



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern
der Wiener Ringstraßenzeit

Verfasserin

Birgit Lorenz

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, November 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:
Studienrichtung lt. Studienblatt:
Betreuerin:

A 315
Kunstgeschichte
Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhalt

1	Einleitung.....	1
1.1	Vorwort	1
1.2	Vorgehensweise und Motivation.....	2
1.3	Forschungsstand	4
2	Allgemeiner Teil.....	8
2.1	Unterschiede und Gemeinsamkeiten: Künstler und Dichter	8
2.2	Begriffserklärung Denkmäler.....	10
3	Zeitumstände – Situation in Wien	13
3.1	Die Stadterweiterung.....	13
3.2	Die Künstler und Dichter der Ringstraße.....	14
3.3	Beginn der Denkmalwut	16
3.4	Stifter und Finanzielle Fragen.....	17
3.5	Material	19
4	Denkmäler.....	21
4.1	Exkurs: Einleitung in die Thematik Dichterdenkmal.....	21
4.2	Kulturgut des Bildungsbürgertums – Helden älterer Zeit	26
4.2.1	Schiller und Goethe in Tradition der Dichterdenkmäler	29
4.2.2	Bauplastik und wichtige bildende Künstler der Geschichte.....	43
4.3	Zeitgenossen der Ringstraßenzeit von ihren Kollegen und Nachfolgern gesehen....	54
4.3.1	Vaterländisches und Volksnähe	60
4.3.2	Künstlerdenkmäler im Stadtpark.....	83
4.3.3	Denkmäler um das Rathaus.....	93
4.3.4	Weitere Künstlerdenkmäler.....	99
4.4	Nicht realisierte Denkmäler	103
5	Conclusio	109

6	Anhang.....	112
6.1	Anhang 1: Text des Handschreibens vom 20. Dezember 1857	112
6.2	Anhang 2: Gedichte.....	114
6.2.1	<i>Schiller's Standbild</i> von Anastasius Grün:.....	114
6.2.2	Ferdinand von Saar: Gedicht zur Enthüllung des Goethe-Denkmal.....	115
6.2.3	Ferdinand von Saar: Festgedicht zur Enthüllung des Raimund-Denkmales ...	116
6.2.4	Rudolf Hawel: Festgedicht zur Enthüllung des Anzengruber-Denkmal.....	116
6.2.5	Heinrich Heine: Wo?.....	117
6.3	Tabelle: Denkmäler der Ringstraße	118
7	Literatur	124
7.1	Monographien und Publikationen	124
7.2	Zeitungen und Zeitschriften	131
7.3	Internetquellen.....	133
8	Abbildungsverzeichnis	135
9	Abbildungen	151

1 Einleitung

1.1 Vorwort

Zählt man heute die Denkmäler an der Ringstraße (vgl. Aufzählung bei Hedwig ABRAHAM¹, siehe Tabelle 1 im Anhang) so wird man von deren Zahl überrascht sein. Viele von ihnen gehören heute schon zum Straßenbild und fallen nicht mehr explizit ins Auge. Signifikant ist, dass diese ‚Denkmalwut‘ erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts begann und ein Großteil der Monumente schon vor dem Ersten Weltkrieg aufgestellt war. Die ‚Ringstraßenzeit‘, also jene Jahre zwischen dem Weihnachtседikt 1857 und dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges, soll den Zeitrahmen für diese Arbeit bilden. Diese Jahre waren die Zeit der bürgerlichen Repräsentation schlechthin: In den Untersuchungen von Initiatoren, Programmen, Wettbewerben, Künstlern, Konkurrenzentwürfen und Enthüllungsfeierlichkeiten der Denkmäler treten genuin bürgerliche Charakteristika auf. Denkmäler werden als Teil der Öffentlichkeit gesehen und beherrschen die urbanen Räume. In dieser Funktion bilden sie wichtige und oft genutzte Instrumente der bürgerlichen Selbstrepräsentation.² Wie sich im Verlauf der Arbeit herausstellen wird, spielte die Aufstellung von Denkmälern für Künstler, Dichter und Musiker hierfür eine große Rolle.

[D]ie [...] Geschichte von Denkmälern und Denkmalprojekten vom ausgehenden 18. bis ins beginnend[e] 20. Jahrhundert zeigt, daß sich Künstler und vor allem ‚Dichturfürsten‘ in besonderer Weise zur Versinnbildlichung bürgerlicher Wertnormen und politischer Ansprüche eigneten. Leistung und Kraft, Intellekt und Ausdauer, nicht ererbte Güter und Positionen bildeten ihr Erfolgsgeheimnis. Sie kamen aus dem ‚Volk‘, von dem sie sich andererseits durch ihre Leistungen erhob. Sie repräsentierten mit ihren Idealen das bürgerliche Aufstiegsmodell. Damit waren sie als Idealfiguren, als Bezugsfiguren für alle bürgerlichen Fraktionen, für Besitz und Bildung geeignet. Darüber hinaus ist das Dichterdenkmal aber auch stets ‚materialistisches Zeichen‘ für die ‚Poesie‘, ein zentrales Element bürgerlichen Kulturverständnisses; es dokumentiert Dauerhaftigkeit und Überzeitlichkeit; es verweist – wie die meisten zeitgenössischen ‚Monumente‘ – auf die Kraft bürgerlicher Gemeinschaftsleistung bei Konzeption und Finanzierung.³

Eben diese Künstler- und Dichterrepräsentation ist Thema der vorliegenden Arbeit.

¹ Vgl. Abraham 2011.

² Vgl. Haas/Stekl 1995, S. 17.

³ Haas/Stekl 1995, S. 17.

1.2 Vorgehensweise und Motivation

Mein Interesse liegt schon lange im Bereich der Künstler- bzw. Dichterrepräsentation. Den Anstoß zur vorliegenden Arbeit gab die Vorlesung der Deutschen Philologie mit dem Titel „Das Bild des Künstlers“ bei Univ. Doz. Dr. Irmgard Egger. Dort wurde die Darstellung in der Literatur in den Vordergrund gestellt, ich aber habe mir zum Ziel gesetzt, die bildliche Repräsentation von Künstlern und Dichtern in Denkmälern genauer zu betrachten.

Meine Grundthese aus bisherigen Forschungsgebieten ist, dass für Dichter und bildende Künstler immer wieder sehr divergierende Darstellungsmodi verwendet wurden. Wurden Dichter eher in Richtung Gelehrter dargestellt, so können bildende Künstler in Richtung Handwerker eingestuft werden. Ich möchte nun der Frage nachgehen, ob man diese Unterschiede in den Denkmälern des 19. Jahrhunderts findet bzw. ob eine darstellerische Unterscheidung der beiden Gruppen möglich ist.

Es gilt einige Fragen zu lösen, zum Beispiel auf welche Art und Weise die Gestaltung der Denkmäler durch Form, Portrait, Figuren, Inschriften usw. an die Leistung des Dargestellten erinnert bzw. ob überhaupt erkennbar ist, welchen Beruf der Verewigte ausgeübt hat. Gibt es eine gültige Ikonographie für die Darstellung dieser Gesellschaftsgruppen bzw. vermag der Betrachter zwischen Künstler- und Dichterdenkmal zu unterscheiden? Welche Rolle spielten Inschriften? Weiters ist zu klären, aus welchem Impuls heraus das Denkmal entstanden ist bzw. wer die Initiatoren und Geldgeber des jeweiligen Projektes waren. Ebenso ist es interessant zu erfahren, wer der ausführende Künstler war und wie er den Auftrag erhalten hat. Geschah dies durch einen Wettbewerb oder wurde er direkt beauftragt? Begünstigten Bekanntschaften zum Dargestellten oder einem Mitglied des Denkmalkomitees die Wahl des Künstlers? Eine wichtige Frage stellt natürlich auch jene nach der Gestaltung ähnlicher Werke in anderen Städten und Ländern dar. Hier ist vor allem ein Vergleich mit Deutschland lohnenswert. Ebenfalls gilt es zu untersuchen, wie dieselben Personen bei anderen Gelegenheiten – sei es bei Denkmälern in anderen Städten, zu anderen Zeiten oder bei Grabmälern – dargestellt wurden. Hierbei beschränke ich mich jedoch auf plastische Darstellungen, da der Vergleich mit gemalten Portraits bei der Fülle der dargestellten Dichter und Künstler den Rahmen vorliegenden Untersuchungen sprengen würde.

Die folgende Arbeit ist in mehrere Abschnitte gegliedert. Zunächst möchte ich in einem allgemeinen Teil den Begriff des Denkmals genau abgrenzen sowie einige traditionelle Unterschiede in der Repräsentation von Dichtern und bildenden Künstlern herausarbeiten. Um die Darstellung der Dichter und bildenden Künstler in der Ringstraßenzeit zu verstehen, bedarf es, die Hintergründe der historischen und politischen, aber auch gesellschaftlichen Ereignisse der damaligen Epoche in Erinnerung zu rufen. Diese geschieht in dem Kapitel *Zeitumstände – Die Situation in Wien* (Kapitel 3).

Im Hauptteil wird speziell auf die Denkmäler eingegangen, die sich in mehrere Gruppen gliedern lassen. Im Großen und Ganzen wird bei den behandelten Objekten die chronologische Reihenfolge befolgt, da sich mit den Zeitgeschehnissen auch die Darstellungsformen der durch ein Denkmal geehrten Personen änderten.

Das erste an der Ringstraße geschaffene große Dichterdenkmal war jenes für Friedrich Schiller (1876 enthüllt). Es zeigt ein typisches Standbild in der Tradition der (deutschen) Dichterdenkmäler, wobei auch der politische Hintergrund hier eine große Rolle spielt. Hierfür liefert die Geschichte der Dichterdenkmal-Tradition im Allgemeinen, die als Exkurs behandelt wird, zusätzlich nützliche Information. Auch das Monument für Johann Wolfgang von Goethe (erst 1900 enthüllt) folgt in gewissem Maße dieser Tradition, zeigt aber auch, wie sich in wenigen Jahren die Darstellungsmöglichkeiten ändern konnten.

Die zweite betrachtete Gruppe widmet sich den bildenden Künstlern früherer Jahrhunderte. Wie auch bei den dargestellten Dichtern dominierte am Beginn des ‚Denkmalbooms‘ die Auswahl ‚historischer‘ Persönlichkeiten – zum Teil wurden die Gewürdigten zusätzlich historisiert, was vor allem durch antike bzw. nicht zeitgenössische Gewandung geschah. In diese Kategorie fallen auch die bauplastischen Darstellungen berühmter Persönlichkeiten an Museen, Theatern und Bildungseinrichtungen.

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts begann man Zeitgenossen und kürzlich verstorbene Persönlichkeiten mit Denkmälern zu ehren. Nun wurde auch den ‚Mitarbeitern‘ an der Kultur der Gründerzeit die nötige Verehrung zuteil – unter Umständen auch zu schnell und zu früh. So weiß man heutzutage oft nicht gleich, wer der Dargestellte war bzw. was er tat, um diese Ehre zu erhalten (so zum Beispiel Friedrich Halm, Abb. 169).

Da meine Anregungen (vorrangig) aus dem Bereich der Deutschen Philologie stammen, werde ich im Laufe der Arbeit auch einige Gedichte vorstellen, die zu den Denkmalenthül-

lungen verfasst wurden und manche Argumentationsgänge besser verdeutlichen sollen. Diese finden sich im Anhang.

Im vorletzten Kapitel möchte ich noch auf zwei unausgeführte Projekte zu sprechen kommen. Zum einen handelt es sich um einen Denkmalthain, der im Zuge der Umgestaltung des Volksgartens entstehen sollte. Zum anderen um die österreichische Beteiligung an den Denkmalprojekten für Heinrich Heine, auch wenn in Österreich keines dieser Monumente ausgeführt wurde. Diese Projekte geben ebenfalls einen Einblick in die Denkmalsituation der Zeit, wurden jedoch aus diversen Gründen nicht verwirklicht.

Am Ende werden die Ergebnisse im Schlusskapitel zusammengefasst. Dieses soll Aufschluss darüber geben, inwiefern die Frage nach den Unterschieden und den Gemeinsamkeiten in der Darstellung von Dichtern und Künstlern und der Erkennbarkeit ihrer Profession beantwortet werden kann.

1.3 *Forschungsstand*

Zu den einzelnen Themen Künstlerrepräsentation und Dichterrepräsentation gibt es jeweils viel Literatur, bisher wurde der Schritt zum Vergleich der beiden nur in den seltensten Fällen gemacht. Die meisten Abhandlungen sind entweder sehr allgemein gehalten und behandeln an willkürlichen Beispielen die Darstellung in Portraits, Denkmälern oder Biographien. Der Rest beschäftigt sich mit sehr speziellen Fällen, die außerhalb von regionalen Fachkreisen unbekannt sind.

Ich will versuchen, diese beiden Extreme zueinander zu führen und anhand von Beispielen der Wiener Ringstraßendenkmäler Unterschiede in der Darstellung von Dichtern und Künstlern aufzuzeigen.

Eine gute Einleitung in die Thematik der Künstler- und Dichterdarstellung bieten Ernst KRIS und Otto KURZ in *Die Legende vom Künstler*⁴ und Catherine M. SOUSSLOFF in *The absolute artist. The historiography of a concept*⁵.

Für die Thematik der Dichterdenkmäler habe ich Rolf SELBMANN mit *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein*⁶ und Roland KANZ mit *Dichter und Denker im Portrait. Spurengänge zur deutschen Portraïtkultur des 18. Jahrhunderts*⁷ her-

⁴ Ernst Kris, / Otto Kurz, *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch.* Frankfurt/ Main: Suhrkamp 1980.

⁵ Catherine M. Soussloff, *The absolute artist. The historiography of a concept,* Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997.

⁶ Rolf Selbmann, *Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein.* Stuttgart 1988.

⁷ Roland Kanz, *Dichter und Denker im Portrait. Spurengänge zur deutschen Portraïtkultur des 18. Jahrhunderts,* München: Deutscher Kunstverlag 1993.

angezogen. Einen Einblick in den Beginn der Standbildertradition der Neuzeit bietet Herbert KEUNTNER⁸ in dem Aufsatz *Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento*.

Die erste Bearbeitung der historischen, insbesondere gesellschaftsgeschichtlichen Aspekte des Gesamtbestandes erfolgte auf Grund von Quellenmaterial erst 1969 durch Gerhart KAPNER in dem Buch *Die Denkmäler der Wiener Ringstraße*⁹ bzw. 1970 durch denselben Autor in dem Band *Freiplastik in Wien*¹⁰. Auf seine Erkenntnisse aus den Archiven¹¹ möchte ich aufbauen. Er liefert in seinem 1973 erschienenen Buch¹² einen guten Einblick in den vorhergehenden Forschungsstand, den ich hier zusammenfasse, der für die vorliegende Arbeit jedoch kaum herangezogen wurde. Im Jahr 1903 bemühte sich Ludwig HEVESI¹³ um eine erste Interpretation des Bestandes in *Österreichische Kunst 1848-1900*. 1906 versuchte Paul KORTZ¹⁴ einen Überblick über den Bestand der Denkmäler, soweit dieser schon existierte, zu bringen. Darauf folgten einige wissenschaftliche Betrachtungen und Monographien zu einzelnen Denkmälern bzw. Künstlern. Meist handelte es sich jedoch um keines der von mir betrachteten Werke.

Somit sind die Ringstraßendenkmäler bis 1918 lückenlos dokumentiert, vor allem was spezifische kunsthistorische Fragen wie formale Gestaltungsprinzipien und Typenbildungen betrifft, die vor allem PÖTZL-MALIKOVA¹⁵ und KRAUSE¹⁶ behandelten.

Generell gilt die Reihe *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*¹⁷, die zwischen 1969 und 1981 von Renate WAGNER-RIEGER herausgegeben wurde, als *die* Basisliteratur zu allem, was die Ringstraße betrifft, da seither kaum neue Publikationen zu diesem Thema erschienen sind. Für die vorliegende Arbeit sind besonders die Bände von Elisabeth

⁸ Herbert Keutner, *Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento*, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 138-168.

⁹ Gerhardt Kapner, *Denkmäler der Wiener Ringstraße*, Wien: Jugend und Volk 1969.

¹⁰ Gerhard Kapner, *Freiplastik in Wien*, Wien/München: Jugend und Volk 1970. (Wiener Schriften Heft 31).

¹¹ Zusätzliche Information bei Kapner 1973, S. 3-5

¹² Siehe Gerhard Kapner, *Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 3-5.

¹³ Ludwig Hevesi, *Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert*, 2. Band, 1848-1900, Leipzig: Seemann 1903. (Geschichte der modernen Kunst 3).

¹⁴ Paul Kortz, *Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts: Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung*, 2. Band: Hochbauten, Architektur und Plastik, Wien: Gerlach & Wiedling 1906.

¹⁵ Maria Pötzl-Malikova, *Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1976. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. IX, Plastik 2).

¹⁶ Walter Krause, *Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. IX, Plastik 3).

¹⁷ Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1969-1981.

SPRINGER¹⁸ – Geschichte & Kulturleben, Alois KIESLINGER¹⁹ – Materialien, Gerhardt KAPNER²⁰ – Denkmäler, Maria PÖTZL-MALIKOVA²¹ – Plastik Teil II und – Walter KRAUSE²² – Plastik Teil I von Bedeutung. Diese Bände bilden die Basisliteratur der vorliegenden Arbeit.

Die neueren Publikationen beschäftigten sich vor allem mit der Katalogisierung der Denkmäler, neue Forschungsergebnisse konnten sie jedoch nicht wirklich aufweisen. Den besten Überblick bietet Manfred WEHDORN²³, da er zu der Kurzbeschreibung der einzelnen Denkmäler auch jeweils zwei bis drei Literaturverweise bringt. Ebenfalls zu nennen ist Barbara DMYTRASZ²⁴, die allgemein über die Ringstraße schreibt. Der Katalog *Monumente* von Richard BÖSEL und Selma KRASA²⁵ gibt Einblick in die verschiedenen Denkmalentwürfe.

Zu den neueren Monographien zählen Olga STIEGLITZ und Gerhard ZEILINGER²⁶ aus dem Jahr 2008, die sich mit Richard Kauffungen beschäftigten, Cäcilia BISCHOFF²⁷, die sich dem Kunsthistorischen Museum widmete, sowie Hans HAAS und Hannes STEKL²⁸, die in ihrem Sammelband die Selbstdarstellung des Bürgertums in etlichen Beispielen untersuchten. Zudem möchte ich auf die Schriften SCHUBERTS²⁹ hinweisen, der sich ausgiebig mit dem Thema der Heinrich Heine-Denkmäler auseinandersetzte.

Eine wichtige Bezugsquelle waren auch die Feuilletonteile der damaligen Zeitungen, unter ihnen vor allem die *Neue Freie Presse* und die *Presse*, ebenso wie die *Illustrierte Zeitung*

¹⁸ Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. II).

¹⁹ Alois Kieslinger, *Die Steine der Wiener Ringstraße. Ihre technische und künstlerische Bedeutung*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. IV)

²⁰ Siehe Kapner 1973.

²¹ Siehe Pötzl-Malikova 1976.

²² Siehe Krause 1980.

²³ Manfred Wehdorn, *Freiplastik in Wien 1451-1918*, München: Deutscher Kunstverlag 2009. (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege Band 2).

²⁴ Barbara Dmytrasz, *Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee*, Wien: Amalthea Signum Verlag 2008.

²⁵ Richard Bösel/ Selma Krasa, *Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession* (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994.

²⁶ Olga Stieglitz/Gerhard Zeillinger, *Der Bildhauer Richard Kauffungen (1854-1942). Zwischen Ringstraße, Künstlerhaus und Frauenkunstschule*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008.

²⁷ Cäcilia Bischoff, *Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration*, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008.

²⁸ Hans Haas/Hannes Stekl (Hg.), *Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag Wien 1995.

²⁹ Dietrich Schubert, „Jetzt wohin?“. Das ‚deutsche Gedächtnismal‘ für Heinrich Heine, in: Joseph A. Kruse (Hg.), *Heine Jahrbuch 1989*, 28. Jahrgang, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1989, S. 43-71, Dietrich Schubert, *Der Kampf um das erste Heine-Denkmal. Düsseldorf 1887-1893. Mainz 1893-1894. New York 1899*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch Köln: Dumont Buchverlag 1990*, S. 241-272. (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LI) und Dietrich Schubert, „Jetzt Wohin?“. Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln: Böhlau Verlag 1999. (Beiträge zur Geschichtskultur Band 17).

Leipzig, sowie die Gedichte, die zu den Denkmalenthüllungen verfasst wurden (Siehe Anhang 2). Einen guten Einblick in die Situation der Zeit geben die zeitgenössischen Werke von Josef ENGELHART³⁰ und Friedrich STACHE³¹, sowie der *Rechenschafts-Bericht des geschäftsführenden Ausschusses*³² für das Anzengruber-Denkmal.

Als Ergänzung zu meinem Thema kann die Diplomarbeit meiner Kollegin Sabrina KADLEC *Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts*³³ herangezogen werden. Sie bringt neben einer kataloghaften Aufarbeitung der teilweise gleichzeitig zu den von mir betrachteten Denkmälern entstandenen Grabmäler auch eine gute Einführung in das Gebiet des Künstlerkultes und der Memoria.

Ebenfalls ergänzend zur vorliegenden Arbeit beleuchtet Mechthild SCHNEIDER³⁴ in ihrer Dissertation *Künstlerdenkmäler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert* die Situation in Frankreich im 19. Jahrhundert.

³⁰ Josef Engelhart, *Ein Wiener Künstler erzählt. Mein Leben und meine Modelle*, Wien: Wilhelm Andermann Verlag 1943.

³¹ Friedrich Stache, *Das Wiener Künstlerhaus, Leitfaden* ausgegeben bei der Gelegenheit der Aufstellung des plastischen Modells im Jänner 1866.

³² Anton Bettelheim, Richard Fellner: *Das Anzengruber-Denkmal auf dem Schmerling-Platz in Wien. Rechenschafts-Bericht des geschäftsführenden Ausschusses*, hg. v. Anzengruber-Curatorium, Wien: Verlag des Denkmalausschusses 1905.

³³ Sabrina Kadlec, *Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts*, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010.

³⁴ Mechthild Schneider, *Künstlerdenkmäler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert*, Inauguraldiss. Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main, Frankfurt/Main 1977.

2 Allgemeiner Teil

2.1 Unterschiede und Gemeinsamkeiten: Künstler und Dichter

Selten in der Geschichte wurden Literaten und Künstler als ebenbürtige Standesgenossen gesehen.³⁵

Vor der Renaissance repräsentierten Künstler und Literaten zwei komplett unterschiedliche Berufsfelder, die sozial von einander distanziert und in ihrer Tätigkeit in keiner Weise vergleichbar waren. In der Gesellschaft der Renaissance war dann aber erstmals ein Austausch bzw. produktive Nachbarschaft möglich.³⁶ Die ersten Selbstbildnisse bezeugen den sozialen Aufstieg der Künstler, die bislang nur als Handwerker galten. Leonardo da Vinci setzte sich für die Erhebung der Malerei in den Rang der Wissenschaft ein. Diese gesellschaftliche Wahrnehmung der Künstler ist die Voraussetzung für den folgenden Künstlerkult, der im 19. Jahrhundert an einen weiteren Höhepunkt gelangte.³⁷

So wie innerhalb der bildenden Künste ein *Paragone* der einzelnen Disziplinen besteht, besteht ebenfalls einen Wettstreit zwischen den bildnerischen und den literarischen Fertigkeiten. Es geht dabei vor allem um die Fähigkeit, die Wirklichkeit oder Abstraktes ausdrücken oder abbilden zu können. Dieser Streit bildete den Ausgangspunkt der gesamten theoretischen Diskussion zum Künstlerbild.

In der Renaissance stand die bildende Kunst nicht nur mit der Natur im Wettstreit, die Kunst machte auch der Poesie Konkurrenz. Schließlich wurden in der Zeit des Quattrocento immer mehr Künstler mit dem Attribut ‚*divinus*‘ ausgezeichnet, einem Beiwort, das seit der Antike eigentlich nur den von Gott inspirierten Dichtern vorbehalten war.³⁸ Lange herrschte ein Überlegenheitsgefühl unter den Literaten, da sie sich im Hinblick auf die Grenzen der bildkünstlerischen Ausdrucksfähigkeit als privilegiert ansahen. Im Gegensatz dazu meinten Maler, allein durch ihre handwerklichen Fähigkeiten Themen bewältigen zu können, die das menschliche Verstehen seit jeher schon überstiegen haben.³⁹

In vielem sind sich Dichtung und bildende Kunst und deren Schöpfer auch ähnlich, weshalb sie vielleicht gerade deshalb in Konkurrenz treten. Die Arbeitshaltung, der Fleiß des

³⁵ Im Folgenden ist als Kunst der Einfachheit halber immer *bildende* Kunst gemeint.

³⁶ Vgl. Tönnesmann 2003, S. 12.

³⁷ Vgl. Kadlec S. 10.

³⁸ Vgl. Huber-Rebenich, in: Guthmüller 2006, S. 90.

³⁹ Vgl. Huber-Rebenich, in: Guthmüller 2006, S. 82.

schöpferisch Tätigen und die vollkommene Versenkung in die Tätigkeit sind beiden eigen. Oft kann man bei Beschreibungen wie „er arbeitete Tag und Nacht an seinem Werk“ nicht eindeutig bildenden Künstlern, Dichtern oder gar Gelehrten zuordnen. Selbst wenn die bildende Kunst in vielem eine handwerkliche Basis erfordert, so erscheint das fertige Kunstwerk doch auch als ‚seelische‘ oder ‚geistige‘ Leistung des Künstlers.⁴⁰ Umgekehrt fordert auch die geistige Tätigkeit der Poesie angelegte Grundlagen, wie Metrik, Rhythmik und Rhetorik. Schon Leonardo Da Vinci meinte in seinem Malereitratat, dass Malerei und Poesie den gleichen Produktionsbedingungen und Wesensmerkmalen unterliegen. In der Urkunde König Alfons von Neapel an Leonardo da Besozzo 1449 steht *„Was den Geschichtsschreibern und Dichtern eigen ist, ist auch den Malern nicht fremd, denn die Antike hat in vielen Schriften bezeugt, daß die Dichtung nichts anderes ist als eine redende Malerei.“*⁴¹

In diesem Zusammenhang findet sich in der Literatur immer wieder der von Horaz stammende Ausspruch *„ut pictura poesis“* – Wie in der Malerei, so in der Dichtung. Ursprünglich meint die Passage, dass manche Dichtungen, genauso wie Gemälde manchmal besser von Nahem, manchmal von Fernem, manchmal im Dunkeln, manchmal in strahlendem Licht am besten zur Geltung kommen, dass sie nur einmal oder mehrmals gefallen können. Ziel des Vergleichs war es, die Wirkung von Dichtung deutlicher zu machen. Seit der Renaissance verwendete man das Zitat, um Poesie und Malerei gleichzustellen, in den gleichen Rang zu erheben. Dies bedeutete aber auch, dass sich die Malerei der Dichtung annähern sollte, oder anders ausgedrückt, sie sollte ihre Anregungen aus der Literatur nehmen – und nicht nur aus der Natur. Allegorische, biblische, mythologische und historische Themen sollen Inhalt der Gemälde und Statuen sein.⁴²

In diesem Zusammenhang schlussfolgerte ich, dass sich zwar der *Paragone* größtenteils um die Wiedergabe der Natur dreht, doch es den Künstlern mehr Ansehen brachte, wenn sie sich von der reinen Naturwiedergabe entfernten und der Dichtung annäherten. Das brachte Künstler auch näher an den Status eines Gelehrten, der deutlich höher war, als die

⁴⁰ Vgl. Kris/Kurz 1980, S. 158. Ab ca. dem 16. Jahrhundert bezog man sich auf die neuplatonische Idee, bei der die Inspiration rein vom Geist des Künstlers selbst ausging und er ohne Eingebung von außen selbst Garant für die ‚Echtheit‘ des Geschaffenen ist. In diesem Zusammenhang ist auf Erwin Panofsky zu verweisen, der sich in *Idea* diesem Thema widmete.

⁴¹ „Quod minus quamquam historicorum et poetarum proprium sit, non tamen alienum est a pictoribus, nam quemadmodum in pluribus locis testatur antiquitas, poesis nihil aliud est quam pictura loquens“ Jordi Rubió: Alfons ‚El Magnànim‘, Rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello, in: *Miscel·lànica Puig i Cadafalch*. Barcelona 1947-1951, S. 25-35, hier S. 31, zit. nach Warnke 1996, S. 342, Anm. 213, übersetzt bei Warnke 1996, S. 76.

⁴² Vgl. Soussloff 1997, S. 59.

handwerklich geprägte Stellung eines Malers oder Bildhauers. Noch näher an die ‚geistige‘ Elite konnte der Künstler aufsteigen, indem er selbst zur Feder griff. Das ist jedoch ein gänzlich anderes Thema.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass selbst nach der Annäherung der beiden künstlerisch tätigen Gruppen in der Renaissance die traditionellen Darstellungsformen als Gelehrter oder Handwerker noch lange nachwirkten. Ob man diese Darstellungsform auch noch im 19. bzw. beginnenden 20. Jahrhundert sehen kann, wird sich zeigen.

2.2 Begriffserklärung Denkmäler

Denkmäler gibt es spätestens seit dem Beginn der Hochkulturen. Schon dort dienten sie als Erinnerungszeichen im Bewusstsein der eigenen Vergänglichkeit. Sobald der Menschheit klar wurde, dass selbst wenn jemand noch so Großes leistet, ohne Dinge, die die Erinnerung an ihn aufrechterhalten, die Gedanken an die vollbrachten Taten bald schwinden, war es an der Zeit Zeichen zu setzen.⁴³ „Die Grundlage solcher Ehrungen für verdiente Persönlichkeiten, berühmte Künstler oder andere Geistesgrößen beruht auf antiken Vorstellungen vom Nachruhm[.]“⁴⁴ Denn schon in der Antike wurden großen Männern, also Feldherren, Herrschern, aber auch Dichtern Denkmäler, Säulen, Triumphbögen errichtet oder Haine und Tempel geweiht.⁴⁵ Künstlern wurde zu dieser Zeit noch keine so große Ehre zuteil. Im klassischen Altertum wurde dem bildenden Künstler nämlich kein besonderes oder bedeutsames Ingenium zugebilligt. Da ihre Arbeit als Handwerk gesehen wurde, gab es auch keine besonderen Leistungen, die durch ein Denkmal gewürdigt werden hätten können. Vereinfacht ausgedrückt war der bildende Künstler als *Banausos* von der göttlichen Eingebung ausgeschlossen. Diese blieb nur Sehern und Poeten vorbehalten. Die Regel ließ jedoch Ausnahmen wie Phidias, Apelles usw. zu. Doch in gewisser Weise setzten sich die antiken Bildhauer selbst ihre Denkmäler – ihre eigenen Werke erinnerten schließlich an ihr Tun. So sehen wir das heute, damals aber herrschte eine Trennung von Künstler und Werk. Schon Seneca und Lukian schreiben darüber, dass man zum Beispiel Götterbilder verehrte, anbetete und ihnen opferte, die Bildhauer, die sie schufen aber verachtete.⁴⁶ Im 4. Jahrhundert v. Chr. änderte sich das Künstlerbild der Antike, Maler und Bildhauer wurden allmählich in die Biographik einbezogen. Dies war jedoch ein langsamer Prozess.

⁴³ Vgl. Selbmann 1988, S. 1.

⁴⁴ Selbmann 1988, S. 3.

⁴⁵ Vgl. Raabe 1968, S. 417.

⁴⁶ Vgl. Kris/Kurz 1980, S. 67-68.

Im Mittelalter gab es kaum etwas Vergleichbares zu dem antiken Denkmalkult, da der Nachruhmgedanke, der für die Denkmalsetzung entscheidend ist, dem christlichen Jenseitsglauben widersprach.⁴⁷ Mit der Säkularisierung des Todes verlor sich jedoch der unbezweifelte Jenseitsgedanke, so wurde es möglich, noch im Diesseits die Erinnerungen nachfolgender Generationen vorzuprägen. Mit diesem Schritt löste sich auch das Denkmal vom privaten Grabmal, wurde mehr in Richtung Öffentlichkeit gerückt und verselbstständigte sich als Kunstform.⁴⁸

In der Renaissance nahm man den antiken Denkmalbrauch wieder auf und setzte neben Feldherren auch den Dichtern, antiken Dichtern wohl vorbehalten, Büsten zum bleibenden Gedächtnis.⁴⁹ So entstanden in den florentinischen Stadtpalästen des 15. Jahrhunderts ganze Bildserien für antike Schriftsteller wie Ovid, Vergil und Livius. In vielen oberitalienischen Städten entstanden Denkmäler, die den ‚*virtus*‘ großer Männer ehren sollten.⁵⁰ Moderne Standbilder, also Personendenkmäler, entstanden erst um die Wende zum Quinquecento, da der Typus der antiken Standbilder „in keinem Beispiel und in keiner Bedeutung von mittelalterlicher Kunst aufgenommen oder mitgeführt [wurde], formengeschichtlich traditionslos geblieben war“⁵¹ – anders als das Reiterstandbild und die Ehrensäule, die für Grab- und Heiligendarstellungen auch im Mittelalter herangezogen wurden. Das erste Personendenkmal der italienischen Neuzeit sollte jenes für Vergil in Mantua werden, die Planungen gingen jedoch wegen politischen Unruhen nicht über die Entwurfsphase (siehe Entwurf aus der Mantegnawerkstätte 1499, Abb. 1) hinaus. Einen wichtigen Schritt Richtung Standbild bildete das Denkmal für Andrea Doria in Genua. Der erste Versuch von Baccio Bandinelli (1528-1538, Abb. 2) blieb unausgeführt in Carrara zurück und zeigt Doria als Neptun mit porträtähnlichen Zügen. Zur Vollendung gebracht, aber im 18. Jh. zerstört wurde die Statue Dorias als allegorischer über seine Feinde siegender Fürst (1540 von Giovan Angelo Montorsoli, Abb. 3).⁵² Das erste reine Standbild ohne mythologische oder allegorische ‚Verkleidung‘ ist jenes für Don Juan d’Austria, das 1572 in Messina/Spanien von Andrea Calamech ausgeführt wurde (Abb. 4). „Frei von jeder offenen oder verborgenen Bezüglichkeit steht der Sieger von Lepanto allein für sich

⁴⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 3. Der Denkmalgedanke, der hier entscheidend ist, betrifft das vom Grab getrennte Denkmal.

⁴⁸ Vgl. Selbmann 1988, S. 2-3.

⁴⁹ Vgl. Raabe 1968, S. 417.

⁵¹ Keunter 1956, S. 139.

⁵¹ Keunter 1956, S. 139.

⁵² Vgl. Keutner 1956, S. 143-148. Des Weiteren bringt er eine Generalogie des modernen Standbildes aus der Tradition der ‚Verkleidung‘ als mythologische Gestalt oder Allegorie, die auf die Projekte zum Doria-Denkmal folgte. Siehe dazu Ders., S. 148-160.

und ohne anderen Sinn als den der persönlichen Glorifizierung auf dem Postament. Daß er ein verdienter Mann ist, wird nicht mehr umschrieben, sondern es ist vorausgesetzt, daß ein jeder davon weiß.“⁵³ Das Denkmal für Zeitgenossen war wieder zum Leben erwacht! Zu den Folgebeispielen der genannten stößt dann auch der Typus der Apotheose hinzu, der hier aber nicht genauer behandelt werden soll.⁵⁴

Was allen Denkmälern eigen ist, ist ihr grundsätzlicher Aufbau mit einem Sockel – einer Basis, die für das Herausheben des Darzustellenden sorgt, genauso wie ihr „Material, das den Wirkungen der Zeit einen möglichst großen Widerstand entgegensetz[en]“⁵⁵ sollte, wie SELBMANN es so schön formuliert. Dazu kommt, dass ein Monument erst das ist, was es sein soll, wenn ein mehr oder minder ausdrücklich geäußerter Wunsch eines Denkmalsetzers besteht.⁵⁶

⁵³ Keunter 1956, S. 160.

⁵⁴ Zur gesamten Entwicklung des Standbildes siehe Keutner 1956.

⁵⁵ Selbmann 1988, S. 2.

⁵⁶ Vgl. Selbmann 1988, S. 1-2.

3 Zeitemstände – Situation in Wien

3.1 Die Stadterweiterung

Wenn man die Ringstraßenzeit verstehen will, kommt man um die wichtigsten Fakten der Stadterweiterung nicht herum. Quasi als Geburtsurkunde der Ringstraße gilt das so genannte ‚Handschriften‘ des Kaisers vom 20. Dezember 1857 (es wurde am 25. 12. dann in der *Wiener Zeitung* abgedruckt, siehe Anhang bzw. Abb. 5). Der Inhalt des Manifestes kündigt die Auflassung der Umwallungen und Befestigungen der Stadt Wien an. Bis zu diesem Zeitpunkt verfügte Wien noch über seine Stadtmauer und die dazugehörigen Bastionen. Die nach 1848 ausgedienten Fortifikationen, die optisch und geistig als Barriere zwischen Kaiserhaus und Bürgertum gesehen wurden, sollten nun abgerissen werden.⁵⁷ Die freigewordene Fläche des Glacis (ein siebeneckiger Ring von ca. 300 Klaftern⁵⁸ = ca. 570 m Breite, der zwischen der Stadt und den 27 Vorstädten lag und seit der Türkenbelagerung 1529 unbebaut und frei war)⁵⁹ sollte als Baugrund zur Verfügung stehen bzw. wurde verkauft. Der gewonnene Erlös sollte der Bildung eines staatlichen Baufonds (dem so genannten ‚Stadterweiterungsfonds‘) zu Gute kommen, *„aus welchem die durch diese Maßregel dem Staatsschatze erwachsenen Auslagen, insbesondere auch die Kosten der Herstellung öffentlicher Gebäude, so wie die Verlegung der noch nöthigen Militär-Anstalten bestritten werden sollen.“*⁶⁰ Auch neue Militärbauten (Rudolfs- und Roßauerkaserne) sollten entstehen, genauso wie eine Stadtkommandatur und ein Generalkommando (nur das Zweitgenannte wurde verwirklicht). Dazu sollten auch wichtige öffentliche und staatliche Repräsentationsbauten wie eine Oper, das Reichsarchiv, eine Bibliothek, das Stadthaus, Museen und Galerien gebaut werden. Ebenso sollte Platz für eine 40 Klafter (ca. 76 m) breite Prachtstraße bleiben.⁶¹ Der durch politische Misserfolge angeschlagene Nationalstolz sollte nun durch die Prächtigkeit der Kaiserstadt und ihrer neuen Prachtstraße gestärkt werden.⁶² Mit Ausnahme der Plätze um die Burg (*„Der Platz vor Meiner Burg nebst den zu beiden Seiten desselben befindlichen Gärten hat bis auf weitere Anordnung*

⁵⁷ Vgl. Müller 1984, S. 10.

⁵⁸ Das Klafter ist definiert als das Maß zwischen den ausgestreckten Armen eines erwachsenen Mannes, in Österreich betrug seine Länge 1,8965 m. Siehe Klafter 2011. Der Fuß hingegen wird mit 316,08 mm angenommen. Siehe Fuß 2011. Umrechnungen in dieser Arbeit erfolgen mit diesen Zahlen, das Ergebnis ist auf den nächsten vollen Meter bzw. auf eine Dezimalstelle gerundet.

⁵⁹ Vgl. Kieslinger 1972, S. 11.

⁶⁰ Kaiserliches Handschreiben vom 20. Dezember 1857, zit. nach Springer 1979, S. 94 bzw. *Wiener Zeitung*, 25.12.1857, S. 1. Siehe auch Anhang 1.

⁶¹ Vgl. Kieslinger 1972, S. 18.

⁶² Vgl. Müller 1984, S. 10.

*in seinem gegenwärtigen Bestande zu verbleiben.*⁶³), die zu Verteidigungsgründen noch frei bleiben sollten, wurde der Rest der verbleibenden Grundstücke zum Kauf freigegeben. Adelige und reiche Bürgerliche versuchten dort ihre eigenen Repräsentationsbauten zu schaffen. Alles in allem wurden durch die Stadterweiterung 245 Hektar freigegeben, die zum Großteil an den 1. Bezirk (Innere Stadt) vergeben wurden. Kleine Teile fielen an die Vorstädte.⁶⁴

Gedanken über die Stadterweiterung gab es aber schon viel früher. Die ersten Vorschläge zur Stadterweiterung hielten an den Befestigungsmauern fest. Zuerst mussten militärische Probleme angedacht werden. Die Verteidigungsanlagen waren das Hauptthema bei den Vorbesprechungen, schließlich gab man mit der befestigten Stadtmauer ein wichtiges Bollwerk auf.⁶⁵ Eine wichtige Rolle spielte der Architekt Ludwig Förster. Seit er 1836 bei der Versammlung deutscher Architekten in Prag ein Modell zur Stadterweiterung Wiens präsentierte, lieferte er einen Plan nach dem anderen.⁶⁶ Obwohl auch andere Architekten mehrere Projekte entwarfen, tat sich Förster am meisten hervor. 1853 kam es zu einer Revision vorhandener Bauordnungen.⁶⁷

Als ebenfalls wichtige Daten der Stadterweiterung sind die 1846 vorgenommene Neuvermessung der Stadt genauso wie der Beginn der Basteidemolierung (29. März 1858), die Eröffnung des Franz Josephs Kais (1. Mai 1858) und die offizielle Eröffnung der Ringstraße anlässlich der Praterfahrt des Kaisers am 1. Mai 1865 zu nennen.⁶⁸

3.2 Die Künstler und Dichter der Ringstraße

In der Ringstraßenzeit wimmelt es an Künstlerdarstellungen und Portraits. An und in fast jedem Gebäude an der Ringstraße wurden sie verewigt: die großen Vorbilder, Künstler, Dichter, Gelehrte, Musiker, Vorreiter in ihrem Gebiet. Die Österreicher wollten zeigen welche großen Persönlichkeiten das Geschick der ‚geliebten, großartigen‘ Nation geprägt haben. Zunächst handelte es sich um die Leistungen im deutschsprachigen Bereich, nach der verlorenen Schlacht bei Königgrätz wandte man sich immer stärker dem Österreichi-

⁶³ Kaiserliches Handschreiben vom 20. Dezember 1857, zit. nach Springer 1979, S. 95 bzw. Wiener Zeitung, 25.12.1857, S. 1. Siehe auch Anhang 1.

⁶⁴ Vgl. Kieslinger 1972, S. 19.

⁶⁵ Vgl. Springer 1979, S. 77-81.

⁶⁶ Vgl. Kieslinger 1972, S. 11 und Springer 1979, S.77-81.

⁶⁷ Vgl. Kieslinger 1972, S. 13.

⁶⁸ Zu diesem Datum war die Straße gerade befahrbar – noch nicht einmal vollständig fertig gepflastert, rund um sie fand man noch die Baustellen für die verschiedensten Bauten. Siehe Springer 1979, S. 242.

schen zu. Das erste Denkmal das diese Hinwendung zum Österreichischen zeigt, ist jenes für Grillparzer 1889.

Beispiele für diese Repräsentationsflut sind Statuen an Balustraden, in Parks, auf Brücken, sowie Reliefs und Malereien in Zwickel. Die Gründerzeit war eine sehr dekorative Zeit und jedermann musste seine eigene Repräsentation unterstreichen. „In Straßen, auf Plätzen, Brücken und Häusern drängen sie sich auf, die wunderlichen Stein- und Erzbilder, die unsere großen Männer verewigen sollten.“⁶⁹ Bei jedem öffentlichen Gebäude kann man Abbilder der Persönlichkeiten finden, die das jeweilige Fach geprägt haben (Künstler am Kunsthistorischen Museum, Naturwissenschaftler am Naturhistorischen Museum, Schauspieler am Burgtheater, Musiker an der Oper, Erfinder an der Technischen Hochschule, u.v.m.).

Die tatsächliche Künstlerwelt⁷⁰ sah aber anders aus. Nur die wenigsten wurden groß gefeiert und bekamen nach ihrem Tod Denkmäler. Die Ringstraße wurde vor allem von Handwerkern geprägt, deren Namen der Nachwelt zwar bekannt ist, die aber als ‚Dekorationsbildhauer‘ oder Kunsthandwerker, Ausstatter usw. nur ein kleines Rad der großen tätigen Maschine waren. Doch erreichten viele im Kleinen eine hohe Vollendung. Größtenteils lag das auch an den Architekten, die ihre Werke bis ins kleinste Detail der Innenausstattung planten und dann von Fachkräften ausführen ließen.⁷¹ Der Begriff ‚Gesamtkunstwerk‘ bekommt im Zusammenhang mit den Ergebnissen der Ringstraße wieder Bedeutung. Architekten wurden unter den Künstlern am meisten geschätzt, was man auch an den vielen Nobilitierungen von Architekten nachvollziehen kann.⁷² Umso erstaunlicher ist es, dass vor allem Maler mit Denkmälern geehrt wurden.⁷³

Auch wenn sie zum Großteil als Handwerker gesehen wurden, gibt es doch ein paar wenige Künstler (und Dichter), die mit ihrer Arbeit und ihrem Namen die künstlerischen Geschicke der Zeit geprägt und sich damit ein Denkmal verdient haben. Unter ihnen waren Leute wie Hans Makart, Friedrich von Schmidt, Franz Grillparzer, Ferdinand Raimund, Nikolaus Lenau und Anastasius Grün.

⁶⁹ Die Presse 23.2.1870, S. 1. Diese Aussage impliziert auch die Skepsis der Allgemeinheit gegenüber der Flut an Denkmälern. Oft war selbst den Zeitgenossen nicht klar, weshalb gerade diese oder jene Persönlichkeit geehrt werden sollte.

⁷⁰ Einen guten Einblick gibt Müller 1984, S. 89-95.

⁷¹ Vgl. Kieslinger 1972, S. 3.

⁷² Vgl. Müller 1984, S. 92-93.

⁷³ Siehe Tabelle im Anhang.

3.3 *Beginn der Denkmalwut*

Bis ins späte 18. Jahrhundert zierte Wien kein profanes öffentliches Denkmal, auch nicht für eine Herrscherfigur. Memoriale wie religiöse Votivdenkmäler, die an ein Ereignis, aber nicht explizit an eine einzelne Person erinnern sollten, gab es schon. Zu dieser Kategorie gehört unter anderem die Pestsäule am Graben. Diese ‚Denkmal-Enthaltbarkeit‘ hielt sich fast bis zum Beginn der franzisko-josephinischen Ära an – die einzigen Ausnahmen bilden drei dynastische Monumente. Das Denkmal für Franz Stephan von Lothringen von Balthasar Ferdinand Moll (1780, Abb. 6), ein Bleiguss, begründet die Denkmaltradition in Wien, in der Literatur bleibt es jedoch unerwähnt. Es folgt das Denkmal für Joseph II. am Josephsplatz von Franz Anton Zauner (1795-1807, Abb. 7)⁷⁴ und jenes für Kaiser Franz im Bereich der Hofburg 1846 (Abb. 8). Danach ging der ‚Denkmalboom‘ umso schneller los, beginnend mit den rückwirkend aufgestellten Ehrenmalen für die Helden der vaterländischen Kriege.⁷⁵ 1853, noch vor dem eigentlichen Beginn des Ringstraßenprojektes, erteilte Kaiser Franz Joseph den Auftrag ein Denkmal für Erzherzog Carl zu erstellen, um dessen Sieg über Napoleon bei Aspern zu ehren (Abb. 9). Das von Anton Dominik Fernkorn ausgeführte Denkmal wurde nach einigen Verzögerungen 1860 am Heldenplatz aufgestellt. Im selben Jahr wurde das Denkmal für Prinz Eugen geplant, das zur Eröffnung der Ringstraße 1865 ebenfalls vor der Burg aufgestellt werden sollte (Abb. 10). Für das nächste vom Kaiser geplante Denkmal, nämlich jenes für Karl Phillip Fürst von Schwarzenberg (Abb. 11), war weder in der Stadt noch vor der Burg ein passender Platz. Man wich auf die neu geschaffenen Flächen der Ringstraße aus, nämlich auf den heute nach dem Denkmal benannten Schwarzenbergplatz. Zu dieser Zeit standen noch keine Häuser am Ring, man hatte also keine Referenzpunkte für die Ausrichtung des Denkmals. In der Folge mussten die Bauten symmetrisch um das Denkmal angelegt werden – eigentlich ein unüblicher Weg.⁷⁶

Diese drei Beispiele zeigen die erste Entwicklung der Denkmäler auf – einen Übergang weg vom Kaisertum und der Hofburg. Erzherzog Carl war noch Habsburger, Prinz Eugen war zwar kein Habsburger mehr, dennoch im höfischen Rahmen der Hofburg situiert, Fürst Schwarzenberg war weder Habsburger, noch wurde sein Denkmal in der Nähe der

⁷⁴ Dieses Denkmal wird eigenartigerweise in diesem Zusammenhang nicht genannt, obwohl es doch so gesehen das eines der ersten personenbezogenen Denkmäler im Hofburgbereich ist. Kurze Erwähnung findet es nur bei Krause 1980, S. 2.

⁷⁵ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 14-15.

⁷⁶ Vgl. Kapner 1969, S. 10-16.

Burg platziert.⁷⁷ Somit war die Ringstraßenzone für die Denkmalaufstellung geöffnet. Etwa zur gleichen Zeit näherten sich bürgerliche Denkmalprojekte an diese Zone an. In der zweiten Hälfte der 1850er begannen auch schon Bürger an Denkmäler zu denken. Das 1857 geplante Haydn-Denkmal, das erste Denkmal der Ringstraße, wie KAPNER es benennt, steht jedoch nicht am Ring. Denkmäler waren sehr lange das Privileg gekrönter Häupter, doch jetzt – in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – waren die Bürger selbstständig am Zug. Sie bildeten Komitees, sammelten Geld und Unterstützung und wagten sich immer näher an das höfische Privileg heran. Haydn bekam seinen Platz im 6. Bezirk vor der Gumpendorfer Kirche (1879-84, enthüllt 31.5.1887⁷⁸, Abb. 12), und nach ihm rückten die bürgerlich finanzierten Standbilder immer näher an die Hofburg, oder besser gesagt an die Ringstraße heran. Die Skulptur Joseph Ressels (1862, Abb. 13) wurde ebenfalls durch ein Komitee ‚einfacher‘ Leute finanziert und war ursprünglich für Triest geplant,⁷⁹ wurde dann aber als erstes Denkmal direkt in der Ringstraßenzone am 18.1.1863⁸⁰ vor der technischen Hochschule aufgestellt und enthüllt.

Generell kann man sagen, dass in der Zeit von ca. 1870 bis zur Jahrhundertwende Denkmäler mit wenig politischem Charakter erfolgreicher waren. Das Bürgertum identifizierte sich williger mit Künstlerehrungen – neutralere Emotionen wurden gefordert.⁸¹ Oder, besser gesagt, man sollte und konnte die politischen Absichten nicht immer auf den ersten Blick am Denkmal selbst erkennen, wie wir in der Folge sehen werden.

3.4 Stifter und Finanzielle Fragen

Wie sich das Subjekt der Denkmäler von militärischen zu geistigen, künstlerischen und wissenschaftlichen Helden bewegte, änderten sich auch die Auftraggeber und Stifter der Monumente. Zunächst stiftete der Kaiser, gefolgt vom Adel, bis über Komitees und Gemeinschaftssammlungen der Bürger, später auch Politiker und Vereine ‚ihre‘ Ehrenmale schaffen wollten.⁸² Gleichzeitig mit der Errichtung von Lehranstalten, Hochschulen und

⁷⁷ Vgl. Kapner 1969, S. 18.

⁷⁸ Siehe Wehdorn 2009, S. 99 und Krause 1980, S. 207. Bei Dehio 1993, S. 272 erscheint das Enthüllungsdatum 1877.

⁷⁹ Dort hatte Ressel seine Experimente zur Anwendung der Schiffsschraube gemacht. Wegen der verlorenen Schlacht von Solferino war die Stimmung in Triest ungünstig. Man wollte das Denkmal nicht. Siehe Kapner 1969, S. 19-20.

⁸⁰ Das spätere Enthüllungsdatum findet sich nur bei Wehdorn 2009, S. 88, ansonsten wird allgemein 1962 festgehalten.

⁸¹ Vgl. Krause 1980, S. 192.

⁸² Vgl. Kapner 1969, S. 7.

Museen sollten die ‚Pioniere‘ der jeweiligen Gebiete als steinerne bzw. bronzene Idole bei den Gebäuden aufgestellt werden. Bald schon gab es eine Vielzahl an Gedenksteinen, Büsten und ähnlichem für Erfinder, Entdecker, Künstler und Gelehrte im öffentlichen Bereich der Ringstraße und ihrer Umgebung. Vertreter der Wirtschaft und Finanz, Unternehmer und Bankiers hingegen wurden höchstens intern durch Büsten in den eigenen Stiftungen geehrt.⁸³

Selbst wenn sich ca. in der Mitte des 19. Jahrhunderts das Bürgertum in die Welt der Denkmäler vorwagte, blieb das Finanzielle immer wieder eine große Sorge. Auch wenn für bürgerliche Projekte im Durchschnitt viel weniger ausgegeben wurde – ca. 100.000 Gulden im Gegensatz zu kaiserlichen Denkmälern, die meist zwischen 200.000 und 300.000 Gulden kosteten⁸⁴ – war es nicht so leicht solche Summen aufzubringen. Mit Hilfe der Komitees wurde fleißig gesammelt,⁸⁵ Berühmtheiten (manchmal auch Kollegen des zu Ehrenden) gestalteten die Spendenaufrufe, Benefizabende wurden veranstaltet, selbst beim Kaiser wurde immer wieder um Unterstützung angefragt. Zusätzlich musste auch oft der Stadterweiterungsfonds⁸⁶ mit zusätzlichen Mitteln aushelfen. Fast alle Register wurden gezogen, um immer weitere Standbilder zu ermöglichen – was nicht nur auf Wohlwollen stieß.⁸⁷

Ferdinand Kürnberger, der als einer der bedeutendsten Vertreter des Wiener Feuilletons der 60er und 70er Jahre des 19. Jahrhunderts gilt, ließ sich des Öfteren in der Presse über den „Terrorismus des Denkmal-Bettelns“ aus, da seiner Meinung nach „neue erzgegosse- ne Berühmte auf ihren Postamenten wie Pilze aus dem Boden“ wuchsen.⁸⁸ Er kritisierte vor allem, dass der ‚Denkmal-Bettel‘, also die Unsitte durch Sammlungen und Benefizvorstellungen der Theater Gelder für immer weitere Denkmalbauten einzutreiben, keine ‚Nationalsache‘ mehr sei, sondern nur noch Geschäft der ‚persönlichen Eitelkeit‘ der Denkmalsetzer.⁸⁹ Schließlich hatten manche Projekte gar nicht mehr das Gedenken an die dargestellte Person im Vordergrund, sondern ihre eigene Repräsentation. So erkaufte die

⁸³ Vgl. Kapner 1969, S. 22.

⁸⁴ Vgl. Kapner 1969, S. 39.

⁸⁵ Einen kurzen Einblick in die Vorgehensweise der Komitees, aber auch über die Konkurse und Wettbewerbe bzw. die Probleme bei der Denkmalgestaltung bietet Cornelia Reiter in dem Aufsatz *Der Denkmalkult*. Siehe Reiter 2002.

⁸⁶ Der Stadterweiterungsfonds setzte sich aus dem Geld aus dem Verkauf der Stadterweiterungsgründe an reiches Bürgertum zusammen. Siehe Kapner 1969, S. 40. Der Baufonds umfasste zu seiner besten Zeit ca. 220 Millionen Kronen. Siehe Müller 1984, S. 10.

⁸⁷ Vgl. Bernhard 1992, S. 110.

⁸⁸ Vgl. Bernhard 1992, S. 110.

⁸⁹ Vgl. Selbmann 1988, S. 129.

Wiener Großbourgeoisie⁹⁰ durch namhafte Spenden oft die Entscheidungsbefugnis in den Komitees.⁹¹

Eine wichtige Person im Zusammenhang mit Förderern von Denkmalprojekten der Ringstraßenzeit war Nikolaus Dumba. Der Industrielle und liberale Politiker saß in mehreren Fördervereinen, Gremien und Stiftungsgesellschaften und legte seine protegierende Hand über die Denkmalprojekte für Erzherzog Albrecht, Brahms, Beethoven, Makart, Mozart, Radetzky, Raimund, Schiller und Schubert.⁹² Mit seinem Tod 1900 verschwanden die Monumente der Bürger langsam von den großen Plätzen. Die große Zeit der bürgerlichen Projekte war mit dem 19. Jahrhundert zu Ende gegangen. Diese wurden nur mehr auf kleinen Plätzen verwirklicht.⁹³ Andere Kräfte (vor allem politische Parteien und militärische Einrichtungen) übernahmen die Aufgabe der großen öffentlichen Standbildsetzung.

3.5 *Material*

Das Material betreffend wurde oftmals der sonst so beliebte Carrara-Marmor abgelöst, vermutlich auch wegen der Transportkosten. In den 1880er und 1890er Jahren verwendete man nun immer mehr den als ebenfalls wetterbeständig bekannten Laaser Marmor für die Steinfiguren.⁹⁴ Trotzdem gilt es festzustellen, dass die „Ringstraße für figurale Denkmäler den Bronzeuß bevorzugte, so daß dem Stein oft nur die Rolle des Sockels blieb, seltener die architektonische Umrahmung der Hauptfiguren“⁹⁵. Bronze eignete sich besser für bewegte Formen und bot andere Nuancierungen im Bezug auf Licht-Schatten-Effekte. Zudem gab das Material dem Künstler eine größere Freiheit in der Gestaltung des Modells. Ein anderer ausschlaggebender Punkt war die Statik. Durch die Bronze waren statische Probleme weniger gravierend.⁹⁶

Sehr viele der Wiener Denkmäler sind aus den oben genannten Gründen Bronzegüsse. So kam es, dass viele dieser Monumente bei der Kriegsmetallsammlung der Jahre 1942/43

⁹⁰ Kapner betont, die Proponenten des liberalen Bürgertums waren unter anderen „die Bankiers Rothschild, Schey, Wodianer, Todesco, vielfach also jüdische Hochfinanz“. Siehe Kapner 1973, S. 43. Dass zum Beispiel die Kosten für den Transport von Bankhäusern, die gar keine Beziehung zur Literatur und Kunst hatten, getragen wurden und die Kunst bzw. Kultur von einem ‚Börsenkönig‘ abhängig war, führte vermehrt zu Kritik. Siehe dazu Kapner 1969, S. 53. Kieslinger hingegen spricht von eher zurückhaltenderen Spenden aus Finanzkreisen und dass diese ihr Büsten nur in eigenen Stiftungen aufstellen ließen, allen voran die Familie Rothschild. Siehe Kieslinger 1972, S. 517.

⁹¹ Vgl. Selbmann 1988, S. 130.

⁹² Vgl. Bernhard 1992, S. 110 und Kieslinger 1972, S. 517.

⁹³ Vgl. Kapner 1969, S. 54.

⁹⁴ Wehdorn 2009, S. 15. Eine genauere Materialanalyse findet sich jeweils im Laufe der Besprechung der einzelnen Denkmäler, sowie bei Kieslinger 1972.

⁹⁵ Kieslinger 1972, S. 517.

⁹⁶ Vgl. Krause 1980, S. 7.

(fast) zerstört wurden. Zum Opfer fiel zum Beispiel das Denkmal Remi van Haanen im Stadtpark (Abb. 147). Eine Großzahl an Denkmälern konnte jedoch erhalten bleiben, da sie im Zweiten Weltkrieg abgebaut und später wieder aufgestellt wurden. Dadurch gingen jedoch zeitweise Teile verloren und mussten nachgegossen werden (so z.B. beim Donner Denkmal), bzw. wurden in Stein ersetzt.⁹⁷

Die Sockel bzw. architektonischen Teile der Denkmäler wurden meist nicht vom Bildhauer selbst, sondern von einem Architekten entworfen. Eine Aufstellung der zusammenarbeitenden Modelleure und Architekten findet sich bei KIESLINGER.⁹⁸

⁹⁷ Vgl. Kieslinger 1972, S. 517.

⁹⁸ Vgl. Kieslinger 1972, S. 517.

4 Denkmäler

4.1 Exkurs: Einleitung in die Thematik Dichterdenkmal

Dichtergedenkstätten bilden keine eigene Denkmalsgattung, die von Maler-, Musiker- oder Erfinderdenkmälern wesentlich unterschieden wäre. Trotzdem sind sie im Gegensatz zu den anderen Gruppen gut erforscht. Laut SELBMANN nehmen sie unter den Monumenten, die großen Männern des Volkes gewidmet wurden, schon allein wegen ihrer großen Zahl eine Sonderstellung ein.⁹⁹ An ihnen kann man auch besonders gut den Wandel der Gesellschaft und ihrer Einstellungen wahrnehmen. Man kann die Wende von der privat-halböffentlichen Verehrung bis hin zur monumentalen historisierenden Repräsentation der Geisteshelden einer Gemeinschaft, Stadt oder Nation an ihnen besonders gut verfolgen.

Die Geschichte des neueren Dichter-Denkmal beginnt in England, als 1556 im südlichen Querhaus der Westminster Abbey ein Kenotaph für den um 1400 verstorbenen Dichter Geoffrey Chaucer aufgestellt wurde.¹⁰⁰ Danach folgte aber lange Zeit nichts Vergleichbares. Am Kontinent blieb nördlich der Alpen das Erasmus-Denkmal in Rotterdam 1623 (Abb. 14) das einzige Beispiel für ein Dichtermonument.¹⁰¹

Sehr lange war das Fürsten- oder Herrscherdenkmal das einzige öffentliche Monument, das gebilligt wurde. In vorbürgerlicher Zeit gab es nämlich keine Trennung zwischen öffentlicher und privat-persönlicher Sphäre. Das Fürstendenkmal galt als Herrschaftszeichen und Staatsdenkmal. Doch mit dem Aufkommen einer bürgerlichen Gesellschaft genügte die Anwesenheit eines Denkmals nicht mehr zur Herrschaftssicherung. Man wollte Beweise. Nur wahre Verdienste sollten ausgezeichnet werden, nicht die Person an sich. In dieser Zeit entwickelte sich das Personendenkmal neu. Auch nicht-fürstliche Verdienste wurden der Verehrung für würdig erachtet, verdiente Männer aus dem Volk wurden denkmalwürdig.¹⁰²

So kam in Deutschland, England¹⁰³ und Frankreich das Dichterdenkmal in der Zeit der Empfindsamkeit und des Rokoko auf. Säulen mit Inschriften und Bildnissen in Medallions, sowie Büsten wurden in Parks aufgestellt.

⁹⁹ Vgl. Selbmann 1988, S. 3.

¹⁰⁰ Vgl. Selbmann 1988, S. 6.

¹⁰¹ Vgl. Raabe 1968, S. 417.

¹⁰² Vgl. Selbmann 1988, S. 2.

¹⁰³ In England dominierte eine freiere, nicht absolutistische Regierung die Strukturen des Landes, so war schon ab Anfang des 17. Jahrhunderts das Aufkommen individueller Kunstströmungen und die damit verbundene Wertschätzung für Künstlerpersönlichkeiten möglich. Anders als zum Beispiel in Frankreich, wo

Die Denkmalidee war mit der Idee des Landschaftsgartens verbunden. So wie die Gartenanlage stammt auch die Idee Denkmäler in ihr aufzustellen von England. Dort finden sich schon seit erstem Drittel des 18. Jahrhunderts Dichter- und Künstlerdenkmäler, wie zum Beispiel jene für Andrea Palladio und Inigo Jones von John Michael Rysbrack, die in Chiswick House, Middlesex um 1730 aufgestellt wurden (Abb. 15 und 16).¹⁰⁴ „Die Natur wurde zur Idylle, und die Idylle war damals ein Ort der Poesie“¹⁰⁵ – auch wenn zunächst die Denkmäler im kleineren Rahmen, also in Privatgärten und nicht an öffentlichen Plätzen verwirklicht wurden. Das früheste Denkmal dieser Klasse in Deutschland wurde für den 1769 verstorbenen Schriftsteller Christian Fürchtegott Gellert (Abb. 17) im Garten seines Verlegers Johann Wendler 1774 aufgestellt.¹⁰⁶

Dieses Denkmal bildete einen Typus, der in der Folge in abgewandelter Form immer wieder nachgeahmt wurde. Christian Cajus Ludwig Hirschfeld widmete in seiner fünfbändigen *Theorie der Gartenkunst* 1780 dem Denkmal seine Aufmerksamkeit.¹⁰⁷ Eines der wichtigsten Merkmale der Denkmäler im 18. Jahrhundert war, wie zuvor schon erwähnt, dass sie ‚privat‘ waren, also von einer Privatperson gestiftet und sogar in privaten Gärten aufgestellt wurden. Es handelte sich hierbei um Monumente für Philosophen, Dichter, Künstler, nützlichen Bürgern oder auch nur Freunden. Die Erinnerungsstätten konnten Verstorbenen aber auch noch Lebenden gewidmet sein, Orte des Vergnügens als auch der Trauer.¹⁰⁸

Die künstlerische Form der ersten Dichter- und Künstlerdenkmäler war jedoch im Vergleich zu den Herrscherdenkmälern mehr als nur anspruchslos. Es handelte sich vorwiegend um Inschriftentafeln, Denksteine, Altäre, Urnen, Vasen, Büsten und Kleinarchitekturen.¹⁰⁹ Die Ikonographie der ‚steinernen Repräsentanten‘ war meist sehr allegorisch. Man verwendete Sinnbilder, wie die Vase als Gefäß für die schöpferische Seele, den Schmetterling und den emporschwingenden Adler als Symbole für die Verwandlung und den hohen Flug des entkörpernten Geistes. Bei den Dichterdenkstätten findet man oft Attribute der Musen – so zum Beispiel Maske und Dolch für die Komik und Tragik.¹¹⁰ Je nachdem in

die Kunst noch stark an den Hof gebunden war und der Status des Künstlers sich noch nicht derart etabliert hatte. So stammen die ersten Künstlerdenkmäler aus England. Siehe Schneider 1977, S. 36.

¹⁰⁴ Vgl. Gamer 1972, S. 142. Diese Statuen erinnern in ihrer Gestaltung stark an barocke Heiligenfiguren und sind als ‚Portalfiguren‘ noch nicht von der Architektur gelöst. Siehe Schneider 1977, S. 36-37.

¹⁰⁵ Raabe 1968, S. 418.

¹⁰⁶ Vgl. Raabe 1968, S. 418. Genaue zeitgenössische Beschreibung findet sich bei Selbmann 1988, S. 22-23.

¹⁰⁷ Vgl. Raabe 1968, S. 418-419.

¹⁰⁸ Vgl. Raabe 1968, S. 419, Anm. 9.

¹⁰⁹ Vgl. Gamer 1972, S. 142.

¹¹⁰ Vgl. Raabe 1968, S. 419, Anm. 8.

welchem Gebiet die literarischen Leistungen zu finden waren, kann man die Leier für Lieder und Oden, Bücher für epische und die Maske für dramatische Werke finden.¹¹¹ Auch der Lorbeerkranz ist eines der wichtigsten ikonographischen Merkmale der Dichterdenkmäler, wurde die Dichterkrönung nach antikem Vorbild doch von Zeit zu Zeit immer wieder praktiziert, seitdem die Tradition durch die Humanisten wieder aufgenommen wurde. Grundsätzlich ähnelt das Formenrepertoire¹¹² der Dichterdenkmäler sehr jenem der Frontispiz-Darstellungen. Im 18. Jahrhundert waren so in der Graphik bereits jene Merkmale der Künstlerverehrung in ‚typologischer Verfestigung‘ gegeben, die dann im 19. Jahrhundert bei den plastischen Denkmälern verwendet wurden.¹¹³

Auch in Frankreich entstanden die ersten Künstlerdarstellungen (Musiker und Schriftsteller eingeschlossen). Das erste französische Künstlerdenkmal wurde 1770-76 von Jean-Baptiste Pigalle geschaffen und stellt den gealterten Voltaire (Abb. 18) dar. Die Besonderheit an diesem Werk ist, dass es sich um ein ‚Lebenddenkmal‘ handelt, der Dargestellte also bei der Ehrung noch am Leben war.¹¹⁴ In Zusammenhang mit diesem Denkmal wird die Problematik des Imitationsbegriffes zwischen den Polen ‚Natur‘ und ‚Antike‘ deutlich,¹¹⁵ die sich später vor allem im so genannten ‚Kostümstreit‘ äußerte.

Die in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Mode gekommene persönliche, ja richtig intime Dichtershuldigung nahm jedoch schnell ein Ende. Die politischen Verhältnisse nach der Französischen Revolution verdrängten die Ruhe des idyllischen Lebensgefühls, mit denen die Denkmäler und Landschaftsgärten verbunden waren. Zwar wurden weiterhin allegorische Denkmäler geplant, viele kamen aber über die Phase des Entwurfes nicht hinaus.¹¹⁶ Mit dem Tod Goethes war auch die Zeit der großen deutschen Dichtung vorüber, die Jahre nach 1830 waren durch eine Aufbruchsstimmung geprägt. Für das liberale Bürgertum dienten große Männer der Vergangenheit als Legitimation seiner eigenen Bestrebungen. Man versuchte eine geistig-politische Ahnenreihe zu konstruieren, die Denkmäler dieser Zeit spiegeln die Ereignisse wider. Nicht Fürsten und militärische Leistungen sollten gewürdigt, nicht die Abbilder von Freunden und träumerischen Idolen betrachtet wer-

¹¹¹ Vgl. Selbmann 1988, S. 24-25.

¹¹² Die Künstlerikonographie der Frontispizdarstellungen zeigen schon folgende Themen: die Darstellung des Geehrten in Büstenform – auch in Verbindung mit architektonischen Erweiterungen, das Thema der Dichterkrönung bzw. die Krönung durch eine Muse oder Apoll, das Idealportrait, die Verbindung mit dem Werk, die Darstellung der Phantasiewelt und antike Motive, auch in der Kleidung. Siehe dazu Schneider 1977, S. 6-18, vor allem S. 17-18.

¹¹³ Vgl. Selbmann 1988, S. 10.

¹¹⁴ Vgl. Schneider 1977, S. 42.

¹¹⁵ Vgl. Schneider 1977, S. 44.

¹¹⁶ Vgl. Raabe 1968, S. 420-421.

den, sondern den Symbolfiguren des nationalen und liberalen Bürgertums sollten öffentlich Denkmäler gesetzt werden.¹¹⁷ Die Helden des Geistes sollten ihren Platz in der Öffentlichkeit bekommen, Männer die das Selbstbewusstsein des Bürgertums stärkten. Dies geschah durch die Historisierung der Vergangenheit, durch die Verehrung nationaler geschichtlicher Größen. Denkmäler wurden zu einer nationalen Aufgabe, Pantheons entstanden.¹¹⁸

Im Zusammenhang mit Denkmälern und Verehrung von großen Männern der Nation, darf die so genannte ‚Pantheonidee‘ nicht fehlen. Die Bezeichnung Pantheon kommt von dem griechischen Wort *Pantheon*, was so viel wie Verehrung der Gesamtheit der Götter bedeutet.¹¹⁹ Das Pantheon war also ursprünglich ein Tempel für mehrere Gottheiten.¹²⁰ So ein Tempel war wahrscheinlich das Pantheon, das Kaiser Hadrian zwischen 126 und 128 n. Chr. erbauen ließ.¹²¹ Die ‚Pantheonidee‘ geht eben von diesem Pantheon aus, das 609 zu einer christlichen Kirche mit dem Namen Santa Maria ad Martyres oder Santa Maria della Rotonda umgewandelt wurde.

Heute versteht man unter der ‚Pantheonidee‘ eine Grabmalstradition, die mit dem Renaissancekünstler Raffael den Anfang nimmt. Vor allem ab dem 18. Jahrhundert hatte das römische Pantheon eine gewaltige Auswirkung – auch in anderen Ländern. Je nach Epoche und Land waren die Einstellungen bezüglich der Pantheonidee sehr unterschiedlich. Beispiele hierfür wären die Sakralräume Westminster Abbey und St. Paul’s in London, Santa Croce in Florenz, das französische Panthéon in der ehemaligen St-Geneviève und als Prototyp der Ruhmeshalle die Walhalla Ludwigs I. von Bayern in Regensburg. Die Gleichheit aller Geehrten stellte hierbei ein wichtiges Kriterium dar. Unter den Dargestellten finden sich – spezielle Gruppierungen für Bevölkerungsgruppen wie Militärs in St. Paul’s oder ‚Großen Männern‘ der Französischen Revolution im Panthéon berücksichtigt – Vertreter fast aller Berufsgruppen in gleichem Maße. Künstler sind daher auch stark vertreten.¹²²

¹¹⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 60.

¹¹⁸ Vgl. Raabe 1968, S. 422.

¹¹⁹ Vgl. Martini 2000, S. 40.

¹²⁰ Vgl. Craske/Wrigley 2004, S. 1.

¹²¹ Vgl. MacDonald 2002, S. 13.

¹²² Unter den rund 200 Grabdenkmälern und Epitaphen, die sich jeweils in den englischen Ruhmeshallen befinden, finden sich fast 50 Künstler im weitesten Sinne (also auch Poeten und Musiker dazugerechnet), in der Walhalla sind von ca. 130 Büsten 36 Künstlern gewidmet. Somit ergeben die geehrten Künstler, Dichter und Musiker rund 20% der Gesamtdenkmäler. Vgl. unveröffentlichte Seminararbeit Birgit Lorenz, *Die Pantheonidee. Grundgedanke und weitere Entwicklung in einigen Beispielen.* im Rahmen des Seminars *Künstler-epitaphien* bei Frau Prof. Dr. Schemper-Sparholz WS 2008/2009.

Nicht nur der Gedanke dahinter, auch die Form der Monumente änderte sich zu dieser Zeit. An die Stelle von allegorischen Kompositionen mit Bildnismedaillons traten nun repräsentative erzene Standbilder, die die ganze Gestalt des zu Würdigenden zeigten. Die geistige Größe wurde betont, Symbole der Gelehrsamkeit wie Folianten und Schriftrollen vervollständigten das Bild. Szenen aus den Werken der Schriftsteller in Form von Reliefs am Sockel gaben den Monumenten zusätzlich etwas Besonders. Die Historisierungstendenzen bewirkten aber auch eine Scheu vor der Darstellung in Alltagsgewändern. Um den geschichtlichen Wert der Repräsentierten zu erhöhen, kleidete man sie in antikische Gewänder, setzte ihnen den symbolischen Lorbeerkranz tatsächlich auf den Kopf.¹²³ Dies geschah jedoch nicht nur mit den tatsächlichen historischen Größen, auch Fast-Zeitgenossen aus der vorhergehenden Generation wurden durch diese Darstellungsweisen ‚älter‘ gemacht und weitgehend stilisiert.¹²⁴ Diese Streitfrage fand unter der Bezeichnung ‚Kostümstreit‘ Eingang in den Diskurs.

Der heftig diskutierte ‚Kostümstreit‘ um eine entweder retrospektiv idealisierende oder realistische Darstellung beherrscht[e] [...] die Diskussion. Von den primär idealistisch orientierten Künstlern wurde häufig der Kompromiss eines weiten togaartigen Mantels favorisiert, der Zeitkostüm und zeitlose Idealisierung vereint. Grundsätzlich dominiert[e] in der zweiten Jahrhunderthälfte das realistische Zeitkostüm, wobei für die künstlerische Gestaltung der Bekleidung häufig aufwändige Kostümstudien betrieben wurden.¹²⁵

Eine eigene Art der Auseinandersetzung mit der Kostümfrage entwickelte Jean-Antoine Houdon. Er ‚probierte‘ bei seinen Büsten sämtliche Gewandmöglichkeiten von antik bis zeitgenössisch durch, um je nach Situation und Dargestellten die Frage nach der richtigen Gewandung zu finden. Die Portraitbüsten „wurden teilweise in mehreren Alternativen angeboten, so beispielsweise mit und ohne bekleidetes Bruststück, mit modischer Frisur oder aber mit natürlich belassenem Haar.“¹²⁶

So entstanden im 19. Jahrhundert Denkmäler für den ‚Klassiker-Kanon‘ des Bürgertums – sozusagen Stein gewordene Literatur- und Bildungsgeschichte. Die Huldigung der Dichter diente im weitesten Sinne der Huldigung eines Wunschbildes der ‚deutschen Größe‘. So geschah es, dass Dichtermonumente aus dem Boden schossen, wie die Pilze. Vor allem die Abbilder der ‚Klassiker‘ Goethe und Schiller fanden sich in fast jeder größeren Stadt. Gerade Dichter- und Gelehrten Denkmäler wurden zu einer Modeerscheinung in der 2.

¹²³ Vgl. Raabe 1968, S. 422-423.

¹²⁴ Vgl. Selbmann 1988, S. 61.

¹²⁵ Reiter 2002, S. 504-505.

¹²⁶ Maaz 2007, S. 20.

Hälfte des 19. Jahrhunderts. Gegen Ende des Jahrhunderts kam dann aber ein Wandel in der Darstellung, ein „Unbehagen vor der monumentalen Form“ auf. Die Dargestellten wurden nun eher in kontemplativer Haltung, zum Beispiel sitzend dargestellt. Diese Form wurde vor allem für Schriftsteller des eigenen Jahrhunderts gewählt, wie wir noch sehen werden. Es erfolgte eine Hinwendung zu einfacheren Motiven, schlichteren Darstellungen und Büsten aus Erz und Marmor.¹²⁷

In Deutschland wurden seit den 1850ern auch Dichter mit umstritteneren Positionen in der Literaturgeschichte, also Dichter, die außerhalb ihres regionalen Wirkungskreises gänzlich unbekannt waren, mit Denkmälern verewigt. Das lag zum einen auch daran, dass Dichterdenkmal nun als Legitimation verwendet wurden. Jede Stadt wollte ihren Anteil am Nachruhm aus dem Fundus der (Literatur-)Geschichte. Für die deutschen Kleinstaaten war jeder unbekannt Lokaldichter gut genug, um die Bedeutung des Gebietes hervorzuheben. Sie bekamen fast schon ‚touristische‘ Qualitäten.¹²⁸ Der Vorgang der

Wiederholung, Vervielfachung und Vervielfältigung von Denkmälern für Schriftsteller, die kaum als Klassiker gelten konnten [...] führte sehr rasch zu einer Inflation von Denkmälern für zweit- und dritrangige, schließlich für gänzlich belanglose Schriftsteller, deren Denkmäler kein literaturgeschichtliches, sondern nur noch ein lokales, stadtverschönerndes oder touristisches Interesse beanspruchen konnten. Das Dichterdenkmal [...] war in seiner Allgegenwart zum städtischen Wahrzeichen geworden[.]¹²⁹

4.2 Kulturgut des Bildungsbürgertums – Helden älterer Zeit

Nun zurück in die Monarchie Österreich-Ungarn. Die 1867 veröffentlichte neue Konstitution gegen den strengen Absolutismus ermöglichte einen bürgerlichen Liberalismus. Ausdruck dieser Gesinnung waren die schon bald darauf folgenden ersten Versuche ‚eigene‘ Monumente zu errichten.¹³⁰ Die ersten bürgerlich gestifteten Denkmäler waren wie schon erwähnt Erfindern, Entdeckern, Gelehrten, Musikern, Malern und anderen Künstlern gewidmet, doch ging es zunächst nicht (allein) um die Darstellung der Personen ihrer selbst willen, sondern um eine Art Selbstrepräsentation des Bildungsbürgertums. Besitz und Bildung, das waren die Werte, die das erstarkte Bürgertum konstituierten und prägten. Wichtig war hierbei die Abkehr von der Religion, wie es der Liberalismus vorsah. Das Pro-

¹²⁷ Vgl. Raabe 1968, S. 423-425.

¹²⁸ Vgl. Selbmann 1988, S. 99-100.

¹²⁹ Selbmann 1988, S. 107.

¹³⁰ Vgl. Kieslinger 1972, S. 516.

gramm der Bildung war durch und durch weltlich, Kunst und Wissenschaft traten als die höchsten Güter auf.¹³¹

Gärten und Parkanlagen wurden mit ‚Bildung‘, das heißt Persönlichkeiten, die die bürgerliche Bildung repräsentierten, bevölkert. Kürnberger, der in seinen Feuilletons immer wieder als Gegner der „Bedenkmalungswut“ auftrat, vertrat die Meinung, dass sich die neu-reichen Bürger durch die Standbilder im Nachhinein Kultur aneignen wollten. Er meinte, Geld kann man ergaunern, Rang erkaufen, Intelligenz und Bildung jedoch nicht. Viele Neureiche waren aus dem Nichts aufgestiegen und hatten die (klassische) Bildung nie nachgeholt. So glaubte Kürnberger, dass viele sich durch die Finanzierung eines Kulturdenkmals mit etwas schmückten, das andere gelernt hatten.¹³² Die „Selbstbedenkmalungs-Arroganz“ der Wiener Großfinanz war für Kürnberger nur Mittel zum Zweck, ein „Merkmal der reichgewordenen Spekulanten, die zuerst bloß nach dem Besitz von Geld, dann nach gesellschaftlichem Rang und endlich als Krönung, nach *Intelligenz* oder Schein von *Intelligenz*“ strebten“¹³³. Seiner Ansicht nach wollten die ‚Emporkömmlinge‘ ihre Unsicherheit durch maßlose Übertreibung übertönen, durch hochfahrende Altklugheit und einer törichten Portion Selbstbewusstsein. Mit dem Geld aus den neuen Industriebetrieben holten sie sich ihre Bildung ins Haus, doch das Preisen der (alt)ehrwürdigen humanistischen Bildung durch Darstellungen ihrer Persönlichkeiten, Künstler und Gelehrten brachte den Bürgern nicht die Bildung und das altehrwürdige Ansehen an sich.¹³⁴ Das kulturelle Geltungsbedürfnis der in den Jahren des Liberalismus reich gewordenen (bürgerlichen) Gesellschaft wurde immer größer. Man wollte seine kulturelle Höhe zum Beispiel durch die Pracht der Bauten, aber auch durch Mäzenatentum für die Kunst zeigen.¹³⁵ Zudem war die Loyalität der vermögenden Bevölkerung zum Kaiserhaus sehr stark, trotz exorbitanter Preise für Grundstücke und ähnlichem. Das eigene Repräsentationsbedürfnis und die Mitarbeit an der „*Via triumphalis*“ waren wichtig.¹³⁶

Wie schon erwähnt stellte das Resselndenkmal 1862 vor dem Polytechnikum (der heutigen Technischen Universität, Abb. 12) den ersten ‚Einbruch‘ der Bürgerlichen in die kaiserliche Ringstraßenzone dar. In den Vorstädten gab es schon zuvor bürgerliche Denkmalar-

¹³¹ Vgl. Kapner 1969, S. 23-25.

¹³² Vgl. Kapner 1969, S. 54.

¹³³ Selbmann 1988, S. 129.

¹³⁴ Vgl. Kapner 1969, S. 66.

¹³⁵ Vgl. Kieslinger 1972, S. 2.

¹³⁶ Vgl. Müller 1984, S. 21.

beiten, wie das Beethoven-Denkmal in Heiligenstadt (1862), den Schutzengelbrunnen vor der Paulanerkirche in der Wiedner Hauptstraße (1846, 1960 auf den Rilkeplatz übertragen) und das seit 1857 geplante, aber erst später aufgestellte Haydn-Denkmal im 6. Bezirk (Abb. 11).¹³⁷ In den Planungen der Ringstraßenzone wurde dem Kaiser zunächst immer wieder geraten, den Platz um die Hofburg frei zu lassen, aus Angst, es könnte zu revolutionären Angriffen des Bürgertums kommen. Aber so radikal waren diese nicht, ihre ‚Revolution‘ war viel subtiler. Zwischen der Stadtparkzone, Karlsplatz und Opernring bildete sich nach und nach eine Revolte, eine Regierungserklärung in Erz und Stein, wie KAPNER es ausdrückt. Die Bürger schlichen sich getarnt als Erfinder, Künstler und Musiker immer näher an die kaiserliche Stellung heran, sie rückten in Form von Denkmälern (Abb. 19) immer näher an das Herrschaftszentrum heran. Man merkte so, dass doch das Parlament neben der Monarchie regierte und der Herrscher immer mehr zu einem Repräsentanten wurde.¹³⁸

Sieht man genauer hin, zeigt sich in den ikonographischen Details der Monumente und ihrer Sockelreliefs das Verlangen des Bürgertums so nah wie möglich an den Adel heran zu kommen. So findet sich zum Beispiel am Sockel des Beethoven-Denkmales (Abb. 20 und 21) eine Prometheus Abbildung. Die mythologische Gestalt sprengt ihre Fesseln und vermittelt ein Aufbegehren, ein gewisses ‚Auftreten‘, das Verlangen gleichberechtigt den Göttern gegenüber zu treten – genauso wie das aufsteigende Bürgertum mit seinen neu erworbenen Adelstitel sich gleichberechtigt gegenüber dem Geburtsadel sehen wollte.¹³⁹ Prometheus repräsentiert aber auch den Kulturbringer, eine Identifikationsfigur für das Bürgertum, das sich ja vor allem durch die Bildung und Kultur auszuzeichnen versuchte. Zudem hat die mythologische Darstellung einen Bezug zu dem Werk des Komponisten, der Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus*, in dem er im Schlusstanz betont, dass seiner Meinung nach die Zukunft nicht den Göttern und Königen gehört, sondern dem aufstrebenden Bürgertum.¹⁴⁰

Nicht dem Musiker [und Künstler, hier ist vor allem Schubert gemeint, Anm. d. Verf.] und dem Menschen [...] alleine galt es nämlich, ein Monument zu setzen, sondern die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen forderten sichtbaren Niederschlag in einem Medium, das unterschwellig eine gewichtige Propagandafunktion besaß. Die Hof- und Staatsdenkmäler besaßen ihren Stellenwert im öffentlichen Leben, warum sollte nicht das Bürgertum gleiche Ziele verfolgen? Das

¹³⁷ Vgl. Kieslinger 1972, S. 516.

¹³⁸ Vgl. Kapner 1969, S. 27.

¹³⁹ Vgl. Kapner 1969, S. 27.

¹⁴⁰ Siehe Krüppelkiefner 2011.

Bürgertum im allgemeinen und das Wiener Bürgertum im besonderen beanspruchte Kunst und Wissenschaft als seine Domäne[.]¹⁴¹

Also standen nicht die Dichter an sich auf dem Sockel, sondern die Männer, die die Standbilder gestiftet hatten, wurden vertreten, die Bürger, verummmt als die Menschen, die ihre Bildung repräsentierten. Manchmal kamen Denkmäler fast Autobiographien gleich. Die „Selbstbedenkmalungsarroganz“ (in den Worten Kürnbergers) griff wild um sich. Leute, die etwas von sich hielten, bestellten ihre Memoriale schon zu Lebzeiten, um dafür zu sorgen, dass sie selbst auch einmal in Stein und Erz verewigt sein werden (z.B. Billroth).¹⁴²

Durch die Denkmäler zeigten sich die Bürger wie sie sein wollten, nicht wie sie waren. Vielleicht zeigten sie auch eine Bildung, die sie so nie hatten, lediglich die Hoffnungen und Träume des Bürgertums von einer Rolle, die es vielleicht nie gespielt, dafür aber umso mehr geliebt hat.¹⁴³

Laut POCH-KALOS dienten die Denkmäler der Ringstraße wie auch Historienbilder eher dem Geschichtsunterricht und wären nicht optisch-ästhetisch als Kunstwerke zu sehen, da ihnen teilweise plastische Werte fehlen. Sie sieht die Monumente als versteinerte graphische Erzählungen, deren Bedeutung eher historisch als künstlerisch zu sehen wäre.¹⁴⁴ Die wichtigste Aufgabe von Denkmälern ist es eben Personen der Geschichte für nachfolgende Generationen präsent zu halten. Diese sollen auch gegebenenfalls eine Vorbildfunktion übernehmen. Dazu müssen sie nicht zwingend ästhetisch wertvoll sein.

4.2.1 Schiller und Goethe in Tradition der Dichterdenkmäler

Nach dem Biedermeier und Vormärz spiegelten die Darstellungen jedoch nicht nur die Bildung wider. Im Liberalismus wurden manche Persönlichkeiten aus politischen Gründen für die ‚steinerne Verewigung‘ erwählt. Vor allem die Frage nach der Nationalität im Vielvölkerstaat brachte neben Diskussionen auch Monumente mit sich.

Die prominentesten Beispiele für Dichter-Denkmäler im deutschsprachigen Raum stellen eindeutig jene für das Dioskuren-Paar Schiller und Goethe¹⁴⁵ dar. Auch die Wiener

¹⁴¹ Krause 1980, S. 57.

¹⁴² Vgl. Kapner 1969, S. 65.

¹⁴³ Vgl. Kapner 1969, S. 67.

¹⁴⁴ Vgl. Poch-Kalous 1970, S. 224.

¹⁴⁵ Eine ausführliche Aufzählung der Masse der verschiedensten Schiller- und Goethe-Denkmäler in den unterschiedlichsten Ausführungen findet sich in dem Artikel von Jörg Gamer 1972. Jedoch befasste sich der

Exemplare können einiges über die Denkmalsituation in der Stadt, die politischen Hintergründe und die unterschiedliche Darstellung zweier Künstler veranschaulichen. Deshalb soll ihre Vorstellung auch als erste erfolgen.

Friedrich Schiller (1759 - 1805)

Den Anfang der großen Wiener Denkmäler im 19. Jahrhundert bildete das Schillerdenkmal. Er war der erste Dichter, dem ein Denkmal auf einem großen Platz gestiftet wurde. Die Idee kam schon 1859, der Spatenstich folgte erst am 26. April 1875, das fertige Monument wurde 1876 vor der Akademie der bildenden Künste enthüllt (Abb. 22).¹⁴⁶ In der Zwischenzeit änderte sich jedoch die Motivation hinter der Errichtung des Standbildes. Hierzu sollen einige Hintergründe angeführt werden: Zunächst sollte es eine Schillerstatue wie so viele andere sein, schließlich hatte „[j]ede größere Stadt [...] den Ehrgeiz, ihren Schiller zu besitzen“¹⁴⁷, wie RABE schreibt. Nach der Niederlage der österreichischen Truppen bei Königgrätz 1866 war die Vormachtstellung unter den deutschen Staaten verloren.¹⁴⁸ Die in Österreich lebenden Deutschen hatten nicht mehr die deutsche Nation als Heimat, es existierte ein Staatsbürgertum ohne Staat.¹⁴⁹ So wurde das Schillerstandbild zu einem Symbol des geistigen Zusammenhangs mit den deutschen Staaten, der nach wie vor existierte. Man konnte deshalb im Aufruf zur Errichtung des Denkmals lesen:

Mag doch die folgenschwere Katastrophe seither die alten Marken des Vaterlandes verrückt haben, jener Gedanke doch blieb fest und tief im Bewusstsein des Volkes eingewurzelt und zwar umso tiefer und fester, je inniger es überzeugt ist und bleibt, daß vermorschte Grenzpfähle jenem geistigen Zusammenhang, welches es sein Bestes, sein Edelstes und Heiligstes verdankt, keinen Abbruch tun können und sollen.¹⁵⁰

Nach Königgrätz erkannte man die ‚Überlegenheit‘ Preußens an und öffnete sich gegen Deutschland. Die neuen Grenzen konnten den kulturellen Austausch mit dem Nachbarn nicht aufhalten. Man orientierte sich an den Leistungen Deutschlands und berief einige deutsche Spezialisten nach Österreich. In der Folge dieser kulturell offenen Haltung ge-

Kunsthistoriker in seinem Beitrag vor allem mit der Frage nach der Trivialität von Denkmälern, so handelt es sich teilweise nur um sehr dürftige Beschreibungen der einzelnen Monumente. Siehe Gamer 1972.

¹⁴⁶ Vgl. Settele 1995, S. 136-137 und Selbmann 1988, S. 130.

¹⁴⁷ Raabe 1968, S. 424.

¹⁴⁸ Vgl. Kapner 1969, S. 30.

¹⁴⁹ Über den Zwiespalt zwischen staatlich-österreichischer und ethnisch-deutscher Identität geht Werner Telesko in *Kulturam Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts* ein. Siehe Telesko 2008, v.a. S. 171-173.

¹⁵⁰ Aufruf für ein Schiller-Denkmal in Wien vom 21. März 1868, abgedruckt bei Kapner 1973, S. 106. Siehe auch Kapner 1969, S. 31 und Selbmann 1988, S. 130.

genüber den deutschen Nachbarlanden geschah es, dass einige Deutsche – berufen nach Wien – zur kulturellen Hochblüte der Ringstraßenzeit einen nicht unbedeutenden Teil geleistet haben.

Die Dichterstatue Schillers wurde so Zeugnis für die deutschgerichteten Strömungen in Österreich. Nach Königgrätz fand eine Flucht mit den Idealen des freiheitlichen Strebens und der deutschen Einheit in das Reich der Kunst statt. Die Plastik ist also mehr als alles andere ein Mahnmal für einen begrabenen Traum – den von der großen deutschen Einheit.

¹⁵¹

Dies durfte man jedoch so nicht öffentlich deklarieren, das Schiller-Denkmal konnte nicht als Verkünder des deutschen Nationalstaats in Österreich aufgestellt werden. Deshalb versuchte man eine Gültigkeit der liberalen Ideen der Kulturnation für die ganze ‚Menschheit‘ zu erwirken, schließlich existierte

[...] in den Grenzen dieses weiten Reiches kein Volksstamm, dessen Geistesleben sich dem bewältigenden Einflusse jener Ideenwelt zu entziehen vermöchte, als deren würdigsten Träger der grosse Dichter nicht einem Cultur-Volke allein, sondern der ganzen gesitteten Menschheit gelten darf.¹⁵²

Trotz der politischen Grenzen sollte ein vereinigt Zusammenwirken der Kultur ermöglicht werden. Mit dem Denkmal sollte die Zugehörigkeit zum deutschen Kulturkreis gezeigt werden, man wollte an der literarischen Tradition Deutschlands teilhaben, vielleicht aber auch einen politischen Herrschaftsanspruch der deutschen Bevölkerungsteile innerhalb der Donaumonarchie zum Ausdruck bringen.¹⁵³

Das Geld für das Denkmal stammte zum Großteil von potenten Mäzenen, also der jüdischen Großfinanz, und verschiedenen ‚öffentlichen‘ Geldquellen. Dazu gehörten die Mitglieder des Kaiserhauses, öffentliche Fonds, Institutionen, der Stadterweiterungsfonds und die Gemeinde Wien, sowie Geld, das bei Benefizveranstaltungen eingenommen wurde. Oft sprach man davon, dass die geringen Fortschritte des Projektes an der Spendenarmut der Bevölkerung lagen, tatsächlich aber fehlte im Komitee Organisationstalent und eine genaue Angabe, welche Summe tatsächlich benötigt werden würde.¹⁵⁴

¹⁵¹ Vgl. Krause 1980, S. 67.

¹⁵² Aufruf für ein Schiller-Denkmal in Wien vom 21. März 1868, abgedruckt bei Kapner 1973, S. 106.

¹⁵³ Vgl. Selbmann 1988, S. 131.

¹⁵⁴ Vgl. Mikoletzky 1995 S. 173, Anm. 46.

Zwar stand im Spendenaufruf¹⁵⁵ einiges über die dringende Ehrenpflicht, dem Apostel der Freiheit ein würdiges Denkmal zu errichten,¹⁵⁶ doch war es schwer Spenden für das Standbild zu sammeln, vor allem in den nicht-österreichischen Gebieten der Monarchie. Das deutsche Element in der Monarchie war nach den Verlusten gegen Preußen stark geschwächt. Viele konnten die Begeisterung für die deutsche Nation und die Vergangenheit, die das Schillermonument ausdrückt, nicht teilen.¹⁵⁷ Um das Denkmal zu finanzieren versprach der Kaiser zusätzlich zum Stadterweiterungsfonds Unterstützung, schließlich sprach man von

[...] einer selbstständigen, künstlerischen Idee, welche nicht bloß [sic!] in dem Standbilde die äußere Persönlichkeit des Dichters zur Anschauung bringt, sondern darin strebt, in dem ganzen Aufbau des Denkmals, in seinen Basreliefs und Nebenfiguren, seine Ideale von Staat und Menschenwürde, von Freiheit des Gedankens und Gewissens, von echtem Bürgerthume und sittlicher Erziehung der Menschheit zu einem harmonischen künstlerischen Gesamtbilde zu vereinen.¹⁵⁸

Kurz: Es ging um das politisch-moralische Credo des Bürgertums.¹⁵⁹

Das Komitee bestand zum Großteil aus Künstlern und Intellektuellen, unter anderem trat auch der Schriftsteller Ludwig August Ritter von Frankl-Hochwart für das Schillerdenkmal ein. An der Spitze des Komitees stand der Literat August Frankl, auf den Spendenlisten sind noch der Name des Kaisers und einiger Erzherzöge, sowie neben den Namen Epstein, Schey und Wertheimstein auch viele andere Exponenten der Bourgeoisie zu lesen.¹⁶⁰

In dem ausgeschriebenen Wettbewerb langten 44 Entwürfe, davon 16 Zeichnungen und 28 Modelle¹⁶¹ ein, im Preisgericht saßen unter anderen Gottfried Semper, Ernst Julius Hähnel (Bildhauer und Professor an der Dresdner Akademie), Joseph von Führich (Historienmaler mit Spezialisierung auf religiöse Themen) und Anastasius Grün – er schrieb ein Gedicht zur Enthüllung des Denkmals und wurde später in Form einer Büste ebenfalls am Schillerplatz geehrt. Wie so üblich wurde die Jury aus fachkundigen Personen der Praxis und Lehre zusammengestellt, selbst Künstler und Akademie-Professoren hatten über die Ver-

¹⁵⁵ Details zum Spendenaufruf finden sich bei Mikoletzky 1995, S. 171.

¹⁵⁶ Vgl. Bernhard 1992, S. 117.

¹⁵⁷ Vgl. Kapner 1969, S. 35.

¹⁵⁸ Concours-Programm des Jahres 1870, zit. nach: Krause 1980, S. 68.

¹⁵⁹ Vgl. Mikoletzky 1995, S. 173.

¹⁶⁰ Vgl. Settele 1995, S. 136 und Kapner 1973, S. 37-38. Für das gesamte Verzeichnis der Spendenbeiträge siehe Kapner 1973, S. 112-125.

¹⁶¹ Ein paar der eingelangten Entwürfe werden in der Presse vorgestellt, jedoch ohne Namen zu nennen. Siehe Die Presse 23.12.1870, S. 1-2.

gabe der Preise zu entscheiden. Zunächst wurden drei Preise vergeben, an Anton P. Wagner, Johannes Schilling und Johannes Benk. Aus diesen dreien wurde von einem neuen Komitee der Sieger erwählt – Johannes Schilling. Er war Professor an der Dresdner Akademie, hatte schon den Wettbewerb für das Maximilian Denkmal in Triest gewonnen und 1859 eine Schillerstatue für Dresden angefertigt. Außerdem war er der Lieblingsschüler von Hähnel, der sich in der Jury für seinen Schützling einsetzte.¹⁶² 1871 wurde der Vertrag mit dem Bildhauer unterzeichnet, für die Architektur wurde der Dresdner Karl Weißbach herangezogen, die Hauptfigur wurde 1873 von der k.k. Kunst-Erzgießerei unter der Leitung von Franz Pönninger und Josef Röhlich gegossen.¹⁶³

Die mitgelieferten Platzgestaltungsvorschläge Schillings wurden nicht (unbedingt) berücksichtigt.¹⁶⁴ Das Denkmal wurde am 10. November 1876 im Beisein des Kaisers enthüllt.¹⁶⁵

Den deutsch-gerichteten Hintergrund des Schiller-Denkmales, zeigt auch das Gedicht (Anhang 2.1) von Anastasius Grün, Mitglied des Denkmalkomitees. Wie umstritten das so eindeutig deutsch-national gestimmte Monument war, zeigt eine Karikatur (Abb. 23), die anlässlich der Enthüllung veröffentlicht wurde. Auf ihr werden Schiller selbst folgende Worte in den Mund gelegt: *„Ich muss doch wirklich ein sehr staatsgefährlicher Mensch gewesen sein, dass man nach so vielen Jahren noch zur Enthüllung meines Denkmals eine solche Armee von Polizisten commandirt.“* Gefolgt von der Bemerkung: *„Legt sich nieder und dreht sich im Grabe um.“*

Die Schillerstatue wurde zu einer Art Wallfahrtsstätte, nicht nur ein bloßes Denkmal, es war ein Standbild für das Bewusstsein deutscher Zusammengehörigkeit im Geiste. Wie eine Reliquie wurde eine Locke des Dichters in den Grundstein eingebracht, was den quasi-religiösen Charakter des Memorials verstärkte.

Kommen wir nun zur formalen Gestaltung des Denkmals (Abb. 22). Es handelt sich um eine ganzfigurige Darstellung des Dichters auf einem viereckigen hohen mehrfach abgestuften Unterbau. Auf dem Grundstein lastet über dem stufig sich verjüngenden Unterbau aus drei Stufen der eigentliche Sockel, der mit Allegorisierungen der Poesie geschmückt ist.¹⁶⁶ Darüber erhebt sich die Hauptfigur als junger Mann im Schreittypus, die Hände mit

¹⁶² Vgl. Krause 1980, S. 68.

¹⁶³ Vgl. Dehio 2003a, S. 942-943.

¹⁶⁴ Näheres zur Gestaltung des Schillerplatzes siehe Zerbst 1994.

¹⁶⁵ Vgl. Krause 1980, S. 68-69.

¹⁶⁶ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 273 und Selbmann 1988, S. 131.

Feder und Manuskript vor dem Körper erhoben. Diese beiden Attribute kennzeichnen Schiller als „Dichter mit inspiriert aufblickendem Haupt, Griffel und Buch in den zur Niederschrift sich anschickenden Händen“¹⁶⁷.

Der Sockel (Abb. 24 a-d und 25) ist dreifach mit plastischem Schmuck beladen. An den Ecken des mittleren Quaders finden sich vollplastische Darstellungen der vier Lebensalter¹⁶⁸ auf kleinen Sockeln, Illustrationen aus dem *Lied von der Glocke*. Zu sehen sind ein Kind auf dem Schoß der Mutter, ein Jüngling mit Ranzen und Wanderstock, ein Eisengießer und ein Greis mit einem Buch in den Händen. Sie sollten das Einwirken des Dichters auf alle Kreise des Volkes aufzeigen.¹⁶⁹ Die Figuren wenden sich traditionellen Allegorien der Poesie zu,¹⁷⁰ die ebenfalls vollplastisch in den Nischen zwischen den Pilastern des Mittelquaders stehen. Zu sehen sind der Genius der Wahrheit an der Frontseite, die Figur der Menschenliebe und Dichtung an der Rückseite, Wissenschaft und Lyrik an den Seiten. Zu deren Füßen finden sich vier lorbeer- und eichenblattbeschrückte Medaillons mit entsprechenden Darstellungen aus der griechischen Mythologie – einem Pegasus vorne, einem Pelikan mit Jungem im Nest hinten und einem Minerva- und Medusenkopf an den Seiten, ebenfalls Allegorisierungen der Poesie.¹⁷¹ Farbige Materialien geben dem Gesamtwerk ein lebendiges Aussehen.¹⁷²

Der hohe schlanke Sockel und der offene lange Rock des Dichters betonen das Aufwärtstreben des ganzen Standbildes, welches durch den erhobenen Kopf noch gesteigert wird. Diesem Vertikaldrang ist ein Querakzent bestehend aus dem Rahmen der Hände mit Feder und Manuskript entgegengesetzt. Aus dieser horizontalen Linie ‚wächst‘ die Kopfbüste des Dichters mit freiem Hals aus den Rüschen des Gewandes. Immer wieder findet man an der Statue diese Kontraste zwischen Linien, die in rechten Winkeln auf einander stoßen und geometrische Formen bilden. So formen die drapierten Locken der Perücke zusammen mit den Rüschen des Hemdes ein rhomboides Gebilde.¹⁷³

¹⁶⁷ Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1744, 2. Dezember 1876, S. 464.

¹⁶⁸ Solche übereckgestellten (vollplastischen) Allegorie-Figuren finden sich auch beim Berliner Schiller-Denkmal (Entwürfe ab ca. 1866, 1871 enthüllt) ebenso wie beim Goethe-Denkmal in derselben Stadt. Bei letzterem sind die vollplastischen Figuren jedoch in drei Gruppen um einen runden Sockel angeordnet. Siehe Selbmann 1988, S. 118 und 121.

¹⁶⁹ Vgl. Settele 1995, S. 137 und Telesko 2008, S. 172.

¹⁷⁰ In der Illustrierten Zeitung Leipzig meint der Verfasser, sie sehen direkt zu dem Dichter auf, doch verfolgt man die Blicke, kommen sie eindeutig auf Mittelfiguren des Sockels zu ruhen. Vgl. Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1744, 2. Dezember 1876, S. 464.

¹⁷¹ Vgl. Settele 1995, S. 137, Selbmann 1988, S. 131 und Riesenfellner 1998, S. 273.

¹⁷² Die Unterbaustufen erscheinen in grauem Granit, die folgenden vier Stufen sind aus rotem Granit. Der Sockel ist ein Erzguss, ebenso wie die allegorischen Figuren, Medaillons und die Hauptfigur. Siehe Kieslinger 1972, S. 542.

¹⁷³ Vgl. Krause 1980, S. 71.

Der mehrfach abgestufte Unterbau und der schmale hohe Sockel heben die ebenfalls schmale hoch aufragende Figur des Dichters auf luftige Höhen, unterstreichen den herausragenden Charakter des Dichters, machen ihn zu einem ehrfürchtig zu bewundernden Künstler mit einer außergewöhnlichen Aura. Der Betrachter muss zu ihm aufsehen, ihn von der Distanz betrachten, um seine Ganzheit zu erfassen.¹⁷⁴

Bei der Konzeption der Statue stand Schilling vor dem Problem der großen Popularität des Dichters. In unzähligen deutschen Städten waren verschiedene Typen entstanden, die alle den Anspruch erheben, das Wesen Schillers mehr oder weniger festgehalten zu haben. Der gegossene Schiller musste kühn, willensbetont, ein deutscher Jüngling und gleichzeitig ein männlicher Denker, ein Klassiker sein und doch so realistisch und wirklichkeitstreu wie möglich erscheinen. Der Konflikt zwischen Vorstellung, Verkörperung idealer Eigenschaften und der Wirklichkeit war durch die vielen Vorgaben¹⁷⁵ noch verstärkt.¹⁷⁶ Die Wiener Statue ist eine Kombination dieser.

Die künstlerischen Variationsmöglichkeiten für die neu zu errichtenden Schiller-Denkmäler waren laut SELBMANN aber sehr begrenzt. Als Vorbild galt vor allem die realistische Statue des Weimarer Doppelbildnisses von Ernst Rietschel 1857 (Abb. 28). Prägend für die Gesichtspartie war die Büste von Dannecker (Abb. 29). Die Gesamtkonzeption betreffend nahm die Zeichnung Theobald von Oers, die Schiller nach der Vorführung der Jungfrau von Orléon vor dem Leipziger Theater darstellt, schon viel vorweg. Kopfhaltung, Armstellung und der Faltenwurf der ‚typischen‘ Schillerfigur wurden schon hier geprägt.¹⁷⁷

Das Muster für Dichterdenkmäler an sich schuf Schwanthaler mit seinem Jean Paul-Denkmal 1841 in Bayreuth (Abb. 30). Viele später verwendete Details wie der Griffel und das Notizbuch in der Hand, ebenso wie die Pathosgeste und das gemäßigt zeitgenössische Gewand wurden hier schon verwendet.¹⁷⁸

¹⁷⁴ Vgl. Ebenda.

¹⁷⁵ Das älteste ausgeführte Denkmal für Schiller wurde auf der Insel Pucht vor der Westküste Estlands im Jahr 1813 aufgestellt (Abb. 26). Es zeigte die herrschende Stimmung des Freiheitskampfes gegen Napoleon. Die Gestaltung spiegelt gut die Stufe der beginnenden Künstlerdenkmäler wider. Es handelt sich um einen schlichten altarartigen Rundpfeiler mit bekrönendem Pinienzapfen. Trotz der einfachen allegorischen Form zeigt sich im motivatorischen Hintergrund schon der politische Akzent vieler nachfolgender Schiller-Denkmäler. Siehe Gamer 1972, S. 143. Das erste österreichische Schillerdenkmal von Johannes Meixner (Abb. 27) wurde 1867 im Park des Palais von Baron Karl Schwarz in Salzburg, später 1941 gegenüber dem Festspielhaus aufgestellt. Siehe Riesenfellner 1998, S. 270.

¹⁷⁶ Vgl. Krause 1980, S. 70.

¹⁷⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 86-92.

¹⁷⁸ Vgl. Selbmann 1988, S. 75.

Dem durch Monumentalität und stilistischer Qualität, wie auch durch ihre politische Aussageabsicht besonderen Monument in Wien,¹⁷⁹ kommt jene aus Wiesbaden von 1905 (Abb. 31) in der Gestaltung sehr nahe. Das von Joseph Uphues gestaltete Ensemble ersetzte die 1866 aufgestellte Büste, die für damalige Verhältnisse zu wenig lebensecht und monumental war. An den Konzeptionen in Wien und Wiesbaden ist vor allem die Haltung der Arme mit Buch und Feder in der Hand vergleichbar, ebenso wie Kleidung und Schrittstellung. Dies zeigt, dass selbst nach 1900 in Deutschland noch die gängige Darstellungsart geschätzt und sogar besser als jene, die 1866 in Wiesbaden entstand, eingeschätzt wurde. Auch die vollplastischen Figuren am Sockel stellen eine Parallele dar, in Wiesbaden sitzen die Figuren jedoch fast am Boden. In Wien wurde der Sockel mehrfach gestaffelt und überhöht.¹⁸⁰

Schilling umging eine Genredarstellung und ein künstliches Antikisieren durch eine togaartige Manteldrapierung und verwendete eine durchaus ‚unkünstlerische‘ bürgerliche Kleidung. Dies war einerseits möglich, weil die Vorurteile gegenüber der Unangemessenheit von ‚einfachen‘ Bürgerlichen an Denkmälern am Schwinden war, andererseits weil der Realismus in der Kunst vorangetrieben wurde. Trotzdem ist an dem in die Ferne der Inspiration schweifende Blick die Entgrenzung plastischer Schöpfung im Späthistorismus ebenfalls wie ein romantisierendes Entrücken zu erkennen.¹⁸¹ In Berlin (Abb. 32) wurde Schiller als Theaterdichter in antikischer Manier mit national-repräsentativer Monumentalität dargestellt. Dies wurde in Wien noch gesteigert, mit Verzicht auf die antikische Gewandung. Die Haltung des Dichters ist jener an dem Weimarer Doppeldenkmal ähnlich (Abb. 28). Der schwäbische Schulmeisterrock verdeutlicht die Stiftung des Denkmals aus bürgerlichen Kreisen ebenso wie die Tatsache, dass im Kostümstreit in diesem Fall die Befürworter der zeitgenössischen Bekleidung die Oberhand hatten. Das junge und doch durch den entrückten Blick weise Gesicht bewirkt laut SELBMANN eine Apotheose der Jugend, das Denkmal fungiert als Symbol für die ewig währende Jugend des Genius.¹⁸² Mit dieser Darstellung vereinte Schilling in Wien die wichtigsten Bildtraditionen der Schillerdenkmäler in sich und verkörperte den „vom deutschen Volk liebgewordenen Schillertypus, wie er durch die Büste Dannecker’s bekannt geworden“, wie man in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* von 1876 lesen konnte.¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl. Selbmann 1988, S. 93.

¹⁸⁰ Vgl. Selbmann 1988, S. 112 und Gamer 1972, S. 143.

¹⁸¹ Vgl. Krause 1980, S. 71.

¹⁸² Vgl. Selbmann 1988, S. 130-131.

¹⁸³ Vgl. *Illustrierte Zeitung* (Leipzig) Nr. 1744, 2. Dezember 1876, S. 464.

Johann Wolfgang von Goethe (1749 - 1832)

Das ‚Pendant‘ zu Schiller, das Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, spiegelt vor allem den Wandel der Kunstauffassung, der in den wenigen Jahren zwischen den beiden Standbildern vonstattengegangen ist, in aller Deutlichkeit wider (Abb. 33). Schon wenige Jahre nach der Enthüllung des Schillerdenkmales wurde über ein Pendant nachgedacht, aufgestellt wurde das Denkmal aber erst 1900. 1882 sprach Burgtheaterdirektor Heinrich Laube in dem Aufruf ein Denkmal für Goethe zu errichten von dem größten Dichter deutscher Zunge, der die „deutsche Nationalliteratur und Weltliteratur allumfassend vermählte“¹⁸⁴. Als ausführende Instanz hinter dem Denkmal fungierte der Wiener Goethe Verein¹⁸⁵.¹⁸⁶ Initiator des Goethe-Denkmales war Karl Julius Schröer, der Redakteur der Vereinschronik. Der Aufruf wurde von Heinrich Laube am 22.3.1882 zum Anlass des 50. Todestages verfasst.¹⁸⁷ Um die Denkmalangelegenheiten kümmerten sich die drei Ausschussmitglieder Albert Ilg, Karl v. Lützow und Karl König, die auch im 1893 errichteten Denkmalkomitee dominierten.¹⁸⁸

Die späte Ehrung hatte vor allem einen Grund: das Geld fehlte. Zehn Jahre nach der Vereinsgründung war nach den Schätzungen erst ein Drittel der ungefähr benötigten Summe aufgebracht. *„Ich bin ins Denkmalcomitee gegangen und habe die Schlafmützen etwas aufgerüttelt“* schrieb ein zeitgenössischer Kunsthistoriker über die säumigen Vereinsmitglieder.¹⁸⁹

Die Statue wurde von Anfang an nicht als nationaldeutscher Dichter wie Schiller geplant. Ein Wettbewerb fand 1889 statt, im März 1890 wurden die eingesandten Entwürfe im Künstlerhaus ausgestellt, jedoch fiel keine Entscheidung der Kommission. Die Entwürfe von 1890 brachten schon deshalb kein Ergebnis, da weder eine reguläre Ausschreibung herausgegeben wurde, noch ein Aufstellungsplatz fix war – wodurch die Künstler keine genauen Vorgaben hatten.¹⁹⁰ Es wurde nur eine Empfehlung abgegeben: Viktor Tilgner war zumindest auf dem richtigen Weg. Edmund Hellmer gewann den zweiten Preis. 1892

¹⁸⁴ Aufruf zur Errichtung eines Goethe-Denkmales in Wien vom 22. März 1882, verfasst von Heinrich Laube, abgedruckt bei Kapner 1973, S. 192.

¹⁸⁵ Der Wiener Goethe Verein stellte nicht nur einen der ältesten Dichtervereine dar, im Unterschied zu vielen anderen Vereinen stellten sich die Mitglieder des 1878 gegründeten Vereins aus allen Religionen und Ethnien des Bildungsbürgertums zusammen und Frauen waren von Anfang an stark an ihm beteiligt. Siehe Buxbaum 1999, S. 21-22.

¹⁸⁶ Vgl. Kapner 1969, S. 33-34.

¹⁸⁷ Aufruf publiziert bei Kapner 1973.

¹⁸⁸ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 6.

¹⁸⁹ Vgl. Settele 1995, S. 74-75.

¹⁹⁰ Vgl. Settele 1995, S. 75 und Krasa 1994a, S. 124.

gab es eine weitere Konkurrenz – wieder erfolglos, da nicht genug Geld vorhanden war, die Preisträger zu prämiieren. 1893 wurden Hellmer und Tilgner von einem Unterkomitee aufgefordert neue Entwürfe zu erstellen, jedoch mit geänderten Bedingungen. Diesmal wurde eindeutig Bronze statt Marmor festgelegt, ebenso wie die Idee, ein reifer Goethe sollte statt einem jugendlichen Dichter auf dem Podest landen. Als Aufstellungsort wurde nun eine Stelle am Burgring festgesetzt.¹⁹¹ Diese Konkurrenz löste einen öffentlichen Skandal aus, Hellmer siegte, da Tilgner in seinem Entwurf¹⁹² die vorgegebenen Proportionen nicht einhielt und aus ‚technischen Gründen‘ ausgeschlossen wurde.¹⁹³ So wurde die Ausführung dann nach vielen Streitgesprächen und Diskussionen Edmund Hellmer zuge- tragen.

Um das Wiener Goethe Denkmal ist ein sechzehn-jähriger Krieg geführt worden und hat, zum Mißvergnügen aller Teile, mit einem künstlerischen Duell Tilgner-Hellmer geendet. [...] Zehn Monate liegen zwischen dem einen und dem anderen Schuß, und jeder der beiden Gegner blieb zu dem Zweck allein in seiner Werkstatt, wo sich die Kampf- oder Kunstrichter einfinden mußten.¹⁹⁴

Das ist jedoch nicht der erste Streit um ein Abbild Goethes. 1820 kam es schon einmal zu einer Auseinandersetzung, als der Kopf des Dichters nach der Natur modelliert werden sollte. Der Wettstreit zwischen den Künstlern Rauch und Tieck wurde dann aber friedlich geklärt. Bei der Enthüllung des Wiener Denkmals 1900 (Abb. 34) wurden trotz der vorhergehenden Misstöne auch alle Kontroversen beigelegt und das Denkmal von der Öffentlichkeit positiv aufgenommen.¹⁹⁵

Hellmer stellte Goethe gänzlich anders als viele der bisher ausgeführten Standbilder dar, nämlich als sitzenden, alten Mann (Abb. 33), als vollkommenes Gegenteil des ewig jungen Schiller (Abb. 22) auf der anderen Straßenseite. Der Dichter lehnt lässig im Sessel, thront unnahbar als ‚Olympier‘ über den vorbeigehenden Passanten – der riesige Prunksessel steht zusätzlich auf einem nach außen gewölbten Sockel mit dreistufigem Podest. Ein vergleichbar sitzendes Denkmal stellt jenes für Voltaire von Jean-Antoine Houdon (Abb. 35) dar, dass 1779-81 in Paris ausgeführt wurde. Gleichermaßen in natürlicher Posi-

¹⁹¹ Vgl. Krasa 1994a, S. 124.

¹⁹² Der Konkurrenzentwurf von Tilgner für Goethe zeigt Dichter sitzend im Hausrock, die Konzeption hatte aber keine innere Konsequenz, da Tilgner den Naturalismus nicht so ausführen konnte. Der Maßstab stimmte auch nicht ganz. Trotzdem gewann Hellmer nur mit knapper Stimmenmehrheit. Siehe Pötzl-Malikova 1976, S. 7.

¹⁹³ Vgl. Settele 1995, S. 75 und Krasa 1994a, S. 124.

¹⁹⁴ Hevesi 1986, S. 345-346.

¹⁹⁵ Vgl. Hevesi 1986, S. 346 und S. 124.

tion sitzt der Aufklärer als Philosoph auf seinem Stuhl in ein langes Untergewand und einen Mantel gehüllt, die an antiken Götter- und Heroendarstellungen orientiert sind.¹⁹⁶

Die sitzende Position Goethes war heftig umstritten, sagte man doch, Goethe wäre äußerst ungerne gesessen, hätte sich nie so gehen lassen – einfach in einem Sessel zu lümmeln – ja man sagte sogar, er hätte größtenteils im Stehen gedichtet. So plädierten Goethekenner bis zum Schluss für ein stehendes Standbild.¹⁹⁷ In Deutschland der 1860er und -70er sah man dies aber anders. „Den ruhigen Herrscher im Reiche des Geistes kann man sich nur sitzend denken, so allein wird und muß Goethe’s Bild in der Phantasie des Volkes haften bleiben.“¹⁹⁸ So waren die Entwürfe für das Goethe-Denkmal der Frankfurter Bibliothek von Pompeo Marchesi (Abb. 36) und jenes für Berlin von Donndorf (Abb. 37) sitzend konzipiert.¹⁹⁹

Auch in Wien gibt es vergleichbare sitzende Denkmäler. Die Brahms-Figur Wehrs (aufgestellt 1908, lt. Inschrift aber 1900 gefertigt²⁰⁰, Abb. 38) ist jedoch im Vergleich mit Goethe weniger thronend, privater und gelassener dargestellt.²⁰¹ Auch ist die Konzeption der architektonischen Rahmung der beiden Denkmäler gänzlich anderer Art.

Die linke Hand Goethes ist leicht herangezogen und hält Papierblätter, ein Fuß steht ein wenig vor dem anderen. Der ‚Olympier‘ trägt die Tracht der beginnenden Pantalonzeit, der lange Überrock ist zugeknöpft – auch dies hat zu Kritik geführt. „Wie das Kostüme, so würde auch die Statue in wenigen Jahren veralten.“²⁰² In diesem Zusammenhang ist wieder auf den Kostümstreit hinzuweisen. Für den übernational und wohl auch überzeitlich wirkenden Goethe wurde immer wieder eine Darstellung als antikisch gekleideter Olympier gewünscht, Hellmer setzte aber auf den Naturalismus der zeitgenössischen Kleidung, der sich vor allem um die Jahrhundertwende im Denkmalbereich durchgesetzt hatte. Der Dichterstürz sitzt erschöpft ruhend mit einer ausstrahlenden inneren Gelassenheit – diese sollte die bedeutsame Gestalt des Dichters so gut wie möglich hervorheben. Durch die Vermeidung von dekorativem und allegorischem Beiwerk wirkt diese innere Ruhe und Größe umso mehr.²⁰³ Der konzentrierte Gesichtsausdruck zeugt nicht nur von geistiger Lebendigkeit, Hellmer versuchte auch ihm eine individuelle Charakteristik zu verleihen.

¹⁹⁶ Vgl. Geese 2000, S. 254-256.

¹⁹⁷ Vgl. Settele 1995, S. 75 und Bernhard 1992, S. 117.

¹⁹⁸ Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1618, 4. Juli 1874, S. 13.

¹⁹⁹ Ein weiterer Grund für die sitzende Position wäre Goethes politisch engagierte Tätigkeit. Für diesen Hinweis danke ich Tobias Posselt, Kollege im Privatissimum SS 2011.

²⁰⁰ Siehe Dehio 1993, S. 204.

²⁰¹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 71.

²⁰² Hevesi 1986, S. 346.

²⁰³ Vgl. Selbmann 1988, S. 139.

Er arbeitete nach den unzähligen Bildnissen und Totenmasken des Weimarerers, frei nach Goethe selbst, der in den *Wahlverwandtschaften* meinte: „*Was Entwürfe zu Monumenten aller Art betrifft, [...] bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis. Dieses gibt mehr als irgend etwas anderes einen Begriff von dem was er war;*“²⁰⁴. Die Hauptquellen für Hellmers Goethe Gesicht waren Gottfried Schadows Maske nach dem Leben (1816, Abb. 39) und Jagemanns Kreidezeichnung (1817), die der Künstler vor allem für Profil und Ohren heranzog. Diese beiden Objekte wurden als Urkunden gesehen, ihnen durfte man trauen – selbst was die Asymmetrie im Gesicht betrifft. Hellmer hatte sich nicht auf über 150 Goethe-Bildnisse verlassen, die diesen Makel ‚übersehen‘ haben. Er verwendete lieber Abdrücke bzw. Skizzen nach der Natur, auch für die Hände.²⁰⁵ Einen besonderen Nachdruck legte der Bildhauer nämlich auf die Ausarbeitung der Hände des Dichters, schließlich sollen sie die Schöpferhand schlechthin verkörpern.²⁰⁶ Nach der Natur, nicht idealisiert, so wollte Hellmer Goethe darstellen. So zeigt der Wiener Goethe ein Gesicht mit gekrümmter Mittelachse, die eine Gesichtshälfte kürzer und konkaver. Zudem schaute Hellmer sich das lebendige Faltenspiel um die Augen vom Portrait Rauchs (Abb. 40) ab.²⁰⁷ Auch Houdon war die naturgetreue Wiedergabe der Gesichtszüge für seine Voltaire-Darstellung (Abb. 35) wichtig. Dieser hatte das Glück, wenige Wochen vor seinem Tod den Philosophen noch zu einigen Portraitsitzungen zu bewegen. Das Gesicht zeigt Regungen eines aufmerksamen Zuhörens, so als würde der Dargestellte die Wendung in einem Gespräch verfolgen.²⁰⁸ Gegen den aufgeweckten Gesichtsausdruck des Franzosen erscheint Goethes Mine fast gelangweilt.

Edmund Hellmer brach tatsächlich mit den meisten gewohnten Vorstellungen vom Dichterdenkmal – was natürlich Kritik einbrachte. Die Bronzefigur ist das einzig Bildnerische an dem Denkmal. Es gibt keine Nebenfiguren, auf jedes architektonische Beiwerk oder Ornament wurde verzichtet. Einfach, klar, majestätisch steht es in seinem Winkel. Ebenso schlicht wie die Inschrift, die es bezeichnet: GOETHE – mehr nicht.²⁰⁹ Einzige (versteckte) Zugabe zu der Gestalt Goethes sind die Reliefs am Sessel (Abb. 41 bis 43). Die Dar-

²⁰⁴ Goethe 1994, S. 135.

²⁰⁵ Vgl. Hevesi 1986, S. 350 und 355.

²⁰⁶ Selbmann 1988, S. 139. Um das Gedenken an die ‚Künstlerhand‘ zu bewahren nahm man auch von zeitgenössischen Künstlern neben den Abgüssen für Totenmasken auch jene der Hände. So existieren die Totenmasken von Amerling und Makart, ebenso wie Abgüsse ihrer Hände. Siehe Kadlec 2010, S. 13.

²⁰⁷ Vgl. Hevesi 1986, S. 353 und 350.

²⁰⁸ Vgl. Geese 2000, S. 254-256.

²⁰⁹ Auch bei dem 1902 in Rom aufgestellten Goethe-Denkmal zeigt sich nur so eine einfache Beschriftung. Wie wir in der Folge sehen werden, treten diese kurzen Namensinschriften in der Wiener Denkmaltradition häufig auf. Mit ihnen ist auf sehr starke Weise die Identifizierung des Dargestellten, den man allein durch seinen Namen kennen sollte, verbunden.

stellung an der Rückseite gibt zwischen zwei Votivsaulchen Mann, Frau und Säugling, die einen Lorbeerkranz emporhalten, wieder. Es zeigt wie die Familie, das Volk, ja die ganze Menschheit, dem Genius Goethes huldigen. An den Seiten sieht man Lorbeerbaume und Masken. Da die Reliefs in Jugendstilornamentik mit neoklassizistischer Figurengestaltung widergegeben sind, vermutet man die Entstehung des dazugehörigen Entwurfes recht spät im Entstehungsprozess des Denkmals, da sie eindeutig in die secessionistische Periode Hellmers fällt.²¹⁰

Zum Material:

Der 2,62 m hohe Sockelbau und der Lehnstuhl bestehen aus dem grauen, granit-ähnlichen Syenit aus dem Steinbruch Balma bei Biella (Nordost von Turin, Piemont). Das schöne Gestein [...] zeigt als Hauptgemengteil einen durch winzige Eisenglanzplattchen blarotlich gefärbten Orthoklas, weißen Plagioglas, grünlich schwarze Hornblende und seltene Nebengemengteile [...]. Leider sind gerade auf der Vorderseite des Denkmalsockels Einschlüsse von Schwefelkies (Pyrit), durch deren Verwitterung unter Bildung von Schwefelsäure der Stein ausgebleicht und aufgerauht wurde.²¹¹

Der bronzene ca. drei Meter hohe Teil stammte von der k.k. Erzgieerei, mit einer Ätzung erstellte man den leichten Alterston, der Kopf soll von Hellmer selbst ziseliert worden sein.²¹²

Auch mit dem Standort zeigten sich viele nicht zufrieden. Die Suche gestaltete sich lang, ebenso wie die Ausführung. Zunächst schlug man das Dreieck zwischen Universität, Rathaus und Parlament gegenüber dem Burgtheater vor, so dass der Olympier zwischen den neuen Kultur- und Herrschaftssymbolen Österreich-Ungarns an der Ringstraße eingepasst gewesen wäre. Dies hätte vielleicht auch über die Tatsache hinweggetauscht, dass Goethe keine biographische oder literarische Beziehung zu Wien gehabt hatte. Dieses Faktum wurde auch in dem Artikel der *Neuen freien Presse* vom 16. 12.1900 gleich anfangs hervorgehoben: „Leibhaftig ist er den Wienern niemals erschienen, nie hat er den Boden dieser Stadt betreten, nun aber besitzen wir ihn wenigstens im Bilde. Seit heute steht sein Denkmal mitten unter uns, im Kerne der Hauptstadt.“²¹³ Schlussendlich stellte man das Standbild gegenüber seinem ‚Dioskuren-Partner‘ auf – auf der anderen Seite der Ringstraße in dem Winkel zwischen der ehemaligen Albrechtsgasse (heute Goethegasse) und dem

²¹⁰ Siehe Selbmann 1988, S. 139, Pötzl-Malikova 1976, S. 8 und Hevesi 1986, S. 355.

²¹¹ Kieslinger 1972, S. 541.

²¹² Vgl. Hevesi 1986, S. 355.

²¹³ Das Goethe-Denkmal 1900, S. 2-3.

Opernring. Oft wurde betont, dass dies bestimmt nicht der beste Platz ist, und der Goetheverein lies verlautbaren, dass er eindeutig nicht zufrieden mit der Wahl des Zwickels als Standort war. Gedacht war das Denkmal für eine landschaftliche Umgebung, so taugt es für den Platz nicht. Hohe Bäume, die den Goethe-Sitz rahmen, würden das Denkmal besser zur Geltung bringen.²¹⁴ Und doch ist die Position als Gegenüber Schillers gut durchdacht und einzigartig. So stand in der Zeitung (*Neue Freie Presse*, 16.12.1900 Feuilletonbeilage *Wiener Bilder*):

Da steht Er nun, wir müssten richtiger sagen, da sitzt Er nun, in mild-ernster Hoheit thronend, der Goethe dem Schiller gegenüber, ein getrenntes Dioskurenpaar, geschieden durch den alltäglichen Lärm der großen Straße, durch die Treibjagd des laufenden, rennenden, rasenden Geschäftes, durch ‚Bürger-Nahrungsgraus‘ und ‚Ameis-Wimmelhaufen‘ (wie Mephisto spricht), der Freund dem Freunde fern und doch nahe genug, dass sie einander zuwinken, einander zurufen, miteinander reden könnten von Menschen und Dingen, die tagsüber zu ihren Füßen vorbeijagen, und wer weiß, ob nicht zuweilen in der Geisterstunde ihre Stimmen durch die Nacht flüstern, ob sie nicht mancherlei zu raunen haben werden über Schriftgelehrte und Pharisäer, solche, die still und namenlos verehren, und solche, die nur in gedrängter Festversammlung ihre Bewunderung entdecken.

Dieses Gegenüber von Goethe und Schiller ist einzig in seiner Art und in keiner anderen Stadt zu treffen. Weimar hat das Doppelstandbild von Rietschel: sie stehen dort Beide auf demselben Sockel, Seit' an Seite, beinah' Arm in Arm. Aber diese Anlage, dass sie sich von Angesicht zu Angesicht sehen, die Straße herüber und hinüber grüßen können, das ist ein Einfall, den man in Wien gehabt hat, und es ist kein schlechter Einfall. Insofern wäre der Platz für das Denkmal aufs beste gewählt.²¹⁵

Und tatsächlich treffen sich die Blicke der Dioskuren über die Straße hinweg.

Die feierliche Enthüllung fand erst im Dezember 1900 statt.²¹⁶ In dem Gedicht Ferdinand von Saars das zu diesem Anlass verfasst wurde (Anhang 2.2), wird unter anderem auch auf die lokale, österreichische und sogar internationale Bedeutung des Denkmals hingewiesen. Man dachte nun nicht mehr national, sondern international.

Kritik erfuhr das Denkmal nicht nur in Österreich. Vor allem im „Deutschen Reich mit seinen protzigen Kolossaldenkmalern im Geist des Wilhelminismus“²¹⁷ wurde der Wiener Goethe heftig kritisiert. Zunächst bekrittelt man den Standort, diesen kleinen unansehnlichen Winkel ohne Namen. Die Plastik an sich wurde als groß gedachte, künstlerische Arbeit anerkannt, doch befand man, sie sei mitten im Häusermeer fehl am Platz. Den nur 100 Schritte davon entfernten Schiller lobte man jedoch in den Himmel. Der schöne Platz vor

²¹⁴ Vgl. Kapner 1969, S. 36 und Hevesi 1986, S. 346-347.

²¹⁵ Das Goethe-Denkmal 1900, S. 2.

²¹⁶ Vgl. Selbmann 1988, S. 137.

²¹⁷ Selbmann 1988, S. 138.

den palastähnlichen Gebäuden und der hohe Sockel präsentierten den Geistesheros, wie man ihn sich nicht schöner vorstellen kann.²¹⁸

4.2.2 Bauplastik und wichtige bildende Künstler der Geschichte

Bildenden Künstlern ‚älterer‘ Zeit, das heißt des 18. Jahrhunderts oder früher, wurden zunächst kaum Einzeldenkmäler gewidmet - abgesehen von Grabdenkmälern. Hauptsächlich wurden die Klassiker unter den bildenden Künstlern in Gruppen vor und an Gebäuden (Künstlerhaus Abb. 58, Kunsthistorisches Museum Abb. 67) dargestellt.

[G]anze ‚Denkmalhaine‘ entstanden als Dekoration monumentaler Bauten im Ringstraßenbereich: das Künstlerhaus flankierten acht Standbilder berühmter Maler, Bildhauer und Baukünstler, die Technische Hochschule solche von Erfindern und Forschern, Hof und Balustraden der Universität füllten sich mit Statuen bedeutender Wissenschaftler, vor dem Parlament saßen auf ihren Postamenten Griechen und Römer als Heroen der Geschichte und der Geschichtsschreibung, in den Parkanlagen entstanden Monumente der großen Tonkünstler und Maler, das Burgtheater zierte man mit Büsten bedeutender Dichter.²¹⁹

Es ging hierbei nicht um die Darstellung einzelner Künstlerpersönlichkeiten in ihrer wahrhaftigen Gestalt, sondern eher darum, den Namen der Künstler ein ideales Gesicht zu geben. Zwar sollten die wichtigsten Wesensmerkmale zu erkennen sein, doch war meiner Meinung nach die Harmonie des Gesamtkonzepts wichtiger als die physische Erkennbarkeit der einzelnen Individuen.

Bei den Einzeldarstellungen dominieren Musiker und Dichter. Ausnahmen stellen die Statuen für Georg Raphael Donner und Johann Bernhard Fischer von Erlach dar. Zweiterer steht heute im Rathauspark. Ursprünglich war sie jedoch auch als Teil eines Ganzen geplant, nämlich zusammen mit anderen bedeutenden Persönlichkeiten der ‚Geschichte der Haupt- und Residenzstadt in nächster Beziehung‘²²⁰ an der Elisabethbrücke über den Wienfluss.

²¹⁸ Vgl. Selbmann 1988, S. 138.

²¹⁹ Kapner 1970, S. 38.

²²⁰ Kapner 1969, S. 23.

Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656 - 1723) und die Statuen der Elisabethbrücke

Zusammen mit sieben anderen Persönlichkeiten der Wiener Geschichte war die Statue für Johann Bernhard Fischer v. Erlach für die 1854 eingeweihte Elisabethbrücke über den Wien-fluss (Abb. 44) geplant.

Die Elisabethbrücke überquerte in verlängerter Achse der Kärntner Straße den Wienfluss. Sie wurde 1851-54 nach einem Projekt Ludwig Försters errichtet und wurde nach der Kaiserin benannt, die sie im April 1854 einweihte. Förster hatte in seinem Projekt von 1847 schon Standbilder an der Brüstung vorgesehen, doch war diese Idee lange Zeit eingeschlafen. Zuerst dachte man an Metallfiguren, in den 1860ern, als die Idee konkret wurde, entschied man sich doch für Stein. Geplant waren acht Standbilder bedeutender Persönlichkeiten der Wiener Geschichte (Abb. 45 bis 52) ausgeführt von acht tüchtigen, vaterländischen Künstlern. Ursprünglich dachte man an Feldherren, doch war seit den 1850ern der militärische Elan zu Ende und liberalere Ideen dominierten.²²¹ So entschied man sich für Leopold den Glorreichen, Niklas Graf Salm, Erzbischof Leopold Karl von Kollonits(ch), Joseph von Sonnenfels, Herzog Heinrich II. Jasomirgott, Rudolf IV. den Stifter, Ernst Rüdiger von Stahemberg (Verteidiger Wiens bei der Zweiten Türkenbelagerung) und Johann Bernhard Fischer von Erlach²²².²²³ Die durch eine Initiative des ‚Vereins zur Förderung der bildenden Künste‘ entstandenen Standbilder wurden am 19. November 1867 auf der Brücke aufgestellt. Die Entwürfe für die überlebensgroßen Künstlerstatuen stammten von acht verschiedenen Künstlern²²⁴ und wurden in Carrara-Marmor ausgeführt, obwohl dies im Vergleich zu der Verwendung von Wöllersdorfer oder Kehlheimer Marmor für Mehrkosten von 32.000 fl sorgte. Der Verein konnte nicht so viel Geld zur Verfügung stellen, so wurden die Kosten für die Postamente von der Gemeinde Wien übernommen. Die hohen Sockel wurden alle von Oberingenieur Georg Haußmann entworfen und in Wöllersdorfer Algenkalk ausgeführt. Trotzdem konnte lange nicht genügend Geld für die Statuen gesammelt werden. 1865 musste der Kaiser weitere 3.000 fl aus dem Stadterweiterungsfonds freigeben. Die Kriegereignisse von 1866 verzögerten den Marmortransport, so konnte die feierliche Enthüllung erst am 19.11.1867 zum Namenstag der Kaiserin stattfinden. Selbst danach mussten noch Schulden getilgt werden. So hatte der Stadterweite-

²²¹ Vgl. Krause 1980, S. 38 und Elisabethbrücke 2011.

²²² Aufzählung der Reihe nach wie sie heute am Rathausplatz von der Ringstraße her aufgestellt sind, die ersten vier an der Nordseite, die letzten vier an der Südseite des Platzes.

²²³ Siehe Rathausplatz 2011.

²²⁴ Aufstellung siehe Krause 1980, S. 38-39 bzw. Tabelle im Anhang.

rungsfonds letztendlich fast die Hälfte der Kosten getragen, die Gemeinde steuerte insgesamt 10.000 fl bei – ein Grund weshalb die Statuen schlussendlich in Gemeindebesitz übergangen.²²⁵

Die Plastiken sind gesamt mit Sockel 17 Fuß hoch (5,4 m), wobei die Standbilder an sich eine Höhe von 8 Fuß (2,53 m) einnehmen. Was alle Statuen der Elisabethbrücke kennzeichnet, sind ihre ruhigen Standmotive, die Figuren wachsen säulengleich aus ihrem Sockel. Die Statuen sind so auch optisch fest mit ihrem Sockel verbunden. Die Namensinschrift und das Palmettenfries darüber sind bei jeder Statue zu finden. Jeder der Dargestellten verfügt über einen Säulenstumpf oder ein kleines Postament, auf das er sich stützen kann, oft wird es aber durch die Gewandung oder den Mantel verdeckt und ist nur in der Schrägansicht als solche Stütze zu erkennen. Unterschiede zeigen sich jedoch in der Ausführung der einzelnen Persönlichkeiten. Die Darstellungen weisen porträhaften Charakter mit jeweils zeittypischer Tracht und Attributen auf.²²⁶

Die einzige Künstlerpersönlichkeit unter den ‚Verteidigern Wiens‘, Feldherren und Herrschern ist die Figur Johann Bernhard Fischer von Erlachs (Abb. 52). Wieso aber wurde gerade er in diese Skulpturenfolge integriert? KRISTAN liefert eine mögliche Antwort: „Daß gerade seine Skulptur als einzige Darstellung eines Künstlers in diese Reihe aufgenommen wurde, hängt vermutlich mit dem ursprünglichen Aufstellungsort vor der Karlskirche, einem der Hauptwerke Fischer von Erlachs und des österreichischen Barock überhaupt, zusammen.“²²⁷

Für den beauftragten Künstler Josef Caesar war die Figur Fischer von Erlachs schwierig darzustellen. Bis zum Ende der 1860er war laut KRAUSE der Barock etwas suspekt²²⁸, dementsprechend hatten die Bildhauer keine besondere Übung in der Darstellung von barocker Kleidung und der Allon-Perücke. Also wählte Caesar ein schlichteres bürgerliches Gewand. So zeigt sich die Figur von Fischer von Erlach in Kniebundhosen, Weste und langem Rock aus dessen Ärmel die Rüschen des Hemdes hervorblitzen. Im Vergleich dazu ist die Rubens-Statue von Tilgner vor dem Künstlerhaus 1882 (Abb. 59) mit einem

²²⁵ Vgl. Kieslinger 1972, S. 525 und Krause 1980, S. 39.

²²⁶ Vgl. Krause 1980, S. 39 und Dehio 2003a, S. 941.

²²⁷ Kristan 1998, S. 92.

²²⁸ Erst in 80ern und 90ern des 19. Jh. fand eine Auseinandersetzung der Wissenschaft mit der Kunst des Barock statt. Viele einschlägige Publikationen aus dieser Zeit beweisen es. Dies war auch ein wichtiger Schritt für die Erforschung und Anerkennung der österreichischen Kunst im Barock. Führende Persönlichkeit in diesem Zusammenhang war der Kunsthistoriker Albert Ilg. 1895 konnte die Monographie über Fischer von Erlach erscheinen. Vieles wurde nun als eigenständige künstlerische Leistung angesehen, man argumentierte gegen den zuvor geltenden Vorwurf, im österreichischen Barock seien die Künstler nur Schüler gewesen, die keine eigenen Formen entwickelt haben. Siehe Kitlitschka 1981, S. 185-186.

weitaus lebendigeren Gewand ausgestattet, die Figur wird regelrecht durch Stoffbahnen aufgelöst.²²⁹ Als Architekt der er war zeichnet Johann Bernhard Fischer von Erlach lediglich der Plan in der linken Hand aus, der jedoch auch als Schriftrolle interpretiert werden könnte. Da sonstige Attribute fehlen – und nun, vom ursprünglichen Aufstellungsort entfernt – würde man die Barockgestalt kaum als Künstler oder Architekten erkennen, sondern wohl eher als einen historisch bedeutenden Strategen, Feldherren oder ähnliches sehen – was durch die Gesellschaft der anderen Figuren, durchwegs Herrscher, Feldherren und ‚Verteidiger‘, kein Wunder ist. In der ursprünglichen Nähe zur Karlskirche wäre ein zusätzliches Architektenattribut nicht unbedingt notwendig gewesen.

Wegen der Wienflussregulierung und der Einwölbung des Flusses, dort wo später der Karlsplatz entstand, wurde die Elisabethbrücke ab 1897 gesperrt und dann abgetragen. Die Statuen fielen dem Abbruch jedoch nicht zum Opfer. Nach einigen zwischenzeitlichen Aufstellungsorten – unter anderem entlang der Stadtbahnlinie beim Karlsplatz und im Arkadenhof des Rathauses – fanden sie 1902 am Rathausplatz in der Achse Rathaus-Burgtheater ihren endgültigen Standort.²³⁰

Bauplastik Burgtheater

Betrachtet man den figuralen Schmuck des Burgtheaters an der Ringstraße, so könnte man es fast für ein deutsches Nationaltheater halten – schließlich konzipierte Gottfried Semper es auch als solches. An der Hauptfront prangt nämlich das Dreigestirn Lessing, Goethe und Schiller (Abb. 54), ihre österreichischen Kollegen folgen ihnen erst am rechten Bogen (Abb. 55), links entdeckt man andere große europäische Dichter – Calderon, Shakespeare, Molière (Abb. 53).²³¹ Neben Hebbel und Grillparzer erscheint auf der österreichischen Seite Friedrich Halm – ein eher unbekannter Name der Literaturgeschichte, doch war er im 19. Jahrhundert ein gefeierter Theaterdichter.²³² Jede Fensterachse des Mittelbaus ist einem Dichter gewidmet. Die Kolossalbüsten stehen als Bekrönung der Verdachung vor der schmalen Queröffnung des Zwischengeschoßes. Unter ihnen in den Spandrillen befinden sich den Dichtern thematisch zugeordnete Figurenpaare, meist Rollen aus Stücken der Dargestellten.²³³ Bei den dargestellten Dichtern handelt es sich immer um Porträtbüsten,

²²⁹ Vgl. Krause 1980, S. 33.

²³⁰ Vgl. Krause 1980, S. 39.

²³¹ Vgl. Krause 1980, S. 128.

²³² Sein 1835 aufgeführtes Versdrama *Griseldis* war ein Sensationserfolg, vor allem weil es den romantischen Stoff des Artus-Mythos mit einer modernen emanzipatorischen Botschaft verband. Weitere historische Dramen festigten dann seinen Ruf. Siehe Kriegleder 2010.

²³³ Vgl. Krause 1980, S. 128.

die den Kopf ohne spezifischen Halsansatz zeigen. Die Verewigten blicken nie starr geradeaus, sondern stets leicht links oder rechts (Abb. 54a). Meiner Meinung nach folgen die Büsten von Viktor Tilgner²³⁴ dem gängigen Typen für die jeweilige Person. So entspricht die Goethe-Büste dem Bild von Rauch (Abb. 40), Schiller ist nach der Dannecker-Büste (Abb. 29) gearbeitet.

Am Burgtheater zeigt sich kein individuelles Künstlerbild, meiner Meinung nach wollte der Künstler hier die Uniformität der Dargestellten betonen – was ihm aber nicht ganz gelungen ist. Formal sind die Büsten ähnlich gearbeitet, die thematische Betonung der deutschen Dichtung durch die Platzierung am Mittelteil sticht hingegen sehr hervor.

Ein Vergleich mit den Büsten der Walhalla (Abb. 56) in Regensburg erscheint lohnenswert. Auch dort wollte man trotz erkennbaren ‚typischen‘ Portraits die Ebenwürdigkeit der vertretenen Personen zeigen. Gefordert wurden dort die Gleichheit aller im Tode und die Aufhebung der Standesunterschiede. Deshalb sind alle Büsten gleich groß in griechischer Hermenform ausgeführt worden, trotz drohender Monotonie. Durch große Wandpfeiler war es aber möglich eine Rhythmisierung innerhalb der Büsten zu bewirken, ohne sie willentlich zu gruppieren. Die einfache Büstenform sollte auch geplante Ergänzungen oder Substitutionen vereinfachen. Das Sterbejahr der Verehrten bestimmte den Platz, mit der Zeit ging man aber eher nach dem Aufstellungsdatum vor, was den Grundgedanken nicht wesentlich veränderte. Die Hermenform wurde gewählt, um der Diskussion um die Gewandung der Dargestellten zu entgehen. Man war sich nämlich nicht einig, ob man die Männer in antikem Heldengewand oder in zeitgenössischer Kleidung darstellen sollte.²³⁵ Der Kostümkstreit wurde in der Walhalla schon vor dem Festlegen der Alternativen aus der Diskussionsbasis vertrieben. Denselben Gedanken verfolgte wahrscheinlich auch Semper bzw. Tilgner bei der Darstellung der Dichter am Burgtheater.

Bauplastik Künstlerhaus

Im August 1865 wurde zwischen der Handelsakademie und dem Musikverein mit dem Bau des Künstlerhauses begonnen.²³⁶ Friedrich Stache meinte 1866 *„[d]ie Façaden [...] werden mit den Standbildern der berühmtesten Träger der bildenden Kunst geziert“*²³⁷ werden. An der Hauptfront sollten vor den Bogenöffnungen der Dreiportalanlage Erwin

²³⁴ Vgl. Dmytrasz 2008, S. 142. Krause hingegen nennt Carl Kundmann als den ausführenden Bildhauer am Burgtheater. Siehe Krause 1980, S. 127.

²³⁵ Vgl. Traeger 1987, S. 200-202.

²³⁶ Vgl. Springer 1979, S. 279-280.

²³⁷ Stache 1866, S. 6.

von Steinbach, Albrecht Dürer sowie Peter Vischer ihren Ehrenplatz erhalten.²³⁸ Man merkt hier eine starke Wertschätzung des Altdeutschen. Für die Nischen im Obergeschoß plante man noch Standbilder weiterer Künstler wie Raffael, Michelangelo, Holbein und Rubens. Doch es kam alles anders. Die Statuen an der Rückfassade wurden durch billigere Antikenkopien ersetzt, für das Portal waren dann Vertreter der Renaissance vorgestehen. Gasser wurde mit den Standbildern für Rubens und Raffael beauftragt, der Rest der eingelangten Entwürfe war nicht zufriedenstellend. Der Bildhauer starb jedoch ohne viel mehr als Skizzen für die Raffael-Figur zu hinterlassen.²³⁹

Geld und Mäzene für weitere Aufträge fehlten, der Staat musste wie so oft einspringen. Im März 1882 wurden vier Statuen in Nischen vor der Fassade aufgestellt (Abb. 58), jedoch nicht die „deutsche[n] Patrone der bildenden Kunst“ oder nur Vertreter der Renaissance, sondern Peter Paul Rubens (von Victor Tilgner 1879-1882, Abb. 59), Dürer (von Schmidgruber, Abb. 60), Michelangelo (von Anton Paul Wagner, Abb. 61) und Raffael (von Johann Silbernagel, Abb. 62). Wegen ständiger Geldnot begann man ökonomisch zu denken. Für die Abbilder von Dürer und Michelangelo verwendete man Repliken der Attikafiguren des Kunsthistorischen Museums von den gleichen Bildhauern.²⁴⁰

Weitere Fassadenstandbilder entstanden ‚tröpfchenweise‘ später. Leonardo Da Vinci (Abb. 63) folgte 1900 von Edmund Hofmann von Aspernburg, Velazquez (Abb. 64) von Anton Břenek 1909, Bramante (Abb. 65) von Emmerich Alexius Swoboda 1910 und zum Schluss wurde Tizian (Abb. 66) 1913 von Johann Scherpe gestaltet. Die ‚neuen‘ Künstlerstatuen sollten der Tradition treu bleiben und so unterschieden sich die Entwürfe kaum von den Statuen von 1882.²⁴¹

Nun aber zu den Statuen an sich:

Der Raffael Silbernagels (Abb. 62) ähnelt der für kanonisch geltenden Statue Hähnels von 1869. Der Bildhauer übernahm Tracht, Armhaltung und Portraitauffassung, änderte jedoch den Typus. Die angedeutete Haltung verwandelt den Dargestellten in einen ‚Künstler im Augenblick der Inspiration‘. Es gibt kein passives ‚Für-Sich-Sein‘ mehr, eine Beziehung zum umgebenden Raum wird hergestellt. Es scheint als orientiere sich Raffael an etwas, das außerhalb seiner direkten Umgebung ist.²⁴²

²³⁸ Vgl. Stache 1866, S. 6. Springer hingegen erwähnt noch Johann Bernhard Fischer von Erlach als eine der zunächst projektierten Statuen. Siehe Springer 1979, S. 279-280.

²³⁹ Vgl. Krause 1980, S. 162.

²⁴⁰ Vgl. Ebenda.

²⁴¹ Vgl. Krause 1980, S. 163, Anm. 338 und Pötzl-Malikova 1976, S. 21-22.

²⁴² Vgl. Krause 1980, S. 162-163.

Rubens (Abb. 59) erscheint als einfigurige Szene. Er tritt als Weltmann und Diplomat, weniger als Künstler auf. In der von Tilgner geschaffenen Figur sieht man einen barocken Großbürger in Selbstrepräsentation. Die Figur wird mittels des wallenden Gewandes richtiggehend aufgelöst. Strenge Konturen wie bei der Fischer von Erlach-Statue Caesars sind Vergangenheit. Man traut sich nun zu ‚überschwänglichen‘ barocken Formen zu stehen. Von Makart als Seelenverwandter auserkoren, spöttisch, in arroganter Pose, den weiten Mantel elegant drapiert, der künstlerischen Bedeutung vor dem Künstlerhaus bewusst, so steht Rubens da.

Die Statue Dürers (Abb. 60) stützt sich auf eine Inschriftentafel. Diesen von Schmidgruber wiederverwendeten Typus hatte der altdeutsche Künstler selbst für Heiligenbilder entwickelt.²⁴³

Die Statuen von Leonardo und Velazquez (Abb. 63 und Abb. 64) folgen laut PÖTZL-MALIKOVA einer konventionellen Linie²⁴⁴ – was meiner Meinung nach eigentlich für alle ‚neuen‘ Statuen gilt.

1950 wurden je vier Statuen vor die flankierenden Gartenanlagen des Künstlerhauses aufgestellt (Abb. 57).²⁴⁵ Später stellte man wieder vier Statuen an die Fassade, der Rest wurde in Anbauten integriert.²⁴⁶ Heute sieht man an der Fassade (Abb. 58) Leonardo, Tizian, Bramante und Velazquez, am rechten Seitenbau stehen die Statuen von Raffael und Michelangelo, links am Anbau wurden Rubens und Dürer aufgestellt.

Bauplastik Kunsthistorisches und Naturhistorisches Museum

Grundsätzlich ist das Dekorationssystem der beiden Museen gleich. Die dekorative Fülle, die sich vor allem an den Risaliten konzentriert, war für Wien neu. Deshalb mussten die Architekten Gottfried Semper und Carl von Hasenauer bald alle namhaften Künstler beschäftigen. Am Mittelrisalit in Erdgeschoßhöhe befinden sich je zwei große Sitzstatuen vorne und hinten. Beim Kunsthistorischen Museum handelt es sich um die vier Künste - Plastik und Malerei auf der Haupteingangsseite betonen die beiden wichtigsten Sammlungskomponenten, Architektur und Kunsthandwerk an der Rückseite ergänzen das Quartett. Am Naturhistorischen Museum kann man hingegen Personifikationen der Erdteile bewundern. In der Beletage zeigen sich Nischenstatuen, Mäzene und Herrscher am Kunst-

²⁴³ Vgl. Ebenda.

²⁴⁴ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 21-22.

²⁴⁵ Über die Aufstellung im Garten schreiben Kieslinger 1972, S. 546 und Bernhard 1992, S. 111.

²⁴⁶ Vgl. Krause 1980, S. 163.

historischen, alttestamentarische Figuren, große Herrscher und Entdecker am Naturhistorischen Museum. Die Attika des Kunsthistorischen Museums zieren berühmte Künstler, beim Naturhistorischen Museum sind es Naturforscher, Reisende und Gelehrte. In den zahlreichen Bogenzwickel der Fassaden entdeckt man allegorische und symbolische Darstellungen und Viktorien, die den Triumph der Kunst und Wissenschaft verkünden. Kleine Tabernakel mit den Personifikationen von Künstlertugenden und antiken Göttern vervollständigen das Programm.²⁴⁷

Gehen wir nun genauer auf das Skulpturenprogramm des Kunsthistorischen Museums ein. Es geht vor allem auf Sempers Konzept der bildnerischen Ausschmückung²⁴⁸ vom Juni 1874 zurück, das jedoch von einem Vorschlag Ernst Julius Hähnels beeinflusst wurde.²⁴⁹ Wichtig war ihm, „den äußeren Schmuck eines Kunstmuseums mit dessen Inhalte [...] in Einklang zu bringen“²⁵⁰. So ist alles auf das Thema Kunst – Wo entstand Kunst? Wer brachte Kunst hervor? Wer förderte Kunst? Welche Arten von Kunst gibt es? – ausgerichtet. Im Hochparterre findet man Allegorien der Kunstrichtungen. Im Hauptgeschoß finden sich an den Längsseiten des Baus die Arten der Kunsthandwerke in einem Metopenfelderfries, jeweils vertreten durch eine Person, die diese Richtung geprägt hat. Ebenso sieht man Allegorien der wichtigsten europäischen Kunstzentren, aber auch große Kunstmäzene. Ergänzt wird die Ausstattung in diesem Teil von Reliefs, die die Meisterwerke der Malerei und Kupferstecherkunst – also beliebte Motive der jeweiligen Zeit – zeigen. An der bekrönenden Balustrade wurden plastische Bildnisse der Meisterekünstler aufgestellt, um jene zu ehren, die in ihrem Gebiet Außergewöhnliches geleistet, neue Bahnen geöffnet oder Neues vorangetrieben haben. Dazu kommen die Statuen einiger der „Dichter und Männer der Wissenschaft, deren begeisterter und belehrender Zuruf dem Gedeihen der Künste förderlich war“²⁵¹. Je nach Fassadenseite ordnen sich die jeweiligen Darstellungen den Epochen der Antike (Babenbergerstraße), byzantinischen, karolingischen und frühmittelalterlichen Kunst (Museumsplatz), der Renaissance (Maria Theresien Platz) und der modernen Kunst (Burgring) unter.²⁵² Im Folgenden möchte ich kurz die vertretenen Personen und Personifikationen aufzählen.²⁵³

²⁴⁷ Vgl. Krause 1980, S. 77-79.

²⁴⁸ Siehe Semper 1892, S. 49-63.

²⁴⁹ Vgl. Bischoff 2008, S. 81 und Krause 1980, S. 78.

²⁵⁰ Semper 1892, S. 51.

²⁵¹ Semper 1892, S. 53.

²⁵² Vgl. Bischoff 2008, S. 82.

²⁵³ Bei Cäcilia Bischoff geschieht dies in der von Semper vorgeschriebenen Leserichtung im Uhrzeigersinn vom Grundriss aus gesehen, beginnend beim rechten Seitenrisalit der Babenbergerstraße. Ich möchte jedoch

An der Altertums-Seite (Abb. 68 bis 70) stehen an der Balustrade des Seitenrisalits links Dioskurides, Athenodoros, Apelles und Lysippos. In der Mitte sieht man Aristoteles, Skopas, Praxiteles, Pythagoras, Polyklet und Phidias. Rechts befinden sich die Statuen von Kanachos von Sikyon, Polygnot von Thasos, Bularchos und Theodoros von Samos. Als Kunstzentren der Antike sind unter anderen Rom, Alexandrien, Athen, Theben und Rhodos vertreten. Als Mäzene treten zum Beispiel Augustus und Alexander der Große auf.²⁵⁴

Die zum Museumsplatz weisende Fassade (Abb. 71) der byzantinischen, karolingischen und frühmittelalterlichen Kunst wird von den Statuen Erwin von Steinbachs, Wilhelm von Sens, Bernward von Hildesheims, Alkuins, des Hl. Eligius und jener von Isidor von Milet bekrönt. Als Kunstzentren treten Köln, Prag, Aachen, Ravenna und Byzanz in Personifikationen auf.²⁵⁵

Die Renaissance-Seite (Abb. 72 bis 74) beherbergt den Haupteingang und stellt somit die Hauptfassade dar. Schon allein durch die Kuppelbekrönung des Mittelrisalits tritt sie wesentlich aufwendiger in Erscheinung. An der Balustrade des linken Seitenrisalits stehen Hans Holbein d. Jüngere, Tizian, Peter Paul Rubens und Michelangelo. In der Mitte musste die Balustrade der Kuppel weichen, die mit Tugenden der Künstler ausgestattet ist. Rechts wird die Bekrönung von den Statuen Raffaels, Dürers, Jan van Eycks und Giotto gebildet. Als Mäzene zu sehen sind zum Beispiel Giovanni de Medici (Papst Leo X.), Lorenzo de Medici, Rudolf von Habsburg und Karl der Große.²⁵⁶ Die Kulturzentren der Renaissance sind mit den Personifikationen Venedigs, Pisas, Roms, Florenz, Nürnbergs und Augsburgs vertreten.

An der letzten der vier Fassaden (Abb. 75) ist die neuere Kunst Programm. Ihre Vertreter Moritz Ludwig von Schwind, Joseph Ritter von Führich, Peter Cornelius, Christian Daniel Rauch, Antonio Canova und Georg Raphael Donner posieren über den Personifikationen der Städte Kopenhagen, St. Petersburg, Haag, Brüssel, Dresden, München, Wien, Berlin, Madrid, Mailand, London und Paris. Die Auswahl der Motive für diese Fassade geht jedoch nicht mehr auf Semper zurück. Er hatte mit den Worten „*Sechs Statuen der Balustrade für welche eine schickliche Auswahl zu treffen ist, die einer späteren Vereinbarung vorbehalten bleiben mag*“, nur auf spätere Vereinbarungen verwiesen. Jedoch hätte er ger-

jeweils die gesamte Fassade auf einmal betrachten, deshalb schien mir eine Leserichtung von links nach rechts nützlicher. Bei der Abfolge der Fassaden als Ganzes bleibe ich der ursprünglichen Reihung treu.

²⁵⁴ Vgl. Bischoff 2008, S. 86-88.

²⁵⁵ Vgl. Bischoff 2008, S. 89.

²⁵⁶ Vgl. Bischoff 2008, S. 92-93 und 98.

ne zwei der „sechs Statuen den grössten Kunstkennern und Kunstschriftstellern der Neuzeit: Winckelmann und Lessing“²⁵⁷ gewidmet. Sein Wunsch ging aber nicht in Erfüllung.

KRAUSE meint, die Künstler erscheinen in der Normalkleidung des 19. Jahrhunderts, doch erscheint es mir eher, dass es sich um stilisiert vereinfachte Gewandungen passend zur jeweiligen Epoche handelt. Die Statuen stellen Individuen dar, keine Typen, so wurde vor allem auf die Intensität des Portraits geachtet.²⁵⁸

Unter der beteiligten Künstlern²⁵⁹ finden sich Mathias Purkharthofer, Rudolf Weyr, Franz Melenitzky, Hugo Härdtl, Carl Kundmann, Johannes Benk, Alois Düll, Josef Fritsch, Theodor Friedl, Josef Lax und Karl Schwerzek - also eine Vielzahl unterschiedlichster Bildhauer, die je nach ihren Fähigkeiten und Stärken eingesetzt wurden. So war Victor Tilgner für die Idealportraits der Schlusssteinköpfe, Josef Tautenhyn für jene all'antica zuständig.²⁶⁰

Tilgner schuf auch für den Innenraum etliche Künstlerfiguren. Insgesamt 47 von ihm gefertigte Büsten wurden über den Saaltüren der Gemäldegalerie (Abb. 76) aufgestellt, welche jedoch im Zweiten Weltkrieg entfernt und erst später wieder in situ angebracht wurden.²⁶¹ Es handelt sich hierbei um Idealportraits, in deren Ausführung Tilgner Meister war und die lebendige (Kunst-)Geschichte vermitteln sollten. Aus diesem Grund sind sie hierarchisch-denkmalhaft gestaltet und formen in ihrer Gesamtheit einen „historistisch-historischen Kosmos“ der dem Genius des Individuums huldigt.²⁶²

Georg Raphael Donner (1692/3 - 1741)

Im Jahre 1905 wurde eine Bildhauervereinigung gegründet, mit dem Ziel gemeinsamen Interessen nachzukommen und zur Popularisierung der als zu wenig geachtet empfundenen Plastik beizutragen. Außerdem wollte man den Ende des 19. Jahrhunderts wiederentdeckten Georg Raphael Donner ein Denkmal widmen.

²⁵⁷ Semper 1892, S. 62-63.

²⁵⁸ Vgl. Krause 1980, S. 85.

²⁵⁹ Eine sehr ausführliche Aufzählung der Figuren inkl. der einzelnen beteiligten Künstler findet man bei Kristan 1994, S. 203-205. Die tatsächliche Ausführung inkl. der beauftragten Künstler findet sich auch in den Fußnoten zu Sempers Programm. Siehe Semper 1892, S. 54-63.

²⁶⁰ Vgl. Krause 1980, S. 80, 83 und 85.

²⁶¹ Anscheinend wurden jedoch nicht alle wieder aufgestellt oder ein paar gingen verloren bzw. kaputt. Heute stehen nämlich einige der für die Büsten vorgesehenen Nischen leer.

²⁶² Vgl. Krause 1980, S. 182-183.

Privat finanziert von Kunstfreunden, wurde das Denkmal bei Richard Kauffungen bestellt.²⁶³ Der Auftrag kam von der Raphael-Donner-Gesellschaft an deren Spitze Eugen Miller von Aichholz stand. Unterstützung wurde durch Erzherzog Rainer gewährleistet, die Stadt stellte den Platz zur Verfügung.²⁶⁴ Das Denkmal wurde am verlängerten Schwarzenbergplatz am 30. Oktober 1906 enthüllt.²⁶⁵

Das Monument (Abb. 77) zeigt eine genrehafte Auffassung des Themas Künstlerehrung. Der Barockkünstler ist bei seiner Arbeit an dem Brunnen für den Neuen Markt dargestellt. Neben ihm auf einer Werkbank, über die ein Tuch gelegt ist, steht eine Statuette der Providentia – eines der bekanntesten Werke des Bildhauers als pars per toto für den Donnerbrunnen. Es handelt sich hierbei um eine Nachbildung der Figur vom Neuen Markt Brunnen (Abb. 78).²⁶⁶ Der Künstler selbst lehnt lässig an der Drehbank, mit der linken Hand hält er sich fest, in der rechten Hand, die ebenfalls aufgestützt ist, hält er einen Meißel. Er wendet sich einem imaginären Publikum zu, was ihm eine offizielle Konzeption verleiht.²⁶⁷ Der Künstler trägt einen Arbeitskittel und ist auch sonst recht schlicht gekleidet. Die Kleidung mit Kniehosen, Strümpfen und Schnallenschuhen ist jedoch detailgenau gearbeitet. Generell war Kauffungen um größtmöglichen Realismus bemüht. Das zeigen auch die portraithaften Gesichtszüge und die natürliche Haartracht an.²⁶⁸ Den rechten Fuß hat er auf eine Sprosse der Drehbank gestellt, die ebenfalls von einem Tuch²⁶⁹ verhüllt ist. Die Bronzefigur steht auf einem Sockel aus rotschwedischem Granit²⁷⁰ in die eine Inschriftentafel aus Bronze eingelassen ist. Die Inschrift „G. RAPHAEL DONNER“ (Abb. 79) ist um die Lebensdaten des Künstlers in lateinischen Ziffern erweitert (MDCXCII –

²⁶³ Das Modell war schon ein Jahr zuvor entstanden (1904) – das zeigt auch das Datum am Bronzeguss (bronzene Fußplatte seitlich rechts: R Kauffungen MCMIV). Anscheinend hatte Kauffungen schon eine ‚Vorahnung‘ des Auftrages, da er das fertig ausgearbeitete Modell bereits im März 1905 präsentierte, die *Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner*, dem als ordentliche Mitglieder nur Bildhauer angehören durften, jedoch erst am 30. Sept. 1905 konstituiert wurde und erst am 4. November 1905 die Bildhauervereinigung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens Realisierung eines Donnerdenkmals beschlossen hatte. Erst im Februar 1906 fiel dann der Entschluss Kauffungens Modell in Bronze auszuführen, der Stadtrat gestattete vorerst eine „Schablone in Naturgröße in der Gartenanlage nächst dem Hause der Kaufmannschaft an der Ecke der Lothringerstraße und des Schwarzenbergplatzes aufstellen zu lassen“, um sich an das Bild zu ‚gewöhnen‘. Siehe Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 360. Siehe auch Notiz in: Neue Freie Presse, 7.11.1905, Morgenblatt, S. 10. und Neue Freie Presse, 14.02.1906, Morgenblatt, S. 10-11, hier nur S. 10.

²⁶⁴ Vgl. Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 360 und Seligmann 1906, S. 2.

²⁶⁵ Vgl. Kapner 1973, S. 35 und Settele 1995, S. 49.

²⁶⁶ Vgl. Settele 1995, S. 48-49.

²⁶⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 22.

²⁶⁸ Vgl. Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 358.

²⁶⁹ Die Tücher auf der Bank und Sprosse sind nicht aus kostbaren Materialien, sondern sollen eher Putzlapfen bzw. Malfetzen, wie man sie in einer Werkstätte finden würde, darstellen.

²⁷⁰ Vgl. Kieslinger 1972, S. 547.

MDCCXLI²⁷¹). An der rechten Seite des Denkmals findet sich die Signatur des Bildhauers Richard Kauffungens (Abb. 80). Das Denkmal steht in einem kleinen abgegrenzten Bereich umgeben von Sträuchern und einem kleinem Baum, dessen Krone heute den Künstler in eine Blättergloriole hüllt. Diese florale Umgebung hat jedoch keine innere Beziehung zum Denkmal, wie wir es noch bei den Monumenten für Schindler oder Anzengruber sehen werden.²⁷² Das Grün der Vegetation steht jedoch in einem harmonischen Kontrast zum Rot des Denkmals. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das zuvor abgetragene Standbild wiederhergestellt,²⁷³ die Providentia-Statuette musste jedoch von den beauftragten Vereinigten Wiener Metallwerken neu angefertigt und abgegossen werden. Die Hauptfigur wurde im Zuge dieser Arbeiten überarbeitet und patiniert.²⁷⁴

4.3 Zeitgenossen der Ringstraßenzeit von ihren Kollegen und Nachfolgern gesehen

Die großen Architekten und Künstler der Ringstraßenzeit, aber auch einige Dichter, wurden erst am Ende des Jahrhunderts als denkmalwürdig empfunden.

Das erste Künstlerdenkmal für einen Zeitgenossen war das 1895 enthüllte Sitzbild des Malers Jacob Emil Schindler (gest. 1892, Abb. 131), eine ‚avantgardistische‘ Schöpfung, bei der der so genannte „Übergangsstil“²⁷⁵ zur Anwendung kam. Einige der Denkmäler der Jahrhundertwende sind von diesem Stil geprägt, der die Hauptfigur naturalistisch, Nebenfiguren und Allegorien bereits dem Jugendstil nahe darstellt. Einige der darauf folgenden Künstlerdenkmäler blieben in ihrer Ausführung hingegen einer zurückhaltenden bis konservativen Linie treu.²⁷⁶

Die zeitgenössischen Dichter wurden schon etwas früher durch Denkmäler geehrt. Das Monument für Franz Grillparzer 1889 (Abb. 95) erscheint als erster in dieser Reihe, dicht gefolgt von den Büsten für Grün und Lenau 1891 (Abb. 93 und 94).

Kommen wir aber zunächst zu dem Brauch, Ringstraßenarchitekten an ihrem Hauptwerk bildlich zu verewigen. Dieser wurde bei der Universität, dem Kunsthistorischen Museum, aber auch bei der Oper, dem Rathaus und der Votivkirche angewandt. Meist handelt es

²⁷¹ Jedoch wurde Donner erst 1693 geboren, und nicht schon 1692 wie am Denkmal vermerkt.

²⁷² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 22.

²⁷³ Vgl. Settele 1995, S. 49. Genaueres bei Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 362.

²⁷⁴ Vgl. Stieglitz/Zeillinger 2008, S. 362.

²⁷⁵ Pötzl-Malikova 1976.

²⁷⁶ Vgl. Krause 1980, S. 203.

sich hierbei um modern abgewandelte Signaturen in der Art des ‚Fensterguckers‘. Sie sind schon zu Lebzeiten des Dargestellten entstanden und meist dezent verborgen angebracht, in einem Stiegenhaus oder ähnlichem.²⁷⁷ Einige von ihnen möchte ich im Folgenden vorstellen.

Diese Tradition geht bereits auf mittelalterliche Beispiele zurück. Die wohl berühmteste Wiener Darstellung dieser Art ist der ‚Fenstergucker‘ A. Pilgram an der Pilgramkanzel im Stephansdom (Kanzel von ca. 1490 bzw. 1515, Fenstergucker mit Renovierunginschrift 1880, Steinmetzzeichen Pilgrams über Büste,²⁷⁸ Abb. 81). Ein bekanntes Beispiel hierfür ist ebenfalls die Büste Brunelleschis (Abb. 82) im Dom von Florenz, das von der Stadtregierung beauftragt wurde. Laut Vasari wurde die Reliefbüste von Brunelleschis Schüler und Adoptivsohn Buggiano 1447 geschaffen.²⁷⁹

Heinrich von Ferstel (1828-1883)

In dem gegen die Philosophenstiege der Universität offenen Vorraum der Beletage (wird auf dem Weg zum Festsaal durchschritten) ist ein Epitaph (Abb. 83) in die Wand eingelassen. 1886 wurde in dem kleinen Raum mit Kuppel der Erbauer des Gebäudes Heinrich von Ferstel geehrt. Der Entwurf stammt von Julian Niedzielsky und seinem Mitarbeiter Köchlin. Renaissance- und Barockelemente dienen als Rahmung des konkav vertieften Ovalmedaillons. Die Bronzestatue wurde nach einem Modell Victor Tilgners geschaffen, das auch für die Votivkirche und das Kunstgewerbemuseum (Abb. 84) verwendet wurde. Die ornamentale Bildhauerarbeit stammt von Pokorny, die Wappenkartusche, die als oberer Abschluss mit Freiherrenkrone von zwei Putten gehalten wird, stammt von Hugo Härdtl. Durch die reliefartige Stufung der architektonischen Teile und den lockeren Dekor bleibt der Gesamteindruck plastisch-malerisch und zeigt ein interessantes Licht-Schattenspiel mit Kontrasten. Der Rahmen hingegen schafft Geschlossenheit, die von Konsole und Bekrönung aufzubrechen versucht wird.²⁸⁰

Dies ist jedoch nicht die einzige Ehrung, die Ferstel zuteil wurde. Im Museum für Angewandte Kunst (ehemaliges Museum für Kunst und Industrie) ziert ein Büstenmonument den Stiegenaufgang. Die Marmorbüste von Hermann Klotz²⁸¹ (Abb. 84) steht auf einer

²⁷⁷ Vgl. Krause 1980, S. 106.

²⁷⁸ Die Datierung um 1490 wird aus stilistischen Gründen in der neueren Literatur angezweifelt. Siehe Dehio 2003a, S. 215.

²⁷⁹ Belting 2008, S. 181.

²⁸⁰ Vgl. Krause 1980, S. 106.

²⁸¹ Vgl. Dehio 2003a, S. 536.

Konsole, die das Wappen Ferstels trägt, vor einem dunklen Ovalspiegel, in den die Inschrift „Heinrich Freiherr v. Ferstel, Geb. 7. Jul. 1828 † 14. Jul 1883“ platziert ist. Die Inschrift auf der Tafel darunter erinnert an die Schlusssteinlegung im November 1871 durch Kaiser Franz Joseph. Als unterste ist eine schwarze Tafel mit den Worten „Dem Erbauer des öst. Museums u. der Kunstgewerbeschule. Das Curatorium“ zu sehen, die von einer Freiherrenkrone und dem Monogramm Ferstels bekrönt wird. Dazu existiert eine Büste Ferstels von 1879 in der Schottenkirche²⁸² (Abb. 85), die als Erinnerung an die Entwürfe und die Bauleitung zum Hochaltar 1882-1883 dient, die Ferstel übernommen hatte.²⁸³ Die Büste wurde in der westlichsten Nordkapelle in die Wand eingemauert und zeigt den Architekten als ‚Fenstergucker‘ durch einen Spitzbogen schauend. Unterhalb der Büste kann man „H. Ferstel 1879“ erkennen.

Theophil Hansen (1813 - 1891)

Die Büste für Theophil Hansen (Abb. 86) befindet sich in der Säulenvorhalle des Parlaments. Die bekränzte Büste von Hugo Härdtl aus dem Jahre 1906 ruht auf einem reich ornamentierten Inschriftensockel, der wiederum auf einer aus der Wand hervorspringenden Stufe steht. Für die Gesamtkomposition übernahm Emil von Förster die Leitung. Der Portraittypus zeigt einen konzentrierten Ausdruck und ein ausgewogenes Verhältnis zwischen Naturtreue und Monumentalisierung.²⁸⁴

Auch in der 1873-77²⁸⁵ von Hansen ausgeführten Börse ist der Architekt verewigt. Im Vestibül des Seiteneinganges findet sich das Relief (Abb. 87) in die Wand integriert. Dasselbe Motiv findet sich schon auf dem von Carl Kundmann geschaffenen Relief für das 1895 enthüllte Grabmal am Zentralfriedhof (Abb. 88). Kundmann überließ 1910 ein Modell des Grabmals der Wiener Börsenkammer, die das Relief durch die Brüder Drexler ausführen ließ.²⁸⁶ Das Relief zeigt Theophil Hansen in antiker Kleidung auf einem Sessel sitzend, vor sich einen Plan eines Architekturdetails. Rechts neben ihm schwebt Nike, die den Architekten mit einem Palmzweig in der linken Hand, mit der rechten einen Lorbeerkranz übers Haupt hält. Nach oben abgeschlossen wird das Relief durch einen Giebel mit Palmettenfries, das Giebelfeld zeigt eine Eule – Symbol der griechischen Göttin Athene und Teil des Wappens Hansens. Unter dem Relief ist direkt in die Wand eine Inschrift in

²⁸² Vgl. Dehio 2003a, S. 149.

²⁸³ Vgl. Dehio 2003a, S. 150.

²⁸⁴ Vgl. Kapner 1970, S. 356, Kadlec 2010, S. 77 und Pötzl-Malikova 1976, S. 84-85.

²⁸⁵ Vgl. Dehio 2003a, S. 304.

²⁸⁶ Vgl. Kadlec 2010, S. 76.

Goldlettern eingelassen, die „Die Wiener Börsenkammer dem Erbauer dieses Hauses Theophil Freiherrn von Hansen“ lautet.

Schon zu Lebzeiten erhielt Hansen in der von ihm projektierten Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz ein Denkmal. Es handelt sich um eine Votivtafel (Abb. 89) zu seinem 70. Geburtstag, die von Hans Auer entworfen und von Carl Kundmann ausgeführt wurde und in der Aula angebracht wurde.²⁸⁷ Das Bildnisrelief zeigt den Architekten im strengen Profil, eingefasst in einen Lorbeerkranz. Die Inschrift darunter verlautbart „Ihrem theurem Lehrer Theophil von Hansen Architekten dieses Hauses, an seinem LXX. Geburtstage die dankbaren Schüler. XIII. Juli MDCCCLXXXIII“.

Gottfried Semper (1803-1897) und Carl von Hasenauer (1833-1894)

Im Kunsthistorischen Museum wurde der Architekt Carl von Hasenauer in Form einer Bronzestatue (Abb. 91) geehrt. Sie sollte an den Arbeitsanteil an der Innenausstattung des Museumsbaus nach dem Ausscheiden Sempers aus dem Projekt erinnern. Die Statue von Victor Tilgner gibt ein plastisches Portrait des Architekten wider, das den Realismus der Statue am Grabmal Hasenaus (Abb. 92) aufgreift.²⁸⁸

Auch sein vorheriger Partner Gottfried Semper wurde im gemeinsamen Projekt verewigt. Die Marmorstatue (Abb. 90) von Kaspar von Zumbusch wurde wie auch die Statue Hasenaus im Treppenhaus des Kunsthistorischen Museums aufgestellt.

Anastasius Grün (1806 - 1876) und Nikolaus Lenau (1802 - 1850)

Am Schillerplatz das große Denkmal Schillers flankierend befinden sich die Hermenstatuen für Anastasius Grün und Nikolaus Lenau (Abb. 93 und 94), beides Poeten, aber auch Förderer der Denkmalszene.

In der Folge der Schillerfeierlichkeiten 1859 kam es zur Gründung der ersten studentischen Burschenschaft Österreichs. In diesem Umfeld wurde nach dem Tod Grüns 1876 das Denkmalkomitee für den Dichter gegründet. 1877 wurde das Komitee zum ‚Grün- und Lenau-Denkmal-Comité‘ vereinigt.²⁸⁹ Bei Grün und Lenau tritt jenes Phänomen, Men-

²⁸⁷ Vgl. Wagner-Rieger 1980, S. 6, Anm. 14 und Dehio 2003a, S. 267.

²⁸⁸ Vgl. Kadlec 2010, S. 85.

²⁸⁹ Vgl. Kapner 1973, S. 40 und Riesenfellner 1998, S. 275.

schen gleich nach dem Tode zu ehren und „nicht erst das abwägende Urteil der Geschichte abzuwarten“²⁹⁰ ganz offensichtlich auf.

Die Büste auf weißem Sockel mit der schlichten Inschrift „Lenau“ wurde 1891 von Karl Schwerzek zusammen mit seinem Pendant für Anastasius Grün gestaltet. Die gewählte Hermenform der Büste wurde gegen Ende der 1880er schon als nicht mehr aktuell für die ‚großen‘ Denkmäler empfunden. Bei dem Wettbewerb für das Grillparzer-Denkmal fielen Hermen-Büsten fast durchgängig durch. Verwendet wurde diese Form jedoch weiter, wenn auch nur für die Grabkunst oder kleinere Denkmalprojekte, zu denen die Büsten für Lenau und Grün zu zählen wären.²⁹¹

Eine vergoldete Blumengirlande, die an den Enden breiter wird, schmückt die Büste Lenaus (Abb. 94). Die Vorderseite des Sockels ziert ein feines Relief einer Frauengestalt, gehüllt in Schleier, die unter einem Stern steht. Es handelt sich um Selene, die eine Blume in der rechten Hand hält, ihre linke ist an die Brust erhoben, den Zeigefinger an den Lippen. Zu Füßen des Denkmals sitzt eine knabenhafte geflügelte Figur, ein Genius, der mit traurigem Blick auf etwas in seiner Hand – ein Musikinstrument – blickt. In der anderen Hand hält er eine Leier. Beides referiert auf den Gedichtband Lenaus *Cimbal und Harfe*, der 1957 von Hans Maria Loew herausgegeben und eingeleitet wurde. Der traurige Blick gemahnt an die Melancholie, schließlich litt der Dichter Zeit seines Lebens an innerer Unruhe, latenter Schwermut, um nicht zu sagen Depressionen und starb in einem Zustand geistiger Verwirrung, nachdem im September 1844 als Folge einer luetischen Infektion (Syphilis) in Amerika eine Geisteskrankheit ausbrach.²⁹² Schwermut und Melancholie prägen auch einen Großteil seiner Werke. An der Seite des Denkmals steht eine ägyptische Büste (Sphinx), streng ins Profil gerückt.

Die vergoldete Blumenkette findet sich ebenso am Denkmal für Anastasius Grün (Abb. 93) wie das zarte Relief. Letzteres zeigt jedoch einen Jüngling, meiner Meinung nach Apoll, der mit Bogen in der Hand und Strahlengloriole hinter dem Haupt zu sehen ist. Zu den Füßen des Denkmals sitzt ein knabenhafter Engel, der mit einer Fackel in der Hand zum Dichter aufsieht. Hierbei handelt es sich höchstwahrscheinlich um den Todesgenius mit der Flamme, der oft an Grabmälern zu finden ist, wo die Flamme gesenkt erscheint. Bei dem Denkmal für Grün ist das nicht der Fall. Der Genius hebt die Flamme regelrecht

²⁹⁰ Kapner 1973, S. 39.

²⁹¹ Vgl. Krause 1980, S. 193.

²⁹² Vgl. Hätzschel 1985, S. 196-197.

in die Höhe – ein Zeichen für Unsterblichkeit.²⁹³ Seitlich lehnt ein mit Blumen überwucherter Säulenstumpf. Beide Hermen wurden aus Laaser Marmor gefertigt.²⁹⁴

Die beiden Büsten zeigen ein Umdenken in der nationalen Selbstdarstellung Österreichs von einem deutsch-orientierten Sinn (bei Schiller) hin zu der Anerkennung der ethnischen Vielfalt in der Monarchie. Nikolaus Lenau, der eigentlich Nikolaus Niembsch hieß, war geborener Ungar. Sein Pseudonym leitete er von dem Adelstitel „von Strehlenau“ ab, der seinem Großvater verliehen worden war. Auch der unter dem Pseudonym Anastasius Grün bekanntgewordene Adelige Anton Alexander Graf zu Auersperg war kein gebürtiger Wiener. Er entstammte einer hocharistokratischen protestantischen Familie aus Slowenien und wurde dann einer der berühmtesten politischen Dichter des Vormärz. Man wollte mit den beiden Büsten, die neben Schiller aufgestellt wurden, auf die eigenständige österreichische Literaturgeschichte hinweisen, die im wahrsten Sinne des Wortes ‚neben‘ der deutschen existierte.²⁹⁵ RIESENFELLNER meint, das Schillerdenkmal hätte mit Grün und Lenau eine „eigenständige-literaturgeschichtliche wie national-spezifische Flankierung“²⁹⁶ erhalten. Die beiden sind sozusagen Zeugen für eine völlig veränderte politische Landschaft in Bezug auf die Nationalitäten-Problematik in Österreich. Es geht um eine eigene Literaturgeschichte Österreichs und die Anerkennung der ethnischen Vielfalt des Vielvölkerstaats. Beide repräsentieren die Überschneidung des Deutsch-Österreichischen mit der ethnischen Vielfalt der Monarchie, trotz allem ist die Verehrung doch stark deutsch-national geprägt.²⁹⁷ Sie verkörperten in ihren Schriften die Idee der Freiheit in der Zeit des Vormärz und vertraten auch politisch engagiert liberale Einstellungen. Grün war trotz seiner Herkunft und der Hochachtung für die slowenische Kultur sehr nach Deutschland orientiert. In dem Aufruf zum Ehrenmal an den Hochschulen im Jahre 1877 wurde Grüns „Bedeutung [...] als Kämpfer für Freiheit und Deutschthum erkannt“²⁹⁸ und betont. Er war auch Mitglied im Komitee für das Schiller-Denkmal und verdiente sich zu Recht einen Platz neben dem großen Monument.

Grün war nicht nur durch die gemeinsame Dichtleidenschaft mit Lenau verbunden, der Dichter und Politiker veröffentlichte 1851 den dichterischen Nachlass seines Kollegen und

²⁹³ Siehe Hartmann 1996, S. 1481 (Stichwort Symbol-Fackel) und S. 1539 (Stichwort Tod).

²⁹⁴ Vgl. Kitlitschka 1987, S. 85 und Kieslinger 1972, S. 542.

²⁹⁵ Selbmann 1988, S. 131-132, sowie Kriegleder 2010.

²⁹⁶ Riesenfellner 1998, S. 275.

²⁹⁷ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 275 und Kapner 1973, S. 40.

²⁹⁸ Aufruf zum Grün-Denkmal zit. nach Kapner 1973, S. 40.

Freundes und gab 1855 eine vierbändige Gesamtausgabe der Werke mit einer umfangreichen biographischen Einleitung heraus.²⁹⁹

4.3.1 Waterländisches und Volksnähe

Nun möchte ich mich über einer anderen Entwicklung in der Denkmalszene Wiens widmen – nämlich der immer stärker werdenden Hinwendung zum Volk – zur österreichischen und wienerischen Identität. Mit der Hinwendung zum Volkstümlichen und der Betonung des Österreichischen fand auch eine Abkehr von den großen repräsentativen Aufstellungsorten statt. Statt in von weitem einsehbaren Plätzen wurden nun die Denkmäler in kleinen abgeschiedenen Parks aufgestellt.³⁰⁰ Diese Entwicklung hin zum Österreichischen zeigt sich vor allem bei den Denkmälern für die Zeitgenossen der Ringstraßenkünstler und -dichter, die erst am Ende des Jahrhunderts als denkmalwürdig empfunden wurden. Das erste dieser Art ist das Denkmal für Franz Grillparzer. Die weitere Entwicklung werden wir bei Raimund und Anzengruber sehen.

Bei Denkmälern um 1900 in Deutschland ist eine Tendenz zu sehen, Figuren aus den Werken in genrehafte dramatische Szenen mit dem Dichter zu verwickeln.³⁰¹ Dieser Darstellungsmöglichkeit werden wir auch in Wien bei den Monumenten für Raimund, Anzengruber und sogar Waldmüller wiederbegegnen.³⁰²

Das Grillparzer-Denkmal (Abb. 95) als erstes in dieser Entwicklung zeigt in drei Punkten eine „deutliche Differenz zur liberalen Gewohnheit: in der Bevorzugung des Österreichischen gegenüber dem Deutschen, im Zurücktreten der bürgerlichen Proponenten gegenüber einem aristokratischen Präsidenten und in der Wahl eines Platzes, wie er vordem für ein bürgerliches Monument kaum in Frage gekommen wäre.“³⁰³

²⁹⁹ Vgl. Kracher 1966, S. 185 und Kapner 1973, S. 40

³⁰⁰ Vgl. Kapner 1973, S. 45.

³⁰¹ Vgl. Selbmann 1988, S. 113.

³⁰² Diese szenischen Zusammenhänge können in Parallele zu Heiligendarstellungen gesehen werden.

³⁰³ Kapner 1973, S. 45.

Franz Grillparzer (1791 - 1872)

Franz Grillparzer verstarb im Jänner 1872, schon bald danach beriet sich ein Komitee (nicht zu verwechseln mit der erst 1890 gegründeten Grillparzer Gesellschaft mit dem Sitz in Wien³⁰⁴) wegen der Umsetzung eines Denkmals für den Bühnendichter. Es handelte sich dabei um dasselbe Komitee, das schon für das Schiller-Ehrenmal aktiv gewesen war. Den Vorsitz hatte nun aber Johann Adolph Fürst zu Schwarzenberg übernommen. Er setzte sich für einen Aufstellungsort im Volksgarten ein.³⁰⁵ Ein Protektor des Denkmalprojektes war des Kaisers Bruder Erzherzog Carl Ludwig, Obmann des Exekutiv-Komitees war der Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs Alfred von Arneth³⁰⁶. Auch Nikolaus Dumba war im Komitee vertreten. Es schien also die reine Initiative des Großbürgertums zur Errichtung von Denkmälern gebrochen, die Hocharistokratie – allen voran Fürst Schwarzenberg – nahm nun die Zügel in die Hand.³⁰⁷ Das zeigt auch der geplante Aufstellungsort im Volksgarten, ein Ort den KAPNER als „unbürgerliche[n] Bereich der kaiserlichen Burg“³⁰⁸ bezeichnete.

Zu Zeiten des Grillparzer Denkmals traten die bürgerlichen Kräfte in der Denkmalerichtung wieder mehr zugunsten der Aristokratie zurück. Die Aufstellung des Grillparzer-Monuments im Bereich der Hofburg ist ein Indiz dafür. Mit der auf das Burgtheater gerichteten Achse tritt es in Konkurrenz zu Denkmälern am Hof. Generell kam es zu dieser Zeit zu einer Abnahme der bürgerlichen Denkmalinitiativen in Österreich-Ungarn.³⁰⁹

Von Anfang an gab es weder gröbere Probleme mit der Finanzierung noch mit der Platzwahl – eine für ein Privatdenkmal seltene Situation. So schrieb Fürst Schwarzenberg Ende Februar 1875 an den Oberhofmeister Fürst Hohenlohe zur Genehmigung des Aufstellungsorts, ein paar Tage später erhielt er schon die Zustimmung.³¹⁰ Allerdings zog sich der Wettbewerb etwas in die Länge.

Selbst der Börsenkrach des Todesjahres führte zu keinen nennenswerten Problemen in der Organisation. Schon im März 1876 wurde der Wettbewerb für das Denkmal ausgeschrie-

³⁰⁴ Siehe Grillparzer-Gesellschaft 2011.

³⁰⁵ Vgl. Kapner 1969, S. 53.

³⁰⁶ Arneth war auch beim Maria-Theresien- und Radetzky-Denkmal beteiligt. Deshalb wurde vermutet, dass auch das Grillparzer-Monument von Seiten des Hofes unterstützt wurde. Idee war wohl, im Gegensatz zur politischen Seite Österreichs beim Maria-Theresien-Denkmal hier die kulturelle Seite Österreichs zu repräsentieren. Siehe Krasa 1994b, S. 127.

³⁰⁷ Vgl. Kapner 1973, S. 43.

³⁰⁸ Kapner 1973, S. 43.

³⁰⁹ Vgl. Krause 1980, S. 194 und Selbmann 1988, S. 134.

³¹⁰ Vgl. Krasa 1994b, S. 127.

ben. Sämtliche „in Österreich-Ungarn geborenen oder daselbst ansässigen“³¹¹ Künstler waren aufgerufen mitzumachen, anders als beim Aufruf für das Schillerdenkmal, wo sich vor allem deutsche Bildhauer beteiligten sollten. Das Programm dazu war erstaunlich frei gehalten, sowohl Material als auch Aussehen waren den Künstlern freigestellt. Das Preislimit sollte 70.000 fl betragen, gezahlt wurden alle bis zum 15. Jänner 1877 eingegangenen Einsendungen.³¹² Die Juroren des Wettbewerbes wurden von der Akademie der bildenden Künste gestellt. Der Direktor des Museums für angewandte Kunst (damals noch Museum für Kunst und Industrie) Rudolf Eitelberger ermöglichte sogar eine Modellausstellung der Wettbewerbsteilnehmer im Museum (dies vielleicht nur nach ausdrücklicher Bitte von Fürst Schwarzenberg).³¹³ Die ersten Entwürfe waren aber enttäuschend.³¹⁴ Der erste Wettbewerb fiel bei der Öffentlichkeit vollkommen durch, die zweite beschränktere Konkurrenz brachte auch nur Kritik.³¹⁵ So schrieb Hans Grasberge in der *Presse* vom 25.1.1877 über den ersten Wettbewerb:

Der Concours war ein allgemeiner, doch seiner Natur nach vorzüglich die heimischen Künstler anregender. [...] Durch die gastliche Pforte, die man selbstverständlich ja doch nur für Meister aufgethan hatte, drängten sich zu Hauf auch Stümper, Dilettanten und Schüler ein, und diese verwegene Schaar macht sich ungebührlich breit. [...] An der Concurrenz um die Herstellung der östlichen Bronzethür des Florentiner Baptisteriums beteiligten sich neben Ghiberti und Brunellesco aus ganz Italien kaum noch vier andere namhafte Meister; die Spängler und Kupferschmiede von Florenz hielten sich wohlweislich ferne, auch die Töpfer. Das Grillparzer-Denkmal hat es aber auf schier dreißig Mitbewerber, und zwar, wie es scheint, aus Wien allein gebracht; Die vielen Nietten unter den Denkmal-Entwürfen compromittiren die Form des allgemeinen Concurses, die Künstlerschaft und den Kunstgeschmack Wiens und, was noch schlimmer ist, sie bekunden einen Mangel an Selbstkritik und Selbstzucht, wie solche nur in einem empfindlichen Mangel an Bildung wurzeln kann.³¹⁶

Es wurden zwar Preise für die Gewinner des Wettbewerbs vergeben, doch keiner dieser preisgekrönten Entwürfe wurde ausgeführt. Den ersten Preis des Wettbewerbs erhielt Kundmann, der zweite wurde für die Exedraanlage von Weyr vergeben. Der Typus der Hemizykel-Anlage war für Wien neu und wurde im Allgemeinen als ‚großartig‘ empfunden. Eine neue Konkurrenz unter den vier Erstgereihten sollte zu einem besseren Ergebnis

³¹¹ Kapner 1973, S. 44. Es wurden also neben den Künstlern der Wiener Akademie auch jene aus Graz, Prag, Budapest und Krakau aufgerufen mitzumachen. Dies zeigt einen Wandel des Begriffes ‚Vaterland‘. Siehe Telesko 2008, S. 175.

³¹² Krasa 1994b, S. 128.

³¹³ Vgl. Kapner 1969, S. 43 und 53.

³¹⁴ Siehe hierzu Hans Grasberge 1877 a und b.

³¹⁵ Vgl. Settele 1995, S. 76.

³¹⁶ Grasberge 1877a, S. 1.

führen.³¹⁷ Auftrag war es, die zuvor eingereichten Entwürfe zu überarbeiten, was aber zu noch enttäuschenderen Ergebnissen führte. Über die Exedra schrieb Grasberge „Die Hemicykel-Anlage ist großartig, aber sie krankt gerade am Haupttheile“³¹⁸ – gerade die Statue des Dichters war nicht zufriedenstellend. Da kein eindeutiger Sieger gefunden werden konnte, wurde zur Zusammenarbeit geraten. Deshalb wurde Weyr mit der Ausführung betraut, Kundmann sollte ihm aber bei der Sitzstatue zu Seite stehen.³¹⁹ Er hatte sich mit seinem eigenen Projekt wegen eines unbeantworteten Briefes zu Details der neuen Konkurrenz nicht noch einmal beteiligt.³²⁰ Die tatsächliche Arbeitsaufteilung zeigte sich folgenderweise: Für die Skulptur war Kundmann zuständig, die Reliefs mit den Dramenszenen waren Weyrs Gebiet, Hasenauer kümmerte sich um die Architektur.³²¹ An den überlieferten Gipsmodellen zeigen sich bis zum Schluss noch Änderungen und Umgestaltungen.³²² So dauerte es fast ein ganzes Jahr bis man zu einer Einigung über die endgültige Gestaltung des Denkmals kam. Arneth durfte die vermittelnde Stimme zwischen den drei schlussendlich beteiligten Künstlern gewesen sein. Dass Hasenauer nicht von Anfang an mitgearbeitet hatte, belegen einerseits die selbstständigen Skizzen Weyrs³²³ und andererseits auch die Tatsache, dass Hasenauer während der ersten Konkurrenzrunde in der Jury saß. In seinem Blatt (Abb. 96), das mit 17.10.1878 datiert ist, sieht man, dass er lediglich den ersten Exedraentwurf Weyrs (Abb. 97 a und b) aufgenommen und geringfügig geändert hat. Somit kann man Weyr allein die Idee mit der halbkreisförmigen Idee zuschreiben. Zur endgültigen Fassung trug Weyr aber nur mehr durch die Reliefs bei.³²⁴ Die beteiligten Künstler verewigten sich mit ihrer Signatur direkt am Denkmal. „C. Kundmann“ findet sich am Sockel der Statue unter dem Fuß auf der linken Seite. Jedes Relief ist mit „Weyr“ gekennzeichnet, meist unten in der Ecke.

So kam es zu der Gestaltung der Denkmalanlage mit der Sitzfigur in einer portalähnlichen Nische umgeben von einem architektonischen Halbkreis.³²⁵ In der *Illustrierten Zeitung* vom 28.8.1886 war schon über die Anlage zu lesen:

³¹⁷ Vgl. Krause 1980, S. 192 und Krasa 1994b, S. 129.

³¹⁸ Grasberge 1877a, S. 2.

³¹⁹ Vgl. Krause 1980, S. 193-194.

³²⁰ Vgl. Krasa 1994b, S. 129.

³²¹ Vgl. Kapner 1969, S. 53.

³²² Vgl. Krause 1980, S. 200-201.

³²³ Skizzen zum Denkmal sind im Nachlass Weyrs in der Akademie der bildenden Künste erhalten, jedoch ohne Datum. An ihnen kann man ablesen, dass Hasenauer für den Wettbewerb anscheinend nur ‚veredelnd‘ eingegriffen hat. Siehe Krause 1980, S. 194. Die Skizzen Weyrs zeigen eine besondere Konzentration auf die für Wien neuartige Exedra-Architekturanlage. Siehe Krasa 1994b, vor allem S. 128.

³²⁴ Vgl. Krasa 1994b, S. 130-131.

³²⁵ Selbmann 1988, S. 132.

Die künstlerische Ausgestaltung weicht erfreulicherweise vollständig ab von der gewöhnlichen Statuenschablone, von dem auf Stufen erhöhten Sockel mit dem Standbilde des Gefeierten nebst obligatem, mehr oder weniger reichem ornamentalem und allegorischem Aufputz. Es hat die Form einer griechischen Exedra, eines jener segmentartigen, oben und nach vorn offenen Freibau, wie ihn Griechen und Römer in den Gymnasien und an den Säulenhallen als Versammlungsräume für den intimeren Gedankenaustausch kleiner Kreise aufführten.³²⁶

Am 23. Mai 1889 wurde das Denkmal enthüllt, die figuralen Teile waren schon 1888 fertig. Da man bei der Errichtung des Denkmals doch nicht so viel Geld ausgab wie kalkuliert, übergab man die übrigen 8.000 Gulden der Burghauptmannschaft, die für die weitere Pflege der Anlage³²⁷ Sorge tragen sollte.³²⁸

Die Kosten für den Transport und ähnliches wurden vom Bankhaus Rothschild getragen. Dies erzeugte eine Menge Kritik, da anscheinend die Kunst bzw. Kultur von einem ‚Börsenkönig‘ abhängig war. So schrieb Hieronymus Lorm in seinem Feuilleton: *„Nirgends steht geschrieben: es soll der Dichter mit dem Börsenfürst gehen“* *„ohne ihr Geld, so bleibe nichts“* – *„weder Geist noch Bildung, nichts als eine unbeschriebene Rechentafel auf zwei Füßen. Hat eine solche irgendeine Beziehung zur Literatur?“*³²⁹

Die Gesamtanlage folgt dem Typ des geschwungenen Wanddenkmals, das gegen Ende des Jahrhunderts sehr beliebt, für Wien aber noch neu war. Eine Vorform findet sich zum Beispiel beim ‚Temple of British Worthies‘ von William Kent in Stowe von 1735 (Abb. 98). Die Wurzeln dieser Gestaltung liegen in der Architektur. Man kann sie auf zwei verschiedene Arten deuten – sakral und imperial. Zum einen erinnert die Rundform an die frühchristliche Kirchenapsis. Das Sitz-Denkmal kombiniert mit der halbkreisförmigen Sitzbank erinnert stark an die Priesterbank im sakralen Bereich, in deren Mitte erhöht die Bischofskathedra steht. Dieser erhöhte Platz ist nun dem thronenden Dichter vorbehalten. Zum anderen hat die Exedraform auch profane, imperiale Konnotationen – die einer Ehrenhofanlage. In ihrer Ausführung ähnelt die Grillparzer-Architektur den Vorbildern der Tribürendekorationen von Otto Wagner für den Makart-Festzug 1879.³³⁰

³²⁶ Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2252, 28. August 1886, S. 215.

³²⁷ Dazu gehört auch die jährliche Einwinterung der Figur durch eine Holzhütte, um den gegen Kälte empfindlichen Marmor zu schützen, und die regelmäßige Reinigung. Somit ist das Grillparzer-Denkmal eines der ersten Wiener Denkmäler, dem eine ständige Betreuung zuteil wurde. Siehe Krasa 1994b, S. 131.

³²⁸ Vgl. Settele 1995, S. 77.

³²⁹ Feuilletonist Lorm, zit. nach Kapner 1969, S. 53.

³³⁰ Vgl. Krause 1980, S. 195.

Die Mittelfigur ist umrahmt von Doppelsäulen mit korinthischem Kapitell, die einen reich geschmückten Giebel tragen.³³¹ Der Name „Grillparzer“ erscheint von vier Putten gestützt in einer Inschriftentafel aus rotem Stein im Giebel, bekrönt von einem Lorbeerkranz. Der Fries darunter wird von Masken und Girlanden geziert, in den Zwickeln der Nische hinter dem Dichter finden sich vegetative Ornamente und Lorbeerkränze. Dieser Mittelteil ist von den Seiten, wo sich die Reliefs und eine Sitzbank befinden, abgesetzt und wirkt isoliert. In der *Illustrierten Zeitung* vom 28. August 1886 konnte man folgende Deutung für die freie aber doch für sich abgeschlossene Anlage finden:

Eine umlaufende, nur vom Sockel durchbrochene, antik stilisierte Marmorbank lädt zum Eintritt und zum Verweilen in der lauschigen Nische ein, welche in glücklicher Weise den Charakter der feierlichen Abgeschlossenheit eines Heiligthumes mit jenem der freiesten Zugänglichkeit und edelsten Heiterkeit verbindet. Monumente halten sich in der Regel die Beschauer in respectvoller Entfernung; das Grillparzer-Denkmal dagegen fordert sie geradezu auf zur vertraulichsten Annäherung und zum behaglichen Genießen seiner intimen Reize. Die in das üppige Grün des Volksgartens gebettete, dem Lärm der Straße entrückte Grillparzer-Exedra wird eins der sinnigsten und stimmungsvollsten Denkmale abgeben. Die weihevoll-abgeschlossene und gleichzeitige freie Zugänglichkeit der weißen Marmorhalle, welcher der Himmel als Decke dient, symbolisirt die Eigenart des Dichters, der in verbitterter Zurückhaltung dahinlebte, jede Berührung mit der Öffentlichkeit scheute und doch durch seine Schöpfungen auf die weitesten Kreise seines Volkes zu wirken strebte und in der That auch gewirkt hat.³³²

Die stilisierte Marmorbank vor den Reliefs lädt zum Verweilen ein und bewirkt eine ‚vertrauliche‘ Annäherung an das Denkmal und somit an den Dichter selbst. Der Dargestellte ist nicht mehr auf respektvolle Distanz gehalten. Somit ergibt sich eine intime und weihvolle, durch den ‚abwesenden‘ Blick des Dichters jedoch auch eine kühle und zugleich populäre Dichterehrung.³³³ Der Betrachter ist nun eingeladen, sich näher an den Dichter heran zu bewegen, selbst Teil des Denkmals zu werden. Gleichzeitig könnte man sagen, der Dichter rückt näher an den Betrachter heran – er wird ‚volksnah‘.

Zuerst waren weibliche Gestalten an den Abschlüssen der rahmenden Portalarchitektur hinter der Hauptfigur geplant, die den Mittelteil mit den flankierenden Teilen verbinden sollten.³³⁴ Diese wurden aber im Laufe der Entwicklungen weggelassen, was eine deutliche Trennung zwischen Mitte und den Seiten bewirkt. Der monumentale Mittelbau wirkt so stärker isoliert. So wurde auch die Nähe zum Betrachter wieder zurückgenommen.

³³¹ Vgl. Settele 1995, S. 77.

³³² *Illustrierte Zeitung* (Leipzig) Nr. 2252, 28. August 1886, S. 215.

³³³ Vgl. Selbmann 1988, S. 132.

³³⁴ Vgl. Krause 1980, S. 198.

Abgeschlossen wird die Halbkreisanlage von zwei Pfeilern mit rundem Abschluss, der wie zwei in einander verschnittene Tonnen aussieht. Die tonnenförmigen Abschlüsse sind ebenfalls mit Masken und Lorbeerkränzen verziert. An der Vorderseite der Pfeiler zeigt sich rechts ein Relief mit Lyra und vegetativer Verzierung, links sieht man einen Aulos³³⁵ mit Pflanzenornament – beides Symbole der Fama und Dichtkunst. Die Sitzbänke werden von Wangen begrenzt, die als Greifenpranken³³⁶ konzipiert sind.³³⁷

Heute scheint das Material des Grillparzer-Denkmal fast uniform, ursprünglich waren die figuralen Teile aus Laaser Marmor heller als die rahmende Architektur aus grauerem Sterzinger Marmor.³³⁸ Im Sonnenlicht sind die Unterscheide jedoch noch immer gut zu erkennen.

Eine ähnliche Anlage mit zentrierter Portalnische und seitlichen Teilen findet sich auch bei dem von Rudolf Leopold Siemering entworfenen Denkmal für den Augenarzt Albrecht von Graefe (Abb. 99), das 1882 in Berlin aufgestellt wurde. Dort wurde das Monument ohne Halbkreis- und mit je einem Terracottarelieff pro Seite ausgeführt. Auch ist der Baudekor an dem Wiener Denkmal vor allem im Bereich des Mittelteiles viel reicher ausgebaut. Er trägt nämlich theaterspezifische Girlandenmuster mit Masken. Ein weiteres Vergleichsbeispiel mit Exedra, Reliefs, Ruhebank und säuleneingerahmtem giebelgekröntem Mittelstück ist das Denkmal der Gefallenen des deutsch-französischen Krieges in Kiel (1879, Abb. 100), das ebenfalls von Siemering ausgeführt wurde. So wie Siemering diesen Typus mehrfach anwandte, finden sich auch im Œvre Weyrs weitere gerade Wanddenkmäler – einige in Zusammenarbeit mit Hasenauer. Unter ihnen das Denkmal der Militärakademiker in Wiener Neustadt und jenes für die Opfer des Ringtheaterbrandes am Zentralfriedhof (Abb. 101)³³⁹. Die offensichtlichen Parallelen zwischen Siemering und Weyr lassen den Schluss zu, dass die Künstler sich wenn nicht persönlich, dann zumindest ihre Werke gekannt haben. Siemering sollte auch nach Wien berufen werden, er (und wahrscheinlich auch seine Werke) war also in Wien bekannt.³⁴⁰

³³⁵ Blasinstrument der Antike bestehend aus zwei Melodieröhren, die V-förmig angeordnet sind. In der Mythologie wurde er von Athene erfunden, um den Klagegesang der Gorgonen zu imitieren. Der Satyr Marsyas forderte mit diesem Instrument den Lyra spielenden Apoll heraus und verlor gegen ihn. Siehe Aulos 2011.

³³⁶ Sie ähneln einem Greif ohne Kopf, dessen Schwingen in zwei Voluten auslaufen.

³³⁷ Vgl. Dehio 2003a, S. 949.

³³⁸ Vgl. Krause 1980, S. 199 und Kieslinger 1972, S. 528.

³³⁹ Von der gesamten Anlage ist nur mehr ein kleiner Teil vorhanden. Die Balustrade, die Stiegen, die Wand mit den Palmetten und den Namen der Verunglückten wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört. Siehe Abraham 2011b.

³⁴⁰ Vgl. Krause 1980, S. 195-196.

Im selben Jahr wie das Grillparzer-Denkmal wurde im Tegernsee (Dtl.) das Ehrenmal für den Heimatdichter Karl Stieler (Abb. 102), das von Friedrich von Thiersch gestaltet wurde, aufgestellt. Die Büste dazu stammt 1887 von Thomas Dennerlein. Das Stieler-Memorial zeichnet sich auch durch eine seitlich angebrachte Sitzbank aus. Diese ist jedoch im Gegensatz zu jener am Grillparzer-Denkmal gerade und dient eher dem Zweck in die Landschaft und nicht in Richtung Büste zu sehen.³⁴¹ In Wien wird der Blick des Betrachters aber durch das Halbrund auf die Figur des Dichters gelenkt. Eine Verbindung der Denkmäler ist meiner Meinung nach nur über Zwischenstufen denkbar. Wie schon gezeigt, traten ab ca. 1880 Denkmalanlagen mit Zentralnischen und Flügelbauten (mit Reliefs oder Sitzbank) vermehrt auf. Auch wenn direkte Verbindungen zwischen den einzelnen Bildhauern nicht nachgewiesen sind, denke ich, dass das Formengut dennoch in Künstlerkreisen kursierte.

Zu den Nachfolge-Werken des Grillparzer-Denkmal zählt das nur wenig entfernt aufgestellte Monument für Kaiserin Elisabeth (Abb. 103). Schon wegen der räumlichen Nähe im Volksgarten lohnt sich ein Vergleich. Die Statue der Kaiserin thront ähnlich wie Grillparzer als Ikone im Mittelpunkt der 1907 errichteten Anlage. Die Ausführung des Elisabethdenkmals wurde 1904 bei Hans Bitterlich für das Modell und bei Friedrich Ohmanns für die Architektur beauftragt. Dieses Denkmal ist das erste dynastische seiner Art, das nicht durch das Kaiserhaus, sondern durch eine bürgerliche Privatinitiative entstanden ist.³⁴²

Dem Sisi-Denkmal liegt ebenfalls ein Halbrund als Grundriss zugrunde, der ‚Oberbau‘ mit Giebel und Reliefplatten fehlt jedoch bzw. wurde durch eine hohe Heckenwand ersetzt. Statt Masken und Lorbeerkränzen zieren nun dynastische Motive wie Kronen oder Hunde das Denkmal. Die „Elisabeth Kaiserin von Österreich“ lautende Inschrift befindet sich am Sockel der Figur. Ein Inschriftenband mit den Worten „Ihrer unvergesslichen Kaiserin Elisabeth [...] in unwandelbarer Liebe und Treue Oesterreichs Voelker MCMVII“ läuft um das Halbrund, etwa in derselben Höhe wie die Reliefunterschriften beim Grillparzer-Denkmal. Die Sitzbänke des Denkmals sind nun ‚ausgelagert‘. Sie befinden sich in der zum Denkmal gehörenden Restgestaltung des Platzes um den zentralen Brunnen.³⁴³ In

³⁴¹ Vgl. Selbmann 1988.

³⁴² Vgl. Krause 1980, S. 196 und Kristan 1998, S. 115-117.

³⁴³ Erstmals wurde hier eine gärtnerische Anlage großzügig in die Denkmalgestaltung mit einbezogen. Diese Gestaltung sollte an das Achilleion – Sisis Villa auf Korfu – erinnern. Der Grundriss der Gartenanlage hat sein Vorbild in christlichen Sakralbauten: Die Kaiserin sitzt in der Apsis, die Wege um den Teich repräsentieren die Seitenschiffe. Siehe Kristan 1998, S. 117.

diesem Fall war es nämlich wichtiger, den Blick zur Kaiserin wenden zu können, als mit ihr in dieselbe Richtung zu sehen. Das wäre für eine Monarchendarstellung doch zu ‚volksnah‘. Die Figur der Kaiserin ist streng frontal von vorne widergegeben, was schon auf die Strömungen um 1900 hindeutet (siehe das Goethe-Denkmal als Extrem Kap. 4.2.1). Zudem sind am Elisabeth-Monument starke Jugendstil-Tendenzen festzustellen.

Ein weiterer ‚Nachfolgebau‘ ist das 1896 errichtete Denkmal für die Kaiserin Augusta (Gemahlin Kaiser Wilhelms I.) in Koblenz (Abb. 104). Der Entwurf stammte von dem aus dem Wettbewerb als Sieger hervorgegangenen Bruno Schmitz (architektonische Bekrönung von August Vogel, figürlicher Teil von Friedrich Moest). Das durch freiwillige Spenden finanzierte Werk sollte die samaritanischen Tätigkeiten der Kaiserin ehren. Es folgt dem Typ des Wand- und Baldachin-Denkmal mit seitlichen Flügelbauten, wobei die sitzende Statue in einer von Säulen gegliederten Nische sitzt. Die seitlichen Flügelbauten sind in zwei horizontale Zonen geteilt, wobei der untere Teil mit Reliefs geschmückt ist – genau anders herum als in Wien. Oben zeigt sich eine durchbrochene Pfeilerstellung.³⁴⁴

Die Hauptfigur am Grillparzer-Monument (Abb. 105) ist in der Sitzposition mit dem Buch in der Hand als Denker und Dramatiker dargestellt. Der Finger als Lesezeichen des Buches in der linken Hand und der nachdenkliche Blick zeigen den Dramatiker in Überlegungen zum Gelesenen. Entspannt sitzt er in körperlicher Ruhe und doch geistiger Betätigung. Die rechte Hand ruht locker auf dem Knie. Der Dichter versinkt in romantischer Manier in eine Phantasie- bzw. Gedankenwelt, die in den Reliefszenen greifbar wird. Die asymmetrische Positionierung mit dem rechten hochgestellten Bein und dem Blick nach links unten – ohne Ziel, denn er ist ja in Gedanken, zeigen den ‚bewegten‘ Makart-Stil der Zeit an. Diese Manier ist gänzlich unterschiedlich zu der Formberuhigung am Ende des Jahrhunderts. Reine Profilbeziehungen und Frontalansichten wie zum Beispiel beim 1900 enthüllten Goethedenkmal lösen dann die aufgelockerten, natürlicher wirkenden Ansichten ab.³⁴⁵

Die Sitzfigur ist vergleichbar mit dem Denkmal für Gottfried Semper (Abb. 106), das im so genannten ‚Semperhaus‘ in Hamburg steht und von seinem Sohn Emanuel Semper geschaffen wurde. An dem 1907 aufgestellten Denkmal ist vor allem die Schrittstellung im Sitzen ähnlich, ebenso wie der ernste kritische Blick mit den scharf beobachtenden Au-

³⁴⁴ Vgl. Hofmann 1906, S. 532-533.

³⁴⁵ Vgl. Krause 1980, S. 197-198.

gen.³⁴⁶ Die lebensgroße Statue steht in einer Art Kapelle in der Eingangshalle des Kontorhauses und hält den Grundriss des Wiener Burgtheaters in seiner linken Hand. Wie das Grillparzer-Denkmal ebenfalls 1889 enthüllt wurde die Sitzfigur Emanuel Geibels (Abb. 107) in Lübeck von Hermann Voltz. Er stellte den deutschen Lyriker sitzend und ebenfalls über die Lektüre nachgrübelnd dar. Vergleichbar mit dem Wiener Beispiel ist vor allem das Buch mit dem Finger als Lesezeichen, das auf seinem Schoß liegt. Die gesamte Figur Geibels wirkt jedoch viel lebendiger, was durch die Drehbewegung hin zur rechten Schulter bewirkt wird.³⁴⁷ Die Lebendigkeit betonende Drehbewegung in der Sitzposition findet sich auch bei der Darstellung Voltaires von Houdon (Abb. 35) von 1781. Im Gegensatz zum in Gedanken versunkenen Wiener Beispiel, wird der Franzose als vollkommen geistesgegenwärtig dargestellt. Er scheint gerade den Kopf zu wenden, um einem Gesprächspartner zuzuhören. Die Gespanntheit bzw. Neugierde im Blick wird von der Geste des Franzosen verstärkt, bei der er mit beiden Händen die Sessellehnen fest umgreift.³⁴⁸

Ein Kritikpunkt, der schon bei den ersten Entwurfseinsendungen für das Grillparzer-Denkmal in Erscheinung trat, war die Darstellung des Dichters als alten Mann. So konnte man in der *Presse* vom 25.1.1877 lesen:

Schon daß man fast durchwegs den *alten* Grillparzer, den gebrechlichen und grämlichen Greis vor Augen hatte, zeugt von der Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit. Als hätte der Dichter selbst noch dieser Auffassung wehren wollen, sagt er kurz vor seinem Tode in seinen letzten Reimen: „Ich war einst ein Dichter, Jetzt bin ich keiner, Der Kopf auf meinen Schultern, Ist kaum mehr *meiner*.“ Aber just *dieser* Kopf muß‘ es sein! Was braucht auch Derjenige, der Grillparzer für ewige Zeiten in Erz oder Marmor hinstellen will, zu wissen, daß beispielsweise Daffinger den Dichter in dessen bester Zeit gemalt hat und daß dieses Portrait einen Kopf zeigt, wie nur je einer dem Plastiker zu Danke gerathen? Die letzte Photographie, die Totenmaske thut’s auch! Zwar sollte man meinen, daß, wer einen Dichter darzustellen hat, wohl daran thäte, uns denselben in der Vollkraft des dichterischen Schaffens vorzuführen, und Grillparzer war ein Vierziger, als er sich ganz entschieden von der Bühne und dem Leben abkehrte. Aber was verschlägts? ein greiser Grillparzer in Marmor besagt, daß dieser Man es zu Jahren gebracht hat, und das muß wol [sic!] genug sein. Daß er eine große dichterische und geistige Potenz war – was braucht ihm das die Nachwelt an der Stirne abzulesen? Nachdem also der monumentale Grillparzer wider Willen alt sein sollte, so war es wenigstens artig und menschlich, daß man ihm einen Stuhl bot.³⁴⁹

³⁴⁶ Vgl. Hipp 2007, S. 98-99.

³⁴⁷ Vgl. Selbmann 1988, Abb. S. 117.

³⁴⁸ Siehe dazu Geese 2000, S. 256.

³⁴⁹ Hans Grasberge 1877a, S. 1.

Die Hauptfigur zeigt einen betont bürgerlichen Habitus, die Kleidung im Bereich des Oberkörpers erscheint ordentlich. Der Dichter trägt ein Hemd mit Masche, Weste und darüber einen geöffneten Zweireiher-Mantel. Im Bereich des Unterkörpers erinnert sie jedoch eher an antike Gewandung, die in lockeren Falten um die Beine drapiert ist. In diesem Fall versuchte man den Kostümstreit mit einem Kompromiss zu lösen (Obergewand zeitgenössisch, Beine scheinbar in antike Gewandung gehüllt). Diese Lösung findet sich auch bei dem Denkmal für Jacob Emil Schindler (Abb. 131), bei dem ein über die Beine gelegter Mantel eine ähnliche Wirkung antiker Falten bewirkt.

Die geneigte Haltung Grillparzers spiegelt eventuell Alter und Erschöpft sein wider, doch halte ich eine Deutung des gemütlichen Sinnierens für überzeugender. KRAUSE meint, die Haltung zeigt eine Assoziation mit dem Motiv des ‚Christus bei der Rast‘³⁵⁰. Vergleicht man die Dichterstatue jedoch mit einer gängigen Lösung für das Passionsmotiv (z.B. Abb. 108) fehlen einige wichtige Elemente: Zum einen lässt sich das ruhige Gesicht Grillparzers nicht mit Schmerz oder Klage beschreiben, zum anderen fehlt die Hand, in die der Kopf gestützt wird. Die zweite auf dem Oberschenkel ruhende Hand ist jedoch sehr wohl vergleichbar.

An der Figur des Dargestellten ist nicht auf den ersten Blick erkennbar, dass es sich hierbei um einen Dichter handelt, da Grillparzer als Lesender bzw. Nachsinnender wiedergegeben ist. Einzig durch die Dekoration mit Theater- und Dichter-bezogenen Ornamenten und durch die Kenntnis der dargestellten Dramenausschnitte, erkennt man den Theaterdichter, falls sein Name nicht schon genug Legitimation ist, wie es vermehrt bei den Denkmälern der Ringstraße der Fall ist.

Je drei Reliefs mit Szenen Grillparzers Werke schaffen die literarische Umgebung der Sitzfigur. Bei der Werkauswahl fällt eine patriotische Tendenz auf. Die Bevorzugung historischer Dramen setzte sich durch,³⁵¹ auch wenn es zunächst Probleme gab, die ‚vaterländische‘ Ikonographie durchzusetzen³⁵². Eitelberger schrieb über die Nachricht zum

³⁵⁰ „Das häufig vollplastisch ausgeführte Passionsmotiv gibt die Szene unmittelbar nach der Dornenkrönung und der Verspottung Christi wieder. Es sind zwei Versionen des Sujets überliefert. Bei der einen hält der [...] sitzend dargestellte Christus eine Geißel oder das Spottzepter in den gefesselten Händen. Innerhalb der Passion gehört dieses Motiv zur Dornenkrönung und wird auch ‚Herrgottsruhbild‘ genannt. Beim zweiten Typus stützt Jesus einen Ellbogen an den Schenkeln auf und hält das Kinn bzw. eine Wange mit einer Hand, eine alte Geste der Klage. Diese Art der Gestaltung heißt im Volksmund auch ‚Zahnwehherrgott‘.“ Siehe BeyArs 2010.

³⁵¹ Vgl. Selbmann 1988, S. 133.

³⁵² Alfred von Arneth nahm wiederholt Einfluss auf die Auswahl der Szenen. So hätte ursprünglich statt *Sappho* eine Szene aus *Ester* dargestellt werden sollen. Ebenso bewirkte Arneth, dass statt dem Abschied

Verzicht auf die historischen Darstellungen „*Wenn das wahr ist, u. ich zweifle nicht daran, so wird diese Nachricht jeden patriotischen Österreicher mit Entrüstung erfüllen.*“³⁵³ Schließlich wollte man Grillparzer mit dem Denkmal als explizit österreichischen Künstler ehren. An der Auswahl der Reliefszenen mag man auch erkennen, dass der Hof das Zustandekommen des Denkmals förderte.³⁵⁴ Die Szenenfolge stellt sich wie folgt zusammen – von links nach rechts: links die ‚klassischen‘ Dramen: Die Ahnfrau – Der Traum ein Leben – König Ottokars Glück und Ende; rechts, die ‚romantischen‘³⁵⁵ Dramen: Sappho – Medea – Des Meeres und der Liebe Wellen. Die Reliefs zeigen ein genrehaftes Literaturverständnis gemischt mit den Auffassungen historisierender Theatervorstellungen. Poetisch werden dynastische Traditionen und ein verbrämtes Österreichbild vermittelt.³⁵⁶ Es handelt sich um konkrete Szenen aus den Stücken Grillparzers, die sich zeilengenau belegen lassen.³⁵⁷ Zwischen den einzelnen Szenen gibt es aber kaum verbindende Elemente. Nur ganz allgemein lassen sich übergreifende Gemeinsamkeiten finden. So zeigen die Szenen der linken Seite durchgehend Interieur, auf der rechten Seite spielen die Szenen im Freien. Es gibt kaum bildparallele Elemente, die Darstellungen gehen stark in die Tiefe, Über-Eck-Darstellungen dominieren.³⁵⁸ Die Komposition ist diagonal angelegt, „der illusionistische Raum entwickelt sich von einem unbestimmt gehaltenen Hintergrund zu einer vollplastischen vorderen Ebene, auf der die Figuren agieren.“³⁵⁹ Die Reliefs (Abb. 109 bis 114) an den geschwungenen Seiten des Denkmals präsentieren sich wie Bilder aus Marmor, wie in Stein gehauene Literaturillustrationen für Prachtausgaben. Die Figuren treten in gesteigerter Beweglichkeit auf, sie sind teils freiplastisch wiedergegeben, teils werden sie nur graphisch im Hintergrund angedeutet. Illusionistische Bühnenprospekte werden aufgebaut, nicht die Einzelfiguren dominieren, sondern ganze Gruppen. Weyr ‚malt‘ mit Marmor, in der zeichnerischen Reproduktion gewinnen die Reliefs noch, denn Weyr woll-

von Hero und Leander in der ausgeführten Version die dramatischere Szene vom Tod Leanders ausgewählt wurde. Siehe Krasa 1994b, S. 131. Auch gegen die Darstellung einer Szene aus *Die Jüdin von Toledo* und *Weh‘ dem der lügt* wurde entschieden. Siehe Selbmann 1988, S. 133.

³⁵³ Briefkonzept Eitelbergers an eine unbekannte Exzellenz vom 27. Oktober 1881 (oder 1884), Nachlass Eitelberger Inv. Nr. 23461, zit. nach Kapner 1973, S. 44, Anm. 100.

³⁵⁴ Vgl. Settele 1995, S. 77.

³⁵⁵ Einteilung in klassisch und romantisch nach Riesenfellner 1998, S. 277.

³⁵⁶ Vgl. Settele 1995, S. 77 und Selbmann 1988, S. 134.

³⁵⁷ So handelt es sich bei der Szene aus *König Ottokars Glück und Ende* um jene Szene im 3. Akt als Ottokar kniend Rudolf von Habsburg huldigt. Diese Darstellung wurde bewusst im Zusammenhang mit dem stärker werdenden Kult um Rudolf ausgewählt. Siehe Krasa 1994b, S. 128.

³⁵⁸ Vgl. Krause 1980, S. 199.

³⁵⁹ Zu beachten ist jedoch, dass die gezeichneten Entwürfe im Vergleich zur Ausführung umgekehrte Betonungen erfahren haben. Sind in den Skizzen die Architektur im Hintergrund plastischer herausgehoben und die Figuren nur im Umriss angedeutet, verhält es sich an den ausgeführten Reliefs genau anders herum. Siehe Krasa 1994b, S. 131.

te trotz der teilweise freiplastischen Darstellung nicht auf pseudo-flächige, zeichnerisch-malerisch Darstellungsmittel verzichten.³⁶⁰

Plastische Ehrungen für Franz Grillparzer sind rar. Laut meinem Erkenntnisstand existiert neben dem Wiener Denkmal und der Büste an der Burgtheaterfassade nur eine Büste im Kurpark Baden (Abb. 115). Die Bronzestatue von Leopold Schrödl von 1874, die 1899 in den Park versetzt wurde,³⁶¹ zeigt auch einen gealterten Dichter, diesmal mit eher verbitterter Miene. Die Schultern sind in eine antikisierende Toga gehüllt.

Beim Grillparzer-Denkmal spielte die Betonung des Österreichischen eine wesentliche Rolle, immer wieder wird es explizit als *österreichisches* Denkmal bezeichnet, auch in der Rede Arneths bei Enthüllung am 23. Mai 1889:

[D]ie allgemeine Trauer um Grillparzer habe nicht nur dem grössten vaterländischen Dichter, sondern in kaum geringem Masse auch dem Mann gegolten, der mit allzeit sich gleichbleibender Liebe sein ganzes Leben lang hindurch an seinem Oesterreich hing. Diese Allgemeinheit der Trauer um Grillparzer und die lebhafteste Erkenntnis dessen, was Oesterreich an ihm verlor, gaben sich dadurch kund, dass gleich nach seinem Tode der Gedanke sich unaufhaltsam Bahn brach, es sei eine Pflicht für Oesterreich und für Wien, einem ihrer ruhmesevollsten Söhne in den Mauern seiner Vaterstadt ein seiner würdiges Denkmal zu errichten.³⁶²

Weiters heißt es:

U n s e r e s Grillparzer, sage ich mit Vorbedacht, denn das stolze Wort Goethe's, das einst die Weimarer ihrem Schiller nachriefen, dürfen die Oesterreicher, die Wiener vielleicht noch mehr Recht ihrem Grillparzer nachrufen. E r w a r u n s e r ! Unter uns war er geboren, unter uns hat er gelebt, geliebt und nicht selten wohl auch recht schmerzlich gelitten. [...] [N]icht nur seine Schriften, sein ganzer Lebenslauf und Alles, was darüber aufgezeichnet ist, gibt davon Kunde, dass [...] sein Sinnen und sein Denken doch unablässig seinem Vaterlande zugewendet war. Und diese Liebe zu Oesterreich, er übertrug sie auch auf seine Geburtsstadt, auf sein, auf unser Wien.³⁶³

Man könnte also sagen, dass man sich nun doch der Staatsnation Österreich zugehörig fühlte und nicht mehr der verbindenden Kulturnation Deutschlands, wie es beim Schiller-Denkmal noch der Fall gewesen ist. Doch diese Entwicklung hatte mit Grillparzer erst ihren Anfang genommen. Bei Grillparzer sprach man noch von einem österreichischen

³⁶⁰ Vgl. Selbmann 1988, S. 134 und Krause 1980, S. 198-199.

³⁶¹ Vgl. Dehio 2003b, S. 232.

³⁶² Alfred v. Arneth, zit. nach: Krasa 1994b, S. 127. Die gesamte Ansprache bei Kapner 1973, S. 148-151, hier S. 149.

³⁶³ Kapner 1973, S. 150.

Dichter, in den Denkmalsvorbereitungen für Ferdinand Raimund sprach man schon von einem populär-wienerischen Denkmal.³⁶⁴

Ferdinand Raimund (1790 - 1836)

Die Darstellung des Dichters und Schauspielers Ferdinand Raimund (Abb. 116) von Franz Vogl erinnert schon lange nicht mehr an die starren Denkmäler von Herrschern und ‚Dichturfürsten‘. Lässig sitzt der elegant gekleidete Mann auf der breiten Bank³⁶⁵ mit einem tiefsinnigen, nachdenklichen Blick im Gesicht. Die portraitgetreu dargestellte Figur stützt den rechten Ellbogen auf die Lehne der Bank, die linke Hand mit einem Theaterheft liegt auf dem Schoß auf.³⁶⁶ Über ihm erscheint eine Muse, die geflügelte Phantasie.³⁶⁷ Sie stützt sich seitlich, fast in einer verführerisch-lasziven Geste, auf einen Felshaufen auf. Doch scheint der Dichter von ihr unbeeindruckt, wenn nicht sogar abgelenkt,³⁶⁸ denn er wendet seinen Blick in nachdenklicher Versunkenheit ab.

Diese Beziehung zwischen Dichter und Muse ist jedoch nicht neu. Die Drehung zueinander trotz abgewandtem Blick entspricht dem Typus des zweifigurigen Kandelabers, einem Typus der schon bei den Werken Canovas zu sehen ist. Bezeichnend sind auch die Überhöhung der Szene durch das ausgespreizte Flügelpaar, das Herabbeugen der weiblichen Figur und das passive Verhalten des Gegenstandes ihrer Aufmerksamkeit – des Dichters selbst. Ein österreichisches Beispiel für diesen Typus wäre *Amor und Psyche* von Theodor Friedl (um 1890, Abb. 117). Dort erscheinen die Figuren jedoch näher zusammen. Vogl trennte die beiden Einzelfiguren weiter von einander und schuf so ein Hoheitssymbol.³⁶⁹

Das Denkmal, das gänzlich aus grobkörnigem Laaser Marmor besteht,³⁷⁰ ist geprägt von einem großzügigen Realismus, der nahe an den des Grillparzer-Denkmales herankommt. Anders als der moderne, jedoch auch sehr disziplinierte Aufbau des anderen Dichter-Denkmal zeigt das Raimund-Monument eine lockere, unarchitektonische Struktur, man

³⁶⁴ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 276 und 280.

³⁶⁵ Seit den 1890ern waren Denkmäler mit Sitzbänken in Deutschland und Österreich in Mode. Raimunds Denkmal stellt in diesem Zusammenhang ein Extrem dar, da er scheinbar auf der Bank zu Füßen seines eigenen Denkmals sitzt. Siehe Selbmann 1988, S. 165.

³⁶⁶ Vgl. Grasberger 1898, S. 6 und Riesenfellner 1998, S. 280.

³⁶⁷ Dem Vergleich mit einem Engel, den Settele vorschlägt, muss ich vor allem wegen der Flügel, die Libellenflügeln ähneln, widersprechen. Vgl. Settele 1995, S. 125 und Selbmann 1988, S. 135, der sich ebenfalls für Libellenflügel ausspricht.

³⁶⁸ Vgl. Bernhard 1992, S. 114.

³⁶⁹ Vgl. Krause 1980, S. 205-206.

³⁷⁰ Vgl. Kieslinger 1972, S. 534.

könnte fast sagen impressionistische ‚Pleinair‘-Qualitäten. Der Hauptakzent der Proportionen ist horizontal gesetzt, es gibt aber auch vielfach gebrochene vertikale Akzente. Die Bank auf der der Geehrte sitzt, ist in eine erhöhte Nische eingepasst, die sich wiederum auf einem zweistufigen Unterbau erhebt. Durch die seitlich an der Bank stehenden Opfer-schalen wird die wie eine Genredarstellung interpretierte Szene in ein sakrales Umfeld geschoben, der wuchtige Einfassungsbau der Bank erhält den Charakter eines Altars. Der Dichter wird somit in eine geheiligte Sphäre gehoben, jedoch ohne spezifisch christliche Aspekte. Seitlich wird die Einfassung von Voluten gesäumt, die ein Lorbeermuster aufweisen. So wirklichkeitsgetreu die Darstellung der Figur selbst ist, desto ornamentaler und flächiger erscheint dieses Muster. In diesen Details kündigt sich also schon der Jugendstil an. Der figurale Part ist auf die Mitte beschränkt und wird nach oben hin immer malerischer, das weit ausladende, im Wind flatternde Gewand der Muse wirkt geradezu barock-impressionistisch.³⁷¹ Franz Vogl versuchte nach eigener Aussage die „die monumentale Plastik von den bisher festgehaltenen Formen loszulösen und sie mehr malerisch und gen-rehaft auszugestalten.“³⁷².

Im Vergleich mit dem nur wenig vorher entstandenen Grillparzer-Denkmal (Abb. 95) ist das Pathos weiter abgesenkt, der niedrige Unterbau schwächt die Distanz ab, dem Betrachter wird eine noch intimere Betrachtung ermöglicht. Die Wirkung des Denkmals kommt so gut wie ohne schwerverständliches allegorisches Beiwerk aus. Die für viele Denkmäler bezeichnende „Statuengrandezza“³⁷³ fehlt. Für Raimund verlangte es wie SELBMANN es ausdrückt nach „einer populär-wienerischen und nicht mehr nationalen Dichtershuldigung“³⁷⁴, ganz im Unterschied zu dem liberal-nationalen Schillerdenkmal oder dem vaterländisch-österreichisch geprägten Grillparzer-Monument.

Die Österreich-Verbundenheit zeigt sich auch im Festgedicht, das Ferdinand von Saar zur Enthüllung verfasste (Anhang 2.3).

Das Denkmal wurde wie so viele privat organisiert, 1890 fand der Wettbewerb statt, den Franz Vogl gewann.³⁷⁵ Er stach im Rennen um den ersten Platz sogar seinen Lehrer Rudolf Weyr aus. Otto König erlangte den dritten Platz. Der Auftrag wurde bald schon an Vogl vergeben, doch dauerten die Beschaffung der Gelder und die Ausführung bis 1898. Am ersten Juni desselben Jahres wurde das Denkmal feierlich enthüllt und der Obhut der

³⁷¹ Vgl. Krause 1980, S. 204.

³⁷² Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2868, 16. Juni 1898, S. 762.

³⁷³ Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2868, 16. Juni 1898, S. 762.

³⁷⁴ Selbmann 1988, S. 135.

³⁷⁵ Seine Signatur „F. VOGL Fecit 1898“ befindet sich an der Stufe zur Bank rechts.

Gemeinde übergeben. Die finanziellen Angelegenheiten rund um das Monument waren aber mit der Enthüllung noch nicht abgeklärt – trotz einer Unterstützung durch den Verein des Deutschen Volkstheaters. Die letzten Schulden wurden nämlich erst 1900 aus dem Nachlass Dumbas beglichen.³⁷⁶

Vergleichbar mit Raimund ist das 1904 aufgestellte Lenau-Denkmal (Abb. 118) in Csatád/Lenauheim, Ungarn von Béla Radnai. Der Dichter sitzt ebenfalls lässig auf einer Bank und wird durch eine Muse inspiriert. Die Lenau'sche Muse ist jedoch flügellos und von ihrem hohen Fels heruntergekommen, steht direkt hinter der Bank und beugt sich zu ihrem Schützling herab bzw. zeigt ihm etwas in der Landschaft. Lenaus linker Arm, der über die Lehne der Bank hängt, hält ein Buch, ein Finger dient als Lesezeichen.

Eine ähnliche Sitzpose zeigt auch die Figur Fontanes (1907, Abb. 119) in Neuruppin von Max Wiese.³⁷⁷ Der Autor sitzt auf einer geschwungenen Bank, als Wanderer hat er Stock und Hut neben sich auf die Sitzfläche gelegt, das überschlagene Bein zeigt Lässigkeit an und verstärkt den genrehaften Charakter.

Dass es sich bei Raimund um einen Bühnendichter handelt, ist am Denkmal selbst in keiner Weise ersichtlich. Das Theaterprogramm in seiner Hand könnte auch irgendeine Lektüre sein, die Phantasie genauso eine Fee oder Liebesgöttin. Alles in allem erscheint mir der Dargestellte eher wie ein Jüngling des Sturm und Drangs, der sich mit seiner Lektüre in die Natur zurückgezogen hat, und nicht wie ein Dichter des 19. Jahrhunderts. Auf seine Dichtertätigkeit weist nur das Lorbeerkrantz-Ornament (Abb. 120) im Jugendstil hin, das zwischen Vor- und Nachnamen platziert ist.

Zunächst stand das Denkmal vor dem Haupteingang des Volkstheaters (Abb. 121), an einem noch prominenten, doch im Vergleich zu anderen schon weniger repräsentativen Platz. Besser konnte der Platz jedoch nicht gewählt werden, da mit der Aufstellung des Denkmals vor der Wirkungsstätte Raimunds das Theater als Hintergrund des Monuments wirkt und somit Teil des Denkmals wird. 1938 wurde es dann an die Einmündung der Neustiftgasse versetzt. Dadurch wurde die sinnvolle Beziehung zum ‚Deutschen Volkstheater‘ auseinander gerissen. Raimund wurde sozusagen neben dem Theater versteckt. Der jetzige Aufstellungsort erscheint als Verlegenheitsplatz – der Zusammenhang zum Theater ist aber dennoch ersichtlich.³⁷⁸

³⁷⁶ Vgl. Settele 1995, S. 125, Bettelheim/Fellner 1905, S. 5 und Krause 1980, S. 204, u.a. Anm. 433.

³⁷⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 168-169.

³⁷⁸ Vgl. Settele 1995, S. 125 und Eggert 1971, S. 72.

Ludwig Anzengruber (1839 - 1889)

Ein weiteres ungewöhnliches Denkmal stellt jenes für Ludwig Anzengruber dar (Abb. 122). Der Volksdichter wurde entsprechend seiner Werke verewigt – rustikal.

Rustikalelemente waren seit den 1870ern im urbanen Bereich durchaus geläufig. Sie drangen vor allem durch die Gartenkunst in den städtischen Raum ein. Rodin übertrug Rustizierendes dann sogar in die Salonplastik. In Italien hatte die Rustika im Monumentalsektor z.B. bei Obelisken Einzug gehalten. In Wien stand man dem Ganzen noch skeptisch gegenüber. Ein rustikales Denkmal für Andreas Hofer blieb unausgeführt. So zeigt sich der Volksdichter als erster in dieser Manier. Bärtig, knorrig, in Tracht gekleidet, im langen (Loden-)Mantel mit Stock und Hut und gutem Schuhwerk, dazu in einer eindrucksvollen Pose thront der Dichter auf einem künstlichen Steinblock statt auf einem Sockel. Der Felsblock dient als Achsenzentrum. Fast versteckt zwischen den Bäumen in dem kleinen Schmerlingpark hinter dem Parlament sollte statt der gewohnten großstädtischen Repräsentation nun die Naturillusion wirken.³⁷⁹ Die Verbindung zum Volkstheater, das auch untrennbar mit Ludwig Anzengruber verbunden war (ab September 1888 übernahm er die Stelle als Dramaturg des Deutschen Volkstheaters, das am 14. September 1889 mit Anzengrubers ‚*Der Fleck auf der Ehr*‘ eröffnet wurde³⁸⁰), ist so jedoch – im Gegensatz zum Raimund-Denkmal – nicht zu erkennen. Zu Füßen des Dichters sitzt eine Figur aus einem Stück des Dichters – der Steinklopferhans aus dem ‚*Kreuzelschreiber*‘. Vorbild für die Gestaltung des Mannes war der Schauspieler Ludwig Martinelli, der die Rolle öfters übernommen hatte.³⁸¹ Über das Denkmal sagten zeitgenössische Stimmen: „[E]s ist, wie Scherpe’s Anzengruber-Grabdenkmal auf dem Central-Friedhof, eines der volksthümlichsten, unmittelbar zu Herzen sprechenden, das sich auf deutscher Erde erhebt.“³⁸²

Die kunstvoll hergestellte Felslandschaft hatte sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts als verbreitetes Denkmalelement durchgesetzt, wenn auch noch nicht in diesem Ausmaß. Schon bei Raimund lehnt sich die Muse an einen Steinhäufen an, doch überwiegt dort noch die ‚strenge‘ geordnete Architektur mit klarem Sockel. Bei dem Monument für Ludwig Anzengruber handelt es sich jedoch um ein Landschaftszitat aus der Gutensteiner Gegend, ergänzend dazu wurde das Anzengruber Denkmal mit umgebender Kiefernbeplan-

³⁷⁹ Vgl. Krause 1980, S. 205, Bernhard 1992, S. 114 und Kapner 1973, S. 46.

³⁸⁰ Vgl. Alker 1953, S. 321 und Anzengruber 2011.

³⁸¹ Settele 1995, S. 22.

³⁸² Bettelheim/Fellner 1905, S. 18.

zung erweitert. Die scheinbar willkürliche Asymmetrie der Szene mit dem rechts sitzenden Steinklopferhans verstärkt den Eindruck der Natürlichkeit. Zusammen mit der Figur des Steinklopferhans ist das Ambiente nicht nur dekorativ, sondern erfüllt auch einen inhaltlichen Zweck – der ganze Platz wird zur Bühne für Anzengrubers volkstümliches Stück.³⁸³ Er wird selbst Teil seines Werkes – als Dichter ist er jedoch nicht erkennbar.

Die Inschriftentafel mit dem Namen des Dichters ist nicht an dem hohen Sockel angebracht, sondern lehnt zu Füßen der Nebenfigur (Abb. 123). Dafür könnte es zwei Erklärungen geben. Zum einen sollte es vielleicht so aussehen, als würde der Arbeiter gerade die Buchstaben aus dem Steinblock gehauen haben. Zum anderen könnte der Name so nahe am Boden auch ein Hinweis auf eine gewisse Betonung der Volksnähe sein.

Die Denkmalkonographie, die eine Mischung zwischen rustikalem Originalitätsanspruch und kitschiger Natürlichkeit darstellt, eine sogenannte ‚Klassizität des Volkstümlichen‘, zeigt ein neues Denkmalverständnis, bei dem der intimeren Wirkung auf den Betrachter mehr Gewicht gegeben wird. Man könnte auch sagen, bei diesem Typ des Denkmals handelt es sich um eine populäre Genreszene. Die Idee, Dichter in Zweisprache mit ihren Figuren zu zeigen, zeigt sich auch bei dem 1902 errichteten Denkmal für Victor Hugo (von Louis Ernest Barrias, Abb. 124) in Paris³⁸⁴. Der statuarische Anzengruber ‚spricht‘ zwar nicht mit dem Steinklopferhans, doch handelt es sich um dasselbe Grundprinzip. Beim Pariser Beispiel dominiert vor allem eine offen, heroische und allgemein verständliche Pose, zudem zeigt Barrias den Dichter mit ins Grübeln versunkener Miene, wie wir sie schon von Grillparzer und Raimund kennen.³⁸⁵ Durch die literarische Zwiesprache zwischen dem Dichter und der zweiten Figur, die zugleich zur Personifikation des Volkes selbst wird, wird eine innere Verbundenheit zum Volk und zum Betrachter bewirkt.³⁸⁶

Für die Figur, besser gesagt für Scherpes gesamtes Werk, gilt Rodin als Vorbild. Weitere Anregungen holte sich der Bildhauer aus dem italienischen Verismus. So lässt sich der Steinklopferhans mit dem ‚*Proximus tuus*‘ (1880, Abb. 125) des neapolitanischen Bildhauers Achille D’Orsi, vergleichen. Eine Verbindung der beiden Künstler ist nicht be-

³⁸³ Vgl. Krause 1980, S. 205.

³⁸⁴ Das Denkmal, das 1902 auf der Place Victor Hugo aufgestellt wurde, wurde 1942 größtenteils zerstört und eingeschmolzen. Siehe Harris Antiques 2011.

³⁸⁵ Vgl. Selbmann 1988, S. 136-137.

³⁸⁶ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 284-285.

kannt, wohl weiß man, dass D'Orsi 1894 bei der Weltausstellung in Wien vertreten war. So ist wohl offensichtlich, dass Scherpe das Sitzmotiv übernommen hat.³⁸⁷

Die Funktion des Steinklopferhans kann ebenso mit jener der Figur des Nullerl am Denkmal für den Volksdichter Karl Morré in Graz (Abb. 126) verglichen werden. Dieses Ehrenmal wurde von Hans Brandstetter 1907 gestaltet. Beide sind Figuren aus den Stücken der Literaten, und sind mit ihrem Schöpfer in eine gernrehabite Szene eingebaut.³⁸⁸ Diese Darstellungsweise eignet sich vor allem für die so genannten Volksdichter, deren Stücke ‚volksnah‘ sind. Figuren der Kanonliteratur sind meiner Meinung nach nicht für solch eine Interaktion mit dem Dichter zugänglich.

Auch beim Grabmal Anzengrubers (Abb. 127) sieht man die Interaktion zwischen Literaturfigur und Autor. Scherpe gestaltete das Bauernmädchen aus dem Werk Anzengrubers als Klagefigur.³⁸⁹

Das gesamte Denkmal kann zur naturalistischen Richtung der österreichischen Denkmalplastik gezählt werden. Vergleichbare Werke wären laut RIESENFELLNER zum Beispiel das Stifter-Denkmal in Linz (1902, Abb. 128) von Hans Rathausky und das Pichler-Denkmal in Innsbruck (1903, Abb. 129) von Edmund Klotz.³⁹⁰ Meiner Meinung passt das erstgenannte nur wegen der Felskonstruktion als Vergleichsbeispiel, das zweite hätte ich nicht als Vergleich herangezogen. Die Darstellung des Schriftstellers ist zwar als naturalistisch einzustufen, doch ist die Gesamtwirkung durch den ‚klassischen‘ Sockel eine gänzlich andere. Was alle drei gemeinsam haben ist die Materialkombination von Steinsockel und Bronzefigur.

Obwohl seine Stücke im ländlichen Bereich angesiedelt sind, war Anzengruber ein echter Wiener. Das Denkmal war notwendig geworden, denn laut gängiger Meinung bildete Anzengruber mit Grillparzer und Raimund als „Wiener Kind“ ein „Dreigestirn“. Das österreichisch-volkstümliche Trio sollte den heimischen Gegensatz zum Weimarer Dioskurenpaar Goethe und Schiller bilden.³⁹¹

Die Idee für das Denkmal ging von einem eigens gegründeten Komitee aus, das nach Anzengrubers Tod 1889 begann Geld zu sammeln. Zunächst wurde jedoch ein Grabmal auf dem Zentralfriedhof errichtet (Abb. 127).³⁹² Dieses wurde vom Bildhauer Johann

³⁸⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 17.

³⁸⁸ Vgl. Selbmann 1988, S. 114, Abb. S. 115.

³⁸⁹ Vgl. Kitlitschka 1987, S. 84.

³⁹⁰ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 285 und Pötzl-Malikova S. 18.

³⁹¹ Aufruf siehe Kapner 1973, S. 202 und auszugsweise bei Selbmann 1988, S. 136.

³⁹² Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 3.

Scherpe entworfen. Am 29. Oktober 1893 wurde es der Gemeinde Wien überantwortet, kurz danach erschien ein Rechenschaftsbericht des Anzengruber-Kuratoriums, in dem folgendes verlautbart wurde:

Früher oder später, hoffen wir, daß, nach der Vollendung des Raimund-Denkmal, nicht nur auf dem Friedhof, sondern auch inmitten unserer Vaterstadt ein zweites, größeres Anzengruber-Monument sich erheben wird, das der größte Dramatiker des neuen Oesterreich um seine Landsleute und die deutsche Kunst so redlich verdient hat, wie der größte Dramatiker des alten Oesterreich; ein Denkmal, das schwerlich eine bessere Stätte finden kann, als angesichts des Grillparzer-Denkmal im Volksgarten. Zum Grundstock eines solchen Denkmal-Fonds hat das Anzengruber-Curatorium den Ueberschuß bestimmt, den sein Rechnungs-Ausweis verzeichnete.³⁹³

Dieser Überschuss betrug genau 685 Gulden und 27 Kreuzer – für ein ganzes Denkmal nicht viel, aber doch ein Anfang. Fünf Jahre später wandten sich Wiener Bürger zusammen mit Oberbaurat Ferdinand Fellner an das Kuratorium und die Direktion des ehemaligen Deutschen Volkstheaters³⁹⁴, um Vertreter für den Ausschuss zu entsenden. Am 2. November 1898 fand die erste konstituierende Versammlung des Anzengruber-Komitees in Räumen des Vereins des Deutschen Volkstheaters statt. Ämter wurden gewählt und Mitglieder eingetragen. Die Namen wurden allesamt im später veröffentlichten Rechenschafts-Bericht festgehalten.³⁹⁵ Drei Fragen gab es von Anfang an zu klären: Die Finanzierung, die Wahl des Künstlers und des Aufstellungsortes.

Damit die Geldfrage gelöst, also eine Summe von ca. 60.000 fl aufgetrieben werden konnte, kam die Idee auf, den Gründern des Deutschen Volkstheaters im Jahre 1897 und in den Folgejahren nur 4% auszuzahlen, damit der Überschuss größtenteils dem Fonds für das Anzengruber-Denkmal zugutekommen konnte. Ein Teil floss in den Fonds für ein Ferdinand Raimund-Denkmal, für das zunächst hingegen nur 3.000 fl bewilligt waren – dem Anzengruber-Denkmal galt der Vorzug. Als Erklärung gab man an,

daß er [der Verein des Deutschen Volkstheaters] sich keineswegs als eine Erwerbsgesellschaft ansähe, sondern eingedenk der von ihm übernommenen künstlerischen Aufgabe und der hochherzigen Spende, welche Seine Majestät durch die Widmung des Bauplatzes dem Verein angedeihen ließ, sich verpflichtet fühle, soweit es in seinem bescheidenen Kreise und mit seinen Mitteln möglich sei, die ideale Aufgabe im Sinne des geistigen Lebens unserer Stadt zu lösen.³⁹⁶

³⁹³ Anzengruber-Curatorium 1893 zit. nach Bettelheim/Fellner 1905, S. 3.

³⁹⁴ Heute Volkstheater Wien.

³⁹⁵ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 3-4.

³⁹⁶ Bericht der Hauptversammlung des Vereins des Deutschen Volkstheaters vom 22. April 1897, zit. nach Bettelheim/Fellner 1905, S. 5.

Insgesamt stiftete der Verein somit 6.000 fl, das Anzengruber-Curatorium steuerte seinen ganzen „Baarvorrat“ bei. Für das Denkmal sprachen sich etliche Wissenschafts- und Literaturkoryphäen aus.³⁹⁷ Peter Rosegger, seines Zeichens auch Vertreter der volkstümlichen Literatur, setzte sich sehr für dieses Denkmal ein. Engagiert schrieb er 1889 die Worte zum Spendenaufruf, die das Geben leichter machen sollten und schon das Volkstümliche betonten.³⁹⁸ In dem nachträglich veröffentlichten Bericht des Kuratoriums sind alle Spender mit der jeweiligen Summe aufgelistet, als Stifter gelten offiziell jedoch nur jene Personen, die zumindest 200 Kronen dem Denkmalbau widmeten. Am Raimundtheater, am Theater an der Wien und sogar an einigen auswärtigen Bühnen wurden Abende zu Ehren des Volksdichters Anzengruber veranstaltet und somit noch mehr Geld aufgetrieben. Auch vom Kaiser, der Gemeinde Wien und dem Stadterweiterungsfonds kamen nennenswerte Summen.³⁹⁹

Von einer Ausschreibung oder einem Wettbewerb zur Gestaltung des Denkmals wurde abgesehen, da der Schöpfer des Anzengruber-Grabmals Johann Scherpe sich anbot, erneut einen Entwurf herzustellen. Am 18. März 1899 fand die erste Besprechung der Skizze in seinem Atelier statt. Der Grundgedanke, dass die Figur des Steinklopferhans den Dichter begleiten sollte, war in dieser Entwicklungsphase schon da. Nur einzelne technische Änderungsvorschläge wurden eingebracht und in der zweiten Skizze berücksichtigt. Wenige Wochen später war der Entwurf vollendet und wurde von den Zuständigen angenommen.⁴⁰⁰ Die rechtsgültige Erklärung zur Herstellung, die der Bildhauer unterschrieb, verpflichtete ihn, ein Modell im Maßstab 1:3 herzustellen, die figuralen Teile 1:1 vorzufertigen und für die „Fundierung des Monumentes in jedem Umfange“ zu sorgen. Die Ausführung der Felsen in ‚vaterländischem‘ Stein wurde verlangt, ebenso wie Figuren in „echter Bronze entsprechend patiniert“. Dazu kam die Ausführung der um das Monument projektierten Gesteine, die nötige Umgestaltung der Gartenanlage und einer entsprechend würdigen Stein- und Bronze-Umfriedung und „alle anderen nötigen Arbeiten“⁴⁰¹. Zusätzlich verpflichtete sich Scherpe das Denkmal innerhalb einer Frist von zwei Jahren um einen Betrag von ca. 27.000 fl bzw. zusammen mit den Eröffnungsfeierlichkeiten um ca. 30.000 fl fertigzustellen, aber „[d]ie sich niemals genugthuende Gewissenhaftigkeit des Künstlers

³⁹⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 136.

³⁹⁸ Vgl. Bernhard 1992, S. 114. Der auf die Bitte des geschäftsführenden Ausschusses hin entworfene Text des Aufrufes mit den Namen aller Geladenen findet sich bei Bettelheim/Fellner 1905, S. 5-9.

³⁹⁹ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 10.

⁴⁰⁰ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 10-11.

⁴⁰¹ Bettelheim/Fellner 1905, S. 11.

machte die Einhaltung dieser Frist unmöglich.“⁴⁰² Immer wieder bat er um Verschiebung der Termine, bis im Winter 1904 endlich die Arbeit fertig war. Der Guss war gelungen, es gab die Möglichkeit die Enthüllung am Geburts- oder Sterbetag des Dichters anzulegen.⁴⁰³ Die Mehrheit des geschäftsführenden Ausschusses war jedoch dafür, die Enthüllung auf den Frühling 1905 zu verschieben und sie zu Beginn der Schillerwoche anzusetzen – wohl um einen österreichischen Gegenpol zu der deutsch-gerichteten Feier für Schiller bieten zu können. So wurde das Monument erst am 30. April 1905 enthüllt.⁴⁰⁴

Das Denkmal ist im Ganzen über sechs Meter hoch, wobei die Figur des Dichters mit 2,15 m deutlich überlebensgroß ist.⁴⁰⁵ Zu finden ist das Monument in dem kleinen Schmerlingpark hinter dem Parlament. Von Anfang an war intendiert, dass es ein wenig abgeschieden, nicht zu direkt beim modernen, lärmenden Straßenverkehr stehen sollte. Der Beschauer sollte die Sammlung finden, die angemessen wäre.⁴⁰⁶ Schließlich fand mit Anzengruber eine Abkehr von der nationalen und liberalen Öffentlichkeit als Ort der bürgerlichen Kultur statt, hin zum sogenannten ursprünglichen, volkstümlichen Leben. Dies soll auch das ‚naturbelassene‘ Denkmal zum Ausdruck bringen.⁴⁰⁷ Doch war dieser Platz nicht von Anfang an für das Denkmal vorgesehen. Die Platzfrage und somit auch die Art des Denkmals stellte im Vergleich zu den anderen die größte Sorge dar. In Betracht kam ein freistehendes Denkmal auf dem Gartengrund des Volkstheaters, dann wurde vom Anzengruber-Denkmal als Wanddenkmal ausgegangen. Einmal sollte es im Weghuber-Park stehen, dann kamen auch der Prater und eine Gartenanlage am Gürtel in Mariahilf in Frage. Schlussendlich fiel die Entscheidung dann auf den Gartengrund vor dem Auersperg-Palais, zwischen Justizpalast und Reichsratsgebäude. Am 14. Oktober 1901 fand die Besichtigung statt, am 21. November 1902 wurde das Denkmal in der Mitte des Schmerling-Platzes genehmigt. Im selben Zug wurde auch die Umgestaltung der Gartenanlage mit Gesamtkosten von 7.361 Kronen 40 Heller zugesagt, zudem stellte Fürst Liechtenstein Schwarzföhren von seinen eigenen Forsten zur Verfügung.⁴⁰⁸

Die feierliche Enthüllung des Denkmals wurde für 30. April 1905 angesetzt, Rudolf von Alt, der Obmann des Kuratoriums und ein guter Freund Anzengrubers, wollte noch kommen, auch wenn man ihn – nach eigenen Aussagen – tragen müsste, starb aber zuvor am

⁴⁰² Bettelheim/Fellner 1905, S. 11.

⁴⁰³ 29. November oder 10. Dezember, siehe Anzengruber 2011.

⁴⁰⁴ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 11 und Settele 1995, S. 23.

⁴⁰⁵ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 18.

⁴⁰⁶ Vgl. Kapner 1969, S. 54.

⁴⁰⁷ Vgl. Selbmann 1988, S. 136.

⁴⁰⁸ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 11-12.

12. März.⁴⁰⁹ Trotz dieses traurigen Ereignisses wurde die Eröffnung zum großen Fest.⁴¹⁰ Die betonte Nähe zum Volk zeigte sich in diesem Fall auch durch die Anwesenheit Luegers, der als Bürgermeister und Vertreter der ‚Volkspartei‘ bei der Enthüllung anwesend war und zuvor auch in die Gestaltung der Anlage eingegriffen, Vorschläge und Auflagen gemacht hatte. Das Festgedicht von Rudolf Hawel, das bei der Enthüllung vorgetragen wurde, ist in künstlicher Mundart verfasst und betont den volkstümlichen Charakter des Ganzen. (Anhang 2.4).

Die Kosten für das Denkmal wurden vollends aus den oben genannten Quellen und Spenden finanziert. Es blieb sogar eine Summe von 7.531 Kronen und 16 Heller übrig – im Vergleich zu den anderen Denkmälern, die meist nur mit etlichen ‚Finanzspritzen‘ entstehen konnten, ein echtes Wunder. Der Betrag wurde als Grundstock für ein Rudolf von Alt-Denkmal bestimmt. Der Anzengruber-Denkmal-Ausschuss wurde umkonstituiert zu einem Alt-Denkmal-Ausschuss. Scherpe, der in diesem Zusammenhang schon brilliert hatte, wurde mit dem Entwurf betraut.⁴¹¹

Kurz anmerken möchte ich auch noch, dass die Entwicklung der Denkmäler von deutschen nationalen Hintergedanken zu österreichisch-wienerisch geprägtem Hintergrund auch für die Musikerdenkmäler zutrifft.⁴¹² Das ist jedoch nicht mehr Thema meiner Diplomarbeit. In der Folge der Ringstraßendenkmäler kommt es dann zu einer weiteren Entwicklung, so dass nämlich folgende Monumente nicht mehr durch bürgerliche Komitees, sondern durch die Initiative von politischen Parteien entstehen. Das ist jedoch ein anderes Kapitel (siehe Kap. 4.3.3. Waldmüller).

⁴⁰⁹ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 12.

⁴¹⁰ Die Namen der Ehren-Gäste, Familie, Freunde, Vertreter des Komitees usw. sind im Bericht des Kuratoriums angeführt, ebenso wie die eingegangenen Entschuldigungsschreiben und eine genaue Beschreibung der Enthüllungsfeierlichkeiten mit Chor, Ansprache, Enthüllung, Niederlegen der Kränze, Festgedicht usw. Siehe Bettelheim/Fellner 1905, S. 15. Die Rede Fellners zur Übergabe des Denkmals in die Obhut der Gemeinde Wien (stellvertretend an Bürgermeister Lueger) findet sich bei Bettelheim/Fellner 1905, S. 16-17.

⁴¹¹ Vgl. Bettelheim/Fellner 1905, S. 10.

⁴¹² Siehe z.B. Riesenfellner 1998, S. 286-297.

4.3.2 Künstlerdenkmäler im Stadtpark

Im Bereich des ehemaligen Wasserglaciis vor dem Karolinentor wurde 1862 die erste Parkanlage Wiens für das ‚gemeine Volk‘ – der Stadtpark – eröffnet.⁴¹³ Er sollte im Laufe der Geschichte der Ringstraße zum Park der Künstler werden. Das Denkmal für den Musiker Schubert 1872 (Abb. 130) ist das erste der vielen Künstlermonumente, die im Laufe der Zeit hier errichtet wurden. Es zeigt schon die wesentlichen Charakteristika, die auch für die folgenden Ehrenmale zutreffend sind: Nicht zu monumental und meist mit der umgebenden Natur harmonierend. „Mit dem Schubert-Denkmal etablierte sich der Stadtpark als bürgerliche Freilichtgalerie von Künstlerdenkmälern der Jahrhundertwende“⁴¹⁴. So wie Schubert zeigen fast alle Künstler-, Dichter- und Musikerdenkmäler des Stadtparkes das Epitheton von Besitz und Bildung als Devise, die das aufgeklärte Bürgertum der Ringstraßenzeit vertrat, ebenso wie das liberale Denken und die Aversion gegen die Obrigkeit.

415

Im Laufe der Jahre wurden bildende Künstler wie Jacob Emil Schindler (1895), Franz Makart (1898), Remi van Haanen (1901), Friedrich Amerling (1902) und Hans Canon (1905) im Stadtpark verewigt. Ebenso wurde 1877 eine Büste des Bürgermeisters Zelinka als Ausdruck städtischer Selbstverwaltung im Liberalismus aufgestellt.⁴¹⁶ Zudem sieht man die Denkmäler für Robert Stolz, Anton Bruckner, Franz Lehár, Sebastian Kneipp und nicht zuletzt jenes für Johann Strauß – das wohl berühmteste in der Reihe der Stadtparkdenkmäler. Es wurde jedoch erst 1921 enthüllt.

Mehrmals mussten Teile des Parks oder seiner Begrenzungen geändert werden, um den geplanten Denkmälern den optimalen Platz für ihre Aufstellung gewährleisten zu können. So hatte der Club der Architekten, der im Rahmen der Wiener Künstler-Genossenschaft gegründet wurde, „bereits mehrere diesbezügliche Projecte vorliegen, deren bemerkenswerthestes dahin geht, das Stadtparkgitter längs der Ringstraße entfernen und eine Reihe von Veduten in den Park zu schaffen, deren abschließenden Hintergrund Künstlerdenkmäler bilden sollten.“⁴¹⁷

⁴¹³ Siehe Stadtpark 2005.

⁴¹⁴ Riesenfellner 1998, S. 289.

⁴¹⁵ Vgl. Kapner 1973, S. 32.

⁴¹⁶ Vgl. Kapner 1973, S. 31 und 33.

⁴¹⁷ Künstlerdenkmäler 1895. Gesamte Notiz zit. bei Kapner 1973, S. 171.

Jacob Emil Schindler (1842 - 1892)

Das im Oktober 1895 im Stadtpark enthüllte Denkmal für Jacob Emil Schindler (Vater von Alma Mahler-Werfel, Abb. 131) gilt als das erste naturalistische Denkmal der Ringstraße. Es wurde ohne spektakuläre Begleitumstände aufgestellt, ein privates Komitee mit dem Maler Carl Moll an seiner Spitze war für seine Aufstellung verantwortlich. Selbiges Komitee war es auch, welches das Monument für Makart bei Tilgner bestellte.⁴¹⁸ Diesmal wandte man sich jedoch an Hellmer. Dieser hatte Schindler schon mehrfach dargestellt, so schuf er zum Beispiel die Büste für das Ehrengrab am Zentralfriedhof (heute keine figürlichen Teile mehr erhalten)⁴¹⁹, wie auch eine Bronzestatuette (Abb. 132), die zum Anlass der Schindler-Ausstellung im Künstlerhaus vom 20.11. bis 15.12.1892 aufgestellt wurde.⁴²⁰ Mit dem Denkmal im Stadtpark im Zusammenhang steht eine Gipsbüste Hellmers von ca. 1890 aus dem Besitz des Wien Museums (Abb. 133), die schon die Kopfhaltung des Malers im Denkmal vorwegnimmt. In der *Presse* vom 18.10.1895⁴²¹ sprach man in Bezug auf das Denkmal von einer „unerwartet plötzlich gekommene[n] Enthüllung“⁴²², und davon, dass die künstlerische Bedeutung keine sehr hervorragende wäre. Und doch hieß es dort:

[W]ir stehen mit demselben vor dem ersten Fall in Wien, daß hier einer Person durch Veranlassung weniger Privaten auf deren ausschließliche Kosten ein Gedächtnißmal gesetzt, dasselbe aber durch Aufstellung auf städtischem Grunde, durch Uebergabe in den Besitz der Stadt, endlich durch Betheiligung staatlicher, sowie kommunaler Factoren an dem Enthüllungs-Acte in aller Form zu einem öffentlichen gestempelt wurde.⁴²³

Nur der Platz im Stadtpark wurde nämlich von der Obrigkeit gestiftet, sonst wurde das Denkmal vollständig privat finanziert.⁴²⁴

Bisher kannten wir bloß [sic!] Monumente, welche entweder der Monarch oder die res publica gestiftet hatte; Letzteres in dem Sinne, daß entweder durch allgemeine Sammlungen oder wenigstens durch die Initiative von großen Körperschaften, Vereinen, Parteigruppen etc. die Errichtung ermöglicht und durchgeführt wurde. Daß drei dankbare und verehrungsvolle Schüler allein ihrem verewigten Lehrer solche Pietät erzeugten, das trat als ein Novum entgegen und fand begreiflicherweise die lebhafteste Erörterung.⁴²⁵

⁴¹⁸ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 9.

⁴¹⁹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 9.

⁴²⁰ Vgl. Kadlec 2010, S. 81.

⁴²¹ Ilg 1895, S. 1-2, gesamt zit. bei Kapner 1973, S. 187-171.

⁴²² Ilg 1895, S. 1.

⁴²³ Ebenda.

⁴²⁴ Vgl. Kapner 1973, S. 33.

⁴²⁵ Ilg 1895, S. 1.

Dass es einige wenige tatsächlich schafften, Geld für das ganze Denkmal aufzutreiben, ohne auf die Hilfe von Stadterweiterungsfonds, Kaiserkasse oder große ‚Sammelaktionen‘ durch Komitees zurückzugreifen, verdient eine gesonderte Erwähnung.

Die Figur aus Marmor ist in eine peinlich genau wiedergegebene Bergwanderer-Kleidung gekleidet. Genauer gesagt trägt der steinerne Landschaftsmaler eine Weste unter der der Hemdkragen mit einem locker gebundenen Tuch sichtbar wird. Darüber sieht man eine offene Jacke. Die Beine stecken in einer Bundhose, Kniestrümpfen und halbhohen geschnürten Stiefeln. Die Hose erkennt man jedoch erst auf den zweiten Blick, da der Maler seinen langen Mantel über den Schoß gelegt hat. Dieser breitet sich wie ein Tuch bzw. der Unterteil einer Toga über die Beine des Mannes aus. Erst bei genauerem Hinsehen werden die Knöpfe und der Kragen des Mantels sichtbar.

Der Künstler sitzt auf einem Felsblock, der sich aus einem konventionellen Sockel aus Laaser Marmor erhebt.⁴²⁶ Wie ein Lehnstuhl hinterfängt der künstliche Fels den Körper und genau wie in einem Lehnstuhl hat es sich Schindler auch bequem gemacht. Die Darstellung in dieser lässigen Sitzposition wurde stark kritisiert. So schrieb etwas Albert ILG in der *Presse*:

Ich weiß zwar recht wohl, daß dieses Bild eines liebenswürdigen Landschaftsmalers nur etwas Intimes und Idyllisch-Freundliches haben sollte, nichts Pathetisches, jedoch Denkmal ist einmal Denkmal und bleibt, richtig verstanden, doch immer eine hehre, feierliche, durchaus ideale Sache. Eine gewisse Weihe darf daher auch dem schlichsten Gebilde dieser Richtung nicht fehlen.⁴²⁷

Seiner Meinung nach ist der gedankenschwere Blick in die Landschaft hinaus einem Landschaftsmaler angemessen, das Motiv des Baumeibeins jedoch nicht. In der Hand hält der Landschaftsmaler einen kleinen Wildblumenstrauß. Dieser verstärkt den Eindruck er habe sich bei einem Spaziergang, bei dem er auch ein paar Blumen gepflückt hat, kurz zur Rast auf einen Stein niedergelassen. Dies ergibt kein Bild eines bedeutsamen Menschen, das als Andenken für künftige Generationen vermittelt werden sollte. In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass der Kunsthistoriker, der viel zur Rehabilitierung des historischen Barock beitrug, vehement für die neobarocken Strömungen eintrat, was ihn Hellmers naturalistisch-geprägten Werke gegenüber im Allgemeinen sehr kritisch stimmte.⁴²⁸ So schreibt ILG weiter:

⁴²⁶ Vgl. Kieslinger 1972, S. 552.

⁴²⁷ Ilg 1895, S. 2.

⁴²⁸ Vgl. Reiter 2002, S. 504.

Man hält der alten Kunst so oft die innere Unwahrheit vor und fragt vor so einem akademischen Monument eines schönen Herrn mit Palette, der theatralisch in den Himmel stiert: wo bleibt denn da der natürliche Mensch? – Zugegeben, aber ich frage zurück: wo bleibt denn in diesem ungeniert lungernden Spaziergänger der Künstler, der begeisterte Maler, den wir doch im Monument verehren wollen? Ich will doch hier den großen edlen Schindler sehen, all das, was er mir mit seinem ganzen geistigen Wesen, mit seiner ganzen kunstgeschichtlichen Bedeutung ist, und nicht bloß [sic!] Schindler, wie er auf irgend einer Landpartie aussah.⁴²⁹

Der Blick in die Ferne, genauer gesagt auf den kleinen See, in dem sich Enten tummeln, verstärkt diesen Eindruck. Bei dem Denkmal für Jacob Emil Schindler spielt laut EGGERT der Milieubegriff eine wichtige Rolle. So scheint der Künstler im Stadtpark zu sitzen und über das für ihn bezeichnende Milieu zu reflektieren. In diesem Falle wurde das Milieu des Stadtparks von außen in das Denkmal einbezogen.⁴³⁰ In diese Richtung weist schon das Anzengruber-Denkmal, bei dem der Felsblock wie auch die Bepflanzung mit Bäumen schon von Anfang an Teil der Gestaltung des Denkmals waren.

Vergleicht man das Monument Schindlers mit jenem für Goethe (Abb. 33), der ebenfalls von Hellmer geschaffen wurde, sind einige Parallelen zu erkennen, wie die sitzende Position. Diese wird von ILG kritisiert, da sitzende Denkmäler zu wenig monumental anmuten. „Hellmer scheint sich in Sitzbilder statt der altmodisch gewordenen Stadtbilder verliebt zu haben. Sie wirken aber selten monumental, am wenigsten, wenn sie noch dazu auf so niederer Basis ruhen, wie hier Schindler.“⁴³¹ Tatsächlich ist das gesamte Denkmal inklusive Sockel nur etwa 1,80 m hoch. So erscheint der Dargestellte für den Betrachter in Augenhöhe. Jedes Detail kann von der Nähe betrachtet werden, der Maler ist für die Passanten ‚einer von ihnen‘ geworden. Die Überhöhung des Dargestellten und somit sein ‚Hervorstechen aus der Masse‘ (nur wer besonderes geleistet hat, verdient ein Denkmal) wurde mit den naturalistisch geprägten Darstellungsweisen fast gänzlich negiert.

Ein weiterer Vergleichspunkt zwischen Schindler und Goethe ist der ähnlich konzentrierte Blick der Dargestellten. Bei Schindler geht dieser in die Landschaft hinaus. Diese wird erstmals integrierender Bestandteil des Denkmals, ohne extra für das Denkmal angelegt worden zu sein. Unterschiede zum Goethe-Bild zeigen sich vor allem in der betont unsymmetrischen Komposition im Stadtpark. Die gegensätzliche Betonung der Glieder und des gedrehten Rumpfs Schindlers bewirken, dass die Blickpunkte des Monuments auf die Diagonale ausgerichtet werden. So handelt es sich bei Schindler um eine naturalistische

⁴²⁹ Ilg 1895, S. 2.

⁴³⁰ Vgl. Eggert 1971, S. 70.

⁴³¹ Ilg 1895, S. 2.

Umdeutung des Denkmalgedankens.⁴³² Bei diesem Denkmal ist „das Attribut auf ein paar Blumen und fast unscheinbare Malerutensilien beschränkt und der traditionelle Sessel [bzw. Thron] durch eine Nachbildung eines unbehauenen Steines ersetzt.“⁴³³

Als Künstler identifiziert Schindler weder die Kleidung noch die Haltung. In dieser Darstellungsart erinnert er schon eher an einen müden Wanderer. Doch an der Seite, im Fels unter seinem linken Arm (Abb. 134) befindet sich eine additiv in die Szene eingefügte Palette mit Pinseln und Blattranken, die man bei der frontalen Betrachtung des Denkmals leicht übersehen könnte. Ein versteckter Hinweis auf seine Profession sozusagen. Etwas versteckt ist auch die Signatur Hellmers an derselben Seite, da sie nur sehr zart und flach in den Stein gemeißelt ist. Bei genauem Hinsehen sind aber die Buchstaben „E. Hellmer 1895“ zu erkennen. Der Name des Künstlers „J.E. SCHINDLER“ an dem niedrigen Sockel vorne ist hingegen gut zu lesen.

Ein gutes Vergleichsbeispiel ist das Stifter-Denkmal in Linz von Hans Rathausky (1902, Abb. 128).⁴³⁴ Auch der oberösterreichische Dichter sitzt gemütlich auf einem Felsen⁴³⁵. Vergleichbar ist vor allem die Pose mit dem zurückgelegten linken Arm und dem locker in den Schoß gelegten rechten Arm.

Hans Makart (1840-1884)

Der wohl bezeichnenste Maler des Wiener Historismus Hans Makart erhielt 1898 sein Denkmal im Wiener Stadtpark (Abb. 135) einige Jahre nach seinem Tod 1884⁴³⁶. Der Entwurf stammte von Viktor Tilgner, der den Künstler im Kostüm des großen Festzuges⁴³⁷ vom 27. April 1879 zum Anlass der silbernen Hochzeit des Kaiserpaars darstellte. Makart hatte damals die künstlerische Leitung des Festzuges über, der den Triumph des Bürgertums darstellen sollte, das sich als „Nachfolger und legitimen Vollender der Kultur-

⁴³² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 10, v.a. Anm. 43.

⁴³³ Pötzl-Malikova 1976, S. 9-10.

⁴³⁴ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 285 Selbmann 1988, S. 169 und Pötzl-Malikova S. 18.

⁴³⁵ Diese Felsformationen bergen eine zusätzliche Information. Bei Anzengruber, wie auch bei Stifter handelt es sich um Böhmerwald-Granit, ein „Naturzitat“, das umso stärker die Verbundenheit mit der Natur ausdrückt und durch die Materialesemantik einen zusätzlichen Aspekt bekommt. Bei Anzengruber stellt der Felsblock sogar ein konkretes Landschaftszitat aus der Gutensteiner Gegend dar. Siehe Krause 1980, S. 205.

⁴³⁶ Zuvor war das Grabmal (Abb. 136) für den Maler projektiert. Da dieses jedoch in den Kritiken als zu wenig monumental beschreiben wurde und nicht an Makarts Inszenierungskunst erinnerte, beschloss man bald darauf ein würdiges Denkmal zu errichten. Siehe Kadlec 210, S. 61.

⁴³⁷ Eine gute Einführung bzw. einen Überblick in die Gestaltung und die Vorbilder des Festzuges bietet Werner Telesko, siehe Telesko 2002.

stufe des deutschen Reiches im 16. frühen Jahrhundert⁴³⁸ sah. Dazu plante er, sämtliche Festzugteilnehmer in Renaissancegewänder zu hüllen,⁴³⁹ mit Ausnahme seiner eigenen Person - Makart selbst hüllte sich in ein schwarzes Samtkostüm, das ihn als neuen Peter Paul Rubens zeigte, und ritt als Hauptfigur des Festzuges auf einem stolzen Schimmel (Abb. 137). „Niemand im 19. Jahrhundert ist der Anspruch des Künstlergenies auf geradezu fürstlichen Rang so eindrucksvoll zum Ausdruck gebracht und von so vielen Zeitgenossen akzeptiert worden.“⁴⁴⁰ Genau in diesem Kostüm als ‚Künstlerfürst‘ plante Tilgner den Künstler darzustellen. Leider starb Viktor Tilgner 1896 bevor das Denkmal zur Ausführung kam. Sein Schüler, der Architekt Fritz Zerritsch d. Ä. nahm die Skizze des Verstorbenen auf, modifizierte sie leicht und so konnte das Denkmal doch noch ausgeführt werden.

Tilgner setzte in seiner Skizze ein Foto von 1879 (Abb. 138) um. Ein früheres Bozzetto zeigt Makart in einer Nische vor der Staffelei. Zerritsch erweiterte die Darstellung durch genrehafte Requisiten und so wird Makart in einem selbstgeschaffenen Milieu des Historischen gezeigt, das der Künstler auch in seinem Atelier geschaffen hatte. Schon zu Lebzeiten versuchte der Dargestellte sich selbst immer wieder als Kunstwerk zu inszenieren⁴⁴¹ – zum Beispiel bei Kostümfesten (Abb. 139) oder beim vorher erwähnten Festzug –, umso glaubwürdiger wurde somit das sonst vielleicht übertrieben anmutende Denkmal.⁴⁴²

Über einem hohen Sockel aus weißem Laaser Marmor lehnt die Figur des Malers mit leichter Drehung des Körpers an einem Sessel aus dem gleichen Material. Sein Blick geht in die Ferne, der Kopf ist leicht Richtung linke Schulter, der Oberkörper jedoch eher nach rechts dem Sessel zugedreht. Die Schrittstellung mit vorgestelltem rechtem Bein macht die Szene lebendig. Hauptfigur und Sessel stehen auf einer weiteren flachen Stufe auf einem über den Sockel liegenden Teppich, dessen Fransenborte vorne schräg über die Kante des Sockels hängt. Die rechte Hand des Künstlers liegt auf der Sessellehne, um die eine Fransenkordel geschlungen ist, die linke ist auf die Brust gelegt. Zu seinen Füßen liegt oder besser gesagt steht eine Palette mit Pinsel (Abb. 140) – die Attribute, die ihn eindeu-

⁴³⁸ Wolfgang Hartmann, Makart und der Wiener Festzug 1879, in: Hans Makart – Triumph einer schönen Epoche, Katalog der Ausstellung in der staatlichen Kunsthalle Baden-Baden 23. Juni bis 17. September 1972, S. 174, zit. nach Kitlitschka 1981, S. 127.

⁴³⁹ Vgl. Kitlitschka 1981, S. 127. Hintergrundinformation über diesen und andere Festzüge bei Hartmann 1976.

⁴⁴⁰ Kitlitschka 1981, S. 128.

⁴⁴¹ „Als Universaldesigner der Ringstraßenzeit prägte Makart nicht nur die Malerei, sondern auch den Zeitstil in Theater, Wohnkultur und Mode. Man sprach vom Makart-Rot und Makart-Bouquet, ja sogar vom Makart-Hut, von Makart Dekolleté oder vom Makart-Baiser“ liest man in der Broschüre zur Ausstellung *Ein Künstler regiert die Stadt – Makart* (Wien Museum im Künstlerhaus, 9.6.-16.10.2011).

⁴⁴² Vgl. Eggert 1971, S. 71f.

tig als Maler ausweisen, jedoch auch seltsam additiv zu der sonst realistischen Szene wirken. Zerritsch übernahm wie gesagt die Darstellung des Künstlers im Festzugskostüm. Der Maler ist somit in reicher Barocktracht mit Weste, Jacke, Bundhose und Kniestrümpfen zu sehen. Über die linke Schulter ist zusätzlich ein Mantel drapiert, der wie ein Umhang bis auf die Standfläche herunterreicht.

Der nüchterne Sockel mit der schlichten Inschrift, die den Namen des Dargestellten wie seine Lebensdaten zeigt, war Zerritschs Idee. Tilgner plante eigentlich einen Unterbau, der jenem für das Mozart-Denkmal (Abb. 141), ein Hauptwerk Tilgners, nahe kam. Ein weiteres Detail: Das Denkmal trägt die Signatur Tilgners (klein auf der unteren der beiden Stufen

„V. TILGNER“, Abb. 140), KRAUSE meint zu Unrecht, da wesentliche Veränderungen und die Ausführung und somit der wesentliche Teil der Arbeit von seinem Schüler Fritz Zerritsch d. Ä. gemacht wurden. Als Vorbild für die Ausführung des Kopfes gilt die von Victor Tilgner gestaltete Büste Makarts von 1885 (Abb. 142). Dass eines von Tilgners Werken als Vorbild für andere plastische Arbeiten herangezogen wurde, war keine Seltenheit. Büsten aus dem Atelier Tilgners wurden für viele andere Denkmalprojekte verwendet, schließlich verstand es der Bildhauer wie kein anderer realistische Portraits aus dem Stein zu meißeln.⁴⁴³

Das Monument, das als Zeichen der Stärke des liberalen Bürgertums wirken sollte, wurde von privaten Verehrern in Auftrag gegeben und bezahlt. Am 13. Juni 1898 fand die feierliche Enthüllung statt, danach wurde das Denkmal in die Obhut der Gemeinde übergeben.⁴⁴⁴ Heute ist das Denkmal von einer hohen Heckenwand umgeben, die eine Nische für das Standbild bildet. Somit ist nur eine frontale Betrachtung möglich.

Hans Canon (1829 – 1885)

Der Name Hans Canon, der das Synonym für Johann Straširipka war, fiel vor allem im Zusammenhang mit der Ausstattung der beiden Museen als Gegenstück zu Makart. So ist es umso logischer, sein Denkmal nach dem seines Kollegen zu besprechen. Als Gegenstück zu Makarts großem Deckenbild im Kunsthistorischen Museum schuf Hans Canon die malerische Ausstattung des Naturhistorischen Museums. Dies war jedoch nicht seine einzige Leistung. Viele weitere Bauten der Ringstraße wurden mit den Monumentalbildern Canons geschmückt, so zum Beispiel das Burgtheater, das Heeresgeschichtliche Mu-

⁴⁴³ Vgl. Krause 1980, S. 215-216.

⁴⁴⁴ Vgl. Settele 1995, S. 111.

seum und die Akademie der Wissenschaften, aber auch die Ausstattung des Kunsthistorischen Museums beinhaltet Werke des Malers. Als Schüler von Waldmüller und Rahl an der Akademie war der Künstler auf historische Gemälde nach den Vorbildern Tizians und Rubens spezialisiert. Zudem schuf er Portraits für Privatpersonen und im offiziellen Auftrag.⁴⁴⁵ Soviel ‚Mithilfe‘ bei der Gestaltung der Ringstraßenwerke sicherte dem Künstler ein Denkmal in Wien.

Das Denkmal (Abb. 143) für den 1885 verstorbenen Künstler wurde am 27. Oktober 1905 enthüllt. Es steht nun in der Ecke des Stadtparks in der Parkring und Johannesgasse auf einander treffen. Für die Aufstellung des Monuments versetzte man einen Teil des Parkgitters, um eine halbkreisförmige Erweiterung zu ermöglichen. Heute umgibt das Denkmal nur mehr eine niedrige Mauer, das Gitter wurde entfernt. Kunstliebhaber und wohlhabende Gönner, unter anderen Graf Johann Nepomuk von Wilczek stellten Mittel zur Verfügung, um das Denkmal zu ermöglichen. Das Denkmalkomitee, an dessen Spitze Graf Wilczek stand, beauftragte das Standbild direkt beim Bildhauer Rudolf Weyr, ohne einen Wettbewerb auszurufen. Dieser erstellte viele verschiedene Entwürfe, die jedoch stets durch das gleiche Grundkonzept geprägt wurden: Der Maler sollte stehend in lockerer Pose dargestellt werden. Ob es an der eigenen Unzufriedenheit des Künstlers oder am Komitee lag, weiß man nicht, doch gab es bis 1904 immer wieder leichte Änderungen, eine endgültige Form konnte erst nach langem Hin und Her gefunden werden.⁴⁴⁶

Eine Zeichnung von 1898 (Abb. 144) zeigt einen hohen quadratischen Sockel, einen breiten Unterbau und an den Seiten kleine Pylonen, die das Ganze zu einer symmetrischen Dreieckskomposition zusammenschließen. Die Figur präsentiert sich in einer locker-lebhaften Pose, das Gewand ist reich drapiert, der lange offene Mantel bildet einen dekorativen Umriss. Der große Zeichenblock, den der Maler in seiner linken Hand hält, ist auf den Hocker hinter ihm gestützt.⁴⁴⁷

In der ausgeführten Variante (Abb. 143) sind der Hocker und der Zeichenblock, ebenso wie der verzierte Unterbau weggelassen worden. So kann Canon nun nicht mehr eindeutig als Künstler identifiziert werden. Der dargestellte Maler hat alle seine künstlerischen Attribute verloren, zeigt sich schlicht und simpel. Die Bronzefigur erhebt sich auf einem profilierten, im unteren Teil nach vorne schwingenden mehrfach abgestuften Sockel.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Vgl. Settele 1995, S. 38-39.

⁴⁴⁶ Vgl. Settele 1995, S. 38-39, Abraham 2011a, Pötzl-Malikova 1976, S. 12.

⁴⁴⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 11.

⁴⁴⁸ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 12 und Kapner 1970, S. 343.

Die 2,20 Meter hohe Figur wurde in der Erzgießerei Krupp in Bronze gegossen. Der Sockel, ca. zwei Meter hoch, war in Marmor geplant, wurde dann aber in Granit (Badener Stein) ausgeführt. Für die Inschrift „Canon“ waren ursprünglich gravierte Goldlettern vorgesehen, was ebenfalls nicht realisiert wurde.⁴⁴⁹ Heute ist der Name des Künstlers nur rot hinterlegt.

Das Denkmal zeigt eher neobarocke Züge, nur in Ansätzen ist es naturalistisch geprägt. Die Modellierung ist hart und simpel. Die Pose hat sich im Vergleich zu der Zeichnung leicht verändert. Die rechte Hand am Gürtel blieb, die Hand des Zeichenblocks ist nun im Ansatz in die Hosentasche gesteckt zu werden. Der Blick in die Ferne, der von der Körperachse aus leicht nach links gerichtet ist, blieb. Die Kleidung mit Flausjacke und Schaftstiefeln entspricht der charakteristischen Erscheinung Canons (auch auf seinen Selbstportraits, z.B. Selbstportrait mit Angel, undatiert⁴⁵⁰, Abb. 145).⁴⁵¹ So liest man in der *Wiener Bauindustrie-Zeitung* „Das Denkmal präsentiert uns den Künstler, wie er war und lebte.“⁴⁵² Der weite Mantel wird durch die lässige Pose der Arme zurückgeschoben und offenbart den Rest des Gewandes. Sein langer Bart fällt ihm bis auf die Brust und verdeckt das leicht aufgeknöpfte Hemd, das locker in die Hose gesteckt ist. Der Künstler trägt Stiefel, in die die Hose hineingesteckt wurde. Bei dieser Gewandung denkt man kaum mehr an den Kostümstreit, könnte man sich die Dargestellten gar nicht in antiker Manier gekleidet vorstellen. Bei den Denkmälern der naturalistischen Richtung geht die Betonung des zeitgenössischen Gewandes soweit, dass die Geehrten meist in Alltags- bzw. Arbeitskleidung, die so gar nicht denkmalwürdig erscheint, meist aber ‚typisch‘ für das Auftreten der Personen war, verewigt wurden.

Vom Stil her ist dieses Standbild am ehesten mit jenem für Anzengruber (Abb. 122) verwandt. Eine ähnlich alles überblickende, arrogante Pose, der Blick in die Ferne, die ‚alltägliche‘, rustikale Kleidung und natürlich das Material Bronze sind nur einige Parallelen. Auch die Gestaltung mit dem hohen Sockel, die den Dargestellten auf die Welt unter sich herabblicken lässt ist vergleichbar.

⁴⁴⁹ Siehe Abraham 2011a.

⁴⁵⁰ Vgl. Drewes 1994, S. 575.

⁴⁵¹ Siehe Canon 1904, S. 351 und Canon 1906, S. 36. Vgl. ebenso Pötzl-Malikova 1976, S. 11-12.

⁴⁵² Canon 1906, S. 36.

Friedrich Ritter von Amerling (1803 -1887)

Das Büstendenkmal für Friedrich Ritter von Amerling (Abb. 146), einem der beliebtesten Porträtisten des Hochadels und des Großbürgertums im Biedermeier, steht ebenfalls im Stadtpark. Es stammt von Johannes Benk, der im Jahre 1902 auch das Ehrengrab für den Maler gestaltete.⁴⁵³ Auf dem gestuften Marmorsockel erhebt sich die Torso-Büste⁴⁵⁴. Der Maler trägt Weste und Mantel, ein Tuch ist um den Hals gebunden. Die Arme wurden nicht dargestellt. Auf den Schöpfer des Ehrenmals verweist die Inschrift am Sockel. Auskunft über die Profession des Dargestellten gibt das Relief am vorderseitigen Pilaster. Dargestellt sind Palette und Pinsel, von Ranken hinterfangen.

Vergleichbar ist dieses Denkmal mit dem 1901 aufgestellten Denkmal für Remi van Haanen⁴⁵⁵ (Abb. 147), das dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer fiel (1943 abgetragen und eingeschmolzen). Beide zeigen einen ähnlich steil vertikalen Aufbau, die Sockelform auf dem zweistufigen Unterbau ist als besondere Parallele hervorzuheben. Ähnlich ist auch die zeitgenössische Kleidung.

Im Gesamtbild der (hier betrachteten) Ringstraßen-Denkmalen bilden die Büsten nur eine kleine Gruppe, obwohl man in der Denkmaltradition zunächst der Meinung war, Büsten seien für ‚Geisteshelden‘ angemessener als Ganzkörperstandbilder. So schrieb Arthur Schopenhauer 1837

*[...] ganze Figuren, Standbilder [...] [sind] nur dem Andenken solcher Männer angemessen, welche mit ihrer ganzen Persönlichkeit, mit Herz und Kopf zugleich, ja oft auch mit Arm und Bein dazu, für die Menschheit thätig gewesen, also Helden, Herrschern, Heerführern, Staatsmännern, Volksrednern, Religionsstiftern, Heiligen, Reformatoren usw. [...] Hingegen Männern von Genie, also Dichtern, Philosophen, Künstlern, Gelehrten. als welche eigentlich nur mit dem Kopfe der Menschheit gedient haben, gebührt bloß eine Büste, die Darstellung des Kopfes.*⁴⁵⁶

Wie schon bei der Betrachtung der 1891 aufgestellten Büsten für Grün und Lenau erwähnt, waren in Wien Büsten eher unbeliebt und wurden bei den Konkurrenzen für die Großdenkmäler abgelehnt. Für kleinere Denkmalprojekte, wie für Amerling und van Haanen erschien diese Form jedoch adäquat.

⁴⁵³ Siehe Kapner 1973, S. 33 und Poch-Kalous 1970, S. 218.

⁴⁵⁴ Es handelt sich hierbei um eine Halbfiguren-Büste, die den Oberkörper jedoch ohne Arme zeigt.

⁴⁵⁵ Der aus einer holländischen Malerfamilie stammende Remigius Adrianus van Haanen ließ sich nach diversen Reisen 1837 in Wien nieder. Vor allem seine Winterlandschaften machten ihn berühmt. Siehe Van d. Maarel 2010, S. 529.

⁴⁵⁶ Arthur Schopenhauer, An das verehrliche Committee zur Errichtung des Göthischen Monumentes, 5. Mai 1837, zit. nach Gamer 1972, S. 145.

4.3.3 Denkmäler um das Rathaus

Ein weiterer ‚bedenkmalter‘ Bereich ist jener um das Rathaus, wo wir das Monument des Erbauers Friedrich von Schmidt (Abb. 148) und das Denkmal für Ferdinand Waldmüller (Abb. 151) finden. Und das, obwohl es im Gutachten der Städtischen Sammlungen vom 26.09.1902 hieß: *„Denkmäler der Künstler, Dichter etc. [können] ebensogut an anderen Orten der Stadt aufgestellt werden“*, der Rathausplatz aber sei *„Persönlichkeiten zu reservieren, welche sich durch in öffentlichen Wirken um den Staat oder die Stadt hervorragende Verdienste erworben haben.“*⁴⁵⁷ Tatsächlich finden sich am und rund um den Rathausplatz vor allem Denkmäler für Politiker, Sozialreformer usw., die jedoch erst gegen Ende oder nach Ende der Ringstraßenära aufgestellt wurden. Durch die 1902 erfolgte Aufstellung der Statuen der Elisabethbrücke – unter ihnen jene für Johann Bernhard Fischer von Erlach – und die im Folgenden besprochenen Denkmäler für Schmidt und Waldmüller – wurde diese Weisung scheinbar umgangen.

Friedrich von Schmidt (1825 - 1891)

„Mit der Größe der Dichter- und Musikermonumente konnte nur das Friedrich Schmidt-Denkmal auf dem gleichnamigen Platz wetteifern, das am 28. Mai 1896 enthüllt wurde.“

⁴⁵⁸ schrieb KRAUSE 1980 in *Die Plastik der Wiener Ringstraße*.

Friedrich Schmidt lernte an der Dombauhütte Köln das Handwerk des Steinmetzes und übernahm später in Wien die Stelle als Dombaumeister für St. Stephan. Unter anderem unterrichtete er in Wien auch an der Akademie, war für mehrere Kirchenentwürfe verantwortlich (bevorzugt im neugotischen Stil) und beteiligte sich am Architektenwettbewerb für den Neubau des Rathauses. Mit seinem Entwurf *„Saxa loquuntur“* – Die Steine sprechen, setzte er sich gegen 63 Konkurrenten durch. Zwei Jahrzehnte nach der Grundsteinlegung wurde der Bau, der ihn in Wien berühmt machte, 1883 eröffnet. Nicht ganz 13 Jahre später gab die Stadt Edmund Hofmann von Aspernburg den Auftrag, dem Erbauer des Rathauses ein würdiges Denkmal zu errichten.⁴⁵⁹ Urheber des Denkmals waren der Österreichische Ingenieur- und Architekten-Verein und das Künstlerhaus.⁴⁶⁰ Der Wettbewerb wurde schon kapp nach Schmidts Tod in den Jahren 1892/93 begonnen. Angeregt vom Ingenieur- und Architektenverein langten 32 Entwürfe ein, den ersten Preis gewann Hof-

⁴⁵⁷ Gutachter der Direktion der Städtischen Sammlungen v. 26.09.1902, zit. nach Kapner 1969, S. 49.

⁴⁵⁸ Krause 1980, S. 203.

⁴⁵⁹ Vgl. Settele 1995, S. 140-141.

⁴⁶⁰ Siehe Kadlec 2010, S. 68.

mann von Aspernburg zusammen mit dem Architekten Julius Deininger. Ersterer wurde dann auch für die Ausführung beauftragt. Der zweite Preis wurde an Franz Seifert, der dritte an Theodor Charlemont und August Kierstein vergeben. Wichtig für die Entwürfe war, wie schon zu Beginn des Wettbewerbes in der Ausschreibung festgelegt, die Konfrontation mit dem Rathausbau, sowie der vorhandenen Garten- und Stiegenanlage.⁴⁶¹ Das ausgeführte Denkmal wurde am 28. Mai 1896 feierlich enthüllt, jedoch fand es seinen Aufstellungsort nicht vor, sondern hinter dem Rathaus, in der Mitte eines kleinen Platzes, der nach Schmidt benannt wurde.⁴⁶²

Die Statue des Architekten Friedrich Freiherr von Schmidts (Abb. 149) stand auf einem zweifach erhöhten Sockel, wobei der untere Teil durch eine Balustrade ersetzt wurde. Den Typus könnte man mit einer Kombination aus steilem Sockelstandbild und einer zur verbreiterten Basis geschrumpfte gerade Wandumfassung beschreiben. Die Umfassung hat das Erscheinungsbild einer Balustrade, die in rechtwinkligen Eckpfeilern endet. Während des Zweiten Weltkrieges wurde die Konstruktion abgetragen und erst 1951 in reduzierter Form wieder aufgestellt.⁴⁶³ Die kunstvolle großzügige Gesamtanlage mit der steinernen Balustrade und den seitlichen Pfeilern ging dadurch verloren. Heute ist nur mehr die Bronzefigur mit einem einfachen Sockel zu sehen (Abb. 148).⁴⁶⁴

Das steil aufragende, hochstrebende Einfiguren-Standbild mutet im Vergleich zu den gleichzeitig entstandenen Monumenten altertümlich an. Diese Form wurde jedoch bewusst in Assoziation mit dem ebenso aufragenden Rathhausturm gewählt. Die Balustradenform verbirgt das Hoheitsmotiv der Kolonnade, das jedoch dekorativ entschärft ist.⁴⁶⁵

Über zwei Stufen ruht der Vierkant-Sockel mit Inschriftentafel, die „Friedrich Freiherr von Schmidt“ besagt. Die Inschrift ist in Fraktur verfasst – eventuell in Anlehnung an das (Neu-)Gotische. Über einem Eichenlaubsims erhebt sich dann die Statue, gestützt auf einen kleinen Pfeiler mit Säulchen⁴⁶⁶ an den Ecken.⁴⁶⁷ Die 3,3 m hohe Figur selbst zeigt sich als „abgeklärter Greis mit Rauschbart“⁴⁶⁸ wie BERNHARD es ausdrückt. In den Händen hält der bronzene Schmidt ein Attribut des Architektenstandes – den Zirkel.

⁴⁶¹ Vgl. Krause 1980, S. 203.

⁴⁶² Vgl. Kapner 1969, S. 55.

⁴⁶³ Vgl. Bernhard 1992, S. 114 und Kieslinger 1972, S. 525.

⁴⁶⁴ Vgl. Settele 1995, S. 141 und Krause 1980, S. 203, Anm. 432.

⁴⁶⁵ Vgl. Krause 1980, S. 203.

⁴⁶⁶ Bei den verwendeten Kapitellen handelt es sich um eine Art gotisches Knospenkapitell.

⁴⁶⁷ Kapner bezeichnete diese Stütze fälschlicherweise als gotische Fiale. Siehe Kapner 1970, S. 392.

⁴⁶⁸ Bernhard 1992, S. 114.

Schmidt trägt einen Anzug mit Weste, darüber den langen Mantel. Die langen geraden Linien des Mantels betonen das Streben nach Höhe. In den 1890ern fand in der Skulptur ein Übergang von neugotischen zu romanisierenden Formen statt, die eher Abrundungen als kantige Bildungen bevorzugten. Durchbrechungen bewirken einen stark malerischen Effekt. Die (farbliche) Abwechslung im Material zwischen Bronze und fünf verschiedenen Steinarten⁴⁶⁹ verstärken diesen Effekt noch zusätzlich.⁴⁷⁰

Das Denkmal stand ursprünglich an der Mittelachse der Rathausrückseite, doch wurde die Anlage während des Zweiten Weltkrieges beim Bau des Rathaus-Luftschutzbunkers abgetragen und erst 1951 in reduzierter Form wieder aufgestellt. 1966 wurden die verbliebenen Teile dann an den Rand des Platzes an die Ecke zur Felderstraße verschoben.⁴⁷¹

Schmidt wurde aber noch ein anderes Denkmal zuteil. An der Ostseite des Turmes von St. Stephan unter einem neugotischen Baldachin (Abb. 150) wird ebenfalls an den Architekten erinnert, schließlich war er von 1863-91 Dombaumeister. Die von Kundmann gestaltete

Reliefbüste wurde 1894 vom Wiener Dombauverein errichtet, worauf auch die Inschriftentafel hinweist.⁴⁷²

Ferdinand Waldmüller (1793 - 1865)

Mit dem Denkmal für Ferdinand Waldmüller (Abb. 151) bricht eine neue Ära im Denkmalwesen an. Es gilt als eines der ersten Monumente, die weder vom Kaiserhaus, dem Adel, noch von bürgerlichen Komitees gestiftet bzw. organisiert wurden. Erstmals seit Beginn der ‚Denkmalwut‘ um 1850-60 werden nach 1900 öffentliche Aufträge für Standbilder vergeben. In diesem Fall steckt eine politische Partei, genauer gesagt Bürgermeister Lueger hinter der Idee für das Waldmüller-Denkmal.⁴⁷³ Wie die Auswahl des Künstlers auf Josef Engelhart fiel, beschreibt dieser in seiner Autobiographie:

⁴⁶⁹ Es handelte sich um Duna-Almás-Stein für den Untersockel und gelben Osliper Stein aus Mazarna für die Balustrade. Der eigentliche noch erhaltene Sockelblock besteht aus eozänem Kalkstein, der auf drei Stufen Leithakalk-Konglomerat steht. Die Inschriftentafel besteht aus braunem Pechsteinporphyr. Siehe Kieslinger 1972, S. 527.

⁴⁷⁰ Vgl. Krause 1980, S. 203-204.

⁴⁷¹ Vgl. Settele 1995, S. 141 und Krause 1980, S. 203, Anm. 432.

⁴⁷² Vgl. Kapner 1970, S. 392.

⁴⁷³ Vgl. Kapner 1969, S. 48.

Allgemeine, auch engere Konkurrenzen mochte er [Bürgermeister Lueger] nicht leiden, , – weil die Künstler sich da am liebsten gegenseitig auffresserten – aber nicht aus Liebe... ‘ Aus diesem Grunde ließ er wahrscheinlich auch den ihm vorgeschlagenen Wettbewerb von drei Künstlern nicht zu, als ihm 1908 der Gedanke kam, dem großen Meister Waldmüller ein Denkmal zu setzen. Eines Tages berief er mich zu sich und eröffnete mir kurzerhand, daß er mich unter drei Künstlern ausersehen habe, das Denkmal zu schaffen, ich möge ihm bis Montag – es war an einem Donnerstag – eine Idee vorlegen.⁴⁷⁴

Der einstige liberale Brauch „Monumente auf private Initiative hin durch ein Comité errichten zu lassen [wurde] hier verkehrt [...] zum Eingreifen der öffentlichen Hand in Form eines kommunalen Auftrages[.]“⁴⁷⁵ Am 12. Februar 1909 wurde die Errichtung des Waldmüller-Denkmalts beschlossen,⁴⁷⁶ die Kosten von 62.000 Kronen inklusive jener 2.000 Kronen für die Herstellung des Grundmauerwerks ebenso wie für die gärtnerischen Arbeiten trug die Gemeinde Wien.⁴⁷⁷ Enthüllt wurde das Standbild am 1. Oktober 1913⁴⁷⁸ im Beisein des Bürgermeisters in der „landschaftlichen Umgebung“ des Rathausparks, so wie der Künstler es intendiert hatte.⁴⁷⁹

Das Denkmal selbst (Abb. 151) besteht aus einer drei-figurigen Gruppe, die in einer Dreieckskomposition angeordnet ist.⁴⁸⁰ Der Künstler ist auf einem Felsen sitzend wiedergegeben, den Skizzenblock in der Hand haltend. Er trägt die Tracht des Biedermeier. Sein zufrieden-prüfender Blick ruht auf der Zeichnung. Die rechte Hand mit dem Stift ist in dem kurzen Augenblick widergegeben, in dem der Stift zurückgezogen wird, jedoch in Erwartungshaltung gleich noch ein kleines Detail an der sonst zufriedenstellenden Zeichnung hinzuzufügen oder zu ändern.

Über Waldmüller und seine Skizzen schreibt Raoul AUERNHEIMER in der *Neuen Freien Presse*:

⁴⁷⁴ Engelhart 1943, S. 207-208.

⁴⁷⁵ Kapner 1973, S. 48.

⁴⁷⁶ Vgl. Kapner 1973, S. 48.

⁴⁷⁷ Denkmäler und Monumentalbrunnen, Verwaltungsbericht der Stadt Wien, 1913, S. 259, zit. nach Kapner 1973, S. 233. Siehe ebenso Krasa 1994c, S. 150.

⁴⁷⁸ Eine Beschreibung der Enthüllungsfeier und des Denkmals selbst, auch mit persönlicher Kritik des Autors findet sich in der Neuen Freien Presse vom 2.10.1913. So schreibt A.F.S.: „Der Sockel selbst gefällt mir nicht. Das Monument nimmt sich auf diesem einfachen Zylinder aus, als ob es drehbar wäre.“ Siehe Enthüllung des Waldmüller-Denkmalts 1913, S. 7-8. Am Beispiel des Waldmüller-Denkmalts kann man sehr gut nachvollziehen, wie die Enthüllung eines Denkmals von statten geht. Siehe Auernheimer 1913.

⁴⁷⁹ Vgl. Kapner 1973, S. 48.

⁴⁸⁰ Eine besonders gute Beschreibung des Denkmals liefert Auernheimer in der Neuen Freien Presse. Siehe Auernheimer 1913, vor allem S. 2.

Er konnte nicht ‚auswendig‘ malen; darin bestand seine verhältnismäßige künstlerische Beschränktheit, und da er sich ihrer bewußt war, seine Größe. Es war also durchaus angebracht, Waldmüller mit dem Skizzenbuch in der Hand darzustellen und ihn dadurch von den anderen Wiener Malerdenkmälern zu unterscheiden. Tilgner's Makart, im Stadtpark, scheint in malerischer Haltung, pompös gewandt und nicht frei von gesuchter, auf den Effekt berechnender Pose, vor das eben vollendete Bild zu treten: Seine Arbeit liegt bereits hinter ihm, er repräsentiert sie bloß. Hellmers Schindler träumt im Grünen, einen Blumenstrauß in der Hand, die Landschaft mit Dichter- und Maleraugen betrachtend: Seine Arbeit liegt noch vor ihm, er entwirft sie bloß. Engelharts Waldmüller aber ist während der Arbeit dargestellt.⁴⁸¹

Halblinks hinter dem Maler sitzt eine Frau mit einem Kind im Arm, die dem Künstler neugierig über die Schulter schaut⁴⁸² und einen Blick auf den Skizzenblock wirft, der auf den Knien des Künstlers ruht. Die Frau – vielleicht die Mutter, vielleicht aber auch die ältere Schwester des Kindes – ist barfuß und trägt ein Kopftuch, ein Attribut, das sie in das bäuerliche Milieu einstuft, welches Waldmüller so gerne in seinen Bildern darstellte. Ob es sich um ein junges Mädchen oder um eine reife Frau handelt, ist meiner Meinung nach nicht eindeutig festzustellen. Das Gesicht ist nämlich zwar noch faltenfrei, jedoch zeigt es nicht mehr den sorgenfreien Ausdruck der Jugend – schließlich trägt sie die Verantwortung für das Kind. Jenes ist nackt – das Geschlecht kann man nicht erkennen – ‚hängt‘ in den Armen der Frau und wendet sich von dem Geschehen rund um die entstehende Zeichnung ab. Für die genrehefte Szene, die in sich streng gebunden erscheint, existieren mehrere Studien des Bildhauers Engelhart (Abb. 152 und 153).⁴⁸³

Von den bisher betrachteten Denkmälern ist das Volkstümliche hier ikonographisch am weitesten ausgeprägt. Bei dem von Engelhart gestalteten Werk stellt sich die Frage, „wem hier die Ehre erwiesen wird, dem Maler oder dem Volk, das sich hier im Moment seines Dargestelltwerdens erleben kann.“⁴⁸⁴ Laut PÖTZL-MALIKOVA erfüllt die Bauersfrau in dem Denkmal die Funktion der Personifikation im historischen Denkmal. Ihre Darstellung geht über die konkrete Schilderung hinaus und wird zum Sinnbild der Kunst der oder des Porträtierten.⁴⁸⁵

⁴⁸¹ Auernheimer 1913, S. 2.

⁴⁸² Vgl. Kapner 1970, S. 401.

⁴⁸³ Angeblich standen Engelharts Töchter für die Bäuerin und das Kind Modell. Die Darstellung im Denkmal verweist auf die genrehaften Figurengruppen in Waldmüllers Gemälden. Ein konkreter Bezug auf Waldmüllers Varianten des Themas Mutterglück von 1854 ist nachgewiesen. Waldmüller ist also bei dem Zeichnen eben einer dieser Szenen widergegeben und die Bäuerin sieht tatsächlich die Zeichnung, die der Maler von ihr gemacht hat. Ebenso heißt es, Engelhart habe für die Darstellung des Künstlers die Selbstporträits von 1828 und 1848 herangezogen. Siehe Wikidal 2009, S. 61 und S. 63, Anm. 40. Genaueres über die Skizzen bei Krasa 1994c.

⁴⁸⁴ Kapner 1973, S. 48.

⁴⁸⁵ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 80.

Der kreisrunde Sockel trägt die Inschrift mit Namen und Lebensdaten des Künstlers in geschwungenen Lettern. Eine Stufe höher weist „Engelhart Pictoris 1913“ auf den Schöpfer des Monuments hin.⁴⁸⁶ Die naturalistische Gestaltung des Denkmals und die Wahl des Dargestellten hat zum Teil auch mit der Wiederbelebung des Biedermeier in der Wiener Kunst zu tun, die vor allem im Kunstgewerbe zu beobachten war. Auch das Denkmal weist Biedermeierankläge auf. Weich gekrümmt fließende Linien und eine vereinfachte Modellierung prägen den Stil der Figurengruppe aus Laaser Marmor.⁴⁸⁷ Die Übergänge zwischen den einzelnen Teilen verschwimmen bzw. gehen sanft in einander über. So verschwindet der rechte Fuß des Künstlers quasi im Schatten des Mantels und auch der Übergang zwischen Mantelsaum und dem Stein der Sitzgelegenheit ist kaum zu erkennen. Ein weiteres Beispiel wäre der Übergang zwischen Weste und Hose, der ebenso fließend verläuft.

Das Denkmal beschränkt sich auf die Figurengruppe, ohne von der Kulissenwand, die bei den vom Jugendstil beeinflussten Werken nach 1900 häufig auftrat, hinterfangen zu sein. Das Monument ist vollplastisch ausgearbeitet – von hinten sieht man z.B. die Hand der Frau (Abb. 154) – obwohl es für eine Aufstellung an einer hohen Hecke gedacht war. Heute schließt die Hecke hinter dem Denkmal mit der Sockelhöhe ab und man kann die Rückseite des Denkmals gut betrachten.

Die Aufstellung im Rathauspark gibt dem Denkmal eine „landschaftliche Umgebung“⁴⁸⁸, wie der Künstler es intendierte. Doch war der Rathausplatz trotz Platzangebot nie für die Aufstellung monumentaler Denkmäler gedacht gewesen. Dies hat mehrere Gründe: Das Rathaus selbst hat Denkmalcharakter und der Park sollte eigentlich lediglich dafür sorgen, den nötigen Abstand zur Betrachtung des Rathauses zu liefern.⁴⁸⁹ Dazu kommt, nach Camillo Sitte⁴⁹⁰, dass sich der Park gar nicht für die Aufstellung von Denkmälern eignet, da er zu groß und nicht von allen Seiten abgeschlossen ist. Auch Otto Wagner war dieser Meinung.

⁴⁸⁶ Ein Detail am Rande: Engelhart, der eigentlich als Maler ausgebildet und tätig war, begann 1898 sich verstärkt mit der Bildhauerei auseinanderzusetzen. Er erlernte sich autodidaktisch das Wichtigste. Die plastische Herangehensweise half ihm auch bei der Malerei und den Zeichnungen. Siehe Wikidal 2009, S. 56.

⁴⁸⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 80 und Denkmäler und Monumentalbrunnen, Verwaltungsbericht der Stadt Wien, 1913, S. 259, zit. nach Kapner 1973, S. 233.

⁴⁸⁸ Kapner 1973, S. 48.

⁴⁸⁹ Vgl. Zerbst 1994, S. 192-193.

⁴⁹⁰ Siehe Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Ein Beitrag zur Lösung moderner Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien, Gräser: Wien 1889 und Ders., Ueber die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal, Vortrag vom 22. Februar 1889, publiziert in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 4, Nr. 3, S. 18ff, zit. nach: Kapner 1973, S. 193-198.

In Wien ist es gelungen, einen der größten Plätze (den Rathausplatz, 80.000 Quadratmeter) durch eine alberne Gartenanlage jeder künstlerischen Wirkung zu berauben und mit einer monströsen, jedem praktischen Bedürfnissen Hohn sprechenden Wegführung zu schänden. Gartenanlagen in Städten haben den ästhetischen und praktischen Bedürfnissen (zwei Begriffe, welche sich nach modernen Anschauungen in der Regel decken) völlig Rechnung tragen und auf den eilenden Fußgänger nicht allein durch einen geraden schattigen Weg Rücksicht zu nehmen, sondern demselben auch die mächtige Wirkung der Platzfläche zu wahren.⁴⁹¹

Durch schattige kurze Wege, die wie Schneisen in die homogene Gehölzmasse geschnitten sind, ergibt sich ein schlichtes Gegenüber von Baummasse und Platzfläche. So wurde im Rathauspark Camillo Sittes Problem mit Denkmal und Parkanlage elegant zu lösen versucht.⁴⁹²

Waldmüllers Darstellung ist eine der wenigen, die in ihrem Konzept gleich vermitteln, dass es sich bei der dargestellten Person um einen Künstler handelt. Die Bezeichnung Maler würde jedoch nicht gleich fallen, schließlich lassen der Skizzenblock und der Stift eher auf einen Zeichenkünstler schließen.

4.3.4 Weitere Künstlerdenkmäler

Kollektivdenkmäler – Denkmalansammlungen

Eine Methode gegen die „abnehmende Auffälligkeit“⁴⁹³ der Masse der schon aufgestellten Denkmäler war das Anlegen von Denkmalensembles. Man plante nun nicht nur Einzeldenkmäler, sondern versuchte mehrere zu Ehrende gemeinsam in Hainen, Alleen oder Ruhmeshallen zusammenzufassen. Wohl das prominenteste Beispiel ist die Walhalla Ludwigs I. von Bayern in Regensburg (Abb. 56). „Auch den Denkmälern der Wiener Ringstraße unterlag ein ähnliches, wenngleich erheblich monumentaler gedachtes Konzept eines Pantheons“⁴⁹⁴, schreibt SELBMANN, der hinzufügt, dass der städtische Denkmalgürtel aber wegen der Nähe zum Verkehr kritisiert wurde. Ich würde die gesamte Ringstraße aber nicht als *ein* großes Pantheon-Projekt sehen. Meiner Erkenntnis nach standen die einzelnen Denkmalprojekte nie in so enger Verbindung zueinander. Sie wurden separat von den Komitees organisiert, finanziert und verwirklicht, ohne einem Generalplan zu folgen. Auch die Motivation bzw. die Auftraggeber hinter den einzelnen Projekten sind teilweise

⁴⁹¹ Wagner 1902, S. 131-132. Siehe auch Harnisch/Martz 2007, S. 341.

⁴⁹² Vgl. Harnisch/Martz 2007, S. 341 und 347, Anm. 82.

⁴⁹³ Selbmann 1988, S. 161.

⁴⁹⁴ Selbmann 1988, S. 162.

so divergent, dass man sie kaum zu einem durchgeplanten Großprojekt zusammenfassen könnte.

Das heißt aber nicht, dass es in Wien keine Ensemble-Ideen gab. Innerhalb der Riesenbaustelle Ringstraße entstanden einige Ideen für Alleen, Haine und Ruhmeshallen, denn man wollte auch an anderer Stelle, außerhalb der Einzeldenkmäler, Vorreiter und wichtige Vertreter der jeweiligen Gebiete ehren – Männer der Vergangenheit ebenso wie Zeitgenossen.

Der Gedanke, Büsten in gruppenweiser Aufstellung zu einem Kollektivdenkmal zu vereinen, wurde zum Beispiel an der Fassade der Technischen Hochschule⁴⁹⁵ (Abb. 155) und im Arkadenhof der Universität (Abb. 156) umgesetzt. Eine Kunstkommission wollte im Volksgarten eine Reihe Büsten vaterländischer Dichter aufstellen. Der Antrag wurde zwar angenommen, das Projekt wurde jedoch nie ausgeführt (Projekt Otto Wagners, siehe Kap. 4.4). Ebenso plante man an den Ecken des Kunsthistorischen Museums neben jenem von Moritz von Schwind weitere Künstlerdenkmäler aufzustellen, was ebenfalls nicht zur Ausführung kam.⁴⁹⁶ Zu dieser Zeit wurde auch die Statuenreihe vor dem Künstlerhaus ergänzt (siehe Bauplastik Künstlerhaus, Kap. 4.2.2).⁴⁹⁷

Moritz von Schwind (1804 - 1871)

Werfen wir noch einen kurzen Blick auf zwei spätere Beispiele der naturalistisch genrehaften Art.

Das 1908-1909 geschaffene Denkmal für Moritz von Schwind (Abb. 157) von Othmar Schimkowitz präsentiert sich vollkommen als Erbe dieser Denkmalgruppe. Der Maler wird auf einem Felsen sitzend wiedergegeben, den Zeichenblock in der Hand. Die sinnende Haltung ist mit den schon genannten Beispielen zu vergleichen, die dargestellte Sachlichkeit ist jedoch stärker ausgeprägt, als zum Beispiel bei dem Denkmal für Rudolf von Alt (Abb. 158). PÖTZL-MALIKOVA betont bei diesem Werk vor allem das Fehlen der sonst so geläufigen Kulissenwand,⁴⁹⁸ durch meine Beobachtungen wage ich es jedoch zu behaupten, dass diese bei den Künstlerdenkmälern doch nicht so verbreitet war. Die zuvor genannten Beispiele verdeutlichen dies.

⁴⁹⁵ Einzelbetrachtungen zu den Technikerdenkmälern bei Wehdorn 2009, S. 84-86.

⁴⁹⁶ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 86.

⁴⁹⁷ Die ‚neuen‘ Künstlerstatuen sollten der Tradition treu bleiben und so unterschieden sich die Entwürfe kaum von den Statuen von 1882. Leonardo da Vinci von Edmund Hofmann von Aspernburg 1896 bestellt und 1900 fertig gestellt, Velazquez von Anton Brenek 1906 Konkurrenz und 1909 beendet, Bramante Swo-boda 1909, Scherpe Tizian 1913 aufgestellt. Siehe Pötzl-Malikova 1976, S. 21-22.

⁴⁹⁸ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 78-79.

„Die für die Denkmäler des Historismus fast unentbehrliche Draperie auf dem unteren Teil der Sitzfigur wird [bei Schindler] zu einem über dem Knie liegenden Mantel umgedeutet“⁴⁹⁹. Auch bei Schwind wurden die Draperien von einem schlichten Tagesanzug ersetzt. Aufkommende Jugendstil-Anklänge finden sich in den allegorischen Nebenfiguren, die sich in Form von Frauenbüsten als Relief aus dem Sockelgrund lösen.

Auf efeuumspannenen Felsen sitzt ein behäbiger älterer Herr mit [...] zurückfallendem Haar und kräftigem Schnurrbart ; die Augen blicken freundlich, fast schelmisch drein. Auf dem Knie ruht ein aufgeschlagenes Skizzenbuch, die Rechte hält den Stift. Aber man sieht, es handelt sich nicht darum irgend ein Naturobjekt aufs Papier zu bannen; es sind Geschöpfe der Phantasie, die der Meister festhalten will; und um diesen glücklichen Gedanken noch schärfer hervortreten zu lassen, hat der Bildhauer zwei liebliche Nixlein angebracht, die, unter dem Felsblock halbverborgen, emporlugen.⁵⁰⁰

Die fein ausgearbeiteten weiblichen Züge verschmelzen sichtlich mit dem grob behauenen Stein – eine Darstellungsform, die wie schon bei der Palette am Schindler-Denkmal (Abb. 134) und bei den Gewandsäumen des Waldmüller-Denkmal (Abb. 151) gesehen haben. Trotz Lob für diese zarten Übergänge bei den Frauengesichtern wird Schimkowitz für seine moderne, ‚grobe‘ Durchführung der restlichen Statue kritisiert.

Der Schöpfer des Denkmals, Schimkowitz, den Wiener Kunstfreunden aus den Ausstellungen der Sezession bekannt, ist ein gemäßigter Moderner. Er geht auf Vereinfachung der Formen aus, ohne [...] geradewegs ins rein ornamentale zu verfallen. Kopf und Hände des Standbildes, wie auch die Nixenfiguren sind sogar verhältnismäßig intim durchgearbeitet; aber man möchte auch den Felsen- und namentlich den Gewandpartien etwas von dieser Durchführung wünschen. Die Querfalten der Weste und das unglückliche, ovale, napfförmige Motiv am rechten Aermel könnten etwas mehr Naturstudium zeigen. Freilich wirken solche Dinge in der Beleuchtung des Ateliers anders als im zerstreuten Licht.⁵⁰¹

Ebenso wird, wie auch beim Schindler-Denkmal im Stadtpark, die zu naturalistische, zu wenig monumentale Darstellung bemängelt.

Was ich dem begabten Künstler aber vorhalten möchte, ist, daß er uns Meister Schwind doch als zu gemütlichen Hausvater dargestellt hat. Das liegt hauptsächlich in der Stellung, dem steif nach der Seite geneigten Oberkörper und den gleichmäßig und schwerfällig aufgestellten Beinen. Der Künstler hat offenbar in löblicher Absicht die gebräuchlichen Denkmalposen zu vermeiden gesucht und ist dabei im Alltäglich-Realistischen etwas weiter gegangen, als nötig. Das Standbild müßte mehr von dem Poeten geben, selbst wenn der wohlbeleibte ältere Herr im Leben den Eindruck eines Philisters gemacht hätte. [...] Nun kommt's ja am Ende bei einem solchen Denkmal auf die frappante Bildnistreue weniger an, als auf erfassen der inneren Aehnlichkeit. Aber eben daran fehlt's hier.⁵⁰²

⁴⁹⁹ Pötzl-Malikova 1976, S. 9-10.

⁵⁰⁰ Schwind-Denkmal 1909b, S. 1.

⁵⁰¹ Ebenda.

⁵⁰² Ebenda.

Die Aufstellung des Schwind-Monuments ging von einer privaten Initiative Graf Karl Lanckoronskis 1901 aus, das Projekt wurde vom Stadtrat und dem Stadterweiterungsfonds finanziell unterstützt. Die konkrete Entstehung ist jedoch unklar, wahrscheinlich wurde der Auftrag ohne Konkurrenzverfahren direkt an Schimkowitz vergeben. Das Denkmal wurde am 5. November 1909 im Vorgarten des Kunsthistorischen Museums am Ende der Babenbergerstraße enthüllt.⁵⁰³ Die *Neue Freie Presse* berichtete am 6. September kurz über die Umstände der Denkmalthüllung:

Vor einigen Jahren hat sich ein Komitee von Kunstfreunden gebildet zu dem Zwecke, dem Meister Moritz v. Schwind in seiner Vaterstadt ein Denkmal zu errichten. Der Vorsitzende war Graf Lanckoronski; dem Komitee gehörten an: Fürst Franz Liechtenstein, Marktgraf Alexander Pallavicini, Bürgermeister Dr. Lueger, Herr Anton Dreher, Professor Weyr, Maler Moll und der seither verstorbene Hofrat Robert v. Schneider. Ihren Bemühungen ist es gelungen, die Mittel zu dem von Schimkowitz ausgeführten, im Vorgarten des Kunsthistorischen Museums gegen die Babenbergerstraße zu aufgestellten lebensgroßen Denkmalfigur zusammenzubringen, die nunmehr ohne jegliche Feierlichkeit von der Umhüllung befreit worden ist und in der vom Hofgärtner Umlauf arrangierten geschmackvollen gärtnerischen Umrahmung einen wertvollen Schmuck dieses Ringstraßenteils bildet.⁵⁰⁴

1945 wurde das Monument bei einem Bombenangriff beschädigt, heute steht es im Depot des Kunsthistorischen Museums.⁵⁰⁵

Rudolf von Alt (1812 – 1905)

Das Denkmal für Rudolf von Alt (Abb. 158) wurde gleich nach der Fertigstellung des Anzengruber-Monuments in Angriff genommen. Der finanzielle Grundstock bestand aus der dort übrig gebliebenen Summe von 7.531 Kronen und 16 Heller. Als Künstler wurde wieder Johann Scherpe herangezogen. Er entwarf eine ‚typisch‘ späthistoristische Sitzfigur, die mit jener für Schindler (Abb. 131), Stifter (Abb. 128) oder von Schwind (Abb. 157) zu vergleichen ist. Der Maler sitzt auf einem Felsblock, Zeichenblock und Stift in der Hand. Das Denkmal wurde 1912 nördlich der Minoritenkirche – also nicht in der unmittelbaren Stadterweiterungszone – aufgestellt.

Was all diese Denkmäler (Schindler 1895, Raimund 1898, Stifter 1902, von Schwind 1909, Waldmüller 1910, von Alt 1912) auszeichnet, ist, dass „die Grenze zum genrehaften Naturalismus fast erreicht zu sein scheint.“⁵⁰⁶

⁵⁰³ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 79.

⁵⁰⁴ Schwind-Denkmal 1909, S. 8, Sp.1.

⁵⁰⁵ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 79.

Nur konsequent war es, wenn bei Denkmälern dieser Art auch die Sockel möglichst niedrig gehalten wurden. Sie dienten nur noch dazu, wenigstens den Besucher in einer äußeren Distanz zu halten, damit er nicht etwa der Versuchung unterliegt, sich auf die Bank neben Raimund zu setzen oder sich neben Schindler ins Grase nieder-zulassen.⁵⁰⁷

Auch die nicht repräsentativen, sondern gemütlichen Posen sind ein weitverbreitetes Merkmal dieser Denkmalgruppe.

Robert Hamerling (1830 - 1889)

Der 1889 verstorbene Dichter Robert Hamerling (Abb. 159) erhielt 1908 ein Denkmal im 8. Bezirk, das von Johann Scherpe gestaltet wurde. Er hatte mit seinem Entwurf 1904 die Konkurrenz gewonnen. Das Denkmal zeigt den in der Landschaft sitzenden Dichter vor einem breiten Hintergrund, auf den im Flachrelief die Dichtervelt projiziert wird. Hamerling sitzt am Rande einer Felswand und ist vom Betrachter abgewandt in eine künstlerische Vision versunken. Das Denkmal, das im nach dem Dichter benannten Hamerling-Park aufgestellt wurde, wurde im Zweiten Weltkrieg abgetragen und zerstört.⁵⁰⁸ Weitere Denkmäler des Dichters finden sich in Graz und Waidhofen an der Thaya.

4.4 Nicht realisierte Denkmäler

Einigen Künstlern, die nicht durch ein öffentliches Denkmal geehrt wurden, wurde jedoch ein Grabdenkmal am Wiener Zentralfriedhof zuteil. Beispiele hierfür wären Anton Dominik Fernkorn, Carl Rahl oder Eduard Bitterlich, Victor Tilgner, Johannes Benk, Carl Kundmann und etliche mehr. Erstaunlich ist, dass in den Grabmälern meiner Meinung nach viel stärker auf die Leistungen der Dargestellten eingegangen wird. Viel öfter werden Werkzitate angedeutet oder im Kleinen dargestellt.⁵⁰⁹

Gegen Ende meiner Betrachtungen möchte ich noch exemplarisch auf zwei Projekte eingehen, die zwar (in Wien) nicht realisiert wurden, doch ebenfalls einen wichtigen Beitrag zur Künstler- und Dichterrepräsentation der Ringstraßenzeit liefern – schließlich zählt nicht nur was, sondern auch was nicht verwirklicht wurde.

⁵⁰⁶ Poch-Kalous 1970, S. 222.

⁵⁰⁷ Beenken 1944, S. 470.

⁵⁰⁸ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 67-68, v.a. Anm. 382.

⁵⁰⁹ Vgl. Kadlec 2010, S. 32-38.

Das Projekt Otto Wagners für einen Denkmalhain im Volksgarten⁵¹⁰

Im Jahr 2006 wurden nahezu gleichzeitig in der Glasgow School of Art in Schottland und dem Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv durch einen Glücksfall Pläne und Unterlagen zu einem „bislang unbekanntem, nicht realisiertem Gartenprojekt aus dem Büro des richtungsweisenden Wiener Architekten Otto Wagner“⁵¹¹ gefunden. Im Projekt für die Umgestaltung des Volksgartens (Abb. 160 bis 163) ist auch ein so genannter Dichterhain „mit der in Aussicht genommenen Aufstellung von Büsten vaterländischer Dichter im Besonderen“⁵¹² geplant gewesen. Das Projekt sieht viele Änderungen vor, unter anderem bezieht es auch den geplanten Ausbau der Wiener Hofburg mit der Idee des Kaiserforums von Gottfried Semper und Karl von Hasenauer ein. Es wurde aber aus den unterschiedlichsten Gründen nicht umgesetzt. Für mich interessant wäre die Frage nach den für den Hain ausgewählten Dichterpersönlichkeiten, über die jedoch nichts Konkretes festgelegt war.

Das Projekt für den Denkmalhain wäre vergleichbar mit der Büstenaufstellung im Viktoriapark in Berlin-Kreuzberg. Dort wurden Hermen für die Dichter der Befreiungskriege ab 1890 aufgestellt (Abb. 164).⁵¹³ In dem in den Plänen Wagners wiedergegebenen Projektstatus ging es jedoch eher um die Gestaltung der gesamten Gartenanlage, denn auf die Auswahl der konkreten Dichterpersönlichkeiten wird nicht eingegangen, es wird kein spezielles ‚Thema‘ angegeben. Zu vermuten ist eine Auswahl österreichischer Dichter wie Anzengruber und Nestroy (Grillparzer wäre nicht noch einmal dabei gewesen, sein Denkmal wurde in die Planungen einbezogen und sollte den Mittelpunkt der Reihe bilden) – wobei einige von ihnen zum Zeitpunkt der Planungen schon Einzeldenkmäler erhalten hatten.

Heinrich Heine (1797 - 1856)

Die Geschichte der Heine-Denkmal im deutschsprachigen Raum ist eher eine Geschichte der „Denkmalverhinderung“ wie SELBMANN es ausdrückt.⁵¹⁴ Obwohl in Österreich(-Ungarn) nie ein Heine-Denkmal geplant noch aufgestellt war, hatte das österreichische Kaiserhaus, allen voran die Heine-Verehrerin Kaiserin Elisabeth eine wichtige Rolle in der

⁵¹⁰ Für das ganze Kapitel entscheidend ist der Aufsatz von Harnisch/Martz 2007, S. 329-348.

⁵¹¹ Harnisch/Martz 2007, S. 329.

⁵¹² Ebenda.

⁵¹³ Vgl. Selbmann 1988, S. 163-164.

⁵¹⁴ Vgl. Selbmann 1988, S. 174.

Geschichte der Heine-Denkmäler.⁵¹⁵ Es existieren heute einige Denkmäler für den deutschen Dichter - vom Grabmal in Paris (mit der Marmorbüste von Hasselriis 1899-1901, gestiftet von der Stadt Wien⁵¹⁶, Abb. 166) über den Loreley-Brunnen von Herter in New York (Denkmalprojekt von Düsseldorf, Abb. 165), einen Gedenk-Stein in Hambergern/Lummland (erstes Denkmal auf deutschem Boden)⁵¹⁷, das Standbild eines tanzenden Paares 1918 (erstes Denkmal auf preußischem Boden)⁵¹⁸ ebenfalls in Frankfurt bis zu dem Denkmal des alten, kranken Heines für das Achilleion auf Korfu (Abb. 167), das heute in Südfrankreich steht. Im Folgenden möchte ich kurz die Rolle der österreichischen Kaiserin für den Großteil der genannten Monumente erläutern, unter anderem um vielleicht eine Antwort zu finden, weshalb es kein Heine-Denkmal in Wien gibt.

Zunächst zur ersten angedachten Heine-Statue: dem Denkmalprojekt von Düsseldorf. Die Beschäftigung mit dem 1856 verstorbenen Dichter nahm schon in den 1880ern zu, Bücher erschienen, 1887 gründete sich in seiner Geburtsstadt Düsseldorf ein Komitee, das sich zum Ziel machte, ein Denkmal für Heine zu organisieren. Man wollte Heinrich Heine ohne politische Anklänge, nur als Dichter und Rheinländer darstellen. In den veröffentlichten Schriften für das Denkmal und Heine selbst wurde dieser zunehmend entpolitisiert, also überwiegend als Dichter bzw. Lyriker gesehen, seine ganze Persönlichkeit wurde dadurch nicht geehrt.⁵¹⁹ Die österreichische Kaiserin Elisabeth, ihres Zeichens Heine Verehrerin und Nachahmerin, trat schon bald dem Komitee bei, um das Denkmalprojekt finanziell zu unterstützen. Ihre Spenden waren jedoch an eine Bedingung geknüpft – sie wollte, dass der Auftrag an den Berliner Bildhauer Ernst Herter vergeben wird. Dies stellte kein Problem dar. Das Komitee startete Aufrufe in zahlreichen Städten, in Wien gründete der Journalisten- und Schriftstellerverein Concordia ein schützendes ‚Spezial-Komitee‘.⁵²⁰

Doch mit dem Anwachsen der Begeisterung für ein Heine-Denkmal wurde auch die Kritik immer lauter. So sprach sich zum Beispiel der deutsche Antisemitenbund Berlin strikt gegen die Verehrung Heines aus.⁵²¹ Die lobenden Worte über Heine als Dichter „[...] konnte[n] wenig ausrichten gegen die Antisemiten und die hetzenden Alldeutschen. Sie

⁵¹⁵ Das Thema der Heine-Denkmäler arbeitete Dietrich Schubert in zahlreichen Aufsätzen und Publikationen auf. Im Folgenden beziehe ich mich jedoch nur auf drei dieser Publikationen. Siehe Schubert 1989, Schubert 1990 und Schubert 1999.

⁵¹⁶ Vgl. Schubert 1990, S. 258.

⁵¹⁷ Vgl. Schubert 1999, S. 6.

⁵¹⁸ Vgl. Schubert 1989, S. 48.

⁵¹⁹ Vgl. Schubert 1990, S. 252.

⁵²⁰ Vgl. Schubert 1990, S. 241-242 und 252. Schubert 1990, S. 242.

⁵²¹ Vgl. Schubert 1990, S.242.

schrieben nicht nur Flugblätter, sondern ganze Bücher gegen Heine⁵²². Argumente gegen seine Person gab es ja zuhauf: seine Kritik am Christentum, seinen Einsatz als politisch satirischer Lyriker, seine Rolle als Freund Frankreichs bzw. Napoleons – er war ein ‚Nestbeschmutzer‘, da er Preußen verachtete – und als Hauptargument natürlich seine jüdische Abstammung.⁵²³ Auch die Zeitungen bezogen Stellung⁵²⁴, viele Debatten über das Heine-Denkmal wurden in der Zeitschrift *Kunstwart* ausgetragen.⁵²⁵

Hat denn das deutsche Volk seine Ehrenschild schon allen seinen großen, verdienten Männern abgetragen? Haben denn die jüdischen Weltvampire, Rotschild und Genossen, nicht Geld genug, um ihren Stammesbruder ein Denkmal zu errichten?
⁵²⁶

Trotz allem erteilte Sisi dem von ihr bevorzugten Bildhauer Herter 1887 den Auftrag Entwürfe für ein Heine-Denkmal herzustellen. Drei unterschiedliche Entwürfe sind bekannt: 1.) eine sitzende Statue für einen Brunnen, 2.) eine Loreley-Darstellung mit allegorischem Ensemble⁵²⁷, an dessen Sockel sich ein Portaitrelief Heines befinden sollte, und 3.) eine schlichte Bildnisbüste. Die Kaiserin favorisierte den ersten Entwurf, das Komitee wollte den zweiten ausgeführt wissen, da dieser den Dichter nicht direkt zeigt. Im Sommer 1888 wurde der Brunnen-Entwurf akzeptiert, die Ausführung jedoch unter anderem durch die Standortfrage aufgehalten. Man war sich nicht sicher, ob das Monument nicht besser im Heine-freundlichen Paris aufgestellt werden sollte.⁵²⁸

1889 wurden die Kritik am Denkmal und der Einfluss der Heine-Gegner so stark, dass das österreichische Kaiserhaus sich vom Projekt distanzierte und nichts mehr damit zu tun haben wollte. Die Kaiserin gab ihren Lieblingsdichter hingegen nicht auf, sondern ‚rettete‘ ihn nach Korfu, wo sie 1890/91 ihr Achilleion bauen ließ (dazu aber später). Herter versuchte nach dem Scheitern in Düsseldorf das Projekt nach Berlin zu verlegen. Im Dezember 1892 schloss das Düsseldorfer Komitee einen Vertrag mit Herter ab, die Bildnisbüste sollte ausgeführt werden, ein geeigneter Aufstellungsort war noch nicht gefunden. Kurzfristig dachte man Frankfurt an, dann sollte Mainz das Denkmal erhalten. Zeitungen brachten Karikaturen zum ‚verweigerten Denkmal‘, im April 1893 kamen Gerüchte auf, emigrierte Deutsche in Amerika würden das Denkmal übernehmen wollen – was sich dann

⁵²² Schubert 1990, S. 242-245.

⁵²³ Vgl. Schubert 1990, S. 252.

⁵²⁴ Contra: *Der Reichsbote, Die Neue Preußige Zeitung, Tägliche Rundschau, Unverfälschte deutsche Worte (Wien), Staatsbürger Zeitung*; Pro: *Frankfurter Zeitung, Börsen Courier, Berliner Tagblatt, Wiener Tagblatt, Neue Freie Presse*. Siehe Schubert 1990, S. 253.

⁵²⁵ Vgl. Schubert 1990, S. 245.

⁵²⁶ F.K., in: *Frankfurter Journal* Nr. 4 1888, S. 44, zit. nach: Schubert 1990, S. 245.

⁵²⁷ Eine genaue Beschreibung dieser Komposition bei Schubert 1990, S. 148.

⁵²⁸ Vgl. Schubert 1990, S. 245 und 248-249.

bewahrheitete. 1897 wurde dann begonnen den Loreley-Brunnen in New York aufzustellen. Die Enthüllung fand im Juli 1898 statt. Treibende Kraft war der Gesangsverein Atrion. Seitdem steht die ‚Lorelei-Fontaine‘ (Abb. 165) im Franz-Sigel Park, am Beginn der Grand Concourse (Mott Avenue/East 161th Street). Die Inschrift „Ihrem großen Dichter die Deutschen in Amerika“ benennt das Denkmal, das aber bald dem Vandalismus zum Opfer fiel.⁵²⁹

Zwar für einen Ort geplant, musste das erste tatsächlich ausgeführte Heine-Denkmal eine lange Wanderung durch diverse Länder antreten. Nach ihrem Misserfolg beim Düsseldorfer Projekt plante Kaiserin Elisabeth ihr eigenes Heine-Denkmal zu verwirklichen. Sie beauftragte den dänischen Bildhauer Louis Hasselriis, ihr eine marmorne Version der Heine-Statue herzustellen, die er 1873 in Gips bei der Wiener Weltausstellung gezeigt hatte.⁵³⁰ Die sitzende Statue (Abb. 167) zeigt den Dichter krank und leidend mit gesenktem Kopf, der keinen Kontakt zum Betrachter zulässt.

Von diesen Bildwerken hat für Deutschland das meiste Interesse die Statue Heinrich Heine's [...]. Sie ist vortrefflich in der Behandlung wie im Ausdruck. Hasselriis wählte sich den kranken Dichter zum Vorwurf, der seinen Schmerz in Werke wandelt. Ein elegischer Hauch liegt über dieser Poetengestalt mit dem vorgebeugten Haupt. Das Gesicht hat einen leidenden und nachdenklich träumerischen Zug, der anziehend wirkt. Weniger gelungen ist die Art, auf welche der dänische Bildhauer die in Heine's Gedichten vorherrschende Selbstironisierung zu charakterisieren strebte. Er verlieh ihm die Attribute der tragischen und der komischen Muse. Dieselben lassen wohl auf einen dramatischen Dichter, keinesfalls auf einen Lyriker schließen.⁵³¹

Die Statue wurde in einem kleinen offenen Rundtempel mit Blick aufs Meer aufgestellt, in dem Kaiserin Sisi ihrem persönlichen Heine-Kult nachgehen konnte. Der Tempelbau stammt wie auch der Rest der Architektur des Achilleions von Rafaele Carito. Die Idee des Tempels folgt dem vor 1800 geläufigen Typus des Genie-Denkmals.⁵³²

Nach der Ermordung Elisabeths verkaufte Franz Joseph das Achilleion an Kaiser Wilhelm. Dieser ließ zusätzlich zum sterbenden Achilles (von Herter) noch einen siegenden Achilles aufstellen und wollte die Statue Heines durch eine Sisi-Statue ersetzen.⁵³³ Ein Nachkomme des Heine Verlegers Julius Campe kaufte 1909 die Heine Figur vom kaiserlichen Oberhofmarschall-Amt und bat sie dem Hamburger Senat an, der jedoch die Schen-

⁵²⁹ Vgl. Schubert 1990, S. 262 und 265-268.

⁵³⁰ Vgl. Schubert 1990, S. 254 und Schubert 1999, S. 117.

⁵³¹ Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1667, 17. Juni 1875, S. 447.

⁵³² Vgl. Schubert 1999, S. 119-121.

⁵³³ Vgl. Schubert 1989, S. 47 und Schubert 1999, S. 123-130.

kung des ‚gebrauchten Denkmals‘ ablehnte.⁵³⁴ So kam es zur halböffentlichen Aufstellung in einer Nische im Hof des Geschäftshauses *Bankhof*. Später erfolgte eine Umsiedlung nach Altona 1927.⁵³⁵

1939 wurde der Heine-Lazarus, wie die Statue auch genannt wurde, nach Toulon/Südfrankreich gebracht, aber erst 1956 als Dauerleihgabe der Familie Campe in im Park für Frédéric Mistral aufgestellt. Im Original trug das Denkmal die Inschrift „Hasselriis sculptor danicus fecit, Roma 1891“⁵³⁶, der neue Sockel machte das Monument jedoch namenlos. Seit 1979 gibt es zumindest eine Tafel, die den Dargestellten als deutschen Dichter ausweist.⁵³⁷

Zu den zwei besprochenen gab es ein Berliner/Hamburger-Denkmalprojekt für Heinrich Heine. Zum 50. Todestag des Dichters 1906 wurde in Berlin ein Denkmalkomitee gegründet,⁵³⁸ Alfred Kerr trat in der Folge als treibende Kraft auf. Dieses Komitee schloss sich mit Hamburg zusammen, da dort das Monument aufgestellt werden sollte. Wieder gab es zahlreiche Hetzschriften gegen das Projekt. Man wählte Hugo Lederer als Künstler aus, 1911 existierten Entwürfe, 1913 wurde die Bronzefigur gegossen, doch kam sie lange nicht zur Aufstellung, da man sich über den Standpunkt nicht einigen konnte. Im März 1924 wurde die Bronzefigur dann in der Kunsthalle gezeigt, 1926 dann endlich im Stadtpark aufgestellt (Abb. 168), 1933 jedoch schon wieder demontiert und in der Kunsthalle im Magazin verstaut. 1943 wurde die Bronze für die Waffenherstellung eingeschmolzen, nur ein 53 cm hohes Gipsmodell Lederers war erhalten geblieben. Davon wurde in den 1980er ein Nachguss der ursprünglichen Figur angefertigt. Auf einem neuen Sockel mit Reliefs wurde das Hamburger Monument zu einem Denkmal eines Denkmals.⁵³⁹

Zusammenfassend kann man über die Heine-Denkmalen nur auf das Gedicht *Wo?* des Dichters selbst verweisen, wo es heißt „*Wo wird einst des Wandermüden / Letzte Ruhestätte sein?*“ (gesamtes Gedicht siehe Anhang 2.5).

⁵³⁴ Vgl. Schubert 1989, S. 47.

⁵³⁵ Vgl. Schubert 1999, S. 134-140.

⁵³⁶ Vgl. Schubert 1999, S. 118.

⁵³⁷ Vgl. Schubert 1999, S. 140-141.

⁵³⁸ Vgl. Schubert 1989, S. 46.

⁵³⁹ Vgl. Schubert 1989, S. 56-59 und 63-64.

5 Conclusio

In Wien fehlten bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum Großteil öffentliche Denkmäler, umso heftiger wurden in den folgenden Jahren die Denkmaltraditionen vor allem aus Deutschland aufgenommen und weitergeführt. Dies betrifft insbesondere das Wiener Schiller-Denkmal, das die Reihe der Dichterdenkmäler Deutschlands fortsetzt und in Österreich, den Beginn der Wiener dieser Denkmäler kennzeichnet. Wichtig für die Aufstellung der Monumente für Dichter und Künstler war das erstarkte Bürgertum, das mit den Denkmalprojekten vor allem Repräsentation für sich selbst suchte. So wurden zunächst die ‚Helden‘ der Bildung, Kunst und Wissenschaft geehrt. Kennzeichen dieser Denkmäler ist die in unterschiedlichem Maße vertretene Historisierung der Personen, um ihre Bedeutung hervorzuheben. In diesem Zusammenhang spielt der so genannte Kostümstreit eine große Rolle. Durch die ‚Kostümierung‘ in antikische Gewänder sollte der Dargestellte ‚älter‘ und bedeutender wirken. In der Wiener Denkmalszene setzte sich trotz Kritiken meist zeitgenössische Kleidung durch, scheinbare Kompromisslösungen wurden durch über den Schoß gelegte Mäntel – die optisch als antikes *panneggio* wirken – gefunden (so bei Grillparzer und Schindler).

Ab den 1880ern bis nach der Jahrhundertwende ging man dazu über, den Mitwirkenden der Ringstraßen-Zeit ebenso wie den bedeutenden Personen des 19. Jahrhunderts, also quasi den Zeitgenossen, Denkmäler zu errichten. Immer stärker wurde hierbei die Hinwendung zum Vaterländisch-Österreichischen und sogar zum Wienerischen. Man benötigte nicht mehr die Legitimation durch die Persönlichkeiten des deutschen Nachbarlandes. Nun besaß Österreich und vor allem Wien genug eigene verehrungswürdige Personen und suchte gezielt nach dieser Repräsentation.⁵⁴⁰ Schon bei den ‚älteren‘ Künstlern (G. R. Donner, Fischer v. Erlach) wurden bewusst deutschsprachige Vertreter gewählt, da diese wichtig für die Legitimation der österreichischen Tradition waren. Der Kunsthistoriker Albert Ilg trug nicht unwesentlich zu dieser Gewichtung der österreichischen Kunstgeschichte bei. Zudem wurden die Denkmäler genrehafter, die Dargestellten gaben ihre steifen Standposen auf und setzten sich gemütlich nieder. Die Sockelzonen wurden weitgehend zurückgenommen, die steinernen Personen rückten tatsächlich näher an den Betrachter heran. Diese Darstellung zeichnet vor allem die Denkmäler der Landschaftsmaler aus.

⁵⁴⁰ So wurde das Anzengruber-Denkmal in der Schillerwoche im April 1905 enthüllt, um einen österreichischen Gegenpol zu den deutsch gerichteten Feiern zu haben.

Der schon seit dem Mittelalter bekannte Brauch, den Architekten eine Büste in ihrem Werk aufzustellen, wurde zur gängigen Praxis. Vor allem Heinrich von Ferstel und Theophil Hansen wurden mehrere dieser Auszeichnungen zuteil. Kollektivdenkmäler, die meist im Zusammenhang mit Bauwerken (Technische Hochschule, Kunsthistorisches und Naturhistorisches Museum, Burgtheater) die für das Fachgebiet bekannten Personen darstellten, florierten in der Ringstraßenzeit. Doch nicht alle Projekte wurden verwirklicht (z.B. Dichterhain im Volksgarten). In diesen Denkmalreihen erscheinen die Künstler und Dichter entweder in einer Reihe Gleichgesinnter (Künstlerhaus oder Burgtheater) oder als Außenseiter unter Feldherren und historischen Persönlichkeiten (z.B. Fischer von Erlach, durch ursprüngliche Nähe zur Karlskirche legitimiert).

Einen wichtigen Punkt in der Künstler- und Dichterrepräsentation stellt die Frage nach der Erkennbarkeit der jeweiligen Profession dar. In den Denkmälern der Ringstraßenzeit ist nämlich selten direkt sichtbar, welche Profession die Dargestellten haben, vor allem wenn man erkennen sollte, ob es sich um bildende Künstler oder Dichter handelt. Durch die Rücknahme der dargestellten Attribute wird dies zunehmend schwieriger. Auch in den Beispielen aus Deutschland „die dermaßen historisierend angelegt waren, erschien [der Dichter] [...] als historische Gestalt, [...] [und wurde] kaum mehr als Dichter wahrgenommen“⁵⁴¹. Das Phänomen beschränkte sich also nicht ausschließlich auf die Wiener Denkmäler. Zudem kam hinzu, dass in der ‚Denkmalwelt‘ der Städte auch Personen mit fragwürdigem Bekanntheitsgrad verehrt wurden.

Im Zusammenhang mit dem jeweiligen Aufstellungsort (der heute nicht in allen Fällen noch original ist) und den Bauten der Ringstraße wirken die Gebäude als Ergänzung der Denkmäler und geben über Leistungen der Dargestellten Auskunft. Die Umgebung wird als szenisches Mittel genutzt, so diente bei Raimund das Volkstheater als Hintergrund, bei Schindler wurde das Grün des Stadtparks zur Landschaft, in der der Maler seine Inspiration bezog.

Generell kann die Verbindung des Dargestellten mit seinem Werk als Erkennungszeichen der Profession gesehen werden. Dichter wie Anzengruber werden in szenische Zusammenstellungen mit Figuren ihrer Werke gebracht, Maler erscheinen beim Ideensammeln in der Natur oder wie bei Waldmüller beim Skizzieren der später gemalten Szene (er bildet jedoch mit einer direkten ‚Arbeitsszene‘ eine Ausnahme). Die ‚traditionelle‘ Ikonographie mit Palette und Pinsel oder Symbolen der Musen bei den Dichtern wird nach und nach

⁵⁴¹ Selbmann 1988, S. 122.

weniger verwendet bzw. weniger akzentuiert. Die szenische Repräsentation überwiegt. Die Darstellung der Dichter mit Buch in der Hand, die sie eher als Lesende und nicht als Schreibende, wiedergibt, ist hingegen stark verbreitet. Ebenso trifft man häufig die Darstellung des Lorbeerkranzes an.

Wichtig war meiner Erkenntnis nach der Name der Person und dass man ihn gut lesbar am Denkmal anbrachte. So weiß man wer dargestellt ist, allein wenn man den Namen liest. Die kurzen Inschriften, die sich in den meisten Fällen auf den Namen und die Lebensdaten beschränken, beziehen sich auf einen starken Namenskult, der vor allem durch das Beispiel Makarts deutlich wird.⁵⁴² Die knappen Inschriften appellieren an das Wissen des Bürgertums, das versuchte seine ‚Helden‘ darstellen. Zunächst handelte es sich tatsächlich um so berühmte Leute, ‚die jeder kennen sollte‘ (Schiller, Goethe). Dann kamen auch Personen hinzu, die durch ihre Arbeit an den mit der Ringstraße verbundenen Werken lange in den Gesprächen und in der Zeitung präsent waren (Paradebeispiel Hans Makart). Damals waren diese Namen für jedermann ein Begriff, heute ist es für uns nicht mehr so leicht, alle Geehrten gleich am Namen zu erkennen. Ein gutes Beispiel ist hierfür der dritte österreichische Dichter, der an der Burgtheaterfassade in Form einer Büste geehrt wird – Friedrich Halm (Abb. 169). SELBMANN schreibt analog über das Lessing Denkmal in Berlin: „Wer nichts von Lessings literarischen Leistungen wusste – am Denkmal konnte er sie nicht ablesen.“⁵⁴³ Dies ist in Wien vor allem für die Denkmäler ab den 1890ern bezeichnend. Die Personen sind bis auf einige versteckte Attribute (Pinsel und Palette bei den Malern, ein Buch in der Hand der Dichter) nur mehr am Namen zu erkennen. Besonders um die Jahrhundertwende überdeckt die Spaziergänger/Wanderer-Pose die Identifizierung als Dichter oder Künstler.

Wie man sieht, hat die Ringstraßenepoche nicht nur ihre Dichter und Künstler dargestellt – und diese sehr unterschiedlich –, sondern vor allem sich selbst, nämlich die Hintergründe, die politischen Fragen, die sozialen Ansichten usw. – kurz: alles, was das Wien der Ringstraße geprägt hat.

⁵⁴² Der Maler wurde schon zu Lebzeiten zur Kultfigur, sein Name wurde mit einem Lebensgefühl und der dafür gebrachten Gegenständen verbunden (Makartfeste, Makartbouquet, Makarthüte, Makart-Baiser).

⁵⁴³ Selbmann 1988, S. 123.

6 Anhang

6.1 Anhang 1: Text des Handschreibens vom 20. Dezember 1857⁵⁴⁴

Se. k.k Apostolische Majestät haben bezüglich der Erweiterung der inneren Stadt Wien nachstehendes Allerhöchstes Handschreiben an den Minister des Inneren zu erlassen geruht:

„Lieber Freiherr v. Bach! Es ist Mein Wille, daß die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und dabei auch auf die Regulierung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zum Ende bewillige Ich die Auflassung der Umwallung und Fortifikationen der inneren Stadt, so wie der Gräben um dieselbe.

Jener Theil der durch Auflassung der Umwallung der Fortifikationen und Stadtgräben gewonnenen Area und Glacis-Gründe, welcher nach Maßgabe des zu entwerfenden Grundplanes nicht einer anderweitigen Bestimmung vorbehalten wird, ist als Baugrund zu verwenden und der daraus gewonnene Erlös hat zur Bildung eines Baufondes zu dienen, aus welchem die durch diese Maßregel de Staatsschatze erwachsenden Auslagen, insbesondere auch die Kosten der Herstellung öffentlicher Gebäude, so wie die Verlegung der noch nöthigen Militär-Anstalten bestritten werden sollen.

Bei der Entwerfung des bezüglichen Grundplanes und nach Meiner Genehmigung desselben bei der Ausführung der Stadterweiterung ist von nachstehenden Gesichtspunkten auszugehen:

Mit der Wegräumung der Umwallung der Fortifikationen und der Ausfüllung der Stadtgräben ist in der Strecke von der Biberbastei bis an die Umfassungsmauer des Volksgartens in der Art zu beginnen, daß längs dem Donaukanale ein breiter Quai hergestellt und von der vom Schottenthore bis zum Volksgarten gewonnene Raum theilweise zur Regulierung des Exerzierplatzes benützt werden kann.

Zwischen diesen gegebenen Punkten hat zunächst die Erweiterung der inneren Stadt in der Richtung gegen die Rossau und die Alservorstadt zu geschehen, einerseits dem Donaukanale, andererseits der Grenzlinie des Exerzierplatzes folgend, jedoch mit Bedacht auf die entsprechende Einschließung der im Bau begriffenen Votivkirche.

Bei der Anlage dieses neuen Stadttheiles ist zuvörderst auf die Erbauung einer befestigten Kaserne, in welcher auch die große Militär-Bäckerei und das Stabsstockhaus unterzubringen sind, Rücksicht zu nehmen und hat diese Kaserne achtzig (80) Wiener Klafter von der Augarten-Brücke nach abwärts entfernt, in der verlängerten Achse der dorthin führenden Hauptumfahrungsstraße zu liegen zu kommen.

Der Platz vor Meiner Burg nebst dem zu beiden Seiten desselben befindlichen Gärten hat bis auf weitere Anordnung in seinem gegenwärtigen Bestande zu verbleiben.

Die Fläche außerhalb des Burgthores bis zu den kaiserlichen Stallungen ist frei zu lassen. Ebenso hat der Theil des Hauptwalles (Biberbastei), auf dem die Meinen Namen führende Kaserne liegt, fortzubestehen.

Die fernere Erweiterung der inneren Stadt ist bei dem Kärnthnerthore und zwar auf beiden Seiten desselben in der Richtung gegen die Elisabeth- und Mondschein-Brücke bis gegen das Karolinenthor vorzunehmen.

Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen General-Kommando's, einer Stadt-Kommandantur, eines Opernhauses, eines Reichsarchivs, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann der nöthigen Gebäude für Museen und Galerien ist Bedacht zu

⁵⁴⁴ Wiener Zeitung, 25.12.1857, S. 1-2.

nehmen und sind die hiezu zu bestimmenden Plätze unter genauerer Angabe des Flächen-Ausmaßes zu bezeichnen.

Der Raum vom Karolinenthore bis zum Donaukanale soll ebenfalls frei bleiben, desgleichen der große Exerzirplatz der Garnison vom Platze vor dem Burgthore an bis in die Nähe des Schottenthores, und hat letzterer an den Platz vor dem Burgthore unmittelbar anzuschließen.

Vom der befestigten Kaserne am Donaukanale an bis zum großen Exerzierplatz hat in gerader Linie ein Raum von Einhundert (100) Wiener Klafter Breite frei und unbebaut belassen zu werden. Sonst soll aber im Anschluß an den Quai längs dem Donaukanal rings um die innere Stadt ein Gürtel in der Breite von mindestens vierzig (40) Klafter, bestehend aus einer Fahrstraße mit Fuß- und Reitwegen zu beiden Seiten, auf dem Glacisgrunde in der Art angelegt werden, daß dieser Gürtel eine angemessene Einfassung von Gebäuden abwechselnd mit freien zu Gartenanlagen bestimmten Plätzen erhalte.

Die übrigen Hauptstraßen sind in entsprechender Breite und selbst die Nebenstraßen nicht unter acht Klafter Breite anzutragen.

Nicht minder ist auf die Errichtung von Markthallen und deren entsprechende Vertheilung Bedacht zu nehmen.

Zugleich ist auch bei Entwerfung der Grundplanes über die Stadterweiterung die Regulierung der inneren Stadt im Auge zu behalten und daher der Eröffnung entsprechender neuer Ausgänge aus der inneren Stadt unter Bedachtnahme auf die in die Vorstädte führenden Hauptverkehrs-Linien, gleichwie der Herstellung neuer, jene Verkehrslinien vermittelnder Brücken die geeignete Beachtung zuzuwenden.

Zu Erlangung eines Grundplanes ist ein Konkurs auszuschreiben und ein Programm nach den hier vorgezeichneten Grundsätzen, jedoch mit dem Beisatze zu veröffentlichen, daß im Übrigen den Konkurrenten freier Spielraum bei der Entwerfung des Planes gelassen werde, gleichwie sonstige hierauf bezügliche geeignete Vorschläge nicht ausgeschlossen sein sollen.

Für die Beurteilung der eingelangten Grundpläne ist eine Kommission aus Repräsentanten der Ministerien des Inneren, des Handels, ferner Meiner Militär-Central-Kanzlei, der Obersten Polizei-Behörde, einem Abgeordneten der Nieder-Österreichischen Statthalterei und dem Bürgermeister der Stadt Wien, dann aus geeigneten, von dem Ministerium des Inneren im Einvernehmen mit den übrigen hier erwähnten Centralstellen zu bestimmenden Fachmännern unter dem Vorsitze eines Sektions-Chefs des Ministeriums des Inneren zu bilden und sind drei dieser Kommission als die besten erkannten Grundpläne mit Preisen und zwar in den Beträgen von zweitausend, eintausend und fünfhundert Stück k. k. Münzdukaten in Gold zu betheilen.

Die hiernach als die vorzüglichsten erkannten drei Grundpläne sind Mir zur Schlußfassung vorzulegen, so wie über die weiteren Modalitäten der Ausführung unter Erstattung der bezüglichen Anträge Meine Entschließung einzuholen sein wird.

Sie haben wegen der Ausführung dieser Meiner Anordnungen sogleich das Entsprechende zu verfügen.

Wien, am 20. Dezember 1857.

Franz Joseph m.p.

Dieses Allerhöchste Handschreiben wird mit dem Beisatze zu allgemeinen Kenntniß gebracht, daß die darin angeordnete Konkursausschreibung demnächst nachfolgen wird.

6.2 Anhang 2: Gedichte

6.2.1 Schiller's Standbild von Anastasius Grün:

Ins Schiller-Album.

Lodert, ihr deutschen
Herzen in Flammen!
Schlaget zu Einem
Brande zusammen!

Daß sich das Erze
Formend belebe!
Daß sich des Dichters
Bild draus erhebe!

Riesig und glänzend
Tönend soll's ragen,
Memnon Germania's,
Da es will tagen!

Doch auch zu tönen
Soll es bedacht sein,
Bräch' einst in Deutschlands
Herzen die Nacht ein!

Dann in der Zwietracht
Düsteren Tagen
Weit soll es dröhnen,
Laut soll es sagen:

Lodert, ihr deutschen
Herzen in Flammen!
Schlaget zu Einem
Brande zusammen! ⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ Grün 2001.

6.2.2 Ferdinand von Saar: Gedicht zur Enthüllung des Goethe-Denkmal

Nun leuchtet auf das hehre Bild! --
Lang hat's

Gefehlt in jenem Ehrenkranz, der Wien
Mit Hochgestalten schmückt aus Erz und Marmor.
Es leuchtet auf, und ihm vorüber wogt
Der breite Strom des Lebens uns'rer Stadt.
O schaut, in Ehrfurcht und Bewund'ung schaut
Zu Ihm empor, der deutscher Dichtung Größe
Weithin erstrahlen ließ über die Welt! ...

Goethe! Nicht eitel sei genannt sein Name –

Nicht seines allgewalt'gen Schaffens Ruhm
Mit dürft'ger Worte schwachem Klang gemessen!
Wir wissen, was er war und ist – und ewig
Sein wird!

Doch nein: wir wissen es nicht Alle!
Wie Vielen von den Tausenden, die hier
Im Drang des Tags vorüber eilen werden,
Ist selbst sein Name fremd! Und ach, wie Vielen,
Die diesen Namen kennen, ist der Geist
Des Dichters noch ein Buch mit sieben Siegeln!
Darum ragt jetzt das Bild in Sichtbarkeit
Ein mahndend Zeichen auf: »Lernt Goethe kennen!«
So spricht's vernehmlich zu Unzähligen –
Zu Jenen auch, die ihn zu kennen glauben ...

Doch wer schon teilhaft seines Geist's geworden,
Wer da erfüllt von ihm ist und durchdrungen,
Erfreue sich am Anblick des Gewalt'gen,
Wie ihn der heim'sche Künstler uns gebildet.
In Nachempfindung der olymp'schen Züge,
Die er im Leben trug. Ein Schmuck für Wien,
Glänzt dieses Denkmal für ganz Österreich,
Gehört's der Welt, gehört's der Menschheit an,
Die unablässig nach Vollendung ringt –
Nach jener hohen seelischen Vollendung,
Die sich in Goethe leuchtend offenbart.
So ist dies Bild ein Sinnbild auch der Zukunft,
Der wir aus Bängnissen der Gegenwart
Mit froher Zuversicht entgegenblicken:
Nach Qual und Streit, nach Kampf und blut'gen Kriegen
Wird sie dereinst in diesem Zeichen siegen!⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Saar 2011.

6.2.3 Ferdinand von Saar: Festgedicht zur Enthüllung des Raimund-Denkmales

Und so geschieht es heut! Die Hülle sinkt
Von einem Standbild, das so lang gefehlt
In jenem reichen Krank aus Erz und Marmor,
Der Wien mit hehren Bildnissen durchflieht –
In jenem Ehrenkranz von Hochgestalten,
die Österreichs Größe, Stolz – und Liebe sind!
[...]
Das Volk erkenne stolz den Sohn des Volkes,
Der sich im Doppelflug emporgeschwungen
Aus Not und Dürftigkeit zu Höhn der Kunst,
Wo er den Großen sich gesellt – und auch
Nicht fern den Größten steht.⁵⁴⁷

6.2.4 Rudolf Hawel: Festgedicht zur Enthüllung des Anzengruber-Denkmales

Es kann da nix g'schegn.
Is a g'spassiger Spruch, wann ma's richti' betracht',
Wi'rn's erstemal g'sagt hast, hat all's hellauf g'lacht,
Und in Kopf hab'n da beutelt die g'scheitesten Leut',
„Es kann da nix g'schegn“ – ja, red't denn der g'scheit?
„Es kann da nix g'schegn“ – ja, am richtigen Ort,
In Kampf und Streit is a's richtige Wort,
A trutzige Red' und a kraftvollr Seg'n
für an kernhaften Mann: „Es kann da nix g'schegn“.
Voll Sorg'n und Kummer, voll Müahsal und Plag'
War dem Dichter, dem armen, fast jedweder Tag,
Bis der Pfarrer von Kirchfeld sein' Predi' hat g'macht
Und die freudvolle Botschaft vom Glück eahm hat bracht –
Die freudvolle Botschaft von besserer Zeit,
Wia hat er da aufg'jauchzt in Jubel und Freud',
Und Sorg'n und Zweifel, wia Schnee tan's vageh'n:
„Sie hab'n di verstanden“ – es kann da nix g'schegn.
D'rauf san viel Jahr' vaganga, recht bös war die Zeit,
Hat eahm guldenweis Laad bracht und kreuzerweis Freud'.
Und was hat er hat g'schaff'n, war vielen nit recht,
Was den oan oft d'ran g'freut hat, war den anderen viel z'schlecht.
Gar g'sagt hab'n's: Von Bildung is netta ka' Spur,
Was will ma denn hab'n? ,s is a Volksdichter nur!
Er denkt si', sie red'n halt, so wia sis's versteh'n,
,s is a lustige Welt – es kann da nix g'schegn.
Und recht hat er g'habt trotz Mißgunst und Neid,
Was der Volksdichter g'schaff'n, lebt alles no heut'.
Lebt alles no heut', lebt alles no fort,
Sein Dichten, sein Denken, sein Werk und sein Wort.
Für alles kummt amol da zahlade Tag,
Was ,s Leben versamt hat, heut' hol' ma's halt nach –
Dein' trutzige Red' war a kraftvoller Seg'n,
Heut' jubeln wir alle „Es kann da nix g'schegn“.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Kapner 1973, S. 187.

⁵⁴⁸ Rudolf Hawel: Es kann da nix g'schegn, zit. nach: Bettelheim/Fellner 1905, S. 15-16.

6.2.5 Heinrich Heine: Wo?

Wo?

Wo wird einst des Wandermüden
Letzte Ruhestätte sein?
Unter Palmen in dem Süden?
Unter Linden an dem Rhein?
Werd ich wo in einer Wüste
Eingescharrt von fremder Hand?
Oder ruh ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand?
Immerhin! Mich wird umgeben
Gotteshimmel, dort wie hier,
Und als Totenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir.⁵⁴⁹

⁵⁴⁹ Heine 2011.

6.3 Tabelle: Denkmäler der Ringstraße ⁵⁵⁰

	Name	Profession	Bildhauer	
1780	Kaiser Franz Stephan I.	Lothringer, 1708 - 1765	Balthasar F.Moll	Abb. 6
1807	Kaiser Josef II.,	Habsburger, 1741 - 1790	Franz Anton Zauner	Abb. 7
1824	Äußeres Burgtor	Soldatendenkmal	Pietro Nobile	
1846	Kaiser Franz II./I.	Habsburger, 1768 - 1835	Pompeo Marchesi	Abb. 8
1860	Erzherzog Carl	Feldherr, 1771 - 1847	Anton Dominik Fernkorn	Abb. 9
1862	Kolumbus Christoph	Seefahrer, 1451 - 1506	Josef Cesar	
1862	Smith Adam	Wirtschaftstheoretiker, 1723 - 1790	Josef Cesar	
1863	Ressel Josef	Erfinder der Schiffs- schraube, 1793 - 1857	Anton Dominik Fernkorn	Abb. 13
1865	Prinz Eugen von Savoyen	Feldherr, 1663 - 1736	Anton Dominik Fernkorn	Abb. 10
1865	Donauweibchen		Hanns Gasser	
1865	Gluck Christoph Willibald Ritter	Komponist, 1714 - 1787	Vinzenz Pilz, Max Kremser	
1867	Fürst Schwarzenberg Karl Philipp	Feldherr, 1771 - 1820	Ernst Julius Hähnel	Abb. 11
1867	Markgraf Heinrich Jasomirgott	Babenberger, 1114 - 1177	Franz Melnitzky	Abb. 49
1867	Sonnenfels Josef	Jurist, Schriftsteller, Staatsrat, 1733 - 1817	Hanns Gasser	Abb. 48
1867	Starhemberg Graf Rüdiger	Feldmarschall, 1638 - 1701	Johann Baptist Feßler	Abb. 51
1867	Leopold der VI., der Glorreiche	Babenberger, 1180 - 1230	Johann Preleuthner	Abb. 45
1867	Rudolf der Stifter	Habsburger, 1339 - 1365	Josef Gasser	Abb. 50
1867	Fischer v. Erlach, Johann Bernhard	Architekt, 1693 - 1742	Joseph Cesar	Abb. 52
1867	Salm Niklas	Feldherr, 1459 - 1530	Matthias Purkarthofer	Abb. 46
1867	Kollonitsch Graf Leo- pold	Erzbischof, Staatsmann 1631 - 1701	Vinzenz Pilz	Abb. 47
1872	Schubert Franz	Komponist, 1797 - 1828	Kundmann, Theo- phil Hansen	Abb. 130
1876	Schiller Friedrich	Schriftsteller, 1759 - 1805	Johannes Schilling	Abb. 22

⁵⁵⁰ Informationen siehe Abraham 2011, formatiert und ergänzt von der Verfasserin.

1877	Zelinka Andreas	Bürgermeister, 1802 - 1897	Franz Pönninger	
1879	Michelangelo Buonarroti	Maler, 1475 -1564	Anton Paul Wagner	Abb. 61
1879	Dürer Albrecht	Maler, Grafiker, 1471 - 1528	Anton Schmidgruber	Abb. 60
1880	Beethoven Ludwig van	Komponist, 1770 - 1827	Kaspar Zumbusch	Abb. 20
1882	Rathausmann		Alexander Nehr	
1882	Raffael	Maler, 1483 - 1520	Johann Jakob Silbernagel	Abb. 62
1882	Rubens Peter Paul	Maler, 1577 - 1640	Viktor Tilgner	Abb. 59
1888	Calderon Pedro, de la Barca	spanischer Dichter, 1600 - 1681	Viktor Tilgner	Abb. 53
1888	Goethe Johann	Schriftsteller, 1749 - 1832	Viktor Tilgner	Abb. 54
1888	Grillparzer Franz	Schriftsteller, 1791 - 1872	Viktor Tilgner	Abb. 55
1888	Halm Friedrich	Schriftsteller, 1806 - 1871	Viktor Tilgner	Abb. 55
1888	Hebbel Friedrich	Schriftsteller, 1813 - 1863	Viktor Tilgner	Abb. 55
1888	Lessing Gotthold Ephraim	Schriftsteller, 1729 - 1781	Viktor Tilgner	Abb. 54
1888	Molière Jean-Baptiste	Schriftsteller, 1622 - 1673	Viktor Tilgner	Abb. 53
1888	Schiller Friedrich	Schriftsteller, 1759 - 1805	Viktor Tilgner	Abb. 54
1888	Shakespeare William	Schriftsteller, 1564 - 1616	Viktor Tilgner	Abb. 53
1888	Kaiserin Maria Theresia	Habsburgerin, 1717 - 1780	Zumbusch, Hasenauer	
1889	Grillparzer Franz	Schriftsteller, 1791 - 1872	Kundmann, Weyr, Hasenauer	Abb. 95
1890	Liebenberg Andreas	Bürgermeister, 1627 - 1683	Johann Silbernagl	
1891	Grün Anastasius	Schriftsteller, 1806 - 1876	Karl Schwerzek	Abb. 93
1892	Lenau Nikolaus	Schriftsteller, 1802 - 1850	Karl Schwerzek	Abb. 94
1892	Radetzky Johann Wenzel	Feldmarschall, 1766 - 1858	Kaspar von Zumbusch	
1895	Schindler Emil Jakob	Maler, 1842 - 1892	Edmund Hellmer	Abb. 131
1896	Schmidt Friedrich	Architekt, 1825 - 1891	Edmund Hofmann von Aspernburg	Abb. 148

1896	Thukydides	griech. Geschichtsschreiber, 454 v. Chr. - 399 v. Chr.	Richard Kauffungen	
1896	Mozart Wolfgang Amadeus	Komponist, 1756 - 1791	Viktor Tilgner	Abb. 141
1896	Sallustius Gaius	röm. Geschichtsschreiber, 86 v. Chr. - 34 v. Chr.	Wilhelm Seib	
1898	Raimund Ferdinand	Schriftsteller, 1790 - 1836	Franz Vogl	Abb. 116
1898	Makart Hans	Maler, 1840 - 1884	Viktor Tilgner, Fritz Zerritsch.	Abb. 135
1898	Herodot	griech. Geschichtsschreiber, 480 v. Chr. - 424 v. Chr.	Karl Schwerzek	
1898	Tacitus Publius	röm. Geschichtsschreiber, 58 - 120 n. Chr.	Karl Sterrer	
1899	Polybios	griech. Geschichtsschreiber, 200 v. Chr. - 120 v. Chr.	Alois Düll	
1899	Xenophon	griech. Geschichtsschreiber, 426 v. Chr. - 355 v. Chr.	Hugo Haerdtl	
1899	Erzherzog Albrecht	Habsburger, 1817 - 1895	Kaspar von Zumbusch	
1899	Bruckner Anton	Komponist, 1824 - 1896	Viktor Tilgner	
1900	Marc Anton	römischer Staatsmann, 82 v. Chr. - 30 v. Chr.	Arthur Strasser	
1900	Goethe Johann Wolfgang	Schriftsteller, 1749 - 1832	Edmund Hellmer	Abb. 33
1900	Leonardo da Vinci	Maler, Bildhauer, Architekt, 1452 - 1519	Edmund Hofmann von Aspernburg	Abb. 63
1900	Cäsar Julius	röm. Staatsmann, 100 v. Chr. - 44 v. Chr.	Josef Beyer	
1900	Titus Livius	röm. Geschichtsschreiber, 59 v. Chr. - 17 n. Chr.	Josef Lax	
1901	Rossebändiger		Josef Lax	
1902	Amerling Friedrich	Maler, 1803 - 1887	Johannes Benk	Abb. 146
1903	Schrötter Anton, Ritter von Kristelli	Chemiker, Mineraloge, 1802 - 1875	Alfons Canciani	
1903	Ferstel Heinrich	Architekt, Oberbaurat, 1828 - 1883	Artur Kaan (bei TU)	
1903	Stampfer Simon	Mathematiker, 1792 - 1866	Franz Seifert	

1903	Hochstetter Ferdinand	Geologe, Forscher, 1829 - 1884	Richard Jakitsch	
1903	Radinger Johann	Ingenieur, 1842 -1901	Richard Kauffungen	
1903	Rebhann Georg, Ritter von Aspernbruck	Bauingenieur, 1824 - 1892	Richard Luksch	
1903	Prechtl Johannes	erster Direktor der Technik, 1778 - 1854	Rudolf Weyr	
1903	Burg Adam	Mathematiker, 1797 - 1882	Theodor Charlemont	
1904	Kaiser Franz Joseph I.	Habsburger, 1830 - 1916	Johannes Benk, Josef Tuch	
1904	Donner Georg Raphael	Bildhauer, 1693 - 1741	Richard Kauffungen	Abb. 77
1905	Anzengruber Ludwig	Schriftsteller 1839 - 1899	Erich Ghezzi	Ab. 122
1905	Strauß-Lanner-Denkmal	Komponisten	Franz Seifert, Robert Oerley	
1905	Hansen Theophil	Architekt, 1813 - 1891	Hugo Haerdtl	Abb. 86
1905	Canon Hans	Maler, 1829 - 1885	Rudolf Weyr	Abb. 143
1906	Deutschmeister-Denkmal		Johannes Benk, Anton Weber	
1907	Kaiserin Elisabeth	'Sisi', 1837 - 1898	Hans Bitterlich, Friedrich Ohmann	Abb. 103
1908	Brahms Johannes.	Komponist, 1833 - 1897	Rudolf Weyr	Abb. 38
1909	Velázquez Diego Rodríguez	Maler, 1599 - 1660	Anton Brenek	Abb. 64
1910	Bramante Donato	Architekt, 1444 - 1514	Emmerich Alexius Swoboda	Abb. 65
1912	Kneipp Sebastian	Pfarrer, Naturheilkundler, 1821 - 1897	Carl Wollek	
1913	Coch Georg	Ökonom, Gründer der PSK, 1842 - 1890	Hans Scherpe	
1913	Tizian	Maler, 1490 - 1576	Hans Scherpe	Abb. 66
1913	Waldmüller Ferdinand Georg	Maler, 1793 - 1865	Josef Engelhart	Abb. 151
1915	Wehrmann in Eisen		Josef Müllner	
1921	Strauß Johann, Sohn	Komponist 1825 - 1899	Edmund Hellmer	
1921	Jugendlicher Athlet		Josef Müllner	
1926	Suess Eduard	Geologe, 1831 - 1914	Franz Seifert	
1926	Mach Ernst	Wissenschaftler, Physiker, 1833 - 1916	Heinz Peteri	
1926	Popper-Lynkeus Josef	Ingenieur, Schrift- steller, 1838 - 1921	Hugo Taglang	

1926	Lueger Karl, Dr.	Bürgermeister, 1844 - 1910	Josef Müllner	
1928	Labor Josef	Komponist, 1842 - 1924	Fritz Hänlein	
1928	Abraham a Sancta Clara	Prediger, 1644 - 1709	Hans Schwathe	
1928	Denkmal der Republik (Hanusch, Adler, Tandler)	Politiker	Seifert, Hanak, Wollek (Petrucci)	
1929	Giradi Alexander	Schauspieler, 1850 - 1918	Otto Hofner	
1930	Wagner Otto	Architekt, 1841 - 1918	Josef Hoffmann, Oswald Haerdtl	
1932	Marcus Siegfried	Erfinder des Auto- mobils, 1831 - 1898	Franz Seifert	
1933	Madersperger Josef	Nähmaschinen-Erfinder, 1768 - 1850	Carl Philipp	
1945	Russendenkmal	Opferdenkmal	Awakowitsch Michail Intesarjan	
1958	Zamenhof Ludwig	Sprachforscher, 1859 - 1917	Josef Müller- Weidler	
1962	Seitz Karl	Bürgermeister, 1869 - 1950	Gottfried Buchberger	
1963	Körner Theodor	Bundespräsident, 1873 - 1957	Hilde Uray	
1966	Gabelsberger Franz Xa- ver	Stenograph, 1789 - 1849	Rudolf Schmidt	
1967	Renner Karl.	Bundespräsident, 1870 - 1950	Alfred Hrdlicka	
1967	Raab Julius	Politiker, 1891 - 1964	Clemens Holzmeister	
1975	Weinheber Josef	Schriftsteller, 1892 - 1945	Josef Bock	
1980	Lehár Franz	Komponist, 1870 - 1948	Franz Coufal	
1980	Stolz Robert	Komponist, 1880 - 1975	Rudolf Friedl	
1985	Schärf Adolf, Dr.	Bundespräsident, 1890 - 1965	Alfred Hrdlicka	
1985	Rathausmann-Kopie		Fritz Tiefenthaler	
1985	Denkmal Opfer des Faschismus		Leopold Grausam	
1985	Freud Sigmund	Arzt, Psychoanalytiker, 1856 - 1939	unbekannt	
1986	Kokoschka Oskar	Maler, Grafiker, 1886 - 1980	Alfred Hrdlicka	
1993	Denkmal Gestern-Heute		Hubert Wilfan	
1995	Gmeiner Hermann	Sozialpädagoge, 1919 - 1986	Erich Boltensstern	

1998	Wiener Trio		Philip Johnson	
1999	Hl. Antonius,	Heiligenfigur	Erich Ghezzi	
1999	Ringel Erwin	Psychiater, 1921 - 1994	Josef Zenzmaier	
2000	Werfel Franz	Schriftsteller, 1890 - 1945	Ohan Petrosjan	
2001	Vivaldi Antonio	Komponist, 1678-1741	Gianni Arico	
2002	Denkmal der Exekutive	Opferdenkmal	Florian Schaumberger	
2004	Europäische Union, PaN-Tisch, Baumkreis			
2007	Donauwalzer		unbekannt	
2008	Basiliskenbrunnen		Wilhelm Bubeck	

7 Literatur

7.1 Monographien und Publikationen

Alker 1953.

Ernst Alker, Anzengruber, in: Neue deutsche Biographie, 1. Band, Aachen bis Beham, Berlin: Duncker & Humbold 1953, S. 320-321.

Beenken 1944.

Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München: Verlag F. Bruckmann 1944

Belting 2008.

Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München: Verlag C. H. Beck 2008.

Bernhard 1992.

Marianne Bernhard, Die Wiener Ringstraße. Architektur und Gesellschaft 1858-1906, Wien: Kremayr & Scheriau 1992

Bettelheim/Fellner 1905.

Anton Bettelheim, Richard Fellner: Das Anzengruber-Denkmal auf dem Schmerling-Platz in Wien. Rechenschafts-Bericht des geschäftsführenden Ausschusses, hg. v. Anzengruber-Curatorium, Wien: Verlag des Denkmalausschusses 1905

Bischoff 2008.

Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008

Bösel/Krasa 1994.

Richard Bösel/ Selma Krasa, Einleitung, in: Dies., Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994

Buxbaum 1999.

Elisabeth Buxbaum, Wiener Goethe-Verein [Hg.]: Goethe und Österreich: "was ich dort gelebt, genossen, ..." ; das Buch zur gleichnamigen Ausstellung des Wiener Goethe-Vereins ... ; Prunksaal der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien, 9. September - 26. Oktober 1999. Wien: Wiener Goethe-Verein 1999

Craske/Wrigley 2004.

Matthew Craske/Richard Wrigley, Introduction, in: Dies. (Hg.), Pantheons. Transformations of a monumental idea, Aldershot: Ashgate 2004, S. 1-10. (Subjekt – Object: New studies in sculpture)

Dehio 2003a.

Bundesdenkmalamt (Hg.), Wien. I. Bezirk – Innere Stadt, Horn/Wien: Verlag Berger 2003 (Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreich)

Dehio 2003b.

Bundesdenkmalamt (Hg.), Niederösterreich südlich der Donau, Teil 1, A bis L, Horn/Wien: Verlag Berger 2003 (Dehio-Handbuch, Die Kunstdenkmäler Österreich)

Dmytrasz 2008.

Barbara Dmytrasz, Die Ringstraße. Eine europäische Bauidee, Wien: Amalthea Signum Verlag 2008

Drewes 1994

Franz Josef Drewes, Hans Canon (1829-1885), Werkverzeichnis und Monographie, Bd. 2, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1994.

Eggert 1971.

Klaus Eggert, Die Ringstraße, Wien/Hamburg: Paul Zsolnay Verlag 1971. (Wiener Geschichtsbücher Bd. 7, hg. v. Peter Pötschner)

Engelhart 1943.

Josef Engelhart, Ein Wiener Künstler erzählt. Mein Leben und meine Modelle, Wien: Wilhelm Andermann Verlag 1943

Gamer 1972.

Jörg Gamer, Goethe-Denkmäler – Schiller-Denkmäler, in: Hans Ernst Mittig/ Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert . Deutung und Kritik, München: Prestel-Verlag 1972, S. 141-162

Geese 2000.

Uwe Geese, Skulptur des Klassizismus, in: Rolf Toman (Hg.), Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung. 1750-1848, Köln: Könemann 2000, S. 250-317..

Goethe 1994.

Johann Wolfgang von Goethe, Die Wahlverwandtschaften, Zweiter Teil, Erstes Kapitel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994

Haas/Stekl 1995.

Hans Haas/Hannes Stekl, Einleitung, in: Dies. (Hg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag Wien 1995, S. 9-22

Häntzschel 1985.

Günter Häntzschel, Lenau, in: Neue deutsche Biographie, 14. Band, Laverrenz bis Locher-Freuler, Berlin: Duncker & Humboldt 1985, S. 195-198.

Hartmann 1976.

Wolfgang Hartmann, Der historische Festzug, München: Prestel 1976 (Studien zur Kunst des 19. Jh. Bd. 35)

Hartmann 1996.

P.W. Hartmann (Hg.), Kunstlexikon, 1996.

Harnisch/Martz 2007.

Ruth Harnisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007, S. 329-348. (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007)

Hevesi 1903.

Ludwig Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert, 2. Band, 1848-1900, Leipzig: Seemann 1903. (Geschichte der modernen Kunst 3)

Hevesi 1986.

Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908, wiederherausgegeben und eingeleitet von Otto Breicha, Reprint Klagenfurt: Ritter Verlag 1986

Hipp 2007.

Hermann Hipp, Der Hamburger Gottfried Semper, in: Henrik Karge [Hg.], Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 77-100

Hofmann 1906.

Albert Hofmann, Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Handbuch der Architektur Viertes Teil, 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen, Heft 2b: Denkmäler, II. Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1906. (Handbuch der Architektur, 4. Teil, 8. Halbband, Heft 2b, II)

Huber-Rebenich 2006.

Gerlinde Huber-Rebenich, Zur Wahrnehmung der Bildenden Kunst durch Literaten im Umfeld Dürers. Eobanus Hessus im Vergleich mit Joachim Camerarius, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.), Künstler und Literat: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance. Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 75-96

Kadlec 2010.

Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010

Kanz 1993.

Roland Kanz, Dichter und Denker im Portrait. Spurengänge zur deutschen Portraitkultur des 18. Jahrhunderts, München: Deutscher Kunstverlag 1993

Kapner 1969.

Gerhardt Kapner, Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien: Jugend und Volk 1969

Kapner 1970.

Gerhardt Kapner, Freiplastik in Wien, Wien/München: Jugend und Volk 1970. (Wiener Schriften Heft 31)

Kapner 1972.

Gerhard Kapner, Skulpturen des 19. Jahrhunderts als Dokumente der Gesellschaftsgeschichte – eine kultursoziologische Studie am Beispiel einiger Ringstraßendenkmäler in Wien, in: Hans Ernst Mittig/ Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert . Deutung und Kritik, München: Prestel-Verlag 1972, S. 9-17

Kapner 1973.

Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. IX, Plastik 1)

Keutner 1956.

Herbert Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 138-168.

Kieslinger 1972.

Alois Kieslinger, Die Steine der Wiener Ringstraße. Ihre technische und künstlerische Bedeutung, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1972. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. IV)

Kitlitschka 1981.

Werner Kitlitschka, Die Malerei der Wiener Ringstraße, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1981. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. X)

Kortz 1906.

Paul Kortz, Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts: Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung, 2. Band: Hochbauten, Architektur und Plastik, Wien: Gerlach & Wiedling 1906.

Kracher 1966.

Alfred Kracher, Grün, in: Neue deutsche Biographie, 7. Band, Grassauer bis Hartmann, Berlin: Duncker & Humbold 1966, S. 185-186.

Krasa 1994a.

Selma Krasa, Entwürfe für das Goethe Denkmal. Rudolf Weyr, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 120-124, Kat.Nr. 77-79

Krasa 1994b.

Selma Krasa, Entwürfe für das Grillparzer-Denkmal. Carl Hasenauer, Carl Kundmann, Rudolf Weyr, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 126-132, Kat.Nr. 80-86

Krasa 1994c.

Selma Krasa, Zwei Entwürfe für das Waldmüller-Denkmal. Josef Engelhart, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 149-151, Kat. 102-103

Krause 1980.

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. IX, Plastik 3)

Kris/ Kurz 1980.

Kris, Ernst/ Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980

Kristan 1994.

Markus Kristan, Die Bauplastik der Wiener Ringstraße, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S.199-211

Kristan 1998.

Markus Kristan: Denkmäler der Gründerzeit in Wien, in: Stefan Riesenfellner (Hg.): Steinernes Bewusstsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 77-165

Maaz 2007.

Bernhard Maaz, affirmativ // subversiv. Französische Portraitplastik von Houdon bis Daumier, in: (Hg.), Von Houdon bis Rodin. Französische Plastik des 19. Jahrhunderts, Aust. Kat. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 28.4.-26.8.2007, Heidelberg: Kehrer 2007, S. 19 – 27.

MacDonald 2002.

William L. MacDonald, The Pantheon: design, meaning, and progeny, Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 2002.

Martini 2000.

Wolfram Martini, Prospektive und retrospektive Erinnerung. Das Pantheon Hadrians in Rom, in: Ders. (Hg.), Architektur und Erinnerung, Göttingen 2000. (Formen der Erinnerung Bd. 1). S. 19-44

Mikoletzky 1995.

Juliane Mikoletzky, Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859-1905, in: Hans Haas/Hannes Stekl (Hg.), Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag Wien 1995, S. 165-183

Müller 1984.

Peter Müller, Die Ringstraßengesellschaft, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984

Poch-Kalous 1970.

Margarethe Poch-Kalous, Wiener Plastik im 19.Jahrhundert, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien, Wien 1970 (Geschichte der Stadt Wien Neue Reihe Bd. VII,1)

Pötzl-Malikova 1976.

Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1976. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. IX, Plastik 2)

Raabe 1968.

Raabe, Paul: Lorbeerkranz und Denkmal. Wandlungen der Dichterhuldigung in Deutschland. In: Eckehard Catholy/Winfried Hellmann [Hg.]: Festschrift für Klaus Ziegler. Tübingen: Niemayer 1968, S. 411-426

Reiter 2002.

Cornelia Reiter, Der Denkmalkult, in: Gerbert Frodl [Hg.], 19. Jahrhundert, München: Prestel 2002, S.504-507. (Geschichte der Bildenden Kunst, Bd. 5)

Riesenfellner 1998.

Stefan Riesenfellner: Zwischen deutscher „Kulturnation“ und österreichischer „Staatsnation“. Aspekte staatlicher und nationaler Repräsentanten in Dichter- und Musikerdenkmälern der Wiener Ringstraße bis zum Ersten Weltkrieg, in: Stefan Riesenfellner [Hg]: Steinernes

Bewusstsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998, S. 269-303

Schneider 1977.

Mechthild Schneider, Künstlerdenkmäler in Frankreich. Ein Thema der Auftragsplastik im 19. Jahrhundert, Inauguraldiss. Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main, Frankfurt/Main 1977.

Schubert 1989.

Dietrich Schubert, „Jetzt wohin?“. Das ‚deutsche Gedächtnismal‘ für Heinrich Heine, in: Joseph A. Kruse [Hg.], Heine Jahrbuch 1989, 28. Jahrgang, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag 1989, S. 43-71

Schubert 1990.

Dietrich Schubert, Der Kampf um das erste Heine-Denkmal. Düsseldorf 1887-1893. Mainz 1893-1894. New York 1899, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln: Dumont Buchverlag 1990, S. 241-272. (Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte Bd. LI)

Schubert 1999.

Dietrich Schubert, „Jetzt Wohin?“. Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln: Böhlau Verlag 1999. (Beiträge zur Geschichtskultur Band 17)

Selbmann 1988

Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart: Metzler 1988

Semper 1892.

Gottfried Semper, Entwurf eines Programmes für die bildnerische Decoration der Façaden des k. k. Museums für Kunst und Alterthum, in: Die k. k. Hofmuseen in Wien und Gottfried Semper. Drei Denkschriften Gottfried Semper's herausgegeben von seinen Söhnen, Innsbruck: A. Edlinger's Verlag 1892, S. 49-63

Settele 1995.

Matthias Settele, Denkmal. Wiener Stadtgeschichten. Vom Walzerkönig bis zur Spinnerin am Kreuz, Wien: Deuticke 1995

Soussloff 1997.

Catherine M. Soussloff, *The absolute artist. The historiography of a concept*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press 1997

Springer 1979.

Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1979. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. II)

Stache 1866.

Friedrich Stache, *Das Wiener Künstlerhaus, Leitfaden ausgegeben bei der Gelegenheit der Aufstellung des plastischen Modells im Jänner 1866*

Stieglitz/Zeillinger 2008.

Olga Stieglitz/Gerhard Zeillinger, *Der Bildhauer Richard Kauffungen (1854-1942). Zwischen Ringstraße, Künstlerhaus und Frauenkunstschule*, Frankfurt am Main: Peter Lang 2008

Telesko 2002.

Werner Telesko, *Die Wiener historischen Festzüge von 1879 und 1908*, in: Gerbert Frodl [Hg.], *19. Jahrhundert*, München: Prestel 2002, S. 610-614. (*Geschichte der Bildenden Kunst*, Bd. 5)

Telesko 2008.

Werner Telesko, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2008

Tönnemann 2006.

Andreas Tönnemann, *Einleitung*, in: Bodo Guthmüller (Hrsg.): *Künstler und Literat: Schrift- und Buchkultur in der europäischen Renaissance*. Wiesbaden: Harrassowitz 2006, S. 7-12

Traeger 1987.

Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg: Bosse 1987

Van d. Maarel 2010.

Sanne van d. Maarel, *Remigius Adrianus van der Haanen*, in: Günter Meißner (Hg.), *Allgemeines Künstler Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 66. Band, Gunten - Haaren, Berlin/New York: Walter de Gruyter 2010, S. 529-530.

Wagner 1902.

Otto Wagner, *Moderne Architektur*, III. Auflage, Wien: Verlag Anton Scholl & Co 1902

Wagner-Rieger 1980.

Renate Wagner-Rieger/Mara Reissberger, *Theophil von Hansen*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), *Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche*, Bd. VIII, *Die Bauten und ihre Architekten* 4)

Warnke 1996.

Martin Warnke, Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 2. überarbeitete Auflage, Köln: DuMont, 1996

Wehdorn 2009.

Manfred Wehdorn, Freiplastik in Wien 1451-1918, München: Deutscher Kunstverlag 2009. (Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege Band 2)

Wikidal 2009.

Elke Wikidal, Ein „Sucher und Allesversucher“ – der Bildhauer Josef Engelhart, in: Erika Oehring (Hg.), Josef Engelhart. Vorstadt und Stadt (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), Wien: Christian Brandstätter Verlag 2009, S. 56-63

Zerbst 1994.

Elisabeth Zerbst, Platzfragen, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 185-193

7.2 Zeitungen und Zeitschriften

Auernheimer 1913.

Raoul Auernheimer; Um ein Denkmal herum, in Neue Freie Presse, 5.10.1913, S. 1-3.

Canon 1904.

Canon-Denkmal in Wien, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung und Wiener Bauten-Album, 21. Jahrgang, Band 2, redigiert v. Ing. Prog. Josef Röttinger, Wien 1904, Hauptteil S. 351.

Canon 1906.

Canon-Denkmal in Wien, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung, und Wiener Bauten-Album, 23. Jahrgang, Band 2, redigiert v. Ing. Prog. Josef Röttinger, Wien 1906, Hauptteil S. 36.

Enthüllung des Waldmüller-Denkmal 1913.

A.F.S., Die Enthüllung des Waldmüller-Denkmal, in: Neue Freie Presse, 2.10.1913, S. 7-8.

Goethe Denkmal 1900.

Das Goethe-Denkmal. In: Neue Freie Presse, Morgenblatt; Wien, Sonntag, den 16. Dezember 1900, Feuilleton Wiener Bilder , S. 1-3

Grasberge 1877a.

Hans Grasberge, Die Entwürfe fürs Grillparzer-Denkmal, in: Die Presse, 25. Jänner 1877, S. 1-2

Grasberge 1877b.

Hans Grasberge, Die Entwürfe fürs Grillparzer-Denkmal, in: Die Presse, 11. November 1877, S. 1-2

Grasberger 1898.

Hans Grasberger : Raimund-Denkmal, in: Wiener Zeitung 2.6.1898, S. 6

Ilg 1895.

Albert Ilg, Das Schindler-Denkmal, in: Die Presse, Feuilleton, 18. Oktober 1895, S. 1-2, gesamt zit. bei Kapner 1973, S. 187-171

Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1618, 4. Juli 1874.

A., Adolf Donndorf's Goethe Denkmal, in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. 63. Band, Juli bis Dezember 1874, Leipzig: Verlag J.J. Weber, hier: Nr. 1818 v. 4.7.1874, S. 13.

Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1667, 12. Juni 1875.

Die Statue Heinrich Heine's von dem dänischen Bildhauer Hasselriis, in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. 64. Band, Leipzig: Verlag J.J. Weber, hier: Nr. 1667 v. 12.6.1875, S. 447.

Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 1744, 2. Dezember 1876.

C. Clß, Das Schiller-Denkmal in Wien, in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. 67. Band, Leipzig: Verlag J.J. Weber, hier: Nr. 1744 v.2.12.1876, S. 464.

Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2252, 28. August 1886.

Das Grillparzer-Denkmal in Wien. Gruppe von Franz Vogl, in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. 87. Band, Leipzig: Verlag J.J. Weber, hier: Nr. 2252 v. 28.8.1886, S. 215.

Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2868, 16. Juni 1898.

Das Raimund-Denkmal in Wien, in: Illustrierte Zeitung. Wöchentliche Nachrichten über alle Ereignisse, Zustände und Persönlichkeiten der Gegenwart über Tagesgeschichte, öffentliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode. 110. Band, Leipzig: Verlag J.J. Weber, hier: Nr. 2868 v. 16.6.1898, S. 762.

Künstlerdenkmäler 1895.

Wiener Künstlerdenkmäler, in: Neue Freie Presse, Kleine Chronik, 11.12.1895, S. 7. Gesamte Notiz zit. bei Kapner 1973, S. 171

Die Presse 23.12.1870.

H., Die Projecte für das Schiller-Denkmal, in: Die Presse, 23.12.1870, S. 1-2.

Schwind Denkmal 1909a.

Das Schwind-Denkmal, in: Neue Freie Presse, 6.11.1909, S. 8, Sp.1.

Schwind Denkmal 1909b.

A.F.S, Das Schwind-Denkmal, in: Neue Freie Presse, 12.11.1909, S. 1-2.

Seligmann 1906.

Adalbert Franz Seligmann, Die Enthüllung des Raphael Donner-Denkmal, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, 30.10.1906, S. 2-3.

7.3 Internetquellen

Abraham 2011.

Hewig Abraham, Kunst und Kultur in Wien. Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Thumbs/z_denk_thumbs.htm (2.9.2011)

Abraham 2011a.

Hedwig Abraham, Hans Canon, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien. Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_canon.htm (2.9.2011)

Abraham 2011b.

Hedwig Abraham, Opfer des Ringtheaterbrandes 1881, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien. Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Friedhofe/Zentralfriedhof/Opfergraeber/o_02_1881ring.htm (2.9.2011)

Anzengruber 2011.

Martin H. u.a., Ludwig Anzengruber, in: Wikipedia, The Free Encyclodedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Anzengruber (3.4.2011), zuletzt geändert am 27.2.2011.

Aulos 2011.

LaaknorBot u.a., Aulos, in: Wikipedia, The Free Encyclodedia, URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Aulos> (10.8.2011), zuletzt geändert 2.8.2011.

BeyArs 2010.

BeyArs, Christus in der Rast, in: Das grosse Kunstlexikon von P.W. Hartmann, URL: http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_1730.html (28.12.2010).

Elisabethbrücke 2011.

FA201 u.a., Elisabethbrücke (Wien), in: Wikipedia, The Free Encyclodedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Elisabethbr%C3%BCcke_%28Wien%29#cite_ref-0 (10.8.2011), zuletzt geändert am 7.8.2011.

Fuß 2011.

Dietrich u.a., Fuß (Einheit), in: Wikipedia, The Free Encyclodedia, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Fu%C3%9F_%28Einheit%29 (30.06.2011), zuletzt geändert am 30.6.2011.

Grillparzer-Gesellschaft 2011.

Grillparzer-Gesellschaft (Hg.), Grillparzer Gesellschaft, in: Franz-Grillparzer-Web-Seite, URL: <http://www.grillparzer.at/gesellschaft/index.shtml> (3.4.2011), zuletzt geändert am 28.2.2011.

Grün 2011.

Anastasius Grün, Schiller's Standbild, Aus der Sammlung Zeitklänge, in: Ralf Dietrich Ritter (Hg.), Die deutsche Gedichtbibliothek, URL:
http://www.gedichte.xbib.de/Gr%FCn_gedicht_Schiller%92s+Standbild.htm (8.8.2011)

Harris Antiques 2011.

Harris Antiques Ltd, French Sculpture: 1814-1900, URL:
<http://www.harrisantiques.com/blog/entry/28-FRENCH-SCULPTURE-:-1814-1900>
(18.10.2011)

Heine 2011.

Heinrich Heine, Wo?. in: Klaus Pommerening, Nachgelesene Gedichte 1828 – 1844, URL:
<http://www.staff.uni-mainz.de/pommeren/Gedichte/HeineNachlese/wo.htm> (2.9.2011)
zuletzt geändert am 4. April 2011.

Klafter 2011.

Wolfgang Wehl u.a., Klafter, in: in: Wikipedia, The Free Encyclodedia, URL:
<http://de.wikipedia.org/wiki/Klafter> (30.06.2011), zuletzt geändert am 6.6. 2011.

Kriegleder 2010.

Siehe Wynfried Kriegleder, Oppositionelle Literatur. Lyrik. Anastasius Grün. Lenau, in: Ders., Literatur in Österreich, 1815 bis 1918,
<http://olat.ned.univie.ac.at/olat/auth/1%3A1%3A0%3A0%3A0/> (29.12.2010)

Krüppelkiefer 2011.

Krüppelkiefer, 3. Sinfonie (Beethoven), in: Wikipedia, The Free Encyclodedia URL:
http://de.wikipedia.org/wiki/3._Sinfonie_%28Beethoven%29 (11.10.2011) zuletzt geändert am 17.8.2011.

Lamer 2010.

Annika Lamer, Über die Grenzen von Kunst und Literatur: Lessings "Laokoon", in: Ceryx. Online Kulturmagazin, URL: http://www.ceryx.de/kunst/lessing_laokoon.htm
(23.05.2010), zuletzt geändert April 2004.

Rathausplatz 2011.

Buchhändler u.a., Rathausplatz (Wien), in: Wikipedia, The Free Encyclodedia URL:
http://de.wikipedia.org/wiki/Rathausplatz_%28Wien%29 (30.06.2011), zuletzt geändert am 5.3.2011.

Saar 2011.

Ferdinand von Saar, Gedicht zur Enthüllung des Goethe-Denkmal, zit. nach: Jutta Assel/Georg Jäger, Goethe-Denkmäler. Eine Dokumentation. Edmund von Hellmer: Wiener Goethe-Denkmal (1900), in: Georg Jäger, Goethezeitportal, URL:
<http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=4315>, (8.8.2001) zuletzt geändert Oktober 2009.

Stadtpark 2005.

Anon., Wien-Ringstraße. Der Stadtpark, in: Tatjana Suchovsky /Rudi Benesch, Suche und Finde, URL: <http://www.suf.at/wien/ringstr/stadtpark.htm> (30.6.2011) zuletzt geändert 2005.

8 Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Mantegna-Werkstatt, Entwurf für Vergil-Denkmal in Mantua, Zeichnung nach 1499, heute Louvre, Paris

Aus: Herbert Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 142, Abb. 5.

Abb. 2: Baccio Bandinelli, Andrea Doria als Neptun, Piazza del Duomo, Carrara, 1534-1538

Aus: Herbert Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 144, Abb. 7.

Abb. 3: Giovan Angelo Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Trophäen, Palazzo Ducale, Genua, 1539-1540, seit Revolutionsunruhen 1797 Fragment

Aus: Herbert Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 145, Abb. 8.

Abb. 4: Andrea Calamech, Denkmal für Don Juan d’Austria, Piazzetta die Catalani, Messina, 1571-72

Aus: Herbert Keutner, Über die Entstehung und die Formen des Standbildes im Cinquecento, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Folge 3, Nr. 7 1965, München: Bayer. Nationalmuseum 1956, S. 157, Abb. 21.

Abb. 5: Handschreiben des Kaisers zur Stadterweiterung

Wiener Zeitung, vom 25.12.1857, S. 1.

Abb.6: Balthasar Ferdinand Moll, Denkmal für Kaiser Franz I. Stephan, Burggarten, bezeichnet 1780

Aus: Hedwig Abraham, Kaiser Franz I. Stephan. Gatte von Maria Theresia, 1708 - 1765, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_franzstephan.htm, zuletzt geändert 2011 (24.10.11)

Abb. 7: Franz Anton Zauner, Denkmal für Kaiser Joseph II., Hofburg, Josephsplatz, 1795-1806, enthüllt 1807

Aus: Uwe Geese, Skulptur des Klassizismus, in: Rolf Toman [Hg], Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung. 1750-1848, Köln: Könemann 2000, S. 250-317, hier S. 296.

Abb. 8: Pompeo Marchesi, Denkmal für Kaiser Franz, Hofburg, Innerer Burghof, 1846

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 9: Anton Dominik Fernkorn (Reiterstandbild), Eduard van der Nüll (Sockel), Denkmal für Erzherzog Carl, Heldenplatz, enthüllt 1860

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 10: Anton Dominik Fernkorn (Reiterstatue), Eduard van der Nüll (Sockel), Denkmal für Prinz Eugen von Savoyen, Heldenplatz, enthüllt 1865

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 11: Ernst Julius Hähnel, Denkmal für Karl Phillip Fürst von Schwarzenberg, Schwarzenbergplatz, enthüllt 1867

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juli 2011.

Abb. 12: Heinrich Natter, Denkmal für Joseph Haydn, Platz vor der Mariahilfer Kirche, geplant 1857, aufgestellt 1887.

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 13: Anton Dominik Fernkorn, Denkmal für Joseph Ressel, Resselpark, fertiggestellt 1862, enthüllt 1863.

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 14: Denkmal für Erasmus von Rotterdam, Rotterdam, 1623

Aus: Academic, Erasmus von Rotterdam, in: Academic, Academic dictionaries and encyclopedias, URL: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/398680>, zuletzt geändert 2000-2010 (8.8.2011)

Abb. 15: John Michael Rysbrack, Denkmal für Andrea Palladio, Middlesex, Chiswick House, um 1730

Aus: Chivalrick1, Andrea Palladio Statue, in: Wikimedia Commons, http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Andrea_Palladio_statue.jpg, zuletzt geändert am 9. April 2011, (8.8.2011)

Abb. 16: John Michael Rysbrack, Denkmal für Inigo Jones, Middlesex, Chiswick House, um 1730

Aus: Joyce Lochhead, Statue of Inigo Jones by a staircase in front of Chiswick House, London, in: Impact Photos, URL: <http://www.impactphotos.com/Preview/PreviewPage.aspx?id=2368105&pricing=true&licenseType=RM>, zuletzt geändert 2011, (8.8.11)

Abb. 17: Denkmal für Christian Fürchtegott Gellert, Leipzig, 1774

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 23.

Abb. 18: Jean-Baptiste Pigalle, Voltaire, heute Louvre Paris, 1770-1776 ausgeführt.

Aus: Établissement public du musée du Louvre (Hg.), Voltaire Nude, in: Films by the Louvre, Catalog of the Louvre's audiovisual and cinema productions and multimedia publications, URL: <http://films.louvre.fr/en/the-films/collections-and-major-exhibitions/art-history/voltaire-nude.html> (24.10.2011)

Abb. 19: Plan der Ringstraße mit eingezeichneten Denkmälern

Aus: Gerhardt Kapner, Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien: Jugend und Volk 1969, S. 71, farbig bearbeitet von der Verfasserin.

Abb. 20: Caspar von Zumbusch, Denkmal für Ludwig van Beethoven, Beethovenplatz, enthüllt 1880

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 21: Sockel des Beethoven-Denkmal

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 22: Johannes Schilling, Denkmal für Friedrich Schiller, Schillerplatz, 1876

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 23: Karikatur zur Enthüllung des Schiller-Denkmal

Aus: Gerhardt Kapner, Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien: Jugend und Volk 1969, Abb. 41.

Abb. 24 a-d: Sockelzone des Schillerdenkmal

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2010.

Abb. 25: Schiller-Denkmal, Hinteransicht

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 26: Denkmal für Schiller, Insel Pucht vor der Westküste Estlands, 1813

Aus: Jörg Gamer, Goethe-Denkmal – Schiller-Denkmal, in: Hans Ernst Mittig/ Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert . Deutung und Kritik, München: Prestel-Verlag 1972, S. 141-162, hier: S. 367, Abb. 5.

Abb. 27: Johannes Meixner, Denkmal für F. Schiller, Park des Palais von Baron Karl Schwarz, Salzburg, enthüllt 1867, heute gegenüber Festspielhaus

Aus: Jörg Gamer, Goethe-Denkmal – Schiller-Denkmal, in: Hans Ernst Mittig/ Volker Plagemann, Denkmäler im 19. Jahrhundert . Deutung und Kritik, München: Prestel-Verlag 1972, S. 141-162, hier: S. 372, Abb. 13.

Abb. 28: Ernst Rietschel, Doppel-Denkmal für Goethe und Schiller, Weimar, 1857

Aus: Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München: Verlag F. Bruckmann 1944, Abb. 220.

Abb. 29: Johann Heinrich Dannecker, Büste Friedrich Schillers, 1794

Aus: Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München: Verlag F. Bruckmann 1944, Abb. 217

Abb. 30: Ludwig Schwanthaler, Denkmal für Jean Paul, Bayreuth, 1841

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 76.

Abb. 31: Joseph Uphues, Denkmal für F. Schiller, Wiesbaden, 1905

Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 112.

Abb. 32: Reinhold Begas, Denkmal für F. Schiller, Berlin, Gendarmenmarkt, 1864-1869

Aus: Claudia Sperlich, Eine schillernde Persönlichkeit, In: Dies., Mein Leben als Rezitatorin und Verlegerin, URL: <http://kalliopevorleserin.wordpress.com/2008/05/09/eine-schillernde-personlichkeit/> , zuletzt geändert am 9.Mai 2008, (8.8.2011)

Abb. 33: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, Ecke Goethegasse-Burgring, enthüllt 1900

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2010.

Abb. 34: Feier zur Enthüllung des Goethe-Denkmal, Dezember 1900

Aus: Gerhardt Kapner, Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien: Jugend und Volk 1969, Abb. 43.

Abb. 35: Jean-Antoine Houdon, Denkmal für Voltaire, Paris Comédie Française, ausgeführt 1779-81.

Aus: Uwe Geese, Skulptur des Klassizismus, in: Rolf Toman [Hg], Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung. 1750-1848, Köln: Könemann 2000, S. 250-317, hier S. 254.

Abb. 36: Pompeo Marchesi, Sitzstatue Goethes, Frankfurter Bibliothek, 1867

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 120.

Abb. 37: Adolf Donndorf, Entwurf für ein Goethe-Denkmal in Berlin, 1874

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 120.

Abb. 38: Rudolf Weyr, Denkmal für Johannes Brahms, Resselpark bzw. Karlsplatz, aufgestellt 1908.

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 39: Johann Gottfried Schadow, Lebendmaske Goethes, 1816

Aus: Jutta Assel, Georg Jäger, Goethe Motive auf Postkarten: Goethe-Plastiken, in: URL: <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=425>, zuletzt geändert August 2004. (8.8.2011)

Abb. 40: Christian Daniel Rauch, Portraitbüste Goethes, 1820

Aus: Hermann Beenken, Das 19. Jahrhundert in der deutschen Kunst, München: Verlag F. Bruckmann 1944, Abb. 218.

Abb. 41: Goethe-Denkmal, Rückseite

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 42 und 43: Goethe-Denkmal, Seitenansichten mit Reliefs

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 44: Elisabethbrücke über den Wienfluss, alte Ansicht

Aus: Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 91, Abb. 11.

Abb. 45: Johann Preleuthner, Statue Leopolds VI., genannt der Glorreiche, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Leopold VI. der Glorreiche. Babenberger, 1180 - 1230 , in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_leopold.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 46: Mathias Purkarthofer, Statue Niklas Graf Salm, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Niklas Salm. Feldherr, 1459 - 1530 , in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_salm.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 47: Vicenz Pilz, Statue Erzbischof Leopold Karls von Kollonits(ch), 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Graf Leopold Kollonitsch. Bischof, Politiker, 1631 - 1701 , in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_kollonitsch.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 48: Hans Gasser, Statue Josephs von Sonnenfels, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Joseph Sonnenfels. Politiker, 1733 - 1817, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_sonnenfels.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 49: Franz Melnitzky, Statue Herzog Heinrich II. Jasomirgotts, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Herzog Heinrich II., Jasomirgott. Babenberger, 1114 - 1177, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_jasomirgott.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 50: Josef Gasser, Statue Rudolfs IV., genannt der Stifter, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Herzog Rudolf IV. der Stifter. Habsburger, 1339 - 1365 , in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_rudolf.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 51: Johann Feßler, Statue Ernst Rüdiger von Starhemberts, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Graf Rüdiger Starhemberg. Feldherr, 1638 - 1701, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_starhemberg.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 52: Josef Cesar, Statue Johann Bernhard Fischer von Erlachs, 1867, heute Rathausplatz

Aus: Hedwig Abraham, Johann Bernhard Fischer von Erlach. Architekt, 1656 - 1723 , in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_fischer.htm, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 53: Burgtheater Wien, Seitenrisalit links, Büsten von Calderon, Shakespeare, Molière

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 54: Burgtheater Wien, Mittelrisalit, Büsten von Lessing, Goethe, Schiller

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 54a: Burgtheater Wien, Mittelrisalit, Büsten von Lessing, Goethe, Schiller, Detail

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 55: Burgtheater Wien, Seitenrisalit rechts, Büsten von Hebbel, Grillparzer, Halm

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 56: Walhalla, Regensburg, Büsten

Aus: Uwe Geese, Skulptur des Klassizismus, in: Rolf Toman [Hg], Klassizismus und Romantik. Architektur-Skulptur-Malerei-Zeichnung. 1750-1848, Köln: Könemann 2000, S. 250-317, hier S. 279.

Abb. 57: Künstlerhaus Wien, Fassade, ältere Ansicht

Aus: Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 148, Abb. 34.

Abb. 58: Künstlerhaus Wien, Fassade, heutige Aufstellung der Figuren

Aus: Hedwig Abraham, Statuen Künstlerhaus. Maler und Architekten der Renaissance, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_kuenstlerhaus.htm, zuletzt geändert 2011 (8.8.2011)

Abb. 59: Victor Tilgner, Statue Peter Paul Rubens, Künstlerhaus Wien, 1882

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 60: Anton Schmidgruber, Statue Albrecht Dürers, Künstlerhaus Wien, 1879
Aus: Hedwig Abraham, Statuen Künstlerhaus. Maler und Architekten der Renaissance, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_kuenstlerhaus.htm, zuletzt geändert 2011 (8.8.2011)

Abb. 61: Anton Paul Wagner, Statue Michelangelos, Künstlerhaus Wien, 1879
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 62: Johann Jakob Silbernagel, Statue Raffaels, Künstlerhaus Wien, 1882
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 63: Edmund Hofmann von Aspernburg, Statue Leonardo Da Vincis, Künstlerhaus Wien, 1900.
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 64: Anton Břenek, Statue Velazquez, Künstlerhaus Wien, 1909
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 65: Emmerich Alexius Swoboda, Statue Bramantes, Künstlerhaus Wien, 1910
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 66: Johann Scherpe, Statue Tizians, Künstlerhaus Wien, 1913
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 67: Kunsthistorisches Museum Wien, Dachlandschaft mit Balustradenfiguren, Museumsplatz
Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, September 2011.

Abb. 68: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Seitenrisalit links, Antike
Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S. 88

Abb. 69: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Mittelrisalit, Antike
Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.87

Abb. 70: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Seitenrisalit rechts, Antike
Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.86

Abb. 71: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Museumsplatz, Byzantinische, romanische und gotische Kunst
Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.89

Abb. 72: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung

Maria Theresien Platz, Seitenrisalit links, Renaissance

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.98

Abb. 73: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung

Maria Theresien Platz, Mittelrisalit, Renaissance

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.93

Abb. 74: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung

Maria Theresien Platz, Seitenrisalit rechts, Renaissance

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.92

Abb. 75: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung

Burgring, Neuere Kunst

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S.99

Abb. 76: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Künstlerbüsten in den Supraporten

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S. 229.

Abb. 77: Richard Kauffungen, Denkmal für Raphael Donner, Schwarzenbergplatz, enthüllt 1906

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 78: Raphael Donner, Providentiabrunnen, Neuer Markt, 1739 (Original), 1873 (Kopie)

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, September 2011.

Abb. 79: Donner-Denkmal, Inschrift

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 80: Donner-Denkmal, Signatur Kauffungen

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 81: Anton Pilgram, ‚Fenstergucker‘-Selbstportrait, Kanzel, St. Stephan, um 1515

Aus: Ignaz Schlosser, Die Kanzel und der Orgelfuß zu St. Stefan in Wien, Wien: Logos Verlag 1925.

Abb. 82: Buggiano, Ehrenmal für Brunelleschi, Florentiner Dom, nach 1446

Aus: Hans Belting, Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München: Verlag C.H. Beck 2008, S. 183, Abb. 59.

Abb. 83: Büste für Heinrich von Ferstel, nach einem Entwurf von Victor Tilgner, Universität Wien, Vorraum zum Festsaal, 1886

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juli 2011.

Abb. 84: Hermann Klotz, Denkmalbüste für Heinrich v. Ferstel, Museum für Angewandte Kunst Wien, um 1871

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2011.

Abb. 85: Denkmalbüste für Heinrich v. Ferstel, Benediktskapelle, Schottenkirche Wien, 1879

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2011.

Abb. 86: Hugo Härdtl, Büste für Theophil Hansen, Parlament, Säulenvorhalle, 1906

Aus: Siera Macpherson, Classic Design Profile: Theophil Edvard von Hansen, in: Dies., Interior Designer's and makers of hand crafted bespoke furniture and unique accessories, URL:

<http://siera-macpherson.com/Theophil%20Edvard%20von%20Hansen.htm>, zuletzt geändert 2009, (8.8.11)

Abb. 87: Gebrüder Drexler, Denkmalrelief für Theophil Hansen, Vestibül, Wiener Börse, um 1910

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2011.

Abb. 88: Georg Niemann (Architektur)/Carl Kundmann (Relief), Grabmal für Theophil Hansen, Zentralfriedhof Wien, enthüllt 1895

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 218, Abb. 144.

Abb. 89: Hans Auer (Konzept), Carl Kundmann (Ausführung), Bildnisrelief für Theophil Hansen zum 70. Geburtstag, Akademie der bildenden Künste Wien, 1883.

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2011.

Abb. 90: Kaspar von Zumbusch, Büste für Gottfried Semper, Kunsthistorisches Museum Wien, Stiegenhaus

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S. 33.

Abb. 91: Victor Tilgner, Büste für Carl von Hasenauer, Kunsthistorisches Museum Wien, Stiegenhaus

Aus: Cäcilia Bischoff, Das Kunsthistorische Museum. Baugeschichte, Architektur, Dekoration, hg. v. Wilfried Seipel, Wien: Christian Brandstätter Verlag 2008, S. 35.

Abb. 92: Johannes Benk (Skulptur), Otto Hofer (Architektur), Büste am Grabmal für Carl von Hasenauer, Wiener Zentralfriedhof, 1898

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 246, Abb. 163.

Abb. 93: Karl Schwerzek, Denkmal für Anastasius Grün, Schillerplatz, 1891

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 94: Karl Schwerzek, Denkmal für Nikolaus Lenau, Schillerplatz, 1891

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 95: C. Kundmann (Skulptur), C. v. Hasenauer (Architektur), R. Weyr (Reliefs), Denkmal für Franz Grillparzer, Volksgarten, 1889

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 96: Carl v. Hasenauer, Grund- und Aufriss des Grillparzer-Denkmal, 1878

Aus: Selma Krasa, Entwürfe für das Grillparzer-Denkmal. Carl Hasenauer, Carl Kundmann, Rudolf Weyr, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 126-132, hier: S. 132, Kat. 86.

Abb. 97 a und b: Rudolf Weyr, Entwurfskizzen für das Grillparzer-Denkmal

Aus: Selma Krasa, Entwürfe für das Grillparzer-Denkmal. Carl Hasenauer, Carl Kundmann, Rudolf Weyr, in: Richard Bösel/Selma Krasa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 126-132, hier: S. 125, Kat. 80a und b

Abb. 98: William Kent, Temple of British Worthies, Stowe, 1735

Aus: Trevor Rickard, The Temple of British Worthies, in: Geograph Project Limited, Welcome to Geograph Britain and Ireland, URL: <http://www.geograph.org.uk/photo/2472777>, zuletzt geändert 2010, (8.8.2011)

Abb. 99: Rudolf Leopold Siemering, Denkmal für Albrecht von Graefe, Berlin, 1882

Aus: Beek100, Berlin, Mitte, Schumannstraße, Charité, Graefe-Denkmal, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Berlin,_Mitte,_Schumannstra%C3%9Fe,_Charit%C3%A9,_Graefe-Denkmal.jpg, zuletzt geändert 8. August 2009 (8.8.2011)

Abb. 100: Rudolf Leopold Siemering, Denkmal der Gefallenen des deutsch-französischen Krieges, Kiel, enthüllt 1879

Aus: Frank Bartels, Kriegerdenkmal 1870/71, in: Ders., Kreuzungsperspektive, URL: <http://kreuzungsperspektive.de/kiel-601/9/>, zuletzt geändert 2008, (8.8.2011)

Abb. 101: Rudolf Weyr, Denkmal für die Opfer des Ringtheaterbrandes, Zentralfriedhof Wien, 1881

Aus: Hedwig Abraham, Opfer des Ringtheaterbrandes 1881. Gruppe 30 A, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL: http://www.viennatouristguide.at/Friedhoefe/Zentralfriedhof/Opfergraeber/o_02_1881ring.htm, zuletzt geändert 2011 (8.8.2011)

Abb. 102: Friedrich von Thiersch(Architektur), Thomas Dennerlein (Skulptur), Denkmal für Karl Stieler, Tegernsee, 1889

Aus: Selbmann, Rolf: Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 108.

Abb. 103: Friedrich Ohmanns (Architektur), Hans Bitterlich (Modell), Denkmal für Kaiserin Elisabeth, Volksgarten, 1907

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 104: Bruno Schmitz (Gesamtentwurf), Friedrich Moest (Skulptur), August Vogel (Architektur), Denkmal für Kaiserin Augusta, Koblenz, 1896

Aus: Albert Hofmann, Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Handbuch der Architektur Vierter Teil, 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen, Heft 2b: Denkmäler, II. Denkmäler mit architektonischem order vorwiegend architektonischem Grundgedanken, Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1906, S. 533, Fig. 222.

Abb. 105: Grillparzer-Denkmal, Hauptfigur

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 106: Emanuel Semper, Denkmal für Gottfried Semper, Dresden, 1907 aufgestellt

Aus: Hermann Hipp, Der Hamburger Gottfried Semper, in: Henrik Karge [Hg.], Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2007, S. 98, Abb. 5.

Abb. 107: Hermann Voltz, Denkmal für Emanuel Geibel, Lübeck, 1889 enthüllt

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 117.

Abb. 108: Christus in der Rast, Holzskulptur mit polychromer Fassung, um 1520

Aus: Anon., Christus in der Rast, in: Museumsverband Rheinland-Pfalz, URL: <http://www.museum-digital.de/rlp/index.php?t=objekt&oges=93>, zuletzt geändert 02.07.2009, (10.9.2011)

Abb. 109-114: Grillparzer-Denkmal, Reliefs

Fotos: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 115: Leopold Schrödl, Büste für Franz Grillparzer, Kurpark Baden, 1874

Aus: Maria Mail-Brandt, Grillparzer, Franz (15.1.1791-1872), in: Dies., Garten-Literatur, URL: http://www.garten-literatur.de/Leselaube/_grillparzer_freundschaft.htm, zuletzt geändert 1999-2011 (8.8.11)

Abb. 116: Franz Vogl, Denkmal für Ferdinand Raimund, Weghuberpark neben dem Volkstheater, 1898 enthüllt

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 117: Theodor Friedl, Amor Und Psyche, um 1890, Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5903

Amor und Psyche, in: Österreichische Galerie Belvedere (Hg.), Digital Belvedere, URL: [http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search\\$0040/0?t:state:flow=bd540d29-a845-4b75-97a3-3f1aaddf863f](http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/search$0040/0?t:state:flow=bd540d29-a845-4b75-97a3-3f1aaddf863f), zuletzt geändert (8.8.2011)

Abb. 118: Béla Radnai, Denkmal für Nikolaus Lenau, Csatád/Lenauheim, Ungarn, 1904

Aus: Codrina Tomov, Auf den Spuren von Nikolaus Lenau, in einem Lenauheim der Erzählungen (übersetzt von Werner Griebel), in: Werner Griebel, Dokumentation, URL: <http://www.lenauheim.de/doku.html>, zuletzt geändert: 28.6.2011, (8.8.2011)

Abb. 119: Max Wiese, Denkmal für Theodor Fontane, Neuruppin, 1907

Aus: Annette Haag/Hansjörg Leser, Ruppiner Gewässer III. Die Fontanestadt, in: Dies., Anna Blume Bootcharter, URL:

<http://www.anna-blume-charter.de/de/seenplatte/rhin/rhin03.htm>, (8.8.2011)

Abb. 120: Raimund-Denkmal: Namensinschrift mit Lorbeerkranz

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 121: P. Leclerc, Wien V. (Hg.), „Deutsches Volkstheater mit Raimund-Denkmal, Wien VII“, um 1909

Aus: Andreas Praefcke, Wien: Volkstheater, in: Ders., CARTHALIA - Theatres on Postcards, URL: http://www.andreas-praefcke.de/carthalia/austria/a_wien_volkstheater.htm, (1.9.2011)

Abb. 122: Johann Scherpe, Denkmal für Ludwig Anzengruber, Schmerlingpark, 1893

Aus: Hedwig Abraham, Ludwig Anzengruber. Schriftsteller, 1839 - 1899, in: Dies., Kunst und Kultur in Wien, Wissenswertes und Unterhaltsames, zusammengetragen von Fremdenführerin Hedwig Abraham, URL:

http://www.viennatouristguide.at/Ring/Denkmal_Bild/z_anzengruber.htm, zuletzt geändert 2011 (8.8.2011)

Abb. 123: Anzengruber-Denkmal, Steinklopferhans

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 124: Louis Ernest Barrias, Denkmal für Viktor Hugo, Paris, 1902

Aus: Mairie de Veules les Roses [Stadtverwaltung], Stele Victor HUGO, in: Dies., veules-les-roses. between sea and country, URL: http://www.veules-les-roses.fr/an/dossiers/dossier.php?val=102_stele+victor+hugo, zuletzt geändert am 30.5.2011, (10.9.2011)

Abb. 125: Achille D'Orsi, Proximus tuus, Rom, 1880

Aus: Francesco Locatelli, Achille D'Orsi, in: Ders., La Scultura Italiana. La storia della scultura italiana dal mille ad oggi!, URL: http://www.scultura-italiana.com/Biografie/D_Orsi.htm, zuletzt geändert 2004-2009, (8.8.2011)

Abb. 126: Hans Brandstetter, Denkmal Karl Morré, Graz, 1907

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 115.

Abb. 127: Johann Scherpe, Grabmal für Ludwig Anzengruber, Zentralfriedhof Wien, 1893

Aus: Werner Kitlitschka, Grabkult & Grabskulptur in Wien und Niederösterreich, St. Pölten/Wien: Niederösterreichisches Pressehaus 1987, S. 84.

Abb. 128: Hans Rathaucky, Denkmal für Adalbert Stifter, Linz, 1902 enthüllt

Aus: Archiv der Stadt Linz, Adalbert Stifter, in: Dies., Linz Kultur, URL:

<http://www.linz.at/archiv/denkmal//Default.asp?action=denkmaldetail&id=2304>, zuletzt geändert 2011, (8.8.2011)

Abb. 129: Edmund Klotz, Denkmal für Adolf Pichler, Innsbruck, 1909

Aus: Hafelekar, Adolf-Pichler-Denkmal, in: Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, URL: <http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Adolf-pichler-denkmal.jpg&filetimestamp=20080820225335>, zuletzt geändert am 19.8.2008, (8.8.2011)

Abb. 130: Carl Kundmann, Denkmal für Franz Schubert, Stadtpark, 1872

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 131: Edmund Hellmer, Denkmal für Jacob Emil Schindler, Stadtpark, 1895

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 132: Edmund Hellmer, Büste Emil Jacob Schindlers, 1892

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 245, Abb. 157.

Abb. 133: Edmund Hellmer, Gipsbüste Emil Jacob Schindlers, Besitz des Wien Museums, um 1890

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 245, Abb. 158.

Abb. 134: Schindler-Denkmal, Detail Sockel, Palette

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 135: Victor Tilgner (Entwurf), Fritz Zerritsch d. Ä. (Ausführung), Denkmal für Hans Makart, Stadtpark, 1898 enthüllt

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 136: Edmund Hellmer, Grab Makarts, Zentralfriedhof Wien, 1890

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 215, Abb. 99

Abb. 137: Hans Makart zu Pferde im Festzugskostüm, Detail, 1879, Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Kat. Nr. 8103

Aus: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. 373. Sonderausstellung des Wien Museums im Künstlerhaus 9.Juni bis 16. Oktober 2011 (Ausst. Kat., Wien Museum, Wien), München/London/New York: Prestel 2011, S. 21, Abb. 1.

Abb. 138: Portrait Makarts im Kostüm, stehend, 1879, Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Kat. Nr. 134.

Aus: Wolfgang Hartmann, Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert, München: Prestel-Verlag 1976, Abb. 65.

Abb. 139: Hans Makart (sitzend), Viktor Tilgner und Franz Rumpler im Kostüm beim Niederländischen Fest, 1879, Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Inv. Nr. 68.970

Aus: Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 172, Abb. 45.

Abb. 140: Makart-Denkmal, Detail Palette

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 141: Victor Tilgner, Denkmal für Wolfgang Amadeus Mozart, Burggarten, 1896

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2010.

Abb. 142: Victor Tilgner, Büste Makarts, 1885

Aus: Sabrina Kadlec, Künstlergrabmäler am Wiener Zentralfriedhof. Ausgewählte Beispiele der Memoria des 19., 20., und 21. Jahrhunderts, Dipl. Arbeit Univ. Wien, Wien 2010, S. 218, Abb. 103.

Abb. 143: Rudolf Weyr, Denkmal für Hans Canon, Stadtpark, 1905 enthüllt

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 144: Rudolf Weyr, Entwurf-Zeichnung für das Canon-Denkmal, 1898

Aus: Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1976, Abb. 9.

Abb. 145: Hans Canon, Selbstportrait mit Angel, undatiert

Aus: Franz Josef Drewes, Hans Canon (1829-1885). Werkverzeichnis und Monographie, Bd. 2, Hildesheim: Georg Olms Verlag 1994, S. 817, Abb. VI 60.

Abb. 146: Johannes Benk, Denkmalbüste für Friedrich Ritter von Amerling, Stadtpark, 1902

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2011.

Abb. 147: Denkmal für Remi van Haanen, Wien, Stadtpark, Büste von Victor Tilgner, errichtet 1901, 1943 abgetragen und eingeschmolzen

Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 176, Abb. 49.

Abb. 148: Hofmann von Aspernberg, Denkmal für Friedrich von Schmidt, Friedrich-von-Schmidt-Platz, 1896 enthüllt, heutiger Zustand

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 149: Hofmann von Aspernberg, Denkmal für Friedrich von Schmidt, 1896, Zustand von vor Zweitem Weltkrieg

Aus: Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980, Abb. 161.

Ab. 150: Carl Kundmann, Reliefbüste für Friedrich von Schmidt, St. Stephan, 1894

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 151: Josef Engelhart, Denkmal für Ferdinand Waldmüller, Rathauspark, 1912 enthüllt

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 152: Josef Engelhart, Studien zur Bäuerin mit Kind

Aus: Selma Krassa, Zwei Entwürfe für das Waldmüller-Denkmal. Josef Engelhart, in: Richard Bösel/Selma Krassa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, S. 149-151, hier: S. 150, Kat. 103.

Abb. 153: Engelhart, Studie zur Gesamtkomposition des Waldmüller-Denkmal, 1909

Aus: Selma Krassa, Zwei Entwürfe für das Waldmüller-Denkmal. Josef Engelhart, in: Richard Bösel/Selma Krassa, Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994, hier: S. 149, Kat., S. 149, Kat. 102.

Abb. 154: Waldmüller-Denkmal, Detail, Rückenansicht

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

Abb. 155: Büsten vor dem Polytechnikum, Technische Universität Wien

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, August 2011.

Abb. 156: Büsten im Arkadenhof der Universität Wien

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juli 2011.

Abb. 157: Othmar Schimkowitz, Denkmal für Moritz von Schwind, 1908-1909, heute im Depot des Kunsthistorischen Museums Wien

Aus: Gerhard Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1973, S. 230, Abb. 81.

Abb. 158: Johann Scherpe, Denkmal für Rudolf von Alt, nördlich der Minoritenkirche, 1912 enthüllt

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2011.

Abb. 159: Johann Scherpe, Denkmal für Robert Hamerling, 8. Bezirk, 1908, im Zweiten Weltkrieg abgetragen

Aus: Maria Pözl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1976, Abb. 63.

Abb. 160-162: Otto Wagner, „Studien für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, um 1902, Archiv d. Glasgow School of Art: Architecture Ref. NMC 397

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007, S. 330-331, Abb. 1, 2 u. 5.

Abb. 163: Otto Wagner, Gesamtentwurf zur Umgestaltung des Volksgartens, um 1902, Archiv der Glasgow School of Art: Architecture Ref. NMC 397

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007, S. 331, Abb. 4.

Abb. 164: Div. Künstler, Denkmalhermen für Max von Schenkendorf, Heinrich von Kleist und Friedrich Rückert, Berlin-Kreuzberg, 1890er

Aus: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein. Stuttgart: Metzler 1988, S. 164.

Abb. 165: Ernst Herter, Loreley-Brunnen (Heine-Denkmal), heute New York, Franz Sigel Park, 1898 enthüllt

Aus: Dietrich Schubert, Der Kampf um das erste Heine-Denkmal. Düsseldorf 1887-1893. Mainz 1893-1894. New York 1899, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln: Dumont Buchverlag 1990, S. 241-272, hier: S. 247, Abb. 3.

Abb. 166: Louis Hasselriis, Grabdenkmal für Heinrich Heine, Montmartre-Friedhof Paris, 1899-1901

Aus: Dietrich Schubert, Der Kampf um das erste Heine-Denkmal. Düsseldorf 1887-1893. Mainz 1893-1894. New York 1899, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln: Dumont Buchverlag 1990, S. 241-272, hier: S. 258, Abb. 8.

Abb. 167: Louis Hasselriis, Lazarus (Heine Denkmal aus Korfu), 1891, seit 1956 in Toulon, Mistral-Park, Foto von 1992

Aus: Dietrich Schubert, „Jetzt Wohin?“. Heinrich Heine in seinen verhinderten und errichteten Denkmälern, Köln: Böhlau Verlag 1999, S. 142, Abb. 37.

Abb. 168: Hugo Lederer, Heine-Denkmal, Hamburg, Stadtpark, 1913 angefertigt, 1926 aufgestellt

Aus: Dietrich Schubert, Der Kampf um das erste Heine-Denkmal. Düsseldorf 1887-1893. Mainz 1893-1894. New York 1899, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Köln: Dumont Buchverlag 1990, S. 241-272, hier: S. 217, Abb. 61.

Abb. 169: Burgtheater, rechter Seitenrisalit, Büste Friedrich Halms

Foto: Birgit Lorenz, aus dem Archiv der Verfasserin, April 2011.

9 Abbildungen



Abb. 1: Mantegna-Werkstatt, Entwurf für Vergil-Denkmal in Mantua, Zeichnung nach 1499, heute Louvre, Paris



Abb. 2: Baccio Bandinelli, Andrea Doria als Neptun, Piazza del Duomo, Carrara, 1534-1538



Abb. 3: Giovan Angelo Montorsoli, Andrea Doria über Türken und Trophäen, Palazzo Ducale, Genua, 1539-1540, seit Revolutionsunruhen 1797 Fragment



Abb. 4: Andrea Calamech, Denkmal für Don Juan d’Austria, Piazzetta die Catalani, Messina, 1571-72



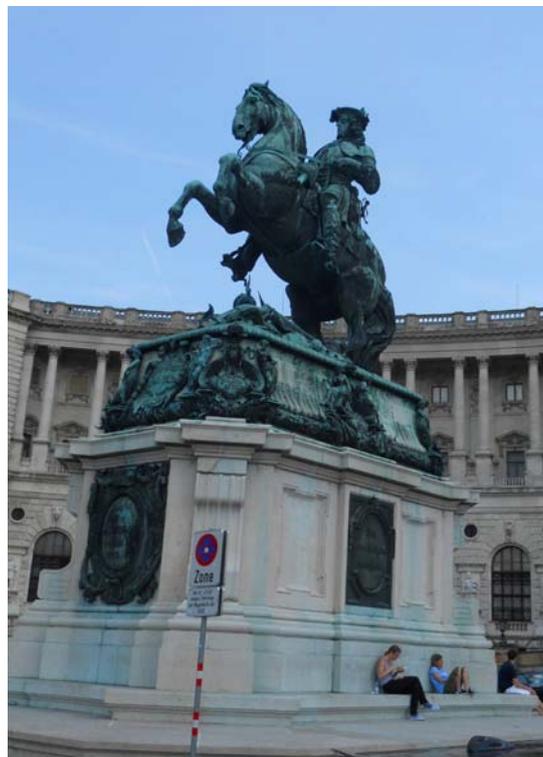
Abb. 7: Franz Anton Zauner, Denkmal für Kaiser Joseph II., Hofburg, Josefsplatz, 1795-1806, enthüllt 1807



Abb.8: Pompeo Marchesi, Denkmal für Kaiser Franz, Hofburg, Innerer Burghof, 1846



**Abb.9: Anton Dominik Fernkorn (Reiterstandbild), Eduard van der Nüll (Sockel),
Denkmal für Erzherzog Carl, Heldenplatz, enthüllt 1860**



**Abb. 10: Anton Dominik Fernkorn (Reiterstatue), Eduard van der Nüll (Sockel),
Denkmal für Prinz Eugen von Savoyen, Heldenplatz, enthüllt 1865**



Abb.11: Ernst Julius Hähnel, Denkmal für Karl Phillip Fürst von Schwarzenberg, Schwarzenbergplatz, enthüllt 1867



Abb. 12: Heinrich Natter, Denkmal für Joseph Haydn, Platz vor der Mariahilfer Kirche, enthüllt 1857



Abb. 13: Anton Dominik Fernkorn, Denkmal für Joseph Ressel, Resselpark, 1862

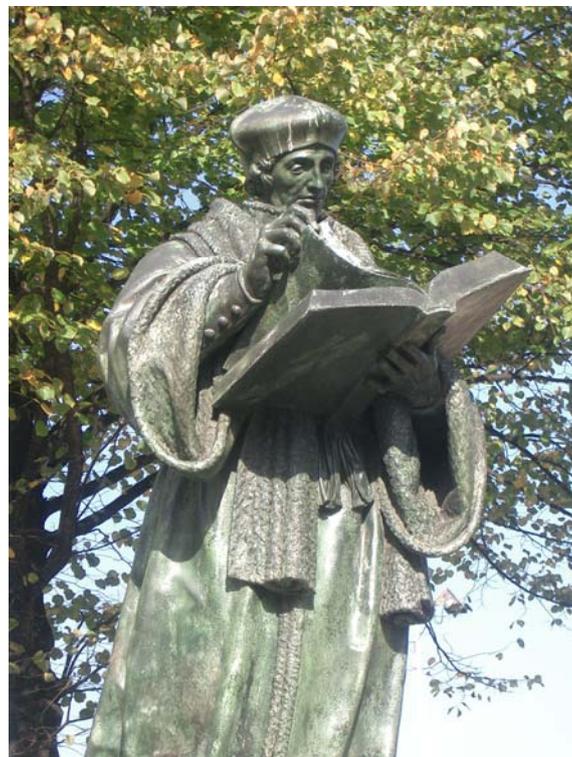


Abb. 14: Denkmal für Erasmus von Rotterdam, Rotterdam, 1623



Abb. 15: John Michael Rysbrack, Denkmal für Andrea Palladio, Middlesex, Chiswick House, um 1730



Abb. 16: John Michael Rysbrack, Denkmal für Inigo Jones, Middlesex, Chiswick House, um 1730

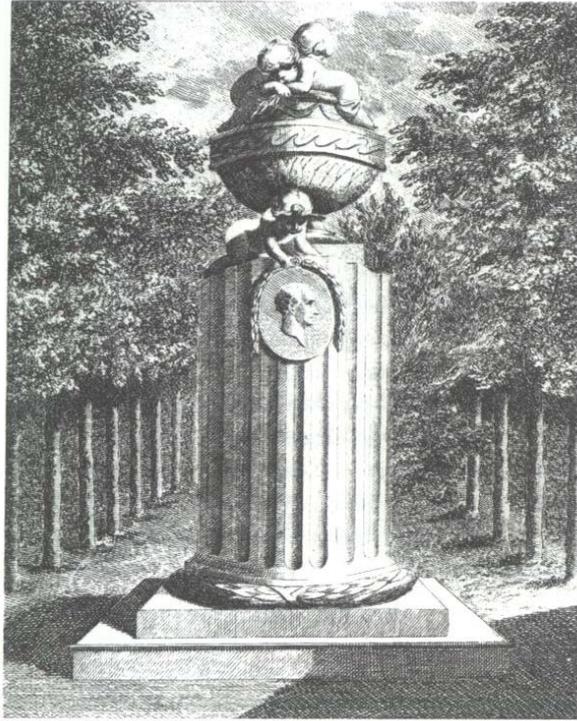


Abb. 17: Denkmal für Christian Fürchtegott Gellert, Leipzig, 1774

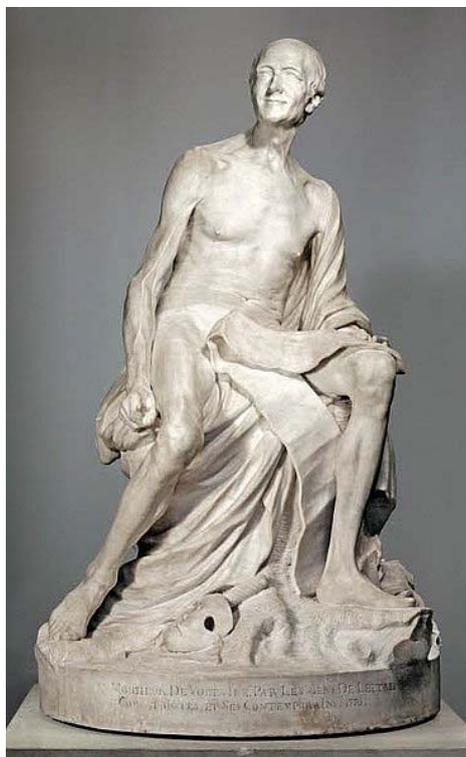


Abb. 18: Jean-Baptiste Pigalle, Voltaire, heute Louvre Paris, 1770-1776 ausgeführt

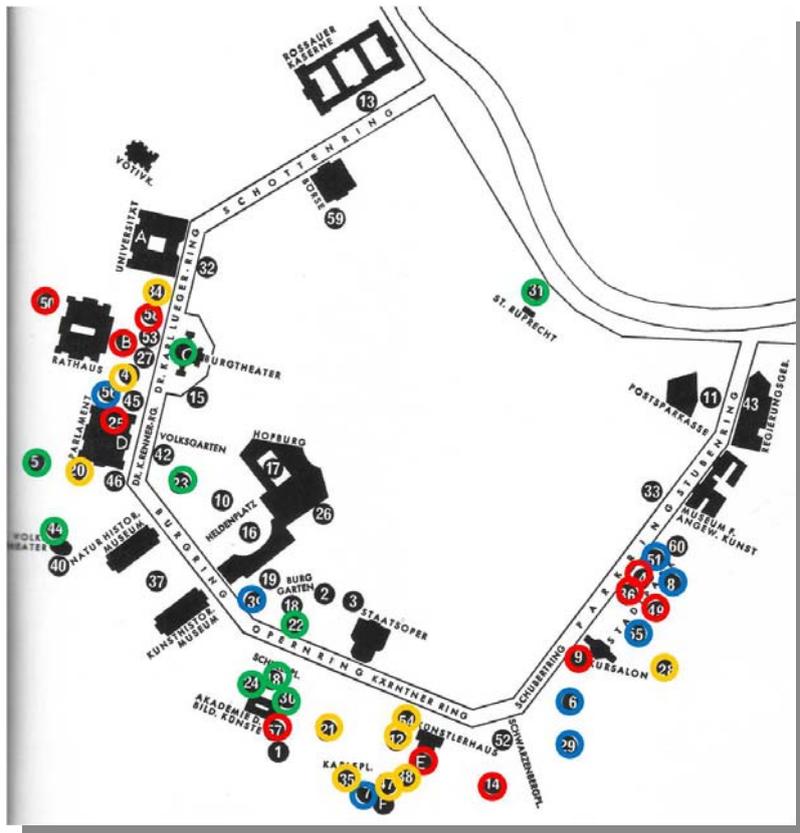


Abb. 19: Plan der Ringstraße mit eingezeichneten Denkmälern
 Rot - Künstler, Blau – Dichter, Grün – Musiker, Gelb – Techniker

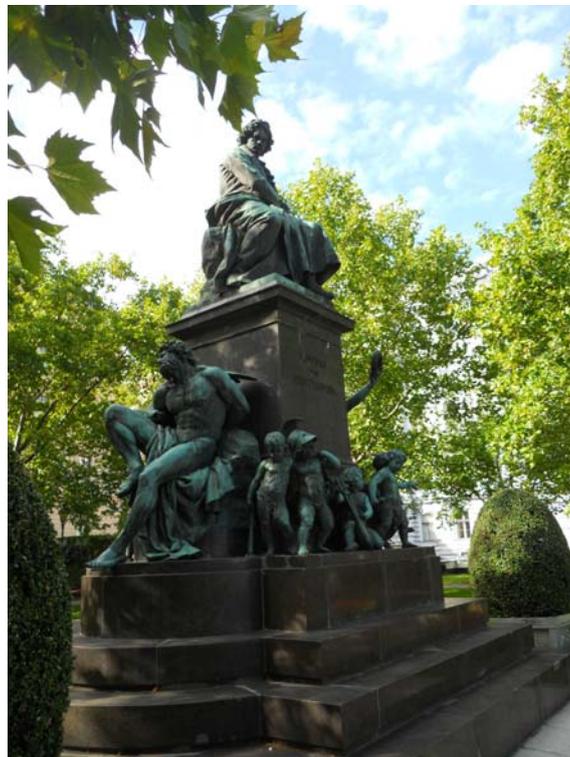


Abb. 20: Caspar von Zumbusch, Denkmal für Ludwig van Beethoven, Beethovenplatz,
 enthüllt 1880



Abb. 21: Sockel des Beethoven-Denkmal



Abb. 22: Johannes Schilling, Denkmal für Friedrich Schiller, Schillerplatz, 1876

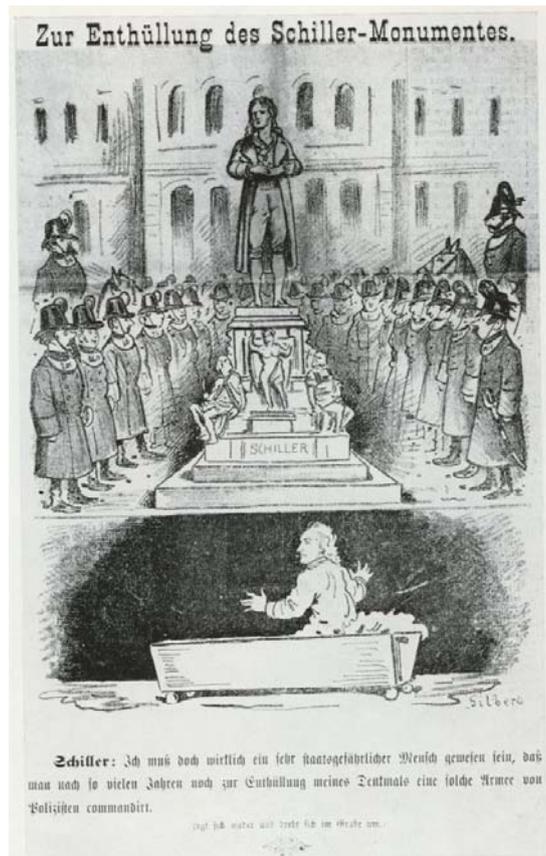


Abb. 23: Karikatur zur Enthüllung des Schiller-Denkmal



Abb. 24 a: Sockelzone des Schillerdenkmals, Ansicht von vorne



Abb. 24 b: Sockelzone des Schillerdenkmals, Ansicht von rechts



Abb. 24 c: Sockelzone des Schillerdenkmals, Ansicht von hinten



Abb. 24 d: Sockelzone des Schillerdenkmals, Ansicht von links



Abb. 25: Schiller-Denkmal, Hinteransicht

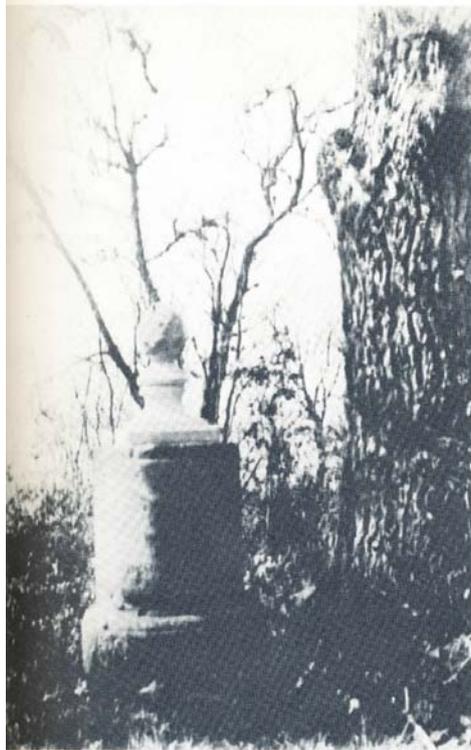


Abb. 26: Denkmal für Schiller, Insel Pucht vor der Westküste Estlands, 1813



Abb. 27: Johannes Meixner, Denkmal für F. Schiller, Park des Palais von Baron Karl Schwarz, Salzburg, enthüllt 1867, heute gegenüber Festspielhaus



Abb. 28: Ernst Rietschel, Doppel-Denkmal für Goethe und Schiller, Weimar, 1857

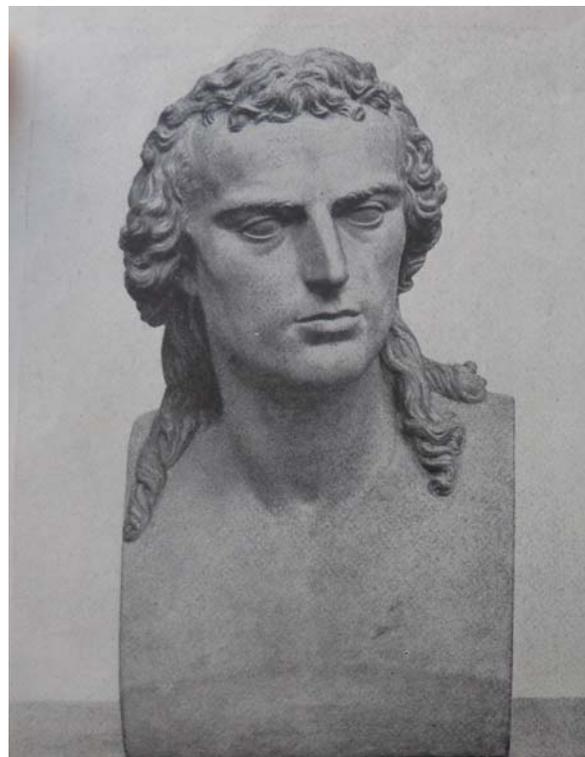


Abb. 29: Johann Heinrich Dannecker, Büste Friedrich Schillers, 1794



Abb. 30: Ludwig Schwanthaler, Denkmal für Jean Paul, Bayreuth, 1841



Abb. 31: Joseph Uphues, Denkmal für F. Schiller, Wiesbaden, 1905



Abb. 32: Reinhold Begas, Denkmal für F. Schiller, Berlin, Gendarmenmarkt, 1864-1869



Abb. 33: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, Ecke Goethegasse-Burgring, enthüllt 1900



Abb. 34: Feier zur Enthüllung des Goethe-Denkmal, Dezember 1900



Abb. 35: Jean-Antoine Houdon, Denkmal für Voltaire, Paris Comédie Française, ausgeführt 1779-81.



Abb. 36: Pompeo Marchesi, Sitzstatue Goethes, Frankfurter Bibliothek, 1867



Abb. 37: Adolf Donndorf, Entwurf für ein Goethe-Denkmal in Berlin, 1874



Abb. 38: Rudolf Weyr, Denkmal für Johannes Brahms, Resselpark bzw. Karlsplatz, 1908.

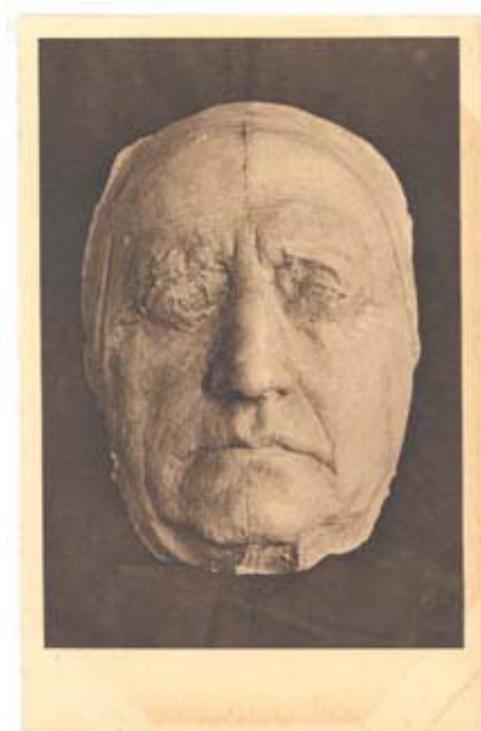


Abb. 39: Johann Gottfried Schadow, Lebendmaske Goethes, 1816

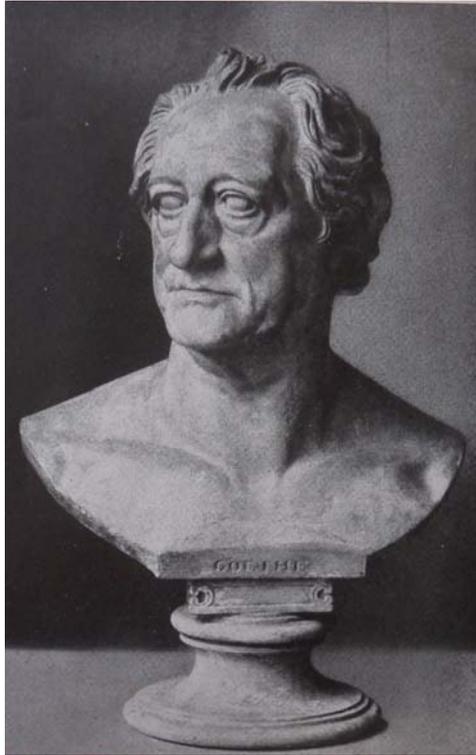


Abb. 40: Christian Daniel Rauch, Portraitbüste Goethes, 1820



Abb. 41: Goethe-Denkmal, Rückseite



Abb. 42: Goethe-Denkmal, Seitenansicht mit Reliefs links



Abb. 43: Goethe-Denkmal, Seitenansicht mit Reliefs rechts



Abb. 44: Elisabethbrücke über den Wienfluss, alte Ansicht



**Abb. 45: Johann Preleuthner, Statue Leopolds VI., genannt der Glorreiche, 1867,
heute Rathausplatz**



Abb. 46: Mathias Purkarthofer, Statue Niklas Graf Salm, 1867, heute Rathausplatz

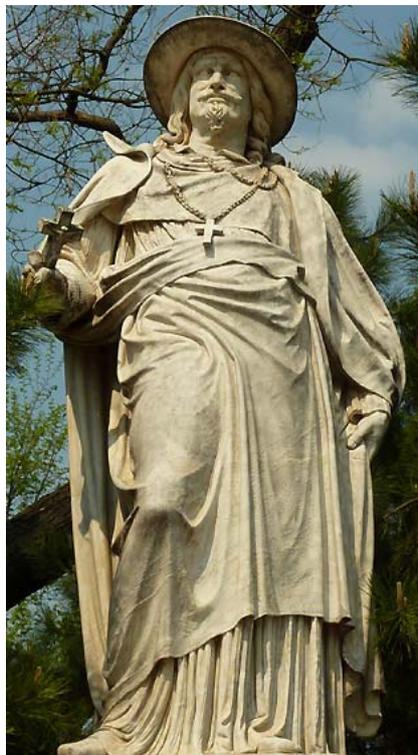


Abb. 47: Vincenz Pilz, Statue Erzbischof Leopold Karls von Kollonits(ch), 1867, heute Rathausplatz



Abb. 48: Hans Gasser, Statue Josephs von Sonnenfels, 1867, heute Rathausplatz



Abb. 49: Franz Melnitzky, Statue Herzog Heinrich II. Jasomirgotts, 1867, heute Rathausplatz



Abb. 50: Josef Gasser, Statue Rudolfs IV., genannt der Stifter, 1867, heute Rathausplatz



Abb. 51: Johann Feßler, Statue Ernst Rüdiger von Stahembergs, 1867, heute Rathausplatz



**Abb. 52: Josef Cesar, Statue Johann Bernhard Fischer von Erlachs, 1867,
heute Rathausplatz**



**Abb. 53: Burgtheater Wien, Seitenrisalit links, Büsten von Calderon, Shakespeare,
Molière**



Abb. 54: Burgtheater Wien, Mittelrisalit, Büsten von Lessing, Goethe, Schiller



Abb. 54a: Burgtheater Wien, Mittelrisalit, Büsten von Lessing, Goethe, Schiller, Detail



Abb. 55: Burgtheater Wien, Seitenrisalit rechts, Büsten von Hebbel, Grillparzer, Halm



Abb. 56: Walhalla, Regensburg, Büsten



Abb. 57: Künstlerhaus Wien, Fassade, ältere Ansicht



**Abb. 58: Künstlerhaus Wien, Fassade, heutige Aufstellung der Figuren
Von links: Leonardo – Tizian – Bramante - Velazquez**



Abb. 59: Victor Tilgner, Statue Peter Paul Rubens, Künstlerhaus Wien, 1882



Abb. 60: Anton Schmidgruber, Statue Albrecht Dürers, Künstlerhaus Wien, 1879



Abb. 61: Anton Paul Wagner, Statue Michelangelos, Künstlerhaus Wien, 1879



Abb. 62: Johann Jakob Silbernagel, Statue Raffaels, Künstlerhaus Wien, 1882



Abb. 63: Edmund Hofmann von Aspernburg, Statue Leonardo Da Vincis, Künstlerhaus Wien, 1900.



Abb. 64: Anton Břenek, Statue Velazquez, Künstlerhaus Wien, 1909



Abb. 65: Emmerich Alexius Swoboda, Statue Bramantes, Künstlerhaus Wien, 1910



Abb. 66: Johann Scherpe, Statue Tizians, Künstlerhaus Wien, 1913



Abb. 67: Kunsthistorisches Museum Wien, Dachlandschaft mit Balustradenfiguren, Museumsplatz

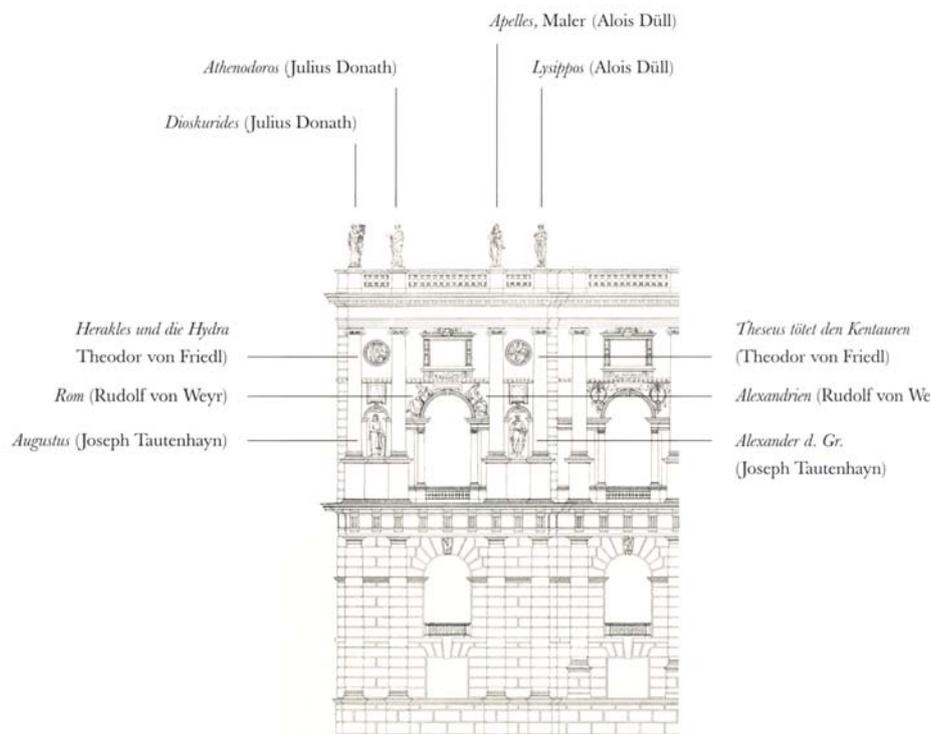


Abb. 68: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Seitenrisalit links, Antike

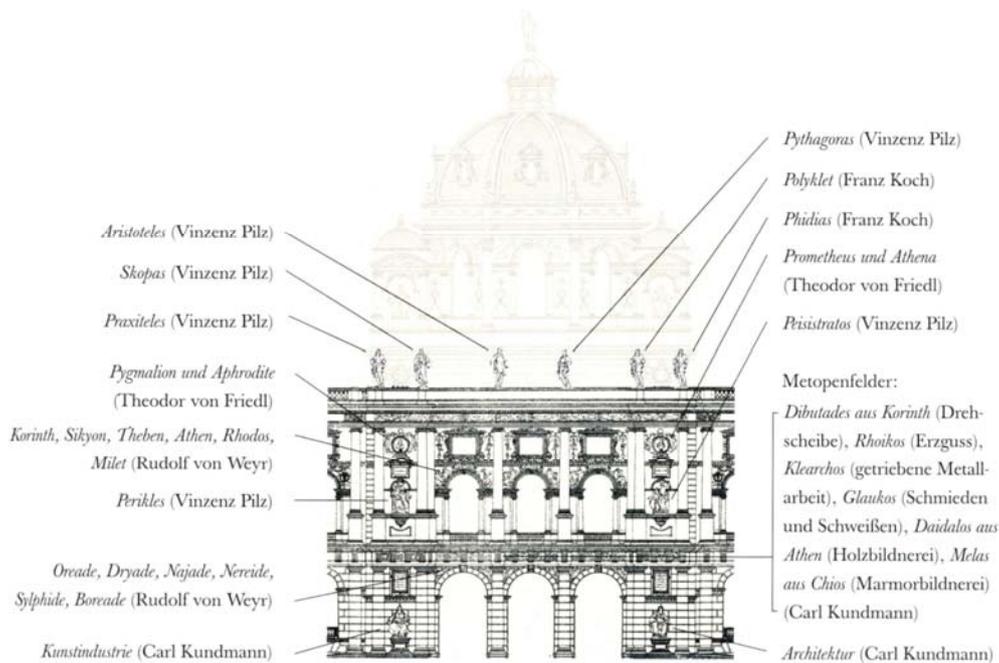


Abb. 69: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Mittelrisalit, Antike

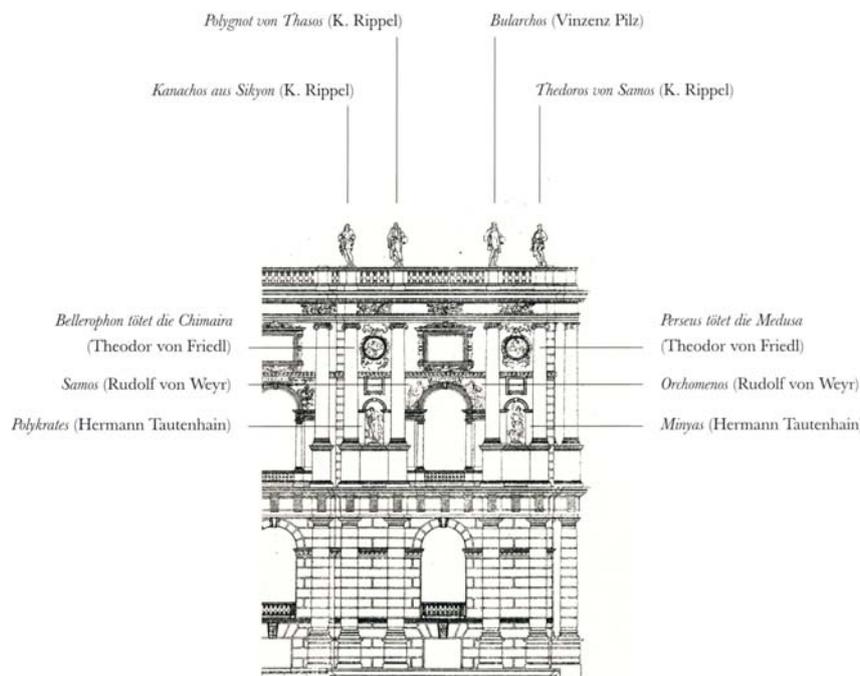


Abb. 70: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Babenbergerstraße, Seitenrisalit rechts, Antike

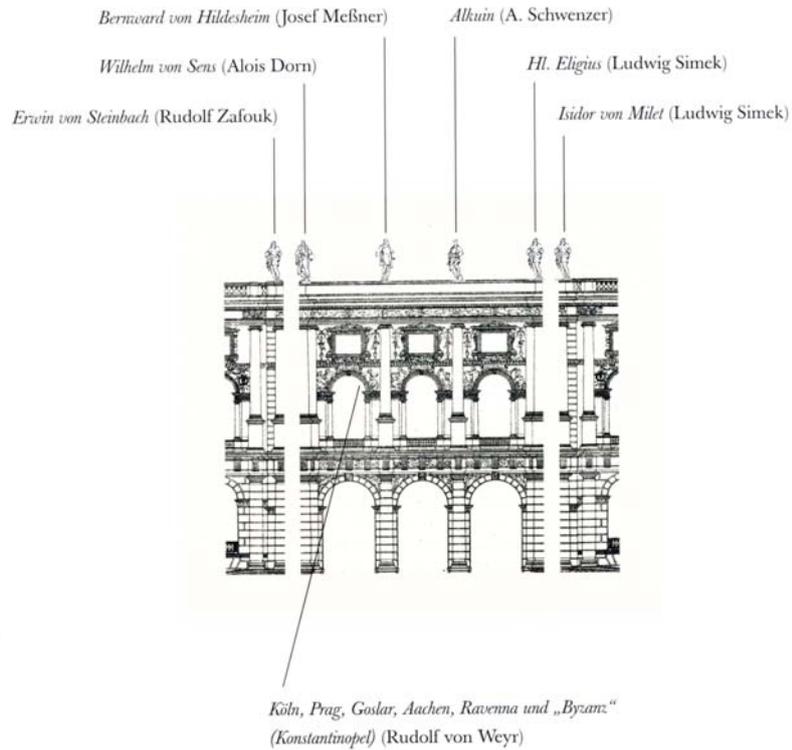


Abb. 71: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Museumsplatz, Byzantinische, romanische und gotische Kunst

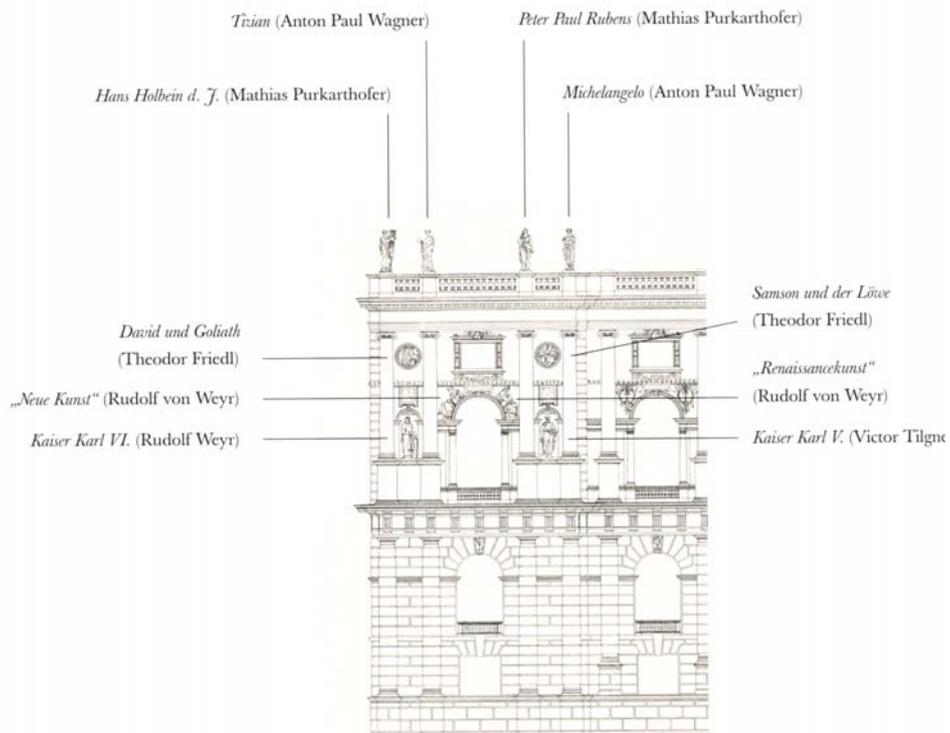


Abb. 72: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Maria Theresien Platz, Seitenrisalit links, Renaissance

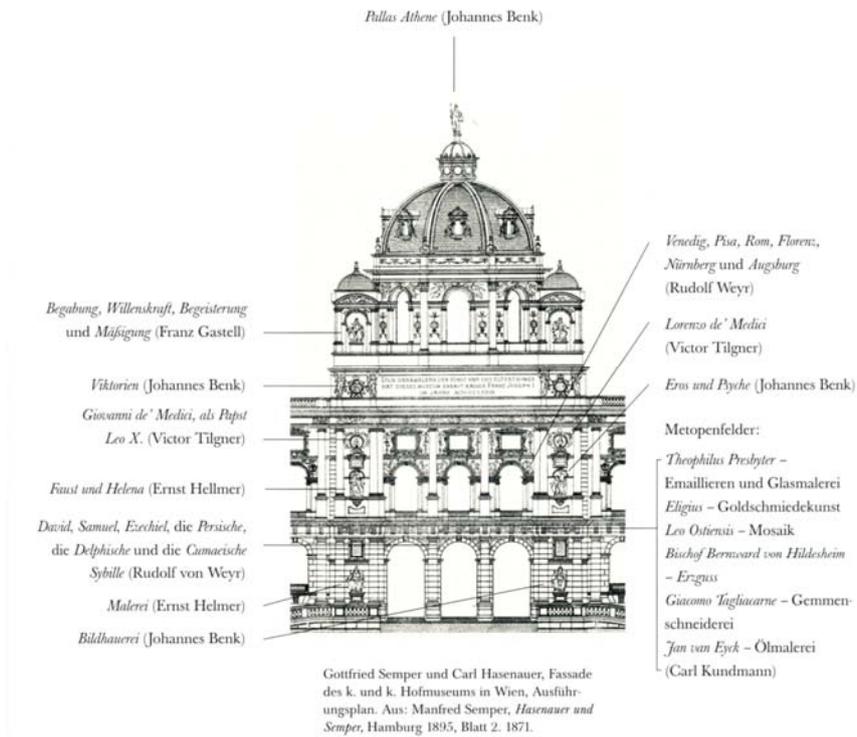


Abb. 73: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Maria Theresien Platz, Mittelrisalit, Renaissance

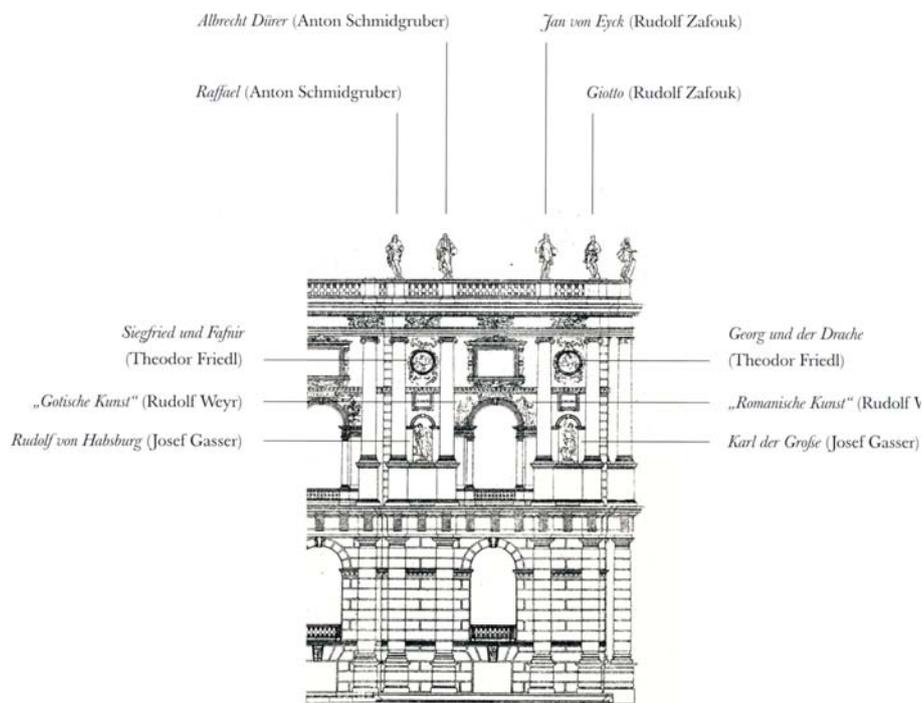


Abb. 74: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Maria Theresien Platz, Seitenrisalit rechts, Renaissance

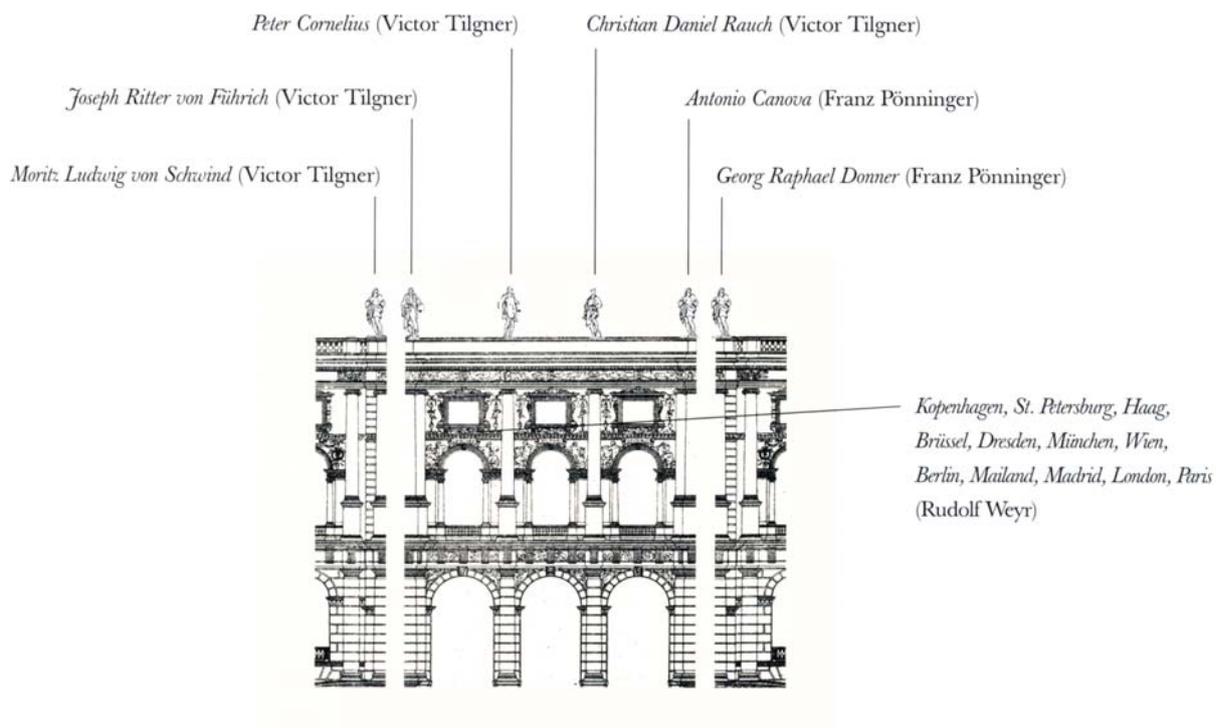


Abb. 75: Kunsthistorisches Museum, Schema der Fassadengestaltung Burgring, Neuere Kunst

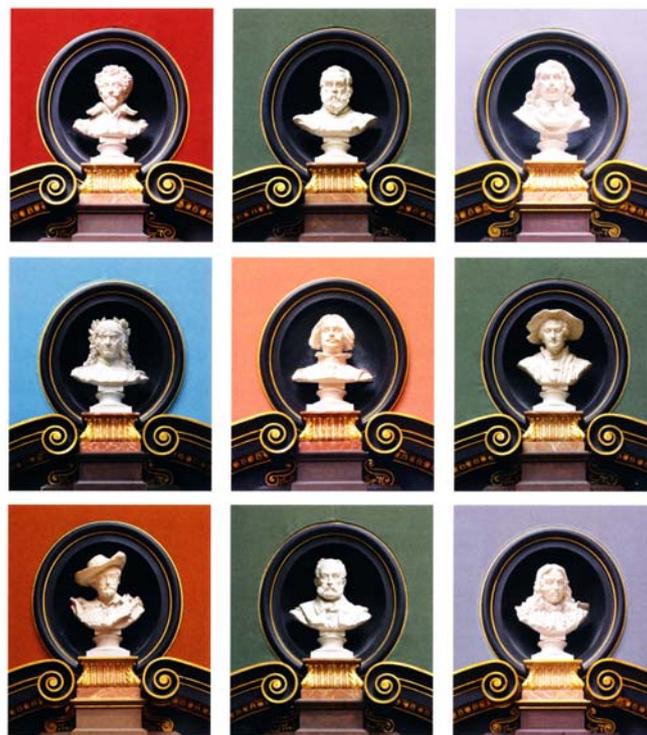


Abb. 76: Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Künstlerbüsten in den Supraporten



Abb. 77: Richard Kauffungen, Denkmal für Raphael Donner, Schwarzenbergplatz, enthüllt 1906



Abb. 78: Raphael Donner, Providentiabrunnen, Neuer Markt, 1739 (Original), 1873 (Kopie)



Abb. 79: Donner-Denkmal, Inschrift



Ab. 80: Donner-Denkmal, Signatur Kauffungens



Abb. 81: Anton Pilgram, ‚Fenstergucker‘-Selbstportrait, Kanzel, St. Stephan, um 1515



Abb. 82: Buggiano, Ehrenmal für Brunelleschi, Florentiner Dom, nach 1446



Abb. 83: Büste für Heinrich von Ferstel, nach einem Entwurf von Victor Tilgner, Universität Wien, Vorraum zum Festsaal, 1886



Abb. 84: Hermann Klotz, Denkmalbüste für Heinrich v. Ferstel, Museum für Angewandte Kunst Wien, um 1871



Abb. 85: Denkmalbüste für Heinrich v. Ferstel, Benediktskapelle, Schottenkirche Wien, 1879



Abb. 86: Hugo Härdtl, Büste für Theophil Hansen, Parlament, Säulenvorhalle, 1906



Abb. 87: Gebrüder Drexler, Denkmalrelief für Theophil Hansen, Vestibül, Wiener Börse, um 1910



Abb. 88: Georg Niemann (Architektur)/Carl Kundmann (Relief), Grabmal für Theophil Hansen, Zentralfriedhof Wien, enthüllt 1895



Abb. 89: Hans Auer (Konzept), Carl Kundmann (Ausführung), Bildnisrelief für Theophil Hansen zum 70. Geburtstag, Akademie der bildenden Künste Wien, 1883.

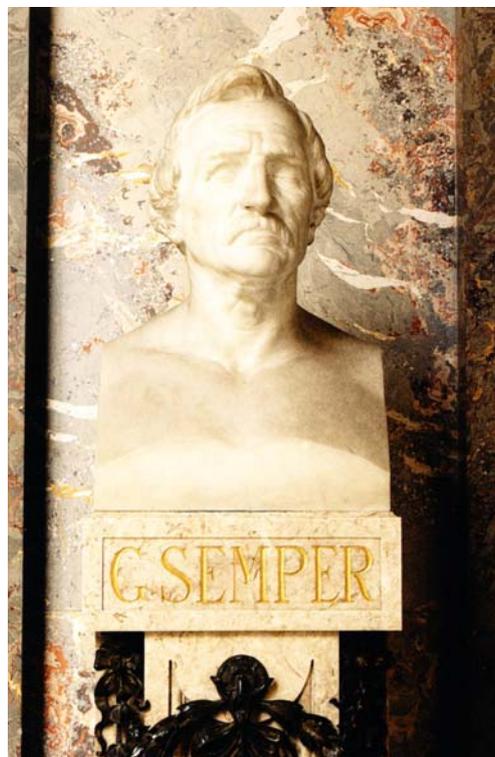


Abb. 90: Kaspar von Zumbusch, Büste für Gottfried Semper, Kunsthistorisches Museum Wien, Stiegenhaus



Abb. 91: Victor Tilgner, Büste für Carl von Hasenauer, Kunsthistorisches Museum Wien, Stiegenhaus



Abb. 92: Johannes Benk (Skulptur), Otto Hofer (Architektur), Büste am Grabmal für Carl von Hasenauer, Wiener Zentralfriedhof, 1898



Abb. 93: Karl Schwerzek, Denkmal für Anastasius Grün, Schillerplatz, 1891



Abb. 94: Karl Schwerzek, Denkmal für Nikolaus Lenau, Schillerplatz, 1891



**Abb. 95: C. Kundmann (Skulptur), C. v. Hasenauer (Architektur), R. Weyr (Reliefs),
Denkmal für Franz Grillparzer, Volksgarten, 1889**

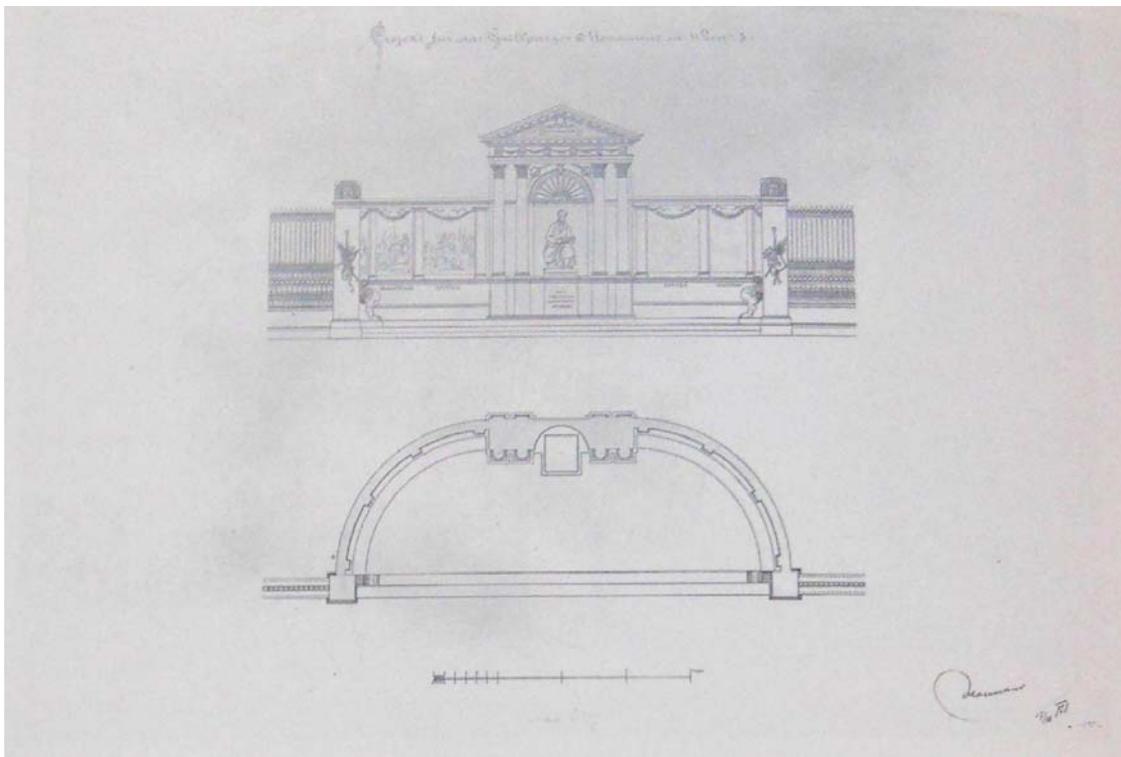


Abb. 96: Carl v. Hasenauer, Grund- und Aufriss des Grillparzer-Denkmal, 1878



Abb. 97 a und b: Rudolf Weyr, Entwurfskizzen für das Grillparzer-Denkmal



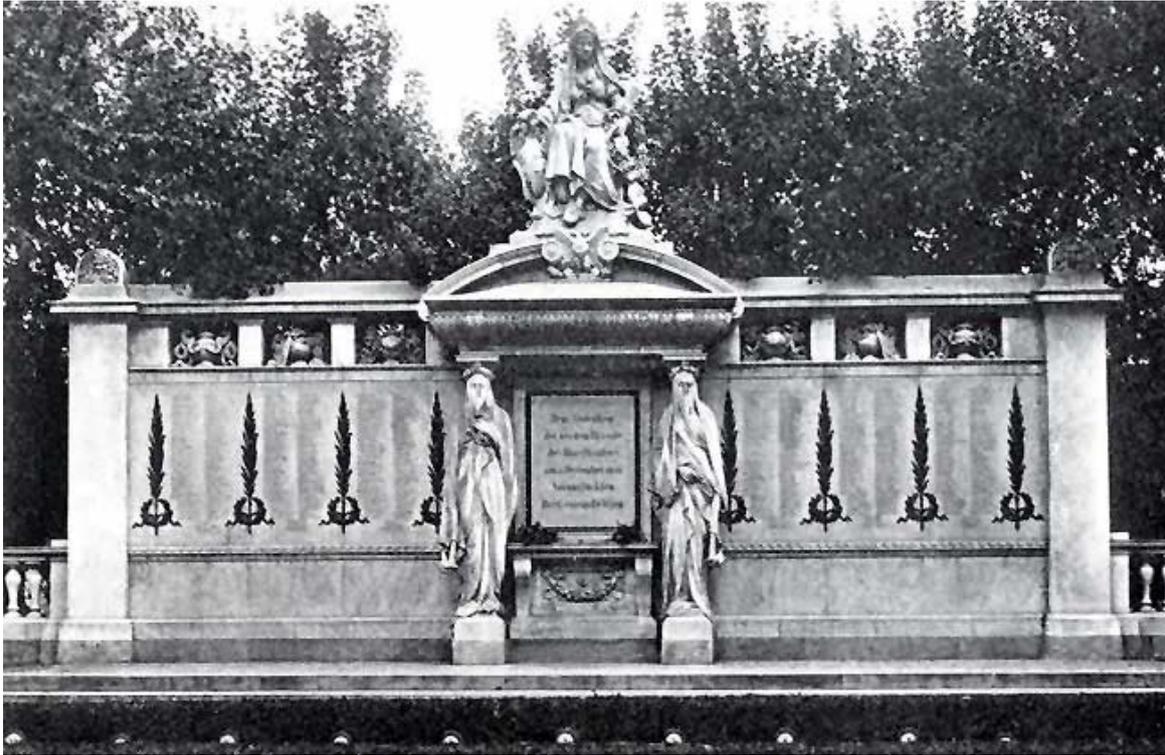
Abb. 98: William Kent, Temple of British Worthies, Stowe, 1735



Abb. 99: Rudolf Leopold Siemering, Denkmal für Albrecht von Graefe, Berlin, 1882



Abb. 100: Rudolf Leopold Siemering, Denkmal der Gefallenen des deutsch-französischen Krieges, Kiel, enthüllt 1879



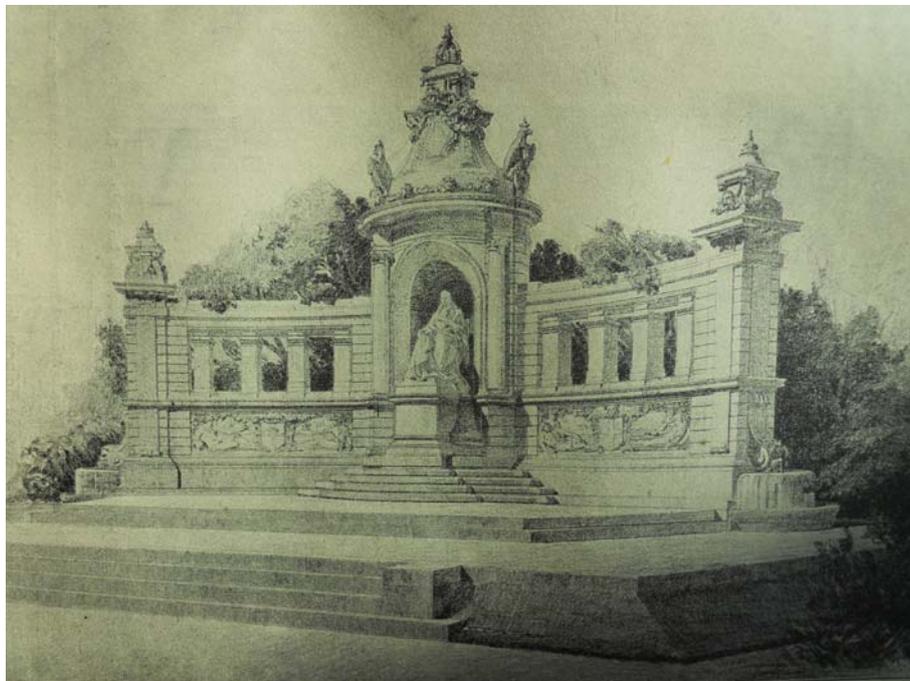
**Abb. 101: Rudolf Weyr, Denkmal für die Opfer des Ringtheaterbrandes,
Zentralfriedhof Wien, 1881**



**Abb. 102: Friedrich von Thiersch(Architektur), Thomas Dennerlein (Skulptur),
Denkmal für Karl Stieler, Tegernsee, 1889**



**Abb. 103: Friedrich Ohmanns (Architektur), Hans Bitterlich (Modell),
Denkmal für Kaiserin Elisabeth, Volksgarten, 1907**



**Abb. 104: Bruno Schmitz (Gesamtentwurf), Friedrich Moest (Skulptur),
August Vogel (Architektur), Denkmal für Kaiserin Augusta,
Koblenz, 1896**

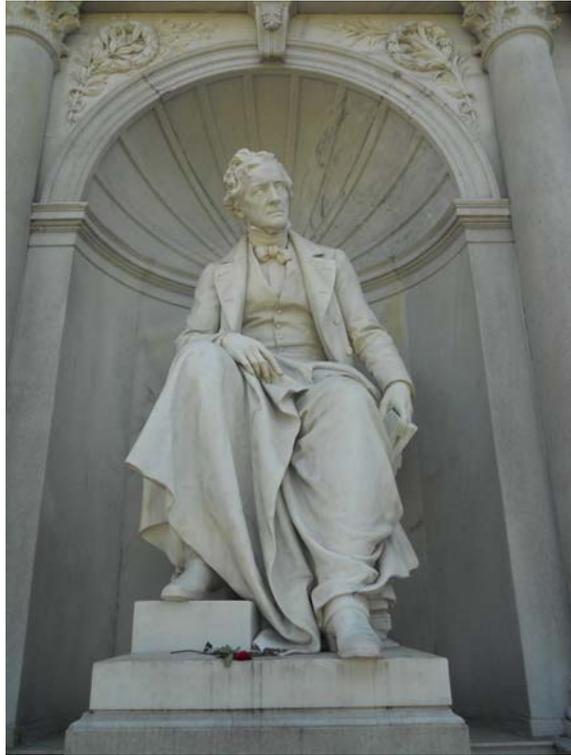


Abb. 105: Grillparzer-Denkmal, Hauptfigur



Abb. 106: Emanuel Semper, Denkmal für Gottfried Semper, Dresden, 1907 aufgestellt

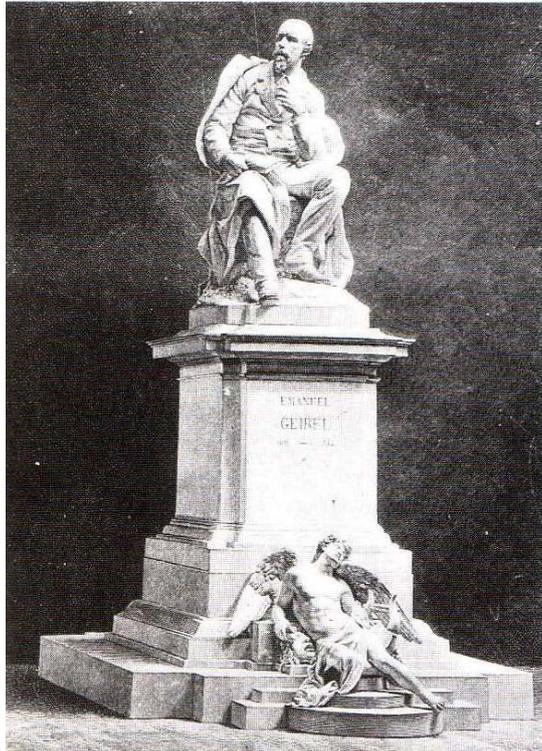


Abb. 107: Hermann Voltz, Denkmal für Emanuel Geibel, Lübeck, 1889 enthüllt



Abb. 108: Christus in der Rast, Holzskulptur mit polychromer Fassung, um 1520



Abb. 109: Grillparzer-Denkmal, Die Ahnfrau



Abb. 110: Grillparzer-Denkmal, Der Traum ein Leben



Abb. 111: Grillparzer-Denkmal, König Ottokars Glück und Ende



Abb. 112: Grillparzer-Denkmal, Sappho



Abb. 113: Grillparzer-Denkmal, Medea



Abb. 114: Grillparzer-Denkmal, Des Meeres und der Liebe Wellen



Abb. 115: Leopold Schrödl, Büste für Franz Grillparzer, Kurpark Baden, 1874



Abb. 116: Franz Vogl, Denkmal für Ferdinand Raimund, Weghuberpark neben dem Volkstheater, 1898 enthüllt



**Abb. 117: Theodor Friedl, Amor Und Psyche, um 1890,
Belvedere, Wien, Inv.-Nr. 5903**



Abb. 118: Béla Radnai, Denkmal für Nikolaus Lenau, Csatád/Lenauheim, Ungarn, 1904



Abb. 119: Max Wiese, Denkmal für Theodor Fontane, Neuruppin, 1907



Abb. 120: Raimund-Denkmal: Namensinschrift mit Lorbeerkranz



Abb. 121: P. Leclerc, Wien V. (Hg.), „Deutsches Volkstheater mit Raimund-Denkmal, Wien VII“, um 1909

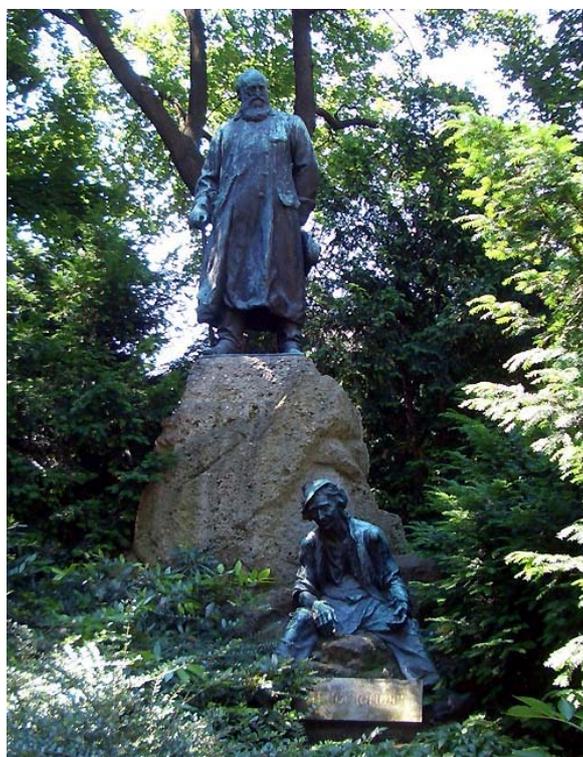


Abb. 122: Johann Scherpe, Denkmal für Ludwig Anzengruber, Schmerlingpark, 1893



Abb. 123: Anzengruber-Denkmal, Steinklopferhans



Abb. 124: Louis Ernest Barrias, Denkmal für Viktor Hugo, Paris, 1902

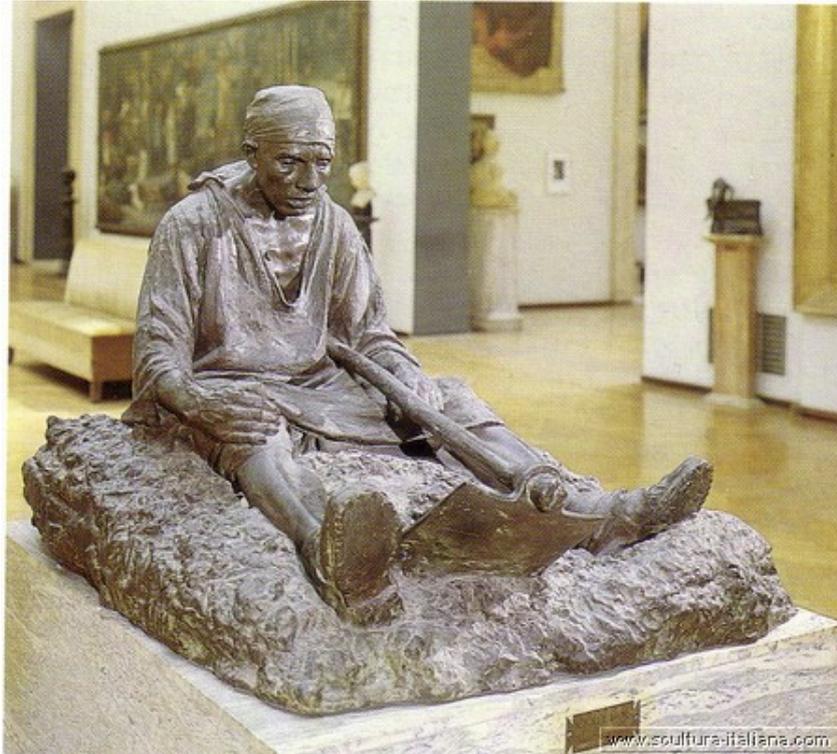


Abb. 125: Achille D'Orsi, Proximus tuus, Rom, 1880



Abb. 126: Hans Brandstetter, Denkmal Karl Morré, Graz, 1907



Abb. 127: Johann Scherpe, Grabmal für Ludwig Anzengruber, Zentralfriedhof Wien, 1893



Abb. 128: Hans Rathausky, Denkmal für Adalbert Stifter, Linz, 1902 enthüllt

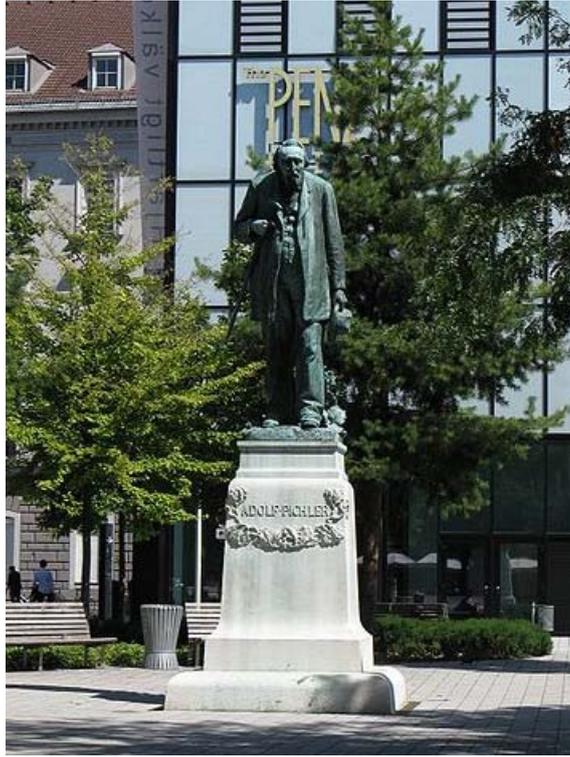


Abb. 129: Edmund Klotz, Denkmal für Adolf Pichler, Innsbruck, 1909



Abb. 130: Carl Kundmann, Denkmal für Franz Schubert, Stadtpark, 1872



Abb. 131: Edmund Hellmer, Denkmal für Jacob Emil Schindler, Stadtpark, 1895



Abb. 132: Edmund Hellmer, Büste Emil Jacob Schindlers, 1892



Abb. 133: Edmund Hellmer, Gipsbüste Emil Jacob Schindlers, Besitz d. Wien Museums, um 1890



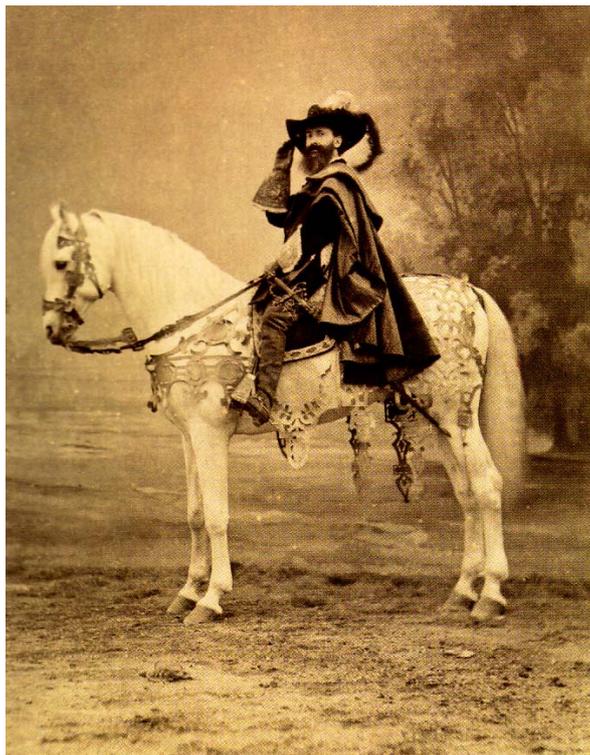
Abb. 134: Schindler-Denkmal, Detail Sockel, Palette



**Abb. 135: Victor Tilgner (Entwurf), Fritz Zerritsch d. Ä. (Ausführung),
Denkmal für Hans Makart, Stadtpark, 1898 enthüllt**



Abb. 136: Edmund Hellmer, Grab Makarts, Zentralfriedhof Wien, 1890



**Abb. 137: Hans Makart zu Pferde im Festzugskostüm, Detail, 1879,
Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Kat. Nr. 8103**



**Abb. 138: Portrait Makarts im Kostüm, stehend, 1879,
Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Kat. Nr. 134.**



Abb. 139: Hans Makart (sitzend), Viktor Tilgner und Franz Rumpler im Kostüm beim Niederländischen Fest, 1879, Foto Atelier Victor Angerer, Wien Museum Inv. Nr. 68.970



Abb. 140: Makart-Denkmal, Detail Palette

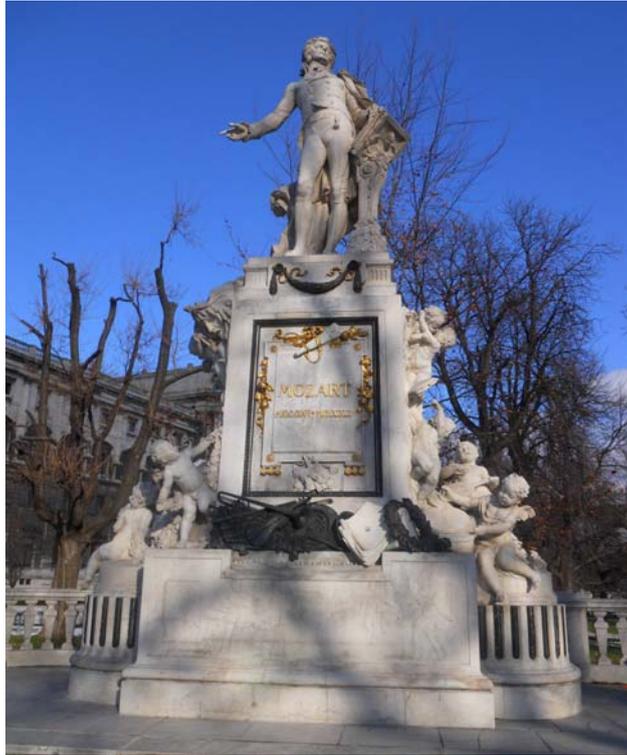


Abb. 141: Victor Tilgner, Denkmal für Wolfgang Amadeus Mozart, Burggarten, 1896



Abb. 142: Victor Tilgner, Büste Makarts, 1885



Abb. 143: Rudolf Weyr, Denkmal für Hans Canon, Stadtpark, 1905 enthüllt

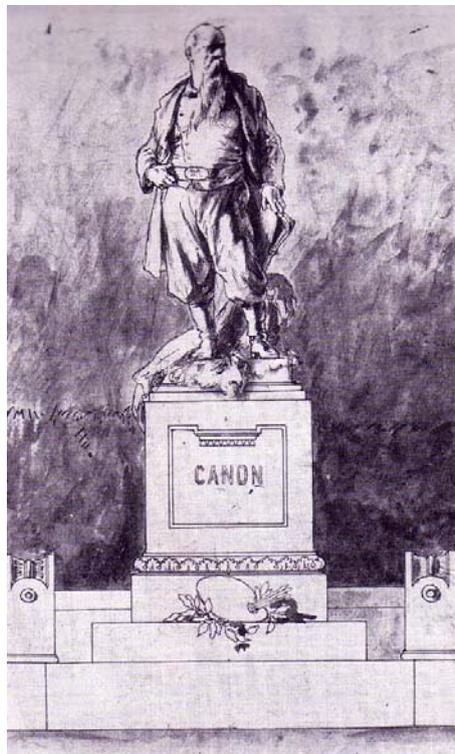


Abb. 144: Rudolf Weyr, Entwurf-Zeichnung für das Canon-Denkmal, 1898



Abb. 145: Hans Canon, Selbstportrait mit Angel, undatiert

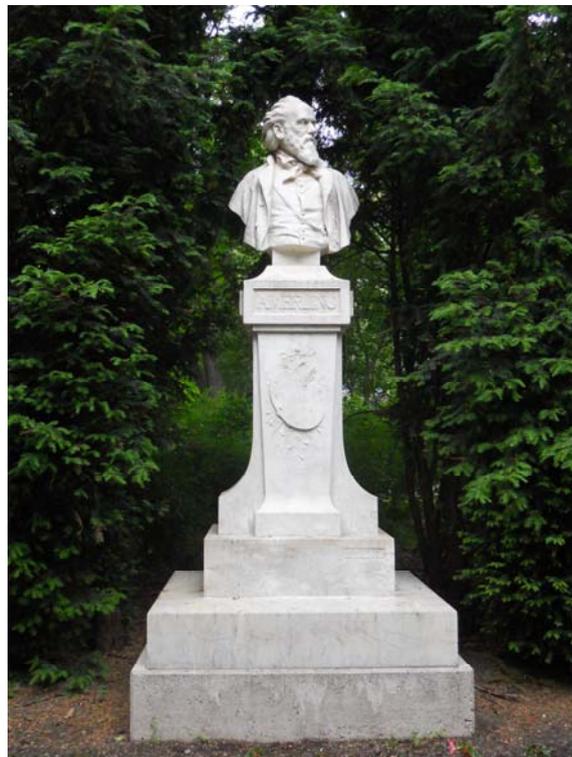


Abb. 146: Johannes Benk, Denkmalbüste für Friedrich Ritter von Amerling, Stadtpark, 1902



Abb. 147: Denkmal für Remi van Haanen, Wien, Stadtpark, Büste von Victor Tilgner, errichtet 1901, 1943 abgetragen und eingeschmolzen



Abb. 148: Hofmann von Aspernberg, Denkmal für Friedrich von Schmidt, Friedrich-von-Schmidt-Platz, 1896 enthüllt, heutiger Zustand



Abb. 149: Hofmann von Aspernberg, Denkmal für Friedrich von Schmidt, 1896, Zustand von vor Zweitem Weltkrieg



Ab. 150: Carl Kundmann, Reliefbüste für Friedrich von Schmidt, St. Stephan, 1894



**Abb. 151: Josef Engelhart, Denkmal für Ferdinand Waldmüller, Rathauspark, 1912
enthüllt**



Abb. 152: Josef Engelhart, Studien zur Bäuerin mit Kind



Abb. 153: Engelhart, Studie zur Gesamtkomposition des Waldmüller-Denkmal, 1909



Abb. 154: Waldmüller-Denkmal, Detail, Rückenansicht



Abb. 155: Büsten vor dem Polytechnikum, Technische Universität Wien

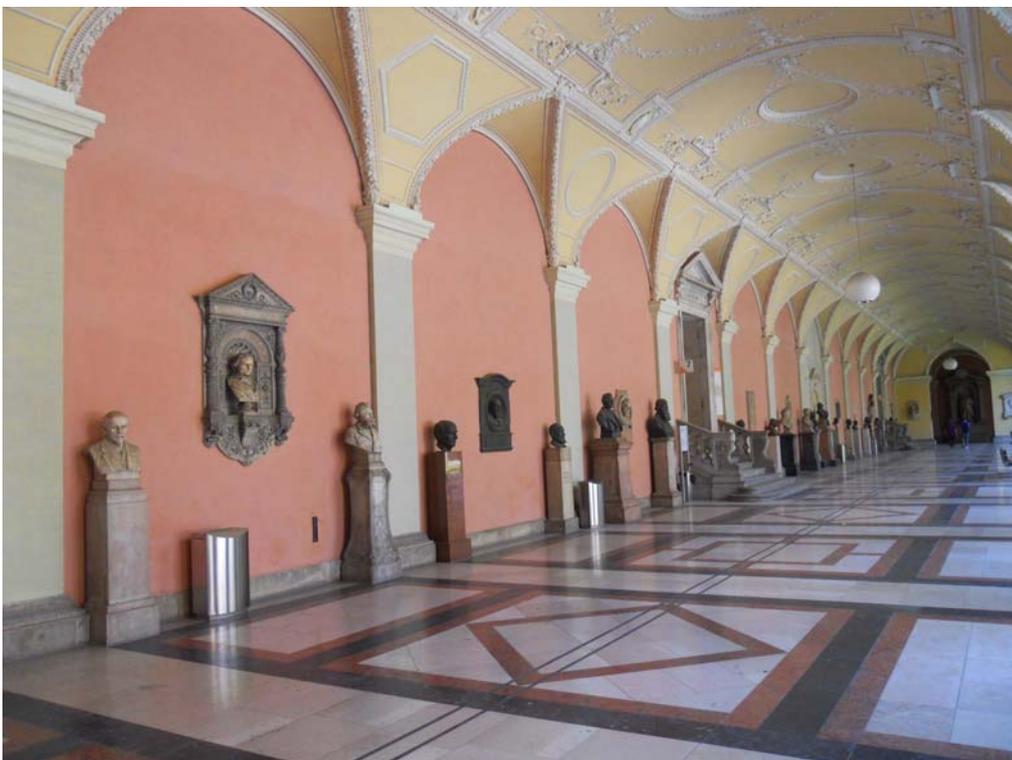


Abb. 156: Büsten im Arkadenhof der Universität Wien

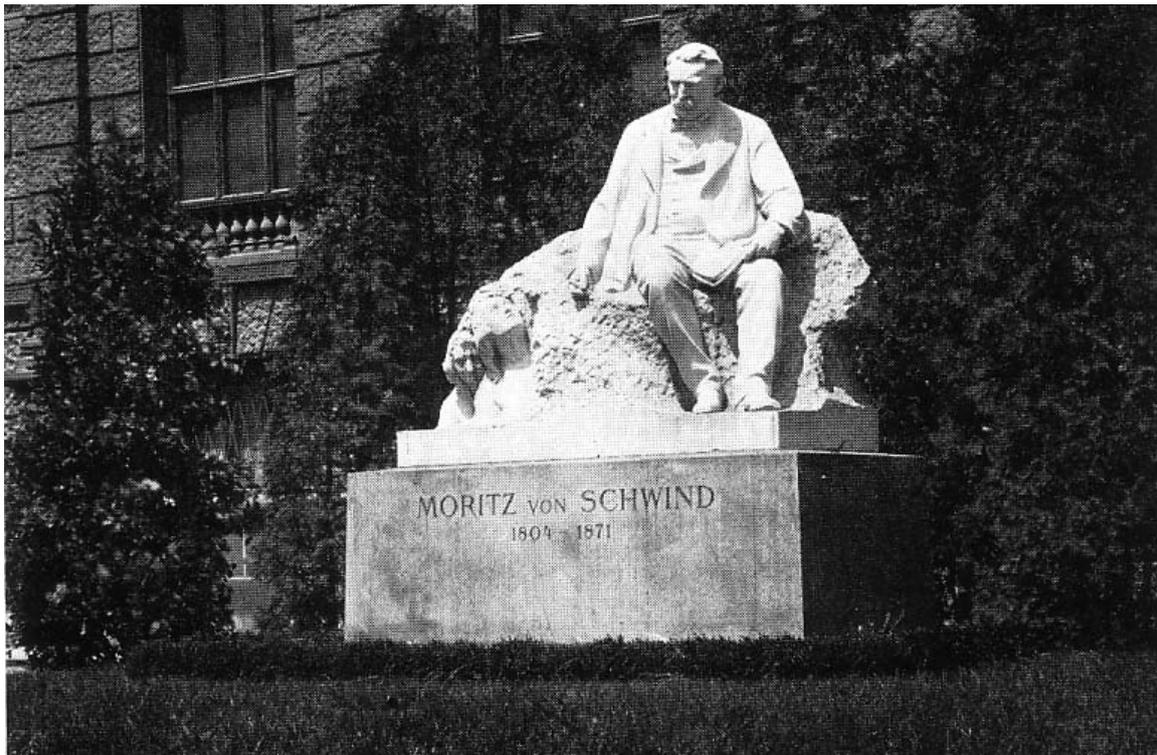


Abb. 157: Othmar Schimkowitz, Denkmal für Moritz von Schwind, 1908-1909, heute im Depot des Kunsthistorischen Museums Wien



Abb. 158: Johann Scherpe, Denkmal für Rudolf von Alt, nördlich der Minoritenkirche, 1912 enthüllt



Abb. 159: Johann Scherpe, Denkmal für Robert Hamerling, 8. Bezirk, 1908, im Zweiten Weltkrieg abgetragen

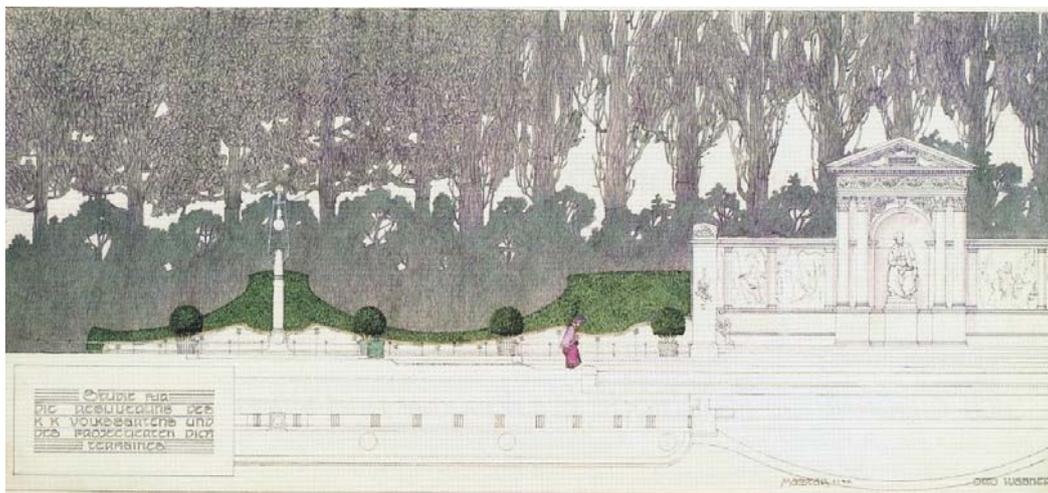


Abb. 160-161: Otto Wagner, „Studien für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, um 1902, Archiv d. Glasgow School of Art: Architecture Ref. NMC 397

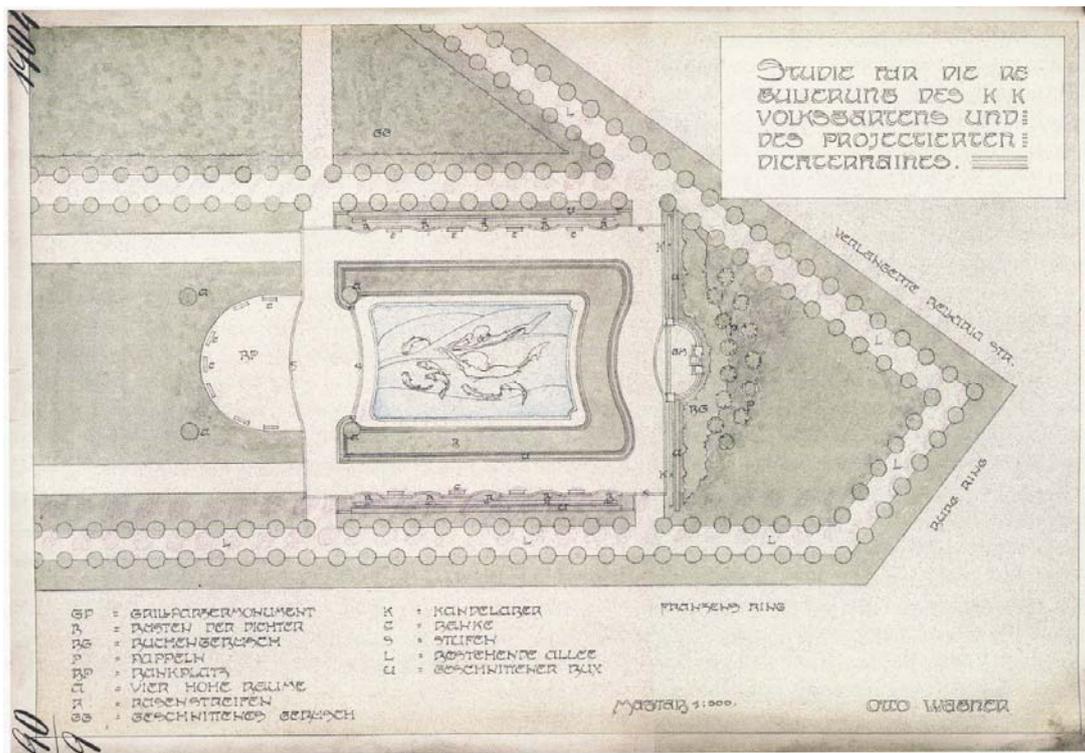


Abb. 162: Otto Wagner, „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterraines“, um 1902, Archiv d. Glasgow School of Art: Architecture Ref. NMC 397

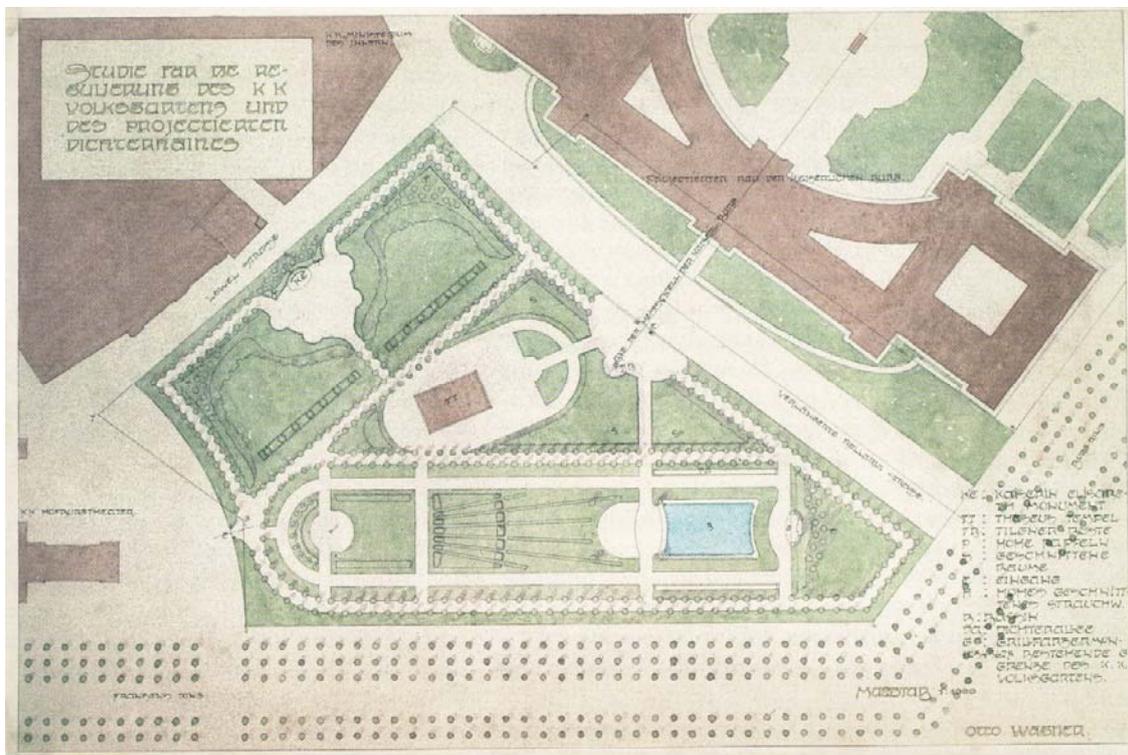


Abb. 163: Otto Wagner, Gesamtentwurf zur Umgestaltung des Volksgartens, um 1902, Archiv der Glasgow School of Art: Architecture Ref. NMC 397

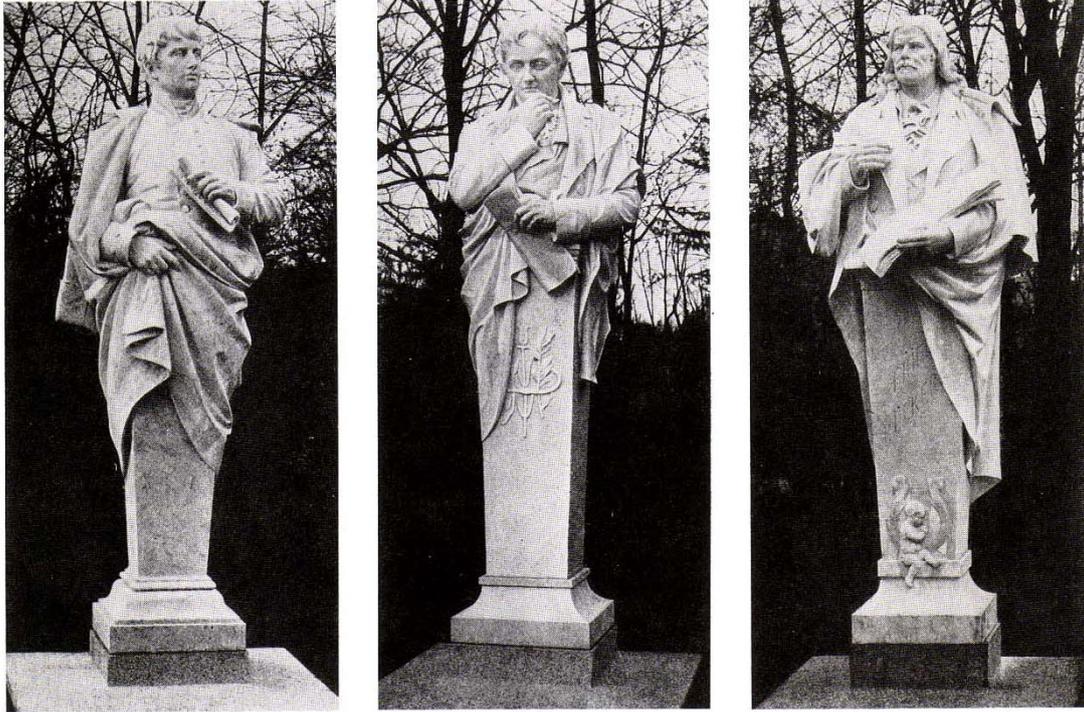


Abb. 164: Div. Künstler, Denkmalhermen für Max von Schenkendorf, Heinrich von Kleist und Friedrich Rückert, Berlin-Kreuzberg, 1890er



Abb. 165: Ernst Herter, Loreley-Brunnen (Heine-Denkmal), heute New York, Franz Sigel Park, 1898 enthüllt



Abb. 166: Louis Hasselriis, Grabdenkmal für Heinrich Heine, Montmartre-Friedhof Paris, 1899-1901



Abb. 167: Louis Hasselriis, Lazarus (Heine Denkmal aus Korfu), 1891, seit 1956 in Toulon, Mistral-Park, Foto von 1992



Abb. 168: Hugo Lederer, Heine-Denkmal, Hamburg, Stadtpark, 1913 angefertigt, 1926 aufgestellt



Abb. 169: Burgtheater, rechter Seitenrisalit, Büste Friedrich Halms

Abstract Deutsch

Die Diplomarbeit beschäftigt sich mit Künstler- und Dichterdenkmälern der zweiten Hälfte des 19. Jh. bis ca. 1918 in Wien. Alle behandelten Denkmäler stehen in Wien direkt an der Ringstraße oder in ihrer unmittelbaren Umgebung bzw. sind mit Gebäuden und Gebieten der Ringstraße thematisch oder tatsächlich verbunden. Insgesamt werden 24 Einzeldenkmäler und mehrere Kollektivdenkmäler sowie Denkmalprogramme sowie zwei unausgeführte Denkmalprojekte vorgestellt.

Der Schwerpunkt der Betrachtungen wurde vor allem auf die Erkennbarkeit der jeweiligen Profession und die Darstellung derselben Person in anderen Projekten gelegt. An den gezeigten Beispielen lassen sich die gesellschaftshistorischen Hintergründen wie auch die Veränderungen der künstlerischen Darstellungsweisen im Historismus und Jugendstil verfolgen.

Ebenso kann an den Monumenten nachvollzogen werden wie im 19. Jahrhundert das Bürgertum Bedeutung erlangte, die Repräsentation des eigenen Standes und seiner Werte (hier vor allem Bildung) wichtig wurde, aber auch wie im beginnenden 20. Jahrhundert die bürgerlichen Konzepte öffentlichen Projekten der aufkommenden Großparteien weichen mussten.

Meist dominierte in den Darstellungen die Repräsentation der Person selbst, was durch deutlich lesbare Namensinschriften verstärkt wurde. Seltener ging es um die Wiedergabe der Profession als Künstler und Dichter. Diese erkennt man meist nur im Zusammenhang mit den in der Umgebung befindlichen Bauwerken. So werden zum Beispiel am Künstlerhaus nur bildende Künstler, am Burgtheater nur Dichter dargestellt. Um die Jahrhundertwende kann ein deutlicher Rückgang der Monumentalität und ein Vorstoß in das Genrehafte verzeichnet werden.

Die Abhandlung arbeitet älteres allgemeines Material über die Ringstraßendenkmäler auf und versucht einige bisher unbehandelte Aspekte zu beleuchten bzw. durch Vergleichsbeispiele die verfolgten Traditionen bzw. die Einzigartigkeit einiger Darstellungen aufzuzeigen. Hier ist vor allem die große Anzahl der Monumente für Landschaftsmaler wie Schindler, von Schwind und von Alt zu nennen, die den genrehaften Naturalismus in Österreich für sich entdeckt haben.

Die Besonderheit beider Gruppen liegt an der Masse der aufgestellten Werke, da Künstler und Dichter neben Musikern und ‚Erfindern‘ die größten Fraktionen unter den Ringstraßendenkmälern bilden.

Abstract English

This thesis provides information about the monuments of artists and poets erected in Vienna between the second half of the 19th century and the beginning of the First World War in 1918. All the monuments mentioned here are parts of the Viennese *Ringstraße* or the area around it. Most of them have topical connections to buildings there.

All in all there are 24 monuments mentioned in the thesis, completed by a few monument-programmes and two not accomplished projects. The main point of the considerations is set on the question if you could recognise the profession of the person represented. The mentioned examples show socio-historical events and the changes in art historical styles like Historism and *Jugendstil*. They show how the bourgeoisie gained power in the 19th century and tried to represent itself and its moral values as well. Later you can see that the mass-parties took over the topic of monument setting. In most of the monuments the person itself and its representation is more important than the profession. This phenomenon is intensified through the inscriptions with the names on it. Especially the recognition of poets and artists is difficult if you don't know them by name. You can only guess the profession in connection with the buildings in the area around. So you see artists in front of museums and poets on the facade of theatres. Around the turn of the century a decrease of monumental sculptures in public is seen. More often you can see genre scenes. In comparison with other examples this thesis tries to show new aspects of traditions and singularity of some modes of representation. Especially the great number of painters represented in genre scenes shows the singularity of the Austrian naturalism.

The special thing about the monuments of artists and poets is the great number of them. Next to monuments for musicians and scientists they build one of the biggest groups of monuments in this time.

Curriculum Vitae

Name	Birgit Lorenz
Geburtsdatum	30.05.1987
Geburtsort	Deutschlandsberg, Steiermark
Wohnort	1130 Wien

Bildungsweg

1993-1997	Volkschule Ober St. Veit, 1130 Wien
1997-2001	Unterstufe GRG 13 Wenzgasse, 1130 Wien
2001-2005	Oberstufenrealgymnasium GRG 13 Wenzgasse, 1130 Wien
2005	Matura mit ausgezeichnetem Erfolg abgeschlossen
2005 - 2011	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien
seit 2005	Studium der Deutschen Philologie an der Universität Wien
2009-2010	Studium der Kunstgeschichte an der Università di Siena, Toskana

Berufliche Tätigkeiten

seit 2004	Sommerpraktika bzw. Urlaubsvertretung als Sekretärin
2008-2009	Nachhilfelehrerin für Haupt- und Mittelschüler
seit Mai 2010	Kaufmännische Angestellte bei BAL Metallbau GmbH, 1150 Wien