

„nach seiner renommierten Kunst ... nach denen disfalls angegebenen Dessins“

Johann Jakob Stevens von Steinfels im Stift Waldsassen
im Zusammenhang seines Gesamtwirkens

von

Pavel Preiss

„In allen Wercken soll die Architectur regieren / das ist / die Archiektonische soll am meisten hervor scheinen / dass ein jeder sehe / dass die Architectur das Hauptwerck / die Bildhauerey aber zufferst und hernach die Mahlerey nur Bey=wercke seyn / dass man also die Architectonischee Zierrathen vor die Kost selbst / die Bildhauer= und die Mahlerischen hingegen vor das Gewürz rechnen könne.“¹

1. Herkunft und Bildung

Der Stammvater der Prager Malerfamilie flämischen Ursprung Stevens war Pieter Stevens, der wohl aus Mecheln stammte, allem Anschein nach in Antwerpen ausgebildet wurde und der sich nach einem Aufenthalt in Rom wohl noch vor Beginn des Jahre 1594, in dem er am 15. April zum Kammermaler des Kaiser Rudolfs II. ernannt wurde, in Prag niedergelassen hat. Der Hauptstadt Böhmens blieb er, der noch zum letzten Mal im Oktober 1626, in dem auch das Begräbnis seines gleichnamigen Sohnes erwähnt wird, weiterhin treu. In seinem Kunstfach, der Landschaftsmalerei im Stil des nordischen Manierismus, gehörte Pieter Stevens zu den wichtigsten Meistern des Künstlerkreises um den Kaiser Rudolf II. Diese sammelten sich in seiner Residenzstadt, die durch die Residenz zur Weltmetropole erhoben wurde.²

Neben diesen zwei biographischen Anhaltspunkten verlieren sich jedoch über die Familie Stevens auf längere Zeit festere Angaben. War der erwähnte verstorbene

¹ Leonhard Christoph Sturm, Erste Ausübung der ... Anweisungen zu der Civil-Baukunst Nicolai Goldmanns. Leipzig 1708, S. 10.

² Ann Zwollo, Pieter Stevens, ein vergessener Maler des rudolfischen Kreises, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien LXIV, 1968, s. 119–180. Eadem, Pieter Stevens: Neue Zuschreibungen und Zusammenhänge. Umění XVIII, 1970, S. 246–259; Eadem, Pieter Stevens: Nieuw werk, contact met Jan Brueghel, invoed op Kerstiaen de Keuninck. Leids kunsthistorisches Jaarboek, 1982, S. 95–118; Eadem, Pieter Stevens. Addenda zu seinem Werk, mit einem Anhang über ein Porträt der Westonia. In: Prag um 1600: Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II. Freren 1988, S. 326–333; Teréz Gerszi, Landscape and City Views of Prague. In: Rudolf II and Prague. The Court and the City. Ed. Eliška Fučíková. New York 1997, S. 130–147, zu Stevens S. 130–135.

Peter der Jüngere vielleicht der Vater von Anton Stevens? Dessen Randdaten – der Geburt und des Todes – bleiben unbekannt, obwohl es dazwischen viele Feststellungen zu seinem Lebenslauf und künstlerischer Tätigkeit gibt. Er heiratete im Jahre 1635, wurde 1643 vielleicht bereits als königlicher Hofmaler geädelt mit dem Prädikat „von Steinfels“ und entfaltete eine rege Tätigkeit in mehreren Fächern, unter anderem auch im Freskomalen, das sein am 27. Juli 1651 getaufter Sohn Johann Jakob zu seiner ausschließlichen Spezialisierung wählen sollte.³

Wohl bei seinem Vater zunftmässig ausgebildet, wurde Johann Jakob Steinfels 1681 Bürger der Prager Kleinseite und schloß 1681 seine erste Ehe. Aus seinen Sprachkenntnissen läßt sich erahnen, dass er länger in Italien gewilt haben musste. Dass er gut Italienisch sprach, geht aus einem Schreiben eines seiner Arbeitsgeber, Heinrich Snopek, Abt des Zisterzienserstiftes Sedlec bei Kuttenberg, an den Jesuitenmaler Andrea Pozzo hervor. Diesen wollte der Prälat für Arbeiten in seinem von Johann Blasius Santini-Aichel in gotisierendem Formgut neu erbauten Klosterkirche gewinnen. Snopek versicherte Pozzo in einem lateinischen Schreiben, dass ihm in Sedlec eine gleich doppelte Hilfe bereitstehe, nämlich in den Personen Santinis und Steinfels': „meus aedilis Dominus Santini, qui scit italice, et Dominus Steinfels, pictor, qui etiam bene collet linguam italicam“. („Mein geschätzter Herr Santini, der Italienisch kann, und Herr Steinfels, Maler, der auch gut die italienische Sprache beherrscht.“)⁴

Steinfels, der seinen eigentlichen Familiennamen Stevens anscheinend bald mit seinem Prädikat „von Steinfels“ vertauschte, konnte sich in recht gutem Deutsch auszurücken, was in dieser Zeit nicht nur bei Künstlern keineswegs üblich war. Abt Snopek korrespondierte mit ihm lateinisch, wohl überzeugt, dass dieser es ohne Schwierigkeiten verstehen würde, was für eine höhere als nur rein handwerkliche Ausbildung des Malers spricht. Steinfels antwortete jedoch dagegen auf Deutsch. Gesellschaftlich scheint Steinfels überhaupt höher gestanden zu sein. Auch Abt Snopek schätzte ihn offenbar hoch. Es war durchaus nicht üblich, dass ein Abt einen Maler als „prae nobilis ac generose Domine“ („überaus ehrwürdigen und großherzigen Herrn“?) anredete und den Brief mit den Worten „me commendans maneo generose Dominationis Vestrae“ („Ich empfehle mich und verbleibe großherzig Eurer Herrschaft verbunden“?) schloß.⁵

Aus Steinfels' Kenntnis des Italienischen kam man mit Sicherheit schließen, dass er längere Zeit in Italien verbrachte, jedoch wann, wo und bei wem, bleibt eine offene Frage. Seine Kunst sagt in dieser Hinsicht zu wenig aus, um begründete Schlüsse zu erlauben, obwohl im Zusammenhang mit seinen Fresken in Waldsassen eine Reihe von möglichen Inspirationsquellen genannt wurde. Später wird davon noch die Rede sein.

³ Jana Cikánková, Antonín Stevens – život a dílo; Diplomarbeit am Institut für Kunstgeschichte der Philosophischen Fakultät der Karlsuniversität in Prag. Ms. 1985; Vlasta Dvořáková - Bohumila Mišová-Čilová, Stevensovy fresky na Strahově. Umění XXXI, 31 S. 429–432; Michael Šroněk, Pražští malíři 1600–1656. Mistři, tovaryši, učedníci a štolíři v Knize Staroměstského malířského čechu. Biografický slovník. Ed. Fontes Historiae Artium I, Praha 1997, S. 100–111, 224–229 (deutsch): Anton Stevens, Paul Stevens, Peter Stevens.

⁴ Otokar Hejnic, Příčinky k dějinám stavby chrámu Panny Marie v Sedlci u Kutné Hory. In: Památky archaeologické, Bd. 23, 1908/1909, Sp. 421–422 (Nr. 1), S. 424–426 (Nr. 4), S. 431–432 (Nr. 14.). Zu Pozzos Korrespondenz vgl. auch Pavel Preiss, Pozzo und der „Pozzismus“ in Böhmen. In: Andrea Pozzo. Ed. Alberta Battisti. Milano - Trento 1996, s. 431–440.

⁵ Hejnic (Anm. 4), Nr. 4, Sp. 424–426.

Wie stark italienisiert er sich fühlte, bezeugt die eigenhändige, italienische Beschriftung seiner Zeichnungen, die zu seinen charakteristischen, ihre malerische Nachfolge meistens weit übertreffenden künstlerischen Leistungen gehören⁶. Als Beispiel sei der Freskentrwurf für die Decke eines nicht festgestellten Profanraumes mit dem Thema *Amor omnia vincit*⁷ („Die Liebe besiegt alles“) genannt.

2. Frühes Wirken

Eine große Ausnahme ist das früheste, bisher bekannte Werk des sonst lediglich auf Fresken spezialisierten Steinfels: ein Thesenblatt mit einer allegorischen Huldigung an den Abt des Benediktiner-Doppelklosters Břevnov und Broumov (Braunau), Thomas Sartorius. Der damalige Defendent der Thesen an der Klosterschule Othmar Zinke widmete es seinem Nachfolger in der Abtswürde dieses Archisteriums Böhmens. Besonders betont ist die Rolle des Abtes Thomas Sartorius als Bauherr, der auch zu Steinfels' größten Auftraggeber wurde: Am 29. September 1690 unterschrieb er mit Steinfels den Kontrakt für einige Gemälde in der neu erbauten Klosterkirche St. Adalbert in Braunau. Es handelte sich wohl überwiegend, wenn auch nicht ausschließlich, um Fresken, die jedoch später Gemälden anderer Künstler, besonders Wenzel Lorenz Reiner, Platz machen mussten. So wurden zum Beispiel für die Kirche in Braunau 1721 sechs Seitenaltarblätter bestellt. Wahrscheinlich sollten die handschriftlich erhaltenen Programme für weitere Malereien im Braunauer Kloster ebenfalls von Steinfels, dem damals einzigen in Braunau tätigen Maler von Belang, ausgeführt werden. Ob es dazu kam, ist ungewiß, da nichts erhalten blieb.⁸

Der Kontrakt, den Steinfels am 23. Juni 1691 für diese Gewölbefresken des Jagdschlusses im kaiserlichen Wildpark zu Bubeneč, dem heutigen Naturpark Stromovka in Prag, unterschrieb, enthielt die Bedingung, dass er die Arbeit unterbrechen dürfe, um auf vier Wochen nach Braunau zurückzukehren, wo offenbar die Fresken noch nicht vollendet waren.⁹

Es ist in den Werkkontrakten üblich, dass man sich auf einen dem Auftraggeber zur Approbation vorgelegten „Abris“ beruft, den sich der Künstler in der endgültigen Fassung des Werkes einzuhalten verpflichtet, entweder schon mit Öl auf Leinwand oder mit speziellen Farbengattung in das frische aufgetragene *intonaco*. In manchen Fällen wird jedoch auch die Vorlegung einer in Öl ausgeführten Skizze gefordert. Manches hängt bei einem solchen Entschluß vom Besteller ab, der seine diesbezüglichen Bedingungen bestimmen konnte, aber vieles, wohl noch im größeren Ausmaß, von den Arbeitsgewohnheiten des Malers. Die Beschränkung auf eine „bloße“ Zeichnung war kein großes Zugeständnis, da es Maler gab, die fähig waren, durch Einfarbigkeit eine reiche Skala anzudeuten, und wieder andere, die bunt aquarierte Blätter schufen.

⁶ Pavel Preiss und Christine Thon, Johann Jakob von Steinfels als Zeichner. Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 51, 1997, S. 71–103.

⁷ Preiss in: Preiss - Thon 1997 (Anm. 6), S. 96, Nr. 18, S. 98, Abb. 18.

⁸ Preiss in: Milada Vilímková - Pavel Preiss, Ve znamení břevna a růží. Historický, kulturní a umělecký odkaz benediktinského opatství v Břevnově. Praha 1989, S. 190–191, 284–286, Anm. 9.

⁹ Antonín Podlaha, Z pamětní knihy stavebních písařů Hradu Pražského z let 1683–1719. In: Památky archaeologické, Bd. 32, 1920/1921, S. 116.

Von Steinfels haben sich keine farbigen Ölskizzen erhalten, und es ist sehr wahrscheinlich, dass es tatsächlich keine solchen gab und er stets nur die Zeichnungsform des Entwurfes kreierte, die dagegen in einer nicht geringeren Zahl vorkommen.

Es scheint sicher zu sein, dass er zu jedem seiner Fresken wenigstens eine Entwurfszeichnung zur Betrachtung und Genehmigung vorlegte. Steinfels wählte eine ganz spezifische, graphische Darstellungsart, durch die seine Zeichnungen von anderen klar abstecken. Einige von ihnen schuf er bereits für die Fresken in der Kirche und dem Kloster zu Braunau.¹⁰

3. Die Fresken Steinfels' in Waldsassen

Das gesamte ikonographische Programm der Kirche in Waldsassen, untrennbar in Stuck und Malerei ausgeführt, wird in diesem Band einer zugleich geistreichen und genauen theologischen, hagiographischen und allgemein ikonographischen Untersuchung unterzogen. Dies macht es möglich, sich in diesem Aufsatz nur auf einige Randbemerkungen zur Ikonographie zu beschränken.

3.1 Die Chorfresken

Die Fresken im Chor stellen legendär-historische Begebenheiten aus den Anfängen der Klösters vor.¹¹

Im ersten Feld wird dargestellt, wie Bischof Kuno I von Regensburg vom Mönch Gerwig, den er aus dem Kloster Siegburg zu sich in seine Residenzstadt berufen hat, um Entlassung aus den Hofdiensten gebeten wurde und die Lizenz zur Gründung einer Einsiedlerei erhielt. Zu dieser Szene hat sich Steinfels' Zeichnung erhalten, die bereits alle wesentliche Züge des Gemäldes enthält.¹²

Im zweiten Feld trifft der Markgraf Diepold auf einer Jagd im tiefen Wald den Mönch Gerwig vor seiner Einsiedlerei und entschließt sich, an diesem Ort ein Kloster zu gründen. Das dritte, größte Gemälde schildert den eigentlichen Bau des Klosters: die „Waldsassen“. Gerwig und seine Begleiter, beginnen mit dem Bezeichnen der zum Fällen bestimmten Bäume, um Platz für die neue Gründung zu machen.

¹⁰ Preiss, in: Vilímková - Preiss 1989 (Anm. 8), S. 191; Preiss in: Tausend Jahre der Benediktinerklosters Břevnov, 993–1993 (auch tschechische Ausgabe), Praha 1993, S. 166–169, Kat. Nr. VIII/19–VIII/23; Preiss in: Preiss - Thon 1997 (Anm. 6), S. 75–79, Nr. 1–79.

¹¹ Franz Binhack, Die Gründung der Cisterzienser-Abtei Waldsassen nebst den Erzählungen aus dem Leben Waldsassener Mönche. Eichstätt 1890, S. 11–13.

¹² Thon in: Preiss - Thon 1997 (Anm. 6), S. 79–81, Nr. 7, Abb. 7 a–b. Röteln und Pinseln in Rotbraun, in demselben Ton laviert, 177 × 316; Pentimenti zu den Köpfen der beiden Hauptfiguren, spätere Beschriftung in schwarzer Feder „Waldsassen“, stellenweise fleckig. Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Hdz 7748. Zum Verhältnis der Entwurfszeichnung und der malerischen Ausführung hat Christine Thon bemerkt, dass sie von einander abweichen; die Unterschiede sind jedoch keineswegs grundsätzlich, eher nur nachträglich präzisierende Einzelheiten, zum Beispiel in Gerwigs Kleidung, die den hineineilenden Eremit der Zeichnung in einem ehrwürdigen, die Gründungsliste weniger eifrig und eilig übernehmenden Mönch umwandelt. „Insgesamt ist der Entwurf tafeldarstellend aufgefasst, die Darstellung ist auf das Wesentliche konzentriert und aussagekräftiger. Das Fresko besitzt stärkere Tiefenwirkung bei gleichzeitiger Betonung der dekorativen Elemente.“

Im vierten Feld wird Gerwig vom hl. Bernhard mit dem weißen Gewand der Zisterzienser bekleidet.¹³

Auf dem fünften, letzten Fresko trägt Christus als Guter Hirt das verlorene Schafchen, das aufgehobene und wieder erneuerte Stift Waldsassen, in seine Klosterherde zurück. Zu den Chorfresken ist bisher nur eine einzige Vorlage bekannt, und zwar zu der ersten Szene.

Die Gemälde sind frontal flächig ausgebreitet, um ihre betont erzählerische Aussage zur Geltung zu bringen. Diese Aussage erscheint im 17. Jahrhundert in Legendenzyklen üblicherweise zweiteilig, was ihren konservativen Charakter hervorhebt, den die breite, plastisch hervorgehobene, breite Stuckrahmung noch unterstreicht.

Im Kontrast zu diesen in Freskotechnik ausgeführten *quadri riportati* – also Bilder, die ohne perspektivische Verkürzungen auf Decken und Gewölbe übertragen werden – stehen die in recht kühnen *Scurzi* aufgefassten Engel als Träger der einzelnen Leidensinstrumenten, der *Arma Christi*, geschickt aus graphischen Blättern jener Art geschöpft, die – wie Nachlassinventare bezeugen – in oft überraschend großer Anzahl die „Vorratskammer“ aller Maler höherer Ansprüche bildete.

3.2 Langhausfresken

Diese allgemein verbreitete Praxis spiegelt sich auch in den Langhausfresken, die Steinfels nach dem Beenden der Chormalereien aufgrund des am 11. August 1696 geschlossenen Vertrages über die Ausmalung „der Kirche außerhalb des Chores“ in Angriff nahm. Wie in dem Artikel von Leutheuser in diesem Band gründlich besprochen wird, stellen sie nach dem leider nicht erhaltenen Programm (der Ablauf des Rosenkranzes) die christologisch und zugleich mariologisch aufgefaßte Idee die freudreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnisse des Rosenkranzes dar: In jedem Joch wird eine Hauptszene von vier Trabantenbildern begleitet.

Man muß allerdings damit rechnen, dass jede zu Rate gezogene Vorlage schöpferisch umgewandelt wurde, dass zum Beispiel manche Zusammenstellungen und Gebärden traditionell geworden sind und dass es deshalb schwierig ist, ganz konkrete Vorbilder anzuführen. Zum Beispiel kann man die Geiselung mit den zwei „herumtanzenden“ Schergen – der vordere hält seine Rechte über den Kopf – bis zu Peter de Jodes Illustration in dem Kollektivwerk mehrerer niederländischer Graphiker zurückverfolgen, die Gerard Jose im Jahre 1585 in Antwerpen unter dem Titel *Tesaurus veteris et novi Testamenti* veröffentlichte.¹⁴

Steinfels' Darstellung scheint Jodes Blatt treuer zu folgen, als die Darstellung von Michael Willmann in dem berühmten Grüssauer Passionsbuch aus dem Jahre 1682, das nach den Zeichnungen des schlesischen Großmeisters im Dienst der Zisterzienser von Melchior Küsel, Georg Andreas Wolfgang dem Älteren und Johann Jacob von Sandrart graphisch ausgeführt wurde. Diese einflussreiche Publikation

¹³ David Klemm, *Ausstattungsprogramme in Zisterzienserkirchen Süddeutschlands und Österreich von 1620 bis 1720*. Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte. Frankfurt a.M. 1997, S. 130: „Erstmalig ist bei den Zisterziensern die umfangreiche malerische Darstellung eines Gründungsvorganges dargestellt.“

¹⁴ Volker Manuth, *Aspekt der Zeichenkunst des Michael Willmann*. In: Michael Willmann (1630–1706). Studien zu seinem Werk. Katalogbuch zu der Ausstellung. Ed. Franz Wagner, Konzeption: Rüdiger Klessmann und Božena Steinborn. Salzburg 1994, S. 151, Abb.

konnte auf weitere Einzelheiten des Steinfels'schen Passionsszene einwirken; einen solchen Bezug kann man vielleicht in der Mittelgruppe der Kreuzigungsszene spüren, die freilich sehr räumlich entfaltet und kompositotisch kompliziert und reich ist.¹⁵

Jedenfalls gehören die figurenreichen, dramatisch regierten Hauptszenen des Rosenkranz-Zyklus zu den besten Leistungen, die Steinfels je erreichte.

Dass dem Bauherrn in Waldsassen, „wo die Wand als Träger des Gewölbes wieder in ihr altes Recht eingesetzt“ wurde¹⁶, als Vorbild für die Innenausstattung als „Gesamtkunstwerk“¹⁷ der Passauer Dom vorschwebte, liegt klar auf der Hand¹⁸, da es sich doch um Werke des gleichen Meisters, Giovanni Battista Carlone, handelt, dem in diesem Band eine eigene Betrachtung gewidmet wird¹⁹.

Ebenso wie in Braunau und später noch in Ossek, wo in beiden Fällen andere, jedoch nicht minder meisterhafte, italienische Stuckateure arbeiteten, war auch in Waldsassen der Schwerpunkt der Innenausstattung auf die im Stuck ausgeführte Plastizität gelegt, der das malerische Element unterworfen war. Diesem Stildiktat hat sich jedoch offenbar sogar ein so ehrgeiziger und selbstsicherer Mann wie Carpofero Tencalla gefügt, der als der große Erneuerer der Wandmalerei in Deutschland galt²⁰.

Steinfels trat anscheinend in Tencallas Spuren ganz planmäßig ein. Die Langhausfresken in Waldsassen sind auf denselben Kompositionsprinzipien aufgebaut, ebenso bildartig angelegt und mit ähnlichem Architekturhintergrund ausgestattet wie diejenigen Tencallas in Passau²¹.

3.3 Das Kuppelfresko

Das Verhältnis der beiden Elemente, des Plastischen und des Malerischen, war in den kritischen neunziger Jahren, in denen wie in einem Kern die Probleme der Kunst des kommenden Jahrhunderts konzentriert waren, das Hauptanliegen: Es war die Malerei, die im 17. Jahrhundert die Üppigkeit der Stuckarbeit in den Kirchen zu einer untergeordneten Stellung und Rolle verurteilte, die im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Mitteleuropa in einer neuen Phase des seit der Renaissance

¹⁵ Andrzej Koziel, Rysunki Michaela Willmann (1630–1706). Wrocław 2001, S. 319, Nr. 32, S. 320, Abb. 160.

¹⁶ Karl Möseneder, Stuckdekoration und Deckenmalerei. In: Der Dom in Passau. Vom Barock zur Gegenwart. Ed. Karl Möseneder. Passau 1995, S. 149–235; Zitat S. 236.

¹⁷ Bernd Euler-Rolle, Kritisches zum Begriff des „Gesamtkunstwerks“ in Theorie und Praxis. In: Barock regional – international. Edd. Götz Pochat und Brigitte Wagner. Kunsthistorisches Jahrbuch Graz. 25, Graz 1993, S. 365–372, eine Auseinandersetzung mit dem vielbesprochenen, begriffsproblematischen Terminus „Gesamtkunstwerk“ mit Literaturhinweisen.

¹⁸ Lampl, Erwägungen zum Stuck der Klosterkirche Waldsassen und seinem Vorbild im Pasauer Dom. In: Waldsassen – 850 Jahre einer Stätte der Gnade. Hof 1983, S. 151 ff.

¹⁹ Eva Christine Vollmer, Der Stuck Giovanni Battista Carlones in Waldsassen.

²⁰ Joachim von Sandrart, Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste. Nürnberg 1675, ed. A. R. Pelzer, München 1925, s. 214: „Obwohl Carpophorus Tencalla von Bissone am Luger See in dem Herzogtum Mayland und also aus den italienisch Gränzen bürtig, so nehme ich doch daher Gelegenheit, ihn unter die Teutsche zu setzen, weil er sich meistens in Teutschland aufgehalten und von den Liebhabern seiner ungemeynen Wissenschaft nimmer daraus gelassen wird.“

²¹ Möseneder 1995 (Anm. 16), S. 195, Abb. 61–62.

laufenden Wettstreits, dem *paragone*, einen erfolgreichen Aufschwung erlebte, sich selbstständigte und in gesteigertem Selbstbewusstsein die Fähigkeit behauptete, die architektonische sowie plastische Komponente mit ihren eigenen Mitteln illusionistisch vorzutäuschen.

Dieser Prozess tritt besonders klar in Prag zum Vorschein, wo sich in der entstandenen Konjunktur gleich mehrere derartige, wenn auch untereinander verschiedenartige Lösungen auftraten – die unausgeführten Zeichnungsentwürfe von großartiger Aufhebung der Wände des Hauptsaaes des Hradschiner Palastes der Grafen Černín von Domenico Egidio Rossi aus dem Jahre 1696²², der leider vernichteten Ausmalung des Hauptsaaes des Palastes des Grafen Maximilian Thun auf der Prager Kleinseite von Johann Michael Rottmayr aus dem Jahre 1695²³ und der malerischen Gesamtaufassung des Habsburgersaaes in der monumentalen *villa suburbana*, genannt *Troja*, des Grafen Wenzel Adalbert von Sternberg am Moldauufer unweit von Prag²⁴.

Das war endgültig das Ende der Strömung, die unter dem Begriff „Stuckbarock“ verstanden wird²⁵.

Mit der Nachfolge Tencallas brach jedoch Steinfels in der halbkugelförmigen Kuppelschale in der Vierung der Kirche in Waldsassen. Tencallas Passauer Auffassung der viel höheren Tambourkuppel des Gemäldes mit Gott Vater in der Scheitelmitte und dem ihn umgebenden Engelchor ist in drei voneinander getrennten Wolkenkreisen stark konservativ. Das beweist der Hinweis auf Nicola Cignanis Fresko in der Kuppel der römischen Kirche Santa Pudenziana aus dem Jahre 1588 – einer um ein ganzes Jahrhundert ältere Analogie²⁶. Diese Kuppel erscheint in dem freieren, nicht so dicht zusammengeballten Reigen musizierender Engel sogar lebendiger.

In der Kuppel Waldsassens dagegen entschloß sich Steinfels für eine viel mutigere, stilistisch reifere Lösung, durch die er die ganze große Fläche malerisch meisterte. Steinfels stellt hier bereits eine völlig andere, tatsächlich hochbarocke Kunstanschauung vor. Auch dies war eine in Italien bereits allgemein angenommene Lösung, aber in Mitteleuropa gehörte sie zu den ersten ihrer Art.

²² Pavel Preiss, in: Mojmír Horyna - Pavel Preiss - Pavel Zahradník, Černínský palác v Praze, Praha 2001, S. 183, Abb. (auch englische und spanische Version; mit Literaturverzeichnis.)

²³ Pavel Preiss, Johann Michael Rottmayr und Böhmen. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Bd. 18, Nr. 62, 1974, S. 30–35, 53–56, Anm. 60–70.

²⁴ Pavel Preiss, Eucharistia – Hic Austria. Die Ursprungslegende der Pietas Habsburgo-Austriaca und die Entstehung des Bindenschildes in den Gemälden des Habsburgersaaes im Lustschloß „Troja“ bei Prag. Bilder des Reiches, Tagung in Kooperation mit der schwäbischen Forschungsgemeinschaft und der Professur für Geschichte der frühen Neuzeit der Katholischen Universität Eichstätt im Schwäbischen Bildungszentrum Kloster Irsee vom 20. März bis 23. März 1994. Irseer Schriften, Herausgegeben von Rainer Jehl und Markwart Herzog. Schwabenakademie Irsee. Band IV. Sigmaringen 1997, s. 369–395; Pavel Preiss, Pietas victrix. Il programma della Sala imperiale nella villa suburbana del conte Venceslao Adalberto di Sternberg presso Praga. Bolletino dell'Istituto Storico Ceco di Roma. – Fascicolo primo a cura di Zdenka Hladíková. Praga 1997, s. 27 – 39; Pavel Preiss - Mojmír Horyna - Pavel Zahradník, Zámek Trója u Prahy, Praha 2001, S. 131–265.

²⁵ Martin Riesenhuber OSB, Die kirchliche Baukunst in Österreich. Linz 1924, S. 82.

²⁶ Möseneder 1995 (Anm. 16), S. 184–185, 188, Abb. 48, 190, Abb. 50.

Zu diesem Vorhaben hat sich Steinfels mit einer Folge von acht großen Entwurfszeichnungen ausgerüstet, die glücklicherweise komplett erhalten geblieben sind. Auch sie sind in der für Steinfels charakteristischen, in seinen graphischen Darstellungen überwiegenden Technik: mit Röteln und Pinsel, in seinem beliebten Ziegelrot, an einige Stellen weiß erhöht²⁷.

Die großzügig entfaltete Komposition dominiert in der Mittelachse die schwebende Maria als Schutzmantelmadonna, die unter ihrem ausgebreiteten Mantel eine Schar anbetender und disputierender Zisterziensermönche und Würdenträger vereint.

Man trifft in der Gruppe anscheinend porträthafte Züge, die einzelne Mitglieder der eigenen und möglicherweise auch einer anderen Kommunität bereits im Himmel auftreten ließ – eine Tendenz zum kryptischen Darstellen in Form von „sakralen Identifikationsporträten“²⁸, die die Kirche zwar offiziell schroff ablehnte, die sich jedoch allen Verboten trotzend nie völlig ausrotten ließ; im Gegenteil: Im Barock war sie fast allgemein verbreitet²⁹.

Nach rechts schließt sich eine Gruppe von Heiligen an, in deren Mitte befindet sich der damals nicht einmal selig gesprochene Johannes von Nepomuk; es ist also ein sehr frühes Beispiel der Entfaltung der noch inoffiziellen Verehrung des Prager Generalvikars, der gemäß seiner Legende den Grad eines Märtyrers des Beichtgeheimnisses eingenommen hat. Seine Einordnung unter die größten Heiligen und Helden des Christentums hängt mit seiner außerordentlichen Stellung im Zisterziensorden zusammen, der die Verehrung für ihn, den Schüler des Ordensklosters Nepomuk in unmittelbarer Nähe seiner Geburtsstadt, ganz besonders förderte. Zum Landespatron Bayerns wurde er erst nach seiner Heiligsprechung im Juni 1729 proklamiert³⁰.

Ihm beigesellt ist der Hauptpatron von Böhmen, der heilige Wenzel. Dass der hl. Wenzel durch die Krone als König und nicht nur Fürst von Böhmen dargestellt wurde, ist wohl ein ikonographisches Zugeständnis, das bei der Ausgeprägtheit seiner Ikonographie nur ausnahmsweise vorkommt. Überdies kennzeichnen den Dargestellten als den heiligen Wenzel seine Attribute, das Schild mit schwarzen Adler auf weißem Grund, dem sogenannten „Wenzelsadler“, und die Fahne³¹.

²⁷ J. J. Steinfels, Folge von 8 Blätter, Graphitunterzeichnung, Wasserzeichen Elephant mit gekreuzten Hämmer, durchschnittliche Größe der Blätter 665 × 385 mm. Prag, Národní galerie (Nationalgalerie), Inv. Nr. K 1990–1997. Geschenk von Graf Zdenko von Thun-Hohenstein. Lit.: Vladimír Novotný, Steinfelsovy fresky pro kupoli klášterního chrámu ve Waldsassích. Památky archaeologické, Bd. 37, 1931, S. 89–93; Preis in: Preis - Thon 1997 (Anm. 6), S. 81–84, Abb. 8a–h.

²⁸ Friedrich B. Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhunderts. I–II, Manuscripte zur Kunstwissenschaft. Worms 1988, passim.

²⁹ Klemm 1997, (Anm. 13), S. 130: „Einmalig ist die Ausmalung der Kuppel mit einem Heilighimmel des Ordens“; S. 141: „Ich sehe in dem Mönch, der mit einer Scheu eine Botschaft an Maria übergibt, den Fürstenfelder Abt Martin Dallmayr, der bei Maria für den Konvent von Waldsassen um Schutz und Unterstützung im Kampfe um die Rechtsposition wählte.“

³⁰ Hans Pörnbacher, Johannes von Nepomuk als Landespatron Bayerns. In: Johannes von Nepomuk 1393 * 1993. Eine Ausstellung des Bayerischen Nationalmuseums, München in Zusammenarbeit mit dem Prämonstratenserkloster Strahov, Prag, und dem Nationalmuseum Prag. München 1993, S. 70–79.

³¹ Bärbel Hamacher, Stiftsbasilika Waldsassen. Peda Kunstführer Nr. 156/2001 (Überset-



Abb. 1: Kuppeldetail



Abb. 2: Johann Jakob Steinfels

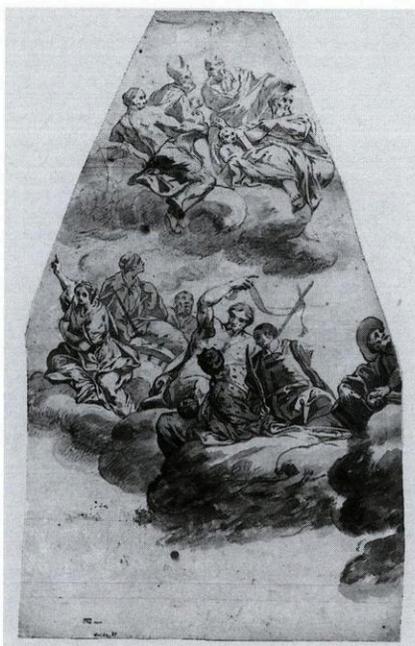
Besitz privat



Abb. 3: Entwurf zum 1. Bild der Gründungslegende Jakob Steinfels: Übergabe der Lizenz zur Gründung einer Einsiedelei an Gerwig, 1695. Berlin, SMPK, Kunstbibliothek Hdz 7748

Entwürfe für die Kuppel (Staatsgalerie Prag)





Die Verehrung des hl. Wenzel, dem im nahen Eger die Dominikanerkirche eingeweiht war, hat sich nicht bloß auf die böhmischen Kronländer beschränkt; ihre Spuren sind auch in Bayern zu finden³².

Zu der Heiligengruppe gehört noch der hl. Christophorus, der Apostel Andreas und die hl. Barbara. Eine weitere jugendliche Heilige leitet zu den Aposteln Simon und Jakobus dem Älteren über. Schräg dahinter ist die Auffindung des hl. Kreuzes dargestellt, auf den die heilige Kaiserin Helena, das Modell eines Zentralbaues als Symbol der Kirche haltend, emporblickt. Adam wird begleitet von Eva und Abel, hält in der ausgestreckten Hand den Apfel des Sündenfalls und ist durch die Gestik in Beziehung zu Petrus gesetzt, dessen obligates Attribut, der Schlüssel, erst im Fresko ausgeführt wurde. Die Figur des Longinus schließt diese Gruppe ab. Unten am Rand des Freskos kniet der hl. Bernhard, der sich mit einer Adorationsgebärde an die Schutzmantelmadonna am anderen Ende der Kuppelachse wendet. Auf der Gegenseite dominiert die die Figur Johannes' des Täuflers inmitten einer Gruppe von Heiligen. Zu ihm wendet sich ein als Rückenfigur dargestellter König, wahrscheinlich der hl. Sigismund, einer der böhmischen Landespatrone.

Der junge Diakon, dem im Entwurf das Attribut noch fehlt, ist im Fresko durch den Rost als heiliger Laurentius zu bestimmen. In der links hinter dem Täufer angeordneten Gruppe ist auf der Zeichnung nur die heilige Katharina durch das Rad zu identifizieren. Die Frauenfigur im Vordergrund kann nach der ausgeführten Fassung, in der ihr Pfeile beigegeben sind, als heilige Ursula, der bärtige Mann im Hintergrund durch die im Fresko hinzugefügten Lanze als Apostel Thomas bezeichnet werden. Nach rechts schließen der heilige Hieronymus und der Apostel Paulus an. Die folgende Gruppe, die im Entwurf den Übergang zur Schutzmantelmadonna bildet, ist nur flüchtig angedeutet. Man erkennt eine Frau mit Pyxis, wohl die heilige Maria Magdalena, und Johannes den Evangelisten mit dem Schlangengelch. Diese Heiligengruppe wurde nicht ausgeführt. Im Fresko sind an dieser Stelle zwei große Engel eingefügt, die sich illusionistisch über die das ganze Fresko unten abschließenden Ballustrade beugen oder sie zu übersteifen scheinen.

Über dieser parallel zum Kuppelrand angeordneten Heiligenversammlung bilden vier weitere Gruppen einen inneren Kreis. Die Figuren sind ebenfalls skizzenhaft angedeutet und deshalb lassen sich nur wenige auf der Zeichnung eindeutig benennen, wie Moses und Aaron und der Evangelist Matthäus über der Gruppe,

zung ins Tschechische Klášterní bazilika Waldsassen von Blanka Mičanová), S. 16 meint, dass der Begleiter des künftigen Heiligen Johannes von Nepomuk der böhmische König Wenzel IV. ist. Das ist jedoch wegen seines Rufes als Anstifter zur Ermordung des Prager Generalvikars ausgeschlossen. Dieser „alter Nero“ kommt in nepomuzenischen Zyklen nur in dramatischen Szenen des Verhöres und sogar des Marterns des Johannes vor.

³² Radek Lunga - Václav Petrbok, Die literarische Tradition der Verehrung des heiligen Wenzel zwischen Augsburg und Prag im 17. und 18. Jahrhundert. In: O! werthestes Vatterland! Kultur Deutschböhmens 17.–19. Jh. Zprávy Společnosti pro dějiny Němců v Čechách/Mitteilungen der Gesellschaft für die Geschichte der Deutschen in Böhmen, II, 2003, Ústí nad Labem 2003, S. 45–64. Zu der Darstellung der böhmischen Landespatrone mit dem hl. Wenzel an der Spitze konnte auch seine Verehrung in nahen Loket – Ellbogen beisteuern, wo ihm die im Jahr 1240 gegründete Kirche der böhmischen Kreuzherren mit dem roten Stern geweiht wurde. Zu seiner Geschichte und zum barocken Neubau (abgeschlossen erst im Jahre 1734) vgl. die Diplomarbeit an der Theologischen Fakultät der Karlsuniversität Prag von Marek Pučálík O. Cr., Ikonografie řádu křižovníků s červenou hvězdou, Praha 2003, S. 63–65.

deren Mittelpunkt Johannes der Täufer bildet. Da in meisten Fällen die Attribute fehlen, ist ihre Bestimmung nur im Vergleich mit ihrer malerischen Ausführung möglich³³.

3.4 Die Frage des Selbstporträts

Es war üblich, dass sich die Maler in Fresken in eindeutigen oder verborgenen, kryptischen Selbstbildnissen zu verewigen suchten. In den erhaltenen, meist stark in Mitleidenschaft gezogenen Fresken kommen selten Figuren vor, die so individualisiert wären, um sie als Selbstporträt einschätzen zu können. Nur ein solcher Fund könnte entscheiden, ob es sich bei einer unmittelbar wirkenden Zeichnung des Kopfes eines jungen Mannes tatsächlich um ein Bildnis oder sogar, wie man noch eher annehmen könnte, Steinfels' Selbstporträt handeln könnte, wie eine spätere, jedoch wohl noch zeitgenössische Beischrift seines Namens andeutet³⁴.

4. Sein Wirken nach Waldsassen

Im Herbst 1696, während des großen Auftrages für die Kuppel-, Gewölbe- und Wandfresken in Waldsassen, führte Steinfels eine kleine und recht anspruchslose Darstellung der Landespatrone Böhmens in der Prager Kapelle der Wallfahrtskirche Svatá Hora (Heiliger Berg) bei Příbram aus. Diesen Auftrag hat Steinfels bereits am 4. Oktober 1696 abgeschlossen³⁵.

Wahrscheinlich seit Mitte April 1699 arbeitete Steinfels an mittlerweile vollständig übermalten Fresken in der Kirche der hl. Maria Magdalena in Chlum sv. Maří (Maria Kulm), die in den Jahren 1688 bis 1697 gebaut und ausgestattet wurde. Von den ausführenden Künstlern ist nur Steinfels namentlich bekannt³⁶.

Einer undatierten Abrechnung aus dem Jahre 1700 zufolge hat er damals bereits achtzehn Monate in diesem in Nordwestböhmen berühmten Wallfahrtsort des Ritterordens der Kreuzherren mit dem roten Stern verbracht³⁷.

³³ Achim Hubel, Stiftsbasilika Waldsassen. Schnell Kunstführer. 1. české vydání, překlad Jarmila Krčálová (mit beträchtlich ergänzter Literatur des deutschen Originals) München - Zürich 1992, passim. Sabine Leutheußer, Die barocken Ausstattungsprogramme der ehemaligen Zisterzienser-Abteikirchen Waldsassen, Fürstenfeld und Raiterhaslach. München 1993, S. 71-72, 249-250, Abb. 33; Preiss - Thon, 1997, (Anm. 6), S. 79-84. Ursula Scholze, Die Barockkirche der Zisterzienserabtei Waldsassen. Mag. Arbeit, Berlin 1985.

³⁴ J. J. Steinfels, Selbstporträt (?). Rötelzeichnung, 165 × 187 mm. Beschriftet: „J. J. Steinfels“ nach der Schreibweise aus dem 18. Jahrhundert. Praha, Památník národního písemnictví. Karáskova galerie Inv.Nr. IK 1320/V 19. - Pavel Preiss, in: Tomáš Sekyrka (ed.) Umění a mistrovství. Pražská malířská bratrstva 1348-1783. Národní galerie v Praze. Praha 1997, S. 74, Kat. Nr. 2.21. Idem, Barokní a klasicistní kresby české provenience. In: Sen o říši krásy - Dream of the Empire of Beauty. Sbírka Jiřího Karáska ze Lvovic - The Collection of Jiří Karásek of Lvovice. Praha 2001, s. 72.

³⁵ Václav Vojtíček, Kaple Pražská na Svaté Hoře. In: Památky archaeologické, Bd. 26, 1914, S. 95-96.

³⁶ Vojtíček Sádlo, Kostel na Chlumu Sv. Maří. In: Zprávy památkové péče, Bd. 13, 1953, S. 229, 234.

³⁷ Věra Naňková, Na okraj dvou článků o barokní architektuře v Čechách. In: Umění, Bd. 4, 1976, S. 142, Anm. 99. Ausführlich zitiert nach den Kirchenrechnungen in: Státní ústřední archiv (Zentrales Staatsarchiv), ŘA křižovníci, Chlum sv. Maří. Steinfels erhielt für die Male-rien 1400 fl., für das Gold weitere 100 fl., einen Rekompens von 48 fl., sein Diener 4 fl., für

Zu den Fresken ist bisher nur eine einziger, robust und kontrastreich ausgeführter Zeichnungentwurf bekannt, und zwar für das Feld mit der Versammlung von Propheten nach einer Invokation der Chorals *Te Deum*³⁸.

Nach der Ausführung im Jahr 1700 folgte eine Pause bis zum Jahre 1706, in dem Steinfels an Fresken in der Zisterzienserkirche Sedlec bei Kutná Hora (Kuttenberg) arbeitete, und zwar in neunzehn Flachkuppeln im Chorumgang und den Chorkapellen der von Johann Blasius Santini Aichel barockgotisch gestalteten Stiftskirche. In das Programm, das sich ursprünglich auf den Lobgesang des geretteten Jünglings im Feuerofen (Daniel 3, 51–90) beziehen sollte, hat sich Steinfels selber eingemischt, indem er „nach langer Überlegung grosse Difficultäten gefunden, die- weilen in mänicher Versiculo differente Sachen zu exprimiren kommen“, das heißt, dass er das Thema wegen der allzu vielen Verszeilen für schwer zu verwirklichen fand³⁹.

Dass es Steinfels wagen konnte, über den Inhalt und die Auffassung der Fresken (nachdem sie bereits mit dem Architekten Santini abgesprochen wurden) auf den nicht allzu großen Gewölbefeldern zu grübeln, zeugt von der Reife einer soliden Bildung, von der auch sein recht gutes Deutsch Zeugnis ablegt. Sich gut ausdrücken zu können, war damals nicht nur bei Künstlern keineswegs selbstverständlich. Abt Snopek hat Steinfels' Einwände erhört und das Programm geändert und die Lobpreisung des „Namen Die – J.H.S., Jehova etc.“ gewählt, für die Steinfels schnelle Zeichnungen vorbereitete; bis heute wurde nur zwei von ihnen identifiziert⁴⁰.

Darauf malte Steinfels eine Himmelfahrt Mariä in der hölzernen Kuppel über einem oktogonalen Tambour der Dekanatskirche in Nĕmecký Brod (jetzt Havlíčkův Brod). Nach dem Abtragen der Kuppel blieben nur die vier Evangelisten in den Pendentifs erhalten⁴¹.

In das folgende Jahr 1707 fallen die Fresken in der Kirche der hl. Ursula am Prager Neustädter Ursulinenkloster, die die Verehrung der Personen der hl. Dreifaltigkeit darstellen. Zu dem östlichen Gewölbejoch mit dem triumphierenden Christus als Erlöser inmitten einer Engelschar, die seine Leidensinstrumente, die Arma Christi, fliegend trägt, hat sich eine Entwurfszeichnung erhalten, die unmittelbarer und freier wirkt, als die stets starren und plumpen Fresken⁴².

Mit einer Gruppe von in Prag ansässigen Künstlern wurde Steinfels 1709 nach Ludwigsburg in Württemberg berufen, um im Corps de logis des Schlosses mythologische Allegorien in Gemach, Vorgemach und Schlafkabinett des Herzogs „auf Kunstreichste nach allen richtigen distanzen, delicatesse und annehmlichkeit ...“ auszuführen, wie es im Akkord vom 10. Februar 1709 heißt⁴³.

Verpflegung 90 fl. Erwähnt wird außerdem „das Zimmer, also wo er seine Abrisß gehabt“ – wohl Kartons zu den Fresken.

³⁸ Preiss in: Preiss - Thon 1997, s. 84–86, Abb. 9. Prag, Národní galerie, Inv.Nr. K 4659, Rötöl und Pinsel in rötlichem Ton, oben nachträgliche Beschriftung „Culm“, ohne Wasserzeichen, 503 × 336.

³⁹ Hejnic 1908/09 (Anm. 4), Sp. 421–422; Brief von Steinfels an den Abt vom 11. November 1705; Thon in: Preiss - Thon 1997 (Anm. 6), S. 86.

⁴⁰ Thon in Preiss - Thon 1997 (Anm. 6), S. 86–88, Nr. 10–11, Abb. Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Hdz 7728, 7729.

⁴¹ Ivo Kořán, *Umění a umělci v Havlíčkově Brodě*. In: *Umění* Bd. 11, 1963, S. 143.

⁴² Thon in: Preiss - Thon 1997, (Anm. 6), 1997, S. 66–89, Nr. 12, Abb. Berlin, SMPK, Kunstbibliothek, Hdz 7741.

⁴³ Werner Fleischhauer, *Barock im Herzogtum Württemberg*. Stuttgart 1958, S. 155–156, Anm. 1–2.

Für die Freskomalerei erhielt Steinfels 1400 fl, für weitere 800 fl. sollte er die Lusthäuser im Garten ausmalen. Es scheint jedoch nicht berechtigt, aus der Kürze seiner Tätigkeit in Ludwigsburg, die auch andere Künstler dieser Gruppe betraf, auf eine Unzufriedenheit des herzoglichen Auftraggebers mit seiner Leistung zu schließen.

5. Letzte Aufträge

Manche seine Auftraggeber waren sich wohl einer gewissen Beschränktheit seiner künstlerischen Fähigkeiten bewusst, wie sich aus einigen Anzeichen schließen lässt. Die Unterbrechungen der freilich nie kontinuierlichen Tätigkeit des alternden Meisters scheinen sich in den folgenden Jahren beträchtlich verlängert zu haben. Soweit ein Vergleich des außerordentlichen Honorars für seine nicht allzu umfangreichen Arbeiten in Ludwigsburg mit den spärlichen 160 Gulden für seine 1713 bis 1714 entstandene Freskofolge am Mittelschiffgewölbe der Zisterzienserkirche im nordböhmischen Ossek⁴⁴ auf der Grundlage der mit Malereien bedeckten Flächen möglich ist, könnte man aus diesem Unterschied tatsächlich eine abnehmende Wertschätzung seiner Kunst ableiten.

Auffallend wirkt dabei, dass fast gleichzeitig im Jahre 1714 die Fresken in den Seitenschiffen dem jungen Wenzel Lorenz Reiner anvertraut wurden, der seine Laufbahn zum führenden Freskantem Böhmens erst begann, aber offensichtlich in Osek schon als Nachfolger Steinfels' im Jahre 1719 auch die Te-Deum-Laudamus-Invokationen in den Gewölbefeldern des Presbyteriums malte. Steinfels wurde dadurch hier endgültig zur Seite geschoben und erscheint in Osek nie mehr. Bei der Erfüllung seines Auftrages in dem eben zu Ende geführten radikalen barocken Umbau trat er auch noch zum letztem Mal in den noch ungleichen Wettkampf mit der hier eben kulminierenden Stuckarbeit des hervorragenden Dekorateurs und *plasticatore* Giacomo Antonio Corbellini (1674–1742), der auch fähig war, imposante Statuen zu modellieren⁴⁵.

Darauf folgte zwar noch ein Prestigeauftrag, nämlich die in mehrere Felder verteilte Freskomalerei auf dem berühmten, formell komplizierten Gewölbe von Christoph Dientzenhofer in der Benediktinerkirche Břevnov, wo er auch die illusionistischen Altararchitekturen für Peter Brandls Altarblätter entworfen hat, die jedoch ein anderer Maler ausführte. Dieses in den Jahren 1718 bis 1721 entstandene Werk wurde auch mit kritischen Bemerkungen angenommen, auf die Steinfels mit der üblichen Demut barocker Künstler reagierte⁴⁶.

Kritisch wurde Steinfels auch kunsthistorisch bereits früh beurteilt: „Allein seine Technik ist so eigenartig, fällt aus dem Rahmen der übrigen Freskantem so auffällig

⁴⁴ Bernhard Scheinpflug, Studien zur Geschichte von Osseg. V. Die Osseger Klostergebäude. In: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Bd. 19, 1881, S. 154; Wilhelm Turnwald, Die Fresken der Osseker Stiftskirche. In: Heimat und Volk. Forschungsbeiträge zur sudetendeutschen Geschichte. Festschrift für Wilhelm Wostry zum 60. Geburtstag. Brünn - Prag - Leipzig - Wien 1937, S. 371–374, 376–377, 381, Anm. 7–8.

⁴⁵ Mojmir Horyna, Sochařství první poloviny 18. století v oblasti činnosti architekta Oktaviána Broggia. In: Petr Macek (ed.). Oktavián Broggio 1670–1742. Galerie výtvarného umění v Litoměřicích. Litoměřice 1992, S. 148–151; Petr Macek, Barokní proměny oseckého kláštera – Die Barockwandlungen des Klosters Osek (Ossegg). In: 800 let kláštera Osek. Jubilejní sborník. – 800 Jahre Kloster Ossegg. Festschrift. Osek 1996, S. 147, 149.

⁴⁶ Preiss in: Vilímková - Preiss 1989, S. 213.

heraus ... Es genügt, darauf hinzuweisen, dass seine Zeichnung flächig ist, dass er auf Modellierung wenig Wert legt, dass auch der Farbauftrag dem Tuschen einer Zeichnung näher kommt als der Freskomalerei ...“⁴⁷.

Tatsächlich blieb Steinfels auf der Auffassung des mitteleuropäischen 17. Jahrhunderts beharren, mit der er jedoch nur noch am Anfang seiner künstlerischen Karriere Erfolg ernten konnte. Er befand sich – wie bereits auf dem Gebiet seines malerischen Beitrags – in der harten Konkurrenz zu den anderen Stuckateuren, die gerade ausholten für einen großen und kräftigen, neuen Aufschwung.

⁴⁷ Ernst Dubowy, Felix Anton Scheffler. In: Jahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München, Bd. 6, 1925/1926, S. 274.