

264

Von Gottes gnaden, Wir, Ferdinand
König in Rom, Kaiser zu Österreich,
Landgraf in dem Saß, und zu Brüssel, und
Graff zu Ansburg, und Markgraw zu
Bayern zu München, Herzog zu
Sachsen im Erzstift Halle. p. p. Ritter des heil.
Röm. Reichs, des Königs. Rath. u. d. Reichs.
Erbhof Rath. würdigen Johann von St. p.

Wahrnehmend, das der Herr, Johann von
Johann Adam Müller aus München die Herr
auch durch Herrn Johann Sebastian Caspar Da-
mian, und Egidio Lucini in dem Erzst.
wollen des heil. Joannis von Nepomuck zum
Hofmeister zum Ansburgischen auftragtragere
Fresco Malerwerk erbaute zum Einraum, und
dafür Anweisungen in Ansburgischen Landt
bracht habe; daher Herr Herr J. Müller
und sein Gehorsamer Rath ersuchen, Diefes
sinn zu thun Anweisung selber mit eigenen
würdigem Absehaten bezeugen - und den
selben Anweisungen, bey dem Herrn, und
Herrn Johann von St. Rath nach Handlung,
dies bey uns recommendiren wollen.

Er hat sich die Anweisung
Herrn J. Müller, und bey dem Herrn
J. Müller. Ob dem Hofmeister
14. July 1736.



Ferdinandus, Kaiser zu Österreich

H. R.
F. 265

BAROCKBRIEFE 55/56

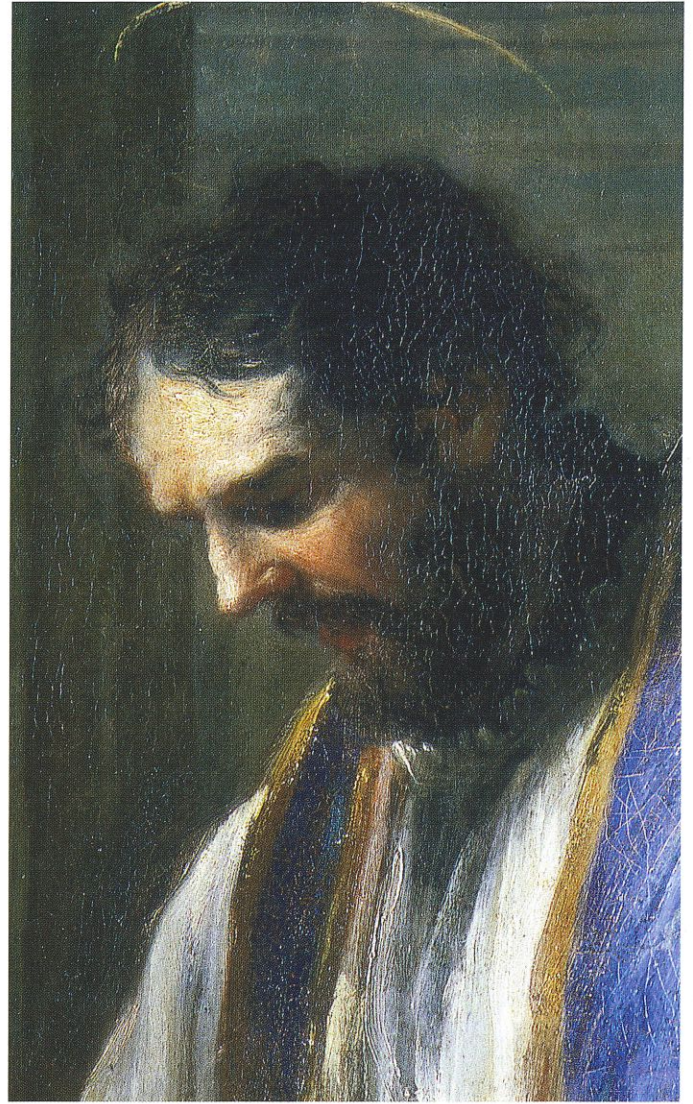


Abb. 1a
Peter Strudel, Hl. Franz Xaver tauft einen Inder, um 1690/92, Wien 11, Pfarrkirche Kaiserebersdorf

Abb. 1b
Detail aus Abb. 1, Hl. Franz Xaver, Brustpartie

Manfred Koller

Strudeliana – Neues zum Werk von Peter und Paul Strudel*

Die Kunst des Barock hat derzeit in Österreich keinen leichten Stand, wie die Auflösung des Wiener Barockmuseums im Unteren Belvedere seit 2006¹ und die Umsiedlungspläne für das Salzburger Barockmuseum weg von seinem idealen Standort im Barockgarten von Schloss Mirabell in Salzburg zeigen. Schon 1992 fand zum 300. Jubiläum der Gründung der Wiener Akademie der bildenden Künste deren Gründer Peter Strudel gegenüber zeitgeistigen Events wenig Beachtung. Nur eine Fernsehdokumentation des Landesstudios Tirol des ORF² und die von der Österreichischen Galerie herausgegebene Monographie des Autors im Tyrolia-Verlag Innsbruck erinnerten an

die zu den schillerndsten Künstlern der Epoche zählenden Brüder Strudel und ihre hinterlassenen Werke.³ Infolge der ausführlichen Quellenlage konnte die Rolle der Brüder als Hofkünstler dreier Kaiser im kulturgeschichtlichen Zusammenhang der weltgeschichtlich bedeutsamen Jahrhundertwende um 1700 dargestellt werden, was den Rahmen einer reinen Künstlermonographie sprengen musste.⁴

Seit dem 1993 erschienenen Buch waren weitere Funde und Restaurierungen⁵ möglich, sodass der Werkkatalog um eine Reihe von neuen Gemälden, Skulpturen und Dokumenten ergänzt werden kann. Dazu kamen Studien, die Einzelaspekte klärten

oder neu beleuchteten. Nicht zuletzt soll der aktuelle Überblick an den 350. Geburtstag des 1660 geborenen Peter Strudel, an seine künstlerische Persönlichkeit und an das Gesamtwerk der drei Brüder erinnern, die die Kunstentwicklung des Spätbarock in Österreich vielseitig mitgeprägt haben.⁶

Neufunde und Ergänzungen an Gemälden⁷

Peter Strudel weist im Jänner 1700 die kaiserliche Hofkammer (zur Rechtfertigung seiner über die Hofmalerbesoldung hinausgehenden Forderungen) auf die ihr bekannten Gemälde in den kaiserlichen Schlössern



Abb. 2
Peter Strudel, Hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind, um 1690/92,
Wien 11, Pfarrkirche Kaiserebersdorf

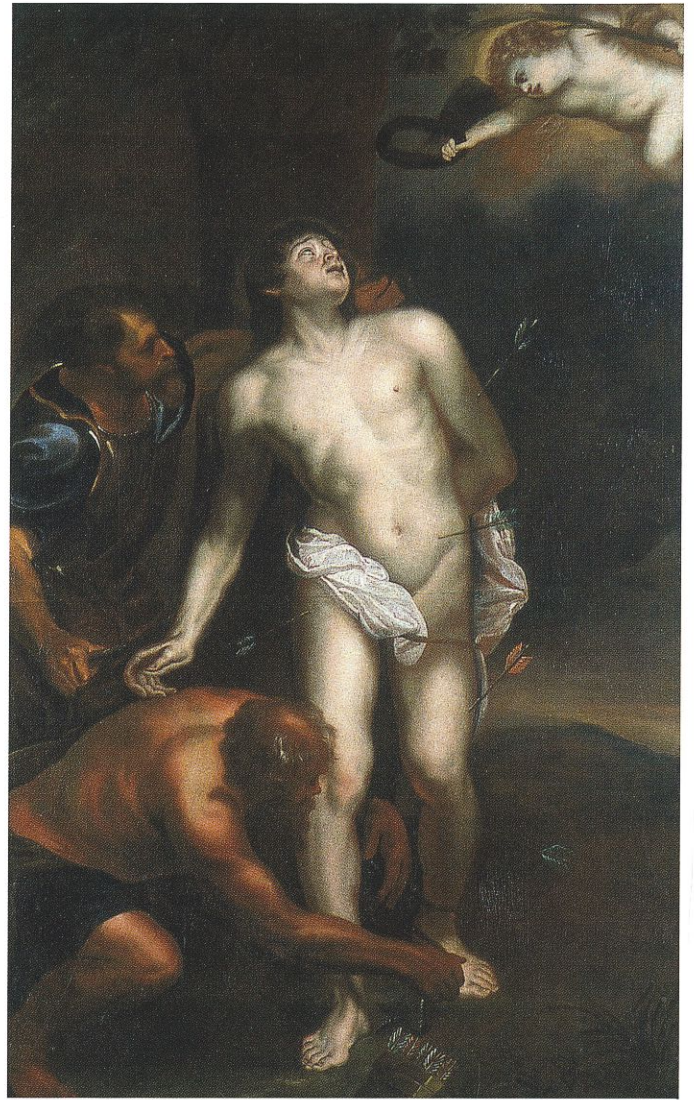


Abb. 3
Marter des hl. Sebastian, Teilkopie nach Anton Van Dyck, Wien 11,
Pfarrkirche Kaiserebersdorf

und Kapellen der Favorita, Laxenburg und Ebersdorf, in der kaiserlichen und königlichen Kapelle der Hofburg, in den Appartements des Königs (Joseph) und in der kaiserlichen Galerie hin; ferner auf seine Arbeiten für die kaiserlichen Stiftungen in die Kirchen der Augustiner (St. Rochus) und Paulaner in der Vorstadt und der Nonnen des hl. Joseph (sogen. Siebenbüchnerinnen) sowie für kaiserliche Geschenke an mehrere Fürsten.⁸ Im Vergleich zu dieser Auflistung fehlten im 1993 publizierten Gemäldekatalog nachweisbare Werke für die Schlosskapellen von Laxenburg und Ebersdorf ebenso wie für die beiden Hofburgkapellen und die Paulanerkirche, die seither zum Teil identifiziert werden konnten.

1. Ehem. Schlosskapelle von Kaiserebersdorf
In der Pfarrkirche zu den hll. Peter und Paul in Wien 11, Kaiserebersdorf, hängen vier hochrechteckige Ölgemälde auf Leinwand

an den Langhauswänden, von denen zwei eigenhändige Werke Peter Strudels von gleicher Größe (je 255 x 160 cm) den hl. Antonius von Padua mit dem Jesuskind (Abb. 2) und der hl. Franz Xaver (Abb. 1) tauft einen Inder zeigen.⁹ Das andere, etwas kleinere Gemäldepaar (je 214 x 156 bzw. 142 cm) stellt einmal die Darbringung Jesu im Tempel, zum anderen den hl. Sebastian dar. Alle vier Gemälde haben tief gekahlte Zierrahmen, deren weiße Fassung mit Goldprofilen nach Befund erneuert wurde, aber ohne die ursprünglichen geschnitzten Eckaufsätze.

Die Pfarrkirche von Kaiserebersdorf wurde 1747 umgebaut. Sie steht unweit des ehemaligen kaiserlichen Jagdhauses, das nach dem Türkenkrieg von 1683 vom Hofarchitekten Giovanni Pietro Tencalla neu fassadiert und mit einer Schlosskapelle ergänzt wurde. Nach der Umwandlung in ein Armenhaus 1745 dürfte ein Teil der Ausstattung in

die damals gerade erweiterte Pfarrkirche übertragen worden sein. Schloss Ebersdorf war für die kaiserliche Familie eine wichtige Station auf der Reise zu den Krönungen oder den Reichstagen in Deutschland und bei der Rückkehr Ausgangspunkt des festlichen Einzugs in die Wiener Residenz. Für den am 3. März 1690 vollzogenen Einzug des neu gekrönten römischen Königs Joseph I. entwarf Peter Strudel damals – neben Johann Bernhard Fischer – einen der drei Triumphbögen.¹⁰ Nach der oben zitierten Eingabe Peter Strudels entstanden diese Gemälde vor 1700, dem Stilbefund zufolge in den Jahren von 1688 bis 1692. Vielleicht war der Krönungseinzug Anlass dafür, dass die eben errichtete Schlosskapelle mit Gemälden des neuen Hofmalers ausgestattet wurde.¹¹ Das Antonius- und das Franz Xaver-Bild sind als kompositionelle Gegenstücke aufgefasst, mit nach links bzw. rechts in die Tiefe gestaffelten Säulenhallen venezianischer

Herkunft, wie sie Peter schon 1688 für sein Kunigundenbild in der ehem. Stiftskirche Garsten wählte. Der jugendliche Antonius kniet vor einem altarartigen Sockel und beugt sich über das nackte Jesuskind in seinen Armen, das Beine und Hände mit einladender Geste in die Luft streckt. Ein schwebender Engelputto hält eine graue Draperie baldachinartig über die Gruppe, vor der auf den Altarstufen zwei Engelputten sich mit den Attributen Lilie und Buch beschäftigen. Aus dem silbriggrauen Raum leuchten die hellen Inkarnate und das weiße Tuch des Kindes, der rötliche Überwurf des Altares und die tiefblauen und goldgelben Engelpümpfen hervor. Ähnlich bildet Franz Xaver mit weißer Albe und blauer Stola den Mittelpunkt der Taufszene, wobei die tiefblauen und roten Gewänder der übrigen Figuren mit der goldgelben Taufschüssel wieder einen farbigen Dreiklang bilden, die das Taufgeschehen mit ihren Wendungen und Gesten steigernden Halbfiguren und Köpfe, aber auch die spannungsgeladene Lichtführung, die Bravour der fließenden Faltenbewegung des Messkleides und die vibrierende Pinselführung erinnern gleichfalls an das Kunigundenbild. Damit führte Strudel die von Luca Giordano stimulierte Virtuosität venezianischer Malkultur erstmals in die zuvor von süddeutsch-flämischen und römischen Einflüssen bestimmte Sakralmalerei in Wien und die Donauländer ein.¹² Dabei dienen die formalen Mittel zur Vergegenwärtigung des Bildthemas, wie bei dem von missionarischem Ernst und Eifer erfüllten, markanten Kopf des hl. Franz Xaver (Abb. 1b).

Die Darbringung im Tempel stellt Simeon mit dem Jesuskind in die Mitte einer Bogenarchitektur, mit Maria und Joseph zu beiden Seiten. Im rechten Vordergrund hält ein Knabe das Taubenpaar als Opfergabe bereit. Hinsichtlich Komposition und Technik ist eine Entstehung in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zwar wahrscheinlich, bei der statischen Formensprache und eintönigen Farbgebung kann man sich eine Bezugnahme (Replik?) auf Peter Strudel aber nur schwer vorstellen, zumal Gemälde dieses Themas in seinem bekannten Werk fehlen. Das Sebastiansbild in Kaiserebersdorf (Abb. 3) wirft die Frage auf, ob es sich dabei um eine, im Rahmen der von Peter Strudel geführten Akademie hergestellte Kopie handeln könnte. Sie zeigt die linke Hälfte der in München und Edinburgh befindlichen Bildvarianten aus Van Dycks Frühzeit, die beide fast gleiche Höhe aufweisen (ca. 228 x 162 cm).¹³ Die schmälere Kopie konzentriert sich ganz auf den Märtyrer mit den zwei Schergen und ersetzt die rechte Reitergruppe durch einen herabschwebenden Engelputto. Van Dycks Version in München befand sich damals in der Düsseldorfer Galerie von Kurfürst Johann Wilhelm, der sich vor

1695 bemühte die Brüder Strudel an seinen Hof zu ziehen. Vielleicht wurde auf diesem Wege die Komposition nach Wien vermittelt, deren glatte und steife Malweise aber weder dem Vorbild gerecht wird, noch Bezüge zur malerischen Virtuosität Peter Strudels zeigt. Leider fehlen konkrete Beweise für das Gemäldekopieren in der Strudelakademie, für die 1692 aus Rom beschaffte Gipsabgüsse berühmter Antikenstatuen als einziges Lehrmittel quellenmäßig belegt sind.¹⁴

2. Wien 3, St. Rochus und Sebastian

Im Zuge der 2001 erfolgten Innenrestaurierung der ehemaligen Augustiner-Eremitenkirche in Wien-Landstraße wurde Peter Strudels riesiges Hochaltarbild von 1690 mit der Fürsprache der Pestpatrone bei Maria um Intercessio bei der hl. Dreifaltigkeit gereinigt. Die Glorie des hl. Augustinus im Oberbild konnte von ihren entstellenden Übermalungen befreit werden.¹⁵ Beim Hauptbild (Abb. 4) machte die Firnisabnahme die fleckig gesetzten Lichteffekte und die eher kühle Farbigkeit wieder sichtbar, womit Strudel die aus der Lothschule übernommene Hell-Dunkel-Kontraste belebte und auflockerte. (Abb. 5) zeigt eine dicht gedrängte Figurenkomposition in Untersicht mit diagonalen Bewegungskontrasten und der für Strudel typischen affektbetonten Gestik. Zahlreiche Pentimente und Farbkrusten (vor allem im stark nachgedunkelten Kleid der Titelfigur) gehen auf seine spontan-rationelle Malweise zurück, die kleinen und großen Engel, die in allen möglichen Verkürzungen den Bildraum beider Gemälde füllen, bestimmten von Anfang an das über Loth hinaus durch Venedig (Veronese, Tintoretto) geprägte Figurenrepertoire Peter Strudels.

Hinzuweisen ist an dieser Stelle auch auf das nach jahrzehntelanger Deponierung restaurierte und im Nebengang der Rochuskirche aufgestellte Interimsbild (520 x 347 cm) für das Hauptgemälde, das Kaiser Leopold mit seiner Familie vor der Silhouette Wiens kniend unter einer seitenverkehrten Variante der himmlischen Fürsprechergruppe für das Aufhören der Pestseuche zeigt. Vielleicht hat der im Jahr der kaiserlichen Stiftung 1689 zum Hofmaler ernannte Peter Strudel dafür einen Entwurf geliefert, der dann von anderer Hand in der billigen Gouachetechnik ausgeführt wurde, wie sie schon für die Gemälde auf dem von Peter 1690 zum Einzug König Joseph I. auf dem Kohlmarkt errichteten Triumphbogen eingesetzt worden sein dürfte.¹⁶

3. Klosterneuburg, NÖ, Stiftskirche

Für die vier an Peter Strudel teilweise durch Zahlungen 1692 bestätigten Seitenaltarblätter in der Stiftskirche von Klosterneuburg ergaben sich bei deren Restaurierung keine

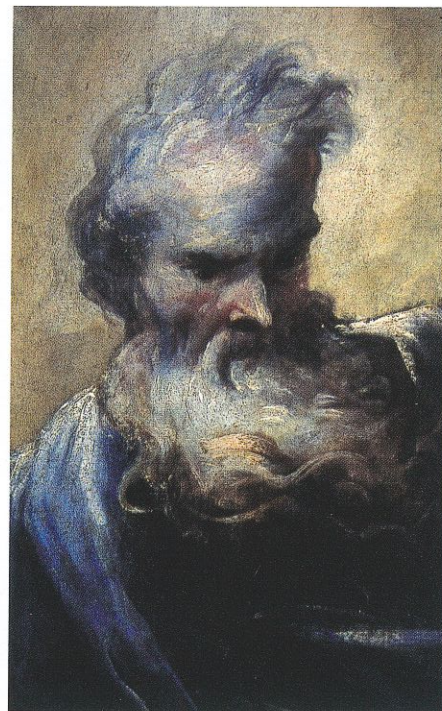


Abb. 4
Peter Strudel, Fürbitte der Pestpatrone bei der hl. Dreifaltigkeit, Detail Gottvater, 1690, Wien 3, Pfarrkirche St. Rochus, Hochaltar

neuen Hinweise zu ihnen, bei den jeweils gegenüberliegenden Altarpaares auftretenden, Stildifferenzen.¹⁷ Die 2001/02 erfolgte Untersuchung und Reinigung der Gemälde¹⁸ bestätigte die Ursprünglichkeit der stilistischen Unterschiede. Auch die Farbanalysen ergaben die gleiche bemerkenswerte Palette (rotocker Ölgrundierung, Zinnoberrot, Bleizinnengelb, Ultramarinblau über Smalteblauuntermalung) und auch für Strudel typische Eigenübermalungen. Aber nur in den Bildern von Michaels- und Barbara-Altar (Abb. 6) findet sich Peter Strudels virtuos bewegter Pinselduktus der Frühzeit, der ebenso wie das abrupt wechselnde Helldunkel die Dramatik der Darstellung steigert.

4. Ehem. Kottlingbrunn, NÖ, Schlosskapelle
Das intime Andachtsbild mit dem hl. Joseph und dem Jesuskind (heute Pfarrkirche St. Paul in Wien 19) entstand wohl um 1690/92 für den noch bestehenden Stuckaltar mit Figuren von Anna und Joachim. Kompositionell und stilistisch steht die Gruppe dem Antoniusbild (Abb. 2) in Wien-Kaiserebersdorf sehr nahe. Peter Strudels Autorschaft kann jetzt auch durch seine leider undatierte eigenhändige Zahlungsbestätigung im Lamberg-Archiv (nö. Landesarchiv, St. Pölten) bestätigt werden: „Io soto scrito Confesso d'aver Ricevuto dal Conte Ca:mo/Lamberg fiorini due cento quali sono per/pagamento di una paleta da me fata li/dico fiorini _fl 200.-/Pietro Strudl/Pictor di S:M:C.“¹⁹



Abb. 5
Peter Strudel, *Glorie des hl. Augustinus*, 1690, Wien 3, Pfarrkirche St. Rochus und Sebastian, Hochaltar, Oberbild

5. Ehem. Wien I, St. Lorenz

Das ehemalige Hochaltarbild der aufgehobenen Kirche der Augustiner-Chorfrauen auf dem Laurenzerberg in Wien war eine Stiftung von Kaiserin Eleonora Magdalena – ebenso wie ein Josephsbild für die Klosterkirche der sogenannten Siebenbüchnerinnen.²⁰ Es diente nach der Aufhebung 1783 als Hochaltarbild der neu erbauten Pfarrkirche auf dem Schottenfeld in Wien 7 und muss bald durch das noch heute im frühklassizistischen Hochaltar von 1784-86 vorhandene Gemälde von unbekannter Hand ersetzt worden sein.²¹ Die Übertragung des Strudelbildes nach St. Gertrud in Wien 18 Währing, erfolgte 1872 durch Kauf.²² Die Nachkonservierung der von den historischen Manipulationen stammenden Schäden des Gemäldes 2002 konnte die affektgeladene, aus heterogenen Figurentypen kompilierte Komposition als weitgehend eigenhändig bestätigen und die genauen Maße nachtragen (473 x 308 cm).²³

6. Ehem. Wiener Hofburg, Kammerkapelle

In der Nationalgalerie in Budapest ist ein rechteckiges großformatiges Leinwandgemälde (260 x 195 cm, Abb. 7) mit der Glorie des hl. Leopold als Werk eines österreichischen Malers aus dem 18. Jahrhundert ausgestellt, das aus Nordungarn (Balas-

segyarmat) in die Nationalgalerie gelangte.²⁴ Nun ist für die Kammer(Josephs-)kapelle im Leopoldinischen Trakt der Hofburg ein verschollenes Bild des hl. Leopold von Peter Strudel überliefert. In der Auflistung seiner bis 1699 für den Hof geleisteten Arbeiten folgt auf die eingangs zitierten Werke in kaiserlichem Auftrag die „*Palla dell'Altare della capella Reale colla figura di S. Leopoldo, da me fatta nel tempo di mio arbitrio e chiestami dalla Maestà del Re l'anno passato ...*“. Zeitpunkt, Ort und Auftraggeber Joseph I. lassen keinen Zweifel, dass dieses Bild für den vor dem 11. Dezember 1698 bei Paul Strudel bestellten Marmoraltar für die Kapelle des römischen Königs bestimmt war.²⁵ Sonst gibt es keine Beweise für die Identität des Budapester Bildes mit dem ehemals in der Hofburg befindlichen. Das Altarwerk der Strudelbrüder wurde offenbar im Zuge der Pacassischen Umbauten entfernt, denen auch die mit Peter Strudels Deckenbildern dekorierten Gemächer Joseph I. im Leopoldinischen Trakt zum Opfer fielen. Leopold ist in voller Rüstung mit blauem Hermelinmantel und Herzogshut auf einer Wolke kniend dargestellt und richtet seinen Blick und die ausgestreckte linke Hand nach rechts oben. Darunter mühen sich zwei Putten mit einer Fahnenstange ab. Am linken

Rand ist die Kirche auf dem Leopoldsberg angedeutet, davor hält ein Putto den Mantel Leopolds. Figurenbewegung und Lichtführung bilden Diagonalen, die sich in der Figur des Landespatrons kreuzen, aber nicht in die Bildecken münden. Dies und die nach oben unvollständige Komposition lassen auf ein ursprünglich deutlich höheres Format mit einer goldgelben Gloriole schließen. Diese Konzeption Peter Strudels hat die Leopoldsdarstellungen des 18. Jahrhunderts bei Martino Altomonte, Johann Georg Schmidt und anderen vorgeprägt.²⁶ Dem 1676 von Carlo Maratta in ausgewogener Zuständigkeit eines religiösen Andachtsbildes gemalten Josephstod auf dem Hauptaltar der Kammerkapelle²⁷ stellte der Strudelsche Leopold den für die Sache von Kirche und Herrscher zum Kampf bereiten Landespatron gegenüber. Während 1676 der hl. Joseph als Patron der Erblande um einen Nachfolger für den Weiterbestand der Dynastie angerufen wurde, stand 1700 Kaiser Leopold I. eine Entscheidung von weltpolitischer Tragweite mit der Erbfolge in Spanien bevor.

7. Gemäldeversteigerung Wien 1764

Im Wienerischen Diarium 1764, No. 12, vom 22. September war für den 25. September um drei Uhr nachmittags angekündigt, dass

„im Steinernen Rössl in der Singerstrassen im dritten Stock rechter Hand nachfolgende Malereyen als 1. ein Sebastian von Strudel ...4. Charitas Romana von Strudl ...18. Kaiser Leopold als Erzherzog ohne Rahm[en], nach der gerichtlichen Überschätzung um [zusammen] 176 fl. der Ordnung nach aufgerufen und dem Meistbietenden licitando käuflich überlassen werden“.²⁸

Es handelt sich dabei offensichtlich um die 18 Gemälde einer Verlassenschaft. Außer dem Sebastiansaltarbild in Klosterneuburg war bisher kein Bild dieses Themas bekannt. Ob die versteigerte Caritas Romana (bzw. Kimon und Pero) mit dem 1736 im Inventar von Schloss Schlosshof bzw. dem in das nö. Landesmuseum, jetzt in St. Pölten, gelangten Bild Peter Strudels identisch ist, muss offen bleiben.²⁹

8. Ehem. Wien 8, Gartenpalais Schönborn

Die vier Rundbilder mit den Allegorien der Künste, von Ilg 1894 unter dem Namen Soliminas in einer neobarocken Stuckdecke des Palais Kinsky in Wien veröffentlicht und nach 1945 aufgerollt im Palais gefunden, hingen nach Restaurierung als mobile Wandbilder im Festsaal und wurden nach Eigentümerwechsel 2004 im Wiener Dorotheum versteigert.³⁰ Sie gehörten weder zum Palais Kinsky, noch konnten sie aus den größeren Tondi der erhaltenen Stuckdecke im Wiener Gartenpalais Schönborn stammen und stellen daher weitgehend eigenhändige Repliken dar. Inzwischen fanden sich aber größere Rundbilder mit denselben Sujets in dem als Restaurant genützten Kavaliershaus von Schloss Klesheim in Siezenheim bei Salzburg. Diese hängen erhöht in den Räumen – eine nähere Untersuchung war noch nicht möglich. Der Augenschein spricht aber dafür, dass es sich um die ursprünglichen, 1860 aus dem großen Paradezimmer des Schönbornschen Gartenpalais verkauften Strudeloriginale handelt.

9. Schloss Kirchstetten, NÖ

Die zum Zeitpunkt der Monographie im Suttnerschloss Oberhöflein im Waldviertel befindlichen zwei großformatigen Gastmahlbilder von Peter Strudel und Johann Heiss wurden seither nach Schloss Kirchstetten im Weinviertel übertragen. In der Festschrift für Pavel Preiss habe ich die stilistischen Unterschiede und die offenen Fragen von Herkunft sowie ursprünglicher Funktion als mögliche Refektoriumsbilder (Gegenstücke?) diskutiert.³¹

10. Wien 1, St. Michael, Barnabitenrefektorium

Die Fortsetzung der Restaurierung der einzigartigen Gemäldeausstattung des Refektoriums im Barnabitenkloster bei der ehemaligen Michaelerhofkirche lässt nun Peter Strudels Sturz der abtrünnigen Engel durch den Erzengel Michael (Abb. 8a, b) realistisch beur-

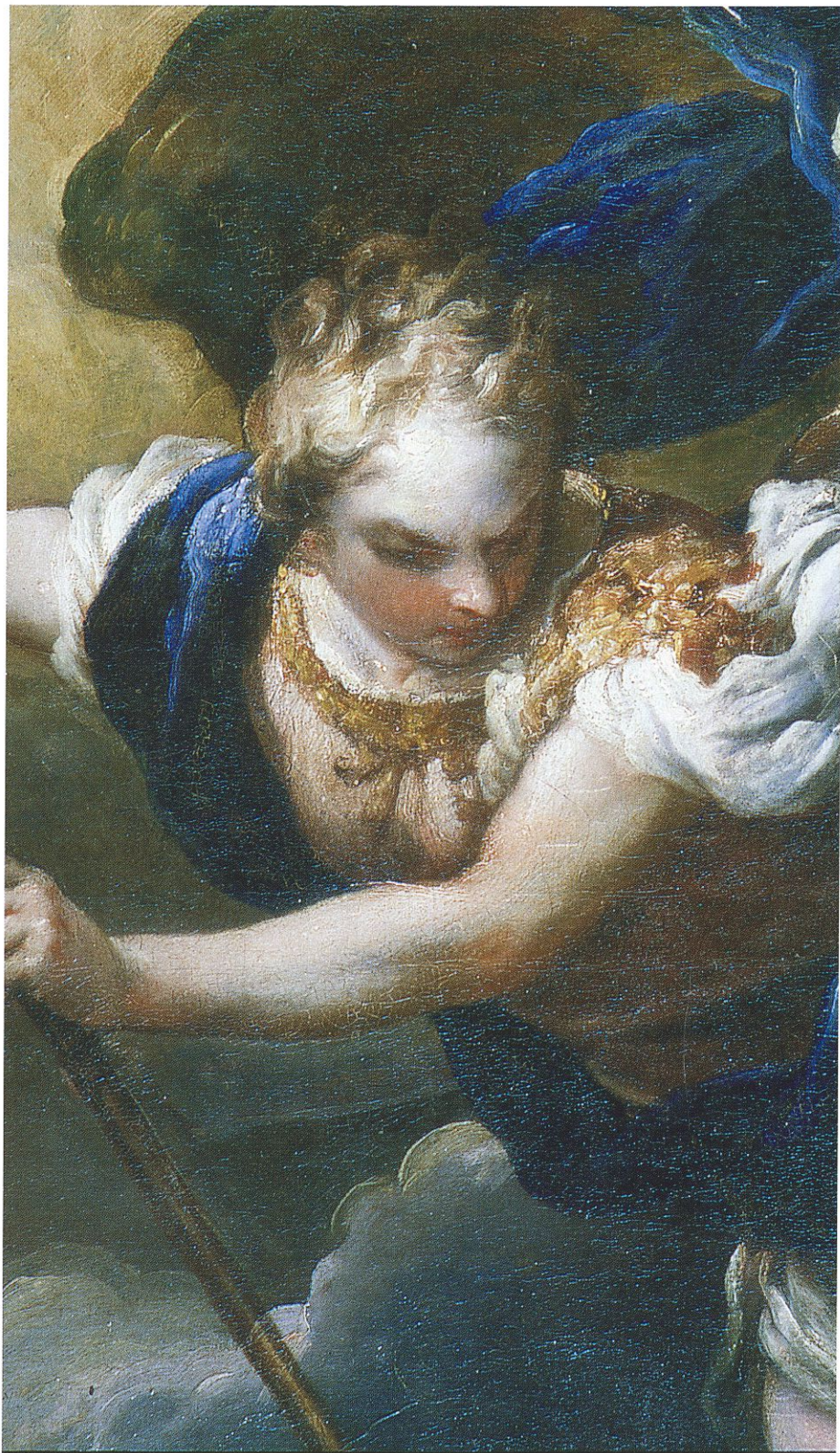


Abb. 6 Peter Strudel, Detail Hl. Michael, 1692, Klosterneuburg, Stiftskirche, Michaelsaltar

teilen.³² Der Zustand der Farbschichten ist reduziert und besonders in den Dunkelpartien fehlen die Lasuren und Übergänge, so dass neben den Pentimenten (z.B. rechter Arm Michaels) auch die kompositionellen Schwächen der sich überschneidenden stürzenden Körper stärker hervortreten. Deren

heutige „rohe“ Wirkung überlagert die dem Thema angemessene expressive und offene Malweise des blau gekleideten Erzengels. Gegenüber Peter Strudels früheren Versionen in der Stiftskirche von Klosterneuburg und in der Kapelle der Favorita in Wien („Theresianum“) ist bei dem kurz vor seinem Tod



Abb. 7
Peter Strudel, *Glorifikation des hl. Leopold*, um 1699, Budapest, Nemzeti Gáléria

1714 entstandenen Michaelsbild der Körper Satans nach oben gedreht und erinnert mit welken Brüsten an Paul Strudels Pestallegorie auf der Dreifaltigkeitssäule – vielleicht eine Anspielung auf die 1713 wieder aufgetretene Pestepidemie. In der Konzentration auf den Gegensatz beider, die Bildfläche beherrschenden Hauptfiguren und in der Körperbewegung Satans hat sich Strudel zuletzt an Luca Giordanos Gemälde gleichen Themas von 1666 orientiert. Dieses ist aber erst seit 1698 als Altarbild in der Ludwigskapelle der Wiener Minoritenkirche nachweisbar, was die späte Bezugnahme auf Giordanos, im Unterschied zur Version Strudels, perfekt ausgemaltes und gut erhaltenes Vorbild erklärt.³³ Über Giordanos Michael und dessen Vorgänger von Guido Reni (Rom, Sta. Maria della Concezione) hinaus übersteigert Strudel das Geschehen

hier zu einem dramatischen Streitgespräch zwischen den Hauptfiguren (Abb. 8b). Die beiden erregten Köpfe haben Blickkontakt. Michael weist rhetorisch auf die Lichtglorie in der linken oberen Bildecke, Satan hebt abwehrend den rechten Arm und stürzt in die Dunkelheit dem links unten glühenden Höllentor entgegen. Wie bei Pauls Glaubenspestgruppe auf der Grabensäule bildet wohl auch hier als aktuelle mediale Botschaft die Bekämpfung der Häresie den tieferen Bildsinn.

11. *Peter Strudel und Franz Werner Tamm*
Erst nach Abschluss des Strudelbuches stieß ich in der Literatur auf zwei von Franz Werner Tamm 1707 signierte Stillleben in Privatbesitz (Leinwand, je 136 x 203 cm) mit Früchten, Blumen, Enten und spielenden Putten, die zweifellos von Peter Strudel

stammen und die frühesten gesicherten Beispiele für seine Zusammenarbeit mit Franz Werner Tamm bilden. Sie wurden 1708 in den Ovalbildern beider für das Schönbornschloss in Gaibach variiert.³⁴

12. *Martino Altomonte oder Peter Strudel?*
Martino Altomonte hatte nach dem frühen Tod seiner Frau 1702 in Wien fünf unmündige Kinder und bis 1706 laut Verlassenschaftsakten „weder durch heurat ... noch auch einige Jahre hindurch mit seiner profession, in erwegung solche bey gegenwertig Zeiten ein schlechten abgang habe, etwas erworben ...“.³⁵ Auch Peter Strudel erhielt nach 1700 keine größeren Aufträge und musste ständig auf noch ausstehende Bezahlungen drängen. Doch nach dem Tode Kaiser Leopolds bestätigte Joseph I. Ende 1705 die Akademie mit Strudel als „General-Superintendent“ und den Grafen Sinzendorf und Paar als Protektoren. Da sich die Akademie rasch großen Zulaufs erfreut, erscheint Altomontes im Jahr 1707 bezugte Mitarbeit als „Gehilf“ in der Akademie naheliegend. Dem entsprechend zeigen seine Werke bis zur Übersiedlung nach Linz 1719 große stilistische Nähe zu denen Strudels, sie lassen aber auch sein insgesamt ausgeglicheneres Temperament erkennen.

Für das Stifterbild des hl. Franz von Sales (Abb. 9) auf dem rechten Seitenaltar in der Salesianerinnenkirche auf dem Rennweg in Wien 3 ist nach der rezenten Restaurierung die Zuschreibung an Martino Altomonte um 1719 sicher.³⁶ Dafür spricht der Umstand, dass der 1714 gestorbene Peter Strudel nicht auf Vorrat für den erst 1717 begonnenen und 1719 erstmals geweihten Neubau gemalt haben wird. Komposition und Malweise erinnern mit dem in die Tiefe gestaffelten Säulenraum und einigen Figurentypen mit heftigen Bewegungen zwar an Verwandtes in Strudelbildern. Die gleichmäßige Helligkeit ohne heftige Helldunkelkontraste und die glattere Malweise, die auf sich verselbständigenden Pinselduktus verzichtet, bilden aber deutliche Unterschiede gegenüber Strudel.³⁷ Die römisch-bolognesische Formenklarheit Altomontes verzichtet auf dessen venezianische Improvisationsmanier.

Mit seinem, leider im letzten Krieg zerstörten, Hochaltarbild von 1724 in der Pfarrkirche St. Leopold in Wien 2 führte Altomonte eine Gruppe von Akademikern zur Gemäldeausstattung dieser von Karl VI. geförderten Kirche an. Die Komposition dieser ersten Fassung seiner Leopoldsbilder ist von Peter Strudels Altarbild (Abb. 7) für die Kammerkapelle in der Hofburg übernommen.³⁸

13. *Schüler der Strudelakademie*
An der Gemäldeausstattung der von 1722-24 in Wien-Leopoldstadt neugebauten Pfarrkirche St. Leopold war eine ganze Gruppe

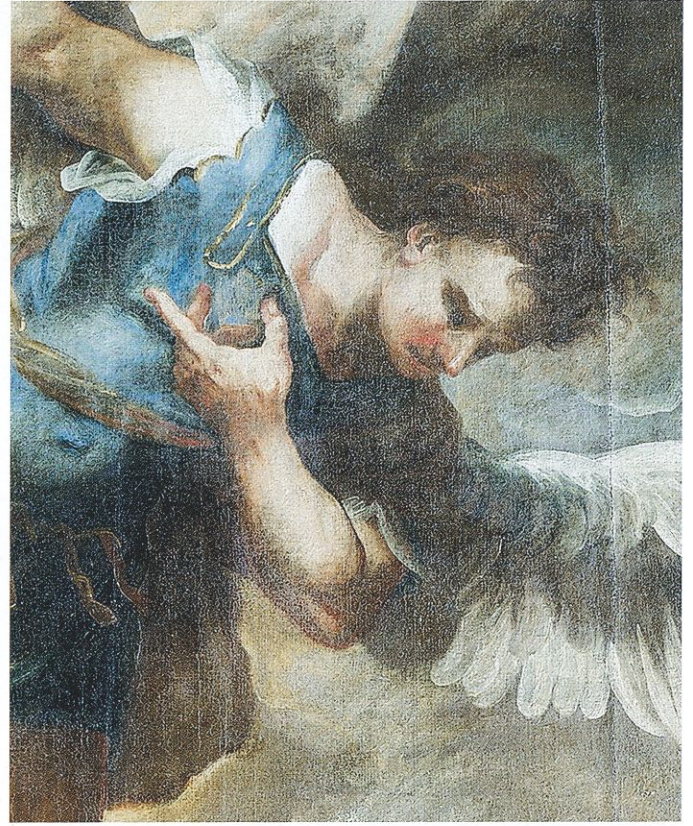


Abb. 8a, b
Peter Strudel, Hl. Michael stürzt die abtrünnigen Engel, 1713/14, Wien 1, St. Michael, Barnabitenrefektorium und Detail

früherer Mitarbeiter und Schüler Peter Strudels beteiligt. Neben Martino Altomonte waren dies Johann Georg Schmidt, Matthias Mölck und Anton Hertzog. Daran wird der bis zur Neugründung der Akademie 1726 unter Jakob van Schuppen reichende Einfluss der Strudelakademie deutlich.

Von Johann Georg Schmidt, Peter Strudels Hauptschüler und Mitarbeiter an der Akademie, bestätigte die Restaurierung seiner Seitenaltarbilder in Wien 2, St. Leopold, die Zuschreibung nicht zuletzt wegen starker Reminiszenzen an den Lehrer. Die beiden Schmidtbilder zeigen die Glorie des hl. Johannes Nepomuk als Patron der Verleumderten³⁹ (Abb. 10) und die Taufe Christi (297 bzw. 294 x 157 bzw. 156 cm).⁴⁰

In dem besser erhaltenen Nepomukbild folgt Schmidt im Figurentypus (besonders den Engelputzen), mit den rhetorischen Gesten und Bewegungen und im flüssigen Malvortrag den Spuren seines Lehrers, verzichtet jedoch auf dessen Raumwirkungen als wichtigem Stimmungsträger der Darstellung. Auch kommt statt des kostbaren Lapislazuliblaus (vgl. Abb. 2) jetzt das neue Preußischblau zum Einsatz. Dem Motiv seiner Taufgruppe in St. Leopold wird Schmidt wenige Jahre später im Hochaltarbild der Pfarrkirche Stetteldorf am Wagram, NÖ, eine himmlische Zone mit Gottvater hinzufügen und damit um das Dreifaltigkeitsthema erweitern.

Auch der 1731 in Wien gestorbene Matthias Mölck, Vater des von der Steiermark bis Tirol als spätbarocker Freskant fruchtbaren Josef Adam Mölck, gehörte zu diesem durch die Akademieherkunft verbundenen Künstlerkreis.⁴¹ Das beweist das ihm zugeschriebene hintere Seitenaltarbild in St. Leopold, Wien 2, das vielleicht, wie die Bilder Schmidts auf den vorderen Seitenaltären, ein verlorenes Gegenstück auf der Nordseite hatte. Es zeigt die Verherrlichung des auf einer mit Engeln besetzten Wolkenbank knienden hl. Florian (296 x 158 cm, Abb. 11) und war zweimal vollständig übermalt. Die jüngste Restaurierung deckte die ursprüngliche Ausführung und die Signatur links unten „M. Melckh fe.“ wieder auf und bestätigte damit die bisher tradierte Zuschreibung.⁴² Gegenüber den noch zu Lebzeiten Peter Strudels entstandenen Werken, die dessen lebhaften Bewegungsstil aufnahmen, sind jetzt aber alle Formen gerundet, Bewegungen wie in Zeitlupe, Farbigkeit und Erzählung (feuerlöschende Engelputzen) ohne Spannung.

Zu dieser Arbeitsgemeinschaft der 1720er Jahre gehörte auch der Schwabe Anton Hertzog (1692-1740), der über den Wiener Schmidt als Enkelschüler der Strudelakademie gelten kann. Ein Bilderzyklus der vier Kirchenväter aus der genannten Leopoldskirche befindet sich heute im Wiener erzbischöflichen Palais.⁴³ Sein Werkverzeichnis wurde von Thomas Karl um weitere, durch

Restaurierungen geklärte Arbeiten erweitert.⁴⁴ Im Unterschied zum Wiener Schmidt hat sich Anton Hertzog auch als Freskomaler betätigt. So freskierte er im ehemaligen Wiener Jesuitenkloster gemeinsam mit dem Theatermaler Franz Anton Danne 1734/35 die Flachdecken von Bibliotheks- und Theatersaal⁴⁵ und 1731 mit Francesco Messenta den Tanzsaal im Questenbergsschloss von Jaroměřitz in Mähren.⁴⁶

Einen anderen Brennpunkt künstlerischen Niederschlags der Strudelakademie bildet das Augustiner Chorherrenstift Dürnstein unter Propst Hieronymus Übelbacher (1710-1740). Dieser besuchte regelmäßig die Augustinerklöster in Wien (St. Augustin, St. Dorothea, St. Rochus) und wusste über Kunstsachen in der Residenzstadt gut Bescheid.⁴⁷ Die Festschrift zum 600jährigen Jubiläum von Stift Dürnstein bietet nun erstmals einen quellenmäßig fundierten und gut illustrierten Überblick zur gesamten Gemäldeausstattung, die in der Prälatur sowie im Kreuzgang von den Strudelschülern Balthasar Rosaforte (Scabino de Rossa) und Johann Gottlieb Starmayr zwischen 1716 und 1732 entstand. Daneben waren noch die Kremser Maler Matthias Pichler und Anton Umsinn mit kleineren Decken- und Wandbildern beteiligt, die sich aus dem Strudelschen Formen- und Stilrepertoire bedienen, das ihnen offenbar von Rosaforte und Starmayr vermittelt wurde.⁴⁸



Abb. 9
Martino Altomonte, Stifterbild mit Hl. Franz von Sales, um 1719
Wien 3, Salesianerinnenkirche

In der Pfarrkirche von Enzersdorf an der Fischa konnte der Autor die Gemälde der beiden Seitenaltäre als Arbeiten von Balthasar Rosaforte bestimmen.⁴⁹ Die Hauptbilder Geburt Christi und Marter des hl. Bartholomäus zeigen bildfüllende Halbfiguren ähnlich denen der beiden Kreuzgangaltäre Rosafortes in Dürnstein. Der Kreis zu Peter Strudel schließt sich über Freiherrn Bartholomäus von Tinti, den Patronatsherrn der 1714 erfolgten Kirchenerweiterung, der als Hofkammerrat immer wieder Peter Strudels Forderungen nach Zahlung seiner Rückstände zu bearbeiten hatte.⁵⁰

Schließlich ist noch an *Carl Ritsch* und *Johann Caspar Waginger* zu erinnern, für deren Akademiebeziehung quellenmäßige Nachrichten zwar fehlen, deren expressiv-bewegter, farbig aufgehellter Malstil jedoch ein starkes Indiz für die künstlerische Herkunft von Peter Strudel bildet.⁵¹ Die 2004 freigelegten Gewölbefresken in der Sala terrena des ehemaligen Palais Modena (bis 1811 Dietrichstein, jetzt Bundesministerium für Inneres) in der Wiener Herrngasse 7 könnten von Karl Ritsch stammen.⁵² Ferner wurde Ritsch als Freskant der Gewölbeausstattung der Jesuitenkirche von Trnava (Tyrnau) in der Slowakei im Zuge der Innenrestaurierung durch die Signatur identifiziert.⁵³

Die auf seine Arbeiten im Stift Vorau⁵⁴ ab 1706 folgende Tätigkeit von Johann Caspar Waginger („Herr Clery“) in der heute slowenischen Untersteiermark wurde zuletzt ausführlicher gewürdigt, aber seine künstlerische Herkunft und mögliche Beziehungen zur ersten Phase der Akademie Peter Strudels in Wien ab 1692 sind weiterhin nicht geklärt.⁵⁵

Zum Skulpturenwerk Paul und Peter Strudels

Material- und aufgabenbedingt ist das bildhauerische Werk von Paul Strudel leichter zu überblicken, weil es sich auf höfische oder hofnahe Aufträge in Marmor konzentriert. Bei der Beurteilung ist die „Eigenhändigkeit“ seiner Werke infolge des arbeitsbedingten Werkstattbetriebes meist zu relativieren. Außer den Skulpturen auf der Pestsäule ist kein Stück der späteren Porträtserien und sonstiger Arbeiten signiert, jedoch liefen alle Hofarbeiten unter seinem Namen und wurden auch an ihn bezahlt. Von den auch namentlich bekannten Mitarbeitern ist für keinen ein eigenes künstlerisches Profil fassbar. Wenn daher kaiserliche Auftragsarbeiten Paul Strudels als „Werkstattarbeit“ bezeichnet werden, so ist dies eher im Sinne von Varianten der Feinheits- und Vollendungsgrade in der Ausarbeitung zu verstehen, da Pauls künstlerische Qualitätsansprüche sich stets am Bestimmungszweck orientierten. Dies trifft vor allem auf die als diplomatische Werbe- und Dankgeschenke



Abb. 10
Johann Georg Schmidt, *Glorie des hl. Johannes Nepomuk als Patron gegen die Verleumdung*, um 1724, Wien 2, St. Leopold, Seitenaltar

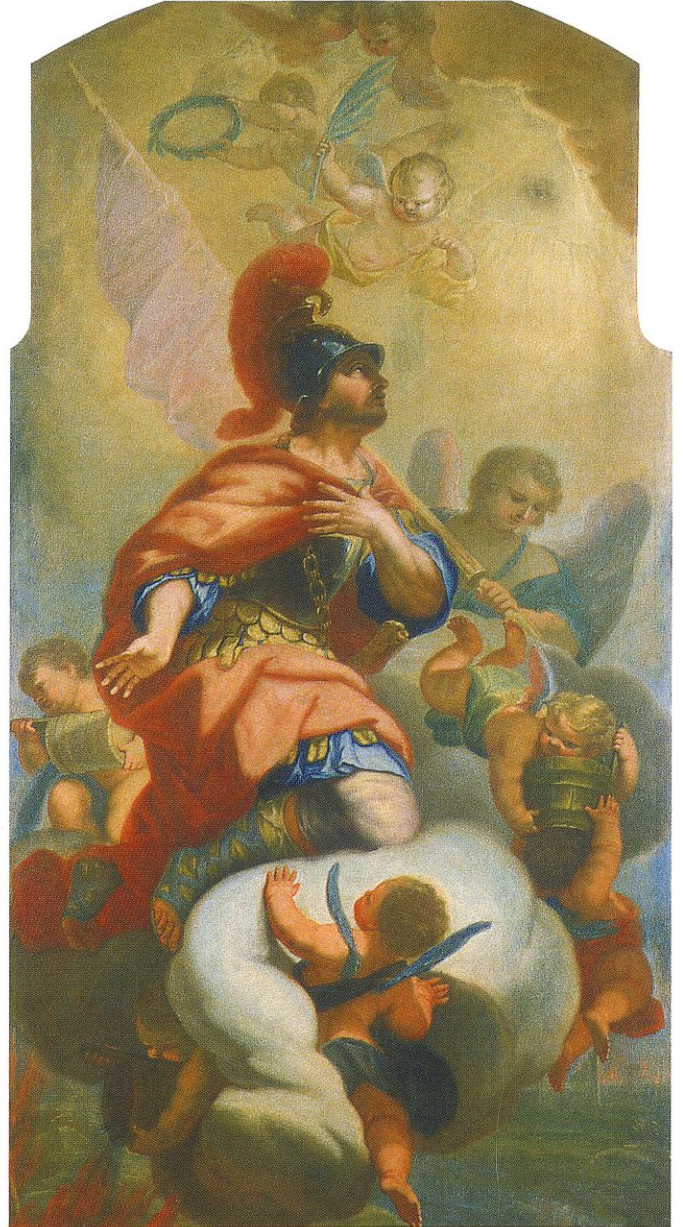


Abb. 11
Matthias Mölk, *Glorie des hl. Florian*, um 1724, Wien 2, St. Leopold, Seitenaltar

im Kampf um die Erbfolge in Spanien entstandene Serie von Portätreliefs der kaiserlichen Familie zu.⁵⁶

1. Skulpturen der Capella del Crocefisso im Dom zu Trient

Das erste greifbare Werk des etwa sieben- unddreißigjährigen Paul Strudel ist, der letzten Monographie über den Trienter Dom zufolge, wesentlich umfangreicher als bisher angenommen. 1682 stiftete der Trienter Fürstbischof Francesco Alberti Poja eine bis 1687 großzügig ausgestattete Kapelle für das Kreuzifix von Sisto Frei, unter dem die Beschlüsse des Trienter Konzils firmiert worden waren. Planung und Gewölbefresken stammen von Giuseppe Alberti, den zentralen Säulenaltar aus Marmor für

die Kreuzigungsgruppe lieferte die Benediktinerwerkstatt. Die beiden Seitenwände füllen riesige Leinwandbilder von Johann Michael Rottmayr, in denen große Marmormedallions mit den Figuren der hll. Franziskus und Vigilus mit dem Stifter in Verehrung des Kreuzifixes von Paul Strudel eingelassen waren, die man bei einer radikalen Restaurierung 1845 versetzt hatte. Den Kapelleneingang flankieren überlebensgroße Statuen der hll. Maria Magdalena und Veronika von Paul Strudel.⁵⁷

Schon 1984 hatte Nicolò Rasmo in seiner Studie über Christoforo Benedetti darauf hingewiesen, dass diese Werkstatt nur die Altararchitektur lieferte und dass die Bildhauerarbeit der korinthischen Kapitelle mit Adlersymbolen und die Fruchtgehänge von

Strudel stammten.⁵⁸ Dies bestätigte Enrico Castelnuovo und erkannte auch die beiden auf dem Altargiebel knienden großen Engel mit Lanze und Schwamm, die vier kleineren Engel darüber und die, in den Sprenggiebel eingestellte, bildartig gerahmte Gruppe des Sündenfalles von Adam und Eva als Arbeiten Paul Strudels. Seine Vergleiche mit den großen und kleinen Engeln Pauls auf der Wiener Pestsäule überzeugen anhand der Detailabbildungen dieser sonst schwer zugänglichen Werke.⁵⁹ Diese Skulpturen bilden auch stilistische Bindeglieder zwischen Pauls Lehre bei Giusto le Court in Venedig und seinem Anteil an der Wiener Pestsäule. Castelnuovo stellt Paul hier in eine Reihe mit den führenden Bildhauern der Region wie Melchior Barthel, Michele Ongaro,



Abb. 12a
Modell zur Wiener Pestsäule, um 1687, Ausschnitt Hl. Dreifaltigkeit,
Wiener Privatbesitz



Abb. 12b
Hl. Dreifaltigkeit, Ausschnitt aus dem Modell zur Wiener Pestsäule, um
1687, Wiener Privatbesitz

Tommaso Ruer, Giovanni Comin, Enrico Merengo und Orazio Marinali. Als möglicher Mitarbeiter Pauls wird Francesco Barbacovi genannt. Es verwundert daher nicht, dass Paul später vorwiegend oberitalienische Steinmetze und -bildhauer bei seinen Unternehmungen in Tirol und Wien heranzog.

2. Wiener Dreifaltigkeits(Pest-)säule

Die Skulpturen Paul Strudels für die monumentale Votivsäule auf dem Wiener Graben gehören zu seinen besten Erfindungen und bildhauerischen Leistungen. Bei der neuerlichen Eingerüstung 2005 wurde erstmals die Figur Kaiser Leopolds I. zur Konservierung und Untersuchung abgenommen. Dabei konnte die, zuletzt als Carraramarmor fortgeschriebene⁶⁰, Herkunft des Materials zwar nach wie vor nicht eindeutig geklärt werden, doch die auf der Rückseite sichtbare Bildhauertechnik ließ sich erstmals dokumentieren.⁶¹ Ferner ist das seit Jahrzehnten verschollene, weißgrau gefasste Holzmodell des Denkmals, auf dem die Glauben-Pestgruppe noch fehlt, wieder in Wiener Privatbesitz aufgetaucht.⁶² Es wirft die Frage auf, welches der 1687 verrechneten drei verschiedenen Modelle dieses erhaltene Modell repräsentiert. Denn die Gruppe der Wiener bürgerlichen Bildhauer (Johann Frühwirth, Tobias Kracker, Ignaz

Gunst) und Paul Strudel erhielten für die gleiche Aufgabe („wegen des in Abriß gefertigten Modells und darbey ausgelegte Unkosten“) den nicht kleinen Betrag von je 149 Gulden, während Johann Bernhard Fischer „wegen gemachten Modells und Reiseuncosten“ nur 75 Gulden bezahlt wurden.⁶³ Das vorhandene Modell zeigt bereits den dreieckigen, zweigeschoßigen Sockel, die in Wolken gehüllte Pyramide und den knienden Kaiser mit dem Engelputto mit der Krone (allerdings in seitenverkehrter Ausrichtung), darüber Pauls Engel mit dem Szepter (Abb. 12b) und hinter dem Altar ein Loch (zur Fixierung der verlorenen Glauben-Pestgruppe?). Die miniaturhafte Dreifaltigkeitsgruppe (ca. 6 cm) unterscheidet sich von der bestehenden Ausführung nur durch die zwischen Gottvater und Gottsohn eingefügte Weltkugel. Auf die Gloriole (mit Geisttaube?) lässt im Modell nur mehr ein Befestigungsloch im Scheitel zwischen den göttlichen Personen schließen. Der raumgreifende Wolkenengel links unter Christus ist vorhanden (Abb. 12a), der unter Gottvater verloren. Der durchfurchte Faltenstil aller Miniaturfiguren und die weitgehenden Übereinstimmungen mit den ausgeführten Marmorskulpturen sprechen für Paul Strudels Autorschaft am erhaltenen Gesamtmodell, wie schon von Tietze-Conrat angenommen wurde.

Die Dreifaltigkeitsgruppe selbst wurde in Augsburg aus Kupferblechteilen getrieben und nach der Zusammenfügung feuervergoldet.⁶⁴ Paul Strudel hatte ein Holzmodell in Originalgröße hergestellt und selbst nach Augsburg geliefert, das vermutlich der ausgeführten Metallversion entsprach.⁶⁵ Nun befindet sich im Salzburger Barockmuseum ein 38 cm hohes Modell einer Trinitätsgruppe aus Holz mit weißer Fassung, die derjenigen auf dem erhaltenen Gesamtmodell sehr nahe kommt.⁶⁶ Das Salzburger Modell (Abb. 13a, b) gehört zum seltenen Typus der sogenannten Doppelfiguren mit gleicher Vorder- und Rückansicht. Seine Herkunft ist unbekannt, doch erinnert der fließend bewegte Faltenstil an Giovanni Giuliani, der seit 1693 als selbstständiger Bildhauer in Wien tätig war.⁶⁷ Zudem folgen Modell und Ausführung von Giulianis Trinitätsgruppe auf der Dreifaltigkeitssäule im Stift Heiligenkreuz (ab 1732) dem gleichen um den Globus gruppierten Typus.⁶⁸ Zur inhaltlichen Bedeutung der Wiener Grabensäule belegte Christine Boeckl in ihrer von der Pestikonographie ausgehenden Studie die Wandlung vom ursprünglichen Pestvotiv zu einem religiös-politischen Gedenk- und Triumphmonument. Wolken (Gestank!) bilden ein altes Pestsymbol, die Seuche als himmlische



Abb. 13a, b
Hl. Dreifaltigkeit, Detailmodell unbekannter Herkunft, um 1700, Salzburger Barockmuseum, Inv. Nr. 0522

Strafe ergibt eschatologische Bezüge auf das jüngste Gericht, auf die Rettung durch Glauben verweisen alttestamentarische Zitate der Sintflut und König Davids Reue.⁶⁹ Paul Strudels bildhauerische Kompositionen steigern sowohl formal (als szenische Vergegenwärtigung) als auch inhaltlich (Triumph der wahren Religion über die Häresie) die von J. B. Fischer und Lodovico Burnacini entwickelte neue Gestaltung der Wolkenpyramide. Denn Boeckl zeigt für Pauls Gruppe mit der Überwindung der Pest durch den Glauben als zweite Sinn-ebene den Sieg der Religion über die Häresie nach Ripas Ikonologie⁷⁰ und damit eine dritte Lesart als heilsgeschichtliche Allegorie auf den kaiserlichen Sieg über die Türken 1683 vor Wien. Damit wurde das Monument zum triumphalen Zeichen für die erfolgreiche Rekatholisierung der Erblände, die mit den drei großen Länderwappen präsent sind. Paul Strudel führte mit seiner theatralischen Skulpturenerzählung die über seinen Lehrer Le Court in Venedig vermittelte narrative Skulptur Berninis in Wien ein. Leider wissen wir nichts über den

künstlerischen Austausch der Strudelbrüder in diesen Jahren. Denn 1689 erhielt Peter Strudel den kaiserlichen Auftrag für das große Pestvotivbild der Wiener Rochuskirche, das er um 1690 malte, als Pauls Skulpturen zwar in Arbeit aber bis zur Einweihung 1692 noch nicht fertig waren.

3. *Der Memorialaltar für die Kapuzinergruft*
Der 1787 aus der Kaisergruft in die Kapuzinerkirche übertragene Marmoraltar zählt zu den persönlichsten, weil nur indirekt auf die 1712 am Wiener Hof lebenden drei Kaiserinnen bezogenen, Denkmäler habsburgischer Pietas nach dem Tod von Leopold I. und Joseph I. Auch hier reicht die Entstehungsgeschichte über mehr als ein Jahrzehnt und waren mehrere Künstler beteiligt, darunter Peter Strudel mit drei Modellen. Wegen dessen hoher Geldforderungen wurde jedoch der Görzer Steinmetz Johann Pacassi beauftragt und 1712-14 auch bezahlt, der Statuen aus Carraramarmor vom venezianer Bildhauer Pietro Baratta zu liefern versprach. Obwohl die Statuen aus dem von den Strudelbrüdern organisierten Laaser Marmor

bestehen und entgegen den bisherigen Zweifeln an Barattas Autorschaft⁷¹ bestätigte zuletzt Pötzl-Malikova diese durch überzeugende Stilvergleiche.⁷² Sie nahm ferner für das Wachsmo- dell in Hluboka eine Entstehung als Replik um die Mitte des 18. Jahrhunderts an und sieht für die drei Frauengestalten des Gruftaltars den Bezug auf Kaiser Josephs Witwe Wilhelmine Amalie und seine beiden unverheirateten Schwestern.

4. Die Habsburgerstatuen

Zur erhaltenen Serie von 31 lebensgroßen Habsburgerstatuen Pauls und Peters in der Wiener Nationalbibliothek und in der Franzensburg in Laxenburg hat die Historikerin Anna Bürgler die relevanten Archivalien seit dem 18. Jahrhundert und die historischen Bildquellen zur Klärung der schon im 18. Jahrhundert teilweise widersprüchlichen Benennungen geprüft.⁷³ Sie bestimmte die von mir unbenannten Figuren als Ladislaus Jagiello (S103) bzw. Kaiser Ferdinand III (S104), korrigierte sechs andere Figuren und erstellte daraufhin eine neu nummerierte chronologische Reihenfolge.⁷⁴



Abb. 14
Paul Strudel, Kaiser Leopold I, 1700-1705, Marmorrelief, 55,3 x 48 cm
Berlin, Historisches Museum Inv. Pl. 94/30



Abb. 15
Paul Strudel, König Joseph I, vor 1705, Marmorrelief, 67 x 53 x 11 cm
Berlin, Historisches Museum Inv. Pl. 99/3

Zum ursprünglichen Gesamtprogramm und zur geplanten Funktion ergaben sich daraus keine neuen Aspekte, mit Ausnahme von Bürglers Hinweisen auf Ferdinand den Katholischen als Nicht-Habsburger und die Stellvertreterrolle der Väter derjenigen Frauen, die für die Habsburgergeschichte besondere Bedeutung hatten. Irreführend sind Hinweise auf die Entstehung von 1696 bis 1708 (statt 1715) und auf das Paradeisgartl in der Wiener Hofburg als Bestimmungsort der Ahnenstatuen in der letzten Dehioausgabe.⁷⁵ Meiner These des 1696 begonnenen Neubaus von Schloss Schönbrunn als geplantem Aufstellungsort wurde bisher weder widersprochen⁷⁶ noch eine plausible Alternative dazu geäußert. Die zeitlich und künstlerisch (J. B. Fischer, J. M. Rottmayr) nächste Parallele (Vorbild?) bildet der 1695 vollendete Ahnensaal der Grafen Althan im Schloss Frain (Vranov) an der Thaya.⁷⁷ Mit dem Selbstverständnis und den Formen der Repräsentation der Habsburger um 1700 setzte sich Polleroß mehrfach auseinander.⁷⁸

5. Neue Bildnismedaillons

Echte Neuzuwächse sind nur bei der Serie der ovalen Reliefbildnisse Kaiser Leopolds und seiner beiden Söhne in Laaser Marmor zu verzeichnen, wodurch deren bekannte Gesamtanzahl von 44 auf 53 angewachsen ist. Den größten Zuwachs bilden drei, offenbar zusammengehörige, Exemplare in der Schau-

sammlung des Deutschen Historischen Museums in Berlin, die in den 1960er Jahren aus dem Kunsthandel erworben wurden.⁷⁹ Ein 1990 angekauftes Bildnis Kaiser Leopolds in diesem Museum war bereits im Werkkatalog aufgenommen.⁸⁰ Jetzt kommen noch je ein Profilporträt Kaiser Leopolds, König Josephs und Erzherzog Karls dazu. Das Bildnis Leopolds I. ist von mittlerer Größe (55,3 x 48 cm, Abb. 14) und entspricht in der Präsentation mit dem großen gestickten Kragen über dem Goldenen Vlies dem größeren Exemplar im Salzburg Museum.⁸¹ Wie dort fällt eine Doppellocke über die linke Schulter herab und schließt eine Draperie das Büstenende ab. Die Perücke zeigt vereinzelt Bohrer-einsatz, die Grundplatte diagonale Marmorädung ähnlich den Bildnissen von Joseph und Karl (ehem. Mannheim).⁸² Die Entstehungszeit ist mit 1700-1705 einzugrenzen. Das Leopoldsrelief wird vom Bildnis Josephs (Abb. 15) an Qualität übertroffen, das aus mehreren Gründen eine Sonderstellung einnimmt. Zunächst ist es das größte Relief überhaupt (67 x 53 x 11 cm) und hat keine originale Grundplatte (abgemeißelt?). Die Relieftiefe ist maximal ausgenutzt, in bewegten Falten sind das große geknotete Halstuch über dem Plattenharnisch und die rund um den Büstenabschnitt geführte Draperie über das halb verdeckte Goldene Vlies geschlungen. Ähnlich abwechslungsreich sind die Locken der

Perücke mit dem Spitzmeißel und mit Bohrerarbeit für Schattenakzente durchgebildet. Das markante Profil drückt Entschlossenheit und Willensstärke aus. Eine Datierung um 1705 entspräche dem Siebenundzwanzigjährigen knapp vor Erlangung der Kaiserwürde.⁸³ Auch das dritte neu aufgenommene Relief in Berlin ist von hoher Qualität und ist jetzt die dritte Version von Erzherzog Karl vor seinem formell 1703 erklärten Anspruch auf den spanischen Thron (55,3 x 48,0 cm). Mit dem nach links gerichteten Profil ist das Bildnis (Abb. 16) auf ein Gegenstück Josephs ausgerichtet. Die sorgfältige Bearbeitung variiert das zweifach geknotete Halstuch über dem Harnisch und der Ordenscollane, die um die Büste geschlungene Stoffbahn endet hinter der streng vertikalen Perücke in einem Faltenwirbel. Die Unterlippe ist nur schwach ausgeprägt.⁸⁴

Bereits publiziert wurden die Gegenstücke von Joseph und Karl in barocken Ovalrahmen im Stammschloss der Grafen Künigl in Ehrenburg bei Kiens im Südtiroler Pustertal. Sie gelten dort als alter Familienbesitz. Mit 62/63 x 52/53 cm Relieffgröße gehören sie zu den größten und qualitativsten der ganzen Gruppe. Ein Anlass für das kaiserliche Geschenk könnte die Wahl von Kaspar Ignaz von Künigl zum Fürstbischof von Brixen 1702 gewesen sein, was auch mit dem Alter und dem Fehlen besonderer Insignien der Dargestellten übereinstimmt.⁸⁵

Ebenfalls nach 1993 wurden die ungleich großen Ovalporträtreiefs von Kaiser Joseph I. (59 x 48 cm) und seiner Frau Wilhelmine Amalie (42 x 35 cm) in der Mährischen Galerie in Brünn veröffentlicht, die in der Außenstelle im früheren Dietrichsteinschloss Mikulov (Nikolsburg) ausgestellt sind. Nach Alter, Lorbeerkranz und Vergleichsstücken ist ihre Entstehung um 1705/06, zu Beginn der Kaiserwürde Josephs, anzunehmen.⁸⁶

Ferner tauchte 2002 im Wiener Kunsthandel ein kleines Ovalrelief von Joseph (31 x 24 cm, Abb. 17) auf, das nur die große Perücke und das Halstuch zeigt, unter dem ein Glied der Kette des Ordens vom Goldenen Vlies angedeutet ist. Die einfachere Bearbeitung verzichtet auf Bohrerinsatz. Altersmäßig steht die Profilansicht dem Relief auf Schloss Ehrenburg nahe und lässt die Entstehung um 1703 ansetzen.⁸⁷

Peter Volk, München, verdanke ich den Hinweis auf ein Ovalrelief von Joseph (Abb. 18), das 2002 im Zweigmuseum der staatlichen Kunstsammlungen in Lviv (Lemberg) auf Schloss Olesko bei Lemberg unter falscher Bezeichnung ausgestellt war. Es passt zu den zwischen 1703 und 1705 entstandenen Profilbildern mittleren Formates, bei denen noch der Lorbeer fehlt und die einen etwas aufgestellten Nasenflügel zeigen.⁸⁸ Statt dem geknoteten Halstuch fallen hier zwei Haarlocken neben dem Goldenen Vlies über Josephs linke Brust, was sonst nur bei den Bildnissen Kaiser Leopolds öfters vorkommt. Der schlichten Ausarbeitung nach zählt das Lemberger Marmorrelief zu den einfacher gestalteten Varianten der Serie.

Ein weiteres Ovalrelief Josephs ohne Lorbeerkranz von mittlerer Größe (43 x 35,5 cm) gelangte in den Nürnberger Kunsthandel und wurde 2002 in Salzburg versteigert.⁸⁹ Dabei handelt es sich um das 1989 im Kölner Kunsthandel nachgewiesene einzige Porträt Josephs mit Oberlippenbart, das knapp vor der 1705 erreichten Kaiserwürde entstanden sein dürfte.⁹⁰

Einfluss und Bewertung

Das widrige Schicksal, das die meisten Hauptwerke von Peter und Paul Strudel erfahren haben, und die Fülle an Dokumenten, die den extrovertierten und umtriebigen Charakter der Brüder und partiische Urteile über sie schon zu ihren Lebzeiten zeigen, standen einer objektiven Würdigung ihrer künstlerischen Leistungen lange im Wege. Denn ihre bedingungslose Gefolgschaft und Treue zu den drei Kaisern und ihren Höfen in Wien bildeten einerseits die gesellschaftliche und materielle Grundlage für ihre Erfolge, zum anderen relativierten sie, wie jede letztlich am Zweck der Herrscherpropaganda orientierte Hofkunst, scheinbar ihre kreativen Qualitäten. Diese

Abhängigkeit von den Auftraggebern kennzeichnet generell die sakrale sowie die profane Barockkunst Österreichs⁹¹, gehört aber zu den historischen Bedingungen, die jede kunstgeschichtliche Bewertung zu berücksichtigen hat.

Die Restaurierungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte untermauerten die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung von Peter und Paul Strudels Werk⁹² für die Malerei und Skulptur des 18. Jahrhunderts in Österreich und seinen, damals in der Habsburgermonarchie vereinten, Nachbarländern. Jedoch hatte die gegen alle Schwierigkeiten beharrlich durchgesetzte Idee zur ersten öffentlichen Kunstakademie in Mitteleuropa die nachhaltigste Auswirkung für die Zukunft. Als reale Institution blieb sie aber zu Strudels Zeiten – ohne seine Schuld – auf einen privat geführten Werkstattbetrieb zur besseren Bewältigung der höfischen Aufträge beschränkt, während der Berliner Hof ab 1696 Räume und Mittel für einen systematischen Unterricht bereit stellte.⁹³ Nur Peter Strudels unternehmerischem Talent ist ihre von 1692 bis zu seinem Tod 1714 währende Existenz zu verdanken.

Mit den großen Hofaufträgen und dem im Detail leider unbestimmbaren Akademiebetrieb ist das Problem der Beteiligung von Schülern und Mitarbeitern verbunden. Es beschränkt sich freilich vorwiegend auf die Herstellung von Repliken bei auch von anderen Adligen begehrten Gemälden, die im stets „offenen“ Atelier Peters aus und ein gingen.⁹⁴ Bei den in kaiserlichem Auftrag gemalten Altarbildern, aber auch bei Gemäldeserien für die Hofburg oder den Wiener „Schönborngarten“ stehen originelle Ideen und künstlerische Verve neben routinierter Auftrags erledigung. Mit seinen 148 allegorischen Deckengemälden auf Leinwand für die Appartements Josephs I. im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg schuf Peter den größten und für 1699 modernsten Gemäldezyklus dieser Art in Mitteleuropa. Durch die nur beschränkte Öffentlichkeit dieser Räume und ihre Zerstörung nach 40 Jahren bei den im Auftrag Maria Theresias erfolgten Umbauten blieb diesem Werk eine nachhaltige Wirkung versagt. Ebenso ist die von Peter Strudel gemeinsam mit J. M. Rottmayr gestaltete Erstaussstattung der Kapelle im Schloss Schönbrunn nach 1740 durch die bis heute bestehende ersetzt worden. Immerhin ebnete Peter Strudel der Karriere von Martino Altomonte den Weg und gab seine venezianisch-neapolitanisch und zuletzt auch flämisch beeinflusste Stilsynthese an eine Reihe von Malern weiter, die in Wien und Niederösterreich, von Oberungarn bis Slowenien einen guten Teil der im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts erteilten Aufträge für sich entscheiden konnten. Sonstigen Einflüssen auf die künstlerische Entwicklung



Abb. 16

Paul Strudel, Erzherzog Karl, vor 1703
Marmorrelief, 55,3 x 48,0 cm
Berlin, Historisches Museum Inv. Pl. 94/31

der Generation von Paul Troger oder Daniel Gran bis in die erste Zeit der 1726 unter Jakob van Schuppen erneuerten Wiener Akademie könnten weitere Forschungen nachspüren.

Im Unterschied zu Peter ist Paul Strudels künstlerischer Einfluss auf die nächste Generation, ebenso wie seine Beteiligung im Skulpturbereich von Peters Akademie weniger greifbar. Zudem kam 1711, drei Jahre nach Pauls Tod, mit Lorenzo Mattielli ein vitaler Bildhauer nach Wien, der ein ähnliches künstlerisches Erbe auf der jüngsten Stilstufe mitbrachte und die Skulpturproduktion während der fast dreißigjährigen Regierungszeit Karl VI. souverän bewältigte.⁹⁵ Als einziger namhafter Schüler ist Friedrich Wilhelm Still(er) künstlerisch bis in die 1730er Jahre fassbar.⁹⁶ In Wien entstanden die Sandsteinskulpturen auf den Fassaden der beiden Jesuitenkirchen in der Wiener Innenstadt (Am Hof und Universitätskirche) unter Pauls Einfluss.⁹⁷ Am greifbarsten wird aber Pauls Bedeutung an seinen Innovationen für die seit 1692 im Wiener Alltag präsente Grabensäule, mit denen er die „*sacra rappresentazione*“ des höfischen Barocktheaters in die reale Umwelt der Stadtbewohner verpflanzte. Nirgendwo sonst ist eine derart unmittelbar anschauliche Sublimierung zeitgeschichtlicher Ereignisse im Rahmen öffentlicher Denkmalsetzungen im europäischen Barock gelungen. Von dieser dramatischen Imagination kehrte Paul bei den Habsburgerstatuen dann wieder zu der vom Thema vorgegebenen isolierten Statuarik zurück. Sein merkantilistisch-patriotisches Marmorunternehmen zur Erschließung der Laaser Marmorbrüche hat erst zur Zeit der Wiener Ringstraße eine Fortsetzung gefunden.

Anmerkungen:

* Der Beitrag sei allen in den letzten Jahrzehnten mit der Restaurierung von Werken der Strudelbrüder vor allem in den Amtswerkstätten des BDA tätigen Restaurator(inn)en in dankbarer Anerkennung gewidmet.

(1) Manfred Koller: Vom Barockmuseum zum Barockdepot – ein Nachruf auf das Österreichische Barockmuseum im Wiener Belvedere. In: *Kunstchronik*, 63. Jg., Heft 1, Jänner 2010, S. 1-6.

(2) Radio- und Fernseh-Dokumentationen von Dr. Norbert Hölzl, ORF-Landesstudio Tirol, 1991/92.

(3) Manfred Koller: Die Brüder Strudel. Hofkünstler und Gründer der Wiener Kunstakademie. Innsbruck-Wien 1993.

(4) An Rezensionen sind zu erwähnen: Dorothea McEwan, in: *The Burlington Magazine* 1993; Ulrike Knall-Brskovsky, in: *Österreichische Kunst und Denkmalpflege XLVII*, 1993, S. 224-228; Alfred A. Strnad, in: *Innsbrucker Historische Studien* 14/1255, 1994, S. 444-445; Günter Kohlprath, in: *Antiquitäten-Zeitung* Nr. 26, 1994, S. 896-897.

(5) Diese erfolgten zum größten Teil im Auftrag des Bundesdenkmalamtes oder in den amtlichen Restaurierwerkstätten in Wien 3, Arsenal, in deren Archiv auch die Ergebnisse von Untersuchungen und Maßnahmen dokumentiert sind.

(6) Meine Artikel zu Peter und Paul Strudel, in: *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, London 1996, vol. 29, p. 788-790, fassen den Forschungsstand der Monographie von 1993 zusammen. Den aktuellen Stand behandeln die Einträge für die *Neue Deutsche Biographie* (im Druck).

(7) An Restaurierungen in den Amtswerkstätten waren mehrfach beteiligt: Mag. Josef Bartl, Brigitte Futscher, Mag. Irmgard Kaffl, Mag. Ingrid Kobierski-Prus, Mag. Hubert Roithner, Mag. Michael Vigl.

(8) Koller (wie Anm. 3), QU 96. – Im Katalog der nachweisbaren Gemälde waren die zuletzt genannten Fürstengeschenke leider nicht fassbar.

(9) Im Zuge der Dehio-Bearbeitung wies Ulrike Knall-Brskovsky den Autor auf diese Bilder hin, deren Restaurierung 2000-02 in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes Zustand und Qualitäten klären konnte (Restaurierdokumentationen W 9296/97 und 9326 im Archiv der Amtswerkstätten). Alle drei Bilder wiesen Restaurierungen von 1834, 1961 und 1960/66 auf. – Im *Dehio-Handbuch*, Wien X. bis XIX. und XXI. bis XXIII. Bezirk, Wien 1996, S. 49, wird Peter Strudel für alle drei Bilder als Autor genannt.

(10) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 19, Kat. A 2, Abb. 34, 36.

(11) Hans Tietze: Die Denkmale der Stadt Wien, XI.-XXI. Bezirk, *Österreichische Kunsttopographie*, Bd. II, Wien 1908, S. 8 (Schlosskapelle), S. 2ff. (Pfarrkirche) – Tietze (S. 4) be-

zeichnet die Gemälde als „gute österreichische Bilder aus der Mitte des XVIII. Jahrhunderts“ und verwechselt Franz Xaver mit Franz Borgia.

(12) Wolfgang Prohaska: Gemälde. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, IV, Barock, Hellmut Lorenz (Hrsg.), München 1999, S. 381ff, Kat 154, Farbbabb. S. 137, hat deshalb Strudels Kunigundenbild für seinen Überblick zur Entwicklung der Barockmalerei in Österreich ausgewählt.

(13) Alte Pinakothek München, München 1986, S. 181, Nr. 371. – National Galleries of Scotland, Edinburgh, Inv. Nr. 121. – Arthur K. Wheelock jr./Susan J. Barnes/Julius S. Held: *Van Dyck Paintings*, Ausst. Kat. Washington 1991, Kat. Nr. 22, mit Farbbabb. – Vgl. Die Van Dyckkopie des Strudelschülers Rosaforte in Wien-Leopoldau: Koller 1993 (wie Anm. 3), Abb. 349.

(14) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 96ff., Abb. S. 101.

(15) Siehe Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 41, Kat. G 7, Abb. 22-25 und G 8, Abb. 26 (übermalter Zustand). – Das Hauptbild restaurierte im Auftrag der Pfarre Brigitte Lux, das Oberbild wurde in den Werkstätten des Bundesdenkmalamtes von Josef Bartl bearbeitet (Dokumentation W 9290 im BDA-Werkstättenarchiv). – Gesamtabbildungen siehe zuletzt bei Manfred Koller: *Barocke Interimsbilder – eine vergessene Bildgattung*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, LX, 2006, S. 32-40, Abb. 28, 29.

(16) Siehe Koller 2006 (wie Anm. 15), S. 43, Abb. 30, 31. – Geza Hajós, *Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirks, Österreichische Kunsttopographie XXVI*, Wien 1974, S. 192f, Abb. 145 (vor Reinigung), vermutet einen kaiserlichen Auftrag schon zum Pestjahr 1679 – dem widerspricht jedoch das Alter der dargestellten Kaisersöhne Joseph (geb. 1678) und Karl (geb. 1685). – Ein weiteres Interimsbild ist in Wien für die Pfarrkirche Lichtenental, Wien 9, von Georg Werle 1719 überliefert: Wilhelm Georg Rizzi, Werle und Gran. In: *Ausst. Kat. Grandezza. Der Barockmaler Daniel Gran 1694-1744*, Diözesanmuseum St. Pölten 2007, S. 18-43, hier S. 20.

(17) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 42, Kat. G 11-18, Abb. 51-58.

(18) Die Alterbilder des Michaels- und Sebastiansaltars wurden in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes untersucht und konserviert (Dokumentationen W 9436 und 9379 im Werkstättenarchiv). Die Barbara- und Sebastiansgemälde behandelte das Restaurieratelier Mag. Brigitte Lux, Klosterneuburg-Kierling.

(19) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. G 9, S. 134, Abb. 29. – Den Hinweis auf diese Quelle verdanke ich Friedrich Polleroß, Universität Wien – siehe Friedrich Polleroß, *Die Kunst der Diplomatie. Auf den Spuren des kaiserlichen Botschafters Leopold Joseph Graf von Lamberg (1653-1706)*, Petersberg 2010 (im Druck).

(20) Diese Patronanz, Die sich aus Koller 1993 (wie Anm. 3), QU 96, erschließen lässt, hatte ich bisher bei G 27 und gg 14 übersehen.

(21) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 44, Kat. G 27, Abb. 65. – Im *Dehio-Handbuch*. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk, Wien 1993, S. 282, wird das bestehende Hochaltarbild der Schottenfelderkirche mit Strudels Bild verwechselt und fälschlich als übermalt deklariert.

(22) Marlene Strauss-Zykan: Von der Barockkirche zur heutigen Baugestalt. 250 Jahre Währinger Pfarrkirche. In: *Unser Währing*, 39. Jg., 2004, H. 1, S. 7-28, hier S. 18.

(23) Restaurierung in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes (Restaurierdokumentation W 9337)

(24) Für die digitale Fotoaufnahme von Zoltán Hasznos und die Reproduktionserlaubnis danke ich Anna Jávör, Nezmeti Galeria, Budapest, herzlich.

(25) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 24, Kat. G 88 und S. 26, QU 96 und 460.

(26) Beispiele bei Floridus Röhrig u.a., *Der hl. Leopold*, Ausst. Kat. Klosterneuburg 1985, Kat. Nr. 264, 276-278. Diesen Glorifikationstypus übertrug Schmidt auch auf andere Heilige, z.B. hl. Nikolaus in Stockerau: Koller 1993 (wie Anm. 3), Abb. 344.

(27) Prohaska (wie Anm. 12), S. 406, Nr. 144.

(28) Zit. nach Franz Wagner: *Zur Kenntnis der Wiener Tischler im 17. und 18. Jahrhundert und ihrer Arbeiten*. In: *Restauratorenblätter* Bd. 29, Wien 2009/10 (im Druck).

(29) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. G 124, Abb. 247, und Kat. gg 2.

(30) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. G 128-131, Abb. 266-71, Farbtbf. 28, 29.

(31) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 57, Kat. 174. Abb. 286-87. Manfred Koller: *Zwei Gastmähler von Johann Heiss und Peter Strudel*. In: *Ars Baculum Vitae. Festschrift für Pavel Preiss*, Prag 1996, S. 215-218.

(32) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 57f., Kat. G 178, Abb. 292. – Die Restaurierung erfolgte 2009 in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes (Dokumentation W 9873 im Archiv der BDA-Werkstätten).

(33) Prohaska (wie Anm. 12), Farbtafel. S. 135, Nr. 145, S. 407f.

(34) Franco Zeri: *La natura morta in Italia*, Mailand 1889, S. 812, Nr. 964/65; Veronika Hatschek: *Leben und Werk des Stillebenspezialisten Franz Werner Tamm (Hamburg, 6. März 1658 – 20. Juli 1724 Wien)*, ungedruckte Dipl.arb. Universität Wien 1991, Kat. T 47/48, Abb. 93/94. Ebenda sind unter T 49-50 die Puttenstücke in Gaibach aufgenommen, unter Tj. 8-12 die Puttenstücke in den Schlössern Hallburg und Pommersfelden für Tamm beschrieben (Vgl. Koller 1993, G 117, G 107/8, G 113-116).

(35) Hans Aurenhammer: *Martino Altomonte*, Wien-München 1965, S. 20.

(36) Hajós u.a. (wie Anm. 16), S. 233, Abb. 215 (Altomonte oder Strudel) – danach Dehio-Wien (wie Anm. 21), S. 66 (Art des Peter



Abb. 17
Paul Strudel, König Joseph I, um 1703
Marmorrelief, 31 x 24 cm, Wien, Kunsthandel

Strudel). Hans Aurenhammer, Martino Altomonte, Wien-München 1965, S. 20.

(37) Hannes Etzlsdorfer, Martino und Bartolomeo Altomonte, Ausst. Kat. Salzburger Barockmuseum 2002, S. 15, lässt irrigerweise bereits 1688 Martino Altomonte in die Strudelakademie „eintreten“ (dieser formelle Akt existierte damals noch nicht). Ferner Brigitte Heinzl u.a.: Martino Altomonte. In: Saur Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 2, München-Leipzig 1992, S. 720-22.

(38) Josef Klaus: Martino Altomonte, Wien 1916, S. 44f., Abb. 7; Aurenhammer (wie Anm. 36), Kat. 132.

(39) Obwohl die Zunge in Nepomuks Hand fehlt, weist die vom Engelputto mit der Palme in den Abgrund getretene nackte Gestalt auf dieses, vor allem in der Druckgraphik verbreitete Darstellungsmotiv: Franz Matsche: Die Darstellungen des Johannes von Nepomuk in der barocken Kunst – Form, Inhalt und Bedeutung. In: Ausst. Kat. Johannes von Nepomuk, Passau 1971, S. 35-62, hier S. 48.

(40) Die Restaurierung größerer Bildschäden mit Abnahme starker Übermalungen erfolgte 2002/03 in den Restaurierwerkstätten des Bundesdenkmalamtes in Wien (Dokumentationen W 9261/62 im Archiv der BDA-Werkstätten).

(41) Manfred Koller: Zu den künstlerischen Wurzeln der Malerfamilie Mölk in der Kunstakademie Peter Strudels in Wien. In: Manfred Koller/Johann Kronbichler/Christiane Pilshofer: Josef Adam Mölk (1714-1794). Sein Werk in Niederösterreich und Wien. Ausst. Kat. St. Pölten-Maria Langegg 1994, S. 7-10.

(42) Durchführung 2003/04 in den Amtswerkstätten des Bundesdenkmalamtes (Doku-

mentation W 9448 im Archiv des BDA Wien-Arsenal). – Siehe Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 108, Abb. 352 (Kirchberg am Walde 1712).

(43) Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs. Bundesdenkmalamt (Hrsg.), Wien 1. Bezirk – Innere Stadt, Horn-Wien 2003, S. 346.

(44) Thomas Karl: Johann Georg Schmidt, genannt der „Wiener Schmidt“ (um 1685-1748), ungedr. phil. Diss. Wien 1983. Derselbe, Portiunkulavision des hl. Franziskus von Anton Hertzog (?) um 1725. Diözesanmuseum St. Pölten, Blickpunkt 3/1996.

(45) Ulrike Knall-Brskovsky, in: Das alte Universitätsviertel in Wien, 1385-1985 (Schriftenreihe des Universitätsarchivs, 2. Bd.), Wien 1985, S. 296/97.

(46) Bohumil Samek: Umelecké památky Moravy a Sleska, Bd. 2, Praha 1999, S. 26, Abb. 10.

(47) Helga Penz bereitet eine kritische Edition der Schreibkalender von Propst Hieronymus in der Reihe Quelleneditionen des Instituts für Geschichtsforschung der Universität Wien für 2011 vor.

(48) Helga Penz, Andreas Zajic (Hrsg.): Stift Dürnstein. 600 Jahre Kloster und Kultur in der Wachau. Schriftenreihe des Waldviertler Heimatbundes 51, Horn-Waidhofen/Thaya 2010 – hier bes. die Beiträge von Herbert Kärner: Die barocke Stiftsanlage, Bau- und Bedeutungsgeschichte, S. 102-129, und Kreuzgang und Krypta, S. 162-181, sowie Manfred Koller: Über Stifterbilder, Fassaden und Ausstattung von Stift Dürnstein, S. 182-197.

(49) Danach siehe Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs, Bundesdenkmalamt (Hrsg.): Niederösterreich südlich der Donau, Horn-Wien 2003, S. 393f.

(50) Koller (wie Anm. 3), S. 33, 85, 107.

(51) Koller (wie Anm. 3), S. 109, Abb. 341, 342. – Sein Verhältnis der Zusammenarbeit mit Franz Josef Grafensteiner ist nicht geklärt.

(52) Aufdeckung und Restaurierung durch Mag. Karl Scherzer. – Den Hinweis auf Ritsch gab zuerst Wilhelm Georg Rizzi, Wien – Kurzbericht in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LX, 2006, S. 278, Abb. 337.

(53) Josef Medvecký: Precursor Domini. Zyklus der Gewölbefresken in der Universitätskirche St. Johannes des Täufers in Trnava. In: Barbara Murovec (Hrsg.): Ceiling Painting around 1700. International Conference Ljubljana 2008 (Akten im Druck).

(54) Zuletzt siehe Birgit Maria Gabis: Die malerische Ausstattung der Stiftskirche Vorau. Ein Beitrag zur Frühgeschichte des „Farbbarock“ in Österreich, ungedr. Diplomarbeit Universität Wien 2001.

(55) Igor Weigl: „Die Einheimischen bewundern die Gemälde“ – Graf Ignaz Maria von Attems-Heiligenkreuz als Auftraggeber und Sammler. In: Kunsthistoriker 18/19, 2001/02, S. 50-55; Barbara Murovec: „Insignis pictor Austriacus“. Zur Erforschung der barocken Deckenmalerei in der Steiermark. In: Martin



Abb. 18
Paul Strudel, König Joseph I, 1703-1705,
Marmorrelief, Schloss Olesko bei Lemberg
(Lviv)

Mádl/Michaela Seferisová/Zora Wörgötter (Hrsg.): Baroque Ceiling Painting in Central Europe, International Conference Brno-Prague 2005, Praha 2007, S. 15-26; Igor Weigl: Herr Clery, Salve Regina in Andrea Pozzo. Arhivski, literarni in likovni viri z frese in opremo podružnicne cerkve Device Marije na Pesku v Slakah pri Podcetrtku. In: Vis Imaginis, Festschrift für Anika Cevc, Ljubljana 2006, S. 223-246 (engl. Res.).

(56) Das jetzt im neuen Salzburger Museum Carolino Augusteum als „Werkstattarbeit“ ausgestellte Marmorrelief von Leopold I. (Koller 1993, wie Anm. 3, Kat. S. 31) kam wohl als höfisches Geschenk und Werk des Hofbildhauers Paul Strudel an Fürsterzbischof Thun nach Salzburg.

(57) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 72f, Kat. S. 1-4, Abb. 7-14.

(58) Nicolò Rasmus/Cristoforo Benedetti: San Giovanni Lupatoto 1984, S. 14.

(59) Enrico Castelnuovo (ed.): Il Duomo di Trento, vol. II, Pitture, arredi, monumenti, Trento 1993, S. 257-284, bes. S. 270-279.

(60) Ingeborg Schemper-Sparholz: Skulptur und dekorative Plastik. In: Hellmut Lorenz (Hrsg.): Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. IV, Barock, München 1999, S. 461-548, hier S. 495, Kat. 211.

(61) Manfred Koller: Zur Restaurierung der Pestsäule auf dem Wiener Graben 2005. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege LX, 2006, S. 39f.; Simone Donaubaue/Manfred Koller/Johann Nimmrichter/Silvia Tauss: Dokumentation von Bildhauertechniken – Paul Strudels Kaiserfigur auf der Wiener Pestsäule. In: Restauratorenblätter Bd. 28, Wien 2008/09, S. 177-184.

(62) Koller (wie Anm. 3), S. 87, Abb. IV Erste Veröffentlichung bei Erika Tietze-Conrat: Die Dreifaltigkeitssäule auf dem Graben in Wien,

- Wien 1920 (Österr. Kunstbücher 17). Zu den Modelltypen siehe Michael Krapf (Hrsg.): *Triumph der Phantasie. Barocke Modelle von Hildebrandt bis Mollinarolo*, Ausst. Kat. Österreichische Galerie, Wien 1998.
- (63) Koller (wie Anm. 3), S. 281, QU 428. Das vorhandene Modell misst 37 x 20 x 20 cm, besteht aus Lindenholz (?) auf Eichenplatte fixiert, Wolken und Wappen sind aus rotem Wachs, das schwarze Altargitter ist aus Papier; die Reliefs sind in Ockergrisaille gemalt, die ursprüngliche beigerose Fassung (Vgl. Forellenmarmor!) ist hellgrau übermalt, Dreifaltigkeit und Wappen sind vergoldet, die Inschriftplatten schwarz mit Gold"schrift".
- (64) Angaben als Bronzeguss sind daher zu korrigieren, so bei Christine M. Boeckl: *Vienna's Pestsäule: The Analysis of a Seicento Plague Monument*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 49, 1996, S. 41-56, hier S. 51.
- (65) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 185, Kat. S. 8.
- (66) Kurt Rossacher: *Salzburger Barockmuseum, Sammlung Rossacher, Gesamtkatalog*, Salzburg 1983, S. 328f. (Inv. Nr. 0522). Siehe Elisabeth Hohmann, Karl August Wirth, *Doppelfigure*. In: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, IV, Stuttgart 1958, Sp. 171-186.
- (67) Luigi Ronzoni, Giovanni Giuliani, *Ausst. Kat. Liechtenstein Museum*, Wien 2005, Bd. 1, S. 22f., Bd. 2, Kat. 6 (Fußwaschungsgruppe 1705).
- (68) Ronzoni (wie Anm. 65), Bd. 2, S. 256, Kat. Nr. 143.
- (69) Boeckl (wie Anm. 64), S. 42, 46f, 51.
- (70) Della novissima Iconologia di Cesare Ripa Perugino..., *Padova 1625*, S. 289, illustriert die „Heresia“ als alte Frau mit welken Brüsten, einer dunklen Wolke aus dem Mund, mit Schlangen in den Händen und einem Buch vor verdorrten Bäumen stehend: Boeckl (wie Anm. 64), S. 55.
- (71) Nach Pühringer-Zwanowetz und Schikola auch Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 72-73, und ders. in Krapf (wie Anm. 62), Kat. 21.
- (72) Maria Pötzl-Malikova: *Matthias Steinkl oder Pietro Baratta? Zur Frage der Autorschaft des Altars der Wiener Kapuzinerkirche*. In: *Ex Fumo Lucem. Baroque Studies in Honour of Klára Garas*, Budapest 1999, S. 363-381; Dies. in: *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV* (wie Anm. 12), S. 536, Nr. 253.
- (73) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 199ff, Kat. S. 74-104. Anna Bürgler: *Zur Identifizierung der Marmorstatuen der Brüder Strudel im Prunksaal der Nationalbibliothek in Wien und im Habsburgersaal der Franzensburg in Laxenburg*. In: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* LV, 2001, S. 43-58.
- (74) Bürgler (wie Anm. 73), Nr. 1-31 entspricht S. 1, 4, 3, 5, 6-9, 12, 14, 17, 23, 18, 20-22, 24, 15, 27, 26, 28, 30, 31, 10, 13, 16, 19, 2, 29, 11 und 25 im Katalog von Koller (1993), S. 203ff.
- (75) *Dehio-Handbuch – Die Kunstdenkmäler Österreichs*. Wien I. Bezirk-Innere Stadt, Wien 2003, S. 435. – Lage und Bauten des Paradeisgartls siehe bei Richard Bösel in Zusammenarbeit mit Christian Benedik, *Der Michaelerplatz in Wien*, Ausst. Kat. Wien 1992, S. 58ff, Nr. 24, 25.
- (76) Schemper-Sparholz (wie Anm. 60), S. 486f, Nr. 204.
- (77) Friedrich Polleroß, „*Virtus exercitia sunt gradus ad gloriam*“. Zum 'Concetto' des Ahnensaales in Frain an der Thaya. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 51, 1998, S. 105-114. Ingeborg Schemper-Sparholz, *Zur plastischen Ausstattung des Ahnensaales in Schloss Frain an der Thaya*. In: *Bohumil Samek* (Hrsg.): *Ahnensaal des Schlosses in Frain an der Thaya*, Brünn 2003.
- (78) Friedrich Polleroß: *Hispaniarum et Indiarum Rex*. Zur Repräsentation Kaiser Karls VI. als König von Spanien. In: *Denkmodelle*. Jordi Jané (Hrsg.): *Akten des 8. Spanisch-österreichischen Symposiums* 13.-18. Dezember 1999 in Tarragona, Tarragona 2000, S. 122-173. Ders.: „*Pro decore majestatis*“. Zur Repräsentation Kaiser Leopolds I. in Architektur, bildender und angewandter Kunst, In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums* 4/5, 2002/03, Wien 2004, S. 190-295.
- (79) Berlin, *Deutsches Historisches Museum*, Inv. Pl. 94/30 (Leopold), 99/3 (Joseph) und 94/31 (Karl). – Erworben über Sotheby's in London.
- (80) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 27, Abb. 169.
- (81) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 31, Abb. 173.
- (82) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 37, Abb. 179, und S. 56, Abb. 197. – Wenn das Indiz der Marmorstruktur und die ähnlichen Maße nicht täuschen, gehörte das Bildnis Leopolds mit den Kriegsverlusten von Joseph und Karl in Mannheim ursprünglich als Geschenke Kaiser Leopolds an seinen Schwager, den Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz, zusammen.
- (83) Formal, zeitlich und qualitativ kommen am ehesten die beiden Varianten aus kaiserlichem Besitz und demjenigen von Kurfürst Johann Wilhelm von der Pfalz nahe: Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 36, Abb. 178, S. 37, Abb. 179.
- (84) Vgl. Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 55, Abb. 196, S. 56, Abb. 197.
- (85) Manfred Koller, *Zwei Habsburger-Reliefs von Paul Strudel in Schloß Ehrenburg*. In: *Der Schlern* 68, 1994, S. 593-598 – am nächsten steht das Reliefpaar ehemals in Mannheim (Koller 1993, S. 37 und 56).
- (86) Manfred Koller, *Zwei unbekannte Reliefporträts von Paul Strudel in Brünn*. In: *Bulletin Moravske Galerie* 57, Brno 2001, S. 151-153.
- (87) *Kunsthandel Stefan J. Horn*, Wien 1, *Habsburgergasse 14 – den Hinweis verdanke ich W. G. Rizzi*. Vgl. auch Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 40, Abb. 182.
- (88) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 40, Abb. 182 (*Schloss Goldegg*) bzw. *Schloss Ehrenburg* (siehe Anm. 85 in diesem Beitrag).
- (89) *Kunstauktionen nächst St. Sebald* (Anzeige), in: *Antiquitäten-Zeitung* Nr. 5, 2002, S. 213, und Cornelia Oelwein, *Habsburger Herrscher*. In: *Antiquitäten-Zeitung* Nr. 6, 2002, S. 261, mit Abb., mit um 1700 zu früh datiert – kollegiale Hinweise von W. G. Rizzi.
- (90) Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. S. 41, Abb. 183 (*identische Maße und Formgebung*).
- (91) Friedrich Polleroß, *Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich*. In: *Hellmut Lorenz* (Hrsg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich IV*, München 1999, S. 17-50.
- (92) *Der dritte Bruder Dominik ist als Künstler selbst nicht fassbar, hatte als Techniker und Unternehmer jedoch Anteil an deren Projekten, wenn es nötig war*.
- (93) Koller 1993 (wie Anm. 3), S. 96-110 mit Abb. XXIII-XXVII.
- (94) *So gelangten Kopien der 1709 in das Schönbornschloss Gaibach in Mittelfranken gelieferten großformatigen Gemäldefolge in das Schloss Weinern im Waldviertel*: Koller 1993 (wie Anm. 3), Kat. G 113-116, Abb. 235-244). Im *Dehio-Handbuch Niederösterreich nördlich der Donau*, Wien 1990, S. 1251, ist fälschlich Johann Wilhelm von der Pfalz statt Lothar Franz von Schönborn als Auftraggeber der Originale angegeben.
- (95) Ingeborg Schemper-Sparholz: *Der Bildhauer Lorenzo Mattielli. Die Wiener Schaffensperiode 1711-1738*. Skulptur als Medium höfischer und sakraler Repräsentation unter Kaiser Karl VI., *Habilschrift Universität Wien 2003 – Druckfassung ist in Vorbereitung*.
- (96) Koller (wie Anm. 3), S. 110; für die Pfarrkirche in Pottenbrunn bei St. Pölten steuerte Still 1729/30 die Skulpturen zu Altargemälden Johann Georg Schmidts bei, der für Stills geschnitzte Kreuzaltargruppe die Fassung und die Hintergrundmalerei ausführte: Thomas Karl u.a.: *Die Denkmale der Stadt St. Pölten*, Österr. Kunsttopographie, *Bundesdenkmalamt* (Hrsg.), Bd. LIV, Horn 1999, S. 478, Abb. 602.
- (97) Gertraud Schikola: *Wiener Plastik der Renaissance und des Barock*. In: *Geschichte der bildenden Kunst in Wien*, Neue Reihe Bd. VII, 1, *Plastik in Wien*, Wien 1970, S. 85-162, Abb. 174.

Abbildungen:

Abb. 1-3, 5, 6, 8-11: © Bundesdenkmalamt Wien

Abb. 4, 12a, 12b, 17: Verfasser

Abb. 7: Nemzeti Gáléria, Zoltán Hasznos, Budapest

Abb. 13a,b: Salzburger Barockmuseum

Abb. 14-16: Berlin, Historisches Museum

Abb. 18: Peter Volk, München

Anschrift des Verfassers:

Univ. Doz. Dr. Manfred Koller
Thurnmühlstr. 5
2320 Schwechat
Österreich
email: manfred.koller@kabsi.at