

JULIA STROBL

JOHANN BAPTIST STRAUB

FROM WIESENSTEIG TO MUNICH AND VIENNA

Being the eldest, Johann Baptist Straub (1704–84) certainly had a special position and a pioneering role among his brothers. He was the first to leave his father's workshop in Wiesensteig to pursue training as a sculptor at the Wittelsbach residence in Munich. However diligently he learned the craft of this father, master carpenter Johann Georg Sr, it must not be forgotten that he was a carpenter's journeyman when he started his four-year apprenticeship with the Munich-based court sculptor Gabriel Luidl.¹ His first independent works – though unfortunately not preserved – were made in 1725 under court architect Joseph Effner for the newly refurbished rooms in the southern wing of the Munich Residence.² His brother Philipp Jakob, only two years younger than him, soon followed him to Munich. His name can be found among the payments for assistant carpenters employed by the electoral court cabinet maker Johann Adam Pichler in winter 1726–7 documented by the court's building authorities.³ At that time, the two brothers from Wiesensteig were predominantly working in the field of cabinetry and decorative woodcarving. Johann Baptist Straub's teacher Gabriel Luidl was a less prominent sculptor within the circle of electoral court artists, and stylistically had barely

¹ Lippert 1772, 53–4. Sincere thanks to Inge Schemper-Sparholz, Rupert Karbacher, and Peter Steiner for their support with this paper.

² The interior was soon destroyed by a fire on Dezember 14, 1729 (Steiner 1974, 20–1).

³ BayHStA, HR Fasz. 120 Nr. 307 (Hof-Bau-Ambt München 1725–9), fol. 8r: fol. 8r: "Ausstendige Taglohn der Kistergesellen beim Pichler vom 23. 9ber 1726 bis 15. febr. 1727 ... Philipp Straub ... 39. 15 [fl / xr]" ("Outstanding wages of Pichler's carpenter assistants for the time period between October 23, 1726 and February 15, 1727 ... Philipp Straub ... 39.15 [fl / xr]"). The carpenter and gilder Johann Adam Pichler (d. 1761) was sent to Paris by Elector Max Emanuel (1709–15).



Laxenburg, parish church Exaltation of the Cross, Former pulpit of the Schwarzspanierkirche, 1730–4 (MP, 2019).

Laxenburg, Pfarrkirche zur Kreuzerhöhung, Ehem. Kanzel der Wiener Schwarzspanierkirche, 1730–1734 (MP, 2019)

any influence on his student. The young carpenter's assistant and aspiring sculptor could not fail to get acquainted with Munich's France-inspired court art under Elector Max II Emmanuel; Guillelmus de Groff and Giuseppe Volpini were the leading artists. Thus, when Johann Baptist left for the imperial residence Vienna in 1726, he left the south German cultural influence and the Munich Rococo of the 1720s behind. Again, we can assume that his younger brother Philipp Jakob accompanied him. The excellent reputation of the imperial court academy, which had been re-established at the time, and the expanding building activity under Charles VI after the end of the Turkish Wars and the War of the Spanish Succession offered attractive education and job opportunities. Both brothers could achieve their goal, and subsequently advanced from being simple carpenters and woodcarvers to better paid, academically educated master sculptors. As mentioned in



Würzburg, Martin von Wagner Museum, Draft of a pulpit, lead pencil, red wash, Van der Auwera Skizzenbuch (Graph. Abt. inv.-no. 101)

Würzburg, Martin von Wagner Museum, Entwurf einer Kanzel, Bleistift, rot laviert, Van der Auwera Skizzenbuch (Graphische Abteilung Inv.-Nr. 101)

the introductory chapter, Johann Baptist first worked with Ignaz Gunst and later with Johann Christoph Mader, court sculptor of Prince Eugene, as well as other talented young sculptors attending the Vienna Academy at the time.⁴ Besides working for Mader's workshop,

⁴ His first visit is documented by his first biographer Lippert (Lippert 1772, 53–4); only Philipp Jakob Straub is mentioned as student in the year 1730 in the retrospectively created register – UAABKW, Nahmen-Register aller deren, Welche die von Ihro Röm: Kath: Mai: CAROLO SEXTO Anno 1725 aufgerichtete, Anno 1726 den 20 Aprilis aber das erste Mahl eröffnete Freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst frequentiret haben: Zusan getragen von Leopold Adam Wasserberg der Academie Secretario und 1740 angefangen, fol. 56: "Straub Philippus, ein Schwab, item [1730]" (Roll of names for all those who visited the Free Court Academy of Painters, Sculptors and Builders, established by her Röm: Kath: Mai: CAROLO SEXTO in 1725 and opened on April 20, 1726: Compiled by Leopold Adam Wasserberg secretary of the Academy and commenced in 1740, vol. 56: "Straub Philippus, a Swabian, item [1730]").



München, BNM, Balthasar Augustin Albrecht, Portrait Johann Baptist Straub with his daughter Theresia Amalia in his workshop, oil on canvas, 162 x 117 cm, dated and signed, 1763, unlimited loan item (BNM, inv. no. L BStGS 2765)

München, BNM, Balthasar Augustin Albrecht, Porträt J. B. Straub mit seiner Tochter Theresia Amalia in der Werkstätte, Öl auf Leinwand, 162 x 117 cm, dat. u. sign., 1763, Bayer. Staatsgemäldesammlungen, unbefristete Leihgabe (BNM, Inv.-Nr. L BStGS 2765)

and thus participating in decoration projects like the one for the Karlskirche (St Charles Borromeo) or Prince Eugene's palaces, he certainly had the opportunity to get to know the works of other sculptors and make useful acquaintances, including the court architect Joseph Emmanuel Fischer of Erlach and the imperial theatrical engineer Giuseppe Galli-Bibiena. He soon benefited from being part of the influential network of the imperial academy and the court. At about twenty-six he received his first independent Viennese commission for the interior of the newly constructed Benedictine Abbey Church Our Lady of Montserrat before the Schottentor, also called Schwarzspanierkirche, by Abbot Anton Vogl von Krallern.⁵ The executive decorator and mediator of this project was Galli-Bibiena; the lead-

⁵ Lippert 1772, 54–5.



Altötting, Holy Chapel, J. B. Straub, Heart monument for Emperor Charles VII (BLfD, MF, 2017)

Altötting, Heilige Kapelle, J. B. Straub, Herzmonument für Kaiser Karl VII. (BLfD, MF, 2017)

ing court sculptor Lorenzo Mattielli, and major court artists such as Daniel Gran, Martino and Bartolomeo Altomonte, and Antonio Pellegrini were working with Straub for the Schwarzspanierkirche at the same time.⁶ Although no longer at the original location,⁷ some parts of the wooden furniture created by Johann Baptist have been preserved, among them the relief-decorated church pews, decorations of the organ case and side altars, and the historically significant pulpit (see fig. 1), which as a singular phenomenon introduced Munich Rococo ornamentation to Vienna. Since Straub had neither citizenship nor master rights in Vienna at that time, the question arises as to how he managed to carry out this work outside the civic guild regulations. It is possible that he worked under the title of monastery sculptor, with imperial permission by decree, or as a journeyman with a residence outside the city boundaries. The most probable answer is that he completed his drafts in the large Mader workshop, the resources of which he might have been allowed to use. In any case,

⁶ For more on Galli-Bibienas's role as mediator see Strobl 2016, 138, particularly SA, Scr. 82/5g (1730).

⁷ See Catalogue Johann Baptist Straub 20 and 54; Schemper-Sparholz 1999, 465.



Munich, Berg am Laim, parish church St Michael, high altar (BLfD, MF, 2017)

München, Berg am Laim, Pfarrkirche St. Michael, Hochaltar (BLfD, MF, 2017)

he maintained close contact with his fellow artists also working there, such as the sculptor Johann Wolfgang Van der Auwera from Würzburg. One drawing of a pulpit from the Viennese sketchbook of Van der Auwera's (see fig. 2), which in addition to the similarities with the pulpit from the Schwarzspanierkirche also shows some noticeable deviations, probably documents a design process.⁸ Whether Van der Auwera created his sketch based on a draft by his friend and colleague or even received an original sketch by Straub remains open to question. Shortly after his brother Philipp Jakob had left for Graz, Johann Baptist also left Vienna, probably in early 1734. What certainly made his farewell easier was the fact that, as a carpenter and sculptor mainly working in wood, the Viennese academy and court circles, where sculptures in sandstone and marble as well as technically challenging metal casting were in demand, offered him only limited career opportunities.

⁸ Peter Steiner referred to the close relation of the Laxenburg pulpit with the Würzburg sketch (oral communication, Freising, 25.10.2018). See Volk 1984a, 46; Volk 1986a, 70.

SUCCESSFUL COURT ARTIST AND ENTREPRENEUR IN MUNICH

Johann Baptist Straub had already gained experience as an independent sculptor in Vienna and enjoyed a good reputation when the call of the well-known but already very old Electoral Cologne court sculptor Andreas Faistenberger (1646–1735) led him back to Munich.⁹ Faistenberger might have known Straub from his journeyman years in Munich, but it is also possible that Straub had been recommended by one of Faistenberger's Viennese contacts, such as Joseph Emmanuel Fischer of Erlach or his former assistant Giovanni Giuliani.¹⁰ The collaboration of the thirty-year-old Johann Baptist Straub in the important Faistenberger workshop in the Äußere Schwabinger Gasse (today Theatinerstraße 38) lasted about a year, until Faistenberger's death on December 8, 1735, and quite likely even longer as the workshop evidently continued to be operated by one of the assistants until mid-1735.¹¹ Also, the negotiations with the heirs about Johann Baptist's takeover of the "Kunst-Sachen, Modelle und Gerechtigkeit" ("art things, models and working licence") of the deceased court sculptor took some time, since the amount the young Straub initially offered the family for the sculptor's licence was too low.¹² Faistenberger,



Nuremberg, GNM, J. B. Straub, Allegory of Faith, terracotta, height 27.5 cm, around 1775 (GNM Religion_Pl. O. 326)

Nürnberg, GNM, J. B. Straub, Allegorie des Glaubens, Terrakotta, 27,5 cm, um 1775 (GNM Religion_Pl. O. 326).

⁹ Lippert 1772, 55; Steiner 1974, 13, 29; Volk 1984a, 8; Faistenberger 2007, 299.

¹⁰ Faistenberger, whom Oefele referred to as Bernini-student in 1733, probably stayed in Italy at the same time as Johann Bernhard Fischer of Erlach (Rösner 1989, 70). A collaboration between Giovanni Giuliani and Faistenberger in 1702 for the high altar of Mariazell based on drafts by the elder Fisher is documented (Rösner 1988, 92–4; Schemper-Sparholz 2001, 693; Faistenberger 2007, 296). Giuliani probably stayed in Munich 1681–4 and 1687–9, according to Ronzoni 2005, 20–2; see also Faistenberger 2007, 281–3, 288–9. There are also interesting connections to Vienna via Faistenberger's son Thaddäus, who formerly worked for the Bavarian Embassy in Vienna, correspondence 1726–36, BayHStA, Bayerische Gesandtschaft Wien, No. 156, 198, 207, 211, 245–7, 254.

¹¹ Rösner 1989, 72, note 57.

¹² BayHStA, KL Tegernsee 887/657, letter December 31, 1731, letter Ch. Faistenberger to her brother and note of January 16, 1736 (qtd. after Faistenberger 2007, 303). Contrary to Faistenberger's wrong interpretation of 2007, however, this note cannot come from his wife Maria Elisabeth, as she had already died in 1732, but could possibly come from his daughter Catharina Späth, née Faistenberger (*1682), Straub's future mother-in-law. Her brother Joseph Rupert Faistenberger (*1680) was called Chrysogonus as conventual friar of the monastery in Tegernsee, and the

whose sons did not further pursue sculpting, probably intended to make Johann Baptist his successor. Straub's marriage to his granddaughter Theresia Elisabeth, daughter of the court copper engraver Franz Xaver Späth and Maria Catharina, née Faistenberger, had probably also been planned long before, and took place on October 10, 1737. Best man was architect Johann Michael Fischer (1692–1766), a friend of Straub's who also became a close collaborator.¹³ As early as June 1737, Straub had been appointed court sculptor without salary.¹⁴ From 1758 he annually received 166 fl 15 xr by the court's payment office.¹⁵ This appointment probably relates directly to his first documented independ-

younger brother Benedikt Thaddäus (*1680) was a court official (Rösner 1989, 73).

¹³ Joint projects between 1739 (St. Anna am Lehel) and 1765 (Altomünster) are documented (Steiner 1974, 30).

¹⁴ The decree of appointment of June 7, 1737 is not preserved but is referred to in a later request (1758), as well as in 1768 and 1774. BayHStA, HR, Fasz. 286/338 Hofkammer.

¹⁵ BayHStA, HR II, Fasz. 272 Nr. 1758, fol. 147 r.



Munich, BNM, F. X. Messerschmidt, Allegory of Faith, white marble, height 43 cm, 1775–7, (BNM, inv no. R 8726)

München, BNM, F. X. Messerschmidt, Allegorie des Glaubens, weißer Marmor, 43 cm, 1775–1777 (Inv.-Nr. R 8726).

ent work in Munich. In 1736 he created a Venus and three Genii for a fountain in Palais Holnstein, which was built by court architect François Cuvillies for the son of the Elector Charles Albrecht, Franz Ludwig Graf Holstein (1723–80).¹⁶ With Faistenberger's sculpting licence, Straub seamlessly took over his contacts with court circles and clients from the Bavarian nobility. Several members of the influential noble family Preysing lived in the neighborhood of the former Faistenberger workshop; their name – like that of the Toerring or Ruffini, who later also became Straub's clients – can already be found in Straub's oeuvre catalogue.¹⁷ When Faistenberger's estate was finally settled in 1737, the town house remained in the family's possession.

¹⁶ Lippert mentions the "itzige Grafkönigfeldische Haus" (Lippert 1772, 55). Palais Königsfeld (from ca. 1745) owned by the former Imperial Vice Chancellor Johann Georg Reichsgraf von Königsfeld (1679–1750) (Bosl 1983, 435–6; Dehio Bayern IV 2006, 888–9; Woeckel 1975, 30).

¹⁷ Faistenberger 2007, 291; StA München, Steueramt 923 (1682), "Äußere Schwabinger Gasse".

Therefore, Straub had to establish his own workshop. In 1741, he purchased a barn in Hackenstraße 10 and had it converted into a residential house with a workshop; the house's Madonna, carved by Straub himself, was preserved, and from 1759 on she decorated the facade of his house.¹⁸ A portrait of Straub (see fig. 3), created by the electoral court painter Balthasar Augustin Albrecht in 1763, shows the proud court artist in his own workshop next to a portrait bust of Elector Charles VII. In 1745, Obersthofmeister Maximilian IV von Preysing commissioned Johann Baptist Straub to create a heart monument with a portrait of the recently deceased Emperor Charles VII (see fig. 4) for the pilgrimage church Our Lady of Altötting. This highlights the high esteem of the court for the sculptor from Wiesensteig, who apparently had firmly established himself in Munich after only a few years. According to Peter Steiner, a comparison between Straub's work catalogue and the oeuvre of other Munich-based sculptors shows that Straub's workshop was the leading one between 1740 and 1765; listed are works for the court, the nobility, churches, and monasteries.¹⁹ Straub's leading position is also confirmed by the number and significance of his students, among them Christian Jorhan Sr, Ignaz Günther, Franz Xaver Nißl, his future son-in-law Roman Anton Boos, and his highly gifted nephew Franz Xaver Messerschmidt.²⁰ Günther, Boos, and Messerschmidt also followed their master's example by attending the Imperial Court Academy in Vienna. What we know about Straub's work practice is that he created carved lime wood bozzetti and clay models.²¹ For some altars, drawings are also preserved – he then executed the works in wood in collaboration with his workshop. As a pure wood sculptor he could not offer his clients technically complex metal casting such as that of the heart monument in Altötting, or stone processing like for the marble mythological statues in the park of Nymphenburg Palace. Therefore, stone sculptors accomplished his models for Nymphenburg (1760–72) in white marble.²²

Mostly, Straub was successful against his rivals and competitors – some of whom he himself had trained, like Ignaz Günther – and managed to obtain commis-

¹⁸ Loan purchase for 2,500 fl from brewer Matthias Xaver Mayr on May 18, 1741 (Volk 1984a, 9–10). Straub's original Madonna is exhibited in Munich, BNM (Inv. no. 50/113).

¹⁹ Steiner 1974, 30–1.

²⁰ Volk 1984a, 13.

²¹ Steiner 1974, 109–18.

²² Volk 1967, 227–32; Volk 1984a, 196; Schedler 1985, 86–8, 93–8.



Wiesensteig, former Collegiate Church St Cyriakus, view into the nave with altars by J. B. Straub and J. Streiter, 1775–80 (JS, 2018)

Wiesensteig, ehem. Stiftskirche St. Cyriakus, Einblick in das Langhaus mit Altären von Johann Baptist Straub und Josef Streiter, 1775–1780 (JS, 2018).

sions. Our research shows that Straub stood out for his ability to find and implement optimal artistic solutions for each place, ideally cooperating with both clients and architects. As a competent entrepreneur, Straub probably knew that simply the cheaper price would sometimes earn him a commission. Examples of such commissions are the altars for St Rasso in Grafrath (1759–60) and St Michael in Berg am Laim (1766–7), which he won instead of his competitor Günther.²³ In Grafath, which belonged to the Augustinian canons in Dießen, Straub's works for the Marienmünster in Dießen certainly played a decisive role. Drawings by both artists are preserved which allow a reconstruction of the complex design process.²⁴ Many ideas, which Straub eventually implemented, probably originate from his competitor and former employee. To carry out works on the basis of other artists' drafts may have been perceived as a certain humiliation, but was not uncommon at the time. The pulpit in the Hieronymite

Abbey Church St Anna am Lehel by Straub is also based on a drawing by Günther (Nuremberg, GNM, Hz 3893, dated 1756).²⁵ Straub had already carried out works for the interior of St Michael in Berg am Laim, being the preferred sculptor of the leading architect Johann Michael Fischer, with whom he had worked in Dießen and who had served as witness to his marriage in 1739.²⁶ Working in Straub's workshop between 1743 and 1750, Günther was familiar with the project. In contrast to Günther's design of 1760, which competed with the existing architecture, Straub's altar harmoniously integrated into the church interior as planned by Fischer (see fig. 5), conforming to what Alexander Heisig calls the baroque demand for "conformitaet".²⁷

²³ Heisig 2014, 153–8.

²⁴ Woeckel 1975, 284–7, 301–17.

²⁵ Woeckel 1975, 233–7; Woeckel 1984a, 194–5; Dobrzecki 1985, 185–6; Volk 1991, 58–9.

²⁶ Stalla 1989, 110.

²⁷ Heisig 2014, 156. An alternative draft of the high altar by Johann Michael Feichtmayr (1751) is not preserved. See Stalla 1989, 153–6. Straub's offer was cheaper by 200–300 fl. See Mannewitz 2018.

TOWARDS CLASSICISM

However successful Johann Baptist Straub's career as an entrepreneur was, he did not manage to pass on his flourishing workshop to a son. His first wife died in 1748; the following year he married Maria Elisabeth Schluttendorfer (1717–74), the daughter of a royal court advocate and thus a member of esteemed Munich circles. From a total of thirteen children from two marriages, only three daughters reached adulthood. His eldest daughter Theresia Amalia (1751–1816) married Straub's former assistant and workshop successor Roman Anton Boos in 1777; Maria Anna Eva, born in 1754, married court painter Augustin Demmel in 1784; and Maria Josepha (1753–1822) remained unmarried. From 1746, Johann Baptist's older sister Johanna also lived in Hackenstraße 10 in Munich with her sons Franz Xaver and Johann Adam Messerschmidt, both of whom would take up an apprenticeship with their uncle.²⁸ Franz Xaver, who initially made a career in Vienna in court and academy circles, maintained a close relationship with his foster father throughout his life. When the court sculptor Charles de Groff, son of the famous Guillelmus de Groff, died in 1774, Messerschmidt, who had just lost his position in Vienna, tried to obtain the now vacant post, but it was eventually given to Boos in 1775.²⁹ Around that time Messerschmidt travelled to Munich via Wiesensteig.³⁰ There, he created a marble bust depicting the allegory of Faith for the family grave at the Allerheiligenfriedhof (All Saints' Cemetery) on the basis of a terracotta model by Johann Baptist Straub (see figs. 6 and 7).³¹ It was probably motivated by the death of Straub's second wife Maria Theresia in 1774. The touchingly plain woman's head, a chest piece on the Book with Seven Seals of the Apocalypse, marks not only a highly personal engagement of the aging artist with the loss of beloved persons and life after death, but also the end of Rococo sculpture, which by the 1770s had passed its zenith. While Straub stylistically approached Classicism, his nephew implemented his draft in a much

more formalized way, thus adapting to the zeitgeist of the time. Straub's late work is characterized by the stylistic transition from Rococo to Classicism. Although his compositional principles were still clearly rooted in south German Rococo, he increasingly used classical elements in his drafts. Instead of rocaille and playful Rococo elements, his works displayed Greek vases and meanders, bead-and-reel motifs, and classicist garlands in the so-called Zopfstil (braid style). This stylistic phase is no longer characterized by the moving lightness in the representation of holy figures – their body postures and tone now correspond with the antique ideal of calm and dignity, as demanded by the enlightened bourgeoisie. His last major assignment was dedicated to Johann Baptist Straub's birthplace, Wiesensteig. From 1775, he designed altars for the refurbishment of the nave of the Collegiate Church of St Cyriacus in the new style (see fig. 8), which were accomplished by his assistant, the Tyrolean Josef Streiter, up to 1780.³² Straub was barely able to do so. In the parish chronicles, the parish priest von Göttler noted: "Überhaupt zeugt das Langhaus der Kirche vom möglichstbesten Geschmack ... der Kurfürstl. Bayr. Hofbildhauer Johann Straub /: ein geborener Wiesensteiger /: lieferte den herrlichen Christus am Kreuzaltar; und leitete, altershalber bloß durch eingesandte Zeichnungen die übrige Bildhauer-Arbeit, welche sein bester Geselle Josef Streiter von Schwaz in Tyrol verfertigte"³³ ("The nave of the church is proof of best taste ... The electoral Bavarian court sculptor Johann Straub /: born in Wiesensteig /: has provided the splendid Christ on the altar of the holy cross; and directed, though only through submitted drafts, the sculpting work executed by his best assistant Josef Streiter from Schwaz in Tyrol"). The monumental crucifix mentioned before, which once decorated the altar of the holy cross, is considered the artist's most important later work. But another work by his own hands can be found in the collegiate church, which refers back to his first years as an independent, court-exempted sculptor in Munich. The sculptural group with the Glory of Saint John of Nepomuk stands on the predella of the altar of St Joseph, constituting the only signed work

²⁸ Pötzl-Malikova 1984, 47.

²⁹ Boos was appointed on April 1, 1775. See Pötzl-Malikova 1982, 53–4; Schedler 1985, 10; Pötzl-Malikova 1986, 97, 108–11; Pötzl-Malikova 2015, 86–9.

³⁰ Messerschmidt stayed in Munich and Wiesensteig between 1775 and 1777. See Volk 1980, 141.

³¹ Steiner 1974, 50, 60, 118; Pötzl-Malikova 1982, 54–6, 177, 234 [Kat. 44]; Pötzl-Malikova 2015, 256–8 [Kat. 41]; Volk 1984a, 201; Hardtwig 1985, 232–4; Maué 2005, 78–81.

³² Giedion-Welcker 1922, 21; Klessmann 1965, 379–87; Steiner 1974, 14, 110, 121; Zimmermann 1981, 233–4; Volk 1981, 27; Volk 1984b, 28; Volk 1984a, 25; Dehio Baden-Württemberg 1993, 857.

³³ PfA Wiesensteig, Johann Philipp von Göttler, Pfarrchronik Wiesensteig, 1811, fol. 30.

by the artist.³⁴ The inscription on the pedestal says: “Johannes straub Hat dises/bild gemacht anno 1739./ den 4 Januarij” (“Johannes straub made this/ image in the year 1739./ on the 4th of January”). At the end of June 1784, Straub wrote his will, in which he named his daughter Theresia Amalia Boos as his heiress. Soon after, on July 15, the aged artist died and was buried at Allerheiligenfriedhof (All Saints’ Cemetery). Johann Baptist Straub successfully managed to advance from a simple carpenter’s son in small-town Wiesensteig to electoral Bavarian court sculptor in Munich. He thus had to travel a long journey – not only spatially and socially, but also artistically. His many years of artistic activity were marked by constant progress, from Swabian provincial Baroque and Bavarian Rococo to first hints of upcoming Classicism.

JULIA STROBL

JOHANN BAPTIST STRAUB

VON WIESENSTEIG NACH MÜNCHEN UND WIEN

Johann Baptist Straub (1704–1784) nahm als Ältester unter seinen Brüdern sicherlich eine Sonderstellung und Vorreiterrolle ein. Er war der erste, der die väterliche Werkstatt in Wiesensteig verließ, um in der Wittelsbacher Residenz München eine Ausbildung als Bildhauer anzustreben. So gründlich er das Handwerk seines Vaters, des Tischlermeisters Johann Georg des Älteren, auch erlernt hatte, man sollte nicht vergessen, dass er zunächst Tischlergeselle war, als er um 1720 seine vierjährige Lehrzeit beim Münchner Hofbildhauer Gabriel Luidl antrat.¹ Seine ersten – leider nicht erhaltenen – selbständigen Arbeiten leistete er für die 1725 unter Hofarchitekt Joseph Effner neu eingerichteten Zimmer im Südtrakt der Münchner Residenz; er schuf, so Lippert, einfache Verzierungen und »Genii« (Putten).² Sein nur zwei Jahre jüngerer Bruder Philipp Jakob folgte ihm bald nach. Sein Name findet sich unter den Lohnzahlungen des Hofbauamts für die beim kurfürstlichen Möbeltischler Johann Adam Pichler im Winter 1726/27 tätigen Kistlergesellen.³ Die beiden Brüder aus Wiesensteig waren damals also vorwiegend im Bereich des Möbelbaus und der dekorativen Holzschnitzerei tätig. Der Lehrherr Johann Baptist Straubs, Gabriel Luidl, war im Kreis der kurfürstlichen Künstler ein weniger bedeutender Bildhauer, und hatte sti-

³⁴ First mentioned by Giedion-Welcker 1922, 21. See Volk 1981, 27, fig. 20; Volk 1984b, 26. The inscription on the Mater Dolorosa in St. Wolfgang, Dorfen (1777) is not by his own hand, according to an analysis by Rupert Karbacher, BLfD (Klessmann 1965, 379; Steiner 1974, 110; Volk 1984a, 10).

¹ Lippert 1772, 53–54. – Gedankt sei an dieser Stelle Inge Schemper-Sparholz, Rupert Karbacher und Peter Steiner für Ihre Unterstützung bei der Erstellung dieses Textes.

² Die Einrichtung wurde durch einen Brand bereits am 14. Dezember 1729 zerstört, Steiner 1974, 20–21.

³ BayHStA, HR Fasz. 120 Nr. 307 (Hof-Bau-Ambt München 1725–1729), fol. 8r: »Ausstendige Taglohn der Kistlergesellen beim Pichler vom 23. 9ber 1726 bis 15. febr. 1727 [...] Philipp Straub ... 39. 15 [fl / xr]«. – Der Kistler und Vergolder Johann Adam Pichler (gest. 1761) wurde von Kurfürst Max Emanuel nach Paris gesandt (1709–1715).

listisch wohl kaum großen Einfluss auf seinen Schüler. Doch kam der junge Tischlergeselle und angehende Bildhauer nicht umhin, die nach Frankreich hin orientierte Münchner Hofkunst unter Kurfürst Max II. Emmanuel kennenzulernen, führende Hofbildhauer waren Guillelmus de Groff und Giuseppe Volpini. Den prägenden süddeutschen Kulturraum und das Münchner Rokoko der 1720er Jahre ließ Johann Baptist hinter sich, als er sich um 1726 in die kaiserliche Residenzstadt Wien aufmachte. Wieder können wir annehmen, dass sein jüngerer Bruder Philipp Jakob ihn begleitete. Der hervorragende Ruf der damals wiedererrichteten kaiserlichen Hofakademie und die in den Jahren nach dem Ende der Türkenkriege und des Spanischen Erbfolgekrieges expandierende Bautätigkeit unter Karl VI. boten attraktive Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten. Das Ziel, vom Tischlerhandwerk und einfachen Holzschnitzereien zum besser bezahlten Bildhauermeister mit akademischer Ausbildung aufzusteigen, sollte beiden Brüdern gelingen. Wie schon im einleitenden Kapitel ausgeführt, kam Johann Baptist zunächst bei Ignaz Gunst, später dann beim Hofbildhauer des Prinzen Eugen Johann Christoph Mader unter, so wie auch andere begabte junge Bildhauer, die damals die Wiener Akademie besuchten.⁴ Neben der Mitarbeit in der Mader-Werkstätte – und damit bei Ausstattungsprojekten wie der Karlskirche oder den Schlossanlagen Prinz Eugens – hatte er sicherlich Gelegenheit, die Arbeiten anderer Bildhauer kennenzulernen, und machte nützliche Bekanntschaften, darunter auch die des Hofarchitekten Joseph Emmanuel Fischer von Erlach und des kaiserlichen Theatral-Ingenieurs Giuseppe Galli-Bibiena. Die Einbindung in das einflussreiche Netzwerk der Akademie- und Hofkreise sollte sich bald bezahlt machen: Mit etwa 26 Jahren erhielt er von Abt Anton Vogl von Krallern seinen ersten selbständigen Wiener Auftrag für die Ausstattung der neu errichteten Benediktiner-Abteikirche Unsere Liebe Frau von Montserrat vor dem Schottentor, auch Schwarzspanierkirche genannt.⁵ Als leitender Dekorationskünst-

ler und Vermittler wirkte Galli-Bibiena; der führende Hofbildhauer Lorenzo Mattielli und bedeutende Hofkünstler wie Daniel Gran, Martino und Bartolomeo Altomonte sowie Antonio Pellegrini waren gleichzeitig mit Straub für die Schwarzspanier tätig.⁶ Ein Teil der von Johann Baptist in Holz gefertigten Einrichtung, darunter die reliefgeschmückten Kirchenbänke, Dekorationen von Orgelprospekt und Seitenaltären sowie die kunsthistorische besonders herausragende Kanzel (Abb. 1), die als singuläres Phänomen Münchner Rokoko-Ornamentik in den Wiener Raum einführte, sind noch erhalten, wenn auch nicht mehr am originalen Standort.⁷ Da Straub damals weder Bürger- noch Meisterrecht in Wien besaß, ist die Frage interessant, wie diese selbständige Arbeit außerhalb der Zunftreglementierung ermöglicht wurde. Denkbar wäre ein Wirken als Klosterbildhauer, mit kaiserlicher Erlaubnis per Dekret oder als Störer mit Wohnsitz außerhalb der Stadtgrenze. Äußerst wahrscheinlich ist, dass er seine Entwurfsarbeit im Kontext der großen Mader-Werkstätte erledigte, vielleicht auch die Ressourcen der Werkstätte nutzen durfte. Zumindest bestand wohl noch enger Kontakt mit den dort arbeitenden Künstlerkollegen, wie dem Würzburger Bildhauer Johann Wolfgang van der Auwera. Eine Zeichnung einer Kanzel aus dem Wiener Skizzenbuch van der Auweras (Abb. 2), die neben der Ähnlichkeit mit der Schwarzspanier-Kanzel auch einige merkbare Abweichungen aufweist, dokumentiert wohl einen Entwurfsprozess.⁸ Ob Van der Auwera eine Skizze nach dem Entwurf seines Freundes und Kollegen anfertigte oder sogar ein eigenhändiges Original von Straub erhielt, muss vorerst offen bleiben. Kurz nachdem sein Bruder Philipp Jakob nach Graz abgereist war, verließ auch Johann Baptist, wohl Anfang 1734, Wien. Erleichtert wurde ihm der Abschied sicherlich auch dadurch, dass er als vorwiegend in Holz arbeitender Bildhauer und Tischler in den Wiener Akademie- und Hofkreisen, wo Skulpturen in Sandstein und Marmor sowie technisch herausfordernder Metallguss gefragt waren, nur eingeschränkt Karriere machen konnte.

⁴ Sein Besuch ist durch seinen ersten Biographen Lippert überliefert (Lippert 1772, 53–54); nur für Philipp Jakob Straub gibt es einen Eintrag für 1730 im nachträglich erstellten Register der Schüler – UAABKW, Nahmen-Register aller deren, Welche die von Ihro Röm: Kath: Mai: CAROLO SEXTO Anno 1725 aufgerichtete, Anno 1726 den 20 Aprilis aber das erste Mahl eröffnete Freye Hof-Academie der Mahlerey, Bildhauerey, und Baukunst frequentiret haben: Zusam getragen von Leopold Adam Wasserberg der Academie Secretario und 1740 angefangen, fol. 56: »Straub Philippus, ein Schwab, item [1730]«.

⁵ Lippert 1772, 54–55.

⁶ Zur Vermittlerrolle Galli-Bibienas: Strobl 2016, 138, siehe v.a. SA, Scr. 82/5g (1730).

⁷ Siehe Werkkatalog Johann Baptist Straub 20 und 54; Schemper-Sparholz 1999, 465.

⁸ Peter Steiner verwies auf den engen Kontext der Laxenburger Kanzel mit der Würzburger Skizze (mündl. Mitteilung, Freising, 25.10.2018). Vgl. Volk 1984a, 46; Volk 1986a, 70.

ERFOLGREICHER HOFKÜNSTLER UND UNTERNEHMER IN MÜNCHEN

Johann Baptist Straub hatte bereits Erfahrung als selbstständiger Bildhauer in Wien und genoss einiges an Ansehen, als ihn im Jahr 1734 der Ruf des bekannten, doch bereits hochbetagten kurkölnischen Hofbildhauers Andreas Faistenberger (1646–1735) zurück nach München führte.⁹ Faistenberger kannte Straub vielleicht noch aus dessen Münchner Lehrzeit, möglich ist jedoch auch, dass Straub von einem der Wiener Kontakte Faistenbergers, wie Joseph Emmanuel Fischer von Erlach oder seinem ehemaligen Gesellen Giovanni Giuliani empfohlen wurde.¹⁰ Die Mitarbeit des 30-jährigen Johann Baptist Straub in der bedeutenden Faistenberger-Werkstätte in der Äußeren Schwabinger Gasse (heute Theatinerstraße 38) dauerte etwa ein Jahr, bis zum Tode Faistenbergers am 8. Dezember 1735. Möglicherweise auch noch etwas länger, da nachweislich bis um die Mitte des Jahres 1737 der Betrieb von einem Gesellen weitergeführt wurde.¹¹ Auch nahmen die Verhandlungen mit den Erben betreffend der Übernahme der »Kunst-Sachen, Modelle und Gerechtigkeit« des verstorbenen Hofbildhauers durch Johann Baptist einige Zeit in Anspruch, da der junge Straub der Familie zunächst zu wenig für die Bildhauergerechtigkeit anbot.¹² Faistenberger, dessen Söhne die

Bildhauerei nicht weiter betrieben, hatte Johann Baptist wohl ganz bewusst als Nachfolger eingeführt. Auch die Heirat mit seiner Enkeltochter Theresia Elisabeth, Tochter des Hofkupferstechers Franz Xaver Späth und der Maria Catharina, geb. Faistenberger, wurde wohl schon länger im Voraus geplant und fand am 10. Oktober 1737 statt. Als Trauzeugen fungierte der befreundete Baumeister Johann Michael Fischer (1692–1766), mit dem er auch später eng zusammenarbeitete.¹³ Bereits im Juni des Jahres 1737 war Straub zum Hofbildhauer ohne Gehalt ernannt worden.¹⁴ Ab 1758 erhielt er vom Hofzahlamt jährlich 166 fl 15 xr.¹⁵ Die Ernennung steht wohl in direktem Zusammenhang mit seiner ersten dokumentierten selbständigen Arbeit in München. Er schuf 1736 eine Venus und drei Genien für einen Springbrunnen im Palais Holnstein, das 1735 bis 1737 von Hofarchitekt François Cuvillies für den natürlichen Sohn des Kurfürsten Karl Albrecht, Franz Ludwig Graf Holstein (1723–1780), errichtet wurde.¹⁶ Mit der Bildhauergerechtigkeit Faistenbergers übernahm Straub also nahtlos Kontakte zu Hofkreisen und Auftraggebern aus dem bayerischen Adel. Mehrere Mitglieder der einflussreichen Adelsfamilie Preysing wohnten in der Nachbarschaft der ehemaligen Faistenberger-Werkstätte; ihr Name findet sich wie jener der Toerring oder Ruffini, für die Straub später ebenfalls arbeiten wird, schon im Werkkatalog Faistenbergers.¹⁷ Als 1737 das Erbe Faistenbergers endgültig geregelt worden war, verblieb das Stadthaus in Besitz der Familie. Straub musste sich notgedrungen um eine eigene Werkstatt bemühen. 1741 erwarb er einen Stadl in der Hackenstraße 10 und ließ diesen zu einem mehrgeschossigen Wohnhaus mit Werkstatt ausbauen; die von Straub

⁹ Lippert 1772, 55; Steiner 1974, 13; Volk 1984a, 8; Faistenberger 2007, 299.

¹⁰ Faistenberger, der schon von Oefe um 1733 als Bernini-Schüler bezeichnet wird, hielt sich wohl zur selben Zeit in Italien auf wie Johann Bernhard Fischer von Erlach (Rösner 1989, 70). Für 1702 ist die Zusammenarbeit Giovanni Giulianis und Faistenbergers für den Mariazeller Hochaltar nach Entwurf des älteren Fischer dokumentiert (Rösner 1988, 92–94; Schemper-Sparholz 2001, 693; Faistenberger 2007, 296). Aufenthalt Giulianis in München wohl 1681–1684 und 1687–1689, laut Ronzoni (Ronzoni 2005, 20–22; vgl. Faistenberger 2007, 281–283, 288–289). Auch über Faistenbergers Sohn Thaddäus, ehem. an der bayerischen Gesandtschaft in Wien tätig, gab es interessante Verbindungen nach Wien, Korrespondenz 1726–1736, BayHStA, Bayerische Gesandtschaft Wien, Nr. 156, 198, 207, 211, 245–247, 254.

¹¹ Rösner 1989, 72 (Anm. 57).

¹² BayHStA, KL Tegernsee 887/657, Brief 31. Dezember 1731, Brief Ch. Faistenberger an ihren Bruder und Notiz vom 16. Januar 1736 (zit. n. Faistenberger 2007, 303). Es kann sich jedoch nicht um die Ehefrau Maria Elisabeth handeln, wie von Faistenberger 2007 falsch interpretiert. Sie verstarb bereits 1732. Möglicherweise jedoch um die Tochter Catharina Späth, geb. Faistenberger (geb. 1682), die spä-

tere Schwiegermutter Straubs. Ihr Bruder Joseph Rupert Faistenberger (geb. 1680) war als Chrysogonus Konventuale im Kloster Tegernsee, der jüngere Benedikt Thaddäus (geb. 1683) war kurfürstlicher Beamter. Rösner 1989, 73.

¹³ Gemeinsame Projekte sind zwischen 1739 (St. Anna am Lehel) und 1765 (Altomünster) dokumentiert. Steiner 1974, 30.

¹⁴ Das Ernennungsdekret vom 7. Juni 1737 ist nicht erhalten, jedoch wird in einem späteren Ansuchen (1758), darauf Bezug genommen, ebenso in den Jahren 1768, 1774. BayHStA, HR Fasz. 286/338 Hofkammer.

¹⁵ BayHStA, HR II, Fasz. 272 Nr. 1758, fol. 147 r.

¹⁶ Bei Lippert wird als das »itzige Grafkönigfeldische Haus« angeführt (Lippert 1772, 55). Palais Königsfeld (ab ca. 1745) in Besitz des ehem. Reichsvizekanzlers Johann Georg Reichsgraf von Königsfeld (1679–1750). Bosl 1983, 435–436; Dehio Bayern IV 2006, 888–889, Woeckel 1975, 30.

¹⁷ Faistenberger 2007, 291; StAM, Steueramt 923 (1682), Abschnitt »Äußere Schwabinger Gasse«.

selbst geschnitzte Hausmadonna blieb erhalten, sie schmückte ab 1759 die Fassade seines Hauses.¹⁸ Auf einem Porträt-Bildnis Straubs (Abb. 3), ausgeführt vom kurfürstlichen Hofmaler Balthasar Augustin Albrecht 1763, sieht man den stolzen Hofkünstler mit der Porträtbüste des Kurfürsten Karl VII. in seiner eigenen Werkstatt. 1745 hatte Obersthofmeister Maximilian IV. von Preysing Johann Baptist Straub mit der Herstellung eines Herzmonuments mit einem Porträt des eben verstorbenen Kaisers Karl VII. (Abb. 4) für die Altöttinger Wallfahrtskirche beauftragt. Dies unterstreicht die hohe Wertschätzung des Hofes für den Bildhauer aus Wiesensteig, der sich offensichtlich nach nur wenigen Jahren bereits fest in München etabliert hatte. Laut Peter Steiner ergibt sich aus dem Vergleich seines Werkverzeichnisses mit dem *Ceuvre* anderer Münchner Bildhauer, dass die Straub-Werkstätte zwischen 1740 bis 1765 die führende war, Arbeiten für Hof, Adel, Kirchen und Klöster sind aufgelistet.¹⁹ Die herausragende Stellung Straubs wird auch durch die Zahl und Bedeutung seiner Schüler bestätigt, im Laufe der Jahre lernten bei ihm u.a. Christian Jorhan d. Ä., Ignaz Günther, Franz Xaver Nißl, sein späterer Schwiegersohn Roman Anton Boos und sein hochbegabter Neffe Franz Xaver Messerschmidt.²⁰ Günther, Boos und Messerschmidt folgten auch mit ihrem Besuch der kaiserlichen Hofakademie in Wien dem Beispiel ihres Lehrherrn. Über Straubs Arbeitspraxis wissen wir, dass er geschnitzte Entwürfe aus Lindenholz und plastische Tonmodelle schuf.²¹ Für einige Altäre haben sich auch Zeichnungen erhalten. Die Ausführung der Werke in Holz übernahm er mit seiner Werkstatt. Technisch aufwändiger Metallguss, wie jener für das Herzmonument in Altötting, oder Steinbearbeitung, wie für die marmornen Götterstatuen im Nymphenburger Schlosspark konnte er als reiner Holzbildhauer seinen Auftraggebern wohl nicht anbieten. Seine Modelle für Nymphenburg (1760–1772) setzten Steinbildhauer in weißem Marmor um.²²

Meist konnte Straub sich erfolgreich gegen seine Konkurrenten und Mitbewerber, die er teilweise – wie Ignaz Günther – selbst ausgebildet hatte, durchsetzen und Aufträge für sich gewinnen. Nach unseren Unter-

suchungen zeichnete sich Straub dadurch aus, dass er die optimale künstlerische Lösung für den jeweiligen Ort entwickelte und umsetzte – ganz im Sinne der Bauherren und Baumeister. Als guter Geschäftsmann wusste Straub wohl, dass manchmal schlicht auch der günstigere Preis ausschlaggebend für seine Beauftragung war. Exemplarisch seien die Altäre für St. Rasso in Grafrath (1759/60) und für St. Michael in Berg am Laim (1766/67) genannt, wo sich Straub jeweils gegen Günther durchsetzen konnte.²³ In Grafrath, das zum Augustiner Chorherren Stift Dießen gehörte, spielten sicher Straubs bereits für das Marienmünster in Dießen geleistete Arbeiten eine Rolle. Von beiden Künstlern sind Zeichnungen erhalten, anhand derer der langwierige Entwurfsprozess nachvollzogen werden kann.²⁴ Viele Ideen, die letztendlich Straub umsetzte, stammen wohl von seinem Konkurrenten und ehemaligen Mitarbeiter. Arbeiten nach Entwürfen anderer Künstler auszuführen, dürfte zwar als eine gewisse Demütigung empfunden worden sein. Dennoch war dies eine übliche Praxis. Auch für die Kanzel in der Hieronymitaner-Klosterkirche St. Anna am Lehel orientierte sich Straub an einer Handzeichnung von Günther (Nürnberg, GNM, Hz 3893, datiert 1756).²⁵ Für die Ausstattung von St. Michael in Berg am Laim hatte Straub bereits zuvor gearbeitet, er war der bevorzugte Bildhauer des leitenden Architekten Johann Michael Fischer, mit dem er bereits in Dießen zusammengearbeitet hatte und der bereits bei seiner Hochzeit 1739 als Trauzeuge fungiert hatte.²⁶ Auch Günther war 1743 bis 1750 als Mitarbeiter in der Straub-Werkstätte mit dem Projekt vertraut. Im Gegensatz zu Günthers Entwurf von 1760, der in Konkurrenz mit der Architektur trat, fügte sich Straubs Altar dem von Fischer geplanten Kirchenraum harmonisch ein (Abb. 5), laut Alexander Heisig entspricht er der barocken Forderung nach »conformitaet«.²⁷

¹⁸ Leihkauf um 2500 fl vom Bierbrauer Matthias Xaver Mayr am 18. Mai 1741. Volk 1984a, 9–10. Die originale Hausmadonna Straubs befindet sich in München, BNM (Inv. Nr. 50/113).

¹⁹ Steiner 1974, 30–31.

²⁰ Volk 1984a, 13.

²¹ Steiner 1974, 109–118.

²² Volk 1967, 227–232; Volk 1984a, 196; Schedler 1985, 86–88, 93–98.

²³ Heisig 2014, 153–158.

²⁴ Woeckel 1975, 284–287, 301–317.

²⁵ Woeckel 1975, 233–237; Volk 1984a, 194–195; Dobrzecki 1985, 185–186; Volk 1991, 58–59.

²⁶ Stalla 1989, 110.

²⁷ Heisig 2014, 156. – Ein alternativer Entwurf zum Hochaltar von Johann Michael Feichtmayr (1751) ist nicht mehr erhalten, siehe Stalla 1989, 153–156. Straubs Angebot war um 200–300 fl billiger, siehe Mannewitz 2018.

AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM KLASSIZISMUS

So erfolgreich auch Johann Baptist Straubs Karriere als Unternehmer verlief, es gelang ihm nicht, seine florierende Bildhauerwerkstätte an einen Sohn zu übergeben. Seine erste Frau war bereits 1748 verstorben, im Jahr darauf heiratete er Maria Elisabeth Schlutten-dorfer (1717–1774) – als Tochter eines Hofgerichtsadvokaten ebenfalls aus angesehenen Münchner Kreisen. Von insgesamt 13 Kindern aus zwei Ehen blieben ihm nur drei Töchter, die das Erwachsenenalter erreichten: Seine älteste Tochter Theresia Amalia (1751–1816) heiratete 1777 Straubs ehemaligen Mitarbeiter und späteren Werkstattnachfolger Roman Anton Boos, die 1754 geborene Maria Anna Eva 1784 den Hofmaler Augustin Demmel, Maria Josepha (1753–1822) blieb unverheiratet. Ab 1746 lebte auch Johann Baptists ältere Schwester Johanna mit ihren Söhnen Franz Xaver und Johann Adam Messerschmidt in München in der Hackenstraße 10; beide bei gingen bei ihrem Onkel in die Lehre.²⁸ Franz Xaver, der zunächst in Wien in Hof- und Akademiekreisen Karriere machte, blieb seinem Ziehvater und München zeitlebens eng verbunden. Als 1774 der Hofbildhauer Charles de Groff, der Sohn des berühmten Guillelmus de Groff, verstarb, bemühte sich auch Messerschmidt, der gerade seine Position in Wien verloren hatte, um die vakante Stelle, die aber schließlich 1775 an Boos vergeben wurde.²⁹ Um diese Zeit reiste Messerschmidt über Wiesensteig nach München.³⁰ Hier schuf er nach einem Terrakottamodell von Johann Baptist Straub eine Marmorbüste, die Allegorie des Glaubens darstellend, für die Familiengrabstätte am Allerheiligenfriedhof (Abb. 6, 7).³¹ Anlass war wohl der Tod von Straubs zweiter Ehefrau Maria Theresia 1774. Der berührend schlichte Frauenkopf, ein Bruststück auf dem Buch mit sieben Siegeln der Apokalypse, markiert nicht nur die höchst persönliche Auseinandersetzung des alternden Künstlers mit dem Verlust geliebter Menschen und dem Leben nach dem Tod, sondern

gleichsam auch das Ende der Rokokoplastik, die in den 1770er Jahren ihren Zenit bereits überschritten hatte. Straub näherte sich zwar stilistisch dem Klassizismus an, sein Neffe setzte den Entwurf jedoch noch wesentlich strenger formalisiert um und veränderte ihn so entsprechend dem vorherrschenden Zeitgeist.

Das Spätwerk Straubs wird durch den Übergang vom Rokoko zum Klassizismus charakterisiert. Auch wenn seine Kompositionsprinzipien eindeutig noch im süddeutschen Rokoko wurzelten, verwendete er nun vermehrt klassizistische Elemente in seinen Entwürfen. Statt Rocaille und verspielter Rokoko-Ornamentik finden sich antikische Vasen, griechische Mäander, Perlstab und klassizistische Girlanden im Zopfstil. Nicht mehr die bewegte Leichtigkeit der Heiligenfiguren kennzeichnet diese stilistische Phase, nun entsprechen die Körper in Tonus und Haltung der vom aufgeklärten Bürgertum nach dem antiken Ideal geforderten Ruhe und Würde. Sein letzter großer Auftrag war Johann Baptist Straubs Geburtsstadt Wiesensteig gewidmet. Ab 1775 entwarf er im Auftrag des Chorherrenstiftes St. Cyriakus Altäre für die Neuausstattung des Langhauses im neuen Stil (Abb. 8), die bis 1780 von seinem Mitarbeiter, dem Tiroler Josef Streiter, ausgeführt wurden.³² Straub selbst war dazu kaum mehr in der Lage. In der Pfarrchronik vermerkt der Stadtpfarrer von Göttler: »Überhaupt zeugt das Langhaus der Kirche vom möglichst besten Geschmack [...] der Kurfürstl. Bayr. Hofbildhauer Johann Straub /: ein geborener Wiesenstaiger :/ lieferte den herrlichen Christus am Kreuzaltar; und leitete, altershalber bloß durch eingesandte Zeichnungen die übrige Bildhauer-Arbeit, welche sein bester Geselle Josef Streiter von Schwaz in Tyrol verfertigte.«³³ Das erwähnte monumentale Kruzifix, das einst den Kreuzaltar schmückte, gilt als bedeutendes Spätwerk des Künstlers. Doch auch ein weiteres eigenhändiges Werk befindet sich in der Stiftskirche und weist zurück in die Anfangsjahre als selbstständiger hofbefreiter Bildhauer in München: Die Skulpturengruppe mit der Glorie des Heiligen Johannes Nepomuk steht auf der Predella des Josefsaltars, es ist das einzige

²⁸ Pötl-Malikova 1984, 47.

²⁹ Schon am 1. April 1775 erfolgte die Ernennung von Boos, Pötl-Malikova 1982, 53–54; Schedler 1985, 10; Pötl-Malikova 1986, 97, 108–111; Pötl-Malikova 2015, 86–89.

³⁰ Messerschmidt hielt sich von 1775–1777 in München und Wiesensteig auf. Volk 1980, 141.

³¹ Steiner 1974, 50, 60, 118; Pötl-Malikova 1982, 54–56, 177, 234 (Kat. 44); Volk 1984a, 201; Hardtwig 1985, 232–234; Maué 2005, 78–81; Pötl-Malikova 2015, 256–258 (Kat. 41).

³² Giedion-Welcker 1922, 21; Klessmann 1965, 379–387; Steiner 1974, 14, 110, 121; Zimmermann 1981, 233–234; Volk 1981, 27; Volk 1984b, 28; Volk 1984a, 25; Dehio Baden-Württemberg I 1993, 857.

³³ PfA Wiesensteig, Johann Philipp von Göttler, Pfarrchronik Wiesensteig, 1811, fol. 30.

signierte Werk des Künstlers.³⁴ Die Inschrift im Sockel lautet: »Johannes straub Hat dises/bild gemacht anno 1739./den 4 Januarij«. Ende Juni 1784 verfasste Straub sein Testament, in dem er seine Tochter Theresia Amalia Boos als Erbin einsetzte. Wenig später, am 15. Juli verstarb der hochbetagte Künstler und wurde auf dem Allerheiligenfriedhof beigesetzt. Johann Baptist Straub gelang es, vom einfachen Tischlersohn aus dem kleinstädtischen Wiesensteig zum kurbayerischen Hofbildhauer in München aufzusteigen. Er legte dabei nicht nur in räumlicher und sozialer Hinsicht einen weiten Weg zurück, sondern er entwickelte sich in langen Schaffensjahren auch künstlerisch unentwegt weiter: vom provinziellen schwäbischen Barock über den Wiener Hochbarock und das bayerischen Rokoko bis hin zu ersten Anklängen des Klassizismus.

SAŽETAK

JOHANN BAPTIST STRAUB

Budući da je prvi napustio Wiesensteig kako bi nastavio obrazovanje u kiparstvu u Münchenu (oko 1720.) i Beču (oko 1726.), najstariji sin Johann Baptist Straub očito je postao uzor i poticaj svojoj braći. U München ga je na-trag pozvao 1734. godine Andreas Faistenberger, koji je imao uspješnu radionicu kao bavarski dvorski kipar i koji je tijekom više desetljeća dobivao važne narudžbe s dvora, od aristokracije i crkve. Straubov opus odražava njegov dug životni put prema položaju renomiranog umjetnika u rezidenciji Wittelsbach; a počeo je kao sin običnog stolara: od švapskog provincijalnog baroka preko stila carskog Beča i bavarskog rokokoja, do prvih naznaka nadolazećeg akademskog klasicizma.

IZVLEČEK

JANEZ KRSTNIK STRAUB

Kot prvi, ki je iz rodnega Wiesensteiga odpotoval zaradi nadaljnje študije kiparstva v München (ok. 1720) in na Dunaj (ok. 1726), je Johann Baptist Straub postal navdihujoč zgled svojim mlajšim bratom. Leta 1734 se je na povabilo Andreasa Faistenbergerja vrnil v München in tam vodil uspešno delavnico kot bavarski dvorni kipar ter desetletja izvrševal naročila za tamkajšnji dvor, plemstvo in Cerkev. V njegovem opusu odseva dolgotrajno življenjsko izpopolnjevanje, ki ga je iz očetove mizarske delavnice pripeljalo do priznanega umetnika bavarske rezidence Wittelsbachov – od švabskega provincialnega baroka, cesarskega dunajskega sloga do bavarskega rokokoja s pridihom prvin akademskega klasicizma.

³⁴ Erstmals erwähnt von Giedion-Welcker 1922, 21. Vgl. Volk 1981, 27, fig. 20; Volk 1984b, 26. Die Inschrift auf der Mater Dolorosa in St. Wolfgang, Dorfen (1777) ist nach Untersuchungen von Rupert Karbacher, BLfD, nicht eigenhändig. Vgl. Klessmann 1965, 379; Steiner 1974, 110; Volk 1984a, 10.