

Der Barockbildhauer
Philipp Jakob Straub

Christina Pichler

Der Barockbildhauer Philipp Jakob Straub

.....

Sein künstlerisches Schaffen
mit Blick über die Alpen

Deutscher
Kunstverlag

Die Erarbeitung dieser Publikation wurde durch die Historische Landeskommission für Steiermark gefördert, die Drucklegung erfolgte dank der Unterstützung durch das Land Steiermark und die Stadt Graz.



Einbandabbildung: Philipp Jakob Straub, hl. Leopold, Detail
Nepomuk-Altar, Holz, 1752 geweiht, Graz, Stadtpfarrkirche hl. Blut
Foto: Christina Pichler
Einbandgestaltung: Rüdiger Kern, Berlin
Layout und Satz: hawemannundmosch, Berlin
Druck und Bindung: Beltz Grafische Betriebe GmbH, Bad Langensalza

Verlag

Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München
Lützowstraße 33
10785 Berlin
www.deutscherkunstverlag.de
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH Berlin Boston
www.degruyter.com

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2023 Deutscher Kunstverlag GmbH Berlin München

ISBN 978-3-422-80074-8
e-ISBN (PDF) 978-3-422-80075-5

www.deutscherkunstverlag.de · www.degruyter.com

Inhalt

Vorwort	7
Einleitung	11
Philipp Jakob Straub (1706-1774) – ein Barockbildhauer des Südostalpenraums mit süddeutschen Wurzeln.....	21
Exkurs: Johann Jakob Schoy und sein posthumer Einfluss auf Philipp Jakob Straubs Schaffen mit besonderer Berücksichtigung der zisalpinen Komponente	49
Stilkritische Analyse der zugeschriebenen Werke Philipp Jakob Straubs.....	75
Widerlegte Zuschreibungen	199
Neuzuschreibungen.....	249
Verzeichnis der Werke Philipp Jakob Straubs	267
Philipp Jakob Straub und seine künstlerischen Beziehungen zu ausgewählten zeitgenössischen Bildhauern.....	273
Conclusio.....	285
Tafelteil	289
Literatur- und Quellenverzeichnis.....	315
Abbildungsnachweise.....	320

Vorwort

Margit Stadlober

Die vorliegende Publikation zum Barockbildhauer Philipp Jakob Straub ist das höchst erfolgreiche Ergebnis von jahrelanger Forschungstätigkeit der Autorin zu diesem »Stiefkind« der österreichischen Kunstgeschichte. Sie schließt an eine große Tradition der Barockforschung am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz an, die durch Heinrich Gerhard Franz mit Schwerpunkt Barockarchitektur in Tirol, Altbayern und in den östlichen Nachbarländern einsetzte und von Günter Brucher und Horst Schweigert hinsichtlich Barockarchitektur und Barockskulptur in Österreich und in den Nachbarländern fortgesetzt wurde. Zahlreiche Publikationen zeichnen diesen Forschungsbereich aus. Er kulminierte in der steirischen Landesausstellung »Lust und Leid. Barocke Kunst und barocker Alltag« im Jahre 1992 auf Schloss Trautenfels mit dem zugehörigen Katalog. Nach dem Auslaufen dieses vorangegangenen Forschungsimpulses konnte die Autorin an diese Leistungen anschließen, diese aktualisieren und bald auch einen weiteren Meilenstein mit ihrer eigenen beeindruckenden Forschungsleistung in Form ihrer Dissertation abliefern. Entwickelte sie doch die Themenstellung ihrer Dissertation durch die fordernde und erfolgreiche Mitarbeit am mehrjährigen EU-Projekt »Tracing the Art of the Straub Family«. Es untersuchten die Partnerländer Deutschland, Kroatien und Slowenien die Spuren der vielköpfigen Künstlerfamilie Straub mit Migrationshintergrund in oben genannten Ländern im ausklingenden Barock, wobei es in Österreich u.a. das Werk des Philipp Jakob Straub aufzuarbeiten galt. Dabei traten zahlreiche Forschungsfragen ans Tageslicht, die weit über den Zeitrahmen des vielfältigen EU-Projektes hinausgingen. Frau Pichler liefert nun mit ihrer umsichtigen und tiefeschürfenden Dissertation eine makellose Künstlerbiografie des Philipp Jakob Straub mit kritisch geprüfem und erweitertem Werkkatalog des umfang- und facettenreichen Œuvres ab. Neue Erkenntnisse beleuchten den gesellschaftlichen Status des primär regional bekannten Barockbildhauers und den Werdegang eines seiner Söhne, Joseph Anton, der, wie sein Vater, die Wiener Akademie besuchte, um das Bildhauerhandwerk zu erlernen. Dass letzterer jedoch in den weitaus lukrativeren Uhrenhandel einstieg, zeigt auf, dass die Auftrags-

lage der Epoche der Gegenreformation und die damit verbundene Barockisierung der Kirchenräume gegen Ende des 18. Jahrhunderts stark zurückging. Das Werkverzeichnis konnte Frau Pichler um einige Arbeiten erweitern, wie jene in Liechtenstein, Kirchdorf und Pernegg an der Mur. Eine besonders interessante Neuzuschreibung ist vor allem die skulpturale Kirchengestaltung der Frauenkirche von Pernegg, die durch die Autorin erstmals an Ph. J. Straub (mit teilweiser Werkstattbeteiligung) zugeschrieben werden konnte. Einige andere Werke waren in der ursprünglichen Zuschreibung nicht zu halten, da diese nach intensiver Analyse mit dem Stil des Bildhauers nicht in Einklang zu bringen waren. Die Autorin nahm die Abgrenzung zum Schaffen des Bruders Joseph Straub vor und konnte erfolgreich die beiden Künstlerhände unterscheiden. So schreibt sie die Werke von Ehrenhausen nun an Joseph Straub zu, aber auch die Statuette des hl. Joseph in Göppingen sowie die Dreifaltigkeitssäule von Mureck.

Die fächerübergreifende Vorgangsweise der Dissertation ging aus einer gelungenen Zusammenarbeit mit internationalen Restauratorinnen und Restauratoren hervor, ein großer Vorteil, der die Ergebnisse noch zusätzlich absicherte. Sie leistet ferner einen entscheidenden Beitrag zu einem runden Gesamtbild der barocken Bildhauerei im Raum nördlich der Alpen im Sinne eines Stilpluralismus. Es gelang der Autorin durch ihre gründliche Vorgangsweise, feinnervige Stilverzweigungen in der Barockkunst aufzuspüren, die erst in ihrer Summe die gesamte Bandbreite einer Stilepoche nachzeichnen.

Somit enthält diese Dissertation überaus viele neue Ergebnisse, die nun durch die Veröffentlichung in die regionale und überregionale Forschung einfließen mögen. Nachfolgende diesbezügliche Ansätze können somit auf dieser höchst soliden und rezenten Basis angesiedelt werden. So ist es auch gesichert, dass mit Frau Pichlers Dissertation dieser an einem steirischen Standort angesiedelte Strang der Barockforschung, gefördert von der Historischen Landeskommission für Steiermark, an der Grazer Kunstgeschichte mit gutem Grund weitergeführt werden darf. Dieser neue Aufschwung manifestiert sich bereits in einer merklichen Zunahme der Abschlussarbeiten zur Barockthematik.

Ao.Univ.-Prof. Dr. Margit Stadlober

Gottfried Biedermann

Der Werdegang des Bildhauers Philipp Jakob Straub ist im Großen und Ganzen in traditionellen Bahnen verlaufen. Begabt wie seine Brüder, wuchs er in einer kunstaffinen Umgebung auf und verbrachte die erste Lehrzeit in der väterlichen Werkstatt in Wiesensteig (heute Baden-Württemberg). Alle Brüder waren im selben Metier tätig, haben es mit Talent und mit Bravour ausgeübt. Dies ist auch in anderen Bereichen der Kunst zu beobachten, man kann es Leidenschaft nennen. Mit dem wenig älteren Bruder Johann Baptist brach Philipp Jakob 1727 nach Wien auf, in die attraktive Kaiserstadt, um sich weiterzubilden und auch um Arbeit zu suchen. Das Renommee der von Peter Strudel 1688 gegründeten *Kayserlichen Akademie* – eine der ältesten und zu dieser Zeit bereits weit über die Grenzen hinaus bekannt – zog viele begabte Maler und eben auch Bildhauer an. Unter ihnen findet man große Namen wie Georg Raphael Donner, beachtenswert ist der italienische Einfluss, denn Namen wie Giovanni Giuliani oder Lorenzo Mattielli sind Beweis. Die Konkurrenz war groß, und man konnte, ja man musste sich daran messen. Aber auch die beiden Straubs brachten innovative Ideen ein – eine ungewöhnliche sogar, die beiden werden genannt, weil sie die *Rocaille*, das Rokoko-Motiv, in Wien salonfähig gemacht haben.

Nach Abschluss der mehrjährigen Studienzeit begann das eigentliche Berufsleben; die beiden Straubs hatten allerdings bereits in Wien lukrative Aufträge von Kirche und Adel (von Prinz Eugen) erhalten. Während der ältere Bruder dann wieder nach Bayern zurückkehrte, verschlug es den jüngeren in die Steiermark, nach Graz, wo er seine künstlerische Laufbahn fortsetzte und eine unternehmerische begann. Philipp Jakob heiratete die Witwe des hier tätigen Bildhauers Johann Jakob Schoy, was ihm schließlich die Übernahme von dessen Werkstatt ermöglichte.

Zahlreiche Werke aus Sandstein und Holz sind für Kirchen (und Schlösser) in der damals größeren Region Steiermark entstanden und erhalten geblieben. Das Œuvre ist von bemerkenswert hoher Qualität – reizvoll wirkt in Altarwerken der mittleren und späteren Schaffensphase das Wechselspiel zwischen Form und Inhalt. Insgesamt waren sogar drei Brüder der Straub-Familie in derselben Region tätig; Breitenwirkung und Ausstrahlung waren bemerkenswert. In diesem Künstlerkreis soll nicht auf Veit Königer vergessen werden, er entwickelte diesen Stil weiter und markiert die Spätphase der steirischen Barockkunst.

Im kunsthistorischen Diskurs sind Fragen zum Oeuvre und zur Biographie Philipp Jakob Straubs noch offen, die nun vorliegende Publikation setzt einige neue Akzente.

tit. Univ. Prof. Dr. Gottfried Biedermann

Einleitung

Die vorliegende Publikation widmet sich dem Bildhauer Philipp Jakob Straub¹ (1706–1774) und dessen umfangreichem Œuvre. Dieser hochtalentierter und zu Lebzeiten stark gefragter Künstler spielte in der österreichischen Barockforschung bislang eine eher untergeordnete Rolle, was aufzeigt, welches großes Desiderat auf diesem Gebiet vorherrschte. Als Sohn eines Tischlers aus dem süddeutschen Wiesensteig schaffte er den Aufstieg vom Schreinergehilfen zum erfolgreichen Betreiber einer Bildhauerwerkstätte im steirischen Graz², dem es bis zu seinem Lebensende nicht an Aufträgen mangelte.

Anstoß für die Themenwahl war die Mitarbeit der Autorin im zweijährigen, von der Europäischen Union geförderten, Projekt »TrArS – Tracing the Art of the Straub Family«, das von Juni 2017 bis November 2019 am Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz, in Kooperation mit fach einschlägigen ExpertInnen aus den Bereichen der Kunstgeschichte und Konservierung/Restaurierung aus Deutschland, Kroatien und Slowenien, lief.³ Das Projekt beschäftigte sich mit dem Künstlernetzwerk der fünf Brüder Straub, die im 18. Jahrhundert an verschiedenen europäischen Orten bildhauerisch tätig waren. Der älteste, Johann Baptist (1704–1784), betrieb in München eine Werkstatt, Ph. J. in Graz, Joseph (1712–1756) in Marburg und Johann Georg (1721–1773) in Bad Radkersburg. Der jüngste Bruder, Franz Anton (1726–1774/76), lebte und arbeitete in Zagreb. Nach der ersten handwerklichen Ausbildung in der väterlichen Werkstatt verliefen ihre Karrieren in unterschiedliche Richtungen und jeder wurde für seine Region ein mehr oder weniger bedeutender Bildhauer. Ph. J. erlangte insbesondere für den österreichischen bzw. speziell den steirischen Raum große Bedeutung, umso verwunderlicher ist es, dass die Kunstgeschichtsforschung ihn bislang recht stiefmütterlich behandelt hat. Die Erarbeitung seines Œuvres stellte daher ein bedeutendes Forschungsdesiderat dar. Lediglich drei seiner Objekte sind signiert⁴, etwa 20 an ihn ergangene Auftragsarbeiten sind dokumentarisch belegt. Bei den anderen bislang bekannten Werken (rund 40 Aufträge, entsprechend mehr Einzelwerke) handelte es sich um Zuschreibungen. Aus diesem Grund waren weiterführende kunstwissenschaftliche Forschungsarbeiten von enormer Relevanz, da nur dadurch der bildhauerische Nachlass Ph. J. Straubs gesichert und durch Neuzuschreibungen

erweitert werden konnte. Die Einordnung und damit herbeigeführte Würdigung der Künstlerpersönlichkeit Ph. J. Straub als einer der Hauptvertreter der österreichischen Barockskulptur wurde mit der vorliegenden Arbeit zweifelsohne erreicht.

Eines der Hauptanliegen war eine erste vollständige, internationale Werkerfassung und das damit einhergehende Begreifen des Künstlers in seinem gesamten Schaffen. Einen wesentlichen Teil der nachfolgenden Abhandlung bildet die Analyse aller bislang bekannten Werke des Bildhauers Ph. J. Straub. Die urkundlich gesicherten und signierten Arbeiten werden einer grundlegenden Stilanalyse unterzogen, um anhand der so generierten Ergebnisse alle bisherigen Zuschreibungen nochmals zu prüfen und gegebenenfalls zu bestätigen oder zu widerlegen. Da es kaum neu entdecktes Quellenmaterial zu den einzelnen Werken Ph. J. Straubs in den Archiven gibt (Rochus Kohlbach, ein steirischer Theologe, Schriftsteller und Kunsthistoriker, hat mit seiner intensiven Archivrecherche bereits den Löwenanteil ausgehoben)⁵, war die stilkritische Analyse die adäquateste Methode, um Zuschreibungen zu tätigen. Darüber hinaus lohnte der Blick in ältere Forschungsliteratur zur steirischen Barockbildhauerei, da hier mitunter Informationen zu finden waren, die von der bisherigen Forschung bislang ignoriert bzw. teils falsch interpretiert worden sind.⁶ Manche fehlerhaften Angaben haben sich in Folge fortgepflanzt, weshalb es von essentieller Wichtigkeit war, die entsprechenden Quellen neu zu prüfen. Dies führte zu neuen Erkenntnissen in der Straub-Forschung und bot eine solide Basis für anschließende Untersuchungen. Feldrecherchen ermöglichten Neuzuschreibung von bislang unerforschten Werken Ph. J. Straubs – es zeigte sich, dass in der kunsthistorischen Behandlung von barocken Plastiken im steirischen Raum ein großes Manko vorherrscht.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Arbeit liegt auf der starken (posthumen) Beeinflussung des Œuvres Ph. J. Straubs durch den Bildhauer Johann Jakob Schoy (1686–1733). Insbesondere das Frühwerk steht auffallend unter dem Zeichen des älteren Bildhauers, dessen Werkstatt der junge Ph. J. Straub nach dessen frühen Tod übernahm. Von Schoy griff er nicht nur gewisse Gestaltungsrepertoires auf, sondern insbesondere das spezifisch-venezianische Stilmerkmal der überaus realitätsnahen Wiedergabe des Stofflichen bei gleichzeitiger Übersteigerung der Draperie. Ein sehr bemerkenswertes Faktum, wenn bedacht wird, dass sich Ph. J. Straub wohl nie im zisalpinen Raum aufgehalten hat und lediglich durch die Arbeiten und Entwürfe des Vorgängers bzw. seiner vorangegangenen akademischen Ausbildung in Wien entsprechendes Know-how vermittelt bekam. Natürlich spielten auch die nach Graz emigrierten »welschen« Künstler eine Rolle, da sie neues Gedanken- und Formengut mit sich brachten, was zu frischen Impulsen in der Grazer Barockkunst führte.

Durchaus aufschlussreich für die Betrachtung des Werkcorpus ist auch die Behandlung der Frage, ob und inwiefern sich die einzelnen Hände der Werkstattmitglieder Ph. J. Straubs feststellen lassen. Zumindest einer seiner Schüler, Johann Ferdinand Schmucker (Lebensdaten unbekannt), ist stilistisch, aufgrund der sehr charakteristischen Gesichtsgestaltung seiner Figuren, gut auszumachen. Ansonsten finden

sich partielle Abweichungen in Ph. J. Straubs recht homogenem Stilbild wieder, die auf eine Gesellenbeteiligung schließen lassen. Aufgrund der Übernahme von Schoys Werkstatt ist davon auszugehen, dass der junge Bildhauer auch dessen Mitarbeiterstamm »erbte«, sodass – zumindest in der Frühphase seiner Karriere in Graz – durchaus von der Werkstatt Schoy-Straub gesprochen werden kann. Des Weiteren waren drei seiner jüngeren Brüder (Joseph, Johann Georg und Franz Anton) ebenfalls für wenige Jahre zu Fortbildungszwecken in seiner Grazer Werkstatt tätig, bevor sie an ihre späteren Wirkungsorte weiterzogen (Bad Radkersburg, Marburg und Zagreb).⁷

Die vorliegende Publikation bietet aber auch Einblick in die Kooperation der Vertreter der unterschiedlichen Zünfte. So taucht der Name des Baumeisters Joseph Hueber (um 1715–1787) sehr häufig in Kombination mit Ph. J. Straub auf, der zeitgleich plastischen Schmuck für ein von Hueber gestaltetes Portal oder eine Fassade fertigte. Doch auch der Marmorierer Peter Pierling (1744 gestorben), dessen Name bereits in Zusammenhang mit Schoys Arbeiten im Grazer Dom aufschien,⁸ dürfte gelegentlich mit Ph. J. Straub zusammengearbeitet haben. Mit dem Maler Ignaz Flurer (1688–1742)⁹ und dem Bildhauerkollegen Veit Königer (1729–1792)¹⁰ war er zumindest in privater Hinsicht verbunden, da diese als Trauzeugen bzw. Taufpaten für ihn bzw. seine Kinder auftraten. Es wäre nicht abwegig, wenn diese Beziehungen auch beruflich Bestand hatten.

Forschungsstand

Der allgemeine Forschungsstand zur Bildhauerfamilie Straub verdeutlicht, dass bis dato lediglich geringfügig und beschränkt auf nationaler Ebene in diesem Bereich gearbeitet wurde. So zeigt sich, dass Karl Bardachzi in seinem Werk »Wunderwelt österreichischer Plastik«¹¹ die gesamte Künstlerfamilie Straub nicht einmal erwähnt, oder dass die Publikation »Geschichte der bildenden Kunst in Österreich«¹² lediglich zwei Kunstwerke ausführlich behandelt, die mit Ph. J. Straub in Verbindung gebracht wurden, nämlich die Objekte in St. Paul im Lavanttal und Ehrenhausen (beides sind jedoch zu widerlegende Zuschreibungen).¹³

Zu Ph. J. Straub hat der Grazer Kunsthistoriker Eduard Andorfer¹⁴ Pionierarbeit geleistet, indem er eine erste Biografie und ein Werkverzeichnis zum Künstler verfasste. Rochus Kohlbach¹⁵ griff dessen Arbeit auf, bereicherte sie durch archivalische Neufunde und lehnte einige Zuschreibungen Eduard Andorfers aus stilistischen Gründen ab. Rudolf Wurzinger¹⁶ trug Informationen zur Bildhauerfamilie Straub zusammen, konzentrierte sich dabei aber auf Johann Georg Straub jun., Ph. J. Straub und dessen Sohn Joseph Anton Straub (1756–1836). Dies sollte die Vorarbeit zu einer Publikation darstellen, das Vorhaben wurde jedoch nicht weiterverfolgt. Wurzinger hob etliche Matriken aus, insbesondere die Nachkommenschaft Ph. J. Straubs betreffend, und gab die in Dehio Graz¹⁷ und dem Thieme-Becker Künstlerlexikon¹⁸ angeführten gesicherten und zugeschriebenen Werke an. Horst Schweigert¹⁹, ein Forscher des

österreichischen Barocks hinsichtlich Plastik und Skulptur, hat diese Forschungen in den 1970er- bzw. 1990er-Jahren fortgesetzt und weiter ausgebaut. Er konnte dabei einige weitere Zuschreibungen von Eduard Andorfer revidieren und eine erste Werkliste erstellen. Problematisch ist, dass die bisherige Forschung Ph. J. Straubs Werke lediglich regional abgegrenzt betrachtete. Horst Schweigert erstellte zwar ein ausführliches Werkverzeichnis, allerdings ausschließlich von jenen Objekten auf dem Gebiet der heutigen Steiermark. Jene in Kroatien, wie der urkundlich erwähnte und für Straub gesicherte Hochaltar der Wallfahrtskirche in Trški Vrh bei Krapina von 1759, fehlen hier, ebenso wie die zugeschriebenen Objekte in Ungarn, die von Mária Aggházy²⁰ mit Straub in Verbindung gebracht wurden.

So erschien das Œuvre sehr inhomogen, was speziell daran lag, dass nur sehr wenige signierte bzw. urkundlich gesicherte Werke des Künstlers existieren. Somit handelt es sich bei den meisten Arbeiten um Zuschreibungen, die jedoch eine nicht zu unterschätzende Fehlerquote aufweisen. Einige Objekte wurden Ph. J. Straub zugeschrieben, ohne zu erwähnen, dass sie starke Qualitätsunterschiede aufweisen, was entweder auf eine intensive Werkstattbeteiligung oder einen anderen Künstler schließen lässt. Auch an die Möglichkeit einer Kooperation mit seinen Brüdern Joseph und Johann Georg muss gedacht werden, lagen ihre Werkstätten geografisch schließlich nicht weit voneinander entfernt.

Im Jahr 2019 erschien die bislang aktuellste Literatur²¹ zur Bildhauerfamilie Straub als Ergebnis des bereits angesprochenen EU-Projekts TrArS. Erstmals wurden alle bislang bekannten Werke der fünf Straub-Brüder zusammengetragen und in einem Werkkatalog²² präsentiert, ergänzt durch biografische Texte zu den Brüdern und restauratorische Befundungen ausgewählter Objekte. Nichtsdestotrotz blieben Fragen offen und es gab immer noch Ungereimtheiten, die teils auf ungenaue oder schlichtweg falsche Angaben in der Literatur zurückzuführen waren. Zudem konnten durch die Autorin weitere – bislang unentdeckte – Objekte gefunden werden, die mit Ph. J. Straub in Verbindung stehen.

Des Weiteren wurde im Zuge einer stilkritischen Untersuchung durch die Autorin festgestellt, dass die von Sergej Vrišer getätigten Zuschreibungen an Ph. J. Straub und deren Wiedergabe im Werkkatalog des TrArS-Projekts²³ eindeutig zu widerlegen sind. Die völlig anders gearteten physiologischen Merkmale sind nicht mit dem Bildhauer in Verbindung zu bringen, dazu kommt eine fremdartige Körperkomposition, die recht unbeholfen erscheint und die Beine meist in falscher Proportion zum Oberkörper setzt. Dies ist auch nicht in der frühen Schaffensperiode Straubs feststellbar, in der erwiesenermaßen eine starke Beteiligung der Werkstatt festzumachen ist.

Im Zuge der Rechercharbeiten tauchten zudem immer wieder Objekte auf, die nach erster Einschätzung Ph. J. Straub zuzuordnen waren. Diese sind zum Teil in der Literatur (Dehio)²⁴ zu finden, wo sie zuweilen als »in der Art Philipp Jakob Straubs« bezeichnet werden. Daneben gab es Skulpturen, die bislang keinem Künstler zugeordnet werden konnten, die jedoch deutliche Parallelen zum Œuvre Ph. J. Straubs aufzeigten. Diese mussten akribisch nach stilkritischen Aspekten analysiert werden,

um eine Annäherung an den Künstler zu ermöglichen. Es zeigt sich, welche enorme Schaffenskraft dem Bildhauer zugrunde lag und dass ein beträchtlicher Teil seines künstlerischen Erbes bislang noch nicht bekannt war. Dies beweist einmal mehr die mit der vorliegenden Publikation erreichte Notwendigkeit der Bearbeitung der Thematik, von der bedeutende Erkenntnisse für die österreichische Barockforschung abzulesen sind.

Was an dieser Stelle jedoch nicht unerwähnt bleiben darf, ist die Tatsache, dass Ph. J. Straub durch die überaus gute Auftragslage mit Sicherheit etliche Mitarbeiter über Jahre in seiner Werkstatt beschäftigt hatte. Dies führte zu einem variierenden Stilbild, was manche Zuschreibungen auf den ersten Blick unglaublich erscheinen lässt, da ihr Erscheinungsbild aus dem Rahmen zu fallen scheint. Zumindest ein Schüler, Johann Ferdinand Schmucker, ist namentlich bekannt, mehr Informationen zu diesem jungen Bildhauer existierten bisher jedoch nicht. Auch seine tatsächliche Bedeutung wurde für die frühe Schaffensphase seines Meisters nicht ausreichend beleuchtet.

Es zeigt sich also, dass es rund um das Leben und Œuvre des Bildhauers Ph. J. Straub noch viele Unklarheiten gab, die erst im Zuge dieser Dissertation beleuchtet werden konnten.

Methoden

Das Substrat der vorliegenden Arbeit bildet neben intensiver Quellen- und Literaturrecherche die stilkritische Analyse. Diese fußt auf den Methoden der Ikonografie und der Ikonologie. Dazu wird das von Erwin Panofsky entwickelte dreistufige Interpretationsschema zur Deutung von Kunstwerken angewandt, um die jeweilige Bedeutungsschicht des zu interpretierenden Objekts aufzudecken.²⁵

Da von Ph. J. Straub verhältnismäßig wenig signierte und urkundlich nachweisbare Werke existieren, ist es notwendig, zu Beginn eine intensive Stilanalyse durchzuführen, auf deren Basis – mithilfe der komparatistischen Methode – dem Bildhauer weitere Objekte zugeschrieben werden können. Dabei kommt unwiderruflich die Frage nach der Exaktheit einer derartigen Methode auf. Claus Zöge von Manteuffel verwies in seinem Aufsatz »Kunstwissenschaft als Wissenschaft« darauf, dass eine Untersuchung dann exakt ist, »wenn die Methode dem Gegenstand und der Fragestellung angemessen ist«, das heißt, wenn »der richtige Maßstab« gefunden ist.²⁶ Im vorliegenden Fall wird anhand gesicherter Werke ein Grundgerüst für die weiterführende Analyse von jenen Kunstwerken geschaffen, die mit Ph. J. Straub in Verbindung stehen. Denn nur, wenn der Stil des Künstlers mit seinen zahlreichen Facetten und Einflüssen begriffen und erfasst wird, ist es erst möglich, eine annähernd stichhaltige Zuschreibung zu tätigen. Dadurch wird die Fehlerquote auf ein Minimum reduziert, wenngleich sie natürlich nie völlig ausgeremert werden kann. Zöge von Manteuffel verweist weiterführend auf die Stilkritik als das »wichtigste kunsthistorische

Verfahren zur Datierung und sonstigen Bestimmung zum Beispiel des Meisters oder des Entstehungslandes«. ²⁷ Das Kunstwerk wird im Gesamten und in seinen einzelnen Wesenszügen wahrgenommen und die gemeinsamen Formeigentümlichkeiten werden in Gruppen unterteilt, die das Forschergedächtnis aufgrund von Erfahrung einem bestimmten Künstler bzw. zumindest einer bestimmten Region und Zeit zuordnen kann. Dies setzt jedoch voraus, dass bereits ein gewisser empirischer Bestand an erfassten Stilmerkmalen vorhanden sein muss, sodass eine komparatistische Analyse überhaupt möglich ist. ²⁸ Eingehende Literatur- und zahlreiche Vor-Ort-Recherchen mit einhergehender fotografischer Dokumentation schufen dieses Arsenal an Stilmerkmalen und ermöglichen einen gründlich vorbereiteten Zugang zum Schaffen Ph. J. Straubs und die für ihn infrage kommenden Werke, die im Zuge dieser Arbeit nach typologischen Kriterien bewertet werden.

Zur Situation der Grazer Bildhauerei im 18. Jahrhundert

Um den Künstler Ph. J. Straub in die Riege der steirischen bzw. Grazer Bildhauer einzuordnen und die unterschiedlichen Facetten, die sich in seinem Stilbild bemerkbar machen, besser nachvollziehen zu können, ist ein Blick auf die Situation des Kunstgeschehens in Österreich und der Steiermark zur Zeit des Barocks unumgänglich.

Bedingt durch die im Jahr 1619 erfolgte Verlegung der Residenz nach Wien, ²⁹ erlitt die Stadt Graz eine bemerkbare Stagnation in ihrer Kunstentwicklung, sodass seit der Übergangsphase zwischen Manierismus und Frühbarock keine nennenswerten künstlerischen Erfolge zu verzeichnen waren. Die hinzukommende Bedrohung durch das Osmanische Reich verstärkte dieses Vakuum an bildnerisch hochwertigen Erzeugnissen. Erst gegen 1700 stabilisierte sich das Habsburgerreich und die Künste begannen allmählich wieder zu florieren. ³⁰ In Wien kam es zur Etablierung des sogenannten Kaiser- oder Reichsstils ³¹, der durch die Architektur der großartigen Baumeister Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656–1723) und Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745) etabliert wurde, während in der Steiermark hauptsächlich Graz sowie der Osten mit den Augustinerchorherrenstiften Vorau und Pöllau zu den künstlerischen Zentren des Landes wurden, letztere vor allem in Hinblick auf die Bautätigkeit. ³² Während sich die Malerei recht homogen und ohne starke Unterschiede des Stilbilds präsentierte, kam es in der Plastik zu vielschichtigen Auswüchsen, die sich teilweise überlagerten oder nebeneinander bestanden. ³³ Noch im 17. Jahrhundert war die steirische Steinskulptur stark von zisalpinen Elementen beeinflusst, während die Schnitzkunst im Gegensatz dazu süddeutsche Anreize empfing. Dies lag in dem Bruch begründet, der durch die Konflikte zwischen Reformation und Gegenreformation entstand. Das spätgotische Kunstgeschehen wurde durch den Protestantismus und seine Bilderfeindlichkeit rigoros beendet, während die Gegenreformation einen frischen Geist in Form von neuen italienischen und niederländischen Anregungen in die Kunst einfließen ließ, was zu einem Zustrom von Künstlern – insbesondere aus dem

zisalpinen Raum – führte. Diese Trennung zweier Entwicklungslinien wurde erst um 1700 aufgehoben und führte zur Entstehung einer neuartigen, »spezifisch alpenländischen Kunst«. ³⁴ Die Abkehr von direkten italienischen Vorbildern fand in der steirischen Bildhauerei erst um 1730 statt. An ihre Stelle trat eine Synthese von italienischen, französischen und alpenländischen Reflexen, die zu einem vielschichtigen Stilbild innerhalb des Grazer Kunstgeschehens fusionierten. ³⁵ Zu dieser Zeit florierte die Auftragslage stark, was nicht zuletzt mit den gegenreformatorischen Bewegungen durch die Jesuiten und der damit einhergehenden Barockisierung der Kirchen einherging. So konnten durchaus mehrere erfolgreiche Bildhauerwerkstätten parallel nebeneinander bestehen.

Graz als Residenzstadt des kunstoffenen Innerösterreichs lockte viele Künstler aus den angrenzenden Gebieten an, wie beispielsweise Italien oder Süddeutschland, und profitierte stark vom dadurch stattfindenden Kulturaustausch. ³⁶ Dadurch war die spätbarocke Bildhauerkunst voller Elemente, die in der Residenzstadt Wien gänzlich fehlten. Durch Georg Raphael Donner (1693–1741) und die Akademie mit ihrem höfischen Einfluss war der Klassizismus dort bereits weit fortgeschritten und Rokoko-Elemente fanden sich lediglich im Dekor. ³⁷ Eine Übergangsphase zwischen Spätbarock und Klassizismus konnte sich in diesem Zusammenhang nie ausbilden, dafür trat an dieser Stelle die Stadt Graz ein. Die alpenländische Schnitzkunst, deren Bestehen bereits jahrhundertlang Blüten trug und zu deren wichtigsten Vertretern Joseph Anton (auch Thaddäus) Stammel (1695–1765) zählte, mochte ein Grund dafür sein, ein anderer die immigrierende Künstlerfamilie Straub, die oberbayrisches Rokoko-Formgut in die regionale Kunst einfließen ließ. Marx Schokotniggs (1661–1731) Sohn, Joseph Schokotnigg (1700–1755), wurde von diesen neuen Impulsen maßgeblich in seinem bildhauerischen Schaffen beeinflusst und erlangte große Bedeutung für die Grazer Kunstszene jener Zeit. Stammel war in der Abgeschiedenheit des Stiftes Admont verschwunden und spielte für das Grazer Kunstleben keine prägende Rolle, was seine bemerkenswerten künstlerischen Arbeiten jedoch keinesfalls hinabsetzen soll. An dieser Stelle trat Ph. J. Straub in Erscheinung und brachte die leicht beschwingte Bewegtheit des oberbayrischen Rokokos in die heimische Plastik. Nicht zu vergessen ist hier jedoch sein Vorgänger J. J. Schoy, der zu jener Zeit zwar bereits verstorben war, aber trotzdem ein wichtiger Einflussnehmer blieb und norditalienische Elemente in die Grazer Barockkunst einführte. Ph. J. Straub orientierte sich gerade in seiner frühen Schaffensphase stark am Vorgänger und übernahm dessen zisalpin geprägte Behandlung des Stofflichen.

Die Grazer Bildhauerkunst des 18. Jahrhunderts war von mannigfaltigen Einflüssen geprägt, an die auch das Kunstgeschehen des Umlandes anschließen konnte, was zu einer Befruchtung nach Süden (Slowenien) und Osten (Ungarn) führte. ³⁸ Das Grazer Kunstgeschehen lebte sowohl vom regen Austausch der unterschiedlichen Künstler miteinander als auch über die Zunftgrenzen hinweg. Dieses Netzwerk umspannte nicht nur einzelne Berufsgruppen, sondern verknüpfte auch die verschiedenen Künste miteinander, sodass sich neben beruflich äußerst fruchtbaren Beziehungen, bei

spielsweise zwischen Baumeistern und Bildhauern oder Bildhauern und Malern, auch private Beziehungen entwickelten. Dass sich solche Bande auch im Stilbild der Künstler bemerkbar machen, steht außer Frage, doch betraf es nicht alle Bildhauer gleichermaßen. Ländliche Schnitzer, die für alle Orte der Steiermark tätig waren, bewegten sich eher im volkstümlichen Rahmen, während die städtischen und landständischen Bildhauer sowie jene, die im Dienst des Adels und des Klerus standen und ihre Ausbildung in Italien erhalten hatten, in Graz wirkten.³⁹ Mit Ph. J. Straub, der 1733 unmittelbar von der Wiener Akademie nach Graz kam, um die Nachfolge Schoys anzutreten, war der Weg für akademische Bildhauer geebnet, die in Folge die Reichskunst in das Grazer Kunstgeschehen einbrachten.

Diese Mischung verschiedenster Traditionen zeigt sich in bunt variierenden Stilbildern und lockte auch den aus Südtirol stammenden Veit Königer nach Graz, der zwar aufgrund seiner Nähe zur Akademie bereits dem Klassizismus verhaftet war, sich aber dennoch hier niederließ und die Tochter des 1755 dahingeshiedenen Joseph Schokotnigg heiratete und somit dessen Werkstatt übernahm.⁴⁰ Seinen Rokoko-Kreationen haftete der »kühle Hauch« der Akademie an, was insbesondere an der Faltengestaltung bemerkbar ist, die deutlich reduzierter und unbewegter anmutet.⁴¹ Straub näherte sich in seinem Spätwerk (ab 1760) Königers Stil an, sodass sich zum Teil frappante Parallelen zwischen ihren Arbeiten zeigen. Mit Königer endete die Blüte der Grazer Spätbarockplastik, da mit dem Josephinismus die durch die Gegenreformation so befähigten Kirchengestaltungen ein jähes Ende fanden. Bestehende Werkstätten wurden aufgelöst, es mangelte an Aufträgen, was auch der Grund dafür war, dass sich die Söhne Ph. J. Straubs und Veit Königers anderen Berufen zuwandten, da jener des Bildhauers nicht mehr so lukrativ erschien, wie noch eine Generation zuvor. Die Ära der begnadeten Barockbildhauer ging damit zu Ende.

1 Der Name Philipp Jakob wird nach der ersten Nennung hauptsächlich in abgekürzter Form (Ph. J.) wiedergegeben.

2 Sofern nicht anders angegeben, sind alle angeführten Ortsangaben in der Steiermark (AUT) lokalisiert.

3 Die Hauptpartner des Projekts »Tracing the Art of the Straub Family« waren das Croatian Conservation Institute, das Bayerische Landesamt für Denkmalpflege, das Institute for the Protection of Cultural Heritage of Slovenia sowie die Universitäten Graz und Ljubljana. In Österreich wurde das

Projekt vom Land Steiermark, dem Universalmuseum Joanneum und der Technischen Universität Graz unterstützt.

4 Zu den von Ph. J. Straub signierten Werken zählen: die Glorie des hl. Johannes Nepomuk am Weizberg (1734), der Brückensturz des hl. Johannes Nepomuk am Grazer Kalvarienberg (1737) und die Geißelungsgruppe in einer der Passionskapellen des hl. Bergs in Bärbach (um 1740).

5 Siehe dazu: Rochus Kohlbach, *Steirische Bildhauer. Vom Römerstein zum Rokoko*, Graz 1956, S. 203-209.

- 6** Die Portalfiguren der Wallfahrtskirche Weizberg werden in der Literatur auf 1774 datiert und demnach Ph. J. Straubs Spätstil zugeschrieben. Sie stammen jedoch von der älteren Kirche und wurden erst beim Neubau des Portals dort platziert. Darüber hinaus sind sie – stilistisch betrachtet – nicht mit Ph. J. Straubs Œuvre in Verbindung zu bringen.
- 7** Julia Strobl/Ingeborg Schemper-Sparholz/Matej Klemenčič, *Between academic art and guild traditions*, in: Matej Klemenčič/Katra Meke/Ksenija Škarić (Hg.), *Tracing the art of the Straub family*, Zagreb 2019, S. 19–27, hier: S. 25f; Martina Ožanić/Martina Wolff Zubović, *Franz Anton Straub*, in: Klemenčič/Meke/Škarić 2019, S. 85–96, hier: S. 85.
- 8** Rochus Kohlbach, *Der Dom zu Graz*, Graz 1948, S. 109.
- 9** Horst Schweigert, *Philipp Jakob Straub (1706–1774). Ein Grazer Barockbildhauer*, in: Horst Schweigert, *Studien zur Kunstgeschichte Steiermarks. Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters bis zur Kunst der Gegenwart*, Kumberg 2017, S. 309–329, hier: S. 313.
- 10** Ph. J. Straub war am 15. September 1756 Taufpate für Veit Königers Sohn Joseph Philipp, was auf ein freundschaftliches Verhältnis schließen lässt. Siehe dazu: Stadtpfarre Graz, Taufbuch XVI, S. 98: »1756, 28. September, Josephus Philippus. Vitus Kiniger ein Bilthauer Meister et Elisabeth vxor. Philipp Jacob Straub Bilthauer Meister«.
- 11** Karl Bardachzi, *Wunderwelt österreichischer Plastik*, Wien 1954.
- 12** Hellmut Lorenz (Hg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd. IV, München-London-New York 1999, S. 542–543.
- 13** Anm.: Es handelt sich um Werke Joseph Straubs bzw. Joseph Holzingers, nicht um Werke des Ph. J. Straub.
- 14** Siehe dazu: Eduard Andorfer, »Straub Philipp Jakob«, in: Ulrich Thieme/Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 32, Leipzig 1938, S. 167.
- 15** Siehe dazu: Kohlbach 1956.
- 16** Rudolf Wurzinger trug diese Informationen zusammen und übergab sie 1977, zusammen mit dem Manuskript zu seinen 1969 veröffentlichten Forschungen zur Barockbildhauerfamilie Stengg, dem Steiermärkischen Landesarchiv.
- 17** Dehio-Handbuch-Graz, *Die Kunstdenkmäler Österreichs* (hrsg. v. Institut f. österr. Kunstforschung d. Bundesdenkmalamtes, bearbeitet von Horst Schweigert), Wien 1979.
- 18** Andorfer 1938, S. 168.
- 19** Siehe dazu: Horst Schweigert, *Zur Frage der ehemaligen barocken Innenausstattung der Stadtpfarrkirche in Graz*, in: Schweigert 2017, S. 281–307; Schweigert 2017, S. 309–329.
- 20** Mária Aggházy, *A barokk szobrászat Magyarországon*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1959 I/140f, II/76, S. 330.
- 21** Klemenčič/Meke/Škarić 2019: Die Autorin war wissenschaftlich an der Entstehung beteiligt und erstellte Werkkatalogeinträge der meisten damals gültigen Zuschreibungen an Ph. J. Straub (S. 181–203) und ein Essay zum Künstler (S. 57–65).
- 22** Klemenčič/Meke/Škarić 2019, S. 147–242. Der Werkkatalog ist auch online zugänglich: <<https://trars.eu/catalog.php>>.
- 23** Siehe dazu die entsprechenden Einträge im Werkkatalog-Teil der Publikation: Klemenčič/Meke/Škarić 2019, S. 195 (Eintrag Nr. 39), 196 (Eintrag Nr. 41 und 42), 198 (Eintrag Nr. 47).
- 24** Dehio Graz 1979; Dehio-Handbuch, *Die Kunstdenkmäler Österreichs. Topographisches Denkmälerinventar* (hrsg. v. Bundesdenkmalamt, Abteilung f. Denkmalforschung, früher Institut für österr. Kunstforschung, bearbeitet v. Kurt Woissetschläger u. Peter Krenn), Wien 1982.
- 25** Siehe dazu: Erwin Panofsky, *Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme*, in: Ekkehard Kaemmerling (Hg.), *Bildende Kunst als Zeichensystem. Ikonographie und Ikonologie*, Bd. 1, Köln 1994, S. 207–225.
- 26** Claus Zoege von Manteuffel, *Kunstwissenschaft als Wissenschaft*, in: Margit Lisner (Hg.), *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch: zum 70. Geburtstag von seinen Schülern*, München 1967, S. 301–312, hier: S. 303.
- 27** Zoege von Manteuffel 1967, S. 305.
- 28** Die aktuellste Literatur zur Thematik ist: Johannes Grave/Joris Corin Heyder/Britta Hochkirchen (Hg.), *Sehen als Vergleichen. Praktiken des Vergleichens von Bildern, Kunstwerken und Artefakten*, Bielefeld 2020.
- 29** Roman Sandgruber, *Illustrierte Geschichte Österreichs. Epochen – Menschen – Leistungen*, Wien 2000, S. 137.
- 30** Otmars Schuntner, *Zur frühen Schaffensperiode des Bildhauers Veit Königer*, Bd. 1 (Dipl.-Arb. Graz), Graz 1992, S. 261f.
- 31** Lorenz 1999, S. 465. Der Kaiser- oder Reichsstil war ein Instrument der absolutistischen Kunstpolitik Kaiser Karls VI. und diente hauptsächlich der Repräsentation des Kaiserhauses. Es kam innerhalb der Baukunst zu einer Abkehr von direkten italienischen Vorbildern, an deren Stelle eine Synthese italienischer, französischer und österreichischer Reflexe trat.
- 32** Schuntner 1992, S. 262.
- 33** Kurt Woissetschläger/Peter Krenn, *Alte Steirische Herrlichkeiten. 800 Jahre Kunst in der Steiermark*, Graz-Wien-Köln 1972, S. 9.
- 34** Schuntner 1992, S. 263.
- 35** Woissetschläger/Krenn 1972, S. 10.
- 36** Horst Schweigert, *Die Barockbildhauer Johannes Georg und Josef Stammel. Eine stilkritische*

und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung (= Beiträge zur Kunstgeschichte Steiermarks, neue Folge, Bd. 2), Graz 2004, S. 12f.

37 Mária Aggházy, Steirische Beziehungen der ungarländischen Barockkunst, in: Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungarice, Tomus XII, 1967, S. 313–352, hier: S. 338.

38 Aggházy 1967, S. 338.

39 Woisetschläger/Krenn 1972, S. 10.

40 Christine Rabensteiner/Gottfried Biedermann, Plastik und Stuck der Barockzeit in der Steiermark, in: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung (Hg.), Lust und Leid. Barocke Kunst. Barocker Alltag, Graz 1992, S. 139–184, hier: S. 142.

41 Hier zeigt sich die akademische Orientierung an der antiken Bildhauerkunst.

Philipp Jakob Straub (1706–1774) – ein Barockbildhauer des Südostalpenraums mit süddeutschen Wurzeln

Biografie Philipp Jakob Straub

Zur Zeit des Barocks kamen vermehrt süddeutsche Künstler in den innerösterreichischen Raum, was insbesondere durch die Gegenreformation und die damit einhergehenden Adaptionen von Sakralbauten bedingt war. Diese künstlerisch höchst anspruchsvollen Arbeiten wurden durch Mäzene gefördert, die eine große Zahl an potentiellen Aufträgen für Künstler schufen. Einer davon war Ph. J. Straub, der sich in der Residenzhauptstadt Graz ansiedelte, die mit J. J. Schoy gerade erst den bedeutendsten Bildhauer seiner Zeit verloren hatte. 1706 im süddeutschen Wiesensteig geboren, erhielt Ph. J. Straub, wie auch seine Brüder, den ersten künstlerischen Unterricht von Vater Johann Georg Straub in dessen Werkstatt. Diese verließ er im Jahr 1721, um seinem älterem Bruder Johann Baptist nach München zu folgen, wo er fortan als Geselle in der Bildhauerwerkstätte Gabriel Luidls (1688–1741) tätig sein sollte. Hier arbeitete 1725 auch Johann Straub, Schreiner und Onkel der beiden Brüder, an der Ausstattung des Schlosses Schleißheim.¹ Aus urkundlichen Quellen geht hervor, dass Ph. J. für den Zeitraum vom 25. November 1726 bis zum 15. Februar 1727 in einer Aufstellung für Lohnforderungen genannt wird,² weshalb anzunehmen ist, dass er ebenfalls für die Arbeiten in Schleißheim und im neuen Appartement der Stadtresidenz herangezogen wurde. An dieser Stelle ist anzumerken, dass Ph. J. – wie auch sein älterer Bruder – als Tischlergeselle arbeitete, beide demzufolge vorwiegend im Möbelbau und der dekorativen Holzschnitzerei tätig waren.³ Nach dieser ersten Ausbildung im bayrischen Stilkreis folgte 1727 die Übersiedlung in die kaiserliche Residenzstadt Wien, wo Ph. J. nachweislich bis 1733 die Akademie besuchte.⁴ Es ist anzunehmen, dass er als Geselle in der Werkstatt des Hofbildhauers Prinz Eugens von Savoyen, Johann Christoph Mader (1697–1761), tätig war, in der auch Johann Baptist arbeitete. Dieser erhielt den Auftrag zur skulpturalen Ausstattung des Wiener Schwarzspanierklosters, wobei denkbar ist, dass auch Ph. J. teilweise an den Arbeiten beteiligt war.⁵ Dies führte vermutlich zu einer Beeinflussung seines Frühstils durch den »Kaiserstil«, der unter Karl VI. seinen Höhepunkt erreichte, und von einer imperialen Programmatik und bewusstem Aufgreifen der alten kaiserlichen Symbole geprägt ist.⁶

Johann Jakob Schoy war Hof- und Landschaftsbildhauer und gilt als führender steirischer Bildhauer des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts.⁷ Nach dessen Tod vermittelte Mader seinen Gesellen Ph. J. Straub 1733 nach Graz, indem er ihn als fähigsten Bewerber für die Heirat mit der frisch verwitweten Anna Katharina Schoy, und demnach auch für die Übernahme der Werkstatt mitsamt Gesellen⁸ Schoys, wärmstens empfohlen hatte.⁹ Dies wird ebenso im selbstbewussten Ansuchen Ph. Jakobs am 1. Dezember 1733 um die Verleihung des Titels eines Landschaftsbildhauers evident.¹⁰ In diesem erwähnte er, dass er »seine Kunst vervollkommt durch vollbrachte Reisen in verschiedene Akademien«. ¹¹ Die Hochzeit und damit offizielle Übernahme der Werkstatt erfolgte am 18. September desselben Jahres, als Trauzeuge wird der Maler Ignaz Flurer genannt, der für die Grafen von Attems tätig war und in Folge mehrere Male mit Ph. J. Straub zusammengearbeitet hat.¹² Die Werkstatt Schoys war im sogenannten Seitzerhof, Annenstraße Nr. 20, eingerichtet, seine Witwe Anna Katharina erbte das am »Müllgang« liegende Haus mitsamt ebenerdiger Werkstatt und »Kuchlgarten«. ¹³ Ph. J. Straub wird ab 1738 als Bewohner des Hauses genannt,¹⁴ das er 1755 nach dem Tod seiner Gattin erbte.¹⁵ Es wird angenommen, dass der Bildhauer dort ebenfalls eine Werkstatt besaß, wobei es jedoch auch möglich ist, dass er sie im Haus Annenstraße Nr. 46 (= Metahofgasse Nr. 1)¹⁶ einrichtete.¹⁷ Dieses bestand, Friedrich Popelka zufolge, aus drei Häusern, die im »Weißeneggerhof« lagen. Das erste erwarb Ph. J. Straub 1738 von einem gewissen L. Hacker, der es seit 1721 besaß. Die beiden anderen gelangten erst 1773 in Straubs Besitz, wovon eines vom Jesuitenorden an den Bildhauer ging (1847 musste es dem Straßenbau weichen) und das andere von einem Herrn Dr. Ph. Schneller.¹⁸ Darüber hinaus besaß er das Haus Idlhofgasse Nr. 3¹⁹, das seine zweite Frau und deren gemeinsamer Sohn Joseph Anton bewohnten.²⁰ Seine erste Frau Anna Katharina verstarb 1751 und wurde am 13. April desselben Jahres zu Grabe getragen.²¹ Dieser Ehe entstammten keine Kinder, jedoch gebar ihm seine zweite Frau Maria Anna Duhn, die er im selben Jahr in Marburg ehelichte, mindestens zehn Kinder.²² Als Trauzeuge ist der Bruder Joseph Straub angeführt.²³

Im Zeitraum 1750 bis 1752 arbeitete Ph. J. Straub nachweislich eng mit seinem Neffen Franz Xaver Messerschmidt (1736–1783) zusammen, zeitgleich wurde er zum Hofkammerbildhauer ernannt. Als besondere Wertschätzung seiner Kollegenschaft wurde er 1752 zum Patron und Vorstand der Maler-Konfraternität gewählt.²⁴ Die Arbeit seiner Werkstatt florierte weiterhin, obwohl es gegen 1760 zu einer deutlichen Wandlung in seinem Stilbild kam, die wohl auf den beginnenden Klassizismus und einer damit einhergehenden Beruhigung des Figuralstils zurückzuführen ist. Hier dürfte die (nachweislich) amikale und (denkbare) berufliche Beziehung zu Veit Königer eine wesentliche Rolle gespielt haben.²⁵

Ph. J. Straub verstarb 1774 im Alter von 69 Jahren im Weißeneggerhof und fand am 26. August seine letzte Ruhestätte. Rochus Kohlbach verwies auf den Annenfriedhof der Pfarre St. Andrä.²⁶ Kurios ist, dass sich die Sterbematrike zweimal finden lässt – im Sterbebuch der Pfarre Graz Straßgang²⁷ und im Totenbuch der Pfarre hl. Blut.²⁸ Beide Eintragungen sind beinahe ident, in Straßgang lautet seine Adresse

Nr. 83, beruflich war er Bildhauer im Weißeggerhof und wurde am stadtpfarrischen Friedhof bei den Dominikanerpatres bestattet. In hl. Blut lautet die Adresse Nr. 80, von Beruf war er »inkorporierter Mahler«, ergänzt durch Bildhauer, der am St. Anna Friedhof, Weyseggerhof, Pfarre Straßgang, bestattet wurde. Dass sich zwei Pfarren für die Sterbeeintragung des berühmten Künstlers zuständig fühlten, unterstreicht den Rang, den Ph. J. Straub innehatte, denn dies war nicht üblich.²⁹

Eine neu entdeckte Amortisationsankündigung aus dem Jahre 1836³⁰ belegt, dass die Witwe Straub wohl noch einmal heiratete, einen gewissen Dr. Hubert Mayrhofer, mit dem sie den sogenannten Weißeneggerhof (Nr. 597) bewohnte. Der Text verweist zudem auf die Erbschaft Ph. J. Straubs an seine Töchter Susanna, Josepha, Maria Anna und Elisabeth mit damit einhergehender Schuldobligation von je 445 fl 25 ½ fr.

Zumindest ein direkter Nachkomme Ph. J. Straubs trat in die Fußstapfen des Vaters. Rudolf Wurzinger³¹ gelang es, nachzuweisen, dass der Sohn Joseph Anton Straub im Jahr 1782 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien unter Martin Fischer das Bildhauerhandwerk studierte. Dieser bestätigte zwar dem jungen Straub vorhandenes Talent, doch er vernachlässigte sein Studium zugunsten eines europaweiten Uhrenhandels mit reger Reisetätigkeit, sodass er erst 1795 zur Erlangung des Meisterrechts um die Fertigung des »Probstücks« in der Zälatorschule der Akademie als Ornamentist ansuchte. Er wurde recht wohlhabend, besaß zwei Häuser in Wien, Mariahilferstraße Nr. 32 und 36, heiratete eine gewisse Jacobina und starb am 12. März 1836 als akademischer Bildhauer, Bürger, k.u.k. Armenvater und Grundgerichtsbesitzer. Dies veranschaulicht, dass die Bildhauerei für die jüngere Generation bei weitem nicht mehr so lukrativ war, wie es noch wenige Jahrzehnte zuvor der Fall gewesen ist. So fanden zahlreiche bis dato erfolgreiche Künstlerwerkstätten in Ermangelung an Nachfolgern und Aufträgen mit dem Tod des jeweiligen Meisters ihr Ende.

Chronologisches Verzeichnis der gesicherten Werke Philipp Jakob Straubs

Von Ph. J. Straub haben sich lediglich drei signierte Werke erhalten, doch ließen sich in den Archiven weitere Objekte finden, die dem Bildhauer nachweislich zuzuordnen sind. Dies ist in erster Linie der akribischen Arbeit Rochus Kohlbachs zu verdanken, der eingehende Rechercharbeiten betrieb und so einen überaus bedeutenden Verdienst für die steirische Kunstgeschichtsforschung leistete. Dadurch lässt sich eine konstante Werkliste, beginnend mit seiner frühesten Arbeit in Graz im Jahr 1734 (Weizberg, hl. Johannes Nepomuk), erstellen, anhand derer der Entwicklungsstil des Bildhauers bis zu dessen letztem gesicherten Werk im Jahr 1768 (Birkfeld, Rosenkranzaltar) nachvollzogen werden kann. In den sechs Jahren vor seinem Tod ist keine Arbeit von seiner Hand mehr überliefert. Diese Werkliste bildet die Basis für die nachfolgende Stilgenese und -analyse, anhand derer die zahlreichen an Ph. J. Straub zugeschriebenen Werke beurteilt werden können.

Die gesicherten Werke Ph. J. Straubs sind im Folgenden mit Angabe der jeweiligen Quelle chronologisch aufgelistet:

- 1734 Weizberg: **Glorie des hl. Johannes Nepomuk**, Inschrift: PH(?) ST. FEC. (auf dem Felsen unter den Füßen des Puttos), Sandstein
- 1734 Graz, Domkirche: **Hoforatorium** «reichlich ornamentale Schnitzereien und Atlantenfiguren» (urkundl. gesichert, Kohlbach)³², Holz
- 1735 Graz, Schloss Eggenberg: unbestimmte Aufträge (urkundl. gesichert, Kohlbach)³³
- 1736 Graz, Domkirche: **Prunkrahmen** »cum ciradis« (mit Zieraten) und sechs »Schnirkl« (Schnörkel) für Hochaltartabernakel, (urkundl. gesichert, Kohlbach)³⁴, Holz
Lichtergüst für die Jesuitenheiligen (urkundl. gesichert, Kohlbach)³⁵, Holz
- 1737 Graz, Kalvarienberg, Kapelle: **Brückensturz des hl. Johannes Nepomuk**, Inschrift: PH J STRAUB FECIT 1737 (auf der Statuenbasis), Sandstein
- 1740, um³⁶ Bärnbach, Heiliger Berg, Passionskapellen: **Geißelungsgruppe** mit Signatur: PHI ST. FEC: (an der Säulenbasis), mit Werkstattbeteiligung, Sandstein
- 1742–1744 Graz, Mariahilferkirche, Fassade: **hll. Franziskus und Antonius, thronende Madonna mit Jesuskind, drei Erzengel**, Sandstein
- 1742–1745 Rein, Stiftskirche: **Sebastiansaltar, hll. Florian und Donatus und Narzissusaltar, hll. Blasius und Valentin** (urkundl. gesichert, Lehr)³⁷, Holz
- 1744 Graz, Domkirche: **Nepomuk- und Aloisiusaltar** (urkundl. gesichert, Kohlbach)³⁸, mit Skulpturen aus parischem Marmor (gesamt 1200 fl)
Bildprobe der Engel des Aloisiusaltars mit kompliziertem Standmotiv³⁹
- 1745 Graz, Domkirche: **Cristo Morto** für Antependium des Kreuzaltars (47 fl 14 kr) (urkundl. gesichert, Kohlbach⁴⁰), Holz
- 1746 Graz, St. Leonhard, Pfarrkirche: **Hochaltar** (950 fl) (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴¹, gelangte nach Bosnien in eine Franziskanerkirche⁴², genauer Ort unbekannt
- 1745/47 Graz, Domkirche: **Dekorationsbekrönungen** der Betschemel und Kelchkästen der Sakristei, **Uhrrahmen** an Orgelchorbrüstung,

- hölzernes **Antependium** für Kreuzaltar, die **Geroldtschen Leuchter** (verschollen), **Modellfiguren** zu verschollenen Silberstatuetten, »vier **wandleichter**«, in denen »silberne Herzen in Filigran verwahrt werden«, **zwei Kandelaber** zu je 14 Kerzen (1746), einen neuen **Finger** aus genuesischem Marmor für die Skulptur des hl. Joachim (für 1 fl 42 kr), zwei Luster (36 fl) (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴³
- 1748/50 Graz Stadtpfarrkirche hl. Blut: **Hochaltar, Seitenaltäre, Chorgestühl, Oratorien** (1875 entfernt); Nepomukaltar (1752 geweiht), (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴⁴, Holz
- 1757 St. Peter im Sulmtal, Pfarrkirche hl. Petrus: **Tabernakel** (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴⁵, Holz (aufgrund von Beschädigung durch klassizistischen Tabernakel aus Groß St. Florian ersetzt)
- 1759 Trški Vrh bei Krapina (HRV), Wallfahrtskirche hl. Maria von Jerusalem: **Hochaltar** (urkundl. gesichert, Baričević)⁴⁶, Holz
- 1764 Graz, Schloss Eggenberg: **Putten für Parktor** (55 fl) (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴⁷, Sandstein
- 1765 Birkfeld, Pfarrkirche hll. Petrus und Paulus: **Orgelskulpturen** (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴⁸, Holz
- 1765 Admont: **Zehn Vasen und zwei Wappen** (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁴⁹, Stein
- 1766 Weiz: **Kanontafeln** (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁵⁰, Holz
- 1768 Birkfeld, Pfarrkirche hll. Petrus und Paulus: **Rosenkranzaltar** (urkundl. gesichert, Kohlbach)⁵¹, Holz

Stilgenese und -analyse

Ph. J. Straubs Stil ist dem Spätbarock zuzuordnen und unterlag einigen Einflüssen, die sich im Laufe der Zeit – bedingt durch seine diversen Aufenthalte, Auftraggeber und allgemeine Tendenzen – in seinem Schaffen manifestierten und in unterschiedlich ausgeprägter Form zum Ausdruck kamen. Auffallend ist eine Steigerung hinsichtlich Naturalismus und Dramatik, deren Höhepunkt sich ab den 1740er-Jahren erkennen lässt und gegen Ende seines Lebens wieder reduzierter wird, ganz dem sich bereits anbahnenden Klassizismus entsprechend. Horst Schweigert hat das Schaffen Ph. J. Straubs in drei Perioden unterteilt:⁵² Die erste begann mit der Werkstattübernahme J. J. Schoys in Graz und beschränkte sich auf jene Aufträge, die er als dessen Nachfolger ausführte. Ab 1740 folgte mit den Skulpturen für die Grazer Mariahilferkirche die mittlere, »reife« Schaffensperiode, die um 1760 vom Spät- oder Altersstil abgelöst wurde, der bis zu seinem Tod 1774 andauerte. Um diese Einordnung übernehmen zu

können, muss im Folgenden eine kritische Betrachtung stattfinden. Dafür werden alle bislang gesicherten Werke Ph. J. Straubs (archivalisch oder durch Signatur) eingehend analysiert und die Charakteristika der Skulpturen herausgearbeitet. Die Zuschreibungen können in diesem Stadium nicht berücksichtigt werden, da sie vorerst einer Stilanalyse nicht hilfreich sind und gegebenenfalls ein verfälschtes Bild vermitteln. Sie werden jedoch in den nachfolgenden Kapiteln eingehend validiert und in das Stilbild Ph. J. Straubs eingeordnet, sollten sie diesem entsprechen.

Frühe Schaffensphase (ca. 1720–1740)

Die Grundlagen der bildhauerischen Fertigkeiten Ph. J. Straubs entstammen dem süddeutschen Einfluss⁵³, dem er – wie auch vier seiner Brüder – durch die erste Ausbildung in der Werkstatt seines Vater Johann Georg unterlag. Dieser war Schreiner, der sich jedoch auch in den Bereichen des Malens, Vergoldens, Holzschnitzens und Bildhauens verdingte.⁵⁴ Somit vermochte er es, seinen Söhnen eine umfangreiche Ausbildung zuzuführen, wie Johann Caspar Lippert (1729–1800), der Biograf des ältesten der Brüder, Johann Baptist, 1772 schrieb: »Sein Vater Johann Georg, war Bildhauer daselbst, der aus zweyerley Ehen fünf Söhne erzeugte, die er alle der Bildhauerkunst widmete, und ihnen einen so getreuen Unterricht gab, daß sie in verschiedenen Orten ihren standesmäßigen und guten Unterhalt fanden.«⁵⁵ Dies verdeutlicht, in welcher vielseitiger und produktiver Werkstatt die Brüder ihren primären Unterricht erhielten, was eine solide Basis für ihre künftigen Karrieren darstellte.

Aus dieser frühen Periode sind bislang keine Werke bekannt, es befindet sich jedoch ein auf 1738 zu datierendes Kreuzifix von der Hand des Vaters in der Friedhofskapelle St. Leonhard in Wiesensteig (GER).⁵⁶ Dies macht deutlich, dass der Schreiner gelegentlich Skulpturen schuf, auch wenn diese hinsichtlich ihrer künstlerischen Qualität weit hinter jenen seiner Söhne zurückstanden. Stilistisch als volkstümlich einzustufen, zeigt der Corpus dennoch einzelne formale Höhepunkte, wie das Lendentuch eindrucksvoll beweist. Dieses ist sehr feinteilig gearbeitet, das Ende flattert regelrecht an der rechten Seite des Heilands in die Höhe. Dies kann als Parallele zu den späteren Arbeiten seiner Söhne, insbesondere Ph. Jakobs, gesehen werden. Daneben sind lediglich die übergroßen Augen und die Detailtreue bei der anatomischen Formung des Körpers als eine Gemeinsamkeit zu nennen.

Die früheste greifbare Ausformung des Stils von Ph. J. Straub lässt sich an seinen ersten bekannten Arbeiten festmachen: einerseits den Arbeiten für das Münchener Schloss Schleißheim, die zumindest für den Zeitraum einiger Monate dokumentarisch belegt sind,⁵⁷ andererseits die Tätigkeiten in der Werkstatt des Gabriel Luidls.⁵⁸ Demnach wurde Ph. J. umfassend im bayrischen Stilkreis ausgebildet und es ist anzunehmen, dass seine Werke in dieser Phase sehr nah an jene seines Vaters und insbesondere seines älteren Bruders Johann Baptist herankamen. Diesen begleitete er einige Jahre seines Lebens und arbeitete nachweislich mit ihm zusammen – auch später in Wien, als beide beim Hofbildhauer Johann Christoph Mader als Gesellen eine Anstellung innehatten.⁵⁹ Mit der Arbeit des Johann Baptist offenbar sehr zufrieden, beauf-



1 Philipp Jakob Straub, Atlant,
Detail Hoforatorium, Holz, 1734,
Graz, Domkirche

tragte diesen bald der Abt Anton Vogl von Krallern mit Zierwerken für die Wiener Schwarzspanierklosterkirche. Dazu zählte – neben den üppig dekorierten Kirchenbänken und zwei Engelsfiguren für die Orgelbekrönung (heute in der Wiener Augustinerkirche) – auch die Kanzel, die sich heute in Laxenburg befindet.⁶⁰ Peter Steiner erkannte Stilunterschiede zwischen den späteren Münchner Werken Johann Baptists und den Reliefs der Kanzel, was nahelegt, dass Ph. J. vermutlich an diesen Arbeiten beteiligt war.⁶¹ Auch die zahlreichen Bozzetti, die Johann Baptist während seines Aufenthalts in Wien anfertigte, dürften eine Wirkung auf den jüngeren Bruder gehabt haben.⁶²

Nicht nur die Einflüsse durch seinen Bruder prägten das Stilbild von Ph. J. Straub zu jener Zeit. Auch die Werke des aus dem norditalienischen Raum stammenden Lorenzo Mattielli (1687–1748), der von 1714 bis 1738 in Wien als Kaiserlicher Hofbildhauer⁶³ tätig war, spielten mit Sicherheit eine nicht unerhebliche Rolle in seiner künstlerischen Entwicklung. Dessen charakteristische ausgeprägte Drehbewegungen und raumgreifende Körperkompositionen haben sich im Schaffen des jungen Bildhauers niedergeschlagen. Mattiellis Gestaltung idealschöner Gesichter und rundlicher Körperformen entsprechen jedoch nicht den Charakteristika von Ph. J. Straubs Werken. Die durch seine Hand entstandenen Atlanten (Abb. 1) des Hoforatoriums im



2 Philipp Jakob Straub,
hl. Johannes Nepomuk,
Sandstein, 1734, Pfarrkirche
Weizberg, Außenbereich

Grazer Dom (1734, urkundl. gesichert für Ph. J. Straub)⁶⁴ lassen stilistische Parallelen zu der Atlantenreihe der Sala terrena in Klosterneuburg zu, die Mattielli 1735 vollendete.⁶⁵ Die Ausführung der Träger als bärtige Männer, deren Unterleibe in volutengekrönten Pilastern münden, ist in beiden Fällen identisch, auch die starken Oberkörper, die jeden Muskel unter der Haut erkennen lassen, stellen eine Parallele dar. Dies gilt auch für die einzelnen, klar differenzierbaren Armspiele, die bei jedem der Atlanten anders ausgeführt wurden, was zu mehr Lebendigkeit führt. Ph. J. Straubs Arbeiten hingegen wirken – trotz der ausgeprägten Muskeln – viel graziler und nicht so massig wie Mattiellis Gegenstücke, bei denen das Fleischliche des Oberkörpers deutlich im Fokus steht. Bei Ph. J. Straub erscheint der Umhang, der sich um die Hüften bauscht, auffälliger als der Körper der Atlanten. Mit der langen Haar- und Barttracht erinnern diese mehr an Christusdarstellungen als an antike Lastenträger, was dem religiösen Umfeld ihres Aufstellungsortes entspricht.⁶⁶ Es wird evident, dass sich Ph. J. Straub bereits als junger Bildhauer einen eigenen Stil angeeignet hatte, den er trotz Vorbildnahme an Werken anderer Künstler beibehielt und weiterformte, was von einem hohen Selbstbewusstsein und noch größerem Talent zeugt. Dies war wohl auch der Grund, weshalb er 1733 als Nachfolger Schoys nach Graz empfohlen wurde. Mit der Übernahme der Werkstatt erbt der Bildhauer auch dessen noch unvollendete



3 Johann Jakob Schoy, Apotheose des hl. Johannes Nepomuk, Sandstein, 1724, Wien, Unteres Belvedere

Auftragsarbeiten. In diesem Zeitraum zeigt der Stil des jungen Bildhauers unverkennbare Anleihen an das Werk des Verstorbenen. Eines der ersten in der Grazer Werkstatt entstandenen Werke, die Skulptur des hl. Johannes Nepomuk (Abb. 2) an der Außenfassade der Pfarrkirche Weizberg (1734, signiert und datiert)⁶⁷, ist unverkennbar mit Schoys Gruppe der Apotheose des hl. Johannes Nepomuk (1724, Wien, Unteres Belvedere) verwandt (Abb. 3). In beiden Fällen kniet der Heilige auf einer Wolkenformation, den Kopf leicht nach unten gebeugt, während die locker zum Gebet gefalteten Hände mit ineinander verschränkten Fingern in die entgegengesetzte Richtung geführt sind, was ein Charakteristikum für Schoys Arbeiten ist.⁶⁸ Vor dem Heiligen liegt das Birett, hinter ihm befindet sich ein Attribut-haltender Putto. Der Dargestellte wird von einer kontemplativen Aura umgeben, das Gesicht wirkt gelöst und friedlich. Schoys Gruppe ist kompositorisch mit Sicherheit die bemerkenswertere, was vor allem an dem Engel liegt, der sich hinter dem Heiligen emporhebt und dessen Kopf mit einem Märtyrerkranz schmückt, während die andere Hand nach oben gen Himmel zeigt. Das stark bewegte Tuch, das um seinen Körper geschlungen ist, unterstreicht seine Erscheinung als himmelsgleiches Wesen. Die Zickzack-Komposition verleiht einen dynamischen Eindruck, während die gleichzeitig eingesetzte Dreieckskomposition Harmonie und eine Erdung im unteren Bereich vermittelt. So verbindet sich das Himmlische des

Engels mit dem Irdischen, dem der Heilige zumindest noch kurzzeitig angehört, bevor er ins ewige Himmelreich aufgenommen wird.

Erstaunlich ist, dass sich bereits hier verdeutlicht, über welche Gestaltungsrepertoires Ph. J. Straub verfügte. Auch wenn sein Nepomuk insgesamt etwas weniger grazil und erhaben erscheint, sind es doch gewisse Akzente, die sein Werk gegenüber dem anderen Künstler auszeichnen. Das Birett liegt nicht, wie beim Schoy'schen Gegenstück, geordnet auf der Wolke, sondern scheint jeden Moment verkehrt herum hinunterzustürzen. Das wie beiläufig aufgeschlagene Buch, das es halb verdeckt, unterstützt diesen Effekt. Diese Nonchalance zieht sich auch in späterer Zeit durch das Opus des Bildhauers und ist als ein Charakteristikum einzustufen, das der eleganten Ausstrahlung seiner Figuren jedoch keinen Abbruch tut. Bereits Erwin Panofsky bemerkte, »dass im Barockzeitalter Würde durchaus mit Nonchalance vereinbar war«. ⁶⁹ Ph. J. Straubs Arbeiten bezeugen dies eindrucksvoll.

Horst Schweigert zufolge ist es denkbar, dass sich Schoy und Ph. J. Straub kannten, war ersterer doch neben Marx Schokotnigg der bedeutendste Bildhauer Innerösterreichs.⁷⁰ Der Kontakt muss während der Gesellenzeit beim Hofbildhauer Mader in Wien zustande gekommen sein, kurz bevor Schoy starb und Ph. J. Straub dessen Werkstatt übernahm. Schoys Werk vereint Schweigert zufolge die italienische Strömung des Barocks mit der Betonung des Körperlichen und dem Einsatz von Gewandmassen als Mittel zur Komposition (was vermutlich auf einen Italienaufenthalt zurückzuführen ist, der jedoch archivalisch nicht gesichert ist) mit dem Wiener Kunstkreis, der von Matthias Steinl (um 1644–1727) und Giovanni Giuliani (1664–1744) geprägt wurde.⁷¹ Nachdem Ph. J. Straub die begonnenen Aufträge des Verstorbenen übernahm und sehr wahrscheinlich auch Zugriff auf dessen Skizzen und Entwürfe hatte, liegt es nahe, dass sich der junge Nachfolger in dieser Zeit stark am Vorgänger orientierte und dessen Kompositionen übernahm, nicht jedoch ohne eigene Stilmittel einzubringen. Diese Orientierung am verbliebenen Meister war mit Sicherheit auch von der Auftraggeberschaft gewünscht, war der Großauftrag doch nicht ohne Grund ursprünglich an den begnadeten Schoy gegangen.

In Hinblick auf die Materialien, mit denen Ph. J. Straub arbeitete, lässt sich ebenfalls eine Einteilung in drei Perioden vornehmen: Während in der frühen Periode das Verhältnis zwischen Stein- und Holzskulpturen ausgewogen war, lässt sich in der mittleren Schaffensphase ein überdeutlicher Anstieg der Schnitzarbeiten erkennen, während die Spätphase wiederum sehr ausgeglichen ist. Erklärbar ist der frappante Anstieg an Holzarbeiten vermutlich durch die wachsende Reputation des Künstlers, die dazu führte, dass ihm verstärkt Aufträge aus dem klerikalen Bereich zugetragen wurden, bei denen es sich in erster Linie um geschnitzte Altäre bzw. Altarfiguren handelte. Prinzipiell ist festzuhalten, dass auf dem Gebiet der südlichen Steiermark und des heutigen Sloweniens zwei wesentliche Strömungen der Barockskulptur fusionierten: die südliche, aus Italien kommende, die durch das dort bevorzugte Material Stein gekennzeichnet ist sowie die aus dem nördlichen bzw. nordwestlichen Gebiet herbeiströmende Holzschnitztradition aus dem Alpenraum.⁷²

Die Steinskulpturen der Anfangszeit zeigten zwar bereits Tendenzen zur Bewegtheit und Natürlichkeit, die Körper erscheinen jedoch noch recht grob modelliert. Die beiden Figuren der – laut Inschrift – auf das Jahr 1737 datierten und durch Ph. J. Straub signierten Gruppe »Sturz des hl. Johannes Nepomuk« des Grazer Kalvarienbergs (Taf. I) sind von einer Dynamik erfasst, die sich der Dramatik der Szenerie anpasst. Trotz des stark nach seitlich und hinten verdrehten Oberkörpers des Heiligen und der aktiven Handlung des Schächers, der diesem auf die Schulter und unter das Gewand greift, um ihn hinabzustürzen, erscheint die Szenerie wie erstarrt. Das liegt nicht zuletzt an der Gewandgestaltung des Heiligen, deren Faltengebung sich zwar der Bewegung anpasst, jedoch nicht durch Luftigkeit einen bildunterstützenden Charakter erhält.

Als erster umfangreicher Auftrag Ph. J. Straubs gilt die Erschaffung der Sandsteinskulpturen der hll. Elisabeth und Barbara des Hochaltars der Grazer Bürgerspitalskirche (1734–1738).⁷³ Dieser war zuerst an Schoy gegangen, Ph. J. Straub führte ihn allerdings meisterlich aus und ließ an dieser Stelle seinen Personalstil erstmals deutlich erkennen, der von Horst Schweigert folgendermaßen beschrieben wird:

Charakteristisch ist die sorgfältige Gestaltung von Körperaufbau, Gewandbehandlung und Physiognomie sowie die in den Freiraum ausgreifende Gestik, die, wie die Vorwärtsbewegung des Spielbeins, eine Formbereicherung für den Figurenhabitus ergibt. Ein wesentliches Kompositionselement ist die plastische Modellierung des Stofflichen und die räumliche Organisation der Faltenbahnen.⁷⁴

Die hll. Elisabeth und Barbara sind vorzügliche Beispiele der Fähigkeit Ph. J. Straubs, dem leblosen Material Stein Leben einzuflößen. Was an den bisherigen Skulpturen noch als Plumpheit zu bemängeln war, konnte er in diesen beiden Figuren überwinden. Hervorzuheben ist besonders die hl. Elisabeth (Abb. 4), die deutlich bewegter erscheint als ihr Gegenstück. Der ausgeprägte Kontrapost mit weit ausgestellter Hüfte, der seitlich geneigte Kopf, die nach vorne gestreckte Hand mit maniert gespreizten Fingern und die leichte Rückwärtsbewegung des Oberkörpers verweisen auf den sich entwickelnden Personalstil des Bildhauers. Die lebhaft draperie der Kleidung verstärkt den dynamischen Eindruck. Der sich an ihrer rechten Seite aufbauschende Mantel ist ein gezielt eingesetztes und überaus effektvolles Gestaltungsmittel in Hinblick auf das Kreieren von Dynamik innerhalb der Skulptur und sollte eine dramatischere Silhouette erzeugen. Das Haar und weitere Partien des Gewandes werden davon jedoch nicht erfasst, er setzte lediglich einzelne Akzente.

An der hl. Elisabeth zeigt sich wunderbar die für Ph. J. Straub so typische Behandlung von Stoffen. Durch Vertiefungen und Erhebungen entsteht ein »unruhiges, malerisches Lichterspiel an der Steinoberfläche«,⁷⁵ was als Charakteristikum seines Œuvres festzustellen ist. An diesen Skulpturen ist bereits zu erkennen, was sich durch das gesamte künstlerische Schaffen Ph. J. Straubs ziehen wird: zwei zumeist vollflächig abgestellte Füße trotz ausgeprägter Kontrapost-Stellung, die einen höchst



4 Philipp Jakob Straub, hl. Elisabeth, Detail Hochaltar, Sandstein, 1734–1738, Graz, Bürgerspitalskirche

bewegten Effekt erzeugen, der die Skulpturen leicht und beweglich erscheinen lässt. Dieser scheinbare Gegensatz zwischen physischer Bodenhaftung und himmelstrebender Erhabenheit hat der Bildhauer gekonnt zu einem persönlichen Gestaltungsmittel etabliert. Die Arbeiten für die Bürgerspitalskirche wurden zwar an Schoy vergeben, Straub vermochte es jedoch, die Skulpturen vorzüglich umzusetzen und seine eigene Kreativität gekonnt einfließen zu lassen. Sie markieren den Wendepunkt in Straubs Karriere und den Beginn seines nun folgenden, fortgeschrittenen Stils, den Horst Schweigert als »Reifestil« bezeichnete.⁷⁶

Die Übergangsphase stellen die Skulpturengruppen in den vier Passionskapellen des hl. Bergs in Bärnbach dar, von denen zumindest eine die Signatur Ph. J. Straubs trägt. Dabei handelt es sich um die Geißelungsszene mit dem Christus an der Säule und zwei Schergen (Abb. 5). Horst Schweigert datiert die Figuren um das Jahr 1740 und nimmt die Beteiligung der Werkstatt Straubs an.⁷⁷ Dies liegt wohl in der nicht vollends meisterlichen Umsetzung der Figuren begründet: Der linke Scherge der Geißelungsszene beispielsweise zeigt einen unnatürlich zur Seite geknickten rechten Unterschenkel, der nicht zur – ansonsten anatomisch durchaus präzise umgesetzten – Gruppe passen will. Der Christus-Körper ist äußerst ausgemergelt, die Rippenbögen sind deutlich auszumachen. Das Gesicht erscheint eingefallen, die großen,