

# Der Ochsenhausener Passionszyklus von Johann Heiß

Die Geschichte seiner Entstehung

*Dirk Blübaum*

Wir wissen bis heute nicht genau, wann Johann Heiß in der freien Reichsstadt Memmingen als Sohn des gleichnamigen kaiserlichen Notars und dessen Frau Anna Maria Hägg geboren wurde, wie uns auch bis heute kein Selbstbildnis dieses bedeutenden süddeutschen Künstlers bekannt ist. Das erste Mal aktenkundig wurde Johann Heiß am 19. Juli des Jahres 1640, dem Tag seiner Taufe in der evangelischen Kirche St. Martin in Memmingen<sup>1</sup>. Als nächstes gesichertes Datum kann erst wieder die Unterzeichnung des Lehrvertrages zwischen Hans Conrad Sichelbein und Johann Heiß sen. am 23. April 1655 gelten. Bis vor Kurzem, d. h. bis zur Ausstellung im Zeppelin Museum Friedrichshafen<sup>2</sup> galt es als gesichert, dass mit dem heute im Diözesanmuseum Freising befindlichen Gemälde "Ecce homo" das erste Werk des jungen Johann Heiß überliefert wäre<sup>3</sup>. Wir hätten somit ein Beispiel seiner künstlerischen Schaffenskraft aus jener Zeit gehabt, bevor der damals 22-Jährige zum Hofkünstler des württembergischen Herzogs Eberhard III. in Stuttgart berufen wurde<sup>4</sup>. Im Zuge der Vorbereitungen der Friedrichshafener Ausstellung aber mussten die zuständigen Restauratoren in Freising feststellen, dass der frühen Datierung ein Lesefehler zugrunde lag und das Gemälde in Wahrheit gut 25 Jahre später, nämlich im Jahr 1687 entstanden war<sup>5</sup>. Die Folge der neuen Erkenntnis war, dass wir bis zum heutigen Zeitpunkt kein Gemälde von Johann Heiß aus den Jahren zwischen 1658, dem wahrscheinlichen Ende seiner Lehrzeit in der Werkstatt Sichelbein, und dem Ochsenhausener Passionszyklus, den er laut den überlieferten Rechnungen in den Jahren 1669 /1670 gemalt haben muss, haben<sup>6</sup>. Wir müssen somit konstatieren, dass wir aus den ersten 25 Jahren des ohnehin nur 46 Jahre umfassenden Künstlerlebens kein einziges Werk kennen.

<sup>1</sup> Peter Königfeld: Der Maler Johann Heiß. Memmingen und Augsburg 1640-1704. Weißenhorn 2001. S. 350.

<sup>2</sup> Johann Heiß Schwäbischer Meister barocker Pracht. Zeppelin Museum Friedrichshafen (Hg.). Friedrichshafen 2002.

<sup>3</sup> Königfeld (wie Anm.1) S. 326 (Abb. Nr.: 162).

<sup>4</sup> Ebd., S. 14 f.

<sup>5</sup> Kat. Friedrichshafen (wie Anm. 2), S. 164.

<sup>6</sup> Königfeld (wie Anm. 1) S. 350.

Das macht es bis heute nicht nur sehr schwer, die durch Heiß rezipierten Vorbilder zu erkennen, sondern es ist anhand der derzeitigen Aktenlage auch nicht mehr zu eruieren, aus welchem Grund Abt Kleinhans damals den Auftrag an Johann Heiß vergab. Demgegenüber ist es sehr wohl möglich, die Vorgeschichte zu rekapitulieren, die letzten Endes dazu führen sollte, dass der Passionszyklus in der Sakristei in Ochsenhausen installiert wurde.

Am 21. März 1615 begann unter Abt Johannes Lang (1613-1618) die Barockisierung der gesamten Klosteranlage, an deren Ende ein dem idealen Kloster, dem Escorial, angenäherter Gebäudekomplex stehen sollte. Unter Verwendung der noch erhaltenen mittelalterlichen Bestandteile war eine geschlossene Vier-Flügel-Anlage mit zentral gestellter Kirche geplant. So sollte ein Kloster entstehen, das den unter dem Eindruck der Gegenreformation modifizierten Ordensregeln und Ansprüchen gerecht werden konnte, was u.a. bedeutete, dass das Kloster über eine umfangreiche Bibliothek verfügen musste. 1630 hält der Weingartner Pater Gabriel Bucelin in seiner Darstellung des Klosters einen Zustand fest, der zum damaligen Zeitpunkt teilweise schon realisiert war, teilweise aber aus Geldmangel noch der Realisierung harrte. Wir erkennen hier den bis 1616 errichteten Südflügel und den 1630 noch nicht fertiggestellten Osttrakt. Mit Letzterem war erst 1617 begonnen worden und 1632 hatte er noch immer einen offenen Dachstuhl. Der auf dem Gemälde ebenfalls schon als begonnen dargestellte Nordtrakt wurde erst unter Abt Kleinhans (1658-1671) vollendet. Was auf der Zeichnung kaum zu sehen, für unseren Zusammenhang aber durchaus von Interesse ist, ist, dass mit der fortgeführten Barockisierung der Kirche in der Amtszeit von Abt Ehinger (1618-1632) das Fußbodenniveau der Kirche um rund zwei Meter angehoben wurde, um die steilen gotischen Raumverhältnisse in der Kirche etwas abzumildern. Auf der Darstellung von Bucelin ist dies nur anhand der neuen, sich zwischen der Südseite der Kirche und dem Südtrakt des Konvents erstreckenden Mauer zu erkennen. Vor der Mauer verläuft noch das ursprüngliche, für die alte gotische Kirche relevante Geländenniveau, während die Aufschüttung zwischen Kirche und dem Süd-West-Teil des Konventsgebäudes das neue, angehobene Niveau markiert. Diese Niveauveränderung hatte u. a. zur Folge, dass die alte Sakristei, die wir in der Darstellung von Bucelin noch auf der Nordseite des Langhauses erkennen, wenn überhaupt, so wahrscheinlich nur mehr über eine Treppe zu betreten war. Vielleicht war die Sakristei aber auch aus dem alten gotischen Gebäudeteil entfernt worden, weil Bucelin auf seiner Zeichnung unter dem Buchstaben "C" vermerkt: "Sacrarium sine Sacristia". Der hier skizzierte Zustand einer angefangenen, aber nur in Teilen realisierten Barockisierung der gesamten Klosteranlage, dürfte bis zur Amtszeit von Abt Kleinhans unverändert geblieben sein.

Erst dieser, finanziell gut gestellte Abt sollte es bewerkstelligen, den fast 50 Jahre zuvor gefassten Umbauplan des Konvents weiterzuführen. Das bedeutete in erster Linie, die Vier-Flügel-Anlage zu schließen und gleichzeitig für das zwischenzeitlich auf 30 Patres angewachsene Kapitel wieder eine angemessene Sakristei zu errichten. Dazu schloss er – noch vor 1663, der Datierung der Sakristei – die in der Darstellung von Bucelin noch offene Nord-West-Ecke des Konventsgebäudes.

Beides, die Vollendung der Vier-Flügel-Anlage wie auch die Errichtung einer genügend großen Sakristei, wollte Abt Kleinhans dadurch erreichen, dass er die noch existente gotische Sakristei zumindest teilweise abbrechen ließ, um so Platz

für den fehlenden, nordwestlichen Riegel des Konvents zu bekommen. Deshalb wurde in den folgenden Jahren die gotische Sakristei bis auf das neue Niveau der Kirche abgerissen. Wahrscheinlich wurden dabei auch die alten, auf der Zeichnung von Bucelin zu erkennenden Lanzett-Fenster in dem stehen gebliebenen unteren Teil teilweise vermauert und durch Ochsenaugen ersetzt. Dass es sich bei dem unteren Raum um die anhand der Bucelin-Zeichnung zu identifizierende alte Sakristei handelt, belegen zum einen die noch heute, zumindest in Resten, erhaltenen Wandmalereien wie auch das alte Strebebefeilerfundament. Schenken wir der Darstellung Bucelins weiterhin Glauben, so würde die Platzierung dieses alten Fundaments innerhalb der Fluchten der heutigen Außenwände bedeuten, dass die Sakristei auf der Westseite nicht nur bis auf das neue Fußbodenniveau der Kirche abgerissen wurde, sondern bis auf die Grundmauern, um sie dann verbreitert wieder aufzubauen. Denn die Darstellung von Bucelin lässt vermuten, dass im Bereich der gotischen Sakristei die Strebebefeiler in die Längswände dieses Gebäudeteiles verbaut wurden und deshalb nicht in der Außenansicht zu erkennen sind. Sollte diese Annahme zutreffen, dann wäre die neue Sakristei im Vergleich zu ihrem Vorgängerbau nicht nur verlängert worden, hierauf werde ich noch näher zu sprechen kommen, sondern auch verbreitert.

Die Überreste des Strebebefeilers aber vermögen uns nicht nur Aufschluss über eine mögliche Verbreiterung zu geben, die untere Stufe dürfte wahrscheinlich auch das alte mittelalterliche Niveau der gesamten Anlage anzeigen. Der heutige, in Beton ausgeführte Fußboden ist zwar sehr viel neueren Datums und steht mit den hier erörterten Veränderungen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in keinem Zusammenhang. Trotzdem scheint das durch ihn markierte Niveau schon damals angelegt worden zu sein, wie es die alte, von der Kirche zum Keller hinabführende Treppe belegt.

Der Fußboden der neuen Sakristei ruht auf einer von Mittelpfeilern und nachträglich hochgemauerten Wandauflagen getragenen Holzbalkenkonstruktion im Bereich oberhalb der gotischen Sakristei und einer einfachen Kreuzgrad-Konstruktion in den sich an die gotische Sakristei nördlich anschließenden Gebäudeteilen. Denn die alte gotische Sakristei war, auf die heutige Sakristei bezogen, genau um eine Fensterachse kürzer. Ursprünglich aber sollte sie die alte Sakristei nicht nur um diese eine Fensterachse in der Länge überragen, sondern sie sollte den alle sieben Fensterachsen umfassenden Westflügel des Konventes ausfüllen. Deshalb reichte es auch nicht aus, nur im Bereich der alten Sakristei eine neue Balkendecke einzuziehen. Es mussten vielmehr auch im weiteren Verlauf bauliche Veränderungen durchgeführt werden, um vom Chorumgang bis in die Nord-West-Ecke des Konventsgebäudes ein durchgehendes Fußbodenniveau zu erhalten. Aus dem Bestreben heraus, die Vier-Flügel-Anlage zu schließen, mussten zwischen der alten gotischen Sakristei und dem Nordflügel des Konventsgebäudes weitere Unterkonstruktionen errichtet werden. Heute befinden sich in den dadurch entstandenen Räumlichkeiten die nach unten abgesenkten Damen- und Herrentoiletten.

Im Zuge der weiteren Bauarbeiten musste jedoch festgestellt werden – oder es war von Beginn an bekannt –, dass die Niveaus des Nordtraktes, der sich an den Vorgaben des schon wesentlich früher fertiggestellten Ostflügels zu orientieren hatte, und der Sakristei unterschiedlich waren. Deshalb musste zur Verbindung des West- und des Nordflügels des Konvents eine Treppe eingebaut werden. Da



Abb. 1 - Blick in die Sakristei nach Nord-Osten: Auf der rechten Seite sind vier der fünf Gemälde von Johann Heiß zu erkennen.

die Sakristei in der heutigen Form schon 1663 fertiggestellt war, wie uns die Datierung im Wappenstein in der Südwand verrät, die Bauarbeiten auf der anderen Seite aber erst mit Amtsantritt von Abt Kleinhans 1658 begonnen sein konnten, bedeutet dies, dass die aufgezeigten Veränderungen wohl in den Zeitraum von 1658 bis 1662 zu datieren sind.

Das heißt, wir müssten auf jeden Fall davon ausgehen, dass die Vermauerung der ehemaligen Fensterischen ebenfalls einige Zeit vor der Fertigstellung des Gemäldezyklus vollendet war. Wahrscheinlich hat man schon kurz nachdem der gesamte Sakristeitrukt fertiggestellt und man mit der Problematik der Treppe im hinteren Teil konfrontiert war, damit begonnen, das separate, vor der Ostmauer der Sakristei errichtete Treppenhaus zu bauen. Denn nur so lässt sich meines Erachtens erklären, warum sich auf einer der rohen Holzvertäfelungen, mit denen die blinden Fensterischen zu den Gemälden hin isoliert wurden, Farbreste eines Kruzifixes befinden. Interessanterweise sind die Farbspuren hinter der Geißelung und damit hinter dem mittleren der fünf Zyklusgemälde. Wir haben es hier wohl mit Spuren eines Provisoriums zu tun, das die wenig schönen Holztafeln in der neuen Sakristei schmücken sollte, solange die Gemälde aus der Werkstatt Heiß noch nicht vorhanden waren. Dafür spricht in meinen Augen eben auch, dass sich diese Farbreste - in der Längsachse gesehen - genau in der Raummitte befinden. Damit können wir wohl eine Zufälligkeit genauso ausschließen wie auch eine Zweitverwendung der ansonsten rohen Holztafeln.

Nach Vollendung der Baumaßnahmen erstreckte sich somit zwischen der Kirche und dem Nordtrakt ein einziger Raum, der erst in einem zweiten Bau-



Abb. 2 - Stuckrosette mit datiertem Wappenstein in der Südwand der Sakristei.

abschnitt durch eine Wand in zwei Räume, einen großen zur Kirche hin und einen wesentlich kleineren zum Nordtrakt hin, aufgeteilt wurde. Vor dieser Wand wurde dann zu einem späteren Zeitpunkt die Kreuzigung von Heiß aufgerichtet. Die Wand war sicherlich nicht Teil der ursprünglichen Planung gewesen, sondern wegen der erwähnten Treppe nötig geworden, ein Detail, das für die neu erbaute Sakristei wohl als nicht sehr passend empfunden wurde. Dass die Trennwand erst nachträglich in den Raum eingezogen wurde, belegen die identischen blinden Fensternischen im hinteren Raum, vor allem aber der von der Wand halb überschnittene Stuckengel.

Damit stellt sich die Frage, ob die heute von den Gemälden ausgefllten Nischen von vornherein als blinde Gemälde-Nischen konzipiert worden waren oder ob sie nicht vielmehr einer weiteren Umplanung zu verdanken sind. Dies würde auch erklären weshalb Heiß erst um 1669, also rund sechs Jahre nach der Fertigstellung des Raumes, mit dem Zyklus beauftragt wurde.

In Besitz der Ochsenhausener Sparkasse befindet sich heute ein Gemälde der Klosteranlage, das – wegen der Darstellung des Turmes – auf nach 1698 datiert wird. Meines Erachtens aber stellt dieses Bild, wie im Fall von Bucelin, entweder ebenfalls mehrere Bauabschnitte dar oder aber das Bild wurde nachträglich verändert, worauf nur eine gemldetechnische Untersuchung Antwort geben könnte. Wenn Darstellung und Datierung dieser Abbildung stimmen würden, wie ist dann jenes zweite Gemälde zu erklären, das den Zustand vor der Veränderung des Turmes zeigt und ehemals auf das 17. Jahrhundert datiert wurde, bzw. jetzt auf die

Zeit um 1630? Denn während die auf nach 1698 datierte Darstellung auf der Ostseite der Sakristei Okuli und darunterliegende Rundbogenfenster zeigt, erkennen wir auf der um 1630 datierten Darstellung als Erstes ein zweites Dach über einem vorgelagerten Gebäudetrakt und des Weiteren Okuli oberhalb dieses Pultdaches sowie im Anbau schmale Fenster im Obergeschoss und kleinere Fenster im Untergeschoss. Wir müssen also davon ausgehen, dass erstens in der ursprünglichen Planung der Sakristei kein Bilder-Zyklus vorgesehen war, sondern auf beiden Seiten ein identisches Fensterband geplant war, wie dies noch auf der 1698 datierten Darstellung zu sehen ist. Zweitens können wir wohl annehmen, dass schon in den Jahren 1663 bis 1669/1670, d. h. vor der Installation des Gemäldezyklus, das Treppenhaus auf der Nordseite der Sakristei angebaut wurde, so wie dies auf dem heute fälschlicherweise um 1630 datierten Gemälde zu erkennen ist. Denn es ist wohl davon auszugehen, dass nach der Teilung des Sakristeitракtes in die heutige Sakristei und den kleinen Raum hinter der Trennwand den Patres daran gelegen war, einen der steigenden Bedeutung adäquaten Zugang zur Bibliothek zu schaffen. Mit dieser erneuten Umplanung wurden auch die Ostfenster der Sakristei überflüssig. Andernfalls hätte sich hier das gleiche Bild ergeben, wie es noch heute oberhalb der Zugangstür zum Bibliotheksflur erkennbar ist. Hinter dem barock umgeformten, ehemaligen gotischen Chorfenster zeichnet sich deutlich auf halber Höhe der obere Flur ab. Ein weiteres Indiz dafür, dass dieses im Osten an die Sakristei angebaute Treppenhaus nicht der ursprünglichen Planung entsprach. In diesem Fall hätte man sicherlich die gleiche Lösung wie oberhalb der Sakristeitür gewählt und das ehemalige Fenster mit einem Fresko verschlossen. Dass es schon unter Abt Kleinhaus eine Bibliothek gab, vermutet nicht nur Konstantin Maier in seinem Aufsatz zu den Äbten des 17. und 18. Jahrhunderts<sup>7</sup>. Der gleiche Autor erwähnt in seinem Artikel über Bildung und Wissenschaft im Kloster Ochsenhausen auch<sup>8</sup>, dass der Bibliothekssaal 1676 einen Farbanstrich durch Johann Jakob Stauder und eine Holzvertäfelung durch Christoph Schweinberger erhalten hat. Als Johann Heiß gegen Ende der 60er-Jahre den Auftrag für den Passionszyklus bekam, hatte er dies somit einer erneuten Umplanung zu verdanken. Damit wäre dann auch die Frage beantwortet, weshalb sich der Ochsenhausener Abt nicht gleich 1663 an den damaligen Hofkünstler Eberhards III. gewandt hatte.

Aufgrund der erhaltenen Rechnungen müssen wir annehmen, dass Heiß den Auftrag erst Ende 1669 erhielt. Überliefert haben sich zwei Rechnungen, von denen die letzte auf den 24. Dezember 1670 datiert. Von daher können wir sagen, dass bis zu diesem Zeitpunkt alle Gemälde fertiggestellt und an das Kloster geliefert sein mussten, was auch mit der Notiz an der Seite des heutigen Altaraufbaus übereinstimmen würde, in der davon die Rede ist, dass der Altar 1671 geweiht worden sei. Einen ersten Abschlag auf seine Leistungen hatte Heiß schon am 17. April 1670 erhalten. In dieser ersten Rechnung werden die Kreuzigung und drei weitere Gemälde des Zyklus namentlich erwähnt<sup>9</sup>. Der von Johann Thomas Kreuzberger geschaffene Altaraufbau für die Kreuzigung war zu diesem Zeitpunkt schon fertig. Denn in der genannten Rechnung heißt es: *das Gemähl*

<sup>7</sup> Konstantin Maier: Barocke Klosterkultur in Ochsenhausen: Bildung und Wissenschaft. In: Jubiläumsschrift Ochsenhausen. 1993. S 34-47.

<sup>8</sup> *Ebda.*, S.34-47.

<sup>9</sup> Siehe für beide Rechnungen Königfeld: (wie Anm. 1), S. 350.

*welches die Creutzigung Christi repraesentiret und in den Altar den Custorey appliciert worden.*

Der Raum, den Heiß damals kennenlernte, entsprach somit weitgehend seinem heutigen Zustand. Der Altartisch stand vor der Stirnwand und zumindest auch die Schränke auf der Ostseite waren schon eingebaut, wie anhand der Heißschen Bildkompositionen nachgewiesen werden kann. Denn Heiß hat alle Gemälde so angelegt, dass sich das Handlungszentrum jeweils in der oberen Hälfte befindet. Gleichzeitig hat er die Darstellungen im unteren Bildbereich immer mittels Kanten oder Stufen abgeschlossen, sodass die Bilder für den Betrachter nach unten hin auch dann abgeschlossen waren, wenn er den unteren Rahmen nicht sehen konnte.

Kommen wir nun zu der heutigen Altarwand. Diese weist – wie auch die gegenüberliegende Wand – eine Stuckrosette auf, die allerdings von dem oberen Auszug fast vollständig verdeckt wird. Soweit man erkennen kann, stammen die Putten der beiden Rosetten aus der gleichen Werkstatt. Es stellt sich also die Frage, ob der von Kreuzberger für die Kreuzigung von Heiß geschaffene Altaraufbau in seinen Dimensionen kleiner war als der heutige, der erst 1698 in die Sakristei hineinkam, wie uns die Datierung im Wappenschild verrät. Diese Jahreszahl mag deshalb verwundern, weil die Schmuckformen des Band- und Rollwerkes eine wesentlich frühere Entstehung nahelegen. Deshalb müssen wir wohl davon ausgehen, dass es sich bei der Aufstellung dieses Altars um eine Zweitverwendung handelt und die Datierung in dem Wappenschild nur auf den Aufbau in der Sakristei verweist. Denn genügend Details zeigen, dass der heutige Altaraufbau nicht der ursprüngliche sein kann. Der ursprüngliche Altar war zumindest schmaler, wie es ein durchgehender, alter senkrechter Schnitt parallel zum Altartisch zeigt.

Nachdem somit geklärt ist, wie es zur Installation des Gemäldezyklus kam, stellt sich nur die Frage, weshalb 1698 ein neuer, größerer Altar in die Sakristei eingebaut und eine Kopie der Heißschen Geißelung als Altarbild umfunktioniert wurde. Denn weder ist das Ersatzgemälde künstlerisch als höherstehend zu bewerten – zumal das Original ja weiterhin im gleichen Raum hing – noch ist eine Geißelung ein typisches Motiv für einen Altar. Und was ist mit dem Originalgemälde passiert? Leider schweigen die Archivalien zu diesem Sachverhalt, trotzdem gibt meines Erachtens die Datierung - 1698 - einen ersten Anhaltspunkt.

Mit der Datierung 1698 befinden wir uns in jenem Zeitabschnitt, in dem es dem Kloster, nach den wirtschaftlich schlechten späten 80er und frühen 90er Jahren des 17. Jahrhunderts, wieder besser ging. In der schweren Zeit war das Kloster dazu gezwungen gewesen, Teile des beweglichen Inventars zu verpfänden oder gar zu verkaufen<sup>10</sup>. Da nun der Bildausschnitt im neuen Altaraufbau und die Tafelgröße der Kreuzigung fast identisch sind, möchte ich vermuten, dass die Klosterherren in der Zeit des Aufschwungs den alten Sakristei-Altaraufbau durch einen neuen und prächtigeren ersetzen wollten und deshalb den schon vorhandenen in die Sakristei überführten. In den neuen Aufbau wurde - davon müssen wir aufgrund der weitgehenden Übereinstimmung in den Maßen ausgehen - wieder die Kreuzigung von Heiß einmontiert. Denn die Kreuzigung misst ohne Rahmen 247 x 165,5 cm, während sich die lichten Maße des Altaraufbaus auf 245 x 173 cm belaufen. Damit passt das Gemälde sehr gut in die Bild-Öffnung des Altars,

<sup>10</sup> Maier (wie Anm. 7).

auch wenn in der Breite rund 6,5 cm fehlen. Zum einen hätte man diese Fehlstelle aber gut z. B. mit Flammleisten abdecken können, zum anderen müssen wir aber auch in Betracht ziehen, dass die Kreuzigung zu einem späteren Zeitpunkt möglicherweise links und rechts beschnitten wurde. Infrage käme hierfür z. B. der Einbau im Rottenburger Dom 1924. Leider kann man aber heute aufgrund des Erhaltungszustandes nur mehr auf dem Wege einer Röntgenuntersuchung klären, ob das Gemälde zu einem früheren Zeitpunkt einmal seitlich beschnitten wurde.

Somit müssen wir also davon ausgehen, dass die Heißsche Kreuzigung 1698 in den neuen Sakristeialtar montiert wurde und hier bis 1924, dem Jahr des Abtransportes nach Rottenburg, verblieb. Wahrscheinlich wurde die Kopie der Geißelung erst dann in diesen Altar eingesetzt, um die entstandene Leerstelle zu füllen. Unklar bleibt nur, weshalb dann gerade diese Kopie ausgewählt wurde. Möglicherweise spielten hier die Bildmaße die entscheidende Rolle, es war wohl das Bild, welches am besten in den Aufbau eingebaut werden konnte.

Aber der Auftrag für den Passionszyklus sollte nicht der einzige sein, den Heiß aus Ochsenhausen erhielt. Die dortigen Auftraggeber müssen folglich mit der künstlerischen Leistung des protestantischen Malers Heiß sehr zufrieden gewesen sein. Andernfalls wären in der Folgezeit wohl kaum weitere Beauftragungen erfolgt. Schon 1672 wird Heiß für eine Verkündigung Mariens bezahlt und ein Jahr später erhält er nochmals 158 Gulden für weitere drei Gemälde. Nur eines der drei – eine Darstellung des Hl. Josef mit Jesus – hat sich erhalten. Sie wurde für die 1673 erbaute Pfarrkirche in Steinhausen geschaffen, befindet sich aber seit 1972 in Mittelbuch in der dortigen Pfarrkirche St. Josef.

Auch in späteren Jahren sollte Heiß nochmals für Ochsenhausen tätig werden. 1679 schuf er für die neue Friedhofskapelle das Altarbild mit der Darstellung des Martyriums des Hl. Veit und 1698 beauftragte ihn Abt Klesius mit der Darstellung des Kloster-Patrons, dem Hl. Georg.

Auch nach seiner Übersiedelung nach Augsburg blieb das Kloster Heiß als Auftraggeber weiterhin geneigt, woran sich in aller Deutlichkeit ablesen lässt, dass die Konfession eines Künstlers für den Auftraggeber nebensächlich war, solange die Qualität der Werke den Vorstellungen entsprach.