

Maué, Claudia

Das Atlantenportal des Hauses Am Schulhof 4 in Wien und der Modello im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1993-1995, vol. 42-44, iss. F37-39, pp. [35]-58

ISBN 80-210-1407-5

ISSN 0231-5025

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110762>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CLAUDIA MAUÉ

DAS ATLANTENPORTAL DES HAUSES AM SCHULHOF 4 IN WIEN UND DER MODELLO IM GERMANISCHEN NATIONALMUSEUM NÜRNBERG

In der Skulpturensammlung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg befindet sich die Tonstatuette eines Atlanten (Abb. 1–3). Die 30,5 cm hohe, rückwärtig summarisch modellierte und von den Knien abwärts ausgehöhlte rundplastische Figur besteht aus hellem, bräunlichem, gebranntem Ton, dessen brauner Farbüberzug auch die Bruchstellen der Figur bedeckt¹. Der Atlant ist ein schlanker, aber muskulöser Mann mit rundem, bartlosem Kopf, kurzen Haaren und stark gekrümmter Nase. Um das Gewicht einer auf dem Nacken liegenden Last aufzufangen, schiebt er die rechte Schulter mit dem in die Seite gestemmen rechten Arm hoch und fängt den Druck mit dem durchgedrückten linken Bein auf; das entlastete rechte Bein ruht auf einer Bodenerhebung. Mit dem linken Arm greift der Atlant quer über den Oberkörper, um den Zipfel des grossen Manteltuchs herabzuziehen, das von der rechten Schulter über den Rücken fällt, im Bogen über den angewinkelten rechten Oberschenkel drapiert ist und dessen Saum bis zum Boden reicht. Der Blick des Atlanten senkt sich über den erhobenen linken Arm zur Seite. Der glatte, in sich kaum bewegte Mantel bildet eine Folie, vor der die Bewegungen des Körpers kraftvoll hervortreten, obwohl sie innerhalb einer geschlossenen Blockform konzentriert sind. Der Mantelsaum ist nur an der äußeren rechten Seite von der Fußstütze abgegrenzt, während er in der Vorderansicht über die Stütze gezogen erscheint, wodurch die optische Verschleifung von Figur und Plinthe erreicht wird. Die Länge der Beine und die extreme Verkürzung der Oberarme zeigt an, daß die Figur stark auf Untersicht berechnet ist.

1 Inv. Nr. Pl. O. 2406. Rückseite abgeflacht, leicht vertieft und summarisch bearbeitet. Die Figur weist kleine Reste einer rötlichen Fassung über weißer Grundierung auf. Die Statuette zeigt Brandrisse quer durch den linken Oberarm und die Hüftpartie. Am Bauch ist ein Stück ausgebrochen und ausgeflickt. Beide großen Zehen und der kleine Finger der rechten Hand sind abgebrochen.

Die Statuette zeichnet sich durch eine großzügige, flüssige Modellierung der Einzelheiten aus. Die sorgfältig geglättete Oberfläche wird nur durch kurze Kerben zur Angabe von Haaren, Augen, Fingern und Rippenansätzen durchbrochen. Aufgrund dieser Oberflächenbehandlung und wegen des schon weitgehend geklärten Bewegungsschemas — allein die unsichere Gestaltung des rechten Arms läßt noch das Experimentierstadium erkennen — ist die Nürnberger Statuette wohl nicht als Ideenskizze oder Bozzetto, sondern eher als Modello anzusehen².

Die 1927 erworbene Figur ist ein Zeugnis der in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts unter der Direktion Ernst Heinrich Zimmermanns systematisch betriebenen Ankäufe künstlerisch bedeutender barocker Bildwerke. Ein Schwerpunkt der Sammeltätigkeit war die österreichische Barockplastik, wobei man sich besonders um Beispiele der höfischen Wiener Plastik von Giovanni Giuliani und Georg Raphael Donner bemühte³. Neben den Tonstatuetten zweier Türkenknaben glaubte man auch in der Atlantenfigur eine Arbeit Giovanni Giulianis (1663–1744) als Bozzetto für eine Portalfigur an einem Wiener Adelspalais erworben zu haben; dieser bedeutendste der um 1700 in Wien arbeitenden italienischen Bildhauer war durch die Publikation seiner 145 Bozzetti im Stift Heiligenkreuz (NÖ) in der Österreichischen Kunsttopographie 1926, also ein Jahr vor dem Ankauf des Atlanten, allgemein bekannt geworden⁴.

Tatsächlich hat sich die Nürnberger Statuette als Entwurf für ein Wiener Portal erwiesen. Ihre Ausführung steht am Portal des Hauses Am Schulhof 4/ Kurrentgasse 3 (später Neuwallsches Haus) (Abb. 4 und 5) im 1. Wiener Bezirk, das Ignatio Christoph von Wertenburg um 1728 erbauen ließ⁵.

Die Zuweisung des Nürnberger Modello an Giuliani jedoch läßt sich vom heutigen Forschungsstand her gesehen nicht mehr aufrechterhalten. Der Vergleich mit Giulianis Bozzetti für das um 1705 entstandene Atlantenportal des Palais Liechtenstein am Minoritenplatz bzw. mit den beiden ausgeführten Atlan-

2 Zur Begrifflichkeit Peter Volk: Bildhauerentwürfe des bayerischen Rokoko. In: Bayerische Rokokoplastik. Vom Entwurf zur Ausführung. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum München 1985, S. 9–10.

3 Zur Ankaufspolitik Zimmermanns zwischen 1920 und 1936 Claudia Maué: Die Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts. Teil 1: Franken (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg), im Druck, Vorwort passim.

4 Dagobert Frey: Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz (Österreichische Kunsttopographie Bd. 19). Wien 1926 S. 220–247.

5 Datierung und Bauherr nach Renate Wagner-Rieger: Das Wiener Bürgerhaus des Barock und Klassizismus (= Österreichische Heimat Bd. 20). Wien 1957, S. 78 ohne Angaben über die genaue Bedeutung des Jahres 1728 für die Bauzeit des Hauses, ob als Baubeginn oder Abschluß. Die Schreibweise des Namens, der auch als Werttenberg oder Wartenberg in der Literatur vorkommt, folgt den Angaben bei Paul Harrer: Wien — seine Häuser, Menschen und Kultur. Bd. 2, Teil III, Wien 1953, S. 471–473, hier S. 472. Eine Fotokopie des als maschinenschriftliches Manuskript im Wiener Stadt- und Landesarchiv liegenden Bandes verdanke ich Herrn Hofrat Dr. Peter Pötschner, Landeskonservatorat für Wien beim Bundesdenkmalamt. Bei Harrer finden sich übrigens keinerlei Angaben zur Baugeschichte des 1684–1766 in freiherrlich Wertenburgschem Besitz befindlichen Hauses nach 1700.

ten sowie einem weiteren Atlantenmodell ungewisser Datierung und Bestimmung⁶ führt die Unterschiede in der plastischen Auffassung vor Augen. Bei Giuliani wird „die Modellierung der Oberfläche ... zu einem flimmernden Spiel von Licht und Schatten gesteigert, das von buckligen Erhebungen und muldigen Vertiefungen erzeugt wird. Die Gewandpartien und Haare zeigen eine ähnliche Struktur, was sehr zur Vereinheitlichung seiner Bildwerke beiträgt“. Giuliani „verzichtet darauf, die plastischen Formen in eindeutiger Klarheit vorzuführen“⁷.

Gerade die klare Darstellung der plastischen Formen scheint hingegen das Anliegen des Bildhauers des Nürnberger Atlanten gewesen zu sein. Zwar ist auch er um eine einheitliche Oberflächengestaltung seiner Figur bemüht, jedoch greift er zu ganz anderen Mitteln: Die Körperoberfläche erscheint durchgehend gespannt und geglättet; sie wird nur zur Angabe anatomischer Details durch Kerben unterbrochen, wobei die Kleinformen wie Finger, Zehen und Details der Gesichtsbildung durchaus summarisch behandelt sind. Ziel dieser Oberflächenbehandlung ist die Betonung der wenigen Bewegungen, die fließend wiedergegeben werden und die sich nur an ihrem Ziel stauen, wie die verdickte Form des aufgesetzten rechten Fußes und der eigentümlich gestauchte, verdreht in die Hüfte gestützte rechte Arm zeigen. Der Modellierung folgend leitet die beruhigte Oberfläche das Licht in großen Bahnen. Auch das Gewand ist in diese Formgebung einbezogen: Ohne die für Giuliani charakteristischen breitgedrückten Faltenrücken, die mit ihrer Parallel- oder Schrägführung den Verlauf der quer über den Leib gezogenen Stoffbahnen verdeutlichen⁸, hängt das dicke, durch schmale Faltengrate kaum gegliederte Manteltuch in einer schweren Bahn von der rechten Schulter herab, um — flach umschlagend die Innenseite nach außen

6 Frey (Anm. 4) S. 220, Nr. 22 und 23, S. 224, Nr. 12 mit Abb. aller drei Bozzetti in Abb. 204; Elfriede Baum: Giovanni Giuliani. Wien — München 1964, Abb. 6, S. 65, Kat. Nr. B 12, Höhe 33,5 cm für den rechten Atlanten sowie ebda. Kat. Nr. B 13 (ohne Abb.) für den linken Atlanten am Seitenportal des Palais Liechtenstein am Minoritenplatz im Stiftsmuseum Heiligenkreuz (Niederösterreich), für Giuliani nicht urkundlich gesichert, ebenso die ausgeführten Atlanten, Baum Abb. 1, S. 51, Kat. Nr. 59–60 sowie ebda. S. 69, Kat. Nr. B 122, 27 cm, mit Datierung in die frühen dreißiger Jahre. Dagegen Gertraud Schikola: Wiener Plastik der Renaissance und des Barocks. In: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien (= Geschichte der Stadt Wien, Neue Reihe Bd. VII, I). Wien 1970, S. 119 mit Anm. 203. Gegen die Zuschreibung des Nürnberger Atlanten an Giuliani sprach sich Elfriede Baum aufgrund der Unterschiede in der Modellierung aus. — Der von Eve Eszláry: Une ébauche d'atlante de Giovanni Giuliani au Musée des Beaux-arts. In: Bulletin du Musée national hongrois des Beaux Arts 6 (1955) S. 39–44 publizierte Modello hat sich als Entwurf Leonhard Sattlers für das 1712–1715 errichtete Innenhofportal des Stiftes St. Florian erwiesen, vgl. Jolán Balogh: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der bildenden Künste in Budapest. IV. –XVIII. Jahrhundert. Budapest 1975, Kat. Nr. 368, Abb. 423.

7 Schikola (Anm. 6) S. 119 als Charakteristik der Bauplastik des Palais Liechtenstein in der Bankgasse, Wien I.

8 Baum (Anm. 6) Abb. 1, 6 und 7–8 (Atlanten vom Johanneshof in Wien/Neuwaldegg, Giuliani zugeschrieben).

kehrend — glatt dem Oberschenkel aufzuliegen, die Aufwärtsbewegung des rechten Oberschenkels nachzuzeichnen und — wiederum in flachem Umschlag den Stoff wendend — in einem mäßig bewegten Zipfel zwischen den Knien zu enden. Dient das Gewand zur Verdeutlichung der Bewegungen des Körpers, so unterstützt auch der kraftvolle Körperbau mit dem relativ kleinen, runden Kopf, dem gedrungenen Oberkörper und den muskulösen, langen Unterschenkeln mit hochgewölbten Füßen den Eindruck der demonstrativen Kraftdarstellung.

Überblickt man die zur Bauzeit des Hauses am Schulhof geschaffenen Atlantenfiguren anderer Wiener Bildhauer und ihres Einflusßbereichs, findet man nichts unmittelbar Vergleichbares für die im Nürnberger Modello zutagetretende Körperauffassung. Die vor 1725 entstandenen Atlanten im Stiegenhaus des Stadtpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse⁹ lassen ebensowenig Gemeinsamkeiten mit dem Modello in Nürnberg erkennen wie die 1732/33 von Lorenzo Mattielli gearbeiteten Atlanten in der Sala terrena des Oberen Belvedere¹⁰ oder die 1734/35 entstandenen Hermen Mattiellis für die Sala terrena des Stiftes Klosterneuburg¹¹. Ebenso verdeutlichen die gleichzeitig mit den Atlanten vom Haus am Schulhof 1728/29 gearbeiteten Herkulesgruppen Mattiellis für den Reichskanzleitrakt der Wiener Hofburg¹² und die um 1730 von Mattielli konzipierten Herkulesgruppen aus Schloßhof¹³ durch ihre massigen Formen und die kleinteilig ausgebreitete Anatomie den Abstand vom Nürnberger Modello. Allenfalls bieten die Atlantenhermen am Portal des nach 1719 vielleicht von Anton Ospel errichteten Palais Wilczek in der Herrengasse eine ähnliche Körperauffassung, jedoch ist ihr Bildhauer unbekannt¹⁴.

Die trotz der vereinheitlichenden Oberflächengestaltung demonstrative Akt-darstellung des Nürnberger Atlanten erinnert hingegen an die ähnlich pronon-

9 Bruno Grimschitz: Wiener Barockpaläste. Wien 1944, Abb. 18 und 19; das bei Baum (Anm. 69) S. 20 und 69, Kat. Nr. B 122 als Kopie aus den 1730er Jahren eingeordnete Tonmodell in Stift Heiligenkreuz ist nach Schikola (Anm. 6) S. 119 und Inge Schemper-Sparholz: Skulptur und dekorative Plastik zur Zeit des Prinzen Eugen. In: Karl Gutkas (Hrsg.): Prinz Eugen und das barocke Österreich. Salzburg — Wien 1985, S. 339–348, hier S. 340, ein Entwurf Giulianis zu einem der Atlanten im Winterpalais; vgl. Frey (Anm. 4) Abb. 204, S. 224, Kat. Nr. 122.

10 Abb. bei Heinrich Ragaller: J. W. van der Auwera. Ein Skizzenbuch. Dokumente zur Gartenplastik für den Prinzen Eugen. Würzburg 1979, S. 7–10 und S. 9.

11 Heinrich Decker: Barockplastik in den Alpenländern. Wien 1943, Abb. 58 und 59; Ilse Schütz: Lorenzo Mattielli und die Sala terrena des Stiftes Klosterneuburg. In: Jahrbuch des Stifts Klosterneuburg Neue Folge Bd. 14 (1991) S. 143–178, hier S. 148.

12 Ragaller (Anm. 10) Abb. 11 und 12. Zum Darstellungsmodus der Herkulesgruppen Schemper-Sparholz (Anm. 9) S. 345, zu ihrer ikonologischen Bedeutung Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Ikonographie, Ikonologie und Programmatik des „Kaiserstils“. Berlin — New York 1981 (= Beiträge zur Kunstgeschichte Bd. 16/1), S. 343–345, Abb. 137–141.

13 Ragaller (Anm. 10) S. 15, Abb. 14 und 15.

14 Gute Abbildung bei Wolfgang Kraus — Peter Müller: Wiener Palais. Wien — München 1991, S. 104, Abb. S. 105. Zur Datierung Rupert Feuchtmüller: Die Herrengasse (= Wiener Geschichtsbücher Bd. 28). Wien — Hamburg 1982, S. 42–43 mit Anm. 67.

ziert vorgetragene Körperlichkeit der Statuen, die Georg Raphael Donner 1725–1727 für das Stiegenhaus von Schloß Mirabell in Salzburg schuf. Vor allem der als einzige signierte Figur des Zyklus immer wieder abgebildete „Paris“, der neuerdings überzeugend als „Anchises“ bezeichnet wird¹⁵, führt in ähnlich überdeutlicher Manier die Muskulatur des dargestellten Helden vor Augen (Abb. 6). In Anbetracht der vom Statuenprogramm verlangten Charakterisierung des Anchises als Liebhaber der Venus, deren Interesse er durch seine außerordentliche Schönheit und nicht durch seine Muskelkraft erregte¹⁶, gewinnt die von Donner gewählte Darstellung des Anchises als muskulöser Jüngling demonstrativen Charakter und dokumentiert das außergewöhnlich intensive Interesse des Bildhauers am menschlichen Körper¹⁷. Die Körperproportionen stimmen ebenso mit dem Atlantenmodell überein wie der kurze, breite Oberkörper, die hohe Taille und Details der Bein- und Fußbildung. Der allgemein kraftvolle Eindruck der Aktmodellierung läßt sich im Werk Donners bei einzelnen Figurentypen immer wieder feststellen, so an den Männerakten des Reliefs „Parisurteil“ und „Venus bei Vulkan“¹⁸ oder an den Männerkörpern, ja sogar an den Frauenakten des Mehlmarktbrunnens¹⁹. Ohne die Autorschaft Donners am Nürnberger Modello beweisen zu können, soll diese Zuschreibung mit weiteren Argumenten zur Diskussion gestellt werden: Das „untypische“ runde Gesicht kommt auch bei den Schergen der Preßburger Eleemosynarius-Reliefs 1730/31 vor²⁰. Die für Donner ungewöhnliche Kerbtechnik — drei Mulden in der Stirn,

-
- 15 Hans Tietze: Die profanen Denkmale der Stadt Salzburg. Wien 1914 (= Österreichische Kunsttopographie 13) S. 199–200, Abb. 254 („Paris“) und 255 (oberer Treppenabschluß mit vier weiteren Nischenfiguren); Andreas Pigler: Georg Raphael Donner. Leipzig — Wien 1929, Abb. 17 („Paris“). — Zur neuen Deutung der Statuenfolge als Vertreter der römischen Geschichte von Anchises und Venus bis zu Caesar Maria Pötzl-Malikova: Neue Erkenntnisse zum Programm des Treppenhauses in Schloß Mirabell in Salzburg. Vortrag beim Internationalen Kolloquium der Österreichischen Galerie und des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien: Georg Raphael Donner. Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst. Wien 1. 7. — 2. 7. 1993 (erscheint voraussichtlich 1996 im Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien).
- 16 Lexicon iconographicum mythologiae classicae Bd. I, 1, Zürich — München 1981, Sp. 761.
- 17 Darin geht Donner auch deutlich über das von Maria Pötzl-Maliková genannte antike Vorbild hinaus, vgl. Ausstellungskatalog Donner (Anm. 15) S. 38 mit Anm. 63; zu der zum Vorbild genommenen antiken Merkurstatue Francis Haskell — Nicholas Penny: Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900. New Haven — London 1981, S. 266–267, Kat. Nr. 61 mit Abb. 138.
- 18 Pigler (Anm. 15) S. 51–52, Abb. 50 und 51; Blauensteiner (Anm. 15) S. 28, 55, Abb. 33 und 34; Ausstellungskatalog Donner (Anm. 15) S. 298–308, Kat. Nr. 37–40. Diese Art der Aktmodellierung scheint im Werk Donners parallel zu den ganz anderen Prinzipien folgenden Aktdarstellungen in der Nachfolge Francois Duquesnoys aufzutreten. Zu dieser Richtung vgl. Ausstellungskatalog Donner (Anm. 15) S. 251–260, Kat. Nr. 17–19 und Ausstellungskatalog Aspekte der Stilbildung bei Georg Raphael Donner (1693–1741). Liebieghaus — Museum alter Plastik. Frankfurt am Main 1993.
- 19 Pigler (Anm. 15) S. 62–55, Abb. 70–80; Blauensteiner (Anm. 15) S. 33–41, 58, Abb. 63–74; Ausstellungskatalog Donner (Anm. 15) S. 366–389, Kat. Nr. 72–75.
- 20 Pigler (Anm. 15) S. 37–41, Abb. 25–31; Blauensteiner (Anm. 15) S. 18–20, 53–54, Abb.

an den Ellenbogen und zwei im linken Knie — könnte man ebenfalls mit den Eremosynarius-Reliefs oder auch mit dem Relief der „Markomannenschlacht“ am Mehlmarktbrunnen vergleichen²¹. Die im Unterschied zu dem kraftvoll und summarisch modellierten Modello etwas pedantisch und im Temperament gemäßigt ausgeführte Statue am Portal muß von einer anderen Hand stammen. Ein Indiz dafür ist z. B. die völlig unterschiedliche Faltenmodellierung über dem rechten Oberschenkel, wo sich im Modello flach geschichtete Faltenlagen übereinanderstaffeln, die in der Ausführung durch drei große, breitstegige Faltenzüge mit tiefen Tälern dazwischen reduziert sind — eine schematischere, sicher aber dem Material Stein und der angestrebten monumentalen Wirkung angemessenere Modellierung.

Sollte Georg Raphael Donner wirklich am Atlantenportal des Hauses am Schulhof beteiligt gewesen sein, kommt seine Mitarbeit nur für das Entwurfsstadium in Betracht. 1728 kehrte er aus Salzburg nach Wien zurück und könnte in diesem Jahr Modelle für die Atlanten geliefert haben. Als er Ende 1729 nach Preßburg übersiedelte, übernahm eine andere Werkstatt die Ausführung der Modelle. Aufgrund von Stilvergleichen kommt hierfür die Werkstatt Josef Päßels in Frage. Päßels 1717–1718 für das Stiftsportal in Dürnstein (Wachau) gearbeiteten Hermen²² zeigen stark verwandte Züge im Schädelaufbau, der breiten Stirn, der vortretenden Wangenknochen und dem wie eine Signatur wirkenden Details des kurzen, seitlich aus dem Kinn wachsenden Bärtchens, das dem Kopf etwas Faunistisches verleiht (Abb. 7 und 8). Auch die Wiedergabe der Muskulatur v. a. des rechten Wiener Atlanten läßt sich gut mit den zehn Jahre früher entstandenen Dürnsteiner Hermen vergleichen. Päßel²³, der um 1690 wahrschein-

12–18; Ausstellungskatalog Georg Raphael Donner und Bratislava (1693–1741). Slowakische Nationalgalerie Bratislava 1992, s. 22–34, Kat. Nr. 4–10 mit Abb. der Bronzeabgüsse.

21 Pigler (Anm. 15) S. 62, 66, Abb. 81; Blauensteiner (Anm. 15) S. 38–39, 58, Abb. 75.

22 Quellen zum Portal bei Wolfgang Pauker: Die Kirche und das Kollegiatstift der ehemaligen regulierten Chorherren zu Dürnstein. Ein Beitrag zur österreichischen Kunst- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. In: Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg Bd. 3 (1910), S. 179–344, hier S. 211–213. Demnach arbeitete Päßel außer den Hermen auch die Figuren der Stärke und Wachsamkeit im Mittelgeschoß des Portalaufbaus und die beiden Putten mit dem Wappenschild als Fensterbekrönung, während die Giebelfiguren Glaube, Liebe und Hoffnung 1720 von Johann Schmidt aus Grafenwöhr geliefert wurden. — Die Hermen schuf Päßel wohl nach eigenen Entwürfen; sie wurden von Päßel „gemäß vorgezeigten riss und nach dem Modell“ angefertigt, wobei die Quellen den Urheber von Riß und Modell verschweigen, während die im Auftrag von 1718 genannten Statuen der Tugenden und die Fensterbekrönung ausdrücklich „nach des Steindl riss contrahiert worden“, also nach den Vorgaben Matthias Steins zu arbeiten waren (Pauker S. 211, Tafel 1). — Interpretation der Quellen und Zuschreibung der Portalarchitektur an Joseph Munggenast als Weiterentwicklung des Hauptportals des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian durch Leonore Pühringer-Zwanowitz: Matthias Steinl. Wien — München 1966, S. 245–246, Kat. Nr. 58, Abb. 207.

23 Zu Päßel Alexander Hajdecki: Quellen zur Geschichte der Stadt Wien. I. Abteilung: Regesten aus in- und ausländischen Archiven mit Ausnahme des Archivs der Stadt Wien, Bd. 6, Wien 1908, S. 97, Nr. 7336, S. 132, Nr. 7963, S. 153, Nr. 8350, S. 250, Nr. 10228 und Gerhard Bittner: Baugeschichte und Kunstinventar der Sakralbauten des Gerichtsbezirkes

lich in Fischen im Allgäu geboren wurde, wohnte ab 1719 als bürgerlicher Bildhauer in St. Pölten, durfte aber erst 1722 neben seiner Tätigkeit als Gastwirt auch das Bildhauerhandwerk ausüben. Päbel hat sich Zeit seines Lebens immer wieder in Wien aufgehalten; seine 1716 in St. Pölten geschlossene Ehe findet sich auch in den Ehematrikeln von St. Stephan verzeichnet²⁴, ein Sohn wurde 1717 in Wien getauft, die weiteren Ehen schloß Päbel 1730 und 1737 in Wien „als Bürger und Bildhauer zu St. Pölten“. Nach dem Tod seiner dritten Ehefrau 1741 scheint er wieder nach Wien gezogen zu sein, wo er 1742 verstarb. Zu den wenigen erhaltenen Werken Päbels gehören neben den erwähnten Atlanten am Dürnsteiner Stiftsportal die 1734 gearbeiteten Statuen der Vier Fakultäten im Bibliothekssaal des Benediktinerstiftes Melk²⁵.

Die hier Päbel zugewiesenen Atlanten des Hauses Am Schulhof sind die bisher einzigen nachweisbaren Arbeiten dieses Bildhauers in Wien. Der Umfang seiner Tätigkeit während der mehrmaligen Aufenthalte in Wien ist noch unbekannt, jedoch verfügte Päbel zumindest 1716–1719 dort über eine leistungsfähige Werkstatt, denn von Wien aus lieferte er die Dürnsteiner Hermen und die in den Regesten des Stiftes Zwettl 1717 erwähnten „2 Figuren, 4 Khinder, Engelskhöph, Gewilk, Strallen und zierät!“ sowie den 1718 angefertigten „Nebdunus Man“ und den „geschnittenen Wagen“²⁶. Sein zweiter Wiener Aufenthalt, der durch die Eheschließung 1730 belegt ist, könnte durch die sich hinziehende Arbeit an den Atlanten bedingt gewesen sein. Auch wenn er zu dieser Zeit seine Werkstatt in St. Pölten betrieb und vermutlich die Atlanten dort an-

St. Pölten, Niederösterreich (ohne die Stadt und ohne Wilhelmsburg). Phil. Diss. Wien 1949, S. 278; Karl Gutkas: Der St. Pöltner Bildhauer Josef Päbel. In: Mitteilungsblatt des Kulturamtes St. Pölten 1955, Folge 6 und 7; Karl B. Frank: Die Barockfassade des Institutsgebäudes der Englischen Fräulein in St. Pölten und der Prandtauer-Kreis. In: Festschrift 250 Jahre Institut der Englischen Fräulein St. Pölten. St. Pölten 1956, S. 14–16, Anm. 44–46.

24 Hajdecki (Anm. 23) S. 97, Nr. 7336.

25 Hans Tietze: Die Denkmale des politischen Bezirkes Melk (= Österreichische Kunsttopographie Bd. 3). Wien 1909, S. 329, Abb. 332 und 335; Wilhelm Schier: Das Benediktinerstift Melk an der Donau. Wien — Augsburg — Köln 1918 (= Alte Kunst in Österreich), Abb. 50 und 51; Gerhard Flossmann — Wolfgang Hilger: Stift Melk und seine Kunstschatze. St. Pölten — Wien 1976, Abb. 40, S. 64. Die auf die bei Pauker (Anm. 22) S. 277–280 publizierten Dürnsteiner Quellen fußende, zuletzt von Johannes Kronbichler: Die künstlerische Ausstattung von Dom und Stift. In: Heinrich Fasching (Hrsg.): Dom und Stift St. Pölten und ihre Kunstschatze. St. Pölten — Wien 1985, S. 106–108, Abb. 59 vorgetragene Zuschreibung eines Teils der Bildhauerarbeiten an dem 1722 von Peter Widerin vollendeten Chorgestühl im Dom zu St. Pölten, der ab 1723 ausgeführten Schnitzereien an Chorgestühl im Dom zu St. Pölten und der ab 1723 ausgeführten Schnitzereien an Chorgestühl und Sakristeitüren in der Dürnsteiner Stiftskirche an Päbel wurde von der neuesten Forschung nicht übernommen, vgl. Evelyn Benesch, Bernd Euler-Rolle, Claudia Haas u. a.: Niederösterreich nördlich der Donau (= Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs). Wien 1990, S. 125 mit Zuschreibung der Dürnsteiner Arbeiten an Johann Schmidt.

26 Gutkas (Anm. 23) Folge 7, S. 14 nach Paul Buberl: Die Kunstdenkmäler des Zisterzienserklosters Zwettl (= Ostmärkische Kunsttopographie Bd. 29). Wien 1940, S. 308. Diese Arbeiten sind wohl nicht mehr erhalten.

fertigte, wird er Transport und Aufstellung der Statuen persönlich überwacht haben.

Die Nürnberger Figur ist das Modell für den linken Atlanten, der den Kopf über den vor den Körper greifenden linken Arm hinweg zum Eintretenden hinneigt; der rechte Atlant kehrt sich bei nahezu spiegelbildlichen Kontrapost jäh vom Portal ab und betont die heftige Kopfwendung durch das mit dem erhobenen rechten Arm hinter dem Rücken emporgezogene Mantelende, das als Polster zwischen tragender Schulter und lastendem Kämpfer dient. Die überraschende Kopfeigung beider Atlanten nach rechts ist wohl dadurch bedingt, daß das Atlantenportal nicht auf Frontalansicht berechnet, sondern auf einen Betrachter ausgerichtet ist, der sich dem Portal von Süden bzw. von rechts nähert. Nur dadurch erklärt sich auch die in der Frontalansicht zu weit nach links plazierte Position des Mantelzipfels über der rechten Schulter des rechten Atlanten sowie die zu weit nach oben und in die Leibmitte versetzte rechte Hand des linken Atlanten, die im Modell in die rechte Hüfte gestützt ist. Offenbar sollte durch die sich vor der Hausfront dem Betrachter entgegenneigenden Atlanten die Aufmerksamkeit auf die ambitionierte, jedoch im Winkel des Schulhofes ungünstig plazierte Fassade gelenkt werden²⁷, ein Kunstgriff, der wohl dem entwerfenden Bildhauer zuzuschreiben ist.

Die Statuen der Atlanten und die von ihnen getragene, sich zwischen vasentragenden Sockeln in zweifacher Einschnürung vorwölbende, durchbrochene Balkonbrüstung sind die einzigen vollplastischen Elemente der Fassadengliederung, die etwas unvermittelt vor der ansonsten flach gegliederten Wand stehen (Abb. 9), zumal die architektonischen Elemente des Portal- und Balkonaufbaus ohne Fortsetzung vor den Fenstern der 2. bzw. 4. Achse des 1. Stocks ins Leere laufen²⁸. Die zum Schulhof hin nur fünf Achsen breite, ursprünglich vier Geschosse umfassende, nach Westen gerichtete Fassade²⁹ besitzt keinerlei Gliederung durch Säulen, Pilaster oder Lisenen, sondern nur in Flachrelief aufgelegte,

-
- 27 Die breite Front nach Osten zur Kurrentgasse hin ist schlicht gehalten; zur Ausdehnung des Hauses zwischen Schulhof und Kurrentgasse vgl. Hugo Hassinger: *Kunsthistorischer Atlas der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien und Verzeichnis der erhaltenswerten historischen, Kunst- und Naturdenkmale des Wiener Stadtbildes* (= *Österreichische Kunsttopographie* Bd. 15). Wien 1916, Plan Nr. 1. — Zur Front an der Kurrentgasse Harrer (Anm. 5) S. 472. Fassade abgebildet bei Bruno Grimschitz: *Johann Lucas von Hildebrandt*. Wien — München 1959, Tafel 247, dazu S. 212.
- 28 Anders als etwa am Palais Caprara, wo die Atlantensäulen im Piano nobile durch Lisenen fortgesetzt werden, vgl. Grimschitz (Anm. 9), Abb. 6, oder am Palais Daun-Kinsky, wo die Atlantensäulen durch die dem Mittelteil der Fassade aufgelegten flachen hermenförmigen Lisenen fortgesetzt erscheinen, ebda. Abb. 51; architektonisch logischer erscheinen diejenigen Fassadenlösungen, welche das vorgesetzte Portal als eigenen Baukörper auffassen und konsequenterweise seine architektonische Gliederung vor den Wandflächen des Piano nobile enden lassen wie am Hermenportal des Palais Neupauer-Breuner, ebda. Abb. 55 und 56, oder am Seitenportal des Stadtpalais Liechtenstein am Minoritenplatz, ebda. Abb. 32 und Baum (Anm. 6), Abb. 1.
- 29 Die Aufstockung auf fünf Geschosse geschah vermutlich 1870, vgl. Harrer (Anm. 5) und Wagner-Rieger (Anm. 5) S. 78, Kat. Nr. I/171.

sparsam ornamentierte Putzbänder, die eine kastenförmige Rahmung der Wandfelder zwischen den Fensterbekrönungen der beiden Mittelgeschosse und den Sohlbänken der darüberliegenden Fenster bilden. Während das durchbrochene Balkongeländer mit den Bandelwerkornamenten der Fensterbekrönungen harmoniert, erscheinen die strengen architektonischen Elemente der Portalrahmung wie Fremdkörper an der Hausfassade. Die starren Kanneluren der zweifach abgetreppten, flachen Pilaster und der davor stehenden, als Sockel für die Atlanten dienenden Säulenstümpfe auf hohen Würfelsockeln tragen zu dieser Wirkung bei. Die übermäßige Breite des Portalbaus an dieser schmalen Front erweckt zusätzlich den Eindruck eines der übrigen Architektur unangemessenen Versatzstückes.

Auch von der Funktion des Gebäudes her gesehen ist das Atlantenportal ein Fremdkörper, handelt es sich doch hier um ein Zinshaus, errichtet von einem Angehörigen des niederen Adels³⁰. Die Verwendung dieser von Palastbauten des Hochadels her bekannten Bauform an einem Mietshaus ist in Wien selten³¹ und geht wohl auf den Wunsch des Bauherrn zurück, jedoch ist allgemein auch an anderen Wiener Zinshäusern dieser Jahre eine übermäßige Auszierung der Fassaden zu beobachten. Sie läßt sich mit der Absicht erklären, die Renovierung älterer Miethäuser nach außen hin sichtbar zu demonstrieren. Um eine solche Renovierung scheint es sich auch beim Anwesen Am Schulhof 4 zu handeln, das als Judenhäuser 1421 an die Stadt Wien gekommen war, im 17. Jahrhundert den benachbarten Jesuiten gehörte und sich spätestens seit 1684 im Besitz der Fa-

30 Albert Ilg: Portale von Wiener Profanbauten des XVII. und XVIII. Jahrhunderts. Sechzig Lichtdrucke nach photographischen Aufnahmen. Wien 1894, Tafel XXXIV, S. 11 für die Zugehörigkeit Wertenburgs zum niederen Adel und zur seit jeher bestehenden Funktion des Hauses als Zinshaus. Bei Harrer (Anm. 5) ist über die Zweckbestimmung des Anwesens nichts verzeichnet.

31 Dem Katalog der Bürgerhäuser bei Wagner-Rieger (Anm. 5) folgend kommen höchstens noch das Schenk- und Gasthaus zum burgundischen Kreuz in der Habsburgergasse 4 (S. 55, Kat. Nr. I/63) — das laut Hassinger (Anm. 27) S. 61 jedoch Karyatiden aufweist — und in etwa das Hermenportal am Haus Zu den sieben Schwertern in der Schwertgasse 3 (S. 78, Kat. Nr. I/174) in Frage sowie die späte Ausformung des Atlantenportals in der Mariahilferstraße 44, vgl. Ilg (Anm. 30) Tafel XLVIII.

Auch von der Architekturtheorie her ist das Atlantenmotiv der herrschaftlichen Architektur zuzuordnen, gelten Atlanten bzw. Perser seit Vitruv doch als unterworfenen Gegner, Gefangene oder Sklaven (Erik Forssman: Säule und Ornament. Studien zum Problem des Manierismus in den Säulenbüchern und Vorlageblättern des 16. und 17. Jahrhunderts. Stockholm 1956 (= Acta Universitatis Stockholmensis I), S. 135 und 137), was nur bei einer den Herrschenden zugeordneten Architektur sinnvoll ist. Daß eine ähnliche Auffassung über die Angemessenheit einzelner Architekturelemente im frühen 18. Jahrhundert noch bestand, zeigt die Bemerkung bei Leonhard Christoph Sturm: Erste Ausübung der vortrefflichen und vollständigen Anweisung zu der Civil=Bau=Kunst Nicolai Goldmanns ... Leipzig 1708, S. 9, I, IX über die Gestaltung von Portalen und den Ausnahmestrang geschmückter Säulen: „Aber in diesen allen muß man behutsam verfahren, und solche Dinge, nicht machen, als wo sie eine besondere Bedeutung, oder ein besonder Absehen haben“. — Zum Verständnis des „bedeutenden Zierrats“ in der Wiener Barockarchitektur Wolfgang Pircher: Verwüstung und Verschwendung. Adeliges Bauen nach der zweiten Türkenbelagerung. Wien 1984 (= Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte Bd. 14) S. 50–55.

milie von Wertenburg befand³². Grund für die Baufreudigkeit der Wiener Bauherren — und vermutlich auch Ignatio Christoph von Wertenburgs — war die Gewährung der sogenannten Quartierfreijahre für den Neubau oder die Renovierung von Wohnhäusern; das bedeutete, daß der Bauherr während dieser — vom Bauaufwand abhängigen — Frist von der Hofquartierpflicht befreit war³³. Das deutlichste Erkennungszeichen für die kostspielige Erneuerung von Altbauten war eine prächtige Fassade; außerdem war es ein besonderes Anliegen der zentralen Behörden bei diesen Renovierungsmaßnahmen, das Stadtbild durch repräsentative Fassaden aufzuwerten³⁴.

Die prunkvollen Fassaden vieler Zinshäuser, die oft mit den dahinterliegenden schlichten Wohnräumen nicht im Einklang standen³⁵, imitieren Fassaden der Adelspaläste³⁶. Hier zeigt sich auch das Repräsentationsbedürfnis der Bauherren, die vielfach nach kürzlich erfolgter Nobilitierung dem Vorbild des Hochadels nacheiferten³⁷. In den seltensten Fällen jedoch stammten die Baupläne für Zinshäuser von den für den Hochadel tätigen Architekten³⁸; vielmehr wurden die Elemente des Palastbaus von minder bedeutenden Architekten für die neue Bauaufgabe des Zinshauses adaptiert, was vielleicht den konservativen Charakter vieler Zinshausfassaden erklärt. Außerdem waren etablierte Architekturmotive sicher leichter als Allusionen auf Palastbauten zu verstehen als progressive Experimente³⁹.

-
- 32 Harrer (Anm. 5) S. 471–472. Harrer nennt 1684 als Besitzer den geheimen Hofsekretär Stephan Andre von Wertenburg und als letzte Eigentümer aus dieser Familie 1766 Leopold und Franz Freiherrn von Wertenburg und Maria Theresia von Gruber geb. Freiin von Wertenburg.
- 33 Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 16 und Elisabeth Lichtenberger: Wien — Das sozioökologische Modell einer barocken Residenz um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In: Wilhelm Rausch (Hrsg.): *Städtische Kultur in der Barockzeit. Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas VI*. Linz 1982, S. 235–262, hier S. 247.
- 34 Vgl. Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 17, dort auch die Erwähnung des vom Hofquartieramt in der Maria-theresianischen Zeit verwendeten Terminus der Rücksichtnahme auf die „Zier der Stadt“. Allgemein zum Wohnbau in Wien und zum Terminus „Mietspalais“ Lichtenberger (Anm. 33) besonders S. 255.
- 35 Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 17 und 23.
- 36 Hassinger (Anm. 27) S. 24; Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 23–27 mit Datierung der Orientierung des bürgerlichen Wohn- und Miethauses am Palastbau ab etwa 1720; Adalbert Klaar: Die Umwandlung des Wiener Stadtbildes. In: *Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien Bd. 12, 1955/56*, S. 182–197, nennt S. 189 unter den Beispielen der den barocken Palastgrundriß übernehmenden Häuser auch das Anwesen Am Schulhof 4. Zur Vorbildfunktion der Palastfassaden für die Wohnbauten und ihrer Rolle als Ausdruck des sozialen Wandels Pircher (Anm. 31) S. 75–76.
- 37 Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 24.
- 38 Für die Ausnahme von der Regel Hellmut Lorenz: Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur (= *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil. — Hist. Klasse, Denkschriften Bd. 218*). Wien 1991, S. 209, M-Kat. 52 (Rom, „architettura minore“, mehrere Bauten), S. 226–227, M-Kat. 64 (Wien, Haus Heissler, Umbauprojekt) und S. 244–245, M-Kat. 73 (Wien, Haus Vertura, Umbauprojekt); dort wird S. 226 ausdrücklich das Außergewöhnliche der Tatsache betont, daß ein Architekt von so hohen Graden derartige Aufträge übernahm.
- 39 Zum konservativen Charakter der an Palastbauten anschließenden Zinshausfassaden Wag-

Auch das Miethaus am Schulhof übernimmt Dekorationsmotive der Palastarchitektur, so daß Ilg urteilte: „Bei dem Anblicke dieses imposanten Baues mit seinem prunkvollen Portale von edler Bildhauerarbeit, mit dem reichen steinernen Geländer des Balcons, könnte man leicht der Meinung sein, dass man es mit dem Palaste eines stolzen Fürstengeschlechtes zu thun habe“⁴⁰. Ebenso deutlich ist die Wiederaufnahme bewährter Fassadenlösungen. Die bis auf das Portal ohne architektonische Gliederung gebliebene Hausfassade wird von den Fensterumrahmungen bestimmt; nur in den vertikalen Verbindungszonen der Fenster findet eine zarte Schichtung der Wand statt; die Gliederung des Rustikasokkels hat keinerlei Bezug zur Achsenabfolge der Obergeschosse⁴¹. Diese Art der Fassadengliederung greift auf das nach neueren Forschungen bereits um 1702 nach Entwurf von Antonio Beduzzi erbaute Palais Hatzenberg–Fürstenberg in der Grünangergasse 4/Ecke Domgasse im Wiener 1. Bezirk zurück; die formale Abhängigkeit erscheint so groß, daß die Fassade des Hauses am Schulhof einem Mitarbeiter oder Schüler Beduzzis zugeschrieben wird, wofür auch die Ähnlichkeit der plastischen Dekorationsglieder an der Fassade am Schulhof mit gesicherten Entwürfen Beduzzis spricht⁴². Eine eigene Zutat des Architekten des Hauses am Schulhof ist allenfalls die Vertikalisierung der Fassade mit Hilfe der rechteckig zwischen die Fenster gespannten Putzbänder, deren strenge und sparsame Ornamentierung an die Formensprache des bald nach 1720 in Wien aufkommenden Plattenstils erinnert⁴³.

Der enge Anschluß an die Fassade des Palais Hatzenberg–Fürstenberg ist beim Zinshaus am Schulhof wohl in erster Linie ästhetisch bedingt. Da dieses Stadtpalais ausdrücklich auf die traditionellen Hoheitsformen der klassischen Säulenordnung verzichtet und sich derart als herrschaftliche Architektur kaum zu erkennen gibt, ist eine Nachahmung seiner Fassade an einem Bürgerhaus nicht als Zitat einer Palastarchitektur erkennbar⁴⁴. Offenbar aus diesem Grund

ner–Rieger (Anm. 5) S. 29.

40 Ilg (Anm. 30) S. 11 zu Blatt XXXIV.

41 Laut freundlicher Auskunft von Wilhelm G. Rizzi ist die Sockelzone wahrscheinlich nicht im ursprünglichen Zustand erhalten.

42 Den Hinweis auf das Palais Hatzenberg–Fürstenberg als Vorbild für die Fassade am Schulhof verdanke ich einem freundlichen Hinweis von Wilhelm Georg Rizzi, der die Autorschaft eines von Beduzzi direkt abhängigen Baumeisters annimmt. Zum Palais Hatzenberg–Fürstenberg Wilhelm Georg Rizzi: Antonio Beduzzi und Johann Lucas von Hildebrandt. In: alte und moderne kunst Jahrgang 24 (1979), Heft 166/167, S. 36–45, hier S. 37–39, Abb. 3–5; Wilhelm Georg Rizzi: Antonio Beduzzi und die bolognesische Dekorationskunst in der Wiener Architektur um 1700. In: Wien und der europäische Barock. Wien — Köln — Graz 1986 (= Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Wien, 4.–10. September 1983, Bd. 7, Sektion 7), S. 55–63, hier S. 56–58. Dort in Anm. 17 der Hinweis auf die stilistisch verwandten Fassaden der Häuser Wollzeile 33 von 1717 und Fleischmarkt 15 von 1718 sowie in Anm. 18 das Haus des Baumeisters Leopold Gießl in der Kurrentgasse 6. — Abb. der Fassade bei Grimschitz (Anm. 9) Abb. 57 und bei Kraus — Müller (Anm. 14), S. 101.

43 Zum Plattenstil Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 28–29.

44 Im Gegensatz zu Johann Lucas von Hildebrandts Palais Daun–Kinsky an der Freyung, des-

erhielt das Haus am Schulhof als deutliches Zitat aus dem Formenapparat der Palastbauten das Atlantenportal, ein um 1730 schon konservatives Motiv.

Das hochbarocke Motiv des Atlantenportals tritt in Wien ohnehin erst am Ende des 17. Jahrhunderts auf. Erstes Beispiel in der Kaiserstadt ist das spätestens 1698 errichtete Portal des Palais Caprara–Geymüller in der Wallnerstraße 8⁴⁵. Von dort scheint der Architekt des Hauses am Schulhof die frontparallele Anordnung der hohen Würfelsockel und die mäßig vorschwingende, hauptsächlich ebenfalls frontparallel verlaufende Balkonbrüstung übernommen zu haben. Zwar galt die Fassade des Palais Caprara–Geymüller zur Entstehungszeit des Wertenburgschen Hauses am Schulhof noch als bedeutendes Bauwerk⁴⁶, doch erscheint dieser Rückgriff auf ein um dreißig Jahre älteres Portal umso erstaunlicher, als in der Zwischenzeit freiere Varianten des Atlantenportals entwickelt worden waren, welche durch Schrägstellung der Würfelsockel den Atlanten neue Bewegungsmöglichkeiten eröffneten. Diese orientierten sich entweder nach außen gewandt vom Portal weg — wie am Seitenportal des Stadtpalais Liechtenstein am Minoritenplatz von 1697, wohl ein Werk Hildebrandts⁴⁷ oder drehten sich zum Portal gerichtet einwärts wie am Portal des 1713–1716 von

sen Fassade mit ihrer ausgewogenen Verbindung von flacher architektonischer Gliederung und ornamentaler Dekoration als erste zur Nachahmung für Bürgerbauten geeignete Palastfassade gilt, vgl. Wagner–Rieger (Anm. 5) S. 23, 26–27, dort differenzierte Beurteilung der nicht allein der Hildebrandt–Nachfolge, sondern verschiedenen Architekten zuzuschreibenden Imitation des Palastbaus durch Bürgerhäuser; ihr folgend ist die Vorreiterrolle des Palais Daun–Kinsky betont bei Pircher (Anm. 31) S. 75–76. — Die flache Pilastergliederung von Hildebrandts Palais Daun–Kinsky war etwa für das von einem unbekanntem Architekten um 1720/25 erbaute Baderische Haus in der Himmelpfortgasse 6 vorbildlich, vgl. Abb. 104 bei Lorenz (Anm. 38), Text dazu S. 117.

- 45 Zur Entwicklung des Atlantenportals in Wien Eva Weber–Zeithammer: Studien über das Verhältnis von Architektur und Plastik in der Barockzeit. Untersuchungen an Wiener Palais des 17. und 18. Jahrhunderts. In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. 21 (1968) S. 158–215, besonders S. 177–178 und 195–199. — Zum Palais Caprara–Geymüller Günter Passavant: Studien über Domenico Egidio Rossi und seine baukünstlerische Tätigkeit innerhalb des süddeutschen und österreichischen Barock. Karlsruhe 1967, Abb. 157 und 163, S. 135–136. Passavant sieht in der Portalanlage — dem wohl ersten, vermutlich auf einen persönlichen Wunsch des Auftraggebers zurückgehenden Atlantenportal in Wien — einen Fremdkörper innerhalb der Fassadenarchitektur und plädiert für eine nachträglich Einfügung, womöglich durch Giovanni Giuliani, nach dem Vorbild der Atlanten im Stiegenhaus des Stadtpalais des Prinzen Eugen. — Würdigung als erstes Wiener Atlantenportal, zugleich Ablehnung der Zuschreibung an Giuliani bei Schikola (Anm. 6), S. 85–162, hier S. 119, 120; zuletzt Wilhelm Georg Rizzi: Zur Baugeschichte des Palais Caprara–Geymüller. In: Bericht über die Revitalisierung des Palais Caprara, Wien I. Wallnerstraße 8. Wien, Österreichische Realitäten-AG, 1988, S. 7–20, Abb. S. 15 rechts oben (seitenverkehrt) und S. 14, der aufgrund der jüngsten Bauuntersuchung keine Anhaltspunkte für eine nachträgliche Einfügung des Portals, wohl aber für einen „nach Rossis Abgang von anderer Hand“ — nämlich Beduzzi — „vorgenommenen Eingriff in die Originalplanung“ sieht.
- 46 Zur Resonanz in der Druckgraphik, einem anonymen Stich von 1715 und dem 1729 erschienenen Stich Salomon Kleiners, vgl. Passavant (Anm. 45) S. 124.
- 47 nach Rizzi 1986 (Anm. 42) S. 57–58; Figuren von Giuliani, Baum (Anm. 6) Abb. 1.

Hildebrandt errichteten Palais Daun-Kinsky⁴⁸. Allen genannten Atlantenportale gemeinsam ist die Plazierung der Atlantenstatuen auf niedrigen Säulenstümpfen. Dieses beim Palais Caprara auch als Rest der ursprünglichen glatten Torsäulen zu erklärende Motiv⁴⁹ führt Rizzi letztendlich auf die Fresken Angelo Michele Colonnas im Florentiner Palazzo Pitti zurück und erklärt sein erstmaliges Auftreten in Wien damit, daß Beduzzi in seiner Eigenschaft als Quadraturist Motive aus der barocken italienischen Deckenmalerei nach Wien importierte⁵⁰. Diese Motivtradition setzt auch der an Beduzzi geschulte Architekt des Wertenburgschen Hauses fort. Das Haus am Schulhof besitzt wohl das späteste Atlantenportal in Wien — abgesehen von der kuriosen Nachfolge, die diese „Hoheitsform“ im mittleren 18. Jahrhundert an einem Vorstadthaus im 7. Wiener Bezirk Mariahilf fand.⁵¹

Die Zugehörigkeit des Architekten des Hauses am Schulhof zum Beduzzi-Kreis könnte die Beteiligung Georg Raphael Donners an diesem Bauprojekt erklären. Antonio Beduzzi könnte den bisher in Wien wenig erfolgreichen Donner empfohlen haben, da er gleichzeitig mit Donner bis 1727 im Salzburger Schloß Mirabell tätig gewesen war⁵².

Die Erteilung des Auftrags für die Ausführung der Atlanten an einen auswärtigen Künstler muß angesichts der zahlreichen in Wien verfügbaren Wiener Bildhauer verwundern⁵³. Da die Verbindung Joseph Päbels mit Beduzzi nicht sicher zu belegen ist⁵⁴, liegt es nahe, den Grund für die Verpflichtung Päbels in Kontakten zu suchen, die er in seiner ersten Wiener Zeit knüpfte. Päbels damalige Wiener Tätigkeit scheint sich im bürgerlichen Auftragsbereich vollzogen zu haben, worauf seine Bekanntschaft mit den bürgerlichen Maurermeistern Oeckhl und Naßner hindeutet, die 1717 die Patenschaft für Päbels Sohn über-

48 Grimschitz (Anm. 9) S. 26, Abb. 50 und 51.

49 Rizzi (Anm. 45) S. 14.

50 Ebda. und Rizzi 1986 (Anm. 42) S. 57. Gute Abb. bei Cristina Piacenti Aschengreen: *Il museo degli Argenti a Firenze*. Milano 1968 (= *Gallerie e musei di Firenze*), Tafel V, Terza sala. Bei Colonna tritt auch bereits das Motiv der an den Säulen angebrachten Kränze auf, hier allerdings im oberen Teil am eigentlichen Sockel; später wird es von Giuliani wieder aufgenommen, die Bekränzung aber auf den Säulenschaft übertragen, vgl. Baum (Anm. 6) Abb. 1. — Beduzzi soll bei allen genannten Atlantenportalen außer am Stadtpalais Liechtenstein beteiligt gewesen sein, vgl. Rizzi 1979 (Anm. 42) S. 39 in Anm. 18 und Rizzi 1986 (Anm. 42) S. 57–58.

51 Ilg (Anm. 30) Tafel XLVIII, Haus Mariahilfer Straße 44 „Zu die drei Ritter“; zum Haus auch Hassinger (Anm. 27) S. 145, Fig. 150.

52 Rizzi 1979 (Anm. 42) S. 41–43 sowie Wilhelm Georg Rizzi: Antonio Beduzzi und Salzburg. In: *Salzburger Barockberichte*. Informationsblätter aus dem Salzburger Barockmuseum zur bildenden Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts H. 5/6 (1992) S. 215–220.

53 vgl. die große Zahl von Bildhauernamen in den Einträgen bei Hajdecki (Anm. 23) *passim*.

54 In Anbetracht der unsicheren Zuschreibungslage der Bildhauerarbeiten in der Dürnsteiner Kirche (vgl. hier Anm. 25) muß von der verlockenden These, der 1726 für Dürnstein tätige Beduzzi habe Päbel aufgrund der bewährten Zusammenarbeit in Dürnstein dem Bauherrn des Hauses am Schulhof empfohlen, Abstand genommen werden.

nahmen⁵⁵. Während Bartholomäus Naßner nicht weiter faßbar ist, wissen wir von dem aus Salzburg stammenden Jacob Oeckhl (gestorben 1755), daß er Stadtbaumeister, Mitglied des äußeren Rates und Untervorsteher der Zunft war. Für seinen geschäftlichen Erfolg und seinen Wohlstand spricht die Tatsache, daß er außer dem 1721 von ihm erbauten Haus am Salzgriß zeitweilig ein prächtiges Gartenpalais am Rennweg besaß⁵⁶. Auch die Stiftung der von ihm 1729–1732 errichteten Kirche in Kaltenleutgeben (Bezirk Mödling) und sein Portrait im dortigen Pfarrhof weisen ihn als vermögenden Mann aus⁵⁷. Diese Kirche und das 1732–1733 erbaute Kleine Michaelerhaus in Wien (Michaelerplatz 6) sind die bedeutendsten Bauten Oeckhls nach eigenen Plänen⁵⁸. Die für das Jahr 1717 dokumentierte Verbindung Oeckhls mit Päbel ist möglicherweise Zeichen einer bestehenden Zusammenarbeit; sie könnte auch in späteren Jahren noch fruchtbar gewesen sein. Es wäre zu untersuchen, ob Oeckhl den Bildhauer 1718 beim Bau der Pfarrkirche in Niederhollabrunn (Bezirk Korneuburg)⁵⁹ oder bei seinem Kirchenbau in Kaltenleutgeben herangezogen hat.

Möglicherweise verdankte Päbel den Auftrag für das Atlantenportal des Hauses am Schulhof der Verbindung mit Oeckhl, der durchaus der Architekt des Hauses am Schulhof gewesen sein könnte. Die an Beduzzi orientierte dekorative Auffassung der Fassade würde sich durch den Kontakt beider Künstler während

-
- 55 Hajdecki (Anm. 23) S. 250, Nr. 10228: Jacob Öckl, Maurermeister und Bartholomäus Naßner, bürgerlicher Maurermeister.
- 56 Zu Oeckhl (auch Oeckl, Oetl, Öttl, Eckl) Albert Ilg: Die Fischer von Erlach. I. Leben und Werk Johann Bernhard Fischer von Erlach. Wien 1895, S. 363–365; Ulrich Thieme — Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler Bd. 10, Leipzig 1914, S. 329 (s. v. Eckl). Zum Haus am Rennweg Géza Hajós: Die Kunstdenkmäler Wiens. Die Kirchen des III. Bezirkes (= Österreichische Kunsttopographie Bd. 41). Wien 1974, S. 122–125, 136; sichtbar auf einem 1737 erschienenen Stich nach Salomon Kleiner vgl. Elisabeth Herget (Hrsg.): Salomon Kleiner. Das florierende Wien. Dortmund 1979 (Die bibliophilen Taschenbücher Bd. 104), 4. Teil, 1737, Taf. 141.
- 57 Richard Kurt Donin: Die Kunstdenkmäler Österreichs. Niederösterreich (= Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler Österreichs). Wien — München 1972, S. 135; Ausstellungskatalog St. Michael 1288–1988. Stadtpfarrkirche und Künstlerpfarre von Wien. Historisches Museum der Stadt Wien 1988, S. 261, Kat. Nr. 38 (Portrait Oeckhls aus dem Altomonte – Umkreis). — Weitere Belege für den Reichtum Oeckhls bei Pircher (Anm. 31) S. 85.
- 58 Zuschreibung mehrerer Bürgerhäuser, darunter Tiefer Graben 10 (Kriegsverlust), bei Heinz Schöny: Der Architekt Anton Ospel. In: Wiener Geschichtsblätter Bd. 22, 1967, S. 179 sowie bei Richard Bösel — Wilhelm Georg Rizzi: Planungs- und Entstehungsgeschichte des barocken Gebäudekomplexes von St. Michael in Wien. In: Ausstellungskatalog St. Michael (Anm. 57), S. 159–179, S. 178, Anm. 52 sowie S. 172, Abb. S. 171 (Kleines Michaelerhaus). Zum Haus Nr. 10 Gertrude Tripp: Die Zukunft der Wiener Altstadt. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 4 (1950) S. 65–74, Abb. 87; eine Abbildung des zerstörten Hauses in Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 9 (1955) S. 77, Abb. 127; eine Ansicht des Hauses in der barocken Häuserzeile ebd. Abb. 126. — Zur Diskussion um die Urheberschaft Oeckhls am Gartenpalais am Rennweg vgl. Hajós (Anm. 56) S. 124.
- 59 Dehio Niederösterreich (Anm. 57) S. 230.

der — gerade in die Bauzeit des Hauses am Schulhof fallende — gleichzeitigen Beschäftigung Beduzzis und Oeckhls in der Michaelerkirche erklären⁶⁰. Auch ließe sich die Strukturierung der Fassade am Schulhof mit Formelementen des Plattenstils überzeugend mit einer Autorschaft Oeckhls vereinbaren, gilt Oeckhl doch als Anhänger dieser von Anton Ospel (1677–1756) geprägten Stilrichtung⁶¹ und als besonders qualifizierter Vertreter „der von zünftisch gebildeten Meistern getragenen Ospel-Schule“⁶². Oeckhl stand mit Ospel privat⁶³ und beruflich in Verbindung, ja soll dessen Bauführer gewesen sein⁶⁴. Oeckhls 1732–33 nach eigenen Plänen erbautes „Kleines Michaelerhaus“ und die Kirche in Kaltenleutgeben zeigen jedenfalls den Einfluß Ospels überdeutlich⁶⁵. Die um 1728 zu datierende Fassade des Hauses am Schulhof wäre das früheste erhaltene Zeugnis für die Auseinandersetzung Oeckhls mit dem Plattenstil.

Původ snímků — Nachweis der Abbildungen

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg: 1, 2, 3; Bundesdenkmalamt Wien: 4, 5, 7, 8; Bildarchiv der Österr. Nationalbibliothek, Wien: 6; Reprofoto: 9 (B. Grimschitz, Johann Lucas von Hildebrandt. Wien-München 1959, Taf. 247).

-
- 60 Wilhelm Georg Rizzi: Antonio Beduzzi und die barocken Umgestaltungen in der Kirche. In: Ausstellungskatalog St. Michael (Anm. 57), S. 179–184, Anm. 23 (Renovierung der Krippenkappelle 1729).
- 61 Zu Ospel Schöny (Anm. 58) mit älterer Literatur, außerdem Anton Wilhelm: Der Vorarlberger Architekt Anton Ospel (1677–1756). Ungedruckte Phil. Diss. Innsbruck 1964; derselbe: Anton Johann Ospel. Ein Vorarlberger Architekt in Wien, Niederösterreich und Mähren. In: Montfort. Vierteljahresschrift für Geschichte und Gegenwart Vorarlbergs, Bd. 28, 1976, S. 282–284.
- 62 Ausstellungskatalog St. Michael (Anm. 57) S. 172.
- 63 Ospel und seine Frau fungierten als Taufpaten in der Familie Oeckhl, vgl. Hajdecki (Anm. 23) S. 230, Nr. 9743 von 1730; Thieme-Becker (Anm. 56); Schöny (Anm. 58) S. 179; Oeckhl diente unter der Leitung Ospels als „Alter Feuerwerker“ im „Regiment der bürgerl. Feuerwerker und Büchsenmeister“ unter der Leitung des „Stuckhauptmanns“ Ospel, vgl. Ausstellungskatalog St. Michael (Anm. 57) Anm. 52 auf S. 178.
- 64 Schöny (Anm. 58) S. 179; Bösel — Rizzi (Anm. 58) S. 172.
- 65 Schöny (Anm. 58) S. 179; Rizzi in Ausstellungskatalog St. Michael (Anm. 57) S. 172, Kat. Nr. 38 und ebda. Abb. S. 171 und S. 283, Kat. Nr. 157. Zum künstlerischen Einfluß bei den Bürgerhäusern ebda. S. 178, Anm. 52.



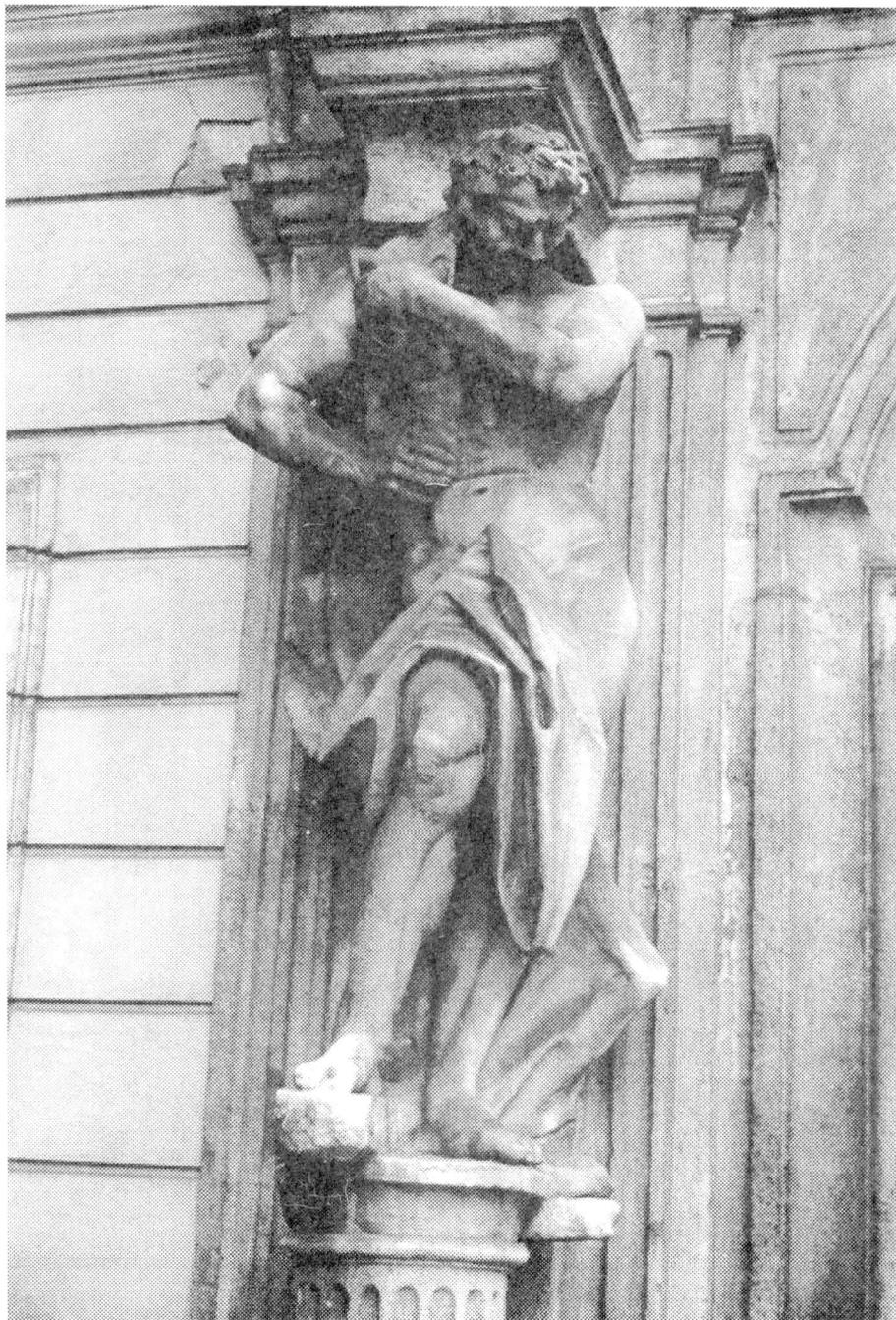
1. Wiener Bildhauer um 1728, Der Atlant. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



2. Wiener Bildhauer um 1728, Der Atlant. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



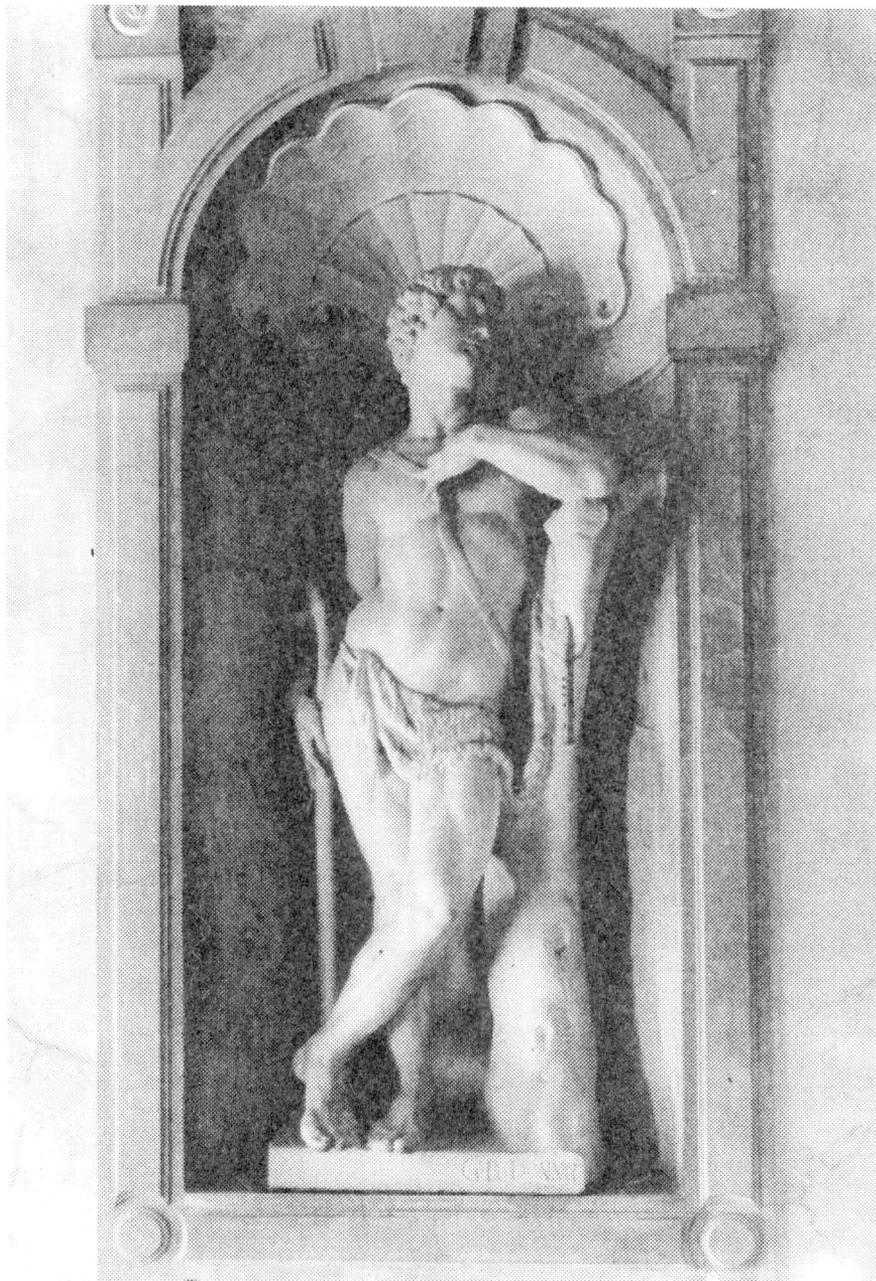
3. Wiener Bildhauer um 1728, Der Atlant. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.



4. J. Pábel, Atlant am Portal des Hauses Am Schulhof 4, Wien.



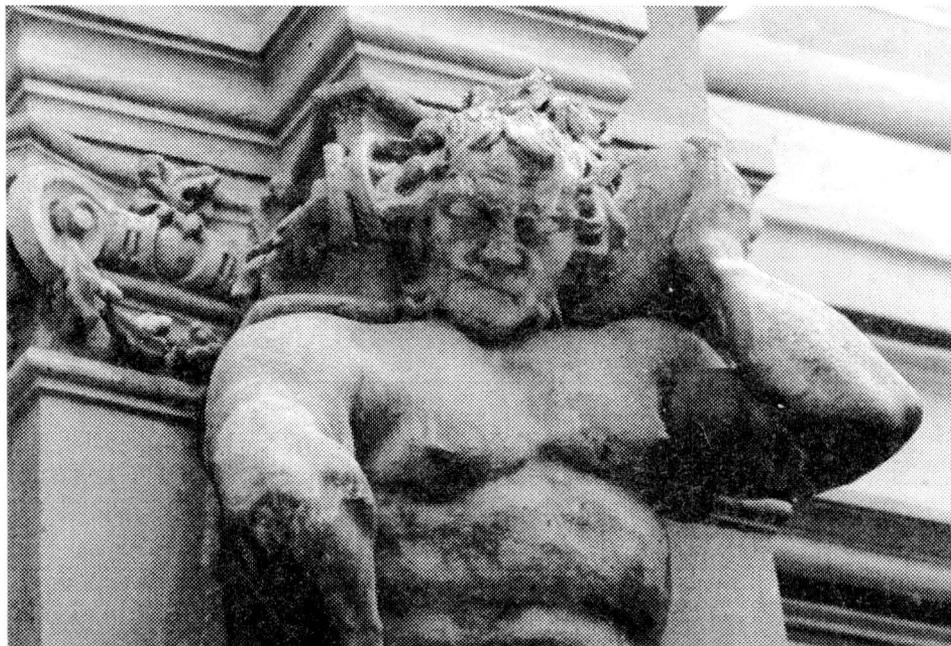
5. Portal des Hauses Am Schulhof 4, Wien.



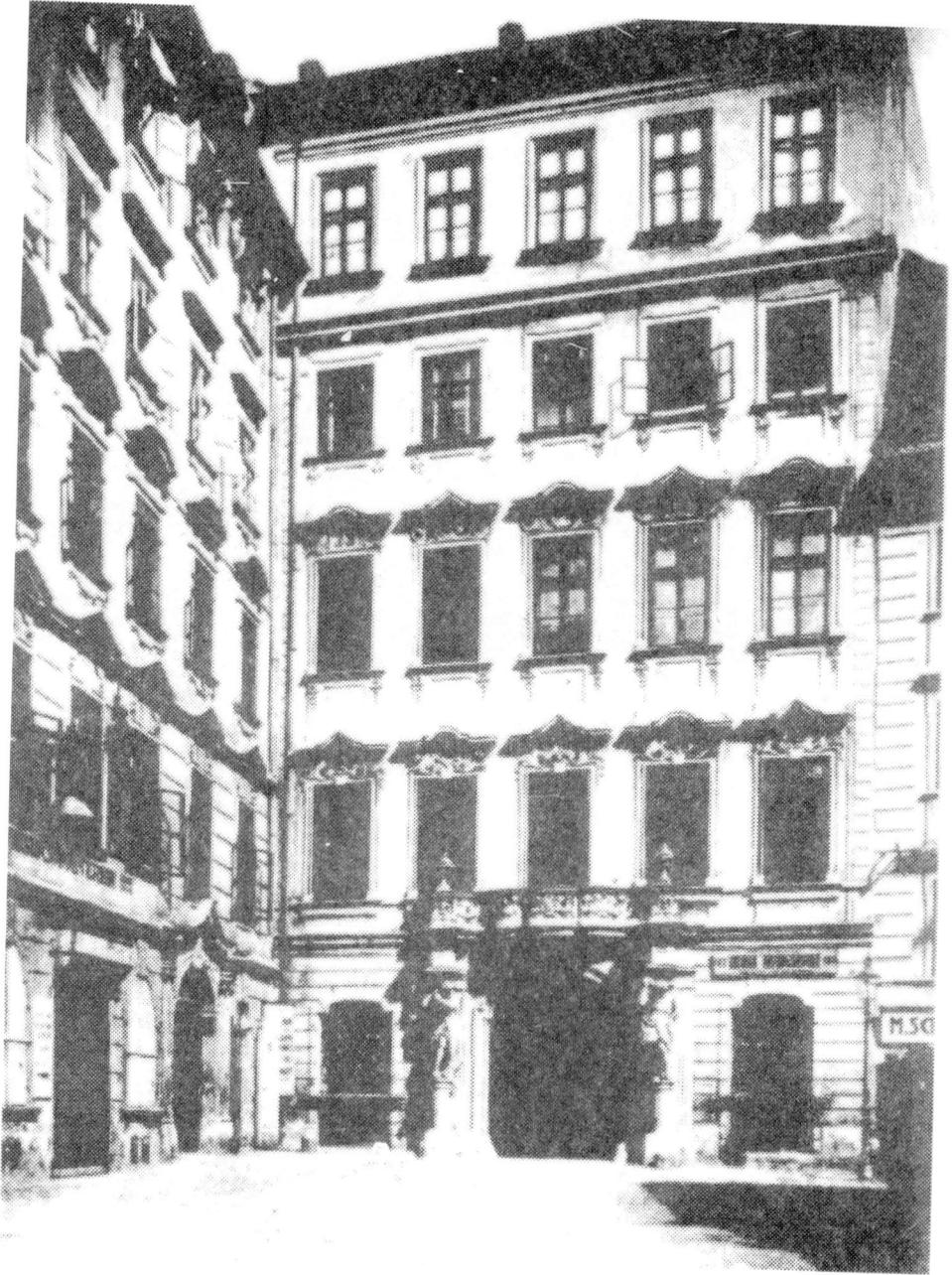
6. G.R. Donner, Anchises. Salzburg, Schloss Mirabell.



7. J. Pöbel, Der Kopf des Atlanten am Portal des Hauses Am Schulhof 4, Wien.



8. J. Päbel, Kopf der Herme am Stiftsportal in Dürnstein.



9. Die Hausfassade Am Schulhof 4, Wien.