



**Zwischen Rokoko und Klassizismus:**

## **Die Tafelbilder des kurfürstlichen Hofmalers Christian Wink (1738-1797)**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der  
Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München

vorgelegt von Christine Hutter M.A., Eichstätt

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der LMU München  
Institut für Kunstgeschichte

München 2012



Abbildung auf der Titelseite:  
Christian Wink, *Die vier Erdteile huldigen Maria*, 1769, Pfarrkirche Aiterhofen (Detail)

Dissertation an der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der Ludwig-  
Maximilians-Universität München

Erstgutachter: Prof. Dr. Robert Stalla  
Zweitgutachter: Prof. Dr. Frank Büttner  
Datum der mündlichen Prüfung: 5. Februar 2009



## Danksagung

Eine kunsthistorische Dissertation bedarf des Austauschs und der Unterstützung von vielen Seiten und über einen längeren Zeitraum hinweg. Deshalb möchte ich mich bei allen bedanken, die zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen haben.

Mein erster Dank gilt Herrn Prof. Dr. Robert Stalla, Wien, für die Betreuung der Dissertation und die Übernahme des Erstgutachtens. Seine Begeisterung für Kunst und die lebendigen Diskussionen haben mein Verständnis von Kunstgeschichte sehr beeinflusst. Mein weiterer Dank gilt Herrn Prof. Dr. Frank Büttner für die Übernahme der Zweitkorrektur.

Den Arbeitsprozess haben viele Kollegen begleitet – Ihnen sei herzlichst für die Hinweise, den fachlichen Austausch und die Anregungen gedankt: Dr. Cordula Böhm (München), Dr. Christina Grimminger (Eichstätt), Dr. Gode Krämer (Augsburg), Dr. Christoph Nicht (Augsburg), Dr. Christine Rabensteiner (Graz) und Dr. Josef Straßer (München). Mein weiterer Dank gilt allen Museen, Klöstern und Privatpersonen, die Werke von Christian Wink besitzen und die mir eine Besichtigung ermöglicht haben. Allen Bibliotheken, Archiven und Museen, die mich bei meinen Recherchen unterstützt haben, sei ebenso herzlichst gedankt.

Mein besonderer Dank gilt Herrn Dr. Hermann Neumann, München, für den Austausch und die professionellen Fotografien, die er mir – auch für diese Veröffentlichung – zur Verfügung gestellt hat.

Für die Durchsicht des Manuskripts möchte ich mich ganz herzlich bei Dr. Yvette Deseyve (Bremen), Dr. Astrid Scherp (München), Dr. Claudia Schwaighofer (München) und Pater Herbert Winklehner OSFS (Eichstätt) bedanken.

Ich bedanke mich zudem bei der Reuschel-Stiftung, München, und Frau Dr. Reuschel-Czermak (München) für die Einladung zur Vortragsreihe „Die Kunst des Entwurfs“ (2008) im Bayerischen Nationalmuseum. Die anschließende Diskussion nach meinem Vortrag hat mir wertvolle Anregungen gegeben.

Mein ehemaliger Geschichtslehrer, Helmut Hawlata (Eichstätt), hat mich auf den Maler und gebürtigen Eichstätter Christian Wink aufmerksam gemacht – ohne seinen Hinweis wäre diese Arbeit nicht entstanden.

Für den Blick von außen auf meine Arbeit, die fruchtbaren Diskussionen und ihre Freundschaft bedanke ich mich herzlichst bei Barbara Rohleder (Traunstein). Sabine und Wolfgang Öfner möchte ich herzlichst für ihre Freundschaft danken.

Last, but not least, danke ich meinem Lebensgefährten und meiner Familie für Geduld, Verständnis und Unterstützung. Ohne sie wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Ihnen möchte ich diese Arbeit widmen.



---

<b>1</b>	<b>Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>2</b>	<b>Quellen- und Forschungsstand</b>	<b>8</b>
2.1	Quellenstand	8
2.2	Forschungsstand	9
<b>3</b>	<b>Biografie</b>	<b>11</b>
<b>4</b>	<b>Adel und Kirche als Auftraggeber</b>	<b>17</b>
<b>4.1</b>	<b>Wink am kurfürstlich-bayerischen Hof – Bedeutung und Funktion</b>	<b>17</b>
4.1.1	Der Titel eines kurfürstlichen Hofmalers	17
4.1.2	Kurfürstliche Aufträge	20
4.1.3	Adelige Auftraggeber	23
4.1.4	Der Multiplikator am Hof – Johann Caspar von Lippert	25
4.1.5	Der Galeriedirektor Johann Nepomuk von Weizenfeld	28
4.1.6	Zusammenfassung	28
<b>4.2</b>	<b>Die Kirche als Parallelwelt</b>	<b>29</b>
4.2.1	Klöster im Kurfürstentum Bayern	29
4.2.2	Aufträge durch kurbayerische Pfarreien	31
4.3	Zusammenfassung	33
<b>5</b>	<b>Die Tafelbilder</b>	<b>35</b>
<b>5.1</b>	<b>Werkstatt und Werkprozess</b>	<b>35</b>
5.1.1	Zur Werkstatt Christian Winks	35
5.1.2	Werkprozess	37
<b>5.2</b>	<b>Zur Bedeutung der Signatur</b>	<b>40</b>
<b>5.3</b>	<b>Themen und Funktionen</b>	<b>42</b>
5.3.1	Gattungen	43
5.3.2	Themen	43
5.3.3	Funktionen	46
5.3.4	Zusammenfassung	48
<b>5.4</b>	<b>Kompositionsprinzipien</b>	<b>48</b>
<b>5.5</b>	<b>Figurenstil</b>	<b>53</b>
<b>5.6</b>	<b>Bildraum und Perspektive</b>	<b>56</b>
<b>5.7</b>	<b>Farbigkeit und Licht</b>	<b>58</b>
<b>5.8</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>59</b>
<b>5.9</b>	<b>Die Ölskizzen</b>	<b>60</b>
5.9.1	Zur Geschichte der Ölskizze	60
5.9.1.1	Die Ölskizze im 18. Jahrhundert in Süddeutschland	62
5.9.1.2	Zur Sammeltätigkeit von Ölskizzen im 18. Jahrhundert	65

---

5.9.2	Zur Terminologie der <i>Sgitze</i>	65
5.9.3	Die Ölskizze bei Christian Wink	67
5.9.3.1	Entwürfe für Fresken	68
5.9.3.2	Entwürfe für Tafelbilder und Tapisserien	78
5.9.3.3	Ölskizzen als Kabinettbilder	84
5.9.4	Der Skizzenstil Winks	91
5.9.5	Zusammenfassung	92
5.10	<b>Wink und die Frage des Decorum</b>	<b>93</b>
<b>6</b>	<b>Künstlerische Genese</b>	<b>96</b>
6.1	Das Phänomen des Eklektizismus im 18. Jahrhundert	96
6.2	Einflüsse der süddeutschen Malerei	97
6.3	Italienische, holländische und französische Einflüsse	100
6.4	Zur Bedeutung der Druckgraphik	104
6.5	Studium und Einfluss kunsttheoretischer Schriften	106
<b>7</b>	<b>Zwischen Rokoko und Klassizismus</b>	<b>109</b>
7.1	Christian Wink im Wettbewerb mit Martin Knoller	109
7.2	Rokoko oder Klassizismus?	110
<b>8</b>	<b>Winks Stellenwert für die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts</b>	<b>113</b>
<b>9</b>	<b>Resümee</b>	<b>115</b>
<b>10</b>	<b>Literaturverzeichnis</b>	<b>119</b>
<b>11</b>	<b>Quellenverzeichnis</b>	<b>145</b>
<b>12</b>	<b>Abbildungen</b>	<b>147</b>
<b>13</b>	<b>Abbildungsnachweis</b>	<b>150</b>
<b>14</b>	<b>Verzeichnis der Tafelbilder</b>	<b>153</b>
	Vorbemerkung	153
	Übersicht	155



# 1 Einleitung

*„Der allmähliche Verfall der Künste und die Not der Zeit in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts machte sich auch in München geltend. Unter Max III. begegnen wir als Künstler von Ruf nur mehr dem zopfigen Martin Knoller, dem Hofmaler Christian Wink und dem Hofstatuarus Roman Anton Boos...“<sup>1</sup>*

So beschrieb der Münchner Maler und Akademie-Syndikus Eugen von Stieler im Jahr 1909 die Situation der Künste für die Zeit zwischen 1750 und 1800. Mit dem kurfürstlichen Hofmaler Christian Wink erwähnte er dabei einen der zu dieser Zeit bedeutendsten und produktivsten Künstler. Wenn von Stieler jedoch von „Verfall“ spricht, so kann aus heutiger Sicht davon keine Rede mehr sein. Zwar sind aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts keine Künstler wie Cosmas und Damian Asam, Johann Baptist Zimmermann, Johann Michael Fischer oder François Cuvilliés d. Ä. bekannt. Dennoch war diese Jahrhunderthälfte in Bayern keineswegs geprägt vom künstlerischen Verfall. Vielmehr kennzeichnet die Regentschaften der Kurfürsten Max III. Joseph, 1745 bis 1777, und Karl Theodor, 1777 bis 1799, eine Zeit des Umbruchs. Das Ende des alten Bayern läutete gleichzeitig die Aufklärung in Wissenschaft und Gesellschaft ein. Aus künstlerischer Sicht bedeutete dies den Wechsel vom Rokoko in den Klassizismus. Christian Wink, geboren 1738, erlebte diese Zeit des Übergangs: Er begann seine Ausbildung als Maler und Freskant im Stil des Rokokos und musste sich dann den neuen Forderungen des Klassizismus fügen. Dafür sorgte u. a. auch die Verordnung des Generalmandats durch Kurfürst Maximilian III. Joseph am 4. Oktober 1770. Ursprünglich gab das Mandat die künstlerische Richtung nur für den Kirchenbau vor. Es besagte, dass *„alle überflüssige Stukkador- und andere öfters ungereimte und lächerliche Zierrathen abgeschnitten, an denen Altären, Kanzeln und Bildnissen eine Verehrung des Heiligthums angemessene edle*

*Simplicität angebracht werde.“<sup>2</sup>* Der bayerische Herrscher folgte damit den Ideen Winckelmanns und forderte radikal eine neue Form der Gestaltung: Statt Künstlichkeit und überflüssigem Dekor sollten fortan Klarheit und

einfache Formen dominieren.

Auch Christian Wink musste sich dem neuen Zeitgeschmack anpassen, um die Wünsche seiner Auftraggeber zu bedienen. Am Beispiel der Ölbilder des Künstlers soll im Folgenden das Verhältnis zwischen alter und neuer Stilrichtung aufgezeigt werden.

## **Ölgemälde des 18. Jahrhunderts in der Forschung vernachlässigt**

Die Beschränkung auf die Tafelbilder des Künstlers, der ein großes Œuvre an Fresken, Zeichnungen und Grafiken hinterließ, hat mehrere Gründe: Die meisten Publikationen zu kunsthistorischen Themen des 18. Jahrhunderts befassen sich vorwiegend mit der Architektur und der Freskenmalerei. Nicht nur im Œuvre von Cosmas Damian Asam beispielsweise finden die Bilder in Öl deutlich weniger Beachtung als seine Fresken, auch bei Christian Wink ist dies der Fall. Deshalb soll hier der Augenmerk auf dem ölmalerischen Werk Winks liegen.

Wenn sich die kunsthistorische Forschung mit Ölmalerei auseinandersetzt, dann entweder mit den als Prototypen der Rokomalerei betrachteten Franzosen François Boucher und Jean-Honoré Fragonard. Oder man konzentrierte sich auf die zweite, das 18. Jahrhundert prägende Stilrichtung des Klassizismus mit Künstlern wie Anton Raphael Mengs oder Jacques-Louis David. Die deutsche Ölmalerei zwischen 1750-1790 situiert sich jedoch genau im Spannungsfeld dieser antagonistischen Stilrichtungen. Die Analyse ihrer transitorischen Wesensmerkmale wurde bisher weitestge-

<sup>1</sup> Stieler 1909, S. 2.

<sup>2</sup> Abgedruckt bei Heß 1989, Gedruckte Quellen, ohne Seitenangabe.

hend vernachlässigt.<sup>3</sup> Diese Vernachlässigung spiegelt sich auch in den Museen wider: Gemälde von deutschen Künstlern der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts befinden sich zumeist in den Depots und werden nur selten ausgestellt.<sup>4</sup> Die Werke von Christian Wink sind selbst in der auf Gemälde des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisierten Deutschen Barockgalerie in Augsburg nicht vertreten. Es besteht daher großer Nachholbedarf, sich mit dieser Zeit der Malerei zu beschäftigen und Künstler wie Christian Wink in das Licht der Öffentlichkeit zu rücken.

Neben der Konzentration auf die Freskenmalerei ist außerdem eine grundsätzliche kunsthistorische Vernachlässigung jener Künstler festzustellen, die hinter Asam, Johann Baptist Zimmermann oder Johann Michael Fischer stehen. Dieses Ungleichgewicht rückt das künstlerische Schaffen von Malern wie Johann Georg Bergmüller, Georg Desmarées oder Christian Wink ins Abseits. Zu Ersteren gibt es nur wenig an Literatur, die teilweise nicht mehr dem aktuellen Forschungsstand entspricht.<sup>5</sup> Auch das Werk von Matthäus Günther wurde beispielsweise erst 1988 in einem Ausstellungskatalog ausführlicher aufgearbeitet.<sup>6</sup>

Daher widmet sich die vorliegende Arbeit schwerpunktmäßig den Ölbildern des Künstlers, die unterschiedliche Funktionen haben konnten: großformatige Gemälde, Kabinett- und Altarbilder, Entwürfe für Tapisserien oder Ölskizzen. Zeichnungen, Grafiken und Fresken werden nur dann ausdrücklich erwähnt, wenn sie im Zusammenhang mit dem entsprechenden Tafelbild stehen.<sup>7</sup> Die Arbeit soll einen Bei-

trag zur kunsthistorischen Einordnung des ölmalerischen Werkes von Christian Wink in die Zeit des 18. Jahrhunderts leisten und auf Aspekte eingehen, die in den vorhandenen Publikationen zu Wink noch nicht herausgearbeitet wurden.

Um ein umfassendes Bild des Künstlers Wink zu zeichnen, wird zunächst der Frage nachgegangen, welche Bedeutung die Stellung eines kurfürstlichen Hofmalers in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte. Aufbauend auf einer einführenden Diskussion dieses Privilegs am Münchner Hof stellt sich im Weiteren die Frage, welchen Einfluss der Titel auf die Auftragsvergabe hatte und wie das System eines kurfürstlichen Hofes in Bezug auf seine Hofkünstler funktionierte. Da die Kirche das Pendant zur weltlichen Seite darstellte, wird darauffolgend ihr Einfluss auf Künstler und den Auftragsprozess untersucht. Grundlage für die Untersuchung des gesellschaftspolitischen Umfeldes bilden u. a. Briefe an den Geheimen Rat Johann Caspar von Lippert, die erstmals in Bezug auf Christian Wink ausgewertet werden.

Der nachfolgende Hauptteil widmet sich der Analyse der Tafelbilder. Ein Einblick zu Werkstatt und Werkprozess leitet das Kapitel ein, in dem anschließend die Bedeutung der Signatur erörtert wird. Sie bietet eindeutige Erkenntnisse zur Datierung der Werke. Bei der anschließenden Analyse der Tafelbilder wurde darauf verzichtet, sämtliche Gemälde Winks in chronologischer Reihenfolge darzustellen.<sup>8</sup> Stattdessen werden einzelne Aspekte wie Themen und Funktionen, Kompositionsprinzipien, Licht und Farbigkeit, Figurenstil, Bildraum etc. exemplarisch veranschaulicht. Die stilistischen Besonderheiten seines Stiles werden hier ebenso herausgearbeitet wie die spezifische Handschrift Winks. Um Spekulationen zu vermeiden, wird ausschließlich auf die für Wink gesicherten Tafelbilder zurückgegriffen. Einen eigenen Bereich in diesem Kapitel nehmen die Ölskizzen ein, da sie sich in vielerlei

<sup>3</sup> Zwar wurde sie in den 1960-er und 1970-er Jahren wiederentdeckt, was sich in einigen Ausstellungen zeigte. Die Kataloge aus dieser Zeit stellen jedoch zum Großteil ausschließlich eine Auflistung der einzelnen Werke dar.

<sup>4</sup> Das Salzburger Barockmuseum, die Deutsche Barockgalerie (Städtischen Kunstsammlungen) in Augsburg sowie die Sammlung Reuschel im Bayerischen Nationalmuseum, München, bilden hier eine Ausnahme.

<sup>5</sup> Vgl. zu Bergmüller: Kat. Ausst. Türkheim 1988 und Kat. Ausst. Salzburg/München 2004, zu Desmarées vgl. Paulus 1913 und Hernmarck 1933.

<sup>6</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg 1988.

<sup>7</sup> Eine ausführlichere, weiterführende Analyse würde den Rahmen der Dissertation sprengen. Zudem wurden die Fresken bereits von Clementschitsch 1968 einer genaueren Betrachtung unterzogen und finden im Rahmen des Projek-

tes *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* eine fundierte wissenschaftliche Analyse (vgl. Literaturverzeichnis).

<sup>8</sup> Vgl. hierzu den Katalog.

Hinsicht nicht mit den ausgeführten Tafelbildern vergleichen lassen. Eine kurze Betrachtung des Mediums Ölskizze und seiner Sammeltätigkeit im 18. Jahrhundert dient als Einführung in die Materie. Im Anschluss daran wird die Bedeutung der Ölskizze in Winks Œuvre sowie eine terminologische Erläuterung des Begriffs der *Sgitzze* ausgeführt. Die Analyse der Ölskizzen stellt anschließend die unterschiedlichen Skizzentypen bei Wink vor. Der Abschluss des Analyseteils widmet sich den Regeln des *decorum* und ihre Auswirkung auf die Gemälde des Künstlers.

Der nächste Teil beschäftigt sich mit der künstlerischen Entwicklung Christian Winks. Nach einem einführenden Diskurs zum Phänomen des Eklektizismus im 18. Jahrhundert folgt eine beispielhafte Darstellung seiner künstlerischen Wurzeln. Da sich im Nachlass des Malers eine Auflistung der Bibliothek erhalten hat, wird anschließend dem literarischen Einfluss auf seine Kunst nachgegangen. Eine Erörterung der Bedeutung Winks als exemplarischer Vertreter eines transitorischen Zeitalters zwischen Rokoko und Klassizismus wird insbesondere von der Frage gelenkt, inwieweit sich die antagonistischen Kräfte von vorausgehender und nachfolgender

Epoche in seinem künstlerischen Schaffen niederschlagen. Die Diskussion des Stellenwerts seiner Malerei für die Kunst des 18. Jahrhunderts ergänzt das Kapitel und bildet den Abschluss der Arbeit.

### **Verzicht auf Abgrenzung zu Johann Chrysostomus und Johann Amandus Wink**

Auf eine vergleichende Abgrenzung der Werke Christian Winks zu Arbeiten seines Bruders Johann Chrysostomus Wink und seines Neffen Johann Amandus Wink wird in der vorliegenden Dissertation verzichtet. Eine vergleichende Analyse würde den Rahmen der Arbeit sprengen und sollte in einer gesonderten Darstellung über die Malerfamilie Wink bearbeitet werden. Die Brüder lassen sich nicht nur stilistisch trennen, sondern auch auf Grund ihrer unterschiedlichen Wirkungskreise. So war Johann Amandus im an das bayerische Kurfürstentum angrenzenden Hochstift Eichstätt tätig. Johann Amandus Wink war zwar in der Werkstatt seines Onkels Christian tätig war, spezialisierte sich jedoch schon sehr früh auf die Stillebenmalerei, so dass eine Unterscheidung der Werke oftmals schon allein durch das Sujet erfolgen kann.

## 2 Quellen- und Forschungsstand

### 2.1 Quellenstand

Der Großteil an Quellen zu Christian Wink befindet sich im Bayerischen Hauptstaatsarchiv München: Der Personalakt Winks beinhaltet das Ernennungsdekret zum Hofmaler und zahlreiche Briefe des Künstlers an den Kurfürsten sowie Verträge und Belege über erhaltene Bezahlungen. Die nach dem Tod des Hofmalers geführte Korrespondenz der Witwe Elisabeth Wink ist ebenfalls in diesem Konvolut.<sup>9</sup> In den Büchern der Hofamtsregistratur haben sich Zahlungsbescheinigungen bzw. Quittungen der Aufträge erhalten,<sup>10</sup> die Jahresabrechnungen des Hofes wiederholen zu meist die Angaben über erteilte Bezahlungen an Wink.<sup>11</sup> Das Geheime Hausarchiv hat einige wenige Archivalien der Hofhaushaltsakten zum *Scipio-Zyklus*.<sup>12</sup> Zu den Kirchaufträgen gibt es einige Quellen im Staatsarchiv Landshut. Ein Teil der genannten Archivalien wurde von Clementschitsch in ihrer Arbeit von 1968 im zweiten Band veröffentlicht.<sup>13</sup>

Recherchen in den Archiven der für Wink relevanten bayerischen Diözesen (München und Freising, Regensburg, Passau und Eichstätt)<sup>14</sup> brachten wenige neue Ergebnisse: In Eichstätt gibt es im Diözesanarchiv zu Wink lediglich die Informationen zu Winks Herkunft,<sup>15</sup> und auch das Regensburger Bistumsarchiv bietet wenig.<sup>16</sup> Das Bistumsarchiv Passau besitzt nicht mehr viele Archivalien,<sup>17</sup> ebenso wenig findet sich im Archiv des Erzbistums

München und Freising.<sup>18</sup> Das Augsburger Diözesanarchiv hat zu Wink keinerlei Archivalien mehr, da ein Großteil des Archives im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.

Als aufschlussreich hat sich der Nachlass des Geheimen Rates Johann Caspar von Lippert erwiesen, der sich im Stadtarchiv München als Besitz des Historischen Vereins von Oberbayern befindet. In diesem sind Briefe von Wink an von Lippert sowie Erwähnungen des Hofmalers in anderen Briefen erhalten, aus denen weitere Informationen zu Gemälden, Aufträgen, Auftragsvergaben etc. hervorgehen (s. u.).<sup>19</sup>

#### Veröffentlichte Quellen

Einige Quellen zu Christian Wink wurden bereits transkribiert und veröffentlicht. Dazu zählen die von Clementschitsch 1968 bearbeiteten Pfarrarchive, auf die im Folgenden zurückgegriffen wurde.<sup>20</sup> In den Jahren 1972, 1976 und 1979 publizierte Messerer jenen, bereits erwähnten Konvolut an Briefen, die an den Johann Caspar von Lippert gerichtet waren. Da Messerer die Briefe Winks an von Lippert nur auszugsweise veröffentlicht hat, wurde ergänzend dazu auf die Originale zurückgegriffen.<sup>21</sup> Tyroller hat in seiner Publikation zu Wink einige weitere Originale abgedruckt.<sup>22</sup> Lehrhuber und Schmidmaier haben 1989 die wichtigsten Quellen zur Pfarrkirche Schwindkirchen, bzw. zur Wallfahrtskirche Loh veröffentlicht.<sup>23</sup> Bezüglich der u. a. von Wink initiierten *Zeichnungsschule* wurden die Quellen 2004 von Meine-Schawe publiziert.<sup>24</sup>

<sup>9</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365.

<sup>10</sup> Vgl. BHStA HR II Fasz. 474-524.

<sup>11</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 180-209 sowie BHStA KB HZA Fasz. 340-352.

<sup>12</sup> Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>13</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang C und D.

<sup>14</sup>

<sup>15</sup> Vgl. DAEI Eichstätt, Unserer Lieben Frau, 31, S. 75 und DAEI Eichstätt, UL Frau, B, 12, S. 262.

<sup>16</sup> Vgl. BZAR, AK, Amtsbuchserie, Amtsrechnungen, Bd. 225 (1786). Die Archivalien zum Geltofing Kreuzweg wurden bereits bei Tyroller im Original veröffentlicht. Vgl. Tyroller 1988, S. 10

<sup>17</sup> Hier hat sich lediglich die Korrespondenz zur Wallfahrtskirche Halbmeile erhalten, vgl. ABP Pfa Seebach X.23 sowie ABP Pfa Seebach I.11f und ABP OA Pfa Seebach I, 8.

<sup>18</sup> Zu Altenerding vgl. AEM Pfa Altenerding, 107 3002 02. Zur Ergänzung der Bildangaben für den Katalog wurde die Kunsttopographie des Erzbistums München und Freising genutzt.

<sup>19</sup> Vgl. StadtAM, Historischer Verein von Oberbayern, Ms. 5/XVI.

<sup>20</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A und B.

<sup>21</sup> Vgl. Messerer 1972, Messerer 1976 und Messerer 1979.

<sup>22</sup> Die Originale beziehen sich vor allem auf den Kreuzweg in Geltofig. Vgl. Tyroller 1988.

<sup>23</sup> Vgl. Lehrhuber 1989 und Schmidmaier 1989.

<sup>24</sup> Vgl. Meine-Schawe 2004.

## Zeitgenössische Publikationen

Wichtige Informationen zum Leben von Christian Wink beruhen auf zeitgenössischen Veröffentlichungen. Die *Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg* publizierte zwischen 1770 und 1772<sup>25</sup> die von Johann Caspar von Lippert geschriebene Biografie Winks.<sup>26</sup> Er verantwortete auch den Nachruf auf den Künstler im *Münchner Intelligenzblatt* von 1797.<sup>27</sup> Die verschiedenen Jahrgänge der Hof- und Staatskalender zwischen 1770-1797 ergänzen diese Informationen mit Auskünften über die Stellung Winks am kurfürstlichen Hof in München.<sup>28</sup>

Einzelne Werke des Künstlers werden in drei zeitgenössischen Beschreibungen vorgestellt: Von Westenrieder erwähnt in seiner Publikation von 1782/1783 elf Gemälde des Künstlers, ihre Aufstellungsorte sowie teilweise auch den Auftraggeber. Seine 1783 erschienene Beschreibung Münchens berichtet ebenfalls über Bilder des Hofmalers in Münchner Kirchen.<sup>29</sup> Von Rittershausen informiert 1788 über sechs Werke in der Residenz und in Münchner Kirchen.<sup>30</sup> Sterzinger beschreibt 1789 drei Bilder in der Theatinerkirche.<sup>31</sup>

## 2.2 Forschungsstand

Im Folgenden werden die wichtigsten Publikationen zu Christian Wink und seinen Tafelbildern kurz vorgestellt. Dabei geht es ausschließlich um jene Bücher und Aufsätze, die ihn und seine Gemälde nicht nur erwähnen, sondern sich ausführlicher damit befassen und damit einen Beitrag zur Erforschung des Werkes geleistet haben. Standardwerke wie beispielsweise die Bände der Kunstdenkmäler von Bayern, die Dehio-Handbücher oder Auktions- und

Museumskataloge wurden hier nicht berücksichtigt, sie finden sich im Literaturverzeichnis sowie ggf. in einzelnen Katalogtexten wieder. Ausstellungskataloge werden nur dann aufgeführt, wenn die Beiträge aktuelle Forschungsergebnisse erörtern.

## Überblicksdarstellungen

Eine Analyse des Gesamtwerks von Christian Wink als Monographie fehlt bis heute. Nur zwei Publikationen haben sich bisher ausführlicher mit Christian Wink und seinem Œuvre befasst: Die Veröffentlichung von Feulner 1912 bietet eine erste Auflistung aller damals bekannten Werke des Künstlers sowie eine zusammenfassende Darstellung seines Schaffens, deren Schwerpunkt auf den Fresken liegt. Feulner hat erstmals Quellen zu Wink bearbeitet.<sup>32</sup> Auf die Forschungsergebnissen Feulner aufbauend, konzentrierte sich Clementschitsch 1968 in ihrer unveröffentlichten Dissertation vorwiegend auf die Erforschung der Freskomalerei.<sup>33</sup> Neben der Analyse der Wand- und Deckenbilder bietet ihre Arbeit erstmals einen Überblick über die Quellenlage, mit Hilfe derer sie seinen Lebenslauf sowie Werkdatierungen bestimmen konnte. Ein Katalog mit den damals bekannten Werken (Fresken, Tafelbilder, Zeichnungen, Grafiken) und einem Teil transkribierter Quellen ergänzt die Arbeit. Beide Publikationen bilden die Basis für das vorliegende Dissertationsprojekt. 1988 hat sich Tyroller populärwissenschaftlich mit der Tätigkeit des Künstlers in Niederbayern beschäftigt und u. a. Quellenausschnitte veröffentlicht.

## Weiterführende Literatur

Bushart beschäftigte sich im Rahmen seiner Darstellungen zur Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, zum Augsburger Akademiewesen und in einzelnen Aufsätzen mit Christian Wink.<sup>34</sup> Besonders hervorzuheben sind hier die Aufsätze zur deutschen Ölskizze als *autonomes Kunstwerk* (1964) sowie zu einem Vergleich von Christian

<sup>25</sup> Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770: 13. Stück, S. 99-101; 20. Stück, S. 153-160; 13. Stück, S. 99-101; 29. Stück, S. 227-232; Kunstzeitung Augsburg 1771: 12. Stück, S. 89-92; 21. Stück, S. 161/162; 32. Stück, S. 249/250; Kunstzeitung Augsburg 1772, 10./11. Stück, S. 104-107.

<sup>26</sup> Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, Sp. 227-232. Zur Autorschaft von Lipperts vgl. Messerer 1972, S. 1.

<sup>27</sup> Vgl. Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Sp. 226-232.

<sup>28</sup> Vgl. Hofkalender 1770-1797.

<sup>29</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165-167 sowie Westenrieder 1783.

<sup>30</sup> Vgl. Rittershausen 1788, S. 54, 113/114, 131 und 147.

<sup>31</sup> Vgl. Sterzinger 1789, S. 20, 44.

<sup>32</sup> Sie wurden von ihm jedoch leider nicht immer aufgeführt.

<sup>33</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 1.

<sup>34</sup> Vgl. Bushart 1967 und Bushart 1967 I, Bushart 1968, Bushart 1964/Bushart 1993 und Bushart 1999.

Wink und Martin Knoller (1999).<sup>35</sup>

Büttner analysierte 1997 den *Scipio- und Ilias-Zyklus* in einem Aufsatz zur stilistischen Entwicklung des Klassizismus in Bayern. 1999 stellte er in einem Katalogbeitrag Gemälde von Knoller und Wink gegenüber.<sup>36</sup>

Meine-Schawe beschäftigte sich 2004 mit der Erforschung der u. a. von Wink mitbegründeten *Zeichnungsschule* und analysierte dabei alle hierzu vorhandenen Quellen.<sup>37</sup>

### Publikationen zu einzelnen Gemälden

Die Tafelbilder des Künstlers fanden bisher partiell in einzelnen Aufsätzen Beachtung, zumeist in Zusammenhang mit der Freskendekoration. Lechner beschäftigte sich bereits 1967 mit dem Altarblatt *Beweinung Christi* und seiner Entstehungsgeschichte ebenso wie Altmann 2006.<sup>38</sup> Mit einigen Ölskizzen Winks aus dem Landesmuseum Mainz sowie aus Mainzer Privatbesitz setzte sich Woeckel 1968/1969 auseinander. 1974 widmete er sich den Buchillustrationen.<sup>39</sup> Himmelheber befasste sich 1969 in einem Beitrag zur kurfürstlichen Gobelinmanufaktur mit den Tapisserien des *Jahreszeiten-Zyklus*.<sup>40</sup> 1977 publizierte Tyroller seine populärwissenschaftliche Darstellung zur Wallfahrtskirche Halbmeile mit dem Fresken und Altarblatt Winks. Altmann widmete sich 1988 seinen Bildern aus dem Kloster Fürstenfeld.<sup>41</sup> 1989 analysierte Schmidmaier in ihrer als Aufsatz veröffentlichten Magisterarbeit die Ausstattung der Wallfahrtskirche Loh inklusive Quellenauswertung.<sup>42</sup> Sechs Jahre später berichtete Paula von zwei neu entdeckten Bildern Winks im Kloster Weltenburg (1994).<sup>43</sup> In ihrer ausführlichen Untersuchung der Sammlung Reuschel behandelten Meine-Schawe und Schawe einige seiner Ölskizzen und erläuterten dabei in der Einführung am Beispiel der

*Himmelfahrt Mariens* knapp den Winkschen Skizzenstil.<sup>44</sup> Zwei wiederentdeckte Gemälde im Moosburger Münster St. Kastulus präsentierte Buchberger 1998 in einem kurzen Aufsatz. Schmid ging 2002 auf den Kreuzweg in Altenerding ein.<sup>45</sup> Wabnitz untersuchte 2006 die bewegliche Ausstattung des Klosters Fürstenfeld und machte dabei neben bereits bekannten Ölgemälden auf eines der erhaltenen Fürstinnenporträts aufmerksam.<sup>46</sup> Die neueste Publikation zu Christian Wink wurde 2007 von Stoll veröffentlicht: Er stellte die Fresken Baumgartners für die Klosterkirche Bergen den Fresken Winks für die Wallfahrtskirche Loh gegenüber und berichtete u. a. über eine neuentdeckte Ölskizze von Wink.<sup>47</sup>

Im Rahmen des *Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland* wurden unter anderem die Fresken Winks im Bezirk Oberbayern analysiert. Dazugehörige Ölskizzen – falls vorhanden – finden hier Erwähnung.<sup>48</sup>

<sup>35</sup> Vgl. Bushart 1964 sowie Bushart 1999.

<sup>36</sup> Vgl. Büttner 1997 und Büttner 1999 II.

<sup>37</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995 sowie Meine-Schawe 2004.

<sup>38</sup> Vgl. Lechner 1967 und Altmann 2006 (vgl. auch Kat. A 57).

<sup>39</sup> Vgl. Woeckel 1968/1969 Woeckel 1974.

<sup>40</sup> Vgl. Himmelheber 1969 sowie Kat. A 219-A 228.

<sup>41</sup> Vgl. Altmann 1988.

<sup>42</sup> Vgl. Schmidmaier 1989.

<sup>43</sup> Vgl. Paula 1994.

<sup>44</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995.

<sup>45</sup> Vgl. Buchberger 1998 und Schmid 2002.

<sup>46</sup> Vgl. Wabnitz 2006.

<sup>47</sup> Vgl. Stoll 2007.

<sup>48</sup> Vgl. CBD 1976ff.

### 3 Biografie

(Johann) Christian (Thomas) Wink wurde am 19. Dezember 1738 in Eichstätt als Sohn des fürstbischöflichen Korporals Augustin Wink und seiner Frau Walburga geboren.<sup>49</sup> Mit ungefähr zwölf Jahren kam Christian Wink zu einem Schuhmacher in die Lehre, die er nach zwei Jahren aufgab. Sein 13 Jahre älterer Bruder Johann Chrysostomus (1725-1795), der bereits als Maler tätig war, verhalf ihm daraufhin zu einer Lehrstelle bei Anton Scheitler (1718-1791), einem befreundeten Kollegen in Eggenfelden.<sup>50</sup>

#### Künstlerische Ausbildung<sup>51</sup>

Anton Scheitler stammte aus Pfronten im Allgäu und war als Maler vorwiegend in der Region um Eggenfelden tätig.<sup>52</sup> Zeitgenössische Publikationen erwähnen seinen Namen meist in Zusammenhang mit seinem berühmten Schüler. Die in der Forschung bisher ungeklärte Frage, bei wem Wink die Technik des Freskierens erlernt haben könnte, kann durch die von Albrecht geleistete Erforschung von Anton Scheitler im Folgenden beantwortet werden.

Vermutlich gegen 1753 kam Wink als Lehrling in die Werkstatt Scheitlers und war fünf Jahre bei ihm in Ausbildung. Ob-

wohl die für Scheitler gesicherten Deckenbilder zu einer Zeit entstanden, in der Wink nicht mehr bei ihm in Ausbildung war, ist anzunehmen, dass er bereits von Anton Scheitler die Technik des

Freskierens erlernte. Die nachfolgenden Künstler, bei denen Wink seine Ausbildung fortsetzte, sind nicht als Freskant nachgewiesen und konnten ihm daher die Technik nicht vermittelt haben. Scheitler ist der Einzige, der über einen Zeitraum von fünf Jahren die Möglichkeit dazu hatte.

Nach seiner Lehrzeit kehrte Wink nach Eichstätt zurück, um dort vermutlich 1758-1759 bei Johann Jakob Feichtmayr (1704-1767)<sup>53</sup> zu lernen. Feichtmayr war ab 1739 in Eichstätt tätig, vom dortigen Fürstbischof mit besonderen Privilegien ausgestattet.<sup>54</sup> Wink hielt sich nur kurz in seiner Werkstatt auf, was vermutlich damit zu tun hat, dass Feichtmayr zwar einen guten Namen, jedoch nur als Fassmaler und Vergolder arbeitete. Er zog daher nach Augsburg weiter. Die Fuggerstadt zählte im 18. Jahrhundert neben Wien und München zu den Hauptzentren der Kunst des süddeutschen Raumes<sup>55</sup> und war vor allem im Bereich der Druckgraphik und Goldschmiedekunst führend.<sup>56</sup> Zudem besaß Augsburg zwei Kunstakademien. Wink hielt sich vermutlich zwischen 1759-1760 an der älteren und bedeutenderen Reichsstädtischen Akademie auf, als Johann Georg Bergmüller (1688-1762)<sup>57</sup> einen der beiden Direktorenposten innehatte. Obwohl die Akademie Bayern weit einen guten Ruf genoss und auch österreichische Schüler hatte, sind keinerlei Schülerlisten überliefert. Es wird jedoch berichtet, dass neben Wink bedeutende Künstler wie Gottfried Bernhard Göz (1708-1774), Johann Evangelist Holzer (um 1709-1740), Johann Wolfgang Baumgartner

<sup>49</sup> Die Informationen zum Leben Christian Winks sind folgenden Quellen zu entnehmen: Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 226-232 sowie Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227-232. Vgl. zudem Feulner 1912, S. 2-6 und Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 3-5.

<sup>50</sup> Chrysostomus war wohl in Niederbayern tätig, zudem stammte der Vater der beiden aus Unterrohrbach, einer Ortschaft bei Eggenfelden. Vgl. Grimminger 1995, S. 151.

<sup>51</sup> Vgl. auch den tabellarischen Überblick auf S. 16.

<sup>52</sup> Zur Biografie Anton Scheitlers sowie einem Werkkatalog vgl. grundlegend Albrecht 1982, S. 52-67. Nachdem Clementschitsch in ihrer Arbeit Scheitler eine geringe Bedeutung in der Ausbildung Winks zugeordnet hat und ihn nur als Fassmaler kennt (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 6/7), wurde dies bereits von Tyroller neu bewertet (vgl. Tyroller 1988, S. 8). Ausführlicher damit befasste sich Stoll, der erstmals auf die Fresken Scheitlers verwies und einen Zusammenhang mit Wink herstellte. Allerdings kommt er zu dem Schluss, dass Scheitler wohl Anregungen seines Schülers Wink aufgenommen haben muss (vgl. Stoll 2007, S. 80). Dem widersprechen nachweisbaren Fresken Scheitlers und eine Quelle (vgl. Albrecht 1982, S. 53 sowie S. 62/64). Sie lassen jedoch darauf schließen, dass Scheitler Wink die Freskotechnik lehrte. Rechnungsquittungen belegen eine Tätigkeit Scheitlers als Maler ab 1754, ab 1761 ist er auch als Freskant nachweisbar. Vgl. Albrecht 1982, S. 58-66 sowie die Erwähnung bei Tyroller 1988, S. 6/7.

<sup>53</sup> Schnell/Schedler 1988, S. 94.

<sup>54</sup> Vgl. Schnell/Schedler 1988, S. 94 sowie Thieme/Becker 1999, Bd. 2, S. 352 und Neuhofer 1993, S. 8: Zu seinen Werken zählen die Fassungen des Choraltars im Kloster Rebdorf, des Hochaltars der Jesuitenkirche Eichstätt (Schutzengelkirche), des Hochaltars und Willibaldschores im Eichstätter Dom.

<sup>55</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1963, S. 8.

<sup>56</sup> Vgl. Polleroß 2000, S. 34-49, hier S. 37.

<sup>57</sup> Vgl. Fassel 1988, S. 11/12.

(um 1712-1761) sowie Januarius Zick (1730-1797) die Reichsstädtische Akademie besucht hätten.<sup>58</sup> Zwei Wink zugeschriebene Zeichnungen<sup>59</sup> stützen die These des Aufenthaltes in der Fuggerstadt. Beide Blätter entstammen einer Studienmappe der Augsburger Akademie. Nach seinem Aufenthalt in Augsburg ging Wink zunächst nach Freising, wo er jedoch keine Arbeit fand. Deshalb zog er weiter nach München und trat um 1760 in die Werkstatt des herzoglich-clementinischen<sup>60</sup> Hofmalers Johann Michael Kaufmann (1713-nach 1786) ein. Dieser war vor allem als Porträtmaler bekannt. Dem Historiker und Schriftsteller Lorenz von Westenrieder zufolge war Kaufmann zudem in „*Miniatur-Oel- und Fresco*“<sup>61</sup> sowie als Kupferstecher tätig.<sup>62</sup> Zeitgenössische Berichte beschreiben, dass Wink sich bei Kaufmann anfänglich vor allem im Kopieren – auch von Fürstenporträts – übte.<sup>63</sup> Drei lavierte Zeichnungen (signiert und teilweise datiert) belegen, dass er sich 1760 in München aufhielt. Dabei handelt es sich um Nachzeichnungen nach Altarblättern von Hans Rottenhammer (1564-1625), dessen Gemälde sich damals in der ehemaligen Franziskanerkirche und in der Augustinerkirche befanden.<sup>64</sup> Das

Münchner Intelligenzblatt berichtete, dass er bald auch eigene Entwürfe anfertigte: „*Ohne noch die gründlichen Unterrichte in der Zeichnungskunst erreicht zu haben, entwarf er schon ohne alle Nothhilfe der Kupferstiche (als der allgemeinen Zuflucht der meisten Mahler) mit seinem Pinsel allein eine Menge Skizzen verschiedener Geschichten, und Allegorien, worüber die geübtesten Männer erstaunten.*“<sup>65</sup> Die Augsburger Kunstzeitung bestätigte diese Entwicklung, die weg vom Kopieren der alten Meister hin zu eigenen Kompositionen führen sollte: „*Weil er aber nicht wollte unter den Pöbel der Künstler gerechnet werden: so inventirte er selbst; malte nach seiner Phantasie, in Nebenstunden, fleißig, und fand endlich mit seiner Arbeit bey Kunstkennern so viel Beyfall, daß sich viele Mühe gaben, von ihm Schildereyen zu bekommen.*“ Wink machte sich demzufolge als Künstler bald einen Namen und beschäftigte sich intensiv mit der wichtigsten Gattung der Malerei, der Historienmalerei. Die frühesten gesicherten Darstellungen in Öl sind von 1762 und zeigen die Themen *Christus und die Samariterin am Brunnen* sowie *Susanna vor den Richtern*.<sup>66</sup>

### Eigenständiger Künstler in München

Den ersten, brieflich überlieferten Auftrag erhielt Christian Wink 1764: Das Kloster Fürstenfeld engagierte ihn, um dort ein Altarblatt zu malen.<sup>67</sup> Angaben in Briefen an den Kurfürsten belegen, dass Wink ab 1765 bzw. 1766<sup>68</sup> in Zusammenarbeit mit

<sup>58</sup> Vgl. Bushart 1995, S. 399/400 sowie Messerer 1972, S. 170, Nr. 355.

<sup>59</sup> Vgl. Christian Wink, *Schutzengel*, um 1758/1759, Braune Feder *Detailstudien (Gottvater und Heilige)*, 21,2 x 15,5 cm, Inv.-Nr. 1579-53 sowie Christian Wink, , um 1758/59, Feder in Binster über Bleigriffelvorzeichnung, 21,0 x 19,1 cm, beide Augsburg, Städtische Kunstsammlungen.

<sup>60</sup> Kaufmann war 1745 zum Hofmaler des Fürsten Clemens von Bayern, dem Cousin von Maximilian III. Joseph, ernannt worden (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 8/9). Dies bestätigen die Churbayerischen Hof- und Staats-Calender 1766 und 1767, vgl. Hofkalender 1766, S. 57 sowie Hofkalender 1767, S. 60. In den darauffolgenden Jahren erscheint Kaufmann nicht mehr im Hofkalender. Die Augsburger Kunstzeitung griff die Winksche Tätigkeit für den Herzog 1770 auf, in diesem Jahr starb Herzog Clemens von Bayern jedoch. Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228 sowie Spindler 1988, Tafel III.

<sup>61</sup> Westenrieder 1783, S. 404.

<sup>62</sup> Über Johann Michael Kaufmanns Leben ist sehr wenig überliefert. Vgl. Lipowsky 1810, Bd. 1, S. 141. Laut Clementschitsch lebte er auf Grund eines bezeichneten Porträts 1786 noch. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 8/9 sowie auch Thieme/Becker 1999, Band 20, S. 12.

<sup>63</sup> So schrieb die Augsburger Kunstzeitung: „*trat allda bey dem Herzoglich Clementinischen Hofmaler, Herrn Johann Michael Kaufmann, in die Arbeit. Hier beschäftigte er sich mit Copierung der FürstenPersonen [sic!] des Durchlauchtigsten Churhauses.*“ Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228.

<sup>64</sup> Vgl. Christian Wink, *Heiliger Sebastian*, 1760, bez. *Ch. Wink : Delina : 1760*, Feder in Binster, Lavierung in Tusche, 42,0 x 25,6 cm, Inv.-Nr. 7863 sowie Christian Wink, *Martyrium des Hl. Veit*, 1760, bez. *Ch. Wüncck delin.*, Feder

in Binster, Lavierung in Tusche, 39,0 x 25,0 cm, Inv.-Nr. 7919 und Christian Wink, *Enthauptung der Hl. Katharina*, 1760, bez. *T : Christi : Winckh Delin.*, Feder in Binster, Lavierung in Tusche, 42,5 x 25,0 cm, Inv.-Nr. 7910, alle München, Staatliche Graphische Sammlung. Abgebildet bei Kücker 1963, S. 61, Kat.-Nr. 97 und 98. Die Zeichnungen *Hl. Sebastian* und *Martyrium des Hl. Veit* sind nach Gemälden Rottenhammers in der ehemaligen Franziskanerkirche entstanden, Rottenhammers *Enthauptung der Hl. Katharina* war als Altarblatt in der ehemaligen Augustinerkirche München zu sehen.

<sup>65</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228.

<sup>66</sup> Bez. *Chr. Wüncck/f invenit 1762*, vgl. Kat. A 34 sowie bez. *Christ : Wüncck Pinxit, 1762*, vgl. Kat. A 16.

<sup>67</sup> Vgl. Brief Winks vom 18. Oktober 1764 aus Fürstenfeld an den Geheimen Rat Johann Caspar von Lippert. Abgedruckt in: Messerer 1972, S. 706, Nr. 1559.

<sup>68</sup> Die Angaben Winks hierzu variieren. Während er in einem Brief von 1786 schreibt, dass er nunmehr seit 21 Jahren für das Hofopertheater tätig sei (vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben vom 16.07.1786), lässt sich in anderen Briefen das Datum 1766 errechnen (vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben vom 29.03.1784 sowie ein undatiertes Schreiben, das auf Grund der kur-



Giovanni Paolo Gaspari (1714-1775),<sup>69</sup> Joseph Damian Stuber (1718-1787)<sup>70</sup> und Lorenzo Quaglio (1730-1804)<sup>71</sup> als Historienmaler für das Hofoperntheater in München tätig war. Dort fertigte er Kulissen an, also historische Aufbauten für die Theaterbühne und hielt dies in späteren Jahren auch schriftlich fest: „und 18 Jahre her bin ich, wie die noch im Magazin vorhandenen Dekorationen dass Zeugnis geben können, bey dem hiesigen Hofoperntheater ohne einigen ständigen Inhalte [...] als Historienmaler gebraucht worden.“<sup>72</sup>

In diese frühe Zeit sind auch seine ersten Fresken anzusiedeln (Haag an der Amper, Neubergshausen und Starnberg).<sup>73</sup> 1767 wurde er in einem Vertrag bereits als „*freßco Mallern in München*“<sup>74</sup> bezeichnet. In einem Kostenvoranschlag für die Wallfahrtskirche in Loh (1767-1771), bezeichnete Wink sich 1767 als „*Mahler*“.<sup>75</sup> Im selben Jahr erhielt er durch Kurfürst Maximilian III. den ersten großen Auftrag für den Hof: Der sogenannte *Herbstkarton (Allegorie des Herbstes)* entstand als erste von vier Vorlagen des *Jahreszeiten-Zyklus* für die Gobelinmanufaktur.<sup>76</sup> Auf Grund seiner erfolgreichen Arbeiten für den Kurfürsten, zu denen neben dem *Jahreszeiten-Zyklus* auch ein Fresko für das Neue Schloss Schleißheim zählte,<sup>77</sup> wurde Wink 1769 der

Titel *Kurfürstlicher bayerischer Hofmaler* verliehen.<sup>78</sup> Dieser Titel, der sich fortan auf allen signierten Arbeiten Winks wiederfindet, beinhaltete keine feste Besoldung. Stattdessen wurde er für seine Tätigkeiten am Hof, wie er 1784 in einem Brief schrieb, „*nur gegen Empfang eines sehr mäßigen Tagsdegutates als Historienmaler*“<sup>79</sup> entlohnt. Neben den Arbeiten für das Hofoperntheater entstanden in dieser Zeit zahlreiche Kartons für die kurfürstliche Gobelinmanufaktur. Zur Sicherung seines Unterhalts dienten ihm zudem vor allem auch die kirchlichen Aufträge.

Kaum zum Hofmaler ernannt, heiratete er im selben Jahr Elisabeth Schega, die Tochter des bedeutenden Hofmedailleurs Franz Andreas Schega (1711-1787).<sup>80</sup> Es ist zu vermuten, dass Wink mit dieser Heirat versuchte, seine Stellung bei Hof über den bekannten Schwiegervater zu sichern. Als Trauzeugen fungierte u. a. der kurfürstlich bayerische Hofbildhauer Roman Anton Boos (1733-1810).<sup>81</sup> Die beiden hatten sich vermutlich bei gemeinsamen Arbeiten für das Kloster Fürstenfeld kennen gelernt.<sup>82</sup> 1772 und 1776 wurden seine beiden Söhne Christian Ludwig und Joseph Kajetan geboren, von denen der Erstgeborene noch vor 1797 starb. Bis 1779/1780 erhielt Wink die meisten und bedeutendsten Aufträge.<sup>83</sup>

Das Nachlassen der kirchlichen Aufträge zwang Wink ab 1780, bei Hof um weitere Arbeit zu bitten. Sechs Bittbriefe zwischen 1784 und 1797 belegen seine Bemühungen um eine feste Besoldung. Im Schreiben vom 16.07.1786 bot er sogar an, „*dagegen hinfür in den folgenden Jahren alle mich betreffende Arbeiten, wenn ersterst hirzu nicht eine halbe Jahresschrift erforderlich, unentgeltlich zu verrichten,*

fürstlichen Antwort vom 24.03.1788 davor entstanden sein muss).

<sup>69</sup> Er arbeitete unter Maximilian III. Joseph als Hoftheatermaler und Hoftheaterarchitekt. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 13, S. 228.

<sup>70</sup> Stuber war am Münchner Hof als Hoftheatermaler und Geometer angestellt. Als Mitarbeiter von Christian Wink war er bei den Fresken für Schloss Zell an der Pram für Dekorations- und perspektivische Architekturmalerei tätig. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 32, S. 229.

<sup>71</sup> Der Theatermaler und Kupferstecher wurde 1778 durch Kurfürst Karl Theodor zum kurfürstlichen Hofarchitekten und Hofkammerrat ernannt. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 27, S. 495.

<sup>72</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief, geschrieben vor dem 29.03.1784.

<sup>73</sup> Haag an der Amper, Kirche St. Laurentius (1764), Neubergshausen, Schlosskapelle (1765) und Starnberg, Kirche St. Joseph (1765), Vgl. CBD 1976, Bd. 1, S. 347 sowie Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 18-27.

<sup>74</sup> Zitiert nach Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1767 Inning am Ammersee). Der Vertrag sah die Freskierung der Kirche in Inning am Ammersee vor.

<sup>75</sup> Vgl. StA Landshut, Kirchendeputation Landshut, Natternberg, A 722.

<sup>76</sup> Vgl. Kat. A 219-A 228.

<sup>77</sup> Christian Wink, *Kalypso empfängt Odysseus*, 1768-1771, Fresko im Speisesaal, Neues Schloss Schleißheim. Vgl. CBD 1989, Bd. 3, Teil 2, S. 502-506.

<sup>78</sup> Vgl. BHStA. HR I 287 Nr. 365, Decretum vom 7. Januar 1769. Wink selbst gibt in Briefen an den Hof hier teilweise das Jahr 1768 an (vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben vom 29.03.1784 sowie drei Bittschreiben von 1797). Die Ernennungsurkunde ist jedoch eindeutig mit 7. Januar 1769 bezeichnet. Es ist daher zu vermuten, dass Wink bereits 1768 von seiner bevorstehenden Ernennung erfahren hat.

<sup>79</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben vor dem 29.03.1784.

<sup>80</sup> Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 30, S. 10-12.

<sup>81</sup> Vgl. Altmann 2000, S. 18.

<sup>82</sup> Boos erhielt vom Kloster Fürstenfeld seinen ersten bekannten großen Auftrag, den er 1766 vollendete. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 4, S. 333.

<sup>83</sup> Vgl. Kap. 5.2.

und hirdurch das höchste Aerarium zu entschädigen.<sup>64</sup> In einem Brief an einen Freund schrieb er 1787 über seine Situation: „Ich weiß nicht anders, als daß es nit guet geht, doch ist niemand, der es endern kann, biß daß es die Vorsicht schickt und nach ihren weißen anordnung anderst macht.“<sup>65</sup>

1788 beschrieb er seine Situation mit folgenden Worten: „Wan ich arbeit habe, dan bin ich unbekümert, so aber diese ausgeth, als dan gefriert der Brodsak, jedoch verzage ich nit und denke es lebt einer der auch vor die spatzen sorgt und dieser wird auch vor mich und die meinigen sorgen...“<sup>66</sup>

Der Hof reagierte auf die Anfragen mit Absagen, obwohl Wink von höhergestellten Hofbeamten, wie z. B. Akademiedirektor von Weizenfeld, unterstützt wurde. Erst ab 1790 wurde ihm mit der Serie zum *Ilias-Zyklus* wieder ein größerer Auftrag des Hofes zuteil. Auf Grund seines Alters und von Krankheit geplagt, konnte er nur ein Teil davon bis 1796 fertigstellen.<sup>67</sup> Auch die kirchlichen Aufträge gingen zurück, 1793 fertigte er sein letztes Fresko an,<sup>68</sup> 1794 erhielt er den letzten Auftrag für ein Altargemälde.<sup>69</sup> Zugleich war er gezwungen, „zu Totenkreuzen und Votivtafeln Zuflucht [zu] nehmen“<sup>70</sup>, wie das Münchner Intelligenzblatt von 1797 in seinem Nekrolog berichtete, um sich und seine Familie zu ernähren. 1795 erkrankte er schwer, „eine ex Voto ins Herzogspital war die letzte Arbeit seines Lebens.“<sup>71</sup> Am 2. Februar 1797 starb Wink mit 58 Jahren. Seiner Frau und seinem minderjährige Sohn hinterließ er nichts, so dass die Witwe 1802 den gesamten künstle-

rischen Nachlass zum Verkauf anbot.

### Die Zeichnungsschule als Weiterbildungsmöglichkeit

Ende der 1760-er Jahre war Christian Wink kein Unbekannter mehr in München, er arbeitete wiederholt mit François Cuvillies d. J. (1731-1777) zusammen und war auch mit Georg Desmarées (1697-1776) sehr gut bekannt.<sup>92</sup> Zusammen mit Roman Anton Boos und dem Hofstuckateur Franz Xaver Feichtmayr (nachweisbar 1752-1807) fanden ab 1766 private Treffen im Haus von Feichtmayr „in den Abendstunden [statt], um sich durch gemeinsames Zeichnen und Modellieren nach dem Akt in der Kunst fortzubilden.“<sup>93</sup> Auf Grund steigender Kosten und dem Verlust der Räumlichkeiten baten die drei Künstler den Kurfürsten um Unterstützung zur Gründung einer akademischen Zeichnungsschule.<sup>94</sup> Als prominenter Förderer stand ihnen dabei Johann Caspar von Lippert (1724-1800) zur Seite,<sup>95</sup> der bei Hofe großen Einfluss hatte. In einem diplomatischen Schreiben ersuchten Boos, Feichtmayr und Wink einen geeigneten Ort, Brennholz und finanzielle Unterstützung.<sup>96</sup> Mit Letzterem sollten ein Professor, der Erhalt der Räume sowie sonstige Ausgaben für Aktmodelle, Gipsabgüsse oder Mobiliar etc. bezahlt werden. Der Hofmaler Franz Ignaz Oefele (1721-1796) wurde als federführender Lehrer vorgeschlagen, wohl auch deshalb, weil er sich mehrmals in Italien aufgehalten hatte.<sup>97</sup> Die durchdachte Bittschrift fand beim Kurfürsten Gehör. Er ordnete am 7. März 1770 im Hofzahlamt an, jährlich 300 fl. dafür bereitzustellen. Die „Zeichnungs Schule respective Maler= und Bildhauer academie“<sup>98</sup> – Keimzelle der späteren Münchner Akademie – war gegründet.<sup>99</sup> Die Räum-

<sup>64</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vom 16.07.1786.

<sup>65</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 356, Anhang Nr. 6.

<sup>66</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 357, Anhang Nr. 7.

<sup>67</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbriefe von 1797 sowie die Rechnungsbelege BHStA KB HZA 206 fol. 159/160, Nr. 1849/1850, BHStA KB HZA 207 fol. 174 (Nr. 2028/2029) und BHStA KB HZA 208 fol. 177, Nr. 1955.

<sup>68</sup> Christian Wink, *Glorie und Fürbitte des Hl. Leonhard* (Deckenfresko), vier Medaillons mit den Evangelisten, *Engelskonzert* (Fresko Orgeljoch), 1793, Siegersbrunn, Wallfahrtskirche St. Leonhard. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1793, Siegersbrunn).

<sup>69</sup> Vgl. Kat. A 29 und A 30.

<sup>70</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte S. 230. Damit waren wohl u. a. auch die beiden Kreuzwege gemeint, die Wink 1795 für die Klöster Fürstenfeld (heute in Altenerding) und Benediktbeuern anfertigte. Vgl. Kat. A 74 – A 87 sowie A 88 – A 101.

<sup>71</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte S. 230.

<sup>92</sup> Vgl. Kat. A 232.

<sup>93</sup> Meine-Schawe 2004, S. 125-181, hier S. 126.

<sup>94</sup> Im Gegensatz zu München hatten führende Städte Europas zu diesem Zeitpunkt bereits eigene Kunstakademien, so beispielsweise Augsburg (1762), Dresden (1770), Wien (1725 und 1770) und Berlin (1770, 1788), vgl. Meine-Schawe 2004, S. 130.

<sup>95</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 4.2.1.

<sup>96</sup> Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 127.

<sup>97</sup> Oefele war vermutlich ab 1752 für sechs Jahre an der venezianischen und anschließend zwei bis drei Jahre an der römischen Akademie. Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 129.

<sup>98</sup> Zitiert nach Meine-Schawe 2004, S. 125.

<sup>99</sup> Vgl. Mai 1985, S. 107.

lichkeiten wurden in der Akademie der Wissenschaften zur Verfügung gestellt.<sup>100</sup> Der Forderung, den Hofmaler Oefele zum Professor zu ernennen, wurde ebenfalls stattgegeben. Zudem setzte der Kurfürst mit Georg Benedikt Faßmann einen Akademiedirektor seines Vertrauens ein.<sup>101</sup>

Die unterschiedlichen (Auslands-)Erfahrungen der Mitglieder der Zeichnungsschule sorgten für gegenseitige Inspiration.<sup>102</sup> Auf Grund der wachsenden Schülerzahl<sup>103</sup> gab es seit 1771 eine Unterteilung des Unterrichts in drei Klassen.<sup>104</sup> Die Akademie besaß neben sechs anatomische Studien und Abbildungen von *Sceletons*<sup>105</sup> (Ignaz Günther, 1725-1775) auch eine eigene Gipsabgusssammlung.<sup>106</sup> Des Weiteren hatte sie eine Bibliothek sowie eine Sammlung druckgraphischer Blätter für die Aus- und Fortbildung ihrer Mitglieder und Schüler.<sup>107</sup> Im Sommer nutzte man zudem die Hofgartengalerie sowie die Galerie im Schloss Schleißheim für die Ausbildung. Ab 1790 fanden öffentliche Wettbewerbe statt, zu deren Jurymitgliedern auch Christian Wink zählte.<sup>108</sup>

Für Wink bedeutete die *Zeichnungsschule* eine Institution, in der er sich vor allem in den Wintermonaten mit Künstlerkollegen austauschen konnte. Sie diente als Studieneinrichtung und Inspirationsquelle gleichermaßen. Gerade Wink musste sich der Bedeutung und Notwendigkeit einer Akademie als Ausbildungsstätte junger Künstler bewusst gewesen sein, hatte doch sein Weg klassischerweise als Werkstattmitarbeiter begonnen. So hieß es von ihm: „*Wink war der erste, der diesem Institute mahlerischen Schwung gab. Er übte sich selbst, und zeigte andern den richtigen Contour, ohne sich mit der Kleinigkeit ängstlicher Ausarbeitung abzugeben, welche gutes Sitzfleisch, aber wenig Kopf forderte. Er mußte zwar dafür von Kleingeistern, die des Parnaß Schmetterlinge bewundern, harte Worte dulden; allein er ließ die Frösche quacken, die sich an der Latona*<sup>109</sup> *versündigten, und gieng seinen Schritt fort zum Tempel der Unsterblichkeit.*“<sup>110</sup>

<sup>100</sup> Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 131.

<sup>101</sup> Dieser sollte über die Ausgaben des Etats bei Hof Rechenschaft abgeben. Nach Faßmanns Tod wurde 1772 der Hofkammerrat Johann Nepomuk von Weizenfeld, bis dahin als Galeriedirektor tätig, zum Akademiedirektor ernannt. Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 132.

<sup>102</sup> Die Brüder Johann Jakob (1741-1813) und Fridolin Dörner (geb. 1745) waren in den Niederlanden (Antwerpen und Den Haag) und Italien, Franz Ignaz Oefele (1721-1796) besuchte die Akademie in Venedig und Rom. Johann Nepomuk Schöpf (1735-1785) und Franz Ignaz Kirzinger (1730-nach 1795) hatten ein kurfürstliches Stipendium für Rom genossen. Roman Anton Boos und Johann Georg Edlinger (1741-1819) waren zum Studium an der Wiener Akademie eingeschrieben. Eine ausführliche Liste aller Mitglieder von 1771 ist in der Augsburger Kunstzeitung abgedruckt. Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1771, 12. Stück, S. 90-92 sowie die Erläuterungen von Meine-Schawe 2004, S. 132/133.

<sup>103</sup> Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1771, 36. Stück, S. 283.

<sup>104</sup> Eine nach Gips zeichnende Anfängerklasse, eine weiterführende Klasse, die nach Aktmodellen zeichnete und eine Bildhauer- und Stuckatorklasse. Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 133/135.

<sup>105</sup> Meine-Schawe 2004, S. 136. Günther hatte damals ein heute verschollenes Anatomiewerk für Künstler publiziert. Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 136.

<sup>106</sup> Westenrieder beschrieb 1783 jene Abgüsse, die ab 1780 in einem eigenen Saal untergebracht waren: „*den Laokoon, den Antinoos, die medicische Venus, den Torso vom Belvedere, und den Apoll (Medici Apollo), das ist der Apollino*.“ Zitiert nach Meine-Schawe 2004, S. 137/138.

<sup>107</sup> Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 146-149.

<sup>108</sup> Die Jury vergab elf Preise für verschiedene Fächer. Zu ihren Mitgliedern gehörten zudem: Johann Jakob Dörner, Carl Albrecht von Lespilliez, Lorenzo Quaglio, Franz Ignaz

Oefele, Franz Kobell, Andreas Seidl, Roman Boos und Carl Ernst Christoph Heß. Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 155.

<sup>109</sup> Eine Anspielung auf die Göttin Latona (griech. Leto), Mutter von Diana und Apollo. Vgl. Ovid 2001, VI. Buch, 340-381.

<sup>110</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228/229.

## Tabellarischer Überblick zur Ausbildung Christian Winks

	Alter	Ausbildung	Quelle
1750-52	12-14	Eichstätt: Schumacherlehre 2 Jahre	Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227/228 Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228
1753-58	15-20	Eggenfelden: fünfjährige Malerausbildung (Anton Scheitler)	Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227/228 Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228
1758-59	20-21	Eichstätt: Malerausbildung 1 Jahr (Jakob Feichtmayr)	Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228 Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228
1759-60	21-22	Wanderschaft: Augsburg (Akademie) und Freising	Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227/228 Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228 Zwei Zeichnungen aus einer Studienmappe der Augsburger Akademie.
1760	22	München: Werkstattmitarbeit bei Johann Michael Kaufmann	Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228 Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228 Signierte Zeichnungen nach Rottenhammer, Staatliche Graphische Sammlung München
1762	24	Bereits als eigenständiger Maler tätig?	Ölskizze: <i>Christus und die Samariterin am Brunnen</i>
1764	26	Auftrag im Kloster Fürstenfeld	Brief Winks vom 18. Oktober 1764 aus Fürstenfeld an Joh. Caspar von Lippert. Abgedruckt in: Messerer, 1972, S. 706 (Nr. 1559).

## 4 Adel und Kirche als Auftraggeber

Bevor im Hauptteil das Werk des Künstlers erläutert wird, soll zunächst beleuchtet werden, was es bedeutete, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum kurfürstlichen Hofmaler ernannt zu werden. Dabei spielen sowohl der kurfürstliche Hof in München, als auch das Ernennungsdekret eine wichtige Rolle. Auch auf die Stellung der Hofkünstler unter den Kurfürsten Maximilian III. Joseph bzw. Karl Theodor soll hier kurz eingegangen werden.

### 4.1 Wink am kurfürstlich-bayerischen Hof – Bedeutung und Funktion

„Der Hof ist ein spannungsreiches Gebilde, in dem Fürsten, Prinzen, Günstlinge und Minister, bürgerliche Räte und adelige Kammerdiener, Frauen und Parvenüs, Zwerge, Narren und Handwerker aufeinander einwirken...“<sup>111</sup> Auch Christian Wink war Teil des kurfürstlichen Staatsapparates. Der Hofstaat wurde in all seinen Facetten als Herrschafts- und Machtinstrument genutzt, oftmals über Repräsentation und Präntention von Macht hinausgehend.<sup>112</sup> Für das System des Absolutismus erwies sich der kurfürstliche Hof in politischer wie sozialer Hinsicht von großer Bedeutung.<sup>113</sup> Was bedeutete daher der Titel eines kurfürstlichen Hofmalers? Welcher neue Wirkungsbereich erschloss sich damit für den Künstler? Welche Folgen hatte dies für die Auftragslage - nicht nur in München, sondern im gesamten Kurfürstentum? Welche Funktion nahm Wink als Künstler im höfischen System ein?

Als erster Mann des Staates entschied der Kurfürst über die Berufung seiner Untertanen in höfische Ämter und die Verleihung von (Ehren-)Titeln. Vergleicht man den kurfürstlichen Hof mit einem Netz, so zogen sich dessen Fäden von innen nach

außen und erstreckten sich damit über das gesamte Kurfürstentum Bayern. Der Herrscher hatte im Zentrum dieses Netzes alle Fäden in der Hand, begonnen in München bis hin in die Außenbezirke des Kurfürstentums. Jede Gesellschaftsschicht nahm einen festen Platz ein, vom Adel über Bürger, Handwerker bis hin zum einfachen Volk. Und alle

waren von der Gunst des Kurfürsten abhängig und ihm unterworfen. Zwei Bereiche des Hofes wurden im 18. Jahrhundert besonders gefördert: die Gruppe der Ehrendienste, die sich aus der für hoffähig erachteten Gesellschaft zusammensetzte und in der kurfürstlichen Residenz aufhalten durfte, und der Bereich, der zum Amüsement der Hofgesellschaft beitragen sollte, allen voran Jagd, Musik und Theater.<sup>114</sup> Wink war als Theatermaler bereits zu Beginn seiner Karriere Teil dieses Systems. „Das Theater lebt nicht mehr isoliert, sondern es ist Mittelstück im Höhepunkt des dynastischen Lebens.“<sup>115</sup> Diese Aussage verdeutlicht den Stellenwert des Theaters zu dieser Zeit und betont zugleich die Bedeutung der am Theater engagierten Künstler. Schließlich sorgte die Bühnendekoration neben den Schauspielern und Musikern für das entsprechende Umfeld der Stücke. Kurfürst Karl Theodor galt als großer Förderer des Hofopertheaters. Wohl auch deshalb verwies Wink in Briefen an den Kurfürsten wiederholt auf seine Arbeiten für das Hofopertheater.<sup>116</sup> Die Tätigkeit am Hof brachte Wink allerdings nicht nur Vorteile ein. Sie brachte ihm zwar einerseits Aufträge des Kurfürsten und neue adelige Auftraggeber, andererseits begab er sich damit in eine starke Abhängigkeit einer herrscherlichen Gunst.

#### 4.1.1 Der Titel eines kurfürstlichen Hofmalers

1769 wurde Christian Wink von Kurfürst Maximilian III. Joseph per Dekret der

<sup>111</sup> Warnke 1996, S. 13.

<sup>112</sup> Vgl. Kruedener 1973, S. 76.

<sup>113</sup> Vgl. hierzu Kruedener 1973 sowie Elias 2002.

<sup>114</sup> Vgl. Kruedener 1973, S. 11.

<sup>115</sup> Tintelnot 1939, S. 338.

<sup>116</sup> Vgl. z. B. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Bittschreiben vom 24.03.1788).

Titel eines *kurfürstlichen Hofmalers* verliehen: *„Nachdem ihre churfürstliche durchlaucht in bayern Unser gdisten Herr p. sowohl die sondern gute Eigenschaften, und in der Mallerey besizende vortreffliche Kunst auch hierin bereits abgelegte ausnehmende brobstücke des sich hier befindlichen Christian Wünckh gdist. anzusehen, und zu vorzüglichen Gefallen aufgenommen. So haben Iyr sich huldreichst entschlossen ihm Wünckh den Titl. und Characterre dero churfürstlicher Hofmaller gnädigst zu Conferiren auch deme gegenwertiges höchsthändig unterzeichnetes Decret hierüber des endswillen zustellen lassen, damit er sich hiernach gebührends achten, und aller davon abhängenden Prorogatione Provalieren möge.“*<sup>117</sup> Diese Ernennung war für seinen weiteren künstlerischen Werdegang von großer Bedeutung. Das Dekret gibt Aufschluss über die Praxis der Titelvergabe unter Maximilian III. Joseph. Demzufolge hatte sich der Kurfürst von der Qualität der Arbeit überzeugen können, *„ausnehmende brobstücke“* angesehen und daran *„vorzüglichen Gefallen“* gefunden. Ausführlich werden die Vorzüge der Titelführung beschrieben. Sozialer Aufstieg und Achtung der Zeitgenossen stellen die wichtigsten Kriterien dar. Das Tragen des Titels hob Wink unter seinen zahlreichen Künstlerkollegen hervor und bedeutete Ansehen sowie kurfürstliche Referenz innerhalb des Kurfürstentums. Weitere Privilegien nennt das Dekret nicht.

Es ist anzunehmen, dass mit der Verleihung des Titels grundsätzlich Zunftfreiheit und Hofschutz verbunden waren. Die Ernennungsurkunde umfasste jedoch nicht, wie oftmals üblich, ein festes Einkommen für Christian Wink.<sup>118</sup> Dies geht auch aus den späteren Bittbriefen des Künstlers hervor, in denen er den Kurfürsten um ein festes Jahresgehalt bat.<sup>119</sup> So schrieb er beispielsweise 1786, wie viele Mühen er auf sich genommen hätte, *„damit ich mir hirdurch noch größere Verdienste möchte erwerben, und seiner Zeit zu einem ordentlichen Gehalt gelangen*

<sup>117</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Dekret vom 7. Januar 1769).

<sup>118</sup> Zum Thema der festen Besoldung von Hofkünstlern vgl. die Ausführungen von Warnke 1996, S. 159-184.

<sup>119</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, verschiedene Bittbriefe zwischen 1784-1797.

*können...“*<sup>120</sup> Auch war mit dem Dekret nicht das Recht auf eine (Dienst-)Wohnung verbunden, wie sie beispielsweise Kollegen Winks zustand.<sup>121</sup> Wie aus einem Schreiben Winks hervorgeht, beinhaltete der Titel ein Malzimmer innerhalb der Residenz.<sup>122</sup>

Die Hof- und Staatskalender der Jahre 1769-1797 belegen die zahlreichen Künstler, die unter den Regentschaften Maximilians III. Joseph und Karl Theodors zum Hofmaler ernannt wurden.<sup>123</sup> So gehörten zeitgleich mit Wink u. a. Georg Desmarées (1697-1776), Peter Jakob Horemans (1700-1776)<sup>124</sup>, Franz Joseph Winter (um 1690-1768)<sup>125</sup>, Franz Ignaz Oefele (1721-1796) und Johann Jakob Dorner (1741-1813) sowie Joseph Lander (1725-1790)<sup>126</sup> und Franz Regis Götz (1737-nach 1798)<sup>127</sup> zum Hofstaat und hatten den Titel eines kurfürstlichen Hofmalers inne.<sup>128</sup>

<sup>120</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vom 16.07.1786.

<sup>121</sup> Johann Jakob Dorner hatte eine Wohnung zur Nutzung erhalten. Wink bat in einem Schreiben um diese, falls sie frei würde. Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Bittbrief, vor dem 29.03.1784 geschrieben).

<sup>122</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Bittbrief, vor dem 29.03.1784 geschrieben).

<sup>123</sup> Die Hof- und Staatskalender wurden üblicherweise jährlich herausgegeben. Sie verzeichnen die Angehörigen des Hofes und der Behörden. Vgl. hierzu Kruedener 1973, S. 7.

<sup>124</sup> Peter Jakob Horemans erhielt 1730 den Status eines hofbefreiten Malers und wurde erst 1769 zum Hofmaler ernannt. Er erhielt ab 1765 eine feste Besoldung, ab 1771 100 fl., 1774 200 fl. und ab 1776 schließlich 250 fl. Horemans malte vorwiegend Konversations-, Gesellschaftsstücke und auch Stillleben. Vgl. Kat. Ausst. München 1974, S. 7/8 sowie Kat. Mus. Bayreuth 2007, S. 265.

<sup>125</sup> Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 85. Winter wird 1768 zum letzten Mal im Hofkalender erwähnt. Vgl. Hofkalender 1768, S. 29.

<sup>126</sup> Lander malte u. a. in Pastell und betätigte sich als Porträts- und Blumenmaler sowie Radierer. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 22, S. 291.

<sup>127</sup> Götz war Hofmaler und Kupferstecher. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 14, S. 319. Er wird auch im Hofkalender von 1798 noch erwähnt. Vgl. Hofkalender 1798, S. 51.

<sup>128</sup> Vgl. die Eintragungen im Hofkalender 1764-1797: Hofkalender 1764, S. 3, Hofkalender 1765, S. 17, Hofkalender 1766, S. 26, Hofkalender 1767, S. 26/27, Hofkalender 1768, S. 29, Hofkalender 1769, S. 31, Hofkalender 1770, S. 26 (Da im Hofkalender die Feiertage des kommenden Jahres für die Bevölkerung festgehalten wurden, druckte man ihn bereits vor Beginn des neuen Jahres. Daher ist Wink erst ab 1770 als Hofmaler verzeichnet, obwohl er den Titel bereits 1769 erhalten hatte), Hofkalender 1771, S. 41, Hofkalender 1772, S. 43, Hofkalender 1773, S. 40, Hofkalender 1774, S. 40/41, Hofkalender 1775, S. 40, Hofkalender 1776, S. 40/41, Hofkalender 1777, S. 40, Hofkalender 1778, S. 38, [1779: Band existiert nicht], Hofkalender 1780, S. 49/50 sowie S. 50/51 (gesonderte Aufführung des Pfälzer Hofstaates), Hofkalender 1781, S. 48/49, vgl. Hofkalender 1782, S. 38, Hofkalender 1783, S. 48, Hofkalender 1784, S. 49, Hofkalender 1785, S. 48/49, Hofkalender 1786, S. 49, Hofkalender 1787, S. 50,

An Hand der jeweils gewährten Sonderrechte erkennt man die strenge Hierarchie innerhalb der Hofmaler. In den Hof- und Staatskalendern sind deshalb die ranghöchsten Hofmaler zuerst genannt. Georg Desmarées führt die Liste an, er war zugleich „*Chur-Cöllnischer Rath*“<sup>429</sup> und wurde von Wink in einem Freundschaftsporträt als „*Georgius de Marées Aulae Boicae Pictor primarius*“<sup>430</sup> bezeichnet. Nach Desmarées folgte im Hofkalender Johann Jakob Dorner, der 1777 zum Galerieinspektor und später zum Vizedirektor der kurfürstlichen Galerie ernannt wurde.<sup>131</sup> Er bekam neben der vom Kurfürsten gestellten Wohnung auch ein jährliches Gehalt sowie ab 1766 eine Sonderzulage von jährlich 200 fl., zudem wurde er von Karl Theodor 1780 zum Hofkammerrat ernannt.<sup>132</sup> Den dritten Platz in der kurfürstlichen Hierarchie nahm Franz Ignaz Oefele ein. Auch er erhielt mit seiner Ernennung zum Hofmaler ein Gehalt von 150 Gulden, 1770 wurde er zum Professor an der Zeichnungsakademie ernannt.<sup>133</sup> Am Beispiel dieser Künstler ist zu erkennen, in welcher Form den einzelnen Hofmalern differierende Privilegien und Titel zugestanden wurden. Sie zeigen damit die kurfürstliche Wertschätzung und gleichzeitige Unterscheidung in Rang und Ansehen bei Hofe. Auffälligerweise sind es vor allem Porträtisten, die sowohl von Maximilian III. Joseph

wie auch Karl Theodor besonders gefördert wurden. Die eigentlich bedeutendere Historienmalerei tritt hier zugunsten der Portraitmalerei in den Hintergrund. Daneben gab es weitere Titel wie z. B. kurfürstlichen Hoftheatermaler. In der höfischen Rangordnung über dem Hoftheatermaler und dem Hofmaler stand der kurfürstliche Hofarchitekt.<sup>134</sup> Die unterschiedlichen Ränge machen ersichtlich, wie innerhalb des höfischen Systems einzelne Künstler mit Titeln und (finanziellen) Privilegien belohnt wurden. Mit Ausnahme seines Todesjahres 1797 nahm Christian Wink nie die erste Stelle in der Hierarchie der Hofmaler ein.<sup>135</sup> Er war ein angesehener Maler, hatte jedoch nicht den Stellenwert eines Georg Desmarées. Wiederholt versuchte Wink, zusätzliche Privilegien zu erhalten, was ihm nicht gelang. 1786 unterstützte Johann Nepomuk von Weizenfeld ein Bittschreiben an den Kurfürsten und schlug vor, Wink als Hoftheatermaler mit einem festen Gehalt von 350 fl. anzustellen.<sup>136</sup> Die Antwort vom Oktober desselben Jahres besagt, dass bei Hofe darüber nachgedacht werde, ihm ein Gehalt zu geben.<sup>137</sup> Man entschied sich jedoch gegen eine finanzielle Hilfe, so dass Wink trotz Unterstützung von verschiedensten Seiten Zeit seines Lebens weder ein festes Gehalt noch andere Vergünstigungen zukamen.<sup>138</sup>

Im ersten Jahr nach der Verleihung des Titels wird Wink im Hofkalender fälschlicherweise als Titularhofmaler, ab 1771 dann ausschließlich als Hofmaler bezeichnet.<sup>139</sup> Der verliehene Titel bedeutete in erster Linie eine Würdigung seines Schaffens und keine finanzielle Privilegien. Außerdem verhiess er Zunftfreiheit. Der Künstler war durch seine Stellung als Hof-

Hofkalender 1788, S. 49/50, Hofkalender 1789, S. 50, Hofkalender 1790, S. 50, Hofkalender 1791, S. 50, Hofkalender 1792, S. 52, Hofkalender 1793, S. 52/53, Hofkalender 1794, S. 53, Hofkalender 1795, S. 53, Hofkalender 1796, S. 52 sowie Hofkalender 1797, S. 52.

Unter Kurfürst Karl Theodor, der seinen Hofstaat in der Pfalz behielt, sind die Hofkünstler für Mannheim und Düsseldorf separat erwähnt. Vgl. z. B. Hofkalender 1781, S. 49/50.

<sup>129</sup> Hofkalender 1767, S. 26. Desmarées war einer der wichtigsten Porträtisten seiner Zeit und wurde bereits 1730 zum Hofmaler ernannt. Im Gegensatz zu seinen Kollegen hielt er sich nicht nur im Kurfürstentum Bayern auf, sondern malte auch Aufträge für andere kurfürstliche und fürstbischöfliche Höfe. Neben den bekannten Porträts sind auch einige Altarbilder von ihm erhalten. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 24, S.82.

<sup>130</sup> Kat. A 232.

<sup>131</sup> Vgl. Hofkalender 1777, S. 40 sowie Hofkalender 1782, S. 39. Dorner betätigte sich in allen Gattungen der Malerei. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 9, S.480 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben 1797.

<sup>132</sup> Das Jahresgehalt wurde ihm unter der Prämisse ausbezahlt, jedes Jahr ein kleinformatiges Bild nach Art der Niederländer abzuliefern. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 9, S.480/481.

<sup>133</sup> 1782 wurde sein Gehalt um 50 fl. erhöht. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 25, S.565.

<sup>134</sup> Zur Zeit Winks war es Lorenzo Quaglio, der diesen Posten inne hatte. Quaglio war in Mannheim unter Karl Theodor zunächst kurfürstlicher Theatermaler, wurde dann in München zum kurfürstlichen Hofarchitekten und Hofkammerrat ernannt. Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 27, S. 495.

<sup>135</sup> Vgl. Anm. 128, Hofkalender 1786-1797.

<sup>136</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben von Weizenfelds, 20.07.1786).

<sup>137</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben an Wink, 18.10.1786).

<sup>138</sup> Z. B. durch Johann Caspar von Lippert und Johann Nepomuk von Weizenfeld, vgl. Kap. 4.1.4.

<sup>139</sup> „Titularhofmaler“ war ein reiner Ehrentitel. Rangmäßig stand ein Maler damit unter den Hofmalern. Vermutlich handelt es sich hier um eine Fehlbezeichnung.

künstler von den Zwängen und Pflichten der Münchner Malerzunft entbunden.

Christian Wink zählte zwar nicht zu den ranghöchsten, privilegiertesten Hofmalern am Münchner Hof, der Titel hob ihn jedoch von zahlreichen anderen Zeitgenossen hervor. Wie wichtig die Auszeichnung für ihn war, belegen die Signaturen seiner Tafelbilder. Seit der Ernennung sind die repräsentativen Altarbilder neben Namen und Datierung zumeist mit dem Vermerk „*Aulae Boicae pictor*“ gekennzeichnet.<sup>140</sup> Schließlich verhiess die Ernennung auch Aufträge des Kurfürsten zur Ausgestaltung der Münchner Residenz, der Schlösser in Nymphenburg und Schleißheim sowie als Theatermaler für das Hofoperntheater. Der Titel war die Verbindung zum kurfürstlichen Hof und machte zugleich die Zugehörigkeit des Künstlers deutlich.

#### 4.1.2 Kurfürstliche Aufträge

Wink hat regelmäßig für das Hofoperntheater gearbeitet, leider jedoch ist davon nichts erhalten.<sup>141</sup> Eigenen Beschreibungen zufolge verdiente er für diese Arbeiten relativ wenig,<sup>142</sup> ein Teil des Lohnes wurde in Naturalien ausbezahlt.<sup>143</sup> Er selbst berichtet wiederholt über diese Tätigkeiten, so z. B. an Theodor von Lippert, dem Sohn Johann Caspar von Lipperts: „*dermalen arbeite ich noch in oppern Hauß, und wann das Glick wohl will, kann es sein, daß die opera zustande komt...*“<sup>144</sup>

Neben den Arbeiten für das Hofoperntheater anfertigte, erhielt er vom Kurfürsten auch repräsentative Aufträge. Die *Apotheose des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern* – eine Herrscherallegorie – zeigt den ersten überlieferten Auftrag Ma-

ximilians III. Joseph an Wink.<sup>145</sup> Einige Jahre später entwarf Wink eine weitere Herrscherallegorie: eine Grisaille der *Huldigung Maximilian III. Josephs* (1770)<sup>146</sup>. Sie diente als Vorlage zu einem von Hartwanger gestochenen Widmungsblatt für die erweiterte Ausgabe der *Architecture Bava-raise* von François Cuvilliés d. J. Von 1767 bis 1783 arbeitete Wink durchgehend für den Hof und war neben den Theaterarbeiten vorwiegend mit der Anfertigung von Tapisservorlagen beschäftigt. In diesem Zeitraum entstanden der *Jahreszeiten-Zyklus* (1767-1773) für ein Vorzimmer der Residenz,<sup>147</sup> die Serie mit Szenen aus dem Leben des *Scipio Africanus* (1776-1783) für das Audienzzimmer der Kaiserzimmer<sup>148</sup> sowie ein Teil des unvollendeten *Ilias-Zyklus* (1791-1796), der für die Steinzimmer vorgesehen war.<sup>149</sup> Derartige Aufträge waren für einen Künstler äußerst lohnenswert, gehörte doch die Herstellung von Werkteppichen mit zu den aufwendigsten und teuersten Arbeiten überhaupt. Dementsprechend gut bezahlt waren die Kartons, die von den (Hof-)Malern erstellt wurden. Am Münchner Hof wollte man in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die von Max Emanuel wiederbegründete Zweite Gobelinmanufaktur besonders fördern und mit großen Nationen wie Frankreich in der Herstellung von Tapissereien konkurrieren.<sup>150</sup> Im Vergleich zu anderen Aufträgen wurde Wink für seine Gobelin-Entwürfe am besten entlohnt. Für den *Jahreszeiten-Zyklus*, bestehend aus vier kleinen Skizzen und vier großformatigen Kartons, zahlte man ihm beispielsweise 2.050 fl., für den *Scipio-Zyklus* mit sechs großen Kartons erhielt er insgesamt sogar 3.200 fl. Der letzte Auftrag des *Ilias-Zyklus*, für den er nur noch zwei Kartons anfertigen konnte, wurde ihm mit 2.100 fl. vergütet.<sup>151</sup> Als

<sup>140</sup> Übersetzt: bayerischer Hofmaler, vgl. beispielsweise Kat. A 57, A 108, A 173. Auffälligerweise sind es vor allem die repräsentativen Hochaltarbilder, die zusätzlich mit dem kurfürstlichen Titel signiert wurden. Vgl. hierzu auch Kap. 5.2.

<sup>141</sup> Die stilistische Analyse der Wink zugeschriebenen Ölskizze eines Theatervorhangs zeigt große Ungereimtheiten in der Malweise und musste ihm daher zugeschrieben werden. Vgl. Kat. C 28.

<sup>142</sup> Es wurde ihm das übliche „*Tags-Deputat*“ (BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vor dem 24.03.1788) bezahlt.

<sup>143</sup> Vgl. Riepl 2004, S. 91.

<sup>144</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 353, Anhang Nr. 1.

<sup>145</sup> Vgl. Kat. A 229. Ob eine weitere Verwendung der Ölskizze vorgesehen war, konnte nicht genauer bestimmt werden.

<sup>146</sup> Vgl. Kat. A 230.

<sup>147</sup> Vgl. Kat. A 219-A 228.

<sup>148</sup> Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985 sowie Kat. A 210-A 215. Die Kaiserzimmer sind heute als Steinzimmer bezeichnet.

<sup>149</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben Winks vom 29.04.1791 sowie das Schreiben von Weizenfelds vom 20. März 1792, Nr. 2171/2173/2047. Vgl. zudem Kat. A 196 und A 197.

<sup>150</sup> Vgl. Brunner 1977, S. 270-273.

<sup>151</sup> Vgl. die Zusammenfassungen zu den einzelnen Zyklen im Katalogteil, A 219-A 228, Kat. A 210-A 215 sowie A 196 und A 197.



Vergleich dient die Entlohnung des Historienmalers Hubert Wilwerth (+ 1791), der als Mannheimer Hofmaler eine bereits stattliche Bezahlung von 700 fl. pro Jahr durch den Kurfürsten erhielt.<sup>152</sup> Wink empfing hingegen allein für die beiden Kartons des *Ilias-Zyklus* das dreifache Jahresgehalt von Wilwerth.

Zu den größeren Hofaufträgen gehört außerdem ein 1774/1775 entstandenes Bildpaar für Schloss Schleißheim (*Neptun und Coronis* sowie *Alpheus und Arethusa*).<sup>153</sup> Daneben fertigte Wink für die Residenz kleinere Arbeiten an, wie beispielsweise 1785 „3 zur *Hautelise Manufaktur* gefertigte Blumen- und Früchten Gemälde“<sup>154</sup>, wofür er jedoch insgesamt nur 120 fl. erhielt.<sup>155</sup> Obwohl eigentlich Historienmaler, ließ Wink sich demzufolge auch auf das Sujet des Stillebens ein, wenn es ein Auftraggeber von ihm verlangte.

Des Weiteren hat er für den Kurfürsten auch ein Wappen entworfen. In einer schriftlichen Notiz Johann Caspar von Lipperts vom 9. März 1779 ist dazu überliefert: „In Gemäßheit der mir jüngsthin gegebenen Weisung ließ ich [...] die erforderlichen Zeichnungen zu dem Churfürstl. Wappen die theils in Kupfer gestochen, theils aber aus Messing geschnitten werden sollen, von dem hiesigen Hofmaler Herrn Wink entworfen.“<sup>156</sup> Ein Jahr vor seinem Tod erhielt Wink den Auftrag, „2 grosse nach Schleißheim gemalte Support Stücke“<sup>157</sup> anzufertigen. Welche Themen hier dargestellt wurden, ist nicht bekannt.

## Der Hof und seine Patronatsverpflichtungen

Neben Ausstattungsstücken für die kurfürstlichen Wohnräume vergab der Hof auch kirchliche Aufträge. Da der Kurfürst oftmals das Patronatsrecht auf einzelnen Kirchen innehatte, musste er hierfür auch aufkommen. Im Rahmen dieser Verpflichtungen wurden zumeist die Hofkünstler herangezogen, so z. B. auch für die Kirche St. Nikolaus in Oberndorf bei Salzburg. Nach dem Brand der alten sog. Schifferkirche 1757 fand am 15. März 1770 die Grundsteinlegung im Auftrag von Maximilian III. Joseph statt, da das Kurfürstentum im Rahmen der Patronatsverpflichtungen für die Erneuerung der Kirche aufkommen musste.<sup>158</sup> Die Hofmaler Christian Wink und Franz Ignaz Oefele<sup>159</sup> erhielten Aufträge für die Altarblätter der neu errichteten Kirche. Wink schuf das Hochaltarbild mit der Darstellung *Der Hl. Nikolaus bittet für die Kranken* (1775) sowie das Gemälde des südlichen Seitenaltares (*Der Hl. Maximilian verteidigt die Christen*, 1776).<sup>160</sup>

Zu den weiteren kirchlichen Aufträgen des Landesherrn in München zählten drei Darstellungen für die Hofkirche St. Kajetan (Theatinerkirche): *Die Hl. Cäcilie an der Orgel* (1773), *Maria übergibt dem Hl. Kajetan das Jesuskind* (vor 1789) und eine Darstellung des Theatinermonches *Sel. Paul Kardinal Burali von Arezzo* (vor 1789).<sup>161</sup> Für die Kirche des kurfürstlichen Josephspitals entstanden 1781/1782 die beiden Gemälde *Maria erscheint dem Hl. Franz von Sales* und *Tod des Hl. Franz Xaver*.<sup>162</sup> 1794 stiftete der Kurfürst ein Ge-

<sup>152</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vom 16.07.1786. Wilwerth arbeitete als „Hoffigurmaler“ für das Münchner Hofopertheater und als Hofmaler am Mannheimer Hof, wohin er 1786 zurückkehrte. Vgl. Hofkalender 1787, S. 39/51, Hofkalender 1790, S. 39/51.

<sup>153</sup> Vgl. BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3905 sowie Kat. A 202 und A 198.

<sup>154</sup> BHStA KB HZA 198 fol. 136, Nr. 1551.

<sup>155</sup> Auf Grund der namentlichen Nennung Christian Winks in der Jahresabrechnung von 1785 („*Dem Christian Wink Hofmaler*“, BHStA KB HZA 198 fol. 136, Nr. 1551) ist auszuschließen, dass es sich hier fälschlicherweise um Amandus Wink handelte, der als Stillebenmaler bekannt war. Die Darstellungen haben sich nicht mehr erhalten, der Bezahlung folgend muss es sich jedoch um kleinformatige Darstellungen gehandelt haben.

<sup>156</sup> Messerer 1976, Anhang A, S. 274 (g. Nota, 9. März 1779).

<sup>157</sup> BHStA KB HZA 208 fol. 178, Nr. 1957.

<sup>158</sup> Vgl. Roth 1998, S. 369-371.

<sup>159</sup> Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 25, S. 565.

<sup>160</sup> Vgl. Kat. A 176 und A 173. Oefele malte das Altarbild des nördlichen Seitenaltares mit dem *Wunder des Hl. Rupert*, 1775. Beide Darstellungen befinden sich heute in der neuen St. Nikolaus-Kirche, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstand. Vgl. Roth 1998, S. 371/373. Auch für die Pfarrkirche in Schwindkirchen teilten sich Wink und Oefele den Auftrag bzgl. der mobilen Ausstattung. Wink übernahm die Anfertigung des Altarblatts für den Allerseelenaltar (vgl. Kat. A 195), während Oefele den Auftrag für das Gemälde des Annenaltares erhielt. Vgl. CBD 2001, Bd. 7, S. 286.

<sup>161</sup> Die letzteren beiden sind nicht erhalten, jedoch bei Sterzingers Beschreibung der Theatinerkirche von 1789 als Bilder Winks bezeichnet. Vgl. Kat. A 137, A 161 und A 179 sowie Sterzinger 1789, S. 20, 44.

<sup>162</sup> Vgl. Kat. A 144 und A 145. Laut Hofkalender gehört diese Kirche zusammen mit dem anliegenden Spital zu den beiden kurfürstlichen Hofspitalern. Vgl. Hofkalender 1782, S. 48.

mälde für die Wandfüllung über der Seitenkapelle der Johann-Nepomuk-Kirche in München und gab dies bei Wink in Auftrag (*Vertreibung der Händler aus dem Tempel*).<sup>163</sup>

Die Bandbreite der Aufträge zeigt, wie vielfältig die Aufgaben für den kurfürstlichen Hof waren. Zugleich ist zu erkennen, welche Funktion Wink als Hofmaler zugeordnet war. Neben den ephemeren Arbeiten für das Hoftheater ging es in erster Linie um die Ausstattung der Residenz mit Tapisserien, für die er die Vorlagen in Form von Skizzen und Kartons lieferte, oder in selteneren Fällen um eine Ausgestaltung der Räume mit Gemälden. Die Aufträge des Kurfürsten waren fast ausschließlich lokal auf München mit der Residenz und den Sommerschlössern Nymphenburg und Schleißheim sowie die Münchner Kirchen begrenzt. In selteneren Fällen wurde Wink für Kirenausstattungen innerhalb des Kurfürstentums eingesetzt.

Die Aufträge stellten den Großteil der Einnahmen für Winks Lebensunterhalt dar. So wurde bei Hof deutlich mehr gezahlt als es privaten oder kirchlichen Auftraggebern möglich war. Der Lohn wurde üblicherweise jedes Mal neu vertraglich geregelt.<sup>164</sup> Für gewöhnlich wurde darin auch die Einteilung der Bezahlung festgehalten. Zumeist erhielt der Künstler einen Teil als Vorschuss und die Restsumme nach fertiggestellter und abgegebener Arbeit, wie folgender Eintrag aus dem Personalakt Winks vom 14. Dezember 1780 beispielhaft belegt: „daß aus der accordierten Eintausend Gulden ermalten Stück fünff hundert Gulden dermalen vorschüsslich, und die anderen fünff hundert Gulden bey völliger Verfertigung ausbezahlet werden sollen“<sup>165</sup>.

Bis 1784 arbeitete Wink fast ohne Unterbrechung für den Kurfürsten und war damit finanziell abgesichert. Als problema-

tisch stellte sich die Zeit danach bis ca. 1790 dar, in der nur ein überlieferter, kleiner Auftrag des Hofes bekannt ist.<sup>166</sup> Die zunehmende finanzielle Notlage zwang Wink, sich wiederholt in Bittbriefen an den Kurfürsten zu wenden. Um seine Forderungen zu stützen, machte er darin v. a. auf seine eigenen Verdienste für den Hof und das Kurfürstentum aufmerksam. So sei durch ihn „*der schädliche Geld Ausfluß für Kirchen Fresco Arbeiten dersonst auswärtigen Künstlern zugegangen [...] verhindert worden, [... und er sei] bis daher in ganz Baiern der einzige Maler gewesen [...], der vorzugsweise zu Fresco und theatral Arbeiten im historischen Fache mit allseitiger Zufriedenheit gebraucht wurde.*“<sup>167</sup> Wink war kein Einzelfall, die Lage der Maler verschlechterte sich im dritten Viertel des 18. Jahrhunderts am Münchner Hof zusehends.<sup>168</sup> Schwierig für den Künstler war nicht nur der Rückgang der kurfürstlichen, sondern auch der kirchlichen Aufträge.<sup>169</sup> So schrieb Wink bereits in seinem ersten Bittbrief an den Kurfürsten 1784: „*Ganze 16 Jahre sind bereits verstrichen, daß ich in mildester Erwägung meiner durch die erworbenen Verdienste als kurfürstlicher Hofmaler ausgestattet wurde, und 18 Jahre her bin ich, wie die noch im Magazin vorhandenen Dekorationen dass Zeugnis geben können, bey dem hiesigen Hofoperntheater ohne einigen ständigen Inhalte, sondern nur gegen Empfang eines sehr mäßigen Tagsdegutates als Historienmaler gebraucht worden. Wehrend dießer Zeit wurden zwar von mir noch überdaß als zur hießigen Hauteliße-Fabrik erforderlichen Malereyen um einen ganz nicht übertriebenen Preise bestellt; allein ungeachtet war ich Mangel deß für mich und die Meinigen erforderlichen Unterhaltes gezwungen, mich um andere Arbeiten, besonders für Kirchen, zubewerben. [...] Noch nie bin ich Eurer kurfürstlichen Durchlaucht mit meiner Bitte beschwerlich gewesen, wie wohl*

<sup>163</sup> Das Gemälde wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, die Skizze ist erhalten. Vgl. Kat.-A 29 und A 30 sowie BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1845. – BHStA KB HZA 206 fol. 159/160, Nr. 1845. – BHStA KB HZA Fasz. 343 Fol. 286 (31.01.1794).

<sup>164</sup> Es sind nicht alle Verträge erhalten. Die Rechnungsbücher beziehen sich wiederholt auf die geschlossenen Kontrakte.

<sup>165</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1683.

<sup>166</sup> Und zwar die Abgabe von drei Stillleben als Vorlage für die Gobelinmanufaktur, vgl. BHStA KB HZA 198 fol. 136, Nr. 1551.

<sup>167</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittschreiben vor dem 24.03.1788.

<sup>168</sup> Auch Johann Jakob Horemans wandte sich bereits 1774 an den Kurfürsten mit den Worten: „*ich habe das Haus voll(er) Bilder], es kaufft mir kein Mensch nichts ab.*“ Zitiert nach Kat. Ausst. München 1974, S. 8.

<sup>169</sup> Vgl. Kap. 4.2.

*mir nicht unbekannt war, daß Höchst dieselben schon mehreren Künstlern, denen einige gewiß nicht so viele Verdienste, als ich, auf weisen können, die gnädigste Unterstützung großmüthig angedeihen liessen. Nachdem aber mein bisheriges Schicksal eine andere, und schlimme Wendung beginnt; so sehe ich mich hindurch in die Nothwendigkeit versetzt jenen glücklichen Weg einzuschlagen, wodurch ich von dem bevorstehenden Untergang gerettet werden mag. Ich fasse daher den trostvollen Muth, Eure kurfürstliche Durchlaucht so unterthänigst, als angelegenst zu bitten, daß mir gleichfalls ein jährlicher Selbst gnädigst zubestimmender Gehalt um so mehr gnädigst verliehen, und angeschafft werden möchte, ja unläugbarer es seyn dürfte, daß ich mir durch meine Arbeit so wohl in – als außer Lands eben so viel Ruhm und Verdienste als jeder anderer erworben habe [...] Und weil hier die Wohnungen, sehr hoch zustehen können, und ich folglich mit dem verwilligten Inhalt dennoch nicht bestehen könnte, auch überdaß nicht einmal solche Quartiere um theures Geld zu finden sind, worin eine große Stücke, mir zum Beispiel die für die Hautelisse sind malen kann, so bitte ich ferners um die huldreichste Versicherung, daß wenn dereinst titl. Bildergallerieinspektor Dorner eine andere freye Wohnung erhält, mir solchenfalls die seinige Ursache willen eingeraumt werden solle, weil alsdann daß mir in dem hießigen Residenzschloße angewiesene Malzimmer zu einem andern Gebrauche verwendet, und zur Winterszeit daß zum Einfeuern deßselben erforderliche Holz erspart werden könnte. Getröst wiederholle ich meine zweyfache unterthänigste Bitte und erlasse mich zur mildesten Bittserhöre, wie auch zur fort verehrenden höchsten Gnadenfülle in tiefster Erniedrigung Eurer kurfürstlichen Durchlaucht Unterthänigster treuehorsaamster Christian Wink, Hofmaler in München.“<sup>170</sup>*

Das Schreiben zeigt, dass Wink sich hier um ein festes Gehalt sowie die bald frei werdende Wohnung von Johann Jakob Dorner bemühte. Seit langem arbeitete er bereits ohne festes Einkommen für den

kurfürstlichen Hof und verdiente sich zusätzlich seinen Lebensunterhalt mit Arbeiten für die Kirche. Auf Grund des Rückganges dieser Aufträge wandte er sich ab 1784 an den Kurfürsten mit der Bitte um ein regelmäßiges Einkommen, dessen Höhe er den Hof zu bestimmen bat. Zudem hoffte er auf die Wohnung des Hofmalers Dorner, falls diese durch einen Umzug frei würde. Er erinnerte daran, dass dadurch sein Malzimmer, welches ihm in der Residenz zur Verfügung stand, ebenfalls für einen anderen Zweck genutzt werden könnte. Es finden sich insgesamt sechs Bittschreiben dieser Art im Personalakt Winks, die er zwischen 1784 und 1797 an den Kurfürsten richtete.

Während Maximilian III. Joseph ihm noch zahlreiche Aufträge zukommen ließ, änderte sich dies unter Kurfürst Karl Theodor, der neben dem Münchner auch noch den Mannheimer Hofstaat mit eigenen Hofkünstlern unterhielt.<sup>171</sup> Dieser Rückgang verdeutlicht, wie eng die Karriere Winks mit der Förderung des Kurfürsten verknüpft war. Als Wink zum Hofmaler ernannt und stetig beschäftigt war, erhielt er auch zahlreiche Aufträge von der Kirche und von Adelsfamilien. Unter Karl Theodor konnte Wink zwar die begonnenen Arbeiten zu Ende führen, doch gab man ihm bis in die 1790-er Jahre keine weiteren Großaufträge mehr.

Welche positiven und negativen Folgen die Anerkennung und Würdigung eines Hofmalers und die Verleihung dieses Titels durch den Kurfürsten hatten, zeigt sich auch am Beispiel einer weiteren Gruppe von Auftraggebern, für die der Landesherr als Referenz eine wichtige Rolle spielte – nämlich des Adels.

### 4.1.3 Adelige Auftraggeber

Der Titel eines Hofmalers bewog auch die am Hofe in verschiedenen Beratergremien tätigen Adelligen, Arbeiten bei Christian Wink anfertigen zu lassen. Denn welche größere Referenz hätte es für einen kur-bayerischen Künstler geben können als

<sup>170</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, vor dem 29.03.1784.

<sup>171</sup> Vgl. hier auch die gesonderten Aufführungen der einzelnen Mitglieder im Hof- und Staatskalender ab 1780, z. B. Hofkalender 1780, S. 50/51.

diejenige seines obersten Landesherrn? Er gewann dadurch eine neue Klientel, die er ohne den sozialen und künstlerischen Aufstieg sowie die kurfürstliche Referenz vermutlich nicht erhalten hätte. Mit den Tattenbach-Rheinstein und den Törring-Seefeld wurde Christian Wink von zwei Adelsfamilien engagiert, die zum alten bayerischen Hof- und Beamtenadel zählten und zentrale Positionen in Hof und Verwaltung einnahmen.<sup>172</sup> Beide Familien waren äußerst einflussreich.<sup>173</sup> Joseph Ferdinand Graf von Tattenbach-Rheinstein gab bei Wink 1781 drei Altarblätter für die Kirche St. Martin in seiner Hofmark St. Martin im Innkreis<sup>174</sup> in Auftrag: das Hochaltarbild mit der Darstellung des *Hl. Martin als Fürsprecher* sowie die Seitenaltarblätter *Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian* und *Anna, Joachim und Maria*.<sup>175</sup> Westenrieder schrieb dazu: „*Ein Choraltarblatt, für Titl. Hrn. Grafen von Tattenbach, nach St. Martin. Es stellt den heil. Martinus, als Bischof, in der Glorie mit Engeln umgeben, vor. Unten sieht man den Bettler, welchem der Heilige den halben Mantel geschenkt, und in der Ferne die Gegend vom Schloß St. Martin. Das Gemählde ist auf Leinwand, 10 Schuh hoch und 7 breit. Eben dahin zwey Seitenaltarblätter, deren das erste die heil. Anna mit dem heil. Joachim und Maria, das zweyte den heil. Sebastian vorstellet. Die Gemählde sind auf Leinwand gemalen, sind 5 Schuh hoch und 2 Schuh 6 Zoll breit.*“<sup>176</sup> Wie Westenrieder ausführt, ist auf dem Hauptaltarblatt in der rechten Ecke die Ansicht des Tattenbachschen Schlosses zu

<sup>172</sup> Dazu gehören die Familien der Preysing, Berchem, Törring, Tattenbach, Taufkirchen, Lerchenfeld, Seinsheim. Ungefähr ein Viertel des gesamten adeligen Grundbesitzes gehörte diesen sieben Adelsfamilien, der übrige Besitz verteilte sich auf 64 weitere Adelsfamilien. Vgl. Hammermayer 1988, S. 1247.

<sup>173</sup> Wiederholt besetzten sie die höchsten staatlichen Ämter, vgl. Hammermayer 1988, S. 1238, Anm. 4. Auch stellten beide regelmäßig Mitglieder der sog. *Geheimen Konferenz*, einem Gremium, das als Ausschuss des *Geheimen Rates* entstanden war und den Kurfürsten in den wichtigsten innen- und außenpolitischen Angelegenheiten beratend zur Seite stand. Der Geheime Rat bildete in der staatlichen Herrschaftsordnung unter Max III. Joseph und Karl Theodor die oberste Behörde mit Beraterfunktion für den Kurfürsten. Vgl. Hammermayer 1988, S. 1238. Zur Behördenorganisation unter Max III. Joseph und Karl Theodor vgl. Hammermayer 1988, S. 1236-1247.

<sup>174</sup> Die Familie der Tattenbach-Rheinstein besaß die Herrschaft über St. Martin im Innkreis und das dazugehörige Schloss seit 1606. Vgl. Baumert/Grüll 1985, S. 51, 192.

<sup>175</sup> Vgl. Kat. A 172, A 186, A 124.

<sup>176</sup> Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

erkennen, das damit direkt unter den Schutz des Heiligen gestellt wird. Knapp zehn Jahre zuvor hatte Wink ebenfalls von Joseph Ferdinand Graf von Tattenbach-Rheinstein den Auftrag erhalten, das von der Familie als Jagdschloss genutzte Schloss Zell an der Pram mit Fresken auszumalen.<sup>177</sup> Im Rahmen dieser Arbeiten entstand die großformatige Ölskizze des Hauptfreskos mit der *Allegorie der Freuden des Landlebens* an.<sup>178</sup>

Auch die bekannte Adelsfamilie Törring-Seefeld befand sich unter den Auftraggebern Winks. Anton Clemens Graf von Törring-Seefeld (1725-1812) bestellte 1767 die Ausmalung der Kirche St. Johannes d. Täufer in Inning am Ammersee.<sup>179</sup> Neben den Fresken ist hier die Skizze mit der *Preldigt Johannes d. Täufers* erhalten,<sup>180</sup> die vermutlich dem Grafen zur Genehmigung vorgelegt wurde.<sup>181</sup> Auffallend ist, dass Wink diesen Auftrag bereits zwei Jahre vor seiner Ernennung zum kurfürstlichen Hofmaler erhielt. Zu dieser Zeit arbeitete er bereits für Maximilian III. Joseph, und zwar sowohl für das Hofoperntheater als auch für die Gobelinmanufaktur.

In einem Brief an den Landesherrn von 1786 erwähnte Wink zudem Joseph Anton Graf von Seeau als kurfürstlichen Musik- und Hoftheaterintendanten. Er bemerkte ausdrücklich, dass auch dieser als Referenz für seine gelungenen Arbeiten benannt werden könne: „*daß ich [...] alle historische Vorstellungen und einzelne Figuren zu dem hiesigen Hof-Theater erfunden, und hir mit allen Beyfalle nicht nur Höchstderoselben Music- und Hoftheater-Intendantens Titl. Grafen von Seeau, und erwähnten Architecten [gemeint sind Giovanni Paolo Gaspari, Joseph Damian*

<sup>177</sup> Die Hofmark Zell an der Pram gehörte damals mit zum Besitz der Familie Tattenbach. Vgl. Baumert/Grüll 1985, S. 76, 192. Die Familie der Tattenbach-Rheinstein ist als alte Jägermeisterfamilie bekannt, was auch im Wappen (Jägerhorn, Hirschgeweih) veranschaulicht wird. Vgl. Vehse 1994, S. 191.

<sup>178</sup> Vgl. Kat. A 217.

<sup>179</sup> Die Kirche gehörte zur Törring-Seefeldschen Hofmark. Vgl. Englbrecht 1993, S. 170 sowie CBD 1976, Bd. 1, S. 327.

<sup>180</sup> Die Skizze wurde für das Hauptfresko entworfen, vgl. Kat. A 153.

<sup>181</sup> Ein weiterer Auftrag des Grafen bildeten die Fresken der heute zerstörten Schlosskapelle in Neubergshausen 1765. Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229 sowie Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 18.

*Stuber und Lorenz Quaglio] sondern auch all anderer Malereykenner [j] gemalt...*<sup>182</sup> Zu weiteren Auftraggebern zählte auch Hieronymus Maria Graf von Lodron (1728-1789), der das Patronatsrecht an der Pfarrkirche in Haag an der Amper inne hatte.<sup>183</sup>

Die Wahl Christian Winks als Künstler für die Innenraumgestaltung der Pfarrkirche in Eching am Ammersee wurde wahrscheinlich durch den Hofmarksherrn Emanuel Maximilian Freiherr von Perfall veranlasst.<sup>184</sup> Neben der Freskendekoration malte Wink das Hochaltarbild (1771) sowie ein Seitenaltarblatt (1774).<sup>185</sup> Zu weiteren hochrangigen Auftraggebern Winks gehörte auch der Graf von Haimhausen, der für seine böhmische Herrschaft Kuttenplan (heute: Chodová Planá) ebenfalls ein Altarbild in Auftrag gab.<sup>186</sup>

Die Beispiele zeigen, wie wichtig es für einen Hofmaler war, auch im adeligen Umfeld des Landesfürsten Förderer und Unterstützer zu finden. Wie bedeutsam die Kunstförderung der genannten Adelsfamilien war, beschrieb Westenrieder in seiner Abhandlung *„Über den Zustand der Künste in Bayern“* 1783: *„Die (Titl.) Herren Grafen von Tattenbach und Haimhausen sind eben so erklärte und geschmackvolle Liebhaber als Beförderer der Kunst; beide Herren Grafen besitzen auch überaus prächtige Kupfersammlungen, welche sie noch immer vermehren, und sich durch diese Denkmäler ihrer Achtung für die Kunst, wozu sie wahrlich kein Beyspiel ermuntert hat, den Fremden und den Würdigsten und Verständigsten unsrer Nation ehrwürdiger und der Nachwelt unvergesslicher machen...“*<sup>187</sup>

#### 4.1.4 Der Multiplikator am Hof – Johann Caspar von Lippert

Es war für einen Hofmaler von unschätzbarem Wert, viele und möglichst gute Kontakte zum Hof zu haben. Die für Wink wichtigste Freundschaft war jene mit Johann Caspar von Lippert (1724-1800). Dieser war nicht nur Auftraggeber,<sup>188</sup> sondern Freund und Förderer gleichermaßen. Bei Hofe hatte er die angesehene Stellung eines Geheimen Rates inne, er gehörte der Zentralbehörde an.<sup>189</sup> Unter Karl Theodor war er zudem der letzte Kabinettssekretär.<sup>190</sup> Die zahlreichen Ämter, mit denen er von zwei Kurfürsten ausgezeichnet wurde, zeigen seine hohe Reputation bei Hofe. Wink profitierte von der Freundschaft mit von Lippert, hatte der Geheime Rat doch nicht nur in München unzählige Bekannte, sondern korrespondierte europaweit mit den verschiedensten Briefpartnern. So haben sich im sog. Lippert-Nachlass ca. 3.000 Briefe von Künstlern, Kunst- und Münzensammlern, Historikern, Kirchenmännern und Gelehrten erhalten.<sup>191</sup> Oftmals wurde von Lippert um fachlichen Rat gebeten. Johann Michael Sailer schrieb über ihn, er *„sei ein Mann, den Baiern nicht genug schätzen kann und dessen Deutschland nicht werth ist.“*<sup>192</sup> Für die Münchner Gesellschaft war er eine bedeutende Persönlichkeit, die sowohl zum Hof, als auch im Kurfürstentum und darüber hinaus exzel-

<sup>188</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 706, Nr. 1560. Wink malte auch den sog. *Christus-Zyklus* für ihn, vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 36, A 37, A 106 und A 107.

<sup>189</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 1 sowie Kruedener 1973, S. 8.

<sup>190</sup> Vgl. Hammermayer 1988, S. 1247. Von Lippert entstammte dem gehobenen Bürgertum und wurde 1761 als Doktor iur. zum ordentlichen Mitglied in die Bayerische Akademie der Wissenschaften gewählt. Ein Jahr später ernannte man ihn zum kurfürstlichen Revisionsrat. Seit 1768 war er Direktor der historischen Klasse der Akademie der Wissenschaften. Auf Grund seines fachlichen Wissens wurde er zum Hofbibliothekar und Bücherzensurrat befördert. 1775 erhob ihn Kurfürst Maximilian III. Joseph in den Adelsstand. 1791 ernannte man ihn zum Oberlandesregierungsrat, ein Jahr später zum *„Geh. Referendär in geistlichen Sachen, Wirkl. Geheimer Rat und Curator des Schulwessens in Bayern, schließlich 1797 adjungierter geh. Cabinettssekretär“* (zitiert nach Messerer 1972, S. 1). Nach dem Tod Karl Theodors 1799 wurde er all seiner Aufgaben enthoben, behielt aber den Titel eines Geheimen Rates sowie eine jährliche Pension. Zur Biografie von Lipperts vgl. Messerer 1972, S. 1-8.

<sup>191</sup> Der Nachlass befindet sich heute im Besitz des Historischen Vereins von Oberbayern. Ein Teil davon wurde von Richard Messerer in den 1970-er Jahren bearbeitet und veröffentlicht. Vgl. Messerer 1972 und 1976 sowie 1979.

<sup>192</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 2.

<sup>182</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vom 16.07.1786.

<sup>183</sup> Der Graf gab den Auftrag für das Hochaltarbild der Pfarrkirche in Haag, vgl. Kat. A 167. Wink kam dank der guten Beziehungen des Grafen dorthin und stattete im Auftrag des Hofmarksherrn auch die Kirche mit Fresken aus. Die Finanzierung wurde fast ausschließlich vom Grafen getragen, obwohl das Dorf Haag für die Kirche baupflichtig war. Vgl. CBD 1998, Bd. 6, S. 232/234, Widmann 1982, S. 313, Widmann 1987, S. 235 sowie Huber 1989, S. 34.

<sup>184</sup> Vgl. CBD 1976, Bd. 1, S. 48.

<sup>185</sup> Vgl. Kat. A 181 und A 122.

<sup>186</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, S. 166. Das bei Westenrieder angesprochene Gemälde (vgl. Kat. A 121) konnte nicht ausfindig gemacht werden.

<sup>187</sup> Westenrieder 1783, Bd. 1, 2. Teil, S. 161/162.

lente Kontakte besaß.<sup>193</sup>

In von Lippert fand Christian Wink seinen wichtigsten Unterstützer und Förderer. Er diente als Multiplikator und sorgte für die Verbreitung von Winks Kunst in ganz Bayern, indem er in seinen Briefen an hochrangige Persönlichkeiten, reiche Bürger, Äbte, Gelehrte etc. immer wieder für Wink warb. Als Gelehrter besaß von Lippert zudem u. a. eine Dactyliotheke,<sup>194</sup> eine Sammlung von Siegelringen, geschnittenen Steinen, Cameen und Gemen, die Wink sicherlich kannte und wovon er sich inspirieren ließ.<sup>195</sup>

Es ist nicht bekannt, wie die beiden sich kennen gelernt hatte. Wink stand jedoch bereits 1764 in Kontakt mit von Lippert, wie ein Schreiben des Künstlers vom 18. April aus dem Kloster Fürstenfeld bezeugt.<sup>196</sup> Das Schreiben Winks an von Lippert widerspricht der Annahme der Forschung,<sup>197</sup> dass die beiden erst durch Winks Heirat mit der Tochter des bekannten Hofmedailleurs Franz Andreas Schega in Kontakt kamen.<sup>198</sup> Wie eng der Wink mit dem Hofbeamten befreundet war, zeigen einige persönliche Schreiben. Im ersten Brief vom 25. Juli 1770 bittet der Künstler, der sich zu Freskoarbeiten in Egling an der Paar befand, von Lippert um Geld, das er innerhalb der nächsten 14 Tage zurückzahlen würde. Im zweiten Schreiben vom 3. August 1770, also gut eine Woche später, bedankte er sich für die finanzielle Unterstüt-

zung des Hofrates.<sup>199</sup> Aus dem Jahr 1772 ist ein Brief Winks an von Lippert erhalten, in welchem er über die „*glickhliche Ent[er]bindung meiner gemahlin*“ bezüglich der Geburt seines Sohnes Christian Ludwig schrieb und seine „*sorge [...] allein umb die gesundheit meiner gemahlin, welche ich aber [...] bestens recommandire in die schon so ville und hohe gnaden, besonders aber empfehl ich sie in den schutz Dero gnädigen Frau Gemahlin.*“<sup>200</sup> Wink konnte hier auf die persönliche Unterstützung durch die Familie von Lippert vertrauen. Hinzu kam, dass der Geheime Rat die Taufpatenschaft der Winkschen Kinder übernahm.<sup>201</sup> Die enge Verbundenheit zwischen Wink und von Lippert wird in weiteren Briefen sichtbar.<sup>202</sup>

Wie sehr der Geheime Rat den Hofmaler auch als Künstler schätzte, zeigt sich darin, dass er für die *Augsburger Kunstzeitung* die Biografie Winks schrieb, die in der 29. Ausgabe vom 16. Juli 1770 veröffentlicht wurde.<sup>203</sup> Auch unterstützte von Lippert die Bemühungen von Wink, Boos und Feichtmayr hinsichtlich der Gründung einer Zeichnungsschule.<sup>204</sup> Zahlreiche briefliche Quellen legen dar, wie von Lippert innerhalb seines weiten Bekanntenkreises für den Hofmaler warb. Diese Kommunikation gibt einen beispielhaften Einblick in die Auftragsvergabe des 18. Jahrhunderts wieder. Dies galt sowohl für Aufträge zu Kirchenausstattungen, als auch für private Zwecke. Franz Andreas Hoffsess, Dechant in Viechtach, schrieb 1766 an von Lippert bezüglich der Ausmalung der Viechtacher Kirche, dass er „*wegen den mir anbefohlenen künstlichen Mahlern Herrn Wink [...] Vollkommen mit Ihnen Verstan-*

<sup>193</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 5: „*Weit über die Grenzen Bayerns hinaus genoß L.[ippert] den Ruf eines ausgezeichneten Gelehrten, sinnigen Kunstfreundes, eifrigen Kunstsammlers und eines freigiebigen Kunstmäzens.*“

<sup>194</sup> Vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 231. Aus dieser Sammlung werden auch in Hederichs Ausgabe „*Gründliches mythologisches Lexikon*“ von 1770 wiederholt Beispiele für mythologische Darstellungen zitiert.

<sup>195</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 6.1.

<sup>196</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 706, Nr. 1559.

<sup>197</sup> Winks Schwiegervater Franz Andreas Schega war mit von Lippert befreundet. Daher vermutete die Forschung, dass Wink erst durch die Hochzeit mit der Schega-Tochter am 19.11.1769 Zutritt zur Münchner Gesellschaft um von Lippert erhielt (vgl. Eggert 1962, S. 67). Der Brief von 1764 belegt jedoch, dass der Maler schon vorher Kontakt zu dem Geheimen Hofrat hatte.

<sup>198</sup> Der Kupferstecher Johann Georg Wille bezeichnete Schega in einem Schreiben an von Lippert als einen „*Ihrer besten Freunde*“. Von Lippert veröffentlichte zudem eine Lebensbeschreibung Schegas in der *Augsburger Kunstzeitung*. Vgl. Messerer 1972, S. 702, Nr. 1553 und Messerer 1976, S. 187, Nr. 56.

<sup>199</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 707, Nr. 1560 sowie S. 707, Nr. 1561.

<sup>200</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 707, Nr. 1561.

<sup>201</sup> Vgl. Krausen 1974, S. 14.

<sup>202</sup> So zum Beispiel in einem Brief des Pädagogen Hieronymus Andreas Mertens von 1787 an von Lippert. Vgl. Messerer 1976, S. 266, Nr. 159.

<sup>203</sup> Die Lebensbeschreibung Winks wird in einigen Briefen von Hieronymus Andreas Mertens an von Lippert erwähnt (vgl. Messerer 1972, S. 1 und Messerer 1976, S. 187, Nr. 56; S. 188, Nr. 57 sowie S. 189, Nr. 58). Die Biografie des Hofmalers wurde in der *Augsburger Kunstzeitung* veröffentlicht, vgl. Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227-232. Zudem hat von Lippert auch den Nekrolog zu Wink im *Münchner Intelligenzblatt* verfasst, vgl. *Münchner Intelligenzblatt* 1797, 15. Stück, Sp. 225-232.

<sup>204</sup> Vgl. Kap. 3.

den seye.“<sup>205</sup>

Auf ähnliche Art und Weise wurde Wink dem Abt von Oberalteich, Joseph Maria Hiendl, empfohlen. Der Abt überließ dabei sämtliche künstlerische Entscheidungen zu dem geplanten Altarblatt von Lippert und Wink: *„die Länge und Breite von den AltarBlat meines pp. Ordensvatters Benedicts, durch den berühmten Kunstmahler pp. Winck mahlen zu lassen gedenke, an Hochdieselben zu übermachen gnädig belieben wollen. Ich stelle euer Exc. und pp. Mahler Wink alles anheim, ob Sie den lebent oder sterbenden Benedict wollen mahlen lassen, mir gilt es gleich.“*<sup>206</sup>

Auch der Auftrag des Ingolstädter Rechtsgelehrten Johann Joseph Prugger (1717-1788) wurde durch von Lippert vermittelt.<sup>207</sup> Prugger äußerte sich 1766: *„Das schön gemahlene Bild von Herrn Wink habe ich mit Freuden erhalten, findet auch hier aller orthen Beyfall, so zwar, daß ich gar nicht zweifle, daß ich konftigen Sommer dem Herrn Winck einen neuen und größeren accord zuzuschancen im Stande seyn werde.“*<sup>208</sup>

Künstlerkollegen wie der in Paris tätige Kupferstecher Johann Georg Wille (1715-1808) hatten durch von Lippert von dem kurbayerischen Hofmaler gehört: *„Mich deucht, ich habe schon von Herrn Winkens gehöret, ich besinne mich aber nicht wie und wann. Ich glaube gewiß Ihren Worten, daß er ein vortreflicher Maler sey. Es sind noch manche Männer von hoher Kunst hin und her in Deutschland, welche wir hier wenig kennen und die doch verdienten Welt bekannt zu seyn.“*<sup>209</sup> Auch Wille ließ über den Geheimen Rat ein Bild bei Wink in Auftrag geben: *„...Sie zu bitten, mir bey H. Wink ein kleines gemäldchen zu bestellen und ich weiß mich zu besinnen, daß ich 30 gulden dazu bestimmt hatte, weil*

*dießer Malern den Sie mir so rühmeten, stückchen um dießen Preiß mache.“*<sup>210</sup>

Die zahlreichen Empfehlungen von Lipperts innerhalb seines weitreichenden Bekannten- und Freundeskreises machten Wink in ganz Bayern bekannt. Der Auftrag für die Ausmalung von Schloss Zell an der Pram kam wohl auch über die Vermittlung zustande. In einem Brief an seinen Gönner schrieb Wink: *„Ich weiß nit, ob ich an ihn [gemeint ist der Graf von Tattenbach-Rheinstein] oder sein Secretarius schreiben sollte bitte daher, Euer gnade, meiner Frau zu berichten, daß sie disses werckh gleich mindlich ausmacht, oder etwa ein zeterl oder brife schreiben lasst, [...] das es höfflich heraus komme, und solches über gebe als wann ich es geschicket hätte“*<sup>211</sup> Das Schreiben gibt beispielhaft einen Einblick in die Praxis der Auftragsvergabe und -annahme: Der Graf von Tattenbach-Rheinstein wandte sich für die Auftragsvergabe an Caspar von Lippert. Dieser gab die Anfrage an den Hofmaler weiter, der daraufhin um einen Ansprechpartner bat. Zugleich beauftragte Wink von Lippert, seine Frau Elisabeth zu benachrichtigen. Sie sollte den Auftrag mündlich oder schriftlich festhalten und einen Brief an den Grafen übergeben.

Auch der Sohn von Johann Caspar von Lippert, Theodor von Lippert (1768-1826), empfahl den Freund seines Vaters weiter.<sup>212</sup> Es ist anzunehmen, dass Wink über diese Verbindung 1791 bzw. 1796 die beiden Aufträge zu Altarblättern für die Stadtpfarrkirche und die Wallfahrtskirche Maria Brunnlein (beide Wemding) erhielt.<sup>213</sup> Der Auftrag zu einem Altarblatt mit der *Beweinung Christi*<sup>214</sup> für die Untere Stadtpfarrkirche St. Moritz in Ingolstadt steht ebenfalls in Zusammenhang mit Theodor von Lippert. Wink schrieb am 1. Januar 1790 an ihn: *„Wegen den Bild oder Antependio wird ich mir eine Freude machen, wenn ich die Ehre haben sollte solches zu mahlen.“*<sup>215</sup>

<sup>205</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 176, Nr. 368. Der Auftrag ging schließlich an Otto Gebhardt (1703-1773), ursprünglich war zunächst Franz Xaver Palko (1724-1767), dann Christian Wink dafür vorgesehen. Vgl. Grimminger 2000, S. 82/83, Messerer 1972, S. 176/177, Nr. 366-369.

<sup>206</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 43, Nr. 63.

<sup>207</sup> Von Lippert unterhielt seit seiner Zeit, die er in Ingolstadt an der damaligen Universität verbrachte, Kontakte dorthin. Vgl. Messerer 1972, S. 1.

<sup>208</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 498, Nr. 1077.

<sup>209</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 703, Nr. 1553.

<sup>210</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 704, Nr. 1554.

<sup>211</sup> StadtAM, Historischer Verein von Oberbayern, Ms. 5/XVI, Brief Winks vom 3. August 1770.

<sup>212</sup> Theodor von Lippert studierte in Ingolstadt und arbeitete für den Stadtpfarrer in Wemding und Pfaffenhofen. Vgl. Messerer 1979, S. 357, Anhang Nr. 7, Anm. 1.

<sup>213</sup> Vgl. Kat. A 53 und A 119.

<sup>214</sup> Vgl. Kat. A 59.

<sup>215</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 357, Anhang Nr. 8.

Am 19. März 1790 berichtete er über die Fertigstellung des Gemäldes, das er an Theodor schicken wollte: *„Christus ist Todt, maustodt und als todter werde ich selben künftigen Palmsonntag in ein Kistl legen und Euer Hochedel übersenden. Diese Woche werde ich solchen noch auf der Dürr lassen, damit er in aufrollen unbeschädigt bleibt. Hoffe, dass er wird nach Vergnügen ausgefallen seyn...“*<sup>216</sup>

Sechs Tage später, am 25. März 1790, schrieb er nochmals nach Ingolstadt: *„Da Euer Hochedelgeborenen Commißarius und Protector dieses Bild seind, Derohalben übersende ich solches auch an Hochselbe und werde dann die weitere Spedierung besorgen.“*<sup>217</sup>

Die engen privaten Kontakte mit der Familie von Lippert verhalfen Wink zu zahlreichen Aufträgen und sorgten für die Verbreitung seiner Kunst inner- und außerhalb des bayerischen Kurfürstentums.

#### 4.1.5 Der Galeriedirektor Johann Nepomuk von Weizenfeld

Mit Johann Nepomuk von Weizenfeld hatte Wink einen weiteren Bekannten am Münchner Hof, der seine Arbeit unterstützte. Von Weizenfeld war kurfürstlicher Hofkammerrat und Galeriedirektor und ebenfalls mit von Lippert befreundet.<sup>218</sup> Im Jahr 1772 wurde er zum Akademiedirektor der neu gegründeten *Zeichnungsschule* ernannt.<sup>219</sup> Als Galeriedirektor hatte von Weizenfeld die Aufgabe, alle eingelieferten Kunstwerke auf ihre Unversehrtheit und korrekte Ausführung zu überprüfen. Christian Wink musste sich während seiner Tätigkeit als Historien- und Opernmaler für den Münchner Hof daher alle abgelieferten Arbeiten vom Galeriedirektor bestätigen lassen, erst dann erhielt er den noch ausstehenden Lohn. Diese Regelung war oftmals Bestand des Vertrages: *„Das kurfürstliche Hofzahlamte hat diesen gesagten Hofmahler Winck nach hergestellter Arbeit und beigebrachten Atehstat vor die obbe-*

*malte zwo Tapeten Stücke die betreffende zwelf hundert Gulden ingroßiertermassen gegen Schein zu bezahlen und gehörigen orte in Prüfung zur ausgab zu bringen.“*<sup>220</sup>

Von Weizenfeld bescheinigte ihm beispielsweise 1781 bei der Abgabe des Kartons *Enthaltbarkeit des Scipio*,<sup>221</sup> *„daß obiges Gemälde zu höchster Zufriedenheit ververtigt und eingelüfert worden, solches wird von Gallerie Directionswegen hirmitt attestirt. München den 18 May 1781. VWeizenfeld.“*<sup>222</sup>

Es ist zu vermuten, dass sich Wink und von Weizenfeld bereits vor Gründung der *Zeichnungsschule* gekannt hatten, die Zusammenarbeit für das gemeinsame Projekt jedoch die Beziehung intensiviert hatte. Ein Unterstützungsbrief von Weizenfelds vom 20. Juli 1786 an den Kurfürsten, der auf ein Bittschreiben Winks Bezug nahm, verdeutlicht, dass auch er sich für den Künstler einsetzte. Er beschrieb die Verdienste und Fähigkeiten Winks folgendermaßen: *„So weit des Supplicanten fähigste und langjährige Dienstleistung anbelangt, muß demselben hirmitt das beste Zeugniß beylegen, und nicht unbemerkt lassen, daß er schon längstens sich einer höchsten Gnade würdig gemacht habe...“*<sup>223</sup> Bei Hofe überlegte man daraufhin tatsächlich, Wink ein festes Gehalt zu geben, was jedoch letzten Endes nie geschah.<sup>224</sup>

#### 4.1.6 Zusammenfassung

Winks Tätigkeit am Münchner Hof verhalf ihm, seine Arbeiten bekannt zu machen und brachten ihm 1769 den Titel eines kurfürstlichen Hofmalers ein. Dies hatte einerseits neue Aufträge durch den Kurfürsten zur Folge, andererseits verhalf es Wink zu einem sozialen Aufstieg. Er hob sich damit vom Gros der einer Zunft angehörigen oder freien Künstler ab. Der Hof

<sup>216</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 358, Anhang Nr. 11.

<sup>217</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 358, Anhang Nr. 12.

<sup>218</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 678, Nr. 1496.

<sup>219</sup> Vgl. Meine-Schawe 2004, S. 132.

<sup>220</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Ordonanz vom 30. Oktober 1782).

<sup>221</sup> Vgl. Kat. A 210.

<sup>222</sup> Rechnungsbeleg vom 18. Mai 1781, BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1783.

<sup>223</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Unterstützungsbrief vom 20. Juli 1786.

<sup>224</sup> Vgl. Vermerk des Hofes in BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (5. August 1786).



ermöglichte ihm die Bekanntschaft mit dem Adel Bayerns, der ebenfalls Aufträge vergab. Durch die Referenz des Kurfürsten erweiterte sich der Auftraggeberkreis Winks. Seine weltliche Auftraggeberschicht umfasste Hofgesellschaft und Bürgertum. Wie eng das Netzwerk eines Hofes geknüpft war, ließ sich am Beispiel des Geheimen Rates von Lippert zeigen, der seine Kontakte sowohl zum Kurfürsten und zum Adel, als auch zu anderen Künstlern, Gelehrten, Priestern und wohlhabenden Bürgern hatte. Von Lippert fungierte dabei als eine Art Multiplikator, der für eine schnelle Verbreitung der Kunst Winks sorgte. Aber auch durch den Hof selbst wurde Wink bis an die Grenzen des Kurfürstentums Bayern bekannt, da man bei Patronatsverpflichtungen vorzugsweise die Hofmaler einsetzte. Ebenso sorgten die Aufträge von adeligen Familien, deren Hofmarken oftmals weit entfernt von München lagen, für einen Transport der Kunst Winks in die Provinzen des Kurfürstentums. Es ist also deutlich zu erkennen, wie der Künstler von München aus Bayern eroberte. Wie eng der eigene Erfolg vom Wohlwollen des Kurfürsten abhängig war, zeigte sich, als nach dem Tod Maximilian III. Josephs 1777 der neue Kurfürst Karl Theodor eigene Hofmaler von Mannheim mit nach München brachte.<sup>225</sup> Für Wink verhiess dieser Wechsel einen zunehmenden Rückgang der Aufträge. Die enge Verknüpfung der Hofgesellschaft mit der kurfürstlichen Gunst zeigt sich parallel dazu auch am Rückgang der Aufträge des Adels, der Wink in den 1790-er Jahren nicht mehr beschäftigte. Deshalb war der Künstler in den letzten zehn Jahren seines Lebens auf andere Auftraggeber angewiesen.

## 4.2 Die Kirche als Parallelwelt

Bildeten kurfürstlicher Hof, Adel und Bürgertum die eine Seite der Auftraggeber, dann stellte die Kirche die andere Seite dar. Ihr gehörten insgesamt 56% der Gesamtgüter im bayerischen Kurfürstentum, zudem erfreute sie sich der steuerlichen

Immunität.<sup>226</sup> Das erklärt unter anderem den finanziellen Reichtum und die Möglichkeiten, Künstler zu beschäftigen. Innerhalb der Kirche waren es die bischöflichen Hochstifte und ein Großteil der Klöster, die den höchsten Grad an Autonomie besaßen. Ähnlich wie am Hof gab es auch ein kirchliches Netzwerk, in dem erfolgreiche Künstler weiterempfohlen wurden. Es lassen sich zwei Arten von Auftraggebern unterscheiden: Klöster und kurbayerische Pfarreien.

### 4.2.1 Klöster im Kurfürstentum Bayern

Das 18. Jahrhundert war geprägt von unzähligen Ordensgemeinschaften, die zahlreiche Klöster und inkorporierte Pfarreien in ihrem Besitz hatten. Die Männerorden teilten sich dabei im wesentlichen in zwei Gruppen auf: Bettelorden<sup>227</sup> auf der einen und Prälatenorden<sup>228</sup> auf der anderen Seite. Erstere waren vorwiegend geistliche Institutionen, deren weltlicher Besitz sich zumeist auf das Kloster beschränkte. Im Gegensatz dazu besaßen Prälatenorden eigene Ländereien, hatten oftmals die Herrschaft über Hofmarken und Niedergerrichte inne und zählten dadurch zu den Landständen im bayerischen Kurfürstentum. Sie konnten politisch und juristisch eigenständig agieren, ohne dabei auf den Kurfürsten oder geistliche Herrscher wie Bischöfe Rücksicht nehmen zu müssen.<sup>229</sup> 1769 gab es im Kurfürstentum allein 72 ständische Klöster und Kollegiatstifte.<sup>230</sup> Ende des 18. Jahrhunderts waren ca. 28% aller Bauernhöfe im Kurfürstentum unter klösterlicher Grundherrschaft.<sup>231</sup> Klöster waren damit zahlungskräftige Auftraggeber und es war für viele Künstler wichtig, sich bei den Ordensgemeinschaften Aufträge zu sichern. Dabei wurde sowohl für die Klöster selbst und ihre inkorporierten Kirchen Arbeiten angefertigt.

<sup>226</sup> Nur bei einem nachweisbaren Landesnotstand durfte sie zu finanziellen Zahlungen herangezogen werden. Vgl. Hammermayer 1988 1, S. 1269.

<sup>227</sup> Dazu gehören z. B. die Orden der Dominikaner, Franziskaner, Kapuziner, Augustiner-Eremiten.

<sup>228</sup> Beispielsweise Benediktiner, Zisterzienser, Prämonstratenser und Augustiner Chorherren.

<sup>229</sup> Vgl. Franz 2003, S. 45.

<sup>230</sup> Vgl. Stutzer 1986, S. 29 sowie Bauer/Bauer 1993, S. 24/25.

<sup>231</sup> Vgl. Wild 2003, S. 528.

<sup>225</sup> Vgl. Thölken 1999, S. 248.

Wie sich Wink diese Aufträge sicherte, ist nicht überliefert. Jedoch schien auch hier Johann Caspar von Lippert oftmals seine Kontakte genutzt zu haben, wie ein Schreiben von Theodor Philipp Schmidt, Pflegskommissar in Neumarkt beweist. Dabei ging es um den Bau einer neuen Klosterkirche. Im Schreiben erklärt der Pflegskommissar, wie Wink vorgehen solle, um den Auftrag für die Malerarbeiten zu erhalten:<sup>232</sup> „...kann aber nicht versprechen, ob meine anempfehlung des Herrn Wüink eine Wirkung machen werde, iedoch würde es kaum fehlen, wenn Herr Wüink den hiesigen Herrn Kloster-Richter gewinnen könnte, welcher den Herrn Praelaten in allem zu leiten weiß. Der Landschafts-officiant in München, Herr Reichl, ist des Klosters agent; wolte sich Herr Wüink an dießen wenden, damit selber dem Herrn Kloster-Richter zuschriebe, so würde es vielleicht der beste weg seyn, die malerarbeiten zu erlangen.“<sup>233</sup> Der Pflegskommissar beschreibt, mit wem Wink Kontakt aufnehmen sollte: Zuerst sollte er sich an den *Landschafts-officiant*, der als Klosteragent tätig war, wenden, damit dieser beim Klostrichter für ihn eintrete. Entschieden wurde die Auftragsvergabe vom Prälaten, dem Abt des Klosters.

Wie die nachfolgende Darstellung zeigt, engagierten einige Klöster Christian Wink mehrmals bzw. empfahlen ihn an benachbarte Klöster oder verwandte Ordensgemeinschaften. Dabei wirkten Klöster auch als funktionierende Sozialsysteme, welche den Künstlern bei ihrer Beschäftigung ein sicheres Einkommen boten.<sup>234</sup> So schrieb Peter von Osterwald, der u. a. Direktor des Geistlichen Rates unter Maximilian III. Joseph war, in einem seiner Klostermandate von 1769, dass die Klöster „zu vieles und kostbares Eigenpersonale und Künstler aller Art in ihrem Dienst“<sup>235</sup> hätten. Als die höfischen Aufträge in den letzten Lebensjahren Winks abnahmen, waren es die Klöster, die bei ihm Kreuzwege anfertigen ließen.

## Prälatenorden und Kollegiatstifte

Den ersten, schriftlich überlieferten, klösterlichen Auftrag erhielt Wink 1764 von den Zisterziensern der Klosterkirche Fürstentfeld.<sup>236</sup> Was genau er dort schuf, ist nicht bekannt. Für dasselbe Kloster fertigte er 1776 noch einen Hausaltar an, 1795 entstand mit dem Kreuzweg für die Kirche eines seiner letzten Werke.<sup>237</sup>

Zwischen 1767-1771 arbeitete er an der Ausstattung der Wallfahrtskirche in Loh,<sup>238</sup> einer Inkorporation des Benediktiner-Klosters Metten.<sup>239</sup> 1778 erhielt er einen weiteren Auftrag zu einem Seitenaltarblatt für die Klosterkirche.<sup>240</sup> Es waren vermutlich die Mettener Benediktiner, die ihn an ihre Mitbrüder im nah gelegenen Benediktinerkloster Oberalteich weiterempfehlen. Für diese malte er 1769 das Hochaltarbild der Pfarrkirche Aiterhofen, einer Inkorporation des Oberalteicher Klosters. 1770/71 entstand für die Tochterkirche in Geltofung ein Kreuzweg. Erst 1796 fertigte er auch für Oberalteich selbst – wie bereits einige Jahre zuvor für Metten – ein Seitenaltarblatt mit dem *Tod des Hl. Benedikt* an.<sup>241</sup> Als weitere Benediktinerklöster beschäftigten ihn ebenfalls Scheyern und Benediktbeuern. Für ersteres malte Wink 1771 das Hochaltarblatt der *Himmelfahrt Mariens*, für letzteres entstand 1795 ein Kreuzweg für die Klosterkirche.<sup>242</sup>

Bei den Augustiner Chorherren in Dietramszell war er erstmals 1769 beschäftigt und malte die Fresken der zum Stift gehörenden Wallfahrtskirche St. Leonhard.<sup>243</sup> Im Auftrag des Dietramszeller Klosters stattete er die in der Nachbarschaft liegende Kirche und Inkorporation St. Katharina in Thankirchen aus.<sup>244</sup> Für die Klosterkirche in Dietramszell selbst erhielt der Künstler keine Aufträge, was wohl damit zusammenhängt, dass sie ab den 1740-er

<sup>236</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 706, Nr. 1559.

<sup>237</sup> Vgl. Kat. A 57 und A 74-A 87.

<sup>238</sup> Vgl. Kat. A 117, A 180, A 156, A 170, A 133, A 191, A155 und A 128.

<sup>239</sup> Vgl. Schmidmayer 1989, S. 465/466.

<sup>240</sup> Vgl. Kat. A 134.

<sup>241</sup> Vgl. Kat. A 116, Kat. A 60-73 und Kat. A 135.

<sup>242</sup> Vgl. Kat. A 112 und Kat. A 88-101.

<sup>243</sup> Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 234. Eine Entwurfsskizze ist erhalten, vgl. Kat. A 169.

<sup>244</sup> Vgl. CBD 1984, Bd. 2, S. 256. Die Entwurfsskizze zum Hauptfresko ist erhalten. Vgl. Kat. A 162.

<sup>232</sup> Hier handelt es sich wohl um die ehemalige Benediktinerabtei Neumarkt-St. Veit.

<sup>233</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 578, Nr. 1289.

<sup>234</sup> Vgl. Pest 1937, S. 49/50.

<sup>235</sup> Zitiert nach Stutzer 1986, S. 27.

Jahren bereits vollständig ausgestaltet worden war.<sup>245</sup> Für ein weiteres Augustiner Chorherrenstift fertigte Wink 1778/1779 sowohl die Fresken, als auch ein Altarblatt an.<sup>246</sup> Nur kurze Zeit später, 1781, wurde er von Ordensbrüdern in Schlehdorf mit einem Auftrag für ein großes Seitenaltarblatt bedacht.<sup>247</sup> 1789 war er für das Augustiner Chorherrenstift in Weyarn tätig, das zwei Seitenaltarbilder für die dem Kloster inkorporierte sog. Frauenkirche in Osterwargau in Auftrag gab.<sup>248</sup>

Neben den Ordensgemeinschaften, für die er mehrmals und auch in unterschiedlichen Klöstern tätig war, gibt es weitere einzelne Beispiele für Klosteraufträge. Ungeklärt bleibt die Auftragsvergabe für die ehemalige Prämonstratenserabtei in Rot an der Rot. 1786 lieferte er dorthin ein Seitenaltarblatt.<sup>249</sup> Der Auftrag erscheint ungewöhnlich, da sich das Kloster außerhalb des Kurfürstentums Bayern befand. Zudem ist es ist der einzige Auftrag einer Prämonstratenserabtei.

Für die Klosterkirche Wiesensteig fertigte er ebenfalls in den 1780-er Jahren ein Seitenaltarblatt an.<sup>250</sup> Sein Kollege, der Hofbildhauer Johann Baptist Straub, entstammte der Stadt und arbeitete gemeinsam mit Wink und anderen Künstlern an der Ausstattung der Kirche.<sup>251</sup>

### Bettelorden

Nicht nur die reichen Prälatenorden engagierten Wink für ihre Klöster, Pfarr- und Wallfahrtskirchen, sondern auch die im Verhältnis dazu ärmeren Bettelorden, wie zum Beispiel Kapuziner und Franziskaner. Die Münchner Kapuziner gaben für ihre Klosterkirche zwei Altarblätter in Auftrag (1778 und 1784).<sup>252</sup> Für die Kapuziner war Wink ein weiteres Mal tätig: In Wasserburg am Inn fertigte er 1781 ein großes

Hochaltarbild an.<sup>253</sup> 1788 entstand für das Münchner Püttrich-Kloster der Terzianerinnen der Franziskaner-Reformaten ebenfalls ein Altarblatt.<sup>254</sup> 1794 beauftragte ihn der vom Kurfürsten Karl Theodor nach Bayern geholte Malteserorden mit einem Hochaltarbild für die Kirche St. Magdalena in Altötting.<sup>255</sup> Wie Wink zu diesem Auftrag kam, ist nicht überliefert.

### 4.2.2 Aufträge durch kurbayerische Pfarreien

Neben den autonomen und meist vermögenden Klöstern wurde Wink auch von einzelnen Pfarreien, die dem Kurfürsten weisungsgebunden waren, beauftragt. Dies hing in erster Linie von der Gunst des Kurfürsten ab, der kirchliche Neubauten oder Innenausstattungen genehmigen musste. Die einzelnen Pfarrer fungierten zwar als Auftraggeber, mussten allerdings in der Regel eine Genehmigung des bischöflichen Ordinariates auf kirchlicher Seite sowie die Bewilligung der kurfürstlichen Regierung einholen. Das geschah entweder durch eine direkte Anfrage an den Landesherrn oder über den jeweiligen Pfleger/Pflegskommissar, einen Pfleggerichtsprokurator bzw. Administrator/Verwalter der Hofmark,<sup>256</sup> welcher sich an die zuständige Mittelbehörde, das jeweilige Rentamt, wandte. Im Fall von Christian Wink waren verschiedene kurbayerische Rentämter zuständig, je nachdem, in welchem Bezirk die Kirche sich befand.<sup>257</sup> Die Auftragsvergabe stellte sich daher nicht so einfach dar wie im klösterlichen und im höfischen Bereich. Der bürokratische Weg über die Landgerichte bzw. Verwaltung der

<sup>245</sup> Vgl. Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 206-208.

<sup>246</sup> Vgl. Kat. A 49. Zu den erhaltenen Ölskizzen vgl. Kat. A 174 und A 194.

<sup>247</sup> Vgl. Kat. A 130.

<sup>248</sup> Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 537 sowie zu den Bildern Kat. A 138 und A 151.

<sup>249</sup> Vgl. Kat. A 1.

<sup>250</sup> Vgl. Kat. A 157.

<sup>251</sup> Vgl. Wiesensteig 1990.

<sup>252</sup> Die Darstellungen sind seit der Säkularisation in Türkheim. Vgl. Kat. A 140 und A 168.

<sup>253</sup> Das Altarbild befindet sich seit der Säkularisation in der Altöttinger Kapuzinerkirche St. Konrad. Vgl. Kat. A 142.

<sup>254</sup> Die Darstellung wurde nach Auflösung des Klosters durch die Säkularisation in das Franziskanerinnen-Kloster nach Reutberg gebracht. Vgl. Kat. D 10.

<sup>255</sup> Vgl. Kat. A 171. Der Orden hatte nach der Auflösung der Jesuiten 1773 das dortige ehemalige Jesuitenkloster bis 1808 übernommen. Vgl. Parzinger 2004, S. 9/10, 14/15 sowie Hammermayer 1988 11, S. 1275.

<sup>256</sup> Zur genauen Erläuterung der Unterbehörden des Kurfürstentums und deren Funktionsträger vgl. Hammermayer 1988, S. 1244 sowie Hiereth 1950, S. 8-15.

<sup>257</sup> Die Rentämter zur Zeit Maximilian III. Josephs und Karl Theodors befanden sich in Burghausen, Landshut und Straubing. Das Rentamt München war im Gegensatz zu den anderen keine eigene Behörde, sondern unterstand unmittelbar dem Hofrat bzw. der Hofkammer. Vgl. Hammermayer 1988, S. 1243.

Hofmark und die zuständige zentrale landesherrliche Mittelbehörde kostete Zeit und Geduld.

Die Finanzierung war davon ausgenommen und hatte mit der kurfürstlichen Bewilligung nichts zu tun. Es war nicht ausgeschlossen, dass auch der Kurfürst einen Beitrag leistete, üblicherweise wurden die Kirchenprojekte von Spenden der Gemeindemitglieder, Erbschaften oder aus Zuwendungen des Adels bzw. der zahlreichen Bruderschaften getragen. So wurde beispielsweise die Kirche St. Katharina in Thankirchen *„durch die Freygebigkeit der Pfarrkinder Des damaligen Pfarrverwesers P. Maximilian Grandauer und beyhülff des Klosters [das ehemalige Augustiner Chorherrenstift Dietramszell] also ausgezert...“*<sup>258</sup>

Einem Bericht des Pfarrers Sebastian Eisen von 1786 zufolge, spendeten die Gemeindemitglieder auch für die Kirche in Königsdorf: *„Über die bey nachgenannten Pfarrgottshaus beyzuschafenden nöthigen Kirchenzierden 30 Aug 1786 St Laurentiy Pfarrgottshaus Königsdorf. Die gutthäter haben dies Gottshaus zur erstellung eines Neuen Choraltarblats, dan machung neuer seitenaltar, und verzierung ainiger [...] wie auch zur ausstokador= und mallung desselben mehr den 2000 fl freywillig geschenkt...“*<sup>259</sup> Das Hochaltarblatt der Pfarrkirche St. Emmeram in Wemding von 1791 wurde von der Gut-Tod-Bruderschaft in Auftrag gegeben und bezahlt.<sup>260</sup>

Für die Albachinger Kirche wurde die Eingabe bei der Regierung gemacht. Der Pfarrer, Johann Thomas Bauer, der für die Kirche eine neue Ausstattung wünschte, wandte sich direkt an die kurfürstliche Regierung.<sup>261</sup> Albaching gehörte damals zum Pfliegergericht und der Grafschaft Haag, das Kirchenvermögen wurde vom Haager Administrator und vom Pfarrer verwaltet.<sup>262</sup> Wink erhielt 1791 den Auftrag zur Freskier-

ung der Kirche, die Entwurfsskizze des Hauptfreskos hat sich erhalten.<sup>263</sup>

Gängiger war der bürokratische Weg über den zuständigen Verwalter der Hofmark und das Pfliegergericht. So wurde das Schreiben des Pfarrvikars der Wallfahrtskirche Loh, die von den Benediktinern in Metten betreut wurde, über den Pfleger des Landgerichts Natternberg, Baron Joseph Weichs, vom Rentamt in Landshut ratifiziert.<sup>264</sup> Am 2. Mai 1767 unterschrieben der Pfleger Joseph Weichs, der zuständige Pfarrer Pater Lambert Kraus und Christian Wink den Kostenvoranschlag in München.<sup>265</sup>

Für die Wallfahrtskirche Halbmeile wurde der Vertrag mit Wink nach Genehmigung der kurfürstlichen Regierung mit dem zuständigen Pfarrer Höcher sowie dem Hofkammersekretär und Gerichtsschreiber Dietz in Deggendorf geschlossen.<sup>266</sup> Ein Antwortschreiben Winks zeigt, dass er den Vertrag direkt vom Gerichtsschreiber erhielt.<sup>267</sup>

In Schwindkirchen setzte sich 1783 der dortige Pfarrer, Johann Georg Wolfmiller, mit Unterstützung des Haager Gerichts und dessen Pfliegerichter, Johann Baptist Lößl, bei der kurfürstlichen Regierung für eine Neuausstattung der Kirche durch Wink ein. Wie bereits für die Pfarrkirche in Oberndorf, wurde auch hier der Hofmaler Franz Ignaz Oefele für ein Altarblatt und die Kreuzwegstationen verpflichtet. Da die Genehmigung von der kurfürstlichen Regierung bewilligt werden musste, setzte sie hier neben Wink auch den Hofmaler Franz Ignaz Oefele ein.<sup>268</sup> Während Entwurfsskizze und Freskierung der Kirche noch im

<sup>263</sup> Vgl. Kat. A 178.

<sup>264</sup> Vgl. Schmidmaier 1989, S. 467/468.

<sup>265</sup> Vgl. Schmidmaier 1989, S. 469.

<sup>266</sup> Bezahlt wurde Wink durch Dietz und den Grafen von Berchem, dem die Grafschaft Haag am Inn gehörte. Vgl. ABP Pfa Seebach I.11f.

<sup>267</sup> Vgl. ABP Pfa Seebach I.11f.

<sup>268</sup> Oefele malte sowohl das Altarblatt des nördlichen Seitenaltars (1794) sowie die Kreuzwegstationen (1795). Vgl. Pfa Schwindkirchen B III, 50/1 sowie StAM, Pfliegergericht Haag 75. Genauere Angaben hierzu finden sich auch in der Kunsttopographie des Erzbistums München und Freising. Die Finanzierung erfolgte u. a. durch die Gemeinde selbst und die Haager Allerseelen-Bruderschaft. Als Administrator der Grafschaft Haag war Graf Kajetan Joseph Fugger von Zinneberg tätig. Vgl. CBD 2001, Bd. 7, S. 284.

<sup>258</sup> Zitiert nach CBD 1981, Bd. 2, S. 256. Die Entwurfsskizze des Deckenfreskos von Christian Wink befindet sich heute in Augsburg. Vgl. Kat. A 162.

<sup>259</sup> StA München, GL 72/143.

<sup>260</sup> Vgl. Kat. A 53.

<sup>261</sup> Vgl. Wiegerling/Heisig 2001, S. 19.

<sup>262</sup> Vgl. CBD 2006, Bd. 12/1, S. 19.

selben Jahr vonstatten gingen, lieferte Wink das Seitenaltarbild erst 1794.<sup>269</sup>

In Hörgertshausen fand der Pfarrer Simon Blasi 1788 Unterstützung für die Neugestaltung der Kirche durch Philipp Fischer, kurfürstlicher Leibarzt und Professor in Ingolstadt. Bei der bürokratischen Umsetzung halfen der Pfliegerichtsprokurator von Moosburg und der Verwalter der Hofmark Hörgertshausen, Franz Xaver Steinberger.<sup>270</sup> Das bei Christian Wink in Auftrag gegebene Hochaltarbild wurde drei Jahre später geliefert.<sup>271</sup>

Wie die Beispiele zeigen, war die Dauer der Genehmigung einer Eingabe beim zuständigen Rentamt unterschiedlich lang. Sicherlich spielten gute Kontakte zur Mittelbehörde und die Höhe an Bestechungsgeldern eine nicht unwesentliche Rolle.<sup>272</sup> Nach Genehmigung der Regierung wurden die Verträge üblicherweise zwischen Wink, dem Pfarrer und dem zuständigen Vertreter des Pfliegerichts geschlossen. Wie das Beispiel der Wallfahrtskirche in Loh zeigt, warteten die Pfarrer jedoch nicht immer auf die Bewilligung ihrer Aufträge durch das Rentamt, sondern beschäftigten die Künstler bereits früher, damit die Arbeiten schneller vorangehen konnten. In Loh wurde der Vertrag mit Wink im Mai 1767 unterschrieben, so dass der Künstler bereits an den Chorfresken arbeitete, bevor die kurfürstliche Ratifizierung eingetroffen war.<sup>273</sup>

### 4.3 Zusammenfassung

Ob für den Hof oder für die Kirche – Wink hat vorwiegend innerhalb der Grenzen des bayerischen Kurfürstentums gearbeitet. Nur in Ausnahmefällen war er auch für Auftraggeber außerhalb Bayerns tätig. Ein Grund dafür ist in seinem Titel als kurfürstlicher Hofmaler zu sehen. Er war vor allem in den Regionen rund um München tätig. In selteneren Fällen zog es ihn in

Richtung seiner Heimatstadt Eichstätt, im Hochstift selbst arbeitete er nicht. In Niederbayern hatte er vorwiegend in der Region von Straubing über Deggendorf bis Passau und im Innviertel, das bis zum Frieden von Teschen noch zum Kurfürstentum Bayern zählte, zu tun.<sup>274</sup>

Bezeichnenderweise malte Wink den Hauptteil seiner Tafelbilder für Klöster und Pfarreien gemalt. Nicht selten wurde er während der Arbeiten für ein Kirchenfresko, die üblicherweise in den Sommermonaten stattfanden, auch für die notwendigen Altarbilder engagiert. Von seinem umfangreichen sakralen Werk sind 23 Kirchen überliefert, deren Freskoausstattung er gefertigt hat.<sup>275</sup> Quantitativ betrachtet, hat die Kirche die meisten Aufträge an Wink vergeben. Aus finanzieller Sicht waren die Arbeiten für den Kurfürsten jedoch lukrativer. Für die Anfertigung des Kreuzweges in Geltofig 1770/1771 wurden beispielsweise 112 Gulden gezahlt,<sup>276</sup> während die Kartons zum *Jahreszeiten-Zyklus* (1767-1773) ins-

<sup>274</sup> Das Innviertel umfasste die Region zwischen Passau und der Nordgrenze des Erzstifts Salzburg, u. a. mit den Städten Braunau, Ried und Schärding. Dazu zählten auch Schloss Zell an der Pram, Stift Reichersberg und St. Martin im Innkreis, wo sich Werke von Wink befinden. Das Innviertel gehörte bis 1777 zum Kurfürstentum Bayern. Erst im bayerischen Erbfolgekrieg nach dem Tod Maximilians III. Joseph fiel es 1779 im Frieden von Teschen an Österreich. Vgl. Hammermayer 1988 111, S. 1212-1220.

<sup>275</sup> Wink war in folgenden Kirchen tätig: Haag an der Amper (Freising), St. Laurentius (1764/83); Neubergshausen (München), Schlosskapelle (1765); Starnberg, St. Joseph (1765/66); Raisting (Weilheim), St. Remigius (1766/68); Inning am Ammersee (Fürstenfeldbruck), St. Johannes d. Täufer (1767); Loh (Deggendorf), Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz (1767/68); Dietramszell (Wolfratshausen), Wallfahrtskirche St. Leonhard (1769); Eching (Landsberg), St. Peter und Paul (1770); Egling (Landsberg), St. Vitus (1770/73); Kempfenhausen (Starnberg), Schlosskapelle St. Anna (1774); Bettbrunn (Riedenburg), Wallfahrtskirche St. Salvator (1776/1777, 1784); Thankirchen (Wolfratshausen), St. Katharina (1777); Reichersberg (Oberösterreich, Ried), Stiftskirche St. Michael (1778/79); Halbmeile (Deggendorf), Wallfahrtskirche Zur Schmerzhaften Mutter Gottes (1783); Schwindkirchen (Mühldorf), Maria Himmelfahrt (1784); Königsdorf (Wolfratshausen), St. Laurentius (1785); Ettringen (Mindelheim), St. Martin (1786/87); Rettenbach (Deggendorf), Maria Heimsuchung (1788/1789); Hiltenfingen (Schwabmünchen), St. Sylvester (1789); Hörgertshausen (Freising), St. Jakob (1790/1791); Albaching (Wasserburg), St. Nikolaus (1791/1792); Siegersbrunn (München), Wallfahrtskirche St. Leonhard (1793). Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A. Profane Fresken malte er für das Neue Schloss Schleißheim sowie Schloss Zell an der Pram (Österreich, Innviertel). Zudem fertigte er für das Hofkammerplenum 1790 zwei allegorische Fresken an.

<sup>276</sup> Vgl. Kat. A 60-A 73.

<sup>269</sup> Vgl. Kat. A 195.

<sup>270</sup> Vgl. CBD 1998, Bd. 6, S. 243, 245.

<sup>271</sup> Vgl. Kat. A 152. Auch die Fresken hat Wink erst 1790 begonnen und 1791 fertiggestellt. Vgl. hierzu die abgedruckte Quelle im CBD 1998, Bd. 6, S. 260.

<sup>272</sup> Vgl. Hammermayer 1988, S. 1244.

<sup>273</sup> Vgl. Schmidmayer 1989, S. 469.

gesamt 2.050 Gulden einbrachten.<sup>277</sup> Zu Beginn der 1780-er Jahre nahmen die kurfürstlichen Aufträge unter Karl Theodor ab. Parallel dazu wurden auch die kirchlichen Aufträge weniger. So schrieb Wink 1784 zu seiner Situation: *„Einige Jahre her gelang es mir dergleichen Kirchenarbeiten theils in Oel, und theils in Fresco zu erhalten, und ich wurde hirdurch in den Stand gesetzt, Nahrung zu finden. Da man aber jetzt anfängt in die Kirchen, und Klöster bey nahe gar keine Arbeiten mehr zubestellen, so kann ich ganz leicht voraus sehen, daß für mich üble Zeiten eintreffen, und mich noch in meinen zukünftigen älteren Jahren Kummer und Noth überfallen werden.“*<sup>278</sup> Dies hing sicherlich nicht nur mit der für Wink geänderten Lage am Münchner Hof, sondern grundsätzlich mit den finanziellen Umständen der Klöster und Pfarrkirchen zusammen. Die Zeit der großen, kostspieligen Freskenausstattungen und Hochaltarbilder war vorbei, man konnte sie sich nicht mehr leisten.<sup>279</sup> Wink schrieb 1787 an Theodor von Lippert: *„Vor künftiges Jahr brauchte ich eine Fresco arbeit. Gibt es denn in der Wemdinger Gegend gar keine Kirchen, welche Maler brauchen...“*<sup>280</sup>

<sup>277</sup> Vgl. Kat. A 219-A 228. Zum Vergleich: Ein Maurermeister erhielt im 18. Jahrhundert einen durchschnittlichen Tageslohn von 20 bis 30 kr. Vgl. Pest 1937, S. 65/66.

<sup>278</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Bittbrief vor dem 29.03.1784.

<sup>279</sup> Vgl. Büttner 1997, S. 125. Wink hatte nach 1786 bis zu seinem Tod nur noch fünf Aufträge für Freskenausstattungen, der Großteil seiner Fresken entstand in der Zeit davor. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A, Rettenbach bis Siegertsbrunn (1788/1789-1793).

<sup>280</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 355, Nr. 4. Theodor von Lippert hielt sich u. a. in Wemding auf.

## 5 Die Tafelbilder

Im Gegensatz zur Wandmalerei besitzt das Tafelbild einen eigenen Bildträger und kann dadurch transportiert werden. Je nach Epoche und Region wurden unterschiedliche Materialien als Untergrund genutzt, so finden sich Tafelbilder auf Holz genauso wie auf Leinwand, Kupfer- oder Eisenplatten. Die Funktionen von Tafelbildern sind vielfältig: von religiösen Historien Darstellungen, Altarbildern für Kirchen und Kapellen, Porträts, Landschaftsgemälden bis hin zu Genre- und Historienbildern als Ausstattungstücke. Auch Ölskizzen – sie werden in diesem Kapitel gesondert betrachtet – können als Tafelbilder bezeichnet werden, da der Begriff selbst zunächst nichts über Zweck und Ausführungsgrad der Darstellungen aussagt. Daher wird erst ab Kapitel 5.3.3, in dem es explizit um die Funktionen der Bilder geht, zwischen Tafelbildern und Ölskizzen unterschieden. Warum die Ölskizzen gesondert analysiert werden, wird in Kapitel 5.9 genauer erläutert.

Wenn im Folgenden begrifflich zwischen Tafelbildern und Ölskizzen unterschieden wird, dann hat dies vor allem mit der Trennung zweier maltechnisch unterschiedlicher Gattungen zu tun. Als Tafelbilder werden jene Gemälde bezeichnet, die am Ende eines Werkprozesses als „vollendet ausgeführt“ gelten und in diesem Zustand den Auftraggebern überreicht wurden, oftmals großformatige Altarblätter oder Historienbilder.<sup>281</sup> Im Gegensatz dazu stehen Ölskizzen, die sich davon vor allem durch die skizzenhafte, teilweise nur ange deutete Malweise und auch das meist kleinere Format unterscheiden.

### 5.1 Werkstatt und Werkprozess

#### 5.1.1 Zur Werkstatt Christian Winks

Die zahlreich erhaltenen Archivalien zu Christian Wink offenbaren viel über sein Leben und seine Tätigkeit als kurfürst-

licher Hofmaler. Leider verraten sie jedoch nichts über eine wohl vorhandene Werkstatt. Diese ist auf Grund der enormen Anzahl seiner gesicherten und zugeschriebenen Werke anzunehmen. Die ungeheure Quantität seines Werkes konnte nur mit

Hilfe von Lehrlingen und Gesellen gemeistert werden. Für einige Aufträge ist die Mitarbeit anderer Künstler überliefert. So war beispielsweise Joseph Damian Stuber (1718-1788) für die Dekorations- und perspektivische Architekturmalerie bei der Freskenausstattung von Schloss Zell an der Pram zuständig.<sup>282</sup> Der als selbständiger Maler tätige Stuber war jedoch kein Mitglied in Winks Werkstatt, vielmehr handelte es sich hier um eine Zusammenarbeit zweier eigenständiger Künstler.

Die Quellen berichten nur von einem Werkstattmitarbeiter, nämlich seinem Nefen, Johann Amandus Wink (1754-1817), dem Sohn des Johann Chrysostomus Wink.<sup>283</sup> Johann Amandus' Mitarbeit ist bereits 1776/1777 für die Freskierung der Wallfahrtskirche in Bettbrunn überliefert.<sup>284</sup> Er wird in dieser Quelle ebenso als Geselle erwähnt wie 1778/1779 bei der Freskoausstattung von Stift Reichersberg.<sup>285</sup> Die Archivalien stützen daher die Vermutung, dass er zu dieser Zeit bei Christian Wink der Zeit gemäß ausgebildet wurde. Als Mitarbeiter Winks wird er dann erst wieder für zwei Fresko-Aufträge der Spätzeit genannt.<sup>286</sup> Im Unterschied zu den frühen Erwähnungen berichten die Quellen dabei nicht mehr von einem Gesellen-Meister-Verhältnis zwischen Johann Amandus und Christian Wink, sondern vielmehr von einer Zusammenarbeit der beiden.<sup>287</sup> Bereits 1777 lieferte Amandus – mit 23 Jahren –

<sup>281</sup> Von Christian Wink gibt es keine erhaltenen Stilleben, Landschafts- oder Genredarstellungen.

<sup>282</sup> Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 32, S. 229.

<sup>283</sup> Vgl. hierzu Grimminger 1995, S. 151.

<sup>284</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1776/1777 Bettbrunn) sowie CBD, Bd. 13, S. 45-66.

<sup>285</sup> Dort wird er als „Gehilfe“ und „Douceur“ bezeichnet. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1778/1779 Reichersberg).

<sup>286</sup> So arbeitete Johann Amandus Wink bei den Ausmalungen für die Kirchen in Hörgertshausen (1791) und Albaching (1791/1792) mit. Vgl. CBD 1998, Bd. 6, S. 245 sowie CBD 2006, Bd. 12/1, S. 20.

<sup>287</sup> Vgl. die abgedruckte Quelle bei Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1791/1792 Albaching).

dem kurfürstlichen Hof vier Vorlagen für die Gobelinmanufaktur, welche die Entwürfe in Wirkereien für Tabourets umsetzen sollte. Zwei der Vorlagen waren mit Früchten und Blumen gestaltet. In beiden Zahlungsbestätigungen für das Hofzahlamt bezeichnete sich Johann Amandus bereits als „Maler“.<sup>288</sup> Es ist anzunehmen, dass er die Aufträge über seinen am Hofe bekannten Onkel erhalten hatte. Hier ist bereits zu erkennen, dass Johann Amandus Wink sich im Gegensatz zu Christian Wink auf die Stillebenmalerei spezialisierte. Zehn Jahre später war er in München als Blumen-, Früchte- und Tiermaler bekannt.<sup>289</sup> Johann Amandus Wink ist der einzige namentlich überlieferte Werkstattmitarbeiter Winks.

Als Gehilfe wird sein 1776 geborener Sohn (Joseph) Kajetan genannt, von dem zeitgenössische Quellen berichten, dass auch er als Maler arbeitete.<sup>290</sup> Zwei signierte Werke, eine Zeichnung und ein Gemälde, belegen eine künstlerische Tätigkeit Kajetans.<sup>291</sup> Ersteres ist eine exakte Nachzeichnung nach einer Ölskizze seines Vaters Christian dar. Kajetan Wink hat seine Signatur an derselben Stelle platziert, wie sie von seinem Vater im Original gesetzt wurde. Beide Werke lassen vermuten, dass Kajetan in der Werkstatt nicht nur zur Hand ging, sondern ausgebildet wurde. Damit ist er der zweite bekannte Werkstattmitarbeiter.

Durch seine Stellung als Hofmaler war Christian Wink vom Zunftzwang befreit. Er

musste daher keine Lehrlinge ausbilden und diese im Zunftbuch angeben.<sup>292</sup> Es war jedoch auch für Hofkünstler üblich, Schüler in der Werkstatt aufzunehmen, wie die Beispiele von Georg Desmarées und Roman Anton Boos zeigen. Vom Hofbildhauer Boos sind darüber hinaus die Namen der Auszubildenden überliefert.<sup>293</sup> Damit gehörte Boos zu den Ausnahmen. Von Christian Wink ist, mit Ausnahme seines Neffen und seines Sohnes, nichts über weitere Schüler und Werkstattmitarbeiter überliefert.

Aus beiläufigen Bemerkungen in den Quellen lässt sich einiges über die Wohnung mit der Werkstatt des Hofmalers herauslesen. Wink schrieb 1782 über seinen Wohnort in München, dass die Post *„in den Kloster bittrich regel haus in der theatiner schwabinger gaße über 3 stiegen“*<sup>294</sup> abzugeben sei. Wie groß die dazugehörige Werkstatt war, ist nicht bekannt. Allzu viel Platz dürfte er nicht zur Verfügung gehabt haben, wie sich des Weiteren erschließen lässt. Zum einen ist überliefert, dass er sich im Zeitraum zwischen 1766-1770 bis zur Gründung der Zeichnungsschule zusammen mit Roman Anton Boos und Franz Xaver Feichtmayr häufig privat im Haus von Feichtmayr traf. In einem Brief an den Kurfürsten 1784 schrieb er: *„Und weil hier die Wohnungen, sehr hoch zustehen können, und ich folglich mit dem verwilligten Inhalt dennoch nicht bestehen könnte, auch überdaß nicht einmal solche Quartiere um theures Geld zufinden sind, worin eine große Stücke, mir zum Beispiel die für die Hauteliße sind malen kann, so bitte ich ferners um die huldreichste Versicherung, daß wenn dereinst titl. Bildergallerieinspektor Dorner eine andere freye Wohnung erhält, mir solchenfalls die seinige Ursache willen eingeräumt werden solle, weil alsdann daß mir in dem hießi-*

<sup>288</sup> Im Januar 1777 erhielt er dafür 28 Gulden, im April 30 Gulden. Vgl. BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4139 (30. Januar 1777), BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4142 (30. April 1777).

<sup>289</sup> Vgl. dazu auch einen Brief von Hieronymus Andreas Mertens an von Lippert, in dem Johann Amandus Wink zu den Bereichen Früchte-, Blumen- und Tiermalermalerei befragt werden soll (vgl. Messerer 1976, S. 266/267, Nr. 159). Auch Westenrieder bezeichnete Johann Amandus als Blumen- und Fruchtemaler. Vgl. Westenrieder 1783. Bd. 1, Teil 2, S. 174.

<sup>290</sup> Vgl. Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte S. 229.

<sup>291</sup> Kajetan Wink, *Bildnis eines Edelmannes, eine Pfeife stopfend* (Kopie nach der Version eines verschollenen Gemäldes von Frans van Mieris), 1792, bez. *Cajetan Wink*, *Anbetung der Hirten* (Zeichnung nach einer Ölskizze von Christian Wink), 1795, bez. *Caje. Winck 1795 delineat*, Feder in Bister, verschiedene Farben (grau, schwarz, braun), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 31083.

<sup>292</sup> Deshalb ist er auch nicht im Meisterbuch der Münchner Malerzunft aufgeführt. Eine ausführliche Darstellung des Zunftbuches mit den Meistern zwischen 1566-1825 findet sich bei Liedke 1978, S. 21-49.

<sup>293</sup> So beispielsweise der Schüler Ignaz Alexander Breitenauer (1757-1838). Vgl. dazu die Werkmonographie von Mannes 2006. Georg Desmarées bildet ebenfalls eine Ausnahme, so berichtete er selbst in einem Brief von „zwei Scholarr“, die er zu versorgen hätte. Vgl. Hermmarck 1933, S. 20/21.

<sup>294</sup> ABP PfA Seebach X.23 (Schreiben Winks vom 26.12.1782).



gen Residenzschloße angewiesene Malzimmer zu einem andern Gebrauche verwendet, und zur Winterszeit daß zum Einfeuern deßselben erforderliche Holz erspart werden könnte.“<sup>295</sup>

Demzufolge war ihm als Hofmaler ein Malzimmer in der Residenz zugewiesen worden, in dem er größere Aufträge – vor allem die Kartons, die als Goblinvorlagen für die Residenz dienten – anfertigen konnte. Die Bitte um die frei werdende Wohnung des Hofmalers Johann Jakob Dorner lässt schließen, dass es sich um eine große Wohnung mit einem für einen Künstler geeigneten Atelier gehandelt haben musste, was nicht unüblich war: Der kurfürstliche Hofbildhauer Guilielmus de Grof (1676-1742) und sein Sohn Karl (1712-1774),<sup>296</sup> der zeitgleich mit Wink am Hof beschäftigt war,<sup>297</sup> hatten beispielsweise zusammen mit anderen Hofkünstlern und Handwerkern in der sog. Max-Burg eine Wohnung.<sup>298</sup> In einem weiteren Brief bat Wink 1791 während der Arbeiten am *Ilias-Zyklus* den Kurfürsten wiederum um einen geeigneten, großen Raum: „Bitte anbeÿ auch ein großes und lichtetes Zimmer mir anzuweisen, in welchen ich dises Stüke [gemeint ist die *Hochzeit der Thetis und des Pelleus*<sup>299</sup>] malen kann, weil meine Loggie nit so gros ist, daß ich mit selben herein künfte. Alle übrige vier stüke, kann ich schon in meiner Wohnung machen.“<sup>300</sup> Das Atelier in seiner Wohnung war demnach für größere Aufträge wie beispielsweise den Karton für die *Hochzeit der Thetis und des Peleus* mit einem Maß von 310 x 578 cm zu klein.<sup>301</sup>

## 5.1.2 Werkprozess

Über den Entstehungsprozess von Winks Arbeiten ist wenig bekannt. Es gibt zwar Zeichnungen, Studien und (Öl-)Skizzen zu einzelnen Gemälden, sie lassen jedoch den tatsächlichen Werkprozess eines Tafelbildes nur im Nachhinein rekonstruieren. Übungszeichnungen verdeutlichen, in welcher Form sich Wink mit dem Werk anderer Künstler auseinandersetzte. Aus seiner frühen Zeit sind drei lavierte Tuschezeichnungen erhalten, in denen er sich mit Hans Rottenhammer beschäftigte: *Hl. Sebastian*, die *Marter des Hl. Vitus* und die *Enthauptung der Hl. Katharina*.<sup>302</sup> Dabei handelt es sich um Nachzeichnungen von Altarbildern aus der Münchner Franziskaner- und Augustinerkirche, die heute verschollen sind. Sie zeigen die Versuche Winks, Komposition und Plastizität der Figuren zu erfassen. Mit wenigen Strichen skizzierte er Hintergrund und Wolken, Hell-Dunkel-Kontraste sorgen für Plastizität. Eine Ölskizze mit der *Auferweckung des Lazarus*<sup>303</sup> veranschaulicht die Auseinandersetzung Winks mit Werken berühmter Vorbilder wie Rembrandt. Mit der Übungsskizze hat er eine Radierung Rembrandts, die sog. *Große Auferweckung des Lazarus* (um 1632),<sup>304</sup> seitenverkehrt in Öl auf Papier farbig wiedergegeben. Die schwarz-weißen Hell-Dunkel-Kontraste der Radierung setzte Wink in braun-beige Farbkontraste um. Der Bildträger bestätigt die Annahme einer Übungsstudie, so malte Wink Zeit seines Lebens weder Entwurfs-skizzen noch autonome Ölskizzen auf Papier. Durch die Beschäftigung mit den Kompositionen anderer Künstler entstanden Studien, die ihm halfen, seine eigene Handschrift zu entwickeln. Zugleich sind sie typische Beispiele für die Zeit vor 1770, belegen sie doch zum einen die künstlerische Auseinandersetzung mit bekannten Vorbildern und andererseits den Versuch, fremden Bildfindungen eine eigene Note zu geben. Beide Arbeiten signierte er mit

<sup>295</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks vom 29.03.1784).

<sup>296</sup> Vgl. Thieme/Becker 1999, Bd. 15, S. 72-74.

<sup>297</sup> Charles de Grof wird im Hofkalender zwischen 1766-1774 als „Churfl. Rath, und Hofbildgießer, der Kaiserl. Academie der freyen Künsten zu Wien wie auch zu Rom Mitglied“ erwähnt. Vgl. Hofkalender 1766, S. 26, Hofkalender 1767, S. 26, Hofkalender 1768, S. 29, Hofkalender 1769, S. 31, Hofkalender 1770, S. 29, Hofkalender 1771, S. 41, Hofkalender 1772, S. 43, Hofkalender 1773, S. 40 sowie Hofkalender 1774, S. 40.

<sup>298</sup> Vgl. Kat. Ausst. München 1974, S. 6.

<sup>299</sup> Vgl. Kat. A 197.

<sup>300</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks, 29.04.1791).

<sup>301</sup> Vgl. Kat. A 197.

<sup>302</sup> Vgl. Anm. 64. Zu den Zeichnungen Winks vgl. Palmer 1990.

<sup>303</sup> Vgl. Kat. A 38.

<sup>304</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn: Sog. *Große Auferweckung des Lazarus*, um 1632, Radierung, 36,7 x 25,7 cm. Sammlung J. de Bruijn. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 23.197.

*Winck*, einer Schreibweise seines Namens, die nur bis 1770 zu finden ist.<sup>305</sup> Zeichnungen wurden von ihm vorwiegend genutzt, um Kompositionsentwürfe und Einzelfiguren zu erproben.<sup>306</sup> Neben den wenig erhaltenen Übungsstudien gibt es einige (Entwurfs-) Zeichnungen, (Einzel-)Studien und Skizzen, die eigene Inventionen veranschaulichen. Der Unterschied zwischen eigenen Inventionen und Studien wird durch das *Invenit et Pinxit* in der Signatur verdeutlicht.<sup>307</sup>

Ein hypothetischer Werkprozess, der sich von einer Zeichnung über die Ölskizze bis hin zur fertigen Ausführung des Gemäldes erstreckt, lässt sich nicht nachvollziehen. Im Gegensatz zur Arbeitsweise von z. B. Matthäus Günther, bei dem die Ölskizze in einigen Fällen zur Zeichnung hinzukam, verhält sich dies bei Christian Wink anders.<sup>308</sup> Wenn überhaupt, dann gibt es entweder die Zeichnung mit der dazugehörigen Ausführung oder die Ölskizze und das Gemälde desselben Themas.

Ein Beispiel für Ersteres ist die Darstellung *Heinrich übergibt der Kirche seine Gattin Kunigunde* von 1785.<sup>309</sup> Zu diesem Seitenaltarblatt in der Alten Kapelle Regensburg gibt es eine signierte Zeichnung Winks, die sich in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet. Wie die Beschriftung verrät, war die Zeichnung Bestandteil der Vereinbarung mit dem Auftraggeber: „die höh dieses bildes ist 7 schuh 4 zoll/die breite 3 schuhe 10 zoll/der unkosten 80 fl.“<sup>310</sup> Das wird durch den Zahlungsbeleg in den Amtsrechnungen des Bistumsarchivs Regensburg bestätigt.<sup>311</sup> Wink erhielt demnach tatsächlich die als Kostenvoranschlag

auf der Zeichnung angegebenen 80 fl. Die Quadrierung der Zeichnung verdeutlicht, dass sie ohne den Zwischenschritt einer aufwendigeren Ölskizze direkt in das Gemälde umgesetzt wurde. Die Zeichnung für das Regensburger Altarblatt ist nicht die einzige, die eine Quadrierung aufweist. So sind zum Beispiel zwei weitere Heiligendarstellungen, die *Hl. Katharina* und der *Hl. Benno*,<sup>312</sup> ebenfalls quadriert und wurden vermutlich ebenso direkt in ein Gemälde umgesetzt. Diese Vorgehensweise wurde von Wink vor allem für Altarblätter mit einem begrenzten Figurenrepertoire eingesetzt. Ein Grund dafür mag sein, dass ein Tafelbild – im Gegensatz zum Fresko – kostengünstiger und in der Herstellung weniger zeitaufwendig war. Zudem konnten Zeichnungen leichter verschickt werden als Ölskizzen. Die Quellen überliefern, dass Wink den Auftraggebern Entwürfe übersandte, um eine Probe seines Könnens zu übermitteln bzw. um den Entwurf genehmigen zu lassen.

Für den Werkprozess an sich war es nicht zwingend, für einen Freskoauftrag Ölskizzen anzufertigen. Vermutlich hing es unter anderem vom Rang und der Bedeutung eines Auftraggebers ab, ob Wink die Entwürfe als Zeichnung oder Ölskizze lieferte. So sind nur wenige Ölskizzen bekannt, die als Entwürfe für Gemälde dienten. Dazu zählt zum Beispiel sein erster großer Auftrag für ein Hochaltarbild, die *Himmelfahrt Mariens* für das Benediktinerkloster Scheyern von 1771.<sup>313</sup> Auf Grund der Bedeutung dieses Auftrages fertigte Wink eine Ölskizze an, von der sich auch mehrere Kopien erhalten haben. Einige davon könnten in der Werkstatt Winks entstanden sein.<sup>314</sup> Auffälligerweise sind es vorwiegend die Aufträge für den Kurfürsten, für die Wink Ölskizzen lieferte. Dazu gehören die Skizzen zum *Jahreszeiten-Zyklus* ebenso wie jene für die Gemälde von *Alpheus und Arethusa* sowie *Neptun*

<sup>305</sup> Vgl. Kapitel 5.2.

<sup>306</sup> Palmer ist der Ansicht, dass die Zeichnungen Winks „ausschließlich [...] Entwürfe für Fresken, Tafelbilder und auch zur handwerklichen Ausführung“ darstellen (Palmer 1991, S. 28). Dabei nehmen die Entwürfe für Tafelbilder einen sehr kleinen Teil ein.

<sup>307</sup> Vgl. Kap. 5.2.

<sup>308</sup> Vgl. Hamacher 1987 I, S. 48.

<sup>309</sup> Vgl. Kat. A 148.

<sup>310</sup> Vgl. Christian Wink, *Der sterbende Hl. Kaiser Heinrich II. gibt seine Gemahlin, Hl. Kunigunde, als Jungfrau an die Christenheit zurück*, um 1785, bez. *Christian Wink* [später hinzugefügt?] sowie die höhe dieses bildes ist 7 schuhe 4 zoll/die breite 3 schuhe 10 zoll/der unkosten 80fl., Feder in Bister über Bleigriffel, 32,2 x 16,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 8648.

<sup>311</sup> Vgl. BZAR, AK, Amtsbuchserie, Amtsrechnungen, Bd. 225 (1786), fol. 81r, Nr. 36.

<sup>312</sup> Vgl. Christian Wink, *Enthauptung der Hl. Katharina*, nach 1775, Feder in Bister über wenig Bleigriffel, 30,7 x 19,4 cm, Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 21/15 sowie Christian Wink, *Hl. Benno*, nach 1775, Feder in Bister über wenig Bleigriffel, 30,7 x 19,4 cm, Stuttgart, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. C 21/16.

<sup>313</sup> Vgl. Kat. A 110 und A 112.

<sup>314</sup> Vgl. Kat. A 110 sowie die Werkstattarbeiten Kat. B 15, B 16, B 17.

und *Coronis*.<sup>315</sup>

Auch für das Wandgemälde der Johann-Nepomuk-Kirche 1793,<sup>316</sup> dessen Auftraggeber ebenfalls der Kurfürst war, fertigte Wink eine Ölskizze an. Für den Hof hat Wink regelmäßig farbige Ölskizzen als Entwurfsbilder abgeliefert, da die Aufträge erst nach einer entsprechenden Vorlage endgültig vergeben wurden. Für Altarbilder oder andere Gemälden genügte oftmals eine Entwurfszeichnung für die Auftraggeber, in selteneren Fällen eine Ölskizze. Bei wenig komplexen Seitenaltarbildern wurde fast immer auf einen Entwurf verzichtet. Dies war zumeist den größeren Aufträgen vorbehalten.

Eine aus heutiger Sicht „komplette Serie“ des Werkprozesses mit Zeichnung und Ölskizze, wie sie wiederholt bei den Fresken Winks zu finden ist,<sup>317</sup> war im Entstehungsprozess der Tafelbilder nicht üblich. Während bei der kostspieligeren und aufwendigeren Freskomalerei die unterschiedlichen Entwurfstypen eine gängige Vorgehensweise darstellten und manchmal durch ein dreidimensionales Modell ergänzt wurden, ist der Werkprozess in der Tafelmalerie deutlich reduzierter.<sup>318</sup> Das ist auch der Grund, warum sich mehr Entwurfsskizzen für Wandmalereien erhalten haben als für Tafelbilder. Hinzu kommt, dass Wink bei vielen seiner Seitenaltarbilder kompositorisch einem festen Schema mit Variationen folgte. Die bedeutsameren Aufträge für Fresken, Kartons und Hochaltarblätter hingegen boten eine größere Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten, gepaart mit den oftmals detaillierten Wünschen der Auftraggeber.<sup>319</sup>

Im Rahmen der Freskoaufträge, bei denen Wink sich als Künstler um einen Auftrag bewarb, kam es vor, dass er eine Ölskizze als Approbationsstück an den Auftraggeber lieferte, sein Entwurf jedoch

dann von einem anderen Künstler umgesetzt wurde. Johann Caspar von Lippert berichtet darüber: *„Weil der damalige Prälat [gemeint ist der Prälat von Raitenhaslach] auch das Gewelb des Speiszimmer ausmalen ließ, bediente er sich einer List, wodurch er hiezu von einem andern geschickten Maler eine Sgizze verlangen möchte, weil sein Gevater Heigl sich selbst eine zu machen nicht im Stande war. Er gieng daher zu dem nachmaligen Hofmaler Christian Wink, und verlangte von ihm erwähnte Sgizze, die das Leben des heil. Bernards vorstellen sollte. Der Künstler erbot sich hiezu in der Vermutung, daß er gesagtes Zimer, oder vielmehr Saal werde selbst ausmalen dürfen. Der Prälat schickte ihm hierauf ein Model von Holz, wie der Plafond des Gewelbes in verjüngten Maßstabe aussähe, damit sich Heigl in der Ausführung diser eher helfen konte. Als nachhin Wink erfuhr, daß Heigl die Arbeit erhielt, beschwerte er sich schriftlich beym Prälaten, und diser belohnt ihn seiner Mühe mit zwelf Conventions-Tahlern, womitin Wink auch befrieget [sic!] wurde, weil er ohnedem mit übermäßiger Arbeit versehen war. [...] J. K. v. Lippert.“*<sup>320</sup> Demzufolge hatte Martin Heigl das Fresko des Speisewimmers in Raitenhaslach nach einer Ölskizze von Christian Wink angefertigt.

In den 1770-er Jahren kam es vor, dass Wink zu beschäftigt war und Aufträge nicht mehr annehmen konnte. Georg Friedrich Dittmer (1727-1811), der als kurbayerischer Hofkammerrat und Hofbankier sowie Kaufmann in Regensburg tätig war, wollte ihn mit einem Deckenfresko für sein Privathaus in Regensburg beauftragen.<sup>321</sup> Aus zeitlichen Gründen schaffte es Wink nicht, den Auftrag vor dem Winter auszuführen. Daher fertigte er Entwürfe an, die auf Vorschlag von Lipperts von einem anderen Künstler umgesetzt wurden. Sowohl die Kosten für die Reise nach Regensburg als auch die Entwurfsskizzen wurden Wink von Dittmer erstattet: *„Da Titl. Herr Wink die Supports ehender nicht als nechstkommenden Winter verfertigen – ich aber*

<sup>315</sup> Vgl. Kat. A 219-A 228, Kat. A 199 und A 201.

<sup>316</sup> Vgl. Kat. A 29.

<sup>317</sup> Vgl. hier beispielsweise das Deckenbild zu Zell an der Pram. Die Zeichnung dafür befindet sich im Grazer Joanneum, die Ölskizze im Unteren Belvedere Wien. Vgl. Kat. A 217 sowie Christian Wink, *Allegorie der Freuden des Landlebens*, um 1772, bez. Ch. Wink. Del., Feder in Tusche (grau), 35,7 x 54,5 cm, Graz, Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. Hz-227.

<sup>318</sup> Vgl. hierzu auch Hamacher 1987 II, S. 86/87.

<sup>319</sup> Ausführlich untersucht von Hamacher 1987 II, S. 51-72.

<sup>320</sup> Zitiert nach Kupferschmied 1989, S. 7/8.

<sup>321</sup> *„Mit Herrn Hofmaler Wink wegen des Stiegen Plavonts ebenmäßig den Accord abzuschließen und dabey die allerschleunigste Verfertigung zu bedingen“.* Zitiert nach Meserer 1972, S. 78, Nr. 133.

bis dahin nicht nahsehen kann, sondern bis bevorstehenden Johanni im ganzen Hauße alles fix und fertig seyn muß, so habe ich Ihrem gütigen Rathe zu Folge diese Supports bey dem Maler in Arbeit nehmen lassen, von dem die Tappete bemalen ist. [...] das ich dem Herrn Wink sowohl den KostenAufwand der hieher gemachten Reiß als auch die verfertigte Skizze bezahle...“<sup>322</sup>

Wann Wink die verschiedenen Arbeiten ausgeführt hat, war üblicherweise von den Jahreszeiten abhängig. Während in den warmen Sommermonaten die Zeit meist für die Freskierung in den (unbeheizten) Kirchen verwendet wurden, nutzten die Künstler die Wintermonate in den Ateliers, um Tafelbilder und Entwürfe für neue Aufträge anzufertigen. Auch Wink berichtete über diese gängige Praxis, 1770 schrieb er: „Berichte Ihro Gnaden, wie es dißer beyliegende Brief von graf Dattenbach zu mir kommen ... vor hier ist es unmöglich, daß ich under mitte der arbeit außsezete, und da ich auß deßen schreiben nit abnehmen kann, ob es eine Kirch Deckhe oder von einem zimmer Ball Sall. ist es keine Kirch, so kan man es in winter zeit auch machen, wan ein ofen darin, ansinst könnte ich diße arbeit unmöglich vor heuer versprechen, vill weniger mich darum annehmen...“<sup>323</sup>

## 5.2 Zur Bedeutung der Signatur

Von den 191 für Christian Wink gesicherten Tafelbilder und Ölskizzen – inklusive dreier Kreuzwege<sup>324</sup> – besitzen 80 eine eigene Signatur, die übrigen Bilder können über Quellenbelege zugeordnet werden.<sup>325</sup> 53 der signierten Darstellungen fungieren

<sup>322</sup> Zitiert nach Messerer 1976, S. 78, Nr. 134.

<sup>323</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 707, Nr. 1561. Vermutlich handelte es sich hierbei um die Ausmalung für Schloss Zell an der Pram, dessen Besitzer Graf Tattenbach war. Diesen Auftrag führte Wink erst 1772, zwei Jahre später, aus. Vgl. die Entwurfsskizze für das Deckenfresko der *Allegorie der Freuden des Landlebens*, Kat. A 217.

<sup>324</sup> Ein vierter Kreuzweg, der vermutlich auch von Wink stammt, befindet sich in Inning am Ammersee. Er steht stilistisch in engem Zusammenhang mit dem Kreuzweg in Geltofig. Auf Grund der kurzfristigen Entdeckung vor Veröffentlichung der Publikation konnte diese jedoch nicht genauer überprüft werden.

<sup>325</sup> Zählt man die Kreuzwege separat, so sind es insgesamt 149 gesicherte Darstellungen.

als Altarblatt oder Monumentalbild bzw. Karton für eine Tapisserie, 28 davon sind Ölskizzen. Im Laufe seines Schaffens hat Wink die Schreibweise und Wortwahl seiner Signatur verändert. In der frühen Phase zwischen 1760 bis 1770, als er noch nicht kurfürstlicher Hofmaler war, taucht sein Name auf vier verschiedene Arten auf: Er bezeichnete sich in Ölbildern, Zeichnungen und Briefen mit „Wünck“, „Wünckh“, „Winck“ oder „Wünk“ und bis auf eine Ausnahme setzte er seinen Vornamen mit dazu. Dabei variierte er zwischen „Ch.“, „Chr.“, „Christ.“ und „Christian“<sup>326</sup> Briefe vor 1770 unterschrieb er mit „Wünckh“ und auch am kurfürstlichen Hof wurde er als „Wünk“ oder „Wünckh“ geführt.<sup>327</sup>

In den Jahren 1769-1771 änderte er die Schreibweise seines Namens. Während er bei den Ölskizzen bereits ab 1769, das Jahr seiner Ernennung zum Hofmaler, ausschließlich mit „Wink“ signierte, ist dies bei den Tafelbildern erst ab 1771 der Fall.<sup>328</sup> Die *Versuchung Christi* aus dem Augsburger *Christus-Zyklus* ist erstmals mit „Christ. Wink/Inv: et Pinx:/1769“<sup>329</sup> bezeichnet. Seitdem bezeichnete er seine

<sup>326</sup> Für diese frühe Phase bezeichnete er die Ölskizzen folgendermaßen: *Chr. Wünck/[f]ecit invenit* (Kat. A 34), *Christ: Wünckh Pinxit*, 1762 sowie *Christ. Wünck*, 1762 (Skizze ist zweimal signiert, vgl. Kat. A 16), *Chris[...]/Wünck [...]* 1763 (Kat. A 193), *Christ. Wünckh invenit* 1763 (Kat. A 41), *Christian] Wünckh Invent/pinxit/1763* (Kat. A 35), *Ch Wünck* (Kat. A 104), *Christian Wünckh Inv. Et Pinxit* 1764 (Kat. A 229). Aus dieser Zeit sind nur drei bezeichnete Tafelbilder von ihm bekannt und signiert mit: *Christ. Wünck/[...]* 1769 (Kat. A 116), *Christ./Wünckh Pin./1769*. (Kat. A 5) sowie *Christian/Wünck/pinxit* (Kat. A 7). Zeichnungen Winks nach Johannes Rottenhammer aus dem Jahr 1760 weisen die *Signatur Ch: Wünck* (vgl. Anm. 64) bzw. *Ch. Winck: Delina: 1760* (vgl. Anm. 64) sowie *T: Christ: Wünckh Delin:* (vgl. Anm. 64) auf.

<sup>327</sup> Vgl. StadtAM, Historischer Verein von Oberbayern, Ms. 5/XVI (Brief vom 18.10.1764), StA Landshut, Kirchendeputation Landshut, Natternberg, A 722 (Kostenvoranschlag Winks vom 2.5.1767), BHStA KB HZA Fasz. 180 Fol. 286 (Jahresabrechnung von 1767) sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Dekret vom 7.1.1769). Die bezeichneten Fresken aus dieser Zeit bestätigen die Schreibweise. Vgl. die Signaturen der Fresken in Inning am Ammersee (*Christ. Wünck/Pinxit et Invenit/1767*, diese Signatur ist im CBD 1976, Bd. 1, S. 327 falsch zitiert), Loh (*Christian/Wünckh/Invenit et Pinxit/1768*), Dietramszell (*Christi-anVs/WinCkh/MahLte/Dises*, vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 234) sowie ab 1770: Egling an der Paar (*Christianus/Wink/Aulae Boicae/pictor/invenit et pinxit./1773*, vgl. CBD 1976, Bd. 1, S. 54).

<sup>328</sup> Der Karton *Allegorie des Frühlings* (1770) ist noch mit *Christ./Wünk/pinxit/1770* signiert (vgl. Kat. A 220).

<sup>329</sup> Vgl. Kat. A 26.

Werke fast ausschließlich mit „Wink“,<sup>330</sup> wobei er meistens den Vornamen – ausgeschrieben oder in latinisierter Form – hinzufügte.<sup>331</sup> In selteneren Fällen setzte er „Monachij“ bzw. „München“ als Bezeichnung für seine Herkunft hinzu.<sup>332</sup> Die einheitliche Signatur seines Namens lässt sich mit der Ernennung zum kurfürstlichen Hofmaler erklären, tritt sie doch genau im selben Jahr auf, in dem ihm der Titel verliehen wurde. Auch in Briefen und Rechnungsbüchern ist die gleichförmige Verwendung seines Namens nun festzustellen.<sup>333</sup> Auf Grund der konsequent durchgeführten Schreibweise *Christian Wink* kann eine eindeutige Datierung der Bilder gemacht werden, die zwar eine Signatur aufweisen, jedoch nicht datiert sind. Alle Darstellungen, bei denen der Hofmaler seinen Namen „Wünck“, „Wünckh“, „Winck“ oder „Wünc“ schreibt, sind bis 1770/1771 entstanden.<sup>334</sup>

Oftmals findet sich bei den Signaturen die in unterschiedlichen Abkürzungen gebräuchliche Bezeichnung „*inv. et pinx.*“ oder „*invenit et pinxit*“.<sup>335</sup> Damit wurde die

Bedeutung der eigenen Bilderfindung, der *inventio*, besonders hervorgehoben. Für Auftraggeber und Betrachter erschloss sich aus dem Zusatz das originäre Ideengut des Künstlers.<sup>336</sup> Besonders häufig findet er sich bei latinisierten Signaturen.<sup>337</sup> Ab 1771 zeigen die Unterschriften oftmals Winks neuen Status als kurfürstlicher Hofmaler auf Lateinisch. Dabei variierte er zwischen „*pictor aulicus*“, „*aulae boicae pictor*“ und „*pictor aulae*“, wobei die letztere Form am seltensten verwendet wurde.<sup>338</sup>

Es fällt auf, dass Wink bei bedeutenderen Aufträgen, vor allem für Klöster, seinen Namen latinisiert wiedergibt und auf seinen Status am Münchner Hof durch die Angabe des Titels verweist. Zudem verweisen derartige Signaturen immer auf die eigene Bilderfindung des Künstlers.<sup>339</sup> Die unterschiedliche Art, von dem einfachen „*Christian Wink pinxit [Jahreszahl]*“<sup>340</sup> bis hin zum ausführlichen „*Christian Wink/Aulae Boicae pictor/invenit et pinxit/[Jahreszahl]*“<sup>341</sup> zeigt, dass sie dem Auftrag gemäß gesetzt wurden, um die

<sup>330</sup> Die einzige Ausnahme in diesem Zusammenhang bildet Kat. A 220.

<sup>331</sup> Vgl. signierte Ölskizzen: *Christ. Wünck/Pinxit/1769* (Kat. A 216), *Christ. Wink/Inv. et Pinx./1769* (Kat. A 26), *h WINK P.* (Kat. A 56), *Christ. Wink/Pinxit: 1770* (Kat. A 28), *Christ. Wink invenit* (Kat. A 19), *Christian Wink inv.[enit]/et pinxit* (Kat. A 110), *Christ. Wink/invenit et [...]1771* (Kat. A 50) sowie signierte Tafelbilder: *Christian Wink pinxit 1771* (Kat. A 156), *Wink 1776* (Kat. A 129), *C. Wink/pinxit 1776* (Kat. A 173), *Christian/Wink pinxit/1778* (Kat. A 140), *Christian/Wink pinxit/1778* (Kat. A 126), *Christian Wink/1778* (Kat. A 178), *Christian Wink pinxit 1781* (Kat. A 172), *Christ. Wink pinx. 1781* (Kat. A 208), *Christian Wink pin. 1782* (Kat. A 177), *1782. C. WINK PIN.[XIT]* (Kat. A 207), *Christian, Wink pinxit/1787* (Kat. A 163), *Christian/Wink pinxit/1787* (Kat. A 125), *Chris. Wink pinxit 1789* (Kat. A 25), *C. Wink p. 1789* (Kat. A 21), *Christian/Wink/Monachij/1791* (Kat. A 53), *Wink 1791* (Kat. A 152), *Christ. Wink pinxit 1794* (Kat. A 187). Für die latinisierte Wiedergabe vgl. *Christianus/Wink. Pinxit/1771* (Kat. A 232), *Christianus Wink invenit et pinxit 1774* (Kat. A 20), *Christianus Wink/invenit et pinxit/1780* (Kat. A 141), *Christianus Wink pin. 1782* (Kat. A 136), *Christianus Wink/pinxit ao 1789* (Kat. A 190) und *Christianus/Wink/pinxit 1791* (Kat. A 178).

<sup>332</sup> Vgl. z. B. *Christianus/Wink pinxit/Monachij 1780* (Kat. A 51), *Rupertus Theodonem Baptizat Christianus Wink pictor München 1783* (Kat. A 183) oder *Christianus Wink pinxit Monachii 1793* (Kat. A 159).

<sup>333</sup> Vgl. StadtAM, Historischer Verein von Oberbayern, MS. 5/XVI (Brief vom 25.07.1770) oder BHStA KB HZA Fasz. 183 Fol. 249 (Jahresabrechnung 1770).

<sup>334</sup> Die stilistische Analyse der Darstellungen bestätigt die Datierung. Vgl. z. B. Kat. A 34, A 104.

<sup>335</sup> Vgl. die Signaturen folgender Ölskizzen: *Christianus Wink/Aulae Boicae] pi[ct]or/in]venit et: pinx[it] 1[77]2* (Kat. A 113), *Wink/A. B. pictor invenit et pinxit/1773* (Kat. A

108), *Christianus/Wink pictor Aulicus/Monachij inven: et pinx. 1783* (Kat. A 114), *Christianus Wink pictor aulae Monachij 1785 men 12 april.* (Kat. A 166) sowie die Signaturen in Anm. 338.

<sup>336</sup> Vgl. hierzu Büttner 1989, S. 55. „Seit dem Übergang zum Rokoko wurden die Künstler generell immer mehr in den Entstehungsprozess der darzustellenden ‚Geschichte‘ einbezogen und stellten schließlich ihre eigenen Bilderfindungen im Sinne der Auftraggeber dar, die sie häufig auch mit »invenit et pinxit« signierten.“ (Mundorff 2000, S. 36).

<sup>337</sup> Vgl. Anm. 331.

<sup>338</sup> Vgl. die Signaturen in Anm. 335 sowie die signierten Tafelbilder: *Christianus/Wink/Aulae Boicae pictor/invenit et pinxit/1771* (Kat. A 112), *Christianus Wink/Aulae Boicae Pictor 1771* (Kat. A 181), *Christianus Wink aulae boicae pictor invenit et pinxit 1771* (Kat. A 225), *Christianus Wink Aulae Boicae/pictor invenit et pinxit. 1775* (Kat. A 176), *Christian Wink/Aulae Boicae pictor/invenit et pinxit/1776* (Kat. A 57), *Christian Win[k]/pictor Aulicus/Monachii 178[...]* (Kat. A 157), *Christianus Wink Aulae/boicae pictor invenit et pinxit 1781* (Kat. A 130), *Christian, Wink Aulae Boicae/pictor invenit et pinxit Ao 1781* (Kat. A 142), *Christianus Wink Pictor Aulicus Monachii 1782* (Kat. A 131), *Christian Wink/pictor aulicus Monachii/1784* (Kat. A 168), *Christianus/Wink/pictor aulicus/Monachij/1787* (Kat. A 52), *Christ. Wink/pictor aulicus Mo[nachij]/1789.* (Kat. A 167), *Christianus Wink pictor Aulicus Monachii 1790* (Kat. A 59), *Christianus Wink/pictor aulicus pinxit/Monachii 1791* (Kat. A 143), *Christianus Wink Pictor aulae Monachii pinx 1795* (Kat. A 55), *Christian Wink pictor aulicus]s/Monachii 1796* (Kat. A 119), *Christian, Wink/pictor aulicus Monachii/1796* (Kat. A 135).

<sup>339</sup> Dies zeigen die Signaturen in Scheyern, Fürstenfeld, Wiesensteig, Schlehdorf, Altötting (ehemals: Wasserburg), Stopfenheim, Türkheim (ehemals: München, Kapuzinerkloster), Wemding oder Oberalteich. Vgl. Anm. 338.

<sup>340</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 156.

<sup>341</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 57.

notwendige Bedeutung seines Status als Hofmaler herauszustellen. Als Beispiel sei hier Schwindkirchen genannt, für das er in den 1780-er Jahren die Freskoausstattung sowie ein Seitenaltarbild gemalt hat. Der Geistliche von Schwindkirchen, Pfarrer Wolfmiller, galt als besonders ehrgeizig, was den Neubau seiner Kirche betraf. Er bestellte dafür die bekannten Hofkünstler aus München, den kurfürstlichen Hofmaurermeister Leonhard Matthäus Gießl, Franz Xaver Feichtmayr für den Stuck und Christian Wink für die malerische Gestaltung.<sup>342</sup> Es verwundert nicht, dass Wink hierfür sogar die Entwurfsskizze mit der repräsentativen und ausführlichen Bezeichnung versah: „*Christianus/Wink pictor Aulicus/Monachij inven. et pinx. 1783.*“<sup>343</sup>

Neben den Signaturen ist auf vier erhaltenen Bildern das Monogramm Winks „CW“<sup>344</sup> Alle vier Darstellungen sind Ölskizzen, bei dreien ist das entsprechende Fresko bzw. Tafelbild bekannt.<sup>345</sup> Auf Basis archivalischer Quellen kann das Monogramm „CW“ eindeutig für Christian Wink belegt werden.<sup>346</sup> Vermutlich besaßen diese Ölskizzen einen weniger repräsentativen Charakter als andere, die mit der vollen Signatur ausgestattet wurden. Monogramme finden sich selten bei Wink, drei davon sind aus den 1790-er Jahren, der Spätzeit des Künstlers.<sup>347</sup>

Eine einzige Signatur fällt vollkommen aus der Reihe, nämlich jene auf der Rückseite der XIV. Kreuzwegstation des Kreuzweges in Benediktbeuern: „*Christian Wink Churfrtl. hofmaler/zu München malte diesen Kreuz-/weeg im Jahre 1795*“.<sup>348</sup> Da Wink seine Bilder – sofern überhaupt – immer auf der Bildvorderseite, vorzugsweise im unteren Bereich und zumeist auf Treppenstufen, Steinen, Tafeln oder Fußböden, signierte, ist davon auszugehen, dass diese Bezeichnung nicht von ihm selbst stammt. Auch die deutsche Form seines Titels tritt bei keiner seiner Signatu-

ren auf. Die Schrift kann vom Schriftbild jedoch eindeutig dem 18. Jahrhundert zugeordnet werden, daher ist anzunehmen, dass sie von einem Benediktiner nach Vollendung des Kreuzweges angebracht wurde.

Obwohl von Wink weniger Ölskizzen als Tafelbilder erhalten sind, tauchen zwischen 1760 bis 1770 deutlich mehr signierte Skizzen auf.<sup>349</sup> Das lässt sich damit erklären, dass er sich zu dieser Zeit erst einen Namen und als Künstler in München bekannt machen musste. Die großen Aufträge für den Kurfürsten und einzelne Kloster- und Pfarrkirchen beginnen erst mit den 1770-er Jahren, als er bereits kurfürstlicher Hofmaler war. Ab dieser Zeit hingegen überwiegen die signierten Tafelbilder deutlich und bis 1797 sind sehr viel weniger Ölskizzen entstanden. Wink hat wiederholt die repräsentativen Hochaltarbilder und Seitenaltarbilder für hochrangige Klöster signiert, bei Aufträgen zu Altarblättern für kleinere Pfarrkirchen hingegen wurde meist nur das Hochaltarbild bezeichnet, die Seitenaltarblätter wurden nicht signiert.<sup>350</sup> In der Vergabe der Signatur unterschied Wink also deutlich zwischen den einzelnen Aufträgen und deren Auftraggebern. Ein weiterer Grund für das Weglassen der Signatur könnte auch darin bestehen, dass ein Teil der unsignierten Gemälde von seiner Werkstatt ausgeführt wurde.<sup>351</sup>

### 5.3 Themen und Funktionen

Als Grundlage der weiteren Analyse werden ausschließlich die im vorigen Kapitel erwähnten 191 gesicherten Gemälde herangezogen (vgl. Katalog, Teil A). die mittels Signatur oder archivalisch gesichert sind. Auf die im Katalog gesondert aufgeführten Zuschreibungen wurde um der Glaubwürdigkeit der Argumentation verzichtet. Das gesicherte Material genügt für eine fundierte Bildanalyse, die Zuschrei-

<sup>342</sup> Vgl. Lehrhuber 1989, S. 17/18 sowie 47-56.

<sup>343</sup> Vgl. Kat. A 114.

<sup>344</sup> Vgl. Kat. A 23, A 29, A 32 und A 194.

<sup>345</sup> Vgl. Kat. A 29, A 32, A 194.

<sup>346</sup> Vgl. Kat. A 29.

<sup>347</sup> Vgl. Kat. A 23, A 29, A 32.

<sup>348</sup> Vgl. Kat. A 101.

<sup>349</sup> Insgesamt stehen hier 13 signierte Ölskizzen fünf Tafelbildern gegenüber. Vgl. Kat. A 26, A 28, A 34, A 35, A 38, A 41, A 47, A 56, A 193, A 104, A 110 A 216, A 229 und Kat. A 5, A 7, A 42, A 116, A 220.

<sup>350</sup> Die Quellen belegen beispielsweise für die Kirche St. Martin im Innkreis, dass sowohl das (signierte) Hochaltarbild als auch die (unsignierten) Seitenaltarbilder im Chor von Wink stammen. Vgl. Kat. A 124, A 172, A 186.

<sup>351</sup> Da es für die Existenz einer Werkstatt keine Belege gibt, bleibt diese Frage offen.

bungen folgen denselben Prinzipien der einzelnen Thesen.

Der kommende Abschnitt untersucht die Gattungen und Themen. Eine Unterscheidung zwischen Tafelbildern und Ölskizzen findet hier auf Grund der fehlenden Relevanz noch nicht statt. Erst ab Kapitel 5.3.3 findet eine Aufteilung statt. Zuerst werden die Tafelbilder analysiert, die Ölskizzen folgen ab Kapitel 5.9.

Wie bereits aufgezeigt, lassen sich die Auftraggeber Winks in zwei Gruppen einteilen, nämlich in kurfürstliche und kirchliche. Die Quantität der kirchlichen Auftragsarbeiten überwiegt dabei, was sich auch in den Themen und Funktionen der Bilder widerspiegelt. Von den gesicherten Werken weisen nur 31 Bilder einen profanen Inhalt auf. Sie sind für den Kurfürsten und einige wenige private Auftraggeber entstanden. Der Großteil der Darstellungen, nämlich über vier Fünftel, ist sakralen Inhalts. Das Verhältnis von sakralen zu profanen Themen bleibt auch bei den zugeschriebenen Bildern konstant.<sup>352</sup>

### 5.3.1 Gattungen

Winks Œuvre beinhaltet fast ausschließlich Historienbilder sakralen und profanen Inhalts. Mit Ausnahme von fünf Bildern besitzen alle anderen einen historischen, religiösen, mythologischen oder allegorischen Inhalt. Drei Stilleben sind nur aus Quellen überliefert.<sup>353</sup> Und obwohl er sich während seiner Werkstatttätigkeit bei Johann Michael Kaufmann ausführlich mit der Porträtmalerei beschäftigte, haben sich nur zwei Porträts erhalten.<sup>354</sup> Genre- oder Landschaftsdarstellungen sind von Christian Wink nicht bekannt. Dies hängt vermutlich damit zusammen, dass er als Maler für das Hofoperntheater vorwiegend mit Historienmalerei beschäftigt war. Zudem nahm diese den höchsten Stellenwert innerhalb der Gattungen in der Malerei ein.

## 5.3.2 Themen

### Profane Historienbilder

In insgesamt neun Bildern setzte sich Wink mit Themen aus der griechisch-römischen Geschichte auseinander. 1769 befasste er sich mit der griechischen Geschichte (*Königin Tomyris lässt das Haupt des Kyros in Menschenblut tauchen*).<sup>355</sup> Wer ihn für diesen Auftrag gewinnen konnte, ist nicht überliefert. Das außergewöhnliche Thema fällt jedoch auf und aus seinem Themenkanon heraus. In den darauffolgenden Jahren beschäftigte er sich mit traditionelleren Bildinhalten der römischen Geschichte, wie die Kartons des *Scipio-Zyklus* (1776-1783) zeigen. Interessanterweise wählte Wink das Thema selbst. Er schrieb in einem Erinnerungsschreiben am 11. August 1780: „und mir die Weisung gegeben, daß ich hiezu einen Gedanken aus der römischen Geschichte entwerfen sollte. Nach Beschaffenheit dieses Zimmers [gemeint war das Audienzzimmer in den Kaiserappartements] wußte ich keinen schicklicheren Stoff, als die Thaten des Scipio africanus, auszuwählen. Dieser Gegenstand fand Beyfall...“<sup>356</sup> Dem Auftrag wurde noch von Kurfürst Maximilian III. Joseph stattgegeben. Er beinhaltete eine Bilderserie mit Themen aus der römischen Geschichte. Sie sollte das *exemplum virtutis* verbildlichen und als Vorlage für die Gobelins der Residenz dienen.<sup>357</sup> Wink fertigte 1781/1782 zwei weitere Bilder mit antiken Themen an: *Cicero entdeckt den Syrakusasern das Grab des Archimedes* und *Alexander und Diogenes*.<sup>358</sup>

Auch mythologische oder allegorische Bildinhalte sind nicht besonders zahlreich vertreten. 1774/1775 entstand das Bildpaar *Neptun und Coronis* sowie *Alpheus und Arethusa*, beide wiederum im Auftrag des Kurfürsten.<sup>359</sup> In den 1790-er Jahren wurde er vom Hof nochmals beauftragt, die Kartonserie des *Ilias-Zyklus* als Gobelinvorla-

<sup>352</sup> Alle gesicherten und zugeschriebenen Darstellungen haben folgende thematische Aufteilung: Von insgesamt 233 Bildern zeigen 38 Darstellungen einen profanen Inhalt, der Hauptteil mit 195 Bildern beinhaltet sakrale Themen.

<sup>353</sup> Vgl. Kat. A 233.

<sup>354</sup> Vgl. Kat. A 231/A 232.

<sup>355</sup> Vgl. Kat. A 216.

<sup>356</sup> BHStA, Geheimes Hausarchiv, Hofhaushaltsakten Nr. 985 (Schreiben Winks vom 11.08.1780).

<sup>357</sup> Der Zyklus bestand aus insgesamt sechs Bildern. Vgl. Kat. A 210-A 215.

<sup>358</sup> Vgl. Kat. A 207/A 208.

<sup>359</sup> Zu beiden Darstellungen sind die Skizzen erhalten. Vgl. Kat. A 198, A 199, A 201, A 202.

gen anzufertigen. *Die Hochzeit der Thetis und des Peleus* (1791/1792) und *Die Entdeckung des Achilles unter den Töchtern des Lycomedes* (1794-1796) wurden beide fertiggestellt. Die übrigen geplanten Kartons sollten *Das Urteil des Paris*, *Das Opfer der Iphigenie* und den *Rat der Griechen (Zorn des Achilles)* darstellen, wurden jedoch nicht mehr ausgeführt.<sup>360</sup> Wie ein Brief des Künstlers an den Hof belegt, wählte er die Themen für den *Ilias-Zyklus* nicht selbst aus. Sie wurden ihm inhaltlich vorgegeben: „Und ist mir ends underschribnen die Weißung zugegangen, daß ich zu dißen Stücken, die gehörigen gemälde verfertigen sollte, zu welche mir die gegenstände gegeben worden welche sind. Vor das erste große stük wovon ich die Sgitze vorzeige. Die Hochzeit der Thetis und Pelleus. Das zweyte stük, Das Urtheil des Paris auf den Berg Ida. Das drite stük. Achill under Weibskleidern An Hof des Königs Licomedes. Durch Uliße erkant. Das vierte stük. Das opfer der Iphigenia in Aulide. Daß fünfte stük. Großer Rath der Griechen. Agamemnone streitend mit Achil wegen Chrisis.“<sup>361</sup>

Zwischen 1767-1773 fertigte er mit dem *Jahrezeiten-Zyklus* Gobelinvorlagen mythologisch-allegorischen Inhalts an. Davon sind zehn Bilder zum Teil erhalten bzw. ihre Kompositionen durch die ausgeführten Teppiche überliefert.<sup>362</sup> Wiederum war Maximilian III. Joseph der Auftraggeber, ebenso wie für zwei Herrscherallegorien: *Die Apotheose des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern* (1764) sowie *Die Huldigung Maximilian III. Josephs* (1770), die als Stichvorlage dienen sollte.<sup>363</sup> Nur eine allegorische Darstellung hat Wink für einen Adligen, den Grafen von Tattenbach-Rheinstein: Die Entwurfsskizze *Allegorie der Freuden des Landlebens* entstand für das gleichnamige Deckenfresko in Schloss Zell an der Pram.<sup>364</sup>

<sup>360</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben Winks vom 29.04.1791.

<sup>361</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben Winks vom 29.04.1791.

<sup>362</sup> Vermutlich beinhaltet der Zyklus insgesamt 12 Kartons. Vgl. Kat. A 219-A 228.

<sup>363</sup> Vgl. Kat. A 229 und A 230.

<sup>364</sup> Vgl. Kat. A 217.

## Sakrale Historienbilder

Der Großteil seiner Bilder hat biblisch-religiöse Themen zum Inhalt.<sup>365</sup> Neben dem Alten und Neuen Testament sowie den Apokryphen sind die Szenen aus der *Legenda Aurea* des Jacobus de Voragine ein sehr häufiges Sujet. Sakrale Themen bzw. besonders beliebte Heilige wurden wiederholt dargestellt, wie z. B. Maria, die Heiligen Augustinus oder Johannes Nepomuk etc.

Das Alte Testament spielte thematisch eine untergeordnete Rolle. Wink hat sich damit nur in wenigen Bildern auseinandergesetzt.<sup>366</sup> Inhaltlich bilden stattdessen zwei andere Themenbereiche die Schwerpunkte. Die Szenen aus dem Neuen Testament gehen von der Kindheitsgeschichte Jesu (acht Bilder)<sup>367</sup> über sein Wirken in der Öffentlichkeit mit den Wundertaten und Begegnungen mit Sündern (insgesamt 13 Bilder)<sup>368</sup> bis hin zur Passionsgeschichte (17 Bilder).<sup>369</sup> Zu den Passionsdarstellungen gehören das *Letzte Abendmahl*, die *Kreuzigung* sowie die *Beweinung Christi* und Kreuzigungsdarstellungen, wobei diese den zahlenmäßig größten Teil einnehmen.<sup>370</sup> Zudem malte Wink drei Kreuzwege (1771 und 1795).<sup>371</sup> Letztere entstanden für die damalige Zisterzienserkirche in Fürstentfeld und für die Benediktinerkirche in Benediktbeuern. Sechs Darstellungen aus der Auferstehungsgeschichte gehören einer weiteren Gruppe der neutestamentlichen Themen,<sup>372</sup> wobei hier vor allem das Thema *Christus als Gärtner* auffällt. Diese Szene taucht in der frühen Zeit der 1760-er Jahre gleich dreimal auf. Alle Themenbereiche

<sup>365</sup> 160 Bilder inklusive der drei Kreuzwege, der vierte Kreuzweg von Inning am Ammersee ist hier noch nicht eingerechnet.

<sup>366</sup> Ein sehr früh entstandenes Bildpaar von 1762 zeigt zwei Urteilssprüche des Alten Testaments (*Das Urteil Salomons* sowie *Susanna vor den Richtern*, vgl. Kat. A 11 und A 16), ein weiteres Bildpaar befasst sich mit Moses (*Quellwunder Moses* sowie *Moses und die eherne Schlange*, vgl. Kat. A 5 und A 7). Ein Altarblatt stellt zudem die *Erschaffung des Adam* dar (vgl. Kat. A 1).

<sup>367</sup> Vgl. Kat. A 18-A 25.

<sup>368</sup> Vgl. Kat. A 26-A 32, A 34-A 39.

<sup>369</sup> Vgl. Kat. A 41-A 44, A 47-A 59.

<sup>370</sup> Vgl. Kat. A 47-A 54. Weitere Themen sind: *Christus am Ölberg* (Kat. A 44) und die *Kreuzabnahme* (Kat. A 55).

<sup>371</sup> Vgl. Kat. A 060-A 073 (Geltöfing), Kat. A 074-A 087 (Fürstentfeld, heute: Altenerding) und Kat. A 088-A 101 (Benediktbeuern). Zum vierten Kreuzweg, vgl. Anm. 323 sowie Kat. A 233 bis A 246 (Inning am Ammersee).

<sup>372</sup> A 102, A 104-A 108.



des Neuen Testaments begleiten Wink von der Frühzeit bis in die späte Phase seines künstlerischen Lebens. Er hat wiederholt Aufträge zu Christus-Themen erhalten und diese Zeit seines Schaffens umgesetzt.

Nur die Gruppe der Heiligendarstellungen inklusive Marienbilder übertrifft quantitativ jene des Neuen Testaments. Insgesamt 64 Gemälde zeigen Heilige und die Gottesmutter, die mit acht Darstellungen am häufigsten gemalt wurde und zwar zu allen Zeiten seines künstlerischen Wirkens.<sup>373</sup> Das im 17. und 18. Jahrhundert auch als Patrozinium beliebte Thema der *Himmelfahrt Mariens*<sup>374</sup> ist davon mit drei Bildern vertreten. Weitere Marienthemen, wie Maria als Trösterin, Maria mit Heiligen oder als Fürsprecherin folgen.<sup>375</sup>

Bei den Heiligendarstellungen fallen besonders folgende Heilige auf: Augustinus,<sup>376</sup> die Dreiergruppe mit Anna, Joachim und Maria,<sup>377</sup> Benedikt,<sup>378</sup> Franz von Assisi,<sup>379</sup> Jakobus d. Ä.,<sup>380</sup> Joseph,<sup>381</sup> Laurentius<sup>382</sup> und Nikolaus.<sup>383</sup> Augustinus, Benedikt und Franz von Assisi verweisen als Ordensheilige auf die Bedeutung der Klöster zu dieser Zeit. Als Folge der Gegenreformation war es u. a. Augustinus, der in der barocken Hagiographie wiederholt in seiner Rolle als Sieger gegen die Irrlehren dargestellt wurde.<sup>384</sup> Dabei beauftragten nicht nur die dem Heiligen verbundenen Klöster Wink damit, auch einzelne Pfarrgemeinden schätzten diese Thematik.<sup>385</sup>

Anders verhielt es sich mit Benediktsdarstellungen, die Wink ausschließlich für Benediktinerklöster malte.<sup>386</sup> Weitere im 18. Jahrhundert beliebte Heilige waren insbesondere der erst 1729 kanonisierte Johannes Nepomuk sowie Joseph, Laurentius und Nikolaus, die oftmals für Seitenaltäre gewählt wurden.<sup>387</sup> Von allen übrigen im Katalog aufgeführten Heiligen gibt es maximal ein bis zwei Darstellungen. Hier zeigt sich die ganze Bandbreite der barocken Hagiographie, die in den Kirchen zu dieser Zeit an den Altären zu sehen war.<sup>388</sup> Dabei fallen einige der Patrone Bayerns auf, wie z. B. Heinrich (Gründer des Bistums Bamberg)<sup>389</sup>, Rupert und Korbinian (für das Bistum Salzburg und Freising)<sup>390</sup> und Maximilian (Patron des Bistums Passau)<sup>391</sup>.

Neben der thematischen Einzelaufschlüsselung gibt es Bilder, die Wink als Pendants bzw. als Zyklus in einem inhaltlich zusammenhängenden Kontext gemalt hat. Dazu zählen die bereits erwähnten drei Tapiserie-Serien, deren Entwürfe Wink für die Münchner Residenz lieferte. Auch *Nep tun und Coronis/Alpheus und Arethusa*, für den Münchner Hof gemalt und Themen aus den Metamorphosen des Ovid aufgreifend, gehören zu den profanen Bildpaaren.

Im Bereich der sakralen Thematik sticht der *Christus-Zyklus*, eine Serie von

<sup>373</sup> Vgl. Anm. 375.

<sup>374</sup> Vgl. Messerer 1972a, S. 145.

<sup>375</sup> Vgl. Kat. A 110 (1770), Kat. A 112 (1771) und Kat. A 113 (1772). Weitere Darstellungen zeigen die *Krönung Mariens* (Kat. A 114, 1783), *Maria von Heiligen umgeben* (Kat. A 119, 1796) sowie *Trösterin der Kranken* (1767-1771) und *als Fürsprecherin* (1788/1789, vgl. Kat. A 117 und A 118). Die *Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile* ist ebenso Thema (vgl. Kat. A 116, 1769).

<sup>376</sup> Vgl. Kat. A 128 (1767-1771), A 129 (1776), A 130 (1781) und A 131 (1782).

<sup>377</sup> Vgl. Kat. A 123 (1767), A 124 (1781) und A 125 (1787).

<sup>378</sup> Vgl. Kat. A 133 (1767-1771), A 134 (1778) und A 135 (1796).

<sup>379</sup> Vgl. Kat. A 141 (1780), A 142 (1781) und A 143 (1791).

<sup>380</sup> Vgl. Kat. A 150 (1767), A 151 (1789) und A 152 (1791).

<sup>381</sup> Vgl. Kat. A 156 (1767-1771), A 157 (178[...]), A 159 (1793) und A 160 (um 1793).

<sup>382</sup> Vgl. Kat. A 165 (1785), A 166 (1785), A 167 (1789).

<sup>383</sup> Vgl. Kat. A 176 (1775), A 177 (1782), und A 178 (1791).

<sup>384</sup> Vgl. Telesko 2005, S. 38/39.

<sup>385</sup> Das Hochaltarbild *Der Hl. Augustinus mit der Hl. Dreifaltigkeit und den Irrlehrern* (1782, vgl. Kat. A 131) war

beispielsweise für die Pfarrkirche St. Augustinus in Stopfenheim bestimmt.

<sup>386</sup> Vgl. Anm. 378.

<sup>387</sup> Vgl. Kat. A 155, A 165-A 167, A 176-A 178.

<sup>388</sup> Vgl. Andreas (Kat. A 122, 1774), Antonius (Kat. A 126, 1778 und A 127, 1780), Bernhard von Clairvaux (Kat. A 136, 1782), Cäcilie (Kat. A 137, 1773), Felix von Cantalice (Kat. A 140, 1778), Franz von Sales (Kat. A 144, 1781/1782), Franz Xaver (Kat. A 145, 1781/1782 und A 146, vor 1782), Heinrich und Kunigunde (Kat. A 148, 1785), Irene und Sebastian (Kat. A 186, 1781 und A 187, 1794), Johannes d. T. (Kat. A 153, 1767), Johannes Nepomuk (Kat. A 155, 1767-1771), Katharina von Alexandrien (Kat. A 162, 1777 und A 163, 1787), Korbinian (Kat. A 164, 1783), Leonhard (Kat. A 169, 1769), Maria Magdalena (Kat. A 170, 1767-1771), Martin (Kat. A 172, 1781), Maximilian (Kat. A 173, 1776), Erzengel Michael (Kat. A 174, um 1778), Petrus bzw. Petrus und Paulus (Kat. A 180, 1767-1771 und A 181, 1771), Rupert (Kat. A 183, 1783?), Sylvester (Kat. A 188, 1767), Urban (Kat. A 190, 1789) und Utto (Kat. A 191, 1767-1771).

<sup>389</sup> Vgl. Kat. A 148.

<sup>390</sup> Vgl. Kat. A 183 und A 164.

<sup>391</sup> Vgl. Kat. A 173.

acht kleinformatigen Ölskizzen, hervor.<sup>392</sup> Zwei dieser Themen bearbeitete Wink bereits zu Beginn der 1760-er Jahre wiederholt: *Christus und die Samariterin am Brunnen* und *Noli me tangere*.<sup>393</sup> Letztere griff er auch im *Christus-Zyklus* auf. Aus dieser frühen Phase hat sich ein weiteres Bildpaar mit *Maria Magdalena salbt Christus die Füße* und das *Letzte Abendmahl* erhalten.<sup>394</sup> Allen Bildpaaren/-Zyklen ist gemeinsam, dass sie sich inhaltlich mit Christus als Hauptfigur beschäftigen.

### 5.3.3 Funktionen

Im Folgenden wird zwischen Tafelbildern und Ölskizzen unterschieden. Funktional diente die Ölskizze ursprünglich als Entwurfsbild. Dies hat sich jedoch im 18. Jahrhundert geändert.<sup>395</sup> Von den 191 gesicherten Tafelwerken sind 138 als Tafelbilder einzuordnen,<sup>396</sup> 53 fanden Verwendung als Ölskizzen. Der Großteil der Tafelbilder (116 Gemälde) sind sakralen Inhalts, nur 22 davon zeigen profane Themen. Bei den Ölskizzen ist das Verhältnis noch deutlicher. Von den 53 Ölskizzen greifen nur neun eine profane Historie auf, 44 hingegen veranschaulichen religiöse Themen.

Die profanen Darstellungen für den Kurfürsten – allen voran die Kartons zu den Tapisserieserien – dienten vor allem der Dekoration der Residenz bzw. von Schloss Schleißheim und Schloss Nymphenburg.<sup>397</sup> Die hierfür gemalten Ölskizzen wie auch die Kartons waren Vorlagen für die Gobelins, die jedoch nach Fertigstellung der Teppiche nicht zerstört, sondern in der Residenz aufbewahrt wurden.<sup>398</sup> In beiden Fällen handelte es sich um (Entwurfs-)Bilder, welche auch die Funktion der Raumgestaltung innehatten. Daneben malte Wink Bühnendekorationen für das Hofoperntheater, die sich nicht erhalten ha-

<sup>392</sup> Zu den signierten Bildern des Zyklus vgl. Kat. A 26 und A 28. Die übrigen dazugehörigen Bilder sind: Kat. A 27, A 31, A 36/A 37, A 106/A 107.

<sup>393</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 104 sowie Kat. A 35 und A 105.

<sup>394</sup> Vgl. Kat. A 39 und A 41.

<sup>395</sup> Vgl. hierzu auch Kap. 5.9.

<sup>396</sup> Die folgenden Zahlen beinhalten immer auch die drei Kreuzwege.

<sup>397</sup> Darstellungen profanen Inhalts, die für Privatleute entstanden sind, werden nur in den Quellen erwähnt.

<sup>398</sup> Auf Grund dessen haben sich auch Kartons zu den Tapisserie-Serien erhalten, so z. B. die *Allegorie des Frühlings*, Kat. A 220.

ben.

Im Vergleich dazu erweisen sich die kirchlichen Aufträge als vielfältiger. Neben den liturgisch besonders bedeutsamen Hochaltarbildern fertigte Wink verschiedene für die kirchliche Ausstattung notwendige Malereien an, also z. B. Seitenaltar- und Auszugsbilder, Gemälde für die Emporenbrüstung, für die Wandgestaltung oder auch Kreuzwegstationen. Daneben lieferte er Bilder für die private Andacht. Funktionstechnisch unterteilen sich die 116 sakralen Tafelbilder wie folgt: Für kirchliche Ausstattungen malte Wink 13 Hochaltar- und acht Altarbilder, die nicht genauer definiert sind. Der Großteil seiner Gemälde entstand für die Seitenaltäre, nämlich 36 Seitenaltarblätter. Von den Auszugsbildern sind vier für ihn gesichert.<sup>399</sup> Auf Grund der geringen Bedeutung eines Auszugsbildes wurden diese in den seltensten Fällen signiert bzw. in den Quellen erwähnt.<sup>400</sup> Des Weiteren ist ein Wandbild bekannt, das als Wandfüllung über einer Seitenkapelle konzipiert war.<sup>401</sup> Sieben Bilder können von funktional nicht zugeordnet werden.<sup>402</sup> Insgesamt stellen die Altarbilder grundsätzlich den Hauptteil seiner Darstellungen, so malte er 55 Gemälde für Altäre, also fast drei Viertel der sakralen Tafelbilder (die Kreuzwege ausgenommen). Eine kleine Gruppe bilden fünf Andachtsbilder, die wohl für private Auftraggeber geschaffen wurden.<sup>403</sup>

Die Kreuzwege nehmen eine Sonderstellung ein.<sup>404</sup> Sie sind zwar in gewisser Weise eine „Gemäldeserie“, die sich als Ausstattungselement in jeder Kirche finden, gleichzeitig jedoch finanziell wenig lukrativ. Kreuzwege brachten wenig Ansehen und standen ähnlich wie Motivbilder an

<sup>399</sup> Nähme man die Zuschreibungen mit hinzu, wären es deutlich mehr.

<sup>400</sup> Zu den Zuschreibungen vgl. Kat. A 147, A 158, A 182, A 184, A 185.

<sup>401</sup> Vgl. Kat. A 30.

<sup>402</sup> Dazu gehören Tafelbilder, zu denen sich keine weiteren Informationen erhalten haben. Sie sind von der Thematik her teilweise nicht als Andachtsbilder geeignet und erscheinen als Altarblätter von der Größe zu klein. Vgl. Kat. A 5, A 7, A 42, A 51, A 121, A 129 und A 183.

<sup>403</sup> Diese Darstellungen sind für kirchliche Altarbilder vom Format her zu klein und werden auf Grund des religiösen Inhaltes als private Andachtsbilder gedient haben. Vgl. Kat. A 20, A 21, A 22, A 25 und A 48.

<sup>404</sup> Vgl. Anm. 371.

unterster Stelle der Aufträge.<sup>405</sup> So erscheint es verständlich, dass Wink zu Beginn seiner Karriere für die Kirchen in Inning am Ammersee und Geltofung (bei Straubing) zwei identische Kreuzwege anfertigte und dann erst wieder am Ende seiner künstlerischen Laufbahn. Der frühe Auftrag hing vermutlich mit dem 1769 geschaffenen Hochaltarbild für die Kirche in Aiterhofen zusammen, welche die Mutterkirche von Geltofung war. Erst am Ende seines Lebens, als er nur noch wenige Aufträge erhielt, malte er zwei weitere Kreuzwege für die Benediktinerklöster Fürstenfeld und Benediktbeuern.

Im Bereich der Ölskizzen lassen sich folgende Unterscheidungen vornehmen: Von den 53 gesicherten Ölskizzen sind 44 sakralen Inhalts, neun beinhalten profane Themen. Bei den profanen Skizzen lassen sich sieben als klassische Entwürfe einem Fresko, Gemälde, Karton oder Kupferstich zuordnen.<sup>406</sup> Nicht zu bestimmen ist die Funktion bei zwei Darstellungen.<sup>407</sup> Die Aufteilung der sakralen Ölskizzen gestaltet sich wie folgt: 17 Skizzen dienten als Entwurfsbilder für Fresken, wovon drei vor 1770 entstanden sind. Der Hauptteil der Entwurfsskizzen wurde in den 1770-er bis 1780-er Jahren von Wink entworfen, also während seiner künstlerisch produktivsten und erfolgreichsten Phase.<sup>408</sup> Von den fünf Ölskizzen, die er für Gemälde entworfen hat, entstanden zwei Darstellungen in den 1760-er Jahren, zwei in den 1770-er Jahren und eine 1793.<sup>409</sup>

Die Quellen belegen, dass er in einigen Fällen auch bei einem Gemäldeauftrag dem Auftraggeber eine Entwurfsskizze vorlegt hat. Deshalb ist zu vermuten, dass Wink wohl wesentlich mehr als die noch vorhan-

denen Ölskizzen geschaffen hat. Joseph Maria Hiendl, Abt von Oberalteich, schrieb beispielsweise an Johann Caspar von Lippert: „Nun hat mir pp. Wink selbst geschrieben und drey drefliche Skützen mitgeschickt...“<sup>410</sup> Auch der Ingolstädter Stadtpfarrer Johann Nepomuk Mederer berichtete von einer erhaltenen Skizze: „Herr Hofmaler Wink hat mir die Skize zu dem neuen Altarblatt überschicket, welches ich bei ihm bestellet habe, und den sterbenden Heil. Joseph vorstellen soll...“<sup>411</sup>

Neben den Skizzen, die im Rahmen des künstlerischen Entwurfsprozesses für ein Fresko oder Ölgemälde entstanden sind, gibt es bei Wink auch den Sonderfall der autonomen Ölskizze. Diese Bilder, von denen 13 erhalten sind, waren funktional nicht (mehr) Bestandteil des Werkprozesses. Sie werden als eigenständige Bilder betrachtet, die sich durch eine genaue Definition bestimmen lassen.<sup>412</sup> Alle sind in der Zeit zwischen 1762 bis 1771 entstanden und dürften zum Teil auch als Andachtsbilder gedient haben.<sup>413</sup>

Die meisten der erhaltenen Ölskizzen stammen aus den 1760-er und 1770-er Jahren (42 der insgesamt 53 Bilder). Aus den 1780-er Jahren hingegen, in denen er noch zahlreiche Aufträge für Altarbilder (vorwiegend Heiligendarstellungen) und auch für einige Fresken erhielt,<sup>414</sup> sind nur wenige Skizzen bekannt. Dies hat vermutlich damit zu tun, dass sich Wink zu dieser Zeit als erfolgreicher Maler bereits ein umfangreiches Repertoire an Darstellungsmöglichkeiten erarbeitet hatte. Dieses verwendete er vorzugsweise in den Altarblättern, die dadurch zum Teil relativ schematisch und musterhaft wirken. Neue Inventionen waren daher bei bestimmten Themen nicht mehr notwendig. Stattdessen griff er auf das bereits vorhandene Material zurück.<sup>415</sup>

<sup>405</sup> Vgl. hierzu auch die Bemerkung von Johann Caspar von Lippert zur Auftragsituation der letzten Jahre in Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte S. 230.

<sup>406</sup> Vgl. die Skizze zu einem Fresko: Kat. A 217 (um 1772); Skizzen zu Gemälden: Kat. A 199 und A 201 (1774/1775); Skizzen zu Kartons für Tapisserien: Kat. A 219, A 221 und A 224 (um 1770-1773); Skizze für einen Kupferstich: Kat. A 230 (1770).

<sup>407</sup> Vgl. Kat. A 216 sowie A 229.

<sup>408</sup> Vier Entwurfsskizzen entstanden vor 1770, die übrigen zwischen 1772 bis 1791. Vgl. Kat. A 18, A 32, A 44, A 47, A 102, A 108, A 113, A 114, A 118, A 149, A 153, A 162, A 166, A 169, A 174, A 178, A 194.

<sup>409</sup> Vgl. Kat. A 10, A 16, A 29, A 39, A 41, A 50, A 110.

<sup>410</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 43, Nr. 64.

<sup>411</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 382, Nr. 802.

<sup>412</sup> Vgl. hierzu die genauen Ausführungen in Kap. 5.9.

<sup>413</sup> Vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 34-A 37, A 56, A 104-A 107.

<sup>414</sup> So malte er in den 1780-er Jahren mit 23 von 57 Bildern einen großen Anteil seiner Heiligendarstellungen.

<sup>415</sup> Vgl. hierzu Kap. 5.4.

### 5.3.4 Zusammenfassung

Wink hat Zeit seines Lebens eine große Bandbreite an Themen bearbeitet, auch wenn sich bestimmte Inhalte wiederholen. Die Auftraggebersituation zeigt dabei eine klare Aufteilung zwischen den profanen Arbeiten für den weltlichen Bereich und den sakralen Darstellungen für den kirchlichen Bereich, wobei der Kurfürst als Ausnahme fungiert.<sup>416</sup> Ein Themenschwerpunkt ist in der Frühzeit der 1760-er Jahre in einigen sakralen Bildpaaren zu erkennen, die Christus in den Mittelpunkt stellen. Diese Darstellungen fallen besonders auf, weil sie als autonome Ölskizzen konzipiert sind.<sup>417</sup> Mit den Aufträgen für die Pfarrkirche in Vierkirchen sowie die Wallfahrtskirche in Loh ab 1767 – also noch zwei Jahre vor seiner Ernennung zum Hofmaler – beginnen die bei Wink so zahlreich auftretenden Heiligendarstellungen. Quantitativ finden diese vor allem in den 1780-er Jahren ihren Höhepunkt, allein zwischen 1780 bis 1789 malte er 24 Gemälde mit unterschiedlichsten Heiligen.

Die Funktionen seiner Bilder sind typisch für einen Künstler des 18. Jahrhunderts: Im Vordergrund standen vor allem Raumgestaltung und Repräsentation der höfischen oder kirchlichen Zwecke. Der ästhetische Ausdruck diente dabei nicht nur der Dekoration, sondern sollte auch religiöse und politische Inhalte vermitteln.<sup>418</sup> Dies lässt sich vor allem im sakralen Bereich feststellen, während es für den politischen Bereich eher selten zutrifft.<sup>419</sup>

Altarbilder stellen bei den religiösen Gemälden das Gros dar. Das liegt wohl auch an der Tatsache, dass Wink sich als Historienmaler einen Namen gemacht hatte und zumeist neben der beauftragten Freskenausstattung auch neue Altarbilder notwendig waren. Üblicherweise ließ man daher oftmals auch die Gemälde von ihm anfertigen.

<sup>416</sup> Er bestellte bei Wink Altarblätter für ihm unterstellte Kirchen. Vgl. die Aufträge für Oberndorf und die Münchner Theatinerkirche, Kat. A 137, A 161, A 173, A 176, A 179.

<sup>417</sup> Vgl. auch Kap. 5.9.

<sup>418</sup> Vgl. hierzu zudem Mundorff 2000, S. 34.

<sup>419</sup> Hier sind nur die beiden Herrscherallegorien anzuführen, vgl. Kat. A 229/A 230.

Im Gegensatz zu anderen Künstlern legte sich Wink mit seinen Werken nicht auf bestimmte Themen oder Funktionen fest. Vielmehr verfügte er zu jeder Zeit seines künstlerischen Schaffens über die ganze Bandbreite an sakralen und profanen Inhalten.

## 5.4 Kompositionsprinzipien

### Symmetrie

Winks Kompositionen sind von unterschiedlichen Merkmalen geprägt.<sup>420</sup> Am Bildaufbau lässt sich feststellen, dass der Künstler bevorzugt symmetrische Kompositionen entwarf, asymmetrische Bildanlagen kommen selten vor.<sup>421</sup> Die Tendenz zur Symmetrie zeigen bereits die frühen Ölgemälde der 1760-er Jahre, wie man beispielsweise in der Darstellung des *Letzten Abendmahls* (1763) ebenso erkennen kann wie im Altarblatt *Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile* (1769).<sup>422</sup> In den 1770-er und 1780-er Jahren setzt sich die Betonung der Symmetrie fort, oftmals kombiniert mit einer Kreis- oder Dreieckskomposition.<sup>423</sup> Das ist beispielsweise in der *Allegorie des Frühlings* (1771) ebenso erkennbar wie in der *Anbetung der Hirten* (1774) oder in *Heinrich übergibt seine Gemahlin Kunigunde der Kirche* (1785).<sup>424</sup> Selten ordnete Wink zwei Figuren nebeneinander an, wie es im *Abschied der Apostelfürsten* von 1771 zu sehen ist.<sup>425</sup> Auch in seiner späten Schaffensphase zeigt sich die Symmetrie in der Komposition.<sup>426</sup> Eines der letzten und besten Beispiele dafür ist das Seitenaltarblatt *Maria mit Kind und den Eichstätter Diözesanheiligen* (1796) in der Wemdinger Wallfahrtskirche Maria Brünnelein.<sup>427</sup> Die auf der Symmetrieachse sitzende Muttergottes hält Christus im Arm und

<sup>420</sup> Die Ölskizzen werden im Kap. 5.9 separat behandelt.

<sup>421</sup> Vgl. Kat. A 177, A 1, A 190, A 122 oder A 244.

<sup>422</sup> Vgl. Kat. A 42 und A 116.

<sup>423</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 51, A 57, A 131, A 136, A 144, A 163, A 172, A 176, A 198, A 207 A 211 sowie Kat. A 20/A 21, A 130, A 133/A 134, A 165 A 183 (kreisförmige Komposition) und A 112, A 129, A 140, A 148, A 210, A 220, (Dreieckskomposition) etc.

<sup>424</sup> Vgl. Kat. A 220, Kat. A 20 und A 148.

<sup>425</sup> Vgl. Kat. A 181.

<sup>426</sup> Vgl. Kat. A 59, A 119, A 195 sowie A 53, A 152 (Dreieckskomposition) und A 135 (kreisförmige Komposition).

<sup>427</sup> Vgl. Kat. A 119.

blickt nach unten auf vier Heilige, die zur rechten und linken Seite angeordnet sind. Jeweils zwei der Eichstätter Diözesanheiligen nehmen dieselbe Haltung ein, diagonal gespiegelt: Willibald und Richard stehen mit Blick nach oben gerichtet, während die beiden Benediktiner Walburga und Wunibald in einer verneigenden Gebetshaltung knien. Das Altarblatt zeigt, wie Wink Symmetrie als Gestaltungsmittel einsetzte, um Klarheit und Einfachheit – auch durch die Positionierung der Heiligen auf verschiedenen Ebenen – zu gewinnen und die Gottesmutter zu betonen. Vom Prinzip her ähnelt es einem seiner ersten Aufträge für ein Hochaltarblatt, der *Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile* von 1769.<sup>428</sup> Auch hier setzte Wink verschiedene Ebenen ein. Durch die Anordnung der Gottesmutter mit Kind, die gleichsam eine vertikale Achse bildet, konnte er im unteren Teil die personifizierten Kontinente zu beiden Seiten Mariens anordnen. Im Gegensatz zu dem späten Wemdinger Altarblatt nutzte der Künstler die Dreieckskomposition, mit Hilfe derer die Symmetrie geschaffen wurde.

Trotz des gleichbleibenden symmetrischen Gestaltungsprinzips zeigen die frühen Tafelbilder im Gegensatz zu den späten Bildern signifikante Unterschiede. Das hängt vor allem mit zusätzlichen Kompositionselementen wie Figurenbildung, Hell-Dunkel-Kontraste, Farbigekeit sowie der Malweise zusammen. Sind die frühen Darstellungen noch geprägt von einem relativ großen Figurenrepertoire, zahlreichen Hell-Dunkel-Kontrasten und einer weichen Malweise ohne scharfe Konturen, so änderte sich dies im Laufe der Zeit hin zu einer Reduktion von Figuren und Kontrasten, einem ausgewogenen, gedämpften Kolorit sowie deutlich voneinander abgegrenzten Farbflächen. Während die Symmetrie den Kompositionen der 1760-er und 1770-er Jahre Halt und Struktur verleiht, verstärkt sie in späten Darstellungen die Wirkung von starren und schematischen Bildanlagen.

<sup>428</sup> Vgl. Kat. A 116.

## Bildaufbau

Beim Bildaufbau nutzte Wink unterschiedliche Formen. In den 1770-er und 1780-er Jahren präferierte er das Prinzip der stufenförmigen Anlage. Die Kompositionen sind geprägt von verschiedenen Figuren bzw. Figurengruppen, die auf unterschiedlichen Ebenen angeordnet sind.<sup>429</sup> Beispielhaft hierfür ist das Hochaltarbild *Hl. Nikolaus bittet für die Kranken* (1775):<sup>430</sup> Die diversen Figuren sind auf insgesamt sieben Ebenen angeordnet, beginnend in der linken unteren Bildecke mit zwei am Bildrand knienden Männern. Schritt für Schritt wird der Blick des Betrachters von unten über die verschiedenen Bittsteller und den in der Mitte zwischen Himmel und Erde vermittelnden Hl. Nikolaus mit Engeln nach oben bis hin zur Dreifaltigkeit Gottes geführt. Mit Hilfe einer Treppe bzw. einem Wolkenband, das sich von unten nach oben zieht, wurde somit Platz für die Anordnung der einzelnen Figuren geschaffen. Die stufenartigen Ebenen sorgen für eine Steigerung von unten nach oben und unterstützen damit die inhaltliche Botschaft des Bildes.

Je nach Bedeutung des Tafelbildes variierte Wink dieses Prinzip in seiner Komplexität. Hochaltarbilder und wichtige Aufträge<sup>431</sup> weisen einen vielschichtigeren Aufbau auf als die im Vergleich weniger bedeutenden Seitenaltarblätter oder andere Aufträge.<sup>432</sup>

Neben der Wahl des stufenartigen Bildaufbaues hat Wink seine Kompositionen dem (zumeist religiösen) Thema entsprechend oftmals in zwei gleichwertige Bildebenen unterteilt: eine irdische und eine überirdische. Diese Darstellungsart zeigt sich bereits Ende der 1760-er Jahre und durchzieht das Werk bis in die Spätphase seines Schaffens.<sup>433</sup> Dabei variiert die Anordnung der beiden Ebenen zwischen einem stufenartigen Aufbau<sup>434</sup> oder

<sup>429</sup> Vgl. Kat. A 131, A 136, A 144, 157, A 176, A 201/A 202.

<sup>430</sup> Vgl. Kat. A 176.

<sup>431</sup> Vgl. z. B. Kat. A 119, A 131, A 176, A 201/A 202.

<sup>432</sup> Vgl. hier z. B. A 136 und A 144.

<sup>433</sup> Vgl. z. B. für die 1760-er Jahre: Kat. A 116 oder A 117; 1770-er Jahre: Kat. A 112, A 156, A 198 oder A 202; 1780-er Jahre Kat. A 130/A 131, A 136, A 142 oder A 172; 1790-er Jahre: Kat. A 195.

<sup>434</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 116, A 136 oder A 202.

einer Trennung beider Ebenen voneinander, die mittels Wolken und/oder Engel überbrückt wird.<sup>435</sup> Das Seitenaltarblatt *Hl. Joseph als Träger der Sterbenden* (1771) verdeutlicht diesen Grundsatz. So zeigt die untere, wenig räumlich definierte Bildebene einen sterbenden Mann mit Frau und Kind, die sich offensichtlich auf Erden befinden und den darüber im Himmel auf einer Wolke sitzenden Heiligen um Hilfe bitten. Zwischen den beiden Bildebenen vermitteln zwei Putten und zwei Engel mit einem Schriftband, das von der göttlichen in die weltliche Sphäre hinabgeht.

### Dreiecks- und kreisförmige Komposition

Die klassische Dreieckskomposition gehörte ebenso zum Repertoire künstlerischer Gestaltungsmittel wie die kreisförmige Anordnung einzelner Bildelemente: „denn eine „Dreieckskomposition“ läßt sich aus jedem einigermaßen guten Bild ebenso herauslesen wie auf Quadrate und Kreise aufgebaute „Proportionsstudien“ aus Grund- und Aufriß eines wichtigen Bauwerks im Barock.“<sup>436</sup> Es ist nicht verwunderlich, dass auch Wink die Dreieckskomposition von Beginn seiner künstlerischen Laufbahn an in zahlreichen Darstellungen verwendete.<sup>437</sup> Oftmals ist die Spitze des Dreiecks als Höhepunkt der Komposition festzumachen und in der Bildmitte oder im oberen Bereich zu finden. Ein klassisches Beispiel dafür ist die 1. Kreuzwegstation des Geltofinger Kreuzweges (1770/1771):<sup>438</sup> Christus stellt als Hauptfigur die Spitze des Dreiecks dar, das von diskutierenden Männern sowie dem Reiter im Vordergrund gebildet wird. Andere Gemälde zeigen, dass Wink dieses Gestaltungsmittel unterschiedlich einsetzte. So formte er das kompositorische Dreieck im Altarbild der *Beweinung Christi* (1776)<sup>439</sup> nur mit zwei Figuren, nämlich einem langgestreckt liegenden toten Christus und der sitzenden Muttergottes dahinter. Der Kopf Christi und ein Arm ergeben zusammen mit dem Gesicht Mariens die geometrische Form.

<sup>435</sup> Vgl. hier z. B. Kat. A 117, A 156, A 195, A 198.

<sup>436</sup> Wagner 1990, S. 9.

<sup>437</sup> Vgl. Kat. A 53, A 57, A 60, A 112, A 116/A 117, A 129/A 130, A 140, A 145, A 157, A 168, A 210/A 211 oder A 220.

<sup>438</sup> Vgl. Kat. A 60.

<sup>439</sup> Vgl. Kat. A 57.

In zwei weiteren Altarbildern setzte er das Dreieck wiederum anders ein: Die Komposition *Dem Hl. Laurentius erscheint bei der Messfeier das Christuskind* (1784)<sup>440</sup> weist ein Dreieck auf, das von einem Engel, einem Mitbruder des Heiligen sowie Laurentius selbst bzw. weiterführend vom Christuskind gebildet wird. Die wichtigste Stelle des Dreiecks befindet sich dabei nicht in der Bildmitte, sondern mit dem Kind auf der linken Seite der Komposition. Durch die Ausrichtung der Köpfe nach links erhält auch das kompositorische Dreieck eine Richtungsänderung, so dass die Spitze nicht der höchste Punkt ist (das wäre der Engel), sondern vielmehr die linke Seite mit dem Christuskind. Betrachtet man die Darstellung genauer, findet sich ein weiteres Dreieck – gebildet aus dem Engel mit der Lilie, Laurentius und dem Mitbruder. Diesmal ist Laurentius der klassische Mittelpunkt. Wink spielte hier also mit dem Gestaltungsmittel der Dreieckskomposition, indem er es auf zweierlei Arten einsetzte und damit unterschiedliche Gewichtungen der beiden Hauptfiguren schuf.

Die Darstellung *Der Kampf des Hl. Augustinus gegen die Irrlehre* (1776), die sich in Privatbesitz befindet, zeigt eine weitere, variierte Verwendung des geometrischen Kompositionsmittels.<sup>441</sup> Es wird von Laurentius, einem Engel und dem zu Boden stürzenden Irrlehrer gebildet. Zwei Blitze, die aus der Feder des Laurentius bzw. von der rechten Hand des Engels geschleudert werden, verschieben den Schwerpunkt nach unten. Das kompositorische Gewicht liegt – neben dem Heiligen – auf dem gefallenen Häretiker, was durch das ungewöhnliche Bildformat unterstützt wird.

Neben der Dreieckskomposition nutzte Wink auch kreisförmige Anordnungen in seinen Darstellungen, jedoch nicht so oft wie das Dreieck. Bereits Ende der 1760-er Jahre fand sie erstmals Verwendung.<sup>442</sup> Wink verwendete die Kreisform vorzugsweise für die Darstellung zweier bestimmter, jedoch vollkommen unterschiedlicher Themen: die *Anbetung der Hirten*<sup>443</sup> und

<sup>440</sup> Vgl. Kat. A 168.

<sup>441</sup> Vgl. Kat. A 129.

<sup>442</sup> Vgl. Kat. A 133. Weitere Beispiele: Kat. A 19-A 22, A 142, A 148, A 183.

<sup>443</sup> Vgl. Kat. A 19-A 22.

der *Tod des Hl. Benedikt*.<sup>444</sup> Beide Male bildet die Anordnung der Köpfe der Figuren einen Kreis, wobei das Christuskind bei den Anbetungs-Bildern nicht immer zwingendermaßen der Mittelpunkt des Kreises ist. Oftmals band Wink das Kind in den Kreis mit ein und machte damit die heraushebende Wirkung des geometrischen Elements wieder zunichte. Die Betonung der Mitte durch die rahmende Kreisform findet dadurch nicht statt.<sup>445</sup>

Das Prinzip der Verschiebung zeigt sich auch bei den Benedikt-Bildern, die den Tod des Heiligen darstellen. Auch Benedikt ist nicht im Mittelpunkt des Kreises zu finden, der durch die Köpfe seiner Mitbrüder entsteht, sondern in die Kreisform eingebunden. Der Blick des Betrachters muss den Heiligen explizit suchen, da dieser nicht durch kompositorische Mittel betont wurde, sondern nur durch seine äußere Erscheinungsform: ein hageres bleiches Gesicht mit langem Bart und geschlossenen Augen. Es stellt sich die Frage, warum Wink die Kreisform als Gestaltungsmittel verwendete, um dann ihre Besonderheit, d. h. die Akzentuierung der Kreismitte, außer Acht zu lassen. Ein Grund könnte sein, dass er damit eine größere und gleichwertige Anzahl von Figuren anordnen konnte. Neben der singulären Verwendung von Dreieck und Kreis kommt es auch immer wieder zu Kombinationen beider Elemente, beispielsweise im bereits erwähnten Hochaltarbild in Oberndorf.<sup>446</sup> Dort ist in der unteren Bildhälfte ein Dreieck zu erkennen, dessen Spitze den Hl. Nikolaus darstellt. Gleichzeitig ist der Heilige in einen Kreis aus mehreren Engeln sowie der Dreifaltigkeit eingebunden.

### Bildachsen

Je nach Thema betonte Wink verschiedene Achsen im Bild. Dabei liegt der Schwerpunkt in zahlreiche Darstellungen seiner gesamten Schaffenszeit auf der Vertikalen.<sup>447</sup> Ein Grund dafür liegt in den

Themen wie beispielsweise Kreuzigungsdarstellungen, bei denen vertikale Achsen unumgänglich waren.<sup>448</sup> Auch Seitenaltartafelbilder, die thematisch die Darstellung von Heiligen beinhalten, geben meist eine vertikale Bildachse vor: Die Heiligen werden fast ausschließlich kniend oder stehend dargestellt. Durch diese Haltung wird die Vertikale von selbst betont. Ebenso ausschlaggebend erscheint das üblicherweise hochformatige Maß der Bilder.

Bei wenigen Gemälden betonte Wink die horizontale Bildachse,<sup>449</sup> die in diesen Fällen zweifelsohne vom vorgegebenen Bildformat abhing: Das *Quellwunder Moses* (1769) besitzt beispielsweise ein extremes Querformat,<sup>450</sup> Die *Beweinung Christi* (1790) diente als Antependium und hatte dadurch ebenfalls einen querformatigen Bildträger.<sup>451</sup>

Diagonale Achsen werden zumeist im Zusammenhang mit Dreieckskompositionen betont, seltener finden sie sich einzeln innerhalb der Komposition.<sup>452</sup> Nur zwei Bilder betonen die Diagonale in außergewöhnlicher Weise, und zwar in Form eines „X“: Das Chorbild *Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian* (1781) sowie das Hochaltarbild *Martyrium des Hl. Laurentius* (1785/1786).<sup>453</sup> Vor allem Letztere entwickelt durch die Diagonalen Spannung und Dynamik.

### Das Bildmotiv des Theatervorhangs

Wiederholt durchziehen einzelne Bildmotive das Werk Christian Winks. Dazu gehört beispielweise das im 18. Jahrhundert beliebte Vorhang-Motiv. Wink verwendete es in den 1770-er und 1780-er Jahre, ab 1790 verzichtete er darauf.

Als Gestaltungselement und Bildmotiv wurde der Vorhang zu Beginn des 18. Jahrhunderts vor allem von Cosmas und

<sup>444</sup> Vgl. Kat. A 133-A 135.

<sup>445</sup> Vgl. z. B. Kat. A 19 oder A 20.

<sup>446</sup> Vgl. Kat. A 176.

<sup>447</sup> Vgl. für die 1760-er Jahre Kat. A 42, A 116, A 155; 1770-er Jahre: Kat. A 48/A 49, A 57, A 122, A 126, A 173, A 181, A 198, A 227; 1780-er Jahre: A 51/A 52, A 58, A 124, A 127, A

136, A 144, A 148, A 167/A 168, A 172, A 177, A 190; 1790-er Jahre: A 53/A 54, A 119, A 143, A 152, A 159, A 171.

<sup>448</sup> Vgl. Kat. A 48/A 49, A 51-A 54, A 171, A 54.

<sup>449</sup> Vgl. Kat. A 5 (1769), A 220 (1770), A 208 (1781), A 207 (1782), A 59 (1790), A 195 (1794).

<sup>450</sup> Vgl. Kat. A 5.

<sup>451</sup> Vgl. Kat. A 59.

<sup>452</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 67 (1770/1771), A 202 (1775) A 163 (1787), A 160 (um 1793), A 187 (1794).

<sup>453</sup> Vgl. Kat. A 165 und A 186.

Damian Asam eingesetzt, um den Eindruck eines *theatrum sacrum* zu verwirklichen. Durch die Verwendung einer stofflichen Draperie zu beiden Seiten des Kunstwerkes – gemalt oder stuckiert – wurde die Aufmerksamkeit des Betrachters gleich einer Theaterbühne auf das sich in der Bildmitte befindliche Geschehen gelenkt. Diese Art der Gestaltung war Wink, neben der Kenntnis der Asam-Werke,<sup>454</sup> durch seine Tätigkeit als Theatermaler am Münchner Hof vertraut. Seine Vorliebe dafür rührt wahrscheinlich auch von dieser Tätigkeit her. Bei einigen seiner Altarbilder findet sich die Draperie eines Vorhangs auf einer oder auch auf beiden Seiten, wobei Wink das Element unterschiedlich akzentuierte.<sup>455</sup> Die Vorhänge treten bei den Tafelbildern fast ausschließlich dann auf, wenn Wink die Szene in einem (kirchlichen) Innenraum darstellte. Eine Ausnahme bilden zwei Kartons zum *Scipio-Zyklus*, in denen er die Stoffdraperie ebenfalls verwendete.<sup>456</sup>

Zum ersten Mal taucht die Draperie des Vorhangstoffes bereits in der 1763 entstandenen Passauer Darstellung des *Letzten Abendmahls* auf.<sup>457</sup> In einem der Loher Seitenaltarbilder nutzte Wink den Vorhang erstmals als rahmendes Element und stellte ihm gegenüber eine Säule als Pendant.<sup>458</sup> In den 1770-er Jahren entwickelte er das Motiv weiter, indem er es um drei Bildseiten drapierte. Dadurch erhielt er eine in sich geschlossene Rahmung. Beispiele dafür sind *Der Kampf des Hl. Augustinus gegen die Irrlehre* (1776) und die *Kreuzanbetung des Hl. Urban* (1789).<sup>459</sup> Auch für das weltliche Thema der *Enthaltsamkeit des Scipio* (1780/1781)<sup>460</sup> nutzte Wink die stoffliche Umrahmung.

Die Gestaltung einer Bildseite mit ei-

<sup>454</sup> Vgl. in München beispielsweise die Johann-Nepomuk-Kirche, Hl. Geist-Kirche, Dreifaltigkeitskirche, Damenstiftskirche, St. Anna im Lehel sowie das Neue Schloss Schleißheim. Da Wink Bayern weit Aufträge erhielt, ist anzunehmen, dass er weitere Kirchen der beiden Künstler kannte, so beispielsweise die Klosterkirchen in Weltenburg, Aldersbach etc. Vgl. auch Kap. 6.2

<sup>455</sup> Vgl. Kat. A 42, A 124/A 125, A 129, A 131, A 137, A 140, A 144, A 148, A 155, A 190, A 210, A 211.

<sup>456</sup> Vgl. Kat. A 210 und A 211.

<sup>457</sup> Vgl. Kat. A 42.

<sup>458</sup> Vgl. Kat. A 155.

<sup>459</sup> Vgl. Kat. A 129 und A 190.

<sup>460</sup> Vgl. Kat. A 210.

ner oftmals über Eck geführten Stoffdraperie kommt häufiger vor. Das Altarblatt *Maria erscheint dem Hl. Franz von Sales* (1781/1782)<sup>461</sup> ist dafür ein klassisches Beispiel, wie Wink den Vorhang nutzte, um die Szene ins Bild zu rücken: Der Heilige kniet dabei in einem kirchenähnlichen Raum und hat im Gebet die Vision der Gottesmutter, die sich vor ihm erhöht auf einer Wolke befindet. Rechts hinter ihm steht eine Säule, um die Wink einen Vorhang drapierte, der an der Seite nach oben führt und über Eck bis zur Hälfte des segmentbogigen Abschlusses gezogen wurde. Damit schafft er ein kompositorisches Gleichgewicht zu den beiden auf unterschiedlichen Ebenen angeordneten Figuren und verleiht der Szenerie ein theatralisches Moment: Der Betrachter wird Zeuge der Vision des Heiligen. Der Vorhang dient dazu, die Szene lebendiger und unmittelbarer zu veranschaulichen und die Zuschauer einem Theater gleich einzubeziehen.

### Figurenschema

In den 1780-er Jahren verwendete Christian Wink ein Figurenschema, das allein für diesen Zeitraum und ausschließlich für seine religiösen Tafelbilder prägend ist.<sup>462</sup> Es ist gekennzeichnet von einer strengen Strukturierung, in der die eine Figur sitzt bzw. kniet und eine andere Figur gegenüber steht. Inhaltlich handelt es sich ausschließlich um Heiligendarstellungen, die zumeist eine Erscheinung haben. Dieses Kompositionsschema tritt nur zwischen 1780 und 1790 bei Seitenaltarbildern auf. Daher ist zu vermuten, dass Wink dieses Schema mit Variationen einsetzte, um der geforderten Menge an Aufträgen nachzukommen. Inhaltlich geht es dabei um zwei Figuren, die sich im Bild gegenüberstehen: „Heiliger und Engel“<sup>463</sup> sowie „Heiliger und Madonna“.<sup>464</sup> Um wenige Figuren erweitert, kommt es zu Variationen wie „Heiliger mit Bittstellern/Kranken“<sup>465</sup> und „Heiliger mit Christuskind und Engeln, evtl. Begleiter“<sup>466</sup> sowie „Heiliger und meh-

<sup>461</sup> Vgl. Kat. A 144.

<sup>462</sup> Vgl. Kat. A 1, A 124, A 136, A 141, A 144, A 163/A 164, A 167, A 186, A 190.

<sup>463</sup> Vgl. Kat. A 122 und A 177.

<sup>464</sup> Vgl. Kat. A 136 und A 144.

<sup>465</sup> Vgl. Kat. A 141.

<sup>466</sup> Vgl. Kat. A 126/A 127 und A 168.



rere Engel<sup>467</sup> Die Engel fungieren als Träger der jeweiligen Attribute des Heiligen und vermitteln oftmals zwischen Himmel und Erde. Vielleicht liegt in der Kombination der Figuren der Erfolg, den er mit seinen Altarblättern in den 1780-er Jahren hatte. Ihrem Charakter als Andachtsbilder gemäß fungierten diese Gemälde als Seitenaltarblätter.

Während bei den profanen Darstellungen und sakralen Hochaltarbildern die Kompositionen zumeist von Figurengruppen geprägt sind, die einander gegenüberstehen bzw. in Interaktion miteinander verbunden sind, liegt der Schwerpunkt bei den Seitenaltarbildern – auch auf Grund des Themas – auf Einzelfiguren, die in einen kompositorischen Kontext von zwei bis fünf Figuren eingebunden sind.<sup>468</sup> Die Gewichtung wird dadurch verschoben, dass alle Figuren gleichwertig sind und der Heilige in das Kompositionsgefüge eingeordnet wird.<sup>469</sup> Die Akzentuierung der Hauptperson, auch als kompositorischer Höhepunkt der Darstellung, geht dadurch meist verloren.

## 5.5 Figurenstil

Die ersten größeren Aufträge Ende der 1760-er Jahre zeigen einen Figurenstil, der noch die Herkunft Winks aus dem Rokoko veranschaulicht: Die Tafelbilder aus dieser Zeit sind geprägt von einer luftigen, lockeren Malweise, in der die einzelnen Figuren nicht fest konturiert sind und die Farbe die Linie dominiert.<sup>470</sup> Dies führt zu einem nicht fest umrissenen Körper und lässt die Plastizität der Figuren schwinden. Stattdessen betonte Wink die Stofflichkeit der zum Teil prächtigen Gewänder, in die er die Figuren hüllt. Seine späteren Darstellungen hingegen zeigen deutliche Veränderungen in der Darstellung der Figuren. Durch schärfere Umrisslinien und stärkere Modulationen gewinnen sie im Laufe der Zeit an Plastizität und heben sich gleichzei-

tig deutlicher voneinander ab. Auch die zunehmende Einteilung in Gruppen trägt dazu bei. Während in den frühen Bildern die Figuren gleichmäßig auf der Bildfläche verteilt sind,<sup>471</sup> zeigen bereits Kompositionen aus der Mitte der 1770-er Jahre eine Aufteilung in Gruppen und Einzelfiguren.<sup>472</sup> Innerhalb der Gruppierungen werden die Hauptfiguren deutlich akzentuiert: Mittels Größe, Gestik, Farbigkeit und Position im Bild sind sie nun gezielt hervorgehoben.<sup>473</sup>

Winks Figuren der 1780-er und 1790-er Jahre zeigen stark pathetische Gesten, die durch Hell-Dunkel- und Farb-Kontraste besonders zur Geltung kommen.<sup>474</sup> Weisen die Gesichter der Figuren in der frühen Zeit ausdrucksvolle, unterschiedliche Physiognomien auf,<sup>475</sup> so ändert sich auch dies im Laufe seines Schaffens. In der frühen Phase zwischen 1760 und 1775 besitzen die Gesichter deutlich mehr Individualität. Das geht soweit, dass manche Figuren bäuerlich-derbe Gesichtsausdrücke besitzen und damit eine starke Volksnähe erkennen lassen. Für den Betrachter konnten diese reale erscheinenden Physiognomien als Identifikationsfiguren dienen. Christus, Maria und die Heiligen hingegen unterscheiden sich – vor allem in den 1760-er Jahren – deutlich von den weltlichen Figuren: Vor allem bei Maria fällt auf, dass sie klassische Schönheitsideale zeigen. Die physiognomische Unterscheidung zwischen irdischen und überirdischen Figuren änderte sich später.

Vor allem ab den 1780-er Jahren erscheinen die Gesichter zunehmend idealisiert. Die *Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien* (1787) zeigt dies besonders gut.<sup>476</sup> Die stark vereinheitlichten, geschönten Gesichter der beiden Frauen sind fast identisch und wirken dadurch austauschbar. Am deutlichsten zeigt sich die einheitliche Gestaltung der Physiognomien in seinem letzten Altarblatt (1796), in dem Wink einen seiner bevorzugten Ge-

<sup>467</sup> Vgl. Kat. A 143 und A 159.

<sup>468</sup> Eine Ausnahme stellen die Seitenaltarbilder in Loh und Oberndorf dar. Vgl. Kat. A 117, A 133, A 155, A 156, A 173.

<sup>469</sup> Vgl. Kat. A 134-A 136, A 140, A 144, A 148, A 163/A 164, A 183, A 186.

<sup>470</sup> Vgl. beispielsweise die Altarbilder in Loh (Kat. A 117, A 133, A 155, A 156) oder Aiterhofen (Kat. A 116) und Eching (Kat. A 181).

<sup>471</sup> Vgl. z. B. Kat. A 112, A 116, A 173.

<sup>472</sup> Vgl. z. B. Kat. A 176.

<sup>473</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 165, A 167, A 172.

<sup>474</sup> Vgl. Kat. A 1, A 59, A 119, A 135, A 152, A 160, A 165, A 167, A 195.

<sup>475</sup> Vgl. Kat. A 116, A 133, A 137 oder A 173.

<sup>476</sup> Vgl. Kat. A 198.

sichtstypen in drei Figuren zeigt: Walburga, Willibald und Wunibald haben dasselbe Gesicht und unterscheiden sich nur durch ihre Kopfbedeckung.<sup>477</sup>

Die Köpfe sind in Winks Bildern von einer starken Tendenz zur Kugelförmigkeit geprägt. Das ist vor allem bei Abbildungen von Ordensheiligen mit Tonsur,<sup>478</sup> aber auch bei anderen Männertypen und Frauenköpfen zu erkennen.<sup>479</sup> Bei Engelsdarstellungen verwendete Wink zwei Typen. Kleine Engel und Putten haben einen dicklichen, rundlichen Kopf, ihre Körper wirken kindlich. Sie werden fast ausschließlich als Träger der Attribute oder Märtyrersymbole eingesetzt, blicken direkt zum Betrachter oder wohnen der Szene beobachtend bei.<sup>480</sup> Ältere Engel ähneln, auch in ihrer Größe den (Heiligen-)Figuren, haben jedoch ein jugendliches Aussehen. Sie unterscheiden sich von den kleinen Engeln und Putten durch große Flügel und dienen meist dazu, ein kompositorisches Gegengewicht im Bild zu schaffen.<sup>481</sup> Sie sind fast nur im Adorationsgestus zu sehen und zumeist in das Geschehen vertieft.<sup>482</sup>

Bezüglich Körperlichkeit und Plastizität ist festzustellen, dass die Figuren keine ausgeprägten, muskulösen Körper besitzen. Das Volumen ist stattdessen von der Kleidung geprägt. Nackte männliche Figuren weisen einen eher zierlichen, schlanken Körper auf.<sup>483</sup> Obwohl die Erscheinung einzelner Figuren durchaus plastisch wirkt, sind viele der Kompositionen im Ganzen betrachtet relativ flächig. Dies nimmt mit dem Spätwerk zu. Die frühen Bilder, die zum Teil wesentlich mehr Figuren aufweisen, zeigen eine größere Plastizität als die späten Darstellungen.<sup>484</sup>

<sup>477</sup> Vgl. Kat. A 119. Vgl. auch die Gesichter der Heiligen Joseph und Heinrich in Kat. A 157 bzw. Kat. A 160 und A 148 oder die sehr ähnlichen Benediktinerköpfe in Kat. A 135.

<sup>478</sup> Vgl. Kat. A 126, A 133, A 136.

<sup>479</sup> Vgl. Kat. A 53, A 112, A 125, A 144, A 145, A 148, A 152, A 163, A 165, A 167, A 173, A 186.

<sup>480</sup> Vgl. Kat. A 125-A 127, A136/A 137, A 140, A 143, A 155, A 159, A 168, A 177, A 190.

<sup>481</sup> Vgl. Kat. A 127, A 136, A 140, A 168, A 177, A 195.

<sup>482</sup> Eine Ausnahme stellt der große Engel in Kat. A 177 dar, er blickt den Betrachter direkt an.

<sup>483</sup> Vgl. Kat. A 1, A 59 A 165, A 186.

<sup>484</sup> Vgl. Kat. A 112, A 116, A 130, A 172, A 176, A 181, mit Kat. A 53/A 54, A 152, A 171.

Bei Kreuzigungsdarstellungen ist die Figur Christi geprägt von einem langgestreckten, wenig kräftigen Körper. Die späten Kreuzigungsdarstellungen zeigen eine leichte Veränderung hin zu plastischeren Figuren: durch eine stärkere Krümmung des Körpers erscheint der Körper Christi fester und kompakter. Auch die Begleiter, Maria, Johannes und Maria Magdalena werden in ihren Formen voluminöser und nehmen mehr Raum ein. Sie wirken dadurch realistischer, ihre Gestik ist jedoch bei allen Bildern fast identisch.<sup>485</sup> Für die Figuren unter dem Kreuz verwendete Wink zwei Versionen. Die Gottesmutter nimmt darin immer dieselbe Haltung ein, sie steht, hat die Hände gefaltet und blickt traurig in Richtung Kreuz. Im ersten Schema kniet Maria Magdalena unterm Kreuz und hat voller Trauer das Gesicht in beide Hände vergraben. Johannes kniet neben der Madonna, hat die Hände im Gebet nach oben erhoben und blickt ebenfalls auf den Gekreuzigten.<sup>486</sup> In der zweiten Version steht Johannes neben Maria und hat die Hände leicht geöffnet. Sein Kopf ist in Richtung der Madonna gedreht, er scheint im Gespräch mit ihr zu sein. Maria Magdalena kniet auf der anderen Seite des Kreuzes in Gebetshaltung.<sup>487</sup>

Dynamik und Lebendigkeit der Figuren verändern sich im Laufe von Winks Schaffen. So ist eine Tendenz hin zur nahezu bewegungslosen, statuarischen Darstellung der Akteure festzustellen. Sind die frühen Tafelbilder der 1760-er und zu Beginn der 1770-er Jahre von natürlichen Haltungen und bewegten Gesten geprägt, ändert sich dies in späterer Zeit. Wink versuchte, sich an den neuen Zeitstil anzupassen, was bedeutete, dass seine Figuren oftmals eine vereinfachte, erstarrte Haltung einnahmen, deren pathetische Gestik die Botschaft des Bildes übermitteln sollte.<sup>488</sup> Außerdem werden die Figuren zunehmend isolierter dargestellt, was wiederum zur Beruhigung der Komposition bis hin zu einer gewissen Leblosigkeit in der Darstellung führt. Die Dynamik der frühen Tafel-

<sup>485</sup> Vgl. Kat. A 52-A 54, A 171.

<sup>486</sup> Vgl. Kat. A 48 (1774), Kat. A 51 (1780), Kat. A 53 (1791).

<sup>487</sup> Vgl. Kat. A 171 (1794). Die Darstellung Kat. A 52 ist eine Mischung beider Schemata.

<sup>488</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 148, A 1, A 160 und A 168.

bilder, die durch Überschneidungen, diagonale Achsen in den Haltungen, Natürlichkeit und Abwechslung in der Gestik der Figuren geschaffen wurde, fehlt den späten Tafelbildern völlig. Idealisierung, Reduzierung, die Betonung der vertikalen Achsen, stark konturierte Umrisslinien und harte Modulationen sowie die Abwendung von der Plastizität kennzeichnen die Entwicklung der Figuren.

### Die Bedeutung der Figurenanzahl

In der Augsburger Kunstzeitung von 1770 bzw. 1771 werden unter anderem drei Kartons des *Jahreszeiten-Zyklus* besprochen. Neben einer genaueren Beschreibung und ikonographischen Deutung macht der Verfasser des Textes immer wieder auf die hohe Anzahl an Figuren in den Bildern aufmerksam. Über den heute verschollenen Karton *Allegorie des Herbstes* steht dazu:<sup>489</sup> „wird damit ein Bacchusfest [sic!] vorgestellt, welches aus 39 Figuren bestehen, die in drey Gruppen eingetheilet [...] In der Luft erscheinen die Zeichen der Herbstmonate, die, wenn sie zu den erstern Figuren noch hinzu gezählet werden, zusammen 50. Figuren ausmachen.“<sup>490</sup>

Zum Karton *Allegorie des Frühlings* wird berichtet:<sup>491</sup> „Es bestehet daſelbe aus 8. Hauptfiguren, die mit den übrigen zusammen 42. Figuren ausmachen.“<sup>492</sup> Und die Allegorie des Winters<sup>493</sup> „bestehet aus 45. Figuren, unter welchen Boreas und Saturnus ganz, Aeolus und die vier Winde hingegen bis auf den halben Leib nackend vorgestellt sind...“<sup>494</sup> Den Rezensionen zufolge war die Anzahl an Figuren in einer Komposition von einer nicht unwesentlichen Bedeutung. Wink verhielt sich, wie seine Zeitgenossen es von ihm erwarteten: Die Aufträge des Kurfürsten weisen fast immer eine große Anzahl an Figuren auf.<sup>495</sup> Ein Grund dafür liegt in der Thematik: Allegorische oder mythologische Darstellungen boten mehr Gestaltungsmöglichkei-

ten als der festgelegte Typus einer auf wenige Figuren beschränkten Heiligendarstellung. Dennoch gibt es auch hier Unterschiede. Hochrangige Aufträge wie jene für Hochaltarbilder wurden mit deutlich mehr Figuren ausgestattet als unbedeutendere Seitenaltarblätter.<sup>496</sup> Die Ursache dafür liegt im *decorum*, das vorgab, wie angemessen der gestalterische Aufwand für eine bestimmte Aufgabe war. Die für die Ausstattung einer kurfürstlichen Residenz bestellten Gemälde, Kartons als Tapisservorlagen etc. mussten mit dem höchsten, einem Herrscher angemessenen Schmuck gestaltet werden. Analog dazu rechtfertigten im sakralen Bereich vor allem die Hochaltarbilder ein derartiges *decorum*. Nicht nur die Fresken trugen zur Ausschmückung einer Kirche bei, sondern auch die einzelnen Altarblätter. Das Hochaltarblatt hat dabei die wichtigste Bedeutung. Das Zusammenspiel von Architektur, Skulptur und Malerei soll dem Betrachter als „Ausdruck göttlicher Majestät und zugleich, nicht anders als in der höfischen Kunst, Ausdruck der Magnifizenz“<sup>497</sup> vor Augen geführt werden. Dass dafür eine Unterscheidung zwischen den einzelnen Altarbildern notwendig ist, die durch die Stillage verbildlicht wird, erscheint hier nur konsequent.

Daneben ist im Œuvre Christian Winks eine grundsätzliche Reduzierung des Figurenrepertoires im Laufe seines Schaffens festzustellen. Das betrifft auch jene Aufträge, die von der barocken Stillage am höchsten eingestuft werden müssen. So zeigt beispielsweise ein Vergleich von Hochaltarbildern der Früh- und Spätzeit, dass die Figuren im Bildraum mit der Zeit von der Höhe und Gewichtung größer werden und gleichzeitig ihre Anzahl vermindert wird.<sup>498</sup> Das lässt sich unter anderem mit der Anpassung Winks an die Zeitströmung, vom Rokoko hin zum Klassizismus, erklären.

<sup>489</sup> Vgl. Kat. A 223.

<sup>490</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 13. Stück, S. 99/100.

<sup>491</sup> Vgl. Kat. A 220.

<sup>492</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 231.

<sup>493</sup> Vgl. Kat. A 225.

<sup>494</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771, 21. Stück, S. 162.

<sup>495</sup> Vgl. *Jahreszeiten-Zyklus* (Kat. A 219-A 228), *Scipio-Zyklus* (Kat. A 210-A 215), *Ilias-Zyklus* (Kat. A 196, A 197).

<sup>496</sup> Vgl. Kat. A 112, A 116, A 131, A 172, A 176 im Gegensatz zu Kat. A 140, A 127, A 136, A 141, A 144, A 177, A 186.

<sup>497</sup> Büttner 1997, S. 138.

<sup>498</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 116 (1769) oder Kat. A 112 (1771) versus Kat. A 167 (1789) und Kat. A 53 (1791).

## 5.6 Bildraum und Perspektive

### Bildraum

Der Großteil der Tafelbilder ist geprägt von architektonischen Elementen im Hintergrund, die oftmals von Wolken verdeckt und dadurch nur teilweise sichtbar sind. Der Bildraum ist nur andeutungsweise wiedergegeben<sup>499</sup> und von Motiven wie einzelnen (Doppel)Säulen unterschiedlicher Ordnungen, Pilastern, Arkaden, Treppen, Exedren, Kolonnaden etc. durchzogen. Dabei ging es Wink nicht um eine korrekte Darstellung von Gebäuden, wie beispielsweise eines antiken Tempels. Vielmehr nutzte er die einzelnen architektonischen Elemente, um einen städtischen, bebauten Raum zu schaffen, vor dessen Kulisse er dann die Historie darstellte. Der architektonische Hintergrund wird als Ergänzung eingesetzt, die den Rahmen für die Handlung im Vordergrund bilden sollte. Oftmals sind architektonische und landschaftliche Elemente durch Wolkenbänder verschleiert, so dass der Hintergrund nur noch bruchstückhaft erkennbar ist.<sup>500</sup> Wiederholt nutzte Wink die Wolkenbänder auch für den Bildaufbau, um so zwischen irdischen und der himmlischen Ebene zu vermitteln. Damit schuf er eine Brücke, die gleichzeitig als Steigerung nach oben diente.<sup>501</sup> Alternativ dazu verzichtete er bei einigen Darstellungen komplett auf eine Verschleierung.<sup>502</sup> Da die Wolkenbänder bei jeglichen Bildtypen und -themen, profan wie religiös, zwischen 1771 und 1793 auftreten, ist anzunehmen, dass sie als Variationselement eingesetzt wurden.

Der architektonische Hintergrund einiger Darstellungen zeigt Kircheninnerräume, die zwischen prunkvollen Ausstattungen und einfachen, teils nur angedeuteten Kirchenräumen variieren. Die repräsen-

tative Kirchenarchitektur besitzt beispielsweise kannelierte dorische, ionische oder korinthische Doppel(halb)säulen.<sup>503</sup> Die korinthischen Säulen erinnern den Innenaufbau der Theatinerkirche, die in direkter Nähe zum Wohnsitz des Künstlers lag.<sup>504</sup>

Für Seitenaltäre verwendete Wink zu- meist, im Sinne des *decorum*, die einfache Form der dorischen Ordnung. Das ist zum Beispiel in *Hl. Anna mit Joachim und Maria* (1781) oder *Kreuzanbetung des Hl. Urban* (1789) zu sehen.<sup>505</sup> Der Großteil der Seitenaltarblätter ist mit einer einfachen Architektur gestaltet, die oftmals nur aus einer Treppenstufe sowie einem angedeuteten Altar besteht. Wolken verdecken in diesen Darstellungen weitere Details und bilden gleichzeitig die Ebene für Gottesmutter und Engel.<sup>506</sup>

Eine Gruppe von Bildern, die nicht den genannten Schemata folgt, sind Anbetungsdarstellungen der Geburt Christi. Auf Grund der Thematik ist der Hintergrund mit einem einfachen Stall und sichtbarem Mauerwerk wiedergegeben. Durch den Verzicht auf Wolkenschleier wirken diese Andachtsszenen irdischer. Gleichzeitig verlieh Wink den Darstellungen damit mehr Realität.<sup>507</sup>

Selten malte Wink Landschaftshintergründe in seinen Bildern. Besonders auffallend sind zwei Ölgemälde aus der frühen Phase (1769) mit Moses-Themen. Die Hintergrundlandschaften darin erinnern sehr an die altdeutsche Malerei und kommen in dieser Form später nicht mehr vor.<sup>508</sup> Abgesehen davon verwendete Wink landschaftliche Hintergründe nur dann, wenn es die Bildthematik zwingend vorgab: Kreuzigungsdarstellungen, Heiligenthemen oder Szenen des Alten Testaments.<sup>509</sup> Vor allem die Kreuzigungsbilder zeigen eine reduzierte und sehr schematische Verwendung von

<sup>499</sup> Vgl. Kat. A 21/A 22, A 25, A 29, A 42, A 117, A 124, A 126, A 129-A 131, A 134-A 137, A 140, A 142, A 144, A 148, A 152, A 155, A 164/A 165, A 167/A 168, A 173, A 176/A 177, A 181, A 183, A 190, A 207/A 208, A 210, A 226/A 227.

<sup>500</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 42, A 117, A 124, A 129, A 130/A 131, A 142, A 144, A 155, A 165, A 176, A 181.

<sup>501</sup> Vgl. auch Kap. 5.4 sowie Kat. A 117, A 124, A 127, A 130, A 136, A 165, A 181, A 198.

<sup>502</sup> Vgl. Kat. A 137 (1773), A 226 (1774/1775), A 227 (1774/1775), A 173 (1776), A 210 (1780/1781), A 208 (1781), A 207 (1782), A 183 (1783), A 164 (1783), A 190 (1789), A 21 (1789), A 25 (1789), A 152 (1791).

<sup>503</sup> Vgl. Kat. A 42, A 124, A 130, A 131, A 137, A 142, A 144, A 148, A 176, A 183, A 190.

<sup>504</sup> Vgl. Kap. 5.2.1.

<sup>505</sup> Vgl. Kat. A 124 sowie A 190. Vgl. auch Kat. A 148.

<sup>506</sup> Vgl. Kat. A 117, A 126, A 129, A 134-A 136, A 140, A 155, A 164, A 168, A 177.

<sup>507</sup> Vgl. Kat. A 20-A 22, A 25.

<sup>508</sup> Vgl. Kat. A 5 und A 7.

<sup>509</sup> Vgl. Kat.-Nr. A 49, A 51-A 54, A 143, A 145, A 171 A 186 und A 187.

landschaftlichen Elementen: Sie sind von einem meist drei Viertel des Bildes einnehmenden, wolkenverhangenen Himmel gekennzeichnet, die Landschaft ist, ebenso wie die Stadtsilhouette Jerusalems, angedeutet.

Ein relativ kleiner Teil von zehn Darstellungen ist geprägt von einem wenig definierten Hintergrund. Dabei handelt es sich ausschließlich um Bilder religiösen Inhalts. Die Figuren sind von Wolken hinterfangen und befinden sich, angedeutet durch den Boden oder einzelne Stufen, in einem nicht beschriebenen Raum.<sup>510</sup> Durch diese undefinierte räumliche Situation schafft es Wink, den Blick des Betrachters ganz auf die Szenerie des Vordergrundes zu konzentrieren. Der Ort, an dem sich das Bildgeschehen abspielt, wird dabei unwichtig, vielmehr soll die Interaktion der Figuren vor Augen geführt werden.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass Wink vor allem bei religiösen Darstellungen mit architektonischen Versatzstücken arbeitete, um dem Betrachter die Räumlichkeiten eines Kirchenraumes zu suggerieren. Gleichzeitig nutzte er Wolkenbänder, um wichtige Figuren auf eine göttliche, überirdische Stufe zu heben. Damit erzielte er eine Steigerung nach oben, was gelegentlich durch die Abbildung der Dreifaltigkeit verstärkt wird. Bei profanen Tafelbildern richtete Wink die Hintergründe entsprechend der Thematik aus. So hat der *Jahreszeiten-Zyklus* einen landschaftlichen Hintergrund, während die Karton-Serie mit Scipio Africanus als Protagonisten Innenraum und Landschaft je nach Textvorgabe aufweist.

Eine Vielzahl seiner Darstellungen ist, zusammen mit den bereits erwähnten architektonischen Versatzstücken, geprägt von einem relativ engen, klar abgegrenzten Bildraum. Dieser ist teilweise zusätzlich durch Wolkenbänder verkleinert. Oftmals sind es nur kleine Löcher, die einen Ausblick auf den Himmel freigeben, so beispielsweise im Hochaltarbild *Martyrium*

*des Hl. Laurentius* (1785/1786).<sup>511</sup> Hier wird der Bildraum eng begrenzt mittels architektonischer Elemente und einer Wolkenbank, die sich von unten nach oben zieht. Nur der Blick auf den nachtblauen Himmel lässt die Ferne erahnen, füllt den Raum jedoch nicht mit Tiefe. Durch die enge, eingrenzende Anordnung der rahmenden Elemente wird die Konzentration ganz auf die nahsichtig gezeigten Figuren und deren Gesten und Haltungen gelegt.<sup>512</sup>

Bei allen Bildern mit landschaftlichem Hintergrund nimmt ein zwei Drittel bis drei Viertel des Bildes ausfüllender Himmel mit Wolken den Bildraum ein. Der Horizont ist niedrig angesetzt. Zwar wird der Blick des Betrachters weiter in die Tiefe geführt und oftmals illustriert eine Stadtsilhouette den Hintergrund. Dennoch liegt der Schwerpunkt auf den Figuren im Vordergrund, die meist in ihrer Größe sehr dominant sind.<sup>513</sup>

Die Bildräume Winks sind von einer Vielzahl an Gestaltungselementen gekennzeichnet, die wenig Freiraum für Tiefe zulassen und einen weiten Blick in die Ferne verhindern. Die Figuren und ihre Interaktionen bestimmen die Darstellungen. Die Schilderung des Raumes ist zur Nebensache degradiert und soll dem Betrachter ausschließlich den Ort vermitteln, an dem die dargestellte Historie stattfindet. Durch das Ausfüllen der kompletten Bildfläche mit Elementen wie architektonischen Versatzstücken, Wolken, Putten etc. entsteht ein üppiges Detailgefüge, das wenig Platz für Bildtiefe lässt.

### Perspektive

Tafelbilder können im Gegensatz zu Fresken mit ihren perspektivischen Verzerrungen keinen derartigen Illusionismus hervorrufen. Die Perspektive folgt hier anderen Kriterien. Winks Kompositionen sind geprägt von großen Figuren, was auch mit der oftmaligen Verwendung als Altarblätter zu tun hat. Durch die räumliche Entfernung zum Gläubigen mussten die Akteure

<sup>510</sup> Vgl. Kat. A 58/A 59, A 116, A 119, A 133, A 141, , A 157, A 160, A 163, A 172.

<sup>511</sup> Vgl. Kat. A 165 sowie Kat. A 21, A 25, A 167, A 173, A 190.

<sup>512</sup> Vgl. z. B. Kat. A 126, A 131, A 134, A 136, A 144, A 145, A 148, A 173, A 177, A 183.

<sup>513</sup> Vgl. z. B. Kat. A 1, A 52-A 54, A 160.

eine gewisse Größe aufweisen, damit die Botschaft der Bilder erkenn- und sichtbar war. Wink nutzte die Möglichkeit, einzelne Figuren und Elemente hinter- und übereinander zu schichten, so dass perspektivisch gesehen wenig Illusion entsteht. Dadurch erreicht er einen größeren Realismus in den Bildern, deren Konzentration nicht auf der Schöpfung eines illusionistischen Raumes liegt, sondern auf der Interaktion der einzelnen Figuren, die sich im Bild befinden.

## 5.7 Farbigkeit und Licht

Mit Ausnahme der ersten Tafelbilder Winks (z. B. *Letztes Abendmahl*, 1763)<sup>514</sup> sowie den beiden Moses-Bildern,<sup>515</sup> ändert sich die Farbigkeit im Laufe seiner Schaffenszeit wenig. So zeichnet die meisten Bilder eine gedeckte, von Grau- und Brauntönen beherrschte Farbigkeit aus. Die Kleidung der (Haupt)Figuren gestaltete Wink, wenn thematisch möglich, in den Primärfarben sowie mit Grün, oftmals mit Weiß oder Schwarz abgemischt, um sie der gesamten Farbgebung anzupassen.<sup>516</sup>

Abgesehen von ikonographischen Traditionen, die Madonna mit einem roten Gewand darzustellen, nutzte Wink die Farbe, um bestimmte Figuren zu akzentuieren. Dabei unterschied er jedoch mit unterschiedlichen Rottönen. Für die Betonung verwendete Wink einen fast reinen, intensiven roten Farbton. Dieser ist sowohl in sakralen als auch in profanen Tafelbildern zu sehen, jedoch unterschiedlich eingesetzt.<sup>517</sup> Bei religiösen Darstellungen diente die rote Farbe, um drei unterschiedliche Figurentypen hervorzuheben: Heilige, Bittsteller und Engel. Die Heiligen wurden zumeist mit einem roten Umhang oder Kleidungsstück, der auch als Attribut gelten kann, herausgestellt. Besonders auffällig ist zum Beispiel der Umhang des Paulus beim *Abschied der Apostelfürsten* von 1771. Seine rote Farbe wird darüber vom Engel mit

den Martyrerattributen aufgenommen.<sup>518</sup> Kranke und Bittende gehören zur nächsten Personengruppe, die mit roter Farbe hervorgehoben wurden. Sie dienen als Identifikationsfiguren für den Gläubigen, wie zum Beispiel die für ihren Mann bittende Frau in *Hl. Nikolaus bittet für die Kranken* (1775). Sie ist von den übrigen betenden Gläubigen durch den intensiven Rotton ihres Gewandes besonders akzentuiert und bietet dem Betrachter die Möglichkeit, sich selbst als Bittsteller zu identifizieren.<sup>519</sup> Eine letzte Gruppe, die durch ihren roten Umhang auffällt, bilden Engel mit den Attributen der Heiligen. Im Seitenaltarbild des *Hl. Johannes Nepomuk* fasst sich zum Beispiel ein Engel als Zeichen des Gelübdes des Heiligen mit der Geste des Schweigens an die Lippen.<sup>520</sup> Ein anderer präsentiert im Altarblatt des *Hl. Antonius von Padua und das Christuskind* (1778) die Lilie als eines der Zeichen für den Heiligen.<sup>521</sup> Beide Male sind diese Engel durch ihren roten Umhang hervorgehoben.

Ein weiteres, wiederkehrendes farbliches Gestaltungsprinzip Winks ist die stark gedämpfte, rötlich-graue Farbe des Himmels in Kreuzigungsdarstellungen.<sup>522</sup> Mit weißen Höhungen und dunklen Schattierungen sind Wolken in die rötliche Fläche gesetzt. Dem Betrachter wird dadurch die düstere Stimmung der Kreuzigungsszene vermittelt, zugleich werden die Figuren im Vordergrund durch den farblichen Kontrast mit dem Wolkenhintergrund besonders betont.

Der Einsatz von Hell-Dunkel-Kontrasten hängt bei den Tafelbildern von der Thematik der Darstellung ab. Vor allem Darstellungen mit dramatischen Inhalten wie der Tod eines Heiligen oder ein Martyrium wurden mit einem starken Hell-Dunkel-Kontrast gestaltet, ebenso wie Erscheinungen und Visionen der Madonna

<sup>514</sup> Vgl. Kat. A 42.

<sup>515</sup> Die Darstellung *Quellwunder Moses* sowie *Moses und die cherne Schlange*, vgl. Vgl. Kat. A 5 und A 7.

<sup>516</sup> Ordensmitglieder werden im entsprechenden Habit dargestellt.

<sup>517</sup> Vgl. Kat. A 198, A 220, A 227.

<sup>518</sup> Vgl. Kat. A 181. Weitere Beispiele: Kat. A 42, A 49, A 51-A 53, A 57-A 59 A 122, A 171, A 177, A 186, A 190.

<sup>519</sup> Vgl. Kat. A 176. Weitere Beispiele: Kat. A 117, A 129, A 130, A 145, A 148, A 152, A 165, A 172, A 173, A 176.

<sup>520</sup> Vgl. Kat. A 155.

<sup>521</sup> Vgl. Kat. A 126. Weitere Beispiele: Kat. A 119, A 127, A 130, A 136, A 143/A 144, A 157, A 160, A 165, A 168, A 173, A 176.

<sup>522</sup> Vgl. Kat. A 48/A 49, A 51-A 54, A 171.

bzw. des Christuskindes<sup>523</sup> oder das Thema der *Anbetung der Hirten/Anbetung der Könige*.<sup>524</sup> In den drei Bildern *Tod des Hl. Benedikt*<sup>525</sup> ist dies ebenso der Fall wie im Seitenaltarblatt *Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian* (1781)<sup>526</sup> und in der dramatischen Darstellung *Sturz der Häretiker durch Augustinus*.<sup>527</sup> Ein Themenbereich für den Einsatz von Licht-Kontrasten bilden die Kreuzigungsdarstellungen sowie das Thema der *Beweinung Christi*.<sup>528</sup> Während Wink die Hell-Dunkel-Kontraste in den 1760-er und noch zu Beginn der 1770-er Jahre für unterschiedliche Bildtypen, auch mit weniger inhaltlicher Dramatik, einsetzte,<sup>529</sup> änderte sich dies gegen 1775. Seitdem verwendete er den Hell-Dunkel-Kontrast fast ausschließlich für die bereits erwähnten Szenen, die auf Grund des Themas eine besondere dramatische Gestaltung benötigten. Dabei sind die Gesichter und Hände teilweise durch die Farbe des Inkarnates hervorgehoben, während um die Figuren herum alles ins Dunkel getaucht ist.<sup>530</sup>

Bei der Lichtregie wandte Wink das gleiche Schema an: Die Lichtquelle befindet sich erhöht auf der linken Seite und leuchtet von vorne auf die Figuren. Der Großteil seiner Bilder zeigt dabei die Ausrichtung der Hauptfiguren mit dem Gesicht nach links, so dass vor allem die Beleuchtung des Gesichtes besonders zur Geltung kommt.<sup>531</sup> Daneben setzte Wink bei manchen Bildern außerdem Lichtquellen im Hintergrund, welche die Kompositionen zusätzlich beleben und oftmals einen Blick in die Himmelsglorie veranschaulichen.<sup>532</sup> Charakteristischerweise sind jene Figuren, deren Gesicht dem Betrachter zugewandt ist, besonders betont. Die Lichtquellen sind dabei nicht immer auszumachen, sie

scheinen von verschiedenen Seiten zu kommen.<sup>533</sup> In Bildern mit dem Christuskind malt Wink das Kind selbst als Lichtquelle. Dies hat vor allem inhaltliche Gründe: Christus soll – gemäß dem Neuen Testament – dem Betrachter als das „*Licht der Welt*“<sup>534</sup> präsentiert werden. Ein dunkler Hintergrund sorgt darüber hinaus für einen starken Hell-Dunkel-Kontrast und betont die Bedeutung des Kindes zusätzlich.<sup>535</sup>

## 5.8 Zusammenfassung

Sind die Tafelbilder in den 1760-er Jahren noch im duftigen Stil des Rokokos gehalten, mit teilweise zarter Farbpalette und wenig starken, festumrissenen Konturen, so erkennt man, dass sich Wink ab den 1770-er Jahren den neuen Gegebenheiten anpassen wollte. Er versuchte, sich dem akademischen Malstil der Zeit anzunähern, was sich auf unterschiedliche Art und Weise bemerkbar macht: Der Grundton der Bilder wird kühler und tendiert in Richtung Grautöne. Die Farben werden gezielter zur Akzentuierung einzelner Bildelemente eingesetzt, wie am Beispiel der Farbe Rot exemplifiziert. Licht und Schatten finden je nach Thematik der Darstellung Verwendung. Je dramatischer der Inhalt eines Bildes, desto deutlicher die Betonung durch Hell-Dunkel-Kontraste. Trotz der Verwendung von Bildmotiven wie des Theatervorhangs, eine Remineszenz an die Barockmalerei, verschwindet bei Wink im Laufe der Zeit die Inszenierung der Bildszene als dramatische Darbietung. Auch die Wolkenbänder dienen ab Mitte der 1770-er Jahre nicht mehr der Dynamik und verselbständigen sich als eigenes Bildelement, sondern haben vor allem in den 1780-er und 1790-er Jahren lediglich die Funktion einer Überleitung von der irdischen in die überirdische Bildhälfte. Ab Mitte der 1780-er Jahre tauchen sie nur noch vereinzelt im Hintergrund der Kompositionen auf. Die Gestik der Figuren zeigt die Tendenz zur Vereinfachung und wirkt damit zunehmend hölzern. Insgesamt erscheinen die Tafelbilder der späteren Jahre schematischer und statischer. Gerade in der Spätzeit schuf Wink überwiegend Tafelbilder, die in

<sup>523</sup> Vgl. Kat. A 119, A 126/A 127, A 144, A 151, A 168, A 190.

<sup>524</sup> Vgl. Kat. A 20-A 22, A 25.

<sup>525</sup> Vgl. Kat. A 133 (1767-71), A 134 (1778), A 135 (1796).

<sup>526</sup> Vgl. Kat. A 186.

<sup>527</sup> Vgl. Kat. A 129, A 131.

<sup>528</sup> Vgl. Anm. 522 sowie Kat. A 57-A 59.

<sup>529</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 5, A 7, A 116, A 137, A 155.

<sup>530</sup> Vgl. die erwähnten Beispiele in Anm. 525.

<sup>531</sup> Vgl. Kat. A 1, A 5, A 7, A 20, A 48, A 51, A 52, A 57, A 59, A 112, A 116/A 117, A 122, A 126, A 131, A 133/A 134, A 136/A 137, A 140, A 144/A 145, A 148, A 155/A 156, A 159/A 160, A 163, A 165, A 167, A 171-A 173, A 176/A 177, A 181, A 186, A 190, A 202, A 207/A 208, A 220, A 226/A 227.

<sup>532</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 5, A 7, A 112, A 116, A 129-A 131, A 136, A 144/A 145, A 172, A 176, A 181, A 220.

<sup>533</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 176.

<sup>534</sup> Joh 8,12.

<sup>535</sup> Vgl. Kat.-Nr., A 20-A 22, A 25, A 126/A 127, A 163, A 168.

ihren Kompositionen oftmals wenig inspiriert wirken. Sie lassen erkennen, dass Wink auf das vorhandene Figuren- und Formenrepertoire zurückgreift und es in Variationen einsetzte.

## 5.9 Die Ölskizzen

Als Teilbereich der Tafelbilder werden im Folgenden die Ölskizzen einer gesonderten Analyse unterzogen. Was zeichnet eine Ölskizze aus und warum wird ihr im Œuvre von Christian Wink eine Sonderstellung zugeteilt? Ölskizzen gehören zur Gruppe der Tafelbilder und erfüllen, formal gesehen, alle Kriterien dieses Bildtypus. Hinzu kommen einige Besonderheiten, welche die Ölskizzen im speziellen charakterisieren und die auch mit ihrer Funktion zusammenhängen. Format und Ausführungsgrad der Malweise stehen hier an erster Stelle. Während Tafelbilder in Komposition und Stil sorgfältig ausgeführte Darstellungen sind, die als repräsentative Werke für Kirchen, den Hof oder Privatleute angefertigt wurden, lag die ursprüngliche Bedeutung der Ölskizze im Entwurf. Dementsprechend weist sie einen skizzenhaften Stil auf, der von lockeren und schnellen Pinselstrichen gekennzeichnet ist. Im Gegensatz zu einer in Perfektion vollendeten Ausführung ging es nicht um die in detail geschilderte und ausgeführte Darstellung einer Historie. Stattdessen sollte der erste Eindruck der Komposition fixiert werden, um mit einem Blick erfasst werden zu können. Die Malweise des Skizzierens kam dem zugute: Eine schnelle Technik, zumeist *alla prima* ausgeführt und nicht in einem längeren Arbeitsprozess schichtenweise übereinander gelegt.<sup>536</sup>

### 5.9.1 Zur Geschichte der Ölskizze

Die Geschichte der Ölskizze geht zurück bis in die italienische Malerei des 16. Jahrhunderts. Dort trat sie als Bestandteil eines oftmals mehrteiligen Entwurfspro-

<sup>536</sup> Die schnelle Malweise wurde von Klassizisten wie Mengs oder Tischbein verurteilt. Winkelmann äußerte sich beispielsweise negativ zu Tiepolo, weil dieser „an einem Tag mehr [...] malen [würde] als Mengs in einer ganzen Woche.“ Zitiert nach Bushart 1964, S. 168.

zesses in der Monumentalmalerei auf.<sup>537</sup> Die neue Arbeitsform verbreitete sich im 17. Jahrhundert europaweit und ist mit zahlreichen Beispielen belegt.<sup>538</sup> Zudem begann man in Italien, die Skizze in Werkstätten zur Ausbildung einzusetzen. Dabei fertigten die Werkstattmitarbeiter üblicherweise Skizzen nach Werken ihrer Lehrmeister an.<sup>539</sup> Über die Schüler italienischer Maler gelangte die Tätigkeit des skizzenhaften Kopierens zu Lehrzwecken nach Österreich und Süddeutschland und wurde schließlich auch von den Akademien in Wien und Augsburg übernommen. Das Kopieren nach fremden Künstlern wurde ebenfalls erlaubt.<sup>540</sup> Diese Entwicklung führte zu einer ungeheuren Verbreitung der Ölskizzen europaweit. Laut Bushard verstärkte die Mobilität der Künstler diesen Effekt zusätzlich.<sup>541</sup> Bereits Vasari schätzte das *non finito*<sup>542</sup>, also jene Kunst des Nicht-Vollendeten, „in dem die Inspiration des Künstlers in einer Unmittelbarkeit zum Ausdruck kommt, die beim akribisch ausgeführten Werk verlorengehen muss.“<sup>543</sup> Daher wurde sie von den Malern bis ins 18. Jahrhundert fast ausschließlich im Werkprozess eingesetzt und konnte sich mitunter vom ausgeführten Werk unterscheiden.<sup>544</sup>

Die Ölskizze zeigt die oftmals primäre, intuitive Idee des Künstlers zu einem Thema und stellt sozusagen den Kern des Kunstwerkes dar, das später im Fresko oder Tafelbild ausgeführt wurde.<sup>545</sup> Als *prima*

<sup>537</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 147 sowie Wescher 1960, S. 14-21 und Klessmann 1984.

<sup>538</sup> Rubens hinterließ z. B. die Ölskizzen zu seinem Medici-Zyklus. Als Teil des Werkprozesses entwarf er die Skizzen selbst, während die Ausführung der großformatigen Bilder u. a. von seiner Werkstatt durchgeführt wurde. Vgl. Wescher 1960, S. 35.

<sup>539</sup> Als Künstler stehen dafür beispielhaft: Giovanni Battista Gaulli (1639-1709) und Andrea Pozzo (1642-1709) für Rom, Luca Giordano (1634-1705) und Francesco Solimena (1657-1747) in Neapel sowie in Venedig Sebastiano Ricci (1659-1724), Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) und Giovanni Battista Pittoni (1687-1767) sowie Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770). Vgl. Bushart 1964, S. 166/167 sowie Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 12.

<sup>540</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 167 sowie Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 14.

<sup>541</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 165 sowie S. 175, Anm. 53 und Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 13.

<sup>542</sup> Zitiert nach Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 11.

<sup>543</sup> Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 11.

<sup>544</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 11.

<sup>545</sup> Vgl. Von der Brüggen 2004, S. 22.



*idea*<sup>546</sup> bildete sie eine erste Visualisierung des Bildthemas zu Komposition und Kolorit. Ihre Funktion lag zunächst im Entwurf, sie diene dann aber auch zur weiteren Nutzung für die Umsetzung der Auftragsarbeit, die gleichermaßen Tafelbild, Fresko oder Stich sein konnte. Wurde die Arbeit der Werkstatt übertragen, war die Ölskizze des Meisters umso wichtiger, gab sie den Gesellen doch die genaue Anweisung zur Gestaltung des auszuführenden Bildes. Des Weiteren diene sie auch zu Studienzwecken in der Werkstatt. In diesem Zusammenhang wurden sowohl Ölskizzen nach eigenen Darstellungen als auch nach fremden Bildern angefertigt und den Werkstattmitarbeitern als Studienobjekte zur Verfügung gestellt.<sup>547</sup> Häufig kopierten die Künstler ihre eigenen gelungenen Entwürfe und behielten sie als sog. *Ricordo* (Erinnerungsstück).<sup>548</sup> Nicht selten wurde die Ölskizze als Kontraktbeilage dem Vertrag mit dem Auftraggeber hinzugefügt. Dies diene beiden Parteien zur Absicherung und gab dem Auftraggeber vorab eine Visualisierung seines Auftrages, was vor allem für Fresken wichtig war.<sup>549</sup> Im Verhältnis zwischen Künstler und Auftraggeber konnte sie als Bewerbungsstück ebenso fungieren wie als Informationsskizze, Approbationsentwurf oder Darstellung des Gesamtprogramms. Wurde der Vertrag mit dem Künstler geschlossen und darin auch die Vorlage von Skizzen gefordert, so lag dessen „Sinn [...] nicht nur in einer rechtlichen Absicherung beider Vertragspartner und Betonung der Kontrollfunktion des Auftraggebers, sondern auch darin, das Risiko, das mit einem solchen Unternehmen verbunden war, möglichst klein zu halten und auf beide unterzeichnete Parteien zu verteilen.“<sup>550</sup>

Die Ölskizze sollte als Kontraktbeigabe dieses Risiko von falschen Vorstellungen und Wünschen mindern bzw. von vorneherein ausschließen. Kleine Änderungen zwischen Skizze und späterer Ausführung

zeigen, dass Änderungswünsche von Seiten des Auftraggebers oder Korrekturen des Künstlers durchaus berücksichtigt wurden. Nach Oberalteich schickte Wink beispielsweise drei Skizzen, von denen der Abt eine auswählte: „*Ich danke vor allen gehorsamt für die so gnädige Verwendung in Betreff eines von pp. Hofmahler Winks zu verfertigenden altars Bild. [...] ich möchte mich also schon selbst an jenen halten, Hochwelcher mir den pp. Wink so gut an empfohlen hat. Nun hat mir pp. Wink selbst geschrieben und drey drefliche Sküzen mitgeschickt; ich habe Ihme bereits heute zurückgeschrieben, eine Skize erwählt und alle seine Fragen und Anstände gehörig beantwortet.*“<sup>551</sup> Die Textquelle zeigt, dass auch Christian Wink Skizzen als Anschauungsobjekte für Auftraggeber anfertigte, um das Gemälde den Wünschen des Geldgebers entsprechend zu gestalten. Der Ingolstädter Stadtpfarrer von St. Moritz, Johann Nepomuk Mederer (1734-1808), bat in einem Schreiben an an Johann Caspar von Lippert 1793 um Änderungen am Winkschen Entwurf:<sup>552</sup> „*Herr Hofmaler Wink hat mir die Skize zu dem neuen Altarblatt überschicket, welches ich bei ihm bestellet habe, und den sterbenden Heil. Joseph vorstellen soll. [...]. Nach meinem Urtheile hat der Heil. Joseph nicht mehr gelebt, als Jesus Christus sein Predigtamt anfieng und bekannter Massen erst 30 Jahre alt war; wenn also Joseph zwischen dem 20. und 30. Jahre des Alters Christi gestorben ist, so scheint mir Christus zu alt gemalet zu sein. Auch die rückwärts stehenden Haare am Kopf des Christus haben mich einiger Massen geirret. Was mir bei der Mutter Gottes aufgefallen ist, betrifft die Zeichnung, das Wesentliche eines Malers; ich getraue mich also kaum meinen Zweifel zu eröffnen, ob nämlich der rechte Schenkel nicht allenfalls zu lang sein möchte und also das rechte Knie zu weit hervorstehe; allein es betrieget mich vielleicht die schrägs gerichtete Stellung der sitzenden Mutter Gottes. Die Farb des sterbenden Josephs, welche da in der Skize der wollenen Bettdecke gleichet, wird wohl im Großen, wie ich mir einbilde, anderst aus-*

<sup>546</sup> Dieser Begriff wurde von Wescher in seiner gleichnamigen Publikation zur europäischen Entwicklung der Ölskizze bis ins 20. Jahrhundert geprägt. Vgl. Wescher 1960.

<sup>547</sup> Vgl. Bushart 1993, S. 52.

<sup>548</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 12 sowie 42/43.

<sup>549</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 11.

<sup>550</sup> Hamacher 1978 II, S. 75.

<sup>551</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 43, Nr. 64 (23. Mai 1796). Vgl. das ausgeführte Altarblatt: Kat. A 135.

<sup>552</sup> Vgl. Kat. A 160.

fallen. [...] In der Hauptsache gefällt mir und allen, die die Skizze gesehen haben, die Anrichtung des Gemäldes ganz besonders; ich hoffe auch gewiß, daß es bei öffentlicher Aufstellung allgemeinen Beifall erhalten werde, wie denn auch der Winkische Christus im Grabe von Jedermann bewundert wird [...]“<sup>553</sup> Nachdem die Reaktion von Lipperts ausblieb, schrieb Mederer einige Wochen später nochmals: „In meiner Critique über die Winkische skizze bin ich, wie es scheint nicht recht verstanden worden. Ich verlange keine andere als eine wollene Bettdecke für den sterbenden Joseph, nur wünschte ich, daß sich die Farbe dieser wollenen Bettdecke und die Farbe der darauf liegenden Hände und Arme merklich unterscheiden möchten.“<sup>554</sup>

Ihrer ursprünglichen Funktion als Entwurfsbilder gemäß ergab sich, dass das Format der Skizzen im Verhältnis zur Ausführung kleiner war. Ebenso unterschied sich der Stil im Verhältnis zum ausgereiften Werk. So werden Ölskizzen zumeist durch eine lockere Malweise mit flüchtigen Pinselstrichen charakterisiert, die – durch den Verzicht auf Details – vorzugsweise den Gesamteindruck der Darstellung wiedergeben sollen. Oftmals enthalten die Skizzen – als Studienobjekte – sogar Korrekturen der Künstler.<sup>555</sup> Aus technischer Sicht umfasst die Ölskizze eine relativ große formale Bandbreite, die zwischen einer zeichnungsähnlichen Skizze und einer ausführlich schildernden Darstellung liegen kann.<sup>556</sup> Der Pinselduktus bildet eines der Erkennungsmerkmale und vermittelt oftmals – im Gegensatz zu den detailliert ausgeführten Tafelbildern – eine freie und „augenblickliche“ Malweise, welche die originäre Inspiration des Künstlers erahnen lässt.<sup>557</sup> Die Dynamik in Komposition, Materialität und Farbe gehört – kombiniert mit dem individuellen Pinselstrich des Künstlers – zu den stilistischen Kennzeichen der Ölskizze im 18. Jahrhundert.<sup>558</sup> In Verbindung mit dem (zumeist relativ kleinen) Format des Bildes grenzen diese Merkmale

die Ölskizzen von den Tafelbildern ab. Verglichen mit ausgeführten Tafelbildern wirken Ölskizzen des 18. Jahrhunderts auf Grund von Stil und Material lebendiger. Die Ölskizzen verdeutlichen deshalb umso mehr die malerische Handschrift des Künstlers, ließen sie ihm doch eine größere Freiheit im Pinselduktus. Mittels dieses ungezwungenen Einsatzes von Farbe und Licht konnten Stimmungen transportiert werden, die in den ausgeführten Tafelbildern teilweise fehlen. Darüber hinaus fand die Ölskizze aber auch außerhalb des Entwurfsprozesses Verwendung.

### 5.9.1.1 Die Ölskizze im 18. Jahrhundert in Süddeutschland

Viele dieser Ölskizzen entstanden in Süddeutschland und Österreich, vorwiegend in der Zeit zwischen 1720/30 und 1780.<sup>559</sup> Ein Großteil davon war Teil des Entwurfsprozesses für ein Fresko. Bushart hat erstmals auf das Phänomen aufmerksam gemacht und es in seinem grundlegenden Aufsatz von 1964 *Die deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk* analysiert.<sup>560</sup> Dabei stellte er berechtigterweise fest, dass eine Ölskizze als Entwurfsbild für ein Fresko oder Altarbild aus verschiedenen Gründen eher ungeeignet ist: Der Aufwand für das Erstellen und Ändern einer Ölskizze ist höher als bei der vergleichsweise einfach und schneller anzufertigenden Zeichnung. Durch die Aquarellierung, die dem Fresko vor allem bezüglich Farbigeit und -intensität mehr entspricht, ähnelt die Zeichnung in ihrer Gesamtwirkung dem Fresko mehr. Ein weiterer Vorteil von Zeichnungen ist der weniger komplizierte Transport.<sup>561</sup> Und dass Zeichnungen tatsächlich als Vorlagen für großformatige Fresken verwendet wurden, belegen sichtbar angelegte Quadrierungen.

Im Gegensatz dazu eignen sich Ölskizzen für die Übernahme in ein Fresko weniger gut. Daher weisen nur wenige

<sup>553</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 382, Nr. 802.

<sup>554</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 382/383, Nr. 803.

<sup>555</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 11.

<sup>556</sup> Vgl. Von der Brüggen 2004, S. 21.

<sup>557</sup> Vgl. Von der Brüggen 2004, S. 22.

<sup>558</sup> Vgl. Von der Brüggen 2004, S. 20.

<sup>559</sup> Vgl. Giltay 1984, S. 9-13. hier S. 10.

<sup>560</sup> Vgl. Bushart 1964.

<sup>561</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 148.

Skizzen eine Quadrierung auf.<sup>562</sup> Stattdessen besaß die Ölskizze andere Qualitäten, die trotz des größeren Zeit- und Materialaufwands beachtenswert sind.<sup>563</sup> Vor allem ihre längere Haltbarkeit und die Farbintensität der Ölfarben sind hier zu nennen. Da der Aufwand zur Herstellung einer Ölskizze größer ist als der für eine Zeichnung, schlussfolgerte Bushart, „daß der Ölskizze Werte zugestanden wurden, die weder in der Entwurfszeichnung, noch in der großformatigen Ausführung enthalten waren und doch zugleich der Erhaltung für würdig befunden wurden.“<sup>564</sup>

Die sich rasch steigernde Produktion von Kleinbildern ging mit dem Phänomen der Ölskizze im 18. Jahrhundert und dessen europaweit gewachsene, enorme Bedeutung konform und bestätigt die These Busharts.<sup>565</sup> Es stellt sich die Frage, welche Funktion diese Skizzen innehatten. Ihre bereits erwähnten Eigenschaften veranlassten Bushart, sie als autonome Kunstwerke zu bezeichnen.<sup>566</sup> Demnach dienten sie nicht mehr nur und ausschließlich als Entwurfsbild für den Künstler oder als Auftragsvisualisierung für den Auftraggeber. Vielmehr verselbständigten sie sich von künstlerischer Seite zu einem eigenen Kunstwerk. Analog dazu stieg das Interesse durch Sammler und Kunstliebhaber.<sup>567</sup> Diese Situation führte zu einer neuen Wertschätzung der Ölskizze: Als autonomes Kunstwerk wurde sie den ausgeführten, meist großformatigen Tafelbildern gleichgestellt. Damit war sie nicht mehr nur ein Bestandteil des Werkprozesses. Sie fungierte darüber hinaus als eigenständiges Bild mit einer eigenen Käuferschicht, welche die Ölskizzen, einem Kabinettstück gleich, in ihre Sammlungen aufnahm. Das neue Interesse von Auftraggebern und Käufern ging wechselseitig einher mit Stellungnahmen von Künstlern, die sich zum Wandel in der Bedeutung der Ölskizze

äußerten.<sup>568</sup> Von Franz Anton Maulbertsch (1724-1796) ist überliefert, dass er die Ölskizze als das eigentliche Original betrachtete die daraus entwickelten Tafelbilder und Fresken als Kopien zu bewerten seien.<sup>569</sup> Den veränderten Umgang verdeutlichen auch die Signaturen auf den Ölskizzen: Sie zeigen das neue Selbstbewusstsein der Künstler.<sup>570</sup> Martin Knoller schrieb über seine für die Kirche in Gries-Bozen gemalten Altarblattskizzen: „alle seindt studiert und aus gefiehrd dass sie anstat skizi werden vor Bilder angesehen.“<sup>571</sup>

Verbreitung und Bedeutung der Ölskizze ergaben sich aus der wechselseitigen Wertschätzung von Auftraggebern, Kunstsammlern und Künstlern. Ihren Status als autonome Kunstwerke gewannen sie erst durch die zunehmende Anerkennung als originäre Entwürfe.<sup>572</sup> Die erhaltenen Bilder veranschaulichen ein neues Sammlungsbewusstsein der Auftraggeber, indem bereits die *prima idea* der Künstler bezahlt wurde.<sup>573</sup> Auch in München wurden Skizzen zu dieser Zeit geschätzt, so dass man sie zum Beispiel in der Sommersakristei der Theatinerkirche aufhängte: „Die Skizze von dem Choraltarplate ist ein Originalstück des Anton Zanchi, der es an kurfürstlichen Hof nach München schickte, ehe er das große Altarblatt gemalt hatte. Franz Joseph Winder, hiesiger Hofmaler, war lange Zeit Besitzer davon, bis es durch Kauf an die Theatiner gekommen ist.“<sup>574</sup>

Als grundsätzliches Problem in der Diskussion über die Eigenständigkeit des Mediums erscheint nach wie vor die nur schwer durchführbare Kategorisierung der

<sup>562</sup> Eine der wenigen Ausnahmen findet sich im Bayerischen Nationalmuseum, München. Sie wurde jedoch auf Papier und nicht auf Leinwand gemalt. Vgl. Eustachius Gabriel, *Die Taufe Christi im Jordan*, um 1770/1771, Öl auf Papier (doubliert), 35,7 x 53 cm, Inv.-Nr. Rl 39 (abgebildet bei Meine-Schawe/Schwawe 1995, Kat.-Nr. 6, S. 71).

<sup>563</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 150.

<sup>564</sup> Bushart 1964, S. 150.

<sup>565</sup> Vgl. Von der Brüggen 2004, S. 20.

<sup>566</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 147.

<sup>567</sup> Vgl. Hamacher 1987 II, S. 246.

<sup>568</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schwawe 1995, S. 12/13.

<sup>569</sup> Der venezianische Maler Sebastiano Ricci (1670-1734) äußerte sich bereits im 17. Jahrhundert, ähnlich wie Maulbertsch, in einem viel zitierten Brief an seinen Auftraggeber, den Conte de Tassis: „Sappia, S. V. III. che vi è differenza da un bozzetto, che porta il nome di modello, a quello che le perverrà. Perché questo non è modello solo, ma è quadro terminato ... Sappia di più, che questo piccolo è l'originale e la tavola d'altare è la copia.“ Zitiert nach Bottari/Ticozzi 1822/1825, Bd. IV, S. 93/94.

<sup>570</sup> Paul Troger (1698-1762) verwendete sogar den Begriff der „Skizze in Öl“, indem er diese Bilder als „Sghizzo mit Öhlfarben auf Leinwand“, oder „in öhlfarben entworfenen schgizzo“ oder „schizzo [...] mit seinen aigentlichen Farben“ beschrieb. Zitiert nach Meine-Schawe/Schwawe 1995, S. 12.

<sup>571</sup> Zitiert nach Bushart 1993, S. 51.

<sup>572</sup> Vgl. Von der Brüggen, S. 22.

<sup>573</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schwawe 1995, S. 12/13.

<sup>574</sup> Sterzinger 1789, S. 33.

Skizzen. So lange ein Künstler nicht – wie beispielsweise die Maler Ricci, Knoller und Maulbertsch – dezidiert auf die Eigenständigkeit ihrer Ölskizzen hinwies, fällt es schwer, im Nachhinein eine beweisbare Argumentation für ihre Autonomie zu führen. Auch lässt sich keineswegs daraus schließen, dass die Künstler im 18. Jahrhundert ihre Skizzen der Funktion gemäß in einzelne Kategorien unterteilten. Vielmehr konnten die unterschiedlichen Möglichkeiten, die eine Ölskizze im Arbeitsprozess und als eigenständiges Medium bot, durchaus miteinander verflochten sein. Bereits Bushart ging darauf ein, indem er den Ölskizzen vielseitige und austauschbare Funktionen zuschrieb. Sie standen damit für ihn zwischen Werkprozess und Eigenständigkeit.<sup>575</sup> Auch Meine-Schawe/Schawe wiesen berechtigterweise auf diese Problematik und die Wechselseitigkeit der Funktionen hin: *„Auch zweckfrei entstandene Ölskizzen, akademische Übungsstücke oder Kopien konnten wieder in einen Werkprozess integriert werden, auch Deckentwürfe, die nicht für die Übertragung geeignet waren, konnten dem Künstler im Werkprozess, zum Beispiel zur Erprobung von Form und Inhalt, oder als Demonstrationsobjekt für den Auftraggeber dienen [...]. Schließlich warnen vor einer Überbewertung des Skizzenhaften all die zahlreichen Entwürfe, die gar nicht so skizzenhaft aussehen, sondern ‚mehr vorbildter als Scizi anzusehen‘ sind, wie Knoller seine Werke bei passender Gelegenheit anpreist.“*<sup>576</sup>

Die unterschiedlichen Skizzentypen konnten gleichzeitig als autonome Ölskizzen Verwendung finden, in dem sie von kaufwilliger Sammlern als Kunstwerke geschätzt wurden. Die in der Forschung festgestellten diversen Einsatzmöglichkeiten der Ölskizzen, die vom Entwurfsbild für ein Fresko oder Tafelbild bis hin zum eigenständigen Kleinbild reichen, aber auch wieder in den Werkprozess eingebunden werden konnten, zeigen, dass eine Kategorisierung ohne eine dezidierte Aussage des Künstlers schwer fällt.

Wurde eine Ölskizze dem Auftragge-

ber oder Sammler als eigenständiges Bild verkauft, so avancierte sie durch die Herauslösung aus dem Werkprozess zu einer autonomen Ölskizze, die gleichsam als Kabinett- oder Andachtsbild Einsatz finden konnte.<sup>577</sup> Damit wird die Ölskizze zu einem Grenzfall zwischen Skizze und ausgeführtem Bild. Sie besitzt die stilistischen Züge und Eigenheiten der *prima idea*, wurde jedoch dem Arbeitsprozess entnommen und ist nun als eigenständiges Bild zu betrachten. Die Abgrenzung zu den klassischen Kabinettbildern im Sinne der niederländischen und deutschen Feinmalerei bleibt dabei bestehen. So unterschied man beispielsweise am Münchner Hof zwischen den klassischen Hofmalern und den Kabinettminiaturmalern (sog. Feinmaler).<sup>578</sup> Letztere lieferten dem Kurfürsten sorgfältig ausgeführte und modulierte Miniaturbilder für die Kabinette. Diese stehen vor allem maltechnisch im starken Gegensatz zu den locker skizzierten und unfertig wirkenden Ölskizzen. Beide fanden Eingang in Kabinette und Sammlungen. Die große Überlieferungszahl an Ölskizzen weist auf eine rege Sammlertätigkeit hin. Es waren wahrscheinlich vor allem das kleine Format und die malerischen-ästhetischen Besonderheiten, wie die *„neue Subjektivität der Bildkomposition [...], flüchtige Andeutungen, kühne Ausschnitte, jähe Verkürzungen, abgehackte Bewegungszüge, flackerndes Helldunkel, heftige Farbkontraste [sowie der] Eindruck des Spontanen und Impulsiven“*<sup>579</sup>, welche die Skizzen gerade im 18. Jahrhundert für Kunstsammler so beliebt machten. *„Die kleine Form trägt dabei stets den Stempel des Intimen und Originellen, des Subjektiven und Originalen.“*<sup>580</sup>

Wie das Kabinettstück war die Ölskizze – im Gegensatz zum Fresko oder Altarblatt – auf Nahsicht ausgerichtet und verlangte ein genaues Hinsehen des Betrachters. Diese Voraussetzung der Betrachtungsweise konnte nur im privaten, kleinen

<sup>575</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 157.

<sup>576</sup> Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 13.

<sup>577</sup> Vgl. die Ausführungen im Kap.5.9.3

<sup>578</sup> Sebastian Beer wurde beispielsweise neben seiner Tätigkeit als Hofmaler gleichzeitig auch als *„Kabinetsminiaturmaler“* bezeichnet (vgl. Hofkalender 1784, S. 49, Hofkalender 1785, S. 48/49 oder Hofkalender 1788, S. 49/50).

<sup>579</sup> Bushart 1964, S. 169.

<sup>580</sup> Bushart 1964, S. 171.

Rahmen eines Sammlers oder im Atelier des Künstlers geschehen.

### 5.9.1.2 Zur Sammeltätigkeit von Ölskizzen im 18. Jahrhundert

Die große Anzahl an qualitativ hochwertigen Ölskizzen des 18. Jahrhunderts lässt sich mit der Produktivität der Künstler einerseits und einer ausgeprägten Sammeltätigkeit und Beliebtheit andererseits erklären.<sup>581</sup> Bereits die Künstler selbst haben Skizzen, Zeichnungen und Studien – auch von anderen Künstlern – gesammelt und nutzten sie als Inspirationsquellen und Arbeitsvorlagen für eigene Bildfindungen.<sup>582</sup> Von Matthäus Günther ist bekannt, dass er den künstlerischen Nachlass Johann Evangelist Holzers gekauft und ihn als Kompositions- und Formenarchiv für die eigenen Arbeiten verwendete.<sup>583</sup> Und auch in der Neuauflage der *„Teutschen Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste“* (1773) wurde auf das zunehmende Sammeln von Ölskizzen hingewiesen: *„Weil dergleichen Skizzen die ersten Gedanken sind, die der Meister in der Hitze der Einbildung entwickelt, und auf die Leinwand bringt, so werden sie von Liebhabern, zumalen sie von der Hand berühmter Künstler kommen, fast ebenso begierig als die Gemälde selbst aufgesucht.“*<sup>584</sup>

Oftmals war die Ölskizze Bestandteil des Vertrages mit dem Auftraggeber. Zugleich bildete sie für den Künstler die Möglichkeit, sich dem Thema über Kolorit und Komposition im lockeren Stil zu nähern.<sup>585</sup> Die Entwurfsskizzen in Öl für Fresken, Altarbilder, aber auch Tafelbilder profanen Themas wurden von Nicht-Künstlern ebenso wie die Auftragsstücke selbst gesammelt. Martin Knoller berichtete am 16. Dezember 1797 vom gesteigerten Interesse der Kunstliebhaber und Sammler: *„Die*

*Zeiten haben sich geendert und verschiedene Eigenthümer der werckhe, welche ich schon vor Jahren verfertigt habe, fordern die Scizi zu haben ab.“*<sup>586</sup> Die Aussage Knollers verdeutlicht das Interesse der Auftraggeber an den Skizzen. Gleichzeitig gehörte es zu den künstlerischen Gepflogenheiten, Entwürfe aufzubewahren und sie für weitere Inventionen zu nutzen. Dabei spielte es keine Rolle, ob die Ölskizze innerhalb eines Werkprozesses entstanden war und erst nach Vollendung des eigentlichen Auftragwerkes als eigenständiges Kunstwerk verkauft wurde. Ebenso wenig war entscheidend, ob sie als Vertragsbestandteil zum Einsatz kam. In beiden Fällen konnte die Ölskizze zu einem autonomen Gemälde avancieren.<sup>587</sup> Für den Verkauf von sieben Ölskizzen, die im Rahmen der Freskenausstattung von Neresheim entstanden waren, erhielt Knoller eine Summe von 750 fl. – das entsprach einem Preis für zwei großformatige Altarbilder.<sup>588</sup> Dieser hohe Betrag zeigt, welchen Wert die Skizzen für die Käufer hatten. In wenigen Fällen, so auch bei Wink, wurden sogar eigens Aufträge für kleinformatige Ölskizzen vergeben.<sup>589</sup>

### 5.9.2 Zur Terminologie der *Scitze*

Den Briefen Winks ist zu entnehmen, dass der Künstler begrifflich zwischen einer Zeichnung und einer Skizze unterschied. So schrieb er 1770 an von Lippert: *„Ich mache Euer Gnaden die anverlangte Zeichnung, weiß nit, ob ich solche nach Dero gesinnung Errathen habe, sollte es aber auf eine andere arth gefählig sein, bitte mir nur durch einige zeillen solches zu offenbaren.“*<sup>590</sup> Ebenso erwähnte er 1790 eine Zeichnung, die er an von Lipperts Sohn Theodor nach Ingolstadt geschickt hatte: *„Ich lege hier nur eine obhin gemachte Zeichnung bey, ob es beyläufig auf diese Art oder auf eine andere werden solte [...] bey dieser beyliegenden Zeichnung ist*

<sup>581</sup> Vgl. Bushart 1964, S. 148.

<sup>582</sup> *„Man kann durchaus so weit gehen zu sagen, dass das Sammeln für das Phänomen beinahe ebenso konstitutiv war wie der Werkprozess selbst.“* Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 35.

<sup>583</sup> Vgl. Hamacher 1988, S. 97-113, hier S. 106.

<sup>584</sup> Zitiert nach Hamacher 1988, S. 110/111.

<sup>585</sup> Kat. Mus. München 1963 (Einleitung von Bruno Grimschitz), S. 8.

<sup>586</sup> Zitiert nach Baumgartl 2004, S. 376.

<sup>587</sup> Bushart unterscheidet noch zwischen den Begriffen *„Bildskizze“* (eine funktionsgebundene Skizze) und *„Skizzenbild“* (eine autonome Skizze). Er stellt jedoch fest, dass beide Bildarten zu autonomen Kunstwerken aufsteigen können. Vgl. Bushart 1964, S. 150 sowie von der Brüggen 2004, S. 23.

<sup>588</sup> Vgl. Bushart 1993, S. 51/52.

<sup>589</sup> Vgl. Kap. 5.9.3

<sup>590</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 706, Nr. 1560.

gar nit Acht zu haben auf Proportion oder anderes, ich wolte nur damit zeigen, ob es auf eine solche arth sein solte. Mit knieenden Figürchen ist nit viel zu machen, weil die Bildnuß Christi lebensgroß wird, also sollten auch die andern Figuren eben in dieser Größe werden.“<sup>591</sup> In beiden Briefen erwähnte Wink explizit Zeichnungen und nicht keine „Sgitzen“, wie sie in anderen schriftlichen Dokumenten genannt wurden. Beide Nennungen haben zudem gemeinsam, dass es sich wohl um Darstellungen handelte, die als Entwurf dienten und dem Auftraggeber einen ersten bildlichen Eindruck der Komposition vermitteln sollten. Es ging also um eine erste zeichnerische Erfassung des Themas. In anderen Briefen hingegen berichtete Wink von *Sgitzen*, die er proportionsgemäß angefertigt hatte. 1764 bereits berichtete er wiederum seinem Freund von Lippert über die Bewerbung für einen Auftrag zu einem Altarblatt mit dem Hl. Johannes d. Täufer: „...wehre dan gedienet, wan es Dero gnädiges Belieben ist und eine Sgizen nach Brobortion dieses stuekhs zuvor iberreichen, Kan alsdan eheder Berichten, was der Unkosten iber daßelbige betragen würde. werde mir gewis alle miehe und fleis geben, solche arbeit nach Condento [zu machen]. [...] bitte mich in Bälde berichten zu lassen, ob ich mit einer Sgizen mein gedanken zu dieses stück zeigen darf. kan alsdann den ersten Breis desselbigen setzen. versichere, daß ich den Fleiß nit spahren werde“<sup>592</sup>.

Zu den Arbeiten in der Wallfahrtskirche in Halbmeile schrieb er am 24.12.1782 an den Pfarrer und erwähnte die bereits übersandten Skizzen: „...die beyliegende Sgitza mit 1 bezeichnet zeigt an waß in solches gemacht wird, daß 2<sup>e</sup> Plavond in den Chor enthält in der länge 16 schuhe, und in der breite 12 schuhe, in dießes wird gemalt die auferstehung Christi, wie die beyliegende Sgitze wißet [...] Nebst dießen ist noch zu machen das Choraltar-Blat,

<sup>591</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 357, Anhang Nr. 8. Hier ging es um den Auftrag zur *Beweinung Christi*, ein Antependium für die Untere Pfarrkirche St. Moritz in Ingolstadt, vgl. Kat. A 59.

<sup>592</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 706, Nr. 1559. Hier könnte es sich eventuell bereits um den später ausgeführten Freskoauftrag für die Kirche in Inning am Ammersee handeln (vgl. die dazu erhaltene Ölskizze von 1767 in Kat. A 153).

vorstehend Christum in der schooß Maria, ends den Kreutz, wie beyliegende Sgitza zeigt, und dießes Wird in oelfarben auf leinwand gemalet werden.“<sup>593</sup> Ein weiteres Schreiben nach Halbmeile, das zwei Tage später entstand, dokumentiert die Übersendung weiterer Skizzen: „...anbey übermache die Sgitzen der unfleiß mit welchen dieße gemalet kind muß übersehen werden, weilen die Zeit ein wenig zu kurtz wahr selbe fleißiger außzuführen, doch hoffe ich daß man meinen wilen und meinung Darauß ersehen wird, und wird mich hertzlich erfreuen wan ich hören werde daß selbe daß hertz sambt den beutl des guththäters gerühret haben“<sup>594</sup>.

Mit der *Auferstehung Christi* ist die im Brief erwähnte Ölskizze des Halbmeiler Auftrages erhalten.<sup>595</sup> Sie zeigt den Entwurf für das Chorfresko der Wallfahrtskirche und weist exakt die spätere Rahmung des Freskos auf. Die differenzierte Wortwahl verdeutlicht, dass Wink zwischen den einzelnen Arbeiten unterschied: Spricht er in Bezug auf die Zeichnung noch von der „arth“ der Darstellung, so handelt es sich bei den *Sgitzen* bereits um Bilder, die „nach Brobortion“ angefertigt wurden und die Komposition veranschaulichen sollten. Die Belege aus den Briefen sowie die erhaltene Ölskizze beweisen, dass Wink sich sehr wohl einer Unterscheidung zwischen Zeichnung und (Öl-)Skizze bewusst war und den Auftraggebern beide Entwurfsmedien zukommen lies. Viele seiner erhaltenen Ölskizzen sind vorwiegend im Zusammenhang mit kurfürstlichen Aufträgen entstanden.<sup>596</sup> Bei Hof mussten grundsätzlich Ölskizzen vorgelegt werden, bevor der Auftrag genehmigt wurde. Wink schrieb dazu während der Arbeiten am *Ilias-Zyklus* (1791) an den Kurfürsten: „Vor das erste große stük wovon ich die Sgitze Vorzeige. Die Hochzeit der Thetis und Pelleus...“<sup>597</sup> In einem weiteren Schreiben von 1796 er-

<sup>593</sup> ABP PFA Seebach X.23 (Kostenvoranschlag Winks für die Wallfahrtskirche Halbmeile vom 24. Dezember 1782).

<sup>594</sup> ABP PFA Seebach X.23 (Schreiben Winks vom 26. Dezember 1782).

<sup>595</sup> Vgl. Kat. A 102.

<sup>596</sup> Vgl. z. B. die Skizzen zum *Jahreszeiten-Zyklus* für das Bildpaar *Alpheus und Arethusa/Neptun und Coronis* oder die *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (Kat. A 219, A 221, A 224, A 199, A 201 und A 29).

<sup>597</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks vom 29. April 1791).

innerte er an das bereits präsentierte Stück: „und ich bereits schon eine Sgitze vorgezeigt, und welche auch genemigt worden.“<sup>598</sup>

Die Auftraggeber berichten ihrerseits über den Erhalt von Skizzen. Ob es sich dabei tatsächlich um Ölskizzen handelte und ob man zwischen Zeichnung und Skizze unterschied, geht aus diesen Schreiben jedoch nicht so eindeutig hervor wie in den Formulierungen von Wink selbst.<sup>599</sup>

Die aufgeführten Beispiele zeigen, dass der Hofmaler zwischen einer Zeichnung und einer *Sgitze* unterschied. Dies widerlegt die Äußerung von Hamacher in ihrem Kapitel über die „Bezeichnungen [der Skizzen] im zeitgenössischen Sprachgebrauch“.<sup>600</sup> Sie schrieb in Bezug auf Christian Wink: „Über die Erscheinungsform dieser Entwurfsarbeit [der Skizzen] wird so gut wie gar nichts gesagt. [...] Man [könne] zwar indirekt entnehmen, daß Entwürfe, die diesem Zweck dienten, gewöhnlich vom Künstler in ausgearbeiteter Form vorgelegt wurden, was dies jedoch konkret bedeutete, läßt sich aus den Archivalien allein nicht rekonstruieren.“<sup>601</sup> Die Archivalien belegen jedoch eine Differenzierung und machen – beispielhaft an Hand der Wallfahrtskirche Halbmeile – eine Zuordnung des von Wink verwendeten Begriffes der „*sgitza*“ zu einer erhaltenen Ölskizze möglich.

### 5.9.3 Die Ölskizze bei Christian Wink

In der Geschichte der Ölskizze bildet die skizzenhafte Pinselführung ein stilistisches Kriterium, dem im Werkprozess die Funktion der Entwurfsarbeit zugeordnet

wird: Die Skizzen-technik wurde demnach als „unfertige Malweise“ definiert, die nur zu Atelierzwecken und im Zusammenhang mit der Schaffung des eigentlichen Kunstwerkes eingesetzt wurde. Bushart verändert in seinem Aufsatz diese Sichtweise und weist der Technik des *alla prima* eine autonome Funktion zu. In erster Linie zielt er damit auf jene Entwürfe, die als Vorlagen für Fresken dienten. Hingegen, so Bushart, sei es besonders schwierig, Ölskizzen für Altarblätter und großformatige Tafelbilder „von autonomen Kleinbildern, Kabinettstücken, Andachtsbildern oder kleinen Altarblättern zu unterscheiden. [Dies sei] vor allem ohne Kenntnis der Ausführung meist unmöglich, besonders wenn sie in der Art eines getreuen Modells sorgfältig ausgemalt sind.“<sup>602</sup>

Dennoch muss das Eine das Andere nicht zwingendermaßen ausschließen. Die aus technischer Sicht im Skizzenstil gemalten Bilder können – aus dem Werkprozess herausgenommen – funktionell den Rang eines autonomen Kleinbildes, Kabinettstücks oder Andachtsbild innehaben und auch als Altarblatt fungieren. „Dieser zunehmende Trend zum autonomen Kunstwerk bedeutet selbstverständlich keineswegs, daß nicht die Mehrzahl der Ölskizzen doch in irgendwelcher Weise, als Bewerbungsunterlage, Kontraktbeilage, Ausführungsvorlage, Vorbild oder Studienmaterial zunächst für die Werkvorbereitung bestimmt gewesen war. [...] Spätestens nach der Ausführung im anderen Format, in anderer Technik, an anderem Ort aber konnten diese Skizzen einen neuen Status als selbständige Gemälde erlangen.“<sup>603</sup>

Trennt man die Maltechnik von der Funktion, so werden Ölbilder im Skizzenstil als Ölskizzen definiert. Vom Werkprozess herausgelöst, kann anschließend die Funktion der Darstellung bestimmt werden, sei es als autonomes Kleinbild, Kabinettstück oder Andachtsbild. Die Zuordnung funktioniert vor allem dann, wenn Archivalien die notwendigen Hintergrundinformationen über die Ölskizzen liefern. Ansonsten bleibt die Funktion dieser Bilder

<sup>598</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks von 1796).

<sup>599</sup> Die Antwort eines Auftraggebers auf den Erhalt einer Skizze lautete: „Ich bitte also gehorsamst, die Skize, die ich am heutigen Donnerstag mit dem Ordinari-Bothen an H. Wink zurücksenden werde, gelegentlich von selbem abfordern zu lassen und selbe unter ihre Kritik zu nehmen.“ (Zitiert nach Messerer 1972, S. 382, Nr. 802). Vgl. hierzu auch die bereits zitierten Textstellen aus den Briefen von Joseph Maria Hiendl, Abt von Oberalteich und des Ingolstädter Stadtpfarrers Johann Nepomuk Mederer in Kap. 4.1.4.

<sup>600</sup> Hamacher 1987 II, S. 77.

<sup>601</sup> Hamacher 1987 II, S. 77.

<sup>602</sup> Bushart 1964, S. 160.

<sup>603</sup> Bushart 1993, S. 52.

im Unklaren, ungeachtet dessen, ob sich die Ausführung als Altarblatt oder großformatiges Tafelbild erhalten hat. Die von Bushart angesprochene problematische Unterscheidung muss nicht zwingend vorgenommen werden, wenn man die Ölskizzen auf Grund der angewandten Technik klassifiziert und ihre Funktion gesondert betrachtet.

Wie von der Brüggens treffend festgestellt, teilt sich die Ölskizzenforschung in zwei Richtungen.<sup>604</sup> Die eine Seite befasst sich mit der Geschichte der Ölskizze und ihrer Funktion, während die andere Seite die „*Verselbständigung des Skizzenhaften und dessen Resultat, dem Unvollendeten als endgültigem Zustand*“<sup>605</sup> und damit Maltechnik, Pinselduktus und Stil eines Künstlers genauer betrachtet. Auch hat die Forschung bereits festgestellt, dass die Wertschätzung und die Ausbreitung der Ölskizze im 18. Jahrhundert wohl als Ausdruck einer allgemeinen Stilentwicklung in der Malerei zu sehen ist. Dies zeigt sich in den charakteristischen Eigenschaften des Mediums, begonnen mit „*formale[n] Besonderheiten der Technik, Betonung des individuellen Pinselstrichs, der darauf beruhende Eindruck von Bewegung, Betonung der Materialität und der Leuchtkraft der Farbe*.“<sup>606</sup>

Auch die Ölskizzen von Christian Wink können auf diese beiden Aspekte hin analysiert werden. Nachdem sie dem Werkprozess entnommen und bei Sammlern Interesse gefunden haben, lassen sie sich funktional den Kabinett-, Klein- oder Andachtsbildern zuordnen.<sup>607</sup> Insgesamt 53 Ölskizzen des Hofmalers sind entweder bezeichnet oder archivalisch gesichert. Sie fallen vor allem durch ihren fragmentarischen Stil und das relativ kleine Format auf. Für die genauere Analyse wurden sie in verschiedene Gruppen eingeteilt, die unterschiedliche Funktionen aufweisen: Die Gruppe mit den meisten Darstellungen bilden jene Ölskizzen, die im Rahmen ei-

nes Freskoauftrages entstanden sind.<sup>608</sup> Weitere Skizzen entstanden für Gemälde- bzw. Karton-Aufträge oder dienten als Stichvorlage.<sup>609</sup> Diese beiden Gruppen weisen Referenzwerke auf. Die dritte Gruppe beinhaltet Skizzen, die als autonome Bilder gemalt wurden.<sup>610</sup> In der letzten Gruppe sind jene Darstellungen, denen kein Referenzwerk zugeordnet werden kann und die nicht den Kriterien einer autonomen Skizze entsprechen.<sup>611</sup>

### 5.9.3.1 Entwürfe für Fresken

18 gesicherte Ölskizzen dienten als Entwurf für ein Fresko. Sie werden im Folgenden genauer analysiert, wobei auch das ausgeführte Fresko – soweit notwendig – berücksichtigt wird. Die früheste Skizze zeigt die *Predigt Johannes des Täufers* und ist 1767 für das Hauptfresko der Kirche in Inning am Ammersee entstanden.<sup>612</sup> Neben den Ölskizzen für beiden Kirchen in Halbmeile (1782) und Schwindkirchen (1783)<sup>613</sup> gehört sie zu denjenigen, die auch in den Quellen erwähnt werden. Im Vertrag von 1767 ist dazu festgehalten: „*Mit obgesamten hern Wünckh ist heut dato yber sambetl in obgesagt Gottshaus nach den Skyzen herzustellen habente freßco Mahlerey der acord dahin geschlossen worden, dass ihm für seine sambetl arbeith und beyhabente Materialien nach völlig erfolgter Arbeit bezahlt werden müssen zweyhundert fünfzig gulden. Hochgräfl Törring Herrschaftsgericht Seefeld Christian Wünck Mahler.*“<sup>614</sup> Auch die Skizze für die Wallfahrtskirche in Halbmeile wurde von Wink in einem Schreiben mit dem Kostenvoranschlag schriftlich erwähnt: „*anbey übermache die Sgitzen der unfleiß mit welchen dieße gemalet sind muß übersehen werden, weilen die Zeit ein wenig zu kurtz wahr selbe fleißiger außzu-*

<sup>604</sup> Vgl. Von der Brüggens 2004, S. 13.

<sup>605</sup> Von der Brüggens 2004, S. 13.

<sup>606</sup> Von der Brüggens 2004, S. 20.

<sup>607</sup> Vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 34-A 37, A 56, A 104-A 107.

<sup>608</sup> Vgl. Kat. A 18, A 32, A 44, A 47, A 102, A 108, A 113/A 114, A 118, A 149, A 153, A 162, A 166, A 169, A 174, A 178, A 194, A 217.

<sup>609</sup> Vgl. Kat. A 29, A 39, A 41, A 50, A 110, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224.

<sup>610</sup> Vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 34-A 37, A 56, A 104-A 107.

<sup>611</sup> Vgl. Kat. A 10, A 11, A 16, A 19, A 23/A 24, A 38, A 55, A 193, A 216, A 229. Eine Zuordnung in eine der drei Gruppen wäre spekulativ, daher wurden diese Skizzen im Folgenden außer Acht gelassen.

<sup>612</sup> Vgl. Kat. A 153.

<sup>613</sup> Vgl. Kat. A 102 sowie A 114.

<sup>614</sup> Zitiert nach Clementschitsch 1968, Bd. II, Anhang A (1767 Inning).



*führen, doch hoffe ich daß man meinen wilen und meinung Darauß ersehen wird, und wird mich hertzlich erfreuenwan ich hören werde daß selbe daß hertz sambt den beutl des guththäters gerühret haben*<sup>615</sup>. Charakteristisch für diese vom Auftraggeber geforderten Darstellungen, die zum Teil auch als Bewerbungsstücke um bzw. Bestätigung für den Auftrag dienten, ist die äußerst skizzenhafte Komposition. Unter Verzicht auf eine exakte, sorgfältig modulierte Darstellung passte Wink das später ins Monumentale umgesetzte Deckenbild in ein kleines Format ein. Damit sollte dem Auftraggeber der Gesamteindruck des späteren Freskos vor Augen geführt werden. Zwei der Ölskizzen, die Bestandteil des Auftrages zu einem Deckenbild waren, befinden sich noch heute im jeweiligen Pfarrhof. Das zeigt, dass die Auftraggeber nach Fertigstellung des Freskos die dafür entstandenen Ölskizzen ebenfalls behielten.<sup>616</sup>

Bei drei Aufträgen zu Kirchengestaltungen sind mehrere Ölskizzen – zum Hauptbild, Chorfresko bzw. zu weiteren (Seiten-)Fresken – überliefert. Für die Kirche in Rettenbach haben sich die Ölskizze des Langhausfreskos (*Maria im Himmel als Fürsprecherin*, 1788/1789)<sup>617</sup> und der Entwurf des Chorfreskos (*Verkündigung Jesu an Maria*, 1788/1789) erhalten.<sup>618</sup> Zwei Entwurfsbilder gibt es auch für die Kirche in Thankirchen bei Dietramszell: die Gesamtkomposition des Hauptfreskos (*Die Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien*, 1777)<sup>619</sup> und eine Skizze des Chorfreskos (*Die Heilige Dreifaltigkeit*, 1777).<sup>620</sup> Im Kostenvoranschlag von 1783 („*Überschlag die Malerey bedrefend*“)<sup>621</sup> für die Pfarrkirche in Schwindkirchen ist festgeschrieben, dass Wink für das Deckenbild des Langhauses und des Chores sowie für vier Pendentifs und acht Wandbilder die Fresken anfertigen sollte. Dem Schreiben zufolge hat er dafür *Sgitzten* beigelegt, von denen sich die *Himmelfahrt Mariens* noch

heute im Pfarrhof befindet. Für die Deckenbilder des „*Singchores*“ und der Kuppel über dem Hochaltar hingegen sind „*keine Sgitza gemacht worden*.“<sup>622</sup> Für welche Fresken Skizzen anfertigt wurden, hängt mit der unterschiedlichen Wertschätzung und Bedeutung der Bilder im Kirchenraum zusammen. Chor- und Hauptfresko im Langhaus nahmen bei der dekorativen Gestaltung die bedeutendste und repräsentativste Funktion ein. Deshalb wurden die Skizzen üblicherweise dafür angefertigt und sind heute noch teilweise erhalten.

Auch für die Ausstattung des Stiftes Reichersberg gibt es zwei erhaltene Ölskizzen. Eine davon stellt die Gesamtkomposition des Chorfreskos mit der *Erscheinung des Hl. Michael über dem Monte Gargano* (um 1778) dar.<sup>623</sup> Die andere verbildlicht eine allegorische Szene mit dem *Sieg des Glaubens über die Irrlehre* (1778/1779) und zeigt damit einen Ausschnitt des westlichen Langhausfreskos mit dem Thema der *Übergabe der Ordensregel*.<sup>624</sup> Diese einer Studie gleichende Skizze ist die einzig erhaltene im Wink'schen Œuvre, die mit einer Figurengruppe nur einen Teil des Freskos wiedergibt.

Wie das Beispiel des bekannten und mächtigen Stift Reichersberg zeigt, fertigte Wink vor allem bei wichtigen und großen Aufträgen mehrere Skizzen an. Damit sollte der jeweilige Hofmarksherr, Abt oder ein großzügiger Geldgeber beeindruckt und überzeugt werden. Es musste jedoch nicht immer ein Auftrag für das Hauptkloster sein, wie im Beispiel der Filialkirche St. Katharina in Thankirchen zu erkennen ist. Hinter dieser kleinen Inkorporation standen die Augustiner Chorherren in Dietramszell, was ebenso zu mehreren Skizzen führte.<sup>625</sup>

Darüber hinaus gibt es zahlreiche Einzelskizzen, die als Entwürfe für die Hauptfresken verschiedener Kirchen entstanden

<sup>615</sup> ABP PfA Seebach, X.23.

<sup>616</sup> Vgl. Kat. A 114 sowie A 178.

<sup>617</sup> Vgl. Kat. A 118.

<sup>618</sup> Vgl. Kat. A 18.

<sup>619</sup> Vgl. Kat. A 162.

<sup>620</sup> Vgl. Kat. A 120.

<sup>621</sup> Zitiert nach Lehrhuber 1989, S. 58-62, inkl. Abdruck einiger Originalquellen.

<sup>622</sup> Zitiert nach Lehrhuber 1989, S. 58.

<sup>623</sup> Vgl. Kat. A 174.

<sup>624</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1778/1779 Reichersberg).

<sup>625</sup> Vgl. CBD 1984, Bd. 2, S. 256.

sind.<sup>626</sup> Hierzu zählen z. B. die Entwürfe für die Wallfahrtskirche in Loh (*Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius*, um 1768), für St. Leonhard bei Dietramszell (*Glorie des Hl. Leonhard*, 1769) sowie für die Pfarrkirche in Königsdorf (*Verurteilung des Hl. Laurentius und der Abschied von Sixtus*, 1785).<sup>627</sup> Wink hat mehr als 20 Kirchen mit Fresken ausgestattet, der Großteil der erhaltenen Ölskizzen entstand dabei als Entwurf für das Hauptfresko,<sup>628</sup> nur drei Skizzen wurden für Chorfresken angefertigt.<sup>629</sup> Aus der Spätzeit Winks ist eine Ölskizze überliefert, die mit dem Auftrag für die Kirche in Hörgertshausen in Verbindung steht. Für das nördliche Wandfresko im Langhaus skizzierte er die nahsichtige Szene *Christus am Ölberg*.<sup>630</sup>

### Format und Technik

Mit einer Ausnahme sind alle Ölskizzen für Freskoaufträge auf Leinwand gemalt.<sup>631</sup> Die Größe der Darstellungen variiert dabei. Laut Hamacher umfasste das durchschnittliche Format für derartige Entwurfsskizzen 53 x 78 cm.<sup>632</sup> Bei Christian Wink weisen fünf Skizzen dieses Format auf,<sup>633</sup> sechs weitere Skizzen sind teilweise deutlich größer.<sup>634</sup> Die größte Entwurfsskizze entstand für das Fresko in Schloss Zell an der Pram (B. 133 cm, H. 79 cm).<sup>635</sup> Sechs Ölskizzen haben ein kleineres Format, das teilweise einem Skizzenblock (33 x 45 cm) entspricht.<sup>636</sup> Die Wahl der Bildgröße korreliert dabei nicht mit der Entstehungszeit. Vielmehr hat die Komposition eine wichtige Rolle bei der Größenauswahl des Bildträgers gespielt. Je figurenreicher die Komposition gestaltet ist, desto größer ist das von Wink gewählte Format,

<sup>626</sup> Ob Wink dafür mehrere Skizzen angefertigt und sich nur eine davon erhalten hat, ist nicht bekannt.

<sup>627</sup> Vgl. Kat. A 149, A 169 sowie A 166.

<sup>628</sup> Vgl. Kat. A 47, A 114, A 118, A 149, A 153, A 162, A 166, A 169, A 174 und A 178. Im weltlichen Bereich hat sich für das Hauptfresko in Schloss Zell an der Pram ebenfalls eine Ölskizze erhalten. Vgl. Kat. ID 069.

<sup>629</sup> Vgl. Kat. A 18, A 102, A 120.

<sup>630</sup> Vgl. Kat. A 44 sowie auch CBD 1998, Bd. 6, S. 256.

<sup>631</sup> Nur Kat. A 120 wurde in Öl auf Holz gemalt.

<sup>632</sup> Vgl. Hamacher 1987, II, S. 122.

<sup>633</sup> Vgl. Kat. A 18, A 44, A 118, A 149, A 166, A 174.

<sup>634</sup> Vgl. Kat. A 108, A 113, A 114, A 153, A 178, A 217.

<sup>635</sup> Vgl. Kat. A 217.

<sup>636</sup> Vgl. Hamacher 1987 II, S. 122. Hierzu gehören Kat. A 47, A 102, A 120, A 162, A 169, A 194.

wie die drei größten Ölskizzen zeigen.<sup>637</sup>

### Ölskizze versus Fresko

Im Vergleich mit den ausgeführten Fresken ist zu erkennen, dass Wink die Komposition der Skizzen oftmals fast identisch in das große Format übernommen hat. Nur bei zwei Aufträgen gibt es deutliche Änderungen bzw. Erweiterungen im Vergleich zum Deckenbild. Für die Kirche St. Leonhard bei Dietramszell (1769)<sup>638</sup> änderte Wink die Hintergrund-Architektur: Zeigt die Skizze noch architektonische Versatzstücke auf der rechten Bildseite, fehlen diese im Fresko an der Stelle und hinterfangen stattdessen nun die Oberseite des Deckenbildes. Auch ist die inhaltliche Gewichtung verschoben: In der Ölskizze liegt die Betonung auf dem Heiligen in der Bildmitte, der besonders durch seine Größe auffällt, im Fresko hingegen sind die verschiedenen Figurengruppen einander gleichwertig gegenübergestellt. Die Akzentuierung wurde zu Gunsten einer einheitlichen Gesamtwirkung verändert.<sup>639</sup> Die Skizze ist nahsichtig gemalt, das Fresko ist auf Weitsicht angelegt. Daher ist zu überlegen, ob sich die inhaltliche Verschiebung mit der geänderten Perspektive begründen lässt. In der früheren Skizze für Inning am Ammersee (1767)<sup>640</sup> hatte Wink dies bereits berücksichtigt. Deshalb scheint es ihm hier tatsächlich um eine inhaltliche Änderung gegangen zu sein. In den danach entstandenen Entwurfsbildern bezog Wink die weitere Perspektive des Freskos in das kleinformatige Bild ein. Beim Auftrag für den großen Saal von Schloss Zell an der Pram (1771/1772)<sup>641</sup> hat er seinen Entwurf erweitert. Die panoramaartig angelegten Szenen aus der Skizze wurde in das Fresko übernommen, die Bildmitte hingegen geändert: Präsentiert die Skizze noch einen weiten Himmel mit einer Wolke und Apollo auf seinem Sonnenwagen in der Mitte, fügte Wink im Fresko – wohl um die große, freie Fläche der Decke besser zu füllen – weitere, begleitende Figurengruppen ein.

<sup>637</sup> Vgl. Kat. A 108, A 114, A 153, A 178, A 217. Nur der frühe Entwurf für St. Leonhard in Dietramszell passt nicht in dieses Schema, vgl. Kat. A 169.

<sup>638</sup> Vgl. Kat. A 169.

<sup>639</sup> Vgl. Abbildung 1, S. 132.

<sup>640</sup> Vgl. Kat. A 153.

<sup>641</sup> Vgl. Kat. A 217.

Alle anderen bekannten Entwürfe, die für Decken- und Wandbilder entstanden sind, wurden weitgehend in die Fresken übernommen. Vor allem die in der Spätzeit entstandenen Ölskizzen geben das Fresko exakt im kleinen Format wieder. Ansonsten zeigen sich nur minimale Änderungen, wie z. B. die Figurenanzahl bzw. die Anpassung der Komposition an die Größe des Wandbildes oder die Akzentuierung einzelner Bildelemente und Figuren.<sup>642</sup> Zwei Ölskizzen zeigen nur den unteren Teil des späteren Freskos, d. h. lediglich die Hauptszene mit einer Figurengruppe im Himmel.<sup>643</sup>

Oftmals hat Wink bereits die Rahmung des Freskos in der Skizze exakt wiedergegeben, d. h. er wusste, wie das spätere Bild im Architekturgefüge wirken sollte.<sup>644</sup> Manche Skizzen deuten zudem die spätere Stuckierung an.<sup>645</sup> War dies nicht bekannt, rahmte er die Darstellung nach eigenen Vorstellungen.<sup>646</sup> Ein Teil der Skizzen ist ohne Rahmung, was die Wirkung als eigenständige Bilder verstärkt.<sup>647</sup>

Charakteristisch für alle Entwurfsskizzen in diesem Kapitel ist die Skizzierung mit wenigen Pinselstrichen. Die Figuren sind teilweise nur angedeutet, Gesichter grob wiedergegeben und zum Teil aus einigen wenigen Pinselstrichen bestehend. Auffallend sind Weißhöhlungen, die zur Akzentuierung von Lichteffekten dienen. Die manchmal grob wirkende Malweise – Gesichter sind z. B. oft nicht erkennbar – verleiht den Darstellungen Ausdrucksstärke, Spontaneität und Dynamik. Dies wird durch die Farbigkeit unterstützt, die im Vergleich zu den Fresken sehr viel intensiver erscheint. Während Winks Fresken durch die sorgfältig ausgeführte Modellie-

rung der einzelnen Bildelemente und Figuren geglättet und weniger emotional, oftmals sogar erstarrt wirken, sind seine Ölskizzen im Vergleich dazu lebendig und geben die Ideen des Künstlers vereinfacht wieder.

## Kompositionsprinzipien

### Symmetrie

Wie bei den Tafelbildern, die als Altarblätter oder Galeriebilder Verwendung fanden, überwiegt auch bei den Freskenentwürfen das Kompositionsprinzip der Symmetrie.<sup>648</sup> Zurückgehend auf die Tradition der spätbarocken Deckenmalerei ordnete Wink demnach die einzelnen Figurengruppen teilweise immer noch panoramaartig entlang des Bildrahmens an. Landschaftliche Elemente wie Palmen und Bäume, aber auch architektonische Versatzstücke, wurden gleichmäßig auf alle vier Seiten des Bildes verteilt und an einer imaginären Symmetrieachse gespiegelt.<sup>649</sup> Alternativ dazu setzte er den Schwerpunkt auf eine einzige Hauptansicht und erzielte damit die Wirkung eines an die Decke gemalten Tafelbildes. Die Kompositionen beginnen im unteren Bildbereich und setzen sich in eine Richtung nach oben fort. Wink wählte die Symmetrie in beiden Varianten des Bildaufbaues als Gliederungselement. Nur zwei Ölskizzen sind in ihrer Bildanlage asymmetrisch, die *Glorie des Heiligen Leonhard* (1769) sowie die *Verkündigung an Maria* (1788/1789).<sup>650</sup> In der Leonhardsdarstellung wurde der Schwerpunkt auf den Heiligen gelegt, der leicht nach links versetzt ist. Als Gegengewicht dazu steht das Gebäude auf der rechten Bildseite. Bei der *Verkündigung an Maria* verhält es sich anders: Hier ist die linke Bildseite durch Wolken und architektonische Versatzstücke gegliedert, während Maria rechts alleine auf den Stufen kniet. Darüber befindet sich ein Bogen aus Wolken, auf dem Gottvater von Engeln begleitet wird. Der inhaltliche Schwerpunkt liegt auf Maria, die auch deswegen frei und mit zwei Engeln zu ihren Füßen gezeigt wird. Im

<sup>642</sup> Vgl. Kat. A 18, A 102 A 114, A 118, A 149, A 153, A 162, A 166, A 174, A 178.

<sup>643</sup> Vgl. Kat. A 118 und A 149.

<sup>644</sup> Vgl. Kat. A 102 A 114, A 149, A 166, A 178. Bei Kat. A 162 erkennt man im unteren Bildteil sowie auf der rechten Seite die Andeutung eines Rahmens, so wie er später auch im Fresko zu sehen ist. Das Bild wurde wahrscheinlich beschnitten, daher fehlt ein Teil der gemalten Rahmung. Da Kat. A 108 eine Umrahmung aufweist, ist zu vermuten, dass Wink das Bildfeld des späteren Freskos gekannt hat. Kat. A 113 diente als Bewerbungsstück, so dass Wink den Freskorahmen nach seiner Vorstellung gestaltete.

<sup>645</sup> Vgl. Kat. A 18, A 113, A 169, A 178.

<sup>646</sup> Vgl. Kat. A 18, A 153, A 169, A 174.

<sup>647</sup> Vgl. Kat. A 44, A 47, A 118, A 194.

<sup>648</sup> Vgl. Kat. A 47, A 102, A 108, A 113/A 114, A 118, A 120, A 134, A 149, A 153, A 162, A 166, A 174, A 194, A 217.

<sup>649</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 113/A 114, A 118, A 149, A 153, A 166, A 174, A 178.

<sup>650</sup> Vgl. Kat. A 169 und A 18.

Gegensatz dazu zeigen die symmetrisch aufgebauten Ölskizzen eine Akzentuierung der Bildmitte. Die für das Geschehen wichtigen Hauptpersonen werden dementsprechend mittig – auch direkt auf der Symmetrieachse – abgebildet.<sup>651</sup> Der Entwurf für Zell an der Pram (*Allegorie der Freuden des Landlebens*) zeigt die Szenen auf allen vier Bildseiten friesartig umlaufend. Hier wurde die Anordnung der einzelnen Gruppen jeweils zur Mitte einer jeden Seite gesteigert, entlang der vertikalen und horizontalen Symmetrieachsen.<sup>652</sup>

### Bildaufbau

Wie bereits erwähnt, nutzte Wink für den Bildaufbau zwei unterschiedliche Arten in der Komposition. Einerseits stellte er die Szenen traditionellerweise friesartig entlang des Bildrahmens dar. Um die einzelnen Partien zu erfassen, musste der Betrachter im danach ausgeführten Fresko verschiedene Standpunkte einnehmen. Dieser Aufbau ist vor allem in den frühen Skizzen bis 1772 zu erkennen und taucht ab 1783 wieder in einigen Entwurfsbildern auf.<sup>653</sup> Es ist fraglich, ob dies dem Wunsch der Auftraggeber entsprach oder ob Wink sich der bereits bestehenden Kirchengestaltung anpasste.

1772 wurde der Entwurf Martin Knollers (1725-1804) im Wettbewerb um den Auftrag für die Bürgersaalkirche in München jenem Winks vorgezogen.<sup>654</sup> Das führte in den folgenden Jahren zu einem Umbruch im Aufbau seiner Freskoentwürfe. Wie in der Ölskizze *Himmelfahrt Christi* (1773) für ein nicht bekanntes Deckenbild deutlich wird, orientierte er sich von diesem Zeitpunkt an am Vorbild Knollers und erweiterte sein künstlerisches Repertoire:<sup>655</sup> Die Komposition ist in eine Richtung – von unten nach oben – aufgebaut und gleicht damit einem Tafelbild. Dabei ähnelt es stark den unteren zwei Dritteln des Knollerschen Entwurfs.<sup>656</sup> Diese neue Art des

Bildaufbaues verwendete Wink danach wiederholt.<sup>657</sup>

Der Großteil der sakralen Ölskizzen besitzt eine irdische und eine überirdische Ebene. Die genannten Variationen im Bildaufbau gehen sicherlich darauf zurück, denn die Künstler waren durch die Vorgabe der Themen stets gezwungen, zwei unterschiedliche Welten miteinander zu verbinden. Wink zeigt die himmlische Sphäre meist entweder in der Bildmitte oder in der oberen Bildhälfte. Die Unterteilung der beiden großen Bildbereiche erfolgte zu meist mit weiteren, verschiedenen Ebenen, um die einzelnen Figurengruppen anzuordnen.

### Dreiecks- und kreisförmige Kompositionen

Analog den ausgeführten Tafelbildern verwendete Wink auch bei den Entwurfskizzen für Fresken dreiecks- und kreisförmige Kompositionselemente. Erstere durchziehen fast alle seine Entwurfsbilder bis Ende der 1780-er Jahre.<sup>658</sup> In einigen Skizzen sind die auch mehrmals anzutreffen, so beispielsweise in der *Allegorie der Freuden des Landlebens* oder in der *Himmelfahrt Christi*.<sup>659</sup> Die Spitze des Dreiecksgefüges befindet sich in der Regel in der überirdischen, göttlichen Sphäre und dient zur besonderen Akzentuierung wesentlicher Figuren und Elemente (z. B. die Dreifaltigkeit Gottes oder Gottvater).

Auch die kreisförmige Komposition nutzte Wink vielfach in seinen Entwurfsbildern, oftmals in Kombination mit dem Dreieck.<sup>660</sup> Im Gegensatz zu den Tafelbildern nutzte er ihre Mitte bei den Skizzen zur Hervorhebung einzelner Figuren. Besonders deutlich wird dies in der *Krönung Mariens*, die für Schwindkirchen entstanden ist.<sup>661</sup> An Correggio's Domkuppel in Parma erinnernd, verband Wink den Kreis mit der perspektivischen Ansicht des *di sotto in su*. Im Gegensatz zu Correggio

<sup>651</sup> Vgl. z. B. Kat. A 102, A 108, A 114, A 162.

<sup>652</sup> Vgl. Kat. A 217.

<sup>653</sup> Vgl. Kat. A 113/A 114, A 149, A 153, A 166, A 169, A 178, A 217.

<sup>654</sup> Zu Knoller vgl. Baumgartl 2004.

<sup>655</sup> Vgl. Kat. A 108.

<sup>656</sup> Vgl. Martin Knoller, *Himmelfahrt Mariens*, um 1772, Öl auf Leinwand, 220 x 82 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-

Nr. RF 1985/16. Abbildung in: Baumgartl 2004, S. 206 (Farbtafel 78).

<sup>657</sup> Vgl. Kat. A 18, A 102, A 118, A 162, A 174.

<sup>658</sup> Vgl. Kat. A 18, A 102, A 108, A 113, A 149, A 162, A 166, A 169, A 174, A 194, A 217.

<sup>659</sup> Vgl. Kat. A 217 und A 108.

<sup>660</sup> Vgl. Kat. A 47, A 108, A 114, A 169, A 174, A 178.

<sup>661</sup> Vgl. Kat. A 114.

änderte Wink jedoch die Perspektive in der Darstellung. In der Ölskizze *Maria im Himmel als Fürsprecherin der sie verehrenden Völker und Stände* (1788/89) setzt er die Kreisform ein, um Figuren des Alten Testaments und Wolken anzuordnen und in der Bildmitte das kompositorische und inhaltliche Zentrum zu rahmen.<sup>662</sup>

### Bildachsen

Die Bildachsen betonte Wink je nach Format und Größe des auszuführenden Freskos. Bei vertikalen Darstellungen setzte er mit Hilfe von landschaftlichen oder architektonischen Elementen senkrechte Zentren ein. Auch werden die Achsen durch Gestik und Haltung einzelner Figuren angedeutet.<sup>663</sup> Die Skizze *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius* (um 1768) zeigt das besonders gut: Die Figuren stehen entlang des Bildrahmens, der Schwerpunkt liegt auf der Szene im unteren mittleren Bereich des Bildes. Für die Betonung der Vertikalen sind die Architektur des Hintergrundes und einzelne Bildelemente wie die Statue rechts sowie das Kreuz links von Bedeutung. Diese Elemente sorgen dafür, dass der Komposition eine Wendung nach oben hin gegeben wird, die in den Wolken der Bildmitte und den beiden Engeln kulminiert. Die Akzentuierung der Vertikalen trägt zur Dramatik bei. Gleichzeitig unterstützt sie die inhaltliche Aussage des Bildes.<sup>664</sup> Dies gilt analog für mehrere Ölskizzen, deren horizontale Bildachsen besonders betont sind. Die waagrechte Akzentuierung nutzte Wink vorzugsweise bei querformatigen und -ovalen Darstellungen und verstärkte damit optisch die Breite des Bildes.<sup>665</sup> So betont beispielsweise die Skizze *Maria im Himmel als Fürsprecherin der sie verehrenden Völker und Stände* (1788/1789) die Horizontalen im unteren Bildsegment: Im irdischen Bereich flehen Menschen verschiedenster Stände bei einem Gottesdienst die Gottesmutter an und bitten um Hilfe. Die

se Szene wird in einem breiten Band von links nach rechts geschildert. Darüber befinden sich auf Wolken sitzende Heilige des Alten und Neuen Testaments, deren Anordnung parallel zum Bildgrund verläuft. Auf einer dritten Ebene bittet schließlich Maria für die Menschheit und blickt dabei nach oben zu ihrem Sohn. Die unteren beiden Bereiche betonen die waagrechte Achse und sind zu den Bildseiten leicht nach oben gerundet. Diese Rundung wird auf göttlicher Ebene von Maria und der Dreifaltigkeit übernommen, wobei auch hier durch die Anordnung der Wolken das horizontale Element wiederholt wird.<sup>666</sup>

Neben der Akzentuierung der Waag- oder Senkrechten nutzte Wink auch die Kombination beider Achsen.<sup>667</sup> Die dadurch entstehenden Kompositionen zeigen ein ausgewogenes Gefüge von horizontalen und vertikalen Bildachsen, wie z. B. in der *Predigt Johannes des Täufers* (1767). Auf Grund des tondoförmigen Bildträgers wird im unteren Bildteil die waagrechte Achse betont, indem Figuren und Landschaft entlang des Bildrahmens angebracht sind. Die in die Höhe wachsenden, senkrecht nach oben führenden Bäume und Palmen stehen dazu als Gegenbewegung und verstärken die vertikale Achse. Die Komposition ist dadurch von einem ausgewogenen Gefüge gegliedert. Alternativ setzte Wink auch kreuzförmige Achsenkombinationen als Gliederungselemente ein.<sup>668</sup>

### Die Palme als Bildmotiv

Die Darstellung von Palmen als Bildmotiv fällt besonders bei den Freskoentwürfen ins Auge.<sup>669</sup> Vergleicht man sie mit echten Palmen, so stellt sich die Frage, ob Wink das Aussehen der Pflanze bekannt war. Er malte sie vom Stamm beginnend mit einzelnen Pinselstrichen in einem Schwung nach oben bis in die Ausläufer der einzelnen Palmwedel. Dabei verzichtete er auf eine farbliche Unterscheidung des holzartigen Stammes. Die Palmen sind

<sup>662</sup> Vgl. Kat. A 118.

<sup>663</sup> Vgl. Kat. A 102, A 108, A 149, A 162 A 166.

<sup>664</sup> Vgl. Kat. A 149. Im ausgeführten Fresko ergänzte Wink die beiden Engel mit weiteren Figuren, vgl. Christian Wink, *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius*, 1768, bez. *Christian/Wünckh/Invenit et Pinxit/1768*, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz, Loh.

<sup>665</sup> Vgl. Kat. A 18, A 113, A 118, A 169.

<sup>666</sup> Vgl. Kat. A 118.

<sup>667</sup> Vgl. Kat. A 114, A 153, A 174, A 217.

<sup>668</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 174, A 217.

<sup>669</sup> Vgl. Kat. A 113, A 149, A 153, A 174, A 217. Dieses Bildmotiv findet sich auch bei anderen Ölskizzen, jedoch nicht so gehäuft wie in den Freskoentwürfen. Für weitere Beispiele vgl. Kat. A 7, A 31, A 106, A 224.

somit in allen Ölbildern komplett in Grüntönen gehalten und widersprechen damit einer naturgemäßen Darstellung. Die Fresken zeigen, dass Wink durchaus wusste, wie Palmen botanisch korrekt aussehen. Dennoch tauchen beide Varianten in seinen Fresken auf, wobei die naturgemäßen Darstellungen überwiegen.<sup>670</sup> Die stilisierte Illustration verwendete er vorwiegend in seinen Ölskizzen, was mit der Technik des Skizzierens zusammenhängt: Der Schwung der Palme vom Stamm bis in die Palmwedel kann mittels der schnellen Malweise in einem Strich von unten nach oben geführt werden. Die Palme eignete sich dafür auf Grund ihres Aufbaues – im Gegensatz zu Laub- oder Tannenbäumen – besonders gut. Dass Wink sie in den Skizzen einheitlich mit einem Grünton wiedergab, hat demnach nichts mit botanischer Unkenntnis zu tun, sondern ist im Medium der Ölskizze begründet.

### Figurenstil

Dem Stil von Skizzen entsprechend sind die Figuren in den Kompositionen teilweise sehr locker gemalt und manchmal nur angedeutet. Während in den ausgeführten Fresken charakteristische Merkmale wie Alter, Herkunft und Stand etc. aufgezeigt werden, ist dies bei den Entwurfsbildern schwieriger. Das liegt an den komplexen Kompositionen mit einer großen Anzahl von Figuren, die im späteren Fresko besser entfaltet werden können. Ein weiteres Kennzeichen der Freskoentwürfe ist die Hervorhebung von mehreren Hauptpersonen, die von Engels- und Heiligengruppen begleitet werden.<sup>671</sup> Um das spätere, großformatige (Decken-) Fresko zu verbildlichen, musste Wink die komplexen Handlungsstränge im kleinen Ölbildformat

eingefangen. Daher wurden einzelne Figuren teilweise nur mit wenigen Pinselstrichen skizziert. So lässt sich auch erklären, warum die Hauptfiguren in den kleinen Ölskizzen kompositorisch und auch farblich nicht immer als solche erkennbar sind.<sup>672</sup> Der Auftraggeber sollte Inhalt und Komposition mittels Anordnung von Figuren, ihrer Haltungen und Gewänder, schnell erfassen können.

Die Figuren wurden deshalb meist nur locker skizziert, so dass die Gesichter teilweise nur aus Strichen bestehen. Das ist besonders gut bei der Darstellung der Augen zu erkennen, die nur mit einem einzelnen Pinselstrich gemalt wurden.<sup>673</sup> Die Figuren selbst sind mit wenigen, teilweise sehr flächig und pastos gesetzten Strichen gebildet. Dies zeigt sich z. B. in der *Himmelfahrt Mariens* (1772) besonders in der Bildmitte um die Gruppe mit Maria und den Engeln<sup>674</sup> oder in der *Erscheinung des Hl. Michaels über dem Monte Gargano* (um 1778), in der einige dieser Engel nur aus unterschiedlich dicken Farbtupfern bestehen.<sup>675</sup> Die Plastizität der Kleidung ist mit einzelnen dicken und dünnen Strichen angerissen, so dass der Faltenwurf grob erkennbar ist. Während Hintergrund und Wolken mit einer teilweise sehr flächigen Malweise wiedergegeben wurden, stehen die Figuren durch die einzeln gesetzten Pinselstriche kontrastiv dazu.

Erstaunlicherweise sind zwischen den Entwurfsbildern, die eine Komposition im Gesamten zeigen und jenen, die als Detailstudien gemalt wurden, keine Unterschiede in der Figurenbehandlung festzustellen. Dies zeigt die allegorische Darstellung *Sieg des Glaubens über die Irrlehre* (1778/1779), in der Gesichter und Gewänder auf dieselbe Art und Weise wiedergegeben wurden wie in der zuvor beschriebenen Darstellung der Michaels-Erscheinung.<sup>676</sup>

<sup>670</sup> Das Langhausfresko der Wallfahrtskirche in Loh mit der *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius* (1768) zeigt beispielsweise dieselbe, „falsche“ Art der Palmendarstellung wie die Ölskizze (vgl. Christian Wink, *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius*, 1768, bez. *Christian/Wünckh/Invenit et Pinxit/1768*, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz, Loh).

In den Deckenbildern für Schloss Schleißheim (1768/1769) oder für die Kirche St. Vitus in Egling an der Paar (1773) hingegen malte er die Palmen korrekt. Vgl. die Abbildung in CBD 1989, Bd. 3/2, S. 505 und CBD 1976, Bd. 1, S. 54-61, Abb. S. 58/61.

<sup>671</sup> Oft befindet sich im mittleren Bereich ein Heiliger sowie darüber die Dreifaltigkeit Gottes, vgl. z. B. Kat. A 108, A 113/A 114, A 118, A 153, A 166, A 169, A 174.

<sup>672</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 149 A 153, oder A 174.

<sup>673</sup> Zum Beispiel bei den beiden männlichen Figuren am rechten Bildrand in der *Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien* (1777), vgl. Kat. A 162 und auch A 102, A 113, A 149, A 174.

<sup>674</sup> Vgl. Kat. A 113.

<sup>675</sup> Vgl. Kat. A 113 und A 174.

<sup>676</sup> Vgl. Kat. A 194.

## Bildraum und Perspektive

Den Hintergrund einzelner Ölskizzen gestaltete Wink entsprechend der unterschiedlichen Themen. Da es sich fast ausschließlich um Entwürfe für Deckenfresken handelt, spielt bei allen Bildern der Himmel eine wichtige Rolle. Die Bildaufteilung ist daher üblicherweise wie folgt: Der Bereich des Himmels nimmt mindestens die Hälfte der Darstellung ein, die andere Hälfte zeigt variierend eine landschaftliche oder städtische Umgebung.<sup>677</sup> Die irdischen Hintergründe in Form von Landschaft oder eine architektonisch angedeutete Stadt nehmen zum Teil die gesamte Längachse der Skizze ein. Beispielhaft für die Kombination von Himmel und Landschaft ist die *Allegorie der Freuden des Landlebens* (um 1772).<sup>678</sup> Analog dazu für Himmel und Architektur steht die *Verurteilung des Hl. Laurentius und Abschied von Sixtus* (1785).<sup>679</sup> Hier rahmt die Architektur alle Seiten der Skizze – ganz im Sinne der traditionellen Deckenmalerei des 17. und 18. Jahrhunderts als illusionistische Fortsetzung der realen Architektur im Deckenbild.

Eine Variante dieser Hintergrundgestaltung ist jene des landschaftlichen oder städtischen Hintergrundes, der ausschließlich in der unteren Hälfte des Bildes, also parallel zum unteren Rahmen, verläuft. Dies zeigt sich z. B. in der *Predigt des Johannes des Täufers* (1767) oder in der *Glorie und Fürbitte des Hl. Nikolaus* (1791).<sup>680</sup> Die Blickrichtung des Betrachters wird dadurch anders gelenkt als bei einem alle Bildseiten umlaufenden Hintergrund. Auch die Zusammensetzung von Landschaft, Architektur und Himmel kommt in einigen Darstellungen vor.<sup>681</sup> Selten setzte Wink als Hintergrund nur Himmel und Wolken ein, lediglich zwei Ölskizzen wurden auf Grund der Themenvorgabe so gestaltet.<sup>682</sup> Zusammenfassend ist festzustellen, dass die unterschiedlichen Hinter-

grund-Gestaltungen in den Entwurfsskizzen stark schematisiert sind und je nach Thema und Vorgabe gewählt wurden.

Das Raumkonzept der Entwurfsskizzen für Fresken unterscheidet sich deutlich von den Skizzen für Altarblätter, da hier schon eine mehr oder weniger illusionistischer Wirkung illustriert werden musste. Zudem hatte Wink – dem jeweilige Thema bzw. Bildprogramm gemäß – zahlreiche Figuren(gruppen) anzuordnen, da er im späteren Fresko ein weitaus größeres Bildfeld füllen musste. Auch ist das Verhältnis von Figuren zu Bildraum ein anderes. Sind bei den Tafelbildern die Figuren im Verhältnis zur Bildgröße relativ groß dargestellt, ist dies bei den Freskoentwürfen umgekehrt. Hier nehmen die Figuren im Verhältnis zu Komposition und Bildraum einen sehr viel kleineren Teil ein. Des Weiteren sollten die als Freskoentwürfe dienenden Ölskizzen die Weitsicht und den Illusionismus der späteren Ausführung andeutungsweise wiedergeben. Bildraum und Perspektive wurden deshalb oftmals so angelegt, dass dem Betrachter bereits in der Skizze die Untersicht des späteren Fresko vermittelt werden konnte. Dies zeigt sich vor allem in den frühen Skizzen bis zu Beginn der 1770-er Jahre.<sup>683</sup> Der nicht erhaltene Auftrag für die Bürgersaalkirche in München (1772) hingegen stellt eine Zäsur im Werk von Christian Wink dar: Wie bereits in der Analyse zum Bildaufbau erwähnt, erweiterte Wink sein Repertoire von da an nach dem Vorbild Martin Knollers. Die späteren Entwürfe sind demnach häufig einansichtig angelegt und mit einer Blickrichtung versehen. Auf Grund dessen wirken die Darstellungen teilweise wenig räumlich.<sup>684</sup> Erst zu Beginn der 1780-er Jahre wandte sich Wink wieder der traditionellen Gestaltungsweise zu.<sup>685</sup> So ähnelt beispielsweise die 1785 gemalte Skizze *Verurteilung des Hl. Laurentius und Abschied von Sixtus* im Aufbau an die sehr früh entstandene *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius* (um 1768).<sup>686</sup> Ein Beispiel für die Perspektivform des *di sotto in su* ist die Entwurfsskizze für Schwind-

<sup>677</sup> Vgl. hierzu folgende Kombinationen: „Landschaft und Himmel“: Kat. A 102, A 108, A 153, A 174, A 217; „Architektur und Himmel“: Kat. A 18, A 113, A 149, A 166, A 178; „Architektur, Landschaft und Himmel“, vgl. Kat. A 118, A 162, A 169.

<sup>678</sup> Vgl. Kat. A 217.

<sup>679</sup> Vgl. Kat. A 166.

<sup>680</sup> Vgl. Kat. A 153 und A 178.

<sup>681</sup> Vgl. Kat. A 118, A 162, A 169.

<sup>682</sup> Vgl. Kat. A 120 und A 114.

<sup>683</sup> Vgl. hier z. B. Kat. A 113, A 149, A 153, A 169, A 217.

<sup>684</sup> Vgl. z. B. Kat. A 102, A 108, A 118, A 162, A 174.

<sup>685</sup> Vgl. Kat. A 18, A 166, A 178.

<sup>686</sup> Vgl. Kat. A 149 und A 166.

kirchen.<sup>687</sup> Sie zeigt die *Krönung Mariens, von Engeln und Heiligen umgeben* (1783). Zahllose Beispiele der süddeutschen Deckenmalerei, wie z. B. die Fresken von Matthäus Günther, könnten Wink dazu ange-regt haben.<sup>688</sup> Ebenso wie Günther malte Wink bei der *Krönung Mariens* einen Heiligenhimmel, der jedoch durch die stärkere Gliederung in einzelne Wolkenebenen und die Gruppierung der Figuren wesentlich geordneter wirkt. Im Gegensatz zu Günther setzte Wink seine Schwerpunkte anders: Er betonte die Mitte mit der Marienkrönung und der Dreifaltigkeit deutlicher und akzentuierte zudem die Heiligengruppe im Vordergrund des unteren Bildbereiches. Damit kopierte er das Günther'sche Fresko nicht einfach, sondern entwickelte es nach seinen Maßstäben und den Umständen der Zeit entsprechend weiter. Das zeigt sich nicht nur im Bildraum, sondern auch in der Perspektive: Während Günther sein Fresko perspektivisch auf die Mitte ausgerichtet hat und die Figuren konsequenterweise von außen nach innen kleiner werden, löst Wink dies anders. Auch er verkleinert die Größe der Heiligenfiguren vom Bildrand sukzessive nach innen, stellt jedoch die Figurengruppe in der Bildmitte größer dar. Damit widerspricht er den Regeln der Perspektivmalerei.

### Farbigkeit und Licht

Im Gegensatz zu den ausgeführten, lichten und hellen Fresken sind die Ölskizzen – bedingt durch das Medium der Ölfarben – mit deutlicher Tiefe gekennzeichnet. Diese entsteht durch das schichtenweise Auftragen der einzelnen Lasuren, das ein Durchschimmern der darunterliegenden Malschichten zur Folge hat. Die als Entwurfsbilder für Fresken angefertigten Skizzen verdeutlichen die unterschiedlichen Möglichkeiten der Ölmalerei. So gibt es Partien, in denen die Farbschichten übereinandergelegt sind, an anderer Stelle hingegen akzentuierte er einzelne Elemente mit sehr pastosen Farbaufträgen. Diese

<sup>687</sup> Vgl. Kat. A 114.

<sup>688</sup> Vgl. beispielsweise den Entwurf für das Kuppelfresko von Rott am Inn von Matthäus Günther in Rott am Inn, *Verherrlichung des Benediktinerordens*, 1759, Öl auf Leinwand, 127 x 119 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 59/7, abgebildet in: Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 247 (Kat.-Nr. 46).

Mischung lässt ein Farbgefüge entstehen, das zwischen sehr tief wirkenden und oberflächlich aufgesetzten Partien changiert.<sup>689</sup>

Wink malte mit natürlichen, gedämpften Farben, bei denen Brauntöne überwiegen. Die Farbpalette besteht überwiegend aus Farbmischungen, um die Intensität der Primärfarben zu brechen.<sup>690</sup> Zur Betonung einzelner Bildelemente verwendete er reine Primärfarben. Wie bei den Tafelbildern fällt auch hier wiederum Rot, jedoch nicht ganz so dominant, als Farbton auf.<sup>691</sup>

Die Ölskizzen weisen einen Kontrastreichtum in unterschiedlichen Stadien mit intensiven und weniger intensiven Hell-Dunkel-Partien auf. Starke Hell-Dunkel-Kontraste sind im Œuvre Winks kennzeichnend für die Zeit zwischen 1768 bis Anfang der 1780-er Jahre,<sup>692</sup> während die weniger kontrastreich gestalteten Ölskizzen in die spätere Phase einzuordnen sind.<sup>693</sup> Wie in der Skizze *Auferstehung Christi* (um 1782) zu erkennen ist,<sup>694</sup> nutzte Wink sowohl Farb-, als auch Hell-Dunkel-Kontraste, um die besondere Dramatik des Inhaltes umzusetzen. Christus, von Licht hinterfangen, ist in sehr hellen Farbtönen gehalten, sein Inkarnat wurde in einem abgemischten, hellen Ocker-Rosa-Ton gemalt. In der rechten Hand hält er eine weiße Fahne. Kontrastierend dazu gestaltete Wink die Szene in der unteren Partie des Bildes: Sie ist in sehr dunklen Tönen gehalten und bildet dadurch einen intensiven Gegensatz zum lichten oberen Bereich. Einzelne Figuren wurden mit starken Farbtönen wie Rot und Blau hervorgehoben und stechen dadurch hervor. Ebenso setzte Wink hier lasierende und pastose Farbaufträge ein, um einzelnen Partien mehr Tiefe zu verleihen. Mit Hilfe des rembrandtesk wirkenden Hell-Dunkel-Kontrastes zwischen dem unteren und dem oberen Bild-

<sup>689</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 113/A 114, A 118, A 149, A 162.

<sup>690</sup> Vgl. Kat. A 18, A 32, A 44, A 113/A 114, A 149, A 162, A 169, A 174, A 178, A 194, A 217. Nur zwei Darstellungen weisen eine intensive Farbigkeit auf, vgl. Kat. A 102 und A 118.

<sup>691</sup> Vgl. Kat. A 44, A 102, A 120, A 162, A 169, A 174, A 217.

<sup>692</sup> Vgl. Kat. A 149, A 113, A 217, A 108, A 174. Kat. A 102 entstand erst um 1782 und bildet hier eine Ausnahme.

<sup>693</sup> Vgl. Kat. A 162, A 194, A 114, A 18, A 118, A 178. Kat. A 169 von 1769 ist hier ebenso ein Sonderfall.

<sup>694</sup> Vgl. Kat.-Nr. A 102.



bereich schuf Wink einerseits die Trennung der irdischen von der göttlichen Welt, andererseits fokussierte er zugleich das inhaltliche Zentrum des Bildes: den Auferstandenen. Der von Wolken umgebene Christus wird von der Sonne hinterfangen, was ihn zugleich als das Licht der Welt kennzeichnet. Diese dramatische Kontrastgebung übernahm Wink im danach ausgeführten Fresko nicht. Das Deckenbild besitzt eine sehr gedämpfte Farbigkeit und eine gleichmäßige Farbtintensität, die Spannung und Dynamik der Skizze gehen dadurch verloren.<sup>695</sup> Warum zwischen der Skizze und dem Fresko ein so großer Unterschied besteht, könnte u. a. daran liegen, dass Kontraste in der Freskotechnik schwieriger auszuführen sind als in Öl.<sup>696</sup>

Die *Krönung Mariens, von Heiligen umgeben* (1783) gestaltete farblich Wink vollkommen anders. Zwar nutzte er auch hier die Lasurtechnik, um durch die Heiligenreigen eine Tiefenwirkung zu erzielen. Farblich jedoch unterscheidet sich diese Ölskizze enorm von der zuvor besprochenen *Auferstehung Christi*, obwohl sie zeitlich nahe beieinander liegen. Die *Marienkronung* ist gekennzeichnet von wenigen Farb- und Hell-Dunkel-Kontrasten, die – wenn überhaupt – nur im äußersten Kreis der Heiligen sowie in der Bildmitte auftauchen. Die gleichmäßige, harmonische Farbverteilung sorgt für die Übermittlung einer anderen inhaltlichen Aussage: Da es sich um eine Himmelsszene handelt, die nicht so spektakulär wie die Auferstehungsszene ist, versuchte Wink, dem Betrachter mit der Farbwahl das Göttliche zu verbildlichen. Beide Beispiele zeigen, dass Wink die Farbgestaltung der Ölskizzen der inhaltlichen Botschaft unterworfen hat.

Den Hintergrund der Freskoentwürfe bildet üblicherweise ein Himmel, der gleichzeitig indirekt eine Lichtquelle bildet.<sup>697</sup> Daneben beleuchtete Wink fast alle Ölskizzen dieses Typus von links oben.<sup>698</sup>

Bei Darstellungen mit einem komplexeren Bildaufbau, wie beispielsweise panoramaartig am Bildrand umlaufende Szenen, wurden weitere Lichtquellen hinzugefügt.<sup>699</sup> Sie dienen dazu, einzelne Figuren(gruppen) aus der Gesamtkomposition hervorzuheben. Außerdem wird dem Betrachter die himmlische Ebene auch in inhaltlicher Hinsicht als divinatisches Licht präsentiert, das auf das Göttliche des Bildraumes weist.

### Zusammenfassung

Können die Freskoentwürfe Winks gemäß den Thesen Busharts als autonome Ölskizzen betrachtet werden? Zunächst sind sie als Teil eines größeren Werkprozesses zu verstehen und waren ursprünglich sicherlich nicht als autonome Gemälde intendiert. Das verdeutlichen auch die gemalten Rahmungen in den Skizzen. Dennoch hat sich die Funktion der Ölskizzen nach ihrer ursprünglichen Verwendung als Entwurfsbilder oftmals geändert, so dass die Skizzen zu eigenständigen Kabinettbildern wurden. So wurden einige der Skizzen in den jeweiligen Pfarrhöfen aufbewahrt,<sup>700</sup> was bedeutet, dass sich die Auftraggeber des Wertes der kleinformatigen Bilder durchaus bewusst waren. Die bereits zitierte Aussage Knollers,<sup>701</sup> der von einem gesteigerten Interesse der Auftraggeber an den Entwurfsskizzen berichtete, bestätigt das. Auch die beschriebenen Wink'schen Ölskizzen wurden nach der Fertigstellung des Freskoauftrages als eigenständige Kunstwerke behandelt und von Sammlern durchaus geschätzt. Das Interesse der Auftraggeber an den Skizzen zeigt sich während der gesamten Schaffensperiode Winks.<sup>702</sup> Die im Zusammenhang mit einem Fresko entstandenen Darstellungen haben also, entsprechend der von Bushart aufgestellten Kriterien, auch als autonome Ölskizzen fungiert.

<sup>695</sup> Vgl. Abbildung 2, S. 132.

<sup>696</sup> Ob eventuell auch der Auftraggeber intervenierte und den Künstler um eine Korrektur der Skizze bat, ist den Quellen nicht zu entnehmen.

<sup>697</sup> Vgl. z. B. Kat. A 108, A 113/A 114, A 149, A 169, A 174, A 217.

<sup>698</sup> Vgl. z. B. Kat. A 18, A 108, A 118, A 120, A 149, A 162, A 166, A 169, A 174, A 194, A 217.

<sup>699</sup> Vgl. Kat. A 114, A 166, A 178 oder A 217.

<sup>700</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 114, A 178.

<sup>701</sup> Vgl. das Zitat von Knoller auf S. 112.

<sup>702</sup> Die Aufteilung gestaltet sich wie folgt: 1760-er Jahre: vier Skizzen (vgl. Kat. A 153, A 47, A 149, A 169); 1770-er Jahre: sieben Skizzen (vgl. Kat. A 32, A 113, A 217, A 108, A 162, A 174, A 194); 1780-er Jahre: fünf Skizzen (vgl. Kat. A 102, A 114, A 166, A 18, A 118); 1790-er Jahre: zwei Skizzen (vgl. Kat. A 178, A 44).

### 5.9.3.2 Entwürfe für Tafelbilder und Tapisserien

Im Nachfolgenden geht es um die für ein Tafelbild, einen Stich oder eine Kartonvorlage entstandenen Ölskizzen.<sup>703</sup> Sie sind zu einer Gruppe zusammengefasst, weil sie sich in ihrer Funktion ähneln: Ihre Referenzwerke wurden in Öl und in einem größeren Format ausgeführt. Es handelt sich dabei um insgesamt zehn Ölskizzen.<sup>704</sup> Davon wurden sechs durch den Kurfürsten in Auftrag gegeben:<sup>705</sup> zwei dienten als Gemäldeentwürfe, drei als Entwürfe für Kartons und eine Ölskizze entstand in Vorbereitung eines Altarblattes. Eine weitere Ölskizze malte Wink in Zusammenhang mit seinem ersten großen Hochaltarblatt-Auftrag für die Klosterkirche Scheyern.<sup>706</sup> Von den übrigen dreien ist nur für eine Skizze das Referenzwerk bekannt.<sup>707</sup> Sieben der Skizzen sind in den 1770-er Jahren entstanden, zwei malte er bereits 1763. Für die Zeit zwischen 1776-1792, in der er zahlreiche Aufträge erhalten hatte, sind hingegen keine Ölskizzen bekannt, die als derartige Entwürfe dienten. Die mit 1793 datierte Ölskizze für ein Altarblatt ist die letzte Erhaltene dieser Art. Da für alle kurfürstlichen Aufträge Skizzen vorgelegt werden mussten, ist jedoch davon auszugehen, dass auch zum *Scipio*- und zum *Ilias*-Zyklus Entwurfsbilder vorhanden waren.

#### Format und Technik

Zu acht Darstellungen gibt es auch die Ausführungen,<sup>708</sup> die übrigen zwei Skizzen lassen sich an Hand verschiedener Merkmale ebenfalls als Gemäldeentwurf einordnen. Wie alle Skizzen, die für ein Referenzwerk entstanden sind, weisen sie als

Bildträger eine Leinwand auf.<sup>709</sup> Sieben Bilder weisen das von Hamacher als durchschnittlich bezeichnete Format auf,<sup>710</sup> nur eine Darstellung hat das Skizzenblockformat.<sup>711</sup>

#### Zum Vergleich mit den ausgeführten Bildern

Wie bereits bei den Freskoentwürfen ist auch für diese Ölskizzen kennzeichnend, dass Wink die Komposition in das auszuführende Gemälde übertrug. Einige Skizzen übernahm er exakt in die Ausführung.<sup>712</sup> Bei den kurfürstlichen Aufträgen hingegen finden sich zum Teil erhebliche Änderungen zwischen der Skizze und dem Gemälde bzw. Karton. Vor allem Haltung und Betonung einzelner Figuren zeigen die Unterschiede. Das rechteckige Format der Skizze der *Allegorie des Frühlings* (um 1770) etwa wurde für den Karton einem fast quadratischen Bildträger angepasst.<sup>713</sup> Dementsprechend verdichtete sich die Komposition zur Mitte hin und musste dem neuen Format angeglichen werden. Dafür veränderte Wink die Haltungen einiger Figuren ebenso wie ihre Stellung im Raum und die Gewichtung der Figurengruppen. In der Skizze stellt die Verehrung der Flora-Statue eine von mehreren gleichgewichtigen Handlungen dar, im späteren Karton bildet sie dann den Schwerpunkt der Komposition. Bei der Skizze *Allegorie des Winters* (um 1771), die auf Grund des Verlustes des Kartons nur mit der Tapisserie verglichen werden kann,<sup>714</sup> tauchen die kompositorischen wie auch inhaltlichen Änderungen nicht mehr auf. Hier hat die Skizze bereits das spätere Format des Wirkteppiches und die Komposition wurde

<sup>703</sup> Ein Karton, der als Vorlage für die Erstellung eines Wirkteppiches diente, konnte danach auch als Galeriebild genutzt werden.

<sup>704</sup> Vgl. Kat. A 29, A 39, A 41, A 50, A 110, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224.

<sup>705</sup> Vgl. Kat. A 29, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224, A 230.

<sup>706</sup> Vgl. Kat. A 110.

<sup>707</sup> Vgl. Kat. A 41. Von Kat. A 39 und Kat. A 50 sind die Referenzwerke nicht bekannt. Kat. A 39 bildet jedoch das Pendant zu Kat. A 41, von daher ist anzunehmen, dass auch dieses Gemälde als Entwurf für ein Tafelbild konzipiert war. Kat. A 50 gehört auf Grund der Komposition ebenfalls zu dieser Gruppe.

<sup>708</sup> Vgl. Kat. A 29, A 41, A 110, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224.

<sup>709</sup> Auch jene drei Skizzen, bei denen die ausgeführten Gemälde nicht vorhanden sind, wurden auf Leinwand gemalt. Vgl. Kat. A 39, A 50, A 230. Im Gegensatz dazu steht die gesonderte Gruppe jener Ölskizzen, die Kupfer oder Eisen als Bildträger haben. Vgl. Kap. 5.9.3.3

<sup>710</sup> Damit gibt sie ein Format von 53 x 78 cm an. Vgl. Hamacher 1987 II, S. 122.

<sup>711</sup> Vgl. Kat. A 50. Das Skizzenblockformat beträgt nach Hamacher 33 x 45 cm. Vgl. Hamacher 1987 II, S. 122. Bei zwei Ölskizzen ist das Format nicht bekannt, vgl. Kat.-Nr. A 199 und A 201.

<sup>712</sup> Vgl. Kat. A 41 und A 110.

<sup>713</sup> Vgl. Kat. A 219 mit A 220.

<sup>714</sup> Der Karton wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. Kat. A 224 sowie Jacques Setigny, *Allegorie des Winters (Boreas entführt Orytheia)*, 1773, bez. FAIT A MUNICH, gewirkte Wolle und Seide, 425,0 x 381,0 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 63/163.

grundsätzlich übernommen. Nur die Haltungen einzelner Figuren (Oreithya, Aeolus und Gefährten) änderte Wink leicht. Ähnlich minimale Abweichungen zeigen sich in der Skizze *Allegorie des Sommers* (1773), wenn man sie mit dem ausgeführten Teppich vergleicht.<sup>715</sup> Wiederum ist der Bildträger ein rechteckiges Querformat, allerdings wurde die Komposition bereits dem quadratischen Format angepasst.

Auffallende Abweichungen zwischen den Ölskizzen und den Gemälden hingegen zeigen sich im Bildpaar *Neptun und Coronis* und *Alpheus und Arethusa*.<sup>716</sup> Bei Ersterem veränderte Wink die untere Bildpartie mit den Pferden erheblich, so dass die spannungsreiche Komposition der Skizze, die von der Dynamik des die Tiere bändigenden Tritons lebt, im ausgeführten Gemälde eine starke Beruhigung fand. Auch bei *Alpheus und Arethusa* gestaltete Wink einzelne Figuren anders als in der Ölskizze. Besonders die zwei Nymphen im rechten Vordergrund sowie Diana zeigen Unterschiede. Die Haltung der Göttin, die sich in der Skizze mit ihrem Körper zu Arethusa hinunterbeugt, erscheint in der Gemäldeausführung passiver. Diana streckt lediglich die Hand mit göttlich-huldvollem Gestus nach unten. Die Veränderung der Figuren von Aktivität hin zu Passivität kann dadurch auch inhaltlich als Betonung des Erhabenen gedeutet werden. Auch die sehr spät entstandene Skizze *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (1793)<sup>717</sup> weist deutliche Unterschiede mit der Ausführung auf. Im Entwurf plante Wink, die vor Christus fliehenden Händler in zwei bewegten, vielfigurigen Gruppen auf beiden Seiten die Treppe hinunter stürzen zu lassen. Durch ihre große Eile und Hast fallen dabei einige der Männer zu Boden, ein Lamm springt links unten davon, auf der rechten Seite fliegen Tauben aus einem geöffneten Käfig. Die Dynamik, die von

dieser Skizze ausgeht, fehlt der Ausführung wiederum gänzlich. Wink hat die vormals zahlreichen fliehenden Händler auf einige wenige Figuren reduziert, und nur noch einer von ihnen läuft tatsächlich die Treppe hinab. Alle anderen blicken zu Christus hoch, dessen Gebärde des Hinaustreibens nun weniger glaubwürdig wirkt. Stattdessen hat Wink dem Gemälde Figuren hinzugefügt, die der Skizze fehlen, wie beispielsweise eine gehende Frau mit dem Korb (links) oder den stehenden Mann mit weißem Turban auf der rechten Bildseite. Diese stilisierten Figurentypen sind für seine Spätzeit charakteristisch und finden sich in Variationen in anderen Bildern wieder. Im Vergleich zur Skizze stimmt das Gemälde zwar in den Grundzügen mit dem Entwurf über, die wesentlichen Veränderungen der Details sorgen jedoch für eine neue Bildaussage.

Besonders die Bilder für den Kurfürsten weisen starke Abweichungen zwischen Skizze und Ausführung auf. Es ist anzunehmen, dass diese Änderungen nicht von Wink selbst angeregt wurden, sondern auf Wunsch des Kurfürsten oder jener kurfürstliche Stelle, welche die Skizzen abzunehmen hatte, umgesetzt wurden. Im Gegensatz dazu zeigen sich bei den anfangs erwähnten religiösen Darstellungen keine gravierenden kompositorischen Änderungen. Der Einfluss des Auftraggebers spielte bei den Änderungen demnach eine entscheidende Rolle.

## Kompositionsprinzipien

### Symmetrie

Im Gegensatz zu den Freskoentwürfen überwiegt in den Gemälde- und Tapissierentwürfen das asymmetrische Kompositionsprinzip.<sup>718</sup> Nur zwei Skizzen weisen eine symmetrische Bildanlage auf.<sup>719</sup> Da die Entwurfsbilder in den 1760-er und 1770-er Jahren gemalt wurden und eine Skizze von 1793 stammt, kann hier nicht von Phasen gesprochen werden. Stattdessen ist erkennbar, dass Wink die Symmetrieachse in der Bildmitte nutzte, um sie durch die An-

<sup>715</sup> Auch dieser Karton wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. Kat. A 221 sowie Jacques Setigny, *Allegorie des Sommers*, 1775, bez. *Fait a munich 1775 Sentigny*, gewirkte Wolle und Seide, 424,0 x 425,0 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 63/162.

<sup>716</sup> Vgl. Kat. A 201/A 202 sowie A 199 und A 198.

<sup>717</sup> Vgl. Kat. A 29 und A 30. Da das Original im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, befindet sich heute in der Münchner Asamkirche eine originalgetreue Kopie, die von Manninger nach Wink gemalt wurde.

<sup>718</sup> Vgl. Kat. A 29, A 39, A 50, A 199, A 219, A 221, A 224, A 230, A 201.

<sup>719</sup> Vgl. Kat. A 41, A 110.

ordnung von Figurengruppen und anderen Bildelementen wie Statuen, Bäumen etc. asymmetrisch zu durchbrechen. Dies zeigt sich beispielsweise in der Skizze *Allegorie des Frühlings* (um 1770).<sup>720</sup> Die Wolke mit den Göttinnen Minerva und Venus markiert die Symmetrieachse des Bildes. Im vorderen Bereich sind zu beiden Seiten zwei Figurengruppen fast symmetrisch angeordnet. Zusätzlich jedoch rückte Wink auf der linken Bildseite eine Florastatue prominent ins Bild. Drei Horen bringen dieser Statue Opfergaben dar. Damit wird die zunächst scheinbare Symmetrie der Darstellung in eine asymmetrische Anlage transformiert und Spannung entsteht. Am kurfürstlichen Hof fand das weniger Anklang – Wink behielt im ausgeführten Karton zwar die Asymmetrie bei, verzichtete jedoch auf die Betonung der Mittelachse mit den Göttinnen.<sup>721</sup>

### Bildaufbau

Die Skizzen sind geprägt von einem aus zwei Ebenen - irdisch und überirdisch - bestehenden Bildaufbau. Standen sich die beiden Ebenen bei den bisher besprochenen Ölbildern gleichwertig gegenüber, verhält sich das bei einigen Kartonentwürfen anders. Die drei Skizzen zum *Jahreszeiten-Zyklus* (Frühling, Sommer, Winter)<sup>722</sup> sind zwar in zwei Bildebenen unterteilt, der irdische Bereich überwiegt jedoch. Der Schwerpunkt liegt also auf der Schilderung des unteren Bereiches, während die himmlische, göttliche Ebene nur zur weiteren Illustrierung des Geschehens dient. Trotz der auf beiden Bildebenen gezeigten antiken Götterwelt findet in der irdischen Zone eine Hinwendung zum Realen statt, was auch die jeweiligen (Jahres-)Festzüge des Hintergrundes andeuten. Dies ist besonders gut in der Skizze *Allegorie des Winters* (1771) zu erkennen.<sup>723</sup> Der untere Bereich schildert jene Szene, in welcher der stürmische Nordwind Boreas, ein Gott und zugleich die Personifikation des Winters, Oreithya, die Tochter des Königs von Athen, raubt. Im Vordergrund wird die Handlung begleitet von Aeolus und weite-

ren Winden sowie Saturn, der sich mit zwei Knaben an einem Feuer die Hände wärmt. Im Himmel darüber sind weitere (Winter-)Götter angedeutet, die auf Grund der Skizzenhaftigkeit des Entwurfes nicht genauer bestimmt werden können. Sie nehmen etwa ein Viertel des Bildes ein, während die irdische Szene drei Viertel für sich beansprucht. Dem Thema einer allegorischen Darstellung des Winters gemäß, hat Wink hier die Gewichtung auf die Schilderung des „irdischen“ Raubes gelegt, während die dem Winter zugeordneten Götter im Himmel zur weiteren Illustrierung dienen. Als Vermittlung zwischen den beiden Bereichen dienen Wolken und Pflanzen sowie Vasen auf hohen Sockeln. Auch die nach oben gestreckte Hand Oreithyas bindet die himmlischen Begleiter kompositionell ein.

Anders verhält es sich bei den Skizzen mit gleichwertigen Ebenen, wie z. B. in *Alpheus und Arethusa* (1774).<sup>724</sup> In einer landschaftlichen Umgebung sitzen im irdischen Teil einige Nymphen, welche der Metamorphose beiwohnen. Arethusa wird in der Bildmitte vor den Augen des herbeistürmenden Flussgottes Alpheus von Diana in einen Quellbach verwandelt. Die Göttin befindet sich mit einigen Putten im oberen himmlischen Bildteil. Göttliche wie irdische Ebene nehmen in etwa den gleichen Teil der Komposition ein. Um sie zu verbinden, setzte Wink die Verwandlung der Arethusa vor eine aufsteigende Wolke und schuf mit dem sich in Wasser transformierenden Körper der Nymphe einen stimmigen Übergang der beiden Bereiche.

### Kompositionsformen

Die Dreieckskomposition ist eines der wichtigsten Gestaltungsmittel für Christian Wink. Das zeigt sich auch in dieser Skizzenengruppe.<sup>725</sup> Beispielhaft hierfür steht die *Himmelfahrt Mariens* (1770), die er als Entwurf für das Hochaltarbild der Klosterkirche Scheyern anfertigte.<sup>726</sup> Die Komposition zeigt eine mustergültige Dreiecksform, an deren Spitze die Gottesmutter schwebt, auf Wolken stehend und von Engeln getragen. Jeweils zwei Apostel in der rechten

<sup>720</sup> Vgl. Kat. A 219.

<sup>721</sup> Vgl. Kat. A 220.

<sup>722</sup> Vgl. Kat. A 219, A 221, A 224.

<sup>723</sup> Vgl. Kat. A 224.

<sup>724</sup> Vgl. Kat. A 199.

<sup>725</sup> Vgl. Kat. A 29, A 50, A 110, A 219, A 221, A 224, A 230.

<sup>726</sup> Vgl. Kat. A 110.

und linken Bildecke vervollständigen das symmetrisch ins Bild gesetzte Dreieck. Maria bildet gleichzeitig die Symmetrieachse. Wink entwarf damit ganz den Traditionen entsprechend einen klassischen Bildaufbau.

Im Gegensatz zu den zahlreichen Dreieckskompositionen kommt die Variante einer Kreisform bei diesem Skizzentypus nur einmal vor, und zwar im *Letzten Abendmahl* (1763).<sup>727</sup> Es ist eines der frühesten Bilder, die von Wink überliefert sind. Die kreisförmige Anordnung der Apostel um den Tisch herum mit Christus in der Mitte entspricht ebenso wie die genannte *Himmelfahrt Mariens* einem klassischen Kompositionsschema.

Nicht immer hielt sich Wink an traditionelle Darstellungsweisen im Bildaufbau. Das verdeutlicht die Skizze *Neptun und Coronis* (1774/1775), in der die einzelnen Bildelemente s-förmig angeordnet sind.<sup>728</sup> Begonnen im unteren Bereich mit Tritonen und Seepferden, wird der Schwung über Neptun und Coronis nach oben zu Minerva geführt, die der Königstochter zu Hilfe eilt. Neben der Verbindung der beiden Bildebenen verstärkt die S-Form im Aufbau auch die Dynamik, die mit der Flucht Coronis' vor Neptun gezeigt werden soll. Zusammen mit der bereits erwähnten Skizze zu *Alpheus und Arethusa* geht es in beiden Darstellungen neben dem Verwandlungsmotiv auch um das Thema von Bewegung und Dynamik. Beide Male flieht eine weibliche vor einer männlichen Figur. Wink löste diese gestalterische Aufgabe mit unterschiedlichen kompositorischen Mitteln, wobei der s-förmige Bildaufbau spannungsreicher wirkt.

### Bildachsen

Viele der Skizzen sind auf Grund der Dreieckskomposition von diagonalen Bildachsen geprägt, die teilweise über die Dreiecksform hinausgehen.<sup>729</sup> Ein Beispiel hierfür ist die Skizze *Allegorie des Sommers*.<sup>730</sup> Der Bildaufbau ist geprägt durch die Grup-

pe mit Ceres (links), zwei Mädchen auf der rechten Bildseite sowie die drei Parzen in der Bildmitte, welche die Form eines Dreiecks bilden. Die diagonal geführten Bildachsen gehen jedoch darüber hinaus und werden von weiteren Elementen – einem Baum rechts und aufsteigenden Wolken links – im Bildhintergrund weitergeführt. Durch die beiden Diagonalen, die sich in den Figuren der drei Parzen schneiden, entsteht mit der X-Form ein erweitertes Gefüge. Die scheinbar symmetrische Anordnung wird durch vegetative Bildelemente aufgehoben, so dass die dadurch gewachsene Spannung im Bildaufbau erhalten bleibt.

Die übrigen Skizzen, in denen der Bildaufbau von vertikalen bzw. horizontalen Bildachsen oder einem ausgewogenen Gefüge diagonalen Achsen geprägt ist, stellen hier eine Minderheit dar.<sup>731</sup>

### Bildmotive

Ein ungewöhnliches, nur vereinzelt auftauchendes Bildmotiv zeigt die Budapester *Kreuzigung Christi* aus den 1770-er Jahren.<sup>732</sup> Das Kreuz Christi wird spiralartig von einem Wolkenband dramatisch umschlungen und endet in der Figur Maria Magdalenas, die zu Füßen des Kreuzes kniet und es mit beiden Armen umschlungen hat. Am Ende dieses Wolkenbandes erkennt man nur angedeutet einen sitzenden Engel, der nach unten zum Gekreuzigten hin blickt. Die Wolke verbindet das Kreuz Christi mit dem bösen Schächer. Dieses ungewöhnliche, dramatische Bildmotiv bleibt in Winks Werk einzigartig. Es verleiht der ohnehin theatralisch inszenierten Komposition eine gesteigerte Wirkung.<sup>733</sup> Ein bereits analysiertes Bildele-

<sup>727</sup> Vgl. Kat. A 41.

<sup>728</sup> Dies ist die einzige Skizze, die s-förmig aufgebaut ist.

<sup>729</sup> Vgl. Kat. A 29, A 50, A 201, A 219, A 221, A 224, A 230.

<sup>730</sup> Vgl. Kat. A 221.

<sup>731</sup> Vgl. Kat. A 39, A 50, A 199 (Betonung der Vertikalen), Kat. A 41 (Betonung der Horizontalen) sowie Kat. A 110 (ausgewogen zwischen vertikalen und diagonalen Achsen).

<sup>732</sup> Vgl. Kat. A 50.

<sup>733</sup> Clementschitsch stellt in ihrer Arbeit das Budapester Bild neben eine Kreuzigungsdarstellung im Stift Reichersberg (vgl. Kat. A 49) und zieht daraus stilistische Schlüsse (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 116/117). Dieser Vergleich erscheint in vielerlei Hinsicht problematisch: So weisen die beiden Bilder große Unterschiede im Format auf. Während das Budapester Bild fast im Skizzenblockformat gemalt ist (38 cm x 30 cm), wurde das Reichersberger Bild seinem Zweck gemäß als Altarblatt und in der entsprechenden Größe gemalt. Zudem ist der Stil in der Budapester Skizze sehr skizzenhaft, was die Vermutung nahelegt, dass es sich hier um einen Entwurf für ein Tafelbild handelt. Die Rei-

ment findet sich auch bei zwei Ölskizzen wieder: der Vorhang.<sup>734</sup> Er trägt ebenso wie das bühnenbildartig eingesetzte Wolkenband zur Inszenierung bei.

### Figurenstil

Auf Grund der Funktion der Referenzwerke, die als großformatige Altarblätter Gemälde, Kartons resp. Gobelins eingesetzt wurden, ist das Verhältnis der Figuren zur Bildgröße hier ein anderes, als bei den Entwurfsbildern für Fresken. Durch das überschaubare Repertoire nehmen die Figuren mehr Bildfläche ein und stehen deutlicher im Mittelpunkt der Kompositionen. Sie sind zumeist gruppenweise angeordnet, isolierte und einzelne Gestalten kommen nicht vor.<sup>735</sup> Damit bestätigen die bis 1776 entstandenen Skizzen eine Entwicklung, die bei den ausgeführten Tafelbildern für denselben Zeitraum zu beobachten ist. Bis in die 1770-er Jahre sind die Kompositionen durch Figurengruppen gegliedert, erst ab 1780 ist die zunehmende Isolation einzelner Figuren und eine besondere Betonung ihrer Gesten zu erkennen. Ein weiterer Grund dafür ist, dass es sich bei allen hier beschriebenen Ölskizzen um Darstellungen mit komplexen Inhalten handelt.<sup>736</sup>

Die Figuren sind nicht linear aufgebaut, sondern mittels farblich aneinander gesetzter Flächen gestaltet.<sup>737</sup> Der skizzenhafte Stil, den Wink hier anwandte, ist gekennzeichnet durch einzelne, teilweise dicke, nebeneinander gesetzte Pinselstriche, die an manchen Stellen sehr pastos erscheinen können.<sup>738</sup> Kleidung wie Gesichter sind nicht fein moduliert, sondern nur mit wenigen Strichen gesetzt. Durch die Skizzierung entstanden Figuren, die im Gegensatz zu den ausgeführten Gemälden ihre Individualität noch nicht verloren haben. Die Malweise sorgt dafür, dass der Betrachter eine Ahnung von ihrer individu-

chensberger Darstellung hingegen ist - wie alle Altarblätter Winks - vollendet moduliert. Es erscheint daher problematisch, eine Ölskizze mit einem Altarblatt zu vergleichen und daraus die stilistische Entwicklung abzuleiten.

<sup>734</sup> Vgl. Kat. A 41 und A 230. Vgl. die ausführlicheren Erläuterungen in Kap. 5.4.

<sup>735</sup> Eine Ausnahme bildet die Repoussoirfigur in Kat. A 39.

<sup>736</sup> Sie stehen damit im Gegensatz zu einem einfachen Seitenaltarblatt.

<sup>737</sup> Vgl. Kat. A 29, A 39, A 41, A 50, A 110, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224, A 230.

<sup>738</sup> Vgl. beispielsweise die Gruppe der Dreifaltigkeit mit den Engeln in Kat. A 110.

ellen Ausdrucksweise erhält, ohne dass sie in malerischer Perfektion dargestellt werden. Hier zeigt sich der Unterschied zu den danach ausgeführten Bildern, die mit fest umrissenen Linien und perfekten Modulationen gebildet sind. Die Figuren der Skizzen wirken durch die spontane, ausdrucksstarke Malweise körperhaft und real. Ihre Plastizität wird in voluminösen Gewändern, aber auch in halbnackten Körpern deutlich, wobei Wink den malerischen Ausführungsgrad nach der Bedeutung der einzelnen Figur richtete. In der *Himmelfahrt Mariens* (1770) zeigt sich dies besonders gut.<sup>739</sup> Während die Apostel im unteren Bildbereich sehr plastisch und voluminös in seiner Kleidung und Gestik dargestellt werden, verringert sich diese Plastizität, je weiter der Blick nach oben geführt wird. Die Dreifaltigkeit Gottes ist nur noch mit einigen wenigen Pinselstrichen angedeutet und wirkt dadurch imaginärer. Dieses Immaterielle ist zugleich auch als Interpretation des Himmlischen zu verstehen.

Ein Vergleich zwischen zwei Ölskizzen soll den Wandel im Figurenaufbau bei Wink verdeutlichen. Eine der frühesten Darstellungen, *Maria Magdalena salbt Christus die Füße* (1763), wird der spät entstandenen Skizze zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* (1793) gegenübergestellt.<sup>740</sup> Betrachtet man die Figuren in beiden Skizzen, so sind deutliche Unterschiede zu erkennen: Die Darstellung der Fußwaschung zeigt Figuren, deren Gesichter, Körper und Gewänder von nebeneinander gesetzten Farbflächen gebildet sind. Obwohl es sich hier um eine Skizze handelt, ist der Stil sachter und feiner als die grobere Figurendarstellung in der Vertreibungsszene. Man erkennt, dass Wink mittlerweile geübter ist, die einzelnen Gestalten mit wenigen, teilweise dicken und sichtbaren Pinselstrichen wiederzugeben. Die feine, zarte Skizzenweise der frühen 1760-er Jahre ist einer gekonnten, die Figuren mit wenigen, einzelnen Strichen Form gebenden Malweise gewichen.

### Bildraum und Perspektive

Der Hintergrund zeigt auch in diesen

<sup>739</sup> Vgl. Kat. A 110.

<sup>740</sup> Vgl. Kat. A 39 und A 29.

Ölskizzen Landschaft und Architekturelemente. Bis auf jene Darstellungen, die Innenräume zeigen, weisen die Ölskizzen alle einen Himmel auf, der ungefähr die Hälfte des Bildes einnimmt.<sup>741</sup> In einigen Fällen überwiegt die landschaftliche Umgebung, in anderen wiederum die architektonische. Der Schwerpunkt liegt jedoch immer auf der Schilderung der Szenen im Vordergrund, der Hintergrund dient ausschließlich zur Illustrierung. Die Skizzen des *Jahreszeiten-Zyklus* zeigen eine mit Versatzstücken angedeuteten landschaftlichen Hintergrund.<sup>742</sup> Der Betrachter soll erkennen, in welchem inhaltlichen Rahmen sich die jeweilige Szene abspielt. Ähnlich verhält es sich mit jenen Skizzen, deren Szenen in einem Innenraum stattfinden.<sup>743</sup> Sie illustrieren keine genau lokalisierbaren Orte, sondern zeigen mittels hoher Säulen und einem teilweise sichtbaren Gebälk bzw. Treppenstufen nur so viel wie nötig.

Die relativ dichte Anordnung einzelner Figuren(gruppen) im Vordergrund und ihre Größe lassen bei einigen Skizzen wenig Platz für einen tiefen Bildraum.<sup>744</sup> Nur die Entwürfe für den *Jahreszeiten-Zyklus* zeigen einen in die Tiefe führenden Bildraum, in dem andeutungsweise und der jeweiligen Jahreszeit entsprechend Festzüge bzw. architektonische Versatzstücke dargestellt sind.<sup>745</sup> Die Bildtiefe entsteht auch auf Grund des Götterhimmels. Durch ihre kleine Gestalt vermitteln sie dem Betrachter ihre Entfernung zu den Figuren des Vordergrundes. Nur die ersten beiden Skizzen aus den 1760-er Jahren sowie eine Kreuzigungsdarstellung der 1770-er Jahre besitzen einen Bildraum, der den Figuren Platz zur Entwicklung lässt.<sup>746</sup> Die Darstellungen *Das letzte Abendmahl* und *Maria Magdalena salbt Christus die Füße* zeigen beide Male Szenerien, die sich bei Tisch abspielen. Hätte Wink hier einen querformatigen Bildträger gewählt, wäre das Verhältnis des Bildraums zu den Figuren wohl anders ausgefallen. Durch das Hochformat jedoch entsteht – auf Grund der Anordnung der Figuren um einen Tisch herum –

im unteren und oberen Bereich freier Raum, der inhaltlich nicht gefüllt werden musste. Wink nutzte dies, indem er den Vordergrund in beiden Bildern fast komplett frei ließ und nur das Muster des Fußbodens wiedergab. Den Bereich über den Figuren füllte er mit Hintergrundarchitektur und Wolken, auf denen einige Engel schweben. Das erscheint im Gegensatz zu anderen Ölskizzen sehr luftig und frei. Der mittlere Bereich des Bildes bleibt für die Schilderung der Szenen und ist komplett mit Figuren gefüllt.

Hinsichtlich der Perspektive ist ein Teil der Ölskizzen geprägt von unterschiedlichen Größenverhältnissen der Figuren: Während die Personen, die sich im Vordergrund befinden, am größten dargestellt sind, werden die Figuren des Mittel- und Hintergrundes sowie der unterschiedlichen Ebenen nach oben hin sukzessive kleiner. Dies betrifft vor allem auch jene auf Wolken schwebenden Gestalten.<sup>747</sup> Dadurch entsteht eine Flucht vom unteren vorderen Bildbereich hin zum oberen hinteren Bereich. Dieser bei Altarbildern oftmals übliche Einbezug des Betrachterstandpunktes, der die Künstler zwang, entfernte und hoch gehängte Darstellungen auf Untersicht zu malen, zeigt sich hier jedoch nicht. Da die Skizzen zunächst für die Präsentation des Entwurfes dienen sollten, wurden sie einem Kleinbild entsprechend auf Nahsicht entworfen.

### Farbigkeit und Licht

Im Folgenden werden sieben der elf Ölskizzen, die in diesem Kapitel besprochen werden, genauer berücksichtigt.<sup>748</sup> Die beiden Skizzen von 1763 sowie der späte Entwurf von 1793 sind in einem sehr bräunlichen Grundton gehalten.<sup>749</sup> Dennoch vermitteln sie unterschiedliche Farbkonzepte. Im Skizzenpaar wirkt der Brauntönen sehr warm, zugleich heben sich hier die Figuren farblich nicht stark voneinander ab. Während die Fußwaschungsdarstellung durch einen Hell-Dunkel-Kontrast auf

<sup>741</sup> Vgl. Kat. A 50, A 110, A 199, A 201, A 219, A 221, A 224.

<sup>742</sup> Vgl. Kat. A 219, A 221, A 224.

<sup>743</sup> Vgl. Kat. A 29, A 39, A 41.

<sup>744</sup> Vgl. Kat. A 29, A 110, A 199, A 201, A 230.

<sup>745</sup> Vgl. Kat. A 219, A 221, A 224.

<sup>746</sup> Vgl. Kat. A 41 und A 39 sowie A 50.

<sup>747</sup> Vgl. Kat. A 110, A 219, A 221 und A 224.

<sup>748</sup> Eine Ölskizze wurde als Grisaille gemalt (vgl. Kat. A 230), von den anderen drei Ölskizzen sind nur Schwarz-Weiß-Abbildungen erhalten, ihr Verbleib ist heute unbekannt. Vgl. Kat. A 105, A 199 und A 201.

<sup>749</sup> Vgl. Kat. A 41, A 39 sowie A 29.

der linken Seite Spannung zeigt, ist die Abendmahlszene relativ kontrastarm. Auch die späte Skizze zur *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* ist von Brauntönen dominiert. Hellere Weißabstufungen sowie Rot und Grün als weitere Farben sorgen für Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste. Im Gegensatz dazu stehen die Ölskizzen der 1770-er Jahre. Sie sind gekennzeichnet durch kalte, ins bläulich gehende Grundtöne, die teilweise intensive Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste aufweisen.<sup>750</sup> Auch die Farbigkeit hat Wink bei diesen Entwürfen dem Bildinhalt angepasst: So ist die Skizze der *Allegorie des Winters* geprägt von eisblau-grauen Farbtönen und weiß-grauen Wolken im Hintergrund, während im Vordergrund – dem Bildinhalt gemäß – Saturn und die Knaben in warmen, ins Rötliche gehenden Fleischtönen dargestellt sind. Die Farbigkeit der Darstellung vermittelt die vom Thema vorgegebene Kühle des Winters. Wie in den anderen Skizzen ist auch hier die Lichtquelle links oben auszumachen und trifft auf die rechte (Vorder-)Seite der Figuren.<sup>751</sup>

### Zusammenfassung

Die Analyse dieser Gruppe von Ölskizzen, die als Entwurf eines Tafelbildes, Kartons bzw. Stiches angefertigt wurden, hat gezeigt, dass die Skizzen von zahlreichen Details geprägt sind. Sie weisen zudem eine Veränderung im Verhältnis Figurengröße und Bildformat auf. Die Figuren erscheinen im Verhältnis zur Bildfläche größer und bestimmender in den Kompositionen, die skizzenhafte Malweise, mit der Wink Gesichter und Gewänder, Vegetation und Architektur wiedergab, ist allerdings unverändert. Durch das kleinere Format sowie die erkennbare Beschränkung auf wenige Figuren, sind diese Skizzen auf eine genaue Schilderung der Szene konzentriert. Dabei unterschied Wink im Ausführungsgrad zwischen den Protagonisten und den Begleitfiguren. Die Hauptfiguren sind deutlich hervorgehoben und genauer charakterisiert, während beispielsweise Engel, Putten etc. teils nur mit wenigen

Pinselstrichen angedeutet werden.<sup>752</sup> Auch der Hintergrund ist meist nur schemenhaft zu erkennen. Wink nutzte diverse Gestaltungsmittel, um die Skizzen spannungsreich zu komponieren. Um so mehr verwundert es, wie unterschiedlich manche der dazugehörigen Ausführungen ausgefallen sind. Änderungen in der Anordnung einzelner Figurengruppen sowie der Verzicht auf Farbakzente und Hell-Dunkel-Kontraste führten bei fast allen ausgeführten Tafelbildern zu einem Spannungsabfall in der Komposition. Die Ölskizzen hingegen vermitteln die Dynamik und heben durch Akzentuierungen einzelne Gruppen kompositorisch wie inhaltlich hervor.

### 5.9.3.3 Ölskizzen als Kabinettbilder

#### Definition und Kennzeichen

Im Folgenden werden Ölskizzen besprochen, die kein Referenzwerk besitzen. Die von Bushart verwendete Begriffsdefinition kann bei Wink für diese Gruppe erweitert werden. Bushart beschreibt in seinen Beiträgen zur autonomen Ölskizze zunächst vor allem Skizzen, die als Entwurfsbilder für Fresken eine Funktion im Werkprozess innehatten. Dabei geht er auch auf jene Skizzen ein, die zur Erstellung eines (großformatigen) Gemäldes, Stiches oder einer Tapisservorlage Verwendung dienten. Im Werk von Christian Wink gibt es eine Gruppe mit 13 Ölskizzen, die nicht wie die Vorgenannten als Entwürfe, sondern als eigenständige Bilder Verwendung fanden. Eine genaue Definition dieser Skizzen soll zeigen, dass sie als autonome Kunstwerke entstanden und sich damit von den übrigen Skizzen unterscheiden.

Auf der Suche nach den vereinenden Gemeinsamkeiten stößt man vor allem auf das Format des Bildträgers, die Malweise und Komposition sowie die Verwendung der Bilder. Alle Skizzen sind in Öl auf verzinnem Eisenblech bzw. Holz gemalt.<sup>753</sup> Das ist insofern auffallend, als Wink bei Entwurfsbildern für Referenzwerke ausschließlich Leinwand als Bildträger ver-

<sup>750</sup> Vgl. Kat. A 110, A 219, A 224, A 221.

<sup>751</sup> Zum Thema „Licht“ vgl. die Erläuterungen in Kap. 5.7, sie treffen auch auf die Ölskizzen zu.

<sup>752</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 110, A 221, A 224.

<sup>753</sup> In diesem Kapitel geht es um folgende Bilder: Kat. A 26-A 28, A 31, A 34-A 37, A 56, A 104-A 107.



wendete.<sup>754</sup> Holz und Metall besitzen im Unterschied dazu eine sehr glatte Oberfläche.<sup>755</sup> Metallhintergründe wurden deshalb vorwiegend im Bereich der Feinmalerei für Kabinetttstücke verwendet. Der Trocknungsprozess dauert im Vergleich zur Leinwand deutlich länger,<sup>756</sup> was dem eigentlichen Grundgedanken der Ölskizze widerspricht, eine Idee schnell und spontan festzuhalten. Die Wahl des Bildträgers lässt darauf schließen, dass Wink diesem Skizzentypus eine ähnliche Bedeutung wie einem Kabinettbild beimaß und dass die Skizzen auch von Sammlern eine derartige Wertschätzung erfuhren.

Mit Ausnahme einer Darstellung<sup>757</sup> handelt es sich bei allen Skizzen dieser Gruppe um Bildpaare, die sowohl formal als auch inhaltlich zusammengehören. Selbst innerhalb des achteiligen *Christus-Zyklus* sind stets zwei Darstellungen einander zugeordnet.

Ein weiteres Unterscheidungskriterium zu den übrigen Ölskizzen stellt das Bildformat dar. Hamacher schreibt dazu : „Aber auch kleinere Skizzen um ca. 33 x 45 cm sind keineswegs ungewöhnlich. Manche Künstler – wie [...] Thomas Christian Wink – bevorzugten ganz auffällig diese Größe, die dem beliebten Skizzenblockformat bei der Zeichnung nahe kommt.“<sup>758</sup> Die Wink'schen Skizzen weisen ein Format mit einer Breite von 25,3 cm bis 34,5 cm und einer Höhe von 32,2 cm bis 46 cm auf. Sie besitzen also genau die von Hamacher bezeichnete Größe eines Skizzenblockes oder sind etwas kleiner. Damit heben sie sich deutlich von den anderen Skizzentypen, deren Bildträger ein größeres Format besitzen, ab. Die Größe der Ölskizzen weist zugleich auf den intimen und privaten Charakter dieser Bilder hin, die auf Nahsicht und für Kabinette gemalt sind.

Ein weiteres Kennzeichen ist die Kom-

position und hier vor allem der Bildaufbau der Skizzen, der an ein Tafelbild im kleinen Format erinnert. Hinzu kommt, dass die Handlung der Ölskizzen nur von sehr wenigen, d. h. zwei, maximal drei Figuren, getragen wird.<sup>759</sup> Die Einschränkung des Figurenpersonals wird bereits durch den Inhalt vorgegeben: Die Skizzen zeigen ausschließlich Themen des Neuen Testaments, in denen Christus als Hauptfigur im Mittelpunkt steht.

Der wichtigste Aspekt für die Einordnung der Bilder als Skizzen ist der auf unterschiedliche Weise ausgeprägte skizzenhafte Stil. Er zeigt eine Malweise *alla prima* in unterschiedlichen Ausführungsstufen, die deutlich von jener der traditionellen Tafelbilder differiert. Dieser für Wink charakteristische Skizzenstil unterscheidet die kleinen Ölbilder von anderen Werken des Künstlers, die als großformatige Repräsentationswerke Verwendung fanden. Die malerische Ausführung bewirkt eine deutliche Abgrenzung zu den traditionellen Kabinettbildern. Die spontan aufgetragenen und oftmals deutlich sichtbaren Pinselstriche sorgen für eine völlig andere Wirkung und transportieren den Bildinhalt auf eine originäre Art und Weise, die den repräsentativen Tafelbildern Winks oftmals fehlt.

Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Gesichtspunkt ist der relativ kurze Entstehungszeitraum der Ölskizzen. Sie wurden zwischen 1760 und 1771 gemalt, danach wandte sich Wink diesem Skizzentypus nicht mehr zu. Vermutlich hängt das mit dem bereits erwähnten kurfürstlichen Mandat von 1770 zusammen. Ölskizzen, die zweckfrei entstanden sein konnten, waren nicht mehr gewünscht, sie entsprachen nicht mehr dem Zeitgeschmack. Ab 1771 erscheinen die Ölskizzen deshalb nur noch im Rahmen des Werkprozesses.

Alle aufgeführten Eigenschaften kennzeichnen diese spezielle Gruppe von Ölskizzen. Welche Funktion sie inne hatten, ist nicht gesichert. Ihr religiöser Inhalt legt allerdings die Vermutung nahe, dass sie als

<sup>754</sup> Vgl. die in den beiden vorherigen Kapiteln analysierten Skizzen, die alle in Öl auf Leinwand gemalt sind.

<sup>755</sup> Die Leinwände wurden zwar mittels Grundierung geglättet, dennoch scheint die Struktur des Stoffes oftmals hindurch, wie man auch bei einigen Ölskizzen von Christian Wink erkennen kann.

<sup>756</sup> Vgl. Koller 1984, S. 270/271, 343/344.

<sup>757</sup> Vgl. Kat. A 56.

<sup>758</sup> Hamacher 1987 II, S. 122.

<sup>759</sup> Da es sich hier um die für das Bildgeschehen entscheidenden Figuren handelt, wurde der Engel mit dem Putto in Kat. A 56 vernachlässigt.

Andachtsbilder fungiert haben könnten. Ebenso ist eine Verwendung als Kabinettstück denkbar. Sicher ist jedoch, dass sie nicht als Entwurfsbilder im Rahmen eines Werkprozesses gemalt wurden, da es zu keiner der Darstellungen ein großformatiges Pendant gibt. Es muss davon ausgegangen werden, dass die Ölskizzen autonom entstanden oder von Sammlern in Auftrag gegeben bzw. gekauft wurden. Bestätigt wird dies durch die Überlieferung, dass die Ölskizzen des *Christus-Zyklus* von Johann Caspar von Lippert in Auftrag gegeben worden sein sollen.<sup>760</sup>

## Kompositionsprinzipien

### Symmetrie

Der Großteil der Skizzen weist eine symmetrische Komposition auf. Dies liegt auch daran, dass die kleinformatigen Darstellungen nur mit zwei bis drei Figuren gestaltet sind. Dadurch ergibt sich zumeist eine Anordnung der Personen zu beiden Seiten der Mittelachse oder als symmetrische Dreieckskomposition.<sup>761</sup> Nur drei Skizzen sind asymmetrisch gestaltet;<sup>762</sup> zwei davon zeigen den stehenden Christus auf der Symmetrieachse und die jeweils andere Figur, Maria Magdalena oder Thomas, neben ihm kniend. Während bei der Mehrzahl der autonomen Ölskizzen die wenigen Figuren einen gleichwertigen Rang innerhalb der Komposition einnehmen, liegt der Schwerpunkt in Kat. A 106 und Kat. A 107 eindeutig auf Christus.

### Bildaufbau

Der Bildaufbau folgt einem sich wiederholenden Schema. Durch die inhaltlichen Vorgaben spielen alle Szenen auf Erden. Dieser Bereich ist gekennzeichnet durch die beiden Figuren im Vordergrund, einen die Szene rahmenden Mittelgrund mit pflanzlichen und architektonischen Elementen sowie den in die Tiefe führenden Hintergrund, der zumeist einen landschaftlichen Ausblick gibt, beispielsweise in

eine barocke Gartenanlage.<sup>763</sup> Die beiden 1762/1763 entstandenen Bildpaare zeigen, dass Wink sich in seinen frühesten Ölskizzen um eine deutlich detailliertere Schilderung der landschaftlichen Umrahmung bemüht hat, als im später entstandenen *Christus-Zyklus*.<sup>764</sup> Wie stark sich dies veränderte, zeigen die beiden um 1771 entstandenen Skizzen *Christus und die Samariterin am Brunnen/Christus und die kanaanäische Frau*.<sup>765</sup> Hier verzichtete Wink fast völlig auf eine genauere Beschreibung der Landschaft. Nur die notwendigsten Bildelemente wie beispielsweise der Brunnen und ein angedeuteter Baum oder Gestrüpp kennzeichnen die Skizzen. Auch der fast die Hälfte der Bildfläche einnehmende Himmel steht in Gegensatz zu den beiden frühen Bildpaaren.

### Figurenschema

Wie bereits erwähnt, hält sich Wink an ein festes Figurenschema: Die zwei bzw. drei Figuren sind dabei in unterschiedlichen Varianten angeordnet. Am häufigsten kombiniert er eine sitzende Person mit einer daneben bzw. gegenüber stehenden Figur.<sup>766</sup> Je nach Thema wechselt das Haltungsmotiv der einzelnen Figuren, so dass Christus nicht immer sitzend dargestellt ist. Alternativ dazu gibt es einige Skizzen, in denen eine Figur kniet, während die andere steht.<sup>767</sup> Hier ist die Hierarchie eindeutig: Christus steht und Petrus, die Samariterin oder Maria Magdalena knien jeweils vor ihm nieder. Die alternierenden Anordnungen der einzelnen Figuren sorgen innerhalb der jeweiligen Bildpaare für Variation und Spannung. Setzt man beispielsweise die Ölskizzen des *Christus-Zyklus* paarweise nebeneinander, entsteht kompositorisch gesehen ein abwechslungsreiches Gefüge an diversen Sitz- und Standmotiven.

<sup>760</sup> Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271.

<sup>761</sup> Vgl. Kat. A 34, A 104, A 105, A 35, A 26, A 27, A 28, A 31, A 36/A 37.

<sup>762</sup> Vgl. Kat. A 106, 107, A 56.

<sup>763</sup> Kat. A 107 bildet eine Ausnahme: Auf Grund des Themas handelt es sich um die einzige dieser Ölskizzen mit einem räumlichen, architektonischen Hintergrund.

<sup>764</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 104 sowie Kat. A 105 und A 35.

<sup>765</sup> Vgl. Kat. A 36 und A 37.

<sup>766</sup> Vgl. Kat. A 26, A 28, A 34-A 37, A 105. Eine Variante davon stellt Kat. A 27 dar, in dem Christus sitzt und vor bzw. neben ihm jeweils ein Engel steht.

<sup>767</sup> Vgl. Kat. A 31, A 104, A 106/A 107.

## Bildachsen

Auf Grund der beschriebenen Figurenanordnung sind die Darstellungen vor allem von diagonalen Achsen bestimmt. Bei den Skizzen, in denen der Größenunterschied zwischen sitzender/kniender und stehender Figur besonders hervortritt, wird die dadurch entstehende Diagonale mit weiteren Elementen wie Pflanzen zusätzlich betont. Dies ist in *Christus und die kanaanäische Frau* (um 1771) besonders gut zu erkennen:<sup>768</sup> Die Kanaaniterin sitzt am Wegesrand und blickt bittend zu dem vor ihr stehenden Christus empor, der sich mit dem linken Arm auf einem Felsvorsprung abstützt. Die durch beide Figuren gebildete diagonale Bildachse von links unten nach rechts oben wird vom Felsen und von den Sträuchern fortgeführt. Eine alternative Gestaltungsmöglichkeit zeigt die Skizze *Christus als Gärtner* (1764-1768).<sup>769</sup> Auch hier wird die Diagonale von der knienden Maria Magdalena und dem stehenden Christus gebildet, verstärkt durch die Gestik beider. Ihre Fortsetzung findet sie in der Flucht einer barocken Gartenanlage. Eine weitere Betonung erfährt sie durch eine parallel zur diagonalen Achse wachsende Palme.

Um die zwangsweise durch die Anordnung der Figuren entstehende Wirkung der diagonalen Bildachsen zurückzunehmen, gestaltete Wink andere Bereiche mit vertikalen Achsen.<sup>770</sup> Meistens sind es pflanzliche oder architektonische Bildelemente, welche die beiden Figuren vertikal rahmen und damit die Schräge entschärfen, wie z. B. in der frühen Skizze *Christus als Gärtner* (1762/1763).<sup>771</sup> Während die kniende Maria Magdalena und der stehende Christus die Diagonale von links unten nach rechts oben akzentuieren, entsteht durch die vertikale Anordnung der Hintergrundelemente Laubbäume, Zypresse und Fels ein ausgeglichenes Bildgefüge.

## Dreiecks- und kreisförmige Kompositionen

Wie bei allen Ölbildern des Künstlers spielt die Dreieckskomposition auch hier

eine wichtige Rolle als kompositorisches Gestaltungsmittel. Sie wird durch die Haltung der Figuren und die Betonung der einzelnen Bildachsen erzeugt.<sup>772</sup> Da ihre Funktion und Wirkung bereits in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich besprochen wurde und die hier verwendeten Dreieckskompositionen sich analog verhalten, wird an dieser Stelle nicht näher darauf eingegangen.<sup>773</sup>

## Bildmotiv

Eine Besonderheit dieser Skizzengruppe besteht darin, dass die Bilder, abgesehen von einer Ausnahme, als Bildpaare zu sehen sind.<sup>774</sup> Neben den thematischen und stilistischen Aspekten zeigt sich diese Zusammengehörigkeit auch kompositionell: Übergreifende, vegetative Bildelemente verbinden die Bildanlagen miteinander.<sup>775</sup> Besonders deutlich wird dies bei *Christus als Gärtner* und *Christus und die Samariterin am Brunnen* (1763),<sup>776</sup> wodurch die Anordnung der beiden Tafeln kompositorisch festgelegt wird: So wächst der Baum aus der Gärtnerszene in der anderen Ölskizze weiter und verbindet damit beide Darstellungen. Auch im Bildpaar *Versuchung Christi* und *Christus wird von Engeln gestärkt*<sup>777</sup> ist dieses Phänomen zu erkennen. Der bewachsene Bildvordergrund, Fels und Strauch werden in der anderen Skizze weitergeführt bzw. auf der rechten Seite des anderen Bildes wiederholt.

## Figurenstil

Die Figuren sind im Verhältnis zu Bildraum und Hintergrund sehr groß dargestellt. Ihre Körper sind grazil, die Haltung wirkt teilweise tänzerisch und die Gesten sind gekennzeichnet von Leichtigkeit und Anmut. Die Christus-Figuren erscheinen in den Auferstehungsdarstellungen

<sup>768</sup> Vgl. Kat. A 37. Weitere Beispiele: Kat. A 36 und A 59.

<sup>769</sup> Vgl. Kat. A 106

<sup>770</sup> Vgl. Kat. A 28, A 34/A 35, A 56, A 104/A 105, A 107.

<sup>771</sup> Vgl. Kat. A 104.

<sup>772</sup> Vgl. Kat. A 31, A 36, A 56, A 105/A 106.

<sup>773</sup> Das betrifft auch die kreisförmige Komposition in Kat. A 27. Dieses Kompositionselement entspricht der typischen Darstellungsweise, wie sie bereits in den vorangegangenen Kapiteln beschrieben wurde.

<sup>774</sup> Folgende Darstellungen bilden ein Bildpaar: Kat. A 34 und A 104; A 105 und A 35; A 106 und A 107; A 26 und A 27; A 28 und A 31; A 36 und A 37.

<sup>775</sup> Vgl. Kat. A 35 und A 105 sowie Kat. A 26 und A 27.

<sup>776</sup> Vgl. Abbildung 3, S. 133.

<sup>777</sup> Vgl. Kat. A 26/A 27.

gen sehr entmaterialisiert,<sup>778</sup> was im Hinblick auf das Thema so intendiert ist. Auch in den Begleitpersonen ist die Tendenz zu eher flächig aufgefassten Figuren erkennbar. Die in manchen Bereichen sehr skizzenhaft gesetzten Pinselstriche unterstützen die Anmut und Leichtigkeit der Figuren. Durch das Nebeneinandersetzen einzelner Farbflächen und den Verzicht auf ausgeprägte Modulationen erscheinen die Figuren wenig körperlich. Während die beiden frühen Bildpaare von 1762/1763 – auch auf Grund der Kleidung – eine stärkere reale Präsenz vermitteln,<sup>779</sup> ändert sich dies in den Darstellungen des *Christus-Zyklus*. Obwohl sich die Figuren auf Erden befinden, wird dem Betrachter ein eher überirdisches Gefühl vermittelt. Dies wird auch nicht von den teils ausschweifenden, üppigen Gewändern verhindert, die selbst zu kompositorischen Ornamenten werden.

### Bildraum und Perspektive

Mit Ausnahme einer Skizze sind alle Darstellungen von einem landschaftlichen Hintergrund geprägt.<sup>780</sup> Diese Landschaften können, je nach ikonographischer Vorgabe, zusätzlich durch architektonische Versatzstücke ergänzt sein, wie beispielsweise mit einem Brunnen oder einem Tor. In der *Schlüsselübergabe an Petrus* (um 1770)<sup>781</sup> erkennt man zum Beispiel im Hintergrund einen Tempel auf einem Berg. Wink verweist damit auf eine Textstelle des Neuen Testaments.<sup>782</sup> Die Skizze mit der *Berufung des Matthäus* (1770) wäre schwierig zu identifizieren, wenn nicht die angedeutete Stadtmauer und das Tor, bei dem Matthäus sitzt, die beiden Figuren eindeutig in den biblischen Kontext einordnen würden. Wink gestaltete die landschaftliche Rahmung oft ähnlich: Der Vordergrund ist meist geprägt von einem teilweise bewachsenen Erdboden, in den Ecken befinden sich einzelne Sträucher und kleine Pflan-

zen. Die übrige Vegetation wird im Hintergrund eingefügt, mit Felsen, Bäumen, Sträuchern oder einer Palme, zumeist auf der rechten Bildseite.<sup>783</sup> Nur in den beiden frühen Bildpaaren setzt Wink einen Brunnen direkt in die Bildmitte des Hintergrundes.<sup>784</sup>

Der Himmel erfährt je nach Skizzenpaar eine unterschiedliche Gewichtung: Während er in den frühen Skizzen nur einen äußerst geringen Teil des Bildes einnimmt,<sup>785</sup> ändert sich dies im Skizzenpaar *Christus und die Samariterin am Brunnen / Christus und die kanaänäische Frau* (um 1771): Dort ist er sehr skizzenhaft dargestellt und nimmt fast die Hälfte des Bildes ein.

Der Schwerpunkt der Skizzen liegt auf den wenigen Figuren und deren Interaktion. Wink ließ den Figuren im Vorder- und Mittelgrund Platz zum Agieren. Auch hier zeigen sich Unterschiede zwischen den ganz frühen Skizzen von 1762/1763 und den etwas späteren Ende der 1760-er Jahre. Bei den frühen Skizzen führt Wink den Blick des Betrachters in eine in die Tiefe gehende Landschaft, auch wenn der Ausblick nur sehr klein ist.<sup>786</sup> Dieser perspektivische Zug nach hinten verschwindet in den späteren Skizzen völlig. Stattdessen rahmt Wink die Figuren mit einem landschaftlichen Hintergrund, beispielsweise einem Felsen mit Tempel oder einer Felsenwand.<sup>787</sup> Dabei unterschied er in den Abstufungen der Tiefenentwicklung: Der Hintergrund konnte weiter entfernt von den Figuren sein, sich aber auch unmittelbar hinter ihnen befinden. Wie nah- oder fernsichtig die Landschaft ausgerichtet wurde, entschied er für jedes Bildpaar neu.<sup>788</sup> Die Zusammengehörigkeit einzelner Bilder manifestiert sich sowohl in der Anlage des Hintergrundes als auch in der Wahl der Perspektive.<sup>789</sup>

<sup>778</sup> Vgl. Kat. A 105-A 107.

<sup>779</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 104 sowie A 105 und A 35.

<sup>780</sup> Einzig die Darstellung *Christus und der ungläubige Thomas* befindet sich in einem Innenraum, der durch eine Säule auf der rechten Seite sowie einer Bank und einem Tisch links gekennzeichnet ist. Vgl. Kat. A 107.

<sup>781</sup> Vgl. Kat. A 31.

<sup>782</sup> „Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen. Ich werde Dir die Schlüssel des Himmels geben.“ Matth 16, 18-19.

<sup>783</sup> Vgl. Kat. A 26/A 27, A 31, A 36/A 37, A 106.

<sup>784</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 35.

<sup>785</sup> Vgl. Kat. A 34, A 106 A 105, A 35, A 26, A 27.

<sup>786</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 104-A 106.

<sup>787</sup> Vgl. Kat. A 26, A 27, A 31.

<sup>788</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 28 und A 31.

<sup>789</sup> Vgl. Kat. A 34 und A 104, A 105 und A 35, A 26 und A 27.

## Farbigkeit und Licht

Im Gegensatz zu den anderen Skizzentypen sind die als autonom zu betrachtenden Ölskizzen von hellen Pastellfarben geprägt, die durch einzelne, kontrastierende und intensive Farbtöne sowie von teilweise starken Hell-Dunkel-Kontrasten durchbrochen werden. Die Farbpalette einzelner Darstellungen wie z. B. in *Christus als Gärtner* (1762/1763 und 1763)<sup>790</sup> ist dabei ganz im Sinne der Rokokotradition gehalten. In einigen Bildern, die von einer ebenso lichten Farbigkeit geprägt sind, setzte Wink durch die Betonung einzelner Gewänder mittels intensiver Farbigkeit deutliche Akzente, so z. B. in *Christus wird von Engeln gestärkt* (um 1769).<sup>791</sup> Der rote Umhang des Engels bildet hier einen auffälligen Farbkontrast zum blauen Umhang Christi. Auch in der *Berufung des Matthäus* (1770), der *Schlüsselübergabe an Petrus* (um 1770) oder der *Beweinung Christi* (um 1770) ist das zu erkennen.<sup>792</sup>

Einen anderen Schwerpunkt setzte Wink im Bildpaar *Christus als Gärtner* und *Christus und der ungläubige Thomas* (1764-1768): An den intensiven Hell-Dunkel-Kontrasten ist zu sehen, dass es ihm offensichtlich um eine starke Licht- und Schattenwirkung in den Skizzen ging. Die Farbigkeit steht hinter diesen Effekten zurück, sie bleibt in Pastelltönen gehalten. Beide Darstellungen erinnern in ihren Kontrasten und in ihrer Konzentration auf Christus an Rembrandtsche Gemälde. Wink nutzte Hell-Dunkel-Kontraste auch in anderen Darstellungen, jedoch nicht nur, um einzelne Figuren zu akzentuieren, sondern um die Komposition spannungsreicher zu gestalten.<sup>793</sup> Die Lichtquellen lassen sich dabei nicht immer genau bestimmen. Oftmals hat der Betrachter das Gefühl, Wink beleuchtet einzelne Partien wie Gesichter, Kleidung, Gesten, um sie zusätzlich zu betonen, ohne dabei die Bildlogik zu beachten.<sup>794</sup> Zudem fällt bei einigen Skizzen der sehr hell gestaltete Hintergrund auf, während sich der Vordergrund mit den

Figuren in dunkleren Farben kontrastreich dazu abhebt.<sup>795</sup> In einem anderen Bildpaar wiederum passte Wink den Farbton der Figuren stark an die Hintergrundfarbe an.<sup>796</sup> Durch den Verzicht auf Farbkontraste wird stattdessen das Hell-Dunkel stärker betont. Grundsätzlich fällt auf, dass Wink bei diesen Ölskizzen die diverse Techniken und Gestaltungsmittel variierte.

## Der Augsburger Christus-Zyklus

Zu den herausragenden und außergewöhnlichen Werken Christian Winks gehört der Augsburger *Christus-Zyklus*, eine Serie mit acht Darstellungen aus dem Leben Christi.<sup>797</sup> Die ungewöhnliche Thematik – üblicherweise wurde die Kindheits- oder Passionsgeschichte Christi verbildlicht –<sup>798</sup> zeigt einzelne Geschichten aus dem Leben Christi. Zwei Ölskizzen schließen sich jeweils thematisch zu einem Bildpaar zusammen:

1. *Versuchung Christi / Christus wird von Engeln gestärkt* (1769)
2. *Berufung des Matthäus / Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt* (1770)
3. *Christus und die Samariterin / Christus und die Kanaaniterin* (1771)
4. *Christus als Gärtner (Noli me tangere) / Christus und der ungläubige Thomas* (1769)<sup>799</sup>

Die ersten beiden Bilder veranschaulichen Episoden, die am Anfang des irdischen Wirkens Christi stehen. Die Bildpaare zwei und drei stellen Begegnungen mit Glaubenszweiflern bzw. Sünderinnen dar. Das vierte Bildpaar schließlich zeigt zwei Szenen aus der Auferstehungsgeschichte. Im Gegensatz zur bisherigen Meinung in der Forschung, dass die Serie „*offensichtlich*

<sup>790</sup> Vgl. Kat. A 104 und A 105.

<sup>791</sup> Vgl. Kat. A 27.

<sup>792</sup> Vgl. Kat. A 28, A 31, A 56.

<sup>793</sup> Vgl. Kat. A 26/A 27, A 36, A 56.

<sup>794</sup> Vgl. Kat. A 27, A 31, A 106.

<sup>795</sup> Vgl. Kat. A 28 und A 31.

<sup>796</sup> Vgl. Kat. A 36 und A 37.

<sup>797</sup> Vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 36/A 37, A 106/A 107.

<sup>798</sup> So beispielsweise die *Anbetung der Hirten* kombiniert mit der *Anbetung der Könige*, wie sie auch Wink des öfteren gemalt hat, vgl. Kat. A 21 und A 25.

<sup>799</sup> Vgl. Abbildung 4, S. 133.

*nicht mehr vollständig*<sup>800</sup> sei, lässt vor allem die inhaltliche Geschlossenheit darauf schließen, dass keine Tafeln fehlen. Der Zyklus präsentiert wichtige Stationen aus dem Leben Christi, die übergreifend ein Thema illustrieren: die Überwindung von Glaubensschwierigkeiten. Die Bilder führen dem Betrachter beispielhaft vor Augen, wie Christus und verschiedene biblische Gestalten damit umgehen: Im ersten Bildpaar wird Christus selbst in Versuchung geführt und überwindet diese. Genauso ergeht es Petrus, Matthäus, der Samariterin, der Kanaaniterin, Thomas und Maria Magdalena – sie alle werden durch die Begegnung mit Christus zum Glauben (zurück)geführt (Bildpaare 2-4). Um diese Botschaft zu vermitteln, bedarf es keiner weiteren Szenen.

Neben der thematischen Komponente stützen stilistische Aspekte die These, die Bilder in Paare zusammenzufassen. So ähneln sich die zueinander gehörenden Skizzen in Maltechnik, Kolorit, Komposition, Figurenauffassung und Räumlichkeit. Das Paar *Berufung des Matthäus / Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt* zeigt beispielsweise große Ähnlichkeiten in der Plastizität der Figuren und in der Farbgebung. Signifikant sind auch die Übereinstimmungen im locker skizzierten Hintergrund und in der landschaftlichen Umrahmung in Bildpaar 1. Ebenso ähneln sich Skizzierweise, Farbigkeit und Hintergrund, mit der Wink die beiden Begegnungen mit den Frauen (Bildpaar 3) wiedergibt. Alle Pendants lassen sich dadurch eindeutig aufeinander beziehen und unterscheiden sich gleichzeitig von den anderen.<sup>801</sup> Es scheint, als habe Wink hier die verschiedenen Stufen des Skizzenstils an Hand eines gleichbleibenden Figurenrepertoires durchexerzieren wollen. Die Bilder wirken wie ein Muster an Experimentierfreudigkeit im Skizzieren mit unterschiedlichen Schwerpunkten. Sie zeigen die stilistischen Möglichkeiten Winks Ende der 1760-er Jahre und kündigen seine weitere malerische Entwicklung an. Der Zyklus ist damit ein herausragendes Beispiel für die künst-

lerische Entfaltung Winks zu dieser Zeit.

Als Auftraggeber der Bilder ist Johann Caspar von Lippert überliefert.<sup>802</sup> Die auf den persönlichen Glauben ausgerichtete Themenwahl und die Darstellungsform in kleinformatigen Ölskizzen lassen vermuten, dass die Skizzen als private Andachtsbilder entstanden. Vermutlich ließ von Lippert die mit einem moralischen Impetus aufgeladenen Bildpaare mit der zentralen Figur des Gottessohnes bewusst als Gegensatz zur Aufklärung anfertigen. Der Zyklus steht damit beispielhaft für die Spannungen zwischen Glauben und Vernunft in dieser Zeit.<sup>803</sup>

### Zusammenfassung

Alle besprochenen Ölskizzen zeigen einen von Spontaneität geprägten Skizzenstil. Für die teilweise expressiv wirkende Malweise nutzte Wink die in seinem Œuvre seltener auftretenden Bildträger Metall bzw. Holz. Diese vorwiegend im Bereich der Fein- und Miniaturmalerei eingesetzten Materialien sind gekennzeichnet durch eine glatte Oberfläche. Auf Grund der geringen Luftdurchlässigkeit dauerte der Trocknungsprozess der Farben bei einem Bildträger aus Metall wesentlich länger als auf Leinwand. Auch deshalb verwendete man für Kabinette und Galerien häufig Metall als Bildträger, da der Wert eines Bildes durch den besonderen Bildträger nochmals gesteigert wurde.

Die Verbindung von Skizziertechnik mit dem Metallbildträger könnte nicht gegensätzlicher sein. Sie macht derartige Ölskizzen zu Besonderheiten, welche die Aufnahme in ein Kunstkabinett oder in die Sammlung eines Kunstliebhabers rechtfertigen konnten. Die Wertschätzung reichte im 18. Jahrhundert von diffizil ausgeführten Stücken bis hin zu expressiv wirkenden Ölskizzen, die als Galeriebilder verwendet wurden. Damit entstand ein Skizzentypus, der im Gegensatz zu den Entwurfsbildern mit Referenzwerken autonom intendiert war und seine Bestimmung als Kabinett-

<sup>800</sup> Kat. Augsburg 1984, S. 271.

<sup>801</sup> Vgl. beispielsweise die Unterschiede in Plastizität und Modulation zwischen dem ersten und dem vierten Bildpaar. Nur das Gesicht Christi innerhalb des Zyklus verwundert: Es ist in jeder Skizze anders dargestellt.

<sup>802</sup> Vgl. Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271. Eine Erwähnung Winks in einem Brief an den Geheimen Hofrat vom 25. Juli 1770 könnte zudem im Zusammenhang mit dem Zyklus stehen. Abgedruckt bei Messerer 1972, S. 706, Nr. 1560.

<sup>803</sup> Vgl. Spindler 1988, Bd. 2, S. 1117.

bild hatte. Aus technischer Sicht stellt dieser Typus kein Miniaturbild im Sinne der Feinmalerei dar, sondern genau das Gegenteil. Diese Gegensätze im Ausdruck waren im 18. Jahrhundert durchaus gewollt.

#### 5.9.4 Der Skizzenstil Winks

Die unterschiedlichen Skizzen im Winkschen Œvre zeigen einen variantenreichen Skizzenstil des Malers. Die Bandbreite reicht von flächigen, teilweise modulierten und nebeneinander gesetzten Pinselstrichen bis hin zu stark pastosen Farbschichten. Je nach Auftrag setzte Wink seinen Skizzenstil unterschiedlich ein. Dass es sich jedoch immer um eine skizzenhafte Malweise handelt, ergibt sich vor allem aus dem Vergleich mit den detailliert ausgeführten Tafelbildern, die als Gemälde für Galerien oder Kirchen bestimmt waren.

Am Beispiel der *Himmelfahrt Mariens* (1770)<sup>804</sup> zeigt sich die Handschrift Winks in ihren unterschiedlichen Nuancen sehr deutlich. Wink malte die Skizze *alla prima*, d. h. nass in nass. Die Grundierung, ein heller Grau-Blau-Ton, ist an den Seiten noch zu sehen. Darauf hat Wink die einzelnen Figuren und Bildelemente gesetzt. Einige Stellen sind sehr dünn und nur andeutungsweise aufgetragen, wie zum Beispiel die architektonischen Versatzstücke auf der linken Bildseite oder einige Engel und Wolken im oberen Bereich. Andere Partien hingegen wurden mit viel Farbe, teils pastos ins Bild gesetzt, so etwa der untere Bereich mit den Aposteln oder der modulierte Sarkophag in der Bildmitte. Im irdischen Bereich wirken die Figuren sehr plastisch. Die Intensität der Farbigkeit nimmt von unten nach oben hin ab, was zugleich die Trennung der irdischen von der überirdischen Zone markiert. Der himmlische Bereich zeigt einen deutlich zurückgenommenen Farbauftrag, Figuren, Gewänder und Wolken sind weniger greifbar und körperlich. Statt mit feinen Modulationen sind einige Engel auf der linken Seite mit wenigen nebeneinandergesetzten Pinselstrichen gemalt und ihre Körper linear konturiert. Damit erweckt Wink den

Eindruck von Lichtstrahlen, die auf diese Figuren geworfen werden. Ihnen gegenüber stehen jene Engel, die Maria tragen und sich im Schatten befinden: Ihre Körper weisen eine größere Plastizität auf und sind aus modulierten Farbflächen gebildet. Einzelne Körperteile wie Hände wurden mit scharf abgegrenzten Farben wiedergegeben.

Wink nutzte den Pinselstrich auf unterschiedliche Art und Weise: Gesichter sind zumeist aus nebeneinandergesetzten Farbflächen mit einzelnen Pinselstriche in verschiedenen Farbnuancen gebildet. Die Augen werden oftmals nur durch einen Strich angedeutet. Die durch den pastosen Farbauftrag gebildeten Ränder dienen zugleich als Lichtakzente und Konturen. Das Gesicht der Gottesmutter kreierte Wink durch helle und dunkle Pinselstriche, die als Licht- und Schattenfläche dem Gesicht seine Form verleihen. Dicke und dünne Pinselstriche, abwechselnd lasierend oder intensiv und in verschiedenen Modulierungsabstufungen aufgetragen, sorgen für die Binnenstruktur der Gewänder wie auch für die Charakterisierung der Gesichter. Die heute teilweise expressiv wirkenden, stark hervortretenden Weißhöhungen waren von Wink seinerzeit sicherlich nicht in dieser Intensität intendiert. Firnis und Alterungsprozess rücken die dunklen Farben in den Hintergrund, während weiß von der Wirkung bestehen bleibt. Clementschitschs These, „*die häufige, beinahe graphische Anwendung von Deckweiß*“ sowie der „*wenig brillante, fast kompakte Farbauftrag*“<sup>805</sup> sei die charakteristische Handschrift von Wink, muss nach heutigen Erkenntnissen revidiert werden. Die in seinen sichtbaren Weißhöhungen, die heutzutage tatsächlich teilweise graphisch wirken, können zwar als ein Kennzeichen seiner Skizzen betrachtet werden, waren jedoch ursprünglich nicht in einer derartigen Intensität intendiert.<sup>806</sup>

Wink variierte seinen Stil dem jeweiligen Skizzentypus entsprechend: Die Ölskizzen, die als Entwurfsbilder für Fresken

<sup>804</sup> Vgl. Kat. A 110.

<sup>805</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110.

<sup>806</sup> Freundliche Auskunft von Herrn Wolf Zech, Restaurator, München.

dienten, weisen eine sehr unruhige Malweise auf. Das hat mit der Komplexität der Komposition zu tun, die aus zahlreichen Figurengruppen und verschiedenen Ebenen besteht. Nur die wichtigsten Figuren werden mit ausdifferenzierten Farben hervorgehoben. Es dominieren einzelne Farbfelder, feine Striche und Tupfer, die in ihrer Gesamtheit Figuren, landschaftliche und architektonische Elemente etc. nur andeuten und grob wiedergeben. Hier ist der Eindruck der Gesamtkomposition wichtig, auf die genaue Schilderung der Details wurde verzichtet. Das spiegelt sich auch in der Pinselführung wider.

Die Skizzen für die Tafelbilder lassen erkennen, dass Wink im Vergleich zu den Freskoentwürfen nicht seine Malweise, sondern nur die Größe der einzelnen Figuren und Bildelemente veränderte. Im Gegensatz zu den Freskoentwürfen sind die Pinselstriche jedoch gröber gehalten. Auch bei diesen Skizzen verzichtete Wink nicht darauf, einige Partien sehr pastos zu malen und dadurch eine haptische Wirkung zu erzielen. Einzelne wenig modulierte Farbfelder dominieren die Darstellungen und lassen die Gesichter manchmal etwas derb erscheinen.

Die autonomen Ölskizzen zeigen ein Wechselspiel zwischen einzelnen, modulierten und anderen, stark skizzenhaften Bildteilen. Letztere betreffen vor allem den Hintergrund und Bildelementen wie Pflanzen oder Gesichter. Die Teufelsfigur in der *Versuchung Christi* beispielsweise wurde mit einzeln erkennbaren Pinselstrichen gemalt und weist einen teilweise pastosen Farbauftrag auf, was besonders deutlich in den Höhungen der Gewänder sichtbar wird.<sup>807</sup>

### 5.9.5 Zusammenfassung

Wie bereits ausgeführt, gibt es im Œuvre von Christian Wink drei verschiedene Arten von Skizzentypen: Zu den ersten beiden gehören Skizzen, die im Rahmen eines Entwurfsprozesses zunächst für ein Fresko oder ein großformatiges Gemälde entstanden sind. Sie konnten nach Vollen-

dung des Werkes in der Werkstatt des Künstlers als *ricordo* verbleiben oder verkauft werden und als Galerie- bzw. Andachtsbild eine weitere Verwendung und damit eine neue Funktion finden. Ebenso ist denkbar, dass sie vom Künstler bei einem neuen Auftrag wieder in den Entwurfsprozess eingegliedert wurden. Die dritte Gruppe umfasst jene Skizzen, die von Beginn an als selbständige Bilder intendiert waren. Mittels einer engen, am Anfang des Kapitels formulierten Definition des Skizzentypus können diese Skizzen eindeutig kategorisiert werden. Von der Brüggén hält diesbezüglich eine Kategorisierung von Ölskizzen für problematisch: „*Auch Bruno Bushart erachtete als kritischen Punkt seiner Untersuchung den Umstand, daß der skizzenhafte Malstil in dieser Periode zusehends die Bilder selbst bestimmte, wodurch die Unterscheidung zwischen autonomer Skizze und Kleinbild erschwert wird. Eine klare Trennung zwischen bozzetto, modello, autonomer Komposition oder Replik, zwischen Skizze oder Bild ist demnach schwierig, sofern das Referenzwerk unbekannt ist, dies umso mehr, da die Übergänge zwischen den Kategorien in dieser Epoche fließend sind.*“<sup>808</sup> Es ist fraglich, ob es tatsächlich sinnvoll erscheint, eine „*Unterscheidung zwischen autonomer Skizze und Kleinbild*“ ausschließlich an Hand des Skizzenstils vorzunehmen. Malweise und Funktion würden damit wiederum vermischt werden. Daher wäre es stattdessen gewinnbringender, die Darstellungen über ihren Stil zu bestimmen und dann in einem weiteren Schritt die funktionstechnische Zuordnung vorzunehmen. Dies mag nicht bei allen Skizzen gelingen, weil auf Grund von lückenhaften Überlieferungen nicht mehr festgestellt werden kann, ob sie als *prima idea*, *bozzetto*, *modello*, *ricordo* etc. entstanden sind. Bei jenen Darstellungen, denen ein Referenzwerk zugeordnet werden kann, erscheint die vormalige Zuordnung als Entwurfsbild jedoch einfach. Gleichzeitig dienten diese Bilder auch als Approbationsstück oder Kontraktbeilage. Eine Ölskizze konnte demnach die unterschiedlichsten Funktionen erfüllen, dennoch bleibt sie, stilistisch betrachtet, eine Skizze.

<sup>807</sup> Vgl. Kat. A 26, A 36 und A 37.

<sup>808</sup> Von der Brüggén 2004, S. 20/21.



Von der Brüggem bemerkt in diesem Zusammenhang, „daß der skizzenhafte Malstil in dieser Periode zusehends die Bilder selbst bestimmte.“<sup>809</sup> In Bezug auf das Œuvre von Christian Wink muss dem widersprochen werden. Wink unterschied sehr wohl mit der Wahl des Stiles, der von einer sehr skizzenhaften Malweise bis hin zu malerisch feineren Ausführungen einzelner Partien gehen konnte, zwischen den einzelnen Skizzentypen.<sup>810</sup> Dies hing von den einzelnen Aufträgen und Auftraggebern ab. Zudem ist bei Wink mit dem Jahr 1771 eine klare Zäsur erkennbar. Danach entstanden ausschließlich Ölskizzen, die als Entwürfe für Referenzwerke dienten. Eigenständige Skizzen tauchen zwischen 1771 bis zu seinem Tod nicht mehr auf. Ein wesentlicher Grund dafür dürfte das im Oktober 1770 veröffentlichte Generalmandat des Kurfürsten sein, das den Künstlern eine neue Gestaltungsweise vorgab. Die nach 1771 entstandenen Bilder sind entweder als reine Entwurfsdarstellungen für Fresken bzw. großformatige Gemälde oder – gemäß der von kurfürstlicher Seite vorgegebenen Richtlinien – als Kabinettbilder entstanden. Letztere sind kleinformatige Darstellungen mit präzise ausgeführten Pinselstrichen. Ein Beispiel dafür ist das Bildpaar *Alexander und Diogenes/Cicero entdeckt den Syrakusasern das Grab des Archimedes* (1781/1782).<sup>811</sup>

Welche Besonderheiten gerade Ölskizzen haben konnten und wie geschätzt sie noch 1765 waren, beschrieb Diderot: „Den Skizzen eignet für gewöhnlich ein Feuer, das das Bild nicht besitzt ... Es ist die Seele des Malers, die sich frei auf der Leinwand ausbreitet. [...] Die Skizze hat mehr Leben und weniger Formen. Sie zieht uns vor allem deshalb mehr an, weil sie unbestimmt ist. Sie läßt unserer Vorstellungskraft mehr Freiheit, darin zu erblicken, was ihr gefällt. Es ist die alte Geschichte von den Kindern, die den Wolken zuschauen, und wir alle sind doch Kinder, mehr oder

weniger.“<sup>812</sup> Das spontane Festhalten einer Bildidee, ohne sich den starren Gesetzmäßigkeiten einer sich dem Klassizismus annähernden Kunst unterwerfen zu müssen, war eines der ausgeprägtesten Talente von Christian Wink. Und deshalb ist es nicht verwunderlich, dass gerade die Ölskizzen zu seinen besten Arbeiten gehören.

## 5.10 Wink und die Frage des Decorum

Abschließend soll für die Tafelbilder die Signifikanz des *decorum* erläutert werden. Dabei sei zunächst kurz an die Auftraggebersituation erinnert: „Das Meiste und Ergiebigste, was bestellt wird, geht nach unsern Kirchen, eine Quelle von Malerey, die sich natürlicher Weise endlich selbst beschränkt, die sich immer nach den Unkosten, die man darauf verwenden will, und gewöhnlich nach der Idee eines zwar andächtigen, aber geschmacklosen Nichtkenners richten, und von der man, so gewiß sie des Geistigsten fähig wäre [...] nicht erwarten muß, daß sie das Wesentliche der Künste emporheben werde.“<sup>813</sup> Westenrieder beschreibt damit die Bedeutung der kirchlichen Auftraggeber für den Künstler und die Kunst gleichermaßen. Auch im Œuvre von Christian Wink bilden kirchliche Aufträge den Großteil seines Schaffens. In seinem ölmalerischen Werk lassen sich zudem Qualitätsunterschiede feststellen, die eng an die Funktion eines Bildes sowie dessen Auftraggeber gekoppelt sind. So unterschied Wink zwischen Aufträgen für den Münchner Hof und kleineren kirchlichen Auftraggebern ebenso wie zwischen Hoch- und Seitenaltarblättern. Dies drückt sich in Komposition und Malweise aus. Seine besten Arbeiten entstanden für den Kurfürsten und für bedeutende, größere Kirchen, was besonders gut in der Figurenanordnung und im Bildaufbau sowie in der Invention zu erkennen ist. Wink orientierte sich dabei an den Gesetzen des *decorum*. Je nach Auftraggeber und Wert des Auftrages wählte er entsprechend Stillage und *ornatus*. Die Entscheidung für eine dem Auftrag angemessene Komposition und Ausführung beschränkte sich demnach nicht

<sup>809</sup> Von der Brüggem 2004, S. 20.

<sup>810</sup> Vgl. beispielsweise die in etwa gleichgroßen Darstellungen Kat. A 36 (46,0 cm x 34,5 cm) und Kat. A 207 (34,2 cm x 42,5 cm).

<sup>811</sup> Vgl. Kat. A 207 und A 208. Beide kennzeichnen ein kleines Format und sind in Öl auf Kupfer gemalt.

<sup>812</sup> Zitiert nach Bushart 1999 I, S. 278.

<sup>813</sup> Westenrieder 1783, Bd. 1, 2. Teil, S. 162.

ausschließlich auf große Freskenaufträge, sondern ist auch in den Tafelbildern zu sehen. Ein Auftrag des Kurfürsten, der mit der Innendekoration der Münchner Residenz zusammenhing – wie beispielsweise die Kartons zu den einzelnen Tapisserieerien –, war demzufolge in der höchsten Stillage zu gestalten und verdiente den Regeln des *decorum* gemäß den aufwendigsten und prachtvollsten *ornatus*. Dies zeigt sich u. a. in der Anzahl der Figuren, die von Zeitgenossen bei den Tapisserieentwürfen besonders hervorgehoben wurde, oder in der Komposition.<sup>814</sup> Wink verband in diesen Aufträgen komplizierte Themen mit einer aufwendigen Gestaltungsweise in Form von Bildebenen, Figurengruppen und Hintergrund. Der Bildinhalt war nicht an einer einzelnen Figur abzulesen, sondern es handelte sich stets um komplexe Entwürfe, wie beispielsweise die Skizze zur *Allegorie des Winters* aus dem Jahreszeitenzyklus zeigt.<sup>815</sup> Neben der zentralen Raub-Thematik in der Mitte des Bildes präsentiert die Komposition weitere Gruppen mit diversen Göttern, Gestalten und Himmelszeichen, die der Stillage entsprechend hoch angesiedelt waren. Ein Festzug zum Tempel des Janus im Hintergrund der Darstellung referiert auf die irdische Ebene. Die vielschichtige Komposition vereint diese inhaltlichen Anspielungen und Ebenen auf eine Art und Weise, wie sie dem Anspruch eines Herrschers, sich entsprechend der *magnificentia* zu repräsentieren, angemessen erscheinen.<sup>816</sup> Zu einer weiteren Tapisseriefolge – die Serie zu den Scipio-Wirkteppichen – stellt Büttner bereits fest, dass Wink die dem Auftrag angemessene Stillage umzusetzen versuchte: „Die mächtigen Draperien, der Reichtum an Beiwerk wie dem Waffengehänge und den vorne rechts ausgebreiteten Schätzen zeigen, daß Wink bemüht ist, einen dem *stilus grande* angemessenen *ornatus* vorzuführen.“<sup>817</sup> Analog dazu wurden die in der kirchlichen Ausstattungshierarchie weniger bedeutsamen Aufträge wie etwa jene für Seitenaltarblätter in einer als *stilus humilis*

zu charakterisierenden Stillage gestaltet. Dies zeigt sich in einfacheren Kompositionen, weniger Figuren sowie ein geringer Aufwand an Beiwerk im Bild. Außerdem verzichtete Wink hier oft auf architektonische Versatzstücke. Auch auf inhaltlicher Ebene ging es nicht um die Darstellung einer komplexen Allegorie oder einer historischen Begebenheit, sondern meist um die Präsentation eines Heiligen mit seinen Attributen. Die deutliche Verknüpfung der Aufträge mit einem angemessenen *decorum* in der Ausführung veranschaulicht, dass Wink hier noch ganz in der Tradition der Barockmalerei steht. Vor allem zwischen 1760 und 1775 bemühte er sich, seine Tafelbilder nach den Gesetzmäßigkeiten der barocken Rhetorik zu gestalten. Die Verwendung des *ornatus* änderte sich jedoch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.<sup>818</sup> In den Tafelbildern von Christian Wink kann dieser Wandel ab Mitte der 1780-er Jahre festgestellt werden. Die Veränderung im Umgang mit dem *ornatus* zeigt sich auch bei bedeutenden Aufträgen. „Der aus der Tradition der Rhetorik stammende Grundsatz, daß die Stillagen sich im Aufwand des *ornatus* unterscheiden, ist gegen Ende des Jahrhunderts fragwürdig geworden. Daß größtmöglicher Schmuckreichtum Anzeichen der höchsten Stillage sei, wurde nicht mehr akzeptiert.“<sup>819</sup> Demzufolge rückte nun der Inhalt der Darstellungen in den Mittelpunkt, der dem Betrachter in einfach strukturierten Kompositionen dargebracht werden sollte. Wink setzte dabei auf eine zunehmende Statik in den Darstellungen, deren teilweise isolierte Figuren auf Grund des nunmehr fehlenden Beiwerkes fast pathetisch wirken. Vor allem die späten Altarbilder von 1796, wie beispielsweise der *Tod des Hl. Benedikt* oder *Maria mit Kind und Eichstätter Diözesanheiliger*<sup>820</sup> zeigen dies sehr deutlich.

Die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vermehrt auftretenden Veränderungen durch klassizistische Ideen, die eine Abkehr von der barocken Rhetorik verlangten, prägten die Arbeiten der 1780-er und 1790-er Jahre. Die Kompositionen

<sup>814</sup> Vgl. Kap. 5.5.

<sup>815</sup> Vgl. Kat. A 224.

<sup>816</sup> Ausführlichere Erläuterungen zum Begriff der *magnificentia* und der Bedeutung der Rhetorik für die Kunst des 18. Jahrhunderts finden sich bei Büttner 1997, S. 126-128.

<sup>817</sup> Büttner 1997, S. 131.

<sup>818</sup> Vgl. Büttner 1997, S. 134.

<sup>819</sup> Büttner 1997, S. 134.

<sup>820</sup> Vgl. Kat. A 135 und A 119.

Winks zeigen teilweise starre Mischformen mit Elementen aus beiden Stilrichtungen. Dies wird beispielsweise im Scipio-Zyklus sichtbar: „*Uns heute erscheint sie [d. h. die Scipio-Serie] als Produkt einer Kunstauffassung, die sich an Forderungen der Aufklärungsästhetik orientierte, sie jedoch mit herkömmlichen, also barocken Mitteln umsetzte.*“<sup>821</sup> Wink versuchte zunehmend, den Darstellungen mehr Realität zu verleihen und dabei den Gesetzmäßigkeiten des *decorum* dennoch Rechnung zu tragen. Genau darin ist der ästhetische Widerspruch in seinen Bildern begründet: Er setzte zwar ausschmückende Elemente im Sinne des *ornatus* ein, um ihnen die adäquate Stillage zuzuweisen. Die Wahl dieser Elemente widerspricht jedoch der Lehre des *decorum*, da die Darstellungen in ihrer Gesamtkomposition zu wirklichkeitsnah erscheinen und zu wenig *magificentia* aufweisen. Deshalb versuchte Wink sich im Laufe seines Schaffens immer mehr an die sich ändernden Gegebenheiten anzupassen und die stets wichtiger werdenden Vorstellungen des Klassizismus, den man in München bevorzugte, in sein Werk zu integrieren. Das gelang nicht immer überzeugend: Gerade in den 1780-er und 1790-er Jahren konzentrierte er sich vorwiegend auf Tafelbilder, die jedoch – verglichen mit den Skizzen – erstarrt und wenig inspiriert wirken. Seinen Darstellungen fehlt die innere Überzeugung für einen neuen Stil, der sich nicht aus einer äußeren Notwendigkeit ergab. Wink malte so, wie seine Auftraggeber es von ihm erwarteten. Er wandte formale Bruchstücke eines Klassizismus an, dessen theoretisches Gedankengut ihm fremd war. Damit hatte Wink zwar noch eine Zeit lang Erfolg. Doch im Gegensatz zu Martin Knoller, der durch seine Italien-Aufenthalte und Begegnungen mit dem Frühklassizisten Anton Raphael Mengs (1729-1779) und Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) stark beeinflusst und überzeugt wurde, fehlte es ihm letztlich an wirklicher Inspiration für den neuen Stil.

<sup>821</sup> Büttner 1997, S. 132.

## 6 Künstlerische Genese

### 6.1 Das Phänomen des Eklektizismus im 18. Jahrhundert

Der Begriff des Eklektizismus stammt ursprünglich aus der Philosophie und wurde erstmals durch Johann Joachim Winkelmann als Terminus für die Kunstwissenschaft genutzt. Die teilweise bis heute vorherrschende negative Konnotation des Begriffs entstammt dem 19. Jahrhundert.<sup>822</sup> Die ursprüngliche Bedeutung umfasste „das Auswählen und Vereinen von Elementen verschiedener Stile und Systeme, ein Phänomen, das es zu allen Zeiten und in allen Kulturen gegeben hat.“<sup>823</sup> Dies beinhaltete eine klare Trennlinie zur Kopie bzw. zur Nachahmung anderer, fremder Bildideen, die nicht zur Verwirklichung der eigenen künstlerischen Kreativität, sondern zu Studienzwecken dienten. Die eklektizistische Malweise im 18. Jahrhundert hingegen bedeutete, Elemente fremder Künstler in eigenen Kompositionen zu zitieren und etwas Neues entstehen zu lassen. Joshua Reynolds griff diesen Vorgang in einer Akademierede 1774 in London auf:<sup>824</sup> „In jeder Schule, es mag die Venezianische, Französische, oder Niederländische seyn, wird er [der Künstler] sinnreiche Zusammensetzungen, außerordentliche Wirkungen, manchen besonderen Ausdruck, oder manche mechanische Vortrefflichkeit finden ... Wer die Fähigkeit erlangt hat, einen solchen Gebrauch von der Flamändischen, [sic!] Venezianischen oder Französischen Schulen zu machen, ist ein wahres Genie und Ihm sind die Quellen der Erkenntnis geöffnet, die den größten Künstlern fehlten, welche in dem großen Zeitalter der Mahlerey lebten.“<sup>825</sup> Mit Werken und Motiven anderer Maler vertraut zu sein und diese in eigenen Kompositionen zu verwenden, gehörte zur üblichen Praxis des Entwurfsprozesses und erschien den Künstlern im 18. Jahrhundert geradezu notwendig.<sup>826</sup> Das Zitieren von einzelnen Motiven aus den Arbeiten bekannter Vor-

bilder ist demzufolge kein Beweis für die fehlende Inspiration eines Malers, sondern zeigte „im Gegenteil die Bildung eines Künstlers, der sich in der ikonographischen Tradition frei zu bewegen verstand.“<sup>827</sup> Die Nachahmung und das Kopieren von Bildelementen berühmter Vorbilder wurden daher nicht als Mangel an eigener Kreativität betrachtet, vielmehr erkannte der Betrachter, „dass man an den großen Meistern geschult und in der Lage war, eine gelungene Bildlösung neu zu formulieren.“<sup>828</sup>

Die Praxis des Eklektizismus als schöpferischer Prozess der Auseinandersetzung mit bekannten Vorbildern hilft zugleich, den Blick des zeitgenössischen Betrachters auf die Bilder zu erklären. So erkannte der gebildete Zeitgenosse die Bildzitate anderer Künstler. Es zeugte von einer hohen Kunstfertigkeit des Malers, die fremden Bildmotive nicht nur in die eigenen Kompositionen einzufügen, sondern gleichzeitig etwas Neues zu kreieren. Der Künstler signalisierte damit dem Betrachter, dass er die Darstellungen der großen Meister kannte und souverän mit dem vorhandenen Bildmaterial umzugehen wusste, wenn er eine gelungene Bildlösung neu interpretierte. Diese besondere Leistung wurde von den Zeitgenossen sehr geachtet und geschätzt. „'Dans le gout' eines anerkannten Malers zu arbeiten galt im 18. Jahrhundert nicht zuletzt als Qualitätsprädikat.“<sup>829</sup> Die Wünsche der Auftraggeber spielten hier ebenfalls eine Rolle. Von Matthäus Günther ist beispielsweise überliefert, dass ihm vorgegeben wurde, welche Vorbilder er heranzuziehen hatte.<sup>830</sup>

Auch bei Christian Wink findet sich die eklektizistische Praxis der Motivverwendung und des Zitierens wieder. Es ist allerdings fraglich, ob die *imitatio* tatsächlich als Ausdruck einer fehlenden künstlerischen Entwicklung verstanden werden kann, wie von Clementschitsch konstatiert: „Es ist ein Symptom für Wink und wahr-

<sup>822</sup> Vgl. Michel 1984, S. 46/47.

<sup>823</sup> Michel 1984, S. 46.

<sup>824</sup> Die Rede wurde übersetzt und 1778 in Leipzig veröffentlicht. Vgl. Michel 1984, S. 52.

<sup>825</sup> Reynolds zitiert nach Michel 1984, S. 52.

<sup>826</sup> Vgl. auch Hamacher 1987 II, S. 158.

<sup>827</sup> Ebd., S. 178.

<sup>828</sup> Friedlmaier 2000, S. 51.

<sup>829</sup> Ebd.

<sup>830</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen über Matthäus Günther in: Hamacher 1987 I, S. 63/64.

scheinlich auf die Akademie zurückzuführen, daß viele Vorbilder kopiert, teilweise nachgeahmt und verschiedene Motive eklektizistisch nebeneinandergesetzt, aber kaum verarbeitet werden. So sind Motive von Amigoni [...], Zimmermann [...], Pittoni [...], Günther [...] neben Rembrandt [...], Desmarées [...] und Fragonards [...] und Antikenkopien [...] gleichzeitig anzutreffen ohne nachhaltig Winks Stil zu prägen.“<sup>831</sup>

So muss bei den von Clementschitsch angeführten Beispielen der Zweck ihrer Anfertigung hinterfragt und differenziert werden: Die Nachzeichnung nach Fragonard diente – ebenso wie die bereits erwähnten Zeichnungen nach Rottenhammer – dem Werkstattgebrauch und wurde nicht als eigenhändige Kunstwerke ausgegeben. Sie zeigen Winks Umgang mit berühmten Vorbildern und sein Interesse, sich damit auseinanderzusetzen. Dass das zeitgenössische Publikum auch bei Wink die Anspielungen darauf zweifelsfrei erkannte, bezeugt eine Beschreibung aus der Augsburger Kunstzeitung von 1770, in welcher der Karton der *Allegorie des Frühlings* genauer betrachtet und mit einer antiken Gemme verglichen wird.<sup>832</sup> „Mir fällt dabey aus Herrn Lipperts Dactyllothek, und zwar aus dem ersten Tausen, n. 951 ein schöner Ausdruck eines geschnittenen Steins, auf welchem das Fest der Flora vorgestellt wird, bey. Die Bildsäule der Flora steht daselbst auf einem Postament vor einem schönen Tempel, deßen Gebälk von Säulen, und auf den Seiten von Karyatiden unterstützt wird. In der rechten Hand hält sie einen Blumenkranz. Siebzehen Weibspersonen sind dabey beschäftigt. Einige tragen auf den Köpfen Körbe, mit Blumen gefüllet, herzu; andere reichen sie in einer demüthigen Stellung der Göttin dar, und eine liegt sogar auf ihrem Angesichte, bey dem dargebrachten Korbe. Noch eine andere hat ein Gefäß, ohne Zweifel, um damit eine Libation zu machen. Und wieder eine andere spielt auf der Leyer. Einige tanzen dabey. Wenn ein Künstler aus diesem gelehrten Werke auch sonst nichts lernet, als die den Göttern eigene Charectere, um nicht, zum Beyspiele, einem Apoll die Muskeln des Herkules zu geben, so wäre es

schon in dieser Absicht ein nothwendiges Werk zu nennen.“<sup>833</sup> Die assoziierte Verbindung der Wink'schen Kartonvorlage mit der Gemme aus der Sammlung von Lipperts zeigt, dass der zeitgenössische Betrachter in der Lage war, Vorbilder in den Darstellungen nicht nur zu erkennen, sondern auch zu benennen. Sowohl die Anspielung durch den Künstler als auch die Wiedererkennung durch den Betrachter zeugen von Bildung und Stand beider. Wie fruchtbar die Beschäftigung mit den Werken deutscher, italienischer, französischer und niederländischer Künstler tatsächlich für Christian Wink war, wird im Folgenden exemplarisch aufgezeigt.

Auf Grund der hier dürftigen Quellenlage kann nicht explizit nachgewiesen werden, dass Wink die angeführten Referenzwerke tatsächlich kannte und deren Motive und Bildanlagen bewusst in seine Werke einarbeitete. Die Ähnlichkeit einzelner Elemente zu jenen aus Gemälden anderer Künstler ist teilweise jedoch frappierend und muss – auch auf Grund anderer Überlieferungen des 18. Jahrhunderts – auch für Wink angenommen werden. Die in den anschließenden Kapiteln genannten Beispiele erheben keinen Anspruch auf Endgültigkeit und Vollkommenheit, sondern sind der Versuch, die Zusammenhänge nachzuweisen. Es soll gezeigt werden, von welchen Künstlern sich Wink inspirieren ließ und wie er die fremden Motive in seinen Kompositionen umsetzte.

## 6.2 Einflüsse der süddeutschen Malerei

Vor allem zu Beginn seiner Karriere in den 1760-er Jahren beschäftigte sich Wink intensiv mit Werken berühmter Vorbilder und bekannter Zeitgenossen. Das zeigt beispielsweise das Studium von Gemälden Hans Rottenhammers (1564-1625).<sup>834</sup> In Winks Besitz befanden sich auch Werke anderer deutscher Künstler wie z. B. von Heinrich Schönfeld (1609-1684). Das geht aus dem Nachlass, einer schriftlichen Aufstellung der Witwe des Künstlers nach des-

<sup>831</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 112.

<sup>832</sup> Vgl. Kat. A 220.

<sup>833</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 231/232.

<sup>834</sup> Vgl. dazu Kap. 3.

sen Tod,<sup>835</sup> hervor.

Aber auch in späteren Jahren noch setzte er sich mit anderen Künstlern auseinander. So ist von 1787 eine Reise nach Ottobeuren überliefert. Dort besichtigte er das von Johann Michael Fischer entworfene und von Johann Jakob und Franz Anton Zeiller oder Jacopo Amigoni ausgestattete Kloster samt Kirche. Er berichtete darüber an Johann Caspar von Lippert: „*Zum Zeitvertreib bin ich Sonn und Feiertag in verschiedn orthe gereist [...] ich machte ebenfahls eine Reiß nach Ottobeyern, wo ich viel vergnügen und ville schöne Sachen zu sehen bekam...*“<sup>836</sup> Vermutlich waren ihm daher die meisten der großen Kloster- und Domkirchen im Kurfürstentum bekannt. Quellen und eigenhändige Briefe berichten, dass er sich u. a. in Freising und Fürstenfeld aufgehalten hatte.<sup>837</sup> Daher kannte er mit Sicherheit, neben den Münchner Werken,<sup>838</sup> die von den Gebrüdern Asam geschaffene Innenraumgestaltungen dieser Kirchen. Die Kenntnis der Asam'schen Kirchengestaltungen muss bei Wink deshalb vorausgesetzt werden, sie lässt sich jedoch, im Gegensatz zu Werken anderer Künstler, nicht direkt in seinen Bildern festmachen. Wahrscheinlich entsprach der Stil Cosmas Damian Asams nicht mehr dem Zeitgeschmack des ausgehenden Rokoko. Einzig die Skizze *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* erinnert in ihrer treppenartigen Bildanlage an das gleichnamige Fresko der Orgelempore von Cosmas Damian Asam (1731/1732) in der ehemaligen Prämonstratenserkirche Osterhofen.<sup>839</sup>

Stattdessen orientierte sich Wink an Künstlern wie Johann Baptist Zimmermann oder Malern, die auch in Augsburg an der Akademie tätig waren. Kopien wie

die *Anbetung der Könige*,<sup>840</sup> die Wink nach einer Kopie von Johann Evangelist Holzer schuf, bestätigen den Einfluss einheimischer Künstler.<sup>841</sup>

Nach dem nicht erhaltenen Auftrag um die Ausmalung der Münchner Bürgersaalkirche ließ sich Wink besonders von den Kompositionen Martin Knollers (1725-1804) inspirieren. Dies zeigt sich in der Bildanlage zweier Ölskizzen: *Himmelfahrt Christi* (1773) und *Krönung Mariens, von Engeln und Heiligen umgeben* (1783).<sup>842</sup> Nachdem der Auftrag an Knoller gegangen war, veränderte Wink sein bisher in Entwurfsskizzen für Fresken verwendetes Schema der illusionistischen Bildanlage hin zu einer eindimensionalen Blickrichtung. Die Entwürfe für Fresken legte er nun im Aufbau von unten nach oben an, genau wie Knoller es im Entwurf für die Bürgersaalkirche in München getan hatte und verzichtete auf die im Barock übliche illusionistische Fortführung der Raumarchitektur im Deckenbild.

### Johann Baptist Zimmermann (1680-1758)

Die Kirche St. Michael in Berg am Laim mit ihren Fresken von Johann Baptist Zimmermann war Wink sicherlich nicht nur auf Grund seines Münchner Wohnsitzes bekannt. Wie stark ihn das Hauptfresko mit der *Erscheinung des Hl. Michaels auf dem Monte Gargano* (1744) bei der Darstellung desselben Themas für die Augustinerchorherren-Stiftskirche in Reichersberg inspirierte, zeigt der bereits von Clementschitsch erläuterte Vergleich der beiden Deckenbilder.<sup>843</sup> Die Skizze Winks zu dem Fresko stützt diesen Vergleich und verdeutlicht zusätzlich den Vorbildcharakter des Zimmermann'schen Freskos. Gleiches lässt sich mit einer weiteren Gegenüberstellung aufzeigen: Winks Ölskizze der *Allegorie der Freuden des Landlebens* (um 1772) und die Ölskizze Zimmermanns für die Neudekoration des Steinernen Saals in

<sup>835</sup> Vgl. BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben von Mannlich an Kurfürstliche Generallandes-Direktion vom 4. Mai 1802.

<sup>836</sup> Zitiert nach Messerer 1979, S. 356/357, Nr. 5.

<sup>837</sup> Vgl. den in Kap. 3 bereits zitierten Brief an von Lippert aus dem Kloster Fürstenfeld (18. Oktober 1764).

<sup>838</sup> In München gab es zu Winks Zeiten von den Gebrüdern Asam beispielsweise Werke in der Heilig-Geist-Kirche, Johann-Nepomuk-Kirche, St. Anna im Lehel, Dreifaltigkeitskirche, Damenstiftskirche und Schloss Schleißheim.

<sup>839</sup> Vgl. Kat. A 29 und A 30 mit dem Asam-Fresko, abgebildet in Bushart/Rupprecht 1986, Tafel 72. Wink zeigt die Komposition spiegelverkehrt.

<sup>840</sup> Vgl. Kat. A 23.

<sup>841</sup> Die Kopie von Holzer befindet sich in den Städtischen Kunstsammlungen Augsburg, vgl. Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 130.

<sup>842</sup> Vgl. Kat. A 108 und A 114.

<sup>843</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 105/106.

Schloss Nymphenburg (1755).<sup>844</sup> Die Szene der linken Bildseite bei Wink zeigt inmitten einer rokokoaartigen Parkanlage mit Gartenlaube und Palme das Werben des Gottes Vertumnus, verkleidet als alte Frau, um Pomona, die Göttin des Obst- und Ackerbaus. Diese Szene ähnelt in Bildanlage und Figurenauffassung jener Gartenszene, die Zimmermann im unteren Bereich mit Brunnen, Bäumen und der sitzenden Nymphe Flora, die von drei Begleitern umgeben ist, malte. Vor allem die Anordnung der knienden Figur, die sich einer an die Mauer gelehnten weiblichen Figur zuwendet, und die Gartenanlage scheinen hier als Bildmotiv deutlich von Zimmermann inspiriert zu sein. Wink kopierte die Komposition jedoch nicht einfach, sondern akzentuierte sie seinen Vorstellungen entsprechend. So ist eine sichtbare Straffung der Achsen zu einer Dreieckskomposition, die durch pflanzliche Elemente geschaffen wird, zu erkennen. Reduzierung und Vereinfachung sorgen für eine klare Struktur von Figuren sowie Vorder- und Hintergrund, wie sie bei Zimmermann in dieser Form nicht vorhanden ist. Auch die in der Bildmitte befindliche Darstellung des von einer hellen Glorie hinterfangenen Sonnengottes auf Wolken könnte von Zimmermanns Ölskizze inspiriert worden sein.

Eine Gegenüberstellung von Winks *Hl. Anna mit Maria und dem Hl. Joachim* (1781)<sup>845</sup> mit einem Altarblatt Zimmermanns desselben Themas in der Münchner Hofkapelle der Residenz, lässt wiederum Einflüsse erkennen:<sup>846</sup> Wink gibt die Figur des Joachim – bei Zimmermann auf der linken Seite stehend – exakt spiegelverkehrt auf der rechten Bildseite wieder. Er zitiert Zimmermann damit, bettet die Figur jedoch anders in den Kontext ein. Die genannten Vergleiche zeigen, dass Wink die Arbeiten seines berühmten Kollegen gekannt haben musste.<sup>847</sup>

<sup>844</sup> Vgl. Kat. A 217 sowie die Skizze Zimmermanns, vgl. Bauer/Bauer 1985, S. 280-287 (Abb. S. 287) sowie Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 281/282 (Abb. 72).

<sup>845</sup> Vgl. Kat. A 124.

<sup>846</sup> Abgebildet in Bauer/Bauer 1985, S. 253.

<sup>847</sup> Weitere Beispiele für den Einfluss Zimmermanns finden sich beispielsweise im Vergleich von Winks *Christus und die Samariterin am Brunnen* (vgl. Kat. A 34) mit derselben Darstellung Zimmermanns von 1750, abgebildet in: Kat. Ausst. Freising 1997, S. 56/57 (Abb. S. 57): Die Haltung der Samariterin und das Umfassen des Kruges zeigen Ähnlich-

## Johann Georg Bergmüller (1688-1762)

Während seines Aufenthaltes in Augsburg kam Wink in Kontakt mit den führenden Künstlern seiner Zeit in Süddeutschland. Die Reichsstädtische Akademie unter ihren Direktoren Johann Georg Bergmüller (von 1730 bis 1762) und Matthäus Günther (von 1762 bis 1784) vermittelte ihren Schülern eine Ausbildung, die nicht so sehr von den Reformideen des Klassizismus geprägt war, sondern als traditionell und solide zu bezeichnen ist.<sup>848</sup> Bergmüllers Werke lernte Wink wahrscheinlich teils im Original und teils über Zeichnungen und Druckgrafiken kennen. Eine für Bergmüller typische Bildanlage, wie etwa im Altarblatt *Hl. Blasius als Fürsprecher* für die Kirche in Bellamont bei Steinhausen (1725), findet sich auch in Winks Altarbildern wieder,<sup>849</sup> wie zum Beispiel im Hochaltarbild *Hl. Martin als Fürsprecher* (1781).<sup>850</sup> Wink übernahm die Anlage der Komposition mit den Kranken im linken Bildvordergrund, dem Heiligen in der Mitte darüber auf Wolken schwebend sowie dem Verweis auf die Ortschaft im Bildhintergrund. Durch seine Heimatstadt Eichstätt kannte Wink sicherlich die Altarblätter Bergmüllers in der Schutzengelkirche: *Tod des Hl. Josef* (1730), *Maria als Engelskönigin* und *Kreuzigung*.<sup>851</sup> Ähnlichkeiten in den Figuren lassen sich beispielsweise auch in Bergmüllers Auszugsbild *Der gute Hirte* (um 1729; rechter Seitenaltar der Klosterkirche in Aldersbach) und der Darstellung des *Hl. Josef* (1793), die Wink für das Münster St. Kastulus in Moosburg anfertigte, feststellen.<sup>852</sup> Da er ebenfalls in Aldersbach tätig war, waren ihm diese Darstellungen Bergmüllers bekannt.

## Matthäus Günther (1705-1788)

Auch das Werk von Matthäus Günther beeinflusste Winks künstlerische Entwicklung. Dies zeigt eine Skizze für das Augus-

keiten. Im Gegensatz zu der zierlichen, tänzerischen Haltung der Frauengestalt bei Zimmermann, die ganz den Vorstellungen des Rokoko entspricht, erscheint die Samariterin bei Wink bodenständig und real.

<sup>848</sup> Vgl. Bushart 1968, S. 261.

<sup>849</sup> Abgebildet bei Epplé 1997, S. 56.

<sup>850</sup> Vgl. Kat. A 172.

<sup>851</sup> Vgl. Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 243/244.

<sup>852</sup> Vgl. Kat. A 159.

tinorchorherrenstift in Reichersberg beispielhaft: Die allegorische Darstellung *Der Sieg des Glaubens über die Irrlehre* (1778/1779) offenbart deutliche Einflüsse des Günther'schen Langhausfreskos *Augustinus als Kirchenlehrer und Verteidiger des Glaubens* (1755, Klosterkirche Indersdorf)<sup>853</sup>. Im unteren Freskenbereich erkennt man den Sturz der Häretiker, die ebenso kopfüber nach unten fallen wie in Winks Skizze und in seinem späteren Fresko für Reichersberg. Weitere Motivähnlichkeiten sind im Thema der *Himmelfahrt Mariens*, so zum Beispiel im Vergleich des Wink'schen Hochaltarbildes für die Klosterkirche in Scheyern (1771)<sup>854</sup> mit dem Hochaltarbild Günthers für die ehemalige Klosterkirche Amorbach (1749) zu finden.<sup>855</sup> Nicht nur die Anordnung der Apostel im Vordergrund (beispielsweise die beiden Figuren rechts), sondern auch ihre Physiognomie (vgl. Petrus auf der linken Seite) könnten Wink für seine Himmelfahrtsdarstellung inspiriert haben. Da die Klosterkirche Amorbach außerhalb des bayerischen Kurfürstentums lag, kannte Wink vermutlich nicht die freskierte Ausführung. Er könnte jedoch eine in diesem Zusammenhang entstandene Ölskizze oder Zeichnung gesehen haben.<sup>856</sup>

Günther hat 1761 für Schloss Sünching die Freskierung des Festsaales sowie die Ausmalung der Schlosskapelle übernommen.<sup>857</sup> Auch Wink war dort tätig, so dass er die Fresken Günthers mit Sicherheit in Augenschein nehmen konnte, ebenso wie die Ausmalungen von Bibliothek und Portenkapelle in Aldersbach (1760), St. Elisabeth in München (1765/1767) sowie den ehemaligen Kongregationssaal der Jesuiten in Augsburg (sog. Kleiner Goldener Saal) mit dem Deckenfresko Günthers von 1765.<sup>858</sup>

<sup>853</sup> Abgebildet in CBD 1996, Bd. 5, S. 106. Für weitere Informationen dazu vgl. CBD 1996, Bd. 5, S. 100.

<sup>854</sup> Vgl. Kat. A 112.

<sup>855</sup> Abgebildet in Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 281/282 (Kat. 73/74). Zu dem Hochaltarbild hat sich eine Skizze erhalten.

<sup>856</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 281 (Kat. 72).

<sup>857</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 381/382.

<sup>858</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 70, Abb. 37/38; S. 147, Abb. 74; S. 63, Abb. 30; S. 48, Abb. 15.

### 6.3 Italienische, holländische und französische Einflüsse

#### Verbreitung von Bildmotiven als Formenkanon

Christian Wink kam Zeit seines Lebens nicht über die Grenzen des Kurfürstentums Bayern hinaus und reiste nicht, wie viele andere Künstler, nach Italien, Frankreich oder in die Niederlande. Dennoch enthalten seine Werke Motive dieser Kunstlandschaften. Da verschiedene Figuren, Bildelemente und auch Kompositionen sich im 18. Jahrhundert in diversen Gemälden wiederholen, ist für diese Zeit eine Art Motiv- und Formenkanon zu vermuten. Bestimmte Bildmotive waren bekannt und wurden in Variationen in die eigenen Kompositionen eingearbeitet. Ein Beispiel dafür ist das Motiv eines am Boden zusammengekrümmten, knienden Hirten aus einer Anbetungsszene der Hirten, der dem Betrachter den Rücken zuwendet. Dieses Figurenmotiv findet sich in Winks *Anbetung der Hirten* von 1774 wieder.<sup>859</sup> Bereits Ende der 1750-er Jahre taucht es bei z. B. bei Januarius Zick (1730-1797) auf.<sup>860</sup> Zuvor hat Giovanni Domenico Tiepolo (1727-1804) dasselbe Motiv verwendet.<sup>861</sup> Woher genau das Motiv letzten Endes stammt, ist nicht bekannt. Vermutlich lässt es sich noch weiter zurückverfolgen.

Ein ähnliches Beispiel ist die Figur des farbigen Königs in Winks *Anbetung der Könige* (1789).<sup>862</sup> Auch dieses Motiv taucht bereits bei Januarius Zick 1757 auf,<sup>863</sup> dieser hatte es von Rembrandt übernommen. Auf Rembrandt gehen zahlreiche orientalische Männerfiguren zurück. Sie wurden häufig in die Kompositionen übernommen.<sup>864</sup> Besonders von Zick ist bekannt,

<sup>859</sup> Vgl. Kat. A 20

<sup>860</sup> Vgl. Januarius Zick, *Anbetung der Hirten*, 1757(?), Öl auf Leinwand, 81,5 x 56,5 cm, bez.: *Ja: Zick [fils?] jnv. Et pinx.*; Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. 40052, abgebildet bei Straßer 1994, Abb. 32 (Kat.-Nr. G 49, S. 358).

<sup>861</sup> Vgl. Giovanni Domenico Tiepolo, *Anbetung der Hirten*, 1751-53, Öl auf Leinwand, 58 x 43 cm, Privatbesitz.

<sup>862</sup> Vgl. Kat. A 25.

<sup>863</sup> Vgl. Januarius Zick, *Anbetung der Könige*, 1757 (?), Öl auf Leinwand, 81,5 x 56,5 cm, bez. Ja. Zick [57?], Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. 40053, abgebildet bei Straßer 1994, Abb. 33 (Kat.-Nr., G 59, S. 360).

<sup>864</sup> Vgl. beispielsweise die Orientalen in folgenden Darstellungen: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kreuzaufrichtung*, 1633, Öl auf Leinwand, 96,5 x 72,2 cm, München, Alte



dass er sich ausführlich mit Rembrandt beschäftigte und seinen Stil „aus der Verschmelzung von niederländischen, flämischen, französischen, deutschen und italienischen Elementen“<sup>865</sup> entwickelte.

Die Darstellung eines Apostels mit weit ausgebreiteten Armen auf der rechten Bildseite in Winks *Himmelfahrt Mariens* von 1770 bzw. 1771<sup>866</sup> verweist auf seine Beschäftigung mit der italienischen Malerei. Das Motiv entstammt Giambattista Piazzettas *Himmelfahrt Mariens* (1736)<sup>867</sup> und wurde auch von anderen Malern wiederholt zitiert.<sup>868</sup> Die *Beweinung Christi* (um 1770)<sup>869</sup> zeigt die Auseinandersetzung Winks mit anderen Italienern. Es ist ein Motiv, das auf Annibale Carracci (1560-1609) zurückgeht. Bereits Carracci präsentierte dem Betrachter den Oberkörper Christi in einer starken Torsion, mit dem Kopf im Schoße Mariens liegend.<sup>870</sup> Zahlreiche Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts haben diesen Christustypus in ihre Kompositionen aufgenommen, was auch an der europaweiten Verbreitung von Carracci-Werken durch grafische Vorlagen lag. Im Gegensatz zu Carracci bildet bei Wink der Leichnam Christi mit der Figur Mariens die Form eines „V“. Der Kopf liegt dabei nicht im Schoß seiner Mutter. Diese Anordnung der Körper geht wiederum auf Tintoretto (1560-1637) zurück.<sup>871</sup>

Pinakothek oder Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kreuzabnahme*, um 1633, Öl auf Holz, 89,4 × 65,2 cm, München, Alte Pinakothek.

<sup>865</sup> Straßer 1994, S. 21.

<sup>866</sup> Vgl. Kat. A 110 und A 112.

<sup>867</sup> Vgl. Giambattista Piazzetta, *Himmelfahrt Mariens*, 1736, Öl auf Leinwand, 517 x 245 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 20022, abgebildet bei Knox 1992, S. 132 (Abb. 99). Auch Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 109, erkannte bereits den Motivzusammenhang mit Piazzetta.

<sup>868</sup> Vgl. die Himmelfahrtsdarstellung von Paul Troger im Brixner Dom von 1750: Auch Troger zitierte die Figur des Apostels mit den ausgebreiteten Armen. Einflüsse von Tizians *Himmelfahrt Mariens* in S. Maria Gloriosa dei Frari, Venedig, von 1516-1518, auf die sich zahlreiche nachfolgende Künstler beziehen, sind hingegen bei Wink nicht zu erkennen.

<sup>869</sup> Vgl. Kat. A 56.

<sup>870</sup> Vgl. Annibale Carracci, *Pietà*, um 1599/1600, Öl auf Leinwand, 156,0 x 149,0 cm, Neapel, Pinacoteca Nazionale, abgebildet in Cooney/Malafarina 1976, Taf. LIV. Vgl. hierzu auch die Erläuterungen von Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 148.

<sup>871</sup> Vgl. hierzu die Ausführungen von Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 148.

## Tiepolo als Inspirationsquelle

Wie bereits Monika Meine-Schawe und Martin Schawe ausführen, wurde Wink bei der Entwurfsskizze der *Himmelfahrt Mariens* (1772), die als Approbationsstück für die Ausmalung der Münchner Bürgersaalkirche diente, von Tiepolo inspiriert. Dies betrifft vor allem das Motiv der emporschwebenden Muttergottes mit dem tragenden Engel zur Linken.<sup>872</sup> Es ist anzunehmen, dass ihm Werke Tiepolos u. a. durch Grafiken bekannt waren. Für die europaweite Verbreitung des Italieners sorgten vor allem seine Söhne, Giovanni Domenico und Lorenzo Tiepolo, die seit den 1750-er Jahren zahlreiche Kunstwerke des Vaters, vor allem Tafelbilder, in Nachstichen veröffentlichten.<sup>873</sup>

Wink übernahm von Tiepolo zwei weitere Bildinventionen aus einer *Kreuzigung* (1745-1750).<sup>874</sup> Vergleicht man Tiepolos Darstellung mit den beiden Wink-Skizzen *Kalvarienberges* (1767) bzw. *Kreuzigung Christi* (1770-1775),<sup>875</sup> fällt der auf einem Pferd sitzende, anstürmende Reiter mit der Lanze auf der linken Seite auf, der auch bei Tiepolo im Bildvordergrund zu erkennen ist. Im *Kalvarienberg* sind es sogar zwei Reiter, die auf Christus zureiten. In beiden Skizzen steht Christus im Mittelpunkt der Szene, er ist jedoch – gemäß einer *scena all'angolo* – schräg von der Seite dargestellt.<sup>876</sup> Dieses selten dargestellte Motiv kommt in keiner anderen Kreuzigungsdarstellung Winks vor. Auch die perspektivische Schrägstellung findet sich in Tiepolos Darstellung. Wink kopierte die Anordnung jedoch nicht einfach, sondern setzte beide Bildmotive in neuen, eigenen Kompositionen um. Im Vergleich zu Tiepolos Werk entsteht dadurch eine Bildwelt mit anderem Charakter. Dies geschieht in der einen Skizze durch das Einfügen von mehreren

<sup>872</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 151/152 sowie Kat. A 113.

<sup>873</sup> Vgl. Kunze 1998, S. 142.

<sup>874</sup> Vgl. Giovanni Battista Tiepolo, *Kreuzigung*, 1745-50, Öl auf Leinwand, 88 x 79 cm, S. Louis, City Art Museum. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 27.314.

<sup>875</sup> Vgl. Kat. A 47 und A 50.

<sup>876</sup> In der Budapester Ölskizze sind nur Christus und der gute Schächer im 90°-Winkel gestellt. Der böse Schächer befindet sich auf der rechten Seite, durch die Schrägstellung hat Christus ihm den Rücken zugewandt.

Figuren, so dass die beiden Reiter erst auf den zweiten Blick auffallen. In der Budapester Kreuzigungsskizze fokussiert Wink den Blick des Betrachters direkt auf den Reiter, indem er die Komposition verdichtet und den Reiter prominent ins Bild setzt.

Für einen Maler, der nie in Italien gewesen war, gab es in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts weitere Möglichkeiten, sich an italienischen Bildmotiven zu schulen. Zahlreiche deutsche Künstler besuchten Italien und brachten ihre Erfahrungen ins Kurfürstentum Bayern mit. Einer davon war der Münchner Hofmaler Ferdinand von Oefele, der 1770 Professor an der neu gegründeten Zeichnungsschule in München wurde. Ein Grund für die Ernennung bestand u. a. in seiner Italienerfahrung. Von der Zusammenarbeit mit Oefele und dessen Kenntnissen in der italienischen Kunst profitierte Wink im Rahmen der Zeichnungsschule. Neben Oefele waren auch andere bayerische Künstler in Rom, so beispielsweise der Maler Franz Kirzinger (München 1730 - nach 1795),<sup>877</sup> von dem Wink in einem Brief berichtete: „*Ich freue mich auch zu bewundern die dopelt gemahlte grose werkhe des Herrn Kirzinger...*“<sup>878</sup>

Eine weitere Möglichkeit boten die Werke italienischer Künstler im Kurfürstentum. Bereits in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts hatte Jacopo Amigoni (1675-1752) in Bayern gearbeitet und zahlreiche Werke, u. a. in Schloss Schleißheim und der Klosterkirche Ottobeuren, hinterlassen, die Wink nachweislich kannte.<sup>879</sup> In Winks Nachlass sind zudem drei Skizzen von Amigoni, *Apollo unter den Musen*, *Der Hl. Karl Borromäus* und *Sybille und Nymphen*, verzeichnet,<sup>880</sup> was eine Auseinandersetzung mit Amigoni ebenso bestätigt wie Winks Wertschätzung für den italienischen Maler.

<sup>877</sup> Der Maler Franz Kirzinger bildete sich in Rom bei Mengs weiter.

<sup>878</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 707, Nr. 1562.

<sup>879</sup> Bereits Clementschitsch hat in Bezug auf die Fresken auf Zusammenhänge mit Amigoni hingewiesen. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 92/93.

<sup>880</sup> Vgl. BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben von Mannlich an die kurfürstliche Generallandes-Direktion vom 4. Mai 1802.

Darüber hinaus arbeitete Wink am Münchner Hof unter Lorenzo Quaglio, der von Kurfürst Karl Theodor nach München geholt worden und als Hofarchitekt für das Operntheater zuständig war. Zu den italienischen Künstlern vor Ort kamen die zahlreichen Werke von Italienern in der kurfürstlichen Sammlung und in den Kirchen des Kurfürstentums. Besonders hervorzuheben ist ein Altarblatt des Hochbarocks, die *Himmelfahrt Mariens* von Giovanni Lanfranco (um 1631), das ursprünglich in der Augsburger Dominikanerkirche hing: „*Das Gemälde zählte zu den vornehmsten Sehenswürdigkeiten, die zu bewundern kaum einer der gebildeten Besucher Augsburg[s] unterließ...*“<sup>881</sup> Neben direkten Anschauungsobjekten sorgte die wachsende Nachfrage nach Kupferstichen für einen europaweiten Handel. So erwähnte beispielsweise die Augsburger Kunstzeitung 1771: „*Die Carraccische Schule ist hierin bekannt genug, aus welcher wir zwey Blätter ausführen sollen.*“<sup>882</sup>

### Holländische Einflüsse

Es ist bekannt, dass auch holländische Werke zu Winks Zeiten große Bekanntheit genossen haben. Die Gemälde wurden beispielsweise von Johann Evangelist Holzer ebenso rezipiert wie von Januarius Zick. „*Die Gemälde und Graphiken der holländischen Meister boten dem eklektizistisch denkenden Künstler des 18. Jahrhunderts einen schier unerschöpflichen Vorrat an Motiven, die wieder und wieder verwendet wurden.*“<sup>883</sup> Auch Wink hat sich mit Werken holländischer Künstler auseinandergesetzt. Seine Ölskizze *Auferweckung des Lazarus* (vor 1770)<sup>884</sup> beweist, dass er sich bereits in den 1760-er Jahren mit Rembrandts Radierung *Große Auferweckung des Lazarus* (um 1632) beschäftigte.<sup>885</sup> Für die

<sup>881</sup> Bushart 1991, S. 210/211. Das Hochaltarbild Lanfrancos aus der ehemaligen Dominikanerkirche in Augsburg befindet sich heute in der Christkönigskirche in München-Neuhausen.

<sup>882</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771, 3. Stück, S. 20/21. Dabei handelte es sich um zwei Darstellungen, eine von Agostino Carracci, die *Himmelfahrt Mariens*, eine andere von Ludovico Carracci, die *Verklärung Christi*.

<sup>883</sup> Herrmann-Fichtenau 1983, S. 31/32.

<sup>884</sup> Vgl. Kat. A 38.

<sup>885</sup> Dieser Zusammenhang wurde bereits von Clementschitsch erkannt. Sie datierte die Ölskizze Winks jedoch in die Zeit zwischen 1770-1780 (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111). Auf Grund der Signatur (*Ch. Winck pinx.*) muss

in Öl gemalte Skizze verwendete Wink annähernd dasselbe Format wie Rembrandt, gab die Komposition jedoch gespiegelt wieder.<sup>886</sup> In Bezug auf die Farbgestaltung nutzte er vorwiegend Braun- und Ockertöne sowie Weiß. Mit Ausnahmen des rundbogigen Abschlusses setzte Wink die Komposition eins zu eins um. Nur die Wolken auf der rechten Bildseite zeigen minimale Unterschiede zum Original.

Neben der studienhaften Beschäftigung mit Rembrandt zitierte Wink auch einzelne Bildmotive des Holländers. Den Figurentypus des *Ecce Homo* etwa, der bei Wink in der ersten Kreuzwegstation *Christus vor Pilatus* des Geltofinger Kreuzweges gezeigt wird (1770/1771),<sup>887</sup> übernimmt er exakt aus einer Rembrandt-Radierung (*Ecce Homo*, 1636).<sup>888</sup> Die übrigen Figuren und die Szenerie um Christus herum gestaltet Wink jedoch völlig anders. Die *Kreuzabnahme Christi* (vor 1770)<sup>889</sup> könnte ebenfalls von Rembrandt inspiriert worden sein.<sup>890</sup> Wink setzte sich mit dem berühmten Holländer auseinander, hat dabei aber eine eigene Form der Darstellung gefunden. Stilistisch inspirierte ihn Rembrandt auch im Hinblick auf Hell-Dunkel-Kontraste, was z. B. in zwei Skizzen des *Augsburger Christuszyklus* oder in den beiden Innsbrucker Skizzen besonders deutlich erkennbar ist.<sup>891</sup>

die Skizze jedoch vor 1770 entstanden sein (vgl. hierzu Kap. 5.2) sowie Anm. 304.

<sup>886</sup> Über die Ursache für die gespiegelte Wiedergabe kann nur spekuliert werden. Eine mögliche Erklärung für die Spiegelung könnte sein, dass Wink nicht ein Rembrandt-Original bekannt war, sondern wiederum eine grafische Kopie der Rembrandtschen Radierung.

<sup>887</sup> Vgl. Kat. A 60.

<sup>888</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ecce Homo*, 1636, Radierung, 54,9 x 44,6 cm, Sammlung de Bruijn, Niederlande. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 23.216.

<sup>889</sup> Vgl. Kat. A 55.

<sup>890</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kreuzabnahme Christi*, um 1633, Öl auf Holz, 89,4 x 65,2 cm, München, Alte Pinakothek. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 22.707. Alternativ findet sich eine ähnliche Art der *Kreuzabnahme* bereits bei Rubens, vgl. Peter Paul Rubens, *Kreuzabnahme*, 1611-14, Öl auf Holz, 420,5 x 320,0 cm, Antwerpen, Onze Lieve Vrouwe-Kerk. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 24.281.

<sup>891</sup> Vgl. Kat. A 106/A 107 sowie A 10 und A 13. Ein weiteres, sehr spätes Beispiel für den Einfluss Rembrandts stellt die Anbetung der Hirten von 1795 dar. Vgl. Kat. A 22.

Die Beschäftigung mit dem Werk holländischer Künstler zeigt sich bei Wink vor allem in den frühen Bildern der 1760-er und 1770-er Jahre. Als ein sehr frühes Beispiel der Auseinandersetzung ist die Ölskizze *Christus und die Samariterin am Brunnen* (1762) zu erwähnen.<sup>892</sup> Malweise und Farbigkeit des Gewandes der Samariterin erinnern, ebenso wie der bodenständige Frauentypus, stark an Darstellungen von Jan Vermeer.<sup>893</sup> Zu Beginn der 1770-er Jahre zeigt sich der Einfluss Gerard Dous im *Bildnis des Hofmalers Georg Desmarées* (1771).<sup>894</sup> Vermutlich hat Wink dessen Bilder über Georg Desmarées kennen gelernt. Wink orientierte sich nicht nur kompositorisch an Dou, wie der steinerne Fensterrahmen zeigt, sondern auch technisch. So malte er die Rahmung um die Hauptfigur relativ dunkel, allerdings nicht so extrem wie Dou in dessen Selbstbildnis. Zudem zeigen die sorgfältigen Modulationen von Kleidung und Gesichtern, Lichtakzente, gewissenhaft wiedergegebene Stofflichkeit und Details, wie beispielsweise der Steinrahmen, sowie das Kolorit den Einfluss Dous und seiner holländischen Kollegen des 17. Jahrhunderts.<sup>895</sup>

### Französische Einflüsse

Zwei Nachzeichnungen nach Stichen, die ihrerseits nach Gemälden von Jean-Honoré Fragonard (*Koresos und Kallirhoe*),<sup>896</sup> und Antoine Coypel (*Susanna und die Alten*),<sup>897</sup> entstanden sind, zeigen die Beschäftigung Winks mit der französischen Malerei. Einflüsse auf Kompositionen des bayerischen Hofmalers finden sich in der Darstellung *Die Großmut des Scipio*

<sup>892</sup> Vgl. Kat. A 34.

<sup>893</sup> Vgl. Jan Vermeer, *Dienstmagd mit Milchkrug*, 1658-60, Öl auf Leinwand, 45,4 x 41,0 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Abgebildet in: Directmedia, 25.000 Meisterwerke. Gemälde – Zeichnungen – Grafiken (DVD-ROM), Berlin 2005, Nr. 28.488. Zu weiteren Ähnlichkeiten mit Vermeer siehe auch Kat. A 35.

<sup>894</sup> Vgl. Kat. A 232. Laut Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 112, wurde dieses Bildschema auch von anderen Künstlern in München verwendet und zwar von Johann Jakob Dörner und Georg Desmarées selbst. Wink musste demnach nicht unbedingt selbst Kompositionen von Dou gekannt haben, sondern konnte diese bei seinen Malerkollegen kennen gelernt haben.

<sup>895</sup> Vgl. hierzu auch: Feulner 1912, S. 26.

<sup>896</sup> Vgl. Palmer 1991, Kat.-Nr. 27 sowie Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 112.

<sup>897</sup> Vgl. Palmer 1991, Kat.-Nr. 9.

(1776/1777) aus dem *Scipio-Zyklus*.<sup>898</sup> Sie wurde von Charles Le Brun *Alexander und die Frauen des Darius* (1660/1661) inspiriert. Nicht nur die Bildanlage mit dem Zelt im Hintergrund der Begegnungsszene, sondern auch die einzelnen Figuren verdeutlichen dies.<sup>899</sup> Die Darstellung Le Bruns galt im 18. Jahrhundert als klassische Komposition und fand mittels Stichen Verbreitung.<sup>900</sup> In der späten Phase der 1790-er Jahre offenbart die Wink'sche Einfachheit und Klarheit in der Bildanlage Ähnlichkeiten mit Werken des französischen Klassizisten Guy Nicholas Brenet (1728-1792). Ein Vergleich des Altarbildes *Tod des Hl. Josefs* (1793) von Wink mit einer Darstellung desselben Themas von Brenet aus dem Jahr 1773 veranschaulicht dies.<sup>901</sup> Winks Beschränkung auf wenige Figuren, die mit ihren pathetischen Gesten fast erstarrt wirken, korrespondieren mit jenen im Bild des französischen Künstlers. Trotz offensichtlicher Analogien ist nicht nachzuweisen, dass der Münchner Hofmaler Brenets Gemälde gekannt hatte. In seiner Rezeption des Themas zeigt sich jedoch die Annäherung an Kompositionen des französischen Klassizismus. Das belegt auch Winks Entwurf zu *Achilles unter den Töchtern des Lycomedes* (1794-1796).<sup>902</sup>

### Zusammenfassung

Die genannten Beispiele machen deutlich, dass Wink sich umfangreich von den großen europäischen Kunstlandschaften inspirieren ließ. Er übernahm einzelne markante Figurentypen und Kompositionslösungen diverser Maler in eigene Bildschöpfungen. Dabei ging es jedoch nicht um ein rein eklektizistisches Aneinanderreihen der Elemente ohne künstlerische Reflexion. Wink nutzte die Zitate vielmehr, um sie geschickt mit seinen Bildideen zu verbinden. Er integrierte die Vorlagen in seine Kompositionen und schuf neue Strukturen. Diese Art der Umsetzung ist Ausdruck eines kreativen Prozesses, der

zeigt, dass er als gebildeter Maler in der Lage war, eigene Inventionen zu schaffen und dabei vorhandene Motive zu integrieren. Vor allem in den 1760-er und 1770-er Jahren übte er sich im Kopieren der großen Meister. Diese Darstellungen sind oftmals Kopien der Originale, bei denen es ausschließlich um den Studienzweck ging. Für seine eigenen Inventionen verwendete er hingegen einzelne Motive und fügte sie in einen neuen Bildzusammenhang ein. Mit Ausnahme der Auseinandersetzung mit den Niederländern fällt auf, dass er sich weniger mit der Malweise anderer Künstler beschäftigte, etwa indem er deren Stil imitierte. Vielmehr interessierte er sich für kompositorische Anlagen und Bildformen. Für die Verwendung von Farben und für die Pinselführung finden sich keine direkten Vorbilder. Das spiegelt sich auch in der Eigenheit seines Skizzenstils wieder.

### 6.4 Zur Bedeutung der Druckgraphik

Das 18. Jahrhundert ist bekannt für die europaweite Verbreitung von Tafelbildern und Fresken durch die Druckgraphik. Augsburg stellte dabei eine der wichtigsten Produktionsstätten dar.<sup>903</sup> Für die Künstler bildeten die Stiche sowohl im Rahmen der Ausbildung als auch des alltäglichen Werkprozesses ein wichtiges Medium. „*Kopieren von Zeichnungs- und Druckgraphikvorlagen zählte [...] zu den Fundamenten der künstlerischen Arbeit und wurde von Künstlern wie Kunsttheoretikern als probates Mittel zur Schulung präziser visueller Erfassung eines Gegenstandes und stimmiger Übertragung des anschaulich Wahrgenommenen in ein Strichbild angesehen.*“<sup>904</sup> Wie bereits erörtert, spielten Grafiken nach Gemälden berühmter Meister auch dahingehend eine Rolle, dass beim Entwerfen einer Bildinvention die Vorlagen anderer Künstler für Zitate einzelner Figuren oder Figurengruppen herangezogen wurden. Gerade in Bezug auf die Druckgraphik ist zu sehen, dass „*das unverblühte Kopieren erprobter Bildformulierungen [...] nichts Unehrenhaftes [war] und [...] nicht*

<sup>898</sup> Vgl. Kat. A 211.

<sup>899</sup> Vgl. hierzu auch Büttner 1997, S. 131.

<sup>900</sup> Vgl. Charles le Brun, *Alexander und die Frauen des Darius*, 1660/61, 298,0 x 453,0 cm, Öl auf Leinwand, Versailles, Musée National sowie Birkenholz 2002.

<sup>901</sup> Vgl. Guy Nicholas Brenet, , 1773, Öl auf Leinwand, 230,5 x 151,5 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, Inv.-Nr. G 430.

<sup>902</sup> Vgl. hierzu auch Büttner 1997, S. 133.

<sup>903</sup> Vgl. Friedlmaier 2000, S. 50 sowie Polleroß 2004, S. 37.

<sup>904</sup> Friedlmaier 2000, S. 50.

als Plagiat [galt].“<sup>905</sup> Die Künstler verarbeiteten und rezipierten so das Formengut anderer Künstler und Zeiten. Hinzu kam, dass Reproduktionsstiche kostengünstiger als eine Studienreise ins Ausland waren und demselben Zweck dienten. An Hand der Grafiken ließen sich die unterschiedlichen Kunstlandschaften analysieren und vergleichen. In Augsburg konnten zahlreiche Reproduktionsgrafiken nach verschiedenen Künstlern wie beispielsweise Ricci, Pittoni oder Tiepolo erworben werden.<sup>906</sup>

Wie bereits zu Beginn des Kapitels angesprochen, bildete ein ausgewogenes Motiv- und Formenrepertoire die Grundlage für den Entstehungsprozess eines Kunstwerkes. Die werkstattinterne Sammlung von Grafiken und Zeichnungen diente dabei als unerlässliche Inspirationsquelle, die für die Bildanlage eigener Werke genutzt wurde. Die Vorlagen halfen auch, das teilweise sehr große Arbeitspensum schnell und effizient zu bewältigen.<sup>907</sup>

Winks Sammlung beinhaltete neben dem Gemälde von Schönfeld und den Skizzen Amigonis zahlreiche Zeichnungen und Grafiken, wie seine Witwe im Nachlass festhielt. In einem Brief an den kurfürstlichen Hof bot sie aus finanzieller Not die Sammlung ihres verstorbenen Mannes mit Kunstwerken und Büchern zum Kauf an.<sup>908</sup> Die erwähnten Skizzen, Zeichnungen und Kupferstiche wurden von dem damaligen Galeriedirektor Christian von Mannlich (1741-1822) am 4. Mai 1802 noch einmal spezifiziert und mit Preisen versehen:<sup>909</sup>

„*Preisbestimmung der Kupferstiche und Zeichnungen*“

1) 69 Blatt Kupferstiche ausgewählt zu	38 fl.
2) 51 original Zeichnungen zu	3 fl.
Summe	41 fl.

<sup>905</sup> Friedlmaier 2000, S. 51.

<sup>906</sup> Vgl. Friedlmaier 2000, S. 50 sowie Bushart 1986, S. 86. Von Bergmüller ist überliefert, dass er Kenntnisse von Giovanni Battista Gaulli, Carlo Martti oder Pier Francesco Mola besaß. Vgl. Friedlmaier 2000, S. 50. Eine Italienreise ist für ihn nicht belegt. Vgl. Kat. Ausst. Salzburg/München 2004/2005, S. 11.

<sup>907</sup> Vgl. Mundorff 2000, S. 38.

<sup>908</sup> BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben der Witwe Winks an den Kurfürsten vom 16. März 1802.

<sup>909</sup> Der Kurfürstliche Hof hat den gesamten Nachlass Winks zu einem Preis von 300 Gulden gekauft. Vgl. BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben des Hofes vom 26. Juni 1802.

*Preisbestimmung der ausgewählten Gemälde*

a) <i>Christus treibt die Käufer und Verkäufer aus dem Tempel von Ch. Wink in der Specification der Witwe sub n<sup>o</sup>. 14</i>	6 fl.
b) <i>n<sup>o</sup>. 15. Eine Skizze von amigoni, apollo unter den mußen</i>	10 fl.
c) <i>n<sup>o</sup>. 16. detto. von amigoni. der heilige Carolus Borromaus.</i>	10 fl.
d) <i>n<sup>o</sup>. 17. detto ----- Sybilla und die Nymphen.</i>	10 fl.
e) <i>n<sup>o</sup>. 20. die Kreuziegung Christi von Heinrich Schoenfeld</i>	40 fl.
f) <i>Portrait des Hofmalers Wink gemalt von Hickel in Wien</i>	40 fl.
g) <i>Ein Kopf von in Paßtel gemalt von dem Münz Medalleur Schega</i>	15 fl.
Summe der Gemälde Preise	131 fl.

*Recapitulation*

I.) <i>an ausgewählten Büchern</i>	80 fl. 45 kr.
2 <sup>do</sup> ) <i>an ausgewählten Kupferstichen und Zeichnungen</i>	41 fl.
3 <sup>to</sup> ) <i>an ausgewählten Gemälden</i>	131 fl.
totale	252 fl. 45 kr. <sup>910</sup>

Die Preise weisen auf die Wertschätzung und Bedeutung der unterschiedlichen Gattungen hin. Demnach wurde für 69 Kupferstiche annähernd so viel gezahlt wie für das Gemälde der *Kreuzigung* von Schönfeld bzw. das Porträt Winks von Hickl. Originalzeichnungen des Künstlers wurden mit nur drei Gulden bewertet, aus damaliger Sicht schätzte man sie offensichtlich nicht besonders hoch ein. Der Liste zufolge befand sich mit der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* nur eine einzige Ölskizze von Wink in dessen eigenem Besitz.<sup>911</sup> Nicht hervor geht, ob noch weitere Skizzen existierten und diese für den Hof uninteressant waren oder ob alle anderen Skizzen bereits verkauft bzw. nicht mehr vorhanden waren. Die Auflistung bestätigt darüber hinaus, dass Wink eine werkstattinterne Sammlung von Gra-

<sup>910</sup> BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben von Mannlichs an die kurfürstliche Generallandes-Direktion vom 4. Mai 1802.

<sup>911</sup> Vgl. Kat. A 29.

fiken und Zeichnungen angelegt hatte. Leider ist nicht ausgeführt, von welchen Künstlern sie stammten und welche Themen sie beinhalteten.

## 6.5 Studium und Einfluss kunsttheoretischer Schriften

Der Nachlass der Witwe bot nicht nur eine Liste der Kunstwerke, sondern auch eine Übersicht über die Bibliothek, die sich Wink im Laufe der Zeit angelegt hatte. Diese beinhaltete literarische Quellen, aber auch Vorlagenbücher und historische Darstellungen. Die Liste Elisabeth Winks, welche die Bücher aus Geldmangel an die kurfürstliche Bibliothek verkaufen wollte, zeigt die Quellen und Handbücher, mit denen der Hofmaler arbeitete:<sup>912</sup>

### „Zeichnungs Bücher

1. *Teutsche Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste dises Joachim von Sandrat auf Stockau, Pfalz Neuburg [...] hat Nürnberg by Jakob V. Sandrat, und Frankfurth by Math. Merian 1645. [...]*
2. *Historische Bilder Bibel in 5 Theillen von Joh. Ulrich Kraus Bürger, und Kupferstecher zu Augsburg. 1702. durchfaßt mit Kupferstichen.*
3. *Ein ähnliches Werck von disem Krauß zu Augsburg. 1694.*
4. *Christian Thobias Damm Lehrers des Köllnisch Gimnasium zu Berlin Einleitung in die Gottes Lehre mit Kupfern. Berlin 1786*
5. *36 Stück Portraits Verschiedener merckwürdiger Persohnen. auth. Elias Ch. Heis zu Augspurg ohne Edditions Jahr.*
6. *Collection. de divers Sujets de Vâses, Tombeaux, Ruines, et Fontaines utile aux Artifies inv. et grav. par G. L. Le Jeay Architecte a Paris, che Monstrare rue St. Jacques 1770.*
7. *gerardi de Laireße Auserlesenes schoenes Werck durch Joh. Ulrich Krauß den Kupferstecher in Augsburg. 99 Kupfer Stiche ohne Editions Jahr.*
8. *Index Signorum, et Statuarum: quibus*

*Artifices aut peritorum. Consensus nomina dedere. Roma 1653.*

9. *Signorum Veterum Icones. Ulricus Kraus excedit Aug. [...] 50. auserlesene Statuen.*
10. *Publij ovidij Nasonis Metamorphoseon durch Wilhem Bauer in Kupfer gebracht. Augspurg 1709.*
11. *Gerardi de Laireße grosses Mahler-Buch. 2. Theille. Nürnberg 1727. et. 1730*
- 12./13./14. *Aparatus funebres – Maximiliani Eman. et Carolj VII. [...] Mem. De annis 1727. et. 1745.*

### Andere literarische Wercke

15. *Historia alter Zeiten, und Völker aus dem französis. des Herrn Rollin mit Register. Dreßden, und Leipzig 1749. 13 thon.*
16. *Römische Geschichte v. Rollin. Breßlau 1761. 16 Bände.*
17. *Römische Kaiser Historie aus dem französis. des Herrn Crevier. Dreßden 1769. 12 thon.*
18. *Geschichte des morgenländischen Kaiserthums des Herrn Le Beaux. Leipzig, und Frankfurth 1783. 22 thon.*
19. *4 Bände Homers Wercke erläuttert von Christian Thobias Damm. Lemgo 1769*
20. *Wilhelm Robertsons Geschichten. 3 Bände. Kempten 1781.*
21. *Geschichte von Baiern. 2 Bände ao. 1785.*
22. *2 theille des Publij Virgilij Nasonis Aeneis von Joh. Christoph Schwarz. Aug-Regenspurg 1742.*
23. *Valerij Maximj denkwürdige Beispiele übersezt von Christoph Westphal. Lemgo 1786.*
24. *Ikonologisches Wörtter Buch. Aus dem französischen. ~~Gotha~~ 1759. 1. Band.*
25. *Mÿthologisches Wörtter Buch. Berlin 1752. 1. Band.*
26. *Schau Blaz Hoher Ritter Orden. 1755*
27. *et 28. 2 Rollen - Mappae geographien 44 Stücke Ditiones diversas betr.*<sup>913</sup>

<sup>912</sup> Vgl. BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Elisabeth Winks, 18.03.1802).

<sup>913</sup> BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Elisabeth Winks vom 16.03.1802).

Die Unterteilung in „*Zeichnungs Bücher*“ und „*andere literarische Werke*“ zeigt, dass auch Elisabeth Wink eine Unterscheidung zwischen jenen, speziell für Künstler wichtigen und allgemeinen historischen Werken vornahm. Mit den Schriften Joachim von Sandrarts und Gerard de Lairese' besaß Wink zwei grundlegende Schriften zur Kunsttheorie. Während von Sandrart in seiner *Teutschen Akademie* neben den drei Gattungen – Architektur, Skulptur und Plastik sowie Malerei – auch Künstlerviten abhandelte, konzentrierte sich de Lairese ausschließlich auf die Malerei. Sein *Malerbuch* beeinflusste die deutschen Kunsttheoretiker des 18. Jahrhunderts und galt als Grundlage der künstlerischen Ausbildung an der Akademie. Lairese schrieb der Historienmalerei vor allem die Kenntnis der Themen und Darstellungsmodi zu. Er verlangte von den Künstlern, die Historien so zu gestalten, dass sie sich dem Betrachter eindeutig erschließen konnten.<sup>914</sup>

Für den Bereich der christlich-religiösen Literatur stehen stellvertretend Publikationen wie die *Bilder-Bibel* von Johann Ulrich Kraus mit Illustrationen zu den einzelnen Büchern des Alten und Neuen Testaments oder auch die *Einleitung in die Gotteslehre* von Christian Tobias Damm. Es verwundert, dass Wink nur wenige rein christliche Werke gesammelt hatte. Schließlich entstand der Großteil seiner Aufträge für Kirchen und Klöster und besaß einen religiösen Inhalt. Vermutlich orientierte er sich bei diesen Sujets mehr an der gängigen zeitgenössischen Darstellungspraxis als an schriftlichen Aufzeichnungen.

Einige weitere Bücher lassen sich als Vorlagenwerke einordnen, die dem Künstler direkte Anregungen für die korrekte Malweise bestimmter Bildelemente gaben, so beispielsweise die „*Collection. de divers Sujets de Vases, Tombeaux, Ruines, et Fontaines...*“ oder der „*Index Signorum et Statuarum...*“ sowie das „*Signorum Veterum Icones...*“ Als Quellenbücher bzw. Grundlagen für mythologische Themen verwendete Wink Ovids *Metamorphosen* (mit Kupferstichen) und die *Aeneis* sowie vier

Bände von Homer mit Erläuterungen.<sup>915</sup> Diese Bücher dienten vermutlich der Umsetzung konkreter Aufträge, wie beispielsweise die Gemälde *Neptun und Coronis* bzw. *Alpheus und Arethusa* (Ovids *Metamorphosen*) oder der nicht vollendete *Ilias-Zyklus* (Homer).<sup>916</sup>

Die Gruppe der übrigen literarischen Werke enthält vornehmlich diverse Geschichtsdarstellungen: von der römischen Geschichte über die des Kaisertums bis hin zur bayerischen Geschichte. Die Darstellungen zur römischen Geschichte nutzte Wink vermutlich bei der Bearbeitung der Kartons des *Scipio-Zyklus* für die Residenz. Schließlich finden sich mit einem ikonologischen und einem mythologischen Wörterbuch sowie mit dem *Schauplatz hoher Ritterorden* drei Nachschlagewerke zu unterschiedlichen Themenbereichen, die der korrekten Umsetzung der Bildinhalte dienen konnten.

Wink besaß in seiner Bibliothek jene Werke, die für sein Malerhandwerk notwendig waren, begonnen von grundlegenden Publikationen zur Malerei bis hin zu Quellenbüchern und Geschichtsdarstellungen. Dabei legte er sich nicht nur ältere Literatur, sondern auch zeitgenössische Veröffentlichungen zu. Ihm war offensichtlich daran gelegen, informiert zu sein. Die Auflistung der Bücher macht jedoch gleichzeitig auch das Fehlen jener Publikationen, die sich seit den 1750-er Jahren mit zeitgenössischen kunsttheoretischen Diskursen beschäftigte, deutlich. Wink besaß keine Werke von Johann Joachim Winckelmann,<sup>917</sup> Christian Ludwig von Hagedorn,<sup>918</sup> Denis Diderot,<sup>919</sup> Joshua Rey-

<sup>915</sup> Die *Aeneis* sowie die Bücher Homers wurden von Elisabeth Wink nicht den Zeichnungsbüchern, sondern den übrigen literarischen Werken zugeordnet.

<sup>916</sup> Vgl. Kat. A 199, A 198, A 201/A 202 sowie A 196 und A 197.

<sup>917</sup> Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst, in: Winckelmann, Johann Joachim: Kunsttheoretische Schriften, Bd. 1 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte Bd. 330; Neudruck der 2. Auflage, Dresden 1756), Baden-Baden/Straßburg 1962, S. 1-44.

<sup>918</sup> Hagedorn, Christian Ludwig von: *Betrachtungen über die Malerey*. Leipzig 1762.

<sup>919</sup> Diderot, Denis: *Ästhetische Schriften*, hrsg. von Friedrich Bassenge, 2 Bände, Berlin 1984.

<sup>914</sup> Vgl. Gaegtens/Fleckner 1996, S. 190/191.

nolds<sup>920</sup> oder Johann Georg Sulzer.<sup>921</sup> Es ist anzunehmen, dass er Autoren wie Sulzer kannte, da er beispielsweise dessen *Theorie der Dichtkunst* (1788/1789, herausgegeben von Albrecht Kirchmayer) mit Illustrationen gestaltet hatte.<sup>922</sup> Er ging jedoch nicht so weit, sich diese kunsttheoretischen Schriften für seine eigene Bibliothek zuzulegen. Obwohl er sich als Historienmaler mit der höchsten Gattung, der Malerei, beschäftigte, besaß er keine Bücher, die sich mit den aktuellen Diskursen über die Entwicklung des Klassizismus befassten. Seine Bibliothek kann als gut ausgestattet bezeichnet werden, er besaß die grundlegenden Werke zur Kunsttheorie, ohne jedoch intellektuell an Reformen oder Neuerungen der aktuellen Kunstentwicklung teilzuhaben. Zwar hieß es über ihn: „*Er liebte die Gesellschaft der Gelehrten, und Gespräche über die Kunst waren seine angenehme Unterhaltung.*“<sup>923</sup> Inwiefern es bei diesen Diskussionen jedoch tatsächlich um die damals aktuellen kunsttheoretischen Diskurse ging, sei dahingestellt. Für seine Aufträge im Kurfürstentum Bayern, innerhalb dessen er zahlreiche Pfarrkirchen mit Altarblättern belieferte, benötigte er den zeitgenössischen Diskurs – zumindest bis in die 1780-er Jahre – nicht.

<sup>920</sup> Reynolds, Joshua: Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. Akademische Reden, hrsg. von Eduard Leisching, Leipzig 1893.

<sup>921</sup> Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der Schönen Künste, in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinander folgenden Artickeln abgehandelt, Leipzig 1771-1774.

<sup>922</sup> Vgl. Sulzer, Johann Georg: Theorie der Dichtkunst. Zum Gebrauch der Studierenden bearbeitet, 2 Bände, München 1788/1789.

<sup>923</sup> Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 231.



## 7 Zwischen Rokoko und Klassizismus

### 7.1 Christian Wink im Wettbewerb mit Martin Knoller

Im Oktober 1770 erließ Kurfürst Maximilian III. Joseph das bereits zitierte Generalmandat, welches das Ende für die Kunst des Rokokos bedeutete.<sup>924</sup> Die Aufforderung des Landesherrn, sich der neuen künstlerischen Richtung des Klassizismus zuzuwenden, hatte Auswirkungen auf Christian Wink. Das zeigt u. a. die Auftragsvergabe um die Ausmalung der Bürgersaalkirche in München. Auf Grund von Einsturzgefahr der 1709 bis 1711 errichteten Kirche wurde 1772 die Planung für eine Neuausstattung notwendig, in die das alte Deckenprogramm einbezogen werden sollte. Die Marianische Deutsche Kongregation ersuchte deshalb Wink um entsprechende Entwürfe für das Deckenfresko, von denen sich die Ölskizze *Himmelfahrt Mariens* (1772) erhalten hat.<sup>925</sup> Der Entwurf ist auf Untersicht angelegt und soll dem Betrachter die spätere Perspektive sowie Größenverhältnisse und Räumlichkeit vermitteln. Die charakteristische Dreiteilung der Komposition mit irdischer Zone, darüber Maria und über allem thronend die Dreifaltigkeit ist eine für die Barockmalerei übliche Darstellungsweise. Die Skizze bildete jedoch nur das untere Drittel der geplanten Deckengestaltung ab. Eine in drei Teile zerschnittene Zeichnung veranschaulicht den ursprünglichen Gesamtentwurf Winks. Die Skizze war demzufolge für den nördlichen Bereich der Decke vorgesehen, d. h. für das Gewölbe über dem Hochaltar der Kirche.<sup>926</sup> Das Mittelbild sollte *Die Verherrlichung des Namens Mariens durch die vier Erdteile* abbilden. Als Abschluss des südlichen Teils war ein ebenfalls querovales Fresko mit der *Vermählung Mariens* geplant. Wink hatte mit seinem Deckenentwurf keinen Erfolg, der Auftrag wurde 1773/1774 von seinem Kollegen Martin

Knoller (1725-1804) ausgeführt.<sup>927</sup> Auch dieser legte den Auftraggebern eine Ölskizze vor.<sup>928</sup> Im Gegensatz zu Wink zeigt Knollers *Himmelfahrt Mariens* einen stufenweisen Aufbau der Darstellung von unten nach oben in einem großformatigen Bild. Trotz des enormen Figurenreichtums wirkt die Komposition nicht unübersichtlich. Vielmehr ist durch Einansichtigkeit, Hell-Dunkel-Kontraste und Kolorit eine klare Gliederung gegeben.

Warum entschied man sich für den Entwurf Knollers und nicht für Wink? Im Vergleich der beiden Entwürfe fallen einige grundlegende Unterschiede auf, welche die Kunst der beiden Maler beispielhaft charakterisieren:<sup>929</sup> Wink unterteilte die Decke konventionell in drei einzelne gerahmte Fresken. Dementsprechend verkörperte die Ölskizze der *Himmelfahrt Mariens* einen Teil des komplexen, ikonologischen Gesamtprogramms der Marienverherrlichung. Knoller hingegen konzentrierte seine Lösung ausschließlich auf die Himmelfahrtsszene und vereinfachte das Deckenprogramm bereits in der Ölskizze. Kompositorisch steht Wink mit seiner panoramaartigen Anordnung der Szenen, die alle Seiten des Bildfeldes umlaufen und die Mitte für das Marienmonogramm freilassen, ganz in der Tradition der barocken Deckenmalerei. In dieser Nachfolge gestaltete Wink seinen Entwurf illusionistisch: Die extrem schräge Untersicht dient als Hinweis auf die Perspektive. Knoller hingegen baute seinen Entwurf wie ein Altarbild auf, d. h. von unten nach oben und einansichtig. Seine Komposition ist mit der Anordnung der Figuren auf Wolkenbänken klar und fast symmetrisch strukturiert. Die Skizze verdeutlicht bereits die Intention des *quadro riportato*, das Knoller für die Decke vorgesehen hat.

<sup>924</sup> Vgl. Anm. 2.

<sup>925</sup> Vgl. Kat. A 113.

<sup>926</sup> Vgl. Abgebildet bei Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 153. Vgl. hierzu auch Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 152/153, CBD 1987, Bd. 3/1, S. 196-208 sowie Kat. Ausst. Stuttgart 1984, Nr. 78. S. 44/45.

<sup>927</sup> Das ausgeführte Deckengemälde wurde 1944 zerstört und nicht wiederhergestellt. Zu Knoller vgl. grundlegend Baumgartl 2004, hier besonders S. 58/59.

<sup>928</sup> Vgl. Abbildung 5, S. 134.

<sup>929</sup> Zum Vergleich der beiden Künstler vgl. auch Büttner 1999 II, S. 203-208.

Zudem unterscheiden sich die Ausführungen der beiden Künstler sehr voneinander. Wink vollzog in seiner Ölskizze malerisch fast alle Arten des Skizzenstils: von einer äußerst dünn aufgetragenen Farbe mit teilweise durchschimmernder grauer Grundierung bei der Darstellung des Himmels bis hin zu einem pastosen, dicken Farbauftrag bei den Aposteln. Modellierungen sorgen für Plastizität und stehen stark skizzierten Elementen gegenüber: Einige Engel bestehen zum Teil nur aus unterschiedlich dicken Farbtupfern. Wink präsentierte damit sein breites, traditionelles Repertoire des Skizzenstils, die Farbe dominiert über der Zeichnung, welche „ganz aufgelöst in die lichtschiebende Himmelsatmosphäre“<sup>930</sup> ist. Neben dem Atmosphärischen wird die Skizze von großer Dynamik geprägt. Demgegenüber steht der an den Akademien in Wien und Rom ausgebildete Knoller mit einem Entwurf, der malerisch das genaue Gegenteil darstellt. Sein Entwurfsbild ist von scharfen Umrisslinien und zeichnerischen Abgrenzungen gekennzeichnet. Das entspricht seiner akademischen Ausbildung und der eigenen Aussage: „*Wer Maler werden will, darf vor zehnjähriger Übung im Zeichnen keinen Pinsel berühren*“<sup>931</sup>. Hinzu kommen sorgfältige Modulationen der Figuren, die plastisch hervortreten. Die Darstellung hat fast fotografischen Charakter, gestochen scharf gibt Knoller die Szene wieder. Verstärkt wird dieser Eindruck durch starke Hell-Dunkel-Kontraste und das Kolorit. Die Figuren erscheinen bei Knoller klassischer als bei Wink und wirken in ihren Gesten pathetischer. Nicht nur die Komposition, auch Farbgebung und malerische Ausfertigung gleichen einem fertig ausgeführten (Altar-)Bild und widersprechen damit einem Entwurf. Während Wink der Tradition der spätbarocken Deckenmalerei verpflichtet war, präsentierte Knoller seinen Entwurf den Anforderungen des Klassizismus gemäß: inhaltliche und kompositionelle Vereinfachung, betont durch zeichnerisch-lineare Konturen. In Anbetracht der vom Kurfürsten vorgegebenen Richtlinie verwundert es daher nicht, dass der „moder-

ne“, zudem auch in Italien arbeitende Knoller dem „antiquierten“ Wink als Maler vorgezogen wurde.<sup>932</sup>

## 7.2 Rokoko oder Klassizismus?

Zu Beginn der 1770-er Jahre, als Wink bereits etabliert war, entschied man sich in München für den „moderner“ malenden Martin Knoller. Wink hingegen stand mit seiner Kunst noch in der Nachfolge des Rokoko. Er musste sich in dieser Zeit des Übergangs an die neue Kunstrichtung anpassen. Mit dem Erlass des Generalmandates kam es in Bayern unter Maximilian III. Joseph zu einer staatlichen Verordnung des Klassizismus. Für die künstlerische Entwicklung Winks bedeutete dies das Ende einer freien stilistischen Entfaltung im befruchtenden Austausch mit zeitgenössischen Malern. Der noch junge Künstler war gezwungen, sich einer neuen Stilrichtung anzuschließen – eine Stilrichtung, der er nicht abgeneigt war,<sup>933</sup> die jedoch von oben oktroyiert wurde und sich nicht von innen heraus entwickeln konnte. Er musste die eigene Malweise den neuen Vorgaben anpassen. Allein die materielle Abhängigkeit von kurfürstlichen Aufträgen machte eine Adaption notwendig. Besonders deutlich ist die Veränderung seines Malstils in den Tafelbildern erkennbar.

Für die Zeit des Klassizismus war Wink nicht prägend, er war kein Klassizist im eigentlichen Sinne, vielmehr osziliert sein Werk zwischen den beiden divergierenden Stilrichtungen, dem Alten und dem Neuen. Bezeichnenderweise malte er ab 1780 bis zu seinem Tod fast ausschließlich Tafelbilder. Diesen gegenüber stehen in den letzten siebzehn Jahren seines Schaffens nur wenige Ölskizzen, die zumeist als Entwurfsbilder für Referenzwerke angefertigt wurden. Mit der Verordnung des Klassizismus endete für Wink auch die Zeit der autonomen Ölskizze. Er versuchte, seine Tafelbilder der neuen Zeitströmung anzupassen, sie waren schließlich Auftragswerke. Tatsächlich sind sie jedoch weit entfernt

<sup>930</sup> Kat. Mus. München 1963, S. 9 (Einleitung von Bruno Grimschitz).

<sup>931</sup> Zitiert nach Baumgartl 2004, S. 19.

<sup>932</sup> Vgl. hierzu auch Hamacher 1987 II, S. 44: „Nicht zuletzt spielte für den Auftraggeber auch die „Modernerität“ des Malers eine Rolle.“

<sup>933</sup> Vgl. Fußnote 936.

von einem klassizistischen Stilideal, wie es beispielsweise von Anton Raphael Mengs (1729-1779) oder Jacques-Louis David (1748-1825) umgesetzt wurde. Mengs wurde bereits 1771 in der Augsburger Kunstzeitung als „*der größte Maler unserer Zeit, ein neuer Raphael*“<sup>934</sup> bezeichnet. Diese Form des Klassizismus war zu Winks Zeit im Kurfürstentum Bayern allerdings noch nicht angekommen. „*Die Werke der Zeit lassen erkennen, daß man zwar wußte, was man nicht wollte, aber nur sehr ungenaue Vorstellungen hatte von dem, was man wollte. Ein künstlerischer Kanon, nach dem man sich fortan richten konnte, ist für die Anfangsphase des Wandels jedenfalls nicht auszumachen.*“<sup>935</sup>

Bei Wink fällt besonders das transitorische Element auf. Seine dem Rokoko nahestehenden Ölskizzen überzeugen in ihrer „unfertigen“ Art und wirken in Komposition und Malweise authentischer, als es bei den ausgeführten Tafelbildern der Fall ist. Diese wirken oftmals, als ob Wink nicht wusste, wie er für sich stimmig die neue, geforderte Form umsetzen sollte. Nachdem zu Beginn der 1770-er Jahre die Zeit für Ölskizzen als autonome Kunstwerke abgelaufen war, konzentrierte er sich in den 1780-er und 1790-er Jahren vorwiegend auf Tafelbilder. Im Vergleich mit den Skizzen sind sie jedoch erstarrt und weniger inspiriert. Die Überzeugung für einen neuen Stil, der nicht die Chance hatte, sich zu entwickeln, sondern per Dekret aufgezungen wurde, fehlt den Werken völlig. Wink malte, wie es von ihm erwartet wurde. Er versuchte, sich formal anzunähern. Viele seiner Darstellungen erscheinen deshalb wie eine theoretische Umsetzung klassizistischer Kompositionsregeln: eine Reduktion des Figurenrepertoires, die Verwendung einfacher Strukturen, idealisierte Gesichter und eine ausgewogene Farbigeit.

Als ein Vorbild für die neue Stilrichtung fungierte Martin Knoller. Im Gegensatz zu Knoller, der durch seine Italien-Aufenthalte und Begegnung mit dem

Frühklassizisten Anton Raphael Mengs und Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) stark beeinflusst worden war, kannte Wink den neuen Stil „aus zweiter Hand“. Er gehörte zu jenen Malern, die sich formal an klassizistische Grundsätze anpassten. Ein Blick in seine Bibliothek zeigt allerdings, dass er sich nicht intensiv mit der neuen Kunstrichtung beschäftigte. So besaß er keine einzige der wegweisenden Publikationen. Zwar hatte er 1783 noch in einem Brief an Pfarrer Wolfmiller, dem Bauherrn der Kirche in Schwindkirchen, das Generalmandat von 1770 begrüßt: „*Denn es ist keine Sorge zu haben, daß heute zu Tage, wo ein ganz anderer Gustho herrschet, eine schwehre Stukador Arbeit die Malerey einschränken werde, denn diese Arth ist Gott sey Dank verbannet worden, und ich bin versichert, daß das [...] ein größeres zur Zirde beytragen werde.*“<sup>936</sup> Er war also besten Willens, sich dem Zeitgeschmack zu fügen und den Forderungen nach Klarheit und einfachen Formen nachzukommen. Wie weit die Entwicklung jedoch gehen würde und wie sehr dies ihn in späteren Jahren auch in seiner persönlichen Auftragsituation treffen könnte, hatte er nicht vorhergesehen. Von Lippert schrieb in seinem Nekrolog über die letzten Jahre Winks: „*Jetzt waren für ihn die Zeiten des bessern Geschmackes vorbe. [...] Die Liebhaberey der bildenden Künste verschwand beynahe unter uns, der elende Tappetengeschmack verdrang die schönsten Werke der Kunst, und brachte viele große Künstler an den Bettelstand...*“<sup>937</sup> Von Lippert wies damit explizit auf die neue Situation für die Künstler hin. Die neue, vollkommen gegensätzlichen Kunstrichtung bezeichnete er als „*Tappetengeschmack*“. Christian Wink hat diesen Wandel im bayerischen Kurfürstentum, in dem er auf Grund der Freskenaufträge immer wieder auf Reisen war, sicherlich nicht so miterlebt wie jene Maler, die sich in den damals führenden Kunststädten aufhielten. Auch hat er, im Gegensatz zu Künstlern wie Januarius Zick, keine Reise ins fremdsprachige Ausland unternommen und sich dort direkt mit zeitgenössischen Werken

<sup>934</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771, 32. Stück, S. 248 [eigentlich: S. 250, da falsche Nummerierung].

<sup>935</sup> Büttner 1997, S. 125.

<sup>936</sup> StAM Pfleggericht Haag, Nr. 74 (zitiert nach Heß 1989, S. 34).

<sup>937</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 230.

und Künstlern auseinander gesetzt. Dies schien während seiner Ausbildung in den 1750-er Jahren für eine erfolgreiche Karriere innerhalb des Kurfürstentums nicht notwendig zu sein. Lorenz von Westenrieder bestätigte das in seiner 1783 publizierten Abhandlung „Über den Zustand der Künste in Bayern“: „Außer der erwähnten Akademie stehen unserm Künstler die vielen herrlichen Gemähldte in unsern Kirchen, und dann die Werke der berühmtesten Meister in unsrer Gallerie zum Studiren offen. Bey dieser letztern haben sich diesen Sommer eine Menge junger Leute eingefunden, um unter der Anweisung des Hrn. Hofkammerraths und Gallerieinspektors Dorner zu zeichnen, oder von dem Gemählden, welche nach ihrer Fassung und Fähigkeit waren, zu copiren...“<sup>938</sup> Als Wink dann bereits zum Hofmaler ernannt war und er dadurch zahlreiche Aufträge erhalten hatte, war es zu spät für jegliche Auslandsreisen, da er sich bereits als Künstler etabliert hatte. Stilistisch orientierte er sich folglich an jenen Künstlern, die – wie Knoller – nach Bayern kamen und dort arbeiteten oder an den zahlreich verbreiteten Kupferstichen. So entwickelte er seine Auffassung von einer dem Klassizismus angenäherten Malweise. Darstellungen der 1780-er und 1790-er Jahren kennzeichnen sie folgendermaßen: eine einfach strukturierte Komposition mit Reduzierung auf wenige, isolierte Figuren, mit einzelnen, pathetisch wirkenden Gesten und dem Vorrang der Linie über der Farbe.

Während wenige Tafelbilder der Spätzeit überzeugen, begeistern vor allem die frühen Ölskizzen: Sie vermitteln dem Betrachter eine unmittelbare, spontane Bildidee, die durch ihre dynamische Malweise, die Dominanz des Kolorits und ihre Intensität ursprünglicher und authentischer wirkt. Hier wird die *prima idea*, die den Künstler zu einem Bildthema inspirierte, in Reinform inkorporiert. Gerade Winks kleinformatige Ölskizzen besitzen diese Merkmale, sie entstammen zum Großteil seiner frühen Zeit der 1760-er und 1770-er Jahre und sind noch vom Rokoko geprägt.

Stellt man sich bei Wink die Frage

nach „Rokoko oder Klassizismus?“, so muss dies mit einer differenzierten „sowohl–als–auch“-Betrachtungsweise beantwortet werden. Wink befand sich nicht nur in einer Zeit des künstlerischen Überganges, sondern auch des gesellschaftlichen Umbruchs. Das zeigt sich ebenso in Bereichen der Literatur, Philosophie, Religion und im Staatswesen. Die Aufklärung als prägende und dominierende geistige Entwicklung sorgte für die Emanzipation des Individuums wie der Gesellschaft gleichermaßen. Christian Wink stellt mit seinen Tafelbildern ein hervorragendes Beispiel eines Künstlers dar, der sich inmitten dieser Umbruchphase bewähren musste. Während seine Ölskizzen noch das Rokoko als eine Stilrichtung des im Vergehen Begriffenen verbildlichen, stellen seine ausgeführten Tafelbilder den Versuch dar, die neue Stilrichtung in großformatige Bilder zu übertragen. Das Alte gelang ihm auf eine hervorragende Art und Weise, weil er darin hineingewachsen war und seinen Stil entsprechend entwickeln konnte. Mit den neuen Regeln und Vorgaben des Klassizismus hingegen, an die er sich anpassen musste, ohne eine genaue Vorstellung davon zu besitzen, tat er sich schwer. Bushart bezeichnet deshalb seine in den 1770-er und 1780-er Jahren entstandenen Werke als „*purifiziertes Rokoko*“.<sup>939</sup> Wink ist weder ein reiner Rokokomaler noch ein überzeugter Klassizist. Als Kind seiner Zeit steht er in einer Phase des künstlerischen Umbruchs. Dies zeigt sich besonders in seinen Tafelbildern, die Elemente aus beiden Stilrichtungen zu vereinen suchen.

<sup>938</sup> Westenrieder 1783, Bd. 1, 2. Teil, S. 158/159.

<sup>939</sup> Bushart 1967, S. 19.

## 8 Winks Stellenwert für die deutsche Malerei des 18. Jahrhunderts

Obwohl Christian Wink mit seinen Werken zwischen zwei künstlerischen Stilrichtungen stand, war er bis in die 1780-er Jahre durchaus erfolgreich damit. Der Hofmaler Georg Desmarées sah in Wink „das größte Mahler-Genie, das ich kenne.“<sup>940</sup> Auch der Ingolstädter Rechtsgelehrte Johann Joseph Prugger äußerte sich bereits 1766 sehr positiv: „Das schön gemahlene Bild von Herrn Wink habe ich mit Freuden erhalten, findet auch hier aller orthes Beyfall, so zwar, daß ich gar nicht zweifle, daß ich konftigen Sommer dem Herrn Winck einen neuen und größeren accord zuzuschancen im Stande seyn werde.“<sup>941</sup> Die Zeitgenossen schätzten seine Werke. Pfarrvikar Lambert Kraus aus Stephansposching, der für die Neuausstattung der Wallfahrtskirche in Loh als Auftraggeber fungierte, schrieb über ihn: „Von dem Mahler Christian Winck Hofmahler in München, welcher für den fürnehmsten der Zeit gehalten wird, kann nichts anders dan die schönste arbeit gehoffet werden.“<sup>942</sup> 1771 berichtete die Augsburger Kunstzeitung über die Wirkung der Bilder im Kurfürstentum: „Marees Portraits, und Winks historische Gemälde bewundert jeder Ausländer.“<sup>943</sup> Ebenso lobend erwähnte ihn der Sammler, Stecher und Verleger Georg Christoph Kilian (1709-1781) in einem Brief von 1775: „Ich schätze Herrn Winck vor [= für] einen recht großen Künstler, der nicht allein in Großen sowohl in Öhl als auch Kalck sondern auch im kleinen besondere Stärke besitzt.“<sup>944</sup> Auch der Erfindungsreichtum seiner Darstellungen, besonders in den Kartons des *Jahreszeiten-Zyklus*, wurde im Münchner Intelligenzblatt hervorgehoben: „Der Reichthum ihrer Komposition darf le Brun und Coypel an die Seite gesetzt werden.“<sup>945</sup> Selbst von Rittershausen, der sich immer wieder kritisch zur zeitgenössischen Kunstentwicklung äußerte, betonte die Meisterschaft der-

Wink'schen Entwürfe: „*Erfinderischer, ungebethener, flüchtiger Geist, prächtige Anordnung mit großen Lichtauffällen und kühnen Kontrasten, die freyeste Behandlung, der man auch die geringste Spur einer Mühe nicht an*

*sieht...*“<sup>946</sup> Johann Caspar von Lippert schrieb dazu: „*Sein Kolorit war angenehm, das Kostume bestimmt, und die Ausdrücke, besonders bey Mannspersonen, hervorstechend.*“<sup>947</sup>

Wink war demnach ein hoch angesehener Künstler, dessen Werk von den Zeitgenossen sehr geschätzt wurde. Man stellte ihn sogar mit Künstlern wie Coypel in eine Reihe oder bezeichnet ihn als *Maler-Genie*. Wie gefragt sein Werk vor allem in den 1760-er und 1770-er Jahren außerhalb der Residenzstadt München war, zeigt der Straubinger Künstler Johann Bernhard Scheck (1724-1795). Er kopierte Winks Seitenaltarbild *Hl. Johannes Nepomuk* (um 1770/1771) aus der Wallfahrtskirche Loh für zwei in der näheren Umgebung befindliche Kirchen:<sup>948</sup> Einmal als Altarblatt für die Johannes Nepomuk-Kapelle (sog. Schmidl-Kapelle) der Basilika St. Jakob in Straubing (nach 1773)<sup>949</sup> sowie als Seitenaltarbild für die Pfarrkirche St. Martin in Pönning.<sup>950</sup> Für den Straubinger Auftrag erhielt Scheck 267 Gulden, zudem ist überliefert: „*von ihm wurde der Altar ganz gefaßt, sohin durchgehents fertiget.*“<sup>951</sup> Auch seine Tätigkeit in Pönning (1777 und 1794) ist gesichert. Die Qualitätsunterschiede zu Winks Altarblatt in Loh bestätigen die archivalischen Belege für die Autorschaft Schecks in beiden Fällen. Winks Gemälde musste in der Straubinger Gegend auf so positive Resonanz gestoßen sein, dass man den Straubinger Maler mit Kopien beauftragte. Das ist jedoch nicht die einzige Rezeption eines Wink'schen Ge-

<sup>940</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 228.

<sup>941</sup> Zitiert nach Messerer 1972, Brief Nr. 1077.

<sup>942</sup> Zitiert nach Schmidmaier 1989, S. 469.

<sup>943</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771, 36. Stück, S. 283.

<sup>944</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 201, Nr. 414.

<sup>945</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229.

<sup>946</sup> Zitiert nach Feulner 1912, S. 5.

<sup>947</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 231.

<sup>948</sup> Vgl. Kat. A 155 mit Kat. C 19 und C 20.

<sup>949</sup> Vgl. Kracher/Reidel/Huber 1990, S. 32 und Tyroller 1988, S. 22/23.

<sup>950</sup> Vgl. Tyroller 1988, S. 22/23.

<sup>951</sup> Zitiert nach Tyroller 1988, S. 23.

mäldes. Von der *Anbetung der Könige* sowie dem *Letzten Abendmahl* sind ebenfalls Kopien erhalten.<sup>952</sup> Komposition und Farbigkeit wurden exakt übernommen, nur die Malweise ist eine gänzlich andere. Nachdem dafür der Künstler nicht bekannt ist, stellt sich die Frage, ob die beiden Darstellungen Werkstattarbeiten seiner Mitarbeiter sind. Von Wink selbst stammen sie sicherlich nicht, sie könnten jedoch im direkten Umkreis des Malers entstanden sein. Auch das Freundschaftsportrait des Hofmalers mit Georg Desmarées wurde bereits ein Jahr nach seiner Entstehung von Bartholomäus Ignaz Weiss (1740-1814), einem Schüler Oefeles an der Münchner Zeichnungsschule, kopiert.<sup>953</sup>

Wie sehr seine Kunst nicht nur von Auftraggebern und Kritikern wertgeschätzt wurde, zeigt die Zusammenarbeit mit anderen Künstlern. Für die *École de l'Architecture Bavaoise* von François Cuvillies d. J. schuf Wink beispielsweise die Ölgrisaillie *Huldigung Maximilian III. Josephs*<sup>954</sup> als Stichvorlage für das Widmungsblatt der erweiterten Ausgabe. Es wurde von Hartwagner gestochen, Wink fertigte dafür zusätzlich eigenhändige Radierungen an.<sup>955</sup>

Christian Wink war – trotz des Rückgangs an Aufträgen ab Mitte der 1780-er Jahre und eines sinkenden Stellenwertes bei Hof – dennoch einer der erfolgreichsten Maler seiner Generation. Allein die bekannten, gesicherten bzw. ihm zugeschriebenen Tafelbilder summieren sich zu einer stattlichen Anzahl von rund 230 Gemälden. Die Nachfrage nach seinen Werken war demnach sehr groß, was sicherlich mit seinem Titel als kurfürstlicher Hofmaler zu

tu tun hatte. Wink stand als Prototyp eines Malers an der Schwelle in eine neue Zeit und dies zeigt sich auch seiner Kunst: Auf der einen Seite vermittelt sie dem Betrachter die vertraute und bekannte Welt des Rokoko, angepasst an die zeitlichen Verhältnisse, andererseits erschütterte die Aufklärung diese Welt in ihren Grundfesten. Wink versuchte, den Spagat zwischen den beiden Stilrichtungen, Rokoko und Klassizismus, in seinen Darstellungen zu schaffen. Dass ihm dies nicht immer gelang und er mit den neuen Anforderungen kämpfte, belegen zahlreiche der späten Werke. Die in seinen Tafelbildern auftretenden qualitativen Unterschiede stehen geradezu beispielhaft für eine Phase der Neuorientierung und des Umbruchs innerhalb der Reformbestrebungen der Aufklärung. Auch wenn Wink in den Kompositionen seiner Gemälde nicht immer überzeugt, so sind die Darstellungen letzten Endes als Zeugnisse ihrer Zeit zu sehen. Die Ölskizzen illustrieren seine Herkunft und künstlerische Entwicklung aus dem Rokoko und stehen für Brillanz und künstlerisches Können. In den öffentlichen Tafelbildern hingegen versuchte er, sich den Umständen der Zeit anzupassen und so den Wünschen der Auftraggeber zu entsprechen. Trotz der qualitativen Unterschiede ist Wink jedoch zweifelsohne einer der erfolgreichsten und bedeutendsten kurbayerischen Historienmaler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

<sup>952</sup> Vgl. Kat. D 5 mit Kat. A 42 und A 41 bzw. Kat. D 4 mit B 6.

<sup>953</sup> Vgl. Abbildung 6, S. 134. Herzlichen Dank an Herrn Dr. Gode Krämer, Augsburg, für den Hinweis.

<sup>954</sup> Vgl. Kat. A 230.

<sup>955</sup> Hier handelt es sich um folgende Radierungen: *Apoll am Musenberg*, bez.: *Ch Winck inv et sculp/1768* (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 110265); *Die Künste unter dem Schutz Minervas*, bez.: *WC/1768* und *Christian Winck inve: et sculp: Mon.* (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 110264); *Die sieben Planeten*, bez.: *WC/Christian Winck inv. et sculp. 1770* (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 110267); *Die vier Lebensalter*, bez.: *CW/Chr Winck in et sc 1770* (München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 110268). Vgl. hierzu auch die Erwähnung bei Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B I, c (Graphiken).

## 9 Resümee

„Überhaupt aber kann man mit Grund der Wahrheit sagen, daß Herr Wink für die Malerkunst gebohren worden. Seine Fertigkeit in dieser Art Arbeiten, und sein glückliches Talent im Erfinden, ist außerordentlich. Selbst Mr. De Marées giebt ihm das Zeugniß, daß er in seinem Leben noch keinen Mann von so jungen Jahren gefunden habe, der so vortrefliche Gaben, wie Herr Wink, beseßen hätte [!]. Wir wünschen ihm von Herzen eine dauerhafte Gesundheit zu seinen Arbeiten, und ein ruhiges und zufriedenes Leben.“<sup>956</sup> Mit diesem Zitat endet die bereits 1770 von Johann Caspar von Lippert in der Augsburger Kunstzeitung veröffentlichte Biografie Christian Winks. Wink war kurz zuvor zum Hofmaler ernannt worden und stand am Beginn seiner Karriere. Die Äußerungen von Lipperts zeigen die Anerkennung durch die Zeitgenossen ebenso wie die Erwartungen an den noch jungen Künstler.

Nach einer für seine Zeit üblichen Ausbildung besuchte Wink die Akademie in Augsburg. Wie einige signierte Zeichnungen belegen, muss er schon gegen 1760, also mit 22 Jahren, in München gearbeitet haben. Zunächst war er in der Werkstatt des herzoglich-clementinischen Hofmalers Johann Michael Kaufmann tätig, der ihn am Münchner Hof einführte. Relativ bald jedoch hat er sich selbständig gemacht. So berichtet er in Briefen, seit 1765 für das Hofoperntheater tätig gewesen zu sein. Damit begann seine Karriere bei Hof, die ihre Krönung einige Jahre später in der Verleihung des Titels *kurfürstlicher Hofmaler* fand. Wink war damit Teil des höfischen Systems, was ihm sowohl Vor- als auch Nachteile einbrachte. Er stand als einer von vielen Hofkünstlern zwar nie an erster Stelle und erhielt nur wenige Privilegien. Dennoch hatte der Hof einen wichtigen Anteil an der Vergabe neuer Aufträge für ihn: Seine höfische Position ermöglicht es ihm, neben dem Kurfürsten die Adligen als neue Auftraggeberschicht für sich zu gewinnen. Eine große Bedeutung für weitere Aufträge hatte zudem die Freund-

schaft mit Johann Caspar von Lippert, der ihm Freund wie Gönner und Förderer gleichermaßen war. Von Lippert hatte nicht nur bei Hof eine herausragende Stellung inne, sondern korrespondierte europaweit mit zahlreichen Adligen, Klerikern,

Künstlern, Schriftstellern und Historikern. Wie aus den Briefwechseln hervorgeht, ließ von Lippert keine Gelegenheit aus, seinen Briefpartnern Christian Wink immer wieder zu empfehlen. Dies erwies sich für Wink als Glücksfall, da er zahlreiche Aufträge über die Vermittlung von Lipperts erhielt.

Parallel zur weltlichen Ebene bildete die Kirche die zweite Auftraggeberschicht. Obwohl kirchliche Aufträge weniger lukrativ waren als kurfürstliche, überwiegen die sakralen Darstellungen in seinem ölmalerischen Werk. Um die zahlreichen Arbeiten auszuführen, von Hoch- und Seitenaltarsowie Auszugsbildern bis hin zu Freskoausstattungen, war Wink bayernweit tätig. Oftmals kam die Verbindung zwischen dem zuständigen Kleriker und Christian Wink über die Vermittlung von Lipperts zustande. Mit den Aufträgen, die er für kurbayerische Pfarreien und Klöster anfertigte, konnte er sich neben den kurfürstlichen Arbeiten seinen Lebensunterhalt sichern. Damit steht er beispielhaft für einen Hofmaler des 18. Jahrhunderts, der im höfischen Bereich verankert war, jedoch als einer von vielen Münchner Hofkünstlern die Auftraggeber nicht nur im kurfürstlichen und adeligen Umfeld, sondern vor allem auch in der kirchlichen Welt fand. Damit war er bis zu Beginn der 1780-er Jahre sehr erfolgreich, wie die zahlreichen erhaltenen und bekannten Tafelbilder – rund 230 Arbeiten – bezeugen.

Nicht alle Darstellungen sind signiert, in vielen Fällen sind die Gemälde über Quellenmaterial gesichert. Der Umgang Christian Winks mit seiner Signatur zeigt, dass die Ernennung zum *kurfürstlichen Hofmaler* ein tiefer und wichtiger Einschnitt in seiner Karriere war: Nutzte er zu Beginn seiner Laufbahn unterschiedliche Schreibweise seines Namens, so änderte sich dies mit der Ernennung. Ab 1770/1771

<sup>956</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

bezeichnete er seine Gemälde ausschließlich und einheitlich mit *Wink*. Durch diese Zäsur können zahlreiche Bilder, deren Datierung vorher nur stilistisch begründet werden konnte, nun mittels Signatur eingeordnet werden. Dies gilt für die Ölskizzen wie für repräsentative Bilder gleichermaßen.

Die Tafelbilder Winks lassen sich in zwei Gruppen unterteilen: „fertig ausgeführte“ Bilder und Ölskizzen. Erstere sind gekennzeichnet durch die Betonung der Figuren. Das spiegelt sich auch im Verhältnis zur Bildgröße wider. Hintergründe wie Landschaft, Himmel oder architektonische Staffagen dienen ausschließlich der genaueren inhaltlichen Situierung der Personen. Besonders in den Seitenaltarblättern verwendete Wink vorzugsweise ein Zwei- bzw. Drei-Figuren-Schema, das durch den Heiligen selbst sowie eine weitere Figur – Maria oder Engel – geprägt ist. Dieses Schema findet sich in zahlreichen Variationen wieder. Außerdem lassen die Gemälde erkennen, dass Wink sich an den ursprünglich aus der barocken Rhetorik stammenden Regeln des *Decorum* orientierte. Aufträge für den Kurfürsten enthalten deshalb komplexe Kompositionen mit vielen Figuren sowie zahlreichen ausschmückenden Ornamenten, welche – gemäß der Stillage und des *ornatus* – der *magnificentia* des Kurfürsten gerecht werden sollten. Die unterschiedlichen Ebenen, in die ein Gemälde gemäß seiner Funktion einzuordnen war und die den Bildschmuck festlegten, sind auch in kirchlichen Arbeiten Christian Winks zu erkennen. Während die Hochaltarbilder einen vielschichtigen Bildaufbau besitzen, sind die Kompositionen der Seitenaltarblätter und Kreuzwege auf das Notwendigste reduziert. Diese Unterscheidungen im *Decorum* zeigen Winks Orientierung an der bereits vergangenen, barocken Deckenmalerei und deren traditionellen Gestaltungsweise. Gleichzeitig sind die Tafelbilder geprägt von dem Versuch, sich dem neuen Stil des Klassizismus anzunähern. Sie lassen jedoch erkennen, dass Wink die neue Malweise nicht verinnerlicht hatte. Er kannte zwar die formalen Regeln, die zu Einfachheit und Schlichtheit in den Kompositionen führen sollten. Deshalb finden sich in seinen Gemälden ab 1780 die Betonung von Linien und Konturen, eine gedämpfte Farbigkeit sowie einfacher

strukturierte Kompositionen mit wenigen Überschneidungen und einzelne, besonders exponierten Figuren. Diese Darstellungen stehen jedoch nicht beispielhaft für die neue Malweise, sondern zeigen die nur teilweise gelungenen Bemühungen des Künstlers, das fremde und theoretische Gedankengut umzusetzen. Die Kompositionen wirken oftmals konstruiert und hölzern.

Anders verhält es sich mit den Ölskizzen, die sich in drei Gruppen einteilen lassen: Zu Gruppe eins und zwei zählen jene Skizzen, die als Entwürfe für Fresken bzw. als Entwurfsbilder für Gemälde und Tapisserien entstanden sind und auf Leinwand gemalt wurden. Sie waren oftmals Bestandteil der Verträge und wurden den Auftraggebern als Visualisierung des umzusetzenden Werkes – ein Fresko, Altarblatt, repräsentatives Gemälde oder eine Tapisserievorlage – vorgelegt. Die dritte Gruppe wurde als autonome Kunstwerke geschaffen und ist damit in ihrer Funktion vom Werkprozess losgelöst. Ihr Bildträger besteht aus Metall oder Holz.

Die drei Gruppen unterscheiden sich durch bestimmte Kennzeichen: Entwurfs-skizzen für Fresken sind von einer sehr skizzenhaften Malweise, einem komplexen Bildaufbau sowie einem großen Figurenrepertoire geprägt. Üblicherweise sind die für die Handlung besonders wichtigen Figuren hervorgehoben.

Anders ist es bei Entwürfen für Gemälde und Tapisserievorlagen. Sie weisen eine reduzierte Figurenanzahl auf. Der Schwerpunkt ist zudem auf den einzelnen Figuren, die die Komposition auch in der Größe beherrschen. Die unterschiedlichen Facetten haben nachweislich mit der späteren Ausführung im Fresko oder Gemälde zu tun.

In der dritten Gruppe der autonomen Ölskizzen sind die Figuren noch stärker fokussiert und nehmen mehr Bildfläche ein als in den ersten beiden Skizzentypen. Ein Grund dafür liegt in der Beschränkung auf zwei bis drei Figuren pro Bild. Die autonomen Ölskizzen tauchen bei Wink nur bis 1771 auf, was vermutlich mit dem Generalmandat des Kurfürsten und der damit verbundenen Verordnung einer klassizisti-



schen Gestaltungsweise zu tun hat.

Allen drei Skizzentypen ist gemeinsam, dass sie die für Wink so charakteristische skizzenhafte Malweise in unterschiedlichen Ausprägungen besitzen. Mit der schnellen, spontanen Technik des Skizzierens, welche die *prima idea* des Künstlers zu einem Thema festhält, wird Winks Herkunft aus dem Rokoko sichtbar. Dies lassen auch seine späten Skizzen der 1780-er Jahre nicht verleugnen. Ölskizzen wie Tafelbilder stehen damit beispielhaft für das Spannungsfeld von Rokoko und Klassizismus, in dem Wink sich befand.

Damit steht Christian Wink beispielhaft für einen Maler des Übergangs von einer Epoche in die nächste: Er war weder ein reiner Rokokomaler noch ein überzeugter Klassizist. In seinem Werk finden sich Elemente aus beiden Stilrichtungen wieder. Die Ölskizzen verdeutlichen seinen sicheren Umgang im Komponieren. Diese Inventionen wirken – vor allem in den später entstandenen Tafelbildern – oftmals in der Umsetzung konstruiert. Dies muss im Zusammenhang mit seinen Versuchen gesehen werden, sich der klassizistischen Malweise anzunähern. Ob sich Wink jedoch wirklich mit den dem Klassizismus zugrunde liegenden kunsttheoretischen und gesellschaftlichen Hintergründen auseinandergesetzt hat, darf bezweifelt werden. Ein Blick in die von Elisabeth Wink aufgelistete Bibliothek zeigt, dass er keine zeitgenössischen Publikationen zu den damaligen theoretischen Diskursen besaß. Seine Malweise lässt eine Verinnerlichung der neuen Stilrichtung nicht erkennen. Die Beschäftigung mit den Ideen des Klassizismus, wie sie beispielsweise Martin Knoller in Rom mit Anton Raphael Mengs erlebte, fehlt bei Christian Wink, nicht zuletzt auch dadurch, dass er sich Zeit seines Lebens ausschließlich im Kurfürstentum Bayern aufgehalten hatte. Eine Äußerung von Wink selbst zu den zeitgenössischen Künstlerbestrebungen verdeutlicht seine Position: *„Je mehr Jemand in seinem Studium vorgerückt ist, desto mehr Schwierigkeiten findet er, und wird überzeugt, wie weiter noch von dem höheren Grade dieser himmlischen Muße entfernt sey [...] am*

*Ende bleibt es doch was es ist, und die Epoche, wenn gewisse Marktschreyer ausgepredigt haben, entscheidet.“*<sup>957</sup> Zudem hatte Wink vorwiegend in den Wintermonaten, die er in München verbrachte, die Möglichkeit, an zeitgenössischen Diskursen teilzunehmen. In den restlichen Monaten war er bayernweit tätig, um für zahlreiche Kirchen die Freskenausstattungen anzufertigen. Auch die in dieser Zeit geführte Korrespondenz des Künstlers gibt keinerlei Hinweise auf ein explizites Interesse an den kunsttheoretischen Entwicklungen. Stattdessen berichtete er über eine Reise nach Ottobeuren und die Besichtigung der dortigen Benediktinerabtei, einer der Tradition des Barock verpflichteten Deckenmalerei.<sup>958</sup>

Das Leben von Christian Wink spiegelt par excellence die Zeit des Übergangs und Umbruchs im Kurfürstentum Bayern gegen Ende des 18. Jahrhunderts wider. In diesem Spannungsfeld zweier antagonistischer Stilrichtungen situiert sich sein ölmalerisches Werk. Die Qualitätsunterschiede zwischen den repräsentativen Gemälden und den Ölskizzen dokumentieren die Spannung eines zwischen zwei Epochen stehenden Künstlers. Sein Erfolg begann bereits in jungen Jahren mit der Ernennung zum Hofmaler. Dies machte ihn zu einem in München und im Kurfürstentum anerkannten und äußerst gefragten Künstler, der zu Beginn der 1770-er Jahre sogar Aufträge ablehnen musste. Mit dem Tod von Kurfürst Maximilian III. Joseph 1777 und der Ernennung des Pfälzers Karl Theodor zum neuen bayerischen Landesherrn kam es im Zeitalter der Aufklärung zu einer Wende. Karl Theodor brachte die von ihm bevorzugten Hofkünstler mit nach München. Damit rückte Wink ins Abseits und erhielt ab den 1780-er Jahren keine kurfürstlichen Aufträge mehr. Um dies finanziell zu kompensieren, konzentrierte er sich in dieser Zeit stark auf die kirchlichen Auftraggeber, aber auch hier gingen die Aufträge zurück. Die Grundlage seines Erfolges der früheren Jahre, der eng verbunden war mit der kurfürstlichen Reputation, war weggebrochen. Das machte sich

<sup>957</sup> Wink zitiert nach von Lippert, in: Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Spalte 232.

<sup>958</sup> Vgl. Kap. 6.2

bei allen Auftraggeberschichten bemerkbar.

Wink steht damit beispielhaft für einen Künstler, dessen Erfolg nicht nur von seinen künstlerischen Fähigkeiten abhängig, sondern eng mit dem höfischen System verbunden war. Seine Bemühungen, sich den Wünschen der Auftraggeber anzupassen und gleichzeitig einen eigenen, neuen, klassizistischen Stil zu entwickeln, konnten nur bedingt gelingen. München bot dafür nicht das geistig-theoretische Umfeld. Während die Tafelbilder als Versuche gewertet werden können, seinen Stil der neuen Zeitströmung anzunähern, lassen vor allem die Skizzen seine künstlerische Herkunft und Begabung erkennen: So uninspiriert die großformatigen Ausführungen teilweise erscheinen, so brillant sind die kleinformatischen Ölskizzen, die das ganze malerische Können demonstrieren und zu den Höhepunkten seiner Zeit gerechnet werden können.

## 10 Literaturverzeichnis

- ADELSBUCH 1815 - Ritter von Lang, Karl Heinrich: Adelsbuch des Königreichs Baiern. München 1815.
- ADRIANI 1977 - Adriani, Götz: Deutsche Malerei im 17. Jahrhundert. hrsg. von Tübingen, Veröffentlichung der Kunsthalle), 1. Auflage, Köln 1977.
- ALBRECHT 1953 - Albrecht, Dieter: Die Klostersgeschichte Benediktbeuerns und Ettals. (Historischer Atlas von Bayern. Teil Altbayern, Heft 6, München 1953.
- ALBRECHT 1982 - Albrecht, Ludwig: Anton Scheidler (1718-1790). in: Markmiller, Fritz (Hrsg.): Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken, Regensburg 1982, S. 52-76.
- ALCKENS 1967 - Alckens, August: Kirchen in der südöstlichen Hallertau. in: Amperland, Bd. 3/Heft 3-4, 1967, S. 76-78.
- ALTMANN 1988 - Altmann, Lothar: Die Ausstattungskünstler der bestehenden Barockanlage von Fürstenfeld (1690-1803). in: Ehrmann, Angelika/Pfister, Peter/Wollenberg, Klaus (Hrsg.): Kat. Ausst. In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstenfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern, Bd. 2, München 1988, S. 211-246.
- ALTMANN 1988 I - Altmann, Lothar: Die Kreuzwegbilder der Klosterkirche Fürstenfeld. in: Weltkunst. Aktuelle Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten, Bd. 58, 1988,.
- ALTMANN/WIRTH/SCHNELL 2000 - Altmann, Lothar/Wirth, P. Lucas OSB/Schnell, Hugo: Benediktinerabtei- und Pfarrkirche Scheyern. Schnell Kunstführer Nr. 338, 8. Auflage, Regensburg 2000.
- ALTMANN 2000 - Altmann, Lothar: Künstler des Barock und Rokoko im Fürstenfelder Land. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 14-33.
- ALTMANN 2006 - Altmann, Lothar: Die Baugeschichte Kloster Fürstenfelds 1263-1803. in: Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Kloster Fürstenfeld, Lindenberg 2006, S. 109-121.
- ALTMANN 2006 I - Altmann, Lothar: Moosburg, St. Kastulus-Münster. (Kleine Kunstführer 1075, Regensburg 2006.
- ANGERER 1984 - Angerer, Birgit: Die Münchner Kunstakademie zwischen Aufklärung und Romantik. Ein Beitrag zur Kunsttheorie und Kunstpolitik unter Max I. Joseph, München 1984.
- AUMILLER 1930 - Aumiller, August: Kirche und Kloster Fürstenfeld. Fürstenfeldbruck 1930.
- BACHLER 1972 - Bachler, Karl: Gemalte Theatervorhänge in Deutschland und Österreich. München 1972.
- BACHTER 1981 - Bachter, Falk: Balthasar Augustin Albrecht 1687-1765. ein bayerischer Hofmaler des Barock, Mittenwald 1981.
- BAUER 1959 - Bauer, Hermann: Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ölskizzen und Entwürfe des 18. Jahrhunderts. in: Kunstchronik, Bd. 12, 1959, S. 123-127.
- BAUER 1961 - Bauer, Hermann: Zum ikonologischen Stil der süddeutschen Rokokokirche. in: Staatliche Kunstsammlungen und Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (Hrsg.): Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 3. Folge, XII. Band, München 1961, S. 218-240.
- BAUER 1965 - Bauer, Hermann: Der Himmel im Rokoko. Das Fresko im deutschen Kirchenraum des 18. Jahrhunderts. Regensburg 1965 1965.

- BAUER 1966 - Bauer, Hermann: Meisterwerke des 18. Jahrhunderts. Sammlung der Bayerischen Hypotheken- und Wechselbank in der Alten Pinakothek München, München 1966.
- BAUER 1971 - Bauer, Richard: Leitung und Organisation des kurfürstlichen geistlichen Ratskollegiums 1768-1802. Im Zusammenhang mit der bayerischen Kirchenpolitik in den Jahrzehnten vor der Säkularisation, hrsg. von Neue Schriftenreihe des Stadtarchivs München, Heft 32), München 1971.
- CBD 1976FF. - Bauer, Hermann +, Rupprecht, Bernhard, Büttner, Frank (Hrsg.): Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland. München 1976ff.
- BAUER 1980 I - Bauer, Hermann: Kunstanschauung und Kunstpflege in Bayern von Karl Theodor bis Ludwig I. in: Glaser, Hubert (Hrsg.): Krone und Verfassung. König Max I. Joseph und der neue Staat. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst 1799-1825., München/Zürich 1980, S. 345-355.
- BAUER 1980 II - Bauer, Hermann: Rokokomalerei. Sechs Studien, 1. Auflage, Mittenwald 1980.
- BAUER 1984 - Bauer, Hermann: Einige Bemerkungen zur Ölskizze im venezianischen Settecento. in: Klessmann, Rüdiger (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert: ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung ‚Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya‘ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.-30.3.1984, Hannover 1984, S. 89-93.
- BAUER/BAUER 1985 - Bauer, Hermann/Bauer, Anna: Johann Baptist und Dominikus Zimmermann. Entstehung und Vollendung des bayerischen Rokoko, Regensburg 1985.
- BAUER 1992 - Bauer, Hermann: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.
- BAUER 1992 - Bauer, Hermann, Sedlmayer, Hans: Rokoko. Struktur und Wesen einer europäischen Epoche, Köln 1992.
- BAUER 1993 - Bauer, Hermann: Klöster in Bayern. Eine Kunst- und Kulturgeschichte der Klöster in Oberbayern, Niederbayern und der Oberpfalz, 2. Auflage, München 1993.
- BAUER 2000 - Bauer, Hermann: Barocke Deckenmalerei in Süddeutschland. München/Berlin 2000.
- BAUMERT/GRÜLL 1985 - Baumert, Herbert Erich/Grüll, Georg: Burgen und Schlösser in Oberösterreich. Innviertel und Alpenvorland, 2., erw. Aufl. Auflage, Wien 1985.
- BAUMGARTL 2004 - Baumgartl, Edgar: Martin Knoller 1725-1804. Malerei zwischen Spätbarock und Klassizismus in Österreich, Italien und Süddeutschland, München/Berlin 2004.
- BAUR-HEINHOLD 1966 - Baur-Heinhold, Margarete: Theater des Barock. Festliches Bühnenspiel im 17. und 18. Jahrhundert. München 1966.
- BAVARIA FRANCISCANA, BD. 3 - Bayerische Franziskanerprovinz: Bavaria Franciscana Antiqua. (ehemalige Franziskanerklöster im heutigen Bayern) ; kurze historische Beschreibungen mit Bildern, Landshut 1957.
- BAYERISCHES NATIONALMUSEUM 1955 - Bayerisches Nationalmuseum: Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums 1855-1955., München 1955.
- BECK/BOL/MAEK-GÉRARD 1984 - Beck, Herbert/Bol, Peter C./Maek-Gérard, Eva (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. Berlin 1984.
- BECK 1984 - Beck, Herbert: Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert. in: Beck, Herbert/Bol, Peter C./Maek-Gérard, Eva (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 9-17.
- BEKH 1974 - Bekh, Wolfgang Johannes: Die Münchner Maler. Von Jan Pollak bis Franz Marc, Pfaffenhofen/Ilm 1974.

- BENZ 1969 - Benz, Richard: Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Köln 1969.
- BETZ 2001 - Betz, Jutta: Rot an der Rot. Ehem. Prämonstratenser-Reichsabtei. Peda-Kunstführer Nr. 517/2001, Passau 2001.
- BETZ/GIEß 2004 - Betz, Karl-Heinz/Gieß, Harald: Alte Kapelle Regensburg. Schnell, Kunstführer Nr. 415, 12. Auflage, Regensburg 2004.
- BIRKENHOLZ 2000 - Birkenholz, Alescha-Thomas: Die Alexander-Geschichte von Charles Le Brun. Historische und stilistische Untersuchungen der Werkentwicklung, (Ars Faciendi. Beiträge und Studien zur Kunstgeschichte. Band 11, hrsg. von Kuhn, Rudolf), Frankfurt am Main 2000.
- BIRON VON CURLAND 1975 - Biron von Curland, Kristin: Ignaz Baldauf. Ein schwäbisch-bayerischer Maler des 18. Jahrhunderts. München 1975.
- BLEI/PUKNUS 1977 - Blei, Franz/Puknus, Heinz: Geist und Sitten des Rokoko. Große Kulturepochen in Texten, Bildern und Zeugnissen, München 1977.
- BOKH 1955 - Bokh, Leo: Das neugeschaffene Museum österreichischer Barockkunst in Graz. in: Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, Bd. IX. Jahrgang, 1955, S. 23ff.
- BOTTARI/TICOZZI 1822/1825 - Bottari, Giovanni/Ticozzi, Stefano: Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, Bd. IV. Milano 1822/1825.
- BRASSAT 2003 - Brassat, Wolfgang: Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun, (Studien aus dem Warburg-Haus, hrsg. von Kemp, Wolfgang/Mattenklott, Gert/Wagner, Monika/Warnke, Martin), Berlin 2003.
- BRAUN/KROCK 1999 - Braun, Claudia/Krock, Andreas: Antikensaal und Zeichnungsakademie. in: Wiczorek, Alfried/Probst, Hansjörg/Koenig, Wieland (Hrsg.): Kat. Ausst. Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Karl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung, Bd. Katalog/Band2, Regensburg 1999, S. 317.
- BRENNINGER 1984 - Brenninger Georg: Schwindkirchen - ein seltenes Beispiel klassizistischen Kirchenbaus in Oberbayern. in: Altmann, Hrsg im Auftrag der Vorstandschaft von Lothar (Hrsg.): Bd. XIV, München 1984, S. 127-141.
- BRENNINGER 1990 - Brenninger, Georg: Altenerding. Schnell Kunstführer 1842, München/Zürich 1990.
- BRINKMANN 1972 - Brinkmann, Jens-Uwe: Südwestdeutsche Kirchenbauten der Zopfzeit. Zur Begriffsgeschichte des „Zopfes“ und zur Stilgeschichte des späten 18. Jahrhunderts, Köln 1972.
- BRUGGER 1998 - Brugger, Walter: Die Wallfahrtskirche Maria Bühel in Oberndorf. in: Dopsch, Heinz/Roth, Hans (Hrsg.): Laufen und Oberndorf. 1250 Jahre Geschichte, Wirtschaft und Kultur an beiden Ufern der Salzach, Laufen/Oberndorf 1998, S. 377-383.
- BRUNNER 1977 - Brunner, Herbert: Die Kunstschatze der Münchner Residenz. München 1977.
- BUCHBERGER 1998 - Buchberger, Anton: Gemälde von Christian Wink 1791 und 1793 im Chor des linken Seitenschiffes von St. Kastulus in Moosburg. in: Amperland. Heimatkundliche Vierteljahresschrift für die Kreise Dachau, Freising und Fürstenfeldbruck, Bd. 34/Heft 1, 1998, S. 293-295.
- BUCHNER 1937/1938 - Buchner, Franz Xaver: Das Bistum Eichstätt. Historisch-statistische Beschreibung, auf Grund der Literatur, der Registratur des Bischöflichen Ordinariats Eichstätt sowie der pfarramtlichen Berichte, 2 Bände, 1. Auflage, Eichstätt 1937/1938.
- BURGARD 2001 - Burgard, Peter J. (Hrsg.): Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche. Wien/Köln/Weimar 2001.
- BUSCH 1984 - Busch, Günter: Die Kunsthalle Bremen in vier Jahrzehnten. Eine hanseatische Bürgerinitiative 1945-1984. Bremen 1984.

- BUSCH 1984 I - Busch, Werner: Die Akademie zwischen autonomer Zeichnung und Handwerksdesign - Zur Auffassung der Linie und der Zeichen im 18. Jahrhundert, in: Beck, Herbert/Bol, Peter C./Maek-Gérard, Eva (Hrsg.): Ideal und Wirklichkeit der bildenden Kunst im späten 18. Jahrhundert, Berlin 1984, S. 177-192.
- BUSCH 1993 - Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- BUSHART 1964 - Bushart, Bruno: Die Deutsche Ölskizze des 18. Jahrhunderts als autonomes Kunstwerk. in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 3. Folge, 15. Bd., 1964, S. 145-176.
- BUSHART 1967 - Bushart, Bruno: Deutsche Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts. Zwei Teile in einem Band, Königstein im Taunus 1967.
- BUSHART 1967 I - Bushart, Bruno: Kostbarkeiten aus den Kunstsammlungen der Stadt Augsburg. Augsburg 1967.
- BUSHART 1968 - Bushart, Bruno: Augsburg und die Wende der deutschen Kunst um 1750. in: Badt, Kurt/Gosebruch, Martin (Hrsg.): Amici Amico. Festschrift für Werner Groß zu seinem 65. Geburtstag am 25.11.1966, München 1968, S. 261-304.
- BUSHART 1986 - Bushart, Bruno: Asams Umkreis. in: Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk (Kloster Aldersbach, 15. August bis 19. Oktober 1986), München 1986, S. 85-92.
- BUSHART/RUPPRECHT 1986 - Bushart, Bruno/Rupprecht, Bernhard (Hrsg.): Cosmas Damian Asam 1686-1739. Leben und Werk. (Kloster Aldersbach, 15. August bis 19. Oktober 1986), München 1986.
- BUSHART 1989 - Bushart, Bruno: Die Augsburger Akademien. in: Boschloo, Anton W.A. (Hrsg.): Academies of art between Renaissance and Romanticism, (Leids kunsthistorisch jaarboek 1986/87), Bd. 5/6, 's-Gravenhage 1989, S. 332-347.
- BUSHART 1991 - Bushart, Bruno: Die Hochaltarblätter des Hochbarock in Augsburg. in: Verein für Augsburger Bistumsgeschichte e. V. (Hrsg.): Jahrbuch des Vereins für Augsburger Bistumsgeschichte e. V., Bd. 25, Augsburg 1991, S. 190-225.
- BUSHART 1993 - Bushart, Bruno: Die barocke Ölskizze als autonomes Kunstwerk. in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte (Hrsg.): Barock regional - international, (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz), Bd. 25, Graz 1993, S. 49-59.
- BUSHART 1995 - Bushart, Bruno: Über den Augsburger Akademiebetrieb. in: Barockberichte 11/12. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1995, S. 399-401.
- BUSHART 1999 - Bushart, Bruno: Historienbilder von Thomas Christian Wink und Martin Knoller. in: Dobos, Zsuzsanna (Hrsg.): Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas, Budapest 1999, S. 195-214.
- BUSHART 1999 I - Bushart, Bruno: 25 Jahre Salzburger Barockmuseum. in: Barockberichte 22/23. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1999, S. 277-279.
- BUSHART 2003 - Bushart, Bruno: Die Entdeckung der Wirklichkeit. in: Museum Georg Schäfer (Hrsg.): Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815 (Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, 15. Juni – 2. November 2003), Schweinfurt 2003, S. 11-15.
- BÜTTNER 1989 - Büttner, Frank: Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel von Johann Zicks Fresken in Bruchsal. in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 43, 1989, S. 49-72.

- BÜTTNER 1997 - Büttner, Frank: Das Ende des Rokoko in Bayern. Überlegungen zu den geisteswissenschaftlichen Voraussetzungen des Stilwandels. in: Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 51, 1997, S. 125-150.
- BÜTTNER 1998 - Büttner, Frank: Abschied von Pracht und Rhetorik. Überlegungen zu den geistesgeschichtlichen Voraussetzungen des Stilwandels in der Sakraldekoration des ausgehenden 18. Jahrhunderts in Süddeutschland. in: Tacke, Andreas (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug 1998, München 1998, S. 165-173.
- BÜTTNER 1999 I - Büttner, Frank: Der Betrachter im Schein des Bildes. Positionen der Wirkungsästhetik im 18. Jahrhundert. in: Beck, Peter/Bol, Peter C./Bückling, Maraike (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Städtische Galerie sowie Städtische Galerie Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 341-349.
- BÜTTNER 1999 II - Büttner, Frank: München und Neresheim. Kunst im Umfeld der katholischen Aufklärung. in: Beck, Peter/Bol, Peter C./Bückling, Maraike (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Städtische Galerie sowie Städtische Galerie Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 202-215.
- BÜTTNER 2006 - Büttner, Frank: Zur Typologie der barocken Deckenmalerei in Süddeutschland. in: Höfler, Janez/Büttner, Frank (Hrsg.): Bayern und Slowenien im Zeitalter des Barock. Architektur, Skulptur, Malerei. Zweites slowenisch-bayerisches kunstgeschichtliches Kolloquium, Regensburg 2006, S. 115-131.
- CAMPE 1833 - Campe, Friedrich: Maler-Lexikon zum Handgebrauch für Kunstfreunde. Nürnberg 1833.
- CHEVALLEY 1995 - Chevalley, Denis A.: Der Dom zu Augsburg. (Die Kunstdenkmäler von Bayern, Band 1, hrsg. von Michael Petzet/Tilman Breuer), München 1995.
- CLEMENTSCHITSCH 1968 - Clementschitsch, Heide: Christian Wink 1738-1797. Diss. masch., 2 Bde., Wien 1968.
- COONEY/MALAFARINA 1976 - Cooney, Patrick J./Malafarina, Gianfranco: L'opera completa di Annibale Carracci (Classici dell'arte 87). Mailand 1976.
- DEHIO 1988, NIEDERBAYERN - Dehio, Georg: Bayern II: Niederbayern. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, hrsg. von Michael Brix), München/Berlin 1988.
- DEHIO 1989, SCHWABEN - Dehio, Georg: Bayern III: Schwaben. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, hrsg. von Bruno Bushart/Georg Paula), München/Berlin 1989.
- DEHIO 1990, MÜNCHEN UND OBERBAYERN - Dehio, Georg: Bayern IV: München und Oberbayern. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, hrsg. von Ernst Götz/Heinrich Habel/Karlheinz Hemminger et al.), München/Berlin 1990.
- DEHIO 1991, OBERÖSTERREICH - Dehio, Georg: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich. (Dehio-Handbuch), 6. Auflage, Wien 1991.
- DEHIO 2006, MÜNCHEN UND OBERBAYERN - Dehio, Georg: Bayern IV: München und Oberbayern. (Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler, hrsg. von Ernst Götz/Heinrich Habel/Karlheinz Hemminger et al.), 3. Auflage, München/Berlin 2006.
- DIETRICH 2002 - Dietrich, Dagmar: Altäre, Oratorium, Kanzel, Orgel und Gestühle. Zur Ausstattung der Alten Kapelle. in: Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Die Alte Kapelle in Regensburg, Regensburg 2002, S. 186-212.
- DISCHINGER 1988 - Dischinger, Gabriele: Zeichnungen zu kirchlichen Bauten bis 1803 im Bayerischen Hauptstaatsarchiv. (Architekturzeichnungen in den Staatlichen Archiven Bayerns), Wiesbaden 1988.

- EBERSOLD 1985 - Ebersold, Günther: Rokoko, Reform und Revolution. Ein politisches Lebensbild des Kurfürsten Karl Theodor. Frankfurt am Main 1985.
- EGGERT 1962 - Eggert, Klaus: Die Anfänge der Akademie der bildenden Künste in München. in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, Bd. 85, München 1962, S. 66-73.
- EIKELMANN/BAUER 2006 - Eikermann, Renate/Bauer, Ingolf: Das bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen. München 2006.
- ELHARDT 1996 - Elhardt, Rudolf: Max III. Joseph: Kurfürst zwischen Rokoko und Aufklärung. München 1996.
- ELIAS 2002 - Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie, Frankfurt am Main 2002.
- ENGLBRECHT 1993 - Englbrecht, Jolanda: Drei Rosen für Bayern. Die Grafen zu Toerring von den Anfängen bis heute, 2. Auflage, München 1993.
- EPPLER 1997 - Eppler, Alois: Der Entwurf für das Hochaltarbild in Bellamont von Johann Georg Bergmüller. in: Gesellschaft für Heimatpflege (Kunst- und Altertumsverein) Biberach e.V. (Hrsg.): Heimatkundliche Blätter für den Kreis Biberach, Bd. 20/Nr. 1, Biberach 1997, S. 56-57.
- FASSEL 1988 - Fassel, Peter: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur Biographie. in: Eppler, Alois (Hrsg.): Johann Georg Bergmüller (1688-1762). Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellung im Schloß Türkheim, Türkheim 1988,.
- FELDBAUM 1996 - Feldbaum, Matthias: Der kurbayerische Hofmaurermeister Leonhard Matthäus Gießl (1707-1785). (Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 167), München 1996.
- FEUCHTWANGER 1912 - Feuchtwanger, Siegbert: Das öffentliche Bauwesen in Bayern vom Ende des Mittelalters bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Verwaltungsgeschichte Bayerns, in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, Bd. 56, München 1912, S. 88-129.
- FEULNER 1912 - Feulner, Adolf: Christian Wink (1738-1797). Der Ausgang der kirchlichen Rokomalerei in Süddeutschland, (Altbayerische Monatsschrift, Nr. 11), München 1912.
- FEULNER 1923 - Feulner, Adolf: Die Klosterkirche in Rot. (Süddeutsche Kunstbücher, Bd. 18), Wien 1923.
- FEULNER 1923 I - Feulner, Adolf: Bayerisches Rokoko. 2 Bde., München 1923.
- FEULNER 1929 - Feulner, Adolf: Skulptur und Malerei des 18. Jahrhunderts in Deutschland. Handbuch der Kunstwissenschaft 19, Wildpark-Potsdam 1929.
- FRANZ 2003 - Franz, Monika Ruth: Die Aufhebung der landständischen Klöster. Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/1803 und die Folgen (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22.02.-18.05.2003), München 2003, S. 45.
- FREEMAN BAUER 1975 - Freeman Bauer, Linda: On the origins of the oil sketch: Form and function in cinquecento preparatory techniques. New York 1975.
- FREILINGER 1977 - Freilinger, Hubert: Ingolstadt und die Gerichte Gerolfing, Kösching, Stammham-Etting, Vohburg, Mainburg und Neustadt a. d. Donau. (Historischer Atlas von Bayern, Teil Altbayern, hrsg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte), München 1977.
- FRIEDLMAIER 2000 - Friedlmaier, Karin: Druckgraphik als Vorlagenschatz für Maler und Freskantenn im 18. Jahrhundert. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 50-53.



- GAEHTGENS/FLECKNER 1996 - Gaetgens, Thomas W./Fleckner, Uwe (Hrsg.): Historienmalerei. (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd 1), Berlin 1996.
- GARAS 1960 - Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch 1724-1796. Budapest 1960.
- GARAS 1974 - Garas, Klara: Franz Anton Maulbertsch. Leben und Werk. Salzburg 1974.
- GARAS 1984 - Garas, Klara: Österreichische Barockentwürfe: Themenwahl und Ortsansprüche. in: Klessmann, Rüdiger (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert: ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung ‚Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya‘ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.-30.3.1984, Hannover 1984, S. 106-113.
- GAREAU 1992 - Gareau, Michel: Charles Le Brun. first painter to King Louis XIV, New York 1992.
- GARZAROLLI-THURNLACH 1928 - Garzarolli-Thurnlach, Karl: Die barocke Handzeichnung in Österreich. Zürich/Wien/Leipzig 1928.
- GERSON 1983 - Gerson, H.: Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Amsterdam 1983.
- GILTAY 1984 - Giltay, Jeroen: Zu den Kriterien der Ausstellung. in: Klessmann, Rüdiger/Wex. Reinhold (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert: ein Symposium aus Anlaß der Ausstellung ‚Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya‘ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.-30.3.1984, Hannover 1984, S. 9-13.
- GLASER 1993 - Glaser, Hubert: Wittelsbach. Kurfürsten im Reich - Könige von Bayern. Vier Kapitel aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach im 18. und 19. Jahrhundert, München 1993.
- GOCKERELL/VOLK 1986 - Gockerell, Nina/Volk, Peter: Barockkunst und Krippen. Museum in der Krümpferstallung, Neumarkt in d. Opf., (Bayerisches Nationalmuseum, Bildführer 11), München 1986.
- GRAMACCINI 1999 - Gramaccini, Norberto: Die Druckgraphik im Licht. Der Durchbruch eines populären Mediums, in: Beck, Peter/Bol, Peter C./Bückling, Maraike (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung - Ausstellung in Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Städtische Galerie sowie Städtische Galerie Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000, München 1999, S. 435-448.
- GRIMMINGER 1995 - Grimminger, Christina: Johann Chrysostomus Winck (1725-1795). Eine herausragende Künstlerpersönlichkeit der Eichstätter Rokokomalerei. in: Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft, Bd. 2, 1995, S. 151-155.
- GRIMMINGER 2000 - Grimminger, Christina: Otto Gebhard (1703-1773). Leben und Werk des Prüfeninger Barockmalers, Regensburg 2000.
- GRIMMINGER 2006 - Grimminger, Christina: Pfarr- und Wallfahrtskirche Heilig Kreuz. Bergen b. Neuburg/Donau. Münsterschwarzach 2006.
- GRUBER 1979 - Gruber, Max: Die Pfarrkirche Vierkirchen und ihre Filialkirchen sowie die Pfarrkirche Giebing. in: Amperland, Bd. 15/Heft 3, 1979, S. 460-466.
- HABERDITZL 2006 - Haberditzl, Franz Martin: Franz Anton Maulbertsch. 1724 - 1796, Wien 2006.
- HAEFS 1998 - Haefs, Wilhelm: Aufklärung in Altbayern. Leben, Werk und Wirkung Lorenz Westenrieders. Neuried 1998.
- HAENERT 1956 - Haenert, Franziska: Preispolitik im Handwerk vom 16. bis 18. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Münchner Verhältnisse. München 1956.

- HAMACHER 1987 I - Hamacher, Bärbel: Arbeitssituation und Werkprozeß in der Freskomalerei von Matthäus Günther (1705-1788). (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, hrsg. von Bauer, Hermann/Kretschmer, Hildegard), München 1987.
- HAMACHER 1987 II - Hamacher, Bärbel: Entwurf und Ausführung in der süddeutschen Freskomalerei des 18. Jahrhunderts. München 1987.
- HAMACHER 1988 - Hamacher, Bärbel: Die Entwurfsarbeit bei Matthäus Günther. in: Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hrsg.): Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen (Augsburg, Zeughaus, 25.06.-11.09.1988), München 1988.
- HAMMERMAYER 1988 - Hammermayer, Ludwig: III. Staatliche Herrschaftsordnung und altständische Repräsentation. § 163. Die Behörden und Verwaltungsorganisation, in: Spindler, Max/Kraus, Andreas (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 2. Bd.: Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 1236-1247.
- HAMMERMAYER 1988 I - Hammermayer, Ludwig: IV. Landesherr und Kirche. § 167. Staatskirchliche Reformen und Salzburger Kongress, in: Spindler, Max/Kraus, Andreas (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 2. Bd.: Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 1269-1274.
- HAMMERMAYER 1988 II - Hammermayer, Ludwig: IV. Landesherr und Kirche. § 168. Auf dem Weg zur Säkularisation, in: Spindler, Max/Kraus, Andreas (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 2. Bd.: Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 1275-1283.
- HAMMERMAYER 1988 III - Hammermayer, Ludwig: II. Bayern im Reich zwischen den großen Mächten. § 161. Erbfolgestreit, Ländertauschprojekt und Deutscher Fürstenbund (1778-1789), in: Spindler, Max/Kraus, Andreas (Hrsg.): Handbuch der bayerischen Geschichte. 2. Bd.: Das alte Bayern. Der Territorialstaat vom Ausgang des 12. Jahrhunderts bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, München 1988, S. 1211-1224.
- HARTIG 1935/1936 - Hartig, Michael: Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungstück. Einst, jetzt und in Zukunft, in: Die christliche Kunst. Monatszeitschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft, Bd. 32, 1935/1936, S. 161-184.
- HAUER 1996 - Hauer, Willibald: Aldersbach. 850 Jahre Zisterzienserkirche. Passau 1996.
- HAUSBERGER 1989 - Hausberger, Karl: Das Bistum Regensburg als Klosterlandschaft. Ein historischer Abriß, in: Morsbach, Peter (Hrsg.): 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg. Berichte und Forschungen, (Kataloge und Schriften, Kunstsammlungen des Bistums Regensburg / Diözesanmuseum Regensburg, Bd. 7), München [u.a.] 1989, S. 177-194.
- HECHT 1999 - Hecht, Christian: Komposition und Kolorit in den frühen Altarbildern Johann Michael Rottmayrs. in: Barockberichte 22/23. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1999, S. 280-293.
- HEDERICH 1770/1996 - Hederich, Benjamin: Gründliches mythologisches Lexikon. Sonderausgabe: reprograph. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1770, Darmstadt 1996.
- HEHBERGER 2006 - Hehberger, Erich: Franz von Sales. Ikonographie in Kupferstichen des 17. und 18. Jahrhunderts. Lindenbergl 2006.
- HEIGEL 2002 - Heigel, M. Palmeria: Schlehdorf. Chronik eines Klosterdorfes, Schlehdorf 2002.
- HEIM 1998 - Heim, Manfred: Kleines Lexikon der Kirchengeschichte. München 1998.

- HELLWIG 1979/1982 - Hellwig, Gerhard: Lexikon der Maße und Gewichte. Gütersloh 1979/1982.
- HERES 2007 - Heres, Horst: Das private Andachtsbild. Devotionalie - Andenken - Amulett, Landshut 2007.
- HERNMARCK 1933 - Hernmarck, Carl: Georg Desmarées. Studien über die Rokokomalerei in Schweden und Deutschland. Uppsala 1933.
- HERRMANN-FICHTEAU 1983 - Herrmann-Fichtenau, Elisabeth: Der Einfluss Hollands auf die österreichische Malerei des 18. Jahrhunderts. (Dissertationen zur Kunstgeschichte, Wien/Köln/Graz 1983.
- HERZOG 1998 - Herzog, Elisabeth: Der Münchner Hofmaler Johann Degler (1667-1729). München 1998.
- HEß 1989 - Heß, Helmut: Das kurfürstlich-bayerische Generalmandat vom 4. Oktober 1770. "edle Simplizität" wird behördlich verordnet, (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Bd. 47), München 1989.
- HEUSSLER 2006 - Heussler, Carla: De cruce Christi. Kreuzauffindung und Kreuzerhöhung : Funktionswandel und Historisierung in nachtridentinischer Zeit, Paderborn [u.a.] 2006.
- HEYDENREUTER 2003 - Heydenreuter, Reinhard: Der Untergang der Klöster 1802/1803 und der Aufstieg Münchens im 19. Jahrhundert. in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv (Hrsg.): Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/1803 und die Folgen (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22.02.-18.05.2003), München 2003, S. 446-458.
- HIERETH 1950 - Hiereth, Sebastian: Die bayerische Gerichts- und Verwaltungsorganisation vom 13. bis 19. Jahrhundert. Einführung zum Verständnis der Karten und Texte, (Historischer Atlas von Bayern, Teil Altbayern, Bd. 1, hrsg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte), München 1950.
- HIERETH 1950 I - Hiereth, Sebastian: Das Landgericht Moosburg. Text, Karte, Einführung, (Historischer Atlas von Bayern / Teil Altbayern, hrsg. von der Kommission für bayerische Landesgeschichte), München 1950.
- HIMMELHEBER 1969 - Himmelheber, Georg: 'Fait à Munich'. A short-lived tapestry works. in: Sutton, Denys (Hrsg.): Apollo. The magazine of arts., 1969, S. 384-389.
- HINCK 1965 - Hinck, Walter: Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie. Commedia dell'Arte und Théâtre Italien, Stuttgart 1965.
- HIRSCH/ORTMEIER 1983 - Hirsch, Willibald/Ortmeier, Martin: Geiselhöring. Schnell, Kunstführer Nr. 1438, München/Zürich 1983.
- HOENNING-O'CARROLL 1988 - Hoening-O'Carroll, Zdenko: Schloß Sünching. Schnell, Kleine Kunstführer Nr. 1650, 1. Auflage, München u. a. 1988.
- HOFMANN 1995 - Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830., München 1995.
- HOLERT 1999 - Holert, Tom: "Anschließen an eine Kunst- und Künstlerwelt". Selbstbilder von Künstlerinnen und Künstlern um die Mitte des 18. Jahrhunderts, in: Beck, Peter/Bol, Peter C./Bückling, Maraike (Hrsg.): Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Städtische Galerie sowie Städtische Galerie Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000), München 1999, S. 351-364.
- HOSCH 1990 - Hosch, Hubert: Franz Anton Maulbertsch und Süddeutschland. Anmerkungen zu Ein- bzw. Rückwirkungen und zu Fragen der Eigenhändigkeit, Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Bd. 108, 1990, S. 161-195.
- HOSCH 1995 - Hosch, Hubert: Die Malerfamilie Unterberger und Südwestdeutschland. in: Barockberichte 11/12. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1995, S. 447-451.

- HÖSCH 1997 - Hösch, Karin: Kirchen und Kapellen der Pfarrei Dietramszell. Peda-Kunstführer Nr. 394/1997, Passau 1997.
- HUBER/LINDEMANN 1988 - Huber, Reiner/Lindemann, Josef: St. Johannes d. T. Oberdietfurt. Schnell Kunstführer Nr. 1723, München/Zürich 1988.
- HUBER 1989 - Huber, Alois: Pfarrei St. Laurentius Haag a. d. Amper in Geschichte und Gegenwart. hrsg. anlässlich des 200jährigen Kirchenjubiläums, 1789 - 1989, Haag an der Amper 1989.
- HUNDEMER 2000 - Hundemer, Markus: Barocke Bilderpracht und sinnliche Erkenntnis - Zur rhetorischen Struktur einiger Kirchengestaltungen im Fürstenfelder Land. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 54-65.
- JANKER 1996 - Janker, Stephan M.: Grafschaft Haag. (Historischer Atlas von Bayern, hrsg. von der Kommission für Bayerische Landesgeschichte), München 1996.
- JUBILÄUMSFESTSCHRIFT KLOSTER ATTEL 2007 - 1200 Jahre Kloster Attel. 807-2007 Jubiläumsschrift. Wasserburg am Inn 2007.
- KÄSER 2002 - Käser, Peter: Die Kirchen der Pfarrei Binabiburg. Schnell und Steiner, Kunstführer Nr. 2496, Regensburg 2002.
- KAT. AUKT. BÖHLER 1938 - Julius Böhler: Sammlung Georg Schuster, Versteigerung am 17./18.03.1938. Verzeichnet von Hubert Wilm, Hans Buchheit, Max Goering, München 1938.
- KAT. AUKT. CHRISTIE'S 1989 - Christie's New York, 6. April 1989. New York 1989.
- KAT. AUKT. CHRISTIE'S 1993 - Christie's New York, 19. Mai 1993. New York 1993.
- KAT. AUKT. CHRISTIE'S 1998 - Christie's South Kensington: Auktion am 22. April 1998. London 1998.
- KAT. AUKT. CHRISTIE'S 2000 - Christie's South Kensington: Auktion 8821, 5. Juli 2000. London 2000.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1952 - Dorotheum: Auktion 518. Wien 1952.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1992 - Dorotheum: Auktion 1660, 4./5. November 1992. Wien 1992.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1995 - Dorotheum: Auktion 1770, 17. Oktober 1995. Wien 1995.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1998 - Dorotheum: Auktion 1852, 12. März 1998. Wien 1998.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1998 I - Dorotheum: Auktion 1869, 7. Oktober 1998. Wien 1998.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1999 I - Dorotheum: Auktion 1896, 9. Juli 1999. Wien 1999.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 1999 II - Dorotheum: Auktion 1902, 6. Oktober 1999. Wien 1999.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 2000 - Dorotheum: Auktion 1920, 30. März 2000. Wien 2000.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 2001 - Dorotheum: 22. März 2001. Wien 2001.
- KAT. AUKT. DOROTHEUM 2002 - Dorotheum: Auktion 2005, 2. Oktober 2002. Wien 2002.
- KAT. AUKT. DOUTREBENTE 2005 - Olivier Doutrebente, Paris: Hôtel Drouot Richelieu, 8.4.2005. Paris 2005.
- KAT. AUKT. KETTERER 1993 - Ketterer Kunst München: Auktion 194, 4. Dezember 1993. München 1993.
- KAT. AUKT. NAGEL 2003 - Nagel Stuttgart: Kunst- und Antiquitätenauktion 390, 11./12. Dezember 2003. Stuttgart 2003.
- KAT. AUKT. NAGEL 2007 - Nagel Stuttgart: 406 S - Auktion Kunst & Antiquitäten, 5./6. Dezember 2007. Stuttgart 2007.

- KAT. AUKT. NAGEL 2008 - Nagel Stuttgart: 14 S - Sammlung J.J. Ludwig Regensburg - Stuttgart, 27./28. Februar 2008. Stuttgart 2008.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 1982 - Neumeister: Auktion 209, 30. Juni/1. Juli 1982. München 1982.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 1989 - Neumeister: Auktion 253, 8. November 1989. München 1989.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 1990 - Neumeister: Auktion 254, 14. März 1990. München 1990.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 1991 - Neumeister: Auktion 265, 11. Dezember 1991. München 1991.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 1994 - Neumeister: Auktion 281, 16. März 1994. München 1994.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 2001 - Neumeister: Auktion 311, 21. März 2001. München 2001.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 2002 - Neumeister: Auktion 316, 26. Juni 2002. München 2002.
- KAT. AUKT. NEUMEISTER 2003 - Neumeister: Auktion 320, 2. Juli 2003. München 2003.
- KAT. AUKT. RUEF 1980 - Hugo Ruef: Kunstauktion 404, 12. bis 15. November 1980. München 1980.
- KAT. AUKT. SOTHEBY'S 2008 – Sotheby's New York, 5. Juni 2008, Lot 110.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1937 - Adolf Weinmüller: Auktion 2./3./4. März 1937, Kat.-Nr. 7. München 1937.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1943 - Adolf Weinmüller: Auktion XXX, 12./13./14. Mai 1943, Kat.-Nr. 33. München 1943.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1952 - Adolf Weinmüller: Auktion 47, 1./2. Oktober 1952, Kat.-Nr. 53. München 1952.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1959 - Adolf Weinmüller: Auktion Nr. 68, 10./11. Juni 1959, Kat.-Nr. 75. München 1959.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1961 - Adolf Weinmüller: Auktion 79, 6./7. Dezember 1961, Kat.-Nr. 87. München 1961.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1962 - Adolf Weinmüller: Auktion 80, 14./15. März 1962, Kat.-Nr. 88. München 1962.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1964 - Adolf Weinmüller: Auktion 91, 30. September, 1./2. Oktober 1964, Kat.-Nr. 99. München 1964.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1964 I - Adolf Weinmüller: Auktion 92, 2./3. Dezember 1964, Kat.-Nr. 100. München 1964.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1965 - Adolf Weinmüller: Auktion 93, 17./18./19. März 1965, Kat.-Nr. 101. München 1965.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1966 - Adolf Weinmüller: Auktion 99, 16./17./18. März 1966, Kat.-Nr. 107. München 1966.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1967 - Adolf Weinmüller: Auktion 108, 28.-30. Juni 1967, Kat.-Nr. 116. München 1967.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1969 - Adolf Weinmüller: Auktion 121, 18./19. Juni 1969, Kat.-Nr. 129. München 1969.
- KAT. AUKT. WEINMÜLLER 1969 I - Adolf Weinmüller: Auktion 123, 22./23. Oktober 1969, Kat.-Nr. 131. München 1969.
- KAT. AUSST. AUGSBURG 1947 - Lieb, Norbert: Süddeutsches Rokoko. Augsburg 1947.
- KAT. AUSST. AUGSBURG 1988 - Städtische Kunstsammlungen Augsburg: Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen. München 1988.
- KAT. AUSST. BARI 1993 - Belloni, Emanuela: Giaquinto. Capolavori dalle Corti in Europa. Bari, Castello Svevo 24.4.-20.6.1993, Milano/Firenze 1993.

- KAT. AUSST. BASEL 1978 - Boerlin-Brodbeck, Yvonne (Bearbeitung): Zeichnungen des 18. Jahrhunderts aus dem Basler Kupferstichkabinett. Katalog zur Ausstellung, 28. Oktober 1978 - 14. Januar 1979, Basel 1978.
- KAT. AUSST. BASEL 1980 - Boerlin-Brodbeck, Yvonne: Caspar Wolf (1735-1783). Landschaft im Vorfeld der Romantik. Katalog zur Ausstellung, 15.06.1980-14.09.1980, Basel 1980.
- KAT. AUSST. BERLIN 1987 - Gaehtgens, Thomas W./Manuth, Volker/Paul, Barbara: Deutsche Zeichnungen des 18. Jahrhunderts. Zwischen Tradition und Aufklärung. Eine Ausstellung aus den Beständen des Berliner Kupferstichkabinetts 2. Juli bis 11. Oktober 1987, Berlin 1987.
- KAT. AUSST. BERLIN 1989 - Sievernich, Gereon/Budde, Hendrik: Europa und der Orient 800-1900. Eine Ausstellung des 4. Festivals der Weltkulturen Horizonte 1989, Gütersloh/München 1989.
- KAT. AUSST. BREMEN 1955 - Kunsthalle Bremen: Erwerbungen 1955 Kunsthalle Bremen. Bremen 1955.
- KAT. AUSST. BREMEN 1957 - Kunsthalle Bremen: Zwölf Jahre Wiederaufbau. I. Teil: Gemälde, Zeichnungen, Skulptur. Bremen 1957.
- KAT. AUSST. BREMEN 1971 - Busch, Günther: Bildkunst im Zeitalter Johann Sebastian Bachs. Meisterwerke des Barocks aus dem Besitz der Kunsthalle Bremen. Bremen 1971.
- KAT. MUS. BREMEN 1980 - Busch, Günther: Kunsthalle Bremen. Reihe "museum", Braunschweig 1980.
- KAT. AUSST. DARMSTADT 1914 - Biermann, Georg: Deutsches Barock und Rokoko. Jahrhundert-Ausstellung deutscher Kunst 1650-1800, Darmstadt 1914, Leipzig 1914.
- KAT. AUSST. DRESDEN 1974 - Marx, Harald: Neuerwerbungen deutscher Malerei, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. Ausstellung aus Anlaß des 25. Jahrestages der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik, 1. Oktober 1974 bis 31. Januar 1975. Dresden 1974.
- KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2008 - Baumgärtel, Bettina: Himmlisch - Herrlich - Höfisch. Peter Paul Rubens - Johann Wilhelm von der Pfalz - Anna Maria Luisa de' Medici. museum kunst palast, Düsseldorf, 20. September 2008 - 11. Januar 2009, Leipzig 2008.
- KAT. AUSST. FRANKFURT 2000. - Beck, Peter/Bol, Peter C./Bückling, Maraike: Mehr Licht. Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. Ausstellung in Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Städtische Galerie sowie Städtische Galerie Liebieghaus, 22. August 1999 bis 9. Januar 2000., München 1999.
- KAT. AUSST. FREISING 1987 - Fahr, Friedrich/Ramisch, Hans/Steiner, Peter B.: Vera Icon. 1200 Jahre Christusbilder zwischen Alpen u. Donau. Ausstellung im Diözesanmuseum Freising 21. Mai - 28. Sept. 1987, (Diözesanmuseum des Erzbistums München-Freising: Kataloge und Schriften, Nr. 7, München 1987.
- KAT. AUSST. FREISING 1997 - Diözesanmuseum Freising: Gottesbild - Bilder des Unsichtbaren. (Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Band 19, Regensburg 1997.
- KAT. AUSST. FREISING 1998 - Fahr, Friedrich/Ramisch, Hans/Steiner, Peter B.: Von Cranach bis Jawlensky. Kunst und Religion im Wandel. 77 Neuerwerbungen aus fünf Jahrhunderten, (Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Band 15, Freising 1998.
- KAT. AUSST. FRIEDRICHSHAFEN 1998 - Meighörner, Wolfgang: Barocke Weltenbilder - Franz Joachim Beich. Hofmaler des bayerischen Kurfürsten Max Emanuel ; [anläßlich der Ausstellung "Barocke Weltenbilder - Franz Joachim Beich, Hofmaler des Bayerischen Kurfürsten Max Emanuel", die vom 10. Oktober 1998 bis 17. Januar 1999 im Zeppelin-Museum Friedrichshafen gezeigt wird], Friedrichshafen 1998.

- KAT. AUSST. FÜRSTENFELDBRUCK 1988 - Ehrmann, Angelika/Pfister, Peter/Wollenberg, Klaus: In Tal und Einsamkeit. 725 Jahre Kloster Fürstfeld. Die Zisterzienser im alten Bayern. Band I: Katalog, Band II: Aufsätze, München 1988.
- KAT. AUSST. FÜRSTENFELDBRUCK 2000 - Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva: Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstfelder Land. (20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstfeldbruck), Regensburg 2000.
- KAT. AUSST. FÜSSEN/ZUG 1998 - Tacke, Andreas: Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1704 bis 1904). Begleitbuch zu den Ausstellungen im Museum der Stadt Füssen, 10. Juli bis 25. Oktober 1998 und im Museum der Burg Zug (Schweiz), 15. November 1998 bis 28. Februar 1999, Berlin 1998.
- KAT. AUSST. GRAZ 1976 - Biedermann, Gottfried (Bearbeitung): Meisterzeichnungen aus dem Bestand der Alten Galerie am Joanneum Graz. Graz 1976.
- KAT. AUSST. GRAZ 1995 - Biedermann, Gottfried/Gmeiner-Hübel, Gabriele/Rabensteiner, Christine: Bildwerke. Renaissance - Manierismus - Barock. Gemälde und Skulpturen aus der Alten Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum in Graz, Klagenfurt 1995.
- KAT. AUSST. GRAZ 2008 - Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum Katalog: Rabensteiner, Christine): Mit kühnen Pinselstrichen. Barocke Ölskizzen der Alten Galerie in Graz; Groeningemuseum Brugge, 1. Februar 2008 - 12. Mai 2008; Alte Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 4. Juli 2008 - 11. Jänner 2009; Rijksmuseum Twenthe, Enschede, 7. Februar 2009 - 31. Mai 2009, Graz 2008.
- KAT. AUSST. LANDSHUT 2003/2004 - Niehoff, Franz: Mit Kalkül und Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. Katalog in zwei Bänden zur Ausstellung der Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist vom 22. November 2003 bis zum 23. Mai 2004, (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Landshut 2003/2004.
- KAT. AUSST. LEMGO/PRAG 2008/2009 - Borggrefe, Heiner/Konecný, Lubomir/Lüpkes, Vera/Vlnas, Vít: Hans Rottenhammer. begehrt - vergessen - neu entdeckt. Weserrenaissance-Museum Schloß Brake (17. August - 16. November 2008), Nationalgalerie in Prag (11. Dezember 2008 - 22. Februar 2009), München 2008/2009.
- KAT. AUSST. LONDON 1965 - Pevsner, Nikolaus: Rococo art from Bavaria. London 1965.
- KAT. AUSST. LOS ANGELES U. A. 1968/1969 - Rossacher, Kurt: Image and Imagination. Oil sketches of the Baroque Collection Kurt Rossacher. [Wanderausstellung], Los Angeles u. a. 1968/1969.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1913 - .: Malerei und Plastik des 18. Jahrhunderts in Bayern und Grenzlanden. veranstaltet vom Kunstverein München und vom Verein bayerischer Kunstfreunde (Museumsverein), 2. Auflage, München 1913.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1958 - .: Europäisches Rokoko. Kunst und Kultur des 18. Jahrhunderts. Vierte Ausstellung unter den Auspizien des Europarates, 15.06.-15.09.1958, München, Residenz., München 1958.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1959 - Reuschel, Wilhelm: Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ölskizzen und Entwürfe zu Gemälden des 18. Jahrhunderts aus Süddeutschland und Österreich, München 1959.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1974 - Hohenzollern, Johann Georg von: Peter Jakob Horemans (1700-1776). Kurbayerischer Hofmaler. München, 7. Mai bis 3. November 1974, 1974.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1978 - Bayerisches Nationalmuseum München: Barockskizzen. (Bildführer 5), München 1978.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1987 - Steingräber, Erich: Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 24. Juni bis 1. November 1987, München 1987.

- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1993 - Baumstark, Reinhold: Johannes von Nepomuk 1393 \* 1993. Eine Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München (17.09.-14.11.1993), in Zusammenarbeit mit dem Prämonstratenserklöster Strahov, Prag, und dem Nationalmuseum, Prag (15.05.-15.08.1993), München 1993.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 2003 - Bayerisches Hauptstaatsarchiv: Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/1803 und ihre Folgen, München 2003.
- KAT. AUSST. PADUA 1998 - Bettagno, Alessandro/Pellegrini, Giovanni Antonio: Antonio Pellegrini. il maestro veneto del Rococò alle corti d' Europa (Padova, Palazzo della Ragione, 20 settembre 1998 - 10 gennaio 1999), Venezia 1998.
- KAT. AUSST. PARIS 1998 - Grêlé, Sophie: Giambattista Tiepolo 1696-1770. Paris, Musée du Petit Palais, 22. Oktober 1998 bis 24. Januar 1999, Paris 1998.
- KAT. AUSST. SALZBURG 1966 - Rossacher, Kurt: Visionen des Barock. Entwürfe aus der Sammlung Kurt Rossacher (Ausstellung Residenzgalerie Salzburg, 26.5. - 31.8.1966), Salzburg 1966.
- KAT. AUSST. SALZBURG/MÜNCHEN 2004/2005 - Straßer, Josef: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Die Zeichnungen, (Schriften des Salzburger Barockmuseums, hrsg. vom Salzburger Barockmuseum, Dr. Regina Kaltenbrunner), Salzburg 2004/2005.
- KAT. AUSST. SCHWEINFURT 2003 - Bushart, Bruno: Die Entdeckung der Wirklichkeit. Deutsche Malerei und Zeichnung 1765-1815, Schweinfurt 2003.
- KAT. AUSST. STIFT REICHERSBERG 1984 - Straub, Dietmar: 900 Jahre Stift Reichersberg. Augustiner Chorherren zwischen Passau und Salzburg, Linz 1984.
- KAT. AUSST. STUTTGART 1964 - Staatsgalerie Stuttgart: Der barocke Himmel. Handzeichnungen deutscher und ausländischer Künstler in Deutschland. Stuttgart 1964.
- KAT. AUSST. STUTTGART 1984 - Geissler, Heinrich/Pannewitz, Otto (Redaktion): Meisterwerke aus der Graphischen Sammlung. Zeichnungen des 15. bis 18. Jahrhunderts. Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart. 10.03.-10.06.1984., Stuttgart 1984.
- KAT. AUSST. TÜRKHEIM 1988 - Epple, Alois: Johann Georg Bergmüller 1688-1762. Zur 300. Wiederkehr seines Geburtsjahres. Ausstellung im Schloß Türkheim, Weißenhorn 1988.
- KAT. AUSST. Venedig 1985 - Succi, Dario: Giambattista Tiepolo. Il Segno d' l'enigma. Castello di Gorizia, giugno - agosto 1985, Venedig 1985.
- KAT. MUS. AACHEN 1932 - Schmitz, Ida M./Kuetgens, Felix: Gemälde-Katalog Städtisches Suermondt-Museum Aachen. Aachen 1932.
- KAT. MUS. AUGSBURG 1926 - Feulner, Adolf: Die Sammlung Hofrat Sigmund Röhrer im Besitze der Stadt Augsburg. Augsburg 1926.
- KAT. MUS. AUGSBURG 1970 - Knorre, Eckhard von: Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Band 2, 2. Auflage, Augsburg 1970.
- KAT. MUS. AUGSBURG 1984 - Krämer, Gode: Deutsche Barockgalerie. Katalog der Gemälde. Band 2, hrsg. von Städtische Kunstsammlungen Augsburg, Bayerische Staatsgemäldesammlungen), 2. Auflage, Augsburg 1984.
- KAT. MUS. BAYREUTH 2007 - Baumstark, Reinhold/Dekiert, Marcus/Siefert, Helge: Malerei des Spätbarock. Staatsgalerie im Neuen Schloss Bayreuth, Ostfildern 2007.
- KAT. MUS. BREMEN 1990 - Höper, Corinna: Katalog der Gemälde des 14. bis 18. Jahrhunderts. Bremen 1990.
- KAT. MUS. BUDAPEST 1967, Bd. I - Pigler, Andor: Szépművészeti Múzeum, Budapest. Katalog der Galerie Alter Meister, Museum der Bildenden Künste, Budapest 1967.



- KAT. MUS. BUDAPEST 2003 - Ember, Ildikó/Takács, Imre: Museum of Fine Arts Budapest: Old Masters' Gallery. Summary Catalogue, Volume 3: German, Austrian, Bohemian and British Paintings, Budapest 2003.
- KAT. MUS. DRESDEN 2005, BD. 2 - Marx, Harald: Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Illustrierter Katalog in zwei Bänden, Köln 2005.
- KAT. MUS. FRANKFURT 1973 - Schilling, Edmund: Städelsches Kunstinstitut Frankfurt am Main: Katalog der deutsche Zeichnungen Alte Meister. 2 Bände, Frankfurt am Main 1973.
- KAT. MUS. FRANKFURT 1987 - Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie: Verzeichnis der Gemälde. Frankfurt 1987.
- KAT. MUS. FRANKFURT 1999 - Brinkmann, Bodo/Sander, Jochen: Deutsche Gemälde vor 1800 im Städel. (Deutsche Gemälde vor 1800 in bedeutenden Sammlungen. Illustriertes Gesamtverzeichnis, Band 1, Städel Frankfurt am Main, hrsg. von Holland, Gerhard), Frankfurt 1999.
- KAT. MUS. FREISING 1984 - Baumann-Engels, Marianne: Diözesanmuseum Freising. Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert (Diözesanmuseum Freising, Kataloge und Schriften, Nr. 2), Freising 1984.
- KAT. MUS. GRAZ 1952 - Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum: Neuerwerbungen 1951-1952. Graz 1952.
- KAT. MUS. GRAZ 1961 - Woisetschläger, Kurt: Meisterwerke der österreichischen und deutschen Barockmalerei in der Alten Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz. Wien/München 1961.
- KAT. MUS. INNSBRUCK 1928 - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: Katalog der Gemäldesammlung. Innsbruck 1928.
- KAT. MUS. INNSBRUCK 1967 - Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Führer durch die Kunstsammlungen. Innsbruck 1967.
- KAT. MUS. INNSBRUCK 1980 - Ammann, Gert: Erwerbungen 1956-1980. Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Innsbruck 1980.
- KAT. MUS. MAINZ 1925 - Stadt Mainz: Verzeichnis der Gemäldesammlung der Stadt Mainz im Kurfürstlichen Schloß. Mainz 1925.
- KAT. MUS. MAINZ 2007 - Ludwig, Heidrun: Die Gemälde des 18. Jahrhunderts im Landesmuseum Mainz. Mainz 2007.
- KAT. MUS. MÜNCHEN 1908 - Voll, Karl/Braune, Heinz/Buchheit, Hans: Gemälde-Katalog. Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums in München, 8 Bände, München 1908.
- KAT. MUS. MÜNCHEN 1963 - Woeckel, Gerhard P.: Die Sammlung Wilhelm Reuschel. Ein Beitrag zur Geschichte der Barockmalerei. München 1963.
- KAT. MUS. MÜNCHEN 1988 - Bayerisches Nationalmuseum München: Führer durch die Schausammlung. 43. Ausgabe. Auflage, München 1988.
- KAT. MUS. MÜNCHEN 1996 - Brunner, Herbert/Hojer, Gerhard/Seelig, Lorenz: Residenz München. München 1996.
- KAT. MUS. MÜNCHEN 2000 - Eikermann, Renate: Bayerisches Nationalmuseum. Handbuch der kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen. München 2000.
- KAT. MUS. NÜRNBERG 1969 - Heffels, Monika: Die Handzeichnungen des 18. Jahrhunderts. (Deutsche Handzeichnungen, Bd. IV), Nürnberg 1969.
- KAT. MUS. NÜRNBERG 1977 - Strieder, Peter/Bahns, Jörn: Führer durch die Sammlungen. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. München 1977.
- KAT. MUS. SALZBURG 1983 - Rossacher, Kurt: Salzburger Barockmuseum Sammlung Rossacher. Gesamtkatalog (Schriften des Salzburger Barockmuseums, Nr. 8), Salzburg 1983.

- KAT. MUS. WIEN 1980 - Baum, Elfriede: Katalog des österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien. München/Wien 1980.
- KAUFMANN 1995 - Kaufmann, Michael: Kirchen und Kapellen der Pfarrei Michaelsbuch. Pedakunstführer Nr. 328/1995, Passau 1995.
- KDB 1895 FF. - Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Die Kunstdenkmäler von Bayern. München 1895-1905.
- KEUNE 1927 - Keune, Johann Baptist: Gemälde bayerischer Herkunft im Museum der Stadt Metz. in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 65, 1927, S. 231-234.
- KIMBALL 1980 - Kimball, Fiske: The creation of the Rococo decorative style. New York 1980.
- KINDLERS 1968 - Kindlers Malerei-Lexikon. Neuausgabe. Auflage, Zürich 1968.
- KINDLERS 1985 - Kindlers Malerei-Lexikon in 15 Bänden. Neuausgabe. Auflage, München 1985.
- KLEMENZ 1993 - Klemenz, Birgitta: Ausstattung und frühere Restaurierungen der Pfarrkirche St. Magdalena in Fürstfeldbruck. in: Amperland, Bd. 29/Heft 1, 1993, S. 3-10.
- KLEMENZ 2006 - Klemenz, Birgitta: Abt Gerard Führer (reg. 1769-1803). in: Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Kloster Fürstfeld, Lindenberg 2006, S. 395-401.
- KLESSMANN/WEX 1984 - Klessmann, Rüdiger/Wex. Reinhold: Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis zum 18. Jahrhundert. Ein Symposium aus Anlass der Ausstellung ‚Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya‘ im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.-30.3.1984-, Braunschweig 1984.
- KLINGENSMITH 1993 - Klingensmith, Samuel John: The utility of splendor. Ceremony, Social Life, and Architecture at the Court of Bavaria, 1600-1800, Chicago/London 1993.
- KNOPP 1988 - Knopp, Norbert: J. G. Bergmüllers "Tod des Hl. Joseph" in der Eichstätter Schutzengelkirche. Entwurf und Ausführung. in: Altmann, Lothar/Ramisch, Hans (Hrsg.): Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V. (Kirchen am Lebensweg - Festgabe zu, 60. Geburtstag und 20. Bischofsjubiläum für seine Eminenz Friedrich Kardinal Wetter, Erzbischof von München und Freising), Bd. XVII, München 1988, S. 63-68.
- KNOX 1992 - Knox, George: Giambattista Piazzetta 1682-1754. Oxford 1992.
- KOLLER 1984 - Koller, Manfred: Das Staffeleibild der Neuzeit. in: Koller, Manfred (Hrsg.): Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei, (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 1), Stuttgart 1984, S.
- KOREF 1996 - Koref, Barbara: Studien zur Eichstätter Malerfamilie Winck. Magisterarbeit, Kath. Universität Eichstätt, Eichstätt 1996.
- KRACHER/REIDEL/HUBER 1990 - Kracher, Rudolf/Reidel, Hermann/Huber, Alfons: Straubing, St. Jakob. Schnell Kunstführer Nr. 870, 6. Auflage, München/Zürich 1990.
- KRÄMER 1988 - Krämer, Gode: Matthäus Günther: Leben, Kunst, Wirkung. in: Städtische Kunstsammlungen Augsburg (Hrsg.): Matthäus Günther 1705-1788. Festliches Rokoko für Kirchen, Klöster, Residenzen (Augsburg, Zeughaus, 25.06.-11.09.1988), München 1988, S. 17-32.
- KRÄMER 2001 - Krämer, Gode: Kunst im Spiegel der Augsburger Intelligenzzettel. in: Doering-Manteuffel, Sabine/Mancal, Josef/Wüst, Wolfgang (Hrsg.): Pressewesen der Aufklärung. Periodische Schriften im Alten Reich, (Institut für Europäische Kulturgeschichte der Universität Augsburg, Colloquia Augustana, Band 15), hg. von Burckhardt, Johannes/Stammen, Theo) Berlin 2001, S. 433-443.
- KRAPF 1993 - Krapf, Michael: Paul Troger - Die Bedeutung seiner Ölskizzen. in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte (Hrsg.): Barock regional - international (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz), Bd. 25, Graz 1993, S. 96-109.

- KRAUSEN 1974 - Krausen, Edgar: Künstler und Kunsthandwerker im Dienst der Zisterzienser von Raitenhaslach. in: Krausen, Edgar (Hrsg.): Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. VIII, München 1974, S. 1-31.
- KRÜCKMANN 1990 - Krückmann, Peter O.: "Fare alla Carlona". Die Skizzen-Kunst, in: Krückmann, Peter O. (Hrsg.): Kat. Ausst. Ansbach Carlo Carlone (1686-1775). der Ansbacher Auftrag, Ausstellung in der Residenz Ansbach, 27.9.-11.11.1990, Landshut 1990, S. 77-106.
- KRUEDENER 1973 - Kruedener, Jürgen Freiherr von: Die Rolle des Hofes im Absolutismus. (Forschungen zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Bd. 19, hrsg. von Borchartd, Knut/schremmer, Eckart/Zorn, Wolfgang), 1. Auflage, Stuttgart 1973.
- KÜCKER 1963 - Kücker, Wilhelm: Das alte Franziskanerkloster in München. Baugeschichte und Rekonstruktion, (Oberbayerisches Archiv, Band 86, hrsg. von Historischer Verein von Oberbayern), Landshut 1963.
- KÜHN/ROOSEN-RUNGE/STRAUB/KOLLER 1984 - Kühn, Hermann/Roosen-Runge, Heinz/Straub, Rolf E./Koller, Manfred: Farbmittel, Buchmalerei, Tafel- und Leinwandmalerei. (Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Stuttgart 1984.
- KUNZE 1998 - Kunze, Matthias: Im Banne Tiepolos? - Zur Resonanz der Kunst Giambattista und Domenico Tiepolos in der süddeutschen Malerei des 18. Jahrhunderts. in: Tacke, Andreas (Hrsg.): Herbst des Barock. Studien zum Stilwandel. Die Malerfamilie Keller (1740 bis 1904). Katalogbuch zu den Ausstellungen in Füssen und Zug 1998, Berlin 1998, S. 137-164.
- KUPFERSCHMIED 1989 - Kupferschmied, Thomas Johannes: Der Freskant J. Martin Heigl. Arbeiten für Johann Baptist Zimmermann und selbständige Werke. (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München, Band 41, hrsg. von Bauer, Hermann), München 1989.
- LAJEUNIE 1980 - Lajeunie, Etienne-Jean: Franz von Sales. Leben – Lehre – Werk. 2. Auflage, Eichstätt 1980.
- LAMPL 1985 - Lampl, Lorenz: Die Klosterkirche Fürstenfeld. Ein Juwel des bayerischen Barock, 2. Auflage, München 1985.
- LANDESMUSEUM JOANNEUM 1999 - Landesmuseum Joanneum: Jahresbericht 1998, Neue Folge. Graz 1999.
- LANG 2004 - Lang, Herbert: Wemding. Pfarrkirche St. Emmeram. Peda-Kunstführer Nr. 571/2004, Passau 2004.
- LANKES 2008, DATENSATZ KS 0498 - Lankes, Christian: Altötting, Franziskanerkloster, unter: [http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index\\_extern.shtml](http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index_extern.shtml) (abgerufen am 07.04.2008),.
- LANKES 2008, DATENSATZ KS0245 - Lankes, Christian: München, Püttrichkloster, unter: [http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index\\_extern.shtml](http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index_extern.shtml) (abgerufen am 01.06.2008).
- LCI 1994 - Lexikon der christlichen Ikonographie (Sonderausgabe 1994). hrsg. von Kirschbaum, Engelbert/Braunfeld, Wolfgang), 1994.
- LECHNER 1967 - Lechner, Martin: Eine "Beweinung Christi" von Christian Wink. in: Amperland, Bd. 3/Heft 2, 1967, S. 34-36.
- LEHRHUBER 1989 - Lehrhuber, Alois: Schwindkirchen. Die Pfarrkirche Maria Himmelfahrt. Patrozinium am 15. August, geweiht am 28. Oktober 1790 durch Fürstbischof Joseph Konrad von Schroffenberg, Bischof von Freising und Regensburg, Probst von Berchtesgaden, Schwindkirchen 1989.
- LEIDL 1986 - Leidl, August (Hrsg.): Bistumspatrone in Deutschland. München/Zürich 1984.

- LEITERMANN 1935 - Leitermann, Heinz: Joseph Appiani. Kurfürstlich Mainzischer Hofmaler und Akademiedirektor. Ein Beitrag zur Geschichte der Freskomalerei des 18. Jahrhunderts in Mainz und Süddeutschland., in: Mainzer Zeitschrift, Bd. 30, 1935, S. 1-31.
- LEPPER-MAINZER 1982 - Lepper-Mainzer, Gaby: Die Darstellung des Feldherrn Scipio Africanus. Bochum 1982.
- LEUTHEUßER 1993 - Leutheußer, Sabine: Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raitenhaslach. (tuduv-Studien: Reihe Kunstgeschichte, Band 61), München 1993.
- LIEB 1952 - Lieb, Norbert: Führer durch die Städtischen Kunstsammlungen Augsburg. in: Lieb, Norbert (Hrsg.): Goldenes Augsburg. Ein Buch über die Fuggerstadt, Augsburg 1952, S. 51-68.
- LIEB 1997 - Lieb, Norbert: Barockkirchen zwischen Donau und Alpen. 7. Auflage, München 1997.
- LIEDKE 1978 - Liedke, Volker: Das Meisterbuch der Münchner Zunft der Maler, Bildhauer, Seidensticker und Glaser [1566-1825]. Ars Bavarica. Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und in den angrenzenden Bundesländern, Bd. 10, München 1978, S. 21-49.
- LIEDKE 1980 - Liedke, Volker: Künstler- und Kunsthandwerker-Lexikon für Deutschland, Österreich und die Schweiz. Die Lehrjungen der Münchner Maler und Bildhauer des 17. und der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, Ars Bavarica. Gesammelte Beiträge zur Kunst, Geschichte, Volkskunde und Denkmalpflege in Bayern und in den angrenzenden Bundesländern, Bd. 19/20, München 1980, S. 119-143.
- LIPOWSKY 1810 - Lipowsky, Felix Joseph: Baierisches Künstler-Lexikon, 2 Bände. München 1810.
- LIVIUS 1968 - Livius, Titus: Der punische Krieg 218-201 (Übersetzt und herausgegeben von Hans Armin Gärtner). Stuttgart 1968.
- LOIBL 1994 - Loibl, Georg: Halbmeile. Peda-Kunstführer Nr. 127/1994, Passau 1994.
- LOIBL/PETZENHAUSER 2000 - Loibl, Georg/Petzenhauser, Anton: Die Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz in Loh. 4. Auflage, Deggendorf 2000.
- LÖWENFELDER 1955 - Löwenfelder, Gertraud: Die Bühnendekoration am Münchner Hoftheater von den Anfängen der Oper bis zur Gründung des Nationaltheaters 1651-1778. Ein Beitrag zur Münchner Theatergeschichte, München 1955.
- MAI 1985 - Mai, Ekkehardt: Problemgeschichte der Münchner Kunstakademie. in: Zacharias, Thomas (Hrsg.): Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München, München 1985, S. 103-135.
- MANNES 2006 - Mannes, Jutta: Ignaz Alexander Breitenauer 1757-1838. Studien zu Leben und Werk, (Sammelblatt, 99. Jahrgang, hrsg. von Historischer Verein Eichstätt), Eichstätt 2006.
- MARKMILLER 1982 - Markmiller, Fritz (Hrsg.): Barockmaler in Niederbayern. Die Meister der Städte, Märkte und Hofmarken, Regensburg 1982.
- MARKMILLER 1996 - Markmiller, Fritz: Dorfkirchen in Niederbayern. Regensburg 1996.
- MAß 1984 - Maß, Josef: Der heilige Korbinian - Patron des Erzbistums München und Freising. in: Leidl, August (Hrsg.): Bistumspatrone in Deutschland, München/Zürich 1984, S. 130-136.
- MEINE-SCHAWÉ/SCHAWÉ 1995 - Meine-Schawe, Monika, Schawe, Martin: Die Sammlung Reuschel. Ölskizzen des Spätbarock. München 1995.

- MEINE-SCHAWA 2004 - Meine-Schawe, Monika: „alles zu leisten, was man in Kunstsachen nur verlangen kann“. Die Münchner Akademie der bildenden Künste vor 1808, in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 128, 2004, S. 125-181.
- MESSERER 1972 - Messerer, Richard: Briefe an den Geh. Rat Joh. Caspar von Lippert in den Jahren 1758-1800. Ein Beitrag zur Geistes- und Kulturgeschichte Bayerns in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, Bd. 96, München 1972,.
- MESSERER 1972 I - Messerer, Wilhelm: Altäre in der Ikonologie des süddeutschen Barock. Zwischen Donau und Alpen. Festschrift für Norbert Lieb zum 65. Geburtstag, (Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte), Bd. 35/1, München 1972, S. 135-163.
- MESSERER 1976 - Messerer, Richard: Briefe an den Geh. Rat Joh. Caspar von Lippert 1770-1798, II. Teil. in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, Bd. 100, München 1976, S. 129-282.
- MESSERER 1979 - Messerer, Richard: Briefe an den Geh. Rat Joh. Caspar von Lippert 1757-1799, III. Teil. Mit einem Anhang von Briefen an Theodor v. Lippert, in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, Bd. 104, München 1979, S. 259-425.
- MEUSEL 1804 - Meusel, Johann Georg: Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller. Leipzig 1804.
- MICHEL 1984 - Michel, Petra: Christian Wilhelm Ernst Dietrich (1712-1774) und die Problematik des Eklektizismus. München 1984.
- MICK 1984 - Mick, Ernst Wolfgang: Johann Evangelist Holzer (1709-1740). Ein frühvollendetes Malergenie des 18. Jahrhunderts, München/Zürich 1984.
- MINDERA 1970 - Mindera, Karl: Benediktbeuern. Kulturland und Kirchen. (= großer Kunstführer Bd. 23), 3. Auflage, München/Zürich 1970.
- MOLLENHAUER-HANSTEIN 1986 - Mollenhauer-Hanstein: Giuseppe Angeli und die venezianische Malerei des Settecento. Bonn 1986.
- MÖSENER 1993 - Möseneder, Karl: Franz Anton Maulbertsch. Aufklärung in der barocken Deckenmalerei, Wien/Köln/Weimar 1993.
- MÖSENER 2003/2004 - Möseneder, Karl: Deutschland nach dem Dreißigjährigen Krieg. Kunst hat ihren Namen vom können, in: Niehoff, Franz (Hrsg.): Mit Kalkül und Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. Katalog in zwei Bänden zur Ausstellung der Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist vom 22. November 2003 bis zum 23. Mai 2004., (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Bd. 1, Landshut 2003/2004, S. 59-84.
- MÜLLER 1973 - Müller, Hans-Harald: Barockforschung: Ideologie und Methode. Ein Kapitel deutscher Wissenschaftsgeschichte 1870 - 1930, Darmstadt 1973.
- MÜLLER/STADLER 1982 - Müller, Gerhard/Stadler, Josef: Pfarrkirche Schlehdorf. St. Ottilien 1982.
- MÜLLER-BECHTEL 2010 - Müller-Bechtel, Susanne: Ein „neuer Kopf“ für eine „Enthauptung Johannes d. Täufers“ im Salzburger Barockmuseum: Der römische Akademiker Domenico Corvi (1721-1803). In: Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Barockberichte 55/56. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 2010, S. 533-542.
- MUNDORFF 2000 - Mundorff, Angelika: Werkprozesse barocker Kunst. In: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 34-49.
- MÜNZER 1991 - Münzer, P. Wolfgang: St. Paul im Lavanttal. Schnell Kunstführer Nr. 1394, 3. Auflage, Regensburg 1991.

- MUSEUMSVEREIN AACHEN 1924 - Museumsverein Aachen/Kuetgens, Felix: Aachener Kunstblätter. Jahresschrift des Museumsvereins Aachen. Heft XI, 1915-1923, Aachen 1924.
- MYERS 1965 - Myers, Denys P.: Two German oil sketches of the story of Moses. Register of the Museum of Art. The University of Kansas, Lawrence, Kansas, Vol. I, Lawrence 1965, S. 82-85.
- NADLER 2004 - Nadler, Stefan: Schwindkirchen, Albaching, Tegernsee - Johann Georg von Dillis (1759-1841) als Berater in Stilfragen bei Kirchenbauten des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Bayern. In: Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Barockberichte 36/37. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 2004, S. 534-544.
- NAGLER 1835-1852 - Nagler, Georg K.: Neues allgemeines Künstler-Lexikon. Oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter etc., 3. Auflage, Leipzig 1835-1852.
- NEUHOFER 1993 - Neuhofer, Theodor: Kloster Rebdorf. Schnell und Steiner, Kleiner Kunstführer 834, 6. Auflage, München 1993.
- NEUNDORFER 1984 - Neundorfer, Bruno: Der heilige Kaiser Heinrich, die heilige Kunigunde und der heilige Bischof Otto - die Patrone des Erzbistums Bamberg. in: Leidl, August (Hrsg.): Bistumspatrone in Deutschland, München/Zürich 1984, S. 10-22.
- NODRER/HÖTZL 1969 - Nodrer, Josef/Hötzl, Arnulf: Albaching. Ottobeuren 1969.
- NOLL 2005 - Noll, Thomas: Alexander der Große in der nachantiken bildenden Kunst. Mainz 2005.
- NÖLLE 1980 - Nölle, Eckehart: Die Wittelsbacher und das Theater. in: Valentin, Hans E., Valentin, Erich, Nölle, Eckehart, Stierhof, Horst H. (Hrsg.): Die Wittelsbacher und ihre Künstler in acht Jahrhunderten, München 1980, S. 189-321.
- NORTH 2002 - North, Michael: Kunstsammeln und Geschmack im 18. Jahrhundert. (Aufklärung und Europa), Berlin 2002.
- LEXIKON DER KUNST 1996 - Olbrich, Harald u. a.: Lexikon der Kunst. München 1996.
- ÖKT BD. 10 (TEIL I), 1913 - Buberl, Paul (bearb.): Die Denkmale des politischen Bezirkes Salzburg. A. Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgan, Mattsee und Oberndorf (Österreichische Kunsttopographie, Band X: Salzburg – Land, Teil I), Wien 1913.
- ÖKT, BD. 21, 1927 - Frey, Dagobert (bearb.): Die Denkmale des politischen Bezirks Schärding (Österreichische Kunsttopographie, Band XXI), Wien 1927.
- ÖKT, BD. 52, INNSBRUCK, TEIL 1, 1994 - Kirchhof, Inge/Ascherl, Brigitte (bearb.): Die sakralen Kunstdenkmäler der Stadt Innsbruck, Teil 1: Innere Stadtteile (Österreichische Kunsttopographie, Band LII), Wien 1994.
- ÖKT, BD. 37, 1969 - Ginhart, Karl (bearb.): Die Kunstdenkmäler des Benediktinerstiftes St. Paul im Lavanttal und seiner Filialkirchen (Österreichische Kunsttopographie, Bd. XXXVII), Wien 1969.
- OSWALD 2006 - Oswald, Gert: Lexikon der Heraldik. von Apfelkreuz bis Zwillingsbalken, Regenstauf 2006.
- OVID, METAMORPHOSEN - Ovid (Publius Ovidius Naso): Metamorphosen. (aus dem Lateinischen von Erich Rösch), 3. Auflage, München 2001.
- PALLUCCHINI 1982 - Pallucchini, Rodolfo: L'opera completa del Piazzetta. Mailand 1982.
- PALLUCCHINI/ROSSI 1982 - Pallucchini, Rodolfo/Rossi, Paola: Tintoretto. Le opere sacre e profane. 2 Bände., Mailand 1982.

- PALLUCCHINI 1987 - Pallucchini, Roldolfo: Venedig und Europa im 18. Jahrhundert. in: Steingräber, Erich (Hrsg.): Kat. Ausst. München 1987, Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1987, S. 10-21.
- PALMER 1990 - Palmer, Reinhard: Zeichnungen Thomas Christian Winks. Magisterarbeit, LMU München, München 1990.
- PARTHEY 1863 - Parthey, Gustav: Deutscher Bildersaal. Verzeichnisse der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, Bd. 1 (A-K), Berlin 1863.
- PARTHEY 1864 - Parthey, Gustav: Deutscher Bildersaal. Verzeichnisse der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen, Bd. 2 (L-Z), Berlin 1864.
- PARZINGER 2004 - Parzinger, Marinus: Kloster und Kirche St. Magdalena, Altötting. Festschrift zur Vollendung der Generalsanierung 2001-2004., Altötting 2004.
- PAULA 1994 - Paula, Georg: Neues zum Werk von Thomas Christian Wink. in: Hamacher, Bärbel/Karnehm, Christl (Hrsg.): pinxit/sculpsit/fecit. Kunsthistorische Studien. Festschrift für Bruno Bushart, München 1994, S. 211-216.
- PAULA 1992 I - Paula, Georg: Vom Nikolaus- zum Antoniusaltar. Ein Beitrag zur Ausstattungsgeschichte der katholischen Pfarrkirche St. Magdalena in Fürstenfeldbruck, in: Brucker Blätter. Jahrbuch des Historischen Vereins für die Stadt und den Landkreis Fürstenfeldbruck, 1992, S. 18-24.
- PAULA 1992 II - Paula, Georg: Zur Bau- und Ausstattungsgeschichte der Klosterkirche Scheyern im 18. Jahrhundert. in: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt, Bd. 101, 1992, S. 183-228.
- PAULUS 1913 - Paulus, Richard: Der Bildnismaler George de Marées. München 1913.
- PAULY 1979 - Ziegler, Konrat/Pauly, August: Der Kleine Pauly. Lexikon der Antike. Auf der Grundlage von Pauly's Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. 5 Bände, München 1979.
- PEDROCCO 2003 - Pedrocchi, Filippo: Giambattista Tiepolo. Mailand 2003.
- PEST 1937 - Pest, Matthäus: Die Finanzierung des süddeutschen Kirchen- und Klosterbaues in der Barockzeit. Bauwirtschaftliche und finanzielle Probleme des kirchlichen Barocks im deutschen Süden von ca. 1650 bis ca. 1780, München 1937.
- PETZET 1997 - Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege/ Petzet, Michael (Hrsg.): Die Stadt Landsberg am Lech, Band 2. Sakralbauten der Altstadt, (Die Kunstdenkmäler von Bayern. Neue Folge 3, Bd. 2, hrsg. von Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege/Petzet, Michael), München/Berlin 1997.
- PEVSNER 1986 - Pevsner, Nikolaus: Die Geschichte der Kunstakademien. München 1986.
- PFARRVERBAND WARNGAU 2003 - Pfarrverband Warngau: Frauenkirche in Osterwarngau. Osterwarngau 2003.
- PFEIFFER 1986 - Pfeiffer, Elisabeth: Die alten Längen- und Flächenmaße, ihr Ursprung, geometrische Darstellungen und arithmetische Werte. (Sachüberlieferungen und Geschichte. Siegener Abhandlungen zur Entwicklung der materiellen Kultur, hrsg. von Witthöft, Harald), St. Katharinen 1986.
- PFISTER 1961 - Pfister, Friedrich: Alexander der Große in der bildenden Kunst. in: Forschungen und Fortschritte, Bd. 35/Heft 12, 1961, S. 375-397.
- PHOTIADES 1964 - Photiades, Vassily: Die Malerei im 18. Jahrhundert. (Epochen der Kunst, Bd. 10), Gütersloh 1964.
- PIGLER 1974 - Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Zwei Bände, 2. Auflage, Budapest 1974.

- PIGNATTI 1987 - Pignatti, Terisio: Religion, Geschichte und Mythos. in: Steingraber, Erich (Hrsg.): Venedig. Malerei des 18. Jahrhunderts, München 1987, S. 29-33.
- POESCHEL 2005 - Poeschel, Sabine: Handbuch der Ikonographie. Darmstadt 2005.
- POLLEROß (2004) - Polleroß, Friedrich: dem Antiquario zu Rom für sein trinckgeldt undt gemachte Spesa. Kunst-Reisen und Kunst-Handel im 17. und 18. Jahrhundert, in: Polleroß, Friedrich (Hrsg.): Passau 2004, S. 9-36.
- PÖRNBACHER 1993 - Pörnbacher, Hans: Johannes von Nepomuk als Landespatron Bayerns. in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Johannes von Nepomuk 1393 \* 1993, München, Bayerisches Nationalmuseum 17.09.-14.11.1993, München 1993, S. 70-79.
- RALL/RALL 2000 - Rall, Hans/Rall, Marga: Die Wittelsbacher in Lebensbildern. Kreuzlingen 2000.
- RAMBOLD 1924 - Rambold, Franz Xaver: Schwindkirchen. in: Bayerische Heimat, Bd. 6, 1924, S. 18-19.
- RIEPL 2004 - Riepl, Reinhard: Wörterbuch zur Familien- und Heimatforschung in Bayern und Österreich. 2. Auflage, Oberbergkirchen 2004.
- RIPA/HERTEL 1970 - Ripa, Cesare/Hertel, Johann Georg: Des berühmten italiänischen Ritters Caesaris Ripae allerley Künsten und Wissenschaften dienliche Sinnbilder und Gedancken. Nachdruck versehen mit einer Einleitung, Legenden zu den Tafeln und mit einem Register von Ilse Wirth., München 1970.
- ROETTGEN 1991 - Roettgen, Steffi: Deutsche Malerei - was ist das? in: Ebert-Schifferer, Sybille (Hrsg.): Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Deutsche Malerei aus der Eremitage (Schirn Kunsthalle Frankfurt, 5.4.-9.6.1991), München 1991, S. 18-33.
- ROTH 1998 - Roth, Hans: Die St. Nikolaus-Kirche in Oberndorf. in: Dopsch, Heinz/Roth, Hans (Hrsg.): Laufen und Oberndorf. 1250 Jahre Geschichte, Wirtschaft und Kultur an beiden Ufern der Salzach, Laufen/Oberndorf 1998, S. 369-377.
- ROTTLEUTHNER 1985 - Rottleuthner, Wilhelm E.: Alte lokale Gewichte und Maße und ihre Größen nach metrischem System. Innsbruck 1985.
- RÜCKERT 1938 - Rückert, Georg: Polling, Etting, Oderding. Pfarrgeschichte. Polling 1938.
- SANDRART 1675-80 - Sandrart, Joachim von: Teutsche Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. (in ursprünglicher Form neu gedruckt 1994), Nürnberg 1675-80.
- SCHADE 1996 - Schade, Karl: Andachtsbild. Die Geschichte eines kunsthistorischen Begriffs. Weimar 1996.
- THOMAS CHRISTIAN WINCKS ENTWÜR. - Scheller, Ingrid Maria: Thomas Christian Wincks Entwürfe für die Tapisserien der Münchner Residenz. Magisterarbeit, LMU München, München 1989.
- SCHENK 1964 - Schenk, Johann (Hrsg.): Deutsches Brevier. Vollständige Übersetzung des Stundengebetes der römischen Kirche, 4. Auflage, Regensburg 1964.
- SCHERP 2006 - Scherp, Astrid: Skulpturen und Gemälde nach 1550. in: Eikermann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 285-295.
- SCHERR 2008 - Scherr, Laura: Wasserburg, Wasserburg am Inn, unter: [http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index\\_extern.shtml](http://www.datenmatrix.de/projekte/hdbg/kloster/index_extern.shtml) (abgerufen am 01.06.2008),.
- SCHIEDERMAIR 2002 - Schiedermaier, Werner: Die Alte Kapelle in Regensburg. Regensburg 2002.
- SCHIEDERMAIR 2006 I - Schiedermaier, Werner: Das Denkmal Kloster Fürstenfeld. in: Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Kloster Fürstenfeld, Lindenberg 2006, S. 21-29.



- SCHIEDERMAIR 2006 II - Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Kloster Fürstenfeld. Lindenberg 2006.
- SCHINDLER 1989 - Schindler, Herbert: Bayern im Rokoko. Aspekte einer Epoche im Umbruch, München 1989.
- SCHMID 2000 I - Schmid, Michael Andreas: Die Pfarrkirche St. Magdalena in Fürstenfeldbruck. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 106-109.
- SCHMID 2000 II - Schmid, Michael Andreas: Kloster Fürstenfeld. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstenfelder Land (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstenfeldbruck), Regensburg 2000, S. 94-101.
- SCHMID 2002 - Schmid, Michael Andreas: Zur Wiederentdeckung des ersten Fürstenfelder Kreuzwegs von Christian Wink in Altenerding. in: Amperland, Bd. 38, 2002, S. 141-144.
- SCHMIDMAIER 1989 - Schmidmaier, Edith: ".durch einen künstlichen Mahler herausziehen.". Die Wallfahrtskirche "Zum heiligen Kreuz" in Loh mit Fresken und Altarbildern von Christian Wink (1767/68). in: Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Schriftl. Peter Morsbach) (Hrsg.): 1250 Jahre Kunst und Kultur im Bistum Regensburg: Berichte und Forschungen, (Kataloge und Schriften/Kunstsammlungen des Bistums Regensburg, Diözesanmuseum Regensburg, Bd. 7), München/Zürich 1989, S. 465-480.
- SCHMIDT/VON DER MÜLBE 1986 - Schmidt, Otto/Von der Mülbe, Wolf-Christian: Christian Jorhan d. Ä. 1727-1804. Eine Einführung, Riemerling 1986.
- SCHNELL/SCHEDLER 1988 - Schnell, Hugo/Schedler, Uta: Lexikon der Wessobrunner Künstler und Handwerker. München/Zürich 1988.
- SCHÖLLER 2003/2004 - Schöller, Bernadette: Aspekte des Werkprozesses in der süddeutschen Barockmalerei. in: Niehoff, Franz (Hrsg.): Mit Kalkül und Leidenschaft. Inszenierungen des Heiligen in der bayerischen Barockmalerei. Katalog in zwei Bänden zur Ausstellung der Museen der Stadt Landshut in der Spitalkirche Heiliggeist vom 22. November 2003 bis zum 23. Mai 2004., (Schriften aus den Museen der Stadt Landshut 17), Bd. 1, Landshut 2004, S. 163-179.
- SCHREIBER 1989 - Schreiber, Nina: Die Teppichentwürfe des Christian Wink. Magisterarbeit, LMU München, München 1989.
- SCHWAIGER 2003 - Schwaiger, Georg: Mönchtum, Orden, Klöster. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Ein Lexikon, München 2003.
- SCHWARZMÜLLER 2003 - Schwarzmüller, Alexandra: Gemälde und ihre Schicksale. in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22.02.-18.05.2003 (Hrsg.): Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/1803 und die Folgen, München 2003, S. 109/110.
- SCHWEERS 2002 - Schweers, Hans F.: Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke. Teil I. Künstler und ihre Werke., Bd. 4, 3. Auflage, München 2002.
- SEDLMAYR 1962 - Sedlmayr, Hans: Zur Charakteristik des Rokoko. in: Accademia Nazionale dei Lincei (Hrsg.): Manerismo, barocco, rococo: concetti e termini, Rom 1962, S. 343-349.
- SEELIG 2006 - Seelig, Lorenz: Kunstwerke aus den Wittelsbacher Sammlungen im Bayerischen Nationalmuseum. in: Eikermann, Renate/Bauer, Ingolf (Hrsg.): Das bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 31-49.
- SIMON-SCHLAGBERGER 1983 - Simon-Schlagberger, Adelheid: Johann Baptist Baader, 1717-1780. Ein schwäbisch-bayerischer Maler zwischen Barock und Klassizismus, Weissenhorn 1983.

- SOFFNER 1993 - Soffner, Monika: Aiterhofen, St. Magdalena. Peda-Kunstführer Nr. 99/1993, Passau 1993.
- SPINDLER 1988, BD. II - Spindler, Max: Das Alte Bayern. Von der Frühzeit bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Handbuch der bayerischen Geschichte, Band II, hrsg. von Kraus, Andreas), 2. Auflage, München 1988.
- STALLA 1989 - Stalla, Robert: Die kurkölnische Bruderschafts-, Ritterordens- und Hofkirche St. Michael in Berg am Laim. Ein Hauptwerk des süddeutschen Rokoko., (Neue Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 1, hrsg. von Bauer, Hermann), Weissenhorn 1989.
- STOLL 2007 - Stoll, Peter: Kreuzerhöhungen: Die Fresken Johann Wolfgang Baumgartners in Bergen und Christian Thomas Winks in Loh. in: Geschichtsverein für den Landkreis Deggendorf (Hrsg.): Deggendorfer Geschichtsblätter, Bd. 29/2007, Deggendorf 2007, S. 67-94.
- STRAßER 1994 - Straßer, Josef: Januarius Zick 1730-1797. Gemälde, Graphiken, Fresken. Weissenhorn 1994.
- STROBEL 1995 - Strobel, Richard: Die Kunstdenkmäler der Stadt Schwäbisch Gmünd. Band 2: Kirchen der Altstadt ohne Heiligkreuzmünster, München 1995.
- STUTZER 1986 - Stutzer, Dietmar: Klöster als Arbeitgeber um 1800. Die bayerischen Klöster als Unternehmenseinheiten und ihre Sozialsysteme zur Zeit der Säkularisation 1803, (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften), Göttingen 1986.
- TACKE 1999 - Tacke, Andreas: Das tote Jahrhundert. Anmerkungen zur Forschung über die deutsche Malerei des 17. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 51/1997, 1999, S. 43-70.
- TELESKO 2005 - Telesko, Werner: Einführung in die Ikonographie der barocken Kunst. Wien [u.a.] 2005.
- THIEME/BECKER 1999 - Thieme, Ulrich/Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. hrsg. von Vollmer, Hans), Nachdruck der Originalausgaben 1907/1908. Leipzig 1999.
- THÖLKEN 1999 - Thölken, Gabriele M.: Hofmaler und Hofmalerinnen. in: Wiczorek, Alfred/Probst, Hansjörg/Koenig, Wieland (Handbuch und Ausstellungskatalog, 2 Bände) (Hrsg.): Lebenslust und Frömmigkeit. Kurfürst Carl Theodor (1724-1799) zwischen Barock und Aufklärung, Bd. 1, Regensburg 1999, S. 245-253.
- TINTELNÖT 1939 - Tintelnot, Hans: Barocktheater und barocke Kunst. Die Entwicklungsgeschichte der Fest- und Theater-Dekoration in ihrem Verhältnis zur barocken Kunst. Berlin 1939.
- TINTELNÖT 1951 - Tintelnot, Hans: Die barocke Freskomalerei in Deutschland. Ihre Entwicklung und europäische Wirkung, München 1951.
- TÜCHLE/SCHAHL 1976 - Tüchle, Hermann/Schahl, Adolf: 850 Jahre Rot an der Rot. Geschichte und Gestalt. Neue Beiträge zur Kirchen- und Kunstgeschichte der Prämonstratenser-Reichsabtei, Sigmaringen 1976.
- TYROLLER 1977 - Tyroller, Karl: Halbmeile. Jahresbericht des Historischen Vereins für Straubing und Umgebung, Bd. 79. Jahrgang/1976, Straubing 1977, S. 173-195.
- TYROLLER 1988 - Tyroller, Karl: Der Rokokomaler Christian Thomas Wink (1738-1797). Ausbildung und Tätigkeit in Niederbayern, (Straubinger Hefte. Als Beilage zum Jahresbericht des Johannes-Turmaier-Gymnasiums, Straubing 1988.
- UEDING/STEINBRINK 1994 - Ueding, Gert/Steinbrink, Bernd: Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode, 3. Auflage, Stuttgart 1994.

- ULRICH 2000 - Ulrich, Claudia: Das königliche Hof- und Nationaltheater unter Max I. Joseph von Bayern. Vorgeschichte, Entwicklung und Wirkung eines öffentlichen Theaters, München 2000.
- VEHSE 1994 - Vehse, Carl Eduard: Die Höfe zu Bayern. Band 1: Von Herzog Albrecht IV., dem Weisen, bis Kurfürst Maximilian III. Joseph 1503 bis 1777; Band 2: Von Kurfürst Carl Theodor bis König Maximilian II. Joseph, 1777-1852, Leipzig 1994.
- VERGOOSEN 1996 - Vergoossen, Manuela: Zeitstrukturen und Zeitmotive in Graphik und Malerei des französischen Rokoko. Aachen 1996.
- VOLK 1974 - Volk, Peter: Der ehemalige Hofbibliotheksaal von 1783/84 in München. Ein Beitrag zur Geschichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften., (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, Heft 9, München 1974.
- VOLK 1991 - Volk, Peter: Bayerisches Nationalmuseum München. 120 Meisterwerke. München 1991.
- VON DER BRÜGGEN 2004 - Von der Brügggen, Viktoria: Zwischen Ölskizze und Bild. Untersuchungen zu Werken von John Constable, Eugène Delacroix und Adolph Menzel, Frankfurt am Main 2004.
- VON HEUSINGER 1993 - Von Heusinger, Christian: Die Anfänge der barocken Ölskizze. in: Pochat, Götz/Wagner, Brigitte (Hrsg.): Barock regional - international (Kunsthistorisches Jahrbuch Graz), Bd. 25, Graz 1993, S. 60-74.
- VON SECKENDORFF 2000 - Von Seckendorff, Eva: Theatrum Sacrum - Theatralische Elemente in barocken Kirchengestaltungen. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstentum Regensburg (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstentum Regensburg), Regensburg 2000, S. 66-78.
- VON STIELER 1909 - Stieler, Eugen von: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808-1858. Festschrift zur Jahrhundertfeier, München 1909.
- WABNITZ 2006 - Wabnitz, Gabriela: Zur historischen beweglichen Ausstattung von Kloster Fürstentum Regensburg. in: Schiedermaier, Werner (Hrsg.): Kloster Fürstentum Regensburg, Lindenberg 2006, S. 245-249.
- WAGNER 1983 - Wagner, Helga: Bayerische Barock- und Rokokokirchen. München 1983.
- WAGNER 1990 - Wagner, Franz: Das Salzburger Barockmuseum. in: Salzburger Barockmuseum (Hrsg.): Barockberichte 1. Informationsblätter des Salzburger Barockmuseums zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts, Salzburg 1990, S. 3-10.
- WALLFAHRTS-BASILIKA MARIA BRÜNNLEIN WEMDING 2003 - ---: Wallfahrts-Basilika Maria Brunnlein Wemding. Festschrift zum Abschluß der General-Sanierung und Restaurierung 1999 - 2003, hrsg. von Wallfahrtskirchenstiftung Maria Brunnlein Wemding, Wemding 2003.
- WALLFAHRTSKIRCHE "MARIA BRÜNNLEIN ZUM TROST", o. J. - k. A.: Wallfahrtskirche "Maria Brunnlein zum Trost" Wemding/Schwaben. hrsg. von Wallfahrt Maria Brunnlein/Helmeder, Josef, Wemding o.J.
- WALSER 1952 - Walser, Alfons: Die Pfarrkirche Rot an der Rot. Schnell und Steiner, Führer 117/118, Waldsassen 1952.
- WARNKE 1996 - Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. Auflage, Köln 1996.
- WEBER 2001 - Weber, Leo: Kloster Benediktbeuern mit päpstlicher Basilika und Anastasiakapelle. Schnell, Kunstführer Nr. 34, 11. Auflage, Regensburg 2001.
- WEBER 2004 - Weber, Leo: Pfarrkirche St. Benedikt und Anastasiakapelle zu Benediktbeuern. Peda-Kunstführer Nr. 490, 2. Auflage, Passau 2004.

- WESCHER 1960 - Wescher, Paul: La Prima Idea. Die Entwicklung der Ölskizze von Tintoretto bis Picasso, München 1960.
- WIDMANN 1982 - Widmann, Adolf: Pfarrkirche St. Laurentius in Haag an der Amper, eine ländliche Kirche mit "höfischem Charakter". in: Amperland, Bd. 18/Heft 2, 1982, S. 313-314.
- WIDMANN 1987 - Widmann, Adolf: Haag, Heimat im Ampertal. mit einem Beitrag zur Gerichtsbarkeit im 17. und 18. Jahrhundert, Haag an der Amper 1987.
- WIEGERLING/HEISIG 2001 - Wiegerling, Erwin/Heisig, Alexander: St. Nikolaus in Albaching. in: Gastgeber, Martin/Jocher, Norbert (Hrsg.): Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München e. V., Sonderband 2000, Lindenberg 2001, S. 9-21.
- WIESENSTEIG 1990 - Katholisches Pfarramt Wiesensteig: Die Stiftskirche St. Cyriakus zu Wiesensteig. 2. Auflage, Ottobeuren/Wangen im Allgäu 1990.
- WILD 1977 - Wild, Erwin: Thankirchen, St. Katharina. Dietramszell 1977.
- WILD 2003 - Wild, Joachim: Die Aufhebung der bayerischen Klöster: Versuch einer Bilanz. in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, 22.02.-18.05.2003 (Hrsg.): Bayern ohne Klöster? Die Säkularisation 1802/1803 und die Folgen, München 2003, S. 526-537.
- WITTKOWER 1967 - Wittkower, Rudolf: Introduction. in: New, Columbia University in the City of, York, Department of Art History, Archaeology, (Hrsg.): Kat. Ausst. Masters of the Loaded Brush. Oil Sketches from Rubens to Tiepolo, New York 1967, S. XV-XXV.
- WOECKEL 1968/1969 - Woeckel, Gerhard P.: Ölskizzen von Thomas Christian Winck in Mainz. in: Altertumsverein, Mittelrheinisches, Landesmuseum, Staatliches Amt für Vor-, Frühgeschichte, Stadtbibliothek, Mainz, Stadtarchiv (Hrsg.): Mainzer Zeitschrift, Bd. 63/64, Mainz 1968/1969, S. 119-122.
- WOECKEL 1970 - Woeckel, Gerhard P.: Zur Eröffnung der Deutschen Barockgalerie in Augsburg am 2. Mai 1970. Kunstchronik, Bd. 23, Nürnberg 1970, S. 313-320.
- WOECKEL 1974 - Woeckel, Gerhard P.: Münchner Buchillustrationen des späten Rokoko von Christian Wink. in: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst, Bd. VIII, 1974, S. 85-91.
- WOECKEL 1975 - Woeckel, Gerhard P.: Ignaz Günther. Die Handzeichnungen des kurfürstlich bayerischen Hofbildhauers Franz Ignaz Günther (1725-1775). Weissenhorn 1975.
- WOLF 1962 - Wolf, Friedrich: Die unbekanntenen Ausstattungskünstler der Klosterkirche Fürstenfeld. in: Historischer Verein von Oberbayern (Hrsg.): Oberbayerisches Archiv, Bd. 85, München 1962, S. 67.
- WOLLENBERG 2000 - Wollenberg, Klaus: Wissenschaftliche und machtpolitische Grundlagen des Barock. in: Mundorff, Angelika/von Seckendorff, Eva (Hrsg.): Inszenierte Pracht. Barocke Kunst im Fürstentum (Ausstellung vom 20. Juli bis 22. Oktober 2000, Stadtmuseum Fürstentumbruck), Regensburg 2000, S. 79-91.
- WÖRNER 1979 - Wörner, Hans Jakob: Architektur des Frühklassizismus in Süddeutschland. München [u.a.] 1979.
- WURSTER 1986 - Wurster, Herbert: Der Heilige Maximilian. in: Leidl, August (Hrsg.): Bistumspatrone in Deutschland, München/Zürich 1986, S. 153-156.
- ZAHLTEN 1984 - Zahlten, Johannes: 'Invention' aus zweiter Hand? Zur Entstehung der Ölskizze bei Matthäus Günther. in: Klessmann, Rüdiger (Red.) (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte der Ölskizze vom 16. bis 18. Jahrhundert: ein Symposium aus Anlaß der ausstellung 'Malerei aus erster Hand - Ölskizzen von Tintoretto bis Goya' im Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig vom 28.-30.3.1984, Hannover 1984, S. 124-131.
- ZAVA BOCCAZZI 1979 - Zava Boccazzi, Franca: Pittoni. Venedig 1979.
- ZÖLLER 1947 - Zöllner, Firmin: Die Schmerzhafte Mutter Gottes in Halbmeile bei Deggendorf in Niederbayern. Geschichte der Wallfahrt und Gebete. 5. Auflage, Deggendorf 1947.

## 11 Quellenverzeichnis

### Archiv des Erzbistums München und Freising (AEM)

AEM Pfa Altenerding, 107 3002 02  
 AEM, Pfa Schwindkirchen, Pfb III, Kirchen- und Pfarrhofbauten  
 AEM Pfa Abens-Aying, 105 8141 01

### Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BHStA)

BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Personalakt Winks, ohne Nummerierung)  
 BHStA HR II Fasz. 474-524 (Hofamtsregistratur)  
 BHStA KB HZA Fasz. 180-209 (Hofzahlamt)  
 BHStA KB HZA Fasz. 340-352 (Hofzahlamt)  
 BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985  
 BHStA LK Scheyern 4, Fasz. 669  
 BHStA, GL 1223-1224, Pfa Schwindkirchen B III, 50/1

### Archiv des Bistums Passau (ABP)

ABP Pfa Seebach X.23  
 ABP Pfa Seebach I.11f  
 ABP OA Pfa Seebach I, 8

### Diözesanarchiv Eichstätt (DAEI)

DAEI Eichstätt, UL Frau, 31  
 DAEI EI, UL Frau, B, 12

### Staatsarchiv Landshut (StA Landshut)

StA Landshut, Kirchendeputation Landshut, Natternberg, A 722  
 StA Landshut, KB Geistlicher Rat Kirchen- und Stiftsrechnungen L (Rep. 198/1), Natternberg

### Bistumsarchiv Regensburg (BZAR)

BZAR, AK, Amtsbuchserie, Amtsrechnungen, Bd. 225 (1786), fol. 81, Nr. 36

### Stadtarchiv München (StadtA München)

StadtAM, Historischer Verein von Oberbayern, Ms. 5/XVI

### Staatsarchiv München

StAM, Pfliegergericht Haag, Fasz. 74  
 StAM, Pfliegergericht Haag, Fasz. 75

### Zeitgenössische Publikationen

CUVILLIES 1769-1776. - Cuvilliés, François d. J.: École de l'architecture Bavaroise, 1769-1776.  
 HOFKALENDER 1766 FF. - Maximilian III. Joseph: Churbayerischer Hof- und Staats-Calender für das Jahr [...]. München 1766-1778.  
 HOFKALENDER 1779 FF. – Karl Theodor: Seiner kurfürstlichen Durchleucht zu Pfalzbaiern u. u. Hof- und Staats-Kalender für das Jahr [...]. München 1779-1798  
 KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1770, 13. STÜCK - Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg. 13tes Stück. Montags den 26ten März 1770, S. 99-101.  
 KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1770, 20. STÜCK - Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg. 20tes Stück. Montags dem 14ten May 1770, S. 153-160.

- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1770, 29. STÜCK - Kunstzeitung der Kayserlichen Akademie zu Augsburg. 20tes Stück. Montags den 16ten Heumonath [= *Juli*] 1770, S. 227-232.
- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1771, 3. STÜCK - Augsburgische Kunstzeitung des zweyten Jahrgangs. III. Stück. Montags den 21. Januar 1771, S. 20/21.
- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1771, 21. STÜCK - Augsburgische Kunstzeitung des zweyten Jahrgangs. XXI. Stück. Montags den 27. May 1771, S. 161-162.
- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1771, 32. STÜCK - Augsburgische Kunstzeitung des zweyten Jahrgangs. XXXII. Stück. Montags den 12. August 1771, S. 249-250.
- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1771, 36. STÜCK - Augsburgische Kunstzeitung des zweyten Jahrgangs. XXXVI. Stück. 9. September 1771, S. 283.
- KUNSTZEITUNG AUGSBURG 1771, 10./11. STÜCK - Augsburgische Kunstzeitung des dritten Jahrgangs. X. und XI. Stück. 31. Oktober und 30. November 1772, S. 104-107.
- MÜNCHNER INTELLIGENZBLATT 1797, 15. STÜCK - Kunstsachen [Nekrolog], in: Münchner Intelligenzblatt, XV. Stück, Sonnabend, den 8. April 1797, zweyter Jahrgang, München (Hrsg. Strobl, Johann Baptist), Spalte 226-232.
- RITTERSHAUSEN 1783 - Rittershausen, Sebastian von: Deutschlands achtzehntes Jahrhundert. München 1783.
- RITTERSHAUSEN 1788 - Rittershausen, Sebastian von: Die vornehmsten Merkwürdigkeiten der Residenzstadt München für Liebhaber der bildenden Künste. München 1788.
- STERZINGER 1789 - Sterzinger, Ferdinand: Merkwürdigkeiten der kurfürstlichen Hofkirche der P. P. Theatiner in München. München 1789.
- VON STETTEN 1779 - Stetten, Paul von: Kunst Gewerb und Handwerks Geschichte der Reichsstadt Augsburg. Augsburg 1779.
- WESTENRIEDER 1780 - Baierische Beyträge zur schönen und nützlichen Litteratur (Beilage zum Münchner Intelligenzblatt), zwei Bände, München 1780.
- WESTENRIEDER 1782/1783 - Westenrieder, Lorenz von: Jahrbuch der Menschengeschichte in Bayern. Zwei Bände, München 1782/1783.
- WESTENRIEDER 1783 - Westenrieder, Lorenz von: Beschreibung der Haupt- und Residenzstadt München im gegenwärtigen Zustande. München 1783.

## 12 Abbildungen

Abbildung 1: Christian Wink: *Glorie des hl. Leonhard*, 1769, bez. *ChristlanVs/wInCkh/MahLte/Dises*, St. Leonhard, Dietramszell



Abbildung 2: Christian Wink: *Auferstehung Christi*, 1783, Wallfahrtskirche Zur Schmerzhaf-ten Mutter Gottes, Halbmeile



Abbildung 3: Christian Wink: *Christus als Gärtner/Christus und die Samariterin am Brunnen*, 1763, Privatbesitz (Kat. A 35, A 105)



Abbildung 4: Christian Wink: *Christus-Zyklus* (1769-1771), Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie (Kat. A 26-A 28, A 31, A 36/A 37, A 106 A 107)



Versuchung Christi

Christus wird von Engeln gestärkt

Berufung des Matthäus

Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt



Christus und die Samariterin am Brunnen

Christus und die Kanaaniterin

Christus als Gärtner

Christus und der ungläubige Thomas



Abbildung 5: Martin Knoller, *Himmelfahrt Mariens*, um 1772, Öl auf Leinwand, 220 x 82 cm, Paris, Musée du Louvre



Abbildung 6: Bartholomäus Ignaz Weiss: *Portrait von Georg Desmarées mit einem Gemälde von Christian Wink auf seiner Staffelei*, 1772, bez. B. Weyßs/fect/1772, Öl auf Metall, 31,1 x 24,1 cm



## 13 Abbildungsnachweis

Abbildungen im Textteil:

Baumgartl 2004: S. 117 (Abb. 5)

Dr. Hermann Neumann: S. 115 (Abb. 1, Abb. 2)

Kat. Aukt. Sotheby's 2008: S. 117 (Abb. 6)

Städtische Kunstsammlungen Augsburg: S. 116 (Abb. 3, Abb. 4)

Abbildungen im Katalogteil:

Sofern nicht anders vermerkt, wurden die abgebildeten Fotografien von der Verfasserin vom Original erstellt.

Augustinerchorherrenstift Reichersberg: A 49

Artnet: [www.artnet.com](http://www.artnet.com) (abgerufen am 01.03.2007): B 4, B 12

Bayerisches Nationalmuseum München: A 19, A 232

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München: A 3, A 14, A 29, A 32, A 44, A 198, A 202, A 210, A 211 (Foto: © Bildarchiv Foto Marburg, [www.fotomarburg.de](http://www.fotomarburg.de)), A 218, A 229, A 230, C 6, C 25, C 29

Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Residenz München: A 220 (Foto: Dr. Hermann Neumann), A 226, A 227 (beide Fotos: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen)

Benediktinerabtei Weltenburg: A 45, A 109

Belvedere, Wien: A 217

Betz 2001, S. 36: A 1

**Bildarchiv Foto Marburg**, [www.fotomarburg.de](http://www.fotomarburg.de): C 13

CBD, Bd. 2, 1981: A 169

CBD, Bd. 8, 2002: A 114

Daxer & Marschall Kunsthandels-GmbH, München: A 35, A 105, A 110

Deutsches Theatrumuseum, München: C 28

Diözesanmuseum Freising: A 57, A 103, A 144, A 145, A 174, A 205, B 16, D 3, D 12, D 13, D 16

Feulner 1923: E 5

Galerie Füßl & Jakob, GmbH, München: A 129

Galerie Neuse, Bremen: A 111, A 219, A 221

Garas 1960: B 21

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg: A 2, A 9

Historisches Museum, Regensburg: A 46, A 192, D 14

Franz Hutter, Walting: A 131

Kat. Ausst. Berlin 1989: A 216

Kat. Ausst Schweinfurt 2003: A 207, A 208

- Kat. Aukt. Christie's 1989: B 27  
Kat. Aukt. Christie's 1993: B 29  
Kat. Aukt. Christie's 1998: C 16  
Kat. Aukt. Dorotheum 1988: A 55  
Kat. Aukt. Dorotheum 1992: A 48  
Kat. Aukt. Dorotheum 1995: A 11, A 16, B 10  
Kat. Aukt. Dorotheum 1998: B 18  
Kat. Aukt. Dorotheum 1999 II: A 23  
Kat. Aukt. Dorotheum 2000: C 11, C 12  
Kat. Aukt. Dorotheum 2001: C 18  
Kat. Aukt. Dorotheum 2002: C 24  
Kat. Aukt. Doutrebente 2005, Lot 21: A 21, A 25  
Kat. Aukt. Ketterer 1993: C 21  
Kat. Aukt. Neumeister 1989: B 11  
Kat. Aukt. Neumeister 1991: B 3, B 6  
Kat. Aukt. Neumeister 1993: A 120  
Kat. Aukt. Neumeister 1994: B 33  
Kat. Aukt. Neumeister 2001: A 22  
Kat. Aukt. Neumeister 2002: C 15, C 17  
Kat. Aukt. Neumeister 2003: D 1, D 2  
Kat. Aukt. Neumeister 2005: A 38  
Kat. Aukt. Rued 1980: A 193  
Kat. Aukt. Weinmüller 1964: B 13, C 1, C 2  
Kat. Aukt. Weinmüller 1969: C 30  
Kat. Mus. Budapest 2003: A 50, B 28  
Kat. Mus. Mainz 2007: A 4, A 118, B 17  
Dr. Robert Keil Kunsthandel, Wien: A 224  
Keune 1927: A 164, A 183  
Kunsthalle Bremen: A 33, A 153  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie: A 5, A 7, A 19, A 26, A 27, A 28, A 31, A 36, A 37, A 51, A 106, A 107, A 162, B 15  
Münchner Stadtmuseum, München: D 5  
Museum der Brotkultur, Ulm: A 139  
Museumsverein Aachen 1924: A 20  
Myers 1965: A 6, A 8,  
Nagel Auktionen GmbH & Co KG, Stuttgart: A 12, A 17, A 115, D 4  
Dr. Hermann Neumann, München: A 54, A 60 bis A 73, A 112, A 116, A 117, A 125, A 133, A 140, A 152, A 155, A 156, A 163, A 167, A 168, A 172, A 190  
Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, Feulner-Nachlass: A 137, A 187,

A 189, B 19, D 11, E 7

Pigler 1974: A 199, A 201, B 1

Priesterseminar St. Stephan, Passau: A 42

Reuschel-Stiftung, München (Fotografien: Bayerisches Nationalmuseum): A 34, A 56, A 104, A 113, B 20

Salzburger Barockmuseum: A 132, A 154

Stiftmuseum des Benediktinerstifts St. Paul im Lavanttal, Kärnten: A 39, A 41

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: A 166

Städel Museum, Frankfurt: A 194

Stoll 2007: A 149

Strobel 1995: E 4

The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota: B 2, B 32

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck: A 10, A 13, A 15, A 209, A 216, B 24, C 26

Universalmuseum Joanneum, Alte Galerie, Graz: A 102, C 22, C 23, C 27

Woeckel 1968/1969, S. 119: A 47

## 14 Verzeichnis der Tafelbilder

### Vorbemerkung

Der Katalog ist in fünf Bereiche unterteilt und innerhalb dieser zunächst thematisch, anschließend chronologisch (Zyklen, Kreuzwege) bzw. alphabetisch (Heiligendarstellungen) geordnet:

#### A Gesicherte und zugeschriebene Werke

Arbeiten, die auf Grund von Signatur, durch Quellen oder mittels Stilvergleich für Christian Wink gesichert bzw. zugeschrieben sind. Zerstörte oder nicht auffindbare Werke, die über Archivalien, erhaltene Fotografien oder Zeichnungen bzw. Grafiken für Wink gesichert sind, sind hier ebenfalls verzeichnet.

##### Sakrale Themen

Altes Testament	A 1	bis	A 17
Neues Testament	A 18	bis	A 119
Christus	A 18	bis	A 108
Maria	A 109	bis	A 119
Heiligendarstellungen	A 120	bis	A 192
Andere religiöse Themen	A 193	bis	A 195

##### Profane Themen

Griechische und römische Mythologie	A 196	bis	A 204
Ilias-Zyklus	A 196	bis	A 197
Antike Historie	A 205	bis	A 216
Scipio-Zyklus	A 210	bis	A 215
Allegorien	A 217	bis	A 230
Jahreszeiten-Zyklus	A 219	bis	A 228
Portraits	A 231	bis	A 232
Stilleben			A 233

#### B Fragliche Werke

Arbeiten, deren eindeutige Zuschreibung aus stilistischen Gründen fraglich erscheint, sind in dieser Gruppe beschrieben. Dazu zählen auch Gemälde, die nicht im Original oder auf Grund von fehlendem/schlechtem Abbildungsmaterial beurteilt werden konnten, jedoch in anderen Publikationen Wink zugeschrieben wurden.

##### Sakrale Themen

Altes Testament	B 1		
Neues Testament	B 2	bis	B 19
Christus	B 2	bis	B 12
Maria	B 13	bis	B 19
Heiligendarstellungen	B 20	bis	B 28
Andere religiöse Themen	B 29	bis	B 31

##### Profane Themen

Allegorien	B 32		
Sonstiges			B 33
Stilleben			B 34

**C Abgeschriebene Werke**

Hier sind alle Werke aufgelistet, die Wink abgeschrieben wurden.

**Sakrale Themen**

Altes Testament	C 1	bis	C 2
Neues Testament	C 3	bis	C 17
Heiligendarstellungen	C 18	bis	C 21

**Profane Themen**

Antike Historie	C 22	bis	C 24
Allegorien	C 25	bis	C 28
Portraits	C 29		
Sonstiges		C 30	

**D Werkstattarbeiten**

Bilder, die dem Stil Christian Winks nahe stehen, jedoch nicht von ihm selbst stammen, sind in diesem Bereich verzeichnet. Dazu gehören auch Kopien nach Werken von Wink.

**Sakrale Themen**

Altes Testament	D 1	bis	D 2
Neues Testament	D 3	bis	D 7
Heiligendarstellungen	D 8	bis	D 16

**E Arbeiten von Johann Amandus und Chrysostomus Wink**

Werke, die in der Literatur Christian Wink zugeschrieben wurden, jedoch eindeutig – z. B. mittels Signatur – seinem Bruder, Johann Chrysostomus Wink, oder seinem Neffen, Johann Amandus Wink, zugeordnet werden konnten.

Johann Amandus Wink	E 1	bis	E 2
Johann Chrysostomis Wink	E 3	bis	E 7

## Übersicht

Teil A – Gesicherte und zugeschriebene Werke .....	163
A 1 Erschaffung des Adam .....	163
A 2 Abraham und Melchisedek .....	164
A 3 Loth und seine Töchter.....	165
A 4 Josefs Getreideverkauf in Ägypten.....	166
A 5 Quellwunder Moses.....	167
A 6 Quellwunder Moses.....	169
A 7 Moses und die eherne Schlange .....	170
A 8 Moses und die eherne Schlange .....	172
A 9 David und Abigajil .....	173
A 10 Absalom lässt seinen Bruder Amnon erdolchen .....	174
A 11 Das Urteil Salomons.....	175
A 12 Das Urteil Salomons.....	176
A 13 Hamann bittet Esther um Gnade .....	177
A 14 Verspottung des Hiob.....	178
A 15 Gastmahl des Belsazar.....	179
A 16 Susanna vor den Richtern .....	180
A 17 Susanna vor den Richtern .....	181
A 18 Verkündigung an Maria .....	182
A 19 Anbetung der Hirten .....	183
A 20 Anbetung der Hirten .....	184
A 21 Anbetung der Hirten .....	185
A 22 Anbetung der Hirten .....	186
A 23 Anbetung der Könige.....	187
A 24 Anbetung der Könige.....	188
A 25 Anbetung der Könige.....	189
A 26 Versuchung Christi.....	190
A 27 Christus wird von Engeln gestärkt.....	191
A 28 Berufung des Matthäus .....	192
A 29 Vertreibung der Händler aus dem Tempel.....	193
A 30 Vertreibung der Händler aus dem Tempel.....	194
A 31 Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt.....	195
A 32 Verklärung Christi auf dem Berg Tabor.....	196
A 33 Christus heilt einen Blinden .....	197
A 34 Christus und die Samariterin am Brunnen .....	198
A 35 Christus und die Samariterin am Brunnen .....	199
A 36 Christus und die Samariterin am Brunnen .....	200
A 37 Christus und die Kanaaniterin.....	201
A 38 Auferweckung des Lazarus .....	202
A 39 Die Fußwaschung.....	203
A 40 Die Fußwaschung.....	204

A 41	Das letzte Abendmahl.....	205
A 42	Das letzte Abendmahl.....	206
A 43	Das letzte Abendmahl.....	207
A 44	Christus am Ölberg.....	208
A 45	Ecce Homo .....	209
A 46	Ecce Homo .....	210
A 47	Kalvarienberg.....	211
A 48	Kreuzigung Christi.....	212
A 49	Kreuzigung Christi.....	213
A 50	Kreuzigung Christi.....	214
A 51	Kreuzigung Christi.....	215
A 52	Kreuzigung Christi.....	216
A 53	Kreuzigung Christi.....	217
A 54	Kreuzigung Christi.....	218
A 55	Kreuzabnahme Christi.....	219
A 56	Beweinung Christi .....	220
A 57	Beweinung Christi .....	221
A 58	Beweinung Christi .....	222
A 59	Beweinung Christi .....	223
A 60-A 73	Vierzehn Kreuzwegstationen für die Pfarrkirche Geltofing .....	224
A 60	1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus.....	225
A 61	2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich .....	226
A 62	3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz .....	227
A 63	4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter.....	228
A 64	5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen .....	229
A 65	6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweißstuch .....	230
A 66	7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz.....	231
A 67	8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen.....	232
A 68	9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz .....	233
A 69	10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt.....	234
A 70	11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt .....	235
A 71	12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz .....	236
A 72	13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt .....	237
A 73	14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt.....	238
A 74-A 87	Vierzehn Kreuzwegstationen für die Klosterkirche Fürstenfeld .....	239
A 74	1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus.....	240
A 75	2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich .....	240
A 76	3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz .....	240
A 77	4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter.....	240
A 78	5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen .....	241
A 79	6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweißstuch .....	241
A 80	7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz.....	241
A 81	8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen.....	241



A 82	9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz .....	242
A 83	10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt.....	242
A 84	11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt.....	242
A 85	12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz .....	243
A 86	13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt.....	243
A 87	14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt .....	243
A 88-A 101	Vierzehn Kreuzwegstationen für die Klosterkirche Benediktbeuern.....	244
A 88	1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus.....	245
A 89	2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich .....	246
A 90	3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz.....	247
A 91	4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter .....	248
A 92	5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen .....	249
A 93	6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweiß Tuch .....	250
A 94	7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz .....	251
A 95	8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen.....	252
A 96	9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz .....	253
A 97	10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt.....	254
A 98	11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt.....	255
A 99	12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz .....	256
A 100	13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt.....	257
A 101	14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt .....	258
A 102	Auferstehung Christi .....	259
A 103	Auferstehung Christi .....	260
A 104	Christus als Gärtner (Noli me tangere) .....	261
A 105	Christus als Gärtner (Noli me tangere) .....	262
A 106	Christus als Gärtner (Noli me tangere) .....	263
A 107	Christus und der ungläubige Thomas.....	265
A 108	Himmelfahrt Christi.....	266
A 109	Maria und Johannes unterm Kreuz.....	267
A 110	Himmelfahrt Mariens .....	268
A 111	Himmelfahrt Mariens .....	269
A 112	Himmelfahrt Mariens .....	270
A 113	Himmelfahrt Mariens .....	272
A 114	Himmelfahrt Mariens .....	273
A 115	Krönung Mariens.....	275
A 116	Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile .....	276
A 117	Maria als Trösterin der Kranken.....	277
A 118	Maria als Fürsprecherin der sie verehrenden Völker und Stände .....	278
A 119	Maria mit Kind und den Eichstätter Diözesanheiligen .....	279
A 120	Hl. Dreifaltigkeit .....	280
A 121	Hl. Dreifaltigkeit .....	281
A 122	Hl. Andreas .....	282

A 123	Hl. Anna .....	283
A 124	Die Unterweisung Mariens durch Anna und Joachim.....	284
A 125	Hl. Anna mit Maria und dem Hl. Joachim .....	285
A 126	Hl. Antonius von Padua und das Christuskind .....	286
A 127	Hl. Antonius umarmt das Christuskind.....	287
A 128	Hl. Augustinus .....	288
A 129	Kampf des Hl. Augustinus gegen die Irrlehre .....	289
A 130	Hl. Augustinus mit Dreifaltigkeit und den Irrlehrern.....	290
A 131	Hl. Augustinus mit Dreifaltigkeit und den Irrlehrern.....	291
A 132	Enthauptung der Hl. Barbara .....	292
A 133	Tod des Hl. Benedikt .....	293
A 134	Tod des Hl. Benedikt .....	294
A 135	Tod des Hl. Benedikt .....	295
A 136	Maria erscheint dem Hl. Benedikt von Clairvaux.....	296
A 137	Hl. Cäcilie an der Orgel .....	297
A 138	Hl. Christophorus .....	298
A 139	Hl. Elisabeth von Thüringen .....	299
A 140	Hl. Felix von Cantalice und das Christuskind.....	300
A 141	Hl. Franz von Assisi heilt einen Kranken.....	301
A 142	Portiunkula-Abläss des Hl. Franz von Assisi .....	302
A 143	Hl. Franz von Assisi betet das Kreuz an.....	303
A 144	Maria erscheint dem Hl. Franz von Sales .....	304
A 145	Tod des Hl. Franz Xaver .....	306
A 146	Tod des Hl. Franz Xaver .....	307
A 147	Hl. Franz Xaver .....	308
A 148	Heinrich übergibt der Kirche seine Gattin Kunigunde .....	309
A 149	Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius .....	311
A 150	Hl. Jakobus der Ältere.....	312
A 151	Vision des Hl. Jakobus des Älteren.....	313
A 152	Predigt des Hl. Jakobus des Älteren .....	314
A 153	Predigt des Hl. Johannes des Täufers.....	315
A 154	Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers.....	316
A 155	Hl. Johannes Nepomuk .....	317
A 156	Hl. Josef als Patron der Sterbenden.....	318
A 157	Tod des Hl. Josef.....	319
A 158	Hl. Josef mit dem Jesuskind.....	320
A 159	Hl. Josef .....	321
A 160	Tod des Hl. Josef.....	322
A 161	Maria übergibt dem Hl. Kajetan das Christuskind .....	323
A 162	Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien .....	324
A 163	Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien .....	325
A 164	Der Hl. Korbinian nimmt den reumütigen Herzog Grimwald auf.....	326
A 165	Martyrium des Hl. Laurentius.....	327

A 166	Verurteilung des Hl. Laurentius und Abschied von Sixtus.....	328
A 167	Der Hl. Laurentius präsentiert Kaiser Diokletian Arme und Kranke als Kirchenschatz .....	329
A 168	Dem Hl. Laurentius erscheint bei der Messfeier das Christuskind .....	330
A 169	Glorie des Hl. Leonhard .....	331
A 170	Hl. Maria Magdalena .....	333
A 171	Kreuzanbetung der Hl. Maria Magdalena.....	334
A 172	Hl. Martin als Fürsprecher.....	335
A 173	Hl. Maximilian verteidigt die Christen.....	336
A 174	Erste Erscheinung des Erzengels Michaels über dem Monte Gargano .....	337
A 175	Engelssturz.....	339
A 176	Hl. Nikolaus bittet für die Kranken .....	340
A 177	Hl. Nikolaus .....	341
A 178	Glorie und Fürbitte des Hl. Nikolaus .....	342
A 179	Der Sel. Paulus Kardinal Buralis von Arezzo.....	343
A 180	Hl. Petrus .....	344
A 181	Abschied der Apostelfürsten .....	345
A 182	Hl. Rochus.....	346
A 183	Der Hl. Rupert tauft den bayerischen Herzog Theodor .....	347
A 184	Hl. Sebastian .....	348
A 185	Hl. Sebastian .....	349
A 186	Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian .....	350
A 187	Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian .....	351
A 188	Papst Sylvester.....	352
A 189	Kreuzanbetung des Hl. Urban.....	353
A 190	Kreuzanbetung des Hl. Urban.....	354
A 191	Hl. Utto.....	355
A 192	Tod des Hl. Wenzel .....	356
A 193	Allegorie auf die Kreuzesnachfolge Christi (?).....	357
A 194	Allegorie: Sieg des Glaubens über die Irrlehre .....	359
A 195	Die armen Seelen im Fegefeuer .....	360
A 196-A 197	Der Ilias-Zyklus für die Münchner Residenz (1791-1796).....	361
A 196	Achill unter den Töchtern des Lycomedes .....	362
A 197	Hochzeit der Thetis und des Peleus .....	363
A 198	Alpheus und Arethusa.....	364
A 199	Alpheus und Arethusa.....	365
A 200	Diana und Aktäon.....	366
A 201	Neptun und Coronis .....	367
A 202	Neptun und Coronis .....	368
A 203	Meleager und Atalante.....	369
A 204	Venus und Adonis .....	370
A 205	Alexander und die Frauen des Darius .....	371
A 206	Alexander und Diogenes .....	372
A 207	Alexander und Diogenes .....	373

A 208	Cicero entdeckt den Syrakusasern das Grab des Archimedes.....	374
A 209	Tod der Cleopatra.....	375
A 210 - A 215	Der Scipio-Zyklus für die Münchner Residenz (1776-1783).....	376
A 210	Die Enthaltbarkeit des Scipio.....	378
A 211	Die Großmut des Scipio.....	379
A 212	Allucius verabschiedet sich von Scipio.....	381
A 213	Scipio empfängt einen Prunkschild.....	382
A 214	Zwei Soldaten aus dem Gefolge des Scipio.....	383
A 215	Begleiter aus dem Gefolge des Scipio.....	384
A 216	Königin Tomyris lässt das Haupt des Kyros in Menschenblut tauchen.....	385
A 217	Allegorie der Freuden des Landlebens.....	387
A 218	Allegorie des Morgens mit Aufbruch der Diana.....	389
A 219 - A 228	Der Jahreszeiten-Zyklus für die Münchner Residenz (1767-75).....	390
A 219	Allegorie des Frühlings (Huldigung an Flora).....	391
A 220	Allegorie des Frühlings (Huldigung an Flora).....	392
A 221	Allegorie des Sommers (Huldigung an Ceres).....	394
A 222	Allegorie des Sommers (Huldigung an Ceres).....	395
A 223	Allegorie des Herbstes (Bacchusfest).....	396
A 224	Allegorie des Winters (Boreas entführt Orythia).....	397
A 225	Allegorie des Winters (Boreas entführt Orythia).....	399
A 226	Panneau des Frühlings (Flora).....	400
A 227	Panneau des Herbstes (Pomona).....	401
A 228	Bordüre zur Allegorie des Sommers.....	402
A 229	Apotheose des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern.....	403
A 230	Huldigung an Maximilian III. Joseph.....	405
A 231	Maria Anna Herzogin von Bayern, geb. Prinzessin von der Pfalz-Sulzbach (1722-1790).....	406
A 232	Bildnis des Hofmalers Georg Desmarées.....	408
A 233	Drei Blumen- und Fruchtestücke.....	409
A 234-A 247	Vierzehn Kreuzwegstationen für die Pfarrkirche Inning am Ammersee.....	410
	Übersichten zu den einzelnen Tapisserie-Serien für den Münchner Hof.....	411
Teil B – Fragliche Werke.....		412
B 1	David wird von Samuel gesalbt.....	412
B 2	Anbetung der Hirten.....	413
B 3	Anbetung der Hirten.....	414
B 4	Anbetung der Hirten.....	415
B 5	Heilige Nacht.....	416
B 6	Anbetung der Könige.....	417
B 7	Auferweckung des Lazarus.....	418
B 8	Das letzte Abendmahl.....	418
B 9	Christus am Kreuz.....	418
B 10	Beweinung Christi.....	419
B 11	Pietà.....	420
B 12	Auferstehung Christi.....	421

B 13	Die drei Marien am Grabe .....	422
B 14	Vermählung Mariens mit dem Hl. Joseph.....	423
B 15	Himmelfahrt Mariens .....	424
B 16	Himmelfahrt Mariens .....	425
B 17	Himmelfahrt Mariens .....	426
B 18	Himmelfahrt Mariens .....	427
B 19	Himmelfahrt Mariens .....	428
B 20	Der Hl. Cyriacus befreit Artemia, die Tochter Kaiser Diokletians, von Dämonen.....	429
B 21	Die vier Evangelisten .....	430
B 22	Hl. Florian .....	431
B 23	Martyrium des Hl. Johannes Nepomuk.....	432
B 24	Hl. Josef.....	433
B 25	Die reumütige Maria Magdalena .....	434
B 26	Paulus heilt einen Lahmen .....	434
B 27	Martyrium des Hl. Sebastian .....	435
B 28	Aufnahme eines/einer Heiligen (Maria?) in den Himmel .....	436
B 29	Triumph der Wahrheit.....	437
B 30	Vision des Hl. Kreuzes .....	438
B 31	Vision des Signum der Trinität.....	438
B 32	Opfer der Polyxena.....	439
B 33	Allegorische Szene.....	440
B 34	Falkner mit Hund nach der Jagd.....	441
B 35	Stilleben: Blumen und Früchte.....	441
Teil C – Abgeschriebene Werke.....		442
C 1	Opfer Abels.....	442
C 2	Opfer Abrahams.....	443
C 3	Verkündigung an Maria .....	444
C 4	Heimsuchung .....	445
C 5	Heimsuchung .....	446
C 6	Geburt Christi .....	447
C 7	Anbetung der Könige.....	448
C 8	Anbetung der Könige.....	449
C 9	Beschneidung Christi .....	450
C 10	Schlüsselübergabe an Petrus und Paulus .....	451
C 11	Der Abschied vom verlorenen Sohn.....	452
C 12	Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.....	453
C 13	Kreuzigung Christi .....	454
C 14	Einsamer Christus .....	455
C 15	Pfingstwunder.....	456
C 16	Christus bei Maria und Martha.....	457
C 17	Vermählung Mariens mit dem hl. Josef.....	458
C 18	Predigt Johannes des Täufers .....	459
C 19	Hl. Johannes Nepomuk.....	460

C 20	Hl. Johannes Nepomuk .....	461
C 21	Enthauptung eines heiligen Bischofs .....	462
C 22	Alexander und Diogenes.....	463
C 23	Alexander und die Frauen des Darius .....	464
C 24	Prophezeiung des Untergangs von König Tarquinius Superbus (?) .....	465
C 25	Allegorie auf die Schönen Künste .....	466
C 26	Der erkaufte Ruhm .....	467
C 27	Apotheose eines siegreichen Feldherrn.....	468
C 28	Skizze zu einem Theatervorhang mit Allegorie auf die Musik und das Lustspiel.....	469
C 29	Erzherzogin Maria Amalie von Österreich.....	470
C 30	Der Astronom.....	471
Teil D – Werkstatt/Umkreis .....		472
D 1	Quellwunder Moses .....	472
D 2	Moses und die eiserne Schlange.....	473
D 3	Anbetung der Könige.....	474
D 4	Das letzte Abendmahl.....	475
D 5	Beweinung Christi .....	476
D 6	Pietà .....	477
D 7	Vermählung Mariens mit dem hl. Josef.....	478
D 8	Antonius betet das Christuskind an.....	479
D 9	Hl. Franz Xaver .....	480
D 10	Vision des hl. Jakobus d. Ä.....	481
D 11	Mystische Vermählung der hl. Katharina.....	482
D 12	Martyrium des hl. Laurentius.....	483
D 13	Martyrium des hl. Laurentius.....	484
D 14	Predigt der Heiligen Petrus und Paulus.....	485
D 15	Schutzengel mit Kind .....	486
D 16	Martyrium des hl. Vitus (oder Johannes) .....	487
Teil E – Johann Amandus Wink und Johann Chrysostomus Wink .....		488
E 1	Blumen mit Schmetterlingen und Eidechse .....	488
E 2	Blumen mit Schmetterlingen und Frosch.....	488
E 3	Heilige Sippe .....	489
E 4	Dornenkrönung.....	490
E 5	Hl. Antonius von Padua und das Christuskind .....	491
E 6	Rosenkranzspende.....	492
E 7	Irene pflegt den Hl. Sebastian.....	493

## Teil A – Gesicherte und zugeschriebene Werke

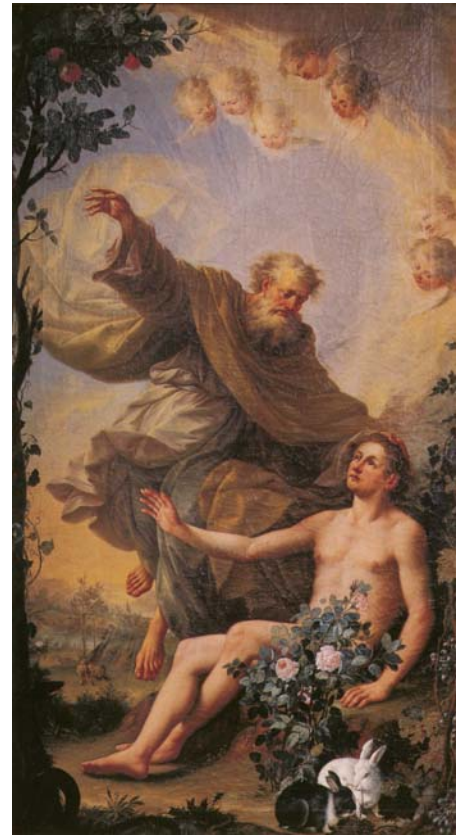
### A 1 Erschaffung des Adam

1786

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Rot an der Rot, ehem. Prämonstratenser-

Reichsabteikirche St. Verena und Maria Himmelfahrt



Vor dem Hintergrund eines weiten Himmels mit einer tief liegenden Landschaft schwebt Gottvater, in ein weiß-goldenes Gewand gehüllt. Er hat eine Hand nach oben gestreckt, seine andere ruht auf dem Kopf des neu erschaffenen Adam, der vor ihm auf dem Erdenboden sitzt. Adam blickt zu seinem Schöpfer und hat ebenfalls die rechte Hand erhoben. Engelsköpfe rahmen die Szene. Die zu beiden Seiten und an der Unterkante des Bildes eingefügte Verzierung mit Apfelbaum, Rosenstrauch, Rebstock und zwei Hasen wurde erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt. Vermutlich befindet sich unter der Übermalung die Signatur Winks.

Das Gesicht Adams ähnelt dem sterbenden Laurentius im Hochaltarbild für Königsdorf, das zur selben Zeit entstanden ist (vgl. Kat. A 165). Auch die auffallende Gestik der Arme erinnert daran. Obwohl das Gemälde lediglich zwei Figuren zeigt, erzielte Wink mit natürlichen Armhaltungen, Blicken und der lichten Farbigkeit einer Morgenstimmung eine spannungsreiche und interessante Komposition. Auch der Kontrast zwischen dem alten Gesicht Gottvaters und dem jugendlichen Adam, sowie zwischen dem wallenden Gewand und dem nackten Körper tragen dazu bei. Selbst die späteren, biedermeierhaften Übermalungen am linken und unteren Bildrand können diesen Eindruck nicht zerstören.

Die Darstellung entstand als Altarblatt für den nördlichen Seitenaltar der Klosterkirche Rot an der Rot. Laut Clementschitsch erwähnte Feulner die Bezahlung Winks dafür.<sup>1</sup>

Feulner 1912, S. 54, 59. – Walser 1952, S. 12. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1786). – Tüchle/Schahl 1976, S. 59. – Tyroller 1988, S. 55. – Betz 2001, S. 36.

<sup>1</sup> Die bei Clementschitsch angegebene Literatur enthält jedoch nichts dazu. Die Archivalien zu Rot an der Rot wurden während der Säkularisation bzw. im Zweiten Weltkrieg zerstört. Freundliche Auskunft von Sr. Ursula, Norbertusschwester in Rot an der Rot (29.03.2006).

## A 2 Abraham und Melchisedek

Um 1770

Öl auf Kupfer, H. 48,5 x B. 33,8 cm

Nürnberg, Gemaltes Nationalmuseum,

Inv.-Nr. Gm. 1151



Vor einer landschaftlichen Kulisse mit Felsen, Palme und einem wolkenverhangenen Himmel trifft Abraham mit seinem Heer, das etwas unterhalb auf der linken Seite von ihm steht, auf den Hohepriester Melchisedek. Er ist in prächtige Gewänder gekleidet und stützt sich auf sein Schwert. Der Priester steht etwas erhöht in der Bildmitte und hat die Hand Abrahams mit seinen Händen genommen, um ihn zu segnen. Seine Begleiter, einige Männer und Frauen, halten ein Weingefäß sowie eine Schale mit Brot für Abraham bereit, die Melchisedek ihm geben wird.<sup>2</sup>

Die Ölskizze besticht durch die spannungs- und abwechslungsreiche Anordnung der Figuren, der leicht erhöhten Ansicht und ihrer malerischen Ausführung. Sie erinnert an die von Wink bezeichnete Ölskizze in Innsbruck, die ebenfalls eine Szene des Alten Testaments verbildlicht (vgl. Kat. A 10 und A 13). Die maltechnischen Übereinstimmungen, erkennbar an der Kleidung und den Gesichtern, lassen auf eine Datierung um 1770 schließen. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste sowie das Motiv der in die Knie sinkenden Frau und die Kleidung der Männer mit ihren Turbanen lassen holländische Einflüsse wie beispielsweise Rembrandt oder Vermeer vermuten. Die Tafel ist das Gegenstück zu *David und Abigail* (vgl. Kat. A 9) und wurde ebenso auf Kupfer gemalt. Das Bildpaar diente daher wahrscheinlich als Kabinettstück.

Kat. Ausst. Darmstadt 1914, Bd. 1, Abb. 297. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Kindler 1968, Bd. 5, S. 787. – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>2</sup> Vgl. Gen 14, 18-20.



### A 3 Loth und seine Töchter

1775-1780

Öl auf Kupfer, H. 14,1 x B. 21,2 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 12037



Das kleine Täfelchen zeigt in der Bildmitte Lot in inniger Umarmung mit seiner Töchter. Die andere Tochter bewacht die Szene leicht erhöht hinter den beiden sitzend. Im Vordergrund befindet sich ein umgestoßenes Weinglas sowie ein Weingefäß. Dem Alten Testament zufolge machten die Frauen damit ihren Vater betrunken. Die Figuren sind von Bäumen und Sträuchern hinterfangen, im rechten Bildhintergrund erkennt man zudem die brennende Stadt Sodom sowie die zur Salzsäule erstarrte Frau des Lot.<sup>3</sup>

Das Gegenstück dazu zeigt die *Verspottung des Hiob* (vgl. Kat. A 4). Beide Darstellungen thematisieren mit ihren Figuren Lot und Hiob, dass Gott im Leiden auf der Seite der Gerechten steht.

Clementschtsch verglich die beiden Kupfertäfelchen mit den Wink zugeschriebenen Nürnberger Bildern.<sup>4</sup> Deutlichere stilistische Übereinstimmungen – vor allem in Bezug auf Malweise und Gesichter – finden sich jedoch in der Allegorie: Der Sieg des Glaubens über die Irrlehre (1778/1779, vgl. Kat. A 194). Auch die Verschränkung der beiden Körper mit ihren Überschneidungen zeigt Ähnlichkeiten mit der allegorischen Darstellung, daher ist eine Datierung zwischen 1775-1780 anzunehmen.

Clementschtsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>3</sup> Vgl. 1 Mose 19.

<sup>4</sup> Vgl. Clementschtsch 1968, Bd. 1, S. 110 sowie Kat. A 2 und A 9.

## A 4 Josefs Getreideverkauf in Ägypten

Um 1793

Öl auf Leinwand, H. 41,5 x B. 38,0 cm

Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. 344



Josef lehnt auf der rechten Bildseite erhöht an eine Brüstung vor einem antik anmutenden Portikus. Er ist in ein gelbes Gewand mit rotem Umhang gehüllt, trägt einen Turban und wird von einigen Männern und Soldaten begleitet. Mit seiner rechten Hand verweist er auf die unter ihm befindliche Menschenmenge, die auf eine Zuteilung des Kornes wartet. Diese findet bereits im Vordergrund des Bildes statt. Die Kleidung Josefs und seiner Begleiter sowie das kamelähnliche Tier lassen die Darstellung orientalisch erscheinen.

Um welche der biblischen Josefs-Szenen des Alten Testaments es sich genau handelt, konnte auch im 2007 erschienenen Mainzer Museums katalog nicht festgemacht werden. Daher verwendete man für den Titel eine relativ allgemeine Bezeichnung, der hier übernommen wurde.<sup>5</sup> Wie Woeckel bereits 1968/1969 berechtigterweise feststellte, zeigt die Ölskizze starke stilistische Ähnlichkeiten mit der 1793 entstandenen Skizze *Die Vertreibung der Händler aus dem Tempel*.<sup>6</sup> Auf Grund der Übereinstimmungen in Pinselführung und Figurenbildung ist daher eine Datierung um 1793 anzunehmen. Die Skizze könnte als Entwurf zu einem Tafelbild oder Fresko gedient haben. Ebenso wurde bereits auf die Zusammenhänge in der Komposition mit niederländischen Darstellungen des 17. Jahrhunderts hingewiesen.<sup>7</sup>

Museumsverzeichnisse s. Kat. Mus. Mainz 2007, S. 322. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797). – Woeckel 1968/69, S. 121-122 (Abb. Taf. 21, als Die Findung des Bechers in Ben-jamins Sack). – Thieme/ Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Kat. Mus. Mainz 2007, S. 322-324 (Abb. 266).

<sup>5</sup> Vgl. die ausführlichen Erläuterungen zur Ikonographie in Kat. Mus. Mainz 2007, S. 323.

<sup>6</sup> Vgl. Kat. A 29 sowie Woeckel 1968/1969, S. 121/122 sowie Kat. Mus. Mainz 2007, S. 324.

<sup>7</sup> Vgl. Kat. Mus. Mainz 2007, S. 324.

## A 5 Quellwunder Moses

1769

Öl auf Leinwand, H. 58,5 x B. 111,0 cm

Bez.: *Christ./Wünckh Pin./1769.*

Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie,

Inv.-Nr. 6144



Moses hat auf Anweisung Gottes für das durstige Volk der Israeliten mit seinem Stab Wasser aus einem Felsen geschlagen und deutet nun mit beiden Händen auf das herabfließende Quellwasser. In der rechten Hand hält er noch den Holzstab.<sup>8</sup> Um ihn herum befinden sich die gruppenweise angeordneten Israeliten: Frauen, Männer und Kinder. Einige von ihnen sind am Verdursten und teilweise bereits in Ohnmacht gefallen, andere trinken das Wasser gierig. Im Hintergrund steht Aaron im hellen Priestergewand und scheint zu predigen. Der tiefe, offene Bildraum der linken Seite wird von einigen Bergen und einem hellen Himmel abgeschlossen, während die rechte Seite von der Felsenwand begrenzt ist. Ein Baumstamm mit zwei großen Ästen und einigen wenigen begrünten Zweigen bildet im Mittelgrund das Pendant zu Moses.

Die Öffnung des Bildraumes in eine weite Landschaft nach hinten gibt der Darstellung Raumtiefe. Durch das Format ordnete Wink die Figuren gruppenweise und leicht versetzt im Vorder- und Mittelgrund nebeneinander an. Die Figuren können sich dadurch frei entwickeln und sind in unterschiedlichsten Haltungen und Bewegungsmotiven gezeigt. Das entstehende Gefüge aus diagonalen und vertikalen Achsen sowie die horizontale Betonung durch das Bildformat sorgen für eine dynamische und abwechslungsreiche Komposition. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Farbigekeit und Hell-Dunkel-Kontraste: Während die Figuren und die Natur im Vordergrund in dunkle, kräftige Farben gesetzt sind, ist der Hintergrund heller und lichter gemalt. Dadurch heben sich die Figuren deutlich ab. Die unterschiedlichen Inkarnate, kombiniert mit den bunten Gewändern, sind variabel eingesetzt und betonen sie zusätzlich.

Die in ungewöhnlichem Querformat gemalte Darstellung hat in *Moses und die eiserne Schlange* ein Pendant (vgl. Kat. A 7). Die Themenwahl lässt annehmen, dass die Bilder in einem privaten sakralen Zusammenhang entstanden sind, da die Wahl der Themen die Hilfe Gottes für die Menschen aus der Not verbildlicht: Das Bild verweist typologisch auf die Eucharistie, wobei das Wasser mit dem Wein der Eucharistie gleichgesetzt wird.

---

<sup>8</sup> Vgl. Num 20, 1-13.

Beide versprechen dem Menschen Rettung.<sup>9</sup> In einem hochformatiges Skizzenpaar malte Wink 1775-1780 die beiden Moses-Themen noch einmal, die Bilder haben jedoch nichts mit den Augsburger Tafeln gemeinsam (vgl. Kat A 6 und A 8).

Lieb 1952, S. 40. – Pigler 1956, Bd. 1, S. 107. – Bushart 1967 I, S. 137, 170 (Abb. S. 138). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 203, Abb. 6. – Kat. Ausst. Basel 1980, S. 24 (Kat. 38). – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 269. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, S. 2252.

---

<sup>9</sup> Vgl. Poeschel 2005, S. 67.

## A 6 Quellwunder Moses

1765-1770

Öl auf Leinwand, H. 28,9 x 22,2 cm

Lawrence, University of Kansas,  
Museum of Art, Inv.-Nr. 55/50



Die im Alten Testament (Num 20, 7-11) geschilderte Szene zeigt auf der rechten Seite Moses, wie er mit seinem Stab an den Felsen schlägt, aus dem daraufhin Wasser herausschießt. Zahlreiche Israeliten stehen um die Quelle herum und holen mit Gefäßen das kostbare Gut bzw. trinken es bereits, wie der Mannes und das Kindes im Vordergrund erkennen lassen. Die Szene wird von dem die Hälfte der Darstellung einnehmenden Felsen hinterfasst, zudem wird der Blick auf einen Himmel und weitere Figuren sowie ein Kamel links freigegeben.

Wie im Gegenstück<sup>10</sup> dominieren auch hier fünf Figuren die Darstellung: Die beiden Trinkenden im Vordergrund – die von ihrer Haltung an Brunnenstatuen erinnern – sowie Moses, die zum Wasser stürzende Frau und der sich umdrehende Mann im Mittelgrund des Bildes. Auch kennzeichnen zahlreiche Überschneidungen und Diagonalen die Bildanlage: Die Not der zum Wasser eilenden Israeliten findet dadurch ihren bildlichen Ausdruck und sorgt für Dynamik. Ebenso wie im Pendant lassen sich auch hier Vergleichsbeispiele von Wink der 1760-er Jahre anführen (vgl. Kat A 216 und A 5).

Myers 1965, S. 82-85 (Abb. S. 84). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S.51/52; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770).

<sup>10</sup> Vgl. Kat.-Nr. A 8 sowie die Kopien nach diesem Bildpaar, Kat. D 1 und D 2.

## A 7 Moses und die eherne Schlange

1769

Öl auf Leinwand, H. 58,5 x B. 111,0 cm

Bez.: *Christian/Wünck/pinxit*

Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6145



Das Pendant zum *Quellwunder Moses* (vgl. Kat. A 5) verbildlicht, wie Moses die eherne (bronzene) Schlange errichtete, um das Volk Israels zu heilen. Die Israeliten hatten sich gegen Gott aufgelehnt, woraufhin dieser Giftschlangen sandte. Daraufhin wurde Moses um Hilfe gebeten, der wiederum zu Gott betete. Dieser befahl ihm, eine eherne Schlange zu errichten, damit der Blick darauf die Menschen retten konnte (vgl. Num 21, 4-9). Wink zeigt hier den Moment, indem Moses in der Bildmitte mit einem Stab in der rechten Hand auf die errichtete Schlange zeigt, die über einem T-förmigen Pfahl hängt. Um ihn herum befinden sich die Israeliter, einige sind auf Grund der Schlangenbisse sehr geschwächt und liegen bereits am Boden. Ihre Blicke gehen in Richtung Schlange, um Heilung zu finden. Das Lager des Volkes inmitten einer begrünten, hügeligen Landschaft sowie ein blauer Himmel schließen die Komposition.

Typologisch betrachtet gilt die Errichtung der ehernen Schlange durch Moses als Präfiguration der Kreuzigung Christi, da die Schlange ebenso wie der Gekreuzigte den Menschen das Leben verspricht. Zugleich verdeutlicht die Darstellung – ebenso wie das *Quellwunder Moses* – erneut die Rettung der Menschen durch Gott. Beide Ölgemälde befassen sich mit demselben Thema und wurden daher vermutlich für private Andachtszwecke geschaffen.

Wink setzte hier die beiden wichtigsten Elemente der Geschichte, die eherne Schlange und Moses, direkt in die Bildmitte. Der nach hinten ragenden Holzpfahl bildet zusammen mit einem zu Seite gehenden Baumstumpf ein „V“ und rahmt den dazwischen stehenden Moses zusätzlich. Die Israeliten sind im Vorder-, Mittel- und Hintergrund gruppenweise um das zentrale Motiv angeordnet. Die Darstellung ähnelt dem *Quellwunder Moses* in Malweise und Bildanlage sehr, auch hier verwendete Wink für die Menschen im Vordergrund kräftigere Farben, während der Hintergrund heller und blasser gestaltet ist. Drastisch schildert er die zum Teil bereits toten Israeliten, die im Bildvordergrund als Halbakte liegen. Farbpalette, Haltungen der Figuren, Plastizität und Komposition lassen die Einflüsse des ausklingenden Rokoko erkennen: Die Abgrenzung der einzelnen Elemente wird durch Farbflächen geschaffen. Einige Motive tauchen bereits in früheren Wink-Bildern variiert auf, wie beispielsweise die unterhalb der Schlange kniende Mutter.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Vgl. die Figur der Europa in Kat. A 116.

Lieb 1952, S. 40. – Pigler 1956, Bd. 1, S. 107. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 203, Abb. 70. – Kat. Ausst. Basel 1980, S. 24 (Kat. 38). – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 269/270 (Abb. 91). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, S. 2252.

## A 8 Moses und die eherne Schlange

1765-1770

Öl auf Leinwand, H. 28,9 x B. 22,2 cm

Lawrence, University of Kansas,

Museum of Art, Inv.-Nr. 55/48



Moses steht in der Bildmitte, er hat einen Stab in der linken Hand und verweist mit seiner Rechten nach oben: Dort befindet sich an einem Kreuzbalken die eherne Schlange, die er zur Heilung der von Schlangen gebissenen Israeliten errichtet hat (vgl. Num 21, 6-9). Dem Alten Testament zufolge wurde jeder geheilt, der zu der Kupferschlange hinauf sah. Daher blicken die Figuren rund um Moses herum auf das Tier. Ein Mann und eine Frau liegen bereits am Boden und flehen um Hilfe, ein Soldat links vorne kann sich nicht mehr aufrecht halten. Zu beiden Seiten von Moses stehen dahinter weitere Männer und Frauen. Ein Felsen sowie der bewölkte Himmel hinterfangen die Szene.

Die Skizze ist Teil eines Bildpaares (Pendant: *Quellwunder Moses*, vgl. Kat. A 6), wie Konzeption und malerische Ausführung zeigen (vgl. Kat. A6). Die Komposition dieser Ölskizze ist geprägt von fünf Figuren: einem knienden Soldaten sowie dem liegenden Paar im Vordergrund, ihnen gegenüber Moses, der in Blickkontakt mit einer Frau steht. Haltungen und Gesten der Figuren bilden zahlreiche Diagonalen und Überschneidungen. Sie lassen die Darstellung lebendig wirken. Die teilweise bäuerlich und grob skizzierten Gesichter der Figuren sind für die frühe Phase der 1760-er Jahre charakteristisch.<sup>12</sup> Auch die Rückenfigur des Soldaten ist ein beliebtes Motiv Winks.<sup>13</sup> Daher ist eine Datierung um 1765-1770 anzunehmen. Vermutlich diente das Paar als Entwurf für Altarbilder oder autonome Kabinettbilder.<sup>14</sup>

Myers 1965, S. 82-85 (Abb. S. 82). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S.51/52; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770).

<sup>12</sup> Vgl. Kat. A 7, A 193, und A 216.

<sup>13</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 216.

<sup>14</sup> Vgl. die danach angefertigte Kopie, Kat. D 2.



## A 9 David und Abigajil

Um 1770  
 Öl auf Kupfer, H. 48,5 x B. 33,8 cm  
 Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,  
 Inv.-Nr. Gm 1150



Von Landschaft umgeben und leicht erhöht sinkt Abigajil, in der Bildmitte in ein prunkvolles Gewand gekleidet, vor David auf die Knie. Sie hat beide Arme ausgebreitet, vor ihr stehen einige Gefäße. Ihre Begleiter kümmern sich um ihr Pferd und halten weitere Gefäße in den Händen. David hat eine Hand auf sein Schwert gelegt, während er die andere in Richtung Abigajil ausstreckt. Er trägt einen Brustpanzer mit Helm und wird von einigen Soldaten begleitet. Einer davon beobachtet die Begegnungsszene am linken unteren Bildrand. Der Vordergrund ist von Vegetation geprägt, der Hintergrund zeigt einen Felsen und Himmel.<sup>15</sup>

Wie im Gegenstück zu dieser Tafel, *Abraham und Melchisedek* (vgl. Kat. A 2), geht es auch hier inhaltlich aus theologischer Sicht darum, dass Gott sich um seine Auserwählten (in diesem Fall David) kümmert und durch Abigajil Hilfe schickt.<sup>16</sup> Wiederum erscheint die Komposition durch die Ansicht der Figuren von unten, die sich in der mittleren Bildebene leicht erhöht befinden, ungewöhnlich und einfallreich. Die Malweise ist eine äußerst skizzenhafte und erinnert an die Innsbrucker Ölskizzen (vgl. Kat. A 10 und A 13). Auch hier setzt Wink durch einzelne Pinselstriche in weißlichen Tönen Glanzlichter und –akzente, um die Plastizität der Gewänder zu erhöhen. Die Figur der Abigajil zeigt Ähnlichkeiten mit weiteren Darstellungen Winks aus dieser Zeit.<sup>17</sup>

Kat. Ausst. Darmstadt 1914, Bd. I, Abb. 297. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Kindler 1968, Bd. 5, S. 787. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>15</sup> Vgl. die Schilderung der Begegnung im Alten Testament: 1 Sam 25, 14–35.

<sup>16</sup> Auch die Darstellung von Abraham und Melchisedek kann so gedeutet werden, in diesem Fall ist Abraham der Auserwählte und Melchisedek ein Priester, der nicht zum König bzw. Volk Israel gehört.

<sup>17</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 116 oder A 117.

## A 10 Absalom lässt seinen Bruder Amnon erdolchen

Um 1770

Öl auf Kupfer, H. 21,2 x B. 30,5 cm

Bez.: Ch. Wink pinxit

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche Sammlungen,

Inv.-Nr. Gem 808



In einem von Doppelsäulen hinterfangenen palastähnlichen Raum mit Vorhangdraperie feiert Absalom ein Fest. Zahlreiche Gäste sitzen um den Tisch, der mit Speisen und Getränken gefüllt ist. Absalom befindet sich am Kopf der Tafel und trägt einen prächtigen Turban mit Feder. Mit seiner linken Hand gibt er den Befehl, seinen Bruder Amnon, der im rechten Vordergrund sitzt, zu erdolchen. Ein Soldat stürzt herbei, um die Anweisung auszuführen, weitere Soldaten begleiten ihn.<sup>18</sup>

Die kleine Kupfertafel diente vermutlich als Kabinettstück und bildet zusammen mit der Skizze *Hamann bittet Esther um Gnade* (vgl. Kat. A 13). ein Bildpaar: Beide haben inhaltliche Entsprechungen, dasselbe Format, sind auf Kupfer gemalt und besitzen denselben Duktus. Clementschitsch ordnete den beiden Tafeln zudem – vermutlich wegen der Thematik – das *Gastmahl des Belsazar* als weitere Gastmahlszene hinzu.<sup>19</sup> Die malerische Ausführung und das andere Bildformat sprechen jedoch dagegen.

Signatur und Duktus lassen eine Datierung um 1770 annehmen. In den Ölskizzen dieser Phase wurden die einzelnen Pinselstriche besonders auffällig als Gestaltungsmittel von Gewändern und Gesichtern eingesetzt. Hier wurde nicht moduliert, sondern ausschließlich mit schnell gesetzten dicken und dünnen Pinselstrichen bzw. Tupfern nass in nass gemalt. Die Wirkung der teilweise nur angedeuteten Figuren ist dadurch eine sehr expressive und die Dynamik der Komposition wird in erster Linie über die Malweise geschaffen. Komposition und Hell-Dunkel-Kontraste lassen den Einfluss von Rembrandt erkennen.<sup>20</sup>

Kat. Mus. Innsbruck, Ferdinandeum, 1928, S. 64. – Kat. Mus. Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, 1967, S. 30. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, B Ib (1760-1770). – Tyroller 1988, S. 54.

<sup>18</sup> Vgl. 2 Sam 13, 28-29.

<sup>19</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIb sowie Kat. A 15

<sup>20</sup> Vgl. beispielsweise Rembrandt Harmensz van Rijn, *Simson, an der Hochzeitstafel das Rätsel aufgebend*, 1638, Öl auf Leinwand, H. 126,5 x B. 175,5 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

## A 11 Das Urteil Salomons

1762

Öl auf Kupfer, H. 42,5 x B. 30,0 cm

Privatbesitz



Die Figur eines sich mit einem Mann unterhaltenden Soldaten links leitet über zu einem Schergen, der in der linken Hand ein kleines Kind hält und mit dem Schwert in der Rechten zum Schlag ausholt. Vor ihm befinden sich zwei Frauen, von denen die Linke versucht, den Mann an seinem Handeln zu hindern. Die Rechte, in ein blaues Gewand gehüllt, blickt distanziert auf das Kind. Etwas erhöht sitzt rechts König Salomon unter einem Baldachin auf einem Löwenthron und deutet mit seiner Hand auf die Szene. Er hat durch die Reaktion der beiden Frauen die wahre Mutter erkannt. Zahlreiche Männer und Soldaten wohnen der Szene bei, die sich in einem Palast mit hohen Säulen abspielt.<sup>21</sup>

Das Pendant dazu zeigt *Susanna vor den Richtern* und stellt damit ebenso eine Richterszene aus dem Alten Testament dar (vgl. Kat A 16). In beiden Ölskizzen geht es um Entscheidungen, die der Wahrheit und Gerechtigkeit, verbildlicht durch Susanna und die echte Kindesmutter, zum Sieg verhelfen. Die in einem sehr skizzenhaften Stil gemalte Darstellung zeigt das Vermögen Winks, bereits zu Beginn der 1760er Jahre, eine Szene erzählerisch zu fassen und zu gestalten. Mit wenigen Strichen sind einzelne Figuren gekonnt in ihren Haltungen wiedergegeben und erinnern an Typen, die er in späteren Darstellungen wiederholt verwendete.<sup>22</sup> Auch fällt eine Eigenheit der 1760er Jahre auf, die Kompositionen im Vordergrund mit zahlreichen Rückenfiguren zu besetzen, die als Einstieg für den Betrachter dienen können.

Kat. Ausst. München 1913, S. 31, Nr. 218 – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 16; Bd. 2, Anhang B IV (Wink abgeschrieben). – Thieme/Becker 1999, S. 57. – Kat. Aukt. Dorotheum 1995, Lot 206 (inkl. Abb.).

<sup>21</sup> Vgl. 1 Kön 3, 16-28.

<sup>22</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 216, A 70 oder A 71.

## A 12 Das Urteil Salomons

Um 1765

Öl auf Eisenblech, H. 48,0 x B. 36,0 cm

Privatbesitz



In der Bildmitte stürzt eine Frau, deren Rückenansicht dem Betrachter gewährt wird, auf einen Schergen zu, der in der linken Hand ihr Kind und rechts ein Schwert hält. Die wahre Mutter will verhindern, dass der Urteilspruch des Königs Salomon vollzogen wird, nämlich, das Kind in zwei Hälften zu teilen. Die falsche Mutter steht hinter ihr und befiehlt mit der linken Hand, den Urteilspruch des Königs auszuführen. Dieser sitzt unter einer baldachinartigen Vorhangdraperie auf seinem mit Löwenthron. Eine große Menschenmenge umgibt ihn und wartet auf den Vollzug des Urteils. Salomon blickt zu dem ausführenden Mann, der mit einem Schwert auf den Befehl des Herrschers wartet. Eine palastartige Architektur mit Doppelsäulen hinterfängt die Szene, die von einem Soldat vorne links beobachtet wird (vgl. 1 Kön 3, 16-28).

Die Darstellung bildet das Pendant zu *Susanna vor den Richtern* (vgl. Kat. A 17). Malweise und Komposition lassen auf eine Datierung in die 1760er Jahren schließen. Dies belegen Vergleiche mit Figurentypen aus der Ölskizze *Königin Tomyris lässt das Haupt des Cyrus in Menschenblut tauchen* (1769, vgl. Kat. A 216), wie beispielsweise die Figur der falschen Mutter oder der ausführende Soldat. Auch im Duktus gleichen sich die Skizzen. Man erkennt hier Winks Versuche, modulierte Flächen einer sehr skizzenhaften Malweise gegen-überzustellen. Die vorderen Figuren erscheinen dadurch umso plastischer. Die Skizze zeigt zudem starke Ähnlichkeiten in Malweise und Figurentypen mit der 1762 gemalten Ölskizze desselben Themas (vgl. Kat. A 11).

Kat. Aukt. Dorotheum 1997, Lot 217. – Kat. Aukt. Nagel 2003, Lot 481.

### A 13 Hamann bittet Esther um Gnade

Um 1770

Öl auf Kupfer, H. 21,5 x B. 30,5 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche Sammlungen,

Inv.-Nr. Gem 809



Vor dem Hintergrund einer prächtigen Palastarchitektur mit Vase, Säule, Pfeilern, schweren Vorhangdraperien sowie einem Ausblick in die Ferne sind um einen Tisch zahlreiche Gäste angeordnet. Einige von ihnen sind in Gespräche miteinander vertieft. Auf der rechten Seite des Tisches sitzen König Ahasver im prächtigen Gewand mit Turban und daneben seine Gattin, Königin Ester. Sie trägt einen mit Perlen besetzten Kopfschmuck und ist in ein prunkvolles Kleid gehüllt, dessen Schleppe von einem farbigen Pagen gehalten wird. Ihr Blick ist nach links auf Hamann gerichtet, der vor ihr in die Knie gegangen ist und sie um Verzeihung bittet (vgl. Est 7,1-8).

Wie in der dazugehörigen Tafel *Absalom lässt Amnon erdolchen* (vgl. Kat. A 10). setzte Wink den Schwerpunkt der Komposition auf die rechte Bildseite. Auch sind die beiden Darstellungen in der Anordnung des Bildraumes und der Figuren um einen Tisch herum sehr ähnlich. Zudem verwendete Wink hier ebenso den Pinselstrich sehr skizzenhaft, so wirkt die Farbe durch den pastosen Farbauftrag sehr haptisch. Die Skizze lebt von einer Mischung aus Flächen und Stegen, deren einzelne, teilweise dick gesetzten Striche den Bildelementen eine Binnenstruktur verleihen. Zusätzlich geben sie ihr Lebendigkeit und Brillanz. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste könnten von Rembrandt inspiriert sein.

Kat. Mus. Innsbruck 1928, S. 64. – Kat. Mus. Innsbruck 1967, S. 30. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, B Ib (1760-1770). – Tyroller 1988, S. 54.

## A 14 Verspottung des Hiob

1775-1780

Öl auf Kupfer, H. 14,2 x B. 21,3 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München,  
Inv.-Nr. 12038



Der nackte, auf einem ruinösen Holzverschlag sitzende Hiob wird von seinen ehemaligen Freunden Elifas, Zofar, Bildad und Elihus verspottet und der Sünde bezichtigt. Sie stehen hinter ihm und sind in reiche Gewänder gekleidet. Einer zeigt mit dem Finger auf ihn, ein weiterer erhebt die Hand über ihm. Die Szene wird von Bäumen und Sträuchern hinterfangen (vgl. Hiob 4-37).

Das Täfelchen bildet das Gegenstück zu *Lot und seine Töchter* (vgl. Kat. A 3) und zeigt ebenfalls große stilistische Ähnlichkeiten mit der Frankfurter Ölskizze der *Allegorie: Der Sieg des Glaubens über die Irrlehre* (1778/1779, vgl. Kat. A 194). Neben der Bildung der Figuren, ihrer Gesichter und Gewänder, fallen hier vor allem auch die Gemeinsamkeiten in der Farbgebung auf. Auf Grund des sehr kleinen Formates des Bildpaares könnte es zu Studienzwecken entstanden sein.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

## A 15 Gastmahl des Belsazar

Um 1770  
 Öl auf Kupfer  
 H. 29,9 x B. 23,3 cm  
 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,  
 Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche  
 Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 806



Die im Alten Testament geschilderte Szene (Dan 5, 1-6) zeigt den babylonischen König Belsazar in der Bildmitte an einem gedeckten Tisch sitzend und von zahlreichen Gästen umgeben. Sein Blick geht nach rechts oben, wo eine Hand das Menetekel an die Wand schreibt, dem zufolge der Tod des Regenten und der Untergang seines Reiches prophezeit wurde. Belsazar reagiert wie seine Gäste mit Erstaunen und Furcht. Der Hintergrund wird von einer palastartigen Architektur mit Säulen und Vorhang gebildet. Zu Füßen der Tafel kniet im Bildvordergrund ein Diener mit einem Tablett, auf dem zwei Gefäße stehen.

Die in sehr dunklen Farbtönen gehaltene Ölskizze erinnert durch die starken Kontraste an Rembrandt. Auch die Kopfbedeckung des babylonischen Regenten und sein Blick nach rechts lassen den Einfluss des Holländers vermuten.<sup>23</sup> Wie in den anderen beiden Gastmahlszenen des Innsbrucker Ferdinandeums setzte Wink auch hier die Farbe sehr skizzenhaft und pastos ein (vgl. Kat. A 110 und A 13). Die Komposition lebt von den deutlich sichtbaren, einzelnen Pinselstrichen, die ihr zusätzliche Dynamik verleihen und einzelne Elemente wie Hände und Gewandfalten akzentuieren. Die Unterschiede in Format und Komposition lassen vermuten, dass die Ölskizze nicht zu den beiden anderen Tafeln gehört, sondern separat entstanden ist. Sie diente wahrscheinlich als Kabinettbild.

Kat. Mus. Innsbruck 1928, S. 64. – Kat. Mus. Innsbruck 1967, S. 30. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, B 1b (1760-1770). – Tyroller 1988, S. 54.

<sup>23</sup> Vgl. Rembrandt van Rijn, *Das Gastmahl des Belsazar*, 1635, Öl auf Leinwand, H. 167 x B. 209 cm, London, National Gallery.

## A 16 Susanna vor den Richtern

1762

Öl auf Kupfer, H. 42,5 x B. 30,0 cm

Bez.: *Christ : Wünlh Pinxit, 1762*sowie *Christ. Wünlk, 1762*

Privatbesitz



Inmitten eines palastartigen Raumes mit Säulen, einer Treppe und einer tief ins Bild hängenden Vorhangdraperie befindet sich Susanna von der Mittelachse etwas nach links verschoben und neben ihr die sie anklagenden alten Richter. Während Susanna verzweifelt nach oben schaut, ist der Blick der beiden Männer erstaunt auf den jungen Daniel gerichtet, der rechts davon steht. Er ist aus der Menschenmenge hervorgetreten und weist selbstbewusst mit der Hand nach oben, um Susanna zu verteidigen. Zahlreiche Männer und Frauen sowie Soldaten wohnen der Szene bei und drücken ihre Regungen gestikulierend aus (Dan 13, 28-59).

Zusammen mit dem *Urteil Salomons* (vgl. Kat. A 11) bildet diese Ölskizze ein Bildpaar. Die beiden Darstellungen können als Entwürfe für ein Gemälde gedient haben, jedoch auch als eigenständige Kabinettbilder entstanden sein. Während das Gegenstück die Achse von rechts vorne nach links hinten betont, erscheint die Komposition hier durch die Kreuzung beider Achsen zu einer X-Form ausgewogener. Im Mittelpunkt stehen dabei Susanna und die beiden Alten. Ebenso fallen auch hier die intensiven Hell-Dunkel-Kontraste ins Auge, die Winks Auseinandersetzung mit Rembrandt verdeutlichen. Die intensiven Farben der Gewänder sind typisch für die Zeit der frühen 1760er Jahre. Vermutlich kannte Clementschitsch die Signaturen nicht, da sie beide Bilder Wink abschrieb.<sup>24</sup>

Kat. Ausst. München 1913, S. 31, Nr. 219. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 16; Bd. 2, Anhang B IV (als Aussendung des Urias Wink abgeschrieben). – Thieme/Becker 1999, S. 57. – Kat. Aukt. Dorotheum 1995, Lot 206 (inkl. Abb.).

<sup>24</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 16.



## A 17 Susanna vor den Richtern

Um 1765  
 Öl auf Eisenblech, H. 48,0 x B. 36,0 cm  
 Privatbesitz



Die Einleitungsfigur, eine junge Frau mit ihrem Kind am linken Bildrand, weist mit ihrer Hand auf das Geschehen, das sich etwas weiter hinten in der Mitte abspielt. Dort steht Susanna, die Hände gefaltet und den Blick verzweifelt nach oben gerichtet, von zahlreichen Personen umgeben. Alle warten auf die Vollstreckung des Todesurteils an ihr, als links der junge Mann Daniel mit der rechten Hand auf sie deutet und für ihre Unschuld eintritt. Die um sie herum befindliche Menschenmenge zeigt ihre Reaktion durch intensives Gestikulieren. Etwas abseits erkennt man rechts die sich in Unschuldsgesten wiegenden alten Richter. Auf einer Balkonbrüstung über der Menschenmenge blicken einige Männer auf das Geschehen hinab. Eine palastartige Architektur mit zwei gegenüberliegenden Doppelsäulen und Vorhangdraperie umrahmt die Szene (vgl. Dan 13, 28-59).

Ebenso wie das Pendant *Das Urteil Salomons* (vgl. Kat. A 12) dazu, werden auch hier einige Bildelemente und Figurentypen Winks erkennbar. Die etwas derb wirkende Figur der Susanna erinnert in ihrer Haltung und vom Gesicht her stark an jene aus der bezeichneten Darstellung desselben Themas von 1762 sowie an die Nymphe Orytheia aus der *Skizze zur Allegorie des Winters* (um 1771).<sup>25</sup> Die Figuren mit ihren strammen, fest gebauten Körpern sind typisch für Winks Phase der 1760er Jahre. Säulen und Vorhangdraperien wiederholen sich in weiteren Szenen des Alten Testaments aus der Zeit um 1770.<sup>26</sup>

Kat. Aukt. Dorotheum 1997, Lot 217. – Kat. Aukt. Nagel 2003, Lot 480.

<sup>25</sup> Vgl. Kat. A 16 und A 224, hier insbesondere auch die Figur des glatzköpfigen Mannes neben Susanna mit jener Figur des Saturn.

<sup>26</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 10 und A 13.

## A 18 Verkündigung an Maria

1788/1789

Öl auf Leinwand, H. 61,2 x B. 64,6 cm

Bez.: *Plafond*

Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6154



Der Entwurf für das Chorfresko der Pfarrkirche in Rettenbach (Landkreis Deggendorf) zeigt im unteren Bereich die bogenförmige Anordnung des späteren Freskos mit einer Treppenanlage, die exedraähnlich zu beiden Seiten abgeschlossen wird. Auf dieser Treppe kniet die Gottesmutter rechts, ihr gegenüber befinden sich zwei Engel. Schräg über Maria schwebt die Taube des Hl. Geistes. Links davon verbindet der Erzengel Gabriel mittels ausgestreckter Arme die irdische mit der überirdischen Ebene: So führt die Diagonale von Maria und dem Hl. Geist direkt in den himmlischen Bereich zu Gottvater. Dieser sitzt mit Zepter und Erdkugel auf einem Wolkenbogen und wird von zahlreichen Engeln begleitet. Hinter ihm öffnet sich eine goldene Glorie mit weiteren Engeln. Die linke Seite wird mit einer Architekturstaffage geschlossen.

Die Darstellung erinnert vom Bildaufbau an die *Himmelfahrt Mariens* (1772), ist jedoch in sich geschlossener (vgl. Kat. A 113): Zwar finden sich auch hier ein angedeuteter Stuckrand, der auf die Funktion der Skizze hinweist. Ebenso nutzte Wink eine exedraförmige Architektur für den unteren Bereich, wobei die Treppenstufen konsequenter erscheinen als in der früheren Himmelfahrts-Skizze. Der Bildaufbau richtete sich nach dem Chorraum, der als Apside bereits die Bildrichtung vorgab. Wink setzte jedoch ein in den Haltungen klassischeres Figurenrepertoire ein, das durch wenige Diagonalen und Überschneidungen gekennzeichnet ist. Und auch die Malweise hat sich im Vergleich zu 1772 verändert: Die Figuren sind trotz des Skizzenstils fester umrissen und die Farbigkeit wird von Ockertönen dominiert. Entgegen der ikonographischen Traditionen bildet die vermeintliche Hauptszene der *Verkündigung*, üblicherweise mit Maria, Gabriel und der Taube dargestellt, nicht die Bildmitte der Darstellung. Die Präsenz und Akzentuierung Gottvaters sorgt für eine Ausweitung dieser Botschaft. Der Erzengel Gabriel, dem die wichtige Rolle des Überbringers zugeordnet wird, hat hier eine Nebenrolle.

Kat. Mus. Augsburg 1926, S. 18, Nr. 116. – Lieb 1947, S. 50, Nr. 224. – Lieb 1952, S. 40. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 142; Bd. 2, Anhang B III (1788). – Woeckel 1968/1969, S. 120 (Tafel 22). – Kat. Mus. 1984, S. 273. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

## A 19 Anbetung der Hirten

1770-1775

Öl auf Leinwand, H. 32,5 x B. 25 cm

Bez.: *Christ. Wink inv*[enit]

München,

Bayerisches Nationalmuseum,

Inv.-Nr. 29/214



Maria präsentiert den um die Krippe stehenden und knienden Hirten auf einem großen, weißen Leintuch ihr Neugeborenes. Sie hält Christus in ihrem rechten Arm und blickt auf ihren Sohn. Die drei Hirten haben sich rechts um die Krippe halbkreisförmig gruppiert, dahinter steht ein Engel mit einer Fackel und beleuchtet den Raum. Ein zweiter Engel deutet auf den Stern, der am dunklen Nachthimmel zu sehen ist. Josef steht etwas entfernt, zusammen mit einem weiteren Hirten. Im Vordergrund liegen Ochse und Esel, vor der Krippe ist ein totes Lamm als Verweis auf den späteren Opfertod Christi.

Das Kind wird dem Betrachter nicht frontal präsentiert, sondern ist den Hirten zugewandt. Die kreisförmige Anordnung der Figuren um die Krippe herum sorgt für Geschlossenheit. Das Kind bildet jedoch nicht den Mittelpunkt, sondern reiht sich in den Kompositionskreis ein. Zahlreiche Überschneidungen und diagonale Achsen sorgen für Dynamik und Abwechslung. Der starke Hell-Dunkel-Kontrast erinnert an Rembrandt, wobei das Licht nicht vom strahlenden Christuskind ausgeht, sondern von der Fackel des Engels. Die helle Wirkung wird durch das weiße Leintuch intensiviert. Die Farbigkeit ist zugunsten der Hell-Dunkel-Effekte zurückgenommen. Die Skizze zeigt den für Wink typischen Skizzenstil, bei dem er mit dicken Pinselstrichen die Figuren umreißt und Höhlungen setzt. Eine im Privatbesitz befindliche Skizze besitzt dieselbe Komposition, ist jedoch ohne Signatur und mit gedämpfteren Farben gemalt (vgl. Kat. B 3). Von Kajetan Wink gibt es zudem eine Nachzeichnung (1795).<sup>27</sup>

Clementschtisch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780).

<sup>27</sup> Vgl. Kajetan Wink, *Anbetung der Hirten*, 1795, bez. *Kaj. Wink 1795 delineat*, Feder in Bister, verschiedene Farben (grau, schwarz, braun), München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 31083.

## A 20 Anbetung der Hirten

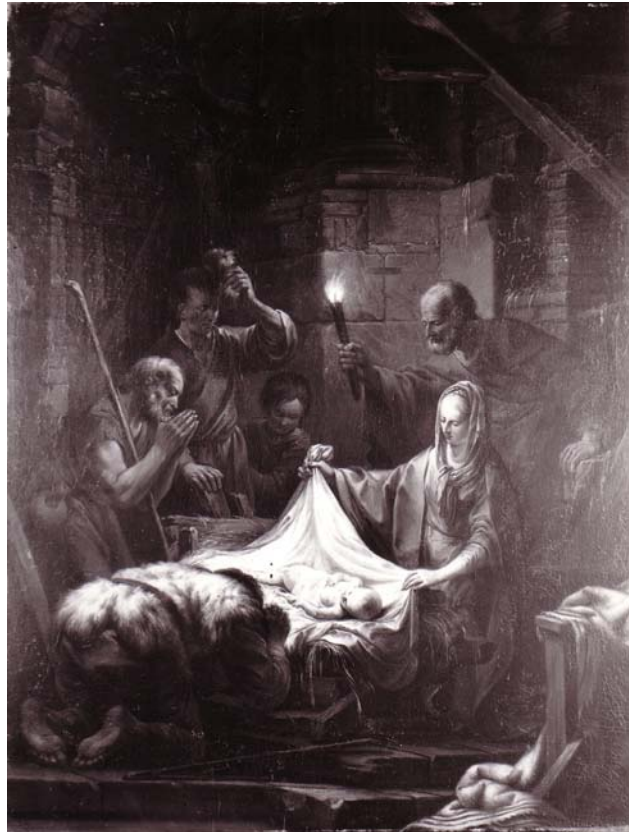
1774

Öl auf Leinwand, H. 50,0 x B. 40,0 cm

Bez.: *Christianus Wink invenit et pinxit 1774*

Verbleib unbekannt

(ehemals Aachen,  
Suermondt-Ludwig-Museum,  
Inv.-Nr. 558)



Das heute verschollene Bild zeigt in der Mitte das Christuskind in einer Krippe auf einem von Maria gehaltenem Leintuch liegend. Um das Kind herum befinden sich in kreisförmiger Anordnung vier Hirten sowie Maria und Josef. Einer der Hirten ist im Vordergrund als Repoussoirfigur nach vorne gebeugt und kniet im Adorationsgestus vor dem Kind. Auffällige Mauern mit Holzbalken deuten im Hintergrund den Stall an.

Wink verzichtete hier auf klassische Elemente wie Ochse, Esel und Engel. Stattdessen konzentrierte er sich auf die Darstellung der Figuren. Die in unterschiedlichen Lebensaltern stehenden Hirten mit teils bäuerlich wirkenden Gesichtern lassen das Bild individuell, bodenständig und lebensnah erscheinen. Mit dem als Repoussoirfigur gezeigten Hirten schuf Wink für den Betrachter eine Identifikationsfigur. Die Präsentation des von oben gemalten Christuskindes erinnert an Correggios *Anbetung der Hirten*, die im 18. Jahrhundert von verschiedenen Künstlern rezipiert wurde.<sup>28</sup> Die starken Hell-Dunkel-Kontraste lassen den Einfluss Rembrandts ebenso erkennen wie das Kind, das als Lichtquelle dient. Ein weiteres Kennzeichen der Komposition ist eine vereinfachte Bildanlage. Zusammen mit den sorgfältigen Modulationen von Gesichtern und Gewändern ist es typisch für die Zeit der 1770-er Jahre. Die theatralische Geste Mariens im Präsentieren des Leintuches als Anspielung auf das spätere Grabtuch verleiht dem Bild eine zusätzliche Bedeutungsebene.

Museumsverein Aachen 1924, S. 13, Abb. 13 (Taf. VIII). – Kat. Mus. Aachen 1932, S. 186, Nr. 558. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.

<sup>28</sup> Vgl. Correggio, *Anbetung der Hirten (Die Nacht)*, 1529-30, Öl auf Holz, 256,6 x 188,0 cm, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister.

## A 21 Anbetung der Hirten

1789

Öl auf Holz, H. 50,5 x B. 38,4 cm

Bez.: C. Wink p. 1789

Privatbesitz



In einem dunklen, verfallenen Stall strahlt in der Bildmitte das von Maria im Arm gehaltene Christuskind. Die Gottesmutter präsentiert ihr Kind den kreisförmig um die Krippe angeordneten Hirten. Josef, der zusammen mit einem Jungen am hinteren Ende der Krippe steht, hält mit beiden Händen ein Leintuch, das die Ruhestätte des Kindes bedeckt. Rechts davon bezeugen vier Hirten mit Unterwerfungsgesten ihre Ehrfurcht. Von links nähert sich andächtig ein weiterer Hirte. Vor der Krippe liegt ein an den Füßen zusammengebundenes Lamm als Gabe und gleichzeitiges Symbol für den späteren Opfertod Christi. Ein Ausblick im Hintergrund zeigt einen nachtblauen Himmel.

In der auf intensive Hell-Dunkel-Kontraste ausgerichteten Darstellung bildet das neugeborene Christuskind die einzige Lichtquelle: Die um die Krippe stehenden Figuren werden davon beleuchtet, während die Umgebung des Stalles dunkel bleibt. Vermutlich hat Wink sich hier von Rembrandt inspirieren lassen, so könnte beispielsweise dessen *Anbetung der Hirten* von 1646 als Anregung gedient haben.<sup>29</sup> Zudem fällt die kreisförmige Anordnung der einzelnen Figuren, die nur durch den Hirten im linken Vordergrund unterbrochen wird, auf: Sie werden dabei von vorne nach hinten kniend bzw. stehend gezeigt, so dass jede einzelne Person gut zu erkennen ist. Die vom Profil bis zu Dreivierteldrehungen und Frontalansicht gezeigten Gesichter sorgen für Abwechslung. Durch Farbigkeit, Hell-Dunkel-Kontraste und Figurenbildung schuf Wink eine gelungene, stimmungreiche Darstellung der Heiligen Nacht. Das Gegenstück dazu bildet die *Anbetung der Könige* (vgl. Kat. A 25).

Kat. Aukt. Dautrebente 2005, S. 14 (Lot 21, inkl. Abb.).

<sup>29</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz. Van Rijn, *Anbetung der Hirten*, 1646, Öl auf Leinwand, H. 97,0 x B. 71,3 cm, München, Alte Pinakothek.

## A 22 Anbetung der Hirten

1795

Öl auf Leinwand,

H. 97,0 x B. 78,0 cm

Bez.: *Christianus Wink/**Pictor aulae Monachii pinx. 1795*

Privatbesitz



In einer Mischung architektonischer Bauelemente aus Doppelsäulen und Holzverschlag liegt das Christuskind in der Krippe auf einem Leintuch, das von Maria gehalten wird. Schräg hinter ihr steht Josef mit einer Fackel in der Hand, um das Kind herum gruppieren sich zahlreiche junge und ältere Hirten. Zwei davon halten ein zweites Leintuch, ein anderer kniet auf der Seite der Krippe und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Auf der linken Bildseite kommen weitere Hirten die Treppe herab, rechts kümmert sich ein junger Mann um Ochse und Esel. Im Vordergrund liegt ein Lamm mit zusammengebundenen Beinen als Anspielung auf Christus als das „Lamm Gottes“. Über der Szene schweben einige Cherubim, der Hintergrund gibt einen Blick nach außen in eine dunkle Landschaft frei.

Das Licht in der von einem starken Hell-Dunkel-Kontrast geprägten Darstellung geht vom Christuskind und dem weißen Leintuch sowie der Fackel Josefs aus. Die Gesichter aller Figuren sind dadurch ausschließlich von der Mitte beleuchtet. Dies erinnert sehr an Rembrandts *Anbetung der Hirten* von 1646.<sup>30</sup> Auch der Niederländer nutzte bereits die kreisförmige Anordnung der Figuren, wie sie Wink dann ebenfalls für seine Komposition verwendete. Im Gegensatz zu Rembrandt gab Wink seinen Figuren jedoch scharfe Konturen und idealisierte die Gesichter der einzelnen Hirten sowie Maria und Josefs stark. Während in der heute verschollenen *Anbetung der Hirten* von 1774 die Figuren noch einen sehr bäuerlichen, individuellen Charakter besitzen (vgl. Kat. A 20), wurde dies hier zugunsten von idealen Figurentypen ersetzt. Dieses Phänomen tritt vor allem in den 1790er Jahren auf.

Clementsches 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797). – Kat. Aukt. Neumeister 2001, S. 304 (Lot 743, Abb. 743).

<sup>30</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz Van Rijn, *Anbetung der Hirten*, 1646, Öl auf Leinwand, H. 97,0 x B. 71,3 cm, München, Alte Pinakothek.

## A 23 Anbetung der Könige

1760-1765  
 Öl auf Leinwand, H. 61,0 x B. 41,0 cm  
 Bez. C.W.  
 Privatbesitz



Die ungewöhnlich angelegte Komposition präsentiert die Heilige Familie in einem höhlenähnlichen Raum am rechten Bildrand: Maria hat das Kind auf ihrem Schoß, zudem wird es von einem davor knienden Könige mitgehalten. Dahinter stehen die beiden anderen Könige, Balthasar schwingt das Weihrauchfass, der dritte König bringt Gold bzw. Myrrhe. Einige Soldaten begleiten die drei aus dem Morgenland, zwei davon stehen bzw. knien auf der linken Seite und betrachten das Geschehen.

Die außergewöhnliche und seltene Bildanlage, in der Maria und das Kind nicht den Mittelpunkt bilden, sondern stattdessen Balthasar als Hauptfigur erscheint, stammt nicht von Wink selbst: Er orientierte sich hier an der mehrfach kopierten Komposition von Johann Evangelist Holzer und setzte die einzelnen Bildelemente exakt in Öl um.<sup>31</sup> Die dunkel gehaltenen Soldaten stehen dabei im Kontrast zum warmen Grundton in Ocker, der die Ölskizze prägt. Nur das Blau des Mantels Mariens sticht, ebenso wie der Umhang Balthasars, farblich besonders hervor. Das Kolorit ist ansonsten eher homogen gehalten. Einige Figuren erinnern an weitere Darstellungen Winks, so beispielsweise das Gesicht von Maria an die Frau in Kat. A 193 von 1763. Die Malweise erscheint – im Gegensatz zu den Darstellungen um 1770 – noch relativ flächig, daher ist eine sehr frühe Entstehungszeit um 1760-1765 anzunehmen.<sup>32</sup>

Kat. Aukt. Dorotheum 1999 II, Lot 372.

<sup>31</sup> Vgl. Johann Evangelist Holzer, *Dreikönigsanbetung*, 1733, lavierte Federzeichnung, Wien, Sammlung Anton Schmid, abgebildet in: Mick 1986, S. 28, sowie die Kopie danach in Augsburg, Städtische Kunstsammlungen, Inv.-Nr. 6159.

<sup>32</sup> Kopien nach anderen Künstlern sind fast ausschließlich zwischen 1760 bis 1770 entstanden.

## A 24 Anbetung der Könige

1772

Öl auf Leinwand, H. 34,5 x B. 26,5 cm

Bez.: [...] 1772

Privatbesitz

In einem ruinenhaft angedeuteten Stall, dessen Mauern fragmentarisch sichtbar sind, thront Maria in der Bildmitte und hält das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind. Josef steht daneben und verweist mit der linken Hand auf sie. Davor erweisen die drei Könige dem Kind in unterschiedlichen Haltungen und Gesten ihre Ehrerbietung: Balthasar kniet links und reicht ein Gefäß mit Weihrauch, während der König rechts neben ihm mit gefalteten Händen am Boden zusammengesunken ist. Dahinter breitet der Dritte in ungläubigem Staunen seine Arme weit aus. Zahlreiche weitere Figuren begleiten die Herrscher aus dem Morgenland. Zwei Engel über der Szene deuten auf den Stern, der die Könige nach Bethlehem geführt hat.

Die Ölskizze lebt von Hell-Dunkel- und Farbkontrasten, die sich vor allem in den prächtigen Gewändern der Könige zeigen. Weißhöhlungen verleihen ihnen Lichtreflexe und lassen sie plastisch und voluminös wirken. Gestik und Haltungen der Könige verraten das Interesse Winks, die unterschiedlichen Arten der Verehrung des Kindes zu verdeutlichen. Die Komposition ist von unten nach oben aufgebaut und bildet die Form eines Dreiecks, deren Höhepunkt Maria mit dem Kind darstellt.

Man erkennt wiederum den Skizzenstil Winks, der hier nicht so stark von einzelnen, dicken Pinselstrichen geprägt ist, wie das beispielsweise in Kat. A 10 der Fall ist. Stattdessen setzte Wink den Pinsel hier feiner ein, wie man an den zarten Tupfern der Gewänder und behutsam nebeneinander gesetzten Farbflächen in den Gesichtern erkennen kann. Malerisch erinnert dies an das *Urteil Salomons* und *Susanna vor den Richtern* (vgl. Kat. A 11 und A 16).



## A 25 Anbetung der Könige

1789

Öl auf Holz, H. 50,8 x B. 38,4 cm

Bez.: *Chris[tian] Wink pinxit 1789*

Privatbesitz



In einem verfallenen Stall thront Maria erhöht vor einer Säule. Sie hält in ihrem Schoß das sitzende Christuskind. Es hat den rechten Arm ausgestreckt und empfängt die Gaben der drei Könige mit ihren Begleitern. Sie sind rechts und links gruppiert, so dass der Blick auf Maria und das Kind gassenartig frei bleibt. Von Josef ist am rechten Bildrand nur der Kopf zu erkennen. Im Hintergrund drängen sich weitere Begleiter, um das Kind zu sehen. Der offene Stall gibt den Blick auf einen mit Wolken überzogenen Nachthimmel frei. Dort leuchtet jener Stern, der die Könige zum Kind geführt hat.

Das Gegenstück zur *Anbetung der Hirten* ist etwas weniger auf die Wirkung von Licht und Schatten bedacht (vgl. Kat. A 21). Zwar geht das Licht auch in dieser Szene von dem sitzenden Christuskind aus, jedoch ist die Darstellung heller beleuchtet. Wink setzte hier mehr Farbigkeit ein, um die Gewänder der Könige und Mariens prächtig erscheinen zu lassen. Die in Diagonalen angeordneten Figurengruppen, bei denen Wink die Haltungen abwechselte, wirken jedoch nicht so homogen wie jene aus der Hirtenszene. Dies kommt daher, dass die einzelnen Könige präsentiert werden und durch ihre Gestik und Gestalt auffallen. Der Mohr auf der linken Bildseite erinnert an denselben König in einer Darstellung von Januarius Zick, der für diese Figur wiederum von Rembrandt inspiriert worden sein könnte.<sup>33</sup>

Kat. Aukt. Dautrebe 2005, S. 15 (Lot 21, inkl. Abb.).

<sup>33</sup> Vgl. Januarius Zick, *Anbetung der Könige*, 1757 (?), Öl auf Leinwand, 81,5 x 56,5 cm, bez. Ja. Zick [57?], Würzburg, Mainfränkisches Museum, Inv.-Nr. 40053, abgebildet bei Straßer 1994, Abb. 33 (Kat.-Nr., G 59, S. 360). Bei Rembrandt finden sich derartige Figuren wiederholt, so beispielsweise die Orientalen in: Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kreuzaufrichtung*, 1633, Öl auf Leinwand, 96,5 x 72,2 cm, München, Alte Pinakothek oder Rembrandt Harmensz van Rijn, *Kreuzabnahme*, um 1633, Öl auf Holz, 89,4 x 65,2 cm, München, Alte Pinakothek.

## A 26 Versuchung Christi

1769

Öl auf verzinnem Eisenblech,

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Bez.: *Christ. Wink/Inv: et Pinx:/1769*

Augsburg, Kunstsammlungen und

Museen Augsburg, Schaezlerpalais –

Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6146



Vor einer mit Pflanzen bewachsenen Höhle sitzend, begegnet Christus in einem blau-weißen Gewand dem Teufel, der ihn in Versuchung führen möchte. Der Messias zeigt mit gestrecktem Zeigefinger nach oben und lehnt mit dem Verweis auf den Himmel entschieden die Forderung seines Widersachers ab, einen Stein in Brot zu verwandeln (vgl. Lk 4, 1-13).<sup>34</sup> Der Teufel streckt ihm demonstrativ mit beiden Händen den Stein hin. Der mit Hörnern und Flügel dargestellte Satan ist nur mit einem Tuch bedeckt. Im linken Bildhintergrund ist ein Stück blauer Himmel zu erkennen.

Die Darstellung gehört zum Augsburger Christus-Zyklus<sup>35</sup> und bildet zusammen mit *Christus wird von Engeln gestärkt* das erste Bildpaar (vgl. Kat. A 27). Während das Inkarnat Christi sehr hell ist, steht die dunkle, fast rote Hautfarbe des Teufels in starkem Kontrast dazu und verdeutlicht die Unterscheidung zwischen „Gutem“ und „Bösem“. Wie bei anderen Bildern des Zyklus werden die Figuren durch den hellen Hintergrund besonders hervorgehoben. Obwohl die Textquelle die Versuchung Christi in der Wüste beschreibt, verzichtete Wink auf die Charakterisierung dieser Landschaft und stellt den Wortwechsel der beiden stattdessen in einer relativ begrünten Umgebung dar.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270, Abb. 88. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>34</sup> Vgl. auch Mt 4, 2-4.

<sup>35</sup> Vgl. Kat. A 26/A 28, A 31, A 36, A 37, A 106 und A 107.

## A 27 Christus wird von Engeln gestärkt

1769

Öl auf verzinnem Eisenblech

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Augsburg, Kunstsammlungen und  
Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6147

Nachdem Christus die Versuchungen des Teufels abgewehrt hat, wird er von den Engeln Gottes gestärkt (vgl. Mt 4, 11; Mk 1, 13): Er sitzt auf einem Stein und hat den rechten Arm ausgestreckt. Die beiden Engel kommen von rechts, der Vordere trägt ein Tablett mit Früchten und hält es Christus hin, der sich mit der linken Hand bedient. Der hintere Engel hält ein weißes Tuch. Pflanzen und Sträucher zu beiden Seiten sowie Felsen im Hintergrund deuten eine landschaftliche Umgebung an.

Die Ölskizze zählt zum Augsburger Christus-Zyklus und gehört, zusammen mit der *Versuchung Christi*, zum ersten Bildpaar (vgl. Kat. A 26).<sup>36</sup> Besonders auffallend zeigt sich hier die Verwendung des intensiven Kolorits: Christus und der vordere Engel sind in kräftigen, kontrastreichen Farben gemalt und ihr Inkarnat hebt sich deutlich von dem hinteren Engel ab. Drei Viertel der Komposition sind relativ dunkel und mit Schatten versehen, nur das linke obere Viertel mit den Gesichtern der Figuren strahlt hell.

Mit lockerem Pinselstrich skizzierte Wink das Ölbild in derselben Manier wie die *Versuchung Christi*. Der Hintergrund ist nur angedeutet und lässt den Betrachter erahnen, dass sich hinter der Szene Felsen befinden. Die Figuren bilden den Schwerpunkt und sind mit feinen Pinselstrichen charakterisiert. Grazil, fast tänzerisch setzte Wink die Engel in Szene. Kolorit und malerische Ausführung ähneln dem Pendant sehr und unterscheiden sich gleichzeitig von anderen Darstellungen des Zyklus.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270, Abb. 89. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>36</sup> Zu den weiteren Darstellungen gehören: A 28, A 31, A 36, A 37, A 106 und A 107.

## A 28 Berufung des Matthäus

1770

Öl auf verzinnem Eisenblech

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Bez.: *Christ: Wink/Pinxit: 1770*Augsburg, Kunstsammlungen und  
Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6148

Der am Eingang zu einer Halle sitzende Matthäus<sup>37</sup> blickt von seiner Schreibe-  
arbeit als Zöllner zu Christus auf, der von links auf ihn zukommt. Mit Blicken und Gesten kommunizierend, deutet Christus ihm mit seiner linken Hand, dass er ihm nachfolgen solle. Der Zöllner hingegen schaut zweifelnd zum Gottessohn hinauf, seine zur Seite ausgestreckte linke Hand verdeutlicht die Skepsis. Im Hintergrund verweisen architektonische Elemente wie Stadtmauer und Turm auf eine Stadt.

Wink zeigt hier die Aufforderung Christi an Matthäus: Da Zöllner von Berufs wegen zu den wenig angesehenen Personengruppen der jüdischen Gesellschaft gehörten, verwunderte Matthäus dieser Aufruf. Diesen Moment skizzierte Wink meisterhaft und sehr anschaulich. So fällt das teure Gewand des Matthäus auf, die Weißhöhungen bringen den edlen Stoff spürbar zur Geltung. Die Kleidung Christi wirkt dagegen relativ bescheiden. Licht- und Schatteneffekte sowie das Kolorit heben die Figuren hervor. Die unterschiedlichen Stufen des Skizzenstils verdeutlichen dies ebenfalls: Während der Vordergrund mit den beiden Protagonisten detaillierter ausgeführt ist, wurde der Hintergrund teilweise nur noch mit wenigen Pinselstrichen angedeutet. Die Ölskizze zählt zum Augsburger Christus-Zyklus und bildet – zusammen mit Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt – das zweite Bildpaar.<sup>38</sup>

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270/271. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>37</sup> Im Matthäusevangelium (Mt 9,9) wird der Zöllner als Matthäus bezeichnet; in den beiden anderen Evangelien von Markus und Lukas hingegen als Levi (vgl. Mk 2,13-17; Lk 5, 27-32).

<sup>38</sup> Vgl. Kat. A 31. Zu den weiteren Darstellungen des Zyklus vgl. Kat. A 26/A 27, A 36/A 37, A 106/A 107.

## A 29 Vertreibung der Händler aus dem Tempel

1793

Öl auf Leinwand, H. 56,3 x B. 45,0 cm

Bez.: *CW/1793*

München, Bayerische

Staatsgemäldesammlungen –

Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 2874



Die Ölskizze entstand im Auftrag des Hofes als Entwurf für ein Wandbild der Münchner Johann Nepomuk-Kirche. Der flachrunde Abschluss sowie die Kapellenöffnung veranschaulichen bereits das spätere Format des Wandbildes. Auf einer Treppenanlage mit Doppelsäulen und weiteren architektonischen Versatzstücken treibt Christus die Händler aus dem Tempel. Er steht fast am höchsten Punkt der Komposition und läuft die Treppe nach unten, mit erhobener Rute in seiner Hand. Die fliehenden Händler stürzen in zwei Gruppen zu beiden Seiten die Treppe hinunter. Durch die große Eile sind einige zu Boden gefallen, ein Lamm springt davon, auf der rechten Seite fliegen Tauben aus einem geöffneten Käfig.

Die fliehenden Menschen, Tiere und die treibende Christusfigur verleihen der Skizze Dynamik und den Eindruck von Chaos. Dies wird durch die skizzenhafte Malweise unterstützt, wie z. B. in der Kleidung der Händler sowie den Gesichtern zu sehen ist. Die Haltungen der einzelnen Figuren und ihre Mimik verleihen der Skizze zusätzlich Dramatik. Dem gegenüber steht das gedämpfte, von Brauntönen dominierte Kolorit, nur Christus fällt farblich auf. Die Figur des Messias erinnert an ein Fresko desselben Themas von Cosmas Damian Asam in Osterhofen.<sup>39</sup>

Die Skizze weist einige Unterschiede zur Ausführung auf.<sup>40</sup> Die von Feulner erwähnte Federzeichnung ist nicht mehr erhalten.<sup>41</sup> Dem Nachlassverzeichnis von Elisabeth Wink (1802) ist zu entnehmen, dass die Ölskizze 1802 vom Hof erworben.<sup>42</sup>

Feulner 1912, S. 54/55, 59. – Kat. Ausst. München 1913, S. 31, Nr. 220. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, Anhang B IIIa (1792). – Tyroller 1988, S. 55. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1845. – BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365. – BHStA KB HZA Fasz. 206 fol. 159/160, Nr. 1845. – BHStA KB HZA Fasz. 343 Fol. 286.

<sup>39</sup> Das Asam-Fresko ist von 1731/1732. Vgl. die Abbildung bei Bushart/Rupprecht 1986, Tafel 72.

<sup>40</sup> Vgl. die Erläuterungen in Kat. A 30.

<sup>41</sup> Vgl. Feulner 1912, S. 54.

<sup>42</sup> Vgl. BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben von Mannlich zur Preisbestimmung vom 4. Mai 1802).

### A 30 Vertreibung der Händler aus dem Tempel

1794

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
München, St. Johann Nepomuk



Das heute in der Münchner Asamkirche befindliche Wandgemälde in der südlichen Nische stammt von Karl Manninger nach Vorlage Christian Winks, dessen Original im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde.<sup>43</sup> Wink lieferte es 1794 an den Hof.<sup>44</sup>

Wink übernahm die Grundzüge der erhaltenen Skizze (vgl. Kat. A 29), änderte jedoch einige Details, wie z. B. die Figuren der Händler. Die Komposition zeigt zudem Figuren, die in der Skizze nicht erscheinen, wie beispielsweise die Frau mit Korb (links) oder den Mann mit weißem Turban (rechts). Diese Figurentypen sind für seine Spätzeit charakteristisch und finden sich in Variationen in anderen Bildern wieder. Zudem fällt die sorgfältig ausgeführte Hintergrundarchitektur der Komposition auf, die in dieser Art relativ selten in Werken von Christian Wink zu sehen ist.

Feulner 1912, S. 54/55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, Anhang B IIIa (1793/1794). – Tyroller 1988, S. 55. – BHStA HR I, Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1845. – BHStA KB HZA 206 fol. 159/160, Nr. 1845. – BHStA KB HZA Fasz. 343 Fol. 286 (31.01.1794).

<sup>43</sup> Für die Analyse wird daher die originalgetreue Kopie Manningers herangezogen, die hier auch abgebildet ist.

<sup>44</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 343 Fol. 286 (31.01.1794).

### A 31 Christus übergibt Petrus die Schlüsselgewalt

Um 1770  
 Öl auf verzinnem Eisenblech  
 H. 46,0 x B. 34,5 cm  
 Augsburg, Kunstsammlungen und  
 Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
 Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6149



Im Bildzentrum überreicht Christus dem vor ihm knienden Petrus die Schlüssel des Himmelreiches als symbolischen Akt der Einführung in das oberste Hirtenamt (vgl. Mt 16, 18-19). Der Gottessohn verweist gleichzeitig mit seiner rechten Hand auf den Felsen im Hintergrund, auf dem ein Rundtempel steht. Mit dieser visionsartig wirkenden Darstellung werden die Worte Christi „*Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen, und die Mächte der Unterwelt werden sie nicht überwältigen.*“<sup>45</sup> verbildlicht. Sträucher und Baumstumpfe umrahmen Begegnung, im Hintergrund erkennt man eine Palme.

Zusammen mit der Berufung des Matthäus gehört die Darstellung zum Augsburger *Christus-Zyklus*.<sup>46</sup> Die stilistische Umsetzung ähnelt dem Pendant sehr, was sich sowohl in der Farbgebung, als auch in der Figurenbildung zeigt (vgl. Kat. A 28). Es ist daher zu vermuten, dass das Bildpaar miteinander entstanden ist. Durch die hellere und in gedämpfteren Farben gehaltene Gestaltung des Hintergrundes fallen die farbigen Gewänder der beiden Figuren besonders ins Auge. Die Palme taucht im *Noli me tangere* des Zyklus erneut auf (vgl. Kat. A 106). Ihr Größenverhältnis zu dem davor gelegenen Felsen mit dem Rundtempel erscheint perspektivisch falsch. Daher stellt sich die Frage, ob Wink sie absichtlich so groß gemalt hat, um mit den anderen beiden Bildelementen die Worte Jesu visionsartig zu verbildlichen.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270/271. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>45</sup> Mt 9, 18.

<sup>46</sup> Vgl. Kat. A 28. Zu den weiteren Darstellungen des Zyklus vgl. Kat. A 26/A 27, A 36/A 37, A 106/A 107.

## A 32 Verklärung Christi auf dem Berg Tabor

1775-1780

Öl auf Leinwand,

H. 38,0 x B. 30,0 cm

Bez.: CW

München, Bayerische

Staatsgemäldesammlungen –

Alte Pinakothek München,

Inv.-Nr. 8952



Der Blick des Betrachters wird durch den sitzenden Apostel Jakobus in die Bildmitte zu Christus, der erhöht auf einer Wolke schwebt und von hellem Licht umgeben ist, geführt. Der Gottessohn hat seinen Kopf zur Seite gedreht und blickt nach oben zu Elija und Moses. Elija verweist mit seiner linken Hand weiter in die linke Bildecke zu Gottvater. Unterhalb der Verklärungsszene erkennt man Petrus geblendet am Boden liegen, hinter ihm staunt Johannes über die sich abspielende Szene.<sup>47</sup>

Die nicht der ikonographischen Tradition entsprechende Bildanlage fällt durch die ungewöhnliche Anordnung der einzelnen Figuren auf: Christus bildet zwar den Mittelpunkt, Apostel und Propheten werden jedoch in einer Diagonalen mit starkem Zug nach oben präsentiert.

Wink malte die Verklärung Christi in Freskoform für die Kirchen in Bettbrunn (1784) und Hörgertshausen (1790/1791);<sup>48</sup> Die dortigen Kompositionen sind jedoch völlig anders gestaltet. Stattdessen zeigen Ölskizzen aus den 1770-er Jahren ähnliche perspektivische Ausrichtungen (vgl. Kat. A 221 und A 50). Zusammen mit dem auffallend intensiven Hell-Dunkel-Kontrast à la Rembrandt ist diese Skizze daher in die Zeit zwischen 1775-1780 zu datieren.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 50, Nr. 226. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

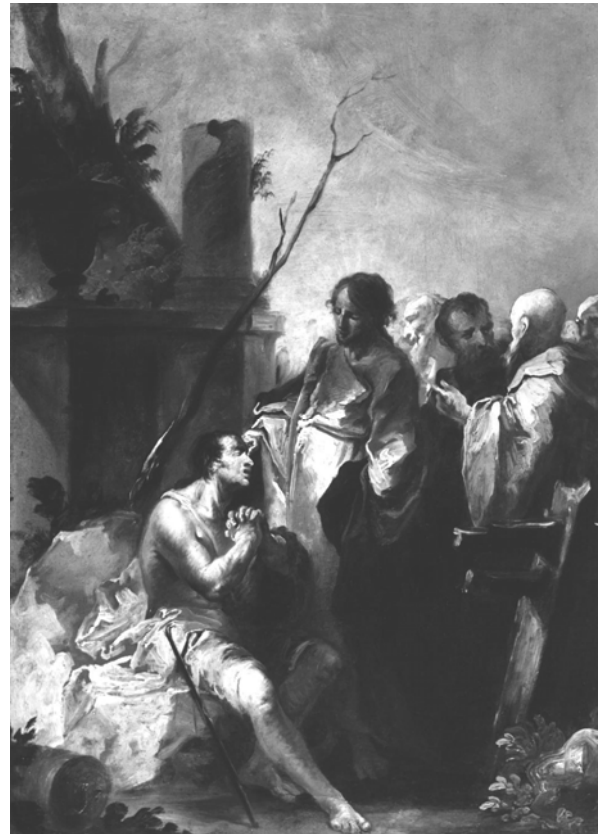
<sup>47</sup> Vgl. Mk 9, 2-9, Mt 17, 1-8, Lk 9, 28-36.

<sup>48</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1784 Bettbrunn) sowie CBD 1998, Bd. 6, S. 245 (Abb. S. 257).



### A 33 Christus heilt einen Blinden

Um 1770  
 Öl auf Zink auf Eichenholz,  
 H. 40,0 x B. 28,5 cm  
 Bremen, Kunsthalle,  
 Inv.-Nr. 1205-1977/10



Vor einer ruinösen, mit Bäumen und Sträuchern hinterfangenen Mauer sitzt ein blinder Mann auf einem Stein. Er ist nur mit einem Tuch bekleidet, hat die Hände gefaltet und das Gesicht nach oben gestreckt; die Augen sind dabei geschlossen. Vor ihm steht Christus, der ihn von seiner Blindheit heilt und mit der rechten Hand an das Auge des Blinden fasst. Er wird begleitet von einigen miteinander diskutierenden Männern auf der rechten Bildseite.<sup>49</sup>

Trotz der sich hinter Christus drängenden Männer wirkt die Komposition nicht beengt. Dies liegt daran, dass der Schwerpunkt der Darstellung auf dem Messias und dem Blinden liegt und die anderen Figuren nebensächlich erscheinen. Als Übereinstimmungen in den Gesichtern der beiden Hauptfiguren finden sich Figuren aus dem Augsburger *Christus-Zyklus* (1769-1771, vgl. Kat. A 31 und A 38) und der *Skizze zur Allegorie des Winters* (um 1771, vgl. Kat. A 224). Ähnlichkeiten in der Malweise lassen auf eine Datierung um 1770/1771 schließen.

Kat. Mus. Bremen 1990, S. 325 (Abb. S. 325).

<sup>49</sup> Vgl. Mk 10, 46-52.

### A 34 Christus und die Samariterin am Brunnen

1762

Öl auf Holz, H. 32,9 x B. 25,7 cm

Bez.: Chr. Wünck/*f invenit 1762*

München,

Bayerisches Nationalmuseum,

Sammlung Reuschel, Inv.-Nr. Rl 16



Vor der Kulisse eines gemauerten Ziehbrunnens, der mit Sträuchern bewachsen ist, sitzt Christus am Brunnenrand. Er blickt interessiert zu der Samariterin, die selbstbewusst vor ihm steht. Mit der rechten Hand umfasst sie einen großen Tonkrug sowie die Seile des Brunnens zum Wasserschöpfen. Der intensive Blickkontakt zwischen den beiden sowie die einander zugewandten Hände vermitteln ein angeregtes Gespräch. Der Blick in die Tiefe zeigt rechts in weiter Ferne drei weitere Figuren.

Die Ölskizze bildet das Gegenstück zu *Christus als Gärtner* aus der Sammlung Reuschel (vgl. Kat. A 104). Beide Darstellungen wurden als Bildpaar konzipiert, was auch inhaltlich zu erkennen ist. Es handelt sich bei beiden Frauen um Sünderinnen, die beide durch ihren Glauben Christus als Messias erkennen. Die Begegnung mit der Samariterin wurde von Wink in einer weiteren, ähnlichen Fassung festgehalten, und zwar wiederum als Teil eines Bildpaares (1763, vgl. Kat. A 35). Zudem malte er das Thema für den 1769-1771 entstandenen *Christus-Zyklus* (vgl. Kat. A 11 und A 16).

Das Bildpaar der Sammlung Reuschel gehört mit zu den frühesten erhaltenen Ölbildern von Christian Wink überhaupt.<sup>50</sup> Kennzeichnend für diese Darstellungen der beginnenden 1760-er Jahre ist vor allem eine von Pastellfarben dominierende Farbpalette sowie ein noch feiner, zarter Pinselstrich und ein skizzenhaft angelegter Hintergrund. Die Figuren erscheinen grazil und anmutig. Vermutlich diente das Bildpaar als Sammlerstücke.

Kat. Ausst. München 1959, Nr. 48. – Kat. 1963 München, Nr. 68. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 15/16, 55; Bd. 2, Anhang B Ia (1763). – Kat. Augsburg 1984, S. 271. – Paula 1994, S. 213/214. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 141-142.

<sup>50</sup> Zusammen mit Kat. A 11 und A 16.

## A 35 Christus und die Samariterin am Brunnen

1763

Öl auf Holz, H. 32,2 x B. 25,3 cm

Bez.: *Chr[ist] W[ink] Invenit/pinxit/  
1763*

Privatbesitz



Am Jakobsbrunnen sitzend, ist Christus mit der Frau aus Samaria in ein nachdrückliches Gespräch vertieft. Die Samariterin steht ihm gegenüber und hält mit der rechten Hand den Tonkrug zum Wasserschöpfen. In der Linken hat sie das Seil und stützt sich mit dem Arm auf den Schöpfkrug. Beide Figuren werden von dem Brunnen, Bäumen sowie einem Säulenstumpf umrahmt. Hinter der Samariterin wird der Ausblick auf weitere Sträucher und den Himmel freigegeben.

Die Tafel bildet das Gegenstück zu *Christus als Gärtner* (vgl. Kat. A 105 sowie ein Bildpaar desselben Themas: Kat. A 104 und A 34).<sup>51</sup> Die Anordnung der beiden Tafeln ist kompositorisch festgelegt: So wird der Baum aus dem Gegenstück in dieser Tafel weitergeführt und verbindet damit beide Bilder. Auch die Perspektive in beiden Tafeln ist entsprechend ausgerichtet: Die Diagonalen aus der Komposition der Gärtnerszene finden hier eine Fortsetzung. Beide Frauen ähneln sich in Gestalt und Gesicht, während Christus, im Gegensatz zum Pendant, hier als Mensch erscheint. Durch die Anordnung der Architekturelemente wie Brunnen, Säulenstumpf und Balken im Vordergrund, eine Bühne als Rahmen für die Begegnung der beiden Figuren zu schaffen: Der in sich geschlossene Bildraum lässt nur einen kleinen Ausblick in die Landschaft zu.

Die von Pastelltönen dominierte Farbpalette, das ponderierte Spiel von Licht und Schatten sowie die detaillierte, mit feinen Pinselstrichen ausgeführte Komposition zeigen den frühen Stil Christian Winks. Damit gehört die Tafel zu den frühesten für Wink gesicherten Bildern.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 55; Bd. 2, Anhang B Ia (1765). – Kat. Aukt. München 1967, Nr. 1203 (S. 86), Abb. Taf. 62. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 141.

<sup>51</sup> Zudem malte Wink im Rahmen des Christus-Zyklus beide Themen nochmals, jedoch nicht zusammengehörend: Kat. A 36 und A 106.

### A 36 Christus und die Samariterin am Brunnen

Um 1771

Öl auf verzinnem Eisenblech

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Augsburg, Kunstsammlungen und  
Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6153



Wink stellt die Begegnung Christi mit einer Frau aus Samaria am Jakobsbrunnen (vgl. Joh 4,5-26) inmitten einer mit einem Strauch nur angedeuteten Natur dar. Christus sitzt am Brunnen, mit einem seinen Fuß auf dessen Rand, und diskutiert mit der Samariterin. Die Kommunikation zwischen den beiden wird durch den Blickkontakt und die Gestik der Hände vermittelt.

Die Anordnung und Haltung der Figuren sorgt für eine diagonale Teilung der Komposition in zwei Hälften. Dies hat zur Folge, dass die linke, obere Bildhälfte fast ausschließlich von Himmel und Wolken beherrscht wird. Die gedämpfte Farbigkeit und die in Grau- und Brauntönen gehaltenen Farben heben die beiden Figuren im Vordergrund besonders hervor. Auffällig ist der sehr skizzenhafte Stil, der diese Darstellung charakterisiert: Vor allem die Köpfe sind nur mit wenigen, weich gesetzten Strichen angedeutet und stehen dabei einzelnen, scharf konturierten Bildelementen wie dem Gewand Christi oder den Blättern des Baumes gegenüber. Die Anordnung der Figuren richtet sich nach dem Vorbild von Giovanni Battista Piazzetta. Seine Komposition fand als Stiche weite Verbreitung.<sup>52</sup>

Die Ölskizze bildet zusammen mit *Christus und die kanaanäische Frau* das dritte Bildpaar des Augsburger Christus-Zyklus. Der im Unterschied zu den anderen Ölskizzen des Zyklus deutlich skizzenhaftere Stil beider Darstellungen lässt eine Datierung um 1771 annehmen.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Kat. Mus. München 1963, S. 144. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>52</sup> Z.B. gestochen durch Joseph Wagner und Pietro Monaco. Vgl. Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270 und Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 141.

### A 37 Christus und die Kanaaniterin

Um 1771  
 Öl auf verzinnem Eisenblech  
 H. 46,0 x B. 34,5 cm  
 Augsburg, Kunstsammlungen und  
 Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
 Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6150



Bei der Begegnung Christi mit der kanaänischen Frau fleht diese um Hilfe für ihre kranke Tochter (vgl. Mt 15, 22-28). In ein edles Kleid gehüllt, kniet sie zu Füßen Christi in einer Bodenmulde und bittet mit gefalteten Händen um Unterstützung. Christus steht leicht erhöht über ihr, auf einen Felsen aufgestützt und streckt die rechte Hand nach vorne. Sein Blick ruht auf der Kanaaniterin. Das Aufeinandertreffen findet auf einem Weg statt, der zu rechten Seite von Büschen, Sträuchern und Ästen gesäumt wird. Links versperrt ein kleiner Strauch teilweise den Blick in die Tiefe, die von einer hügelige Landschaft gekennzeichnet ist. Wolken und Himmel runden die Komposition ab.

Die Ölskizze gehört zum Augsburger *Christus-Zyklus* und erinnert in ihrer Ausführung sehr an das Gegenstück (vgl. Kat. A 36).<sup>53</sup> Die Anordnung der Figuren sowie der Landschaft erscheint analog dazu. Auch Kolorit und Pinselstrich unterstreichen die Gemeinsamkeiten der beiden Tafeln. So dominieren Braun-, Ocker- und Grüntöne die Landschaft und die beiden Protagonisten treten durch ihre Gewänder hervor. Die Lichtführung sorgt für eine geschickte Beleuchtung der Figuren von oben.

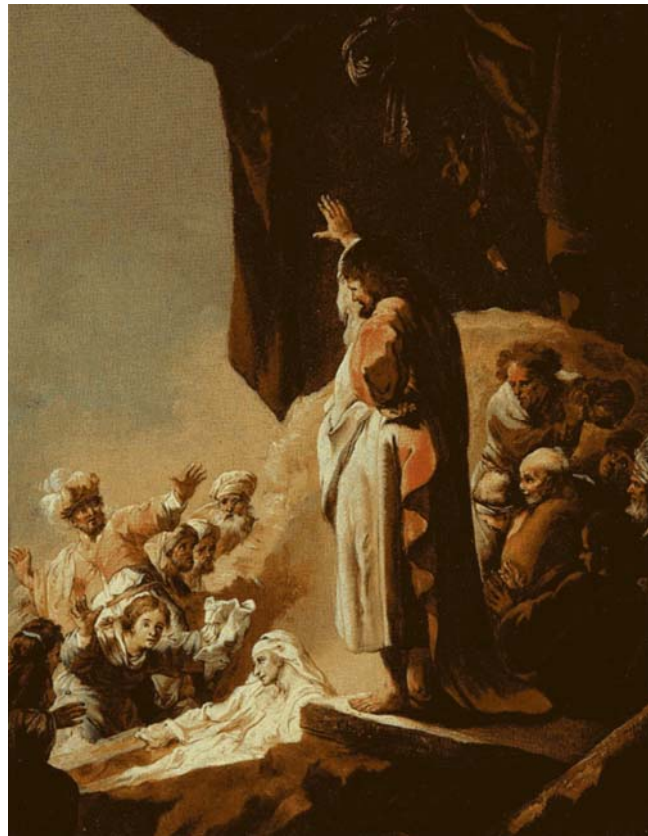
Im Gegensatz zu den anderen Bildern der Serie geht Wink bei diesem Bildpaar radikaler vor und verzichtet fast vollkommen auf eine genauere Schilderung des Raumes bzw. der Landschaft. Himmel und Wolken, nur grob skizziert, nehmen eine größere Rolle ein als in den 1769/1770 entstandenen Darstellungen. Auch die Figuren sind hier locker und mit groberen Pinselstrichen festgehalten.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Kat. Mus. München 1963, S. 144. – Clement-schitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>53</sup> Zu den übrigen Bildern des Zyklus vgl. Kat. A 26-A 28, A 31, A 106/A 107.

## A 38 Auferweckung des Lazarus

Vor 1770  
 Öl auf Papier auf Holz,  
 H. 31,8 x B. 24,6 cm  
 Bez.: *Ch. Winck pinx.*  
 Privatbesitz



Die in Joh 11, 17-44 beschriebene Szene der *Auferweckung des Lazarus* zeigt Christus in der Bildmitte, dem Betrachter leicht den Rücken zugewandt und von seinen Jüngern begleitet. Er hat die rechte Hand erhoben und blickt nach unten. Dort liegt in einem geöffneten Grab Lazarus, er ist in weiße Leintücher gehüllt. Dahinter betrachtet eine staunende Menschenmenge das Wunder. Ein mit Vorhängen verhüllter Felsen und ein bräunlicher Himmel hinterfangen die Szene.

Die Ölskizze stellt die seitenverkehrte Kopie nach einer Radierung Rembrandts dar.<sup>54</sup> Wink setzte dabei die Vorlage in Ölfarben um, Ocker- und Brauntöne dominieren das Bild. Er nahm nur einige Veränderungen in den Figuren vor, wie beispielsweise die Kopfbedeckung des erschrocken zurückweichenden Mannes oder die Frau auf der linken Bildseite. Auch den Vorhang änderte er, ebenso erhöhte er die Anzahl der Zuschauer. Auf den rundbogigen Abschluss in der Rembrandt-Radierung verzichtete er.

Die Ölskizze auf Papier entstand vermutlich zu Übungszwecken und zeigt die Beschäftigung Winks mit dem Werk des berühmten Niederländers. Die Signatur mit der Schreibweise „*Winck*“ belegt die Entstehungszeit in den 1760-er Jahren.

Kat. Aukt. Weinmüller 1964 I, S. 127 (Nr. 1443, Abb. Taf. 81). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111; Bd. 2, Anhang B IIB (1770-1780). – Kat. Aukt. Neumeister 1990, S. 83, Lot 548 (Abb. Taf. 177). – Kat. Aukt. Neumeister 2005, Nr. 839.

<sup>54</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn, sog. *Große Auferweckung des Lazarus*, um 1632, Radierung, 36,7 × 25,7 cm, Sammlung J. de Bruijn.

### A 39 Die Fußwaschung

1763  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 62,0 x B. 49,0 cm  
 Stiftmuseum des Benediktinerstifts  
 St. Paul im Lavanttal (Kärnten)



Auf der linken Bildseite lenkt eine männliche Repoussoirfigur, die an einer Säule lehnt, den Blick in einen sich öffnenden Raum. Dort sitzen der Pharisäer Simon und Christus zusammen mit anderen Gästen an einem Tisch. Zu Füßen des Gottessohnes kniet die Maria Magdalena mit einem Tongefäß und salbt Christus die Füße (vgl. Lk 7, 36-50). Simon, der durch seine vornehme Kleidung auffällt, und die Gäste kommentieren diese Geste mit Erregung und Empörung. Im linken Teil des Raumes stehen zwei weitere Männer, von denen der eine in der Pose eines antiken Feldherrn auf die Tischgesellschaft verweist. Über der Szene schwebt ein Engel auf einer Wolke. Pilaster, Pfeiler und Säule schließen den hohen Bildraum.

Das Gegenstück zum datierten und signierten *Letzten Abendmahl* ist vom Stil her identisch (vgl. Kat. A 41). Die Farbpalette ist wiederum bestimmt von Brauntönen, auch Figuren und Kleidung sind davon geprägt. Dies erinnert an eine Auseinandersetzung mit Rembrandt. Selten bleibt Wink so einheitlich in der Farbgestaltung und verzichtet auf jegliche Farbkontraste, wie das hier der Fall ist. Im Unterschied zur Abendmahlsdarstellung setzte er hier jedoch die Lichtreflexe mittels Weißhöhlungen noch akzentuierter ein. Auffallend ist, dass nicht Christus die Mitte der Komposition bildet, sondern stattdessen der Gastgeber Simon dort positioniert ist.

Clementsches 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1763). – ÖKT, Bd. 37, 1969, Kat. Nr. 110, Abb. 457. – Münzer 1991, S. 28.

## A 40 Die Fußwaschung

1760-1765

Öl auf Leinwand, H. 12,5 x B. 8,8 cm

Privatbesitz

In dieser sehr kleinen Ölskizze kniet Christus links und wäscht Petrus, der vor ihm sitzt, in einem Bottich die Füße. Um die beiden herum sind sechs Jünger angeordnet, unter ihnen Johannes (links), die über die ungewöhnliche Handlung Christi diskutieren und die Szene bestaunen. Im Hintergrund links erkennt man zwei weitere Apostel. Hohe Doppelsäulen hinterfangen das Geschehen. In der Mitte schweben über der Szene zwei Engelchen auf Wolken.

Die Repoussoirfigur auf der linken Seite fällt auf, da sie in einer ungewöhnlichen Haltung zu sehen ist: Sie beugt sich nach vorne, um alles genau verfolgen zu können. Der Schwerpunkt im Verhältnis der Figuren zum Bild liegt auf die Figuren, die in ihrer Größe deutlich dominieren. Haltung, Mimik und Gestik der Apostel zeigen die unterschiedlichen Reaktionen der Jünger auf die Fußwaschung. Für die sehr frühe Datierung zwischen 1760-1765 sprechen vor allem die Übereinstimmungen in der Malweise und den Aposteltypen mit den 1763 entstandenen Bildern in St. Paul im Lavanttal sowie die noch relativ flächig wirkenden Figuren.<sup>55</sup> Auf Grund des rundbogigen, gemalten Abschlusses entstand die Ölskizze vermutlich als Entwurf für ein Altarblatt.

---

<sup>55</sup> Vgl. Kat. A 41 und A 39.



**A 41 Das letzte Abendmahl**

1763

Öl auf Leinwand, H. 62,0 x B. 49,0 cm

Bez.: *Christ. Wünckh/invenit/1763*

Stiftmuseum des Benediktinerstifts

St. Paul im Lavanttal (Kärnten)



Christus sitzt inmitten seiner Jünger an einem horizontal gezeigten Tisch und bricht das Brot. Ihm gegenüber befindet sich, isoliert und als Rückenfigur dargestellt, der Verräter Judas Iskariot. Die Jünger sind paarweise bzw. zu dritt um den Tisch herum angeordnet und diskutieren die Anspielung Christi auf den Verrat mit unterschiedlichen Gesten. Die Szene spielt, auch auf Grund des für Abendmahlsdarstellungen unüblichen Hochformates, in einem hohen Raum, der von einem Torbogen mit Säule und Pfeiler definiert wird. Über dem Abendmahl füllen Wolken den Raum, auf denen sich Engel und Engelsköpfe befinden. Im Vordergrund stehen drei Gefäße auf einem gefliesten Boden.<sup>56</sup>

Das Bild stellt die erste, für Wink gesicherte, vielfigurige Darstellung dar und zeigt seine Auseinandersetzung mit der Wirkung von Perspektive, Licht und Schatten. Die Perspektive erscheint noch nicht stimmig, wir vor allem die Bodenfliesen und der nach vorne gekippte Tisch zeigen. Mit Licht und Schatten betonte Wink die Christusfigur in der Bildmitte. Auffallend ist die farbliche Dominanz von Brauntönen. Trotz der relativ flächigen Malweise kann zwischen Vorder-, Mittel und Hintergrund unterschieden werden. Während die Jünger im Vordergrund detailliert dargestellt sind, wurden die Apostel des Mittelgrundes teilweise nur angedeutet.

Das Gegenstück zu dieser Darstellung stellt *Die Fußwaschung* dar (vgl. Kat. A 39). Auf Grund der kompositorischen Übereinstimmungen diente die Ölskizze auch als Entwurf für ein Tafelbild (vgl. Kat. A 42). Eine Kopie danach wurde im Kunsthandel versteigert (vgl. Kat. D 5).

Clementschtisch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1763). – ÖKT, Bd. 37, 1969, Kat. Nr. 111, Abb. 458. – Münzer 1991, S. 28.

<sup>56</sup> Vgl. Mt 26, 17-30; Mk 14, 12-26; Lk 22, 7-38; Joh 13, 17-30.

## A 42 Das letzte Abendmahl

Um 1763

Öl auf Leinwand, H. 140,0 x B. 100,0 cm

Bez.: *Christian Wink fec.*

Passau, Priesterseminar St. Stephan

Inv.-Nr. D 71



Vgl. zur Beschreibung die dazugehörige Skizze (Kat. A 41), Wink übernahm die Komposition exakt. Unterschiede zeigen sich vor allem in der farblichen Gestaltung, da Wink im Passauer Bild die Farbe für Akzentuierungen eingesetzt hat. Die einzelnen Apostel sind dadurch voneinander abgegrenzt und leichter zu identifizieren. Gesichter und Gewänder sind sorgfältiger und detaillierter moduliert. Die Lichtakzente erscheinen pointierter, so dass bei den Gewändern einiger Figuren Hell-Dunkel-Kontraste entstehen. Die Darstellung wirkt in sich geschlossen und stimmig, was auch an der Präzisierung der hintereinander gestaffelten Ebenen und der genaueren Definition des Bildraumes liegt.

Im Gegensatz zur Skizze hat Wink den Boden im Vordergrund durch eine Stufe gegliedert, so dass eine deutliche Zäsur zum Betrachter entsteht. Der Eindruck des Bühnenartigen wird auch mittels der bogenförmigen Architektur und der Vorhangdraperie verstärkt. Diese zu den frühesten Gemälden zählende Darstellung macht den ursprünglichen, dem Rokoko verpflichteten Stil Winks sichtbar: Die Farbpalette ist von Pastelltönen dominiert und der bräunliche Hintergrund wurde mit Weiß abgemischt. Die Figuren sind mit weichen Pinselstrichen gebildet, die Gesichter der Apostel wirken in ihrem Ausdruck noch etwas unbeholfen. Die dazugehörige datierte und signierte Entwurfsskizze lässt eine Datierung um 1763 annehmen (vgl. Kat. A 43).<sup>57</sup> Das für die Heilig-Geist-Kirche in München dargestellte Altarblatt desselben Themas ist heute zerstört, ein Zusammenhang ist nicht auszuschließen.<sup>58</sup>

Garzarolli-Thurnlach 1928, Abb. 80. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 15; Bd. 2, Anhang B Ia (1763). Tyroller 1988, S. 55. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.

<sup>57</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 15.

<sup>58</sup> Eine ehemals in der Staatlichen Graphischen Sammlung befindliche Abendmahlszeichnung gilt als Kompositionsentwurf für das Altarbild und wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Vgl. die Abbildung bei Garzarolli-Thurnlach, Abb. 80.

**A 43 Das letzte Abendmahl**

1784

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Ehemals München, Heilig Geist-Kirche  
(zerstört)

Das Gemälde stammte wohl aus der ehemaligen Kapuzinerkirche und kam in der Säkularisation ursprünglich in die Heilig Geist-Kirche.<sup>59</sup> Es war an der Rückseite des Hochaltares angebracht und nach Clementschitsch bezeichnet.<sup>60</sup>

KDB 1902, Oberbayern IV, S.1009. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1784).

---

<sup>59</sup> Vgl. KDB 1902, Oberbayern IV, S.1009.

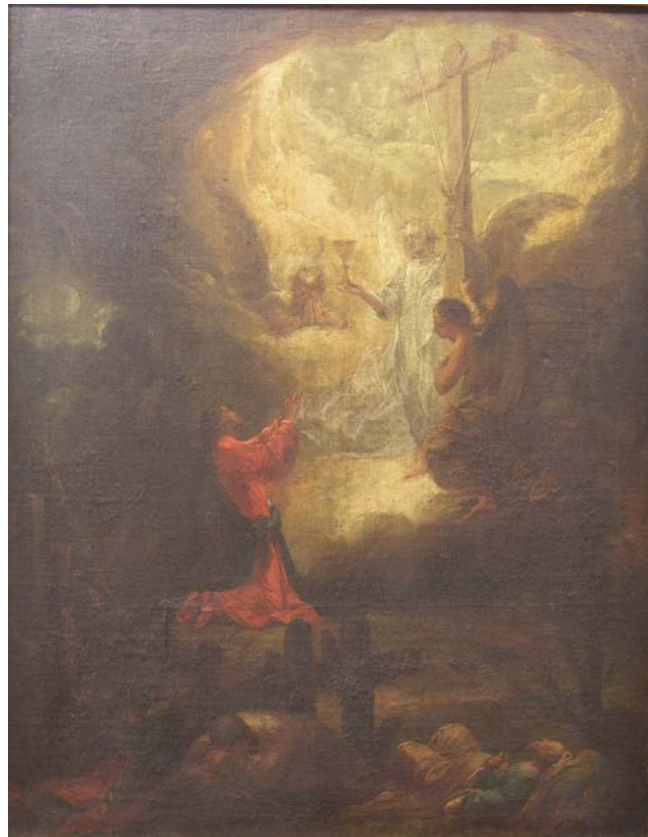
<sup>60</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1784).

## A 44 Christus am Ölberg

Um 1791

Öl auf Leinwand, H. 84,3 x B. 65,0 cm

München, Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen –  
Alte Pinakothek München,  
Inv.-Nr. 7331



Die von unten nach oben aufgebaute Darstellung mit der nächtlichen Szene am Ölberg zeigt im vorderen Bereich die schlafenden Jünger. Etwas erhöht befindet sich in der mittleren Bildebene Christus in einem roten Gewand mit blauem Umhang, der beide Hände im Gebet nach oben streckt. Vor ihm öffnet sich der Himmel und zwei Engel schweben herab. Beide halten das Kreuz in den Händen, der Hintere reicht Christus einen Kelch. Ein weiterer Engel begleitet die Szene.<sup>61</sup>

Die Ölskizze könnte als Entwurf für das Wandfresko der Pfarrkirche St. Jakob in Hörgerthausen gedient haben.<sup>62</sup> Im Gegensatz zum Fresko dominieren die Figuren hier weniger, die Komposition wirkt in sich geschlossener und stimmiger. Der skizzenhafte Stil mit wenig Höhungen, wie Wink sie oftmals bei seinen früheren Freskenentwürfen verwendete, ist charakteristisch für die Spätzeit. Die Malweise ist teilweise sehr flächig, ohne genauer auf Details einzugehen. Ein intensiver Hell-Dunkel-Kontrast prägt die Komposition, wie man ihn in den 1790-er Jahren nur selten findet.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 50, Nr. 227. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 154, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797). – CBD 1998, Bd. 6, S. 245, 252 (Abb. S. 256). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>61</sup> Vgl. Lk 22,39-43.

<sup>62</sup> Vgl. CBD 1998, Bd. 6, S. 245, 252 (inkl Abb. S. 256).

**A 45 Ecce Homo**

Um 1770

Öl auf Leinwand, H. 18,8 x B. 14,3 cm

Bez.: *Thomas Christian Wink/ca. 1780*(auf der Rückseite, nachträglich  
hinzugefügt)

Weltenburg, Benediktinerabtei



Die kleinformatige Darstellung zeigt drei hintereinander gesetzte, angeschnittene Figuren. Ein als Repoussoirfigur gemalter Soldat hält ein rötliches Tuch und blickt zu dem gefolterten Christus, mit Dornenkrone und gefesselten Händen. Neben ihm steht, leicht versetzt, Pilatus in einem prächtigen Gewand mit turbanähnlicher Kopfbedeckung. Er hat seinen rechten Arm um die Schultern Christi gelegt. Pilatus ist dem Betrachter zugewandt und streckt ihm seine linke Hand entgegen.

Die in unterschiedlichen Haltungen hintereinander gestaffelten drei Männer sind gleichzeitig von verschiedenen Seiten dargestellt: Christus im Profil, Pilatus von vorne und der Soldat von hinten. Der Blick des Betrachters wird, auch durch die Anordnung der Köpfe, zu Pilatus geführt, dessen Gestik und Blick mit der Außenwelt kommunizieren. Vermutlich diente die Darstellung zusammen mit dem Pendant, *Maria und Johannes unter dem Kreuz* (vgl. Kat. A 103), als Andachtsbild.

Die meisterhaft ausgeführte Ölskizze erinnert stilistisch an einige Werke des Künstlers aus der frühen Zeit, so beispielsweise an *Die Berufung des Matthäus* (1770, vgl. Kat. A 28): Die Figuren von Matthäus und Pilatus haben ähnliche Gesichter und weisen die gleiche Malweise auf. Ebenso findet sich die Christusfigur im Geltfinger Kreuzweg von 1770/1771 wieder (vgl. Kat. A 60-A 73). Daher ist eine Datierung um 1770 anzunehmen. Die Signatur auf der Rückseite stammt nicht von Wink, sie wurde vermutlich erst später angebracht.

Paula 1994, S. 211-213 (Abb. 1, S. 212).

**A 46 Ecce Homo**

Um 1770  
 Öl auf Leinwand, H. 41,8 x B. 32,2 cm  
 Regensburg, Historisches Museum,  
 Inv.-Nr. K 1987/13



Auf einer Brüstung stehend wird Christus, begleitet von Pilatus, der neben ihm mit ausgebreiteten Armen in einer Art Unschuldsgeste steht, sowie einigen weiteren Männern dem Volk vorgeführt: Etwas erhöht auf einem Felsen sitzen im Vordergrund zwei diskutierende Männer, ein Soldat und ein Pharisäer, die beide auf Christus zeigen. Hinter ihnen hält ein weiterer Mann bereits das schräg ins Bild ragende Kreuz. Unterhalb dieser Gruppe befinden sich Soldaten, einige zu Pferde und mit einer Flagge, auf der SPQR (= Senatus Populusque Romanus) geschrieben steht. Einige weitere Männer blicken auf die erhöht Sitzenden bzw. zu Christus hin. Palastähnliche Mauern mit Pilastern hinterfangen die Szene.

Die Tafel könnte auf Grund des skizzenhaften Stils sowie des kleinen Formates als Entwurf für die erste Station des Geltofinger Kreuzweges (vgl. Kat. A 60) gedient haben: Wink übernahm die Bildanlage fast identisch und hob die Figurengruppe des rechten Bildrandes noch deutlicher hervor. Zudem veränderte er einige Figuren im unteren Bereich, die Soldaten treten hier zugunsten des Volkes zurück. Die stark skizzenhafte Malweise erinnert an Kompositionen Winks, wie beispielsweise die *Himmelfahrt Mariens* (1770, vgl. Kat. A 110).

**A 47 Kalvarienberg**

1767

Öl auf Leinwand, H. 57,3 x B. 41,5 cm

Bez.: *C. Winck/Pinxit/1767*

Verbleib unbekannt, ehem. Mainz,

Sammlung Rochelmeyer



Diese heute verschollene Darstellung mit dem Kreuzigungsthema wurde von Clementschitsch (1968) sowie – kurze Zeit darauf – von Woeckel (1968/1969) erwähnt. Woeckel beschrieb sie genauer mit „*in vorwiegend hellbräunlichen Farben gehalten mit ganz wenig hie und da aufblitzendem Rot und wenig Grün [sowie mit] verschwimmende[n] Konturen.*“<sup>63</sup> Bezüglich der Farbpalette charakterisierte er die Darstellung mit „*gebrochenen Farbtöne[n], wie sie die Palette des späten Rokoko hervorbringt.*“<sup>64</sup> Clementschitsch erläuterte zudem die Ähnlichkeiten im Stil, die zwischen dieser Skizze und dem Entwurf für das Hauptfresko in Inning am Ammersee bestehen.<sup>65</sup> Laut Clementschitsch gilt die heute verschollene Ölskizze als Entwurf für das heute nicht mehr erhaltene Hauptfresko für die Pfarrkirche St. Remigius in Raisting.<sup>66</sup>

Eine zweite, bezeichnete Fassung desselben Themas in einem kleineren Format befindet sich im Budapester Szépművészeti Múzeum (vgl. Kat. A 50).

Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 44/43; Bd. 2, Anhang B Ia (1767). – Kat. Aukt. Rom 1966, Nr. 7. – Woeckel 1968/1969, S. 119.

<sup>63</sup> Woeckel 1968/1969, S. 119.

<sup>64</sup> Woeckel 1968/1969, S. 119.

<sup>65</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 44/45 und Kat. A 153.

<sup>66</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 43/44.

## A 48 Kreuzigung Christi

1774

Öl auf Leinwand, H. 85,0 x B. 66,5 cm

Bez.: *Christ. Winck k. [a?] b. pictor invenit et pinxit 1774*

Privatbesitz



Die Kreuzigungsszene auf dem Berg Golgatha zeigt in der Bildmitte Christus am Kreuz, leicht nach links gedreht und neben ihm den guten (rechts) sowie den bösen (links) Schächer. Zu Füßen des Gekreuzigten ist Maria Magdalena in sich zusammengekauert, das Gesicht mit beiden Händen bedeckt. Neben ihr steht die Gottesmutter und blickt trauernd zu ihrem toten Sohn, begleitet von Johannes, der hinter ihr kniet und die Hände zum Gebet gefaltet hat. Sein Blick ist ebenfalls nach oben gerichtet. Zwischen den beiden Marien befindet sich eine weitere, männliche Figur (Nikodemus?) mit gefalteten Händen. Im linken Hintergrund wird Jerusalem durch einige Gebäude angedeutet. Ein fünf Sechstel des Bildes einnehmender Himmel, der in dunklen Rot- und Schwarztönen gehalten ist, hinterfängt die Szene, während ein imaginäres Licht Christus und den guten Schächer sowie die Figuren unterhalb des Kreuzes beleuchtet.

Wink wiederholte die 1774 entstandene Darstellung sechs Jahre später nochmals (vgl. Kat. A 51). Der Vergleich der beiden Bilder zeigt, dass in der früheren Darstellung einige Elemente stärker akzentuiert wurden und der Komposition dadurch mehr Spannung und Festigkeit verleihen. Vor allem die Lichtführung fällt auf: Sie sorgt für intensive Hell-Dunkel-Kontraste und verdeutlicht zudem die unterschiedlichen Inkarnate. Des Weiteren sind die Figuren in ihren Physiognomien individueller gestaltet, was man gut an Christus erkennen kann: Im Gegensatz zur Augsburger Darstellung ist Christus hier bereits tot, wie Gesicht und Körper vermitteln. Die Farbigkeit erscheint in Bezug auf Gewänder und Hintergrund intensiv. Die Komposition wirkt in sich geschlossener, stimmiger und überzeugender.

Kat. Aukt. Dorotheum 1992, Lot 206.



## A 49 Kreuzigung Christi

1779  
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 Reichersberg (Oberösterreich),  
 Augustiner-Chorherrenstift, Prälatenoratorium



Die symmetrische Darstellung wird durch das Kreuz in der Bildmitte in zwei Hälften geteilt. Links davon kniet Johannes mit gefalteten Händen. Sein Blick ist nach oben gerichtet. Hinter ihm steht Maria und betrachtet trauernd ihren toten Sohn. Unterhalb des Kreuzes auf der rechten Seite kniet Maria Magdalena, vor Schmerz und Trauer an das Kreuz gelehnt. Im Vordergrund verweisen ein Totenkopf und eine Schlange auf die Erbsünde und ihre Überwindung durch den Kreuzestod Christi. Ein angedeuteter Holzbalken links deutet auf einen der beiden Schächer hin, im Hintergrund wird Jerusalem angedeutet. Ein dunkler, rötlich eingefärbter Himmel schließt die Szene.

Wink konzentrierte seine Darstellung auf die wichtigsten Personen der Kreuzigung und verzichtete auf Abbildung der beiden Schächer. Christus hat die Augen bereits geschlossen und wird dem Betrachter als Toter präsentiert. Der Schwerpunkt in der Komposition liegt daher nicht auf der Vermittlung von Leid und Qual, sondern auf einer stillen Trauer um den Gekreuzigten. Keine der Figuren zeigt schmerzverzerrte Gefühlsregungen, sondern ein in sich gekehrtes Trauern, das in unterschiedlichen Haltungen zum Ausdruck kommt. Wink vereinfachte damit die 1774 entstandene Kreuzigung und verzichtete zudem auf die dortige dramatische Lichtführung (vgl. Kat. A 48). Stattdessen beleuchtete er die Figuren gleichmäßig, so dass sie sich vom dunklen Hintergrund abheben. Wiederum ist der Himmel mit einem auffälligen Rot-Ton eingefärbt. Die ruhige Wirkung der Komposition unterstreicht die Funktion als Andachtsbild, das für den Hausaltar im Prälatenoratorium des Klosters Reichersberg entstanden ist. Dieser Gebetsraum diente dem Abt des Klosters für seine private Andacht.<sup>67</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 116/117, Bd. 2, Anhang B IIa (1779). – Dehio 1991, Oberösterreich, S. 251-253.

<sup>67</sup> Wink malte für das Oratorium auch das Kuppelfresko (*Der Weg des Pilgers ins Himmlische Jerusalem*, 1778). Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1778/1779 Reichersberg).

## A 50 Kreuzigung Christi

1770-1775

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

H. 38,0 x B. 30,0 cm

Bez.: *Christ. Wink/invenit et [pinxit]/17[...]*

Budapest, Szépmvészeti Múzeum,

Inv.-Nr. 6509



Die kleine Ölskizze zeigt Christus am Kreuz in einer Seitenansicht. Von links reitet ein Soldat direkt auf ihn zu und stößt mit erhobener Lanze in die Seite des Gekreuzigten. Rechts von ihm ist der reuige Schächer. Zu Füßen des Kreuzes kniet Maria Magdalena und umschlingt es mit beiden Händen, vor ihr liegt ein Totenschädel als Verweis auf Adam. Daneben blicken Johannes und Maria in Richtung des Gekreuzigten. Dahinter befindet sich abseits der zweite, bereits tote Schächer. Die Szene wird von aufgewühlten Wolkenbändern hinterfangen, von denen ein Band das Kreuz umschlingt.

Die Ikonographie des reitenden Soldaten wird zwar im Neuen Testament bei Johannes beschrieben (vgl. Joh 19, 33-34), die Abbildung des Lanzenstoßes findet sich jedoch selten. Auch die Darstellung des Gekreuzigten von der Seite, mit beiden Schächern parallel zum Betrachter – einer *scena all'angolo* gemäß – kommt bei Kreuzigungen kaum vor, da Christus zumeist frontal dargestellt ist. Beide Motive tauchen in einem Werk Tiepolos auf.<sup>68</sup> Die ungewöhnliche Darstellung lässt darauf schließen, dass Wink die Komposition des Italieners gekannt haben muss. Zudem übernahm er bereits 1767 in der Mainzer Kreuzigungsdarstellung die Anordnung der drei Kreuze vollständig (vgl. Kat. A 47). Des Weiteren fallen die Wolkenbänder auf, welche die Ölskizze durchziehen und ihr zusätzliche Dynamik verleihen. Das Motiv des den Kreuzbalken umschlingenden Wolkenbandes taucht so nicht mehr auf. Der Zusammenhang mit der Mainzer Skizze sowie die ungewöhnliche Dynamik lassen auf eine Datierung zwischen 1770-1775 schließen. Die Ölskizze entstand vermutlich als Entwurf für ein Altarblatt.

Kat. Mus. Budapest 1967, Bd. I, S. 774. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Woeckel, 1968/1969, S. 119. – Garas 1974, S. 28. – Kat. Mus. Budapest 2003, S. 138 (Abb. S. 138).

<sup>68</sup> Giambattista Tiepolo, *Kreuzigung*, 1745-50, Öl auf Leinwand, 79 x 88 cm, Saint Louis (Missouri), City Art Museum.

## A 51 Kreuzigung Christi

1780

Öl auf Leinwand,

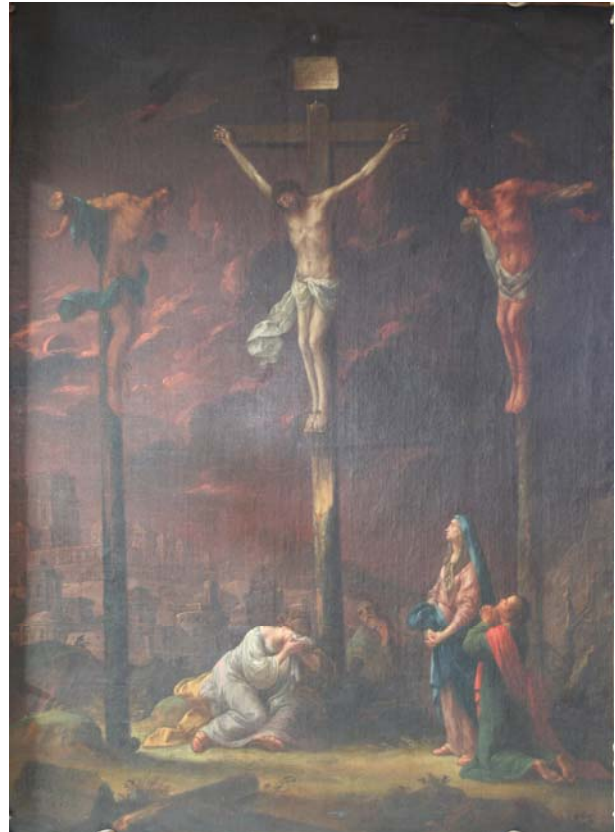
H. 102,0 x B. 79 cm

Bez.: *Christianus/Wink pinxit/Monachij 1780*

Augsburg, Kunstsammlungen und

Museen Augsburg, Schaezlerpalais –

Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6155



Der gekreuzigte, bereits tote Christus teilt die Darstellung in zwei Bildhälften. Zu seinen Seiten befindet sich der gute (links) und der böse Schächer (rechts). Zu Füßen des Kreuzes ist Maria Magdalena in sich zusammengesunken und drückt voller Trauer ihr Gesicht in ein Tuch. Rechts von ihr steht die Gottesmutter Maria und blickt voller Leid zu ihrem toten Sohn empor. Neben ihr kniet Johannes verzweifelt mit gefalteten Händen. Hinter dem Kreuz befindet sich ein weiterer Mann (Josef von Arimathäa?) in betender Haltung. Ein weiter Ausblick in den Bildhintergrund zeigt auf der linken Seite eine Stadtsilhouette: Jerusalem mit dem salomonischen Tempel darstellt. Dieser wurde von Wink gemäß den in den verschiedenen Architekturtheorien des Barock aufgegriffenen Rekonstruktionen nachempfunden.<sup>69</sup> Knapp zwei Drittel nimmt ein rötlich eingefärbter Himmel ein.

Die Betonung der Vertikalen durch die drei Kreuze sowie die stehenden Figuren verleihen der Komposition die dem Thema angemessene Ruhe. Im Gegensatz zu späteren Gemälden nehmen die deutlich voneinander abgesetzten Figuren hier wenig Raum ein, was zu einem stark in die Tiefe gehenden und detailreich geschilderten Bildraum führt. Die klassische Haltung des Johannes erinnert an die kniende Frau im Vordergrund von Raffaels *Transfiguration*. Der stark verdunkelte Hintergrund hebt die hell gemalten Figuren im Vordergrund deutlich hervor und zeigt eine Konzentration auf die wichtigsten Personen des Bildes: Christus, Maria Magdalena, Maria und Johannes. Die ungewöhnliche Farbgestaltung des Himmels, die bei Wink in späteren Kreuzigungsdarstellungen wiederholt auftritt prägt das Gemälde (vgl. Kat. A 49, A 52, A 53 oder A 54). Wink griff mit dieser Darstellung einen Bildtypus auf von 1774 auf und veränderte ihn leicht (vgl. Kat. A 48).

Feulner 1912, S. 59. – Kat. Mus. Augsburg 1926, S. 19, Nr. 127. – Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 50, Nr. 223. – Lieb 1952, S. 41. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1780). – Kat. Ausst. Augsburg, 1970, S. 206. – Kat. Ausst. Augsburg, 1984, S. 273, Abb. 93. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>69</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg, 1984, S. 273 sowie LCI 1994, Bd. 4, Sp. 258/259.

## A 52 Kreuzigung Christi

1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus/Wink/pictor aulicus/  
Monachij/ 1787*

Kösching, Friedhofskapelle



Das Altarblatt der Friedhofskapelle in Kösching zeigt eine von Wink in diesem Schema wiederholt gemalte Kreuzigungsdarstellung mit rund-bogenförmigem Abschluss. Christus bildet als Mittelpunkt die Symmetrieachse der Komposition. Er ist noch nicht verstorben, sein müdes Gesicht blickt nach oben, der Körper erscheint trotz vorangegangener Folterungen nahezu unversehrt. Zu seiner linken Seite stehen die Gottesmutter Maria mit verschränkten Händen und hinter ihr Johannes, der mit seiner rechten Hand auf den Sterbenden zeigt. Zu Füßen des Kreuzes kniet die weinende Maria Magdalena. Auf der linken Seite nähert sich von hinten ein mit einem Speer bewaffneter Soldat. Ein düsterer, von rötlicher Stimmung geprägter Wolkenhimmel hinterfängt die Szene.

Diese für Wink typische Art der Kreuzigungs-szene findet sich in einer abgewandelten Form der Figurenanordnung erstmals 1779.<sup>70</sup> Die Frontalansicht des Kreuzes, die Beschränkung auf wenige Figuren (Maria, Maria Magdalena und Johannes) sowie ein düsterer, in rötlichen Farben gehaltener Wolkenhimmel sind charakteristisch für den Wink'schen Darstellungstypus. Die Gesichter sind stark idealisiert, die Gestik der Figuren ist unauffällig. Die Komposition wirkt durch die einfach gehaltene Anordnung sowie durch den fast emotionslosen Ausdruck der Figuren starr und schematisch.

KDB 1895, Oberbayern I, S. 82. – Tyroller 1988, S. 55.

<sup>70</sup> Vgl. Kat. A 49. Vgl. hierzu auch folgende Darstellungen: Kat. A 53 (1791), A 171 (1794) und A 54 (1795).

## A 53 Kreuzigung Christi

1791  
 Öl auf Leinwand,  
 Maße unbekannt  
 Bez.: *Christian/Wink/  
 Monachii/1791*  
 Wemding, Stadtpfarrkirche  
 St. Emmeram



Der gekreuzigte Christus teilt die Darstellung in zwei Hälften. Zu seiner rechten Seite steht Maria mit gefalteten Händen gefaltet und blickt traurig zu ihrem toten Sohn. Ihr gegenüber kniet Johannes mit erhobenen, gefalteten Händen und leidvollem Gesichtsausdruck. Zu Füßen des Kreuzes liegt der Schädel Adams, im linken Bildhintergrund erkennt man die Silhouette von Jerusalem. Ein drei Viertel des Bildes einnehmender, in dunklen Rot-Tönen gehaltener Himmel hinterfängt die Darstellung.

Wink konzentrierte sich hier auf die drei unterschiedlich angelegten Figuren. Hell-Dunkel-Kontraste heben Christus als Hauptperson hervor. Sein fast makelloser Körper sowie die wenig ausdrucksstarken Gesichter verleihen dem Gemälde Ruhe. Wink versuchte hier, sich den Gestaltungsprinzipien des Klassizismus anzunähern, wie das Fehlen jeglicher Dynamik und Expressivität zeigt. Nur das Lententuch Christi und die Kopfbedeckung Marias erinnern an seine Wurzeln im Rokoko. Die Gestik des Johannes findet sich bereits in der Figur der Maria Magdalena im Isenheimer Altar (1512-1516) von Matthias Grünewald. Wink setzte sie jedoch nicht zur Steigerung des Ausdrucks ein, sondern vielmehr als kontrastierendes Bild-element zu den Händen Marias.

Die Darstellung wurde von der Gut-Tod-Bruderschaft als Hochaltarbild für die Pfarrkirche St. Emmeram in Auftrag gegeben. Sie ersetzte dort ein Vesperbild des 18. Jahrhunderts. Das Gemälde hing zwischen 1791-1925, danach wurde das ursprüngliche Vesperbild wieder eingesetzt. Seitdem befindet es sich an der nördlichen Wand des Altarraumes.

KDB 1951, Schwaben III, S. 546/549. – Feulner 1912, S. 55, 59. – Buchner 1937/1938, Bd. 2, S. 766. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1791). – Lang 2004, S. 20.

## A 54 Kreuzigung Christi

1795

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: 1795

Albaching, Pfarrkirche St. Nikolaus



Der frontal zum Betrachter dargestellte Christus am Kreuz trennt das Gemälde in zwei Bereiche: auf der linken Seite stehen Maria, mit trauerndem Blick und gefalteten Händen, und Johannes, der die Hände erhoben hat und zu Maria spricht. Auf der anderen Seite des Kreuzes kniet Maria Magdalena im Adorationsgestus und blickt trauernd auf den Toten. Hinter ihr ist die Silhouette von Jerusalem zu erkennen. Zwei Drittel des Bildes nimmt ein rötlicher Wolkenhimmel ein.

Figuren, Farbigkeit und Bildanlage entsprechen jener Art, wie Wink typischerweise das Thema der Kreuzigung als Altarblatt festhielt. Vergleicht man es mit der 1787 entstandenen Köschinger Fassung, so übernahm er Maria und Johannes fast identisch und wechselte nur die Seiten (vgl. Kat. A 52). Die Haltung der Maria Magdalena hat er bereits im Wemdinger Altarblatt für Johannes verwendet (vgl. Kat. A 53). Wink griff in der Spätzeit auf das vorhandene Figuren- und Formenrepertoire zurückgreift und dies in Variationen – niemals jedoch völlig identisch – einsetzte.

Das Gemälde entstand als Hochaltarblatt für die Pfarrkirche in Albaching, wofür er 265 Gulden erhielt.<sup>71</sup> Wink gestaltete in Albaching auch die Freskenausstattung; dafür hat sich eine Entwurfsskizze erhalten (vgl. Kat. A 178).

KDB 1902, Oberbayern V, S.1909. – Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang A (1791/1792 Albaching) und Anhang B IIIa (1795). – Tyroller 1988, S. 55. – Nadler 2004, S. 536-538. – CBD 2006, Bd. 12/1, S. 20. – AEM Pfarrakten Abens-Aying, 105 8141 01.

<sup>71</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1791/1792 Albaching).

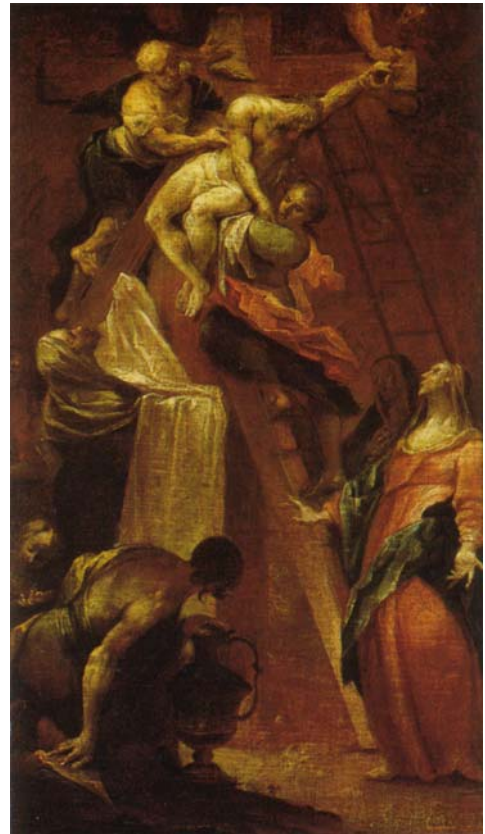
## A 55 Kreuzabnahme Christi

Vor 1770

Öl auf Leinwand, H. 44,0 x B. 27,0 cm

Bez.: *Ch [?] Winck H*

Privatbesitz



Der in sich zusammengesackte tote Körper Christi wird von drei Männern, die auf Leitern stehen, vorsichtig vom Kreuz abgenommen. Ein weiterer Helfer steht darunter und hält das geöffnete Leintuch in den Händen, um den Toten darin einzuwickeln. Maria und eine weitere Frau (Maria Magdalena?) stehen rechts vom Kreuz und blicken auf Christus. Die Gottesmutter hat dabei die Arme ausgebreitet, um ihren Sohn in Empfang zu nehmen. Im linken Bildvordergrund erkennt man einen am Boden kauern den Mann mit dem Rücken zum Betrachter. Er hat seine Hand auf ein Ölgefäß gestützt.

Die von Wink bezeichnete Ölskizze könnte in ihrer Komposition von Rembrandt und Rubens inspiriert worden sein.<sup>72</sup> Wink übernahm jedoch die Haltungsmotive der einzelnen Figuren nicht exakt, sondern entwickelte eigene Darstellungsformen. Im Gegensatz zu den beiden großen Vorbildern wirkt die Winksche Komposition unübersichtlicher und weniger klar in der Struktur. Die in komplizierten Überschneidungen angelegten Figuren um Christus herum sorgen für Dynamik und Spannung, die durch eine diffuse Beleuchtung zusätzlich verstärkt wird. So wurde nicht nur der tote Christus hervorgehoben, sondern auch Maria und die Helfer. Neben der Signatur, mit deren Hilfe sich das Bild für die Zeit vor 1770 datieren lässt, lassen zudem stilistische Ähnlichkeiten (wie z. B. die etwas derben Gesichter) mit Darstellungen aus den 1760er Jahren die Ölskizze auf die Zeit um 1765 datieren (vgl. Kat. A 16 und A 193).

Kat. Aukt. Dorotheum 1988, Lot 78 (Gutachten von H. Werner-Clementsitsch, April 1997).

<sup>72</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Kreuzabnahme Christi*, um 1633, Öl auf Holz, H. 89,4 x B. 65,2 cm, München, Alte Pinakothek (diese Darstellung fand ebenso als Stich Verbreitung). Alternativ findet sich eine ähnliche Art der *Kreuzabnahme* bereits bei Rubens (vgl. Peter Paul Rubens, *Kreuzabnahme*, 1611-1614, Öl auf Holz, 420,5 x 320 cm, Antwerpen, Onze Lieve Vrouwe-Kerk).

## A 56 Beweinung Christi

Um 1770

Öl auf eisenhaltigem Blech,

H. 44,2 x B. 29,2 cm

Bez.: *h WINK P.*

München, Bayerisches Nationalmuseum,

Sammlung Reuschel, Inv.-Nr. Rl 18



Zu Füßen zweier Kreuze befinden sich der mit verzweifelterm Blick und Gestus gen Himmel blickende Johannes sowie die trauernde, sich an das Kreuz lehrende Gottesmutter. Ihr Gesichtsausdruck ist schmerzverzerrt über den Tod ihres Sohnes. Das Schwert in ihrer Brust verstärkt dies und verweist auf den Typus der *Mater dolorosa* (vgl. Lk 2, 35). Der tote Leichnam Christi liegt in einer überstreckten Torsion vor ihr. Im vorderen Bildteil weisen die Leidenswerkzeuge sowie ein Tuch und eine Schale auf das bereits Geschehene hin. Ein Engelskopf und ein Engel betrachten weinend die Szene von oben.

Ohne erkennbare Interaktion der Figuren stellt Wink die Beweinung Christi dar. Die klassische Dreieckskomposition in der Anordnung der Figuren vermittelt Ausgewogenheit. Die Konstruktion aus Diagonalen und Vertikalen in der Figurenanordnung sowie die von Schmerzen geprägten Gesichtsausdrücke von Maria und Johannes verdeutlichen die Dramatik und Totenklage. Die v-artige Haltung von Christus und Maria wird auf Tintoretto zurückgeführt.<sup>73</sup> Das Motiv des in die Länge gestreckten und überdrehten Leichnams hat seinen Ursprung bei Annibale Carracci.<sup>74</sup> Neben der stilistischen Beurteilung spricht auch die Signatur der Ölskizze für eine Datierung um 1770.<sup>75</sup> Eine Kopie dieser Skizze befindet sich im Stadtmuseum München (vgl. Kat. D 5).

Kat. Ausst. München 1959, Nr. 47. – Kat. Mus. München 1963, Nr. 70. – Kat. Ausst. München 1965, Nr. 39. – Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 56; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Heffels 1969, Nr. 348. – Kat. Mus. Salzburg 1983, S. 498. – Kindlers 1985, Bd. 12, Abb. S. 293. – Kat. Ausst. Fürstenfeldbruck 1988, S. 164 (Abb. S. 164). – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 146-148. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>73</sup> Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 148.

<sup>74</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1963, S. 148 sowie Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 148.

<sup>75</sup> Vor 1770 signiert er seine Kompositionen mit *Wünck*, *Wünckb* oder *Wink*. Vgl. z. B. Kat. A 34/A 35, A 42, A 104, A 193, A 229.



## A 57 Beweinung Christi

1776  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 109,0 x B. 90,0 cm  
 Bez.: *Christian Wink/Aulae  
 Boicae pictor/invenit et pinxit/1776*  
 Freising, Diözesanmuseum,  
 Inv.-Nr. D 83214



Im Vordergrund wird dem Betrachter der Leichnam Christi, der sich horizontal über das Bild streckt, präsentiert. Über seinen Kopf gebeugt kniet die weinende Maria Magdalena, hinter ihr steht der betrübt blickende Johannes. In der Bildmitte sitzt zu Füßen des Kreuzes Maria, in sich gekehrt, mit gefalteten Händen und schaut traurig gen Himmel. Joseph von Arimathäa, der hinter ihr steht, betrachtet sie von der Seite. Er hält mit beiden Händen das große Leichentuch in die Höhe, auf dem Christus liegt. Im Vordergrund befinden sich Ölfässer für die spätere Bestattung. Ein düsterer, dunkler Himmel bildet den Hintergrund der Darstellung.

Wink teilte die Komposition in zwei Bereiche: den im Vordergrund liegenden Leichnam Christu sowie die dahinter angeordneten Figuren in unterschiedlichen Gesten der Trauer. Das verleiht dem Bild Ruhe und lädt den Betrachter zur Meditation ein. Im Gegensatz zu anderen, dramatischeren Darstellungen der Beweinung Christi (vgl. Kat. A 56) tendierte Wink hier bereits in Richtung Klassizismus: Er verzichtete auf komplizierte Verschränkungen und idealisierte die Gesichter, die weniger den Schmerz als stille Trauer verdeutlichen. Die Haltungen wirken konzentriert, jede einzelne Figur könnte auch für sich stehen.

Die Darstellung wurde als Altarblatt des Hausaltars von Abt Martin II. Haazi von Fürstenfeld für die Sommerabtei in Auftrag gegeben worden.<sup>76</sup> Dort stand er bis 1803 in einer Nische. Eine Zeichnung, die sich heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindet, könnte im Zusammenhang mit dem Altarblatt stehen.<sup>77</sup>

Lechner 1967, S. 34/35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1773). – Kat. Mus. Freising 1984, S. 224/225. – Kat. Ausst. Freising 1987, S. 179 (XII.24). – Kat. Ausst. Fürstenfeldbruck 1988, Bd. 1, S. 150, 163 (Abb. S. 165). – Altmann 1988, S. 241. – Palmer 1991, Kat.-Nr. 42. – Altmann 2006, S. 120, Anm. 120/122 (S. 423). – Wabnitz 2006, S. 246, Anm. 12 (S. 430).

<sup>76</sup> Vgl. Kat. Ausst. Fürstenfeldbruck 1988, Bd. 1, S. 163 sowie Wabnitz 2006, S. 246.

<sup>77</sup> Vgl. Christian Wink, *Beweinung Christi*, um 1770/1780, Tinte (dunkelbraun) und Kreide auf Papier, Feder und Rohrfeder, 16,0 x 19,1 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. GNM HZ 4261/548a sowie Palmer 1991, Kat.-Nr. 42.

## A 58 Beweinung Christi

1783

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 Halbmeile, Wallfahrtskirche  
 Zur Schmerzhaften Mutter Gottes



Die monumentale Darstellung Altarbildes der Wallfahrtskirche Halbmeile zeigt Maria in der Bildmitte, die den in ihrem Schoße liegenden toten Christus betrauert. Sie hält seine Hand mit der Rechten und hat den linken Arm um seine Schulter gelegt. Links hinter Maria steht Johannes, Maria Magdalena tröstet sie voller Mitgefühl. Am rechten Bildrand erkennt man das Kreuz, daneben befinden sich Josef von Arimathäa und Nikodemus. Ein kleiner Engel wacht andächtig über der Szene.

Die Wahl dieses Themas hängt mit dem Patrozinium der Wallfahrtskirche zusammen, die der Schmerzhaften Mutter Gottes geweiht ist.<sup>78</sup> Die ebenfalls von Wink geschaffenen Fresken verbildlichen die Wallfahrtslegende und das Gnadenbild ist eine Skulptur der Schmerzhaften Muttergottes. Daher wählte man für das Hochaltarbild die *Beweinung Christi*. Kostenvoranschlag und Vertrag sichern Wink auch als Künstler des Altarblattes; er erhielt dafür 100 Gulden.<sup>79</sup>

Die in gedämpften und dunklen Farben gehaltene Komposition zeigt den Versuch, sich dem Ideal des Klassizismus anzunähern. Klare, einfache Gesten und Haltungen sowie zurückhaltende, in sich ruhende Gesichtsausdrücke ohne große Gefühlsregungen lassen sich für die Phase der 1780-er Jahre kennzeichnend. Zudem fällt die Konzentration auf die Figuren auf, die das Bild fast vollständig einnehmen. Ein die Szene begleitender Hintergrund ist nicht mehr notwendig.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1783). – Tyroller 1977. – Tyroller 1988, S. 27, 55. – ABP PFA Seebach X.23.

<sup>78</sup> Wink malte das Thema mehrmals, vgl. Kat. A 56 (um 1770), A 57 (1776) und A 59 (1790).

<sup>79</sup> Für die Fresko-Ausstattung der Kirche zahlte man ihm insgesamt 650 Gulden. Vgl. ABP PFA Seebach, X.23 (Kostenvoranschlag Winks vom 24. Dezember 1782 bzw. Vertrag vom 14. Januar 1783).

## A 59 Beweinung Christi

1790

Öl auf Leinwand, H. 97,0 x B. 207,0 cm

Bez.: Christianus Wink/pictor Aulicus Monachii/1790

Ingolstadt, Untere Pfarrkirche St. Moritz



Die querformatige Darstellung zeigt den vertikal über das Bild gestreckten toten Leichnam Christi, der auf einem Tuch liegt. Hinter ihm befinden sich die Trauernden, links mit gefalteten Händen Josef von Arimathäa und neben ihm Maria Magdalena mit verhülltem Gesicht. In der Mitte berührt Johannes den linken Arm Christi leicht und scheint ihm einen Kuss auf die Hand geben zu wollen. Zu den Füßen steht isoliert, mit gefalteten Händen und traurigem Blick, seine Mutter Maria. Im Gegensatz zu Christus sind die Trauernden nur als Brustbilder im Hintergrund zu sehen. In der rechten Ecke verweist ein Ölgefäß auf die Totensalbung.

Die auch dem Inhalt der Darstellung angemessene gedämpfte Farbpalette unterstreicht die düstere Stimmung des Gemäldes. Die Lichtführung betont den nackten Leichnam und lässt die trauernden Figuren – nicht nur kompositorisch – im Hintergrund verschwinden. Diese Anordnung bewirkt, dass der Betrachter selbst am Grabe Christi steht und zusammen mit anderen Trauernden auf ihn blickt. Im Gegensatz zu früheren Beweinungsdarstellungen (vgl. Kat. A 56 und Kat. A 57) konzentrierte sich Wink auf den toten Christus und die Trauernden. Dies wird durch die auf lebensgroß gemalten Figuren verstärkt. Mit der Reduktion des Geschehens auf das Allernötigste näherte er sich dem Klassizismus an. Das Ölbild stellt ein typisches Beispiel für die späte Schaffenszeit Winks dar: Fast radikal reduzierte er die Komposition in ihrer Einfachheit der Figurenanordnung.

Das Gemälde wurde für die Kirche St. Moritz in Auftrag gegeben und diente als Antependium. Bei den Zeitgenossen fand es große Anerkennung, wie der damalige Ingolstädter Stadtpfarrer, Professor und Jesuit Johann Nepomuk Mederer 1793 an Johann Caspar von Lippert berichtete.<sup>80</sup>

KDB 1895, Oberbayern I, S. 53. – Feulner 1912, S. 54, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1790). – Lechner 1967, S. 35. – Tyroller 1988, S. 55. – Messerer 1972, Nr. 802. – Messerer 1979, S. 357/358, Nr. 8-12.

<sup>80</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 382, Nr. 802.

## A 60-A 73 Vierzehn Kreuzwegstationen für die Pfarrkirche Geltofung<sup>81</sup>

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltofung, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Der für 1771 durch Quellen belegte Kreuzwegstationen in Geltofung ist Winks erster Auftrag für einen Kreuzweg.<sup>82</sup> Eine Skizze zur ersten Kreuzwegstation, die sich heute im Historischen Museum in Regensburg befindet, diente vermutlich als Entwurf für den Auftraggeber (vgl. Kat. A 46).

Charakteristisch für die einzelnen Stationen ist die Dominanz der Figuren, die in fast allen Darstellungen den Großteil der Bildfläche einnehmen. Landschaftliche und architektonische Versatzstücke nehmen als Hintergrund eine untergeordnete Rolle ein und dienen ausschließlich der Andeutung einer räumlichen Situation. Bis auf wenige Ausnahmen (Kat. A 67 und A 71) zeigt der Bildraum wenig Tiefe; die Figurengruppen sind im Vordergrund gestaffelt angeordnet. Der Schwerpunkt liegt auf der Aktion und Reaktion einzelner Figuren und der auf einer emotionalen Wiedergabe der Themen. Mit Hilfe kompositorischer Mittel, wie der zahlreichen Repousoirfiguren, sollte der Betrachter in das Geschehen der einzelnen Stationen eingebunden werden. Neben einer farbigen Betonung wurden einzelne Figuren zudem mit Hell-Dunkel-Kontrasten hervorgehoben.

Wie Clementschitsch 1968 festgestellt hat, gibt es zwischen den einzelnen Stationen große Unterschiede, vor allem was die korrekte Wiedergabe der Perspektive und der Anatomie einzelner Figuren betrifft. Auch zeigen sich in der Physiognomie einzelner Gesichter deutliche stilistische Unterschiede. *„Die nicht durchgebildeten Köpfe mit aufgesetzten, langen, spitzen Nasen, vorquellenden Augen, verrenkten, manchmal deformiert und aufgeschwemmt wirkenden Gliedern [...] stehen neben den bekannten Winkschen Typen mit durchgebildeten Köpfen und organischen Körpern...“*<sup>83</sup> Clementschitsch führte dies auf eine Zusammenarbeit mit seinem Bruder Johann Chrysostomus Wink (1725-1795) zurück. Dies ist jedoch aus mehreren Gründen unwahrscheinlich: Chrysostomus arbeitete als Maler ausschließlich im fürstbischöflichen Hochstift Eichstätt und nicht für das Kurfürstentum Bayern. Allein diese territoriale Abgrenzung macht eine Zusammenarbeit der beiden Brüder problematisch, da beide um 1770 in festen Arbeitsverhältnissen standen. Vergleiche mit den Kreuzwegstationen von Johann Chrysostomus für die Wallfahrtskirche Bergen (1773) bestätigen diese These ebenfalls nicht: Die Bergener Figuren sind in ihren Haltungs- und Bewegungsmotiven grazil, fast tänzerisch und zeigen überlängte Körper. Die Bilder stehen damit dem Rokoko näher. Der Geltofingener Kreuzweg zeigt hingegen bodenständige Figurentypen. Einzig die Bildanlage der achten Station ähnelt jener in Bergen, was jedoch nicht unbedingt eine Zusammenarbeit der Brüder bedeuten muss. Stattdessen ist eine Mitarbeit von Johann Amandus Wink (1754-1817), dem Sohn von Johann Chrysostomus, anzunehmen. Dieser arbeitete nachweislich in der Werkstatt Christian Winks.<sup>84</sup> Die von Clementschitsch angeführten stilistischen Ähnlichkeiten stammen daher eher aus der Hand von Johann Amandus, der vermutlich bereits von seinem Vater Chrysostomus in die Malkunst eingeführt worden war, bevor er nach München geschickt wurde. Dies würde auch die in einigen Stationen sichtbaren Verzeichnungen in der Perspektivkonstruktion erklären.

KDB 1925, Niederbayern XII, S. 40. – Hartig 1935/1936, S. 163/173. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Tyroller 1988, S. 10-16, 54. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

<sup>81</sup> Vgl. hierzu auch A 234 bis A 246.

<sup>82</sup> „wurden [...] bey l Herrn Kristian Wink [...] 14. Kreuzwegs Stationen angefrimmt [...], die er auch allhero geliefert, und vor jedes Stuck accordierter maßen 8 fl. [...] zur Bezahlung erhalten.“ Quelle abgebildet bei Tyroller 1984, S. 10.

<sup>83</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111. Sie bezieht sich u. a. auf Übereinstimmungen in der achten Kreuzwegstation von Bergen und Geltofung.

<sup>84</sup> Johann Amandus' Mitarbeit ist erstmals 1776/1777 für Bettbrunn gesichert (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1776/1777 Bettbrunn). 1777 lieferte er als Maler Entwürfe an den Hof (vgl. BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4139/Nr. 4142). Daher war er vermutlich bereits zu Beginn der 1770-er Jahre in der Werkstatt Christian Winks.

**A 60 1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Auf einer Brüstung stehend wird Christus, begleitet von Pilatus, der neben ihm mit ausgebreiteten Armen in einer Art Unschuldsgeste steht, sowie einigen weiteren Männern dem Volk vorgeführt: Etwas erhöht auf einem Felsen sitzen im Vordergrund zwei diskutierende Männer, ein Soldat und ein reicher Pharisäer, die beide auf Christus zeigen. Hinter ihnen hält ein weiterer Mann bereits das schräg ins Bild ragende Kreuz. Unterhalb dieser Gruppe befinden sich Soldaten, einige zu Pferde und mit einer Flagge, auf der SPQR (= Senatus Populusque Romanus) geschrieben steht. Einige weitere Männer blicken auf die erhöht Sitzenden bzw. zu Christus hin. Palastähnliche Mauern mit Pilastern hinterfangen die Szene. Die durch das Kreuz (links) und die Fahne (rechts) sich bildenden diagonalen Achsen inszenieren – neben den zahlreichen Gesten – den Blick auf die Bildmitte. Christus steht zudem an der Spitze einer Dreieckskomposition, die durch die Figuren des Vordergrundes gebildet wird. Beide Konstruktionen haben das Ziel, die Gestalt des Messias hervorzuheben. Sie entspricht in ihrer Haltung und dem Blick dem Rembrandtschen Christus in der *Ecce Homo*-Radierung von 1636. Ebenso erinnert die Figur des reichen Juden mit Vollbart im linken Vordergrund an die oftmals von Rembrandt dargestellten orientalischen Männertypen.<sup>85</sup> Eine Ölskizze diente vermutlich als Entwurf: Sie zeigt einige kleine Änderungen in der Komposition (vgl. Kat. A 46).

<sup>85</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Ecce Homo*, 1636, Radierung, 54,9 x 44,6 cm, Sammlung de Bruijn, Niederlande oder Rembrandt Harmensz van Rijn, *Mann in orientalischer Kleidung*, um 1635, Öl auf Leinwand, 98,5 x 74,5 cm, National Gallery of Art, Washington, Inv.-Nr. 1940.1.13.

**A 61 2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Auf einem schmalen Weg vor einem Torbogen und von architektonischer Kulisse zu beiden Seiten gesäumt, nimmt der dornengekrönte Christus in der Bildmitte das Kreuz auf sich. Er ist umgeben von Soldaten, die ihm das Kreuz aufbürden. Zur rechten Seite geht ein prunkvoll gekleideter reicher Jude mit Vollbart und Turban und sinkt mit ausgebreiteten Armen vor Christus in die Knie.

Die Wiedergabe des Kreuzes zeigt hier Fehler in der Perspektive. Der Soldat davor, der den vertikalen Kreuzbalken hält, ist hingegen richtig abgebildet. Auch die rahmende Architektur wirkt perspektivisch nicht stimmig: Die beiden auf einem hohen Sockel stehenden Säulen schließen direkt an die Torbogenarchitektur des Hintergrundes an. Dies passt nicht zum Größenverhältnis der Figuren und des Kreuzes, die diesbezüglich zu groß erscheinen. Wiederum fallen Motiv-Anlehnungen an Rembrandt auf: Wie in der ersten Kreuzwegstation erinnert auch hier der vornehm gekleidete Jude auf der rechten Bildseite an eine Rembrandtfigur.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> Vgl. beispielsweise Rembrandt Harmensz van Rijn, *Brustbild eines Mannes in orientalischem Kostüm*, 1633, Öl auf Holz, 85,5 x 63,8 cm, Alte Pinakothek, München, Inv.-Nr. 421.

**A 62 3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



In Pastelltönen gehalten und von Ocker- und Weißtönen dominiert, zeigt die dritte Kreuzwegstation das erste Fallen Christi unter dem Kreuz: Während zwei Soldaten das Kreuz halten, damit es nicht zu Boden fällt, kniet Christus in der Bildmitte erschöpft auf einem Treppenabsatz und stützt sich dort auf. Im Hintergrund erkennt man zwei weitere Soldaten, sowie eine männliche und eine weibliche Gestalt.

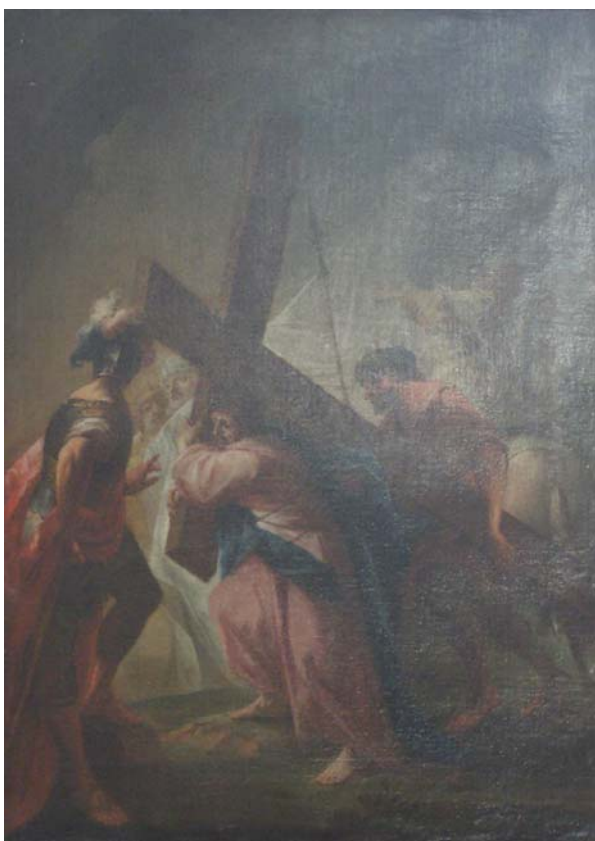
Bei dieser Darstellung fallen besonders die Hell-Dunkel- und Farbkontraste ins Auge: Die Gruppe mit Christus und den beiden Soldaten im Vordergrund ist mit dunklen, kräftigen Farbtönen mit Rot und Blau gemalt, während Figuren und Architektur des Hintergrundes in sehr helle Pastelltöne gesetzt wurde. Hinzu kommen die teilweise stark verwischten oder nur angedeuteten Konturen des Hintergrundes, die für einen nebulösen Effekt sorgen. Wie bereits in der zweiten Kreuzwegstation ist auch hier der Längsbalken des Kreuzes in der unteren Hälfte verzeichnet. Auch hier zeigen sich niederländische Einflüsse.

**A 63 4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Außerhalb der Stadtmauern von Jerusalem begegnet Christus seiner Mutter. Er trägt in der Bildmitte mit beiden Händen das Kreuz, ein Soldat begleitet ihn und zieht den Gefangenen an einem Seil mit sich. Der Blick Christi geht zur Seite hin zu seiner Mutter Maria, die ihn mit gefalteten Händen verzweifelt und fassungslos anblickt. Neben ihr steht Johannes, dessen Blick in sich gekehrt ist. Zu Füßen der beiden kniet eine weibliche Rückenfigur (Maria Magdalena?), die ihr Gesicht aus Trauer mit einem Tuch bedeckt. Im rechten Mittelgrund sitzen zwei Männer zu Pferd, einer ist als Soldat gekennzeichnet.

Die Darstellung ist geprägt von Johannes, Maria, Christus und dem Soldaten, die nebeneinander stehen und die Hälfte der Komposition einnehmen. Durch die Vertikalen, die ihre Körper bilden, sowie die horizontale Linie der Köpfe auf einer Höhe erscheint die Komposition wenig spannungsreich. Die parallele Anordnung des linken Beines Christi und des Soldaten trägt als Wiederholung ebenso dazu bei. Die kräftigen Farbtöne lockern die Darstellung auf. Die Fußstellung bei Christus ist wiederum eine anatomische Verzeichnung. Auch stimmen die Größenverhältnisse und Entfernungen zwischen den Figuren im Vordergrund und den Reitern im Mittelgrund nicht. Einige Figuren, wie z. B. die kniende, trauernde Frau, finden sich in anderen Bildern wieder (vgl. Kat. A 49 oder Kat. A 54). Auch Johannes und die Muttergottes sind klassische Figurentypen, die sich bei Wink wiederholen (vgl. Kat. A 54 oder A 171).



**A 64 5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Mit wenigen Figuren wird dargestellt, wie Simon von Zyrene Christus beim Tragen des Kreuzes hilft. Christus befindet sich in der Bildmitte und hat mit beiden Armen den Querbalken des Kreuzes umfasst. Hinter ihm bemüht sich Simon, den unteren Teil des Längsbalkens zu tragen. Auf der linken Bildseite wendet ein prächtig gekleideter Soldat mit Prunkhelm, der von der Seite dargestellt wurde, den Kopf ab und blickt zu zwei im Hintergrund stehenden Männern. Einer dieser trägt eine große Flagge. Rechts hinter Simon sitzt ein Mann zu Pferd und deutet auf die Flagge. Er wird begleitet von einem weiteren Mann.

Auch hier fallen Unstimmigkeiten auf: Die Anatomie des Soldaten auf der linken Seite ist nicht stimmig, was vor allem in der Schulter- und Armpartie zu erkennen ist. Auch der Querbalken des Kreuzes irritiert, da die eine Seite länger ist als die andere. Die untere, von Christus getragene Balkenhälfte ist zudem – perspektivisch falsch – leicht nach vorne gebogen.

**A 65 6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweißstuch**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm  
Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Wie in der zweiten Kreuzwegstation wird Christus mit dem Kreuz im rechten Arm und auf der Schulter, in der Bildmitte von vorne gezeigt. Während ein Soldat von links ihn mit einer Keule schlagen möchte, scheint Christus dies nicht zu bemerken. Sein Blick geht hinunter zu der vor ihm knienden Veronika, mit der er gemeinsam das Schweißstuch hält, auf dem sein Antlitz zu sehen ist. Rechts dahinter stehen Johannes und ein Soldat, der die auf den vorangegangenen Stationen mehrmals gezeigte Flagge trägt. Zwei weitere Soldaten und ein bärtiger Mann begleiten die Szene im linken Hintergrund.

Im Gegensatz einigen anderen Stationen stimmen hier die Proportionen der Figuren, Perspektive und Anatomie und ergeben – auch von der Figurenanordnung – eine schlüssige Komposition. Die Farbigkeit ist gedämpft, so dass der durchscheinende blaue Himmel zwischen den grauen Wolken über dem rechten Querbalken des Kreuzes besonders auffällt. Die Spitze des Kreuzes bildet mit dem Soldaten und Veronika eine Dreieckskomposition.

**A 66 7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Vor architektonischen Versatzstücken, die im Hintergrund eine Stadt andeuten, bricht Christus auf einer kleinen Erhebung zum zweiten Mal unter dem Kreuz zusammen. Das Kreuz wird währenddessen von einem neugierig blickenden Zuschauer gehalten. Vor Christus steht ein Scherge als Repoussoirfigur, der eine mit Nägel gespickte Keule hält und ausholt, um Christus zu schlagen. Mit seiner linken Hand führt er Christus an mehreren Seilen. Hinter ihm kniet auf dem Kreuzbalken ein weiterer Scherge, der den Gottessohn ebenfalls mit Seilen gefangen hält.

Das in ähnlichen Farbtönen wie die dritte Kreuzwegstation gehaltene Bild zeigt die Hauptfiguren in kräftigen Farben, während die Palette nach hinten gedämpftere und mit Weiß abgemischte Farbtöne enthält. Der Soldat im Vordergrund fällt besonders durch die scharf gezeichneten Konturen sowie Farb- und Hell-Dunkel-Kontraste auf. Seine gespannte Körperhaltung verleiht der Komposition Dynamik und Dramatik. Perspektivisch findet sich in der Darstellung des Kreuzbalkens eine Ungereimtheit, da sich der obere Querbalken nach hinten zu drehen scheint.

**A 67 8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm  
Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul

In einer hügeligen Landschaft, die im Hintergrund erhöht die Kreuzesstätte erkennen lässt, befinden sich in der linken Bildecke zwei Frauen mit ihren beiden Kindern. Beide wenden sich mit Blicken und Gesten verzweifelt an Christus. Dieser steht erhöht über ihnen und antwortet ihnen: „*Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder!*“ (Lk 23,82). Seine rechte Hand unterstützt diese Belehrung im Gestus. Ein halbnackter Mann stützt das Kreuz von unten. Rechts dahinter reiten einige Männer und Soldaten mit Fahnen und Posaunen – sie bilden den Beginn des Zuges in Richtung Kalvarienberg.

Im Gegensatz zu vielen der vorangegangenen Kreuzwegstationen schuf Wink hier Raumtiefe, um die Figuren auf unterschiedlichen Ebenen anzuordnen. Zudem fällt die kompositorische Geschlossenheit auf, die vor allem durch die Dreieckskomposition mit Christus als Spitze gebildet wird. Die diagonale Achse von links unten nach rechts oben verleiht der Darstellung Dynamik. Gleichzeitig wird der Blick des Betrachters dadurch in den Hintergrund geführt. Auf die kompositorischen Übereinstimmungen mit derselben Station des Kreuzwegs in Bergen von Johann Chrysostomus Wink, wies Clementschitsch bereits 1968 hin.<sup>87</sup> An Hand dieser Darstellung vermutete sie außerdem eine Zusammenarbeit von Christian Wink mit seinem Bruder Chrysostomus, da der Gesichtstyp des hinter dem Kreuz stehenden Soldaten nicht dem Stil des bayerischen Hofmalers entspricht. Viel wahrscheinlicher erscheint jedoch – auch auf Grund der zahlreichen perspektivischen Verzeichnungen, die dieser Kreuzweg beinhaltet –, dass Chrysostomus Sohn, Johann Amandus, an der Entstehung der Stationen beteiligt war und unwichtigere Figuren sowie Bildelemente in die Kompositionen einfügte.

---

<sup>87</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111.

**A 68 9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Erschöpft bricht Christus ein drittes Mal unter seiner Last zusammen. Das Kreuz wird dabei links von einem Helfer gehalten, während in der Bildmitte erneut ein Soldat mit einer Keule zum Schlag ausholt. Ein weiterer Soldat am rechten Bildrand, der sich auf seinen Schild stützt, beobachtet als Rückenfigur das Geschehen. Rechts hinter ihm befinden sich zwei weitere Soldaten sowie die Fahnen und ein schräg ins Bild ragender Baum.

Die vier Hauptfiguren dieser Darstellung wirken – verglichen mit anderen Bildern wie z. B. mit der achten Kreuzwegstation – plastischer und voluminöser. Mittels Farbigkeit und Hell-Dunkel-Kontrasten setzte Wink die Männer deutlich voneinander ab. Die unterschiedlichen Gesten und Haltungen sorgen für Dynamik in der Komposition. Während die Köpfe der Soldaten eine Schräge nach rechts oben bilden, sorgt die konträr dazu laufende, parallele Anordnung von Kreuz und Baum für ein kompositionelles Gegengewicht.

**A 69 10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm  
Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Ein im Vordergrund kniender Soldat führt als Repoussoirfigur in die Komposition ein. Vor ihm befindet sich das für die Kreuzigung notwendige Werkzeug. Sein Blick geht in die Bildmitte, in der Christus steht. Zwei Soldaten reißen ihm zu beiden Seiten seine Kleider vom Leib. Dahinter kümmert sich ein weiterer Soldat um das Kreuz, im Hintergrund betrachten zwei Reiter die Szene. Rechts steht ein Junge mit einem Gefäß in der Hand.

Auch hier findet das Geschehen auf sehr engem Raum statt, da die Figuren im Verhältnis zur Bildgröße sehr groß gemalt sind. Knapp zwei Drittel der Bildfläche sind dadurch fast vollständig ausgefüllt. Wiederum betonte Wink die Diagonale von links unten nach rechts oben, wobei Christus den Mittelpunkt des Geschehens bildet. Erneut fallen einige perspektivische Ungereimtheiten ins Auge, die vor allem im Kreuz sichtbar werden. Des Weiteren findet man auch hier stilistische Unterschiede in den Gesichtern: Die Soldaten und Reiter erinnern mit ihren „Knollenaugen“ an Gesichter aus der achten Kreuzwegstation und könnten daher auch von Johann Amandus Wink stammen.

**A 70 11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm  
Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Die vielfigurige Szene zeigt Christus im Vordergrund am Boden auf dem Holzkreuz liegen. Er wird gerade ans Kreuz genagelt und ist von drei Männern umgeben: Der mit dem Rücken zum Betrachter kniende Mann bohrt die Löcher in den Holzbalken, während ein anderer hinter ihm ein Tuch hochzieht. Auf der rechten Seite nagelt ein Mann die rechte Hand Christi am Kreuz fest, hinter ihm lehnt ein großer Holzbalken. Daneben steht einer der Hohenpriester und unterhält sich mit einem Soldaten. Dahinter erkennt man ein weiteres Kreuz, eine Flagge, das SPQR-Schild sowie einen Gehilfen mit einer Leiter.

Im Gegensatz zu den anderen Stationen ist Christus hier nur mit Oberkörper und Kopf zu sehen. Er wird dem Betrachter nicht frontal gezeigt, sondern von hinten, so dass sein Gesicht nicht genau zu erkennen ist. Dafür wurden die um ihn herum gruppierten Soldaten in Szene gesetzt und bilden zusammen mit dem Hohenpriester einen Kreis um Christus herum. Verschiedene, in die Höhe ragende Gegenstände füllen die Komposition und lassen wenig Platz für einen tiefen Bildraum. Der rechte Baumstamm, der das Pendant zur gegenüberliegenden Leiter bildet, hat mehr kompositorische als inhaltliche Gründe.

**A 71 12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltofing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Ein kniender Soldat leitet als Repoussoirfigur in die Komposition ein. Zusammen mit einem Hohenpriester verweist er auf den Gekreuzigten in der Bildmitte. Unterhalb des bereits toten Gottessohnes stehen Maria und Johannes mit gefalteten Händen. Maria blickt fassungslos auf ihren Sohn, während Johannes sorgenvoll auf sie schaut. Den Hintergrund bildet die Silhouette Jerusalems und ein rötlich eingefärbter Himmel hinterfängt die Szene.

Wie bei der ersten Station deuten im Vordergrund zwei miteinander kommunizierende Figuren auf das Geschehen im Mittelgrund. Sie fallen durch den Hell-Dunkel-Kontrast ihrer Kleidung und scharfe Konturen auf. Dies zeigt sich auch in den Größenverhältnissen: Christus, Maria und Johannes erscheinen deutlich kleiner als die Männer des Vordergrundes. Wink hat die Gekreuzigten schräg ins Bild gesetzt, so dass Christus nicht frontal, sondern von der Seite und der gute Schächer von vorne präsentiert wird. Vermutlich hat Wink sich diesbezüglich an einer Komposition Tiepolos orientiert.<sup>88</sup> Die Farbigkeit mit rötlichem Himmel sowie das sehr helle Inkarnat Christi kennzeichnen auch die späteren Kreuzigungsdarstellungen (vgl. Kat. A 51, A 52 oder A 54).

<sup>88</sup> Vgl. Giambattista Tiepolo, *Kreuzigung*, um 1745-50, Öl auf Leinwand, 79 x 88 cm, Saint Louis (Missouri), City Art Museum.



## A 72 13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm

Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Der tote Christus ist bereits vom Kreuz abgenommen worden und liegt in einem weißen Leichtuch, das von Maria Magdalena und Johannes gehalten wird. Dahinter sitzt unterhalb des Kreuzes Maria mit gefalteten Händen und verzweifelterm Blick. Rechts davon unterhalten sich Nikodemus und Josef von Arimathäa, der mit beiden Händen auf die trauernde Gottesmutter verweist. Ein düsterer, grau-weißer Himmel schließt die Komposition.

Wink ordnete die Figuren mittels einer schrägen Staffelung so an, dass die Darstellung trotz der Größe der Figuren im Verhältnis zum Gesamtbild nicht gedrängt wirkt. Die unterschiedlichen Haltungsmotive lassen die Komposition abwechslungsreich erscheinen. Die gedämpfte und kühle Farbigkeit wird nur durch das kräftige Rot-Blau des Mariengewandes unterbrochen. Das Motiv des toten Christus, der von Johannes gehalten wird, findet sich bereits in der altdeutschen Malerei bei Albrecht Dürer, Hans Baldung Grien und Albrecht Altdorfer.<sup>89</sup> Eine ähnlich Darstellung der trauernden Madonna malte Wink in einer Ölskizze der *Beweinung Christi* (vgl. Kat A 56).

<sup>89</sup> Vgl. beispielsweise Hans Baldung Grien, *Beweinung Christi*, 1513, Feder in Schwarz auf Papier (Entwurf für gleichnamiges Gemälde im Ferdinandeum, Innsbruck), 32,3 x 22,3 cm, Basel, Kupferstichkabinett oder Albrecht Dürer, *Beweinung Christi*, um 1498, Öl auf Tannenholz, 147 x 118 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

**A 73 14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt**

1771

Öl auf Leinwand, H. 93,0 x B. 68,0 cm  
Geltöfing, Pfarrkirche St. Peter und Paul

Der auf einem Leintuch liegende Leichnam Christi wird von Josef von Arimathäa und zwei weiteren Männern in einen Steinsarkophag eines Felsengrabes gelegt. Johannes, der eine Fackel hält, und die trauernde Maria wohnen der Szene bei. Am linken Bildrand begleitet Nikodemus die Szene, hinter ihm erkennt man den bläulichen Himmel sowie eine Palme.

Die Figur des hinteren Helfers auf der rechten Seite erinnert in Haltung und Ausdruck an einen Hirten aus einer Anbetungsdarstellung (vgl. beispielsweise Kat. A 22). Während Christus, Josef von Arimathäa, Maria und Johannes einheitlich erscheinen, fällt die Figur im rechten Vordergrund mit rotem Gewand durch ihre ungeheure Plastizität heraus.

## A 74-A 87 Vierzehn Kreuzwegstationen für die Klosterkirche Fürstenfeld

1795

Öl auf Leinwand, H. 90,5 x B. 72,5 cm

Altenerding, Pfarrkirche Mariä Verkündigung

Der ursprünglich für das ehemalige Zisterzienserkloster Fürstenfeld angefertigte Kreuzweg stammt aus dem Jahr 1795 und wurde von Abt Tezelin Katzmayr in Auftrag gegeben. Wink erhielt insgesamt 140 Gulden. Der Beleg über den Erhalt des Geldes datiert vom 13. Februar 1795, zu diesem Zeitpunkt musste Wink die Bilder bereits geliefert haben. Zwei Jahre danach entfernte man die Kreuzwegstationen aus der Kirche und ersetzte sie durch zeitgemäßere Bilder. Die Wink'schen Tafeln wurden in die Kirche St. Stephan nach Pfaffing (heute: Fürstenfeldbruck) gebracht und dort aufgehängt.<sup>90</sup> Von dort kamen sie vermutlich in den Besitz des Malers und Bildhauers Steiner in Fürstenfeldbruck. Dieser bot den Kreuzweg 1903 der Kirchenverwaltung Altenerding zum Kauf an, seitdem befinden sich die Bilder in der dortigen Pfarrkirche Mariä Verkündigung.<sup>91</sup>

Wie bereits bei seinem ersten Kreuzweg für die Kirche in Geltofing von 1771 setzte Wink auch hier wiederholt Repoussoirfiguren ein. Die Kompositionen sind jedoch, verglichen mit den früheren Darstellungen, stark vereinfacht: So verwendete er weniger Figuren und ordnete diese nebeneinander auf einer Ebene an. Das führt zur Betonung der vertikalen Achsen, was den Darstellungen eine gewisse Starr- und Schemenhaftigkeit verleiht. Die Figuren stehen isoliert und wirken – trotz teilweise übertriebener Gebärden – bewegungslos. Zudem gestaltete Wink die Gewänder einfach und wenig schmuckreich. Hinzu kommt eine gedämpfte Farbpalette, nur Christus, Maria und Johannes erfahren eine besondere farbliche Akzentuierung. Die Gesichter sind idealisiert, dadurch wirken sie teilweise sehr hölzern und wenig ausdrucksvoll. Der Kreuzweg zeigt die klassische Malweise der 1790-er Jahre, in denen die Tafelbilder des Künstlers zunehmend uninspiriert wirken. Die Figurentypen finden sich bereits in früheren Bildern wieder, durch eine individuelle Charakterisierung fehlt es ihnen jedoch an Ausdruck und Lebendigkeit.

Altmann 1988, S. 244. – Altmann 1988 I, S. 3068-3069. – Brenninger 1990, S. 10. – Altmann 2000, S. 17/18. – Schmid 2002, S. 141-144. – Klemenz 2006, S. 396. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 16. – BHStA KL Fürstenfeld, Nr. 193. – AEM PFA Altenerding, 107 3002 02.

---

<sup>90</sup> Vgl. Altmann 1988 I, S. 3069.

<sup>91</sup> Vgl. AEM PFA Altenerding, 107 3002 02, Nr. 2417.

### **A 74 1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus**

Kompositionell ähnlich wie in der 1. Station des Geltofing Kreuzweges wird der gefolterte Christus von Pilatus dem Volk auf einer Treppe vorgeführt. Im Vordergrund tragen einige Männer bereits das Kreuz und werden von Frauen begleitet, sie alle haben dem Betrachter den Rücken zugewandt. Die Hintergrundarchitektur umschließt die Szene.

Die Unterschiede zu Geltofing sind gering: Wink verzichtete auf einige Elemente, wie z. B. reitende Soldaten, und reduzierte die Figurenanzahl. Statt der Fahne im Bild malte er hier eine gemauerte Treppenwange. Auch die Interaktion des Volkes fehlt hier, stattdessen ist der Blick des Volkes auf Christus gerichtet. Durch ihre Rückenansicht wird der Betrachter zu einem Teil der anklagenden Menschen. Wiederum verwendete Wink die charakteristischen Figuren der Spätzeit, wie z. B. der alte Mann mit Turban auf der linken Bildseite verdeutlicht.

### **A 75 2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich**

Christus steht in der Bildmitte, während ihm Soldaten das Kreuz auf die Schultern legen. Weitere Soldaten, einer davon zu Pferd, begleiten die Szene dahinter, im Vordergrund betrachtet ein alter Mann als Repousoirfigur das Geschehen. Ein Gebäude sowie große Doppelsäulen verweisen auf den Palast des Pilatus.

Die auf vier Soldaten, Christus und den Zuschauer reduzierte Szene zeigt wenig Ausdruck. Christus fasst mehr symbolisch an das Kreuz, als dass er es wirklich zu tragen scheint. Die Komposition wird dominiert von Vertikalen, die durch das quergelegte Kreuz unterbrochen werden. Die Darstellung wirkt dennoch stark beruhigt und starr, was auch an den idealisierten Gesichtern liegt.

### **A 76 3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz**

Christus trägt das Kreuz entlang einer Stadtmauer und fällt dabei zu Boden. Ein dahinter gehender Mann befiehlt ihm aufzustehen. Weitere Soldaten begleiten ihn, einer davon steht wiederum als Repousoirfigur mit einem Schlagstock in der Hand auf der linken Vorderseite.

Die undynamische Haltung einzelner Figuren, deren Gesten Bewegungslosigkeit verraten, bestimmen die Komposition. Trotz der zahlreichen Personen findet wenig Interaktion statt, mit Ausnahme von Christus und den ihn antreibenden Mann steht jede Figur für sich.

### **A 77 4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter**

In einem Durchgang begegnet Christus seiner Mutter, die auf der linken Bildseite von Johannes begleitet wird. Zwei Männer treiben Christus an, dahinter reitet ein Soldat, der sich mit einem älteren Mann unterhält. Ein Soldat im Vordergrund verweist als Repousoirfigur mit seiner linken Hand auf die Begegnungsszene. Im Hintergrund sind hohe Gebäude zu erkennen.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Stationen scheint Christus hier unter der Last des Kreuzes zusammenzubrechen, während seine Mutter ihn sorgenvoll mit gefalteten Händen anblickt. Trotz des Blickkontaktes der beiden sowie der Gesten der umstehenden Figuren wirkt die Komposition erstarrt, was vor allem auf die unnatürlich wirkenden Gebärden zurückzuführen ist.

**A 78 5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen**

Die ungewöhnliche Repousoirfigur am linken Bildrand zeigt einen Reiter mit Pferd von hinten, der auf die Szene vor ihm deutet. Dort hält Christus das Kreuz, während Simon von Zyrene ihm zu Hilfe kommt. Zahlreiche Soldaten begleiten den Kreuztragenden, einer davon schlägt auf ihn ein. Eine palastähnliche Architektur hinterfängt die Szene.

Die gedrungenen, in die Knie gehenden Figuren sowie die vertikalen Achsen verstärken wiederum den Eindruck der Bewegungslosigkeit. Die ungewöhnliche Reiterfigur in der Rückenansicht findet sich bei Wink hier erstmals.

**A 79 6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweißstuch**

Am Stadtrand mit Blick in die freie Natur findet die Begegnung Christi mit Veronika statt. Christus hält das Kreuz auf der rechten Schulter, während die kniende Frau ihm ein Schweißstuch reicht. Das Antlitz Christi ist dabei noch nicht erkennbar, da Wink den Moment des Überreichens festgehalten hat. Vier Soldaten und ein Mann begleiten die Szene, einer davon trägt eine Leiter.

Interessanterweise stellt Wink hier nicht die das Tuch präsentierende Veronika dar, sondern den Moment davor. Veronikas Haltung und Bewegung wirken natürlich, während die Figuren um sie herum eher gelähmt erscheinen. Wiederum reduzierte Wink die Darstellung auf wenige Personen.

**A 80 7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz**

Inmitten einer felsigen Landschaft stürzt Christus zum zweiten Mal. Er liegt am Boden, das Kreuz wird von einem Mann gehalten. Ein Mann hinter ihm holt mit einem Stock aus, um ihn zu schlagen. Drei Soldaten betrachten die Szene.

Wink drehte zwar die Figuren, so dass die Gesichter dem Betrachter zugewandt sind. Durch die stereotype Ausführung wirken sie jedoch leblos und erstarrt.

**A 81 8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen**

In der Bildmitte hält Christus, das Kreuz auf seiner Schulter, einen Moment inne, um zu den beiden trauernden Frauen mit ihren Kindern auf der linken Seite zu sprechen. Dabei hat er seine rechte Hand erhoben. Drei Soldaten beobachten die Szene, zwei davon stehen hinter Christus, einer befindet sich als Repousoirfigur auf der rechten Vorderseite.

Der Mittelpunkt der Komposition ist Christus, die Frauen bilden, wie die Soldaten auch, die Umrahmung. Durch die Anordnung der Figuren auf einer Höhe sowie den wenig definierten Hintergrund erscheint die Bildanlage einfallslos. Im Vergleich mit derselben Kreuzwegstation in Geltofig hat Wink die ehemals diagonale Präsentation der Figurengruppen zusammengeschoben und zugleich die Figurenanzahl reduziert (vgl. Kat A 67).

## A 82 9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz

Christus fällt hier ähnlich wie in der VII. Kreuzwegstation, nur gespiegelt auf die andere Seite. Ein Mann und ein Soldat halten das Kreuz, dahinter befindet sich ein weiterer Soldat sowie ein Mann zu Pferde. Im Vordergrund hebt ein Begleiter die Hand mit einem Schlagstock, um auf Christus einzuschlagen. Der Hintergrund ist geprägt von einer bergigen Landschaft.

Auch hier zeigt sich wenig Abwechslung in den Figuren und ihrer Anordnung. Die Komposition ist auf sechs Personen reduziert, Christus sticht vor allem durch die Farbigkeit seines Gewandes hervor. Alle halten in ihren Bewegungen inne und scheinen erstarrt zu sein. Trotz des Versuchs, mit unterschiedlichen Haltungen Abwechslung in die Komposition zu bringen, fehlt es an Dynamik.

## A 83 10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt

Der in der Bildmitte stehende Christus, mit beiden Augen zum Himmel blickend, wird von zwei Soldaten seiner Kleider beraubt, während ein dritter daneben Flüssigkeit in einen Becher füllt. Im Vordergrund bereitet ein weiterer Soldat mit Nägeln in der Hand die Kreuzigung vor, während links hinter ihm Nikodemus und Josef von Arimathäa in ein Gespräch verwickelt sind.

Neben der Entkleidung Christi enthält diese Darstellung zwei weitere Szenen mit den beiden Alten im Hintergrund und den Soldaten, welche die bevorstehende Kreuzigung vorbereiten. Die Anordnung der Figuren erfolgte wiederum fast parallel auf einer Ebene, wobei die vertikalen Achsen hier betont werden. Mittels der Arme der beiden Soldaten, die Christus entkleiden, versuchte Wink, eine Diagonale als Ausgleich zu schaffen. Dies gelang auf Grund des Wolkenhintergrundes nur bedingt.

## A 84 11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt

Der schräg zum Betrachter liegende Christus wird von zwei Soldaten ans Kreuz genagelt. Zwei weitere Soldaten daneben helfen bei der Vorbereitung. In gebührendem Abstand stehen dahinter mehrere Männer, teilweise in prächtigen Gewändern, und betrachten das Geschehen.

Durch die Anordnung der Figuren hintereinander und der Schräge des Kreuzes hat Wink hier die wohl interessantesten Darstellungen des Kreuzweges geschaffen. Die Figuren im Vordergrund sind zwar isoliert, wirken jedoch in ihren Haltungen natürlicher und verleihen der Komposition Abwechslung. Die im Hintergrund gruppierten Männer umrahmen die Szene, so dass der Himmel nur ein Viertel des Bildes einnimmt. Die Anordnung der Figuren (Christus und die Soldaten) erinnert an Dürers *Kreuznagelung Christi* aus der sog. Grünen Passion (1504).<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Vgl. Albrecht Dürer, *Kreuznagelung Christi* aus der sog. „Grünen Passion“, 1504, Feder in Schwarz, Pinsel in Grau, weiß gehöht, auf grün grundiertem Papier, H. 28,8 x B. 18,2 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

**A 85 12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz**

Das Kreuz Christi in der Bildmitte teilt die Komposition in zwei Bereiche: In der rechten Hälfte kniet Johannes, die Hände im Gebet nach oben erhoben. Auf selber Höhe steht auf der linken Seite Maria, zu ihrem toten Sohn blickend und die Hände gefaltet. Zu Füßen des Kreuzes, das sie mit einem Arm umfasst, kauert die trauernde Maria Magdalena. Hinter den beiden Frauen steht ein älterer Mann mit Turban (Nikodemus?). Die beiden Schächer sind rechts und links nur angedeutet. Dahinter erschließt sich der Blick in die Landschaft mit einem die Hälfte des Bildes einnehmenden rotgefärbten Himmel.

Die Darstellung erinnert in ihrer Bildanlage stark an das Altarblatt der *Kreuzigung* für die Stadtpfarrkirche in Wemding (1791, vgl. Kat. A 53). Wink hat die Komposition um zwei Figuren erweitert, ihre Haltungen jedoch annähernd übernommen. Der Ausdruck dieser Darstellung ist in sich ruhender.

**A 86 13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt**

Vor dem Kreuz sitzt Maria und hält den Leichnam ihres Sohnes im Arm. Neben ihr beweint Maria Magdalena den Toten, hinter den beiden Frauen stehen Nikodemus mit einem Ölgefäß und Josef von Arimathäa, der das Leintuch hält. Johannes befindet sich am linken Bildrand und betrachtet die Trauernden und den Toten. Im Hintergrund erkennt man eine weite Landschaft mit Bergen.

Die Haltung Mariens und der gedrehte Körper Christi ähneln zwei früheren Kompositionen Winks: Für die *Beweinung Christi* in Halbmeile (1783) stellte Wink die trauernde Gottesmutter mit ihrem Sohn in derselben Haltung, nur seitenverkehrt, dar. Die Torsion des Leichnams taucht zudem bereits in einer Ölskizze um 1770 auf (vgl. Kat. A 56 und A 58).

**A 87 14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt**

Vor einer dunklen Höhle wird der tote Christus von zwei Männern getragen, während Nikodemus eine Fackel hält und den Weg weist. Johannes und ein weiterer Mann begleiten die Gruppe, zu der auch die stehende Maria am rechten Bildrand gehört. Ihr gegenüber befindet sich kniend Maria Magdalena, an einen Holzbalken gelehnt.

Das Motiv des Mannes, der die Knie Christi umfasst, erinnert an Caravaggios Darstellung desselben Themas. Wink scheint sich an der bekannten Figur orientiert und diese für seine Komposition umgewandelt zu haben.<sup>93</sup>

---

<sup>93</sup> Vgl. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Grablegung Christi*, 1602-1604, Öl auf Leinwand, H. 300 x B. 203 cm, Rom, Pinacoteca Vaticana.

## A 88-A 101 Vierzehn Kreuzwegstationen für die Klosterkirche Benediktbeuern

1795

Öl auf Leinwand, H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfürstl. Hofmaler/zu München malte diesen Kreuz-/weg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und Pfarrkirche St. Benedikt

Die Kreuzwegstationen für die ehemalige Klosterkirche in Benediktbeuern wurden im selben Jahr wie jene für das Kloster Fürstenfeld geschaffen. Da Wink für die Fürstenfelder Stationen bereits am 13. Februar 1795 den Erhalt seines Lohnes bestätigte, ist anzunehmen, dass dieser zuerst entstanden ist.<sup>94</sup> Stilistische Unterschiede belegen die These: Während im Fürstenfelder Kreuzweg einige Unstimmigkeiten in der Komposition und Figurenanordnung herrschen, wurde dies in den Stationen für Benediktbeuern stimmiger gelöst.

Beide Bilderserien sind in Komposition und Malweise eng miteinander verbunden. So zeigt sich, dass Wink bis auf wenige Ausnahmen die Christus-Figur exakt für Benediktbeuern übernommen hat.<sup>95</sup> Die übrigen Personen wandelte er ab, in dem er Gesichter und Haltungen sowie die Anordnung veränderte. Dies führte oftmals zu gelungenen Kompositionen einzelner Szenen. Am überzeugendsten erscheint die dreizehnte Station, die sich deutlich von derselben des Fürstenfelder Kreuzweges unterscheidet. Die Farbgebung ist, charakteristisch für die 1790-er Jahre, von Brauntönen geprägt und dunkel, oftmals sticht nur das rot-blaue Gewand des Gekreuzigten hervor. Die Gesichter sind wiederum stark idealisiert. Die Bezeichnung auf Rückseite der 14. Kreuzwegstation stammt vermutlich nicht von Wink selbst, sondern von einem Zeitgenossen, da es sich um eine Schreibrift des 18. Jahrhunderts handelt.

Mindera 1970, S. 38. – Paula 1994, S. 216. – Weber 2004, S. 23.

---

<sup>94</sup> Vgl. Altmann 1988 I, S. 3068.

<sup>95</sup> Mit Ausnahme der 13. Station stimmen alle anderen Stationen überein. In der Szene *Christus fällt zum zweiten/dritten Mal unter dem Kreuz* tauschte er die Figuren.



**A 88 1. Kreuzwegstation: Christus vor Pilatus**

1795

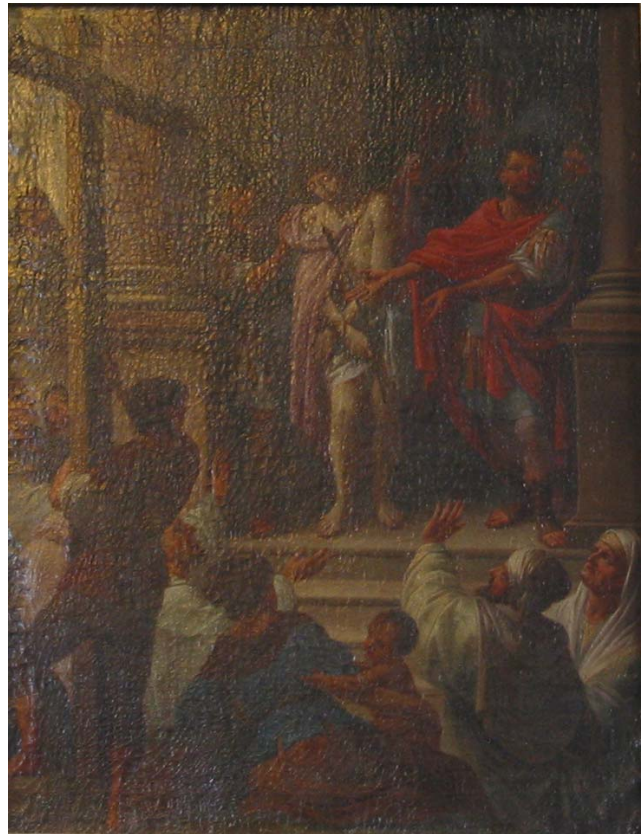
Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofinaler/zu München malte diesen**Kreutz-/weeg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt



Auf einer Treppe zwischen zwei Säulen stehend präsentiert Pilatus den gefesselten Christus einem aus wenigen Personen bestehenden Volk im Vordergrund. Ein Mann hält bereits das Kreuz, weitere Männer deuten mit verächtlichen Gesten auf Christus.

Fast identisch übernahm Wink die Bildanlage des Fürstenfelder Kreuzweges, um die erste Station darzustellen (vgl. Kat. A 74). Er änderte nur einzelne Figuren und wechselte bei Christus und Pilatus die Seite: Während es in der Fürstenfelder Tafel noch Christus ist, der mit einem roten Umhang betont wird, ist es hier Pilatus.

**A 89 2. Kreuzwegstation: Christus nimmt das Kreuz auf sich**

1795

Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofmaler/zu München malte diesen**Kreutz-/weeg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt



Christus blickt in der Bildmitte auf den Betrachter, während ihm ein Gehilfe das Kreuz auf die rechte Schulter hievt. Hinter ihm fasst ein weiterer Mann an den Kreuzbalken, begleitet von einigen Soldaten und zwei Hohen Priestern. Im linken Bildvordergrund stehen zwei sich abwendende Männer, rechts davon ein Soldat. Kolossalsäulen und -pfeiler bilden den Hintergrund.

Wiederum ist die Christusfigur identisch mit derselben Station des Fürstenfelder Kreuzweges (vgl. Kat. A 75). Den Hintergrund mit den begleitenden Figuren gestaltete Wink hingegen anders: Die Staffelung der Figuren nach rechts oben verleiht der Komposition mehr Abwechslung und Spannung. Die Gesichter erinnern an frühere Darstellungen Winks.

**A 90 3. Kreuzwegstation: Christus fällt zum ersten Mal unter dem Kreuz**

1795  
Öl auf Leinwand,  
H. 66,5 x B. 50,0 cm  
Bez.: *Christian Wink Churfürstl.  
hofmaler/zu München malte diesen  
Kreutz-/weeg im Jahre 1795*  
Benediktbeuern, Basilika und  
Pfarrkirche St. Benedikt



Innerhalb der Stadt, die durch hohe Mauern gekennzeichnet ist, bricht Christus unter der Last des Kreuzes zusammen. Zwei Gehilfen halten dabei das Kreuz, während ein Soldat mit einem Stock auf den Messias einschlägt. Ein Mann zu Pferde beobachtet die Szene, ebenso wie weitere Soldaten im Hintergrund. Ein Soldat steht als Repoussoirfigur im rechten Bildvordergrund und blickt weg.

Die architektonische Kulisse ist dieselbe wie in der Fürstenfelder Tafel (vgl. Kat. A 76), die Anordnung der Figuren erscheint jedoch anders – sie wurde hier besser gestaltet. Die verschiedenen Haltungs- und Bewegungsmotive verleihen der Darstellung mehr Dynamik.

**A 91 4. Kreuzwegstation: Christus begegnet seiner Mutter**

1795  
Öl auf Leinwand,  
H. 66,5 x B. 50,0 cm  
Bez.: *Christian Wink Churfrtl.  
hofmaler/zu München malte diesen  
Kreutz-/weeg im Jahre 1795*  
Benediktbeuern, Basilika und  
Pfarrkirche St. Benedikt



In einem Durchgang begegnet Christus seiner Mutter, die auf der linken Bildseite von Johannes begleitet wird. Zwei Männer treiben Christus an, dahinter reitet ein Soldat, der sich mit einem älteren Mann unterhält. Ein Soldat im Vordergrund verweist als Repousoirfigur mit seiner linken Hand auf die Begegnungsszene. Im Hintergrund sind hohe Gebäude angedeutet.

Die Tafel ist mit der Fürstenfelder Darstellung desselben Themas identisch und stimmt in Komposition und Malweise überein (vgl. Kat. A 77).

**A 92 5. Kreuzwegstation: Simon von Zyrene hilft Christus das Kreuz tragen**

1795

Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofinaler/zu München malte diesen**Kreutz-/weeg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt



Vor der Kulisse einer Stadtmauer mit landschaftlichem Hintergrund wird der kreuztragende Christus von Simon von Zyrene unterstützt. Weitere Männer begleiten die Szene. Ein Soldat holt mit seinem Stock aus, um Christus zu schlagen, ein weiterer steht als Repoussoirfigur im linken Vordergrund und weist den Weg.

Erneut sind die Figuren von Christus und Simon von Zyrene identisch mit jenen aus dem Fürstenfelder Kreuzweg (Kat. A 78). Nur die Begleitfiguren sowie ihre Anordnung unterscheiden sich davon. Zudem variierte Wink die architektonische Hintergrundgestaltung.

**A 93 6. Kreuzwegstation: Veronika reicht Christus das Schweißtuch**

1795  
Öl auf Leinwand,  
H. 66,5 x B. 50,0 cm  
Bez.: *Christian Wink Churfrtl.  
hofmaler/zu München malte diesen  
Kreuz-/weeg im Jahre 1795*  
Benediktbeuern, Basilika und  
Pfarrkirche St. Benedikt



Veronika reicht Christus ein Tuch, damit er sich den Schweiß abwischen kann, sie kniet vor ihm. Einige Soldaten, die um den Kreuztragenden stehen, beobachten die Szene. Auf der linken Bildseite überwacht ein zu Pferde sitzender Soldat die Begegnung. Ein Torpfeiler schließt die Szene rechts, dahinter erstreckt sich eine weite Landschaft mit Bergen und einem bewölkten Himmel darüber.

Auch hier übernahm Wink die beiden Hauptfiguren, Christus und Veronika, fast identisch aus dem Fürstenfelder Kreuzweg (vgl. Kat. A 79). Nur die Armhaltung der Veronika änderte er leicht. Das Motiv des reitenden Soldaten, der dem Betrachter samt Pferd den Rücken zuwendet, taucht in ähnlicher Weise bereits in der fünften Fürstenfelder Kreuzwegstation auf (vgl. Kat. A 78).

**A 94 7. Kreuzwegstation: Christus fällt zum zweiten Mal unter dem Kreuz**

1795  
Öl auf Leinwand,  
H. 66,5 x B. 50,0 cm  
Bez.: Christian Wink Churfrtl.  
hofmaler/zu München malte  
diesen Kreuz-/weeg im Jahre 1795  
Benediktbeuern, Basilika und  
Pfarrkirche St. Benedikt



Auf dem Weg zur Kreuzigungsstätte bricht Christus ein zweites Mal unter dem Kreuz zusammen. Zwei Gehilfen halten dabei das Kreuz, ein Soldat schlägt auf ihn ein. Ein Priester sowie ein Mann zu Pferd begleiten die Szene dahinter. Im Vordergrund trägt links ein Mann eine Leiter, ein Soldat rechts steht als Repoussoirfigur dabei und beobachtet alles. Landschaft und Himmel hinterfangen die Szene.

Die Christusfigur ist identisch mit jener aus der neunten Fürstenfelder Kreuzwegstation (vgl. Kat. A 82). Die weiteren Personen wurden anders angeordnet. Die beiden Figuren auf der rechten und linken Bildseite sorgen für eine Rahmung der Szene, die sich dahinter auf einer Ebene durch die neben- und hintereinander angeordneten Personen abspielt.

**A 95 8. Kreuzwegstation: Christus begegnet den weinenden Frauen**

1795  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 66,5 x B. 50,0 cm  
 Bez.: *Christian Wink Churfrtl.  
 hofmaler/zu München malte diesen  
 Kreuz-/weeg im Jahre 1795*  
 Benediktbeuern, Basilika und  
 Pfarrkirche St. Benedikt



Christus trägt in der Bildmitte das Kreuz und verweist mit seiner Hand auf die am linken Bildrand befindlichen Frauen mit ihren Kindern. Diese blicken ihn verzweifelt, mit erhobenen Händen und bittenden Gesten an. Ein vor Christus schreitender Soldat blickt ebenfalls zu den Frauen. Ein weiterer Soldat zu Pferde weist mit seiner Hand auf die Trauernden und fordert mit seinem Blick einen Gehilfen auf einzuschreiten. Der Torpfosten sowie eine Palme umrahmen die Szene, dahinter öffnen sich Berge und Himmel.

Wink übernahm die Christusfigur aus derselben Station des Fürstenfelder Kreuzweges (vgl. Kat. A 81). Die Frauen variierte er jedoch und betonte sie hier durch eine größere Anzahl deutlicher. Auch die Anordnung der Soldaten und Begleiter wirkt hier abwechslungsreicher und stimmiger.



**A 96 9. Kreuzwegstation: Christus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz**

1795

Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofinaler/zu München malte diesen**Kreutz-/weeg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt



Christus liegt am Boden, unter der Last des Kreuzes ein weiteres Mal zusammengebrochen. Zwei Gehilfen versuchen, ihn und das Kreuz aufzurichten, den Befehlen der zwei Soldaten mit ihren Schlagstöcken gehorchend. Im Hintergrund diskutiert ein Soldat mit einem Mann. Eine Palme rechts sowie eine bergige Landschaft mit bewölktem Himmel hinterfangen die Szene.

Die Figur des gestürzten Christus mit dem Gehilfen dahinter stimmt mit jener der siebten Kreuzwegstation des Fürstenfelder Kreuzweges überein (vgl. Kat. A 80). Haltung und Gestik der begleitenden Soldaten wurden ebenso wie die Gesichter variiert.

**A 97 10. Kreuzwegstation: Christus wird seiner Kleider beraubt**

1795  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 66,5 x B. 50,0 cm  
 Bez.: *Christian Wink Churfrtl.  
 Hofmaler/zu München malte diesen  
 Kreuz-/weg im Jahre 1795*  
 Benediktbeuern, Basilika und  
 Pfarrkirche St. Benedikt



Statuenhaft wird Christus – bereits auf dem Kreuz stehend – in der Bildmitte präsentiert, während ihm zwei Männer die Kleider vom Körper ziehen. Zwei weitere Gehilfen bereiten die Kreuzigung vor, die von einem Soldaten, rechts erhöht auf einem Stein stehend, überwacht wird. Nikodemus und Josef von Arimathäa beobachten die Szene im Gespräch. Der Hintergrund ist geprägt von einem bewölkten Himmel.

Während die Haltung Christi und jenes Mannes, der ihm kniend die Kleider herunterzieht, sowie die beiden Alten bereits in der Fürstenfelder Kreuzwegstation auftaucht, wandelte Wink die anderen Figuren erneut ab (vgl. Kat. A 83). Durch das Auseinanderziehen der einzelnen Personengruppen, die sich nicht mehr neben-, sondern deutlich hintereinander befinden, erscheint die Anordnung hier gelungener.

**A 98 11. Kreuzwegstation: Christus wird ans Kreuz genagelt**

1795

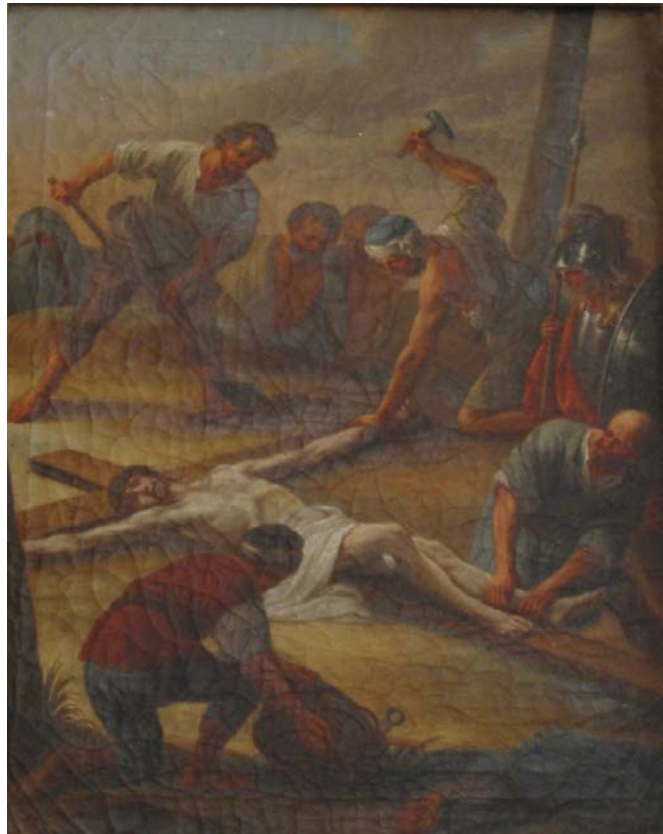
Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfürstl.**hofinaler/zu München malte diesen**Kreuz-/weg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt

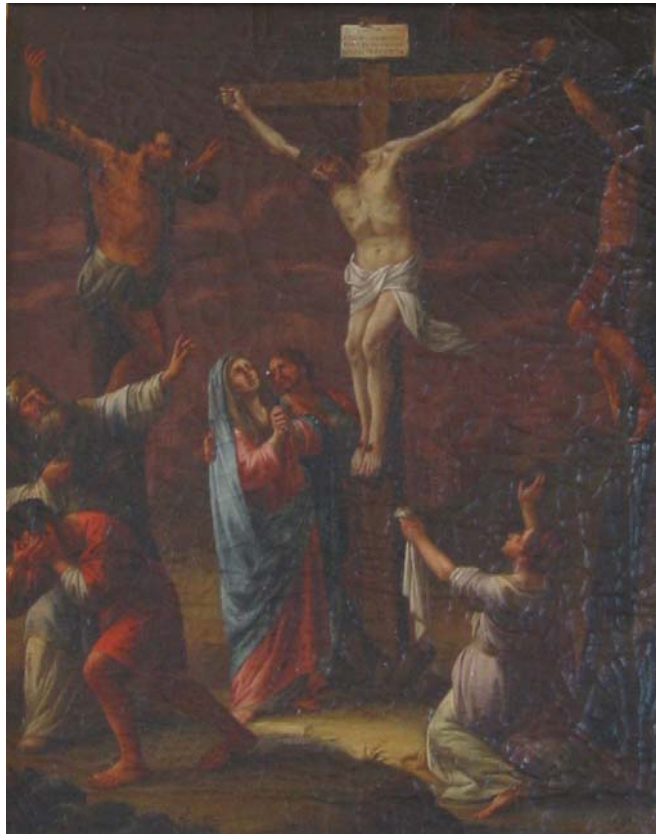


Quer zum Bild liegt Christus bereits auf dem Kreuz, während ihn zwei Gehilfen festnageln. Ein Weiterer bereitet als Repoussoirfigur die Kreuzigung vor, alle drei werden von einem rechts stehenden Soldaten überwacht. Hinter dem Kreuz hebt ein Gehilfe das Loch für das Kreuz aus, von einer Menschenmenge beobachtet. Links davon erkennt man die trauernde Maria. Die Szene findet auf einem zwei Drittel des Bildes einnehmenden Hügel statt, dahinter erblickt man einen bewölkten Himmel.

Wiederum übernahm Wink die Christusfigur mit dem Kreuz und dem rechten Gehilfen aus der Fürstenfelder Station (vgl. Kat. A 84). Die Kreuze der Schächer ordnete er jedoch anders an, ebenso variieren einige der Figuren wie z. B. der Soldat und der Mann im Hintergrund. Die Haltungen verweisen auf agierende Figuren, das Bewegungsmoment wird jedoch nicht als solches transportiert. Vielmehr scheinen die Figuren in ihren Bewegungen inne zu halten.

**A 99 12. Kreuzwegstation: Christus stirbt am Kreuz**

1795  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 66,5 x B. 50,0 cm  
 Bez.: *Christian Wink Churfrtl.  
 Hofmaler/zu München malte diesen  
 Kreuz-/weeg im Jahre 1795*  
 Benediktbeuern, Basilika und  
 Pfarrkirche St. Benedikt



Der tote Christus wird dem Betrachter in der Bildmitte präsentiert, die beiden Schächer sind rechtwinklig davon angeordnet. Unterhalb des Kreuzes stehen die trauernde Maria und Johannes, der einen Arm um sie gelegt hat. Maria Magdalena eilt von rechts mit erhobenen Armen herbei und ist bereits in die Knie gesunken. Zwei Männer laufen trauernd von der Kreuzigungsstätte weg, einer davon verweist mit der linken Hand auf den Toten, der andere hat beide Hände vor dem Gesicht zusammengeschlagen. Im Hintergrund erkennt man Jerusalem, ein düsterer, rötlicher Himmel hinterfängt die Szene.

Im Gegensatz zur selben Station in Fürstenfeld änderte Wink hier die Komposition, in dem er deutlich mehr Figuren einfügte. Die Komposition erscheint dennoch nicht stimmig: Dies hat vor allem mit der Anordnung der Figuren als Paare oder einzeln zu tun, die voneinander separiert unterschiedliche Gesten der Trauer zeigen und damit künstlich wirken.

**A 100 13. Kreuzwegstation: Christus wird vom Kreuz abgenommen und in den Schoß seiner Mutter gelegt**

1795

Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofmaler/zu München malte diesen**Kreuz-/weeg im Jahre 1795*Benediktbeuern, Basilika und  
Pfarrkirche St. Benedikt

Unterhalb des Kreuzes verweist Maria auf ihren toten Sohn, der vor ihr auf einem Leintuch liegt. Der Kopf des Leichnams wird von Johannes gehalten, der gebückt über ihm steht. Maria Magdalena sitzt neben der Gottesmutter und küsst die rechte Hand Christi. Neben ihr steht ein weiterer Mann und betrauert den Toten, im rechten Bildhintergrund befinden sich Nikodemus und Josef von Arimathäa. Im Vordergrund erkennt man die Werkzeuge der vorangegangenen Folter, der Hintergrund wird mit dem Himmel abgeschlossen.

Die Präsentation des Toten, der auf einem Leintuch liegt, wirkt von der Haltung natürlich und überzeugend, ebenso wie die Figuren um ihn herum. Die innige Szene verleiht der Darstellung Ruhe und wirkt, im Gegensatz zu anderen Stationen, nicht aufgesetzt. Die Handhaltungen erscheinen nicht übertrieben und die Anordnung der Männer rechts und links wirken harmonisch.

**A 101 14. Kreuzwegstation: Der heilige Leichnam Christi wird in das Grab gelegt**

1795

Öl auf Leinwand,

H. 66,5 x B. 50,0 cm

Bez.: *Christian Wink Churfrtl.**hofmaler/zu München malte diesen**Kreutz-/weeg im Jahre 1795*

Benediktbeuern, Basilika und

Pfarrkirche St. Benedikt



Vor einer dunklen Höhle wird der tote Christus von zwei Männern getragen, während Nikodemus eine Fackel hält und den Weg weist. Johannes und ein weiterer Mann begleiten die Gruppe, zu der auch die stehende Maria am rechten Bildrand gehört. Ihr gegenüber befindet sich kniend Maria Magdalena, an einen Holzbalken gelehnt.

Bis auf geringe Abwandlungen in den Gesichtern einzelner Figuren (z. B. Maria Magdalena) ist die Darstellung identisch mit der letzten Kreuzwegstation des Fürstenfelder Kreuzweges (vgl. Kat. A 87).

## A 102 Auferstehung Christi

Um 1782

Öl/Leinwand, H. 46,6 x B. 35,8 cm

Bez.: *der Chor plavond C*

Graz, Alte Galerie im

Universalmuseum Joanneum,

Inv.-Nr. 686



Die Triumphdarstellung der Auferstehung zeigt den über dem Grab schwebenden Christus mit (Sieges-) Fahne und Friedenspalme als Sieger über den Tod in der Bildmitte. Im unteren, irdischen Bildteil liegen zwei schlafende Wächter, während ein Dritter wegläuft und sich mit seinem Schild vor den göttlichen Strahlen zu schützen versucht. Der von zwei Engeln zur Seite gehobene Grabstein verdeutlicht die Momentaufnahme der Darstellung, ein weiterer Engel dahinter verweist mit den Händen auf das verdeckte Grab und den Auferstandenen. Zahlreiche Engel begleiten den von Wolken hinterfangenen Gottessohn in einer kreisförmigen Anordnung. Der Landschaftsausblick auf der linken Bildseite zeigt in der Ferne die drei Kreuze auf Golgatha.

Diese Skizze entstand im Zusammenhang mit der Ausstattung der Wallfahrtskirche in Halbmeile (Landkreis Deggendorf). Wink erhielt den Auftrag für die Fresken und das Altarblatt Ende 1782 und vollendete sein Werk 1783/96. Wie die Bezeichnung bestätigt, bildet die Ölskizze den Entwurf für das Chorfresko. Zudem gleicht die Rahmenform der Skizze jener des ausgeführten Freskos. Im Gegensatz zum ausgeführten Fresko besticht die Skizze durch ihre kräftige Farbgebung und die rembrandtesk wirkenden Hell-Dunkel-Kontraste. Damit betont der Künstler einerseits die Trennung der irdischen von der göttlichen Welt, andererseits schafft er gleichzeitig die Fokussierung auf das Wesentliche des Bildinhaltes: den Auferstandenen. Der von Wolken umgebene Christus wird von der Sonne hinterfangen, was ihn zugleich als das Licht der Welt kennzeichnet. Im Gegensatz zum Fresko, das eine gedämpfte, gleichmäßige Farbigekeit aufweist und statisch wirkt, zeigt die Ölskizze Dynamik und Spannung.

Bokh 1955, S. 23ff. – Kat. Aukt. Wien 1952, S. 6, Nr. 67a (Abb.). – Kat. Mus. Graz 1952, S. 11, Nr. 25. – Kat. Mus. Graz 1961, S. 208/209 (Abb.). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 126/127; Bd. 2, Anhang B IIIa (1782). – Kindlers 1968, Bd. V, S. 786 (Abb. S. 785). – Tyroller 1976, S. 178/180. – Tyroller 1988, S. 27. – Kat. Ausst. Graz 1995, S. 242/243. – Kat. Ausst. Graz 2008, S. 132 (Abb. S. 133). – ABP PFA Seebach X.23.

<sup>96</sup> Vgl. ABP PFA Seebach X.23 sowie die Signatur auf dem Hauptfresko: *Christianus/Wink/Pictor Aulicus Monachij/1783*.

## A 103 Auferstehung Christi

Um 1785-1790  
 Öl/Eichenholz, H. 44 x B. 29 cm  
 Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 7790



Wink zeigt hier den Moment, in dem Christus, mit einer Friedenspalme in der linken Hand, aus dem geöffneten Grab steigt. Ein Engel hilft ihm dabei, ein weiterer verneigt sich vor ihm links und ein Dritter hält, auf Wolken schwebend, die Siegesfahne. Vor dem steinernen Sarkophagdeckel schläft in der rechten Bildecke einer der Wächter. Zu Füßen Christi liegen ein Totenkopf und eine Schlange mit einem Apfel als Verweis auf die Überwindung der Erbsünde.

Neben Christus fallen besonders die beiden Engel zur linken Seite und ihre ungewöhnlichen Haltungsmotive auf – der Vordere ist im gefälligen Adorationsgestus dargestellt, der Hintere präsentiert die Siegesfahne und blickt dabei aus dem Bild heraus zum Betrachter hin. Neben der Isolierung der einzelnen Figuren und der Idealisierung der Gesichter zeigen diese fast bewegungslosen Haltungen Winks Hinwendung zu seinen Vorstellungen des Klassizismus.

Wink malte das Thema bereits 1782 als Entwurfsbild für ein Fresko der Wallfahrtskirche in Halbmeile (vgl. Kat. A 102). Während dieser Entwurf jedoch geprägt ist von der Dynamik der Auferstehung, die auch mittels intensiver Hell-Dunkel-Kontraste verstärkt wurde, zeigt die Komposition des Freisinger Bildes durch die klare Struktur eine Vereinfachung der Szene. Auf Grund der Ähnlichkeiten mit den Engelsdarstellungen in der *Verkündigung Mariens* von 1788/1789 (vgl. Kat. A 18) ist die Skizze zwischen 1785-90 zu datieren. Das Bild ist wahrscheinlich mit jenem identisch, das von Clementschitsch zum Privatbesitz Dr. Kreuter, München, gerechnet wurde.

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Kat. Mus. Freising 1984, S. 216 (Abb. S. 217). – Kat. Ausst. Freising 1987, S. 170 (Abb. XII.8, S. 169). – Kat. Ausst. Freising 1997, S. 80/81.



**A 104 Christus als Gärtner (Noli me tangere)**

1762 (1763?)

Öl auf Holz, H. 32,9 x B. 25,7 cm

Bez.: *Ch Wüinck*

München, Bayerisches

Nationalmuseum,

Sammlung Reuschel, Inv.-Nr. RI 17



Wink stellt hier den Moment des *Noli me tangere* in der Auferstehungsgeschichte dar: Maria Magdalena sinkt zu Boden, während Christus mit abwehrender linker Hand vor ihr zurückweicht, damit sie ihn nicht berührt (vgl. Joh 20, 14-18). Maria ist bekleidet mit einem langen weißen Gewand und gelbem Umhang, die Haare sind unter einem Tuch gehalten. Wie das Ölgefäß zu ihren Füßen bezeugt, ist sie auf dem Weg zum Grab. Christus trägt einen breitrandigen Hut und ist mit Tüchern umhüllt, seine rechte Hand umfasst einen Spaten. Die beiden befinden sich auf einem Weg, der von Felsen, Brunnen und Bäumen begrenzt wird. Der Ausblick in den Hintergrund zeigt die Anlage eines Rokokogartens mit einer Allee aus Zypressen, Springbrunnen sowie Spalierstangen sowie einen weiten Ausblick in die Ferne

Die ikonographische Tradition lässt den Künstlern wenig Gestaltungsmöglichkeiten, bereits in der Darstellung desselben Themas von Dürer trägt Christus einen Hut mit breiter Krempe und hält einen Spaten in der Hand.<sup>97</sup> Dies wird von Malern wie Rembrandt fortgeführt und findet sich schließlich auch im 18. Jahrhundert bei Wink wieder.

Die gedämpften, pastellige Farbpalette ist charakteristisch für die frühesten überlieferten Ölbilder von Wink. Er steht damit noch ganz im Einfluss des Rokokos. Während die Figuren teilweise sorgfältig moduliert sind, ist die umrahmende Landschaft skizzenartiger angelegt. Farbe und Hell-Dunkel-Kontraste dominieren die Skizze, auf lineare Konturen wurde verzichtet. Das verleiht der Darstellung den Eindruck der lichten Atmosphäre des beginnenden Tages.

Die kleine Ölskizze besitzt mit der Darstellung *Christus und die Samariterin am Brunnen* ein Gegenstück (vgl. Kat. A 34).

Kat. Ausst. München 1959, Nr. 49. – Kat. Mus. München 1963, Nr. 69 (Abb. S. 147). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 15/16, 55; Bd. 2, Anhang B Ia (1763). – Pigler 1974, Bd. I, S. 350. – Kat. Ausst. München 1978, S. 66/67. – Paula 1994, S. 213/214. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 144-145. – Scherp 2006, S. 289 (Taf. 18, S. 722).

<sup>97</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 144.

## A 105 Christus als Gärtner (Noli me tangere)

1763

Öl auf Holz, H. 32,2 x B. 25,3 cm

Privatbesitz



Auf einen Spaten und einen Sarkophag gestützt, präsentiert der auferstandene Christus seine Wundmale der vor ihm in die Knie gehenden Maria Magdalena. Sein Haupt ist von einem hellen Strahlennimbus hinterfangen, sein Körper ist noch mit dem Grabtuch bedeckt. Maria Magdalena breitet voll Ehrfurcht und Staunen beide Arme aus. Beide Figuren befinden sich auf einem Weg in einem zeitgenössischen Garten, der mit einem Brunnen, einem Mauervorsprung mit einer Vase, Bäumen sowie spalierartig angeordneten Zypressen charakterisiert ist.

Im Vergleich zur Skizze von 1762 hat Wink das hier Thema weiterentwickelt (vgl. Kat. A 104): Die Komposition ist gekennzeichnet durch diagonale Bildachsen, die in der Anordnung des Weges sowie der Bäume sichtbar werden. Christus präsentiert sich von vorne, so dass auch der Betrachter – wie Maria Magdalena im Bild – am Moment des Erkennens teilhaben kann. Dadurch konzentrierte Wink den Blick auf Christus als Hauptfigur. Die Farbigkeit der Darstellung unterstützt diese Gewichtung: Nicht nur der Strahlennimbus erhellt den Göttlichen, sondern sein Körper selbst strahlt, sein Inkarnat leuchtet in hellem Ton. Christus erscheint hier als das im Neuen Testament beschriebene *Licht der Welt* (Joh 8,12). Maria hingegen befindet sich im Schatten, was zugleich auch die Trennung zwischen Menschlichem und Göttlichem widerspiegelt. Die Darstellung ist typisch für den Stil der frühen 1760-er Jahre: eine zarte Malweise mit teilweise sorgfältig gesetzten, einzelnen Pinselstrichen, deren Farbpalette geprägt ist von Pastelltönen. Die Figuren wirken leicht und anmutig, fast tänzerisch scheint Christus vor Maria zu stehen, während diese graziös zu Boden sinkt. Das Gegenstück dazu zeigt *Christus und die Samariterin am Brunnen*. Ein weiteres Paar mit denselben Themen findet sich in der Sammlung Reuschel.<sup>98</sup>

Clementschtsch 1968, Bd. 1, S. 55 sowie Bd. 2, Anhang B Ia (1765). – Kat. Aukt. München 1967, Nr. 1203 (S. 86), Abb. Taf. 62. – MeineSchawe/Schawe 1995, S. 141.

<sup>98</sup> Vgl. Kat. A 35 sowie Kat. A 104 und A 34 (Reuschel-Bildpaar). Beide Themen wurden zudem im Rahmen des *Christus-Zyklus* 1769-1771 nochmals von Wink dargestellt (vgl. Kat. A 36 und A 106).

**A 106 Christus als Gärtner (Noli me tangere)**

1769

Öl auf verzinnem Eisenblech

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Augsburg, Kunstsammlungen und  
Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6151

Theatralisch sinkt Maria Magdalena rückwärts zu Boden, als sie Christus in dem vor ihr stehenden Gärtner erkennt. Sie trägt ein elegantes, blaues Kleid mit gelbem Schal und hat beide Arme als Geste des Erstaunens weit ausgebreitet. Der frontal zum Betrachter, im Kontrapost stehende Christus, bekleidet mit dem Grabtuch und einem Hut mit breiter Krempe, hält in der Hand einen Spaten, der die Verwechslung mit dem Gärtner bildlich erklärt (Joh 20, 14-17). Sein Oberkörper strahlt und sein Kopf wird von einem leuchtenden Strahlenkranz hinterfangen. Die Begegnung wird von einem parkähnlichen, barocken Garten mit einem orangerieähnlichen Gebäude hinterfangen. Die rechte Seite ist zudem von üppiger Vegetation geprägt, so ragt eine Palme über dem Kopf Christi in den Himmel und erinnert an einen Baldachin.

Im Unterschied zu den beiden Darstellungen desselben Themas von 1762/1763 erkennt man in dieser späteren Ölskizze eine deutliche Entwicklung (vgl. Kat. A 104 und A 105): Die Perspektive wird durch eine diagonale Achse aus den Armen der Figuren gebildet und von dem Weg fluchtartig fortgeführt. Durch diese Konstruktion entsteht ein tiefer Bildraum. Die Perspektivkonstruktion führt gleichzeitig zu einem Spiel mit Nähe und Ferne: Die Figuren erscheinen im Verhältnis zum Hintergrund groß, die Orangerie wirkt hingegen klein. Durch den Einsatz von Licht und Schatten sowie weichen Modulationen erreicht er Plastizität in den Figuren.

Diese Darstellung zählt innerhalb des Augsburger Christus-Zyklus zu denjenigen, die noch stark dem Stil des Rokokos verhaftet sind. Das zeigt sich sowohl in der Farbigkeit, die zwischen zarten Pastelltönen der Landschaft, dem hellem Inkarnat und Farben der Kleidung changiert. Auch die Kleidung von Maria Magdalena entspricht dem Rokoko. Im Vergleich zu den beiden früheren Ölskizzen ist der Skizzenstil hier ausgeprägter, was sich im Vergleich der Gewänder wie auch in der Vegetation zeigt. Stilistische und thematische Ähnlichkeiten mit dem Pendant dazu, *Christus und der ungläubige Thomas*, sowie die malerische Nähe zum Rokoko lassen darauf schließen, dass beide Ölskizzen vermutlich bereits 1769 entstanden ist und damit zu den ersten Bildern des Christus-Zyklus gehören.

Kat. Ausst. Darmstadt 1914, Bd. 1, S. 160/161; Bd. 2, S. 189, Nr. 824 (Abb. S. 295). – Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Kat. Mus. München 1963, S. 144. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). –

Kindlers 1968, Bd. V, S. 786 (Abb. S. 785). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

## A 107 Christus und der ungläubige Thomas

1769

Öl auf verzinnem Eisenblech

H. 46,0 x B. 34,5 cm

Augsburg, Kunstsammlungen und  
Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6152

In einem sehr dunklen, wenig definierten Raum mit Säule sowie Tisch und Bank findet das Zusammentreffen von Christus und dem Apostel Thomas statt. Der Jünger ist mit einem gelben Gewand sowie einem roten Tuch bekleidet. Als Rückenfigur dargestellt, stürzt er auf den Auferstandenen zu und kniet dabei mit einem Bein auf der Bank. Mit seiner rechten Hand fasst Thomas in die Seitenwunde, um die Auferstehung Christi zu begreifen (vgl. Joh 20, 24-28). Christus hält Thomas' Hand und streckt seinen rechten Zeigefinger mahnend nach oben. Er ist von einem hellen Strahlenkranz hinterfangen und blickt gütig auf den Ungläubigen.

Im Stile Rembrandts,<sup>99</sup> den er in den 1760-er Jahren rezipiert hat (vgl. Kat. A 38), setzt Wink einen starken Hell-Dunkel-Kontrast ein und verdichtet damit die Komposition den Moment der Berührung. Das Inkarnat der Figuren verdeutlicht die Trennung zwischen Menschlichem und Göttlichem.

Stilistisch wie auch thematisch bildet die Darstellung mit der Skizze *Christus als Gärtner* (vgl. Kat. A 106) aus dem Augsburger Christus-Zyklus ein Bildpaar. Die Thomasszene zeigt hier eine weitere Entwicklungsstufe: Durch die Konzentration auf das Wesentliche der Textquelle und die Umsetzung mittels spotartiger, kunstvoller Lichtführung erzielt Wink hier mehr Spannung.

Kat. Ausst. Darmstadt 1914, Bd. 1, S. 160/161; Bd. 2, S. 189, Nr. 824 (Abb. S. 295). – Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 219. – Lieb 1952, S. 40/41. – Kat. Mus. München 1963, S. 144. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 55/56; Bd. 2, Anhang B Ia (1769/1770). – Woeckel 1970, S. 318. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 204/205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>99</sup> Vgl. Rembrandt Harmensz van Rijn, *Der ungläubige Thomas*, 1634, Öl auf Holz, 53 x 51 cm, Moskau, Puschkin-Museum der bildenden Künste.

## A 108 Himmelfahrt Christi

1773

Öl auf Leinwand, H. 106,0 x B. 83,5 cm

Bez.: *Christianus Wink/A. B. pictor**invenit et pin[xit]/1773*

Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. M 2275

Die Skizze unterteilt sich in drei Ebenen: auf der untersten, irdischen Ebene befinden sich die Apostel, welche ungläubig und staunend nach oben blicken. Gemäß der biblischen Vorlage erscheinen den Jüngern zwei Engel, die auf einer Anhöhe stehen und den Aposteln die Himmelfahrt übermitteln.<sup>100</sup> In den Wolken darüber befindet sich in der Bildmitte Christus, von Licht umgeben, und schwebt mit ausgebreiteten Armen gen Himmel empor. Er ist von einem Wolkenkranz mit verschiedenen Propheten und Heiligen des Alten und Neuen Testaments umgeben: z. B. von links nach rechts König David, Moses oder Noah, Adam und Eva, Johannes d. Täufer und Josef. Der Kranz wird mit Engeln und Engelsköpfen abgeschlossen. Direkt über Christus, in der höchsten, himmlischen Ebene, zeigen sich der Heilige Geist in Gestalt der Taube sowie Gottvater mit dem Zepter in der linken Hand. Auf weiteren Wolken begleiten Engel und Engelsköpfe die Szene.

Der geschweifte Rahmen der Darstellung sowie die komplexe Komposition lassen die Vermutung zu, dass es sich um einen Entwurf für ein nicht ausgeführtes Deckenfresko handelt. Im Gegensatz zu früheren Entwürfen für Deckenbilder wirkt diese Skizze jedoch nicht mehr ganz so kleinteilig.<sup>101</sup> Die Konzentration ist auf die Figuren gelegt, die anzahlmäßig weniger erscheinen, jedoch durch Anordnung und Größe deutlicher hervorgehoben wurden. Die Besonderheit dieser Ölskizze liegt darin, dass sie erstmals die Abkehr Winks von den Vorstellungen des Illusionismus in der barocken Deckenmalerei zeigt. Nachdem der Hofmaler ein Jahr zuvor den Auftrag für das Fresko in der Münchner Bürgersaalkirche nicht erhalten hatte, sondern ihm stattdessen Martin Knoller vorgezogen wurde, orientierte sich Wink seitdem an den Bildanlagen des Tirolers. Dies ist hier zu erkennen und zeigt sich vor allem darin, dass die Ansicht für den Betrachter auf einen Standpunkt festgelegt wurde. Durch die Anlage der Komposition von unten nach oben und den Verzicht auf illusionistische Elemente, welche die Architektur des Kirchenraums im späteren Fresko fortführen, wird die Annäherung Winks an das *quadro riportato* sichtbar, wie es von Knoller bereits in seinem Entwurf für die Bürgersaalkirche und dem späteren Fresko umgesetzt wurde.<sup>102</sup>

Im Gegensatz zu anderen Himmelfahrtsdarstellungen steht Christus nicht auf einer Wolke und wird empor getragen, sondern befindet sich in einem schwebenden Zustand in der Luft. Dieses Motiv findet sich bereits bei Raffaels *Verklärung Christi*, aber beispielsweise auch bei Cosmas Damian Asam in der Klosterkirche Aldersbach wieder, wo Christus im Fresko der *Himmelfahrt Christi*<sup>103</sup> nach oben schwebt und dabei in ähnlicher Weise ein Bein angewinkelt hat.

Clementschtich erwähnte, dass die Skizze bereits 1781 in der Inventarliste der Düsseldorfer Akademie geführt wurde.<sup>104</sup> Wie der Entwurf bereits zu Lebzeiten Winks an die Akademie kam, ist nicht bekannt.

Clementschtich 1968, Bd. I, S. 108, Bd. II, Anhang B IIa (1773). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.

<sup>100</sup> Apg 1, 9-11. Vgl. auch die Erwähnung bei Mk 16, 19 und Lk 24, 50-52.

<sup>101</sup> Vgl. Kat. A 153 und A 217.

<sup>102</sup> Vgl. hierzu auch die Ausführungen in Kat. A 113.

<sup>103</sup> Das Fresko befindet sich im vorderen Chorjoch der ehemaligen Zisterzienser-Klosterkirche Maria Himmelfahrt und entstand 1720-1721. Vgl. Abbildung bei Bushart/Rupprecht 1986, S. 218 (Abb. F VIII, 4).

<sup>104</sup> Vgl. Clementschtich 1968, Bd. II, Anhang IV, Fußnote 74.

## A 109 Maria und Johannes unterm Kreuz

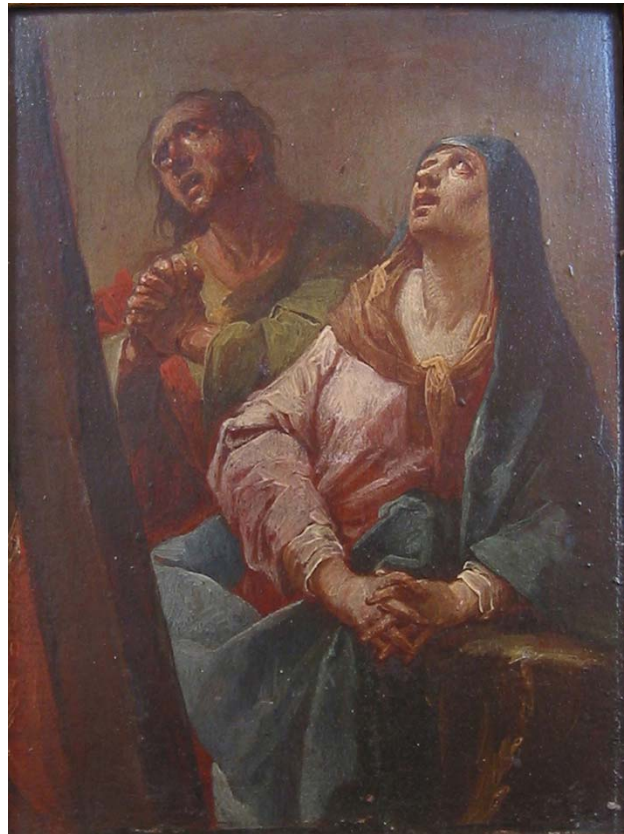
Um 1770

Öl auf Holz, H. 19,0 x B. 14,0 cm

Bez.: *Thomas Christian Wink/ca. 1780*

(auf der Rückseite nachträglich  
hinzugefügt)

Weltenburg, Benediktinerabtei



Maria und Johannes stehen unterhalb des Kreuzes, wie die Andeutung des Holzbalkens links verdeutlicht. Sie sind angeschnitten und blicken nach oben zu einem nicht sichtbaren gekreuzigten Christus. Maria lehnt an einem bewachsenen Felsen und hat die Hände gefaltet, ihr Blick ist voller Trauer. Johannes drückt hinter ihr die Hände voller Verzweiflung fest zusammen, sein Gesicht ist schmerzverzerrt.

Ebenfalls wie das Pendant dazu, *Ecce Homo*, wählte Wink auch für dieses Thema einen außergewöhnlichen Bildausschnitt: Anstelle der üblichen Darstellung des Kreuzes mit Christus, unterhalb dessen sich Maria und Johannes befinden, fokuzierte er die Komposition ausschließlich auf die beiden Trauernden. Zusammen mit dem Gegenstück bildet die Tafel ein eindringliches Beispiel aus der Passion Christi, deren Schwerpunkt auf den Gesichtsausdrücken der Figuren gelegt ist: Die Nahsichtigkeit lässt die Schmerzen noch ausdrucksvoller erscheinen. Auf Grund gesicherter Vergleichsdarstellungen ist die Tafel um 1770 zu datieren.<sup>105</sup> Die auf der Rückseite sichtbare Signatur stammt nicht von Wink, sie wurde vermutlich erst später angebracht.

Paula 1994, S. 211-213 (Abb. 2, S. 213).

<sup>105</sup> Vgl. beispielsweise die Maria aus der zwölften und dreizehnten Kreuzwegstation des Geltofinger Kreuzweges (1770/1771, vgl. Kat. A 71 und A 72) oder die *Beneidung Christi* (um 1770, vgl. Kat. A 56).

## A 110 Himmelfahrt Mariens

1770

Öl auf Leinwand, H. 71,8 x B. 42,5 cm

Bez: *Christian Wink inv[enit]/et pinxi[t] 1770*

Privatbesitz



Die auf drei Ebenen dargestellte Himmelfahrtsszene zeigt im unteren Bereich die um das leere Grab versammelten Jünger. Ihre Gesichter spiegeln die unterschiedlichen Gefühlsregungen als Reaktion auf den verschwundenen Leichnam. Maria schwebt in der oberen Bildhälfte, von zahlreichen Engeln getragen und begleitet, über der Szene. Sie steht auf Wolken, streckt die rechte Hand aus und hat die Linke an die Brust gelegt. Ihr Blick ist nach oben gerichtet: Dort befindet sich – ebenfalls auf Wolken – die Dreifaltigkeit Gottes. Christus streckt ihr beide Arme entgegen, um sie zu empfangen.

Komposition und Farbgebung verdeutlichen die enge Bindung der Ölskizze an das Hochaltarbild der Benediktinerkirche in Scheyern, so dass die Skizze – auch auf Grund der Signatur und einer gleichzeitigen brieflichen Erwähnung<sup>106</sup> – als direkter Entwurf für das Tafelbild bezeichnet werden muss. Vergleicht man die Ölskizze mit dem Hochaltarbild, ist zu erkennen, dass Wink die Komposition bis auf kleine Änderungen übernommen hat: Im Gegensatz zum Altarblatt weist die Skizze einen segmentbogenförmigen Abschluss auf – wahrscheinlich war Wink die spätere Rahmenform nicht bekannt. Außerdem wurden einige Apostel und Engel variiert angeordnet bzw. hinzugefügt. Die Ölskizze ist ein typisches Beispiel für den Skizzenstil Winks: Wichtige Figuren wurden mit kräftigen, intensiven Farben dargestellt, die zum Teil sehr pastos aufgetragen sind. Einzelne akzentuierte Pinselstriche verleihen den Figuren Volumen und geben den Gewändern Struktur. Unbedeutende Passagen hingegen wurden in hellen, abgemischten Erdtönen gehalten und sind teilweise nur angedeutet.

Pater Angelus März OSB schrieb am 14. Dezember 1770 an Johann Caspar von Lippert: „Der überschickte Entwurf oder Skizze des zukünftigen Chorblattes hat in Scheyern allen Beyfall gefunden.“<sup>107</sup>

Messerer 1972, S. 297, Nr. 619, 620.

<sup>106</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 297, Nr. 620.

<sup>107</sup> Zitiert nach Messerer 1972, S. 294, Nr. 620.



## A 111 Himmelfahrt Mariens

Um 1770

Öl auf Leinwand, H. 119,0 x B. 57,5 cm

Privatbesitz (chem. Galerie Neuse, Bremen)



Der Blick des Betrachters wird von zwei erstaunt nach oben blickenden Aposteln (rechts: Petrus), die im unteren Bildbereich auf einer Stufe sitzen bzw. knien, zu den übrigen Jüngern geführt, die sich um das leere Grab versammelt haben. Johannes beugt sich dabei tief über das Grab, während der Jünger gegenüber das Leintuch hochzieht. Sein nach oben gestreckter Arm leitet weiter zu einer Gruppe mit Engeln, die wiederum weiterführt zur Gottesmutter Maria. Von zahlreichen Engeln getragen sitzt sie auf einer Wolke und ist in ein weißes Gewand gehüllt. Ein Sternenkranz umfängt ihren Kopf. Links hält ein Engel das Ende des Schleiers, der ihr Kleid ziert. In einer tunnelartig nach hinten gehenden Wolkenformation erkennt man darüber, vor dem Symbol des Dreiecks, die Dreifaltigkeit Gottes in weiter Ferne. Christus kommt dabei seiner Mutter entgegen, während Gottvater auf einer Wolke sitzt und von der Taube des Hl. Geistes begleitet wird. Zahlreiche Engel umrunden die Szene.

Die Ölskizze diente vermutlich als Entwurf für Gemälde, worauf auch der Rundbogenabschluss hinweist. Der von Neuse angegebene Vergleich mit der *Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien* kann nur in Bezug auf das Motiv des freischwebenden Engels nachvollzogen werden. Jedoch liegen vor allem die *Skizze zur Allegorie des Frühlings* (um 1770) sowie der Entwurf der *Himmelfahrt Mariens* (1770) für das Hochaltarbild in Scheyern hier stilistisch näher (vgl. Kat. A 219 und A 110). Ausführung, Farbigkeit belegen dies ebenso wie einzelne Gesichter.<sup>108</sup> Für die relativ frühe Datierung um 1770 spricht ebenso die noch spiralartige Drehung der einzelnen Figurengruppen nach oben, die schließlich in Maria bzw. der Dreifaltigkeit darüber kulminiert.

Informationen der Galerie Neuse, Bremen, vom Oktober 2007, ausgestellt auf der Kunstmesse München, 13.-21. Oktober 2007.

<sup>108</sup> Vgl. Kat. A 219 und A 110. Die Gesichter der Apostel sind in beiden Himmelfahrtsdarstellungen gleich wiedergegeben, ebenso die Agave im rechten Hintergrund. In der allegorischen Szene finden sich zahlreiche malerische Übereinstimmungen.

## A 112 Himmelfahrt Mariens

1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 Bez: *Christianus/Wink/Aulae Boicae  
 pictor/ invenit et pinxit/1771*  
 Scheyern, Pfarr- und  
 Benediktinerabteikirche  
 Maria Himmelfahrt und Hl. Kreuz



Wink übernahm das auf Tizians *Assunta* zurückgehende Kompositionsschema der Dreiteilung und zeigt im unteren Bereich die um das leere Grab versammelten Jünger. Während einige noch in das Grab blicken, erkennen andere bereits die darüber gen Himmel schwebende Gottesmutter. In ihren Gesichtern spiegeln sich Verwunderung, Entsetzen, Erstaunen und Verehrung ob des göttlichen Wunders. Maria steht auf einer Wolke und wird von Engeln gehalten und begleitet. Darüber erkennt man Gottvater und Gottsohn, welche Maria in Empfang nehmen. Zahlreiche Engel umgeben die Szene. Im Gegensatz zu Tizian ist hier die Trennung der einzelnen Ebenen nicht mehr so deutlich: Die Gestik der Apostel, die nach oben aufsteigenden Wolken sowie den langen Schleier der Gottesmutter und die nach untengewandte Haltung Christi verbinden die Bereiche miteinander. Der Blick des Betrachters wird dadurch konsequent von unten nach oben geführt.

Dieser zu Beginn seiner Karriere wichtige Auftrag für das erstes große Altarbild wurde 1771 abgeschlossen und wurde mit 600 Gulden entlohnt.<sup>109</sup> Wink erfüllte dabei den Wunsch des Auftraggebers, sich am älteren, ehemaligen Altarblatt zu orientieren: „*als oben nämlich Christus seiner übergebenedeyten Mutter gleichsam entgegenkömmt und Sie in Begleitung einiger Engel aufzunehmen scheint*“.<sup>110</sup> Die Entwurfsskizze von 1770 zeigt bereits die Komposition ohne große Änderungen. Einzig die inhaltliche Gewichtung hat sich zwischen Skizze und Ausführung verschoben: Der Schwerpunkt des Tafelbildes liegt nochmals verstärkt auf Maria sowie und die Apostel, während Gottvater und Gottsohn sind im Verhältnis dazu weniger präsent erscheinen und durch ihre kleinen Gestalten in den Hintergrund gerückt sind.

Das Motiv der Maria, welche die linke Hand an die Brust gelegt und die Rechte ausgestreckt hat, zeigt die Einflüsse von Rubens' *Himmelfahrt Mariens*,<sup>111</sup> die in zahlreichen Stichen Verbreitung fand.<sup>112</sup> Die

<sup>109</sup> Vgl. BHStA, KL Scheyern, Nr. 160, Fol. 35 (*Rechnungsbuch von 1771*)

<sup>110</sup> Aus dem Schreiben von Pater Angelus März OSB an Johann Caspar von Lippert, zitiert nach Messerer 1972, S. 297.

<sup>111</sup> Vgl. Peter Paul Rubens, *Himmelfahrt Mariens*, um 1616-1618, Öl auf Eichenholz, H. 429,0 x B. 284,0 cm, Düsseldorf, museum kunst palast, Gemäldegalerie, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, Inv.-Nr. M 2309, abgebildet in: Kat. Ausst. Düsseldorf 2008, S. 75.

<sup>112</sup> Vgl. Kat. Ausst. Düsseldorf 2008, S. 90-111.

Apostel im Vordergrund könnten hingegen von Matthäus Günther inspiriert worden sein: Dessen Hochaltarbild für die ehemalige Klosterkirche Amorbach (1749)<sup>113</sup> hat nicht nur dieselbe Anordnung der Jünger, sondern weist auch Ähnlichkeiten in den Physiognomien auf. Wink kannte vermutlich die im Rahmen des Entwurfsprozesses von Günther geschaffene Zeichnung oder Ölskizze.<sup>114</sup> Nach Woeckel zeigt die kompositorische Anlage des Wink'schen Hochaltarbildes die Auseinandersetzung mit Werken weiterer Künstler, wie beispielsweise mit Giambattista Piazzettas *Himmelfahrt Mariens* für die Deutschherrenkirche in Frankfurt-Sachsenhausen,<sup>115</sup> bei der vor allem die Apostelfigur mit den ausgebreiteten Armen im rechten Hintergrund auffällt. Wink änderte die Figur leicht ab, indem er den Apostel nach oben zur Madonna blicken lässt. Das hat eine andere inhaltliche Deutung zur Folge und verleiht der Darstellung zusätzlich an Dramatik.

Wie wichtig dieser kirchliche Auftrag für ihn war und welchen Erfolg er damit hatte, verdeutlicht eine noch im selben Jahr entstandene, leicht geänderte eigenhändige Radierung des Scheyrer Bildes<sup>116</sup> für das von Cuvilliés d. J. redigierte Lehrbuch *École de l'Architecture Bavaroise* (sog. *Vitruve Bavaroise*).<sup>117</sup> In einem unterhalb der Radierung angebrachten Text beschrieb Wink ausführlich seine Invention mit genauer Angabe des Ortes und der Entstehungszeit.<sup>118</sup> Auch in der Augsburger Kunstzeitung wird das Altarblatt lobend erwähnt: „*Die Expression des Gemäldes ist zur Bewunderung schön geraten; und in der Zeichnung und Färbung wird man, auch bey der genauesten Zergliederung, nichts zu tadeln finden.*“<sup>119</sup>

Es haben sich mehrere Ölskizzen nach dem Entwurfsbild für Scheyern erhalten, die – vermutlich von der Werkstatt – während bzw. nach der Vollendung des Altarblattes entstanden sind (vgl. Kat. B 15-B 17).

KDB 1895, Oberbayern I, S. 102. – Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 116; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Woeckel 1968/1969, S. 119-122. – Kat. Mus. Augsburg 1970, 205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271/272. – Tyroller 1988, S. 54. – Paula 1992 II, S. 211/227. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 149-153. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Altmann/Wirth/Schnell 2000, S. 14. – BHStA, KL Scheyern, Nr. 160, Fol. 35. – Messerer 1972, S. 296-298, Nr. 618-621. – Kunstzeitung Augsburg 1771. 32. Stück, S. 249.

<sup>113</sup> Abgebildet in Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 281/282 (Kat. 73/74). Zu dem Hochaltarbild hat sich eine Skizze erhalten.

<sup>114</sup> Vgl. Kat. Ausst. Augsburg 1988, S. 281 (Kat. 72).

<sup>115</sup> Vgl. Giambattista Piazzetta, *Himmelfahrt Mariens*, 1735, Öl auf Leinwand, 517,0 x 245,0 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 20022, abgebildet bei Knox 1992, S. 132 (Abb. 99). Auch Clementschitsch machte auf den Zusammenhang mit Piazzetta aufmerksam (vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109).

<sup>116</sup> Monogrammiert: CW, 43,3 x 28,3 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung. Die Radierung zeigt die Darstellung seitenverkehrt.

<sup>117</sup> Vgl. Woeckel 1968/1969, S. 120.

<sup>118</sup> Tabula arae summae in aede sacra celeberrimi Monasterij Schyrensis / Ordinis S: Benedicti in Bojaria picta et aqua forti expressa a Christiano / Winck Aulæ Boicæ Pictore anno Domini MDCCXXI. / Alta pedes XV Lata IX.

<sup>119</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771. 32. Stück, S. 249.

## A 113 Himmelfahrt Mariens

1772

Öl/Leinwand, H. 71,2 x B. 87,5 cm

Bez: *Christianus Wink/Aulae Boica[e] p[ri]nc[ip]al[is] in v[er]enit et: pinx[it] 1772*

München, Bayerisches Nationalmuseum Sammlung Reuschel, Inv.-Nr. Rl 19



Die Komposition ist geprägt durch die Maria als zentrales Bildelement, wie sie auf Wolken, von Engeln getragen und begleitet, in den Himmel hinauffährt. Durch die querovale Form der Darstellung gruppieren sich die Apostel in der ganzen Breite der Bildfläche im unteren Teil um das leere Grab, hinterfangen von der Kulisse einer antiken Grabstätte mit Pyramide, Urnen und Exedra. Der zwei Drittel des Bildes einnehmende Himmel öffnet sich im oberen Bereich und zeigt die göttliche Dreifaltigkeit.

Die auf Untersicht komponierte Ölskizze ist ein nicht ausgeführter Entwurf Winks für das Deckengemälde der Bürgersaalkirche in München. Der Auftrag ging an Martin Knoller.<sup>120</sup> Eine in drei Teile zerschnittene Entwurfszeichnung in Stuttgart zeigt die ursprüngliche Intention Winks:<sup>121</sup> Darin ist zu sehen, dass die querovale Himmelfahrtsskizze für den nördlichen Teil des Freskos vorgesehen war. Wink steht mit dieser Skizze noch ganz in der Tradition der barocken Deckenmalerei, wie die auf Illusionismus angelegte Komposition, die luftige Malweise und die zum Teil pastellige Farbigkeit verdeutlichen. Die Skizze ist ein Musterbeispiel des Wink'schen Skizzenstils. Die im Barock übliche Dreiteilung der Komposition geht zurück auf Tizians *Assunta* in Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedig, und wurde auch von Wink so übernommen. Der Marientypus wurde durch eine Darstellung Tiepolos inspiriert.<sup>122</sup>

Kat. Ausst. München 1959, Nr. 46. – Bauer 1959, S. 123-127. – Kat. Mus. München 1963, S. 9 und Nr. 71. – Kat. Ausst. Stuttgart 1964, Nr. 27. – Bauer 1965, S. 70, Abb. 44. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 108; Bd. 2, Anhang B IIa (1772). – Kindler 1968, Bd. 5, S. 786/787. – Woeckel 1968/1969, S. 120/121, Anm. 6. – Woeckel 1975, S. 457-459, Abb. 380. – Kat. Ausst. München 1978, S. 68/69. – Kat. Ausst. Stuttgart 1984, Nr. 78. – Gockerell/Volk 1986, S. 11. – CBD 1987, Band 3/I, S. 198. – Kopplin 1987 I, S. 144. – Kopplin 1987 II, S. 82/83, Kat.-Nr. 106. – Kat. Mus. München 1988, S. 120. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 149-153.

<sup>120</sup> Vgl. den Entwurf der *Himmelfahrt Mariens* von Knoller im Louvre, abgebildet bei Baumgartl 2004, S. 206.

<sup>121</sup> Feder, Bleistift, 66,2 cm x 27 cm, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. C 51/422, C 51/423, C 51/424. Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 152/153 (inkl. Abb.).

<sup>122</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 151/152 (inkl. Abbildung).

**A 114 Himmelfahrt Mariens**

1783

Öl auf Leinwand,

H. 102,0 x B. 79,0 cm

Bez.: *Christianus/Wink pictor**aulicus/Monachij inven: et pinx. 1783.*

Schwindkirchen (Mühlendorf),

Katholische Kirchenstiftung

Maria Himmelfahrt



Die Ölskizze zeigt die Krönung Mariens vor einer goldenen Glorie in der Bildmitte: Dort schwebt die Dreifaltigkeit mit den gängigen Attributen (Kreuz, Weltkugel etc.) auf einer Wolke. Maria kniet mit gefalteten Händen davor, während Christus und Gottvater eine Krone über ihrem Haupt halten. Die Krönungsszene wird von zahlreichen Engeln begleitet. Um die mittlere Szene herum sind auf verschiedenen Ebenen weitere Wolkenbänder angeordnet, auf denen zahlreiche Heilige des Alten und Neuen Testaments sowie der Kirchengeschichte und weitere Engel mit Gesten des Lobpreises der Krönung beiwohnen. Die Ebenen sind von vorne nach hinten gestaffelt und durch die kreisförmige Anordnung rundum ansichtig. Der Schwerpunkt liegt im unteren Bildteil, dort befinden sich auf dem vordersten Wolkenband die Stammväter Israels. Rechts und links davon sind die Heiligen des Neuen Testaments, wie z. B. Jakobus d. Ä, Anna und Joachim oder Johannes d. T. mit Elisabeth und Zacharias. Ein geschwungener, gemalter Rahmen verbildlicht die spätere Form des Freskos.

Die Ölskizze diente als Entwurf für das Deckenfresko der Pfarrkirche in Schwindkirchen. Wink übersandte einem Schreiben vom 13. Februar 1783 seine Entwurfsskizze an den Pfarrer,<sup>123</sup> der Vertrag datiert vom 25.02.1784. Dort sind als Bezahlung sind 1.000 Gulden sowie Kost und Logis festgehalten.<sup>124</sup> Wink malte 1794 zudem auch das Altargemälde des Armenseelenaltars (vgl. Kat. A 196).

Der enorme Figurenreichtum und die panoramaartige Anordnung auf kreisförmigen Wolkenbändern lassen die Tradition der barocken Deckenmalerei erkennen: Im Gegensatz zu seinen frühen Entwürfen verzichtete Wink jedoch auf architektonische Bildelemente, die in der Kirchendecke weitergeführt werden, und damit auch auf einen Bezug zur Architektur der Kirche.<sup>125</sup> Stattdessen konzentrierte er sich auf die Wolkenbänder mit den zahlreichen Heiligen und Engeln. Diese sind mittels der einzelnen Ebenen voneinander getrennt und sorgfältig angeordnet. Wink verzichtete zugunsten der Übersichtlichkeit auf Dynamik und hob stattdessen einzelne Figuren durch Haltung und Gestik hervor.

<sup>123</sup> Der Brief ist im Original abgedruckt bei Lehrhuber 19898, S. 59-61 sowie CBD, Bd. 7, S. 286.

<sup>124</sup> Transkription des Vertrages bei Lehrhuber 1989, S. 65/66 sowie bei Brenninger 1984, S. 129/130.

<sup>125</sup> Vgl. Kat. A 153 (Entwurf von 1767) oder Kat. A 113 (Entwurf von 1772).

Das Kolorit ist geprägt von Ausgewogenheit und wenigen Kontrasten und dient der Akzentuierung einzelner prominenter Figuren, die sich auf der vordersten Bildebene befinden. Der Hintergrund ist hell gehalten, damit sich die Figuren abheben können.

Kompositionell hat Wink sich seit den 1770-er Jahren an Martin Knoller orientiert, was auch hier zu erkennen ist. Vergleicht man die Darstellung mit Knollers Entwurf für die Münchner Bürgersaalkirche (1772)<sup>126</sup> miteinander, fallen einige Gemeinsamkeiten auf: Wink übernahm die Bildanlage für das Schwindkirchen, in dem er die Skizze ebenso tafelbildmäßig anlegte. Wie Knoller setzte er den Schwerpunkt in der unteren Hälfte des Bildes und präsentierte die Krönung in der Bildmitte. Im Gegensatz zu Knoller verzichtete Wink jedoch nicht darauf, die Heiligen in den Wolkenbändern auch noch seitlich anzuordnen, so dass die Wolkenbänder kreisartig fortgeführt werden. Dies zeigt den Versuch, die neuen Vorstellungen der Deckenmalerei mit den traditionellen Ansichten zu verbinden. Der Kommentar des Landshuter Ausstellungskataloges erscheint in diesem Zusammenhang polemisch und überflüssig.<sup>127</sup>

Feulner 1912, S. 41. – Kat. Ausst. München 1913, S. 32, Nr. 222. – Rambold 1924, S. 18/19. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 130/132, 154; Bd. 2, Anhang B. IIIa (1783). – Brenninger 1984, S. 130. – Tyroller 1988, S. 55. – Lehrhuber 1989. – CDB 2001, Bd. 7, S. 286. – Kat. Ausst. Landshut 2003/2004, Bd. 2, Nr. 81 (S. 222, Abb. S. 223 als *Himmelfahrt Mariens*). – Schöller 2003/2004, S. 165. – Nadler 2004, S. 536-538. – BHStA Landshuter Abgabe 1992, Kurbayern, Haag'sche Grafschaftsadministration A 3, Nr. 16. – BHStA GL 1223-1224. – AEM Pfarrei Schwindkirchen, III. Kirchen- und Pfarrhofbauten. – StAM, Pfliegericht Haag, Nr. 74/75. – PFA Schwindkirchen B III 50/1.

---

<sup>126</sup> Vgl. Martin Knoller, Himmelfahrt Mariens (Skizze für das Deckenfresko der Bürgersaalkirche in München), Öl auf Leinwand, 220,0 x 82,0 cm, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. RF 1985/16, abgebildet bei Baumgartl 2004, S. 206 (Kat.-Nr. S-F VIII 1a, S. 279).

<sup>127</sup> Schöller schrieb dort als Schlusssatz zu diesem Gemälde: „Nutzte Wink die Ölskizze, um einem imponiersüchtigen Pfarrer mit überkommenem Glamour zu genügen, während er sich im öffentlichen Kirchenraum – freilich vergebens – als zu höheren Aufgaben berufener Klassizist zu empfehlen hoffte?“ Kat. Ausst. Landshut 2003/2004, Bd. 2, S. 222 (Nr. 81).

## A 115 Krönung Mariens

1780-1790

Öl auf Leinwand, H. 61,0 x 38,0 cm

Privatbesitz



Als Repoussoirfigur führt ein kniender Engel im Adorationsgestus auf der linken Seite in das Bild ein und leitet den Blick weiter zur Gottesmutter Maria. Diese kniet mit verschränkten Armen demütig auf einer Wolke, das Gesicht mit geschlossenen Augen Christus zugewandt. Ihr Sohn hat in der rechten Hand eine Lilie. Zusammen mit Gottvater, der über ihm sitzt, hält er eine Krone über Mariens Kopf. Der Heilige Geist begleitet die Szene, ebenso verfolgen zahlreiche Engel und Engelsköpfe das Krönungsritual. In der rechten unteren Ecke sind im irdischen Teil des Bildes zwei die Gottesmutter verehrende Menschen zu erkennen.

Wink konzentrierte sich auf die Krönungsszene und verzichtete daher auf die oftmals übliche ikonographische Verbindung mit der Himmelfahrt Mariens. Die s-förmige Komposition führt stufenweise von unten nach oben. Zugleich wird damit auch die räumliche Distanz zwischen den Engeln im unteren Teil und der Dreifaltigkeit vermittelt. Die beiden auf Erden befindlichen Figuren werden mittels Lichtführung und Hell-Dunkel-Kontraste deutlich vom irdischen Bereich abgetrennt. Die Farbpalette ist geprägt von abgemischten Braun-Ocker-Tönen, nur Maria und Christus werden durch ihre Umhänge in Rot bzw. Blau hervorgehoben.

Auf Grund des sehr skizzenhaften Stiles handelt es sich hier nicht um ein vollendetes Gemälde, sondern um einen Entwurf für ein (Altar-)Blatt. Einige Partien, wie beispielsweise Christus und Maria sowie einzelne Engel, lassen die stilistischen Gemeinsamkeiten mit gesicherten Werken Winks erkennen: Haltungsmotive erinnern an Altarblätter in Oberndorf und Stopfenheim,<sup>128</sup> zudem ähnelt das Gesicht der Madonna jenem der Marienfigur in Albaching (1791)<sup>129</sup> sehr. Figurenbildung und Komposition sowie die gedämpfte Farbigkeit lassen auf eine Entstehungszeit zwischen 1780-1790 schließen.

Kat. Aukt. Nagel 2008, S. 723 (Nr. 366, inkl. Abb.)

<sup>128</sup> Vgl. Kat. A 176 (1775) und A 131 (1782).

<sup>129</sup> Vgl. die Skizze, Kat. A 178, sowie das ausgeführte Fresko, abgebildet in CBD 2006, Bd. 12/1, S. 23 und S. 25 (Detail).

## A 116 Verehrung der Himmelskönigin durch die vier Erdteile

1769

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christ. Wüinck*[...] 1769

Aiterhofen, Pfarrkirche St. Margareta



Auf Treppenstufen kniend verehren die vier Erdteile Afrika, Europa, Asien und Amerika die über ihnen auf Wolken schwebende Muttergottes und ihr Kind. Die männliche Figur Afrikas ist mit Köcher und Bogen, Nerz sowie einem Federdiadem geschmückt. Europas Kleid und ihr Haar sind mit Perlen versehen, sie trägt ebenfalls einen Pelz und streckt der Himmelskönigin eine Schale mit Weihrauch entgegen. Zwei Pagen hinter ihr tragen Zepter, Tiara und Kaiserkrone als höchste Insignien kirchlicher und weltlicher Macht. Die männliche Personifikation Asiens ein goldbesticktes Gewand und hält ein kostbares Schwert. Vor ihr liegen ein Zepter und eine diamantenbesetzte Kopfbedeckung. Amerika steht dahinter, ebenfalls prunkvoll gekleidet und hat die Hände im Gebet gefaltet. Über ihnen steht Maria auf Wolken mit einem Zepter in der linken Hand, sie ist von Engeln umgeben. Mit ihrer rechten Hand hält sie das an ihrer Seite stehende Christuskind. Dieses streckt dem Betrachter ein kleines Kreuz entgegen.

Die Anordnung der Personifikationen auf den Stufen schafft Raum und Tiefe, da die Figuren gestaffelt und nach hinten erhöht präsentiert werden können. Ihre Haltungen bilden zudem ein Dreieck, an dessen Spitze Maria und das Kind als Höhepunkt stehen. Die schwebende Madonna erinnert an Raffaels *Sixtinische Madonna*,<sup>130</sup> die Wink sicherlich über Kupferstiche bekannt war. Er kopierte das Motiv nicht einfach, sondern entwickelte es für seine Komposition weiter. Sowohl die farbliche Gestaltung als auch die Figuren der vier Erdteile erinnern an ähnliche Darstellungen von Giovanni Battista Tiepolo.

Das Bild wurde ursprünglich als Hochaltarbild der Pfarrkirche in Aiterhofen gemalt und befindet sich heute am südlichen Seitenaltar.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 52; Bd. 2, Anhang B Ia (1767). – Tyroller 1988, S. 9, 54. – Soffner 1993, S. 15-17 (Abb. S. 16).

<sup>130</sup> Vgl. Raffael, *Sixtinische Madonna*, 1513-1514, Öl auf Leinwand, 265 x 196 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.



## A 117 Maria als Trösterin der Kranken

Um 1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz



In einem kirchenähnlichen Raum mit architektonischen Versatzstücken führt in der linken Ecke eine betende, männliche Repoussoirfigur, die nur mit einem Tuch bedeckt ist, in die Komposition ein. Daneben befinden sich ein Mann mit einer Schriftrolle (*CONSOLATORIX AFFLICTORUM*)<sup>131</sup> und eine Frau in einfacher Kleidung. Beide haben ihre Blicke nach oben gerichtet. Dort zeigt sich auf Wolken schwebend mit dem Christuskind im Arm die Gottesmutter. Sie ist von Engeln umgeben und streckt ihren linken Arm aus, um die ihr anvertrauten Bitten entgegenzunehmen. Im linken Bildhintergrund sind weitere Hilfesuchende zu erkennen.

Kompositorisch fallen die Ähnlichkeiten mit der *Huldigung der vier Erdteile vor der Himmelskönigin* in Aiterhofen (vgl. Kat. A 116) auf: Die kniende Frauenfigur ist identisch, nur spiegelverkehrt mit der Figur der *Europa*. Beide Darstellungen trennen den irdischen vom überirdischen Bereich, wobei Maria auf Wolken über den sie Anbetenden schwebt. Im Gegensatz zu Aiterhofen gelang es Wink hier noch nicht, durch die architektonische Begrenzung und enge Staffellung der einzelnen Figuren einen tieferen Bildraum zu schaffen. Auch die Komposition ist noch nicht in sich geschlossen, beide Bildräume existieren getrennt und sind nur durch Blicke der Notleidenden und die Gestik der Maria den Wolken verbunden.

Wink hat für die Wallfahrtskirche Loh neben den Fresken vier Altarblätter und die dazugehörigen Auszugsbilder gemalt. Für die Altarbilder erhielt er 400 Gulden.<sup>132</sup>

Feulner 1912, S. 53/59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 37, 52; Bd. 2, Anhang A (1767 Loh) sowie Anhang B Ia (1768ff.). – Tyroller 1988, S. 22/23, 54. – Schmidmaier 1989, S. 471, 474/475. – Loibl/Petzenhauser 2000, S. 20 (Abb. S. 21). – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

<sup>131</sup> Übersetzt: Trösterin der Notleidenden.

<sup>132</sup> Vgl. Kat. A 156, A 133 und A 155 sowie StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722 und Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1767 Loh).

## A 118 Maria als Fürsprecherin der sie verehrenden Völker und Stände

1788/1789

Öl auf Leinwand, H. 64,0 x B. 58,0 cm

Bez.: *Christianus Wink/pinxit ao 1789*

Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. 346



Die Ölskizze ist in drei Bereiche unterteilt und führt den Blick des Betrachters von unten nach oben: In der irdischen Ebene befindet sich vor einer tempelartigen Architektur ein zentral in die Bildmitte gerückter Altar mit einem Relief der Darstellung des Opfers Abrahams als Präfiguration des Opfertodes Christi. Begleitet von den Personifikationen der vier Erdteile und zahlreiche Personen aller Stände zelebriert ein Papst den Opfergottesdienst. Der aufwärts steigende Weihrauch verdichtet sich zu einem Wolkenkreis. Darauf sitzen verschiedene Heilige des Alten und Neuen Testaments, so z. B. David und Moses, Adam und Eva, Josef sowie Johannes d. T. Darüber schwebt auf einer Wolke, von Engeln begleitet, die Gottesmutter Maria. Ihre Hände verweisen auf die betenden Menschen, ihr Blick geht bittend nach oben zu ihrem Sohn, der über ihr auf einer Wolke sitzt. Engel beten ihn an und halten sein Kreuz. Er streckt Maria beide Arme entgegen. Eine goldene Glorie mit Wolken schließt die Himmelsszene ab.

Die zentrale Figur, sowohl in kompositioneller als auch in farblicher Hinsicht, bildet Maria, die hier als Mittlerin zwischen den Menschen und ihrem Sohn auftritt. Vor allem ihr Gewand sticht aus der in warmen Tönen gehaltenen Skizze heraus. Christus ist zwar von der Anordnung an höchster Stelle dargestellt, wurde jedoch farblich nicht zusätzlich akzentuiert. Der klare Aufbau der Komposition von unten nach oben zeigt die Orientierung Winks an den Vorstellungen des Klassizismus, die seit 1773 wiederholt erkennbar ist.<sup>133</sup> Die skizzenhafte Ausführung mit zum Teil sehr pastos gesetzten Pinselstrichen lassen seine Herkunft aus dem Rokoko dennoch erkennen. Die Ölskizze diente als Entwurf für das Hauptfresko der Pfarrkirche Maria Heimsuchung in Rettenbach (Landkreis Deggendorf). Auch für das Chorfresko ist die Entwurfsskizze erhalten (vgl. Kat. A 18).

Parthey 1864, S. 637, Nr. 10. – Kat. Mus. Mainz 1925, S. 12. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 141, 154; Bd. 2, B IIIa (1788). – Woeckel 1968/69, S. 120/121, (Abb. Taf. 20). – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 273. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Kat. Mus. Mainz 2007, S. 329-331 (Abb. 272).

<sup>133</sup> Erstmals in der *Himmelfahrt Christi*, 1773 (vgl. Kat. A 108). Weitere Beispiele: Kat. A 174 (um 1778), A 102 (um 1782).

## A 119 Maria mit Kind und den Eichstätter Diözesanheiligen

1796

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian Wink pictor aulicu[s]/**Monachii 1796*

Wemding, Wallfahrtskirche Maria Brunnlein



Der Blick des Betrachters wird von unten nach oben geführt, beginnend mit dem knienden Hl. Wunibald im Ordenshabit der Benediktiner und mit gefalteten Händen. Neben ihm hält ein Engel seinen Abtstab. Neben ihn steht sein Vater, der Hl. Richard, mit Krone und Gewändern, die ihn als angelsächsischen König ausweisen. Er blickt nach oben, während seine linke Hand auf den Betrachter verweist. Hinter ihm kniet auf einer Wolke erhöht seine Tochter, die Hl. Walburga, eine Benediktinerinnen-Äbtissin, in Ordensstracht. Sie hat die Hände zum Gebet gefaltet. Vor ihr sitzt ein Engel mit ihren Attributen (Buch und Öfläschchen). Ihr Bruder Willibald steht ihr gegenüber im Bischofsgewand, mit Mitra und Bischofsstab. Er verweist mit seiner Hand auf seinen Vater Richard und blickt nach oben zur Gottesmutter. Diese sitzt auf einer Wolke, von einem Sternenkranz umgeben, und hält das neben ihr stehende Christuskind.

Die für Wink ungewöhnliche Anordnung der Figuren zeigt die Gottesmutter auf der Symmetrieachse sitzend. Die Heiligen zu ihren Füßen nehmen jeweils paarweise dieselbe Haltung ein und sind dabei diagonal gespiegelt. Wink setzte die Symmetrie als Gestaltungsmittel ein, um einen klaren und einfachen Bildaufbau zu schaffen. Es stellt neben dem Altarblatt *Tod des Hl. Benedikt* (1796, vgl. Kat. A 135) das letzte gesicherte Tafelbild des Künstlers dar und entstand für die Wallfahrtskirche Wemding. Die ungewöhnliche Ikonographie beruht auf der regionalen Verehrung der Heiligen Willibald und Walburga im Bistum Eichstätt, zu dem die Wallfahrtskirche zählt. Winks Spätstil kommt hier deutlich zum Vorschein und zeigt sich im hellen, gedämpften Kolorit ebenso wie in der konturenhaften Modulierung der einzelnen Gewänder. Die Gesichter sind stark idealisiert und verbildlichen die unterschiedlichen Heiligentypen.

KDB 1951, Schwaben III, S. 549. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1796). – Tyroller 1988, S. 55. – Wallfahrtskirche "Maria Brunnlein zum Trost", o. J., o. S. – Wallfahrts-Basilika Maria Brunnlein Wemding 2003, S. 62, 101 (Abb.).

**A 120 Hl. Dreifaltigkeit**

1777

Öl auf Leinwand, H. 56,6 x B. 41,5 cm

Privatbesitz



Auf stufenartig geschichteten Wolken sitzen im Mittelgrund Christus und Gottvater und stützen sich auf die Weltkugel als Symbol ihrer Herrschaft. Gottvater hält zudem ein Zepter in der linken Hand, während er mit seiner anderen Hand nach unten verweist. Christus fasst sich mit der rechten Hand an die Brust, hinter ihm deutet das Kreuz auf seinen Leidensweg und die Auferstehung. Darüber schwebt der Hl. Geist. Zahlreiche Engel und Engelsköpfe rahmen die Szene, die von einer goldenen Glorie umgeben ist. Im Vordergrund sind zwei kniende Engel im Adorationsgestus wiedergegeben: der Linke dient in seiner Rückenansicht als Repoussoirfigur.

Wink nutzte für die Bildanlage durch die parallele Anordnung der Figuren eine trapezförmige Konstruktion. Dies hat zur Folge, dass die Darstellung symmetrisch und ausgewogen wirkt, was durch die Taube des Hl. Geistes zusätzlich verstärkt wird. Das Kolorit wird dominiert von warmen Gold- und Brauntönen, nur die Umhänge der beiden Engel sind in kräftigen Farben gestaltet. Der skizzenhafte Stil lässt die Gestik und Haltung der Figuren dynamisch erscheinen.

Die Darstellung könnte im Zusammenhang mit der Chorfresko von St. Katharina in Thankirchen (Dietramszell) stehen, das *Die Glorie der Heiligen Dreifaltigkeit* darstellt.<sup>134</sup> Trotz einiger Unterschiede in der Gestik der Figuren sowie der Präsentation des Kreuzes wurde die Komposition der Skizze mit dem halbrunden, oberen Abschluss ebenso übernommen wie der kniende Engel links. Während das Ölbild eine in sich geschlossene Darstellung ist, zerfällt das Fresko – auch auf Grund der Größe – in der Bildanlage. Zudem fällt bei der Skizze die Detailgenauigkeit und Nabsichtigkeit auf: Dies ist bei seinen Entwurfsbildern für Fresken nicht üblich, da es zumeist um die Darstellung komplexer Bildinhalte mit vielen Figuren ging.<sup>135</sup>

Kat. Aukt. Neumeister 1993, Lot 558.

<sup>134</sup> Wink malte 1777 für Thankirchen zudem das Langhausfresko (*Martyrium der Hl. Katharina*) sowie das über der Orgel befindliche Deckenbild (1777). Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 256-260.

<sup>135</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 227.

**A 121 Hl. Dreifaltigkeit**

Vor 1782

Öl auf Leinwand?, Ca. 321,0 x 204,0 cm

Verbleib unbekannt

Westenrieder beschrieb das Bild 1782/1783: „Ein Altarblatt für Titl. Hrn. Grafen von Haimhausen, welches nach Böhmen gekommen. Es stellet die heil. Dreyfaltigkeit vor, ist 11 Schuh hoch, 7 breit.“<sup>136</sup> Die Darstellung konnte nicht ausfindig gemacht werden. Da Westenrieders Publikation von 1782/1783 stammt, muss das Altarbild vorher entstanden sein. Das von Westenrieder angegebenen Bildmaß im bayerischen Schuh wurde in Zentimeter umgerechnet.

Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

---

<sup>136</sup> Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

**A 122 Hl. Andreas**

1774

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 Eching am Ammersee, Pfarrkirche  
 St. Peter und Paul



Das südliche Seitenaltarbild der Pfarrkirche in Eching zeigt den Hl. Andreas in einem grünen Gewand mit rotem Tuch auf einer Wolke kniend. Er lehnt sich an das hinter ihm befindliche Kreuz, das auf seinen Märtyrertod hinweist. Mit der linken Hand fasst er sich an sein Herz, der Blick ist nach oben gerichtet. Zu seinen Füßen sitzen zwei Engel, einer davon hält die Märtyrerpalme in die Höhe, der andere liest in einem Buch. Der Hintergrund ist von Wolken mit Engelsköpfen geprägt.

Wink verzichtete hier auf eine Schilderung der räumlichen Situation und malte den Heiligen stattdessen vor einem Wolkenhintergrund. Bereits Giovanni Battista Pittoni gestaltete dies in ähnlicher Weise in seiner Darstellung *Hl. Johannes von Nepomuk in der Glorie*.<sup>137</sup> Eventuell kannte Wink dieses Gemälde, er vereinfachte die Komposition nochmals, indem er die Anzahl der Engel reduzierte und den Heiligen groß ins Bild setzte. Auch die ungewöhnliche Farbigkeit fällt durch die Verwendung von Komplimentärfarben auf. Rot ist zugleich die Farbe der Märtyrer und weist auf den Tod des Heiligen hin. Neben diesem Seitenaltarblatt hat Wink für die Kirche in Eching auch das Hauptaltarbild (*Abschied der Apostelfürsten*, 1771, vgl. Kat. A 181) sowie die Fresken (1770) gemalt.<sup>138</sup> Die Darstellung des Hl. Andreas als Bruder des Petrus, dem die Kirche geweiht ist, fügt sich hier thematisch an. Laut Quellen des Pfarrarchivs hat Wink für die Anfertigung des Bildes 50 Gulden erhalten.<sup>139</sup>

KDB 1895, Oberbayern II, S. 525. – Feulner 1912, S. 53, 59. – Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1770 Eching) und Anhang B IIa (1774). – Tyroller 1988, S. 54.

<sup>137</sup> Vgl. Giovanni Battista Pittoni, *Hl. Johannes von Nepomuk in der Glorie*, um 1735, Öl auf Leinwand, Wien, Schloss Schönbrunn, Schlosskapelle, abgebildet in Kat. Ausst. München 1993, Abbildung S. 187.

<sup>138</sup> Vgl. CBD 1976, Bd. 1, S. 48-53.

<sup>139</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1770 Eching).

**A 123 Hl. Anna**

1767

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals Vierkirchen, Pfarrkirche St. Jakob)

Johann Caspar von Lippert erwähnte in seinem Nekrolog das von Wink gemalte Seitenaltarblatt für die Pfarrkirche St. Jakob in Vierkirchen: „*Zwey Nebenblätter: die heilige Anna, und Pabst Sylvester.*“<sup>140</sup> Zudem schuf Wink auch noch das Hochaltarbild (vgl. Kat. A 150 und A 188). Keine der Darstellungen ist erhalten.<sup>141</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1767). – Gruber 1979, S. 462. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

---

<sup>140</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229.

<sup>141</sup> Vgl. Gruber 1979, S. 462.

## A 124 Die Unterweisung Mariens durch Anna und Joachim

1781

Öl auf Leinwand, H. 146,0 x B. 76,0 cm  
 St. Martin im Innkreis (Oberösterreich),  
 Pfarrkirche St. Martin



Die Hl. Anna sitzt auf der linken Bildseite mit einem geöffneten Buch auf ihrem Schoß. Sie hat die rechte Hand mahndend erhoben und blickt zu Maria. Diese hat die Hände zum Gebet gefaltet, ihr Blick geht zum Himmel hinauf. Hinter ihr steht Joachim, ebenfalls nach oben blickend und verweist auf seine Tochter Maria. Mit der Rechten fasst er sich ans Herz. In der oberen Hälfte sitzen Engel und Engelsköpfe. Auf der linken Bildseite gibt ein Vorhang den Blick frei in den Hintergrund, der eine Architekturstaffage mit Doppelsäulen und einem Bogenansatz erkennen lässt. In der rechten Ecke verweist ein kleiner Engel mit Nähwerkzeug auf die Szene.

Die Unterweisung Mariens wird durch das Buch und den Nähkorb auf unterschiedliche Arten angedeutet. Joachim steht begleitend daneben und vertraut mittels Geste und Blick die Tochter dem göttlichen Segen an. Wink hat sich dabei an einer Darstellung von Johann Baptist Zimmermann orientiert, die sich in der Hofkapelle der Münchner Residenz befindet.<sup>142</sup> Die Figurenanordnung entspricht dem Altarblatt Zimmermanns und ist spiegelverkehrt wiedergegeben, und auch die Figur Joachims zeigt große Übereinstimmungen. Durch den hellen Hintergrund heben sich die in dunkleren Farben gehaltenen Figuren deutlich ab. Einmal mehr setzte Wink das Vorhangmotiv als Bildelement ein, um die Figuren in Szene zu setzen. Die Darstellung entstand als Altarbild der nördlichen Chorwand für die Kirche St. Martin und wurde vom Graf von Tattenbach in Auftrag gegeben.<sup>143</sup> Sechs Jahre später malte er für die Pfarrkirche St. Laurentius in Königsdorf dasselbe Thema noch einmal (vgl. Kat. A 125).

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781). – Tyroller 1988, S. 55. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

<sup>142</sup> Vgl. Johann Baptist Zimmermann, *Anna lehrt Maria*, 1748, München, Residenz. Abbildung bei Bauer/Bauer 1985, S. 253.

<sup>143</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165 sowie die anderen Altarblätter für St. Martin: Kat. A 172 und A 186.



**A 125 Hl. Anna mit Maria und dem Hl. Joachim**

1787

Öl auf Leinwand, H. 250,0 x B. 132,0 cm

Bez.: *Christian/Wink pinxit/1787*

Königsdorf, Pfarrkirche St. Laurentius



Durch Treppenstufen erhöht sitzt die Hl. Anna auf einem Stuhl an einem Schreibtisch und verweist auf ein Buch. Sie blickt den Betrachter direkt an. Zu ihrer linken Seite steht eine deutlich kleinere, jugendliche Maria, die mit gefalteten Händen gen Himmel schaut. Hinter ihr befindet sich, ebenfalls nach oben blickend, der Hl. Joachim. Er fasst sich mit der rechten Hand ans Herz. Darüber zeigt sich das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit Gottes, das von Engelsköpfen begleitet wird. Vor Anna sitzen zwei Engel mit den Attributen Lilie und Rosen.

Interessanterweise sind die drei Figuren weder durch ihre Gesten, noch durch Blicke miteinander verbunden. Jede verweist damit auf den eigenen, spirituellen Weg: Die Hl. Anna findet diesen über die Bücher, Maria über das Gebet und Joachim über die gläubige Ehrfurcht. Anna blickt den Betrachter fordernd an, während Maria und Joachim hingegen in sich versunken sind. Zudem fällt der deutliche Größenunterschied zwischen den Figuren auf und lässt Anna übermächtig erscheinen. Die jugendliche Maria wird, wie in früheren Darstellungen üblich, als kleine Erwachsene präsentiert.

Wie in den meisten Bildern dieser Zeit setzte Wink auch hier eine relativ gedämpfte Farbigkeit ein und idealisiert vor allem die Gesichter der beiden Frauen. Sie steht damit im Gegensatz zu einem Altarblatt mit demselben Thema, welches er bereits 1781 für die Pfarrkirche in St. Martin am Inn gemalt hat (vgl. Kat. A 124). Nicht nur die Ausführung der Figuren, auch die Komposition ist in der früheren Darstellung geschlossener und überzeugender. Wink übernahm für Königsdorf die wesentlichen Elemente, er änderte sie jedoch in der Anordnung.

Feulner 1912, S. 54, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1785 Königsdorf) sowie Anhang B IIIa (1787). – Mindera 1970, S. 44. – Tyroller 1988, S. 55. – CBD 1981, Bd. 2, S. 203.

## A 126 Hl. Antonius von Padua und das Christuskind

1778

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian/Wink pinxit/1778*

Fürstenfeldbruck, Pfarrkirche St. Magdalena



Das nördliche Seitenaltarbild der Pfarrkirche St. Magdalena in Fürstenfeldbruck zeigt den Hl. Antonius von Padua im Ordensgewand der Franziskaner und mit Tonsur kniend, während er mit seiner linken Hand die Füße des Christuskindes berührt, das vor ihm auf einer Wolke sitzt. Mit der rechten Hand fasst sich der Heilige ans Herz, sein Blick ist in das Gesicht des Kindes versunken. Dieses legt seine Hand vertrauensvoll auf die Hand des Heiligen und hat Rechte zum Segensgestus erhoben. Hinter Antonius beobachtet ein Mann hinter einer Säule versteckt die Begegnung. Zwei Engel im unteren Bildteil begleiten die Szene mit den Attributen des Heiligen: ein Buch und eine Lilie. Ein kirchenähnlicher Hintergrund schließt das Bild.

Wie bereits im Altarblatt für die Klosterkirche Metten (vgl. Kat. A 134) setzte Wink hier helle und dunkle Partien nach Art Rembrandts ein. So heben sich die hellen Inkarnate von dem in dunklen Braun- und Grautönen gehaltenen Hintergrund deutlich ab. Auch die weiße Lilie erfährt eine besondere Betonung. Für die Farbgestaltung nutzte Wink nur die Farbe Rot für den Umhang des Engels und blau für das Altartuch. Mit sorgfältigen Pinselstrichen modellierte Wink die einzelnen Figuren, so dass sie voluminös erscheinen, was beispielsweise der Engel mit Lilie verdeutlicht. Gestik und Haltung zeigen eine ruhige Formensprache.

Der Chronik im Pfarrarchiv Fürstenfeldbruck zufolge stammte das Altarblatt Winks aus der Pfarr- und Wallfahrtskirche St. Leonhard in Inchenhofen und wurde erst während der Restaurierung der Pfarrkirche St. Magdalena zwischen 1912-1915 in den Seitenaltar eingefügt.<sup>144</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1776). – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 331. – Paula 1992 I, S. 18-24. – Klemenz 1993, S. 3, 8. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Altmann 2000, S. 18. – Schmid 2000 I, S. 108. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 355.

<sup>144</sup> Vgl. Paula 1992 I, S. 19-24. Dies ist vielleicht auch die Erklärung für die irritierend wirkende Öffnung des unteren Bildteiles.

**A 127 Hl. Antonius umarmt das Christuskind**

1780

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Ohlstadt, Pfarrkirche St. Laurentius

In einem kirchenähnlichen Raum kniet der Hl. Antonius vor einer Altarmensa im Franziskanerhabit und umfasst das vor ihm auf einer Wolke sitzende Christuskind liebkosend mit der linken Hand. Antonius blickt es innig an und das Kind hat seine linke Hand in die Rechte des Heiligen gelegt. Im Bildvordergrund auf einer Stufe hält ein Engel mit rotem Umhang eine Lilie als Attribut des Heiligen empor. Ein weiterer Engel dahinter blättert in einem Buch. Darüber öffnet sich ein goldener Himmel. Dort befinden sich ein Engel mit gefalteten Händen sowie rechts zwei Engelsköpfe.

Die Komposition ist geprägt von einer diagonalen Achse, die von rechts unten nach links oben verläuft. Im Gegensatz zu der Darstellung desselben Themas für die Pfarrkirche St. Magdalena in Fürstenfeldbruck ist die Farbpalette hier wesentlich aufgehellter. Zwar sticht der rote Umhang des Engels im Vordergrund heraus, der Unterschied zeigt sich jedoch vor allem im oberen Bilddrittel durch den hellen Goldton der Wolken. Der untere dunklere Teil bildet dazu einen intensiven Kontrast, der gleichzeitig Spannung in die Komposition bringt. Die hellen Inkarnate sorgen für eine Betonung der Figuren. Im Fürstenfeldbrucker Altarblatt malte Wink den Heiligen von der Haltung her identisch, jedoch spiegelverkehrt.

Das Gemälde hängt gegenüber von seinem Gegenstück, *Hl. Franz von Assisi heilt einen Kranken* (vgl. Kat. A 141), an der nördlichen Kirchenwand in Ohlstadt.

KDB 1895, Oberbayern II, S. 638. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1780). – Tyroller 1988, S. 54. – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 932. – Heigel 2002, S. 122 (falsch bezeichnet). – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1020.

## A 128 Hl. Augustinus

Um 1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz

Das Auszugsbild des Johannes Nepomuk-Altars in Loh zeigt den Heiligen als Brustbild. Der Kirchenvater ist in ein prächtiges Bischofsornat gehüllt, hält mit der rechten Hand ein geöffnetes Buch und im linken Arm seinen Bischofstab. Zugleich fasst er sich mit seiner Hand an das Herz. Sein Blick ist nach rechts gerichtet. Pflanzliche Versatzstücke deuten die ihn umgebende Natur an.

Die dargestellten Attribute lassen ihn eindeutig als Augustinus identifizieren: Das aufgeschlagene Buch steht für die Bekehrung zum Christentum wie auch für die von ihm verfassten Confessiones. Die Hand auf seinem Herzen offenbart die Hingabe an den Nächsten sowie seine Liebe zur Wahrheit und Gottesehnsucht.<sup>145</sup> Bischofstab und –ornat kennzeichnen ihn zusätzlich. Wie in der gegenüberliegenden Uttodarstellung (vgl. Kat. A 191) wird auch hier auf das – der Legende nach – entscheidende Ereignis im Leben des Heiligen hingewiesen: Bei Augustinus ist dies die Bekehrung zum Christentum sowie das Verfassen seiner Schriften.

Zusammen mit dem Altarblatt darunter, das den Hl. Johann Nepomuk darstellt, wird der Gläubige an diesem Altar zur Beichte – unter gleichzeitiger Wahrung des Beichtgeheimnisses – aufgefordert: Augustinus dient dem Kirchenbesucher als Vorbild eines zum Glauben Bekehrten. So vertritt der Kirchenvater in seinen Confessiones die Meinung, dass der „Heilswille Gottes nur für die Begnadigten [also die durch Beichte von der Sünde Losgesprochenen] gelte“.<sup>146</sup>

Feulner 1912, S. 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1768 ff). – Tyroller 1988, S. 54. – Tyroller 1988, S. 22/23, 54. – Schmidmaier 1989, S. 474. – Loibl/Petzenhauser 2000, S. 16 (Abb. S. 17). – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722.

---

<sup>145</sup> Vgl. LCI 1994, Bd. 5, S. 283. Wink verzichtet hier auf das wichtigste Attribut des Heiligen, das gemalte Herz, deutet diese jedoch gleichzeitig mit dem Gestus seiner linken Hand an.

<sup>146</sup> Schmidmaier 1989, S. 474.

**A 129 Kampf des Hl. Augustinus gegen die Irrlehre<sup>147</sup>**

1776

Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen

H. 80,0 x B. 49,0 cm

Bez.: *Wink 1776*

Privatbesitz (ehem. Galerie Füßl &amp; Jakob GmbH, München)



Durch einen Vorhang bühnenartig gerahmt, sitzt der Hl. Augustinus im Ordensgewand an einem Tisch mit mehreren Büchern, die auf die Studien des Heiligen verweisen. Er blickt er mit brennendem Herzen nach oben, wo in einer sich öffnenden Wolke die Dreifaltigkeit, von Engelsköpfen begleitet, sichtbar wird. In der linken Hand hat er eine Schreibfeder, aus dessen Spitze ein Blitz herausschießt. Dieser trifft auf ein am Boden liegendes Buch, das Feuer fängt. Daneben stürzt ein Häretiker, ein weiteres Buch in der Hand, einige Treppenstufen hinab. Sein Kopf wird von einem zweiten Blitz, den ein Engel auf der rechten Bildseite wirft, getroffen. Die Hintergrundarchitektur suggeriert einen Kirchenraum.

Wink verband das Gelehrtenbild mit einer ikonographischen Erweiterung, dem Kampf des Augustinus gegen die Irrlehre, die durch den Häretiker personifiziert wird. Dieser Typus – geprägt durch die Gegenreformation – wurde im Barock oftmals in den Bildprogrammen von Augustinerkirchen eingesetzt. In keiner anderen Darstellung nutzte Wink den Vorhang als Rahmung des Bildes wie hier und assoziiert damit eine bühnenartige Inszenierung. Die Blitze sowie Farbigkeit und Haltung der Figuren verstärken die Dramatik der Szene zusätzlich. Stilistisch fällt auf, dass Wink – im Gegensatz zu seinen späteren Altarbildern – auf scharfe Konturen verzichtete und stattdessen mit Farbflächen und weichen Modulationen arbeitete. Die Darstellung besticht zudem durch die ungewöhnliche Bildform mit einem geraden oberen Abschluss und einer Rundung des unteren Bildteiles, die Wink dem stürzenden Irrlehrer angepasst hat. Der Komposition zu schließen war die außergewöhnliche Form vorgegeben. Es ist nicht bekannt, zu welchem Zweck die Darstellung gemalt wurde.

Das Thema des Häretiker-Sturzes gibt es in zwei weiteren Fassungen, die sich jedoch deutlich von dieser unterscheiden.<sup>148</sup>

<sup>147</sup> Herrn Dr. Josef Straßer, München, herzlichen Dank für den Hinweis und die Abbildung.

<sup>148</sup> Vgl. Kat. A 130 (1781) und Kat. A 131 (1782).

## A 130 Hl. Augustinus mit Dreifaltigkeit und den Irrlehrern

1781

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink Aulæ/boicae pictor invenit et pinxit 1781*

Schlehdorf, ehem. Augustiner-Chorherrenstiftskirche St. Tertulin



Von einer kirchenähnlichen Architekturstaffage hinterfangen, sitzt der Hl. Augustinus auf einem Treppenabsatz an einem Schreibtisch. Er trägt das bischöfliche Messornat und hält in seiner rechten Hand eine Schreibfeder, vor ihm liegt ein geöffnetes Buch. Sein Blick geht nach oben, wo sich die Dreifaltigkeit Gottes auf einem Wolkenplateau befindet, von zahlreichen Engeln umgeben. Die linke Hand des Augustinus verweist nach unten. Dort stürzen zwei Häretiker mit Büchern in den Händen theatralisch die Treppe hinab. Ein neben Augustinus stehender Engel zwingt die Irrlehrer mit einer brennenden Fackel zu Boden. Hinter dem Schreibtisch stürzen drei weitere Männer. Sie alle werden von den Blitzen eines Engels getroffen, der über der Szene schwebt.

Wie in Kat. A 129 und A 131 erweiterte Wink hier das Gelehrtenbild mit dem Kampf des Augustinus gegen die Irrlehren, verkörpert durch die Häretiker. Dabei werden beide Themen durch die Figur des Augustinus und seiner Gestik miteinander verbunden. Auch die Trennung in einen weltlichen und einen himmlischen Bereich wird durch die Haltung und Blicke des Heiligen wieder aufgehoben. Die Anordnung der einzelnen Figuren ergibt eine ovale Kreisform. Licht und Schatten sind ausgewogen eingesetzt, die Darstellung ist wenig kontrastreich. Auch die Farbigkeit erscheint ausgeglichen, Wink setzte keine auffallenden Akzentuierungen. Die Gestik der Figuren und ihre Haltungen im unteren Bildteil verleihen der Darstellung Dynamik und eine dem Stil des Klassizismus angemessene Dramatik.

Das Gemälde entstand für den nördlichen Altar der ehemaligen Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Schlehdorf. Die bei Feulner erwähnte Graphik wurde nicht gefunden.<sup>149</sup> Wink wiederholte dasselbe Thema für die Pfarrkirche in Stopfenheim (1782, vgl. Kat. A 131).

KDB 1895, Oberbayern III, S. 723. – Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781). – Müller/Stadler 1982, o. S. – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 1077. – Heigel 2002, S. 102. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1172.

<sup>149</sup> Vgl. Feulner 1912, S. 53.

### A 131 Hl. Augustinus mit Dreifaltigkeit und den Irrlehrern

1782

Öl auf Leinwand,

H. ca. 440,0 x B. 295,0 cm

Bez.: *Christianus Wink Pictor**Aulicus Monachii 1782*

Stopfenheim (Weißenburg),

Pfarrkirche St. Augustinus



Das Hochaltarbild für die Pfarrkirche in Stopfenheim zeigt den Hl. Augustinus, der im bischöflichen Messornat erhöht an einem Schreibpult mit zahlreichen Büchern sitzt. In der rechten Hand hält er eine Schreibfeder, in der linken ein brennendes Herz. Zwei Engel mit seinen Attributen begleiten ihn. Sein Blick ist nach oben gewandt, wo sich – auf Wolken sitzend – die Dreifaltigkeit Gottes befindet. Etwas unterhalb sind zwei Engel, von denen der Rechte kniend im Adorationsgestus auf die Dreifaltigkeit gerichtet ist. Der linke Engel schleudert, zusammen mit einem kleinen Engel, Blitze nach unten, welche die beiden Häretiker Pelagius und Donatus treffen und zu Boden stürzen lassen. Die Architekturstaffage des Hintergrundes deutet einen kirchenähnlichen Raum an.

Wink verband in diesem Gemälde zwei Bildtypen miteinander, in dem er in der oberen Hälfte Augustinus' Vision der Dreifaltigkeit und darunter seinen Kampf gegen die Irrlehren zeigt. Diese Kombination stellte er in zwei weiteren Altarblättern dar (Kat. A 129 und A 130). Die Komposition ist geprägt von einem stufenartigen Aufbau, der zickzackartig von unten nach oben führt und von zahlreichen diagonale Achsen beherrscht ist. Dabei ordnete er die einzelnen Figurengruppen auf unterschiedlichen Ebenen an. Während die linke Bildhälfte fast bewegungslos erscheint, ist die rechte Seite von großer Dynamik geprägt, die vor allem durch Haltungen und Gesten der einzelnen Figuren. Die Hell-Dunkel-Kontraste verleihen der Darstellung zusätzlich an Dramatik. Wiederum setzte Wink das Bildelement des Vorhangs ein, jedoch nicht mehr so betont wie in früheren Bildern (vgl. Kat. A 129). Die Darstellung erinnert von der Komposition an Tiepolos *Vision des Hl. Clemens*, die ursprünglich für das Kloster der Chorfrauen in Nymphenburg gemalt wurde.<sup>150</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 157/158; Bd. 2, Anhang B IIa (1782). – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 167.

<sup>150</sup> Vgl. Giovanni Battista Tiepolo, *Vision des Hl. Clemens*, 1737-1738, Öl auf Leinwand, 488 x 256 cm, München, Alte Pinakothek. Abb. bei Bauer 1993, Nr. 107.

## A 132 Enthauptung der Hl. Barbara

Um 1770

Öl auf Kupfer, H. 29,8 x B. 23,5 cm

Salzburg, Salzburger

Barockmuseum, Inv.-Nr. 0044



Aus dem bereits geköpften Körper der Hl. Barbara in der Mitte des unteren Bildteiles schießt das Blut in zwei hohen Bögen heraus. Ihr Kopf liegt daneben auf dem Boden, ihr Körper trägt ein prächtiges rotes Gewand mit Pelz. Hinter ihr steht rechts der ebenso prunkvoll gekleidete Vater, der sie soeben getötet hat und wird von Blitzstrahlen, die zwei Engeln auf ihn werfen, getroffen. Links davon befinden sich drei weitere Engel, einer von ihnen – mit Märtyrerpalme – verweist mit seiner Hand auf die Tote, darüber hält ein anderer einen Kelch mit der Hostie als Zeichen der katholischen Eucharistie in die Höhe. Im linken Bildhintergrund erkennt man den Turm als Attribut der Heiligen.

Die Ölskizze diente vermutlich als Gegenstück der ebenfalls in Salzburg befindlichen *Enthauptung Johannes des Täufers* (vgl. Kat. A 154). Die beiden Martyriumsszenen könnten als eigenständige Ölskizzen fungiert haben, was das Material des Bildträgers ebenso nahe legt wie die Tatsache, dass es sich hier um ein im Format gleiches Bildpaar mit inhaltlichen Entsprechungen handelt. Die Dramatik der Szene wird durch die natürlich wirkenden Gesten der Figuren und ihrer Anordnung unterstützt. Der Vergleich mit datierten Ölskizzen, so beispielsweise die *Huldigung von Maximilian III. Joseph* (1770, vgl. Kat. A 230), lässt, ebenso wie Komposition und Figurenbildung, auf eine Datierung um 1770 schließen. Die von Clementschitsch als „*Technik einer graphischen Modellierung mit Hilfe weißer Pinselschraffuren*“<sup>151</sup> erkannte Malweise war vermutlich nicht so intensiv intendiert, wie sie heute erscheint, sondern entstand auf Grund des Alterungsprozesses der Farben.

Kat. Ausst. Salzburg 1966, S. 190/191 (Abb. S. 90). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Kat. Ausst. Los Angeles u. a. 1968/1969, S. 58 (Abb. 58). – Kindler 1968, Bd. 5, S. 787. – Kat. Mus. Salzburg 1983, S. 500, Abb. S. 501. – ÖKT, Bd. LII, Innsbruck, Teil 1, 1994, S. 563.

<sup>151</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110.



### A 133 Tod des Hl. Benedikt

Um 1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz



Von seinen Mitbrüdern umgeben, sinkt Benedikt während der Feier der Hl. Messe im Moment des Todes zusammen. Ein als Repoussoirfigur gemalter Benediktiner hält links die bleiche Hand des Sterbenden. Weitere Mönche, zum Teil im liturgischen Ornat, bilden zusammen mit dem Sterbenden einen Kreis und halten ihn. Einer von ihnen segnet den Toten, ein anderer hält mit beiden Händen ein Messbuch. Benedikt hat im Sterben bereits den Kopf nach hinten gelegt und die Augen geschlossen. Auf dunklen Wolken erhöht befindet sich über der Szene ein kleiner Engel mit einer Flamme in der linken Hand und verweist mit seiner Rechten auf die gen Himmel schwebende kleine Seele des Heiligen, die von brennenden Lämpchen umgeben ist.

Durch die Staffelung der Figuren in dem engen undefinierten Raum wirkt die Komposition gedrängt und die kreisförmige Anordnung nicht gelungen. Anstelle der Hauptperson Benedikts befindet sich in der Mitte des Kreises einer der Priester. Das klassische *memento mori*-Thema weist auf den Tod hin und fordert den Gläubige zu Umkehr und Buße auf.<sup>152</sup>

Das Altarblatt des Benediktaltars in Loh bezeugt die Verbindung zum Benediktinerkloster Metten, das die Loher Wallfahrtskirche verwaltete. Einen weiteren Hinweis darauf bildet die Darstellung des Hl. Utto, dem Klostergründer und ersten Abt in Metten, im Auszugsbild darüber.<sup>153</sup> Zusammen mit den anderen Altarblättern erhielt er dafür insgesamt 400 Gulden.<sup>154</sup> Für die Klosterkirchen in Metten (1778) und Oberalteich (1796) wiederholte er das Thema in Variationen (vgl. Kat. A 134 und A 135).

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 37, 52; Bd. 2, Anhang B Ia (1768ff.). – Tyroller 1988, S. 22/23, 54. – Schmidmaier 1989, S. 471, 474/475. – Loibl/Petzenhauser 2000, S. 16 (Abb. S. 18). – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

<sup>152</sup> Die Kapelle besitzt – ebenso wie die gegenüberliegende Johann Nepomuk-Kapelle, zudem Beichtstühle.

<sup>153</sup> Vgl. Schmidmaier 1989, S. 474/475.

<sup>154</sup> Vgl. StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722 sowie Kat. A 117, Kat. A 155 und Kat. A 156.

## A 134 Tod des Hl. Benedikt

1778

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian Wink/1778*

Metten, Benediktinerabtei- und Pfarrkirche St. Michael



Während der Messfeier stirbt der Hl. Benedikt, umgeben von Mitbrüdern und Schülern, in den Armen zweier Benediktiner. Drei Mönche knien betend im Vordergrund, zwei von ihnen wenden dem Betrachter den Rücken zu. Etwas erhöht befinden sich weitere Benediktiner, einer von ihnen ist mit einem Priestergewand bekleidet und hat beide Arme erhoben. Sein Blick geht zum Toten. Über der Szene öffnen sich Wolken mit Engeln. Die Seele Benedikts schwebt als kleine, weiße Gestalt zum Himmel empor, eine Lichteureole mit brennenden Am-peln formt kranzförmig eine Art Eingangstor.

Die Darstellung ist geprägt von den sich gegenüberstehenden Benediktinern, die sowohl durch ihre Priestergewänder als auch durch die Gestik der Hände auffallen. Obwohl Benedikt den inhaltlichen Schwerpunkt bildet, fällt er nicht auf, da er in die durch die Köpfe der Mönche gebildeten diagonalen Achse eingefügt ist. Die starken Hell-Dunkel-Kon-traste betonen ihn nicht alleine, sondern auch die Gesichter seiner Mitbrüder. Diese Akzentuierung erinnert an Rembrandt-Darstellungen.<sup>155</sup>

Das Altarbild befindet sich am zweiten Altar der Südseite in der Klosterkirche Metten. Die Benediktiner des Klosters hatten Wink bereits für die Ausgestaltung der zu Metten gehörenden Wallfahrtskirche in Loh (1767-1771) engagiert. Dort malte Wink eine Darstellung des sterbenden Ordensheiligen Benedikt (vgl. Kat. A 133). Die Unterschiede in der Komposition sind erheblich: Das Mettener Altarblatt ist klarer und einfacher strukturiert und besitzt nicht die Dramatik der Loher Darstellung. Für die ehemalige Benediktinerstiftskirche in Oberalteich hat Wink 1796 nochmals ein Benedikt-Altarblatt gemalt (vgl. Kat. A 135).

Feulner 1912, S. 59. – Tyroller 1988, S. 54. – Dehio 1988, Niederbayern, S. 402.

<sup>155</sup> Vgl. beispielsweise Rembrandt Harmensz. van Rijn, *Anatomie des Dr. Tulp*, 1632, Öl auf Leinwand, 169,5 x 216,5 cm, Den Haag, Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis.

## A 135 Tod des Hl. Benedikt

1796

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian, Wink/ pictor aulicus  
Monachii/ 1796*

Oberalteich, ehemalige Benediktiner-  
stiftskirche St. Peter und Paul



Das Altarblatt des südlichen Seitenaltares zeigt den Hl. Benedikt, der während einer Messe gestorben ist und nun von drei Brüdern gehalten wird. Vier weitere Benediktiner trauern bereits um den Toten, einer davon blickt den Betrachter direkt an. Ein geöffneter Himmel mit acht Engelsköpfen über der Szene macht den Weg frei für die Seele Benedikts, die von kleinen Flammen flankiert wird.<sup>156</sup>

Benedikt hebt sich nicht nur durch sein Antlitz von den Mitbrüdern ab, sondern auch durch den langen, weiß-grauen Bart. Sein toter Körper ist nach hinten gekippt, so dass er nicht mehr in der Bildmitte steht. Die kreisförmige Anordnung der Mitbrüder findet sich bereits in früher entstandenen Altarblättern desselben Themas (vgl. Kat. A 133 und A 134). Die Komposition wird von den über die Hälfte des Bildes einnehmenden Figuren dominiert und ist farblich durch das schwarze Habit der Mönche in dunkle Töne gesetzt. Die Albe des vor dem Heiligen knienden Benediktiners kontrastiert dazu. Der Himmel erscheint in Brauntönen lichter und heller. Wink idealisierte die Gesichter, die Köpfe weisen die für ihn so charakteristische runde Form auf.

Der Auftrag zu einem der letzten beiden gesicherten Tafelbilder wurde über Johann Caspar von Lippert vermittelt. Einem Brief des Abtes Hiendl von Oberalteich an von Lippert zufolge schickte Wink im Juni 1796 drei (nicht erhaltene) Entwürfe sowie weitere Fragen an den Abt.<sup>157</sup>

Clemenschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1796). – Tyroller 1988, S. 55. – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Messerer 1972, S. 43, Nr. 63/64.

<sup>156</sup> Als Auszugsbild malte Wink zudem das Brustbild der Hl. Scholastika.

<sup>157</sup> Vgl. Messerer 1972, S. 43 (Nr. 64).

**A 136 Maria erscheint dem Hl. Benedikt von Clairvaux**

1782

Öl auf Leinwand, H. ca. 204,0 x B. 117,0 cm

Bez.: *Christianus Wink pin. 1782*Aldersbach, Pfarrkirche Maria Himmel-fahrt,  
ehem. Zisterzienserklsterkirche

Der Hl. Bernhard kniet auf einer Stufe, traditionellerweise in der weißen Ordenstracht der Zisterzienser mit Skapulier dargestellt. Im rechten Arm hat ein Kreuz mit zwei Lanzen, mit der linken Hand fasst er sich an die Brust. Sein Blick ist nach oben gerichtet, dort erscheint ihm die Madonna mit dem Kind auf einer Wolke. Sie wird von zwei Engeln begleitet. Das Christuskind streckt dem Heiligen seine Hand im Dreifaltigkeitsgestus entgegen. Der weiße Umhang des Kindes berührt das Kreuz des Heiligen als Anspielung auf die Kreuzigung. Die Madonna verweist mit ihrer linken Hand nach unten, wo zwei Engel sitzen. Der Vordere hält die Dornenkrone in die Höhe und hat in der anderen Hand die INRI-Tafel. In der linken Bildecke deuten architektonische Versatzstücke auf einen kirchenähnlichen Bildraum.

Während im Pendant dieses Altarblattes, *Hl. Nikolaus* (vgl. Kat. A 177), der Heilige und ein Engel die Komposition prägen, ist es hier die Gegenüberstellung von Bernhard und Maria mit dem Kind. Die Anordnung auf zwei verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlichen Haltungen sorgt für eine diagonale Bildausrichtung. Denselben Aufbau verwendete Wink bereits im Altarblatt *Hl. Franz von Sales* (1781, vgl. Kat. A 144). Die neben den Hauptfiguren dargestellten Engel sorgen für einen kompositionellen Ausgleich. Im Gegensatz zur Nikolausdarstellung können sich die Figuren ohne Überschneidungen frei entfalten und wirken dadurch raumbildend und plastisch. Dies führt zu einer Betonung der Gesten, welche die Beziehungen der Figuren untereinander verdeutlichen. Die Farbigkeit ist gedämpft. Wie das Altarblatt des *Hl. Nikolaus*, entstand auch dieses Gemälde für die ehemaligen Pfarrkirche in Aldersbach als Seitenaltarbild.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782). – Tyroller 1988, S. 55. – Hauer 1996, S. 4, 16, 18. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

## A 137 Hl. Cäcilie an der Orgel

1773

Öl auf Leinwand, H. 260,0 x B. 162,0 cm

Zerstört (ehemals München,  
Theatinerkirche)

Cäcilia thront erhöht an einer Orgel unter einem Baldachin. Sie trägt ein prunkvolles Kleid und eine perlenbesetzte Haube. Mit der linken Hand greift sie sich ans Herz, während sie ihre andere Hand in Richtung Orgel ausstreckt und nach oben blickt. Hinter ihr lehnt auf einer Wolke ein Engel mit Lilie und Blumenkranz als Zeichen ihres jungfräulichen Lebens. Zu ihren Füßen sitzen zwei Engel und studieren die Noten, in der linken Bildecke schweben zwei Engelsköpfe. Eine kirchenähnliche Architektur mit kompositen Säulen im Hintergrund schließt die Szene. Sie erinnert an die Theatinerkirche, für die das Gemälde entstanden ist.<sup>158</sup>

Wie bei anderen Seitenaltarblättern konzentrierte sich Wink hier auf die Präsentation der Heiligen mittels einer einfach gliederten Komposition, die von unten nach oben führt. Intensive Hell-Dunkel-Kontraste und eine ausgewogene Lichtführung grenzen die einzelnen Bildelemente voneinander ab und betonen die Plastizität der Figuren. Die Falten und Rüschen von Cäcilias Kleid kontrastieren mit dem glatt wirkenden Inkarnat der Figuren. Durch die Überschneidungen und die Diagonalen, welche durch die Haltung Cäcilias und des Engels das Bild dominieren, entsteht Spannung. Die idealisierten Gesichter der beiden Figuren ähneln sich sehr. Blick und Haltung der Heiligen erinnern an die Haltung Mariens aus der *Himmelfahrt Mariens* für das Kloster Scheyern (1771, vgl. Kat. A 112). Sterzinger erwähnt in seiner Beschreibung der Theatinerkirche das Gemälde: „*es scheint ganz nach des Parmeggianino Art zu seyn.*“<sup>159</sup>

KDB 1902, Oberbayern IV, S. 962. – Feulner 1912, S. 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 116; Bd. 2, Anhang B IIa. – Tyroller 1988, S. 54. – Sterzinger 1789, S. 39.

<sup>158</sup> Die abgebildete Fotografie ist die einzig erhaltene zu diesem Gemälde.

<sup>159</sup> Vgl. Sterzinger 1789, S. 39.

**A 138 Hl. Christophorus**

1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Osterwarngau, Kath. Fialkirche

Mariä Opferung (Frauenkirche)



Wink stellt hier den Moment der Offenbarung Christi dar, nachdem Christophorus den Messias als Kind über den reißenden Fluss – im Hintergrund noch zu erkennen – getragen hat. Der als junger Mann dargestellte Riese ist in die Knie gesunken und hält auf dem linken Arm das Kind sowie mit der einen Hand das Kreuz, in der anderen hat er einen Pilgerstab. Das Christuskind hat beide Arme ausgebreitet und geht auf Christophorus zu. Es wird begleitet von Engeln und Engelsköpfen, die sich auf Wolkenbänken befinden. In der rechten unteren Bildecke erkennt man einen kleinen Engel mit der Märtyrerpalme sowie einem Schwert und weiteren Marterwerkzeugen, wie glühenden Kohlen. Damit wird bereits auf das spätere Martyrium des Heiligen hingewiesen.

Die Darstellung dient als Altarblatt des nördlichen Seitenaltars in Osterwarngau und ist das Pendant zur *Vision des Hl. Jakobus des Älteren* (vgl. Kat. A 151). Auch hier erscheint die Komposition für die späte Entstehungszeit ungewöhnlich: Das Spiel zwischen einem tiefen Blick in die Landschaft auf der linken Seite und den großen Figuren des Vordergrundes sowie die außergewöhnliche, lebendig wirkende Haltung des Christuskindes kennzeichnen die Komposition. Trotz der idealisierten Gesichter wirkt sie erstaunlich frisch und dynamisch, wozu ponderierte Hell-Dunkel-Kontraste sowie die Farbigkeit beitragen. Die Figur des betenden Engels in der linken oberen Bildecke taucht wiederholt bei Wink auf (z. B. in Kat. A 127 oder Kat. A 168).

KDB 1902, Oberbayern V, S.1476/1477. – Feulner 1912, S. 59 (als *Hl. Wendelin*). – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 937. – Pfarrverband Warngau 2003, S. 6. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1024.

**A 139 Hl. Elisabeth von Thüringen**

Um 1790  
Öl auf Leinwand, H. 33,0 x B. 24,0 cm  
Ulm, Museum der Brotkultur,  
Inv.-Nr. G-663



Die Hl. Elisabeth steht in der Bildmitte, bekleidet mit der Ordenstracht der Franziskaner-Terziarinnen, und verteilt Brot an die Armen. Sie wird von einem jungen Mädchen begleitet, das den Brotkorb hält, und einem Engel, der ihr den Weg in den Bildhintergrund weist. Vor der Heiligen knien zwei Bedürftige, einer von ihnen streckt Elisabeth eine Schale entgegen.

Wie an der Rahmung der kleinen Ölskizze sowie an der Größe und begrenzten Anzahl der Figuren zu erkennen ist, diente die Darstellung als Entwurf für ein Gemälde. Figurenbildung und die Malweise zeigen deutliche Übereinstimmungen mit Werken von Christian Wink: Der Engel gleicht jenem aus der *Verkündigung an Maria* (1788/89, vgl. Kat. A 18), die beiden Bedürftigen und Elisabeth finden sich in Figuren des Freskos *Maria im Himmel als Fürsprecherin der sie verehrenden Völker und Stände* (1789) wieder (vgl. die dazugehörige Skizze: Kat. A 118). Die genannten Übereinstimmungen sowie die ruhige Haltung der Figuren, die betonten Gesten, die geringe Raamtiefe, die einfache Struktur und die Pinselführung lassen auf eine Datierung um 1790 schließen.

Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

## A 140 Hl. Felix von Cantalice und das Christuskind

1778

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian./Wink pinxit/1778*

Türkheim, ehem. Kapuzinerklosterkirche

Maria Unbefleckte Empfängnis



Dem Hl. Felix von Cantalice, einem der bekanntesten Kapuzinerheiligen, ist als Marienverehrer mehrfach das Christuskind erschienen. Ein Vorhang auf der linken Bildseite öffnet den Blick auf die Szene: Felix kniet auf Treppenstufen in einem kirchenähnlichen Raum und hält mit seinen Armen das Christuskind in einem weißen Leintuch. Der Kapuziner trägt das Ordenshabit und ist auf das Kind konzentriert. Links von ihm steht die Maria und hebt mit beiden Händen das weiße Tuch in die Höhe. Ihr Kopf ist von einem Sternennimbus umgeben. Darüber beobachten auf der rechten Seite zwei Engel auf eine Wolke die Szene. Engelsköpfe sowie weitere Engel wohnen der Begegnung bei. Zu Füßen des Heiligen sitzt ein Engel und hält eine Lilie in der Hand.

Das Altarblatt ist geprägt von einer Dreieckskomposition, die von Maria, Felix und den beiden Engeln gebildet wird. Die Haltungen der Figuren sind unbewegt, ihre Gestik ist betont. Die Gewänder sind sorgfältig moduliert und die Gesichter tragen idealisierte Züge. Das verleiht dem Gemälde eine harmonische und feierliche Stimmung und charakterisiert das Gemälde als Andachtsbild.

Das Bild gehört zum nördlichen Seitenaltar der ehemaligen Kapuzinerklosterkirche in Türkheim. Laut Lorenz von Westenrieder und Sebastian von Rittershausen entstand es für die 1802 abgebrochene Kapuzinerkirche in München.<sup>160</sup> Als Pendant dazu malte Wink für die gegenüberliegende Seite *Dem Hl. Laurentius erscheint bei der Messfeier das Christuskind* (Kat. A 168).

Feulner 1912, S. 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782; als „vernichtet“ bezeichnet). – Dehio 1989, Schwaben, 1989, S. 994. – Westenrieder 1783, S. 187. – Rittershausen 1788, S. 113.

<sup>160</sup> Vgl. Westenrieder 1783, S. 187, Rittershausen 1788, S. 113 und Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782).



**A 141 Hl. Franz von Assisi heilt einen Kranken**

1780

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink/invenit et**pinxit/1780*

Ohlstadt, Pfarrkirche St. Laurentius



Die Darstellung zeigt den Hl. Franz von Assisi in der rechten Bildhälfte im Ordenshabit. Er reckt ein Kruzifix in die Höhe und verweist mit seiner linken Hand auf die vor ihm befindlichen Personen: Eine in Gebetshaltung kniende Frau, ein Junge, der ebenfalls die Hände zum Gebet gefaltet hat und im Vordergrund einen halbnackten kranken Mann mit Krückstock. Während die junge Frau und der Kranke sich bittend an den Heiligen wenden, ist der Junge völlig in sich versunken. Darüber schweben zwei Engel. Wolken hinterfangen die Szene.

Die Figuren wirken dabei trotz ihrer Größe sehr plastisch, was vor allem an dem Kranken auffällt. Die Komposition wirkt trotz der Staffelung der Figuren nicht gedrängt, was auch daran liegt, dass Franz von Assisi der Gruppe frei gegenüber steht. Die Darstellung ist geprägt von zwei Achsen: Die eine wird durch die junge Frau und den Kranken gebildet, die andere durch die Hand des Heiligen und der Frau sowie ihrer Köpfe, so dass beide eine T-Form besitzen. Das Gemälde ist in dunklen Braun-Grau-Tönen gehalten, nur die Inkarnate sowie die helle Kleidung der Bittsteller fallen hervor und stehen damit in starkem Kontrast zum dunkelbraunen Habit des Ordensmannes. Das Gemälde befindet sich an der südlichen Kirchenwand der Ohlstädter Pfarrkirche und hat als gegenüberliegendes Pendant *Hl. Antonius umarmt das Christuskind* (Kat. A 127). Beide Bilder stammen laut Dehio angeblich aus dem ehemaligen Benediktinerkloster Attel bei Wasserburg am Inn.<sup>161</sup> Dies konnte jedoch nicht nachgewiesen werden. Die dargestellten Heiligen wurden jedoch üblicherweise für Franziskaner- oder Kapuzinerkirchen gemalt.

KDB 1895, Oberbayern II, S. 638. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1780). – Tyroller 1988, S. 54. – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 932. – Heigel 2002, S. 122. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1020.

<sup>161</sup> Vgl. Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1020.

## A 142 Portiunkula-Ablass des Hl. Franz von Assisi

1781

Öl auf Leinwand,

H. 310,0 x B. 205,0 cm

Altötting, Kapuzinerkirche

St. Konrad

(ehem. Franziskanerkirche)



In einem kirchenähnlichen Raum kniet der Hl. Franz von Assisi auf einer Altarstufe. Zu seinen Füßen befinden sich drei Engel mit den Attributen des Heiligen: ein Holzkreuz, Rosen und ein Buch. Franz hält die rechte Hand demütig an sein Herz, während er von einem erhöht knienden Engel das Schriftstück mit der Inschrift *Vollkommer Ablass* entgegennimmt. Der Engel deutet mit seiner Hand nach oben. Über ihm kniet die Gottesmutter Maria mit geöffneten Armen, ihr gegenüber ist ein Engel im Adorationsgestus. Über allen thront Christus auf Wolken und präsentiert seine Wundmale. Zugleich verweist er auf die Übergabe des Ablasses. Weitere Engel umgeben ihn. Wink verbildlichte hier ein Ereignis aus dem Leben des Hl. Franz. Einer Eingebung folgend begab er sich in die Portiunkula-Kapelle. Dort erschienen ihm Christus und Maria, die ihm einen Wunsch für das Heil aller Seelen gewährten. Franz erbat einen vollkommenen Ablass für alle, die nach der Beichte die Portiunkula-Kirche besuchen würden.

Das Gemälde war ursprünglich als Hochaltargemälde für die Kapuzinerkirche in Wasserburg am Inn entstanden.<sup>162</sup> Nach der Säkularisation des Klosters wurden die dort ansässigen Kapuziner nach Altötting gebracht. Dies erklärt, warum sich das Altarbild heute in der Kapuzinerkirche St. Konrad befindet.<sup>163</sup> Die Komposition erinnert an ein etwa zeitgleich entstandenes Altarblatt (vgl. Kat. A 144), ist in ihrer Bildanlage jedoch komplexer. Wink ordnete die Figuren ovalförmig auf verschiedenen Ebenen an, die durch Wolkenbänke charakterisiert sind. Die vier Hauptfiguren, Franz von Assisi, der Engel mit dem Ablassbrief, Maria und Christus, gewinnen dadurch an Plastizität. Die von unten nach oben geführte Bildrichtung erzählt die Legende des Portiunkula-Ablasses schrittweise.

CBD 2003, Bd. 9, S. 20. – Dehio 2006, München und Ober-bayern, S. 31. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

<sup>162</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

<sup>163</sup> Die Kirche gehörte zum Franziskanerkloster und wurde 1802 dem Kapuzinerorden zugewiesen. Vgl. Lankes 2008.

**A 143 Hl. Franz von Assisi betet das Kreuz an**

1791

Öl auf Leinwand,

Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink/pictor  
aulicus pinxit/Monachii 1791*

Moosburg,

Münster St. Kastulus



Inmitten einer Landschaft mit Blick in die Tiefe kniet der Hl. Franz von Assisi vor einem Holzkreuz, das ihm von einem Engel präsentiert wird. Er ist bekleidet mit dem Mönchshabit und hat beide Hände zum Gebet gefaltet. Vor ihm liegen ein geöffnetes Buch, dahinter ein Totenschädel und eine Sanduhr als Zeichen des *memento mori*. Ein kleiner Engel sitzt in der rechten Bildecke auf einer Truhe, die wohl als Anspielung auf das „*Bruderschaftstrüherl*“<sup>164</sup> der Rosenkranzbruderschaft in Moosburg zu gelten hat. Er hält Rosen als Attribute des Heiligen in der Hand. Über der Szene öffnet sich der Himmel mit goldenen Wolken und vier Engelsköpfen.

Die Darstellung diente als Altarblatt des ehemaligen Franziskusaltars und entstammt jener Zeit, in der das Münster auch Barockaltäre besaß. Zusammen mit dem ebenfalls von Wink gemalten Gemälde des Josefsaltars wurde es in der Amtszeit von Pfarrer Sebastian Geigenberger in Auftrag gegeben.<sup>165</sup> Wie bei zahlreichen anderen Seitenaltarbildern konzentrierte sich Wink auch hier auf die Figur des Heiligen, der die Komposition auch in der Größe ausfüllt. Starke Hell-Dunkel-Kontraste erinnern an die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Dadurch werden vor allem jene Partien des Kopfes, der Hände und Füße sowie die fast nackten Engel betont. Sie finden sich in diese Art des öfteren bei seinen Heiligendarstellungen.<sup>166</sup>

Buchberger 1998, S. 293-295 (Abb. S. 294).

<sup>164</sup> Vgl. Buchberger 1998, S. 294

<sup>165</sup> Vgl. Kat. A 159 sowie Buchberger 1998, S. 293.

<sup>166</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 125, A 168, A 190.

## A 144 Maria erscheint dem Hl. Franz von Sales

1781/1782

Öl auf Leinwand, H. 164,0 x B. 89,0 cm

Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 7982



Der Hl. Franz von Sales kniet auf einer Altarstufe in einem kirchenartigen Raum und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Er trägt Talar, Rochett und eine Mozetta mit rotem Innenfutter, die ihn als Bischof ausweist, über seinem Haupt ist ein Nimbus zu sehen. Zu seinen Füßen sitzen zwei Engel mit den Attributen: ein geöffnetes Buch, Bischofsstab und die Mitra. Der Blick des Heiligen geht nach oben, wo ihm auf einer Wolkenbank Maria mit dem Kind entgegenkommt. Sie umfasst mit ihrem Arm das neben ihr stehende Christuskind, das beide Arme ausgebreitet hat, ihr Haupt ziert ein Sternennimbus. Zahlreiche Wolken mit Engelsköpfen umgeben Mutter und Kind und ziehen sich tunnelartig nach oben. Ein links drapierter Vorhang rahmt die Szene.

Wink schilderte hier ein nie stattgefundenes Ereignis, das ikonographisch seit dem 17. Jahrhundert überliefert ist: Der Biographie zufolge hatte der Heilige in Paris während des Studiums eine große Glaubenskrise, die er durch ein Gebet vor einer Marienstatue überwand.<sup>167</sup> 1651 gestaltete Grégoire Huret in einem Kupferstich dieses Weihegebet für die *Philothea*, der wichtigsten Schrift des Heiligen. Die Illustration verbildlicht das Gebet als Marienerscheinung und dürfte als Ausgangspunkt für diesen Bildtypus gelten.<sup>168</sup>

Die Darstellung ist geprägt von die beiden Hauptfiguren, die eine Diagonale bilden. Während die Madonna frontal gezeigt wird, ist Franz von Sales im Profil dargestellt, beide Gesichter sind idealisiert. Auf Grund des hellen Hintergrundes werden die in kräftigem Kolorit gemalten Figuren hervorgehoben. Wie das Pendant dazu, *Tod des Hl. Franz Xaver*, entstand das Gemälde für die Josephspitalkirche als Seitenaltarbild.<sup>169</sup>

<sup>167</sup> Zur Biografie des Franz von Sales vgl. Lajeunie 1980.

<sup>168</sup> Abgebildet bei Hehberger 2006, S. 23.

<sup>169</sup> Vgl. Kat. A 145 sowie Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166 und Westenrieder 1783, S. 179.

KDB 1902, Oberbayern IV, S.1021. – Feulner 1912, S. 59. – Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782, mit der Angabe „vernichtet“). – Tyroller 1988, S. 55. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166. – Westenrieder 1783, S. 179. – Rittershausen 1788, S. 147.

## A 145 Tod des Hl. Franz Xaver

1781/1782

Öl auf Leinwand, H. 165,0 x B. 89,0 cm

Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 7983



Der Legende nach stellt Wink den sterbenden Franz Xaver an der Küste der chinesischen Insel Shangchuan Dao auf einer geflochtenen Strohmatten dar, bekleidet mit dem Ordenshabit der Jesuiten. Er drückt sich mit der Hand das Kreuz an die Brust und blickt nach oben. Dort öffnet sich der Himmel mit einem Engel, der eine Krone hält und auf den offenen Himmel verweist. Der Tod des Missionars wird begleitet von einem knienden dunkelhäutigen Mann, der einen Köcher mit Pfeilen trägt. Dahinter steht ein von der Physiognomie als Chinese gedachter Mann mit ausgebreiteten Armen. Die beiden Begleiter versinnbildlichen zwei getaufte Gläubige der Länder, in denen der Heilige als Missionar tätig war: Indien und China. Im Hintergrund erkennt man das offene Meer mit einem Schiff.

Die Köpfe der Figuren bilden eine Dreieckskomposition, die ihr Zentrum in der Mitte des Bildes hat. Einige wenige Diagonalen bestimmen die Komposition im unteren Bildteil. Die Figuren zusätzlich durch die farbige Gestaltung ihrer Gewänder auf. Der Heilige ist zwar in schwarzer Ordenstracht gezeigt, seine beiden Begleiter tragen jedoch auffällige Kleider, wobei besonders die rote Farbe hervorsticht und für eine Akzentuierung sorgt. Zusätzlich versuchte Wink, ihre Gesichter durch unterschiedliche Physiognomien zu individualisieren.

Wie die Darstellung *Maria erscheint dem Hl. Franz von Sales* (vgl. Kat. A 49). entstand auch dieses Gemälde für die Josephspitalkirche als Seitenaltarbild.<sup>170</sup>

KDB 1902, Oberbayern IV, S.1021. – Feulner 1912, S. 59. – Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782, mit der Angabe „vernichtet“). – Tyroller 1988, S. 55. – LCI 1994, Bd. 6, Sp. 327. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166. – Westenrieder 1783, S. 179. – Rittershausen 1788, S. 147.

<sup>170</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166, Westenrieder 1783, S. 179 und Rittershausen 1788, S. 147.

**A 146 Tod des Hl. Franz Xaver**

Vor 1782

Öl auf Leinwand, 146,0 x 146,0 cm

Verbleib unbekannt

Der Verbleib der Darstellung ist nicht bekannt, nur Westenrieder berichtet davon 1782/1783. Er beschrieb das Bild folgendermaßen: „*Der heil. Franc. Xav. Auf Leinwand, 5 Schuh breit und 5 hoch, für Hrn. Doktor Stadler in Ingolstadt.*“<sup>171</sup> Auf Grund dieser Erwähnung muss das Gemälde vor 1782 entstanden sein. Seiner Größe nach könnte es als Altarblatt gedient haben.

Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

---

<sup>171</sup> Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166. Die angegebene Größe des Bildes in Schuh wurde in Zentimeter umgerechnet.

**A 147 Hl. Franz Xaver**

1787

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Königsdorf, Pfarrkirche St. Laurentius

Die als Hüftbild angelegte Darstellung des Hl. Franz Xaver zeigt den Heiligen vor einem Altar kniend, beide Hände gefaltet und den Blick auf das vor ihm befindliche Kreuzifix gerichtet, von dem aus ein leuchtender Strahl zu seinem Gesicht geht. Vor ihm liegen einige Bücher sowie auf einem Hocker ein Birett und eine Stola. Zwei Engelsköpfe schweben oberhalb des Heiligen, der von Wolken hinterfangen wird.

Das Auszugsbild des Annaaltars der Pfarrkirche St. Laurentius in Königsdorf wurde von Wink vermutlich zusammen mit dem Altarblatt angefertigt (vgl. Kat. A 125). Das Gesicht des Heiligen ist typisch für Darstellungen Winks der späten 1780-er Jahre (vgl. Kat. A 167).

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1787). – Mindera 1970, S. 44. – Tyroller 1988, S. 55.



## A 148 Heinrich übergibt der Kirche seine Gattin Kunigunde

1785

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Regensburg, Stiftskirche

Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle



Der sterbende Kaiser Heinrich II. thront unter einem Baldachin und hat den Blick in die Ferne gerichtet. Er ist in einen weißen Mantel gehüllt, seine Beine ruhen auf einem Schemel. Krönungsmantel, Reichskrone neben ihm, sowie Reichsapfel und Zepter, die von einem Pagen auf einem Kissen getragen werden, verweisen auf seine kaiserliche Herrschaft. Heinrich hält mit der rechten Hand die Hand seiner Ehefrau Kunigunde, die in einem blau-weißen Kleid mit Schleier, Krone und Perlen im Haar neben ihm steht. Sie blickt traurig auf ihren Ehemann, der sie den Händen eines neben ihr stehenden Priesters anvertraut. Vor Heinrich sitzt ein Mann in einem prächtigen, rot-grünen Gewand und einer Kopfbedeckung, die ihn als Kurfürsten ausweist. Es dürfte sich dabei um einen der Brüder Kunigundes handeln. Dank Kunigundes Vermittlung zwischen ihrem Mann und ihren Brüdern konnten die wiederholt auftretenden Streitigkeiten beigelegt werden. Weitere Figuren begleiten die Szene im Hintergrund, darüber schweben Engel mit einer Lilie und einem Blütenkranz.

Das Bild entstand als Altarblatt des mittleren Seitenaltares im nördlichen Seitenschiff der Alten Kapelle. Auftraggeber war ein Regensburger Kanoniker. Dem Buch der Amtsrechnungen zufolge wurde Wink 1785 mit 80 Gulden entlohnt.<sup>172</sup> Die als Vertragsentwurf angefertigte Zeichnung hat sich erhalten und diente als direkte Vorlage für das Altarblatt, da sie bereits die Quadrierung für die Übertragung ins Ölbild enthält. Zudem ist auf der Zeichnung vermerkt: „die höhe dises bildes ist 7 schuhe 4 zohl/die breite 3 schuhe 10 zoll/der unkosten 80 fl.“<sup>173</sup>

Nicht Kaiser Heinrich bildet den Mittelpunkt der Darstellung, sondern seine hinter ihm stehende Gattin Kunigunde. Die Figurenanordnung ist darauf konzentriert, die Gesten der einzelnen Hände, mit denen die Übergabe Kunigundes an die Kirche verbildlicht wird, hervorzuheben. Dafür nutzte Wink auch das Schema der Dreieckskomposition, dessen Spitze durch das Haupt Kunigundes gebildet wird und die

<sup>172</sup> Vgl. BZAR, AK, Amtsbuchserie, Amtsrechnungen, Bd. 225 (1784), fol. 81, Nr. 36.

<sup>173</sup> Christian Wink, Der sterbende Hl. Kaiser Heinrich II. gibt seine Gemahlin, Hl. Kunigunde, als Jungfrau an die Christenheit zurück, um 1785, bez. Christian Winck sowie die höhe dises bildes ist 7 schuhe 4 zohl/die breite 3 schuhe 10 zoll/der unkosten 80 fl., Feder in Bister über Bleigriffel, 32,2 x 16,0 cm, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 8648.

gleichzeitig eine Rahmung der Hände bildet. Die Konzentration auf die Gestik der Figuren führt jedoch zu einer gewissen Bewegungslosigkeit innerhalb der Komposition. Neben den Gebärden wird vor allem das Kaiserpaar betont: Die helle Kleidung unterstreicht die Vorrangstellung des Paares, das sich deutlich vom dunklen Hintergrund und den Gewändern der anderen Figuren abhebt. Die Farbe Rot dient als Rahmung der beiden Hauptfiguren.

Ikonographisch wurde das Altarblatt bisher als *Tod des Hl. Heinrich* gedeutet, was nicht ganz zutrifft ist: Vielmehr handelt es sich – kurz vor dem Tod Heinrichs – um die Übergabe Kunigundes an die Kirche, personifiziert durch den Priester. Dies könnte Anspielung und Fortsetzung gleichermaßen auf das von Scheffler gemalte Deckenfresko über dem Mittelschiff der Alten Kapelle mit der *Übergabe des Gnadenbildes an Heinrich durch Papst Benedikt VIII.* anlässlich der Kaiserkrönung 1014 sein: So wie der Papst dem Kaiser das Gnadenbild für die Alte Kapelle, deren zweiter Stifter Heinrich war, überreicht hat, übergab er seine Frau Kunigunde für die Zeit nach seinem Tod der Kirche. Als Nebenthema klingt zudem die Versöhnung Heinrichs mit einem Bruder Kunigundes an, der demütig vor Heinrich sitzt.

Betz/Gieß 2004. – Dietrich 2002, S. 208. – BZAR, AK, Amtsbuchserie, Amtsrechnungen, Bd. 225 (1786), fol. 81r, Nr. 36.

## A 149 Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius

Um 1768  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 73,5 x B. 57,5 cm  
 Mainz, Pfarrkirche St. Peter



In der Hauptszene steht Kaiser Heraklius – in prächtige Gewänder gehüllt – und legt bereits die Krone ab, um das Kreuz barfuß und mit einem Hemd bekleidet nach Jerusalem zu tragen. Vor ihm steht der Patriarch Zacharias im Bischofsornat, von einigen Messdienern umgeben. Rechts davon befinden sich zwei gut Männer mit Turbanen und Federn geschmückt und präsentieren das weiße Hemd für Heraklius. Zu beider Seiten stehen zahlreiche Zuschauer: Männer, Frauen und Kinder, (berittene) Soldaten in Rüstung, Posaunenspieler etc. Sie werden entlang des Bildrahmens weitergeführt. Rechts steht eine hohe Säule mit einem Portraitbild. Den Hintergrund bilden ein Tor sowie architektonische Versatzstücke, welche die Stadt Jerusalem andeuten. Darüber zieht sich ein Wolkenband nach oben. Eine exedraähnlichen Architektur schließt den oberen Bildteil ab.

Die als Entwurf für das Langhausfresko in Loh gemalte Ölskizze wurde ehemals Appiani zugeschrieben, konnte jedoch von Stoll Wink zugeordnet werden. Er erläuterte auch Motivzusammenhänge zu Johann Wolfgang Baumgartner in Bergen (1758) sowie Anton Scheidler.<sup>174</sup> Aus ikonographischer Sicht bildet die Skizze eine Vereinigung von Motiven der mehrmals überlieferten Kreuzeslegende.<sup>175</sup>

Die Skizze bildet ein typisches Beispiel eines Entwurfsbildes für ein Fresko aus den 1760-er Jahren: Wink setzte die terrestrischen Figurenszenen entlang des Bildrahmens panoramaartig fort und schloss die in der Skizze auf dem Kopf stehende Seite mit einer Exedra. Zudem wird die Architektur der Kirche im Entwurf illusionistisch fortgeführt: Die einzelnen architektonischen Bildelemente ragen perspektivisch steil ins Bild und werden mit einem Ausblick in den Himmel abgeschlossen. Auch die zahlreichen, sich überschneidenden und unübersichtlich wirkenden Figuren kennzeichnen diese Phase.

Leitermann 1935, S. 10 (Abb. Taf. 1A). – Stoll 2007, S. 67-94, Abb. S. 71.

<sup>174</sup> Vgl. Stoll 2007, S. 67-94.

<sup>175</sup> Vgl. Benz 1969, S. 698-705, Schenk 1964, S. 1276 sowie Ribadeneyra, zitiert bei Stoll 2008, S. 73/74.

**A 150 Hl. Jakobus der Ältere**

1767

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals Vierkirchen, Pfarrkirche St. Jakob)

Johann Caspar von Lippert erwähnte in seinem Nekrolog das Altarbild Winks, das er für die Pfarrkirche St. Jakob in Vierkirchen geschaffen hat: „1767[...] *Das Choraltarblatt zu Vierkirchen. Den heiligen Jakob den Größern.*“<sup>176</sup> Demnach war das Jakobsbild für den Hochaltar vorgesehen. Daneben schuf Wink auch noch die beiden Seitenaltarblätter (vgl. Kat. A 123 und A 188). Keine der Darstellungen ist erhalten.<sup>177</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. II, Anhang B Ia (1767). – Gruber 1979, S. 462. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

---

<sup>176</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229.

<sup>177</sup> Vgl. Gruber 1979, S. 462.

## A 151 Vision des Hl. Jakobus des Älteren

1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink pinxit 1789*Osterwarngau, Kath. Ferialkirche Mariä Opferung  
(Frauenkirche)

In ein Pilgergewand gekleidet und mit dem Pilgerstab an die Brust gelehnt, kniet der Heilige Jakobus in einer nur angedeuteten, nächtlichen Landschaft. Er blickt nach oben, wo ihm Maria erscheint: Sie steht auf einer Säule und betrachtet ihn gütig mit ausgebreiteten Armen. Ihr Haupt ist von einem Sternenkranz umgeben, hinter ihr öffnen sich die im unteren Teil des Bildes dunklen, verhüllenden Wolken zu einer hellen, goldenen Glorie. Zahlreiche Engelsköpfe begleiten die Gottesmutter. Hinter Jakobus ist in der Ferne der Nachthimmel mit dem Mond zu erkennen.

Das Altarblatt des südlichen Seitenaltares wurde nur kurz nach der 1788 entstandenen Darstellung desselben Themas im Kloster Reutberg, das vermutlich eine Werkstattarbeit ist, angefertigt (vgl. Kat. D 11). Trotz der relativ späten Entstehungszeit und der Idealisierung der Gesichter – Maria als ausnahmslos schöne, makellose Frau und Jakobus als älterer Pilger – ist die Darstellung von der Bildanlage und Ausführung interessant. Der die Komposition fast diagonal teilende Hell-Dunkel-Kontrast mit der Betonung Mariens sowie die Anordnung der Figuren in einer leicht schwingenden Haltung lassen die Darstellung zu den besten Altarblättern seiner späten Phase um 1790 gehören.

KDB 1902, Oberbayern V, S.1476/1477. – Feulner 1912, S. 59. – Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 937. – Pfarrverband Warngau 2003, S. 7. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 1024.

## A 152 Predigt des Hl. Jakobus des Älteren

1791

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Wink 1791*

Hörgertshausen, Pfarrkirche St. Jakob



Das Hochaltarbild der Pfarrkirche St. Jakob in Hörgertshausen zeigt den Hl. Jakobus in der Bildmitte auf Treppenstufen vor einer Architekturkulisse stehen. Mit der rechten Hand zeigt er auf die um ihn herum befindlichen Männer, Frauen und Kinder, mit der Linken verweist er nach oben gen Himmel. Das um ihn gruppierte Volk mit Jungen und Alten blickt ehrfürchtig auf den Heiligen, der mahnende Worte zu sprechen scheint.

Die Komposition ist geprägt von antikisch bekleideten Figuren. Im Gegensatz zu früheren Darstellungen, in denen Wink es schaffte, Haltungen und Anordnungen der Männer und Frauen ungekünstelt erscheinen zu lassen, fehlt diese Natürlichkeit hier. Stattdessen wirken die Figuren statuenhaft, schematisch und starr. Unterstützt wird dies durch die gedämpfte Farbigkeit und den geringen Kontrastreichtum. Wink hat einige seiner Standardfigurentypen, wie z. B. Jakobus, die Frau mit Kind im Vordergrund oder die beiden Männer rechts, isoliert in ein Gemälde gesetzt, ohne sie zu einer Einheit zu verbinden.

Zusammen mit seinem Neffen Johann Amandus schuf er die gesamte dekorative Ausstattung der Pfarrkirche in Hörgertshausen. Auch das Auszugsbild des Hochaltars, *Hl. Josef mit Jesuskind*, stammt von ihm.<sup>178</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang A (1790/1791 Hörgertshausen) und Anhang B IIIa (1791). – Kindlers 1968, Bd. V, S. 787. – Tyroller 1988, S. 55. – Brenninger 1984, S. 130. – CBD 1998, Bd. 6, S. 245.

<sup>178</sup> Auf Grund von Renovierungsarbeiten der Fresken konnte das Auszugsbild nicht besichtigt werden.

## A 153 Predigt des Hl. Johannes des Täufers

1767

Öl auf Leinwand, H. 81,0 x B. 84 cm (Ø 79,5 cm)

Bremen, Kunsthalle, Inv.-Nr. 710-1956/9

Die tondoförmige Darstellung zeigt in der unteren Bildhälfte eine vielfigurige Szene: Die auf Erden befindlichen Menschen ordnen sich halbkreisförmig entlang des Bildrahmens an und sind von landschaftlichen Elementen wie Bäume, Palmen und Sträucher hinterfangen. Etwas rechts von der Mitte versetzt steht Johannes den Täufer vor einem Holzverschlag. Er hat den Kreuzstab und eine Schriftbänderole in der linken Hand. Um ihn herum sitzen und stehen zahlreiche Gruppen mit Zuhörern, die seinen Worten lauschen (vgl. Mt 3, 2-10). In dem die obere Hälfte des Bildes einnehmenden Himmel wird in der Bildmitte der Blick frei gegeben auf Gottvater, der die rechte Hand segnend erhoben hat und von Engeln begleitet wird. Auf der gegenüberliegenden Seite schwebt eine Gruppe von Engeln, die eine Spruchband präsentieren.

Die Ölskizze ist der Entwurf für das Hauptfresko der Kirche St. Johannes d. Täufer in Inning am Ammersee (1767).<sup>179</sup> Die Skizze ist im Verhältnis zum Fresko von stärkeren Hell-Dunkel-Kontrasten geprägt, was ihr vor allem Dynamik verleiht. Die orientalisches gekleideten Figuren weisen auf eine Auseinandersetzung Winks mit der holländischen Malerei hin, die auch bei anderen Darstellungen der Frühzeit zu erkennen ist (vgl. Kat. A 216). Zudem zeigt die Skizze kompositorische Anklänge an Giovanni Battista Pittonis Wunder der Brotvermehrung (um 1725/1726).<sup>180</sup> Zwei querovale Zeichnungen könnten im Zusammenhang mit dem Entwurf für Inning stehen.<sup>181</sup>

Feulner 1912, S. 19/20 (Abb. 7). – Kat. Ausst. Bremen 1955, Nr. 5. – Kat. Ausst. Bremen 1957, Nr. 22, Abb. 19. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 30/31, 33, 44, 51; Bd. 2, Anhang A (1767 Inning am Ammersee) und Anhang B Ia (1767). – Kindlers 1968, Bd. 5, S. 787. – Kat. Ausst. Bremen 1971, Nr. 18, Abb. S. 35. – CDB 1976, Bd. 1, S. 327-331 (Abb. S. 331). – Kat. Mus. Bremen 1980, S. 37. – Gerkens/Hoppe-Sailer 1982, S. 118. – Busch 1984, S. 617 (Abb. S. 156). – Kat. Mus. Bremen 1990, S. 324 (Abb. S. 324). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

---

<sup>179</sup> Vgl. CBD 1976, Bd. 1, S. 327-331 sowie Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 29-36 und Feulner 1912, S. 19-20 (Abb. 7).

<sup>180</sup> Abgebildet in: Zava Boccazzi 1979, Nr. 215, Abb. 104. Vgl. Kat. Mus. Bremen 1990, S. 324.

<sup>181</sup> Vgl. Kat. Mus. Bremen 1990, S. 324.

## A 154 Enthauptung des Hl. Johannes des Täufers

Um 1770

Öl auf Kupfer, H. 29,6 x B. 22,8 cm  
Salzburg, Salzburger Barockmuseum,  
Inv.-Nr. 0042



Der tote Körper Johannes des Täufers liegt im Vordergrund, sein linker Arm ist noch an eine schwere Eisenkugel gefesselt. Links hinter ihm überreicht der Henker, noch das Schwert in der Hand, den Kopf des Heiligen an Salome, deren Gehilfin ein Tablett bereit hält. Die Tochter von Herodias zeigt mit dem rechten Finger auf das Haupt des Johannes und lehnt selbstbewusst, in prächtige Kleider gehüllt, an einer Mauer des verliesartigen Raumes. Über der Szene schweben ein Engel, der den Kreuzstab als Attribut des Heiligen und eine Märtyrerpalme hält, sowie zwei Engelsköpfe. Wolken verhüllen den Hintergrund.

Die Darstellung bildet das Gegenstück zur *Enthauptung der Hl. Barbara* (vgl. Kat. A 132). Die sehr skizzenhafte Malweise erinnert an zwei Ölskizzen Winks aus der Zeit um 1770: *Absalom lässt Amnon erdolchen* und *Haman bittet Ester um Gnade* (vgl. Kat. A 10 und A 13). Vor allem die Gestalt der Salome zeigt große Übereinstimmungen mit jener Figur der Ester, die sich sowohl in der Malweise wie im Gesicht zeigen. Daher ist eine Datierung um 1770 anzunehmen.

Kat. Mus. München 1963, S. 68-71. – Kat. Ausst. Salzburg 1966, S. 188/189 (Abb. 89). – Kat. Ausst. Los Angeles u. a. 1968/1969, S. 59, Abb. 59. – Kindler 1968, Bd. 5, S. 787. – Kat. Mus. Salzburg 1983, S. 498, Abb. S. 499. – ÖKT, Bd. LII, Innsbruck, Teil 1, 1994, S. 563 – Müller-Bechtel 2010, S. 533-542 (Abb. S. 541).



## A 155 Hl. Johannes Nepomuk

Um 1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche zum Heiligen Kreuz



Von einer kirchlich anmutenden Architektur hinterfangen, kniet der Hl. Johannes Nepomuk im Adorationsgestus an einem Altar. Sein Blick ist auf das Kruzifix gerichtet, unterhalb davon liegt ein aufgeschlagenes Buch auf einem Totenkopf. Der Heilige trägt klerikale Kleidung, bestehend aus Talar, Rochett sowie Almutia. Unterhalb des Altares sitzt ein Engel, der den Betrachter direkt anblickt und mit seinem Gestus auf die Schweigepflicht des Beichtgeheimnisses verweist. Darüber schweben zwei Engel auf einer Wolke, einer davon mit Märtyrerpalme. Wie bei einer Bühne ist links ein zur Seite geschobener Vorhang zu sehen, der dem Betrachter den Blick für die Szene freigibt.

Der erst 1729 heilig gesprochene Johannes Nepomuk erfreute sich im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit als Patron des Beichtgeheimnisses, aber auch der Sterbenden und Schiffsleute. Im Gegensatz zu den anderen Altarbildern in Loh ist die Komposition hier einfach gehalten. Damit wurde der Schwerpunkt auf den Betenden und dessen stille Konversation mit dem Kreuz gelegt. Der angedeutete Vorhang überrascht, da er die zur Andacht und Besinnung ausgerichtete Darstellung mit einer theatralischen Komponente versieht und den Blick bühnenartig freigibt.

Das Ölgemälde dient als Altarblatt des Johannes Nepomuk-Altars auf der südlichen Seite des mittleren Joches in Loh und hat als gegenüberliegendes Pendant den Benedikt-Altar (vgl. Kat. A 133). Zwei Kopien nach dem Nepomuk-Bild befinden unweit von Loh entfernt: in der Pfarrkirche St. Martin von Pönning und in der Basilika St. Jakob in Straubing (vgl. Kat. C 22 und C 23). Beide Bilder stammen von dem Straubinger Maler Johann Bernhard Scheck. Die Unterschiede zum Original von Wink zeigen sich vor allem in der malerischen Ausführung.

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 37, 52; Bd. 2, Anhang B Ia (1768ff.). – Tyroller 1988, S. 22/23, 54. – Schmidmaier 1989, S. 471, 474/475. – Loibl/Petzenhauser 2000, S. 16 (Abb. S. 17). – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

## A 156 Hl. Josef als Patron der Sterbenden

1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian Wink pinxit 1771*

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz



Im irdischen Bereich liegt ein halb aufgerichteter Sterbender mit ausgestreckten Füßen auf einem Steinboden. Sein nackter Körper ist halb mit einem Tuch bedeckt, er blickt nach oben. An seiner Seite steht ein kleiner Junge der ihm ein Kreuz hinstreckt. Dahinter befindet sich eine junge Frau, sie hat die Hände zum Gebet gefaltet und blickt hilfeschend nach oben. Dort sitzt der Hl. Josef auf einem Wolkenplateau und verweist mit seiner Hand auf den Sterbenden. Er umfasst das auf einer Weltkugel sitzende Christuskind. Der Gottessohn verweist mit dem rechten Zeigefinger nach oben auf die Gnade Gottes. Engel begleiten die beiden und halten Symbole des späteren Leidens Christi in den Händen. Zwei Engel präsentieren ein Schriftband mit der Aufschrift *CONSOLATOR MORIENTIUM*.<sup>182</sup>

Der kompositorische Aufbau in zwei Ebenen entspricht dem Marienbild des gegenüberliegenden Seitenaltares (vgl. Kat. A 117). Im Gegensatz dazu wirken die Figuren hier jedoch im himmlischen Bereich gedrängter. Die Bildanlage ist auf das Christuskind ausgerichtet, während Josef als Vermittlerfigur fungiert. Die malerische Ausführung ist kennzeichnend für die Zeit um 1770. Gesichter und Körper erinnern nicht mehr an die grazilen, länglichen Figuren der Frühzeit, sondern wirken bodenständiger, wie in dem sterbenden Mann mit leicht grünlichem Inkarnat und ausgemergeltem Körper zu erkennen ist. Wie im gegenüberliegenden Altarblatt geht es hier inhaltlich um die Fürsprache eines Heiligen bei Gott und die Hoffnung für den Gläubigen, sich diese nach getätigter Buße und Reue sicher sein zu können.

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 37, 52; Bd. 2, Anhang B Ia (1768ff.). – Tyroller 1988, S. 22/23, 54. – Schmidmaier 1989, S. 471, 474/475. – Loibl/Petzenhauser 2000, S. 14 (Abb. S. 13). – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

<sup>182</sup> Übersetzt: Tröster der Sterbenden.

## A 157 Tod des Hl. Josef

1780-er Jahre

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian Win[k]/pictor Aulicus/  
Monachii 178[...]*

Wiesensteig, Stiftskirche St. Cyrius



Das Altarblatt des südlichen Seitenaltars in Wiesensteig zeigt Josef liegt im Moment des Todes auf einem leicht schräg gestellten Sterbebett in eine Decke gehüllt. Sein Blick geht in die Ferne, die Lider sind nur noch leicht geöffnet. An seiner linken Seite sitzt Christus, ihm gegenüber steht Maria und blickt in Trauer auf ihren Mann. Hinter ihr drängen sich weitere Apostel. In der linken Ecke sitzt eine von der Seite gezeigte Frau, die ihre Arme auf die Knie stützt und ihr Gesicht mit einem Tuch bedeckt. Rechts von ihr liegt das Zimmermannswerkzeug von Josef. Über der Szene schweben zwei Engel; der Vordere hält eine Lilie, der Hintere einen Kranz aus weißen Rosenblüten. Engelsköpfe begleiten die Szene.

Vergleiche mit Bergmüllers Darstellung desselben Themas in Eichstätt zeigen, dass Wink sich davon inspirieren ließ.<sup>183</sup> Er übernahm die Figurenanordnung seitenverkehrt. Die Darstellungsweise ist jedoch eine andere: Die Komposition wirkt durch einfache Gesten, klassische Haltungen und wenigen Überschneidungen ruhig. Die Idealisierung der Gesichter mit gemäßigter Trauer lässt die Darstellung leblos und hölzern wirken. Nur Josef fällt durch sein Inkarnat, dessen Farbe von der Bettdecke und dem Leintuch aufgenommen wird, auf.

Vermutlich kam Wink über seinen Kollegen Johann Baptist Straub (1704-1784), einem gebürtigen Wiesensteiger, an diesen Auftrag. Die Reichsgrafschaft Wiesensteig gehörte damals zu Kurbayern. 1793 malte Wink für die Kirche St. Moritz in Ingolstadt dasselbe Thema noch einmal (vgl. Kat. A 160).

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1780, als *Zacharias und Elisabeth*).<sup>184</sup> – Wiesensteig 1990, S. 10. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57 (als *Zacharias und Elisabeth*).

<sup>183</sup> Vgl. J. G. Bergmüller, *Tod des Hl. Josef*, 1735, bez. *JGB 1735 pin*, Eichstätt, Schutzengelkirche. Abgebildet bei Knopp 1988, S. 65.

<sup>184</sup> Die falsche Bezeichnung lässt sich auf eine Verwechslung mit den Altarskulpturen zurückführen, die Zacharias und Elisabeth darstellen.

**A 158 Hl. Josef mit dem Jesuskind**

1791

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Hörgertshausen (Freising), Pfarrkirche St. Jakob

Das Auszugsbild des Hochaltares der Pfarrkirche St. Jakob in Hörgertshausen konnte auf Grund von längeren Restaurierungsarbeiten der Kirche weder besichtigt noch fotografiert werden. Das Gemälde entstand vermutlich im Zusammenhang mit dem von Wink bezeichneten Hochalterblatt mit der *Predigt des Hl. Jakobus des Älteren* (1791, vgl. Kat. A 152).

**A 159 Hl. Josef**

1793

Öl auf Leinwand,

H. 205,0 x B. 150,0 cm

Bez.: *Christian Wink pinxit**Monachij 1793*

Moosburg, Münster St. Kastulus



Josef steht überlebensgroß in der Bildmitte und trägt ein weißes Untergewand mit braunem Mantel darüber. In seinen Armen liegt das Christuskind, das in der linken Hand eine Lilie hält. Beide blicken nach oben, wo sich der Himmel öffnet und zwei Engel in den Wolken schweben. Auf der linken unteren Bildseite befinden sich weitere Engel mit Attributen des Heiligen: einem blühenden Stab sowie einem Blütenkranz. In der rechten Ecke spielt ein Engel mit dem Zimmermannswerkzeug von Josef.

Die Darstellung diente als Altarblatt des ehemaligen Josefsaltares im Moosburger Münster.<sup>185</sup> Die Gesichter der Engel und des Heiligen wirken stereotyp und stellen eine Wiederholung der für Wink charakteristischen Physiognomien dar. Die Komposition ist geprägt von Josef, der die Symmetrieachse bildet und damit auch die Vertikale betont. Durch die Anordnung der Engel in den Ecken entsteht eine X-Form, mit der versucht wurde, die Vertikale zu mildern, was jedoch nicht gelang. Stattdessen wird die schematische und starre Komposition auch mittels lebloser Gesichtsausdrücke und gedämpfter Farbigkeit zusätzlich verstärkt.

Buchberger 1998, S. 293-295 (Abb. S. 294).

<sup>185</sup> Vgl. hierzu auch Kat. A 143.

## A 160 Tod des Hl. Josef

Um 1793  
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 Ingolstadt, Untere Pfarrkirche  
 St. Moritz



Das Altarblatt zeigt den Hl. Josef schräg zum Betrachter auf einer Liege in der Bildmitte. Zu seiner rechten Seite steht Christus, der mit seiner Hand nach oben verweist. Er wird von Petrus und zwei weiteren Aposteln begleitet. Zur Linken des Sterbenden sitzt Maria und hat eine Hand auf seinen Arm gelegt. Im Vordergrund sitzt eine trauernde Frau, sie bedeckt ihr Gesicht mit einem Tuch. Rechts davon erkennt man das Zimmermannswerkzeug Josefs. Hinter der Liege beobachten drei weitere Figuren den Sterbenden, darüber öffnet sich der Himmel mit Engelsköpfen.

Das im Barock beliebte Thema stellt eines der späten Altarblätter des Künstlers dar. Auftraggeberin war Josepha Gräfin von der Wahl.<sup>186</sup> Wink lieferte den Entwurf dazu jedoch an den Jesuiten und Ingolstädter Stadtpfarrer, Johann Nepomuk Mederer, der daraufhin bei Johann Caspar von Lippert seine Kritik daran anbrachte.<sup>187</sup>

Die einfache Komposition mit stark idealisierten Gesichtern, die für die Spätzeit charakteristisch sind, zeigt die Versuche Winks, sich an französische Klassizisten wie beispielsweise Guy Nicholas Brenet anzunähern.<sup>188</sup> Eine gedämpfte Farbigkeit, wenige, pathetische Gesten und die Betonung von Maria, Josef und Christus verdeutlichen dies. Im Gegensatz zum Franzosen verzichtete Wink jedoch nicht auf weitere Begleitfiguren.

KDB 1895, Oberbayern I, S. 53. – Feulner 1912, S. 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1790).<sup>189</sup> – Tyroller 1988, S. 55. – Buchner 1937/1938, Bd. 1, S. 563. – Messerer 1972, S. 382-384, Nr. 802/803, 806.

<sup>186</sup> Vgl. Buchner 1937/1938, Bd. 1, S. 563.

<sup>187</sup> Vgl. die Briefen vom April, Mai und August 1793 in Messerer 1972, S. 382-384, Nr. 802/803, 806.

<sup>188</sup> Vgl. Guy Nicholas Brenet, *Tod des Hl. Josef*, 1773, Öl auf Leinwand, H. 230,5 x B. 151,5 cm, Grenoble, Musée de Grenoble, Inv.-Nr. MG 430.

<sup>189</sup> Feulner und Clementschitsch datieren das Gemälde auf 1790, da ihnen die Briefe des Stadtpfarrers Mederer an von Lippert nicht bekannt waren. Vgl. Feulner 1912, S. 59 und Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1790).

**A 161 Maria übergibt dem Hl. Kajetan das Christuskind**

Vor 1788

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals München, Theatinerkirche  
St. Kajetan)

Das ehemalige Altarbild in der Theatinerkirche wurde von Rittershausen 1788 beschrieben: „Maria gibt dem heiligen Kajetan, als er in der Christnacht zu Rom der Andacht pflegt, das Jesuskind in den Arm; der Nährvater Joseph, und einige Engel, welche die Leinen halten, sind auch zugegen. erfindung, Anordnung und meisterhafter Lichtschluß sind wohl zu beobachtende Vorzüge dieser Malerey; von Christian Wink.“ Auch Sterzinger erwähnte es 1789. Laut Clementschitsch befindet sich ein Stich danach von Josef Zimmermann im Stadtmuseum München (Inv.-Nr. MS 1/506).

Feulner 1912, S. 59. – Clementschitsch 1968, Bd. II, Anhang B IV. – Rittershausen 1788, S. 131. – Sterzinger 1789, S. 44.

## A 162 Enthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien

1777

Öl auf Leinwand, H. 48,0 x B. 36,0 cm  
 Augsburg, Kunstsammlungen und  
 Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
 Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 6156



Katharina kniet vor einer im Hintergrund angedeuteten Stadt auf einem gemauerten Schaffott und wartet auf ihre Hinrichtung, den Blick zum Himmel erhoben. Ein hinter ihr stehender Scherge holt zum Schlag aus, während zwei Priester auf sie einreden. Apollostatue und Opferschale verweisen auf die Weigerung Katharinas, ein Götzenopfer zu bringen. Im Vordergrund befinden sich zahlreiche Schaulustige: Frauen, Männer in prächtiger Kleidung, Soldaten, Kinder. Rechts hinter dem Henker steht das brennende Rad, mit dem Katharina gemartert werden sollte. Es wird gerade zerstört, wie man an dem Blitze schleudernden Engel darüber erkennt. Über der Szene führt ein Engel mit den Martyrersymbolen in den oberen Bildteil. Dort sitzt *Ecclesia* mit ihren Attributen Schleier, Kelch und Hostie, Kreuz sowie dem Kirchenmodell auf einer Wolke und ist von einer Glorie hinterfangen. Engel begleiten sie.

Wink gliederte die Komposition mittels dreier Ebenen: das Volk im unteren Teil, die Szene der Hinrichtung darüber sowie die auf Wolken gezeigte *Ecclesia*. Die kreisförmige Anordnung der Figuren im Vordergrund bildet eine Rahmung für die Enthauptungsszene. Ponderiert eingesetzte Hell-Dunkel-Kontraste heben einige Figuren und Motive hervor, wie zum Beispiel die Schaulustigen auf der rechten Seite oder die Heilige in der Mitte. Am hellsten erscheint die *Ecclesia*, die symbolisch den wichtigsten Teil des Bildes darstellt. Die gedämpfte Farbigkeit wird durch die Akzentuierung mit intensiven Farbtönen unterbrochen. Das Bild zeigt den typischen Skizzenstil Winks: Einzelne Figuren wurden mit teils wenigen, kräftigen Pinselstrichen gebildet, ihre Gesichter sind nur angedeutet. Die Ölskizze diente als Entwurf für das Langhausfresko von St. Katharina in Thankirchen (Dietramszell).<sup>190</sup>

Feulner 1926, S. 18, Nr. 115. – Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 222. –Tintelnot 1951, S. 133 (Farbtafel IV). – Lieb 1952, S. 40. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 99, Bd. 2, Anhang B IIa (1777). – Kindlers 1968, Bd. V, S. 786 (Abb. S. 785). – Kat. Ausst. Augsburg 1970, S. 206. – CBD 1981, Bd. 2, S. 256 (Abb. S. 258). – Kat. Ausst. Augsburg, 1984, S. 272, Abb. 92. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>190</sup> Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 256-260.



### A 163 Mystische Vermählung der Hl. Katharina von Alexandrien

1787

Öl auf Leinwand, H. 250,0 x B. 132,0 cm

Bez.: *Christian, Wink pinxit/1787*

Königsdorf, Pfarrkirche St. Laurentius



Das als Altarblatt des südlichen Seitenaltars von St. Laurentius in Königsdorf konzipierte Gemälde stellt die Hl. Katharina rechts dar: Sie kniet vor der mit einem Sternenkranz bekrönten Maria, die das auf ihrem Schoß sitzende Christuskind hält. Dieses schiebt als Zeichen der Vermählung einen Ring auf den kleinen Finger der rechten Hand Katharinas, den sie ihm entgegenstreckt.<sup>191</sup> Maria betrachtet die Szene und hat in beiden Händen ein weißes Leintuch, auf dem ihr Sohn sitzt. Damit weist sie bereits auf den späteren Opfertod Christi hin. Ein Engel auf der linken Bildseite hält sowohl eine Lilie als Zeichen der Jungfräulichkeit und ein Schwert als Hinweis auf die spätere Enthauptung Katharinas. Der Bildraum ist im unteren Bereich mit Treppenstufen gekennzeichnet, im oberen Bereich erkennt man rechts eine Säule, Wolken mit kleinen Engelsköpfen darüber hinterfangen die Szene.

Durch die unterschiedlichen Haltungen von Maria und Katharina sowie die Anordnung des Engels und der Engelsköpfe wurde versucht, Abwechslung in den aus nur drei Figuren bestehenden Bildaufbau zu bringen. Dies gelang nur bedingt, weil die stark idealisierten Gesichter der beiden Frauen fast identisch sind und austauschbar erscheinen. Die Darstellung wirkt dadurch langweilig und schematisch. Die vollendet modulierten Gewandfalten tragen ihr Übriges dazu bei, ebenso wie die gedämpfte Farbigekeit.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1785 Königsdorf), Anhang B IIIa (1787). – Mindera 1970, S. 44. – Tyroller 1988, S. 55. – CBD 1981, Bd. 2, S. 203.

<sup>191</sup> Vgl. LCI 1994, Bd. 7, S. 294.

## A 164 Der Hl. Korbinian nimmt den reumütigen Herzog Grimwald auf

1783

Öl auf Leinwand, H. 135,0 x B. 90,0 cm

Bez.: *S. Corbinianus Grimoaldum poenitentem in gratiam recipit*

Metz, La Cour d'Or, Musée d'Art et d'Histoire



Auf drei Stufen erhöht thront der Hl. Korbinian im Bischofsornat am rechten Bildrand und hat die rechte Hand zum Segensgestus erhoben. Sein Blick ist auf zwei Personen gerichtet, die demütig und bittend zu seinen Füßen knien: Herzog Grimwald und seine Schwägerin Piltrud. Grimwald war nach kirchenrechtlichen Gesetzen unrechtmäßig mit Piltrud verheiratet. Der Legende nach löste er die Ehe, um Korbinian zur Rückkehr in seine herzogliche Pfalz zu bewegen. Er erhielt die Lossprechung des Bischofs, wie Wink es hier verbildlicht hat.<sup>192</sup> Hinter den beiden begleiten Soldaten die Szene. Sie stehen vor einer Wandöffnung, welche den Blick in eine Landschaft freigibt. Korbinian wird ebenfalls von zwei Männern begleitet sowie einem Bären, der das Attribut des Heiligen darstellt.

Die Komposition wird beherrscht von den drei Hauptfiguren, denen die Nebenfiguren untergeordnet sind. Sie erfahren durch Hell-Dunkel-Kontraste eine besondere Betonung, was vor allem bei der Darstellung des Bischofs und des Bären auffällt. Der einfache Aufbau und die Beschränkung auf wenige Figuren sorgen für eine zusätzliche Konzentrierung des Bildinhaltes. Ihre Hände betonen die Schräge von links unten nach rechts oben, ansonsten sorgen vertikale und horizontale Achsen für kompositorische Ruhe und Bewegungslosigkeit.

Das Gemälde befindet sich zusammen mit der Darstellung des *Hl. Rupert tauft den bayerischen Herzog Theodor* (vgl. Kat. A 183) im Musée d'Art et d'Histoire in Metz. Da beide Bilder zwei Missionare und Patrone Bayerns darstellen, ist zu vermuten, dass sie ursprünglich in bayerischem Besitz waren. Wie die Bilder nach Metz gekommen sind, ist nicht bekannt. Keune hat sich bereits 1927 damit beschäftigt, jedoch nur herausgefunden, dass sie aus dem ehemaligen Barfüßerkloster in Metz stammen.<sup>193</sup>

Keune 1927, S. 234 (Abb. Taf. 3). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158, Bd. 2, Anhang B IIIa (1783).

<sup>192</sup> Vgl. Maß 1984, S. 134.

<sup>193</sup> Vgl. Keune 1927, S. 234.

## A 165 Martyrium des Hl. Laurentius

1785/1786

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Königsdorf, Pfarrkirche St. Laurentius



Der Hl. Laurentius wird – nur mit einem Leintuch bedeckt – in der Bildmitte von seinen Peinigern auf einen glühenden Rost gezerrt, da er von Kaiser Valerian zum Tode verurteilt wurde. Der Heilige liegt schräg auf dem glühenden Eisen, sein Körper ist dem Betrachter zugewandt und er blickt mit erhobenen Armen zum Himmel. Im linken Vordergrund bereitet ein Mann mit rotem Gewand die Kohlen für das Feuer vor, er ist als Rückenfigur dargestellt. Auf der rechten Seite zieht ein weiterer Helfer an dem Tuch, auf dem Laurentius noch liegt. Dahinter zeigt ein römischer Priester, umgeben von weiteren Begleitern, mit seiner rechten Hand auf eine im Statue des Kaisers Valerian. Zwei Männer blicken dahinter von einer Brüstung auf das Geschehen. Ein Wolkenband zieht sich hinter der Marterszene nach oben, darauf schweben zwei Engel mit den Martyrerattributen Palmzweig und Lorbeerkranz.

Das Gemälde wird von der Darstellung des Heiligen dominiert, der sowohl durch seine Haltung als auch durch die helle Farbe seines Inkarnats hervorsticht. Seine Haltung mit den ausgebreiteten Armen erinnert zugleich an den gekreuzigten Christus. Wie bei vielen seiner Altarbilder der 1780-er Jahre betonte Wink auch hier die unterschiedlichen Gesten der Figuren mittels Hell-Dunkel-Kontrasten. Die Dramatik des Martyriumstodes wird durch die Bewegungslosigkeit der Figuren entschärft. Die Farbpalette ist bestimmt von dunkleren Grau- und Brauntönen. Einzelne Akzente werden durch das rote Gewand des Gesellen in der linken Ecke sowie den roten Umhang des Engels darüber gesetzt.

Das Gemälde entstand als Hochaltarbild für die Kirche St. Laurentius in Königsdorf. Während im Nekrolog 1785 als Entstehungszeit angegeben wird, nennt eine andere Quelle das Jahr 1786.<sup>194</sup>

KDB 1895, Oberbayern III, S. 881. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 134, Bd. 2, Anhang A (1785 Königsdorf) und Anhang B IIIa (1787). – Mändera 1970, S. 44. – Tyroller 1988, S. 55.

<sup>194</sup> Vgl. Münchner Intelligenzblatt 1797, 15. Stück, Sp. 230 sowie StAM, GL 45 72/143, zitiert bei Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1785 Königsdorf).

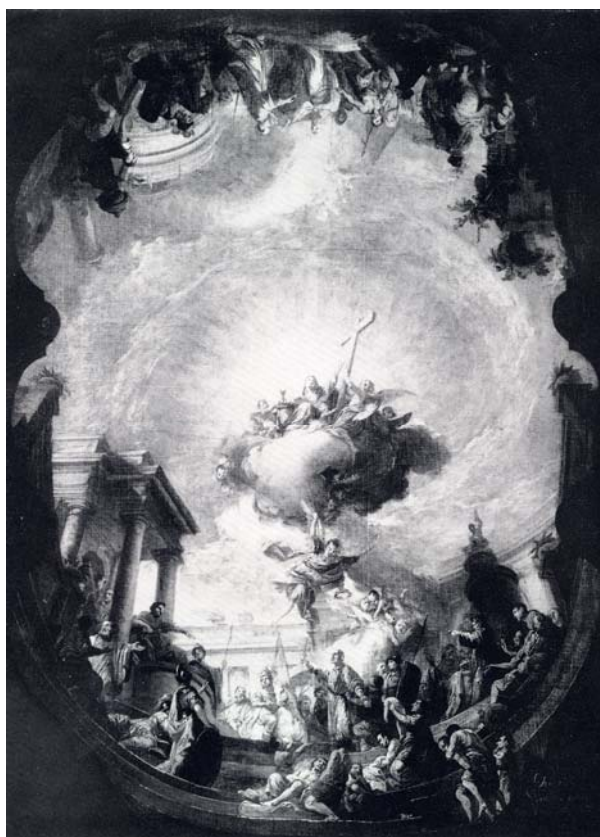
## A 166 Verurteilung des Hl. Laurentius und Abschied von Sixtus

1785

Öl auf Leinwand, H. 78,5 x B. 58,0 cm

Bez.: *Christianus Wink pictor aulae Monachij*

1785 men 12 april.

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen Dresden,  
Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 3658

Die Ölskizze zeigt zwei Szenen aus dem Leben des römischen Diakon Laurentius, die sich an der Schmalseite der Darstellung befinden und einander gegenübergestellt sind. Die Hauptansicht zeigt den Disput des Heiligen mit Kaiser Valerian um das Kirchenvermögen, das Laurentius an die Armen verteilt hat, nachdem es ihm von Papst Sixtus anvertraut worden war: Der Heilige steht in unteren Bildhälfte auf einer halbrund geöffneten Treppenanlage mit Exedra, die von antikisierenden Architekturelementen hinterfangen wird und einen Platz andeuten. Laurentius ist von zahlreichen Kranken und Armen umgeben und verweist mit seinem linken Arm auf sie, hinter ihm stehen Soldaten. Mit seiner rechten Hand streckt er ein Kreuz in Richtung des Kaisers Valerian, der links erhöht vor einer antikisierenden Vorhalle sitzt. Männer und Soldaten umgeben ihn. Valerian deutet befehlend auf den Heiligen. Über Laurentius schweben Engel mit den Märtyrersymbolen. In der Bildmitte befindet sich die Personifikation der Kirche mit zahlreichen Engeln auf einer Wolke und verweist auf das Kreuz. Kelch, Hostie und Buch sind ihr als Attribute beigelegt. Die gegenüberliegende Seite zeigt jene Szene, die sich inhaltlich vor der Hauptszene abgespielt hat: Papst Sixtus wird von Soldaten gefangengenommen und weist den ihm folgenden Laurentius zurück.

Die Ölskizze diente als Entwurf für das Hauptfresko in Königsdorf von 1785.<sup>195</sup> Wink unterteilte das Bild in eine Haupt- und eine Nebenansicht und verzichtete nicht auf die illusionistisch nach oben führenden Architekturelemente. Im Gegensatz zu früheren Entwürfen (vgl. Kat. A 153 oder A 169) gestaltete Wink die Komposition einfacher und klarer strukturiert. Er verzichtete auf komplizierte Überschneidungen und verlieh den Figuren pathetische Gesten. Die Hell-Dunkel-Kontraste, deren Hauptwirkung sich durch die dunkle Rahmung sowie den hellen, sich öffnenden Himmel ergibt, führen zu einer Steigerung in Richtung Bildmitte.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 136; Bd. 2, Anhang B IIIa (1785). – Kat. Ausst. Dresden 1974, S. 98, Abb. 15. – CBD 1981, Bd. 2, S. 203-208, Abb. S. 204. – Kat. Mus. Dresden 2005, Bd. 2, S. 588, Abb. 2136.

<sup>195</sup> Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 203-208.

## A 167 Der Hl. Laurentius präsentiert Kaiser Diokletian Arme und Kranke als Kirchenschatz

1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christ. Wink/pictor aulicus Mo[nachii]/1789*

Haag an der Amper, Pfarrkirche St. Laurentius



Umgeben von einer Architektur mit Rundbogen im Hintergrund steht der Laurentius als Diakon in Albe und Dalmatik leicht erhöht auf einer Treppe und verweist mit beiden Armen auf die um ihn herum befindlichen Armen und Kranken. Sein Blick ist auf einen hohen Thron gerichtet, auf dem Kaiser Diokletian sitzt und mit der linken Hand anklagend den Befehl des Martyriums ausspricht. Hinter dem Kaiser steht ein Soldat, der auf eine Anweisung zu warten scheint. Am linken vorderen Bildrand befinden sich ein weiterer Soldat sowie ein römischer Pontifex, der mit beiden Händen ebenfalls auf die Armen und Kranken verweist.

Das als Hochaltarblatt dienende Tafelbild wurde von Hofmarksherr Hieronymus Maria Graf von Lodron (1728-1789) in Auftrag gegeben.<sup>196</sup> Die Komposition ist mit zahlreichen Figuren ausgefüllt und wirkt dadurch relativ eng. Die Gestik der einzelnen Personen bestimmt die Szene. Daneben sorgt vor allem die Farbigkeit für eine klare Trennung zwischen Diokletian und seinen Begleitern sowie Laurentius und dem Volk. Das Gemälde zeigt die typische Gestaltungsweise der Wink'schen Hochaltar-bilder seiner letzten Jahre. Sie sind gekennzeichnet durch große Figuren, die den Bildraum fast komplett ausfüllen und durch betonte Gesten auffallen.<sup>197</sup> Sorgfältige Modulationen der Gewänder, idealisierte Gesichter, deren Typen sich immer wieder finden, und eine gedämpfte Farbigkeit charakterisieren zudem die Bilder. Die Figur Kaiser Diokletians erinnert an die Darstellungsweise eines römischen Kaisers und Feldherrn in Historienbildern der römischen Geschichte. So zeigt beispielsweise das Gemälde der *Großmut des Scipio* von Giovanni Antonio Pellegrini den Feldherrn in fast exakt derselben Haltung.<sup>198</sup>

KDB 1895, Oberbayern II, S. 349/402. – Feulner 1912, S. 54, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1789). – Brenninger 1984, S. 130. – Tyroller 1988, S. 55. – Huber 1989, S. 34. – CBD 1998, Bd. 6, S. 234. – Widmann 1982, S. 313.

<sup>196</sup> Wink malte für diese Kirche auch die Freskenausstattung, vgl. CBD 1998, Bd. 6, S. 231-241.

<sup>197</sup> Vgl. z. B. Kat. A 152.

<sup>198</sup> Vgl. Giovanni Antonio Pellegrini, *Die Großmut des Scipio*, 1736, Öl auf Leinwand, H. 103,0 x B. 128,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, abgebildet in: Kat. Ausst. Padua 1998, S. 113 (Kat.-Nr. 13).

## A 168 Dem Hl. Laurentius erscheint bei der Messfeier das Christuskind

1784

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christian Wink/pictor aulicus Monachii/1784*

Türkheim, ehem. Kapuzinerklosterkirche

Maria Unbefleckte Empfängnis



Der Heilige Laurentius von Brindisi steht als älterer, bärtiger Mann im Messornat vor einem Altar, als ihm während der Eucharistiefeier das Christuskind erscheint. Er zelebriert gerade die Wandlung und hält mit der linken Hand die Hostienschale, auf dem das Christuskind steht. Ein helles, strahlendes Licht umfängt das Kind. Laurentius fasst sich mit der rechten Hand demütig an die Brust. Hinter dem Heiligen kniet ein Kapuzinerbruder und bestaunt die Erscheinung ehrfürchtig. Im Bildvordergrund sitzt ein kleiner Engel mit den Attributen des Heiligen: eine Lilie sowie einen Totenkopf. Zahlreiche Engelsköpfe sowie ein kniender Engel im Adorationsgestus bestaunen das Geschehen.

Die Darstellung ist geprägt von der Figur des Heiligen, die in ihrer Größe die Hälfte des Bildes einnimmt. Zusammen mit dem Kapuziner und dem Engel bildet Laurentius eine Dreieckskomposition. Zudem führt eine Diagonale von links unten nach rechts oben durch die Komposition, die der Bildanlage Spannung verleiht. Wenige Überschneidungen sorgen für einen klaren, einfachen Aufbau des Bildes und lassen die Gesten der Figuren (Laurentius, Kapuziner, Engel) pathetisch wirken. Starke Hell-Dunkel-Kontraste heben zusätzlich einzelne Motive hervor, wie beispielsweise den erstaunten Kapuziner auf der rechten Seite oder den Engel mit Lilie und Totenkopf im Vordergrund. Wie in Winks Darstellung des Pendants, *Hl. Felix von Cantalice mit dem Christuskind*, ist die Komposition auch hier von zwei Hauptfiguren, dem Christuskind und begleitenden Engeln geprägt.<sup>199</sup>

Laut Signatur stammt das Altarbild von 1784 und wurde somit bereits ein Jahr nach der Seligsprechung des Heiligen gemalt.<sup>200</sup> Das Altarblatt war ursprünglich für die 1802 abgebrochenen Kapuzinerkirche in München in Auftrag gegeben worden.<sup>201</sup>

Dehio 1989, Schwaben, S. 994. – Rittershausen 1788, S. 114.

<sup>199</sup> Vgl. Kat. A 140 sowie die Darstellungen in Aldersbach von 1782, Kat. A 136 und A 177.

<sup>200</sup> Vgl. LCI 1994, Bd. 7, Sp. 380.

<sup>201</sup> Vgl. Rittershausen 1788, S. 114.

**A 169 Glorie des Hl. Leonhard**

1769

Öl auf Leinwand, H. 43,5 x B. 41 cm  
 Augsburg, Kunstsammlungen und  
 Museen Augsburg, Schaezlerpalais –  
 Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 3787



Der tondoförmige Entwurf für das mit kleinen Veränderungen ausgeführte Deckenfresko der Wallfahrtskirche St. Leonhard bei Dietramszell<sup>202</sup> zeigt den Leonhard im Ordenshabit im mittleren Bereich des Bildes auf Wolken nach oben schweben. In der unteren Hälfte sind entlang des Bildrandes die zu Leonhard betenden Bauern mit ihrem Vieh vor einem landschaftlichen Hintergrund auf der linken Seite zu sehen. Rechts befinden sich vor einem größeren Gebäude (Gefängnis?) die Gefangenen, dessen Patron Leonhard ebenfalls ist. Der Heilige tritt als Mittler zwischen den Betenden und der göttlichen Dreifaltigkeit auf, indem er mit beiden Armen auf die Menschen unter ihm verweist. Sein Blick geht nach oben hin zur Dreifaltigkeit, die über ihm von Engeln umgeben ist. In der oberen Hälfte befinden sich am Rand – in die andere Richtungweisend – einige Engel, die ein großes Stück Stoff tragen. In den unteren Bildecken deuten gemalte Ornamente die spätere Stuckierung an.

Wink hat den Entwurf mit einer Hauptansicht konzipiert und übernimmt noch den die barocke Deckenmalerei prägenden Illusionismus. Dies verdeutlichen die Verkürzungen der Figuren sowie das Gebäude auf der rechten Seite. Leonhard bildet – auch durch den Kontrast seiner schwarzen Mönchskutte vor dem hellen Hintergrund – den Mittelpunkt der Komposition. Die thematisch und formal gegliederten Figurengruppen (Volk, Leonhard mit Engeln und die Dreifaltigkeit) werden durch ein s-förmig angelegtes Wolkenband miteinander verbunden. Im Gegensatz zum ebenfalls tondoförmigen Entwurf für das Hauptfresko in Inning am Ammersee von 1767 (vgl. Kat. A 153)

<sup>202</sup> Vgl. Abbildung 1, S. 117.

reduzierte Wink hier die Personenzahl. Dadurch erscheinen die Figuren im Verhältnis zur Bildfläche größer, die Komposition wirkt übersichtlicher und geschlossener.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 218. – Lieb 1952, S. 40. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 48, 51; Bd. 2, Anhang B Ia (1769). – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 203. – CBD, Bd. 2, 1981, S. 234 (Abb. S. 236). – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 270. – LCI 1994, Bd. 7, S. 394. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.



## A 170 Hl. Maria Magdalena

1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz

Das Auszugsbild des Josefaltars zeigt in einem Medaillon Maria Magdalena als Halbfigur mit langen Haaren und nur mit einem Fell und einem roten Tuch bekleidet – beide bedecken ihre Nacktheit nur spärlich. In ihrer rechten Hand hält sie ein einfaches Holzkreuz, das sie intensiv betrachtet, während sie als Zeichen der Besinnung und Umkehr die linke Hand an die Brust drückt. Vor ihr liegt ein aufgeschlagenes Buch mit einem Totenschädel darauf, wiederum als Symbol für die reuige, büßende Sünderin.

Das Medaillon entspricht in seinem Stil der Petrusdarstellung auf der gegenüberliegenden Seite (vgl. Kat. A 180). Auch hier ist der Hintergrund in einem grünlichen, dunklen Farbton gehalten und der Schwerpunkt liegt auf der Heiligen. Beide Figuren wenden sich mit ihren Körpern einander bzw. dem Langhaus der Kirche zu, auch wenn ihre Aufmerksamkeit nicht dem Betrachter gilt: Petrus verbildlicht im Gebet die an Gott gerichtete Reue, während Maria Magdalena durch den Anblick des Kreuzes in eine büßende Andacht versunken ist. Sie fordern den Gläubigen zu Buße und Umkehr auf.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1768 ff.). – Tyroller 1988, S. 54. – Schmidmaier 1989, S. 474/475. – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722.

## A 171 Kreuzanbetung der Hl. Maria Magdalena

1794/1795

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Altötting; Kapuzinerklosterkirche  
St. Magdalena (ehem. Jesuitenkirche)



Das Hochaltarbild zeigt Christus am Kreuz, wobei der Gekreuzigte nicht frontal dargestellt, sondern zur rechten Bildhälfte gedreht ist. Das Kreuz ist nach links versetzt, so dass die unterhalb davon kniende Maria Magdalena rechts besonders betont wird. Sie hat die Hände gefaltet und blickt mit traurigem Blick nach oben, Hinter dem Kreuz stehen Johannes, der auf die neben ihm stehende Gottesmutter schaut und seine Hände erhoben hat. Im Hintergrund erkennt man die Silhouette von Jerusalem. Ein düsterer, lila farbener Wolkenhimmel hinterfängt die Szene.

Das Gemälde wurde im Rahmen einer Restaurierung der Kirche durch den Malteserorden in Auftrag gegeben. Dieser nutzte nach der Auflösung des Jesuitenordens (1773) zwischen 1781 und 1808 das gesamte Kloster.<sup>203</sup> Wink erhielt für das Altarblatt 500 Gulden.<sup>204</sup> Es zeigt große Ähnlichkeiten mit dem 1795 entstandenen Hochaltarbild der Pfarrkirche St. Nikolaus in Albaching (vgl. Kat. A 54). Die Figuren von Maria und Johannes sind identisch, nur Maria Magdalena und Christus wurden abgewandelt. Dies hat sicherlich mit dem unterschiedlichen inhaltlichen Schwerpunkt zu tun, der hier auf Maria Magdalena liegt. Sie musste daher kompositionell akzentuiert werden. Von Cajetan Wink hat sich eine Zeichnung danach erhalten (1794).<sup>205</sup>

KDB 1905, Oberbayern IIX, S. 2408. – Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1795). – Brenninger 1984, S. 130. – Tyroller 1988, S. 55. – Parzinger 2004, S. 41 (Abb.).

<sup>203</sup> Vgl. Parzinger 2004, S. 14/15.

<sup>204</sup> Vgl. KDB 1905, Oberbayern IIX, S. 2408.

<sup>205</sup> Vgl. Cajetan Wink, *Kreuzigung Christi*, 1794, Bez.: *CW 1794*, Bleigriffel, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 30898. Auf Grund einer signierten Nachzeichnung nach einem Gemälde Winks (*Anbetung der Hirten*, 1795, bez. *Caje. Winks 1795 delineat*, Feder in Bister, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 31083, vgl. Kat. A 19) in derselben stilistischen Ausführung, kann diese Zeichnung ebenfalls Cajetan Wink zugeschrieben werden.

## A 172 Hl. Martin als Fürsprecher

1781

Öl auf Leinwand, H. 295,0 x B. 205,0 cm

Bez.: *Christian Wink pinxit 1781*St. Martin im Innkreis (Oberösterreich), Pfarrkirche  
St. Martin

Im oberen Bereich des Bildes kniet der Hl. Martin im bischöflichen Messornat mit ausgebreiteten Armen und ist von zahlreichen Engeln umgeben. Er blickt zum Himmel, der sich über ihm öffnet. Einige der Engel halten Attribute des Bischofs: Bischofsstab, Mitra, Panzer und Gans. Auf der unteren, irdischen Ebene kniet eine Frau in blau-braunem Gewand im Adorationsgestus und blickt zu Martin empor. Neben ihr befindet sich ein halbnackter Bettler mit einem roten Mantel in den Händen, den Martin ihm der Legende nach gegeben hat. Ein Engel neben dem Bettler deutet mit der einen Hand nach oben, mit der anderen verweist er auf die rechte Bildecke: Dort ist der Blick auf eine weite Landschaft freigegeben, in der sich die Ortschaft St. Martin mit Schlossanlage und einigen Häusern befindet.

Wink konzentriert die Komposition auf drei Bereiche, den Hl. Martin, die Gruppe in der linken Bildecke und der Verweis auf St. Martin, die mittels zweier Bildebenen dargestellt sind. Der Ausblick auf die Ortschaft sorgt für ein Spiel zwischen den im Vordergrund befindlichen Figuren und dem Blick in die Ferne. In der von gedämpften Farben in Braun-Grau-Tönen geprägten Darstellung werden die Figuren durch die Primärfarben besonders hervorgehoben, ihre Handlung wird durch Gestik und Haltung vermittelt. Anregung für die Komposition hat Wink vermutlich von Johann Georg Bergmüllers erhalten. Ein Vergleich man dem Altarblatt des *Hl. Blasius* (1725) für die Pfarrkirche in Bellamont bei Biberach<sup>206</sup> mit Winks Darstellung zeigt Übereinstimmungen in der Bildanlage und im landschaftlichen Ausblick.

Das Gemälde dient als Hochaltarbild der Pfarrkirche St. Martin im Innkreis, für die Wink auch die Choraltarblätter malte und wurde von Graf von Tattenbach in Auftrag gegeben.<sup>207</sup>

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781). – Tyroller 1988, S. 55. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

<sup>206</sup> Johann Georg Bergmüller, *Hl. Blasius*, 1725, Öl auf Leinwand, 460 x 230 cm, Pfarrkirche St. Blasius, Bellamont bei Biberach, abgebildet bei Epple 1997, S. 56.

<sup>207</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165 sowie Kat. A 124 und A 186.

**A 173 Hl. Maximilian verteidigt die Christen**

1776

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *C. Wink/pinxit 1776*

Oberndorf (Österreich), Pfarrkirche St. Nikolaus



Das Altarbild des südlichen Seitenaltars in Oberndorf zeigt eine Szene aus der Legende des Hl. Maximilians, einem der Schutzheiligen Österreichs. Als in seiner römischen Geburtsstadt Celeia eine Christenverfolgung stattfand, begab sich Maximilian als Erzbischof von Lorch dorthin, um vor dem kaiserlichen Statthalter Eulasius für die Christen einzutreten. Eulasius jedoch wollte Maximilian zwingen, dem römischen Kriegsgott Mars ein Opfer zu bringen. Diese Szene schilderte Wink hier: Maximilian steht auf der rechten Seite in einem prächtigen bischöflichen Messornat und reckt ein Holzkruzifix in die Höhe. Um ihn herum befinden sich Frauen, Kinder und Männer. Der Soldat im rechten Vordergrund mit einem Beil in der Hand weist bereits auf den späteren Märtyrertod Maximilians hin. Auf der linken Seite steht ein bärtiger, römischer Pontifex und bringt auf einem Opfertisch der hinter ihm befindlichen Marsstatue ein Opfer dar. Seine erhobene Hand zeigt auf das Kreuz, welches ihm Maximilian entgegenreckt. Über der Szene schweben zwei Engel mit Palme und Märtyrerkranz. Säulenkolonnaden und ein sich öffnender, heller Himmel schließen die Komposition.

Auf gedrängtem Raum schilderte Wink die Begebenheit und schichtete die einzelnen Figuren reliefartig neben- und hintereinander. Der Bildraum wurde mittels x-förmiger Achsen angelegt. Die szenische Darstellung erscheint als Momentaufnahme mit viel Pathos in der Gestik (Maximilian, römischer Priester). Die sorgfältig modulierten Figuren mit ihren idealisierten Gesichtern und die ausgewogene Lichtführung, die den Bischof hervorhebt, sorgen für eine Beruhigung der Komposition. Die Farbigekeit wurde u. a. zur Unterscheidung der „guten“ von den „bösen“ Figuren eingesetzt: Während der römische Priester und der Soldat dunkel gehalten sind, erscheinen Maximilian und die vor ihm sitzende Frau in hellen, leuchtenden Farben. Der an antike Formen angelehnte Hintergrund – dem Sujet einer römischen Stadt entsprechend – erinnert auf Grund der leichten Kurvierung, des Aufbaus mit dorischen Doppelsäulen und Brüstung entfernt an die Kolonnaden des Petersplatzes von Gianlorenzo Bernini.

ÖKT 1913, Bd. 10, Teil I, S. 563, 567-569. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1775). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.

## A 174 Erste Erscheinung des Erzengels Michaels über dem Monte Gargano

Um 1778  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 67,0 x B. 61,0 cm  
 Freising, Diözesanmuseum,  
 Inv.-Nr. D 8039



Wink zeigt die Legende der ersten Michaelserscheinung auf dem Monte Gargano und ihre Folgen in einem Bild: Vor einer erleuchteten Höhle in einer felsigen, begrünten Landschaft läuft in der Bildmitte ein Stier. Rechts davon befindet sich eine Gruppe von drei Männern, einer von ihnen wurde soeben mit einem Pfeil tödlich verletzt, die anderen beiden stehen im bei. Der Legende nach handelt es sich hier um einen reichen Bauern Gargano, dessen Stier sich von der Herde entfernt hatte. Nachdem der Bauer und seine Knechte ihn vor der Höhle verharrend gefunden hatte, wollten sie ihn mit einem Pfeil töten. Der Pfeil jedoch verletzte nicht das Tier, sondern kehrte in der Luft um und traf den Bauern. Die Knechte eilten verwirrt zum Bischof und erzählten ihm alles. Der Bischof hatte daraufhin eine Vision des Hl. Michael, der ihm befahl, den Platz mit der Höhle als Heiligtum zu ehren. In Folge auf das Wunder und die Vision des Bischofs entstand eine rege Wallfahrt zum Monte Gargano, wie die Prozession in der linken Bildhälfte zeigt: Die Gläubigen werden angeführt von einem kerzentragenden Ministranten, Kreuzträger und einem Bischof. Dahinter reiht sich das Volk ein, begleitet von Soldaten. Am unteren Wegrand sitzt eine Frau mit zwei Kindern und ein Mann. Über der irdischen Szene leitet ein Engel mit rotem Umhang und weiteren Engeln in die himmlische Hälfte über, indem er mit beiden Händen nach oben deutet. Dort befindet sich der Erzengel Michael reckt mit der linken Hand ein Schwert empor. Zahlreiche Engel begleiten ihn.

Die Ölskizze ist ein Entwurf Winks für das östliche Langhausfresko der Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Reichersberg (Oberösterreich).<sup>208</sup> Wink teilte die Darstellung in eine irdische und eine überirdische Bildhälfte, die in der Mitte durch die vertikale Achse der Landschaft von einander getrennt sind. Farbigkeit und Hell-Dunkel-Kontraste unterstützen diese Teilung: Während der untere Teil in dunklen Grün-Braun-Tönen gehalten ist, wird der obere Teil von hellen grau-blauen Farben dominiert. Mittels kräftiger roter Farben akzentuierte Wink den Engel in der Bildmitte, der vom weltlichen in den himmlischen Bereich überleitet. Der gemalte, runde Abschluss der Skizze wiederholt sich im unteren Bereich durch eine halbkreisförmige Anordnung der Felsen im Vordergrund und lässt dadurch eine kreisförmige Komposition entstehen. Innerhalb dieses Kreises breiten sich die beiden Erzählstränge aus, die durch die Michaelshöhle und den Engel darüber miteinander verbunden werden. Im Gegensatz zu früheren Entwürfen plante Wink die Darstellung hier einansichtig und baute die Komposition von unten nach oben auf. Während die Skizze das Thema kompakt und in einer durch den

<sup>208</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1778/1779 Reichersberg).

Kreis geschlossenen Komposition präsentiert, zerfällt diese Anordnung im Fresko. Zudem wurde die Figurenanzahl in der Ausführung als Deckenbild stark erhöht.

Die Darstellung ist eine für Wink typischer Entwurf für ein Fresko. Dies betrifft vor allem die Malweise mit den teilweise nur andeutungsweise skizzierten Figuren und Gesichtern. Sie ähnelt in ihrer malerischen Ausführung der 1777 entstandenen Ölskizze *Die Enthauptung der Hl. Katharina* für das gleichnamige Fresko in Thankirchen (vgl. Kat. A 162).

Anregungen für seine Darstellung könnte Wink von Johann Baptist Zimmermann erhalten haben: Das Hauptfresko der ehemaligen Bruderschafts- und Hofkirche in St. Michael in Berg am Laim, das ebenfalls die *Erscheinung des Erzengels Michael* von 1743/1744 präsentiert, zeigt deutliche Übereinstimmungen.<sup>209</sup> Zwar ist Zimmermann noch der barocken Tradition der Rundansicht verhaftet, die Wink nicht übernommen hat. Jedoch ähnelt die Wink'sche Komposition mit der Aufteilung der Szenen (Prozession, sterbender Bauer, Stier in der Mitte vor der Höhle, Erzengel Michael darüber) dem Fresko Zimmermanns sehr.

Kat. Ausst. Stift Reichersberg 1984, S. 390 (Nr. 10.26).

---

<sup>209</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 105/106, abgebildet bei Bauer/Bauer 1985, S. 225.

## A 175 Engelssturz

1785-1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Wiesensteig, Stiftskirche St. Cyriacus



Das Altarblatt der nördlichen Seitenwand der Stiftskirche in Wiesensteig zeigt den Erzengel Michael in der Bildmitte auf einer Wolke. Er hält in der rechten Hand das Flammenschwert, mit seiner Linken verweist er auf ein Schild mit der Inschrift *Quis ut deus*,<sup>210</sup> das neben ihm von einem Engel gehalten wird. Unterhalb davon befindet sich ein kleiner Engel mit Blitzstrahlen in den Händen, die er nach unten schleudert. Dort liegt der mehrköpfige Teufel in Gestalt einer Mischung aus feuerspeiendem Drachen, Schlange und Pfau. Er hat zwei ehemalige Engel umfasst und reißt sie mit sich in die Hölle.<sup>211</sup>

Verschiedene stilistische Vergleiche belegen, dass es sich bei dem Bild des Michaelaltares um ein Werk von Christian Wink handelt: Die gestürzten Engel auf der Bildunterseite ähneln den Sündern aus der Darstellung *Die armen Seelen im Fegefeuer* (1794) sehr, ebenso finden sich Parallelen in den Engelstypen mit anderen Werken.<sup>212</sup> Die Malweise lässt auf eine Entstehungszeit zwischen 1785-1789 schließen. Das Gemälde entstand vermutlich zusammen mit dem bezeichneten Altarblatt Winks auf der gegenüberliegenden Seite (*Tod des Hl. Josef*, vgl. Kat. A 157).

Wiesensteig 1990, S. 11.

<sup>210</sup> Übersetzt: Wer ist wie Gott?

<sup>211</sup> Vgl. Offb 12,7-9.

<sup>212</sup> Vgl. den blitzwerfenden Engel mit dem gegenüberliegenden Altarblatt *Tod des Hl. Josef* in *Wiesensteig* (Kat. A 157). Ebenso finden sich hier starke Ähnlichkeiten im Gesicht Mariens und dem Gesicht des Erzengels Michael.

**A 176 Hl. Nikolaus bittet für die Kranken**

1775

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink Aulæ Boicæ/**pictor invenit et pinxit. 1775*

Oberndorf (Österreich), Pfarrkirche St. Nikolaus



In einem kirchenähnlichen Raum mit hohen Säulen, Rundbögen und Pilastern befinden sich im Vordergrund einige Bittsteller auf einer Treppe: Ein kniender Mann mit gefalteten, nach oben gereckten Händen, ein kranker Junge dahinter sowie ein kranker junger Mann, dessen Kopf von einer Frau gehalten wird. Alle Figuren blicken bittend nach oben. Hinter dieser irdischen Szene wird eines der Nikolauswunder gezeigt: Drei junge Frauen empfangen von einem Engel die drei goldenen Äpfel. Darüber kniet Nikolaus auf einer Wolke im Bischofsornat und hat die Arme ausgebreitet. Mit seiner rechten Hand verweist er auf die Bittenden. Einige Engel halten weitere Attribute. Nikolaus blickt nach oben, wo sich ihm die Dreifaltigkeit zuwendet, um seine Fürbitte entgegenzunehmen. Zahlreiche Engel, einige im Adorationsgestus, begleiten die himmlische Szene. Zwei Männer am linken unteren Bildrand, von denen der Vordere der Stifter sein könnte, betrachten von außen das Geschehen.

Die vielfigurige Darstellung ist in drei Ebenen gegliedert: Der irdische Bereich mit den Bittstellern, die Ebene zwischen Himmel und Erde mit dem Hl. Nikolaus sowie die himmlische Sphäre mit der Dreifaltigkeit. Dies sorgt für eine Gliederung der einzelnen Personengruppen von unten nach oben sowie von vorne nach hinten: Die Bittsteller sind dem Betrachter am nächsten, während die Dreifaltigkeit am weitesten entfernt scheint. Kurvenartig wird der Blick nach oben geführt. Der Inhalt des Bildes wird ähnlich einer Geschichte in einzelnen Stationen geschildert, die durch die teils überdeutliche Gestik der Figuren miteinander verbunden sind. Die in Weiß-, Grau- und Brauntönen gehaltene Darstellung ist durch die farbigen Gewänder einzelner Figuren unterbrochen. Die Darstellung stammt aus der alten, zerstörten Schifferkirche in Oberndorf und befindet sich heute als Hochaltarbild in der neuen Pfarrkirche St. Nikolaus. Neben dem Hochaltarblatt schuf Wink auch das Altarblatt des südlichen Seitenaltares (vgl. Kat. A 173).

ÖKT 1913, Bd. 10, Teil I, S. 563, 566-567. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 116; Bd. 2, Anhang B IIa (1775). – Roth 1998, S. 371/373 (Franz Ignaz Oefele zugeschrieben). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.



**A 177 Hl. Nikolaus**

1782

Öl auf Leinwand, H. ca. 204,0 x B. 117,0 cm

Bez.: *Christian Wink pin. 1782*Aldersbach, Pfarrkirche Maria Himmelfahrt  
(ehem. Zisterzienserklosterkirche)

Nikolaus ist als älterer Mann mit Bart im Profil dargestellt und steht auf einem mehrstufigen Podest. Er trägt das bischöfliche Messornat und hält mit der linken Hand den Bischofstab, die rechte Hand hat er nach vorne ausgestreckt. Er blickt nach oben zu einem sich öffnenden Himmel, wo er mit einem Engel zu kommunizieren scheint, denn dieser weist mit seiner Hand nach oben. Zu Füßen des Heiligen kniet ein weiterer Engel, der mit beiden Händen die Attribute von Nikolaus präsentiert: ein Buch und drei goldene Äpfeln. Er blickt den Betrachter direkt an und wird von zwei kleinen Engel begleitet, die ebenfalls nach oben deuten.

Die Darstellung wird von der aufrechten Gestalt des Heiligen und dem Engel im Vordergrund dominiert. Beide Figuren betonen die vertikale Achse, die von der diagonalen Achse – gebildet durch die Treppenstufen, der Handbewegung des Bischofs und seines erhobenen Kopfes – durchbrochen wird. Die Farbigkeit ist geprägt von einem dunklen, undefinierten Wolkenhintergrund im unteren Bildteil und dem hellen, gold-roten Bischofsornat der Hauptfigur. Die Gesichter der Figuren sind idealisiert. Durch den Verzicht auf eine rahmende Hintergrundarchitektur sowie Bildelemente, die auf weiterführende Szenen verweisen, wurde die Komposition ausschließlich auf die Darstellung des Heiligen konzentriert. Neu ist zudem, dass die Attribute nicht von kleinen Engel gehalten werden, sondern von einem Engel in der Größe des Heiligen. Sein Haltungsmotiv – halb kniend, halb ins Bild schwebend – wirkt unbeholfen, ebenso wie die Darstellung seines linken Beines.

Zusammen mit dem Altarblatt des *Hl. Bernhard* (vgl. Kat. A 136) malte Wink das Gemälde für die 1802 aufgelassene Pfarrkirche St. Peter in Aldersbach als Seitenaltarbild.<sup>213</sup> Seit der Säkularisation befinden sich beide Gemälde in der ehemaligen Zisterzienserklosterkirche Mariä Himmelfahrt.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782). – Tyroller 1988, S. 55. – Hauer 1996, S. 4, 16, 18. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

<sup>213</sup> Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1782) und Hauer 1996, S. 4, 18.

## A 178 Glorie und Fürbitte des Hl. Nikolaus

1791  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 95,0 x B. 81,0 cm  
 Bez.: *Christianus/Wink/  
 pinxit 1791*  
 Albaching, Pfarrhof



Vor einer antikisierenden Architektur mit Torbögen und einer breiten Treppe, die zu beiden Seiten in Natur übergeht, befinden sich im unteren Bildbereich unterschiedliche Szenen: Auf der linken Seite die Wundertaten des Hl. Nikolaus, in der Bildmitte flehende, kranke Männer, Frauen und Kinder, rechts Schiffsbrüchige. Sie alle flehen zu Nikolaus, der auf einer Wolke im Bischofsornat über der irdischen Szene schwebt. Er verweist auf die Menschen unter ihm und deutet mit der linken Hand nach oben. Engel halten seine Attribute. Eine Stufe darüber kniet die Gottesmutter Maria, ebenfalls von Engeln umgeben, zusammen Josef, der in ein Gebet vertieft ist. Maria hat beide Arme ausgebreitet und bittet für die leidenden Menschen. Gleichzeitig blickt sie nach oben, wo sich Christus befindet. Zahlreiche Engel begleiten ihn, dahinter öffnet sich eine goldene Himmelsglorie. Auf der gegenüberliegenden Seite der Hauptansicht findet sich eine Szene mit musizierenden Engeln, in deren Mitte König David mit der Harfe spielt.

Die Ölskizze diente als Entwurf für das gleichnamige Hauptfresko in Albaching. Wink hat die Skizze fast exakt in das Fresko (1791/1792) übernommen, das er zusammen mit Johann Amandus Wink ausführte.<sup>214</sup> Durch das kleine Format sind die Figuren der Skizze teilweise nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet. Im Gegensatz zum Fresko wirkt der Entwurf geschlossener und durch die Malweise dynamischer. Dies wird auch nicht durch den bräunlich-goldenen Grundton und die wenigen farblichen Akzentuierungen geschmälert. Trotz klassizistischer Tendenzen versuchte Wink, illusionistische Elemente wie die Architektur oder den Blick in den Himmel sowie die Monumentalität mittels zahlreicher, unterschiedlicher Bildelemente einzubinden. Dies gelang in der Skizze besser als im ausgeführten Fresko.

KDB 1902, Oberbayern V, S.1910. – Kat. Ausst. München 1913, S. 32, Nr. 223. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 150/154; Bd. 2, Anhang B IIIa (1791). – Nodrer/Hötzl 1969. – Brenninger 1984, S. 130. – Tyroller 1988, S. 55. – Wiegerling/Heisig 2001 (Abb. 11, S. 20). – Nadler 2004, S. 538/539. – CBD 2006, Bd. 12/1, S. 20. – StAM, Geistlicher Rat, Kirchen- und Stiftsrechnungen, Kirchenrechnungen des Churfürstl. Landgerichts Haag, 1790, 1795 (1791-1793 nicht erhalten).

<sup>214</sup> Vgl. CBD 2006, Bd. 12/1, S. 19.

**A 179 Der Sel. Paulus Kardinal Buralis von Arezzo**

Vor 1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals München, Theatinerkirche  
St. Kajetan)

Sterzinger beschrieb in seiner Publikation von 1789 das Gemälde Winks folgendermaßen: „Der selige Paulus von Arezo, Cardinal aus dem Theatinerorden, welcher von Herrn Christian Wink, dermaligen kurfürstlichen Hofmaler, ist gemalet worden, verdient wegen der schönen Invention alle Aufmerksamkeit.“<sup>215</sup> Das Altarblatt wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, als Abbildung hat sich ein Stich von Jungwirth im Münchner Stadtmuseum erhalten (Inv.-Nr. MS I 1161 K 11).<sup>216</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Sterzinger 1789, S. 20.

---

<sup>215</sup> Sterzinger 1789, S. 20. Das Leben des unbekanntten Seligen wird von einem Theatinermonch beschrieben bei Meusel 1804, Bd. 3, S. 39.

<sup>216</sup> Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

## A 180 Hl. Petrus

1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz

Das Auszugsbild des Marienaltars in Loh zeigt den Hl. Petrus in einem Medaillon: Er ist mit einem blauweißen Gewand und einem braunen Tuch bekleidet und betet er mit gefalteten Händen. Sein Blick geht nach oben und aus seinem Auge fließt eine Träne, die auf die Verleumdung des Heiligen nach der Gefangennahme Christi am Ölberg hinweisen soll (vgl. Mk 14, 66-72). Auf seinem Schoß liegen die Schlüssel, die Christus ihm symbolisch übergeben hat. Der Hintergrund ist gekennzeichnet durch einen dunklen, grünlichen Farbton.

Die Darstellung des Heiligen entspricht der Petrusfigur aus dem Augsburger *Christus-Zyklus* in der *Schlüsselübergabe an Petrus* (vgl. Kat. A 31), die malerische Ausführung ist hier jedoch eine andere: Während das Augsburger Bild den Skizzenstil aufweist, ist das Medaillon in Loh ein sorgfältig moduliertes und ausgeführtes Gemälde und entspricht damit den Erwartungen an ein Altarbild.

Das Thema des reuigen Petrus kam vor allem in der Zeit der Gegenreformation auf und diente der Andacht und Meditation. Als Auszugsbild des Marienaltars greift es, wie das Pendant am gegenüber liegenden Josefsaltar, die *Hl. Maria Magdalena* (vgl. Kat. A 170), das Thema der Buße und Reue auf.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1768 ff.). – Tyroller 1988, S. 54. – Schmidmaier 1989, S. 474/475. – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722.

## A 181 Abschied der Apostelfürsten

1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink/Aulae Boicae Pictor 1771*

Eching am Ammersee, Pfarrkirche St. Peter und Paul



Vor einer im Hintergrund angedeuteten Architekturstaffage verabschiedet sich Petrus, in einem blauen Gewand, von Paulus mit grün-rottem Gewand. Beide stehen erhöht vor einem kirchenähnlichen Eingang und halten sich umarmend an den Händen. Hinter den Aposteln führt ein Wolkenband nach oben, auf dem sich einige Engelsköpfe befinden. Auf der Wolke sitzt ein Engel mit zwei Lorbeerkränzen und Märtyrerpalme, der das Martyrium der beiden Apostel andeutet. Über ihm öffnet sich eine goldene Glorie. Im linken Hintergrund erkennt man bereits zwei römische Soldaten, die bereit sind, Petrus und Paulus gefangen zu nehmen.

Wink unterscheidet die beiden Apostel nur mittels der für sie charakteristischen Farben und Physiognomien. Die Farbigkeit der Gewänder – den Engel eingeschlossen – steht dabei im kontrastreichen Gegensatz zu dem ansonsten in Grautönen gehaltenem Hintergrund und unterstreicht die Bedeutung der Figuren. Wink konzentrierte sich hier auf wenige Figuren, Engel und Soldaten bilden nur die Staffage für die Begegnung der Apostelfürsten. Die Komposition ist durch zahlreiche Bildelemente – Apostel, Architekturstaffage, Wolkenband, Lanzen der Soldaten – geprägt von vertikalen Achsen, was zu einer gewissen Bewegungslosigkeit führt. Die Armhaltungen von Petrus und Paulus sind in Form eines Halbkreises angeordnet, der durch die Umarmung der beiden geschlossen wird. Durch den Verzicht auf Überschneidungen und Staffelungen wurden die Figuren neben- und übereinander angeordnet. Dies führt zu einer vereinfachten Struktur der Komposition und verleiht ihr Ruhe und Geschlossenheit. Die Malweise ist geprägt von ineinander übergehenden Farbflächen mit weichen Konturen. Dies lässt die Darstellung luftig und die Figuren wenig voluminös wirken.

Wink erhielt für das Hochaltarbild die sehr hohe Summe von 800 Gulden. Er malte für Eching auch das Seitenaltarblatt des Hl. Andreas sowie die Freskenausstattung der Kirche.<sup>217</sup>

KDB 1895, Oberbayern II, S. 525. – Feulner 1912, S. 52, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1770). – Pigler 1974, Bd. 1, S. 401. – Tyroller 1988, S. 54. – Kunstzeitung Augsburg, 17. Mai 1771, S. 410.

<sup>217</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1770 Eching) sowie Kat. A 122 und CBD 1976, Bd. 1, S. 48-53.

**A 182 Hl. Rochus**

Um 1777

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Thankirchen, Filialkirche St. Katharina

Das Auszugsbild des südlichen Seitenaltares von St. Katharina zeigt den Hl. Rochus als Halbfigur mit einem Pilgerstab und dem Kreuz in der Hand. Er trägt das Ordensgewand mit einem braunen Schultermantel und blickt nach oben.

Das ovale Bild entstand vermutlich im Rahmen der Freskenausstattung, die Wink 1777 für St. Katharina schuf.<sup>218</sup> Starke Ähnlichkeiten zeigt ein Vergleich mit der Darstellung *Tod des Hl. Franz Xaver* (1782, vgl. Kat. A 145): Die Gesichter der beiden Hauptfiguren ähneln sich stark. Auf Grund des Pilgerstabes sowie des inhaltlichen Zusammenhanges mit dem Auszugsbild des gegenüber liegenden Altares (*Hl. Sebastian*, vgl. Kat. A 184), handelt es sich hier um den Hl. Rochus und nicht, wie in der Literatur wiederholt angegeben, um den Hl. Franz Xaver. Beide sind als Patrone gegen die Pest häufig gemeinsam dargestellt.

Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1777, als *Hl. Franz Xaver*). – Wild 1977, S. 7. – Tyroller 1988, S. 54.

---

<sup>218</sup> Das Deckenbild über der Orgel stellt die *Hl. Cäcilia* dar und ist bezeichnet mit *Christian/Wink/pinxit/1777*. Vgl. CBD 1981, Bd. 2, S. 256/257.

### A 183 Der Hl. Rupert tauft den bayerischen Herzog Theodor

1783

Öl auf Leinwand, H. 135,0 x B. 86,5 cm

Bez.: *Rupertus Theodonem Baptizat Christianus*  
*Wink pictor München 1783*

Metz, La Cour d'Or, Musée d'Art et d'Histoire,  
Inv.-Nr. 11.648



Die Darstellung zeigt den Hl. Rupert, Landespatron von Salzburg, in einer gotischen Kirche auf der rechten Seite im bischöflichen Messornat mit Bischofstab und Mitra bei der Taufe des vor ihm knienden Herzog Theodor. Neben dem Herzog hält ein Messdiener die Taufschüssel, über die Theodor sein Haupt neigt. Dahinter befindet sich ein weiterer Diener, welcher dem Bischof mit einem geöffneten Messbuch zur Seite steht. Vor ihm kniet ein kleiner Ministrant, der einen Stab hält. Die Szene wird von zahlreichen Zuschauern begleitet. In der linken Bildecke erkennt man einen Ausblick auf die Stadt Altötting mit dem Gnadenbild der Madonna mit Kind. Dies ist ein weiterer Hinweis auf Rupert, der als Gründer von Altötting gilt.<sup>219</sup>

Wiederum ist die Konzentration auf die Figuren gelegt, die den Bildraum fast vollständig einnehmen. Die angedeutete Hintergrundarchitektur einer Kirche trägt nur zur Umrahmung und Situierung der Szene bei. Die Hauptfiguren sind dabei im Vordergrund kreisförmig angeordnet. Zudem fällt ihre Betonung durch Hell-Dunkel-Kontraste auf. An Hand des schlechten, vorliegenden Bildmaterials können Farbigkeit und Malweise nicht beurteilt werden.

Nach Auskunft von Frau Sary vom Musée d'Art et d'Histoire in Metz stammt die Tafel aus dem Barfüßerkloster.<sup>220</sup> Ein weiteres Gemälde in Metz zeigt das Thema *Der Hl. Korbinian nimmt den reuigen Herzog Grimwald auf*.<sup>221</sup>

Keune 1927, S. 234 (Abb. Taf. 2). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158, Bd. 2, Anhang B IIIa (1783).

<sup>219</sup> Vgl. LCI 1994, Bd. 8, Sp. 293.

<sup>220</sup> Das Kloster wurde später zur Stadtbibliothek, deren Bestand in die Gemäldegalerie des Museums in Metz einging.

<sup>221</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 158, Bd. 2, Anhang B IIIa (1783).

**A 184 Hl. Sebastian**

Um 1777

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Thankirchen, Filialkirche St. Katharina

Das ovale Auszugsbild des nördlichen Seitenaltares in Thankirchen zeigt den Hl. Sebastian –wie sein Pendant gegenüber (*Hl. Rochus*, vgl. Kat. A 182) – als Halbfigur mit einem weiß-roten Tuch bedeckt. Er ist im Augenblick der Marter dargestellt: Sein Körper ist an den Baum gefesselt, die Pfeile stecken noch in seinem Körper. Ohnmächtig vor Schmerzen richtet er seinen Blick nach oben. Im Hintergrund erkennt man Landschaft und Himmel.

Zusammen mit Rochus war Sebastian der Patron gegen die Pest, daher wurden beide oftmals gemeinsam dargestellt. Vergleiche mit weiteren Sebastiansdarstellungen Winks zeigen stilistischen Ähnlichkeiten, so beispielsweise mit dem Auszugsbild in Königsdorf (1787, vgl. Kat. A 185) oder der Darstellung *Irene pflegt den Hl. Sebastian* (1794, vgl. Kat. A 187).

Lechner 1967, S. 35. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1777). – Wild 1977, S. 7. – Tyroller 1988, S. 54.



**A 185 Hl. Sebastian**

1787

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Königsdorf, Pfarrkirche St. Laurentius

Mit beiden Händen an einen Baum gebunden und noch die Pfeile der Marter im Körper, wird der Hl. Sebastian in einer Hüftansicht dem Betrachter frontal präsentiert. In der rechten Bildecke befinden sich seinen roten Umhang und ein Helm; beide weisen ihn als römischen Soldaten aus. Der Hintergrund ist mit Wolken verhüllt.

Die Darstellung bildet das Auszugsbild des Katharinenaltares der Pfarrkirche St. Laurentius in Königsdorf. Wie das gegenüberliegende Pendant wurde es wahrscheinlich zusammen mit dem Altarblatt gemalt (vgl. Kat. A 163 sowie Kat. A 147). Gesicht und Ausdruck sind fast identisch mit jener Sebastiansfigur, die Wink 1781 für das südliche Choraltarblatt der Pfarrkirche St. Martin im Innkreis malte (vgl. Kat. A 186).

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1787). – Mindera 1970, S. 44. – Tyroller 1988, S. 55.

## A 186 Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian

1781

Öl auf Leinwand, H. 146,0 x B. 76,0 cm  
St. Martin im Innkreis (Oberösterreich),  
Pfarrkirche St. Martin



Mit Händen und Füßen an einen Baumstamm gefesselt, steht Sebastian in der Bildmitte, in seinem Körper stecken noch fünf Pfeile. Er ist mit einem weißen Lendentuch bekleidet, sein Blick ist nach oben gerichtet. Vor ihm kniet Irene in einem rot-braunen Gewand und entfernt behutsam einen Pfeil aus seinem Oberschenkel, neben ihr liegen weitere Pfeile. Im rechten Bildvordergrund deuten ein Helm und ein roter Umhang auf Sebastians Beruf als Soldat hin. Über dem Heiligen schwebt ein Engel mit Märtyrerkranz und Palme, begleitet von Engelsköpfen. Landschaftliche Staffage umgibt die Szene.

Die Komposition ist gekennzeichnet durch den leicht gebogenen Körper Sebastians, der sich stützend dem Baumstamm anpasst hat und in der Haltung an eine Kreuzigung erinnert. Die geschwungene Körperform sorgt für eine Dynamisierung der Vertikalen. Irene hingegen erscheint untergeordnet. Ihr Kopf bildet zusammen mit einem Ast des Baumstammes eine weitere Diagonale, so dass die Achsen eine X-Form ergeben. Die Betonung Sebastians wird auch durch die Farbgebung und den Hell-Dunkel-Kontrast deutlich. So fällt das Inkarnat Sebastians besonders hervor, während die Kleidung Irenes ist auffallend dunkel gestaltet wurde und sich zurückhaltend in die Darstellung einfügt.

Das Gemälde dient als Altarbild an der südlichen Chorwand in St. Martin. Auftraggeber war, wie auch für das gegenüberliegende Pendant und das Hochaltarbild (vgl. Kat. A 124 und A 172), der Graf von Tattenbach.<sup>222</sup> 1794 malte Wink dasselbe Thema noch einmal (vgl. Kat. A 187).

Feulner 1912, S. 53, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1781). – Tyroller 1988, S. 55. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

<sup>222</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

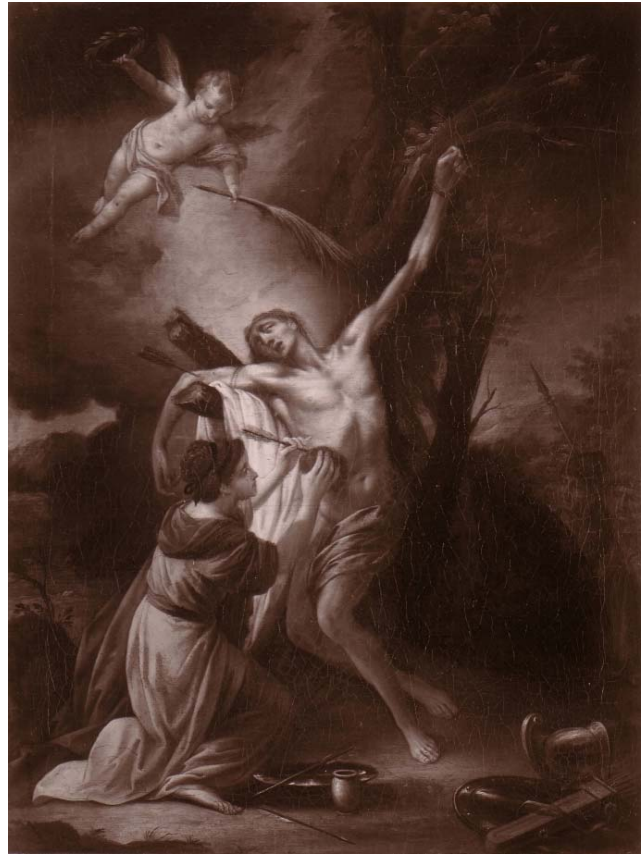
**A 187 Die Hl. Irene pflegt den Hl. Sebastian**

1789

Öl auf Leinwand, H. 68,0 x B. 51,6 cm

Bez.: *Christ. Wink pinxit 1794*

Verbleib unbekannt



Vor einem weiten, landschaftlichen Hintergrund ist der an einen Baum gefesselte Sebastian, mit Pfeilen gemartert, in sich zusammengesackt. Vor ihm kniet Irene und löst die Pfeile vorsichtig aus den Wunden des Heiligen. Neben ihr befinden sich eine Schale und ein Ölgefäß sowie weitere Pfeile. Rechts beobachten zwei Soldaten die Szene, ohne einzugreifen. Im Vordergrund verweisen Helm, Schild und Köcher auf Sebastians Tätigkeit als Soldat. Über der Szene hält ein Engel mit dem Kranz und dem Palmwedel die Märtyrerattribute.

Obwohl das Gemälde zum Spätwerk des Künstlers zählt, erscheint die Darstellung des Sebastian mit seinem leicht verdrehten, zusammenbrechenden Körper und der leidenden Miene ausdrucksstärker als das 13 Jahre zuvor entstandene Altarblatt desselben Themas für St. Martin im Innkreis (vgl. Kat. A 186). Auch die Haltung Irenes und der Blick in die Landschaft sind für die Spätzeit ungewöhnlich.

Das Gemälde gehörte ehemals zur Sammlung Schuster und wurde 1938 bei Böhler versteigert. Es hat sich nur eine Schwarz-Weiß-Abbildung in der Fotothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte aus dem Feulner-Nachlass erhalten (Inv.-Nr. 119789).

Kat. Aukt. Böhler 1938, S. 69, Nr. 369. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1794).

**A 188 Papst Sylvester**

1767

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals Vierkirchen, Pfarrkirche St. Jakob)

Johann Caspar von Lippert erwähnte in seinem Nekrolog das von Wink gemalte Seitenaltarblatt für die Pfarrkirche St. Jakob in Vierkirchen: „*Zwey Nebenblätter: die heilige Anna, und Pabst Sylvester.*“<sup>223</sup> Zudem schuf er auch noch das Hochaltarbild (vgl. Kat. A 123 und A 150). Keine der Darstellungen ist erhalten.<sup>224</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. II, Anhang B Ia (1767). – Gruber 1979, S. 462. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229.

---

<sup>223</sup> Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229.

<sup>224</sup> Vgl. Gruber 1979, S. 462.

**A 189 Kreuzanbetung des Hl. Urban**

Um 1789  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Verbleib unbekannt



Das laut Clementschitsch ehemals im Privatbesitz befindliche Bild<sup>225</sup> konnte nicht ausfindig gemacht werden. Eine Schwarz-Weiß-Fotografie davon ist im Feulner-Nachlass der Photothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte erhalten (Inv.-Nr. 250897). Es stellt die Ölskizze für das nördliche Altarblatt des Seitenaltars in Rettenbach dar, das Wink 1789 anfertigte.<sup>226</sup> Die Skizze zeigt bereits die exakte kompositionelle Ausführung inklusive des später zu berücksichtigenden Rahmens.

Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, Anhang B IIIa (1789).

---

<sup>225</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1789).

<sup>226</sup> Vgl. Kat. A 190 sowie die dortige Beschreibung.

## A 190 Kreuzanbetung des Hl. Urban

1789

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Christianus Wink/pinxit ao 1789*

Rettenbach, Kirche Maria Heimsuchung



Das Altarblatt des nördlichen Seitenaltars der Kirche in Rettenbach (Landkreis Deggendorf) zeigt Papst Urban I. in einem kirchenähnlichen Raum vor einem Kruzifix mit fast lebensgroßem Christus knien. Urban ist bekleidet mit Albe und Kasel und hat den Kopf mit einem Camauro bedeckt. Er hat die Hände gefaltet und ist in ein Gebet vertieft. Unterhalb des Kreuzes befinden sich zwei Engelchen mit den Attributen des Papstes, der Tiara und dem päpstlichen Kreuzstab. Hinter Urban wird der Blick nach draußen freigegeben und die spätere Enthauptung des Papstes mit seinen Gefährten durch römische Soldaten gezeigt. Ein Engel darüber hält den Märtyrerkranz.

Diese Darstellung verwundert deshalb, weil der gekreuzigte Christus nicht, wie ansonsten bei Anbetungsdarstellungen üblich, als kleine Holzfigur innerhalb des Kirchenraumes dargestellt wurde, sondern hier fast so groß wie der betende Papst ist. Ein Verhältnis, das man üblicherweise nur in Kreuzigungsdarstellungen mit Maria, Maria Magdalena und Johannes findet. Durch seine Größe und die fast zentrale Anordnung bildet Christus den Mittelpunkt der Szene, Urban kniet als Betender an der Seite. Der gläubige Betrachter wird damit direkt angesprochen und zum Gebet aufgefordert. Wink setzte hier starke Hell-Dunkel-Kontraste ein, um die beiden Hauptfiguren besonders zu betonen. Die Figuren sind sorgfältig gemalt, die Schatten der Gewänder weich gesetzt.

Neben diesem Seitenaltarblatt malte Wink für Rettenbach zudem die Freskoesstattung (1789), zu der sich auch zwei Entwurfsskizzen erhalten haben.<sup>227</sup> Der Entwurf für das Altarbild war laut Clementschitsch auf Schloss Sünching, befindet sich aber mittlerweile nicht mehr dort.<sup>228</sup>

Feulner 1912, S. 54, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang A (1788/1789 Rettenbach); Anhang B IIIa (1789). – Tyroller 1988, S. 55 – Kaufmann 1995, S. 34.

<sup>227</sup> Das Hauptfresko ist signiert mit *Christianus Wink pictor Aulicus Monachij 1789*.

<sup>228</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1789). Der freundlichen Auskunft von Katalin Baronin Hoenning O'Carroll am 24.03.2006 zufolge befindet sich das Bild nicht mehr auf Schloss Sünching. Vgl. Kat. A 189.

## A 191 Hl. Utto

1770/1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Loh, Wallfahrtskirche Zum Heiligen Kreuz

Das Auszugsbild des Benediktaltars in Loh zeigt den Hl. Utto als Brustbild mit Vollbart und in einer schwarzen Mönchskutte. Der Heilige hat die Hände ineinander gelegt und blickt hoffend nach oben. Pflanzliche Versatzstücke rechts und links situieren ihn in der Natur. Vor ihm liegt auf einem Felsen ein aufgeschlagenes Buch, dahinter befindet sich sein Abtstab. Der Legende entsprechend schwebt über ihm auf einem Sonnenstrahl das Beil. Dieses weist auf die Begegnung mit dem Kaiser hin, den Utto um ein Stück Land bat. Dort gründete und erbaute er das Kloster Metten an der Donau.

Während die Auszugsbilder des Marien- und Josefsaltars weniger detailreich sind und sich – neben dem mahnenden Charakter – ausschließlich auf die Heiligen konzentrieren (vgl. Kat. A 180 sowie Kat. A 170), weisen die Darstellungen mit den Heiligen Utto und – als Pendant gegenüber – Augustinus mehr Attribute auf. In der Uttodarstellung wird damit der Bezug der Wallfahrtskirche Loh zu den Benediktinern des Klosters Metten verbildlicht: Loh gehörte kirchenverwaltungstechnisch zu Metten, dementsprechend sollte dies auch sichtbar festgehalten werden. Pater Lambert Kraus, der Auftraggeber und Pfarrer, war Benediktinerpater im Kloster Metten. Von ihm stammte vermutlich das Programm für die Neuausstattung der Wallfahrtskirche und damit auch für die Altar- und Auszugsbilder.<sup>229</sup> Die Verbindung des Klosters Metten mit der Wallfahrtskirche in Loh kommt im Benediktaltar besonders zur Geltung.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ia (1768 ff.). – Tyroller 1988, S. 54. – Schmidmaier 1989, S. 474/475. – StA Landshut, Kirchendeputation Landshut A 722.

---

<sup>229</sup> Vgl. Schmidmaier 1989, S. 471.

**A 192 Tod des Hl. Wenzel**

Um 1770  
 Öl auf Leinwand,  
 H. 81,0 x B. 65,0 cm  
 Regensburg, Historisches Museum,  
 Inv.-Nr. K 1959/27,1



Von einem Soldaten mit Lanze begleitet stürzt Boleslaw I., mit hellen Gewändern bekleidet, von links auf seinen Bruder Wenzeslaus, den Herzog von Böhmen, um ihn zu ermorden. Wenzeslaus trägt die Krone auf seinem Kopf und ist in ein gelbes Gewand mit rotem Umhang gehüllt. Von der Wucht des Angriffes überrascht, fällt er nach hinten und versucht, sich mit der linken Hand an einem Griff festzuhalten. Links dahinter diskutieren drei Männer, im Vordergrund erhebt ein weiterer Mann, der als Repoussoirfigur dargestellt ist, seine rechte Hand mit einer Rute. Ein weiterer Mann steht statuenähnlich erhöht auf der rechten Bildseite und blickt weg. Architektonische Elemente umschließen rechts die Szene, die im Hintergrund von Wolken hinterfangen wird. Auf diesen schweben zwei Engel, einer davon hält die Märtyrerpalm und deutet auf den Mörder.

Die Darstellung wurde 1959 bei Weinmüller versteigert und besitzt laut Clementschitsch ein Gegenstück, das jedoch verschollen ist.<sup>230</sup> Das Pendant zeigt mit dem *Martyrium des Hl. Johannes Nepomuk* den zweiten Schutzpatron Böhmens. Beide Bilder könnten daher für einen Auftraggeber entstanden sein, der auch in Böhmen herrschaftlichen Besitz hatte, wie beispielsweise die Grafen von Haimhausen.<sup>231</sup> Übereinstimmungen in den Figurentypen und Gesichtern mit der Innsbrucker Darstellung *Tomiris lässt das Haupt des Cyrus in Menschenblut tauchen* (1769), mit dem Hochaltarblatt der *Himmelfahrt Mariens* in Scheyern (1771) und in der Malweise mit dem Kreuzweg für Geltofung (1770/1771, vgl. Kat. A 60-A 73) lassen auf eine Datierung um 1770 schließen.

Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 56; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>230</sup> Der bei Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770) angegebene Katalog (Auktion Weinmüller 1959, 9./10.12.1959, Lot 893) konnte nicht ausfindig gemacht werden.

<sup>231</sup> Diese hatten bereits bei Wink ein Altarblatt in Auftrag gegeben. Vgl. Westenrieder 1782/1783, S. 166.



**A 193 Allegorie auf die Kreuzesnachfolge Christi (?)<sup>232</sup>**

1763

Öl auf Metall, H. 40,5 x B. 25,5 cm

Bez.: *Chris[tian]/ Wünck [...]* 1763

Privatbesitz



Die ikonographisch ungewöhnliche Darstellung zeigt im unteren Bereich auf unterschiedliche Arten leidende Menschen: einen kranken Mann mit Krücken und davor einen betenden Mann im Pilgergewand mit Pilgerstab, der auch als Mönch im Ordenshabit gedeutet werden könnte. Dahinter kniet ein alter Mann, der ein von Angst gezeichnetes Kind beruhigt. Dieses streckt seine Hände betend zum Himmel. Im Vordergrund beweint eine Frau den Tod ihres verstorbenen Mannes, der in ihrem Schoß liegt. Die rechte Hand des Leichnams hält ein Kruzifix (Sterbekreuz). Dahinter befindet sich eine weitere Frau, die einen enthaupteten Kopf in Händen hält. Das Blut des Getöteten wird von einem Kind in einer Schale aufgefangen, was als Hinweis auf Martyrium gedeutet werden kann. Die Gesichter fast aller Figuren sind flehend nach oben gerichtet zu einem darüber schwebenden Heiligen. Dieser wird auf Wolken von Engeln getragen. Er ist von hagerer Gestalt, nur mit einem Tuch bedeckt und trägt einen Bart. In der rechten, ausgestreckten Hand hält er ein Kruzifix, das er auf die Erde richtet, und verweist mit dem linken Zeigefinger nach oben. Ein Engel hält seine Attribute: eine Posaune und einen Totenschädel. Wolken verhüllen die Szene, auf der linken Seite ist eine Mauer angedeutet.

Die auch auf Grund der schlechten Abbildung inhaltlich schwer deutbare sakrale Szene könnte eine allegorische Darstellung aus dem Buch der *Nachfolge Christi* von Thomas von Kempen<sup>233</sup> beinhalten. So trägt das 12. Kapitel im Zweiten Buch den Titel „*Der königliche Weg des heiligen Kreuzes*“<sup>234</sup>. Die Beschreibung dieses Weges gleicht den dargestellten Figuren in dieser Ölskizze, da es um Menschen in unterschiedlichen Leidenssituationen (Krankheit, Verfolgung, Angst, Tod) geht. Der Heilige darüber wäre demnach der Hl. Paulus, der auch in dieser Textstelle aus dem Neuen Testament zitiert wird: „*Wäirst du auch mit Paulus in den dritten Himmel entrückt, so würdest du deshalb nicht von jedem Leid bewahrt werden.*“<sup>235</sup> Für die Identifizierung des Heiligen als Paulus spricht auch die ikonographische

<sup>232</sup> Herrn Dr. Josef Straßer, München, herzlichen Dank für den Hinweis und die Abbildung.

<sup>233</sup> Thomas von Kempen, *Die Nachfolge Christi*. Vier Bücher, über. u. hg. v. Wendelin Meyer OFM, durchgesehen v. Lothar Hardick OFM (Kevelaer: Butzon & Bercker, Neuausgabe 2007).

<sup>234</sup> Vgl. Thomas von Kempen, *Die Nachfolge Christi*, 144-152.

<sup>235</sup> Vgl. 2 Kor 12, 1-13.

Darstellungstradition, die ihn als kahlköpfig und mit Bart beschreibt.<sup>236</sup> Zudem gilt er als einer derjenigen Apostel, welcher den Menschen auf Erden Mut machte, im Leiden auszuharren: „*Was kann uns scheiden von der Liebe Christi? Bedrängnis oder Not oder Verfolgung, Hunger oder Kälte, Gefahr oder Schwert? In der Schrift steht: Um deinetwillen sind wir den ganzen Tag dem Tod ausgesetzt; wir werden behandelt wie Schafe, die man zum Schlachten bestimmt hat. Doch all das überwinden wir durch den, der uns geliebt hat [= Christus, der Gekreuzigte].*“<sup>237</sup> Falls diese Ölskizze eine Textstelle aus von Kempens Publikation darstellt, dann könnte man den Pilger in der Bildmitte auch als den Augustiner Chorherren Thomas von Kempen selbst deuten und die Darstellung als einen Entwurf für eine Buchillustration der *Nachfolge Christi* sehen.<sup>238</sup>

Die Ölskizze ist eine der frühesten erhaltenen Ölbilder von Christian Wink. Sie zeigt bereits seine vor allem in den Entwurfsbildern so meisterhaft zum Ausdruck kommende Technik, die Figuren nur andeutungsweise und mit wenigen Pinselstrichen ins Bild zu setzen. Die in zwei Ebenen unterteilte Szene hebt im unteren Bereich die dunkle Figur des Pilgers/Mönches hervor, die mit dem darüber schwebenden Heiligen zu kommunizieren scheint. Die in Überschneidungen und Richtungswechsel angelegten Figuren können sich trotz der geringen Raumtiefe entfalten. Die Physiognomie der einzelnen Personen sowie die Malweise erinnern stark an das 1762 entstandene Bildpaar *Das Urteil Salomons* und *Susanna vor den Richtern* (vgl. Kat. A 11 und A 16).

Kat. Aukt. Ruef 1980, S. 67, Lot 1914.

---

<sup>236</sup> Vgl. LCI 1994, Bd. 8, S. 131.

<sup>237</sup> Vgl. Röm 8, 31-39.

<sup>238</sup> Herrn Pater Herbert Winklehner OSFS, Eichstätt, herzlichen für die theologische Deutungshilfe.

## A 194 Allegorie: Sieg des Glaubens über die Irrlehre

Um 1778

Öl auf Leinwand, H. 30,2 x B. 35,2 cm

Bez.: CW

Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. 1656



Die kleine Ölskizze zeigt vor einem grau-braunen Hintergrund in der Bildmitte drei Engel, die in ihren erhobenen Armen Bücher halten. Aus diesen Büchern schießen Feuerblitze nach unten und treffen fünf als Gelehrte dargestellte Männer, die einige Treppenstufen hinab stürzen. Die Gelehrten personifizieren Häretiker und halten ebenfalls teilweise brennende Bücher. Die allegorische Darstellung zeigt den Sieg des christlichen Glaubens, dargestellt durch die Engel mit der Heiligen Schrift in den Händen über die Irrlehre.

Trotz der klar strukturierten Anordnung der Figuren mit Hilfe einer Dreieckskomposition schafft Wink es, der Skizze Dynamik und Dramatik zu verleihen: Mit geöffneten Mündern und bewegten Armen stürzen die Häretiker zu Boden, von quer springenden Blitzen getroffen. Das über- und nebeneinander der einzelnen Körper, die sich überschneiden, erzeugt Spannung. Wink umreißt die sehr skizzenhafte Komposition mit dicken Pinselstrichen, ohne dabei auf Details einzugehen. Der wenig gestaltete Hintergrund verdeutlicht, dass es vor allem um die Klärung der Figurenanordnung ging. Die Häretiker fallen zudem durch das teilweise kräftige Kolorit ihrer Gewänder auf.

Die Skizze diente als Entwurf eines Ausschnittes des westlichen Langhausfreskos der Augustiner-Chorherrenstiftskirche in Reichersberg (Oberösterreich).<sup>239</sup> Sie zeigt deutliche Einflüsse des Langhausfreskos *Augustinus als Kirchenlehrer und Verteidiger des Glaubens* (1755) von Matthäus Günther für die Klosterkirche Indersdorf.<sup>240</sup> Im unteren Freskenbereich erkennt man den Sturz der Häretiker, die ebenso kopfüber nach unten fallen wie Wink dies hier und im späteren Fresko dargestellt hat. Neben der stilistischen Zuordnung weist die Skizze das selten verwendete Monogramm Christian Winks auf (vgl. Kat. A 23, A 29 und A 32).

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 103; Bd. 2, Anhang B IIa (1778). – Kat. Mus. Frankfurt 1987, S. 106. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Kat. Mus. Frankfurt 1999, S. 58 (Abb. 88).

<sup>239</sup> Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 103. Das Gesamtfresko zeigt die *Übergabe der Ordensregel* (1778).

<sup>240</sup> Abgebildet in CBD 1996, Bd. 5, S. 106. Für weitere Informationen dazu vgl. CBD 1996, Bd. 5, S. 100.

## A 195 Die armen Seelen im Fegefeuer

1794

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Schwindkirchen, Pfarrkirche Mariä Himmelfahrt



Das Altarbild ist kompositorisch vor dem Bild angebrachte Skulpturengruppe, die Christus am Kreuz und Maria zu seinen Füßen zeigt. Dadurch entsteht eine vertikale Zweiteilung des Bildes, die von den Komposition aufgenommen wird. Eine weitere, horizontale Unterteilung des Gemäldes in zwei Bildebenen sorgt für eine sehr symmetrische Bildanlage. In der unteren Hälfte stehen die armen Seelen im Fegefeuer, verbildlicht durch sieben nackte Männer und Frauen. Mit klagenden und bittenden Gesten wenden sie sich nach oben als auch an die vor ihnen stehende Gottesmutter. Über ihnen schweben auf einer Wolkenbank vier große Engel. Vesunken im Adorationsgestus wenden sie sich an den Gekreuzigten und bitten für die armen Seelen.

Formal wie inhaltlich werden hier Malerei und Bildhauerei miteinander verbunden, da die Komposition des Gemäldes auf die davor befindlichen Skulpturen bezogen ist. Dies zeigt sich durch die Hinwendung der einzelnen Figuren zur Mitte ebenso wie durch die flehenden Gesichtsausdrücke. Dadurch findet auch eine Steigerung von der Malerei zur Bildhauerei statt. Durch die Anordnung der Skulpturen ist zudem eine Trennung zwischen Himmel und Erde zu erkennen: Maria befindet sich auf Ebene der Sünder, während Christus, von den Engeln umgeben, bereits von himmlischen Sphären umgeben ist. Diese Unterteilung wird auch durch das Kolorit unterstützt.

Im Gegensatz zu den bereits 1784 entstandenen Fresken, die Wink für Schwindkirchen anfertigte<sup>241</sup> und der Ölskizze von 1783, wurde das Altarbild für den südlichen Seitenaltar erst 1794 gemalt. Laut Kirchenrechnungen erhielt Wink dafür 100 Gulden. Bereits 1789 fertigte Wink für diesen Altar eine kolorierte Entwurfsskizze an, welche den gekreuzigten Christus mit der Muttergottes sowie die erlösten Armen Seelen im Fegefeuer darstellte.<sup>242</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (hier unter 1784). – Lehrhuber 1989, S. 100/101 sowie 127 (inkl. Quellen). – CBD, Bd. 7, München 2001, S. 286. – StAM, Pflögericht Haag, Nr. 74 und Nr. 75.

<sup>241</sup> Vgl. CBD 2001, Bd. 7, S. 284-295.

<sup>242</sup> Vgl. CBD 2001, Bd. 7, S. 286.

## A 196-A 197 Der Ilias-Zyklus für die Münchner Residenz (1791-1796)

Den letzten großen Auftrag für Kartons zu einer Serie von Wirkteppichen erhielt Wink 1791, wie ein Schreiben an den Kurfürsten belegt. Sie waren für zwei der „*cöllnischen oder sog. Steinernen Zimmer*“<sup>243</sup> bestimmt. Das Thema wurde dabei vom Auftraggeber vorgegeben, wie Wink schrieb, „*daß ich zu dißen Stücken. die gehörigen gemälde verfertigen solte. zu welche mir die gegenstände gegeben worden...*“<sup>244</sup>

Insgesamt sollte der Zyklus aus fünf Tapisserien bestehen, von denen Wink jedoch bis zu seinem Tode nur noch zwei der Vorlagen anfertigen konnte (vgl. dazu auch die Übersicht auf S. 411). In einem Schreiben vom 29. April 1791 verlangte der Hofmaler für alle Skizzen und Kartons insgesamt 2.000 Gulden, verteilt auf vier Fristen: 500 Gulden als Vorschuss zu Beginn der Arbeit, jeweils 400 Gulden nach dem Vorzeigen der nächsten Skizzen und 700 Gulden als Abschluss nach Ausführung und Ablieferung aller Kartons.<sup>245</sup> Obwohl der Auftrag komplett an Wink ging, musste er zwischenzeitlich darum bitten, mit der Anfertigung des nächsten Kartons fortfahren zu dürfen.

Für die *Hochzeit der Thetis und des Peleus*, dem ersten Karton der Serie, erhielt er bereits 1.500 Gulden und damit eine höhere Bezahlung, als von ihm vorgeschlagen.<sup>246</sup> Für die Anfertigung des zweiten Kartons, *Achill unter den Töchtern des Lycomedes*, forderte Wink am 24. Juli 1794, nach Lieferung der ersten Vorlage, 600 Gulden. Diese wurden ihm genehmigt,<sup>247</sup> die übrigen Entwürfe konnte er nicht mehr ausführen.<sup>248</sup>

Wink schrieb in einem Brief an den Kurfürsten, dass er „*mehr den Ein Jahr an disen Stücke arbeit habe.*“<sup>249</sup> Warum sich die Anfertigung des zweiten Kartons dann verzögert hatte, hing vermutlich mit dem Genehmigungsverfahren des Hofes zusammen: So musste Wink vor Arbeitsbeginn durch das Vorzeigen einer Entwurfsskizze zuerst die Erlaubnis für den neuen Kartons einholen. Von Weizenfeld bestätigte ihm dieses Procedere 1792: „*Beÿ vorgezeigt und gnädigst gutgeheißenner zweiten Sgyze...*“<sup>250</sup> Nach Auslieferung des ersten Kartons kam es anscheinend zu einer Verzögerung in diesem Prozess, daher schrieb Wink am 24. September 1794 an den Kurfürsten, „*Dise halb bitte Ich unterthänigst umb die gnädigste Resolution*“,<sup>251</sup> damit er mit dem zweiten Bild beginnen konnte. Beide Kartons wurden erst Jahre nach seinem Tod in Wirkteppiche umgesetzt.

<sup>243</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks, 29. April 1791) sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1850.

<sup>244</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks, 29. April 1791).

<sup>245</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks, 29. April 1791) sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben von Weizenfelds, 20. März 1792).

<sup>246</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Bestätigungsschreiben Winks über den Erhalt der Hälfte des Lohnes, 28. März 1792), BHStA KB HZA 204 fol. 159, Nr. 2171-2173 sowie BHStA KB HZA 205 fol. 155, Nr. 2047.

<sup>247</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1850 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben an das Hofzahlamt, 24. August 1794) und BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Bestätigungsschreiben Winks, 24. Oktober 1794, über den Erhalt der Hälfte des Lohnes) sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2028 und BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2029.

<sup>248</sup> Vg. hierzu die Übersicht auf Seite 411.

<sup>249</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks, 29. April 1791).

<sup>250</sup> Schreiben von Weizenfelds vom 20. März 1792 in BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365.

<sup>251</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1850.

## A 196 Achill unter den Töchtern des Lykomedes

1794-1796

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals München, Residenz)

Vgl. hierzu auch Kat. A 203 (Hochzeit der Thetis und des Peleus) sowie die auf S. 396.

Um ihn zu schützen, wurde Achill, als Mädchen verkleidet, von seiner Mutter Thetis als Kind an den Hof des Lykomedes gebracht und dort unter den zahlreichen Töchtern des Königs versteckt gehalten. Odysseus und sein Gefährte Diomedes jedoch entlarvten die Tarnung, indem sie einige Jahre später als Händler den jungen Frauen Schmuck und Waffen anboten. Während seine „Schwestern“ tatsächlich den Schmuck bestaunten, griff der verkleidete Achill hingegen zu Schwert und Schild. Eben diese Enttarnungs-Szene hat Wink hier festgehalten. Achill steht in Frauenkleidern fast in der Bildmitte und hat die verräterischen Waffen in der Hand. Odysseus hält ihn am Arm fest und zeigt mit dem rechten Finger auf ihn und macht damit allen die Entlarvung deutlich. Hinter Odysseus erkennt man seine Gefährten. Zur rechten Bildseite erhebt sich eine Treppe, auf deren unteren Stufen sich die Töchter des Lykomedes um die mitgebrachten Schätze gruppiert haben. Etwas darüber steht eine Gruppe von Frauen mit Deidameia, der Tochter des Lykomedes und Ehefrau des Achill, die auf ihren Mann verweist. Eine prächtige Palasthalle mit Säulen und Torbögen hinterfängt die Szene.<sup>252</sup>

Die Darstellung bildete den zweiten Karton der Tapisserie-Serie zum Trojanischen Krieg (vgl. Kat. A 203). Wink schuf ihn zwischen 1794-96, wie zahlreiche Archivalien belegen. Die Umsetzung in einen Wirkteppich wurde von Joseph Chedeville jedoch erst 1818 ausgeführt.<sup>253</sup> Es ist die letzte in der Münchner Manufaktur ausgeführte Tapisserie. Wink erhielt dafür insgesamt 600 Gulden.<sup>254</sup> Die Vorlage Winks erscheint typisch für die Zeit der 1790er Jahre. Die Figuren wirken isoliert und schemenhaft. Vor allem die Frauengesichter sind stark idealisiert und gleichen einander. Wiederum betonte Wink die Gestik und Gebärden einzelner Personen, die jedoch starr und wenig überzeugend in ihrer Ausführung wirken.

Feulner 1912, S. 56, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 156/157; Bd. 2, Anhang B IIIa (1796). – Brunner 1977, S. 274. – Büttner 1999, S. 132-134 (Abb. 5). – BHStA KB HZA 206 fol. 159/160, Nr. 1849/1850. – BHStA KB HZA 207 fol. 174, Nr. 2028/2029. – BHStA KB HZA 208 fol. 177, Nr. 1955. – BHStA KB HZA Fasz. 344 Fol. 280 (31.12.1795). – BHStA KB HZA Fasz. 345 Fol. 287 (17.05.1796). – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Schreiben vom 24.08.1794, Nr. 1849/1850, Nr. 2028/2029. – BHStA HR II Fasz. 524, Nr. 1955.

<sup>252</sup> Da von dieser Darstellung der Originalkarton nicht mehr vorhanden ist, wird für die Beschreibung auf die Tapisserie zurückgegriffen.

<sup>253</sup> Der Teppich ist bezeichnet mit „Chedeville/1818“, Wolle und Seide, H. 305-306 x B. 257-258 cm, Museumsabteilung, der Bayerischen Schlösser-, Gärten- und Seenverwaltung, Inv.-Nr. BSV.WA0165.

<sup>254</sup> Vgl. BHStA KB HZA 206 fol. 159/fol. 160, Nr. 1849/1850, BHStA KB HZA 207 fol. 174, Nr. 2028/2029 und BHStA KB HZA 208 fol. 177, Nr. 1955.

## A 197 Hochzeit der Thetis und des Peleus

1791-1793

Öl auf Leinwand, H. 310,0 x B. 578,0 cm

Verbleib unbekannt (ehemals München, Kunsthandel)

Vgl. hierzu auch Kat. A 196 sowie die Übersicht auf S. 411.

Der heute nicht mehr erhaltene Karton war der Erste, den Wink für den sog. *Ilias-Zyklus* in der Münchner Residenz anfertigte. Den Quellen zufolge musste er dem Kurfürsten auch hierfür Skizzen vorlegen, die sich jedoch ebenfalls nicht mehr erhalten haben.<sup>255</sup> Wink lieferte den Karton 1793 und erhielt dafür die letzte Restzahlung von 500 Gulden der insgesamt 1.500 Gulden.<sup>256</sup> Es dürfte sich hier aus zweierlei Gründen um das größte Bild der Serie gehandelt haben: Zum einen schrieb Wink über das „*erste große Stück*“<sup>257</sup>, während die anderen Gemälde nicht als groß bezeichnet werden. Zudem wurde er dafür – im Gegensatz zur zweiten Vorlage für *Achilles unter den Töchtern des Lycomedes* (vgl. Kat. A 196) – mit 1.500 Gulden bezahlt, einer vergleichsweise sehr hohen Summe für ein einzelnes Entwurfsbild.<sup>258</sup>

Laut Clementschitsch wurde der Karton am 14. März 1917 (Nr. 355) bei Hugo Helbing versteigert.<sup>259</sup> Der erst 1802 ausgeführte Wirkteppich verbrannte als Leihgabe der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen 1945 in der Reichskanzlei Berlin.<sup>260</sup>

Feulner 1912, S. 56, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 156; Bd. 2, Anhang B IIIa (1792). – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2171, 2173, 2047 sowie die Schreiben Winks vom 29.04.1791 und von Weizenfelds vom 20. März 1792. – BHStA KB HZA 204 fol. 159, Nr. 2171-2173 sowie BHStA KB HZA 205 fol. 155, Nr. 2047.

---

<sup>255</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks vom 29. April 1791).

<sup>256</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2047: Beleg Winks über die Restzahlung von 500 Gulden vom 6. März 1793. Neben diesem belegt auch ein internes Schreiben des Hofes die Ausbezahlung des Restbetrages für 1793 (vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2171), obwohl der Vermerk in den Rechnungsbüchern bereits für 1792 angegeben ist (vgl. BHStA KB HZA 205 fol. 155, Nr. 2047). BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2171, Nr. 2173 und Nr. 365, Nr. 2047.

<sup>257</sup> BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben Winks vom 29. April 1791).

<sup>258</sup> So erhielt er beispielsweise für den Scipio-Zyklus insgesamt 3.200 Gulden, davon jeweils 1.000 Gulden für die beiden großen Kartonvorlagen. Vgl. Kat. A 210-A 215.

<sup>259</sup> Der bei Clementschitsch angegebene Versteigerungskatalog konnte nicht ausfindig gemacht werden.

<sup>260</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1792).

## A 198 Alpheus und Arethusa

1774

Öl auf Leinwand, H. 317,9 x B. 172,5 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –

Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 10471



Das großformatige Gemälde schildert die Verwandlung der Nymphe Arethusa in einen Quellbach, um dem liebeshungrigen Flussgott Alpheus zu entkommen. Vgl. zur Beschreibung die Ölskizze (Kat. A 198).

Wink hat im Vergleich zur Skizze für das ausgeführte Gemälde einige kompositionelle Änderungen vorgenommen: Die Wolkensäule in der Mitte bildet im Gemälde eine T-förmige, vertikale Bildachse, zu deren Seite die einzelnen Figuren ausgewogen präsentiert werden. Die dadurch entstehenden vertikalen Achsen und der Verzicht auf jene die Skizze prägenden Diagonalen sorgen für weniger Dynamik. Die Figuren wirken bewegungsloser als im Entwurf, was sich in den Haltungen Dianas oder Alpheus zeigt. Auch die hier isolierten Nymphen im Vordergrund verdeutlichen dies: Durch die Trennung und die Vermeidung von Überschneidungen wird die Dynamik verringert. Ebenso unterscheiden sich die Nymphen des Mittelgrundes: Die zur Seite gerückte, nun kniende junge Frau betont durch ihre Haltung die Verwandlung der Arethusa, gleichzeitig jedoch wird damit die vertikale Achse verstärkt. Diese Änderungen führen zu weniger Dramatik und Dynamik, was auch durch die gleichmäßige Farbigkeit unterstützt wird. Die Darstellung wirkt geglättet und scheint nun in Ausgeglichenheit, und den wenigen, überlebensgroßen Aktfiguren fast erstarrt. Die Gesichter der Nymphen erinnern an jene an *Flora* und *Pomona* aus dem *Jahreszeitenzyklus* (vgl. Kat. A 226 und A 227). Das Gemälde wurde 1774 für Schloss Nymphenburg geliefert, Wink erhielt dafür 300 Gulden.<sup>261</sup> Es bildet das Gegenstück zu *Neptun und Coronis* (vgl. Kat. A 201), das ebenfalls für Nymphenburg gemalt wurde. Die Wahl des Themas mit der Verwandlung einer Nymphe passt zum Aufstellungsort des Bildes, Schloss Nymphenburg.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 115/116; Bd. 2, Anhang B IIa (1774). – BHStA KB HZA 187 Fol. 250, Nr. 3406.

<sup>261</sup> Vgl. BHStA KB HZA 187 Fol. 150, Nr. 3406.



## A 199 Alpheus und Arethusa

1774

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt (ehemals Budapest, Privatbesitz)



Das Bild zeigt den Moment der Verwandlung der Nymphe Arethusa in einen Quellbach, während sie vor dem Flussgott Alpheus flieht.<sup>262</sup> Zwei Nymphen leiten im Vordergrund in die Komposition ein: Sie betrachten – ebenso wie zwei im Mittelgrund sitzende Nymphen – die Verwandlungsszene, die sich über ihnen abspielt: Eilenden Schrittes versucht Alpheus, die sich ihm entziehende Arethusa zu umfassen. Diese wird jedoch bereits von einer Wolke umhüllt und wird von Diana am Arm gehalten. Die Göttin befindet sich auf einer höheren Wolkenebene, begleitet von einige Putten mit ihren Attributen und beugt sich mit dem Oberkörper zu der Nymphe hinunter. Die Verwandlung der Arethusa ist bereits am rechten Fuß der Nymphe erkennbar, aus dem Wasser rinnt und einen kleinen Bach bildet.

Das Bild diente als Entwurf für das gleichnamige Gemälde, das Wink zusammen mit einem Gegenstück (*Neptun und Coronis*) für den bayerischen Kurfürsten Maximilian III. Joseph anfertigte (vgl. Kat. A 197, A 200 und A 201). Im Gegensatz zum ausgeführten Gemälde zeigt die Skizze anmutige und fließende Bewegungen der Figuren von unten nach oben. Natürliche Haltungsmotive und Überschneidungen sowie diagonale Achsen sorgen für Dynamik. Die Figurengruppen sind kompakt angeordnet und die Figuren wirken voluminös. Die Köpfe der beiden Nymphen im Mittelgrund rahmen den Fuß Arethusas, aus dem bereits das Wasser rinnt. Die Gesichter der einzelnen Figuren finden sich wiederholt in den Skizzen Winks.<sup>263</sup> Auf die Ähnlichkeiten zwischen Alpheus mit Boreas aus der *Allegorie des Winters* (vgl. Kat. A 225) von 1771 hat Clementschitsch bereits hingewiesen.<sup>264</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang IV, FN 101. – Pigler 1974, Bd. 2, S. 12, Tafel 168.

<sup>262</sup> Vgl. vgl. Ovid, Metamorphosen V 572-642.

<sup>263</sup> Vgl. beispielsweise das Gesicht Arethusas mit jener der Nymphe Orytheia aus der Allegorie des Winters, Kat. A 225.

<sup>264</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang IV, Anm. 101.

## A 200 Diana und Aktäon

Um 1770

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Privatbesitz

Die in den Metamorphosen des Ovid erzählte Geschichte zeigt die Göttin Diana zusammen mit ihren Gefährtinnen beim Baden. Eine der Frauen reicht Diana ein Tuch zum Bedecken ihres Körpers. Die Bepflanzung mit einem Baum und Sträuchern schützt die Badenden, dennoch beobachtet Actaeon am rechten hinteren Bildrand die Szene. Ihm wächst bereits ein Hirschgeweih, wie es die Strafe der Diana nach dem Moment der Entdeckung für ihn vorsieht. Im Vordergrund erkennt man Köcher und Pfeile als Attribute der Göttin.<sup>265</sup>

Die Komposition ist geprägt von Diana und ihre Begleiterinnen, deren nackte Haut sich von dem dunkleren Hintergrund abhebt. Actaeon hingegen ist auf Grund seiner dunklen Hautfarbe erst auf den zweiten Blick zu erkennen, er verschwindet fast völlig in der ihn umgebenden Natur. Eine duftige Malweise, die auf scharfe Konturen verzichtet und von weichen Modulationen bestimmt wird, kennzeichnet das Bild ebenso wie die warmen Farbtöne. Vergleiche mit zwei Skizzen für den *Jahreszeiten-Zyklus* wie auch mit dem Aiterhofener Altarblatt von 1769<sup>266</sup> zeigen starke Ähnlichkeiten in den Figuren. Daher ist eine Datierung um 1770 anzunehmen.

Das Gemälde dient als Supraporte der unteren Bibliothek auf Schloss Sünching. Eine Zeichnung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg könnte im Zusammenhang damit stehen.<sup>267</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 58; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Hoenning-O'Carroll 1988, S. 11. – Palmer 1991, Kat.-Nr. 21.

---

<sup>265</sup> Vgl. Ovid, Metamorphosen, III. Buch, 138-205.

<sup>266</sup> Vgl. Kat. A 219 (um 1770) und A 221 (1773) sowie A 116 (1769).

<sup>267</sup> Vgl. *Diana wird von Actaeon überrascht*, Graphit und hellbraune Tinte (Federzeichnung), 14,5 x 19,3 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Hz 4265 Kapsel 584a. Vgl. hierzu auch Palmer 1991, Kat.-Nr. 21.

## A 201 Neptun und Coronis

1775

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Verbleib unbekannt (ehemals Budapest,  
Privatbesitz)



Der Entwurf für das gleichnamige Bild (vgl. Kat. A 201) schildert die Verwandlung der Coronis in eine Krähe auf der Flucht vor Neptun (vgl. Ovid, *Metamorphosen* II, 547-597). Während Triton, der Sohn des Neptuns, auf seinem Schneckenhorn bläst, versucht im Vordergrund des Bildes ein anderer Triton, die zwei vor einen Muschelwagens gespannten wilden (See-)Pferde zu bändigen. Aus diesem entsteigt gerade der bärtige, bekrönte und halbnackte Neptun mit dem Dreizack. Er verfolgt mit großem Schritt Coronis, die fliehend auf einer leichten Anhöhe von einer Wolke umhüllt wird. Mit erhobenen Armen bittet sie die über ihr auf einer Wolke sitzende Minerva um Hilfe. Die mit Rüstung und Helm bekleidete Göttin hat ihre rechte Hand erhoben und sorgt dafür, dass sich die Königstochter in eine Krähe verwandelt: Ein Flügel wächst bereits aus der linken Schulter von Coronis. In der linken Ecke spielen Putten mit dem Schild der Göttin.

Die spannungsreiche Komposition lebt von der Dynamik der Figuren und Tiere: Die Pferde im Vordergrund scheinen nur mit großer Anstrengung zu halten sein, da Triton und seine Begleiter mit gestreckten Armen um Kontrolle bemüht sind. Neptuns vom Laufen gestreckter Körper leitet die Bewegung nach oben weiter zu Coronis, die in ihrer angespannten, nach oben gehenden Haltung das Bewegungsmotiv aufnimmt. Minerva bildet schließlich den Schluss- und Ruhepunkt der Komposition. Durch die Figurenanordnung ergibt sich eine S-förmige Linie von unten nach oben. Das Spiel mit verschiedenen Bildebenen sorgt für Raamtiefe, so dass die Figuren sich frei entwickeln können. Diese sind, auch auf Grund ihrer Bewegungsfreiheit, stark körperlich ausgebildet. Mittels Überschneidungen entstehen Dynamik und Spannung, welche für eine dramatischen Inszenierung der Geschichte sorgen. Die Ausführung des Gemäldes hat sich ebenso erhalten wie das dazugehörige Gegenstück (Skizze und Ausführung) mit dem Thema *Alpheus und Arethusa* (vgl. Kat. A 201, Kat. A 198 und A 197).

Clemenschtsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIa (1774/1775). – Pigler 1974, Bd. 2, S. 190 (Abbildung: Tafel 233). – BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3905.

## A 202 Neptun und Coronis

1775

Öl auf Leinwand, H. 315,0 x B. 170,0 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –

Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 4515



Zur Beschreibung vgl. die dazugehörige Entwurfsskizze, Kat. A 200.

Der Vergleich mit der Skizze zeigt, dass Wink die Komposition von der Anlage für das Bild übernommen hat. Wie jedoch bereits im Gegenstück, *Alpheus und Arethusa* (vgl. Kat. A 197 und A 198), wurden auch hier Veränderungen vorgenommen, die Auswirkungen auf Komposition und Bildwirkung haben: Sind die Pferde vor Neptuns Streitwagen in der Skizze kaum zu bändigen, so ist ihre Haltung im Gemälde stark beruhigt, die Tiere wirken gelähmt, eher possierlich und werden von einer Nereide und einem Putto locker gehalten. Triton hat dem Betrachter den Rücken zugewandt und kann sich ganz auf das Blasen des Horns konzentrieren. Neptuns Körper ist im Vergleich zur Skizze mehr aufgerichtet, so dass die Bewegung des Verfolgens der Coronis hier weniger dynamisch erscheint. Coronis ist ihm enteilt, ihre Bewegung ist schreitende, nicht mehr angstvoll fliehend. Fast überheblich blickt sie auf den Neptun herab, während Teile ihres Körpers sich bereits in eine Krähe verwandeln. Minerva lehnt über ihr und sorgt mit ihrer nach unten gestreckten Hand für die Metamorphose.

Im Gegensatz zur Skizze kommt sie der Königstochter nicht entgegen, sondern lehnt entfernt auf Wolken über dem Geschehen. Diese erheblichen Veränderungen sorgen gegenüber der Skizze für eine andere Wirkung der Darstellung: Durch den Verlust der Dynamik und den idealisierten Figuren wirkt das Gemälde ausgeglichen und gemäßigt, fast langweilig. Wink sich hier am Klassizismus orientiert zu haben, in dem er auf Überschneidungen und starke diagonale Achsen verzichtete. Schuf Wink in der Skizze Raumtiefe, um die Bewegung der einzelnen Figuren ausbreiten zu können, so fehlt diese in der großformatigen Darstellung. Das hat zur Folge, dass eine Figur wie Neptun bedrängt erscheint und zu wenig Raum für seine Entfaltung hat. Wie das Gegenstück wurde auch dieses Gemälde für Schloss Nymphenburg gemalt. Als Lohn erhielt Wink hierfür 300 Gulden.<sup>268</sup>

Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3905.

<sup>268</sup> Vgl. BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3905.

## A 203 Meleager und Atalante

Um 1770  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Privatbesitz

Nach der Jagd auf den kalydonischen Eber übergibt Meleager das Fell des toten Tieres zusammen mit einem Knaben an Atalante. Er wird begleitet von zwei miteinander diskutierenden Gefährten hinter ihm. Atalante sitzt in der Bildmitte unter einem zeltartigen Baldachin mit drei Gefährtinnen zu ihrer Seite. Sie hat die Arme geöffnet, um die Trophäe in Empfang zu nehmen. Bäume hinterfangen die Szene, im Vordergrund liegen einige Jagdwaffen.<sup>269</sup>

Wink konzentrierte sich auf die Schilderung der Begegnung von Meleager und Atalante, die er in den Mittelpunkt der Komposition stellte. Die Begleiter zu beiden Seiten dienen nur zur Ergänzung der Szene. Die Haltung der sitzenden Begleiterin, die dem Betrachter den Rücken zuwendet, ähnelt stark an die linke Nymphe in der *Allegorie des Frühlings* (1770), das Gesicht der Atalante ähnelt jenem der *Flora*. Zudem gleicht die Figur der Diana aus der Apotheosedarstellung von 1764 (vgl. A 220, A 226 und A 229). Weiche, modulierte Farbübergänge bestimmen die Komposition, die gedämpfte, pastellige Farbpalette ist typisch für die frühe Schaffensphase des Künstlers um 1770.

Wie die beiden anderen Supraportenbilder für die untere Bibliothek in Schloss Sünching zeigt auch diese Darstellung eine Szene aus den Metamorphosen des Ovid (vgl. Kat. A 199 und A 204).

Clementschiß 1968, Bd. 1, S. 58; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Hoenning-O'Carroll 1988, S. 11.

---

<sup>269</sup> Vgl. Ovid, Metamorphosen, VIII. Buch, 298-430.

## A 204 Venus und Adonis

Um 1770

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Privatbesitz

Die bei Clementschitsch noch als *Luna und Endymion* gedeutete Szene stellt unzweifelhaft *Venus und Adonis* dar. Entsprechend der Ovidschen Metamorphosen entsteigt die Göttin Venus in der Bildmitte einem von zwei Schwänen gezogenen Wagen und hält dabei zusammen mit Amor die Zügel der Tiere in der linken Hand. Sie nähert sich dem unter einem Baum liegenden, toten Adonis mit entsetztem Blick. Pfeil und Bogen neben ihm deuten auf die vorangegangene Eberjagd, bei der er getötet wurde. Das fliehende Tier ist noch im rechten Hintergrund zu erkennen. Über den Verlust des Geliebten untröstlich, lässt Venus aus seinem Blut eine Blume wachsen, symbolisiert durch die am Kopf des Jünglings wachsenden Rosen (sog. Adonisröschen).<sup>270</sup>

Das ebenfalls als Supraporte in der unteren Bibliothek eingesetzte Tafelbild auf Schloss Sünching verbildlicht – wie die beiden anderen Gemälde – eine mythologische Szene.<sup>271</sup> Die hellen, luftigen und leicht kühl-silbrigen Farbtöne und die weichen, flächigen Modulationen weisen auf den für Wink charakteristischen frühen Stil hin. Clementschitsch erwähnte bereits die Ähnlichkeiten mit der spiegelverkehrten Venus aus einer Radierung der *Sieben Planeten* (1770) sowie jene des toten Adonis mit Christus aus der *Beweinung Christi* (um 1770).<sup>272</sup> Daher ist auf eine Datierung um 1770 schließen.

Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 57/58; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770, als *Luna und Endymion*). – Hoening-O'Carroll 1988, S. 11.

---

<sup>270</sup> Vgl. Ovid, Metamorphosen, X. Buch, 719-739.

<sup>271</sup> Vgl. Kat. A199 und A 202.

<sup>272</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 58. Vgl. zudem Kat. A 56 sowie Christian Wink, *Die Sieben Planeten*, Bez.: *Christian Winck inv. et sculp.* 1770, Radierung, München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 110267.

## A 205 Alexander und die Frauen des Darius

1760-1765

Öl auf Eisenblech, H. 29,5 x B. 23,0

Freising, Diözesanmuseum,

Inv.-Nr. D 9229



Vor einem Zelteingang trifft Alexander der Große auf die Frauen des Darius, der die Schlacht von Issos verloren hat. Mit ausgebreiteten Armen sinkt Stateira, die Ehefrau des Darius, vor Alexander in die Knie. Sie ist in mit einem prunkvollen Gewand bekleidet. Ihre Begleiter, Männer wie Frauen, zeigen ebenfalls Demutsbezeugungen vor dem siegreichen Feldherrn. Dieser nimmt in lockerer, fast überheblicher Pose die Unterwerfungsgesten entgegen. Der Prunkhelm und die Offiziersrüstung kennzeichnen ihn als Sieger. Er wird begleitet von Hephaistion und einem weiteren Soldaten.

Die Komposition wurde ganz auf die Begegnung des Feldherrn mit der sich erniedrigenden Stateira ausgerichtet. Ein ähnliches Motiv des Unterwerfungsgestus findet sich in der Ölskizze *David und Abigail* (vgl. Kat. A 9), in der Abigail ebenfalls mit ausgebreiteten Armen vor David kniet. Die Farbigekeit lässt darauf schließen, dass die Skizze zu Beginn der 1760er Jahre gemalt wurde. Vergleiche mit zwei Tafeln von 1763, *Christus als Gärtner* und *Christus und die Samariterin am Brunnen* (vgl. Kat. 35 und A 105), weisen Gemeinsamkeiten in der Verwendung der Pastellfarben auf. Auch die Gestaltung des landschaftlichen Hintergrundes ist hier ähnlich. Die Kombination der rokokohaften Farbpalette mit einer luftigen, leichten Malweise ist besonders für die frühe Schaffensphase Winks charakteristisch. Die bewusste Betonung einzelner Pinselstriche ist auch hier sichtbar und betont den spontanen Charakter der Ölskizze.

Kat. Aukt. Weinmüller 1966, S. 96, Nr. 1114 (als *Alexander und Roxane*, Abb. Taf. 73). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110, Anm. 79/80; Bd. 2, B IIb (1770-1780). – Kat. Ausst. Freising 1998, S. 64-66 (Kat.-Nr. 24, Abb. S. 65).

## A 206 Alexander und Diogenes

Um 1770

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Privatbesitz

Wie von verschiedenen römischen Autoren überliefert, zeigt Wink hier den in einer Tonne sitzenden Philosophen Diogenes, der von Alexander dem Großen und seinen Soldaten aufgesucht wird. Alexander, im Prunkharnisch dargestellt, bildet den Mittelpunkt der Darstellung und steht stolz vor Diogenes. Dieser hat seinen linken Arm erhoben, um dem Feldherrn zu verdeutlichen, dass er aus der Sonne gehen solle. Die Szenerie wird von den Figuren dominiert, so dass Natur – Diogenes scheint sich außerhalb der Stadtmauer zu befinden – und Stadtsilhouette im Hintergrund nur schmückendes Beiwerk bilden. Der Schwerpunkt in der Komposition liegt zweifellos auf der Actio und Reactio der beiden Protagonisten.

Verglichen mit dem Ölbild desselben Themas in Schweinfurt (vgl. Kat. A 208), bei der Wink das Thema im Sinne des Klassizismus zu lösen versucht, ist dieses Gemälde noch in die frühe Phase des Künstlers um 1770 einzuordnen. So entspricht beispielsweise die Farbigkeit ebenso wie Figurenbildung und Komposition den frühen Darstellungen.<sup>273</sup> Die Anordnung der einzelnen Soldaten um Alexander herum und die dadurch entstehenden Überschneidungen lassen die Bildanlage etwas gedrängt wirken. Durch die Figur des Feldherrn jedoch, der die Mittelachse bildet, wird die kompositionelle Balance wieder hergestellt. Die unterschiedlichen Haltungen der Figuren verleihen der Darstellung Abwechslung. Das Gemälde dient als Supraporte im sog. Chinesenzimmer des Schlosses in Sünching.<sup>274</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Hoenning-O'Carroll

---

<sup>273</sup> Vgl. die Landschaftsausschnitte in Kat. A 35 und A 105 sowie die Farbpalette in Kat. A 220.

<sup>274</sup> Vgl. Hoenning-O'Carroll 1988, S. 15.



## A 207 Alexander und Diogenes

1782

Öl auf Kupfer, 34,2 x 42,5 cm

Bez.: 1782. C. WINK PIN.

Schweinfurt, Museum Georg Schäfer,

Inv.-Nr. MGS 4707



Vor der ruinösen Kulisse einer antiken Stadt begegnet Alexander der Große dem Philosophen Diogenes von Sinope. Der mit Prunkharnisch und -helm geschmückte Alexander wird von einigen Soldaten begleitet und steht vor mit Himation bekleideten Philosophen. Dieser sitzt vor seinem Holzfass und stützt sich mit dem linken Arm auf eine Steinstufe. Mit der rechten Hand bedeutet er dem Feldherrn, aus der Sonne zu gehen (vgl. Plutarch, Vitae 33).

Das kleine Tafelbild zeigt die Annäherung Winks an den Klassizismus, die nicht nur an Hand der Themenwahl, sondern vor allem in der Komposition sichtbar wird: Die antikisierende architektonische Staffage, mit der Wink seine Kenntnisse antiker Bauwerke präsentiert, sowie die Anordnung der Figuren und ihre malerische Ausführung verdeutlichen dies. Die von Vertikalen dominierte Komposition und die vereinfachten Gesten der einzelnen Personen verleihen der Darstellung eine beruhigte Wirkung. Stark idealisierte Gesichter sowie der Verzicht auf Diagonalen und komplizierten Überschneidungen entsprechen ebenfalls dem Ideal des Klassizismus.

Wink hat die im 17. und 18. Jahrhundert auch in der süddeutschen Malerei beliebte Alexander-Thematik aufgegriffen.<sup>275</sup> Das Gegenstück dazu malte er bereits ein Jahr früher, es stellt mit *Cicero entdeckt den Syrakusern das Grab des Archimedes* (vgl. Kat. A 208) ein eher seltenes Thema der römischen Geschichte dar. Die Verbindung der beiden Tafeln als Bildpaar liegt nach Bushart in den beiden Figuren von Cicero und Diogenes. So stehen sie für den Vorrang des Intellekts, da beide die „Ignoranz im Dienste der Aufklärung“<sup>276</sup> bekämpften.

Bushart 1999, S. 195-214 (S. 195, Abb. 2). – Kat. Ausst. Schweinfurt 2003, Kat.-Nr. 167 (S. 212, Abb. S. 213). – Westenrieder 1782/1783, S. 166.

<sup>275</sup> Vgl. Bushart 1999, S. 210.

<sup>276</sup> Kat. Ausst. Schweinfurt 2003, S. 212.

**A 208 Cicero entdeckt den Syrakusasern das Grab des Archimedes**

1782

Öl auf Kupfer, H. 34,2 x B. 42,5 cm

Bez.: *Christ. Wink pinx. 1781*

Schweinfurt, Museum Georg Schäfer,

Inv.-Nr. MGS 4708



Während auf der linken Bildseite zwei Sklaven den Weg mühsam durch die mit Pflanzen bewachsenen Ruinen bahnen, verweist Cicero inmitten eines verwilderten antiken Friedhofes auf das Grab des Archimedes. Er trägt ein tunikaähnliches Gewand mit Toga und zeigt mit seiner rechten Hand auf das im Hintergrund befindliche Archimedesgrab. Die ihn begleitenden Männern und Frauen aus Syrakus folgen seiner Geste mit ungläubigen Blicken.

Das Gegenstück zu diesem Bild zeigt *Alexander und Diogenes* (vgl. Kat. A 207). Beide Male hat Wink sich hier einem klassischen Sujet der römischen Geschichte zugewandt. Bereits Lorenz von Westenrieder berichtete 1782/1783 darüber, ein dazugehöriges Pendant erwähnte er nicht.<sup>277</sup> Bushart wies bereits auf zwei Federzeichnungen desselben Themas hin, die im Zusammenhang mit diesem Ölgemälde stehen.<sup>278</sup> Sie sind jedoch nicht als direkte Entwurfszeichnung zu betrachten. Vielmehr verdeutlichen die Zeichnungen das Antikenstudium Winks.

Bushart bringt für das Bildpaar Winks zudem Martin Knoller als Vorbild ins Spiel, der 1765 einen Historienzyklus mit einer Darstellung desselben Themas gemalt hat.<sup>279</sup> Aus kompositorischen Gründen scheint dies jedoch fraglich. Stattdessen verdeutlichen die Wink'schen Gemälde die Auseinandersetzung des Künstlers mit antiken Themen und eine Umsetzung nach den ihm eigenen Vorstellungen einer klassizistischen Malweise. Dies ist ab 1775-1780 vermehrt zu erkennen und zeigt sich vor allem in der Vereinfachung der Kompositionen, der stärkeren Betonung von Konturen und Bildschärfe, in den idealisierten Gesichtern und im Verzicht auf starke Kontraste.

Bushart 1999, S. 195-214 (S. 195, Abb. 1). – Kat. Ausst. Schweinfurt 2003, Kat.-Nr. 166 (S. 212, Abb. S. 213). – Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

<sup>277</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 166.

<sup>278</sup> Vgl. Bushart 1999, S. 197 (Abbildungen S. 198).

<sup>279</sup> Vgl. Bushart 1999, S. 203/204.

## A 209 Tod der Cleopatra

Um 1770

Öl auf Blech, H. 29,7 x B. 23,5 cm  
 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,  
 Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche  
 Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 807



Um Selbstmord zu begehen, hält sich die in der Bildmitte sitzende Cleopatra, begleitet von fünf Zofen, eine Schlange an die Brust. Sie sitzt dabei auf einem Bett und lehnt sich nach hinten zurück. Eine Zofe ist mit ihr in ein Gespräch verwickelt. Die anderen vier Frauen – eine davon mit Fackel, eine andere mit einem Blumenbouquet – betrachten Cleopatra bzw. blicken weg. Ein Vorhang hinterfängt die Szene.

Die in sehr dunklen Brauntönen gehaltene Darstellung besticht durch ihre Hell-Dunkel-Kontraste: Vor allem das Inkarnat Cleopatras und ihrer Zofen wird durch eine von links oben kommende Lichtquelle besonders betont. Wink wurde hier vermutlich von Rembrandt inspiriert. Weiche Modulationen der Gesichter, vor allem bei der ägyptischen Herrscherin, stehen im Gegensatz zu vereinzelt gesetzten Pinselstrichen, mit denen die Kleidung der Frauen akzentuiert wurde. Der Unterschied zu den anderen Innsbrucker Tafeln (vgl. Kat. A 10, A 13 und A 15) in der Malweise könnte nicht größer sein, was hauptsächlich an den weichen Übergängen liegt. Die Gesichter der Figuren zeigen große Ähnlichkeiten mit jenen aus der *Skizze zur Allegorie des Frühlings* (um 1770, vgl. Kat. A 219). Eine Datierung in diese Zeit erscheint daher sinnvoll. Vermutlich fand die Tafel als Sammlerstück Verwendung.

Kat. Mus. Innsbruck 1928, S. 64. – Kat. Mus. Innsbruck 1967, S. 30. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, B 1b (1760-1770). – Tyroller 1988, S. 54.

## A 210 - A 215 Der Scipio-Zyklus für die Münchner Residenz (1776-1783)

Die Tugendhaftigkeit eines Herrschers, hier beispielhaft dargestellt an Hand der Taten des römischen Feldherrn und späteren Konsuls Publius Cornelius Scipio, genannt Scipio Africanus d. Ä. (239-183 v Chr.), bildete das Thema der von Kurfürst Maximilian III. Joseph in Auftrag gegebenen Teppichfolge des *Scipio-Zyklus*. Das moralische Vorbild des römischen Feldherrn war bei Herrschern im 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema.<sup>280</sup> Christian Wink wurde mit der Erstellung der Kartonvorlagen beauftragt, die in der Münchner Gobelinmanufaktur unter der Leitung des französischen Wirkmeisters Jacques Sentigny in Tapisserien umgesetzt werden sollten.<sup>281</sup> Sie waren als Wandschmuck für das Audienzzimmer in den Kaiserzimmern (heute: Steinzimmer) der Münchner Residenz bestimmt.<sup>282</sup>

Die Folge besteht aus drei verschiedenen Formaten: zwei große Wandteppiche (*Die Großmut des Scipio*, *Die Enthaltbarkeit des Scipio*), zwei kleinere Wandteppiche (*Allucius verabschiedet sich von Scipio*, *Scipio empfängt einen Prunkschild*) sowie zwei schmale Seitenbehänge (*Begleiter aus dem Gefolge des Scipio*, *Zwei Soldaten aus dem Gefolge des Scipio*).<sup>283</sup> Wink selbst berichtete in einem Brief an den Hof darüber: Die „*Großmuth* [des Scipio], *da er den in der Schlacht gefangenen numidischen Prinzen ohne Lösegeld entlassen hat*“<sup>284</sup> und *Die Enthaltbarkeit des Scipio*, „*da er nämlich die gefangene Braut des Prinzen Allucius unbefleckt zurück gibt*.“<sup>285</sup> Die historische Vorlage dafür findet sich u. a. bei Livius, welcher diese beiden Szenen in seinem Buch *Ab urbe condita*<sup>286</sup> ausführlich erzählt. Wink bezeichnete – wahrscheinlich aus Unkenntnis – Allucius als „*Numidischen Prinzen*“<sup>287</sup>, bei Livius hingegen wird er als Fürst der Keltiberer beschrieben. Die ikonographische Bildtradition beschränkte die *Enthaltbarkeit des Scipio* zumeist auf die Motiv der Braut- und Lösegeldübergabe, das Thema der *Großmut des Scipio* erscheint hingegen selten.<sup>288</sup> Wink stellte in den Kartons beide Themen dar, die übrigen Entwürfe begleiten als inhaltliche Ergänzungen die zwei Hauptbilder.

Der erste Karton des Scipio-Zyklus, *Die Großmut des Scipio*, entstand 1776. Wink erhielt dafür insgesamt 1.000 Gulden, die in drei Fristen auszuzahlen waren. Der Auftrag umfasste neben dem Hauptbild einen schmalen Seitenbehang (*Begleiter aus dem Gefolge des Scipio*), den er 1780 ablieferte.<sup>289</sup> Noch im selben Jahr erhielt Wink den Folgeauftrag für *Die Enthaltbarkeit des Scipio*, zusammen mit dem Seitenbehang (*Zwei Soldaten aus dem Gefolge des Scipio*).<sup>290</sup> Der Lohn betrug ebenfalls 1.000 Gulden, die in zwei Fristen bezahlt wurden.<sup>291</sup> Die beiden fast gleich großen Tapisserien *Scipio empfängt einen Prunkschild* und *Allucius verabschiedet sich von Scipio* bildeten schließlich den Abschluss der Teppichfolge. Obwohl beide Kartons in den Quellen nicht namentlich erwähnt werden, ist die Zuordnung auf Grund des dort angegebenen Formates eindeutig.<sup>292</sup> Der Auftrag erging 1782 an Wink, 1783 bereits war er abgeschlossen.<sup>293</sup> Die Zahlung von 1.200 Gulden für beide Kartons erfolgte in zwei Schritten, so dass Wink 1782 eine Abschlagszahlung von 900 Gulden und ein Jahr später die restlichen 300 Gulden bekam.<sup>294</sup>

<sup>280</sup> Vgl. Lepper-Mainzer 1982, S. 98-105.

<sup>281</sup> Nur die Tapiserie mit der *Enthaltbarkeit des Scipio* wurde vom französischen Wirkmeister Joseph Chédeville erst 1799 angefertigt. Vgl. Bezeichnung auf dem Teppich *Christian/Wink. inv./ et pinxit/1781* sowie FAIT A MUNICH [sic] 1799/Chédeville.

<sup>282</sup> Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>283</sup> Vgl. Kat. A 210-A 215.

<sup>284</sup> BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>285</sup> BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>286</sup> Vgl. Livius 1968, Buch XXVI, 50.

<sup>287</sup> BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>288</sup> Vgl. die Aufstellung der Scipio-Themen bei Lepper-Mainzer 1982, S. 37.

<sup>289</sup> Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682 sowie BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46. Der Vergleich der Größenangaben in den Quellen mit den gewirkten Tapisserien zeigt, dass dieser Seitenbehang zusammen mit der Szene des Großmutes entstanden ist. Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985: Dort ist die Größe des Seitenbehanges mit „nach der Breite vier französische Schuhe, und nach der Höhe ist dieselbe dem ersten gleich [13 frz. Schuh].“ Da der andere Seitenbehang in derselben Quelle mit 3,5 x 13 frz. Schuh angegeben wird, erfolgt die Zuordnung auf Basis der überlieferten Tapisserien, welche die im Verhältnis gleichen Maßunterschiede aufweisen. Siehe hierzu die Tabelle im Text.

<sup>290</sup> BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>291</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1683; BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46 und BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1783 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1684; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365.

<sup>292</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1863: Die Maßangabe lautet: 14 x 8 bayerische Schuh. Da dieser in 29,18 cm umgerechnet wird, ergibt sich ein Format von 408 x 233 cm, was der Größe der genannten Wandbehängen entspricht.

<sup>293</sup> Vgl. BHStA KB HZA 194, fol. 168/169, Nr. 1863; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1863; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365.

<sup>294</sup> Vgl. BHStA KB HZA 195, fol. 166/167, Nr. 2003/2004/2005 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2003/2004/2005 und BHStA KB HZA 196 fol. 184/185, Nr. 2220.

Von den Vorlagen haben sich nur *Die Großmut des Scipio* sowie *Die Enthaltbarkeit des Scipio* erhalten.<sup>295</sup> Die Teppichfolge befindet sich heute – mit Ausnahme der *Enthaltbarkeit des Scipio* – im Bayerischen Nationalmuseum München. Sentigny fertigte die Tapissereien zwischen 1781 und 1792 an, nur *Die Enthaltbarkeit des Scipio* entstand erst 1799.<sup>296</sup>

Die Reihenfolge von Winks Entwürfen war eine andere als ihre Umsetzung in Wandbehänge. Daher ergeben sich große Unterschiede zwischen der Anfertigung der Vorlage und deren Ausführung als Tapisserei, wie beispielsweise die *Die Enthaltbarkeit des Scipio* zeigt. Leider ist nicht bekannt, wer die Abfolge des Fertigungsprozesses bestimmt hat und welche Gründe dafür maßgeblich waren. Der Zyklus wurde von Kurfürst Maximilian III. Joseph gegen Ende seiner Regierungszeit in Auftrag gegeben und von seinem Nachfolger, Kurfürst Karl Theodor, weitergeführt.

Da nur die beiden Kartons zur *Enthaltbarkeit* und zur *Großmut des Scipio* erhalten sind, wurde für die Analyse der Komposition im folgenden bei den übrigen Darstellungen auf die nach den Wink'schen Vorlagen ausgeführten Wirkteppiche zurückgegriffen. Zudem wurde auf die Untersuchung von Farbigkeit und Malweise verzichtet.

---

<sup>295</sup> Vgl. Kat. A 210 und A 211. Die anderen Kartons befanden sich als Leihgaben im Würzburger Justizpalast und sind 1945 verbrannt (vgl. Kat. A 212, A 213). Vermutlich waren Kat. A 214 und A 215 auch als Leihgaben in Würzburg und sind dort ebenfalls zerstört worden. Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. II, Anhang B IIIa (1783/84).

<sup>296</sup> Vgl. hierzu die Übersicht auf Seite 411.

## A 210 Die Enthaltbarkeit des Scipio

1781

Öl auf Leinwand, H. 413 x B. 395,0 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –

Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 3760

Schwere Vorhänge umrahmen die Darstellung bühnenartig und geben den Blick frei in einen Innenraum. Dort steht Scipio auf einigen Treppenstufen erhöht in der Bildmitte. Er ist mit Tunika, Brustpanzer und einem Umhang bekleidet und hält mit seiner rechten Hand den Arm des keltiberischen Fürsten Allucius, der vor ihm in die Knie sinkt und den Arm des Feldherrn seinerseits mit der Hand umfasst. Mit seiner Linken verweist Scipio auf die Braut des Fürsten, die sich – von ihrer Mutter begleitet und in prunkvolle Kleidung gewandet – mit beide Händen an die Brust fasst und Allucius anblickt. Dahinter knien ihr Vater sowie ein Sklave, der Scipio seine Schätze als Lösegeld für die Tochter darbringt. Im linken Vordergrund sitzt eine Frau mit ihrem Kind, das auf das Geschehen deutet. Dahinter wird der Blick auf einige Männer und Frauen sowie Soldaten freigegeben.<sup>297</sup>

Im Gegensatz zur *Großmut des Scipio*<sup>298</sup> konzentriert sich die Darstellung der Enthaltbarkeit auf wenige Figuren und ordnet diese hierarchisch an: Mittels einer Treppenkonstruktion steht Scipio als Haupt- und ranghöchste Figur erhöht über dem Fürsten und seiner Verlobten sowie über den eigenen Soldaten und Begleitern. Durch die Figuren in der rechten und linken Bildecke entstehen zwei diagonale Achsen hin zur Bildmitte und ergeben eine Dreieckskonstruktion, dessen oberer Scheitelpunkt durch die Figur des Scipio gebildet wird. Durch die Konzentration auf den Feldherrn und die Anordnung der weiteren Figuren zu seiner Seite ist die Komposition einfach strukturiert. Die Beschränkung auf wenige Details und Personen bedeutet gleichzeitig, dass die einzelnen Gesten stärker betont werden, was die Bedeutung der Scipionischen Enthaltbarkeit feierlich unterstreicht.

Kompositionell scheint Wink von Giambattista Pittonis Darstellung der *Großmut des Scipio* inspiriert worden zu sein.<sup>299</sup> Dies betrifft vor allem die bühnenartige Inszenierung der Szene: Die Dreieckskomposition und die Treppenanlage erinnern an das Bild des Italieners. Die Gestik erscheint bei Pittoni jedoch graziler, zudem sind die Figuren bewegter. Wink hingegen malte die Szene weniger künstlich als lebensnah und bodenständiger: Scipio veranschaulicht mit seinen Gesten die Zusammenführung der beiden Verlobten in ernsthafter Feierlichkeit.

Wink erhielt für diesen Teppich 1.000 Gulden, also genauso viel wie für die *Großmut des Scipio*. Der Betrag wurde ihm in zwei Fristen ausbezahlt, die ersten 500 Gulden bekam er 1780, den Restbetrag erhielt er mit Lieferung des Kartons 1781.<sup>300</sup> Der danach entstandene Wirkteppich wurde erst nach dem Tode Winks, 1799, durch Jacques Sentigny fertiggestellt.<sup>301</sup>

Feulner 1912, S. 55/56, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 155, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781) – Brunner 1977, S. 273/274. – Tyroller 1988, S. 55. – Kat. Mus. München 1996, S. 117. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – Seelig 2006, S. 40. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1683, 1684 und 1783. – BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46.

<sup>297</sup> Laut Auskunft von Frau Dr. Helge Siefert, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, ist eine Besichtigung des Kartons auf Grund seines schlechten Erhaltungszustandes nicht möglich.

<sup>298</sup> Vgl. Kat. A 211 sowie die Übersicht auf S. 411.

<sup>299</sup> Vgl. Giovanni Battista Pittoni, *Die Großmut des Scipio*, 1735-1737, Öl auf Leinwand, 134,0 x 160,0 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Dauerleihgabe der HypoVereinsbank München, HVB-Nr. 40034).

<sup>300</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1683/1684; BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Ordonanz vom 14. Dezember 1780) sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1783.

<sup>301</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1996.

## A 211 Die Großmut des Scipio

1776/1777

Öl auf Leinwand, H. 400,0 x B. 525,0 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 2677



© Bildarchiv Foto Marburg, [www.fotomarburg.de](http://www.fotomarburg.de)

Der Karton für den ersten Teppich des *Scipio-Zyklus*<sup>302</sup> präsentiert den Feldherrn in der Bildmitte unter einem thronähnlichen Baldachin sitzend. Scipio trägt Tunika, einen Brustpanzer und einen Umhang und ist von seinen Soldaten umgeben, die teilweise noch ihre Kriegsgeräte halten. Der Feldherr wendet sich mit seinem Oberkörper leicht nach vorne und übergibt dem vor ihm stehenden Allucius, Fürst der Keltiberer, einen Ring. Dieser verneigt sich leicht und hat die Hände als Zeichen der Demut vor die Brust gelegt. Scipio greift mit der Linken zu weiteren kostbaren Schätzen, die neben ihm zur Übergabe für den Fürsten aufgebahrt sind. Auf der rechten Seite wird die Komposition von einem Pferd sowie einem Soldaten mit Signum geschlossen. Die linke Bildseite gibt den Blick frei in eine weite Landschaft im Hintergrund.<sup>303</sup>

Scipio als Hauptperson bestimmt die Komposition in der Bildmitte, alle weiteren Figuren sind um ihn herum angeordnet. Durch den weit ins Bild ragenden Baldachin und den Blick in eine weite Hintergrundlandschaft schuf er eine tiefe Bühne für die Schilderung der Szene mit den zahlreichen Soldaten und Begleitern. Trotz Staffelung der Figuren können sie sich in ihren Bewegungsmotiven frei entfalten und wirken nicht gedrängt. In Bezug auf die Komposition nutzte Wink den Feldherrn als Schnittpunkt zweier diagonal durchs Bild laufender Achsen. Scipio bildet dadurch die Mitte der Komposition, zudem sind alle Figuren durch Haltung, Blicke und Gestik auf den Feldherrn ausgerichtet und sorgen damit für eine weitere Betonung.

<sup>302</sup> Vgl. dazu auch die Übersicht auf S. 411.

<sup>303</sup> Laut Auskunft von Frau Dr. Helge Siefert, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, ist eine Besichtigung des Kartons auf Grund seines schlechten Erhaltungszustandes nicht möglich.

Wie Clementschitsch bereits richtig erkannt hat, wird hier nicht der Verzicht Scipios auf die Braut des Allucius, die *continentia*, sondern vielmehr die *clementia* des Scipio verbildlicht.<sup>304</sup> Dabei geht es nicht nur um die Freilassung des Fürsten, sondern vor allem um seine mit jenen Schätze, die Scipio von den Eltern der Braut als Lösegeld für ihre Tochter erhalten hatte.<sup>305</sup> Es fällt auf, dass ausschließlich Männer – Soldaten und Begleiter des Scipio – dargestellt sind, was zusätzlich für die *clementia* spricht. Büttner machte 1997 bereits auf das Vorbild von Le Bruns in Bezug auf die Bildanlage bei Wink aufmerksam gemacht. Zudem stellte er in Bezug auf die detailliert und prunkvoll ausgeschmückte Szene fest, „daß Wink bemüht ist, einen dem stilus grande angemessenen ornatus vorzuführen“;<sup>306</sup> was vor allem im Hinblick auf den Auftraggeber, Kurfürst Maximilian III. Joseph, wichtig erscheint.

Der Auftrag wurde 1776 an Wink vergeben<sup>307</sup> und mit 1.000 Gulden in drei Fristen bezahlt. Den ersten Betrag von 300 Gulden erhielt der Künstler zu Beginn seiner Arbeit, während ihm die zweite Frist von 400 Gulden 1777/78 zu zwei Teilen von je 200 Gulden ausgehändigt wurde.<sup>308</sup> Den letzten Teil der Vereinbarung – 300 Gulden – bekam Wink schließlich 1780, nachdem er den dazugehörigen Seitenbehang abgeliefert hatte.<sup>309</sup> Der dazugehörige Teppich entstand 1781 und wurde von Jacques Sentigny angefertigt.<sup>310</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 114/115; Bd. 2, Anhang B IIa (1777). – Brunner 1977, S. 273/274. – Tyroller 1988, S. 55. – Büttner 1997, S. 130-132. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – Seelig 2006, S. 40. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682. – BHStA HR II Fasz. 484, Nr. 4033/4034. – BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4137/4138. – BHStA KB HZA Fasz. 189 fol. 276, Nr. 4033/4034. – BHStA KB HZA Fasz. 190 fol. 157. – BHStA KB HZA Fasz. 191 fol. 165. – BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46.

---

<sup>304</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. II, Anhang B IIa (1777).

<sup>305</sup> Vgl. Livius 1968, Buch XXVI, 50.

<sup>306</sup> Vgl. Büttner 1997, S. 131.

<sup>307</sup> Vgl. BHStA HR II Fasz. 484, Nr. 4033.

<sup>308</sup> Vgl. BHStA KB HZA 189 fol. 276, Nr. 4034; BHStA HR II Fasz. 484, Nr. 4034 (erste Frist) sowie BHStA KB HZA Fasz. 190 Fol. 157; BHStA KB HZA 191 fol. 165 (zweite Frist); BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4137 [Bezahlung der 200 Gulden am 27.02.1777]; BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4138 [Bezahlung der 200 Gulden am 30.04.1777].

<sup>309</sup> Vgl. Kat. A 215 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682; BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46.

<sup>310</sup> Vgl. Jacques Sentigny, *Alexander gibt einen Ring* [falscher Titel], 1781, Wolle und Seide gewirkt, 426,0 x 543,0 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 3953.



## A 212 Allucius verabschiedet sich von Scipio

1782/1783

Öl auf Leinwand, H. 408,0 x B. 233,0 cm

Zerstört (ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)

Da der Karton nicht erhalten ist, wurde für die Analyse der Komposition auf den ausgeführten Wirkteppich zurückgegriffen (Bayerisches Nationalmuseum München). Auf die Untersuchung von Farbigkeit und Malweise wurde verzichtet.

Der in selbstbewusster Pose dargestellte Scipio (links), mit Tunika, Brustpanzer, Umhang und einem Prunkhelm bekleidet, verabschiedet den vor ihm stehenden Fürsten Allucius. Dieser ist ebenfalls in kostbare Gewänder gehüllt und verneigt sich leicht vor dem Feldherrn. Dabei fasst er in einer Geste des Dankes mit der rechten Hand an seine Brust. Sein blauer Mantel wird von einem hinter ihm knienden Sklaven gehalten, weitere Angehörige begleiten ihn. Auch Scipio ist von einigen Soldaten umringt. Im Hintergrund erhebt sich auf der linken Seite ein mächtiger Tempel, zur rechten Seite erkennt man die Masten eines großen Schiffes. Ein leicht bewölkter Himmel schließt die Komposition.

Wiederum bilden Scipio und Allucius die Hauptfiguren, diesmal jedoch stehen sie beide fast in Augenhöhe voreinander. Nur die Verneigung des Keltiberers verdeutlicht noch die Hierarchie zwischen Sieger und Besiegtem. Da Wink in dieser Darstellung die linke Bildseite mit architektonischen und pflanzlichen Bildelementen rahmt, ist zu vermuten, dass die Komposition den Zyklus abschließt. Zusammen mit *Scipio empfängt einen Prunkschild* (vgl. Kat. A 213) erhielt Wink 1782 den Auftrag für diesen Karton. Als Lohn wurden für beide Entwürfe 1.200 Gulden festgelegt.<sup>311</sup> Im selben Jahr noch erfolgte eine erste Zahlung in Höhe von 900 Gulden,<sup>312</sup> die ausstehenden 300 Gulden erhielt er nach Einlieferung des letzten Kartons 1783.<sup>313</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 155, Bd. 2, Anhang B IIIa (1783/1784 als *Scipio und die Braut des afrikanischen Prinzen Indibiles*). – Brunner 1977, S. 273/274. – Kat. Mus. München 2000, S. 250 (inkl. Abb.). – Seelig 2006, S. 40. – BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2003-2005 sowie das Schreiben vom 26. September 1782. – BHStA KB HZA Fasz. 194, fol. 168/169, Nr. 1863. – BHStA KB HZA Fasz. 195, fol. 166/167, Nr. 2003-2005. – BHStA KB HZA Fasz. 196 fol. 184/185, Nr. 2219.

---

<sup>311</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 194, fol. 168/169, Nr. 1863; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365 (Schreiben vom 26.09.1782).

<sup>312</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 195, fol. 166/167, Nr. 2003-2005.

<sup>313</sup> Vgl. BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2003-2005; BHStA KB HZA Fasz. 196 fol. 184/185, Nr. 2219

## A 213 Scipio empfängt einen Prunkschild

1782/1783

Öl auf Leinwand, H. 408 x B. 233 cm

Zerstört (ehemals Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München)

Da der Karton nicht erhalten ist, wurde für die Analyse der Komposition auf den ausgeführten Wirkteppich zurückgegriffen (Bayerisches Nationalmuseum München). Auf die Untersuchung von Farbigkeit und Malweise wurde verzichtet.

Scipio sitzt unter einem baldachinähnlichen Zelteingang, mit in Tunika, Brustpanzer und Umhang bekleidet. Er hat den linken Arm in die Seite gestützt und hat den Rechten erhoben. Vor ihm steht Allucius<sup>314</sup> und überreicht ihm einen Prunkschild. Er deutet zudem auf das Relief des Schildes. Ein kniender Begleiter des Allucius stützt zusätzlich den schweren Schild mit beiden Händen. Die Übergabe wird begleitet von Soldaten aus dem Gefolge des Scipio, die um ihn herum gruppiert sind. Der Vordergrund ist rahmenartig geprägt von einigen ruinösen Steinen sowie Vegetation. Im linken Bildhintergrund ist das aufgestellte Heer des Feldherrn zu erkennen. Die Szene wird von einer antiken Ruine und bewölktem Himmel hinterfangen.

Scipio bildet zusammen mit Allucius und dessen Begleiter ein Dreieck und den Mittelpunkt der Komposition. Während die rechte Seite – wie auch in den Seitenbehängen (Kat. A 214 und A 215) – durch ein Zelt, Ruine und begleitende Soldaten abgeschlossen wird, ist der Blick links in die Tiefe freigegeben. Dadurch kommt es zu einer Gegenüberstellung von Nähe und Ferne. Wink erhielt den Auftrag dazu 1782, zusammen mit dem *Pendant Allucius verabschiedet sich von Scipio*. Als Lohn wurden für beide Entwürfe 1.200 Gulden festgelegt.<sup>315</sup> Im selben Jahr noch erfolgte eine erste Abschlagzahlung in Höhe von 900 Gulden, 1783 schließlich erhielt er die Restzahlung von 300 Gulden nach Einlieferung des letzten Kartons.<sup>316</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 155, Bd. 2, Anhang B IIIa (1783/1784). – Brunner 1977, S. 273/274. – Kat. Mus. München 2000, S. 250 (inkl. Abb.). – Seelig 2006, S. 40. – BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 2003-2005 sowie das Schreiben vom 26. September 1782. – BHStA KB HZA Fasz. 194, fol. 168/169, Nr. 1863. – BHStA KB HZA Fasz. 195, fol. 166/167, Nr. 2003-2005. – BHStA KB HZA Fasz. 196 fol. 184/185, Nr. 2219.

<sup>314</sup> Vgl. die Kopfbedeckung des Allucius, die ihn auch in anderen Darstellungen kennzeichnet, z. B. Kat. A 211.

<sup>315</sup> Vgl. Kat. A 212. und BHStA KB HZA Fasz. 194, fol. 168/169, Nr. 1863; BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365.

<sup>316</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 195, fol. 166/167, Nr. 2003-2005 sowie BHStA KB HZA Fasz. 196 fol. 184/185, Nr. 2219.

## A 214 Zwei Soldaten aus dem Gefolge des Scipio

1780/1781

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Da der Karton nicht erhalten ist, wurde für die Analyse der Komposition auf den ausgeführten Wirkteppich zurückgegriffen (Bayerisches Nationalmuseum München). Auf die Untersuchung von Farbigkeit und Malweise wurde verzichtet.

Der zusammen mit der *Enthaltsamkeit des Scipio* (vgl. Kat. A 211) entstandene Seitenbehang zeigt zwei Soldaten aus dem Gefolge des Feldherrn, deren Blick auf ein Geschehen außerhalb des Bildes gerichtet ist. Der Vordere hat seine Rüstung abgelegt und sitzt auf einem Felsen. Er deutet mit der rechten Hand nach links. Hinter ihm steht ein zweite Soldat, der auf Grund des Prunkhelmes einer höheren Klasse zuzuordnen ist. Eine Landschaft mit antiken Ruinen sowie Bäumen und Sträuchern hinterfängt die beiden Soldaten.

Wink zeigt hier zwei für die römische Kriegsführung unterschiedliche Soldatentypen, die ihrer Ausrüstung nach verschiedenen Truppen angehörten. Das gewählte Thema und die Ausrichtung der Soldaten nach links zeigt – wie in der *Großmut des Scipio* (vgl. Kat. A 211 und A 215) – die Verbindung der beiden Kartons. Die in einem Brief erwähnten Maßangaben lassen schließen, dass der Karton zeitgleich mit der *Enthaltsamkeit des Scipio* entstanden sein.<sup>317</sup> Der gewirkte Teppich entstand 1783.<sup>318</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1780). – Seelig 2006, S. 40. – BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682. – BHStA HR II Fasz. 484, Nr. 4033/4034. – BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4137/4138. – BHStA KB HZA Fasz. 189 fol. 276, Nr. 4033/4034. – BHStA KB HZA Fasz. 190 Fol. 157. – BHStA KB HZA Fasz. 191 fol. 165. – BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46.

---

<sup>317</sup> Ein Brief Winks an den bayerischen Kurfürsten erläutert die Zuordnung und Entstehung der einzelnen Tapisserien: Der Karton wird darin mit 13 x 3,5 frz. Schuh beschrieben, was heute einer Größe von ca. 422,5 x 114,0 cm entspricht. Vgl. BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985.

<sup>318</sup> Der Teppich ist bezeichnet: *FAIT A MUNICH 1783* (vgl. München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 3956).

## A 215 Begleiter aus dem Gefolge des Scipio

1780

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Da der Karton nicht erhalten ist, wurde für die Analyse der Komposition auf den ausgeführten Wirkteppich zurückgegriffen (Bayerisches Nationalmuseum München). Auf die Untersuchung von Farbigekeit und Malweise wurde verzichtet.

Die als Seitenbehang der *Großmut des Scipio* (vgl. Kat. A 211) konzipierte Darstellung zeigt im Vordergrund eine sitzende Frau, die sich mit den Händen auf Knie und auf einen Felsen stützt. Ihr Blick ist nach links gerichtet. Hinter ihr lehnt leicht erhöht an einem Baum ein Soldat in Rüstung, der mit seiner rechten Hand nach links verweist. Im Hintergrund stehen zwei weitere Soldaten, von denen nur die Köpfe zu erkennen sind. Eine tempelartige Architektur schließt die Komposition zusammen mit einem leicht bewölkten Himmel ab.

Auf Grund des schmalen Formats ist die Konzentration auf die beiden Figuren des Vordergrundes gelegt. Blickrichtung sowie Gestik zeigen die Verbindung zur *Großmut des Scipio*. Der Eindruck eines Zusammenspiels zweier Teppiche, die im Raumgefüge nebeneinander gehangen sind, wird somit unterstrichen und *Die Großmut des Scipio* mit weiteren Figuren angereichert. Die Größe der beiden Figuren sowie das schmale Bildformat erlauben wenig Raumtiefe. Stattdessen sind die Bildelemente s-förmig angeordnet, begonnen mit Ast des Baumes über den Kopf des Soldaten und dessen Umhang bis hin zum Kopf der Frau. Laut Rechnungsbücher lieferte Wink den Entwurf dafür 1780 an den Münchner Hof,<sup>319</sup> der Teppich entstand jedoch erst 1792.

Seelig 2006, S. 40. – BHStA Abt. III Geh. Hausarchiv Hofhaushaltsakten 985. – BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682. – BHStA HR II Fasz. 484, Nr. 4033/4034. – BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4137/4138. – BHStA KB HZA Fasz. 189 fol. 276, Nr. 4033/4034. – BHStA KB HZA Fasz. 190 Fol. 157. – BHStA KB HZA Fasz. 191 fol. 165. – BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46.

---

<sup>319</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46 sowie BHStA HR I Fasz. 287, Nr. 365, Nr. 1682.

## A 216 Königin Tomyris lässt das Haupt des Kyros in Menschenblut tauchen

1769

Öl auf Leinwand, H. 49,5 x B. 36,5 cm

Bez.: *Christ. Wüinck/Pinxit/1769*Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,  
Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche  
Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 3244

Der griechische Geschichtsschreiber Herodot berichtet in seinen *Historien*<sup>320</sup> von Kämpfen zwischen dem Volk der Massageten mit ihrer Königin Tomyris und den Persern, angeführt von Kyros II. Bei diesen Kämpfen nahm sich Tomyris' Sohn das Leben, nachdem er durch eine List des Kyros gefangengenommen worden war. Daraufhin besiegte Tomyris mit ihrem Heer die Perser und Kyros wurde dabei tödlich verwundet. Aus Rache über den Verlust ihres Sohnes ließ Tomyris danach das Haupt des Kyros in Menschenblut tauchen.<sup>321</sup> Diesen Moment stellt Christian Wink hier dar: Drei männliche Repoussoirfiguren, zwei davon in Rüstung, stehen bzw. knien im Vordergrund. Einer von ihnen hält eine Schale mit Blut, in das ein Zweiter das Haupt des Kyros taucht. Rechts davon neigt ein prächtig gekleideter Mann demütig den Kopf, hinter ihm befinden sich zwei miteinander diskutierende Männer. Einer der beiden verweist mit seiner rechten Hand auf die Bildmitte, ebenso wie – als Pendant dazu – ein farbiger Mann auf der linken Seite nach oben verweist. Dort befindet sich auf einer Treppe erhöht eine zweite Gruppe von Menschen: Umrahmt von ihren Dienerinnen steht Königin Tomyris da und blickt verächtlich nach unten. Ihre beiden Hände in die Seite gestützt, hat sie sich in ein prunkvolles Kleid in Pose geworfen. Obwohl sie unter einem Baldachin steht, wird sie mit einem Schirm gegen die Sonne geschützt. Eine antikisierende Architekturstaffage mit Doppelsäulen rahmt die Szene. Auf einer geschwungenen Mauerbrüstung mit einer großen Vase beobachten mehrere Zuschauer die Szene.

Verschiedene kompositionelle Merkmale lassen die Darstellung an eine gemalte Theaterszene erinnern: Der Aufbau von vorne nach hinten, die Gruppierung der einzelnen Figuren zu einem Halbkreis im Vordergrund und in waagrechter Anordnung im Mittelgrund, die Vielfigurigkeit der Szene sowie die prachtvolle und bühnenartige Architekturstaffage. Die bezeichnete Skizze gehört in die Zeit, in der Wink gerade zum Hofmaler ernannt wurde und für den kurfürstlichen Hof bereits als Theatermaler tätig war.

<sup>320</sup> Zur vollständige Erzählung vgl. Herodot 1, 206-215 sowie Der Kleine Pauly 1979, Bd. 5, Sp. 885.

<sup>321</sup> Sie soll dazu gesagt haben: „Du hast mich, da ich noch lebe und Sieger über dich bin, dadurch zugrunde gerichtet, dass du meinen Sohn mit List gefangen hast. Ich aber will dich nun, wie ich angedroht habe, mit Blut sättigen.“ (Herodot 1, 215). Tomyris wird auf Grund der List, die sie hier anwendete, biblischen Frauen wie z. B. Judith und Jael gleichgestellt. Vgl. Kat. Ausst. Berlin 1989, S. 501.

Die szenenartige Inszenierung der Darstellung könnte daher von seiner Tätigkeit für das Hoftheater inspiriert worden sein.

Typisch für diese Phase ist zudem das von einem bräunlichen Grundton dominierte, teils kräftige Kolorit, die akzentuierte Hell-Dunkel-Gestaltung sowie die miteinander verschränkten, über- und hintereinander angeordneten Figuren.<sup>322</sup> Charakteristisch für den Skizzenstil Winks ist des Weiteren die Abnahme der Plastizität von vorne nach hinten: Während die Figuren des Vordergrundes durch ihre malerische Ausführung sehr plastisch wirken, nimmt dies bei den im Hintergrund befindlichen Hofdamen stark ab. Einige dieser Frauen sind nur noch mit wenigen Pinselstrichen angedeutet. Im Gegensatz dazu haben die beiden Männer mit dem Haupt des Kyros und der Schale eine fast haptische Wirkung.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 12/13; Bd. 2, Anhang B Ia (1760, als *Salome mit dem Haupt des Johannes*).<sup>323</sup> – Kat. Mus. Innsbruck 1980, S. 60 (Abb. S. 61). – Kat. Ausst. Berlin 1989, S. 501 (Kat. Nr. 1/236, Abb. 595).

---

<sup>322</sup> Vgl. die Ähnlichkeiten in der Farbpalette mit den zwei Jahre später entstandenen Bildern der Sammlung Reuschel, München, Bayerisches Nationalmuseum (Kat. A 104 und Kat. A 34) sowie die Hell-Dunkel-Kontraste in der Darstellung des *Letzten Abendmahls* in St. Paul im Lavanttal (Kat. A 41).

<sup>323</sup> Größe und Signatur lassen vermuten, dass es sich hier um das bei Clementsitsch erwähnte Bild *Salome und das Haupt des Johannes* handelt. Die Tafel kam erst 1969 in das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum. Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. II, Anhang B I sowie Kat. Mus. Innsbruck 1980, S. 60.

## A 217 Allegorie der Freuden des Landlebens

Um 1772

Öl auf Leinwand, H. 79,0 x B. 133,0 cm

Wien, Belvedere, Inv.-Nr. Lg. 39



Die Skizze entstand als Entwurf für das 1772 gemalte Deckenfresko des großen Saals in Schloss Zell an der Pram (Oberösterreich) dar.<sup>324</sup> Friesartig zeigt Wink entlang des Bildrahmens verschiedene allegorische Szenen inmitten landschaftlicher Staffage. Unterschiedliche Bäume, wie Laubbäume, Sträucher, Palmen, und weitere Pflanzen charakterisieren gemeinsam mit den vielfigurigen Szenen das Landleben. Zur Mitte hin öffnet sich ein weiter Himmel, auf dem in der Bildmitte der Sol mit seinem Viergespann vor einer hellen Glorie fährt und von Genien begleitet wird. Unterhalb davon, im irdischen Teil der langen Bildachse, wird die Hauptansicht der Skizze präsentiert: ein Zelt verbindet zwei Szenen miteinander, rechts davon ist die Jagdallegorie zu sehen, links davon eine allegorische Darstellung auf die Musik. Die Musik zeigt Apollo mit Lyra, der von musizierenden Musen rechts und links unter einer Palme umgeben ist. Zwei auf Hörnern blasende Nymphen knüpfen verbinden die Musik mit der Jagd und leiten auf die rechte Seite über, wo sich Diana mit ihren Gefährten befindet. Die anschließende Schmalseite präsentiert die Göttin Ceres mit ihrem Drachenzug. Sie wird von Putten begleitet und beaufsichtigt die zu ihren Füßen um den Ackerbau kümmernden Männer und Frauen. Im Anschluss daran wird auf der Längsseite der Vogel- und Fischfang gezeigt. Beide Szenen bilden das Pendant zur gegenüberliegenden Jagd und Musik. Während sich Frauen und Kinder auf der linken Seite um den Vogelfang bemühen, ist das Fischen mit großen Netzen auf der rechten Seite den Männern überlassen, ein Rundturm verbindet beide Szenen. Auf der anschließenden Schmalseite – dem Ackerbau gegenüber – ist inmitten einer rokokoartigen Parkanlage mit Gartenlaube und Palme das Werben des Gottes Vertumnus, verkleidet als alte Frau, um die Göttin des Obst- und Gartenbaus, Pomona, dargestellt.

Wink griff für die Ölskizze Themen auf, die auf vielfältige Art und Weise die unterschiedlichen Vorzüge des Landlebens in einer Mischung aus mythologischen und irdischen Szenen präsentiert. Einige der Figuren tragen zeitgenössische Kleidung, so beispielsweise beim Vogel- und Fischfang, andere wiederum entsprechen ganz den mythologischen Vorstellungen. Wink vermischte hier Genreszenen mit mythologischen Darstellungen miteinander, um die Vorzüge des Landlebens zu verbildlichen.

<sup>324</sup> Das Fresko ist bezeichnet mit *Christianus/Wink/Aulae Boicae/Pictor/1772*. Der Südtrakt des Schlosses, das Herrenhaus, wurde im Auftrag von Graf Ferdinand von Tattenbach 1770 von François Cuvilliers d. J. neu erbaut. Wink freskierte neben dem Saal zudem auch das Treppenhaus sowie weitere Räume des neuen Traktes. Vgl. Kat. Mus. Wien 1980, Bd. 2, S. 743. Zell an der Pram gehörte damals zu Kurbayern, so dass Wink innerhalb des kurfürstlichen Territoriums arbeitete.

Zu diesem Entwurfsbild hat sich eine signierte Entwurfszeichnung erhalten,<sup>325</sup> die bereits die Konzeption der Ölskizze zeigt und nur Änderungen in einzelnen Figuren aufweist. Auf Grund der Technik der Ölmalerei vermittelt die Skizze Plastizität und Raumtiefe der Darstellung besser als die Entwurfszeichnung. Das Entwurfsbild war daher vermutlich Bestandteil des Vertrages und wurde dem Auftraggeber zur Genehmigung des Auftrages vorgelegt.

Von der Bildanlage entspricht die Skizze dem Fresko für das Neue Schloss in Oberschleißheim, das Wink bereits um 1768 anfertigte.<sup>326</sup> In beiden Darstellungen führte er die einzelnen Szenen entlang des Bildrahmens und öffnete die Bildmitte mit einem großflächigen Himmel. Zudem betonte er in beiden Fällen eine Ansicht, indem er über der Längsseite auf einem Wolkenplateau mythologische Gestalten zeigte. Auch die Dreieckscompositionen, die in der Ölskizze für Zell auf jeder Seite zu erkennen sind, fanden in ähnlicher Weise bereits in Schleissheim Verwendung. Zwischen der Ölskizze und dem ausgeführten Fresko in Zell nahm Wink vor allem in der Gestaltung der Bildmitte noch einige kompositorische Änderungen vor.

Skizzenstil und Kolorit der Entwurfsskizze entsprechen dem Stil der frühen Phase Winks und sind vergleichbar mit dem Entwurf für das Hauptfresko in Inning am Ammersee (1767, vgl. Kat. A 153). In beiden Ölskizzen zeigen sich die typischen vegetativen Elemente wie z. B. Palmen. Jede einzelne Szene ist von landschaftlichen Hintergründen geprägt, im Kolorit zeigt sich dies durch die Dominanz eines grünlichen Farbtons. Die Figuren sind teilweise nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet, da der Schwerpunkt auf die Gesamtwirkung der Komposition gelegt wurde.

In der kompositorischen Gestaltung dürfte sich Wink hier an den Darstellungen von Johann Baptist Zimmermann orientiert haben.<sup>327</sup> Die Szene mit Vertumnus und Pomona ähnelt in Bildanlage und Figurenauffassung jener Gartenszene, die Zimmermann im unteren Bereich mit Brunnen, Bäumen und der sitzenden Nymphe Flora, die von drei Begleitern umgeben ist, gemalt hat. Vor allem die Anordnung mit der knienden Figur, die sich einer an die Mauer gelehnten weiblichen Figur zuwendet sowie die Gartenanlage scheint hier als Bildmotiv deutlich von Zimmermann inspiriert zu sein. Wink übernahm die Komposition jedoch nicht einfach in Kopie, sondern akzentuierte sie seinen Vorstellungen entsprechend. So zeigt seine Komposition eine sichtbare Straffung der Achsen zu einer Dreieckscomposition, die durch pflanzliche Elemente geschaffen wird. Reduzierung und Vereinfachung sorgen für eine klare Struktur von Vorder- und Hintergrund sowie der Figuren, wie sie bei Zimmermann so nicht zu erkennen ist. Auch die in der Bildmitte befindliche Darstellung des Sonnengottes auf Wolken, von einer hellen Glorie hinterfangen, könnte von der Ölskizze Zimmermanns inspiriert worden sein.

Die Figuren, z. B. Apollo, Vertumnus oder Pomona, zeigen die teilweise sehr graziösen Haltungen des Rokokos und vermitteln Leichtigkeit und Anmut. Die Ölskizze stellt ein klassisches Beispiel für einen Freskoentwurf der frühen Schaffensperiode des Künstlers dar.

Kat. Ausst. München 1958, S. 108/109, Nr. 227. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 79/80, 108; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Kindler 1968, Bd. 5, S. 787. – Kat. Mus. Wien 1980, Bd. 1, S. 58; Bd. 2, S. 742-744 (Nr. 525). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Kunstzeitung Augsburg 1771, 32. Stück, S. 249/250. – Kunstzeitung Augsburg 1772, 10./11. Stück, S. 104-107.

<sup>325</sup> Vgl. Christian Wink, Die Freuden des Landlebens, um 1772, bez.: *Ch. Wink Del.*, Feder in Tusche (grau), 35,7 x 54,5 cm, Graz, Alte Galerie des Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum, Inv.-Nr. Hz. 227.

<sup>326</sup> Vgl. CBD 1989, Bd. 3/2, S. 502/503. Zusammen mit Zell an der Pram sind es die einzigen profanen Fresken, die Wink gemalt hat.

<sup>327</sup> Vgl. Johann Baptist Zimmermann, *Allegorie auf die Gründung von Nymphenburg*, vor 1765, Öl auf Leinwand, 160 x 116 cm, Augsburg, Städtische Kunstsammlungen. Vgl. hierzu auch Kat. Ausst. Wien 1980, Bd. 2, S. 743.



## A 218 Allegorie des Morgens mit Aufbruch der Diana

Um 1772

Öl auf Leinwand, H. 58,9 x B. 64,7 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 11313



Der Entwurf zu einem nicht ausgeführten Fresko zeigt den Anbruch des Tages, der die Nacht vertreibt. Von Sonnenstrahlen umgeben fährt Apollo/Sol links auf dem Sonnenwagen, über ihm die Tierkreiszeichen und Putten mit Blütengirlanden. Als Vorbote des Lichtes vertreibt in der Bildmitte Aurora in rosa Farbtönen mit der Fackel die dunkle Nacht, begleitet von ihren Söhnen Lucifer, dem Morgenstern, zu Pferde und Zephyr mit Schmetterlingsflügeln sowie dem Morgentau mit einem Wasserfass auf einer Wolke darunter. Vor ihnen bedeckt eine männliche Figur die Nacht mit einem Vorhang, so dass der neue Tag beginnen kann. Diese zeigt sich links mit verschiedenen Sternzeichen und Geschöpfen, in der unteren Bildecke entschwindet die Nox auf einem von zwei Pferden gezogenen Wagen. Im unteren Bereich wird Diana von ihren Gefährtinnen geweckt und verrichtet die Morgentoilette, eine Nymphe bläst das Jagdhorn zum Aufbruch. Diana blickt zu drei weiteren Nymphen, welche auf einem Opfertisch Blüten darbringen. Zu ihren Füßen spielen zwei Putten mit Hunden sowie zwei Satyren auf Flöten.

Die Kombination der allegorischen Darstellung des Morgens mit dem Aufbruch der Diana hängt thematisch vermutlich mit dem Auftrag für Schloss Zell an der Pram zusammen.<sup>328</sup> Das Schloss wurde vom Grafen Tattenbach als Jagdschloss genutzt und unter den Schutz der Jagdgöttin Diana gestellt. Die Skizze könnte daher im Rahmen der Freskierung des Schloss entstanden, jedoch nicht verwirklicht worden sein. Auch stilistisch passt die Skizze in diese Zeit und zeigt große Übereinstimmungen in der Figurenbildung und Malweise mit dem Entwurf der *Allegorie auf die Freuden des Landlebens*, die Wink als Fresko in Zell an der Pram umsetzte (vgl. Kat. A 217).

Garzarolli-Thurnlach 1928, Nr. 16 (m. Abb., als Vinzenz Fischer). – Kat. Ausst. London 1965, Nr. 67 (Abb. 67). – Clementschitsch, 1968, Bd. 1, S. 109; Bd. 2, Anhang B II (1770-1780). – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 205/206. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 272. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>328</sup> Die von Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109, beschriebenen Gemeinsamkeiten des „ganze[n] himmlische[n] Apparat[es] des Hauptbildes“ mit der Fresko-Ausführung in Zell an der Pram können nicht nachvollzogen werden.

## A 219 - A 228 Der Jahreszeiten-Zyklus für die Münchner Residenz (1767-75)

Im Auftrag von Kurfürst Maximilian III. Josephs fertigte Wink zwischen 1767 und 1773 eine Kartonserie an, welches das Thema der vier Jahreszeiten darstellte. Er begann 1767 mit dem Karton *Allegorie des Herbstes*, 1770 folgte die *Allegorie des Frühlings*, 1771 die *Allegorie des Winters* und 1773 schließlich die *Allegorie des Sommers*.<sup>329</sup> Zudem entstanden 1774/1775 zwei Seitenbehänge, *Flora* und *Pomona*.<sup>330</sup> Die Tapisserien wurden zwischen 1770 und 1775 in der Münchner Gobelinmanufaktur von den Pariser Wirkmeistern Jacques Sentigny bzw. Joseph Chedeville angefertigt.<sup>331</sup> Von Rittershausen schrieb über den Herbstkarton, dass er „zur Auszierung einer Antichamber der Churfürstlichen Residenz bestimmt [war], und [...] dazu noch drey andere Stücke verfertiget werden.“<sup>332</sup> Damit meinte er ein Vorzimmer in den Kaiserlichen Zimmern.

Auf Grund von Kriegsverlusten 1944 ist von den Kartons heute nur noch die *Allegorie des Frühlings* erhalten, die übrigen Entwürfe wurden zerstört.<sup>333</sup> Bevor Wink die Original-Kartons malte, nach denen dann die Teppiche gewirkt wurden, legte er Ölskizzen an, die auch dem Kurfürsten präsentiert wurden. Drei dieser vier Ölskizzen – die *Allegorie des Frühlings*, des *Sommers* und des *Winters* – haben sich erhalten.<sup>334</sup> Die Tapisserien wurden von Jahreszeitenbildern gerahmt, die von Joseph Zächenberger entworfen wurden.<sup>335</sup>

<sup>329</sup> Vgl. Kat. A 223 (Herbst), A 220 (Frühling), A 225 (Winter) und A 222 (Sommer) Die Kartons wurden in der Originalgröße der Teppiche gemalt. Vgl. dazu auch die Übersicht auf S. 411.

<sup>330</sup> Vgl. Kat. A 226 und A 227. Die Bordüre für die *Allegorie des Sommers* ist in den Quellen erwähnt, jedoch nicht mehr erhalten. Vgl. Kat. A 228.

<sup>331</sup> Vgl. Himmelheber 1969, S. 389.

<sup>332</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 13. Stück, S. 99-101.

<sup>333</sup> Freundliche Auskunft von Frau Dr. Sabine Heym, Museumsdirektorin, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Museumsabteilung, vom 31.03.2005. Für die Katalogbeschreibungen wurde daher auf die erhaltenen Teppiche im Bayerischen Nationalmuseum bzw. der Münchner Residenz zurückgegriffen, vgl. Vgl. Jacques Sentigny, *Allegorie des Sommers*, 1775, bez.: *Fait a munich 1775 Sentigny*, Wolle und Seide, 424,0 x 425,0 cm, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. 63/162 (abgebildet bei Volk 1991, S. 124, Abb. 108); Jacques Sentigny, *Allegorie des Winters*, bez.: *Fait a munich 1773 Sentigny*, gewirkte Wolle und Seide, 425,0 x 381,0 cm, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. 63/163 und Joseph Chédeville, *Allegorie des Herbstes*, bez.: *FAIT A MUNICH MDCCLXX*, gewirkte Wolle und Seide, 426,0 x B. 445,0 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 3950.

<sup>334</sup> Vgl. Kat. A 219 (Frühling), A 221 (Sommer), A 224 (Winter).

<sup>335</sup> Vgl. Himmelheber 1969, S. 386.

**A 219 Allegorie des Frühlings (Huldigung an Flora)**

1770

Öl auf Leinwand, H. 68,0 x B. 82,0 cm

Privatbesitz (chem. Galerie Neuse, Bremen)



Diese Skizze bildet den Entwurf des gleichnamigen Kartons in der Münchner Residenz. Wink verwendete für die Ölskizze ein Querformat (vgl. Kat. A 220). Eine Nymphe mit einem Blumenstab auf der linken Seite leitet den Blick weiter zu den drei Horen. Diese stehen bzw. knien unterhalb einer auf einem hohen Sockel befindlichen Florastatue und halten ein großes Tuch gefüllt mit Blüten, mit denen sie der Frühlingsgöttin huldigen. Weitere Nymphen wohnen diesem Ritual bei. Rechts kommunizieren zwei Nymphen miteinander, eine davon deutet auf das Geschehen in der Bildmitte. Sie sind mit Blüten geschmückt und werden von zwei spielenden Putten begleitet. In der Bildmitte steigt eine Wolke empor, auf der sich die den Frühling begleitenden Götter befinden: Minerva und Venus, wiederum von Putten begleitet. Links davon reitet Apollo auf seinem Sonnenwagen. Der Hintergrund der Szene deutet einen Frühlingszug (Floralia) an.

Im Gegensatz zum Karton ist die Gewichtung in der Skizze noch eine andere: Der Schwerpunkt ist auf die im Vorder- und Mittelgrund gruppierten Figuren, d. h. die Verehrung der Florastatue durch die Horen im linken Teil, die beiden Nymphen rechts sowie die Göttinnen darüber bzw. die Florastatue. Dadurch entstehen zwei Dreiecke, deren Spitze einerseits von der Statue, andererseits von Minerva und Venus gebildet werden kann. Überschneidungen und Staffelungen sorgen für einen tief angelegten Bildraum. Die Skizze ist zudem geprägt von starken Hell-Dunkel-Kontrasten und intensiven Farben, was in Kombination mit dem sizzenhaften Stil – zu einer dynamischen Komposition führt.

## A 220 Allegorie des Frühlings (Huldigung an Flora)

1770

Öl auf Leinwand, H. 325 x B. 330 cm

Bez.: *Christ./Wink/pinxit/1770*

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Residenz München, Inv.-Nr. 2706



Die Darstellung zeigt in der Bildmitte die drei Horen, die als Göttinnen der Jahreszeiten und als Frühlingsgöttinnen verehrt wurden.<sup>336</sup> Die jungen, mit Blumen geschmückten Frauen stehen bzw. knien vor Statue der Göttin Flora. Der Brunnen darunter verweist zusätzlich auf die drei Frauen, die auch als Gottheiten des himmlischen Wolkenwassers gelten. Sie geben der Erde den Frühlings schmuck, welcher sich im ganzen Bild wiederfindet. Zwei weitere Gruppen mit Nymphen im rechten und linken Vordergrund kümmern sich um den Blumenschmuck. Zwei Puttenpaare spielen zu Füßen der Nymphen bzw. Horen mit den Blumengebinden. In den Wolken darüber zeigen sich als Begleiter des Frühlings die Gottheiten Minerva, Venus und Apollo zusammen mit einigen Putten. Rechts davon befindet sich Zephyr, der Gott Westwindes und gleichzeitig Gatte Floras.<sup>337</sup> Der Hintergrund zeigt einen Frühlingsfestzug (Floralia).

Wink übernahm die Komposition der dazugehörigen Skizze,<sup>338</sup> straffte sie jedoch und setzte den Schwerpunkt auf die drei Horen in der Bildmitte. Im Gegensatz zum Entwurf gelang ihm hier die Einbindung der Götter nicht mehr: Sie schweben entfernt über dem Geschehen und haben kompositorisch keinen Bezug dazu. Zum wiederholten Male fügte Wink eine Repoussoirfigur ein. Wiederum trennte er deutlich zwischen Vorder-, Mittel und Hintergrund. Die Figuren erscheinen durch ihre ausladenden Gesten voluminös, besitzen aber noch immer die grazilen, natürlichen Bewegungen der frühen Phase. Wink erhielt für die Erstellung des Kartons 400 Gulden,<sup>339</sup> sein Entwurf fand großen

<sup>336</sup> Flora stand in Diensten der Göttin Juno, ihre Helferinnen waren die Horen. Die Bedeutung der Horen als Göttinnen des Zeitenwechsels ergab sich aus der Abfolge Frühling – Sommer – Winter mit den dazugehörigen Gaben (in der griechischen Mythologie existierte der Herbst nicht, er wurde jedoch später hinzugefügt, vgl. Hederich 1770/1996, Sp. 1291). Laut Hederich wurden sie im Frühling geboren, vgl. Hederich 1770/1996, Sp. 1289/1290.

<sup>337</sup> Zephyr war der Bruder des Boreas, welcher in der *Allegorie des Winters* (vgl. Kat. A 184) die Hauptrolle spielt.

<sup>338</sup> Vgl. Kat. A 219.

<sup>339</sup> Vgl. BHStA KB HZA Fasz. 183 Fol. 249/250, Nr. 3441.

Beifall: „Übrigens hat die Arbeit des Herrn Wink so vielen Beyfall erhalten, daß Se. Churfürstl. Durchl. dadurch bewogen worden, ihm anzubefehlen, daß er auch die übrigen zwey Stücke, welche den Sommer und den Winter vorstellen müßen, so bald, als möglich, verfertige.“<sup>340</sup> Der von Joseph Chedeville gewebte Teppich wurde 1774 fertiggestellt.<sup>341</sup>

Feulner 1912, S. 5-6, 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 54, 113, Bd. 2, Anhang B Ia (1770). – Himmelheber 1969, 388/389 (Abb. 3, S. 386). – Brunner 1977, S. 273. – Tyroller 1988, S. 54. – Kat. Mus. München 1996, S. 15. – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA Fasz. 183 Fol. 249/250, Nr. 3441. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 227-232. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Rittershausen 1788, S. 54.

---

<sup>340</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 232.

<sup>341</sup> Vgl. Himmelheber 1969, S. 386 (Abb. S. 386).

## A 221 Allegorie des Sommers (Huldigung an Ceres)

1773

Öl auf Leinwand, H. 65,0 x B. 68,0 cm

Privatbesitz (ehem. Galerie Neuse, Bremen)



Die Skizze der *Allegorie des Sommers* wurde für den gleichnamigen Karton des *Jahreszeiten-Zyklus* in der Münchner Residenz angefertigt. Der Entwurf zeigt auf der linken Bildseite Ceres, die Göttin der Fruchtbarkeit und des Ackerbaues, mit Getreideähren im Haar geschmückt. Sie lehnt an einen Drachenzug, auf dem zwei Putten spielen. Vor ihr kniet Pan mit ausgebreiteten Armen, er scheint die Göttin um Vergebung zu bitten, da er ihr Versteck nach dem Raub ihrer Tochter Proserpina an Jupiter verraten hatte. Ceres' Blick und ihre Hand verweisen auf die drei Parzen in der Mitte. Die Schicksalsgöttinnen haben ihre entführte Tochter auf Anweisung von Jupiter, der sich zusammen mit Merkur darüber auf Wolken befindet, wieder zur Mutter zurückgebracht. Merkur war zudem von Jupiter als Vermittler für die Befreiung der Proserpina in die Unterwelt geschickt worden. Rechts vorne sitzen zwei weibliche Gestalten, beide mit Gartengeräten ausgestattet, und betrachten die Szene. Bildparallel zum Geschehen im Vordergrund findet im Hintergrund vor einer architektonischen Kulisse der Festzug des römischen Erntedankfestes, Ceralia, mit zahlreichen Figuren statt. Wolken, Baum sowie der Säulenstumpf, vor dem die Schicksalsgöttinnen stehen, trennen die Szene des Vordergrundes vom Hintergrund.

Die Skizze lebt von starken Hell-Dunkel-Kontrasten, die Farbigkeit ist von kühlen Blau-Grün-Tönen beherrscht. Nur die Inkarnate des Putto auf dem Wagen sowie der Nymphe rechts vorne fallen durch ihren rötlichen, warmen Grundton auf. Das Changieren von Licht und Schatten lässt die Darstellung lebendig und dynamisch erscheinen und die Figuren plastisch wirken. Für die Anordnung der Figurengruppen verwendete Wink eine Dreieckskomposition, die durch die Diagonalen zu einer x-förmigen Achsenanlage erweitert wird. Der Bildraum wird so von vorne nach hinten erschlossen. Die Bildanlage geht bereits auf die *Skizze zur Allegorie des Winters* zurück. Der Entwurf ist im typischen Skizzenstil Winks für die Zeit um 1770 gehalten: Die für die Komposition wesentlichen Elemente im Vordergrund erfahren dabei eine detailliertere Ausführung, während die Figuren des Hintergrundes teilweise mit nur wenigen Pinselstrichen angerissen sind.

## A 222 Allegorie des Sommers (Huldigung an Ceres)

1773

Öl auf Leinwand, H. 320,0 x B. 330,0 cm

Zerstört (ehemals München, Residenzmuseum, Kriegsverlust 1944)

In den Rechnungsbüchern des Hofes wird als Maler der *Allegorie des Sommers* Christian Wink genannt. 1774 erhielt er für die dazugehörige Bordüre 200 Gulden und in diesem Zusammenhang ist auch der Karton mit der Darstellung der Göttin Ceres als Personifikation des Sommers erwähnt.<sup>342</sup> Der danach entstandene Teppich wurde 1775 von Jacques Sentigny gewirkt.<sup>343</sup>

Wink übernahm für den Karton die Komposition der dazugehörigen Ölskizze (vgl. auch die Beschreibung in Kat. A 221). Da sich die Tapisservorlage nicht erhalten hat, soll im Folgenden ein kurzer Vergleich zwischen der Skizze und dem Teppich gemacht werden. Dabei ist zu erkennen, dass Wink die Figurenanordnung des unteren Bereiches übernommen und nur die Haltungen einiger Personen, wie zum Beispiel der Putten oder der Horen, leicht verändert hat. Zudem wurde Pan – im Gegensatz zur Skizze – prominenter ins Bild gesetzt. Daneben hat Wink die in der Skizze angedeuteten Säulen in der Tapiserie nicht auf die linke Seite der Wolkenschwaden gesetzt, sondern rechts davon. Die im Entwurf nur flüchtig angedeuteten Begleiter von Jupiter und Merkur sind im Teppich genauer zu erkennen. Auch zeigt die Ausführung eine Betonung der pflanzlichen Elemente, wie an den Bäumen sowie der Vegetation im Vordergrund zu sehen ist.

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 113, Bd. II, Anhang B I. – Himmelheber 1969, S. 388/389 (Abb. 4, S. 387). – Brunner 1977, S. 273. – Tyroller 1988, S. 54. – Volk 1991, S. 124/150 (Abb. 108). – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3406. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Rittershausen 1788, S. 54.

---

<sup>342</sup> Vgl. BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3406; BHStA HR II Fasz. 480, Nr. 3406.

<sup>343</sup> Vgl. Jacques Sentigny, *Allegorie des Sommers*, bez. *Fait à Munich 1775*. Sentigny, gewirkte Wolle und Seide, 424 x 425 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. 63/162, abgebildet bei Volk 1991, S. 124, Abb. 108.

## A 223 Allegorie des Herbstes (Bacchusfest)

1767

Öl auf Leinwand, H. 325,0 x B. 330,0 cm

Zerstört (ehemals München, Residenz, Kriegsverlust 1944)

Der erste Karton ist des Jahreszeiten-Zyklus entstand 1767, als Wink bereits für den Hof arbeitete. Der dazugehörige Wirkteppich wurde 1770 in der Münchner Gobelinmanufaktur durch Jacques Sentigny und Joseph Chedeville fertiggestellt.<sup>344</sup> Die von Wink entworfene, dazugehörige Bordüre ist als Karton erhalten und zeigt *Pomona*, die Göttin des Obst- und Gartenbaus (vgl. Kat. A 227).

Für die Beschreibung wurde auf den ausgeführten Wirkteppich zurückgegriffen: Der Herbst wird mit einem üppigen Bacchusfest präsentiert: Bacchus selbst thront dabei in der Bildmitte, neben einer Mauer und einem Baum mit baldachinartiger Draperie. Er ist angetrunken und wird von einem jungen Mann und einem Satyrn gestützt. Hinter ihm drückt ein junges Mädchen (*Pomona*?) Weintrauben in seinen Becher. Im Vordergrund stehen sich in beiden Bildecken zwei Paare gegenüber: Links fordert eine Bacchantin einen hinter ihr stehenden jungen Mann auf, den Weinbecher zu füllen. Zu ihren Füßen liegt ein schlafender Silen. In der rechten Ecke sitzt der Gott Pan an eine Mauer gelehnt und spielt auf seiner Flöte, eine Nymphe hört ihm zu. Dahinter tanzen zahlreiche Figuren einen Reigen um eine Bacchusstatue herum. Auf der linken Seite des Hintergrundes findet ein bacchantischer Zug mit vielen Menschen statt. Über dem Gelage thronen auf Wolken die Götter des Herbstes: Vulkan, Mars und Diana. Neben ihnen spielen drei Putten mit den Sternzeichen dieser Jahreszeit, Skorpion, Schütze und Waage.

Feulner 1912, S. 5-6, 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 53, Bd. 2, Anhang B Ia (1767). – Himmelheber 1969, 388/389 (Abb. 7, S. 388). – Brunner 1977, S. 273. – Tyroller 1988, S. 54. – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA Fasz. 180 Fol. 286. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 13. Stück, S. 99-101. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229. – Rittershausen 1788, S. 54.

---

<sup>344</sup> Vgl. BHStA HR II Fasz. 474, Nr. 3262 sowie Joseph Chédeville, *Allegorie des Herbstes*, bez.: *FAIT A MUNICH MDCCCLXX*, gewirkte Wolle und Seide, 426 x 445 cm, München, Bayerisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. T 3950.



**A 224 Allegorie des Winters (Boreas entführt Orythia)**

Um 1771

Öl auf Leinwand, H. 66,0 x B. 68,5 cm

Privatbesitz



Der stürmische Nordostwind Boreas, König der Winde, der Schnee und Kälte zu den Menschen bringt, verliebte sich in Oreithya, Tochter des Königs von Athen, raubte sie und bekam mit ihr zwei Söhne (vgl. Ovid, Metamorphosen VI, 673-721). Wink stellte den Moment des Raubes in der Bildmitte dar: Boreas ist als älterer, bärtiger Mann charakterisiert, der die wehrlose Oreithya stürmisch umfasst. Das Mädchen hebt hilferingend ihre Arme. Eine weibliche Gestalt versucht, sie zu befreien, was jedoch nicht gelingt. Im Vordergrund befinden sich links Aeolus, ein Gott des Windes, sowie weitere Winde als Begleiter. Sie verbildlichen ebenfalls den Winter, in dem sie ihre kalte Luft direkt auf eine Dreiergruppe in der rechten Ecke blasen. Dort sitzt Saturn, er wärmt sich über einem Kohlenfeuer die Hände. Zwei Knaben sind bei ihm, einen davon schützt er mit einem Umhang, der andere sitzt ihm gegenüber auf einem Baumstamm. Die kleine Gruppe wird von einer Ziervase auf einem hohen Sockel hinterfangen. Im Hintergrund deutet sich vor architektonischen Versatzstücken das Janusfest an. Über Boreas schweben in den Wolken weitere, nicht genauer identifizierbare Götter, die für die Wintermonate stehen.

Mittels einer Dreieckskomposition fokussierte Wink den Blick des Betrachters auf die Bildmitte. Zugleich schuf er damit eine Trennung der Ebenen: Die Gruppe der Winde sowie Saturn mit den beiden Kindern befinden sich im Vordergrund, während der Raub im Mittelgrund stattfindet. Die Farbigkeit der Skizze differenziert zwischen den warmen, rötlichen Hauttönen der Gruppe mit Saturn und den bräunlich-grau wirkenden Inkarnaten der Winde und des Boreas. Der kühle, in blau-grauen Tönen gehaltenem Hintergrund verstärkt den winterlich-kalten Eindruck. Das Motiv des Raubes erinnert an zwei Darstellungen des 17. Jahrhunderts: So scheint Wink von Rubens' *Raub der Töchter des Leukippos*

inspiriert worden zu sein, was sich in der hilflosen Oreithya zeigt.<sup>345</sup> Ebenso kannte er wahrscheinlich Nicolas Poussins *Raub der Sabinerinnen*.<sup>346</sup>

---

<sup>345</sup> Vgl. Peter Paul Rubens, *Der Raub der Töchter des Leukippos*, um 1618, Öl auf Leinwand, 224,0 x 210,2 cm, München, Alte Pinakothek.

<sup>346</sup> Vgl. die Armhaltung der Frau bei Wink, die spiegelverkehrt an die Poussinsche Darstellung erinnert (Nicolas Poussin, *Der Raub der Sabinerinnen*, um 1637-38, Öl auf Leinwand, 159 x 206 cm, Paris, Louvre, Inv.-Nr. 7290).

**A 225 Allegorie des Winters (Boreas entführt Orythia)**

1771

Öl auf Leinwand, H. 325,0 x B. 330,0 cm

Zerstört (ehemals München, Residenz, Kriegsverlust 1944)

Der dritte Karton für den Jahreszeiten-Zyklus entstand 1771,<sup>347</sup> die dazugehörige Tapissérie wurde 1773 von Jacques Sentigny fertiggestellt.<sup>348</sup> Laut Augsburger Kunstzeitung von 1771 „*stellet* [der Karton] *den Winter, in drey Gruppen abgetheilet, vor: die mittlere der selben zeigt den Raub der Orithyia, den Boreas an ihr begangen haben soll; die zur rechten Seite enthält den Aeolus mit den vier Hauptwinden, und die zur linken den Saturnus [...] wie derselbe das menschliche Geschlecht das durch eine Anzahl von Kindern ausgedrückt ist, vor der Kälte und der Gewalt der Winde beschützt. In den Wolken zur rechten Seite ist die Cybele zu sehen, welche bereit ist, die im Winter verschlossene Erde zu eröffnen. In den obern Theile der Wolken sind die zwey übrigen Gottheiten zu sehen, welche [...] den drey Wintermonaten vorstunden, nämlich, die Juno, und der Neptun. Nebst diesen [...] sind auch die für die drey Wintermonate bestimmten himmlischen Zeichen abgebildet. In der Ferne ist ein Zug angebracht, welcher sich dem Tempel des Janus nähert, um ihm daselbst ein Fest zu feyren. [...] Jedermann, der es gesehen, hat ihr auch seinen Beyfall gegeben.*“<sup>349</sup>

Obwohl Wink die Komposition der Ölskizze grundsätzlich übernahm, sind Änderungen einzelner Bildelemente zu erkennen, wie z. B. die Haltungen mancher Figuren (Oreithya oder die Gruppe mit den Winden, vgl. Kat. A 224).

Feulner 1912, S. 5-6, 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 112, Bd. 2, Anhang B IIa(1771). – Himmelheber 1969, 388/389 (Abb. 8). – Brunner 1977, S. 273. – Tyroller 1988, S. 54. – Thieme-Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA HR II Fasz. 474, Nr. 3262. – BHStA KB HZA Fasz. 184 Fol. 233/234. – Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 229. – Kunstzeitung Augsburg 1771, 21. Stück, S. 161/162. – Rittershausen 1788, S. 54. – Münchner Intelligenzblatt 1797, Spalte 229.

<sup>347</sup> Vgl. BHStA HR II Fasz. 474, Nr. 3262 sowie BHStA KB HZA Fasz. 184 Fol. 233/234.

<sup>348</sup> Vgl. Jacques Sentigny, *Allegorie des Winters*, bez.: *Fait a munich 1773 Sentigny*, gewirkte Wolle und Seide, 425 x 381 cm, Bayerisches Nationalmuseum München, Inv.-Nr. 63/163.

<sup>349</sup> Kunstzeitung Augsburg 1771, 21. Stück, S. 161/162.

## A 226 Panneau des Frühlings (Flora)

1774/1775

Öl auf Leinwand, H. 332,5 x B. 98,0 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –  
Residenz München, Inv.-Nr. 2679



Der als Vorlage für einen Seitenbehang des Jahreszeiten-Zyklus gemalte Karton präsentiert die Frühlingsgöttin Flora in der Bildmitte. Ihr Körper ist dem Betrachter frontal zugewandt, den Kopf hat sie jedoch zur Seite gedreht, so dass man ihr Profil erkennt. Mit der rechten Hand hält sie zusammen mit einem Putto eine Blütengirlande, die Linke hat sie auf eine üppig mit Blüten gefüllte Steinvasse gelegt. Sie trägt ein antikisierendes Gewand nach Art einer gelb-weißen Palla mit blauer Stola und hat Blütenschmuck im Haar. Zu ihren Füßen befinden sich zwei mit Blumen spielende Putten. Auf einem Sockel neben ihr zeigt ein Relief junge Frauen bei der Ernte. Darauf befindet sich die Büste der Flora, die von zwei weiteren Putten mit Blüten geschmückt wird. Doppelsäulen mit Gebälk verweisen im Hintergrund auf ein antikes Bauwerk.

Die in einer anmutigen Bewegung dargestellte Göttin gleicht in ihrer Haltung antiken Skulpturen. Wink verdeutlichte damit seine Antikenkenntnisse – auch die architektonischen Bildelemente zeigen dies. Die Haltung der Flora ist fast identisch mit der rechten Grazie aus Botticellis *La Primavera*<sup>350</sup> und lässt vermuten, dass Wink die Darstellung bekannt war.

Im Gegensatz zu früheren Bildern erkennt man hier eine stärkere Idealisierung der Figur sowie die sorgfältige Modulation einzelner Elemente, wie z. B. Kleidung, Gesichter und Inkarnate. Die Geste der Flora besitzt einen leicht theatralischen Charakter.

Wie auch für das Gegenstück der *Pomona* erhielt Wink für diesen Karton 125 Gulden.<sup>351</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 11; Bd. 2, Anhang B IIa (1774/1775). – Tyroller 1988, S. 54. – Kat. Mus. München 1996, S. 16. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3405. – BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3906.

<sup>350</sup> Vgl. Sandro Botticelli, *La Primavera*, um 1478, Tempera auf Holz, 203 x 314 cm, Florenz, Galleria degli Uffizi.

<sup>351</sup> Vgl. BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3403 sowie BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3906.

**A 227 Panneau des Herbstes (Pomona)**

1774/1775

Öl auf Leinwand, H. 332,5 x 96,0 cm

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –  
Residenz München, Inv.-Nr. 2678

Vor einer antiken Tempelkulisse mit Säulen ionischer Ordnung steht Pomona, die römische Göttin des Obst- und Gartenbaues. Nach dem Vorbild römischer Frauen trägt sie eine weiße Palla mit roter Stola, beide Kleidungsstücke sind jedoch nachlässig drapiert, so dass ihre linke Schulter nackt ist. Sie greift mit beiden Händen nach dem Obst, das sich vor ihr in einer großen Schale befindet. Ihr Blick schweift nach rechts in die Ferne. Zu ihren Füßen spielen Putten mit den Früchten bzw. mit einem Iltis und Fellen. Hinter Pomona befindet sich eine lange Holzstele mit einer bronzenen Büste des Gottes Bacchus, dessen Kopf ein gebundener Kranz aus Weinreben ziert. Zwei weitere Putten nutzen dies spielerisch zum Klettern. Äste auf der linken Seite deuten auf den landschaftlichen Bezug der Göttin hin.

Wie das Pendant zu diesem Karton, das die Göttin Flora zeigt, setzte Wink auch hier antikisierende Bildelemente ein (vgl. Kat. A 226). Durch das extreme Hochformat ist die Komposition von Vertikalen geprägt und vermittelt wenige Bildraum. Stattdessen schildert Darstellung detailreich Obst, Pflanzen sowie die spielenden Putten um die Göttin herum. Der Karton diente als Vorlage für den Seitenbehang des Herbstes und entstand 1774/1775. Wink erhielt dafür 125 Gulden.<sup>352</sup> Die Ähnlichkeiten im Gesicht der Pomona mit der Darstellung der Coronis aus *Neptun und Coronis* (1775, vgl. Kat. A 201) veranschaulichen Winks Frauentypus dieser Schaffensperiode. Der gewirkte Teppich ist bezeichnet mit *Fait a Munich 1777*.

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 114; Bd. 2, Anhang B IIa (1774/1775). – Tyroller 1988, S. 54. – Kat. Mus. München 1996, S. 16. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252. – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3405. – BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3906.

<sup>352</sup> Vgl. BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3403 sowie BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3906.

**A 228 Bordüre zur Allegorie des Sommers**

1774

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zerstört (ehemals München, Residenz, Kriegsverlust 1944)

Der nicht mehr erhaltene Entwurf für die Bordüre des Sommers wurde 1774 von Wink geliefert, wie die Quellen berichten: „*Widerum er Wink für derley Mallerey und Bordure den Sommer vorstellend, beweis attestirt und signirten Scheins f. 200.*“<sup>353</sup> Weiteren Informationen oder Abbildungen dazu haben sich nicht erhalten.<sup>354</sup>

Feulner 1912, S. 55, 59. – Clementschitsch 1968, Bd. II, Anhang B IIa (1774). – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3406.

---

<sup>353</sup> BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3406.

<sup>354</sup> Freundliche Auskunft von Frau Dr. Sabine Heym, Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, vom 31.03.2005.

**A 229 Apotheose des Kurfürsten Maximilian III. Joseph von Bayern**

1764

Öl auf Metall, H. 57,7 x B. 36,9 cm

Bez.: *Christian Wünckh Inv. Et Pinxit 1764*München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –  
Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. BStGS 5057

Die vielfigurige Darstellung zeigt im oberen Bildteil das Porträt von Kurfürst Maximilian III. Joseph in einem lorbeerumrankten, auf Wolken von einem Engel gehaltenen Medaillon. Chronos hält darüber den Schlangenring als Zeichen des ewigen Ruhmes, eine der drei Parzen steht daneben, von Putten begleitet. Darunter trägt die Personifikation der Bavaria als schwebende Rückenfigur eine Schale mit den flammenden Herzen der Untertanen als Zeichen des Dankes. Sie hat die Stadtkrone auf dem Kopf und ist in einen mit weiß-blauen Rauten geschmückten Mantel gehüllt. Merkur in der linken Bildecke – ebenfalls als Repoussoirfigur – und Fama verkünden den Ruhm des bayerischen Herrschers. Die Auswirkungen seiner vorbildlichen Regentschaft sind im unteren Bildteil zu erkennen: Auf einem Wolkenplateau spielen Putten mit den bayerischen Herrscherinsignien (Krone, Zepter, bayerischer Löwe, Reichsapfel etc.). Weitere Putten entleeren rechts davon ein Füllhorn: aus diesem fallen Goldmünzen und ein Blatt mit der Aufschrift *Gnade* auf die Erde. Ein kleiner Putto fängt mit einer Schale die herabfallenden Gaben auf. Er ist umringt von verschiedenen Göttern: Links von ihm steht Minerva, deren geöffnete Hände auf die vor ihr spielenden Putten (mit Symbolen der Architektur, Malerei, Skulptur und Geographie) verweisen. Hinter ihr sitzt Ceres mit Früchten in ihrem Schoß. Ein Putto begleitet sie und bringt ihr ein Getreidebündel. Links davon, durch die Wolken verdeckt, versteckt sich der Kriegsgott Mars mit einer Kanone im Arm. In der vorderen Bildecke sitzt Neptun. Auf der rechten Seite befindet sich Diana, sie ist mit dem neben ihr stehenden Apollo in ein Gespräch vertieft. Vor ihr sitzt ein Putto mit einem Horn; er verweist auf die Musik und gehört damit zu Apollo.

Die Botschaft des Bildes ist eindeutig: Unter der Gnade und Herrschaft des bayerischen Regenten herrschen Friede, Reichtum und Wohlstand für sein Volk, so dass selbst die Götter den Kurfürsten verherrlichen.

Die Komposition ist geprägt von den sich s-förmig nach oben ziehenden Wolken. Dadurch entstehen sowohl im unteren wie im oberen Teil Bildräume, in denen die einzelnen Figuren neben- und hintereinander angeordnet werden können. Die Wolkenplateaus schaffen zudem Platz für weitere Figurengruppen und machen das Porträt-Medaillon des Kurfürsten zum Blickfang der Darstellung. Die von links strahlende Lichtquelle hebt einzelne Figuren hervor und sorgt für die Gliederung innerhalb der Komposition. Zwei Figuren fallen auf Grund ihrer ungewöhnlichen Haltung besonders ins Auge:

die Personifikation der Bavaria und der Götterbote Merkur. Beide sind als Repoussoirfiguren gemalt. Im Gegensatz zu der sonst üblichen Gestaltungsweise einer Rückenfigur unterscheiden sich die beiden jedoch, da sie im Bild schweben und perspektivisch verkürzt dargestellt sind. Daran erkennt man die Auseinandersetzung Christian Winks mit der Freskomalerei und ihre perspektivischen Bildelementen.

Kolorit und Pinselstrich entsprechen ganz dem Stil der 1760-er Jahre. Die anmutig dargestellten Figuren mit ihren grazilen Bewegungen lassen die Gestaltungsweise des Rokokos erkennen. Zudem ist das Bild – trotz seines skizzenhaften Charakters – gekennzeichnet durch einen großen Detailreichtum. Es ist nicht bekannt, für welchen Zweck die Ölskizze entstanden ist.

Kat. Ausst. München 1913, S. 32, Nr. 221. – Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 217. – Clementschitsch 1968, Bd. I, S. 16/17, 57; Bd. 2, Anhang B Ia (1764). – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.



## A 230 Huldigung an Maximilian III. Joseph

1770

Öl auf Leinwand, H. 36,3 x B. 23,9 cm  
München, Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen – Alte Pinakothek München,  
Inv.-Nr. 13138



Eine Repoussoirfigur am linken Bildrand leitet den Blick zu Minerva und ihre Begleiterinnen, die eine geschlossene Schale mit einer Statuette halten. Unterhalt davon trägt eine kniende Muse mit beiden Händen eine Rauchschale, in der bereits Weihrauch geopfert wurde. Zwei weibliche Figuren rechts weisen auf die Huldigungsszene. Zu ihren Füßen sitzt eine weitere Muse, vor ihr befinden sich die Symbole der Musik (Laute), Malerei (Farbpalette), Skulptur (Antikenkopf), Architektur (Grundrissplan) und Kriegskunst (Schwert). Der Blick aller Figuren ist auf die rechte obere Bildseite gerichtet: Dort trägt der kniende Chronos, auf einem Sockel erhöht, das Porträt von Kurfürst Maximilian III. Joseph als Medaillon. Er wird dabei vom bayerischen Löwen begleitet, darüber befindet sich das bayerische Wappen. Links davon stützt sich ein Genius mit erhobener Fackel auf das Herrscherbildnis. Eine architektonische Kulisse mit salomonischen Doppelsäulen und einem kunstvoll drapierten Vorhang hinterfängt die Szene.

Mittels des hohen Sockels und der gestaffelten Anordnung der Figuren gestaltet Wink den Bildraum. Die Dreieckskomposition, dessen Spitze das Herrscherporträt bildet, sorgt zudem für eine – auch durch Blicke und Gesten verdeutlichte – nach oben geführte Blickrichtung. Durch die ponderierten Einsatz von Licht und Schatten werden die einzelnen Figuren und Bildelemente voneinander unterschieden. Im Gegensatz zu der Kupfertafel von 1764 vereinfachte Wink hier die Huldigungszeremonie an den Kurfürsten auf das Wesentliche. Ein Grund hierfür könnte sein, dass die als Grisaille gemalte Darstellung als Stichvorlage für das Widmungsblatt der erweiterten Ausgabe der *Architecture Bavaoise* von François Cuvilliers d. J. diente.<sup>355</sup> Das Widmungsblatt wurde nach der Winkschen Vorlage von Hartwagner gestochen, Wink fertigte dafür jedoch auch eigenhändige Radierungen an.

Clementschtisch 1968, Bd. 1, S. 57/63, Bd. 2, Anhang B Ia(1770). – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252

<sup>355</sup> Vgl. Clementschtisch 1968, Bd. I, S. 57.

### A 231 Maria Anna Herzogin von Bayern, geb. Prinzessin von der Pfalz-Sulzbach (1722-1790)

1760-1765  
 Öl auf Leinwand, H. 258,0 x B. 116,0 cm  
 Privatbesitz



Die Herzogin steht in einem mit Pilaster geschmückten Raum unter einer Vorhangdraperie als Ganzfigur. Sie trägt ein prächtiges weißes, perlenbesetztes Kleid mit roter Schärpe. Um den Hals hat sie ein ebenfalls mit Perlen besetztes Halsband gelegt, zudem hat sie Ohrringe und den dazu passenden Haarschmuck angelegt. Ein blauer Hermelinumhang, den sie mit der rechten Hand hält, hüllt sie ein. Die linke Hand ruht auf dem Kurhut, der neben ihr auf einer Konsole zu sehen ist.<sup>356</sup>

Obwohl es von Wink heißt, dass er sich zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn beim herzoglich-clementinischen Hofmaler Johann Michael Kaufmann „mit Copierung der FürstenPersonen [!] des Durchlauchtigsten Churhauses“<sup>357</sup> beschäftigte, sind von ihm nur das Freundschaftsportrait mit Georg Desmarées sowie diese Darstellung der Herzogin Maria Anna von Bayern erhalten. Das Bildnis der Gattin von Herzog Clemens Franz von Paula (1722-1790) gehört zu einer Serie von acht Porträts bayerischer Herzöge und Kurfürsten mit ihren Ehegattinnen, die laut den Versteigerungslisten von Dillis durch Christian Wink und Franz Ignaz Baldauf angefertigt wurden. Sie befanden sich ehemals im Kurfürstensaal des Klosters Fürstenfeld und wurden während der Säkularisation zu einem Schätzpreis von je 30 Gulden versteigert.<sup>358</sup> Einer Inventarliste von 1810 zufolge malte Wink vier Porträts, die Kaiser Karl VII. und Herzog Clemens sowie ihre beiden Gemahlinnen darstellten.<sup>359</sup>

Dass es sich bei dieser Darstellung tatsächlich um die Pfalzprinzessin handelt, zeigen die Übereinstimmungen in der Physiognomie mit zwei Porträts von Georg Desmarées, der sie ebenfalls

<sup>356</sup> Die Abbildung des Kurhutes bei einer Herzogin ist nicht ungewöhnlich, auch Desmarées malte ihn in einem weiteren Portrait der Herzogin, abgebildet bei Hermarck 1933, S. 103 (Abb. 16). Auch ihr Gatte, Herzog Clemens Franz von Paula wird von Desmarées mit Kurhut abgebildet. Vgl. Hermarck 1933, S. 182, Nr. 16.

<sup>357</sup> Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228.

<sup>358</sup> Ausführlicheres hierzu bei Wabnitz 2006, S. 246/247.

<sup>359</sup> Vgl. Wabnitz 2006, S. 247. Demzufolge wären die anderen vier Bilder mit den Kurfürsten Max Emanuel sowie Maximilian III. Joseph samt Gattinnen von Baldauf.

dargestellt hat.<sup>360</sup> Das in den Quellen Wink für Wink gesicherte Herzoginnenporträt lässt sich auch stilistisch in das Werk des Künstlers einfügen: Ein Vergleich mit dem Freundschaftsbildnis mit Georg Desmarées verdeutlicht die feine und prägnante Modulierung der Gesichter sowie die Betonung der kostbaren Stoffe (vgl. Kat. A 232). Auch die Farbigkeit mit dem natürlichen Inkarnat der Figuren findet sich in beiden Porträts wieder. Vermutlich malte Wink das Porträt der Herzogin im Rahmen seiner Arbeiten in der Kaufmann'schen Werkstatt zwischen 1760-1765.

Wabnitz 2006, S. 246-247, 430 sowie Anm. 12-14.

---

<sup>360</sup> Vgl. die Ähnlichkeiten im Gesicht in den beiden Desmarées-Porträts, abgebildet bei Hernmarck 1933, S. 198, Nr. 108 und 109 (Abbildungen: S. 103, Abb. 16 sowie Tafel LI).

## A 232 Bildnis des Hofmalers Georg Desmarées

1771

Öl auf Zinkblech, H. 33 x B. 25,5 cm

Bez.: *Christianus/Wink. Pinxit/1771**(Georgius de Marées Aulae Boicae**Pictor primarius)*

München, Bayerisches

Nationalmuseum, Inv.-Nr. R 5772



Das laut Feulner<sup>361</sup> aus dem Besitz von Johann Caspar von Lippert stammende Porträt zeigt in einem Steinfensterrahmen nach Art von Gerrit Dou das Hüftbild des bekannten Münchner Hofmalers Georg Desmarées (1697-1776) zusammen mit einem Selbstportrait Christian Winks. Desmarées ist dem Betrachter von der Seite zugewandt und blickt ihn direkt an. Mit seiner rechten Hand fasst er an die Fensterbrüstung, während die Linke eine Farbpalette, Pinsel und einen Ruhestab hält. Desmarées Kleidung besteht aus einem blau-türkisen, mit Goldstickereien verzierten Gilet und einem braunen Justaucorps darüber. Sie weist ihn nicht als Maler aus, sondern inszeniert ihn seinem Status als Hofmaler entsprechend, was auch die sorgfältig gelegte Perücke zeigt. Hinter ihm steht eine Staffelei, auf der das Porträt von Christian Wink steht. Wink malte sich selbst mit Perücke und einem unauffälligen Rock in dunkleren Farben. Farbpalette und Pinsel weisen ihn ebenfalls als Maler aus, sie sind jedoch nur skizzenhaft angedeutet und zeigen den unvollendeten Zustand des in Arbeit befindlichen Bildnisses. Unterhalb der Brüstung steht geschrieben: *Georgius de Marées Aulae Boicae Pictor primarius*.

Das Doppelporträt der beiden Künstler gibt die Umkehrung des Auftrages wieder: Wink malte Desmarées, stellt dies jedoch innerhalb des Bildes genau anders herum dar. Die farbliche Gestaltung wird dominiert von Braun- und Grautönen, die nur durch die Farbakzente der Desmarées'schen Kleidung unterbrochen werden und damit die Aufmerksamkeit auf ihn als Hauptperson des Bildes legen. Nicht nur kompositorisch orientierte sich Wink an Gerrit Dou, sondern auch malerisch, indem er die Rahmung um die Hauptfigur ebenso relativ dunkel ausführte und die einzelnen Bildelemente mit sorgfältigen Modulationen und einer akzentuierten Beleuchtung wiedergab. Johann Jakob Dorner schuf zu dem Standesporträt ein Gegenstück, es zeigt das *Bildnis des Kupferstechers Johann Georg Wille*.<sup>362</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 111/112; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Kat. Mus. München 1908, S. 63. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

<sup>361</sup> Vgl. Feulner 1912, S. 6. Dies kann nicht bestätigt werden, da sich keine Quellen dazu erhalten haben.

<sup>362</sup> Vgl. Kat. Mus. München 1908, S. 63

### A 233 Drei Blumen- und Fruchtestücke

1785

Technik und Maße unbekannt

Verbleib unbekannt

Laut Hofrechnungsbuch lieferte Wink 1785 für die Gobelinmanufaktur drei *Blumen- und Fruchtestücke*, die vermutlich als Vorlagen für Wirkteppiche dienten. Er erhielt dafür insgesamt 120 Gulden. Es handelt sich hier um die einzigen, für Wink gesicherten Stillleben. Auf Grund der genauen Bezeichnung im Hofrechnungsbuch, in der Christian Wink explizit mit Vornamen genannt wird, ist auszuschließen, dass die Darstellungen von Johann Amandus Wink stammen.<sup>363</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1786). – BHStA KB HZA 198 fol. 136, Nr. 1551.

---

<sup>363</sup> Dieser lieferte bereits 1777 unter seinem eigenen Namen *Früchte- und Blumenstücke* an den kurfürstlichen Hof. Vgl. BHStA HR II Fasz. 486, Nr. 4139.

**A 234-A 247 Vierzehn Kreuzwegstationen für die Pfarrkirche Inning am Ammersee<sup>364</sup>**

1767-1771

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Zur Beschreibung vgl. A 60-A 73.

Die 14 Kreuzwegstationen in Inning am Ammersee sind kompositorisch und stilistisch identisch mit dem Kreuzweg der Pfarrkirche Geltofig (1771).<sup>365</sup> Da Wink das Fresko in Inning bereits 1767 datiert hat,<sup>366</sup> ist für den Kreuzweg ein Entstehungszeitraum von 1767 bis 1771 anzunehmen. Vermutlich entstanden die Stationen vor den Geltofingern Bildern oder zeitgleich mit ihnen. Auf Grund der räumlichen Trennung der beiden Orte (Inning am Ammersee vs. Geltofig bei Straubing) erscheint eine Verwendung derselben Kompositionen im 18. Jahrhundert unproblematisch.

---

<sup>364</sup> Der Kreuzweg wurde erst kurz vor Veröffentlichung der Arbeit entdeckt und ist der Vollständigkeit wegen aufgenommen. Auf eine genauere Analyse musste jedoch verzichtet werden.

<sup>365</sup> Vgl. Kat. A 60 bis A 73.

<sup>366</sup> Vgl. dazu die Entwurfsskizze A 153.

## Übersichten zu den einzelnen Tapisserie-Serien für den Münchner Hof

Jahreszeiten-Zyklus (1767-1774/75), Kat. A 219-A 228<sup>367</sup>

Titel	Karton	Tapisserie	Lohn
Allegorie des Herbstes	1767	1770	400 Gulden
Allegorie des Frühlings	1770	1774	400 Gulden
Allegorie des Winters	1771	1773	400 Gulden
Allegorie des Sommers	1773	1775	400 Gulden
Bordüre der Allegorie des Sommers	1774	unbekannt	200 Gulden
Flora	1774/75	1777	125 Gulden
Pomona	1774/75	1777	125 Gulden

Scipio-Zyklus (1776-83), Kat. A 210-A 215<sup>368</sup>

Titel	Karton	Tapisserie	Maße (aus Quelle; Höhe x Breite)	Größe Karton/Tapisserie (Höhe x Breite)
Die Großmut des Scipio	1776/77	1781	13 x 18 frz. Schuh ≈ 422,5 x 585 cm	400 x 525 cm (Karton)
Begleiter aus dem Gefolge des Scipio	1780	1792	13 x 4 frz. Schuh ≈ 422,5 x 130 cm	425 x 123 cm (Tapisserie)
Zwei Soldaten aus dem Gefolge des Scipio	1780/81	1783	13 x 3,5 frz. Schuh ≈ 422,5 x 114 cm	426 x 114 cm (Tapisserie)
Die Enthaltbarkeit des Scipio	1781	1799	13 x 14 frz. Schuh ≈ 422,5 x 455 cm	395 x 413 cm (Karton)
Scipio empfängt einen Prunkschild	1782/83	1782	13 x 9 frz. Schuh ≈ 422,5 x 292,5 cm	421 x 240 cm (Tapisserie)
Allucius verabschiedet sich von Scipio	1782/83	1790	13 x 9 frz. Schuh ≈ 422,5 x 292,5 cm	421 x 244 cm (Tapisserie)

Ilias-Zyklus (1791-96), Kat. A 196-A 197

Titel	Karton	Tapisserie	Lohn
1. Die Hochzeit der Thetis und des Peleus	1791-93	1802	1.500 Gulden
2. Das Urteil des Paris	---	---	---
3. Achill unter den Töchtern des Lycomedes	1794-96	1818	600 Gulden
4. Das Opfer der Iphigenie	---	---	---
5. Der Rat der Griechen	---	---	---

<sup>367</sup> Zum Lohn vgl. folgende Quellen: BHStA KB HZA Fasz. 180 Fol. 286, Nr. 3219. – BHStA KB HZA Fasz. 183 Fol. 249/250, Nr. 3441. – BHStA KB HZA Fasz. 184 Fol. 233/234, Nr. 3262. – BHStA KB HZA 186 fol. 252, Nr. 3522. – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3906 – BHStA KB HZA 187 fol. 250, Nr. 3403. – BHStA KB HZA 188 fol. 262, Nr. 3906 (Wink erhielt für „Flora“ und „Pomona“ zusammen 250 Gulden).

<sup>368</sup> Zu *Begleiter aus dem Gefolge des Scipios* vgl. BHStA KB HZA Fasz. 341 Fol. 212, Nr. 46: Restzahlung für kleineres, geliefertes Bild.

**Teil B – Fragliche Werke****B 1 David wird von Samuel gesalbt**

Öl auf Leinwand  
H. 38,8 x B. 32,8 cm  
Verbleib unbekannt



Das 1935 in Budapest versteigerte Bild konnte nicht ausfindig gemacht werden. Es wurde von Pigler Christian Wink zugeschrieben. Die Abbildung zeigt Samuel mit dem Horn in der rechten Hand, wie er David salbt, der in gebückter Haltung vor ihm steht.<sup>369</sup> Dahinter befinden sich einige der Brüder Davids. Eine Mauer und Felsen hinterfangen die Szene. An Hand der schlechten Schwarz-Weiß-Abbildung kann nicht beurteilt werden, ob die Darstellung tatsächlich von Wink stammt.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 57; Bd. 2, Anhang B Ia (1760-1770). – Pigler 1974, Bd. 1, S. 130 (Abb. Taf. 49).

---

<sup>369</sup> Vgl. 1 Sam 16, 13.



## B 2 Anbetung der Hirten

1765-1770

Öl auf Leinwand, H. 64,8 x B. 80,0 cm

Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art, Inv.-Nr. SN687

Die auf starke Untersicht gemalte Ölskizze zeigt den Entwurf für ein unbekanntes Deckengemälde mit der Geburt Christi in der unteren Bildmitte. Maria sitzt in der Mitte auf einer nach oben führende Treppe und ist dem Betrachter zugewandt. Sie präsentiert das hell erleuchtete Kind und hält mit beiden Händen ein Leinentuch. Um sie herum sind Josef, Ochse und Esel sowie zahlreiche Hirten und Engel kreisförmig angeordnet. Die Szene wird von der ruinösen Architekturkulisse hinterfangen. Darüber schweben auf unterschiedlichen Ebenen zahlreiche Engel in einer *di sotto in su*-Perspektive.

Der auf Illusionismus zielende Entwurf erinnert an die frühen Skizzen der 1760-er Jahre. In dieser Zeit orientierte sich Wink noch an der Tradition der barocken Deckenmalerei, die Architektur des Kirchenraumes im Deckenbild illusionistisch fortzuführen. Nur wenige Skizzen zeigen eine so deutlich angelegte *di sotto in su*-Perspektive, wie sie beispielsweise bei den Engeln der Fall ist. Hell-Dunkel-Kontraste mit der Akzentuierung des Neugeborenen und Mariens sowie die Perspektivkonstruktion lassen auf eine frühe Entstehungszeit zwischen 1765-1770 schließen. Die Architekturkulisse erinnert an die um 1768 entstandene Ölskizze der *Rückführung des Kreuzes durch Kaiser Heraklius* (vgl. Kat. A 149). Ob es sich jedoch tatsächlich um ein Werk von Wink handelt, bleibt auf Grund des dürftigen Abbildungsmaterials fraglich.

### B 3 Anbetung der Hirten

Um 1770

Öl auf Leinwand, H. 35,5 x B. 25,0 cm

Privatbesitz



Zur Beschreibung vgl. auf Grund der identischen Komposition Kat. A 19. Die ehemals zur Sammlung Goldschmidt, München, gehörende Ölskizze bildet das Pendant zur *Anbetung der Könige* (vgl. Kat. B 6) und stellt eine Kopie der im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen, signierten Ölskizze von Christian Wink dar (vgl. Kat. A 19).

Der Vergleich der beiden Bilder zeigt, dass die Darstellung im Nationalmuseum vor allem in den Physiognomien der Figuren feiner und abgestimmter ist. Das erkennt man beispielsweise in den Gesichtern Mariens und des Hirtenjüngens ebenso wie bei Josef und dem auf den Stern weisenden Engel im Hintergrund. Die Pinselstriche und Weißhöhungen sind in der gesicherten Ölskizze gezielter gesetzt, wie an der Hand des Hirten auf der linken Bildseite, der ebenfalls auf den Stern deutet, sichtbar wird. Auf Grund dieser Unterschiede scheint es daher fraglich, ob es sich hier tatsächlich um ein Original aus der Hand Winks oder um eine Werkstattarbeit handelt.

Kat. Ausst. München 1913, S. 32, Nr. 225. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Kat. Aukt. Neumeister 1991, S. 47, Nr. 380 (Abb. Taf. 14).

## B 4 Anbetung der Hirten

Öl auf Leinwand  
H. 27,6 x B. 20,3 cm  
Privatbesitz



An Hand der schlechten Abbildung kann nicht beurteilt werden, ob es sich hier um eine Darstellung von Christian Wink handelt.

[www.artnet.com](http://www.artnet.com) (abgerufen am 1.3.2007, versteigert durch Phillips, London, 16. April 1996, Lot 5).

**B 5 Heilige Nacht**

Öl auf Leinwand  
H. 59,0 x B. 71,0 cm  
Verbleib unbekannt

Die im Münchner Ausstellungskatalog von 1913 erwähnte und Wink zugeschriebene Ölskizze wird dort als „*Plafondskizze*“ bezeichnet. Sie gehörte zur Sammlung von Dr. August Goldschmidt (München). Eventuell stimmt die Darstellung mit jener mittlerweile in Sarasota befindlichen *Anbetung der Hirten* überein (vgl. Kat. B 2). Sie stellt, wie im Katalog beschrieben, einen Entwurf für ein Deckenbild dar und entstammte ebenfalls der Sammlung von Dr. Goldschmidt.<sup>370</sup>

Kat. Ausst. München 1913, Nr. 226, S. 32.

---

<sup>370</sup> Die Maße stimmen nicht überein, das hier genannte Bild ist um 8-10 cm größer. Das könnte jedoch am Rahmen liegen.

## B 6 Anbetung der Könige

Um 1770  
 Öl auf Leinwand, H. 35,5 x B. 25,0 cm  
 Privatbesitz



In einer ruinenhaft angedeuteten Behausung steht Maria mit dem Kind auf dem Arm auf der rechten Seite vor einer Doppelsäule. Sie blickt auf einen der drei Könige herab, der vor ihr kniet und dem Kind mit Gaben huldigt. Ein weiterer König hat sich in tiefer Ehrerbietung zu Füßen der Gottesmutter geworfen. Balthasar ist als Dritter in die Knie gegangen und hält ein Weihrauchfass in der Hand. Zahlreiche Soldaten im Hintergrund begleiten die Herrscher, während Josef rechts auf das Geschehen blickt. Über der Szene schweben der Stern sowie einige Engel.

Im Gegensatz zum Gegenstück *Anbetung der Hirten* ist zu dieser Darstellung keine von Wink bezeichnete weitere Fassung erhalten (vgl. Kat. B 3). Auf Grund der stilistischen Ähnlichkeiten mit dem Pendant sowie Vergleiche mit anderen gesicherten Darstellungen ist es auch hier fraglich, ob es sich um ein Original oder eine Werkstattarbeit handelt. Vor allem die Gesichter Josefs, des Kindes oder Balthasars sowie die malerische Ausführung lassen daran zweifeln. Eine Kopie nach dieser Ölskizze hat sich in Freising erhalten (Vgl. Kat. D 3).

Kat. Ausst. München 1913, S. 32, Nr. 225. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 110; Bd. 2, Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Kat. Aukt. Neumeister 1991, S. 47, Nr. 381 (Abb. Taf. 14).

## B 7 Auferweckung des Lazarus

Öl auf Eichenholz, H. 33,0 x B. 25,0 cm  
Verbleib unbekannt

Das als Gegenstück zu den *Drei Marien am Grabe* (vgl. Kat. B 13) von Weinmüller versteigerte Bild zeigt die Abwandlung einer seitenverkehrten Kopie Winks nach einer Radierung Rembrandts (vgl. Kat. A 38). Vor allem die Figur des Christus stimmt mit der Kopie überein. Auf Grund der schlechten Qualität des Fotos fällt jedoch eine Zuordnung an Wink schwer und ist daher fraglich. Das Gemälde befand sich ursprünglich ebenfalls in der Sammlung Reuschel.

Kat. Aukt. Weinmüller 1964, S. 128, Nr. 1443a (Abb. Taf. 81). – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 111; Bd. 2, B IIb (1770-1780).

## B 8 Das letzte Abendmahl

1788  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Bez.: *Christianus Wink pictor Aulicus Monachij 1788 mens*  
Verbleib unbekannt

Die Ölskizze diene laut Clementschitsch als Entwurf für das Chorfresko in Hiltenfingen. Ihr Verbleib konnte nicht ermittelt werden, weitere Quellen dazu sind nicht bekannt.

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1788).

## B 9 Christus am Kreuz

1782  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Zerstört (ehemals Grösdorf/Kipfenberg, Gottesackerkapelle Hl. Kreuz)

Die bei Dehio erwähnte Darstellung ist laut Auskunft des Mesners, Herrn Günther Heinz, vom 27. März 2008 nicht mehr vorhanden. Daher kann nicht beurteilt werden, ob es sich hier um eine Darstellung von Christian Wink handelte.

Dehio 1990, München und Oberbayern, S. 375.

**B 10 Beweinung Christi**

Um 1765

Öl auf Kupfer, H. 40,5 x B. 24,0 cm

Privatbesitz (chem. Dorotheum, Wien)



Die hintereinander angeordneten Figuren zeigen den toten Christus in einer Torsion des Körpers vor seiner Mutter Maria auf einem Leintuch liegen. Maria sitzt hinter ihm und beklagt seinen Tod, ihr Blick ist nach oben gerichtet. Hinter ihr steht Johannes, leicht nach links versetzt, er blickt verzweifelt auf den Toten hinab. Darüber schweben ein Engel und zwei Cherubim.

Die Anordnung der Figuren von vorne nach hinten in unterschiedlichen Haltungen und Drehungen gleicht einer Studie, in welcher der Künstler diverse Bewegungsmotive vereinen und an Hand eines Themas verbildlichen wollte. Auf Grund der schlechten Abbildung kann nicht eindeutig geklärt werden, ob es sich tatsächlich um eine Ölskizze von Wink handelt. Die Figuren von Christus und Maria erinnern stark an jene aus der gesicherten *Beweinung Christi*, die sich heute in der Münchner Sammlung Reuschel befindet (vgl. Kat. A 56). Sie erscheinen hier von den Gesichtern jedoch noch etwas derber (v. a. Johannes und Maria) und ähneln der *Kreuzabnahme Christi* (um 1765). Daher ist eine Datierung um 1765 wahrscheinlich (vgl. Kat. A 55).

Kat. Aukt. Dorotheum 1995, Lot 205 (inkl. Abb.).

**B 11 Pietà**

Um 1775?

Öl auf Leinwand, H. 28,5 x B. 21,0 cm

Privatbesitz (ehem. Neumeister, München)



Die auf den toten, schräg im Bild liegenden Christus und seine Mutter Maria konzentrierte Darstellung zeigt die beiden Figuren in einer ungewöhnlichen Ansicht, die so im Werk von Wink nicht auftaucht. Vergleiche mit anderen Beweinungsszenen aus unterschiedlichen Phasen<sup>371</sup> zeigen Unterschiede zum einen in der Komposition, zum anderen auch in den Gesichtern der Figuren. Durch die Anordnung der Figuren schräg zum Betrachter entsteht eine Raamtiefe, die man bei Wink so nicht kennt. Die Engelsköpfe am oberen Bildrand sind in der malerischen Ausführung ebenfalls nicht typisch für ihn und lassen Zweifel an der Autorschaft Winks aufkommen.

Kat. Aukt. Neumeister 1989, S. 78 (Taf. 128).

<sup>371</sup> Vgl. Kat. A 56 (um 1770), A 57 (1776) oder A 59 (1790).



**B 12 Auferstehung Christi**

Öl auf Leinwand, H. 69,2 x B. 48,9 cm  
Privatbesitz



Das 1988 bei Sotheby's in New York als „*Christian Wink Umkreis*“ versteigerte Ölbild kann auf Grund des schlechten Abbildungsmaterials nur schwer beurteilt werden. Vergleiche mit einer gesicherten Darstellung desselben Themas zeigen deutliche Unterschiede, vor allem in der Physiognomie der Christus-Figur (vgl. Kat. A 102). Daher stammt das Ölbild vermutlich nicht von Wink.

[www.artnet.com](http://www.artnet.com) (abgerufen am 1.3.2007, versteigert durch Sotheby's New York, am 21. Oktober 1988, Lot 64).

### B 13 Die drei Marien am Grabe

Öl auf Eichenholz, H. 33,0 x B. 25,0 cm  
Verbleib unbekannt



Die 1964 bei Weinmüller versteigerte und vormals zur Sammlung Reuschel gehörende Darstellung zeigt einen Engel auf dem leeren Grab sitzend, der sich zu den beiden Frauen rechts vorbeugt und ihnen die Botschaft der Auferstehung übermittelt. Vorne links kniet als Repousoirfigur die dritte Maria. Eine helle Glorie hinterfängt die Szene.

An Hand der sehr schlechten Schwarz-Weiß-Abbildung aus dem Feulner-Nachlass der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte (Inv.-Nr. 116885) kann nicht beurteilt werden, ob es sich tatsächlich um eine Darstellung von Wink handelt. Auch eine Datierung erscheint problematisch. Laut Auktionskatalog und Clementschitsch gehört zu diesem Bild die *Auferweckung des Lazarus* als Gegenstück.<sup>372</sup>

Kat. Aukt. Weinmüller 1964, S. 127, Nr. 1143 (Abb. Taf. 81). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, B IIb (1770-1780).

<sup>372</sup> Vgl. Kat. B 7 sowie Kat. Aukt. Weinmüller 1964, S. 127, Nr. 1143, Clementschitsch 1968, Bd. 2, B IIb (1770-1780).

## **B 14 Vermählung Mariens mit dem Hl. Joseph**

1763

Öl auf Leinwand, H. 46,0 x B. 35,0 cm

Verbleib unbekannt

Laut Auskunft des Verwalters von Baronin Margarethe de Bassus am 17.03.2007 befindet sich das Bild nicht mehr auf Schloss Sandersdorf, sondern wurde verkauft.<sup>373</sup>

Feulner 1912, S. 58. – Tyroller 1988, S. 54.

---

<sup>373</sup> Der Verwalter konnte leider keine weiteren Angaben dazu machen.

**B 15 Himmelfahrt Mariens**

1770/1771

Öl/Leinwand, H. 46,0 x B. 29,0 cm

Augsburg, Kunstsammlungen und Museen Augsburg,  
Schaezlerpalais – Deutsche Barockgalerie, Inv.-Nr. 8860

Vgl. die Beschreibung in Kat. A 110.

Die Ölskizze ist in der Komposition identisch jener der bezeichneten Skizze, die Wink 1770 als Entwurf für die Klosterkirche in Scheyern malte (vgl. Kat. A 110 sowie A 112). Im Gegensatz dazu ist die malerische Ausführung hier präziser und detaillierter: Gesichter, Faltenwürfe, pflanzliche Bildelemente und die räumliche Situation wurden hier genauestens wiedergeben. Die teilweise etwas glatte Malweise und die Charakterisierung der Gesichter stimmen nicht mit dem Stil von Christian Wink überein. Dies ist vor allem in den Gesichtern der Engel sowie Maria und der Dreifaltigkeit zu erkennen, die teilweise zierlich und fein dargestellt wurden. Es ist daher fraglich, ob die Skizze tatsächlich aus der Hand von Christian Wink ist oder aus seinem Umkreis stammt.

Kat. Ausst. Augsburg 1947, S. 49, Nr. 221. – Lieb 1952, S. 40. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Woeckel 1968/1969, S. 119-122. – Kat. Mus. Augsburg 1970, S. 205. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271/272. – Paula 1992 II, S. 211/227. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 149-153. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

**B 16 Himmelfahrt Mariens**

Um 1770/1771

Öl/Leinwand, H. 77,0 x B. 46,5 cm

Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 91



Zur Beschreibung vgl. Kat. A 110.

Zusammen mit den weiteren Bildern, die ebenfalls nach der Skizze der *Himmelfahrt Mariens* für das Hochaltarbild in Scheyern entstanden sind (vgl. . Kat. A 110 und A 112 sowie B 15 und B 17), weist das Freisinger Bild den ausgeprägtesten Skizzenstil auf. Die Pinselstriche erscheinen dabei – im Vergleich mit dem signierten Entwurfsbild – teilweise gelungen, teilweise jedoch sehr fahrig, so beispielsweise bei der Figur des Petrus vorne links. Die einzelnen Figuren sind noch vereinfachter dargestellt als in der Originalskizze, wie an den Aposteln im Mittelgrund zu erkennen ist. Daher erscheint es fraglich, ob es sich hier um ein Original aus der Hand Winks handelt oder seinem Umkreis entstammt.

Kat. Mus. Freising 1994, S. 62.

**B 17 Himmelfahrt Mariens**

Um 1770/71

Öl auf Leinwand, H. 73,0 x B. 43,0 cm  
Mainz, Landesmuseum, Inv.-Nr. 345

Vgl. die Beschreibung in Kat. A 110.

Die Mainzer Ölskizze stellt eine weitere Fassung der *Himmelfahrt Mariens* dar, die im Zusammenhang mit dem Auftrag für das Hochaltarblatt der Klosterkirche in Scheyern gemalt wurde.<sup>374</sup> Von allen danach entstandenen Fassungen ähnelt es der Originalskizze in Bezug auf den Skizzenstil am deutlichsten und weist auch fast das gleiche Bildformat auf.

Die etwas detailliertere Ausführung der einzelnen Personen sowie die präzisere Darstellung der räumlichen Situation und Pflanzen lassen – ebenso wie die Unterschiede in den Gesichtern – vermuten, dass es sich auch hier um eine Werkstattarbeit nach dem Entwurf handeln könnte. Kleine Unterschiede zwischen der Mainzer Skizze und dem ausgeführten Hochaltarbild veranschaulichen, dass sich der Künstler dabei am Wink'schen Entwurfsbild orientiert hat und nicht an der Ausführung.

Zu den Museumsverzeichnissen s. Kat. Mus. Mainz 2007, S. 325. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 109; Bd. 2, Anhang B IIa (1771). – Woeckel 1968/1969, S. 119-122. – Kat. Mus. Augsburg 1984, S. 271. – Paula 1992 II, S. 211/227. – Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 149-153. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Kat. Mus. Mainz 2007, S. 324-329 (Abb. 268).

<sup>374</sup> Vgl. auch Kat. A 110 (bezeichnete Entwurfsskizze), Kat. A 112 (Hochaltarblatt in Scheyern) sowie die weiteren Fassungen: Kat. B 15 und B 16.

**B 18 Himmelfahrt Mariens**

Um 1775?

Öl auf Leinwand, H. 49,0 x B. 30,0 cm

Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. R.F. 1998-34



Die Ölskizze zeigt im unteren Bereich in der Bildmitte das leere Grab mit den erstaunten Aposteln. Ein Engel darüber weist mit seiner Hand auf die zum Himmel emporschwebende Gottesmutter, die von zahlreichen Engeln, die sie verehren, umgeben ist. Zu beiden Seiten Mariens sind weitere Figuren auf Wolkenbänken angedeutet, die evtl. Heilige darstellen könnten.

Die Wink zugeschriebene Ölskizze wird vom Louvre als nicht ausgeführter Entwurf für die Bürgersaalkirche in München bezeichnet.<sup>375</sup> Vergleiche mit der gesicherten Skizze aus der Sammlung Reuschel sowie der Stuttgarter Zeichnung, die beide nachgewiesenermaßen als Bewerbungsstücke für den Auftrag der Kirche dienten, lassen diesen Schluss nicht zu. Zudem scheint es fraglich, ob die Ölskizze überhaupt von Christian Wink stammt. Die Komposition ist zwar in der Art des Hofmalers gestaltet, auch einige Apostel sowie der über dem Grabmal schwebende Engel erinnern an Winksche Figurentypen.<sup>376</sup> Die malerische Ausführung irritiert jedoch: Zwar ist der Skizzenstil des Künstlers teilweise sehr grob und Figuren werden durchaus mit wenigen Pinselstriche angedeutet. Die Gesichter seiner Hauptpersonen sind jedoch immer etwas genauer charakterisiert und gut erkennbar. Diese Art sieht man hier nicht: Die extrem skizzenhafte, fast lieblose Wiedergabe der einzelnen Figuren und ihrer Gesichter verwundert und ist nicht typisch für Wink.

Kat. Aukt. Dorotheum 1998, Lot 203.

<sup>375</sup> »Projet non retenu pour la peinture de la voûte de l'église du Bürgersaal de Munich...«

[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=8678](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=8678) (abgerufen am 21.10.2008).

<sup>376</sup> Der Engel ist beispielsweise jenem aus der *Entthauptung der Hl. Katharina von Alexandrien* von 1777 sehr ähnlich. Vgl. Kat. A 162.

## B 19 Himmelfahrt Mariens

Um 1790/1791  
 Technik und Maße unbekannt  
 Verbleib unbekannt, ehem. Fribourg



Maria schwebt in der Bildmitte auf Wolken und wird dabei von Engeln getragen. Ihre Arme sind weit ausgebreitet und ihr Blick ist nach oben gerichtet. Im unteren Bereich stehen die Apostel um das leere Grab.

Trotz des oberen Bogenabschlusses, der auf den Entwurf für ein Altarblatt hinweist, könnte die Skizze im Zusammenhang mit dem Fresko der *Himmelfahrt Mariens* in der nördlichen Seitenkapelle von Hörgertshausen entstanden sein:<sup>377</sup> Die Haltung der Muttergottes mit den beiden Engeln ist in beiden Darstellungen nahezu identisch, auch einige der Apostel ähneln sich. Daher ist eine Datierung um 1790/1791 anzunehmen. Ob die Skizze tatsächlich aus Winks Hand stammt, kann auf Grund des schlechten Abbildungsmaterials nicht beurteilt werden. Sie befindet sich mittlerweile nicht mehr in Fribourg (Schweiz).

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797).

<sup>377</sup> Vgl. Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797). Das Fresko ist abgebildet in CBD 1998, Bd. 6, S. 254.



## B 20 Der Hl. Cyriacus befreit Artemia, die Tochter Kaiser Diokletians, von Dämonen

1780-er Jahre

Öl auf Leinwand, H. 40,5 x B. 31,3 cm  
München, Bayerisches Nationalmuseum  
(Sammlung Reuschel), Inv.-Nr. RI 20



Der Hl. Cyriacus steht mit roter Dalmatik erhöht vor dem architektonischen Hintergrund eines Tempels. Er hat die rechte Hand erhoben, mit der Linken liest er in einem Buch, welches von einem Jungen gehalten wird. Vor ihm wird die nach hinten zu Boden gesunkene Artemia, Tochter des Kaisers Diokletian, von einer Dienerin gehalten. Cyriacus heilt sie von einem bösen Geist. Ein Soldat im Vordergrund und weitere Personen begleiten die Szene. Darüber schweben zwei Engel auf einer Wolke.

Die bei Meine-Schawe/Schawe beschriebene Röntgenaufnahme zeigt unter der Szene des Cyriacuswunders das nicht sichtbare, auf den Kopf gestellte Portrait einer Fürstin mit einem prächtigen Gewand und zwei Kronen auf der linken Seite.<sup>378</sup> Die Dargestellte wird mit Kunigunde von Sachsen (1740-1826), einer Schwägerin von Kurfürst Maximilian III. Joseph, in Verbindung gebracht.<sup>379</sup>

Die Szene mit Cyriacus und Artemia diente auf Grund der Untersicht vermutlich als Entwurf für ein Wandbild. Wenn es von Wink stammt, dann entstand es vermutlich erst in den 1780er Jahren. Dafür sprechen der einfach gehaltene Hintergrund, die wenigen Figuren und die Malweise.

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Meine Schawe/Schawe 1995, S. 206 (Abb. S. 233).

<sup>378</sup> Abbildung bei Meine-Schawe/Schawe, S. 207.

<sup>379</sup> Vgl. Meine-Schawe/Schawe, S. 207.

## B 21 Die vier Evangelisten

1760-1770?

Öl auf Holz, H. 18,5 x B. 23,5 cm

Verbleib unbekannt



Die im Werkkatalog zu Maulbertsch (Garas 1960) veröffentlichte Darstellung wurde von Clementschitsch 1968 Christian Wink zugeschrieben und als „*Skizze zu einem Fresko*?“ gedeutet.<sup>380</sup> Clementschitsch argumentiert mit Vergleichen von Wink-Bildern aus den 1760-er Jahren, die jedoch nicht alle gesichert sind (beispielsweise *Tod des Hl. Wenzeslaus*, vgl. Kat. A 192). Die Gestalten ähneln Wink'schen Figurentypen wie die vorgeschlagenen Levi oder Thomas aus dem Augsburger Christuszyklus entfernt (vgl. Kat. A 28 und A 107), eine endgültige Aussage kann jedoch auf Grund des schlechten Bildmaterials nicht getroffen werden. Vor allem die Figuren von Johannes und Matthäus sind eher untypisch für Wink. Auch der von Clementschitsch gedeutete Zweck der Darstellung als Entwurf für ein Fresko ist auf Grund der Figurengröße zu hinterfragen.

Garas 1960, Taf. LXXXVII, Abb. 127. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770). – Garas 1974, S. 239.

<sup>380</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770).

**B 22 Hl. Florian**

Um 1765?

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Fürstenfeldbruck, ehemalige Zisterzienserabtei Fürstenfeld,  
Kath. Pfarrkirche St. Bernhard, Kirche Maria Heimsuchung

Der Hl. Florian kniet im Altarblatt des Florianaltars auf der nördlichen Seite der ehemaligen Zisterzienserabtei überlebensgroß in der Bildmitte auf einem Felsen. Er ist in der Art eines römischen Soldaten mit Brustpanzer, Federhelm und Sandalen gekleidet, blickt nach oben und hält in der linken Hand eine weiße Fahne. Mit der rechten Hand gießt er Wasser auf ein im Bildhintergrund brennendes Gebäude.

Christian Wink hielt sich zu Beginn der 1760-er Jahre im Kloster Fürstenfeld auf, wie die Quellen belegen,<sup>381</sup> 1764 schrieb er an Johann Caspar von Lippert einen Brief aus dem Kloster.<sup>382</sup> Es könnte daher denkbar sein, dass Wink in dieser Zeit das von Johann Nepomuk Schöpf (1735-1798) begonnene Altarblatt vollendet hat.<sup>383</sup> Stilistische Untersuchungen belegen die Zuschreibung an Wink nicht endgültig, die angeführten Vergleiche – vor allem in der Gesichtspartie des Heiligen – mit Bildern des Künstlers lassen Gemeinsamkeiten erkennen, stammen jedoch aus der Zeit um 1770 (vgl. Kat. A 106 und A 26). Eine überzeugende Zuschreibung erscheint daher problematisch.

KDB 1895, Oberbayern II, S. 457. – Aumiller 1930, S. 30. – Lechner 1967, S. 34. – Clementschitsch 1968, Bd. 1, S. 16. – Biron von Curland 1975, S. 183/184. – Tyroller 1988, S. 54. – Altmann 1988, S. 241. – Leutheußer 1993, S. 36, 311. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Altmann 2000, S. 17. – Schmid 2000 II, S. 101. – Wabnitz 2006, S. 246. – Klemenz 2006, Abb. 339.

<sup>381</sup> So berichtet die Augsburgische Kunstzeitung: „Bald darauf wurde er in das Kloster, Fürstenfeld, berufen, um daselbst einige Stücke zu verfertigen.“ Kunstzeitung Augsburg 1770, 29. Stück, S. 228.

<sup>382</sup> Abgedruckt bei Messerer 1972, S. 706 (Nr. 1559).

<sup>383</sup> Vgl. Leutheußer 1993, S. 36, 311 und Altmann 2000, S. 17.

**B 23 Martyrium des Hl. Johannes Nepomuk**

Um 1770

Öl auf Leinwand, H. 81,0 x B. 65,0 cm

Verbleib unbekannt

Laut Auktionskatalog von 1959 bildete die Darstellung das Gegenstück des heute in Regensburg befindlichen *Tod des Hl. Wenzel*.<sup>384</sup> Leider hat sich hierzu keine Abbildung erhalten, der Verbleib ist unbekannt.

Weinmüller, Kat. 1959 (9./10.12.1959), Nr. 893.

---

<sup>384</sup> Vgl. Kat. A 192. Der bei Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770) angegebene Katalog (Auktion Weinmüller 1959, 9./10.12.1959, Lot 893) konnte nicht ausfindig gemacht werden.

**B 24 Hl. Josef**

Um 1771

Öl auf Leinwand, H. 19,8 x B. 13,9 cm  
 Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,  
 Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche  
 Sammlungen, Inv.-Nr. Gem 1244



Die kleine Ölskizze stellt den Hl. Josef frontal zum Betrachter dar: Er kniet im Gebet und lehnt dabei an einem großen Stein, den Blick ist nach oben gerichtet. Vor ihm halten zwei Engel seine Attribute: einen blühenden Stab sowie eine weiße Lilie. Rechts dahinter erkennt man die Andeutung einer Landschaft mit Sträuchern, über ihm öffnet sich ein goldener Himmel mit Engelsköpfen zu beiden Seiten.

Die im Verhältnis zum kleinen Format der Tafel auffällige Malweise mit dicken Pinselstrichen wirkt sehr flächig und skizzenhaft. Die Gesichter sind teilweise nur grob mit einzelnen Strichen angedeutet. Diese für Wink nicht untypische Gestaltungsweise erinnert an Darstellungen wie beispielsweise die *Skizze zur Allegorie des Winters* (um 1771, vgl. Kat. A 224). Vermutlich handelt es sich hier um eine Werkstattarbeit. Als Datierung ist um 1771 anzunehmen.

**B 25 Die reumütige Maria Magdalena**

Öl auf Leinwand, H. 32,4 x B. 26,7 cm  
Privatbesitz

Die Christian Wink zugeschriebene Darstellung wurde im Jahr 2000 in London versteigert. Da im Auktionskatalog keine Abbildung dazu vorhanden war, kann nicht beurteilt werden, ob es sich tatsächlich um ein Werk des Künstlers handelt.

Kat. Aukt. London 2000, S. 38 (Nr. 76, ohne Abb.).

**B 26 Paulus heilt einen Lahmen**

Öl auf Leinwand, H. 26,0 x B. 36,5 cm  
Verbleib unbekannt

Zu der im Auktionskatalog von 1962 erwähnten Darstellung gibt es keine Abbildung. Das Gemälde wurde von Geheimrat Zimmermann in einem Gutachten vom 29.9.1961 Wink zugeschrieben. Es bleibt offen, ob es sich tatsächlich um ein Original von Wink handelt oder nicht.

Kat. Aukt. Weinmüller 1962, S. 73 (Nr. 897). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

**B 27 Martyrium des Hl. Sebastian**

Öl auf Leinwand, H. 45,1 x B. 32,0 cm  
Privatbesitz (chem. Christie's New York)



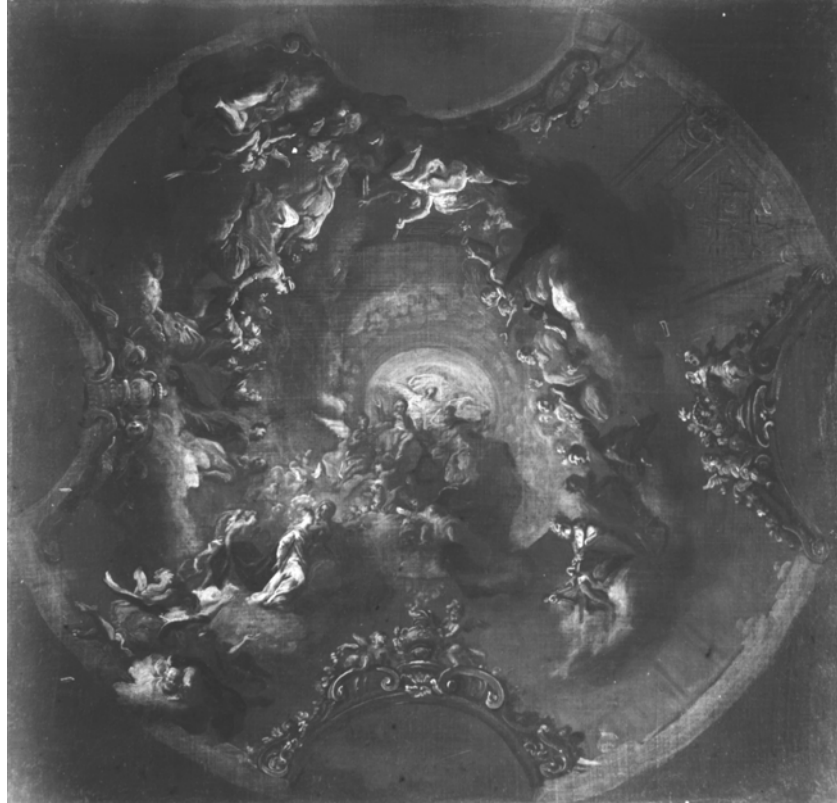
Auf Grund des schlechten Abbildungsmaterials ist eine Einschätzung problematisch. Die Komposition erscheint vor allem in Bezug auf die ausführliche Schilderung der Landschaft untypisch für Wink. Ebenso irritiert die große Anzahl der Figuren, die bei Wink nur in Freskoentwürfen auftritt. Die Darstellung wurde 1989 bei Christie's in New York versteigert.

Kat. Aukt. Christie's 1989, Lot 155.

**B 28 Aufnahme eines/einer Heiligen (Maria?) in den Himmel**

Öl auf Leinwand, H. 71,5 x B. 72,5 cm

Budapest, Szépmvészeti Múzeum (Museum der Bildenden Künste), Inv.-Nr. 2132



Wie an den halbkreisförmigen Aussparungen zu allen vier Seiten und dem quadratischen Format zu erkennen ist, diente die Ölskizze vermutlich als Entwurf für ein Kuppelgemälde. Auf Grund des schlechten Abbildungsmaterials ist eine inhaltliche Beschreibung der Skizze nur schwer möglich: Ein in die Tiefe führender, kreisförmig angeordneter Wolkenhimmel präsentiert auf verschiedenen Stufen Gruppen mit Heiligen. Maria (?) befindet sich links auf einer Wolkenbank und wird nach oben zur Dreifaltigkeit geführt.

Gegen eine Zuschreibung an Wink spricht vor allem die Komposition, die sich in dieser asymmetrischen Anordnung in seinen Entwürfen für Fresken nicht findet. Trotz der sehr skizzenhaften Malweise ist der Stil nicht mit dem von Christian Wink vergleichbar. Ein Vergleich der Darstellung mit drei Skizzen aus den unterschiedlichen Phasen Winks verdeutlicht dies, daher erscheint eine Zuschreibung an Wink fraglich.<sup>385</sup>

Kat. Mus. Budapest 1967, Bd. 1, S. 519. – Kat. Mus. Budapest 2003, S. 138 (Abb. S. 138).

<sup>385</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 153 (1767), A 108 (1773) und A 114 (1783).



## B 29 Triumph der Wahrheit

Öl auf Leinwand, H. 33,0 x B. 28,1 cm  
Privatbesitz



Da das Abbildungsmaterial dieser 1993 in New York versteigerten Darstellung sehr schlecht ist, kann kein Urteil dazu gefällt werden.

Kat. Aukt. Christie's New York, 19. Mai 1993, Lot 149).

**B 30 Vision des Hl. Kreuzes**

1780-1797?

Öl auf Holz, H. 22,5 x B. 17,0 cm

Verbleib unbekannt

Siehe B 31.

**B 31 Vision des Signum der Trinität**

1780-1797?

Öl auf Holz, H. 22,5 x B. 17,0 cm

Verbleib unbekannt

Die Darstellungen befanden sich ehemals in Kassel und sind seit dem Zweiten Weltkrieg verschwunden. Prof. Weber von der Museumslandschaft Hessen Kassel teilte diesbezüglich mit:<sup>386</sup>

„Beide Gemälde tauchen im Gemäldeinventar von 1875 ff., und zwar unter der Nr. 1265 die „Vision des hl. Kreuzes“, unter Nr. 1266 die „Vision des Signums der Trinität“. Sie erhielten die "Gemäldekatalognummern" GK 891 bzw. 892. Zu beiden werden identische technische Daten angegeben: Öl auf Holz, 22,5 x 17 cm. Zur Provenienz wird vermerkt, dass sie von Deiker, Braunfels, angekauft wurden. Aufgrund der flankierenden Daten muss das zwischen dem 12.3.1928 und April 1929 geschehen sein. In Schloss Braunfelds in Braunfels gibt es immer noch eine große Sammlung von Gemälden des Jagdmalers Deiker, aus anderer Quelle weiß ich, dass eine umfangreiche Sammlung niederländischer Zeichnungen der Sammlung Deiker in den 30er Jahren in Kassel in einer Sonderausstellung zu sehen waren. Vielleicht bekommen Sie so mehr über "A. Deiker" heraus. Die Gemälde gehören zu den Verlusten des 2. Weltkriegs; nähere Umstände sind mir nicht bekannt. Fotografien sind leider nicht vorhanden.“

Die Recherchen zu „A. Deiker“ haben keine weiteren Informationen erbracht.

Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

---

<sup>386</sup> Freundliche Auskunft von Prof. Dr. Weber, Museumslandschaft Hessen Kassel, am 5. Dezember 2007.

**B 32 Opfer der Polyxena**

1770-er Jahre?

Öl auf Leinwand, H. 61,0 x B. 37,5 cm

Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art,

Inv.-Nr. SN323

Die Ölskizze zeigt in der Bildmitte, wie Polyxena von den Griechen durch die Hand des Neoptolemos vor dem Grabmal des Achilles geopfert wird.

An Hand der freundlicherweise vom Ringling-Museum zur Verfügung gestellten Abbildung kann nicht beurteilt werden, ob es sich hier tatsächlich um eine Ölskizze von Christian Wink handelt. Figurenbildung sowie die architektonischen Remineszenzen stehen dem Wink'schen Stil nahe, die Farbigkeit hingegen erinnert nicht an Wink, was jedoch durch die Fotografie verfälscht wiedergegeben sein kann.

Clementschtsch schrieb die Darstellung einem Schüler (Amandus?) zu und erwähnte die Provenienz einer Wiener Privatsammlung, die vom Museum bestätigt wurde. John Ringling erwarb die Skizze 1936.

Clementschtsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

**B 33 Allegorische Szene**

Um 1775?

Öl auf Leinwand, H. 28,0 x B. 20,0 cm

Privatbesitz



Ein Gutachten von Clementschitsch (1994) schreibt diese Darstellung Christian Wink zu und bezeichnet sie als Entwurf zu einem Fresko. Auf Grund des schlechten Abbildungsmaterials kann die Zuschreibung nicht bestätigt werden. Vermutlich wurde das Bild zu beiden Seiten beschnitten. Der sehr skizzenhafte Stil mit den teilweise nur angedeuteten Figuren lässt keine genauere Deutung des Themas zu. Einzig die beiden Frauen im linken Bildvordergrund können mit gesicherten Wink-Darstellungen verglichen werden und erinnern an die *Enthauptung der Hl. Katharina von Siena* (1777, vgl. Kat. A 162).

Kat. Aukt. Neumeister 1994, S. 44 (Taf. 88).

**B 34 Falkner mit Hund nach der Jagd**

Öl auf Leinwand, H. 38,8 x B. 40,2 cm  
Privatbesitz

Zu diesem bei Christie's in Amsterdam versteigerten Bild gibt es keine Abbildung. Auf Grund des Themas ist die Autorschaft Winks stark anzuzweifeln, da von ihm kein einziges Genregemälde überliefert ist.

www.artnet.com (abgerufen am 1.3.2007, versteigert durch Christie's, Amsterdam, 12. Juni 1990, Lot 111).

**B 35 Stilleben: Blumen und Früchte<sup>387</sup>**

Öl auf Leinwand, H. 51,0 x B. 34,0 cm  
Bez.: T. Ch. Wink p.  
Privatbesitz

Die Zuschreibung an das mit „T. Ch. Wink p.“ bezeichnete Stilleben ist fraglich, da die Signatur mit Sicherheit nicht von Wink selbst stammt. Das Schriftbild ähnelt in keinster Weise jenen gesicherten Unterschriften Winks, die aus Briefen und bezeichneten Tafelbildern überliefert sind (Wink unterschrieb nie – auch nicht abgekürzt – mit seinem Vornamen „Thomas“). Vermutlich wurde die Bezeichnung erst im 19. Jahrhundert hinzugefügt. Wink hat zwar einige Stilleben gemalt (vgl. Kat. A 233), diese sind jedoch nicht erhalten. Auf Grund des nicht vorhandenen Vergleichsmaterials erscheint ein Urteil zu diesem Stilleben problematisch. Die malerische Ausführung der Blüten erinnert nicht an den Pinselstrich Winks.

Die Übereinstimmungen in der Signatur sowie im Format lassen vermuten, dass es sich hier um das bei Weinmüller 1937 versteigerte *Stilleben. Blumenvase und Früchte* handelt.

Kat. Aukt. Weinmüller 1937, S. 78 (Nr. 802).

---

<sup>387</sup> Herzlichen Dank an Frau Simone Unger, Eichstätt, für den Hinweis und die Informationen dazu.

## Teil C – Abgeschriebene Werke

### C 1 Opfer Abels

Öl auf Leinwand, H. 92,5 x B. 64,5 cm  
Verbleib unbekannt



Siehe C 2.

## C 2 Opfer Abrahams

Öl auf Leinwand, H. 92,5 x B. 64,5 cm  
Verbleib unbekannt



Das bei Weinmüller 1964 versteigerte Bilpaar stammt, wie Clementschitsch treffend festgestellt hat, mit Sicherheit nicht von Wink.<sup>388</sup> Sowohl die das Bild dominierende Naturschilderung, die im Verhältnis dazu kleinen Figuren wie auch deren Gestaltung kommen so im Winkschen Œuvre nicht vor.

Kat. Aukt. Weinmüller 1964, S. 127, Nr. 1442 (C 1 als *Hagar und Ismael in der Wüste*) und Nr. 1442a (Abb. Taf. 80). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV (C 1 als (als *Hagar und Ismael in der Wüste*)).

---

<sup>388</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

### C 3 Verkündigung an Maria

Ende 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Hiltentfingen, Pfarrkirche St. Silvester



Clementschtsch schrieb die Darstellung an der nördlichen Chorwand der Pfarrkirche St. Silvester Wink zu, da er auch das Chorfresko für Hiltentfingen malte. Sie ist jedoch vermutlich Ende des 18. Jahrhunderts entstanden und zeigt keine stilistischen Gemeinsamkeiten mit Werken von Christian Wink (vgl. auch auch Kat. C 6).

Clementschtsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797).



## C 4 Heimsuchung

Michael Tenzel

1802

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Hiltensfingen, Pfarrkirche St. Silvester



Die Darstellung der nördlichen Chorwand der Pfarrkirche St. Silvester wurde von Clementschitsch Wink für 1788 zugeschrieben. Sie zeigt jedoch große stilistische Übereinstimmungen mit der daneben befindlichen Tafel der *Beschneidung Mariens*, die bez. mit „*Mich. Tenzel/pinxit 1802*“ bezeichnet ist (vgl. Kat. C 8). Deshalb ist auch für die *Heimsuchung* die Autorschaft Tenzels anzunehmen.

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797).

## C 5 Heimsuchung

1780-1790

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Wiesensteig, Stiftskirche St. Cyriacus



Malerische und kompositorische Übereinstimmungen mit der *Anbetung der Könige* (vgl. Kat. C 8) wurde das Altarblatt des nördlichen Seitenaltars in Wiesensteig vermutlich vom selben Künstler gemalt.

Wiesensteig 1990, S. 10.

## C 6 Geburt Christi

2. Hälfte 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 58,0 x B. 36,0 cm  
München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen –  
Alte Pinakothek München, Inv.-Nr.10706



Die einzelnen Figuren, vor allem die Gesichter von Maria, Gottvater und den Engeln, zeigen keinerlei Ähnlichkeiten mit der Figurenbildung Christian Winks. Bereits Clementschitsch hielt eine Zuschreibung für sehr fraglich.<sup>389</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

---

<sup>389</sup> Vgl. Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

## C 7 Anbetung der Könige

Ende 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Hiltensfingen, Pfarrkirche St. Silvester



Die von Clementschitsch Wink zugeschriebene Darstellung an der nördlichen Chorwand der Pfarrkirche St. Silvester ist vermutlich Ende des 18. Jahrhunderts entstanden. Sie entspricht nicht dem Stil von Christian Wink. Vergleiche mit Darstellungen desselben Themas verdeutlichen die Unterschiede in Komposition, Figurenbildung und Farbigkeit.<sup>390</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797).

---

<sup>390</sup> Vgl. beispielsweise die sehr späte Darstellung der *Anbetung der Könige* (1789) von Wink, Kat. A 25, die nur ein Jahr nach dem Hiltensfenger Chorfresko entstanden ist.

## C 8 Anbetung der Könige

1780-1790

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: B. [...]

Wiesensteig, Stiftskirche St. Cyriacus



Entgegen der Zuschreibung des Führers stammt das Altarblatt des südlichen Seitenaltars nachweislich nicht von Wink, wie Signaturreste beweisen.

Wiesensteig 1990, S. 10.

## C 9 Beschneidung Christi

Michael Tenzel

1802

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez. Mich. Tenzel/pinxit 1802

Hiltensingen, Pfarrkirche St. Silvester



Auch diese Tafel der südlichen Chorwand von St. Silvester in Hiltensingen wurde von Clementschitsch Christian Wink auf Grund des von ihm geschaffenen Chorfreskos zugeschrieben. Dies wird jedoch durch die Signatur des Malers Michael Tenzel mit der Datierung von 1802 widerlegt.

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797, als *Tempelgang Mariens*).

## C 10 Schlüsselübergabe an Petrus und Paulus

18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Geiselhöring, Pfarrkirche St. Petrus und Erasmus



Das Hochaltarblatt der Geiselhöringer Stadtpfarrkirche stammt mit Sicherheit nicht von Wink. Bereits Clementschitsch urteilte berechtigterweise: „*Zuschreibung sehr fraglich*“.<sup>391</sup> Bildanlage und Figuren ähneln den Wink'schen Altarblätter nicht im geringsten, vor allem die Haltung Christi sowie die malerische Ausführung weisen keinerlei Übereinstimmungen mit gesicherten Gemälden des Hofmalers auf.

KDB 1936, Niederbayern XXV, S. 52. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Hirsch/Ortmeier 1983, S. 7. – Dehio 1988, Niederbayern, S. 161.

---

<sup>391</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

## C 11 Der Abschied vom verlorenen Sohn

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 39,5 x B. 27,0 cm  
Privatbesitz



Siehe Kat. C 012.

Kat. Aukt. Dorotheum 2000, Lot 321.



## C 12 Die Rückkehr des verlorenen Sohnes

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 39,5 x B. 27,0 cm  
Privatbesitz

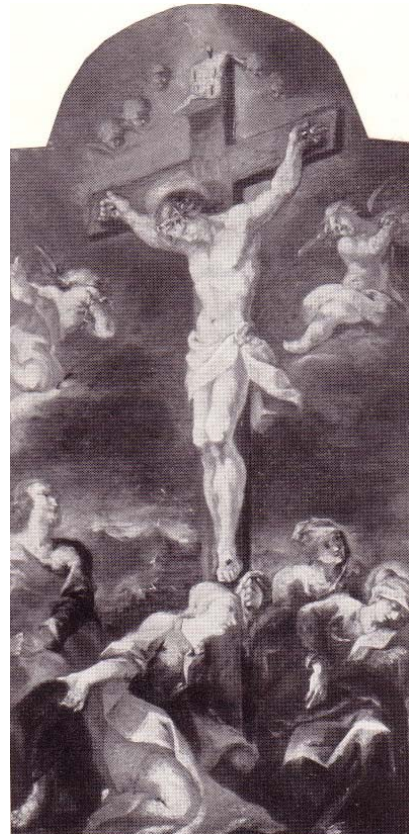


Das vom Dorotheum Wien Christian Wink zugeschriebene Bildpaar mit dem verlorenen Sohn stammt sicherlich nicht von ihm: Die Figurenbildung, die in grazilen Haltungen fast tänzelnd ins Bild gesetzt sind, ihre Gesichter sowie die malerische Ausführung ist nicht mit dem Stil des bayerischen Hofmalers vereinbar.

Kat. Aukt. Dorotheum 2000, Lot 322.

### C 13 Kreuzigung Christi

1. Hälfte 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 68,0 x B. 35,0 cm  
Verbleib unbekannt



© Bildarchiv Foto Marburg,  
[www.fotomarburg.de](http://www.fotomarburg.de)

Trotz der sehr schlechten Schwarz-Weiß-Abbildung ist zu erkennen, dass die Darstellung nicht von Christian Wink stammen kann: In seinen Kreuzigungsbildern finden sich weder weinende Engel zu beiden Seiten des Kreuzes, noch malte er trauernde Frauen in so kunstvoll verrenkten Haltungen. Auch die Figuren sind zu dicht unter dem Kreuz gedrängt und entsprechen nicht der Darstellungsweise von Wink.

Kat. Aukt. Weinmüller 1962, S. 73, Nr. 898 (Abb. Taf. 88). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

**C 14 Einsamer Christus**

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Au in der Hallertau, Pfarrkirche St. Veit



Die Darstellung zeigt eine Kopie des 18. Jahrhunderts nach der Vorlage des von Rubens für Antwerpen gemalten Bildes, das auch als Stich zahlreiche Verbreitung fand.<sup>392</sup> Das Gemälde stammt mit Sicherheit nicht von Christian Wink: Der Körper Christi erscheint zu muskulös und der Leidensmoment des Sterbenden zu dramatisch. Farbigkeit und Anlage des Hintergrundes sind ebenfalls nicht typisch für Wink. Clementschitsch schrieb dazu: „*angebl. von Wink oder Zeitenberger*“.<sup>393</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Tyroller 1988, S. 54. – Dehio 2006, München und Oberbayern, S. 71.

<sup>392</sup> Vgl. die Abbildung des Stiches in: Jubiläumsschrift Kloster Attel 2007, S. 208.

<sup>393</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

## C 15 Pfingstwunder

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 57,5 x B. 42,0 cm  
Privatbesitz



Die Ölskizze der in der Apostelgeschichte beschriebenen Ausgießung des Hl. Geistes<sup>394</sup> erinnert entfernt an Darstellungen von Christian Wink. Gegen eine Zuschreibung sprechen jedoch einige Punkte: Die seltsam anmutende pastelle Farbigkeit kommt im Werk des Künstlers so nicht vor. Auch die architektonische Kulisse und die Wolken in der Bildmitte mit den Flammen des Hl. Geistes finden sich in dieser Gestaltung nicht bei Wink. Eventuell kannte der Künstler einige Darstellungen des Hofmalers, so erinnert der Kopf des Paulus an Figuren Winks.

Kat. Aukt. Böhler 1938, S. 90 (Nr. 364). – Kat. Aukt. Neumeister 2002, S. 303 (Lot 670, Abb. 670).

---

<sup>394</sup> Vgl. Apg 2, 1-4.

**C 16 Christus bei Maria und Martha**

Franz Sigrist d. Ä.

1789

Öl auf Leinwand, H. 50,8 x B. 36,4 cm

Graz, Landesmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 1145



Die bei Christie's 1998 noch als „*Umkreis Christian Wink*“ bezeichnete Ölskizze konnte von Frau Dr. Christine Rabensteiner, Landesmuseum Joanneum, Graz, zweifelsfrei Franz Sigrist dem Älteren zugeordnet werden.<sup>395</sup>

www.artnet.com (abgerufen am 1.3.2007, versteigert durch Christie's South Kensington, 22. April 1998, Lot 61). – Landesmuseum Joanneum 1999, S. 66/67.

---

<sup>395</sup> Freundliche Auskunft von Frau Dr. Christine Rabensteiner, Landesmuseum Joanneum, Graz.

**C 17 Vermählung Mariens mit dem hl. Josef**

18. Jahrhundert  
Öl auf Papier auf Leinwand,  
H. 41,6 x B. 26,8 cm  
Privatbesitz



Die aus der Sammlung Georg Schuster stammende Ölskizze diente laut Auktionskatalog als Entwurf für Kat. D 7. Die Skizze muss Wink aus verschiedenen Gründen abgeschrieben werden: Farbigkeit, Malweise und Figurenstil zeigen keine Übereinstimmungen mit gesicherten Werken des Künstlers. Dies ist vor allem an den relativ plump skizzierten Gesichtern der Maria oder der Frau mit Kind im linken Bildvordergrund zu erkennen. Die seltsam anmutende Verwendung eines fast rosafarbenen Untergewandes bei Maria taucht im Œuvre von Wink so nicht auf.

Kat. Aukt. Böhler 1938, S. 90, Nr. 370. – Kat. Aukt. Neumeister 2002, Auktion 316, S. 294 (Nr. 653).

**C 18 Predigt Johannes des Täufers**

18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 29,5 x B. 41,0 cm

Privatbesitz



Die in seltsam anmutenden Rottönen gemalte Ölskizze stammt nicht von Christian Wink. Die Figuren des Vordergrundes mit den Kopfbedeckungen passen ebenso wenig in sein Werk wie jene Person Johannes des Täufers. Auch die Weißhöhlungen auf dem Rücken der Frau sowie an der Kleidung des Mannes irritieren und sind dem Wink'schen Stil fremd. Vergleiche mit der Skizze desselben Themas zu einem Fresko für Inning am Ammersee (1767) zeigen keine Übereinstimmungen (vgl. Kat. A 153).

Kat. Aukt. Dorotheum 2000, Lot 316. – Kat. Aukt. Dorotheum 2001, Lot 230.

**C 19 Hl. Johannes Nepomuk**

Johann Bernhard Scheck  
Nach 1771  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Straubing, Basilika St. Jakob



Für die Johannes Nepomuk- oder sog. Schmidl-Kapelle in der Straubinger Basilika St. Jakob fertigte Johann Bernhard Scheck eine Kopie nach dem Loh'schen Seitenaltarbild von Christian Wink an. Er erhielt für seine Arbeit 267 Gulden.<sup>396</sup> Die Darstellung ist – auch in der malerischen Ausführung – nahe am Original gehalten. Dies ist vor allem in den Gesichtern des Heiligen und der Engel zu erkennen. Eine weitere Kopie des Nepomuk-Bildes von Wink für die Pfarrkirche in Pönning stammt vermutlich auch von Scheck (vgl. Kat. C 20).

Tyroller 1988, S. 22/23.

---

<sup>396</sup> Vgl. Tyroller 1988, S. 23.



**C 20 Hl. Johannes Nepomuk**

Johann Bernhard Scheck  
Um 1777  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Pönning, Pfarrkirche St. Martin



Das Altarblatt des südlichen Seitenaltars in Pönning ist eine Kopie nach einem Seitenaltarbild Christian Winks für die Wallfahrtskirche in Loh. Laut Kirchenrechnungen arbeitete der Straubinger Fassmaler Johann Bernhard Scheck 1777 in Pönning,<sup>397</sup> das im näheren Umkreis von Loh liegt; das Blatt stammt also vermutlich von ihm. Die Unterschiede zu Wink zeigen sich vor allem in der Malweise: die Figuren und ihre Gesichter wirken im Vergleich mit der Darstellung in Loh unbeholfen und derb. Scheck fertigte für die Straubinger Basilika St. Jakob ebenfalls eine Kopie des Johann Nepomuk-Bildes in Loh an (vgl. Kat. C 19).

Tyroller 1988, S. 22/23.

---

<sup>397</sup> Vgl. Tyroller 1988, S. 22.

## C 21 Enthauptung eines heiligen Bischofs

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 54,5 x B. 36,0 cm  
Privatbesitz



Das von Ketterer Christian Wink zugeschriebene Ölbild stammt mit Sicherheit nicht von ihm. Vor allem die stilistische Ausführung ist untypisch, das zeigt sich deutlich an den Gesichtern der Figuren (Heiliger in der Bildmitte, Scherge, Reiter auf Pferd, Menschenmenge links), die nichts mit der Wink'schen Malweise gemeinsam haben. Auf Grund der gemalten Umrahmung diente die Ölskizze vermutlich als Entwurf für ein Altarblatt.

Kat. Aukt. Ketterer 1993, S. 71, Lot 404 (inkl. Abb.).

## C 22 Alexander und Diogenes

2. Hälfte 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 44,4 x B. 57,6 cm

Graz, Alte Galerie im Universalmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 197



In der von verschiedenen römischen Autoren überlieferten Anekdote lag Diogenes von Sinope in der Sonne, als Alexander der Große vor ihn trat. Alexander gewährte ihm einen Wunsch, worauf Diogenes ihn bat, aus der Sonne zu gehen.

Wie das Gegenstück dazu, *Alexander und die Frauen des Darius*, kann auch diese Ölskizze nicht Christian Wink zugeschrieben werden.<sup>398</sup> Vergleiche mit Darstellungen desselben Themas von Christian Wink verdeutlichen die stilistischen Unterschiede.<sup>399</sup>

Kat. Mus. Graz 1961, S. 212/213 (Abb.). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Kat. Ausst. Graz 2008, S. 136 (Abb. S. 137).

---

<sup>398</sup> Vgl. Kat. C 23 für ausführliche stilistische Erläuterungen.

<sup>399</sup> Vgl. Kat. A 206, A 207.

## C 23 Alexander und die Frauen des Darius

2. Hälfte 18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 44,2 x B. 57,6 cm

Graz, Alte Galerie im Universalmuseum Joanneum, Inv.-Nr. 196



Nach der Schlacht von Issos fielen die Frauen des Darius, seine Mutter Sisygambis sowie die Ehefrau Stateira und die beiden Töchter dem siegreichen Alexander dem Großen als Beute zu. Alexander jedoch verzichtete darauf und entließ die Frauen in die Freiheit, was als *exemplum* für seine Großzügigkeit gedeutet wurde.

Die Komposition ähnelt dem Gegenstück, *Alexander und Diogenes* (vgl. Kat. C 22) und ist vom Bildaufbau identisch. Einige Aspekte sprechen gegen eine Zuschreibung an Christian Wink: Die relativ undifferenzierte Farbigkeit mit einem bräunlichen Grundton passt nicht zum Stil des Hofmalers. Eine derartige Dominanz von gedeckten Brauntönen kommt bei ihm in keinem der gesicherten Werke vor. Auch die Gesichter entsprechen nicht seinen Figurentypen, was vor allem an den drei Hauptfiguren zu erkennen ist. Zudem irritieren die Standmotive der Protagonisten, die in ihren Haltungen äußerst grazil und labil wirken. Ein Vergleich mit thematisch ähnlichen Darstellungen zeigt, dass sich Wink an antiken Statuen orientiert hat.<sup>400</sup> Im Gegensatz dazu erscheinen die Figuren hier geziert und erinnern vom Bewegungsmotiv an Tänzer. Derartige Figurentypen finden sich so im Wink'schen Œuvre nicht.

Kat. Mus. Graz 1961, S. 210 (Abb. S. 211). – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Kat. Ausst. Graz 2008, S. 134/135 (Abb. S. 134).

<sup>400</sup> Vgl. Kat. A 207 oder A 205.

**C 24 Prophezeiung des Untergangs von König Tarquinius Superbus (?)**

18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 27,0 x B. 45,0 cm

Privatbesitz



Die im Dorotheum Wien versteigerte Ölskizze stammt nicht von Christian Wink: Die einzelnen Figuren, Hintergrund und Farbigkeit der Darstellung passen nicht in das Œuvre des Künstlers. Die im Gutachten von Frau Prof. Dr. Sachs, Wien, als Vergleichsbeispiele angeführten Darstellungen überzeugen nicht: Die beiden im Landesmuseum Graz befindlichen Ölskizzen *Alexander und Diogenes* und *Alexander und die Frauen des Darius* stammen ebenfalls nicht von Christian Wink (vgl. Kat. C 22 und C 23).

Kat. Aukt. Dorotheum 2002, Lot 386.

**C 25 Allegorie auf die Schönen Künste**

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 78,0 x B. 62,8 cm  
München, Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen – Alte Pinakothek München,  
Inv.-Nr. 9674



Clementschtsch wies bereits darauf hin, dass diese Darstellung nicht von Christian Wink sein kann: Die sehr helle und pastellige Farbigkeit ist ebenso untypisch wie die Figurenbildung. Derart fein gemalte Gesichter und Körper, wie die von Apollo (Bildmitte), Minerva (links davor schwebend) oder Thalia (zu Füße der Treppenstufen mit umgehängter Maske) kommen im Œuvre Winks nicht vor.

Clementschtsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV.

**C 26 Der erkaufte Ruhm**

18. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 31,4 x B. 50,6 cm

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck, Ältere Kunstgeschichtliche Sammlungen,

Inv.-Nr. Gem 207



Bereits Feulner schrieb 1912 berechtigterweise dazu: „Das Bild in Innsbruck [...] der erkaufte Ruhm, hat mit Wink nichts zu tun.“<sup>401</sup>

Feulner 1912, S. 59.

---

<sup>401</sup> Feulner 1912, S. 59.

## C 27 Apotheose eines siegreichen Feldherrn

Ende 18./Anfang 19. Jahrhundert

Öl auf Leinwand, H. 85,0 x B. 57,5 cm

Bez.: TW

Graz, Alte Galerie im Universalmuseum Joanneum,

Inv.-Nr. 511



Das ligierte Monogramm *WT* ist untypisch für Wink und taucht in seinem Werk so nicht auf.<sup>402</sup> Farbpalette, Thema und Komposition haben nichts mit Wink gemeinsam. Die Darstellung wurde mittlerweile vom Joanneum in Graz auf Grund der Ergebnisse farbtechnischer Untersuchungen dem 19. Jahrhundert zugeordnet.<sup>403</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Kat. Aukt. Weinmüller 1952, S. 54 (Nr. 714).

<sup>402</sup> Vgl. die Monogramme in Kat. A 29, A 32 und A 23.

<sup>403</sup> Freundlicher Hinweis von Frau Dr. Christine Rabensteiner, Graz, Alte Galerie im Universalmuseum Joanneum.



## C 28 Skizze zu einem Theatervorhang mit Allegorie auf die Musik und das Lustspiel

18. Jahrhundert  
 Öl auf Leinwand, H. 30,0 x 38,0 cm  
 München, Deutsches Theatermuseum,  
 Inv.-Nr. IV 4413



Die als Entwurf für einen Theatervorhang gemalte Ölskizze zeigt vor der Kulisse eines antiken Tholos den Gott der Musik, der Dichtkunst und des Gesanges, Apollo, mit Lorbeerkranz und rotem Umhang. Er führt an seiner rechten Hand die Muse Thalia, die für das Lustspiel und die Dichtung zuständig ist. Sie trägt eine Posaune und hat die Maske um ihren Hals hängen. Im linken Bildhintergrund erkennt man neben einem Obelisken einige Musen zu Füßen des Helikon. Darüber fährt Sol auf seiner Quadriga. Die archaisch anmutende Szene wird gerahmt von einem Theatervorhang sowie einer Brüstung. Am unteren Bildrand befinden sich weitere Figuren, die auf Apollo hinweisen, so beispielsweise Pan auf der rechten Bildseite und Chronos darüber. Links erkennt man eine alte Frau mit Schlangenhaaren, die als Personifikation der Invidia gedeutet werden kann. Sie wird von einem jungen Mann mit Hirtenstab begleitet.

Wahrscheinlich handelt es sich hier um einen Entwurf zu einem Vorhang für das Cuvilliés-Theater, der jedoch nicht von Wink stammt. Einzelne Figuren, allen voran Apollo und Thalia, wie auch Invidia und der sie begleitende junge Mann, entsprechen nicht dem Wink'schen Skizzenstil. Sie sind in ihren Haltungen zu graziös, die Gesichter wirken in ihrer Darstellung zu fein. Ebenso entspricht die Gestaltung der Gewandfalten sowie das Inkarnat der am Bühnenrand stehenden Figuren nicht seiner Malweise.<sup>404</sup>

Löwenfelder 1955, S. 107/108. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780). – Bachler 1972, S. 121. – Nölle 1980, S. 287/288, 404-406. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57. – Von Seckendorff 2000, S. 71 (Abb. S. 71).

<sup>404</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 217.

**C 29 Erzherzogin Maria Amalie von Österreich**

Um 1750

Öl auf Leinwand, H. 80,5 x B. 65,5 cm

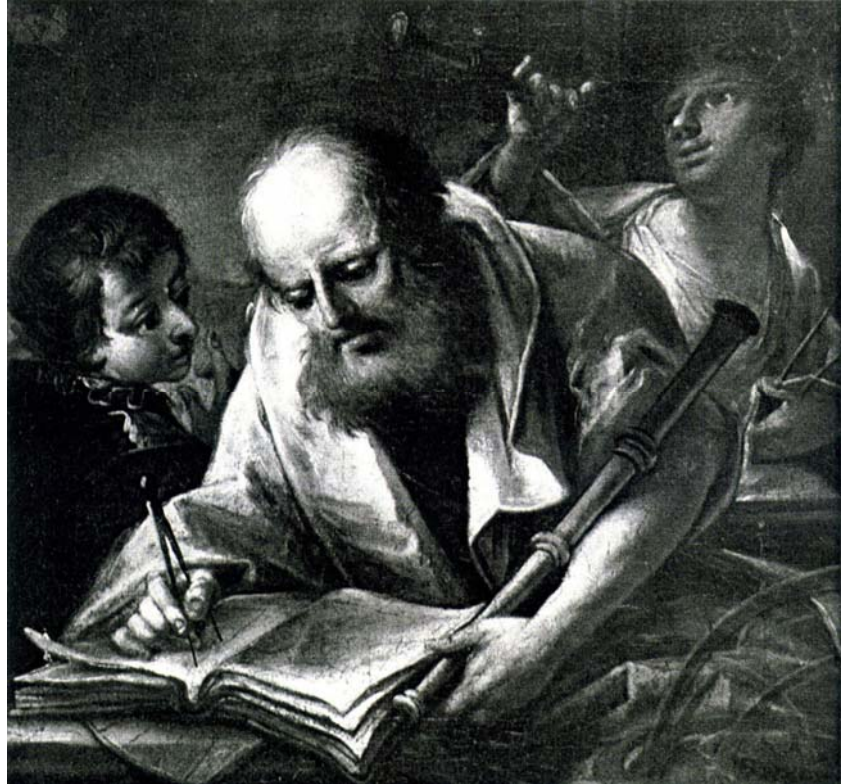
München, Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen – Alte Pinakothek München,  
Inv.-Nr. 3286

Wie bereits Clementschitsch 1968 feststellte, stammt dieses Porträt nicht von Wink. Vor allem die malerische Ausführung der Erzherzogin sowie der Kaiserkrone sprechen dagegen, außerdem ist archivalisch nichts dazu überliefert. Die Witwentracht der ehemaligen Kaiserin sowie der Stil Bildes lassen auf eine Datierung um 1750 schließen.

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IV. – Schweers 2002, Bd. 4, S. 2252.

**C 30 Der Astronom**

18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 30,5 x B. 32,5 cm  
Verbleib unbekannt



Die 1969 bei Weinmüller versteigerte Darstellung stammt – der Schwarz-Weiß-Abbildung nach – nicht von Christian Wink. Die Figuren erinnern von der Physiognomie entfernt an Wink-Figuren, vor allem die beiden jungen Männer entsprechen jedoch nicht seinem Stil. Dagegen spricht zudem, dass keinerlei Genreszenen von Wink bekannt sind, da er sich, wie er selbst betonte, fast ausschließlich als Historienmaler betätigte. Es gibt zudem es keine Kompositionen von ihm, welche die Figuren in einer derartigen Nahsicht zeigen.

Kat. Aukt. Weinmüller 1969, Nr. 129, S. 66.

## Teil D – Werkstatt/Umkreis

### D 1 Quellwunder Moses

1775-1780

Öl auf Leinwand auf Karton,

H. 33,5 x B. 24,4 cm

Privatbesitz



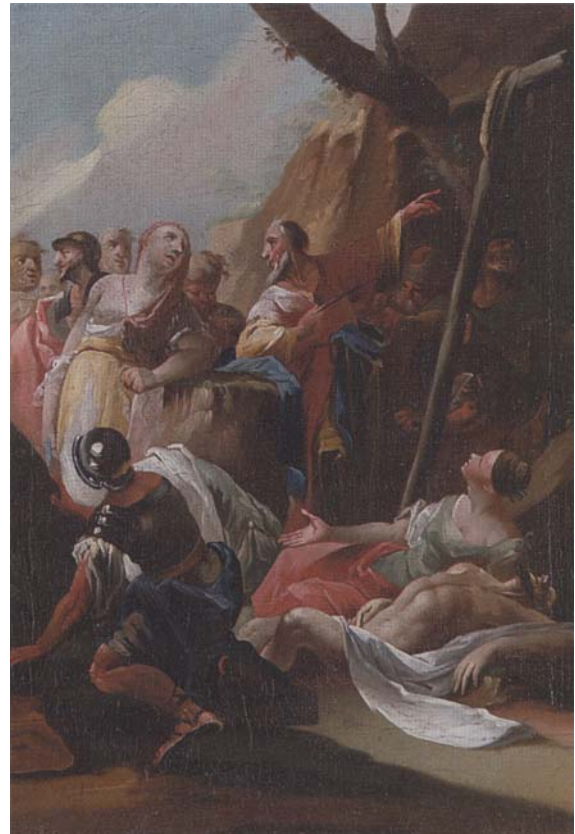
Zur Beschreibung vgl. Kat. A 6.

Das Gemälde bildet zusammen mit der Darstellung *Moses und die eiserne Schlange* ein Pendant (vgl. . Kat. D 2) eine Kopie von einem Bildpaar mit denselben Themen, das von Wink stammt und sich in Lawrence befindet (vgl. Kat. A 6 und A 8). Die Ölskizzen sind kompositionell – mit einigen wenigen Unterschieden in den Figuren – fast identisch, jedoch weisen die Bilder in Lawrence einen feineren Skizzenstil auf. Dagegen wirken die bei Neumeister versteigerten Darstellungen male-risch teilweise ungelentk und hölzern. Die stark skizzenhaft wiedergegebenen Figuren, deren Gesichter teilweise grob wirken, lassen dieses Bild als Kopie nach einer Skizze Winks deuten. Die Gesichter sind in der Art Winks gemalt, überzeugen jedoch nicht vollständig. Die Datierung richtet sich nach dem Bildpaar in Lawrence.

Kat. Aukt. Weinmüller 1943, S. 48, Nr. 823. – Kat. Aukt. Neumeister 2003, S. 231, Nr. 597 (Abb. 597).

## D 2 Moses und die eherne Schlange

1775-1780  
 Öl auf Leinwand auf Karton,  
 H. 33,5 x B. 24,5 cm  
 Privatbesitz



Zur Beschreibung vgl. Kat. A 8.

Die Darstellung dient als Gegenstück des *Quellwunder Moses* (vgl. Kat. D 1) und zeigt – wie sein Pendant – große Übereinstimmungen mit einem Bildpaar desselben Themas in Lawrence, USA (vgl. Kat. A 6 und A 8). Wie bereits in Kat. D 1 ausgeführt, sind die bei Neumeister versteigerten Bilder Kopien nach Ölskizzen von Wink.

Im Gegensatz zu dem Bildpaar in Lawrence fällt zudem auf, dass die beiden Gegenstücke hier unterschiedliche Malweisen aufweisen: Die Darstellung mit der ehernen Schlange erscheint vom Pinselstrich deutlich glatter, stärker moduliert und weniger grob. Das Bildpaar könnte daher von unterschiedlichen Künstlern (Werkstattmitarbeitern?) nach der Vorlage Winks gemalt worden sein.

Kat. Aukt. Weinmüller 1943, S. 48, Nr. 823. – Kat. Aukt. Neumeister 2003, S. 231, Nr. 598 (Abb. 598).

### D 3 Anbetung der Könige

Letztes Drittel 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 28,5 x B. 20,0 cm  
Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 7863



Die von der Bildanlage und den Figuren identische Darstellung mit Kat. B 6 zeigt eine Kopie nach einem ursprünglichen Entwurf Christian Winks. Die malerische Ausführung hat mit der Handschrift Winks nichts mehr gemein. Sie erinnert in ihrer intensiven Farbigkeit sowie den verschwommenen Konturen an eine weitere Kopie nach einem Gemälde Winks (vgl. Kat. D 4).

Kat. Ausst. Freising 1987, IX.12.

## D 4 Das letzte Abendmahl

Nach 1763  
 Öl auf Leinwand, H. 82,0 x B. 65,0 cm  
 Privatbesitz



Die Darstellung ist von der Komposition her – mit Ausnahme der drei Gefäße – identisch mit dem signierten Passauer Ölgemälde des *Letzten Abendmahls* (1763).<sup>405</sup> Die Ausführung ist jedoch eine andere, was vor allem an den Gesichtern und Gewändern zu erkennen ist. Der Vergleich mit dem Passauer Bild zeigt, dass es sich hier um eine Kopie nach Wink handeln muss: So sind in der gesicherten Darstellung die Höhungen gezielter eingesetzt und die Figuren erscheinen schärfer und klarer abgegrenzt. Ebenso unterscheiden sich die Abendmahlsdarstellungen in Farbigkeit und Kontrasten: Wink verwendete eine gedämpftere Farbpalette, Braun- und Ockertöne dominieren deutlicher, während die Kopie mit kräftigen Farben gemalt wurde. Sie erinnert vom Stil an eine weitere Kopie nach einer Wink-Darstellung (vgl. Kat. D 3).

Kat. Aukt. Nagel 2008, S. 99 (Lot 480).

<sup>405</sup> Vgl. Kat. A 42. Vgl. hierzu auch die Ölskizze in St. Paul im Lavanttal (Kat. A 41) bei der die drei Gefäße vorhanden sind.

## D 5 Beweinung Christi

Nach 1770

Öl auf Leinwand, auf Pappe aufgezogen

H. 42,5 x B. 30,0 cm

München, Stadtmuseum, Inv.-Nr. G 73/148



Die Darstellung stellt eine Kopie der in der Sammlung Reuschel befindlichen und bezeichneten Ölskizze desselben Themas von Christian Wink dar.<sup>406</sup> Der Künstler übernahm die Wink'sche Komposition exakt, nur die malerische Ausführung unterscheidet sich zum Teil deutlich vom Original. Dies ist vor allem in den Gesichtern der Figuren sowie den beiden – wohl zudem nachträglich retouchierten – Engeln zu erkennen. Es könnte sich hier um eine Werkstattarbeit nach dem Originalentwurf Winks handeln.

Meine-Schawe/Schawe 1995, S. 148.

---

<sup>406</sup> Vgl. Kat. A 56.



## D 6 Pietà

Um 1781  
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 St. Martin im Innkreis (Oberösterreich),  
 Pfarrkirche St. Martin



Die vor einem Felsen sitzende Madonna hält ihren toten Sohn im Arm und verweist mit der linken Hand auf ihn. Zwei Engel begleiten sie. Das Altarblatt des nördlichen Seitenaltares von St. Martin im Innkreis scheint, wie Clementschitsch bereits schrieb, „*Wink sehr nahestehend*“,<sup>407</sup> ist jedoch vermutlich nicht von ihm. Obwohl die Bildanlage nach der Art Christian Winks gemalt wurde, überzeugt die Ausführung – vor allem die Gesichter von Maria und Christus sowie der beiden Engel – nicht.

Das Altarblatt könnte als Arbeit eines Werkstattmitarbeiters im Zusammenhang mit den Choraltarbildern, die nachweislich von Wink stammen, entstanden sein.<sup>408</sup> Diese werden, im Gegensatz zur *Pietà*, auch bei Westenrieder erwähnt.<sup>409</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781).

<sup>407</sup> Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1781).

<sup>408</sup> Vgl. Kat. A 172, A 124 und A 186.

<sup>409</sup> Vgl. Westenrieder 1782/1783, Bd. 1, S. 165.

**D 7 Vermählung Mariens mit dem hl. Josef**

Öl auf Leinwand, H. 83,0 x B. 62,5 cm

Verbleib unbekannt

Da keine Abbildung zu diesem Bild gefunden werden konnte, kann nicht beurteilt werden, ob es von Christian Wink stammt. Es ist das Gegenstück zur *Mystischen Vermählung der Hl. Katharina* dar (Kat. D 11). Vgl. hierzu auch die Skizze in Kat. C 17.

Kat. Aukt. Böhler 1938, S. 90, Nr. 372. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780).

**D 8 Antonius betet das Christuskind an**

Um 1781  
 Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
 St. Martin im Innkreis (Oberösterreich),  
 Pfarrkirche St. Martin



Der Hl. Antonius kniet vor einem Altar auf einer Bank im Mönchshabit, die Hände zum Gebet gefaltet und blickt zu dem darüber auf einer Wolke sitzenden Christuskind. Dieses hat beide Hände ausgebreitet und beugt sich zu ihm vor. In der linken unteren Bildecke hält ein Engel die Lilie als Attribut des Heiligen.

Ebenso wie das Altarblatt des nördlichen Seitenaltares stammt auch diese Darstellung nicht selbst von Christian Wink. Ein Vergleich mit zwei Altarblättern desselben Themas von 1778 und 1780 verdeutlicht die Unterschiede (vgl. Kat. A 126 und A 127): Dabei ist zu erkennen, dass es sich bei den Figuren um dieselben Typen handelt, die Ausführung der gesicherten Wink-Bilder jedoch – v. a. bei den Gesichtern – feiner und gekonnter wirkt. Die Darstellung steht Wink jedoch nahe und könnte im Umkreis seiner Werkstatt entstanden sein.

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 158; Bd. 2, Anhang B IIIa (1781). – Tyroller 1988, S. 55. – Thieme/Becker 1999, Bd. 36, S. 57.

**D 9 Hl. Franz Xaver**

Um 1781

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

St. Martin im Innkreis (Oberösterreich), Pfarrkirche St. Martin

Das Auszugsbild des Antoniusaltares in St. Martin zeigt die Darstellung des *Hl. Franz Xaver*, der einen Inder tauft. Es weist ebenfalls – auch auf Grund der glatten Malweise – nicht die Handschrift Winks auf, könnte jedoch eine Werkstattarbeit sein.

**D 10 Vision des hl. Jakobus d. Ä.**

1788

Öl auf Leinwand, H. 78,0 x B. 35,0 cm

Reutberg, Kloster der Franziskanerinnen



Der sich auf Pilgerreise befindende Jakobus kniet, in sein Pilgergewand gehüllt, den Stab zur Seite gelegt und hat die Hände zum Gebet gefaltet. Er hat gerade eine Vision der Gottesmutter, die sich – auf einem Sockel stehend – zu ihm herabbeugt und mit der rechten Hand nach unten auf den Betrachter verweist. Der Hintergrund ist gekennzeichnet von einer in die Tiefe gehenden Landschaft sowie einem mit Wolken verhüllten Himmel mit musizierende Engel und zwei Engelsköpfen.

Besonders auffallend ist das ältere Gesicht des Heiligen mit grauem Bart und Haaren, das durch seine markante Prägung im Gegensatz zum stilisierten Antlitz der Madonna individuell wirkt. Die Muttergottes hingegen erscheint, ebenso wie die musizierenden Engel im Hintergrund, eher untypisch für Wink. Vor allem die Gesichter zeigen deutliche Unterschiede: Jenes der Madonna besitzt einen derben, fast plumpen Ausdruck, während hingegen die Engelsgesichter untypisch fein ausgeführt sind. Die bei Paula angegebene Signatur befand sich anscheinend auf der Rückseite der Tafel, eine für Wink äußerst ungewöhnliche Stelle.<sup>410</sup> Dies legt den Schluss nahe, dass zumindest ein Teil der Figuren nicht von Wink selbst, sondern von einem Werkstattmitarbeiter stammen.

Das Gemälde entstammt dem ehemaligen Püttrich-Kloster in München, dem Orden der Terzianerinnen der Franziskaner-Reformaten. Die Nonnen wurden nach der Aufhebung des Klosters 1802 während der Säkularisation in das Franziskanerinnenkloster nach Reutberg gebracht und nahmen dabei zahlreiche Kunstgegenstände mit.<sup>411</sup>

Paula 1994, S. 214/215.

<sup>410</sup> Vgl. Paula 1994, Anm. 9.

<sup>411</sup> Vgl. Lankes 2008, Datensatz KS0245.

## D 11 Mystische Vermählung der hl. Katharina

Öl auf Leinwand, H. 83,0 x B. 62,5 cm  
Verbleib unbekannt



Das Gemälde ist – neben der Erwähnung im Auktionskatalog zur Sammlung Schuster von 1938 – als Schwarz-Weiß-Abbildung nur im Feulner-Nachlass der Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München, vorhanden (Inv.-Nr. 119792). Laut Auktionskatalog existierte ein Gegenstück mit der *Vermählung Mariens mit dem Hl. Josef*.<sup>412</sup> Trotz der schlechten Abbildung ist zu erkennen, dass Komposition und Figuren zwar Wink'schen Darstellungen ähneln, jedoch scheint es fraglich, ob sie tatsächlich von ihm stammen. Vor allem das Gesicht Mariens und des Christuskindes, aber auch jenes von Katharina sind untypisch für ihn.<sup>413</sup>

Kat. Aukt. Böhler 1938, S. 90, Nr. 372. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIb (1770-1780).

<sup>412</sup> Vgl. Kat. D 7.

<sup>413</sup> Vgl. die gesicherte Darstellung desselben Themas in Kat.A 163.

## D 12 Martyrium des hl. Laurentius

2. Hälfte 18. Jahrhundert  
Öl auf Leinwand, H. 78,5 x B. 51,0 cm  
Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. D 9230



Das Gemälde erinnert in seiner Komposition und in einigen Figuren an Werke von Christian Wink, besonders Laurentius sowie die Figur links von ihm, der Priester im Hintergrund neben der Statue, der Soldat auf der rechten Bildseite. Einige auffällige Merkmale sprechen jedoch gegen ihn: Allen voran steht hier die Farbigkeit, deren kühler Grundton mit dem Inkarnat der Haut intensive Kontraste bildet, die so bei Wink nicht auftauchen. Winks Darstellungen sind zumeist von Braun- und Ockerfarben als Grundtöne dominiert. Zudem sind die Gesichter der einzelnen Figuren nicht charakteristisch für ihn; dies fällt vor allem bei den beiden Engeln (oben) sowie der Frau mit dem Blasebalg rechts unten auf. Ebenso irritieren die extrem graphisch angelegten Weißhöhlungen, die als Glanzlichter mit einem sehr dünnen Pinselstrich krakelig in die dunklen Farben gemalt wurden – Wink setzte zwar derartige Höhlungen, jedoch vorzugsweise linear und mit festen Strichen.<sup>414</sup>

Kat. Ausst. Freising 1998, S. 66/67 (Nr. 25).

---

<sup>414</sup> Vgl. beispielsweise Kat. A 10.

### D 13 Martyrium des hl. Laurentius

3. Viertel 18. Jahrhundert  
 Öl auf Leinwand, H. 120,0 x B. 80,0 cm  
 Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 2004-5



Das Gemälde ist das Pendant zum *Martyrium des Hl. Veit* (vgl. Kat. D 16), beide Bilder stammen aus dem Besitz der Englischen Fräulein (Congregation Jesu) in München.

Aus mehreren Gründen ist es ebenfalls der Werkstatt oder seinem Umkreis zuzuordnen: Neben der ungewöhnlichen Farbigkeit mit intensiven Farb- und Hell-Dunkel-Kontrasten – in dieser Art untypisch für Wink – irritieren Malweise und Figurenbildung. Die Gesichter einzelner Personen, wie beispielsweise des Heiligen in der Bildmitte oder der Frau mit dem Blasebalg sowie einzelner Soldaten sind für die Ausführung eines Altarblattes zu grob ausgeführt. Auch Wink wechselte in seinen Skizzen zwischen sorgfältig modulierten Figuren und nur andeutungsweise skizzierten Bildelementen, wie dies beispielsweise in Kat. A 108 zu erkennen ist. Für eine Skizze ist das Gemälde stellenweise zu sorgfältig moduliert, für ein Altarblatt Winks im klassischen Sinn ist es zu skizzenhaft gemalt. Wenn es sich hier um eine Darstellung nach Wink oder aus dessen Werkstatt handelt, dann ist sie der frühen Phase um 1770-1775 zuzuordnen.

Das Gemälde ist von der Komposition identisch mit Kat. D 12, das vermutlich als Bozzetto für diese Darstellung diente.



## D 14 Predigt der Heiligen Petrus und Paulus

Um 1780  
 Öl auf Leinwand, H. 67,0 x B. 42,0 cm  
 Regensburg, Historisches Museum,  
 Inv.-Nr. K 1961/68



Die Heiligen Paulus (links) und Petrus (rechts) stehen während ihrer Predigt erhöht auf einer Treppe, um sie herum befinden sich zahlreiche Figuren. Im linken Bildhintergrund erkennt man einen Tempel auf einem Berg als Anspielung auf die Worte Christi „*Du bist Petrus, und auf diesen Felsen werde ich meine Kirche bauen*“ (Mt 9, 18). Hinter den Heiligen ziehen Wolkenschwaden nach oben und leiten in den sich öffnenden Himmel über. Dort befinden sich einige Engel und verehren das Christusmonogramm.

Die vermutlich als Entwurf für ein Tafelbild entstandene Ölskizze erinnert an Kompositionen von Christian Wink: Die Figur des knienden Engels (links oben)<sup>415</sup> findet sich bei ihm mehrmals wieder, ebenso wie das Motiv des im Vordergrund sitzenden Soldaten oder der knienden Frau mit Kind.<sup>416</sup> Die malerische Ausführung, vor allem die Gesichter von Petrus und Paulus, wie auch der umstehenden Figuren und Engel, entsprechen ebenso wenig seinem Stil wie die Farbgebung. In keinem gesicherten Werk wurde das Kolorit derart kräftig und intensiv eingesetzt. Auf Grund der kompositorischen Ähnlichkeiten, gepaart mit den Differenzen in der Ausführung könnte es daher sein, dass die Ölskizze nach einem (nicht mehr vorhandenen) Entwurf von Wink entstanden ist.<sup>417</sup>

Clementsitsch 1968, Bd. 1, S. 154; Bd. 2, Anhang B IIIb (1780-1797).

<sup>415</sup> So beispielsweise in Kat. A 176 (1775) oder A 130 (1781) wie auch in zahlreichen Fresken des Künstlers (z. B. Schwindkirchen).

<sup>416</sup> Vgl. z. B. Kat. A 207 und A 210.

<sup>417</sup> Vgl. zur Farbigkeit eine weitere Kopie nach Wink in Kat. D 3.

## D 15 Schutzengel mit Kind

Um 1781

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

St. Martin im Innkreis (Oberösterreich),

Pfarrkirche St. Martin

Das Auszugsbild des Marienaltars zeigt den Schutzengel mit einem Kind und befindet sich oberhalb des Altarblattes mit der Pietà-Darstellung (vgl. Kat. D 15). Beide Bilder stammen nicht von Wink, wie an den Gesichtern zu erkennen ist, sind aber in seiner Art gemalt. Das gegenüberliegende Auszugsblatt des Antoniusaltars mit dem *Hl. Franz Xaver* zeigt dieselben stilistischen Ähnlichkeiten (vgl. Kat. D 9). Vermutlich wurde das Schutzengelbild auch von der Werkstatt Winks gemalt.

## D 16 Martyrium des hl. Vitus (oder Johannes)

2. Hälfte 18. Jahrhundert  
 Öl auf Leinwand, H. 120,0 x B. 80,0 cm  
 Freising, Diözesanmuseum, Inv.-Nr. 2004-4



Die Darstellung bildet das Pendant zum *Martyrium des Hl. Laurentius* und entstand ebenfalls nach Art von Christian Wink (Kat. D 13).

Wiederum erinnert die Komposition an Darstellungen des Künstlers, vor allem die Anordnung der einzelnen Figurengruppen um die Marterszene, die sich in der Bildmitte abspielt. Vergleicht man das Gemälde jedoch mit gesicherten Werken des Künstlers, so fallen einige Unstimmigkeiten auf, die sich vor allem in den Engeln des oberen Bildteils und den Figuren darunter zeigen. Die Engel erinnern an die frühesten Werke Christian Winks aus den 1760-er Jahren,<sup>418</sup> die Figuren hingegen ähneln vom Stil der Zeit um 1770.<sup>419</sup> Die Kombination dieser unterschiedlichen Phasen, die in dieser Darstellung anzutreffen ist, taucht so im Wink'schen Œuvre nicht auf. Hinzu kommt, dass die Malweise einzelner Figuren – vor allem auf der rechten Seite – zu glatt erscheint.

Zusammen mit Kat. D 13 entstammt es dem Besitz der Englischen Fräulein (Congregation Jesu) in München.

<sup>418</sup> Vgl. Kat.-A 41 (1763).

<sup>419</sup> Vgl. Kat.-Nr. A 216 (1769) und Kat. A 110 (1770).

## Teil E – Johann Amandus Wink und Johann Chrysostomus Wink

### E 1 Blumen mit Schmetterlingen und Eidechse<sup>420</sup>

2. Hälfte 18. Jahrhundert  
Öl auf Lindenholz, H. 31,0 x B. 22,8 cm  
Gotha, Schlossmuseum – Stiftung Schloss Friedenstein,  
Inv.-Nr. SG 438

Siehe Kat. E 2.

### E 2 Blumen mit Schmetterlingen und Frosch

Öl auf Lindenholz, H. 31,0 x B. 22,8 cm  
Gotha, Schlossmuseum – Stiftung Schloss Friedenstein,  
Inv.-Nr. SG 439

Laut Auskunft von Frau Dr. Allmuth Schuttwolf vom 21. Februar 2007 ist im Friedenstein-Inventar von 1924-1927 (Kap. XI, Nr. 503) als Autor der beiden Stilleben nur „Wink“ angegeben. Im Gemäldeinventar des Schlossmuseums aus den 1950-er Jahren wurde die Zuschreibung an Christian Wink spezifiziert. Die Redaktion von Thieme-Becker wandte sich 1942, als es um die Bearbeitung von Johann Amandus Wink ging, bezüglich der beiden Bilder an das Museum. Vermutlich stammen sie tatsächlich von Johann Amandus Wink, der als Stilleben-Maler bekannt war. Sie zeigen stilistische Ähnlichkeiten mit seinem Werk, vor allem bei der Ausführung der Schmetterlinge und den Lichtreflexen der Blumen. Für Christian Wink ist zwar die Bezahlung für drei Blumen- und Früchtestücke als Tapisservorlagen (1785) gesichert, jedoch haben sich die Bilder nicht erhalten.<sup>421</sup> Vergleiche sind daher nicht möglich.

---

<sup>420</sup> Beide Stilleben sind abgebildet im Bildarchiv Foto Marburg, [www.fotomarburg.de](http://www.fotomarburg.de), Aufnahme-Nr. 428.407 sowie 428.408.

<sup>421</sup> Vgl. BHStA KB HZA 198 fol. 136, Nr. 1551.

### E 3 Heilige Sippe

Um 1790

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *J.C. Winck pinxit*

Wemding, Stadtpfarrkirche St. Emmeram

Bereits Clementschitsch zweifelte auf Grund der Signaturen an der Urheberschaft Christian Winks. Grimminger nahm das Gemälde 1995 in ihr Werkverzeichnis zu Johann Chrysostomus Wink auf.

KDB 1951, Schwaben III, S. 549. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1791, unter *Kreuzigung*, Wemding als *Heilige Familie* bezeichnet). – Grimminger 1995, S. 155. – Lang 2004, S. 32.

## E 4 Dornenkrönung

Johann Chrysostomus Wink

1792

Öl auf Leinwand, H. 218,0 x B. 132,0 cm

Bez.: *Jo Winck 1792*

Schwäbisch Gmünd, Spitalkirche St. Katharina



Die von Clementschitsch (1968) und Strobel (1995) dem Werk Christian Winks zugeordnete Tafel kann auf Grund der Bezeichnung *Jo Winck 1792* sowie stilistischer Kriterien eindeutig für seinen Bruder Johann Chrysostomus Wink gesichert werden. Christian Wink signierte seiner Werke nach 1771 nicht mehr mit *Winck*, sondern verzichtete auf das „c“. Vergleiche mit gesicherten Werken von Johann Chrysostomus zeigen zahlreiche Übereinstimmungen, vor allem in den Gesichtern der Figuren.<sup>422</sup>

Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B III (1792). – Strobel 1995, S. 240 (Abb. 32).

<sup>422</sup> Vgl. die Abbildungen bei Grimminger 1995 sowie die Signaturen der dort erwähnten Gemälde, S. 155.

**E 5 Hl. Antonius von Padua und das Christuskind**

Johann Chrysostomus Wink?  
Keine Bildangaben überliefert.  
Verbleib unbekannt



Die ausschließlich bei Feulner abgebildete Darstellung konnte nicht ausfindig gemacht werden. An Hand der sehr schlechten Schwarz-Weiß-Abbildung ist zu bezweifeln, ob es sich tatsächlich um eine Arbeit Christian Winks handelt. Die Figuren erinnern an Darstellungen von Johann Chrysostomus Wink.<sup>423</sup>

Feulner 1923, Abb. 157. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B Ib (1760-1770).

---

<sup>423</sup> Vgl. die Abbildungen bei Grimminger 1995.

**E 6 Rosenkranzspende**

Johann Chrysostomus Wink

Um 1772

Öl auf Leinwand, Maße unbekannt

Bez.: *Inventum Joh. Chr. Wink*

Wemding, Pfarrkirche St. Emmeram

Die Signatur von Johann Chrysostomus Wink beweist die Urheberschaft von Christian Winks Bruder, wie bereits von Clementschitsch 1968 vermutet. Grimminger nahm die Darstellung 1995 in ihr Werkverzeichnis zu Johann Chrysostomus Wink auf.

KDB 1951, Schwaben III, S.549. – Clementschitsch 1968, Bd. 2, Anhang B IIIa (1791, unter *Kreuzigung*, Wemding). – Grimminger 1995, S. 155. – Lang 2004, S. 32 (Christian Wink zugeschrieben). – Dehio 1989, Schwaben, S. 1069 (Christian Wink zugeschrieben).



**E 7 Irene pflegt den Hl. Sebastian**

Johann Chrysostomus Wink?  
Öl auf Leinwand, Maße unbekannt  
Verbleib unbekannt  
(ehemals Stuttgart, Kunsthandel Hauth)



Die einzig im Feulner-Nachlass der Photothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte erhaltene Abbildung (Inv.-Nr. 097700) zeigt Irene, wie sie zusammen mit einer Gehilfin den an einem Baum gefesselten Sebastian befreit und die Marterpfeile aus seinem Körper zieht.<sup>424</sup>

Trotz der sehr schlechten Abbildung ist davon auszugehen, dass es sich nicht um ein Werk Christian Winks handelt. Vor allem die Komposition wie auch die Gesichter der drei Figuren sprechen dagegen und erinnern an Darstellungen von Johann Chrysostomus Wink.

---

<sup>424</sup> Das Foto ist beschriftet mit „*ehemals Kunsthandel Hauth, Stuttgart, 1959<sup>er</sup>*“. Recherchen über den Kunsthandel Hauth aus Stuttgart haben keine Ergebnisse gebracht.