



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Entstehung des Wiener Goethe-Denkmal an der Ringstraße
Der Entwurf Edmund Hellmers und die seiner Konkurrenten“

Verfasserin

Claudia Kuntner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.- Prof. Dr. Sebastian Schütze

„...doch bleibt immer das schönste Denkmal des Menschen eigenes Bildnis.“

Johann Wolfgang von Goethe

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
1 Einleitung	10
1.1 Das bürgerliche Denkmal	10
1.2 Der Wiener Goethe-Verein.....	12
2 Der Beginn der Planung des Wiener Goethe-Denkmal.....	15
2.1 Die Künstler und die Entwürfe der Ausstellung im Künstlerhaus	17
2.1.1 Hans Bitterlich.....	18
2.1.2 Josef Echteler.....	21
2.1.3 Percival M. F. Hedley.....	23
2.1.4 Edmund Hellmer	25
2.1.5 Otto König	29
2.1.6 Karl Kundmann	32
2.1.7 Vitkor Tilgner	35
2.1.8 Rudolf Weyr	38
2.2 Der Beschluss nach der Ausstellung	42
2.3 Weitere Entwürfe für das Wiener Goethe-Denkmal	43
2.3.1 Der Entwurf eines anonymen Zusenders.....	43
2.3.2 Der Entwurf Otto Wagners.....	44
2.3.3 Die Entwürfe Rudolf Wehrs	45
2.3.4 Die Entwürfe Viktor Tilgners.....	49
2.4 Der Aufstellungsort für das Wiener Goethe-Denkmal	50
2.4.1 Der Platz vor der Votivkirche.....	50
2.4.2 Der Platz vor dem Theseustempel im Volksgarten	53
2.4.3 Das Goethe-Denkmal als Pendant des Schiller-Denkmal.....	55
2.4.4 Der Aufstellungsort am Rande des Rathausparks	56
2.4.5 Der Aufstellungsort gegenüber dem Schiller-Denkmal	58
3 Goethe in der Kunst – Seine äußere Erscheinung.....	60
3.1 Die Goethe Denkmäler Deutschlands.....	60
3.1.1 Das Goethe-Denkmal in Frankfurt	60
3.1.2 Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar.....	62
3.1.3 Das Goethe-Denkmal in München	64
3.1.4 Das Goethe-Denkmal in Berlin	65
3.1.5 K. J. Schröer: Die Goethe-Denkmäler Deutschlands	67

3.2	K. J. Schröer: Der gewünschte Goethe-Typus für das Wiener Denkmal	68
3.2.1	Die Porträts des alten Goethe	68
3.2.2	Die Porträts des jungen Goethe	72
3.3	Der Beschluss des Wiener Goethe-Vereins	74
4	Die Konkurrenz zwischen Edmund Hellmer und Viktor Tilgner	76
4.1	Exkurs: Die Konkurrenz des Mozart-Denkmal	77
4.2	Der Tag der Auftragserteilung für das Goethe-Denkmal	78
4.3	Die Entwürfe Edmund Hellmers und Viktor Tilgners	80
4.4	Die außerordentliche Generalversammlung	84
5	Edmund Hellmers Goethe-Denkmal.....	89
5.1	Die Fertigstellung des Monuments und die Enthüllungsfeier	89
5.2	Das ausgeführte Denkmal.....	91
5.3	Der Ursprung des Sitztypus in der Plastik.....	94
5.4	Der Naturalismus der Wiener Ringstraße.....	96
	Schlussbetrachtung.....	99
	Verzeichnis weiterer Goethe-Sitzfiguren.....	100
	Abbildungen.....	99
	Literaturverzeichnis.....	132
	Abbildungsverzeichnis.....	139
	Abstract.....	143
	Lebenslauf.....	145

Vorwort

Nachdem die ersten Einfälle für meine Diplomarbeit sich als untauglich erwiesen, musste ich mich gezielt auf die Suche nach einem Thema machen. Zuerst legte ich Kriterien fest, die mein zukünftiges Forschungsobjekt erfüllen sollte: es sollte sich in meiner Heimatstadt Wien befinden, jederzeit kostenlos zugänglich und leicht auffindbar sein. Als weitere Punkte wünschte ich mir, dass es von spontanen Ortswechseln verschont bleiben sollte und es gestattet wäre, es anzugreifen. Auch wenn diese Argumente ebenso für ein Thema der Architektur sprechen, viel meine Aufmerksamkeit auf die Denkmäler Wiens.

Erleichtert einen Weg gefunden zu haben, der mich schließlich zu einem geeigneten Thema leitet, begab ich mich auf die Suche nach einem Denkmal, dessen Verwirklichung bis zum heutigen Zeitpunkt keiner ausführlichen Betrachtung unterzogen wurde, aber dennoch ausreichend Material bieten würde.

Fündig wurde ich beim Denkmal des großen deutschen Dichters Johann Wolfgang von Goethe. Die Entstehungsgeschichte nimmt einen Zeitraum von 22 Jahren ein, umfasste zwei Wettbewerbe, führte zu einem öffentlichen Künstlerzwist und endete mit seiner Enthüllung am 15. Dezember 1900 schließlich mit einem „Happy End“.

Das Ziel meiner Arbeit ist es jenen Entwicklungsprozess chronologisch darzustellen und ausführlich anhand der recherchierten Quellen aufzuarbeiten.

Innerhalb der mehrteiligen Reihe zur Ringstraße von Renate Wagner Rieger¹ wurden von Gerhard Kapner², Maria Pötzl-Malikova³ und Walter Krause⁴ jeweils ein Band zur Plastik herausgegeben. Kapners Beitrag war bereits sein viertes Werk⁵, das sich mit der Gattung Skulptur innerhalb der bekanntesten Straße Wiens auseinandergesetzt hatte und bereitete gemeinsam mit Klaus Eggerts Anschauungen⁶ eine solide Grundlage für die folgende Arbeit. Diese Werke bieten einen sehr wertvollen Gesamtüberblick in die Zeit, dessen Bildhauer und gehen auf die einzelnen Entstehungsgeschichten der Denkmäler ein. Obwohl verständlicherweise nur die wichtigsten Entwicklungsschritte eines Projekts erläutert wurden, offerierten sie genaue Quellenangaben und Verweise auf zeitgenössische Zeitungsberichte, die es für mich aufzuarbeiten galt.

¹ Wagner-Rieger 1972-1980.

² Kapner 1973.

³ Pötzl-Malikova 1976.

⁴ Krause 1980.

⁵ Siehe dazu die genauen Literaturangaben im Literaturverzeichnis unter „Kapner“.

⁶ Eggert 1971.

Die Hauptquelle der folgenden Seiten war die Monatsschrift „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“⁷, die eine genaue chronologische Schilderung der einzelnen Schritte der Denkmalrealisierung erst ermöglichte.

Einen besonderen Schwerpunkt, der sich auch im Titel dieser Diplomarbeit ausdrückt, nahm die Recherche von Entwürfen verschiedener Bildhauer zum Wiener Goethe-Denkmal ein. Auch wenn diese nicht zur Ausführung gekommen sind, sind sie ein Teil der Entstehungsgeschichte und sollen einer kunsthistorischen Typologisierung unterzogen werden. Fündig wurde ich vor allem zu Rudolf Weyr, dessen Nachlass im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste und in der Grafischen Sammlung der Albertina aufbewahrt wird. Weiters konnten zwei Entwurfsmodelle Viktor Tilgners in der Städtischen Galerie in Bratislava⁸ ausfindig gemacht werden. Im Wien Museum befinden sich zu diesen Entwürfen Fotos⁹ und eine weitere Gipsskulptur¹⁰ zu einem anderen Goethe-Denkmalkonzept des Bildhauers.

Im Ringstraßenarchiv des Instituts für Kunstgeschichte, in der Nationalbibliothek und in der Wienbibliothek stieß ich vor allem auf historische Aufnahmen der Enthüllungsfeier und auf Zeitungsberichte.

Hinter all diesen großen Institutionen stehen ausgesprochen hilfsbereite Menschen, die mir ihr Material zugänglich gemacht haben. Ich möchte mich hiermit bei Dr. Cornelia Reiter (Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste), Mag. Elke Wikidal (Studienraum des Wienmuseums) und Dr. Ingrid Kastel (Reproduktionsabteilung der Grafischen Sammlung Albertina) herzlich für ihre freundliche und unkomplizierte Unterstützung bedanken!

Ein besonderer Dank gilt Ferdinand Gutsch (Archiv der Akademie der bildenden Künste), der mit ansteckender Begeisterung über die Ringstraßenära, deren Künstler und die Stellung der Akademie zu berichten wusste. Außerdem habe ich es ihm zu verdanken, dass ich eine meiner bedeutendsten Kontaktpersonen ausfindig machen konnte. Von ihm stammte der Hinweis, dass vor mehreren Jahren im Bezirksmuseum Mariahilf eine kleine Ausstellung zu Edmund Hellmer, dem ausführenden Bildhauer des Goethe-Denkmal, stattgefunden hatte, die von seiner Familie organisiert wurde. Dadurch konnte ich zu Egmont Hellmer, den Urgroßenkel Edmund Hellmers Kontakt aufnehmen. Herr Hellmer hat mir mit persönlichen Anekdoten und Zeitungsberichten zu seinem berühmten

⁷ Diese werden im folgenden Text und im Literaturverzeichnis mit „CWGV“ abgekürzt.

⁸ Inv.-Nr. B 494, B 356, B 1075.

⁹ Abb. 68, 69.

¹⁰ Abb. 25.

Urgroßvater geholfen, ein lebhaftes Bild von ihm zu erhalten. Von ihm erfuhr ich, dass Dr. Elisabeth Zimmert ebenso einen Teil des Nachlasses Edmund Hellmers besitzt. Ich möchte mich auf diesem Weg dafür bedanken, dass ich in ihrem Haus in den Briefen, Dokumenten, Fotografien und Entwürfen Hellmer unbeschränkt recherchieren durfte.

Weiters wandte ich mich an den damaligen Auftraggeber des Denkmals, die Österreichische Goethe-Gesellschaft. Besonders hervorzuheben sind die Bemühungen von Mag. Herbert Schrittester, Archivar des Vereins, der sich bemühte, die verloren gegangenen Sitzungsprotokolle wieder ausfindig zu machen. Er verhalf mir zu sehr wertvollen Literaturhinweisen den Goethe-Verein betreffend und stellte für mich den Kontakt zum Goethezentrum im Stift Kremsmünster her, wo sich der Großteil des Archivs des Vereins befindet.

Mein ausdrücklicher Dank gilt meinem Diplomarbeitbetreuer am Institut für Kunstgeschichte Univ.-Prof. Dr. Sebastian Schütze, der mir jederzeit sehr hilfreich zur Seite stand und mir half, den „roten Faden“ nicht aus dem Blick zu verlieren.

Schließlich sollen meine Familie und meine engsten Freunde Barbara Moche, Ulrike Pichler, Marie-Christine Koncz, Pia Baurek, Magdalena Messner, Christine Dunkel und Julia Steininger nicht unerwähnt bleiben, die mich während der gesamten Zeit sehr unterstützt haben. Weiters danke ich meinen langjährigen Freundinnen Verena Schittl, Katharina Kopf und Marlene Ully, die jeweils einen Teil meiner Diplomarbeit sorgfältig durchgelesen und korrigiert haben, ebenso wie Sabrina Liska, deren fachliche Kompetenzen in der Fotografie mir zu Nutzen kamen. Ich schätze es sehr, dass ihr euch die Zeit und die Mühe gemacht habt und kann mich sehr glücklich schätzen, euch als Freunde zu haben.

1 Einleitung

1.1 Das bürgerliche Denkmal

Die Herrschaft Kaisers Franz Josef I. wurde durch die Kriege gegen Frankreich und Piemont-Sardinien 1859 und gegen Italien und Preußen 1866 stark geschwächt. Der Verlust Venetiens und der Lombardei, sowie die verlorene Schlacht von Königgrätz, die einen Ausschluss Österreichs aus dem Deutschen Bund zur Folge hatte, erhöhten den Druck auf den Kaiser, eine Verfassung zu konstituieren. Da die kriegerischen Verluste auch finanzielle Schäden hinterließen, sah er sich gezwungen, Kredite und Anleihen des durch die Industrialisierung aufstrebenden Bürgertums¹¹ aufzunehmen, die im Gegenzug mehr politische Rechte einforderten.¹² Seit der Dezemberverfassung von 1867, die erstmals durch eine Volksvertretung zustande kam, formierte sich in Österreich ein liberales Bürgertum. Sie lösten auch in der Kunst die Mäzene der Aristokratie ab und brachten ihre neu erlangte Stellung in bürgerlichen Denkmälern zum Ausdruck.

Im März 1863 suchte die Sektion „zur Hervorrufung öffentlicher Kunstwerke der Gesellschaft zur Förderung der Bildenden Künste“ beim Stadterweiterungsfond um finanzielle Unterstützung für die Realisierung von acht Denkmälern von Männern an, „welche zur Geschichte der Haupt- und Residenzstadt in nächster Beziehung standen.“¹³

Diese Standbilder waren die ersten, die nicht auf Initiative des Herrscherhauses, sondern aus den Reihen des Bürgertums verwirklicht wurden und flankieren heute die Mittelachse des Rathausplatzes.¹⁴

Stellten diese Standbilder noch bedeutende Persönlichkeiten der Aristokratie dar, so änderte sich das Programm des bürgerlichen Denkmals¹⁵ und wandte sich zur Gänze der Darstellung des „Mannes aus dem Volke“¹⁶ zu, der sich durch besondere Leistungen

¹¹ Zum Bürgertum zählt man hier die Bourgeoisie und das Bildungsbürgertum, das ebenfalls als die „Zweite Gesellschaft“ bezeichnet wurde. Zur Bourgeoisie gehörte das Wirtschafts- und Besitzbürgertum, Industrielle, Bankiers, Unternehmer und Kaufleute. Zum Bildungsbürgertum zählte man Personen mit meist höherer akademischer Bildung, wie wissenschaftlich tätige Beamte, Professoren, Diplom-Ingenieure, Ärzte und Rechtsanwälte. Krippel 1999/1, S. 44.

¹² Vocelka 2007, S. 85.

¹³ Kapner 1973, S. 29.

¹⁴ Diese zeigen Fischer von Erlach (Josef Cesar), Herzog Heinrich II. Jasomirgott (Franz Melnitzky), Bischof Leopold Graf Kollonits (Vinzencz Pilz) Herzog Leopold VI. den Glorreichen (Johann Preleuthner), Herzog Rudolf IV. den Stifter (Josef Gasser), Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg (Johann Fessler), Graf Niklas Salm (Mathias Purkharthofer) und Josef Freiherr von Sonnenfels (Hans Gasser). Die Enthüllung fand am 19. November 1867 statt. Kapner 1973, S. 29.

¹⁵ Eine weitere Kategorie des Denkmals des „Mannes aus dem Volke“ bilden die Denkmäler, die von Volksparteien gestiftet wurden (Deutschmeisterdenkmal). Diese wurden zu Ehren des „kleinen Mannes“ errichtet und werden hier nicht näher erläutert. Näher dazu: Kapner 1972; Kapner 1970a, S. 41f.

¹⁶ Krause 1980, S. 57.

profilierte. Diese neue Ära in der Denkmalsetzung proklamierte die Gleichberechtigung der nichtaristokratischen Gesellschaftsschichten und brachte die neugewonnene Freiheit des Bürgertums zum Ausdruck.

Das erste Denkmal dieser Art würdigte Josef Ressel, den Erfinder der Schiffsschraube. Sein Standbild wurde am 18. Januar 1863 vor der Technischen Hochschule enthüllt und befindet sich heute im Resselpark am Karlsplatz.

Kapner führte an, dass das nach Ansehen trachtende Großbürgertum, dessen zahlungskräftigste Repräsentanten aus der Wirtschaft und Industrie stammten, sich davor scheute, bürgerliche Macht in Denkmälern für große Unternehmen zum Ausdruck zu bringen. Stattdessen setzte man einen besonderen Schwerpunkt der bürgerlichen Denkmäler auf die Darstellung von Komponisten, Dichter und Maler.¹⁷ Künstler galten als passende Repräsentanten des aufstrebenden Großbürgertums. Den „Glanz“¹⁸, den eine Künstlerpersönlichkeit ausstrahlte, versuchte sich jene wachsende Gesellschaftsschicht durch die Aufstellung von Denkmälern anzueignen. Der Schriftsteller und Mitinitiator des Wiener Schiller-Denkmal Ferdinand Kürnberger kritisierte jene „Selbstbedenkmalungs-Arroganz“¹⁹ auf das Schärfste:

„Genau die nämliche Handlung nun ist es, welche sich beim Denkmalsetzen vollzogen hat. Nicht mehr handelt es sich um einen Mann, mit dessen Namen wir längst schon bekannt sind, sondern es handelt sich um eine Anzahl unbekannter Männer, welche ihren eigenen Namen bekannt machen und an die Öffentlichkeit bringen wollen.“²⁰

Weiters dienten die bürgerlichen Bildwerke der Manifestation des nationalen Stolzes. Dies wird deutlich beim ersten Künstlerdenkmal der Ringstraßenära, jenem des österreichischen Komponisten Franz Schuberts (Abb. 1). Das am 15. Mai 1872 im Stadtpark enthüllte Werk Karl Kundmanns steht am Anfang einer langen Reihe von Denkmälern, die für die Worte „Heimat bist du großer Söhne“ stehen.

Eine besondere Stellung als Repräsentant der nationalen Identifikation nahm das Denkmal des Dichters Friedrich Schiller (Abb. 2) ein. Aus dem offiziellen Aufruf des Jahres 1868 geht hervor, dass jenes Denkmal die Zugehörigkeit zum deutschen Kulturkreis versinnbildlichen sollte, trotz des Ausschlusses Österreichs aus dem deutschen Bund:

¹⁷ Kapner 1973, S. 30f.

¹⁸ Kapner 1973, S. 31.

¹⁹ Kürnberger 1877, S. 314.

²⁰ Kürnberger 1877, S. 315.

„Mag auch eine folgenschwere Katastrophe seither die alten Marken des Vaterlandes verrückt haben, jener Gedanke doch blieb fest und tief im Bewusstsein des Volkes eingewurzelt, [...] dass vermorschende Grenzpfähle jenem geistigen Zusammenhange, welchem es sein Bestes [...] dankt, keinen Abbruch thun können und sollen!“²¹

Jener Begriff Kürnbergers der „Selbstbedenkmalungs-Arroganz“²² ist heute bei der Betrachtung der bürgerlichen Denkmäler der Ringstraße nicht mehr aktuell. Die bedeutenden Namen des Großbürgertums, die sich selbst ein Erinnerungsmal durch die Realisierung eines Künstlerdenkmals setzten wollten, sind vergessen und finden selbst in der Literatur zur Ringstraße kaum noch Beachtung. Was geblieben ist, sind die Monumente der Dichterpriester, grandiosen Komponisten und großen Maler, die das kulturelle Erscheinungsbild Wiens heute noch mitprägen.

1.2 Der Wiener Goethe-Verein

Die Errichtung des Wiener Denkmals für den deutschen Dichter Friedrich Schiller (Abb. 2) löste den Gedanken eines Ehrenmals für dessen Zeitgenossen und nicht weniger bedeutungsvollen Dichterkollegen Johann Wolfgang von Goethe aus. Als sich die Wege des Präsidenten des Schiller-Denkmal-Komitees, Graf Anton von Auersperg, und dessen Schriftführer Karl Julius Schröder nach einer der letzten Komiteesitzungen trennten, rief Graf von Auersperg Schröder zu: *“Das nächste Denkmal muss in Wien nun ein Goethe-Denkmal sein!”*²³

Als das imposante, Schiller auf das Höchste ehrende Denkmal am 10. November 1876 feierlich vor der k. k. Akademie der bildenden Künste enthüllt wurde, war Graf von Auersperg bereits verstorben. Der Germanist der Technischen Hochschule Wiens und Goetheforscher Karl Julius Schröder hielt an dem Wunsch fest, Goethe ein Denkmal zu errichten. Er gründete am 4. Januar 1878, nach seinem Vortrag über Goethe und Marianne Willemer während des Banketts im wissenschaftlichen Club²⁴, den Wiener Goethe Verein.²⁵

Das Hauptanliegen des Vereins sollte die Förderung des Verständnisses für Goethe und Würdigung als Dichter und Wissenschaftler sein.²⁶ Da die Popularität Schillers zur

²¹ Kapner 1973, S. 106.

²² Kürnberger 1877, S. 314.

²³ Hainisch 1895, S. 1.

²⁴ Der damalige Sitz des wissenschaftlichen Clubs war in der Eschenbachgasse 9 im 1. Bezirk und bildete auch die erste Heimatstätte des Wiener Goethe-Vereins. Der Wissenschaftliche Club war eine Gesellschaft von Gelehrten unterschiedlicher Disziplinen. Krippel 1999a/1, S. 73-80.

²⁵ Hainisch 1895, S. 2.

²⁶ Krippel 1999a/1, S. 7.

damaligen Zeit in Wien größer war, erhoffte man sich, die Anhänger Schillers auch auf Goethe aufmerksam zu machen, da der jüngere Dichter den älteren sehr verehrte.²⁷

„Natürlich spielte man am Hofburgtheater Goethes Dramen und an der Hofoper Gounods ‚Faust‘-Version ‚Magarethe‘ (seit 1862) in nicht enden wollenden Serien, aber das leidenschaftliche innere Bekenntnis zu Goethe, die Identifikation mit seiner Weltansicht, wie sie noch zu Lebzeiten des Dichters in Österreich begonnen hatte, schien jetzt im äußerlichen Lippenbekenntnis zu erlahmen.“²⁸

Bei der ersten Vollversammlung des Vereins am 15. Mai 1878, bei der Schröer den Vorsitz hatte, wurden die Statuten des Vereins beschlossen. Neben der Ehrung und Aufarbeitung der Werke²⁹ des Dichtersfürsten, sollte die Errichtung des Goethedenkmals in Wien die Hauptaufgabe der jungen Gemeinschaft werden. Weiters wurde in der Geburtsstunde festgelegt, eine Bibliothek zu gründen, Kontakte zu bedeutenden Schriftstellern, Gelehrten und Künstlern zu pflegen und eine jährliche Goethe-Feier zu organisieren. Ebenso sollten Aufführungen von Dramen, Gedichten und musikalischen Kompositionen der Texte Goethes im Mittelpunkt stehen, die schon in Vergessenheit geraten, veraltet oder nicht dem üblichen Repertoire eines Theaters oder Opernhauses entsprachen.³⁰

Der erste Präsident des Vereins war der damalige Unterrichtsminister Karl von Stremayr, der eine bedeutende Brücke für den Verein in den staatlichen Kulturbereich schlug.³¹ Zu den 32 Gründungsmitgliedern sowie zu dem rasch wachsenden Stamm an Vereinsmitgliedern gehörten Persönlichkeiten aus den verschiedensten Bereichen der Kunst, Kultur und Wissenschaft, unterschiedlichster Religionen und politischer Gesinnungen.³²

„In seiner Gesamtheit kennzeichnet den Wiener Goethe-Verein somit ein Impetus von Weltbürgertum, und regionale oder kleinbürgerliche Schranken vermochten seine Tätigkeit nicht einzuengen.“³³

Am 17. Oktober 1886 wurde die erste Ausgabe der „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“ veröffentlicht. Sie erschien monatlich, um alle Mitglieder über die Vereinstätigkeiten zu informieren, die im Verein gehaltenen Vorträge zu publizieren und über den Stand der

²⁷ CWGV 17.10.1886, Jg. 1, Nr. 1, S. 1.

²⁸ Zeman 2007, S. 15.

²⁹ Krippel hat im Zuge ihrer Dissertation Vorlesungsverzeichnisse an der Universität Wien und Lehrpläne von Gymnasien ausgewertet und ist zu dem Ergebnis gekommen, dass der Goethe-Verein einen erheblichen Beitrag zur Bekanntheit und Wertschätzung Goethes in Wien bzw. im Lehrwesen geleistet hat. Krippel 1999a/1, S. 50-64.

³⁰ CWGV 17.10.1886, Jg. 1, Nr. 1, S. 2.

³¹ Krippel 1999a/1, S. 7.

³² Krippel erwähnt den bemerkenswert hohen Anteil an Frauen im Wiener Goethe-Verein. Im Gegensatz zu anderen Vereinen ließ dieser seit der Geburtsstunde Frauen als Mitglieder zu. Krippel 1999b, S. 22.

³³ Krippel 1999b, S. 22.

Goethe-Forschung zu berichten.³⁴ Das Monatsblatt bot jedem Mitglied Raum für Stellungnahmen oder Berichte zum Thema Goethe. Doch wurde es vor allem für Karl Julius Schröer, den Redakteur dieser Schriften, ein bedeutendes Sprachrohr. Bezüglich des Goethe-Denkmal schilderte er darin ausführlich und wiederholt seine persönlichen Wünsche und Gedanken, regte die Diskussion bezüglich der Platzfrage, des Aussehens sowie Gestaltung und Bedeutung dieses Monuments für die Stadt Wien an.

Mit der Enthüllung des Goethe-Denkmal am 15. Dezember 1900 wurde die Hauptaufgabe des Vereins erfüllt und die Statuten von 1888 mussten dementsprechend geändert werden. Zu dieser Zeit ging die Anzahl der Mitglieder stark zurück, da bereits viele verstorben oder zu alt waren, um sich an den Tätigkeiten des Vereins beteiligen zu können.³⁵

Die beiden Weltkriege reduzierten das Wirken des Vereins auf ein Minimum. Das nationalsozialistische Regime, das für viele andere Vereine in Wien das Ende bedeutete, verschonte den Wiener Goethe-Verein (er war schließlich einem der bedeutendsten deutschen Dichter gewidmet) brachte jedoch wesentliche Veränderungen: Jüdische Mitglieder mussten ausgeschlossen werden und die Vereinstätigkeiten unterstanden strengster Kontrollen. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und mit dem Beginn der Zweiten Republik erholte sich auch der Wiener Goethe-Verein allmählich. Es wurden wieder Veranstaltungen und Lesungen gehalten, um den Geist Goethes abermals in der neu angebrochenen Zeit zu verbreiten. Der Name der „Chronik des Wiener Goethe-Vereins“ wurde geändert und sollte als „Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins“ bald wieder einen bedeutenden Rang in der Literaturwissenschaft im deutschsprachigen Raum einnehmen.³⁶

Der älteste deutschsprachige Goethe-Verein³⁷, der heute den Namen „Österreichische Goethe-Gesellschaft“ trägt, wird seit 1984 vom Ordinarius für österreichische Literaturwissenschaft, Prof. Herbert Zeman, geleitet. Der heutige Schwerpunkt liegt in der Publikation von literaturwissenschaftlichen Arbeiten. Innerhalb von Vorträgen zur deutschen Literatur soll auch Dichtern unserer Zeit die Möglichkeit geboten werden, ihre Arbeiten einer Hörerschaft zu präsentieren. Die Ehrung und Verbreitung des Geistes Goethes wird dabei immer Mittelpunkt bleiben.³⁸

³⁴ Hainisch 1895, S. 7.

³⁵ Krippel 1999b, S. 23.

³⁶ Krippel 1999b, S. 25f.

³⁷ Krippel 1999a/1, S. 7.

³⁸ Krippel 1999a/1, S. 8.

2 *Der Beginn der Planung des Wiener Goethe-Denkmal*

Von der Gründung des Wiener Goethe-Vereins am Anfang des Jahres 1878 bis zur Erscheinung der ersten Vereinschroniken im Oktober 1886 ist nicht genau nachvollziehbar, in wie weit die Planung des Goethe-Denkmal im Zuge der Vereinstätigkeit forciert oder diskutiert wurde. Aus der ersten Ausgabe des Monatsblattes erfährt man, dass am 22. März 1882, dem 50. Todestag des zu ehrenden Dichters Johann Wolfgang von Goethe, ein offizieller Aufruf zur Errichtung des Goethe-Denkmal erfolgte:

„Am 22. März 1882 wird ein halbes Jahrhundert seit dem Tode Johann Wolfgang Goethe's voll. Dieser Tag mahnt Wien daran, dem grössten Dichter deutscher Zunge eine alte Dankschuld zu entrichten. Seit es gelungen ist, dem jüngeren Freunde Schiller ein Monument zu gründen, fordert das ideale Bedürfniss, dass auch ein Standbild des grossen älteren Freundes die Stadt Wien verherrliche. Ihm, dem nichts Menschliches fremd war, der gleich schöpferisch wie empfänglich deutsche Nationalliteratur und Weltliteratur allumfassend vermählte, der uns die köstlichsten Früchte der Poesie gepflückt, als nimmermüder Forscher viele Gefilde besucht und manche genial bebaut, als Mensch von dämonischem Zauber sein langes Leben zum reichen, harmonischen Kunstwerk gestaltet hat: Ihm, der uns so Ideale der Dichtung, der universellen Bildung, der Lebenskunst vor Augen stellt, in Wien ein würdiges Denkmal zu errichten, dazu wollen die Unterzeichneten vereinigt auffordern.

An diesem weihevollen Gedenktage werden die zahllosen Verehrer Goethe's um werthtätige Förderung gebeten.“³⁹

Auch das Auftreiben von Spendengeldern begleitete stetig den Planungsverlauf bis zur endgültigen Auftragserteilung an Edmund Hellmer im Jahre 1894. Unermüdlich wurden öffentliche Vorträge und Vorführungen zu Gunsten des Denkmalfonds veranstaltet. Auch zahlreiche österreichische Vereine wurden für Spenden mobilisiert. Darunter war auch der Wiener Männergesangsverein, der dem Goethe-Verein eine längerfristige finanzielle Unterstützung zukommen ließ und zur Akquirierung dieser Gesangsabende veranstaltete. Als besonderer Gönner konnte das kaiserliche Hofburgtheater gewonnen werden, welches dem Goethe-Denkmalfond einen jährlichen Beitrag aus den Erträgen der aufgeführten Dramen Goethes zusicherte.

Erst am Ende des Jahres 1886 wurde die Planung des Goethe-Denkmal für Wien ernsthaft in Angriff genommen. Aus den Chroniken des Wiener Goethe-Vereins vom 21. November 1886 geht hervor, dass ein „Spezial-Comité für Denkmalangelegenheiten“⁴⁰ gegründet

³⁹ CWGV 30.11.1888, Jg. 3, Nr. 11, S. 1f.

⁴⁰ CWGV 21.11.1886, Jg. 1, Nr. 2, S. 1.

wurde, welches den Vereinsausschuss bei der Planung und endgültigen Errichtung des Denkmalsunternehmens unterstützen sollte.⁴¹

Dem Jahresbericht der Vereinstätigkeiten des Jahres 1888 ist zu entnehmen, dass die zur damaligen Zeit hoch angesehene Kunstmäzenin Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst dem Verein ihre Hilfe in der Denkmalsangelegenheit anbot.⁴² Um die Entwicklungen nun schließlich voranzubringen, schlug sie dem Komitee vor, Künstler aufzufordern, dem Verein unverbindlich Denkmalsvorschläge zukommen zu lassen. Sie selbst verfügte über wertvolle Kontakte zu namhaften Künstlern und gewann Zusagen für Entwürfe von führenden Bildhauern Wiens, wie Karl Kundmann, Viktor Tilgner, Rudolf Weyr und Caspar von Zumbusch. In derselben Ausgabe des Vereinsblatts wurde verkündet, dass der Ausschuss beschlossen hätte, eine Zuschrift an die Genossenschaft der bildenden Künste mit der Bitte zu richten, das Denkmalprojekt durch künstlerische Beiträge zu fördern.⁴³ Eine offizielle Ausschreibung eines Wettbewerbs für das Wiener Goethe-Denkmal fand nicht statt.

Die von der Fürstin angeworbenen Bildhauer wünschten eine Besprechung mit dem Denkmalkomitee, um Auskunft bezüglich des möglichen Denkmalstandorts und der voraussichtlich verfügbaren finanziellen Mittel zu erhalten.⁴⁴ Soweit man es anhand der Chronik des Goethe-Vereins nachvollziehen kann, kam es jedoch nie zu dieser Besprechung. Auch eine fixe Aussage bezüglich des Aufstellungsortes und des vorhandenen Geldes konnte zu diesem Zeitpunkt nicht getroffen werden.

Seitens der Künstlergenossenschaft konnte man ebenfalls mit Goethe-Denkmalentwürfen rechnen. Mehrere Künstler hatten für den Januar des Jahres 1889 die Fertigstellung und Zusendung der Skizzen zugesagt.⁴⁵

Am 3. März 1890 fand schließlich eine Besprechung mit Vertretern des Ausschusses des Vereins und den Bildhauern Edmund Hellmer, Otto König, Karl Kundmann, Viktor Tilgner und Rudolf Weyr statt. Die Bildhauer Hans Bitterlich, Percival M. Hedley und Josef Ehteler, die ebenfalls Entwürfe zum Goethe-Denkmal lieferten, waren bei dieser Besprechung nicht anwesend. Es wurde beschlossen, dass die Denkmalmodelle für das

⁴¹ CWGV 21.11.1886, Jg. 1, Nr. 2, S. 1. Es wurden die Namen dieser fünf Mitglieder des ersten Denkmalkomitees bewusst nicht namentlich erwähnt, da dieses Komitee zur finalen Entscheidung nicht mehr bestand und keine bedeutende Rolle für die Denkmalsgeschichte einnahm.

⁴² CWGV 20.2.1889, Jg. 4, Nr. 2, S. 6.

⁴³ CWGV 20.2.1889, Jg. 4, Nr. 2, S. 5.

⁴⁴ Die Bereiterklärung der Bildhauer, Entwürfe für das Denkmal zu liefern, wurde bereits in der Ausgabe vom 23.1.1889 (Jg. 4, Nr. 1, S. 1) publiziert, obwohl erst im Jahresbericht der darauf folgenden Ausgabe (siehe Fußnote 42) von dem Engagement der Fürstin Marie zu Hohenlohe-Schillingsfürst berichtete wurde. Weiters ist zu betonen, dass laut der Chronik Caspar von Zumbusch ebenfalls zusicherte, einen Entwurf zu liefern, sich aber in weiterer Folge nicht sich an der Denkmalkonkurrenz beteiligte.

⁴⁵ CWGV 15.10.1889, Jg. 4, Nr. 10, S. 45.

Monument zu Ehren Goethes, im Zuge der Jahresversammlung des Wiener Goethe-Vereins am 9. März präsentiert werden sollten. Um der Ausstellung einen passenden Rahmen zu verleihen und auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, fand diese im Künstlerhaus statt. Am 18. März besuchte auch Kaiser Franz Josef I. die Ausstellung der acht Entwurfsvorschläge für das zukünftige Wiener Goethe-Denkmal.⁴⁶

2.1 Die Künstler und die Entwürfe der Ausstellung im Künstlerhaus

„Aus den nachstehend im Bilde gezeigten Entwürfen ist zu sehen, dass die concurrirenden Künstler bestrebt waren, Schönes mit Gutem zu verbinden, und dass Einige davon sogar das nicht zu unterschätzende Verlangen trugen, die hergebrachte Schablone zu verleugnen, die in vielen Kreisen beliebte breite Heerstrasse zu verlassen und eigene Wege zu wandeln.“⁴⁷

Die acht Entwürfe (Abb. 4, 6, 10, 12, 15, 21, 26, 29), die bei der Ausstellung im Künstlerhaus präsentiert wurden, sind heute nur noch durch Aufnahmen in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins erhalten.⁴⁸ Den Abbildungen zufolge handelte es sich bei den eingereichten Denkmalvorschlägen um kleine Gipsmodelle, nur Edmund Hellmers Ausstellungsstück wurde als zeichnerische Reproduktion abgebildet. Im Nachlass Hellmers befinden sich Fotografien eines Goethe-Denkmalmodells aus Gips (Abb. 85, 86), die aufgrund der starken Ähnlichkeit mit der Zeichnung aus der Chronik mit großer Wahrscheinlichkeit das Modell des Jahres 1890 darstellt.

Laut eines Ausstellungskatalogs des Wiener Goethe-Vereins aus dem Jahr 1999 befanden sich vier Modelle der Künstlerhausausstellung in ihrem Besitz.⁴⁹ Leider sind diese heute nicht mehr auffindbar.

Die Frage des Aufstellungsortes war zu diesem Zeitpunkt noch nicht entschieden. Jedoch ging aus einem Brief Viktor Tilgners an Karl Julius Schröer hervor, dass die Künstler den Platz neben dem Burgtheater außerhalb des Volksgartens in ihren Entwürfen berücksichtigen sollten.⁵⁰

Der Vereinsgründer Schröer traf bezüglich der Ausstellung im Künstlerhaus eine sehr bedeutende Aussage, die man sich bei der Beurteilung der Denkmalvorschläge vor Augen halten sollte:

⁴⁶ CWGV 15.3.1890, Jg. 5, Nr. 3, S. 9.

⁴⁷ CWGV 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 27.

⁴⁸ Bis auf Edmund Hellmers Entwurf sind diese in der Ausgabe vom 30. Juni 1890 (Jg. 5, Nr. 6-7, S. 27-31) abgebildet. Hellmers Reproduktion des Entwurfs wurde in der Dezemberausgabe (CWGV 20.12.1890, Jg. 5, Nr. 12, S. 1) nachgereicht.

⁴⁹ Buxbaum 1999, S. 125.

⁵⁰ Beck 1993, S. 332.

„Viel Talent zeigt gleich der erste Anblick der kleinen Ausstellung![...] Man begehrt aber da gewöhnlich den Fehler, die Skizze als ein ausgeführtes Kunstwerk anzusehen, z.B. die Ähnlichkeit zu vermissen, die erst bei der Ausführung des Ganzen zu unserer Befriedigung zur Darstellung kommen kann. Der große Abstand der Skizze von dem ausgeführten Kunstwerk macht ein Urtheil überhaupt schwer, besonders wenn man erwägt, dass das künstlerische Können erst bei der Ausführung zur Erscheinung kommt.“⁵¹

2.1.1 Hans Bitterlich (28. April 1860 – 5. August 1949 Wien)⁵²

Der Sohn des Malers Eduard Bitterlich studierte von 1877 bis 1886 an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Zuerst absolvierte er dort die allgemeine Bildhauerschule und schloss seine Ausbildung in der Spezialschule bei Caspar von Zumbusch und Edmund Hellmer ab. Der talentierte Absolvent erhielt ein Staatsreisestipendium und verbrachte einen zweijährigen Aufenthalt in Italien. Danach kehrte er nach Wien zurück und wurde 1890 Mitglied des Wiener Künstlerhauses. Von 1902 bis 1929 arbeitete er als Professor an der Wiener Akademie der bildenden Künste und bekleidete dort von 1930 bis 1931 das Amt des Rektors.

Aus Bitterlichs Schaffen gingen zwei Denkmäler für Wien, das Gutenberg-Denkmal am Lugeck (1900) und das Kaiserin-Elisabeth-Denkmal im Volksgarten (1907, Abb. 3), hervor. Diese werden als seine zwei Hauptwerke angesehen. Bitterlich gewann mit seinem Entwurf auch den Wettbewerb für das Wiener Deutschmeisterdenkmal.⁵³ Bei der Ausführung wurde er jedoch übergangen und musste den Auftrag Johannes Benk überlassen.

Das Oeuvre des Wiener Bildhauers ist ausgesprochen vielfältig. Er war an bauplastischen Gestaltungen des Abgeordnetenhauses des Wiener Parlaments („Cato“, Marmorskulptur, 1902) und der Hofburg beteiligt und schuf neben Grabmalplastiken auch Porträtbüsten von „Ferdinand Lotheissen“ (1902), „Adolf Exner“ (1896) und „Karl von Littrow“ (1892) für die Arkaden der Universität Wien.

Bitterlich gehörte zu den jüngeren Künstlern des Späthistorismus, die sich an dem inoffiziellen Wettbewerb des Jahres 1890⁵⁴ für das Goethe-Denkmal beteiligten. Zur Zeit des Entwurfes war er von der erwähnten Studienreise aus Italien zurückgekehrt und stand noch am Anfang seiner Karriere. Seine künstlerische Entwicklung sollte ihn erst in

⁵¹ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr.8-9, S. 35.

⁵² Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 4, S. 73; Meißner 1983-2011, Bd. 11, S. 260.

⁵³ Hevesi 1903, S. 399.

⁵⁴ Da es am Ende doch zu einer Beurteilung durch eine Fachjury kam (siehe Kapitel 2.2), ein Wettbewerb jedoch nicht offiziell ausgeschrieben wurde, wird die Ausstellung im Künstlerhaus im folgenden Text mit „inoffizieller Wettbewerb“ bezeichnet.

späteren Jahren zum Jugendstil leiten. 1890 orientierte er sich noch an der im ausgehenden 19. Jahrhundert stark vertretenen Strömung des Neobarocks.

Hans Bitterlichs Goethe-Denkmalentwurf

Hans Bitterlich führte den in einem weiten Mantel gekleideten Dichter als Sitzfigur aus (Abb. 4). Er nimmt auf einem Stuhl Platz, dessen Rückenlehne sich nach vorne verlängert und als Armlehne fortsetzt. Darauf stützt er seinen linken Arm, während der rechte auf seinem Oberschenkel ruht. Bitterlichs Goethe scheint auf einer Decke zu sitzen, da sich diese hinter den überschrankten Beinen der Figur bis zum Boden fortsetzt. Die überschlagenen Beine verleihen Goethe Bewegung und lösen ihn aus seiner Starrheit. Diese wird weiters durch den zu Boden gerichteten Blick gebrochen. Jener abwärts gerichtete Ausdruck verleiht der Plastik Lebendigkeit und überwindet die Distanz zum Rezipienten.

Der hohe zylindrische Sockel macht jedoch deutlich, dass es nicht Bitterlichs Absicht war, ein Denkmal zu schaffen, welches die räumliche Distanz zwischen Betrachter und dem zu Ehrenden aufhebt. Um eine weitere Distanzebene zwischen dem Dichter und seinem Publikum zu schaffen, wird der Sockel durch drei Stufen erhöht.

Aus einem Bericht der Wiener Bauindustrie-Zeitung⁵⁵ zur Ausstellung der Entwürfe geht hervor, dass die Dichterfigur in Marmor ausgeführt werden sollte, das Postament aus

„[...]röthlichem Granit, um dessen mittleren Theil ein in Bronze ausgeführtes Basrelief ringsum reicht, welches einen Reigen allerliebster Grazien in attisch antiker Ausführung zur Darstellung bringt.“⁵⁶

Sucht man unter den bereits bestehenden Wiener Künstlerdenkmälern ein Vergleichsbeispiel zu dem Goethe-Denkmalentwurf Bitterlichs, so wird man am Beethovenplatz fündig. Die bereits 1888 enthüllte Plastik zu Ehren des deutschen Komponisten Beethoven (Abb. 5), stammte von Caspar von Zumbusch, Bitterlichs ehemaligem Professor an der Spezialschule für Bildhauerei der Akademie der bildenden Künste. Charakteristika wie die Gestaltung des Postaments, welches sich deutlich von dem des Beethoven-Denkmal unterscheidet, sowie die Entscheidung Bitterlichs gegen die Anbringung von Assistenzfiguren, lassen vorerst keine Ähnlichkeiten zwischen den beiden Werken entdecken. Erst bei genauerer Begutachtung beider Figuren treten diese hervor. Beide Bildhauer entschieden sich für das Sitzmotiv bei der Ausführung der zu ehrenden Figur. Bedeutender ist die Ähnlichkeit bei dem Vergleich der Kopfhaltungen und

⁵⁵ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 251-252.

⁵⁶ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

Blickrichtungen. Bei beiden Darstellungen ist der Kopf geneigt und der Blick nach unten gerichtet. Zu betonen ist, dass 1890 das Denkmal Beethovens das einzige in Wien war, dessen Blick streng in Richtung des Betrachters fällt.

Auch in der Positionierung der Arme scheint das Komponistendenkmal des einstigen Lehrers vorbildhaft gewesen zu sein. In beiden Fällen ruht der rechte Arm im Schoß des Dargestellten, während der linke leicht abgewinkelt zurückversetzt wurde.

Die künstlerischen Beurteilungen des Entwurfs Bitterlichs gehen in den beiden erhaltenen Berichten der Wiener Bauindustrie-Zeitung und der Presse⁵⁷ deutlich auseinander.

Der Verfasser des Berichts in der Wiener Bauindustrie-Zeitung lobte den Entwurf des jungen Bildhauers wie folgt: *„Die Skizze von Bitterlich zeigt eine genial angeordnete Figur voll Kraft und Ruhe.“*⁵⁸

Der Autor des Feuilletons der Presse vom 13. März 1890 war der Kunsthistoriker Albert Ilg, ein bedeutendes Mitglied des Goethe-Vereins. Auch wenn seine Entwurfsbeurteilungen nicht immer unvoreingenommener Natur waren⁵⁹, soll seinem kunsthistorischen Sachverstand Raum geboten werden. So urteilte Ilg über das Denkmalmodell Bitterlichs:

*„Der sitzende, mehr jugendliche Goethe Hans Bitterlich's mag als wackerer Versuch eines jungen, bereits gut angeschriebenen Künstlers mit Ehren bestehen, der Charakter ward aber vergriffen, besonders im Profil rechts ist beinahe ein Schillertypus daraus geworden, für den Olympier viel zu leidenschaftlich und viel zu romantisch.“*⁶⁰

Wie einleitend durch das Zitat Schröers betont, sei davor gewarnt, in den bei der Ausstellung präsentierten kleinformatischen Entwürfen bereits nach Porträtähnlichkeiten zu suchen. Leider ist es aufgrund der verlorengegangenen Originalmodelle nicht möglich, das Urteil Ilgs über die „zu leidenschaftlich“ und „zu romantisch“ ausgefallene Darstellung des Dichturfürsten zu überprüfen.

In Anbetracht der noch folgenden Entwürfe kann man bei Bitterlichs Ausführung von einem sehr gelungenen Konzept sprechen. Er hat es geschafft, der Figur durch das leichte Bewegungsmotiv und dem gesenkten Blick Lebendigkeit zu verleihen und dadurch die Aufmerksamkeit des Betrachters zu gewinnen, ohne jedoch den ehrvollen Charakter eines

⁵⁷ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 251-252; Ilg 1890, S. 2. Diese sind die einzigen erhaltenen Berichte, die unmittelbar nach der Ausstellung der Entwürfe im Künstlerhaus publiziert wurden und die alle acht Entwürfe beurteilten.

⁵⁸ Bauzeitung S. 252.

⁵⁹ Der bereits vorhandene Ruf und die Stellung des Künstlers im ausgehenden 19. Jahrhundert fallen bei seiner Bewertung des jeweiligen Entwurfs ins Gewicht.

⁶⁰ Ilg 1890, S. 2.

Denkmals zu verletzen. Bitterlich versuchte das entrückte Genie Goethe dem Betrachter auf diese Weise näher zu bringen.

Die zwei später entstandenen Denkmäler Bitterlichs sind zeitlich und stilistisch dem Jugendstil⁶¹ zuzuordnen und darum für einen Vergleich mit dem am Neobarock orientierten Goethe-Denkmalentwurf nicht geeignet. Hat Bitterlich jedoch bei der Figur des Dichters bewusst den Bezug zum Publikum gesucht, um seine Volksnähe auszudrücken, verstand er es bei der Ausführung des Denkmals der Kaiserin Elisabeth wiederum sehr gut, dem distanziert kalten Charakter der jungen Monarchin in Stein Ausdruck zu verleihen.

2.1.2 Josef Echterler (5. Januar 1853 Legau – 23. Dezember 1908 Mainz)⁶²

Josef Echterler, zunächst im schwäbischen Allgäu als Senner und Geißhirt tätig, erarbeitete sich seinen künstlerischen Werdegang vom Steinklopfer, Schnitzer und Steinmetz zur Stuttgarter Kunstschule. Ab November 1872 genoss er in München an der Akademie der Bildenden Künste unter Max Widmann und Josef Knabl eine Ausbildung zum Bildhauer.⁶³

In Folge besaß Echterler ein großes Atelier in München und schuf dort Büsten und Medaillen für eine breite Auftraggeberschaft von Schauspielern und Sängern über kirchliche Würdenträger bis hin zur Aristokratie. Nach einer dreijährigen Reise durch Amerika verlegte er seine Tätigkeiten nach Mainz, wo er bis an sein Lebensende blieb.

Leider ist bisher nicht geklärt, wie er von dem Aufruf des Wiener Goethe-Vereins erfuhr. Die biographischen Quellen über Echterler sind sehr spärlich und geben keinen Hinweis auf eine Verbindung zu Wien.

Josef Echterlers Goethe-Denkmalentwurf

Dieses Denkmalkonzept (Abb. 6) war für die Aufstellung in einem Park gedacht, da die Figur Goethes nicht auf einem hohen Sockel, sondern lediglich auf einer sehr schlichten Steinplatte steht. Sie bietet dem Dichter nur ein sehr niedriges Podest, um sich von seiner

⁶¹ Pötzl-Malikova spricht die Problematik des Jugendstils in der Denkmalplastik an. Da Denkmäler von den traditionellen Denkmaltypen weiterhin beeinflusst wurden, konnte sich ein eigener Typus in der Wiener Denkmalplastik des beginnenden 20. Jahrhunderts nur sehr zögerlich entwickeln. Typisch für den Jugendstiltypus war die breite, auf horizontale Linien aufgebaute Form, mit dem Hauptaugenmerk auf die Porträtfigur in der Mitte. Hinzu kommt der meist symmetrisch angeordnete architektonische Hintergrund. Ein entsprechendes Beispiel hierfür bietet Bitterlichs Denkmal der Kaiserin Elisabeth im Volksgarten. Das bedeutendere Thema der Plastik des Jugendstils war jedoch der Brunnen. Pötzl-Malikova 1976, S. 61.

⁶² Thieme/Becker 1907-1950, Bd.10, S. 313.

⁶³ Matrikelbuch der Akademie d. Bild. Künste München 1841-1884.

Umwelt abzuheben und wäre für die Aufstellung an einer Straße oder einem Platz innerhalb Wiens ungeeignet.

Goethe wurde mittleren Alters dargestellt und trägt zeitgenössische Kleidung, den Staatsrock, ein Gilet und ein kunstvoll gebundenes Tuch um den Hals. Er tritt dem Betrachter als angesehener Literat und Hofbeamter entgegen. Verstärkt wird dies durch einen Mantel, den er nur auf die Schultern gelegt hat und den der Figur eine fast herrscherliche Ausstrahlung verleiht.

Der Dichter steht aufrecht und sein Kopf folgt dem zur linken Seite fallenden Blick, der weit in die Ferne fällt. Diese Drehung des Hauptes wird durch seine Beinstellung zusätzlich betont, da der Fuß des linken Spielbeines nach links zeigt. Mit der Fußspitze überragt das Standbild das kleine Podest und dringt in die Ebene des Betrachters ein.

Goethe stützt sich mit seiner rechten Hand, in der er eine Schreibfeder hält, auf ein Buch, welches auf einem Säulenstumpf liegt. Seine linke Hand ist abgewinkelt und hält eine Schriftrolle. Neben den Attributen des Buches, der Schreibfeder und der Schriftrolle, lehnt zu Füßen des Säulenstumpfes ein Lorbeerkranz. So soll neben dem Dichtertum, der Belesenheit und Weisheit des Dargestellten auch sein Ruhm ausgedrückt werden.

Der Bildhauer versuchte weder durch ein hohes Postament noch durch eine imposante Architektur die Dichterfigur ehrend zu erheben. Ehteler gelang dies rein über die aufrechte und stolze Gestalt Goethes. In repräsentativen Kleidern und lebensgroßer Darstellung tritt Goethe dem Betrachter auf Augenhöhe entgegen und soll bei diesem verehrendes Andenken anregen.

Für die Darstellungsweise der Dichterfigur scheint Fritz Schapers 1880 in Berlin enthülltes Goethe-Denkmal (Abb. 7) vorbildhaft gewesen zu sein. In der Berliner Figur erscheint der Dichter in einem ausgesprochen ähnlichen Staatsrock und trägt über die Schultern gelegt den bei Selbmann als „Theatermantel“⁶⁴ bezeichneten Umhang.

Die Verwendung des Säulenstumpfes, der attributiv auf die Antike verweist und bei der Ausführung der Figur als stützendes Element fungiert, erfreute sich bei der Gestaltung von Personendenkmälern im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Ernst Rietschels Lessing-Denkmal (Abb. 8) in Braunschweig, entstanden in den Jahren 1848 bis 1849, ist eines der bekanntesten Denkmäler, bei dem man auf das gleiche technische Hilfsmittel zurückgriff. Es ist davon auszugehen, dass Josef Ehteler Rietschels Lessing gekannt hat.

Denkmäler, die sich nicht durch ihre Höhe auszeichnen, sondern dadurch, dass sie dem Betrachter auf Augenhöhe gegenüber stehen, finden sich in der Wiener Denkmalplastik

⁶⁴ Selbmann 1988, S. 76. Siehe Fußnote 204.

erst Anfang des 20. Jahrhunderts. Das im Mai 1949 im Girardipark enthüllte Denkmal des Volksschauspielers Alexander Girardi (Abb. 9) von Otto Hofer ist ein Beispiel für solch ebenerdige Standbilder in Wien. Die Entscheidung gegen einen hohen Sockel ist ein bedeutendes Stilelement, welches erst nach Hellmers Goethe-Darstellung in der Denkmalplastik an der Ringstraße in Erscheinung tritt.⁶⁵ Davor setzte man auf Monumentalität, um den Dargestellten zu ehren.

Man muss davon ausgehen, dass der Wiener Goethe-Verein sich eine repräsentativere Ausführung gewünscht hatte. Zumal das Wiener Denkmal für den Dichterkollegen Schiller besonders pompös und monumental gestaltet worden war.

Ilg definierte den Entwurf Ehtelers als unbedeutend und ging in seinen Entwurfsbeurteilungen nicht auf ihn ein.⁶⁶ Auch in der Wiener Bauindustrie-Zeitung stieß der Entwurf auf keine besondere Begeisterung. „*Correct, aber conventionell*“⁶⁷ lautete das kurze Urteil.

2.1.3 Percival M. F. Hedley (27. Januar 1870 Wien – 29. Juli 1921 Montreux)⁶⁸

Der Bildhauer war der Sohn eines Englischprofessors in Wien. Im Studienjahr 1888/89 besuchte er als Gastschüler die Allgemeine Bildhauerschule der Akademie der bildenden Künste. Zur Zeit der Ausstellung der Entwürfe für das Wiener Goethe-Denkmal war er mit seiner Ausbildung fertig.⁶⁹ Er arbeitete bis 1900 in Wien und war als Bildhauer für Bauplastik tätig. Er erhielt auch Aufträge für die Anfertigung von Büsten von Mitgliedern des Kaiserhauses und der Aristokratie. Danach übersiedelte er nach London und war zuletzt in Montreux, in der Schweiz, tätig. Sein künstlerischer Schwerpunkt galt Büsten und Statuetten bedeutender Musiker (Franz Liszt, Anton Bruckner, Johannes Brahms) und Bildnisplaketten (Königin Viktoria und Eduard VII.).

Percival M. F. Hedleys Goethe-Denkmalentwurf

Sein Denkmalentwurf (Abb. 10) ist aufgrund seiner Architektur für einen großen Platz bestimmt. Mehrere Treppen führen zu dem mit Blumengirlanden geschmückten Sockel, der die Figur des Dichterfürsten trägt. Zu beiden Seiten befinden sich, etwas tiefer auf zwei kleineren Sockeln, je zwei Gruppen mit bekannten Liebespaaren aus den Dramen Goethes.

⁶⁵ Siehe dazu Kapitel 5.4 Der Naturalismus auf der Wiener Ringstraße

⁶⁶ Ilg 1890, S. 2.

⁶⁷ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

⁶⁸ Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 16, S. 218; Pötzl-Malikova 1976, S. 139.

⁶⁹ Diese Informationen hat Ferdinand Gutschl, Archivar der Akademie der bildenden Künste bereitgestellt.

Die Figuren auf der rechten Seite werden als Faust und Gretchen, das Paar auf der linken Seite als Herrmann und Dorothea identifiziert.⁷⁰

Laut der Beschreibung dieses Entwurfs in der Wiener Bauindustrie-Zeitung sitzt Goethe, in weite Kleidung gehüllt, auf einem faltstuhl.⁷¹ Der Untergrund, auf dem sich dieser befindet, scheint uneben und felsartig. Sein linkes Bein stützt sich auf einen erhöhten Fels. Hedley möchte den Eindruck vermitteln, als säße der Dichter in einer Landschaft um sich von der Natur für seine Dramen und Gedichte inspirieren zu lassen.

Der Oberkörper ist dem Betrachter frontal zugewandt und sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Aufgrund der in der Chronik publizierten schlechten Abbildung des Modells kann man weder auf das genaue Aussehen der Sitzfigur Goethes noch auf beigefügte Attribute näher eingehen.

Betrachtet man den Entwurf des jungen Bildhauers im Kontext der übrigen damals ausgestellten Goethe-Denkmalvorschläge, ist dieser einer der schwächsten. Die Assistenzfiguren bilden mit dem Dichter keine kompositorische Einheit. Weder ihre Bewegungen noch ihre Blicke beziehen sich auf das Standbild des zu Ehrenden. Ihre Beziehung zu Goethe manifestiert sich allein dadurch, dass sie bekannte Persönlichkeiten aus den Werken des Literaten repräsentieren. Die durch mehrere Stufen erhöhte Sockelzone versucht vergeblich die Monumentalität der Denkmalgestaltung zu steigern. Auch die Stimmen der damaligen Zeit urteilen ähnlich: „*Das Ganze ist äußerst nett, aber zu arm an monumentaler Grösse*“⁷² und „*[...] noch zu schülerhaft, als daß darüber im Ernst geredet werden könnte*“⁷³ lauten die Bewertungen aus den zeitgenössischen Berichten.

⁷⁰ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

⁷¹ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

⁷² Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

⁷³ Ilg 1890, S. 2.

2.1.4 **Edmund Hellmer (12. November 1850 – 9. März 1935 Wien)**⁷⁴

Edmund Hellmer studierte zuerst am Wiener Polytechnikum Architektur, entdeckte jedoch bald seine Vorliebe für die Bildhauerei und ging bei seinem Onkel Joseph Schönfeld in die Lehre. 1866 setzte er seine Ausbildung an der heutigen Akademie der bildenden Künste, die Martinez als „Drillzeit“⁷⁵ bezeichnete, unter Franz Bauer fort und arbeitete neben seinem Studium im Atelier Hans Gassers.

1869 nahm Hellmer zum ersten Mal mit einem selbstständigen Werk, einem Modell des sterbenden Achills, an einer internationalen Kunstmesse in München teil. Mit seiner darauf folgenden Arbeit, einem figurenreichen Relief welches die Mythen des Prometheus darstellte, erlangte der Student ein Staatsstipendium. Dieses ermöglichte dem jungen Künstler einen Aufenthalt in den Bildhauer-Ateliers der Österreichischen Botschaft im römischen Palazzo Venezia. Er verbrachte die Zeit von 1870 bis in den Spätherbst 1871 in Rom, wo er die klassische Antike studierte und großformatige Skulpturen schuf. Es entstand dort „die gefesselte Andromeda“, die nach seiner Rückkehr im Künstlerhaus ausgestellt und verkauft wurde. Weitere Reisen nach Deutschland, Frankreich und abermals nach Italien folgten. Edmund Hellmer lernte in Paris „die freie künstlerische Erziehung“⁷⁶ kennen, die seinen späteren Lehrstil prägen sollte.

„[...] dort sah er, wie unter freundlicher Leitung die Talente sich selbstständig entwickeln und wie [...] kräftig und ungefesselt wahre Künstlernaturen sich emporarbeiten konnten.“⁷⁷

1873 wurde ihm die Ehre zuteil, für das Südportal des Wiener Weltausstellungsgebäudes die beiden Statuen der „Austria“ und „Hungaria“ zu schaffen. Ein weiterer wichtiger Schritt in der Karriere Hellmers war die 1877 gewonnene Konkurrenz zur Ausführung des figurativen Reliefs „Kaiser Franz Josef I. verleiht die Verfassung“ (1888 vollendet) für den Hauptgiebel der Fassade des Wiener Parlaments. Diesem Auftrag hatte Hellmer die Stelle als supplierender Lehrer an der Akademie der bildenden Künste zu verdanken.⁷⁸ 1882 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt und bekleidete in den Jahren 1901 bis 1922

⁷⁴ Die Kunst 1908; Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 16, S. 340f; Hellmer 1990; Martinez 1893, S. 35-43; Meißner 1983-2011, Bd. 71, S. 363-367.

⁷⁵ Martinez 1893, S. 36.

⁷⁶ Martinez 1893, S. 37.

⁷⁷ Martinez 1893, S. 37.

⁷⁸ Seinem Interesse an der Lehrtätigkeit ging er bereits 1871 nach. Er gründete damals mit seiner Frau in Hietzing eine Mädchenschule. Martinez 1893, S. 37. Weiters veröffentlichte er 1900 die theoretische Schrift „Lehrjahre in der Plastik.“ Hellmer 1900. Marlies Mörth verfasst zur Zeit ihre Diplomarbeit zum Thema „Edmund Hellmer und die Akademie der bildenden Künste in Wien“.

neunmal das Amt des Rektors.⁷⁹ Als Lehrkraft verfolgte Hellmer den Weg der „freien künstlerischen Erziehung“⁸⁰, den er in Paris zu schätzen gelernt hatte. Fernab des an der Akademie üblichen konservativen, streng autoritären Lehrstils, trat er seinen Studenten als beratender, weisender Mentor entgegen. Er sah seine Aufgabe nicht darin, den jungen Künstlern seinen Stil aufzudrängen, sondern die Talente jedes einzelnen zu fördern und ihnen zu ihrem eigenen Stil zu verhelfen. Diese moderne Unterrichtsmethode fand schnell Anklang und die Anzahl seiner Schüler verdreifachte sich während seiner Lehrtätigkeit.⁸¹ Zu den berühmtesten seiner Schüler zählen Anton Hanak, Josef Müllner und Hans Bitterlich.⁸² Als Gründungsmitglied der Wiener Secession 1897 nahm er dort an mehreren Ausstellungen teil. 1912 erfolgte seine Erhebung in den Ritterstand.

Edmund Hellmer schuf zahlreiche Porträtbüsten und Bauplastiken, wie den Brunnen „Macht zu Lande“ (1897) am Michaelertrakt der Hofburg. Jedoch zählte er auch zu jenen Bildhauern der Ringstraße, die sich in der Gestaltung großer freistehender Denkmäler einen Namen machen konnten. Teil seines Oeuvres sind das Türkenbefreiungdenkmal für den Stephansdom (1894), das Denkmal des Malers Jakob Emil Schindler (1895, Abb. 11), das Johann Strauß-Denkmal im Stadtpark (1921), sowie der Kastalia-Brunnen (1910) im Hof der Universität.

Edmund Hellmers Goethe-Denkmalentwurf

Der Entwurf Edmund Hellmers (Abb. 12, 85, 86) zeigt uns den Dichter tief in einem breiten Lehnstuhl sitzend. Eine Decke befindet sich zwischen der Figur und seinem Sitz, die sich in künstlerisch drapierten Falten hinter den Füßen Goethes fortsetzt. Der zu Ehrende ist nach Angaben Hellmers im Alter von 50 bis 60 Jahren dargestellt. Es war seine Absicht, dem Wiener Publikum einen Goethe am Höhepunkt seines Schaffens zu präsentieren.⁸³

Der Sockel des Denkmals erweitert sich nach vorne halbkreisförmig und nimmt nach hinten verlaufend die Züge des Stuhls auf. In schlichten großen Buchstaben ist darauf die Inschrift „GOETHE“ zu lesen.

Pötzl-Malikova bringt die Besonderheit jenes Sockels treffend auf den Punkt:

⁷⁹ Die Stelle des Rektors wurde durch Wahlen berufen, wobei dieser jenes Amt nur zwei Studienjahre durchgehend bekleiden durfte. Nach einer zweijährigen Pause konnte man sich wieder als Rektor zur Wahl aufstellen lassen. Edmund Hellmer hatte diese Stelle in den Studienjahren 1901/02, 1902/03, 1905/06, 1906/07, 1909/10, 1910/11, 1913/14 und 1914/15 inne. Ab 1917 wurde diese Regelung aufgehoben und Hellmer blieb durchgehend von 1917-1922 Rektor an der Akademie. Hellmer 1990, S.44; Josch 1917.

⁸⁰ Martinez 1893, S. 39.

⁸¹ Martinez 1893, S. 39.

⁸² Hellmer 1990, S. 44.

⁸³ Festgabe zur Enthüllung des Goethe-Denkmal 1900, S. 12.

„[Der Bildhauer] veränderte das traditionelle Verhältnis von Figur und Sockel, indem er die Selbstständigkeit und Bedeutung des Sockels aufhob und ihn nur als Podest für den Sessel wirken ließ.“⁸⁴

Diese Sitzfigur wird den Naturalismus in der Wiener Denkmalplastik auslösen.⁸⁵ Denn Hellmer präsentierte uns keinen aufrecht thronenden Dichturfürsten. Seine Figur ist tief in den weiten Stuhl gesunken, die Arme ruhen breit auf den Stuhllehnen und sein rechtes Bein lagert leicht ausgestreckt. Im Nachlass des Künstlers befindet sich ein Blatt, welches die ersten schnell zu Papier gebrachten Ideen Hellmers veranschaulicht (Abb. 87, 88). Die legere Körper- und Armhaltung ist hier bereits ersichtlich.

Der für die Darstellungsweise des reiferen Goethe typisch gewordene weite Hausrock ist bis oben zugeknöpft. Der Bildhauer ist weiters dem Naturalismus treu geblieben, insofern er die Körperfülle des Dichters nicht verleugnete, sondern durch das Spannen seines Mantels um den Bauch zusätzlich betonte. Damit sein Goethe aufgrund seiner lässig bequemen Sitzhaltung nicht als müder und erschöpfter Greis erscheint, verlieh er ihm einen ausdrucksstarken Kopf. Mit aufrecht erhobenem Haupt blickt er mit weit geöffneten Augen in die Ferne.

Das Antlitz des Dichters des Entwurfsmodells zeugt noch nicht von Porträtähnlichkeit und wirkt sehr stilisiert. Hellmers Schwerpunkt lag in diesem Stadium vor allem in der Gestaltung des Gesamtkonzepts und weniger in der genauen Ausarbeitung der Physiognomie Goethes.

Ein Bericht über das Goethe-Denkmal aus der Neuen Freien Presse vom 16. Januar 1936⁸⁶ gewährt Einblicke in die Arbeitsweise Hellmers.⁸⁷ Der Vater Hellmers saß dem Künstler für die Haltung des Körpers und der Darstellung des Kostüms Modell. Nach gründlichen Vorstudien des Hauptes Goethe setzte der Bildhauer diesen auf die Entwürfe des Körpers.⁸⁸

„Der Alte Herr [...] saß ihm halbe Tage lang im Akademieatelier auf dem Schillerplatz, angetan mit einem langenschößigen Rock-Mantel übers Knie, Halstuch, in einem Ruhesessel, die Arme auf die Lehne gelegt.“⁸⁹

⁸⁴ Pötzl-Malikova 1976, S. 5.

⁸⁵ Siehe dazu Kapitel 5.4 Der Naturalismus auf der Wiener Ringstraße

⁸⁶ Neue Freie Presse 1936, S. 2.

⁸⁷ Die darin erwähnten Skizzenblätter sind laut der Presse in den Besitz des Wiener Goethe-Vereins gegangen und waren im damaligen Goethe-Museum in den Räumlichkeiten der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien ausgestellt. Leider sind diese heute nicht mehr auffindbar.

⁸⁸ „Höchst bemerkenswert und aufschlussreich ist es, wie noch zwei solcher Zeichnungen sich durchaus an das lebende Modell gebunden zeigen, während ein Kopf, in Sepia ausgeführt, schon ganz ‚Goethe‘ ist. Neue Freie Presse 1936, S. 2.

⁸⁹ Neue Freie Presse 1936, S. 2.

Dem naturalistischen Stil verpflichtet, wird auf die Ergänzung von allegorischen Assistenzfiguren verzichtet. Als einziges Attribut hält er ein Buch oder eine Vielzahl von ungebundenen Blättern in seiner linken Hand. Es verleiht dem Werk den Anschein, als ob der Dichter in geistiger Versunkenheit über das soeben Gelesene reflektiert.

Im weitesten Sinn kann man den Stuhl, auf dem Goethe sitzt, als ein Attribut deuten. Denn aus der Stellungnahme Edmund Hellmers zu seinem Denkmal geht hervor, dass der Künstler den Sitz in Anlehnung an den Marmorthron Karls des Großen aus dem Aachener Dom (Abb. 13) geschaffen hat.⁹⁰ Der direkte Verweis auf diesen unterstreicht die hohe Stellung des Dargestellten.

In den zeitgenössischen Berichten gehen die Meinungen zu diesem Entwurf weit auseinander. In der Wiener Bauindustrie-Zeitung urteilt man äußerst negativ über Hellmers naturalistische Denkmalsidee:

„Das Erste [Modell⁹¹] zeigt Goethe als behäbigen Greis, der in mehr hochmütig frivoler, als nonchalanter Weise sich in mehr liegender als sitzender Positur in einem Fauteuil reckt. Es ist viel widerlicher Überhebung in dieser prosaisch-olympischen Excellenz ausgedrückt. Der schrankenlose Naturalismus sollte bei uns nicht so englisch-amerikanisch werden[...].“⁹²

In der Presse hingegen lobte der Kunsthistoriker Albert Ilg, Hellmers Entwurf auf das Höchste:

„Hellmer erscheint am Originellsten und groß durch seine ungesuchte Einfachheit [...] In dem hochbejahrten Goethe der erstgenannten Skizze lebt etwas Genrehaftes und gleichzeitig ein majestätisch großer Zug. Es ist der ganz alte Herr am Schlusse seiner glorreichen Lebenszeit, stolz, selbstbewusst, gebietend und im Geiste noch genießend [...] Dieser Goethe scheint ein König, ein Gott über die krabbelnden Menschlein zu seinen Füßen; er schaut, ohne sie zu sehen, denn sein Geist ist in sein reiches Ich versunken. [...] Ich könnte mir die Auffassung ganz wohl gefallen lassen und würde mich der greise Herr auf seinem Riesenfauteuil auf der Ringstraße gar nicht befremden; im Gegentheil blickte ich recht gerne nach seiner erhabenen Ruhe und Großartigkeit aus dem nervösen Alltagsgetriebe empor [...].“⁹³

⁹⁰ Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals 1900, S. 8.

⁹¹ Hellmers Modell war laut dem Bericht, das erste ausgestellte Werk im Künstlerhaus. Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890. S. 251

⁹² Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890. S. 251.

⁹³ Ilg 1890, S. 2.

2.1.5 Otto König (28. Januar 1838 Meißen – 30. Dezember 1920 Wien)⁹⁴

Nachdem König 1852 eine Lithographenlehre absolvierte, besuchte er von 1854 bis 1860 die Kunstschule der Meissner Porzellanmanufaktur. Ab 1860 studierte er als Schüler Ernst Julius Hähnels an der Dresdner Akademie. Ursprünglich wollte er von dem hoch angesehenen Bildhauer und Lehrer Ernst Rietschel ausgebildet werden. Da er sich bereits im weit fortgeschrittenen Alter befand, nahm er jedoch keine Schüler mehr in seinem Atelier auf und empfahl den jungen Studenten an Hähnel. 1867 begab er sich auf Reisen nach Italien, Frankreich, Belgien und Holland. Im Jahre 1868 wurde er als Professor für Bildhauerei an die damalige Kunstgewerbeschule⁹⁵ nach Wien berufen und wurde Mitglied des Künstlerhauses. Als Lehrer war König sehr beliebt bei seinen Studenten. Er selbst hatte als Schüler unter Hähnel zu spüren bekommen, wie wenig motivierend „Drill und Pedanterie“⁹⁶ sein konnten. Darum zog er es vor, seinen Studenten weniger autoritär als viel mehr auf gleicher Ebene entgegenzutreten.

Otto Königs reiches Oeuvre umfasst eine große Anzahl von Porträtbüsten („Ernst Wilhelm Bruecke“, 1894, Arkadenhof Universität Wien), Grabdenkmäler und Dekorationsplastiken für die Gestaltung mehrerer Ringstraßengebäude. Er führte Fassadenelemente für das Naturhistorische Museum aus (allegorische Medaillons an der Fassade zur Bellariastraße und Maria-Theresien-Platz, Fertigstellung der Fassaden in den Jahren 1875-79), schuf 1893 die Figur „Profectio Augusti“ für den Michaelertrakt der Hofburg, sowie die figurativen Medaillons an den Fassaden der Oper und des Burgtheaters. Sein künstlerischer Schwerpunkt lag jedoch in dekorativen Kleinplastiken und kunstgewerblichen Werken. Für diese erntete er bei Ausstellungen, wie der Wiener Weltausstellung 1873 oder bei den alljährlichen Jahresausstellungen des Künstlerhauses, sehr viel Applaus.⁹⁷

Da sein Ruf als Kleinplastiker ihm voraus eilte, war es ihm nicht vergönnt, ein großformatiges Denkmal für die Ringstraße zu realisieren. Seine Teilnahmen an sämtlichen Konkurrenzen, wie für das Denkmal der Opfer des Ringtheaterbrandes, des Raimund-, Mozart- und Anzengruber-Denkmal, belegen allerdings, dass es Otto Königs Ambition war, neben seinen kleinplastischen Zimelien auch ein freistehendes und monumentales Werk zu hinterlassen.

⁹⁴ Martinez 1894b, S. 73-105. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 21, S. 161f.

⁹⁵ Die Kunstgewerbeschule ist die heutige Akademie für angewandte Kunst.

⁹⁶ Martinez 1894b, S. 91.

⁹⁷ Lützow 1875, S. 156f; Lützow 1886, S. 25.

Als die Goethe-Denkmalentwürfe 1890 zur Ausstellung kamen, war Otto König ein sehr beliebter Professor an der Wiener Kunstgewerbeschule und bereits ein renommierter Bildhauer.

Otto Königs Goethe-Denkmalentwurf

Sein Modell für ein Denkmal des berühmten Dichters (Abb. 15) ist aufgrund seiner Architektur für die Aufstellung auf einem großen Platz oder in einem Park gedacht. Die Figur Goethes steht frei auf einem Podest inmitten einer von einer Balustrade umzäunten Terrasse.⁹⁸ Da diese die Form einer halben Ellipse hat und Sitzbänke ausbildet, lädt sie den Betrachter ein, um das Denkmal herum zu gehen und sich niederzusetzen. An den äußeren Eckpunkten der Balustrade sind griechische Masken angebracht. An der linken Seite befindet sich die Maske der Tragödie mit einem traurigen und dramatischen Ausdruck, an der gegenüberliegenden die Maske der Komödie, charakterisiert durch den weit zu einem Lachen geöffneten Mund.

Weiters werden dem Standbild zwei Figurengruppen zur Seite gestellt, deren Podeste in die Balustrade eingliedert sind. Die Gruppen bestehen jeweils aus einer sitzenden weiblichen Figur und einem kleinen stehenden Genius. Der Genius zur rechten Seite Goethes hält einen Lorbeerkranz in Händen. Da die übrigen Attribute nicht erkennbar sind, kann man die Gruppen nur allgemein als allegorische Darstellungen bezeichnen, die die Tugenden und Errungenschaften des Literaten repräsentieren.

Anders als bei dem Entwurf seines Mitstreiters Percival Hedley, gelang es König die Gruppe der Allegorien mit der Goethefigur zu einer kompositorischen Einheit zu verbinden. Die weiblichen Gestalten sitzen dem Protagonisten zugewandt und strecken ihre Arme und Attribute in seine Richtung. Auch ihre Blicke haften auf der Hauptfigur.

Stilistisch kann man die Begleitfiguren mit Königs bekannter Gruppe „Das Liebesgeheimnis“ (Abb. 14) vergleichen, für die er 1884 den Reichelpreis der Akademie der bildenden Künste erhielt.⁹⁹ Da hier auch eine weibliche sitzende Figur mit einem Putto dargestellt wird, lässt diese Aufschlüsse zu, wie die Figurengruppen des Goethe-Denkmalentwurfs ausgesehen haben könnten. Die virtuos gestalteten Figuren „des Liebesgeheimnisses“ befinden sich in einem leichten Bewegungsmoment, der der Gruppe Lebendigkeit verleiht. Ihre Körpersprache und Gestik sind aufeinander bezogen und lassen sie zu einer figurativen Einheit verschmelzen.

⁹⁸ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

⁹⁹ Lützow 1886, S. 27.

Die Standfigur des Modells bildet einen starken Kontrast zu den lebhaft gestalteten Begleitfiguren. Unbeeindruckt von den lieblichen Gestalten, die dem Dichter ihre ganze Aufmerksamkeit schenken, blickt der in die Jahre gekommene Herr in die Ferne. Er greift sich mit seiner rechten Hand an die Brust, während er sich mit der linken auf einem im Profil aufgestellten Kopf einer Plastik stützt. Hierbei könnte es sich um das Haupt Athenas, der Göttin der Weisheit, handeln, da man weibliche Züge, zopfartig geflochtene Haare und einen Helm erkennen kann. Sie steht attributiv für den universellen Geist des Dichters. Die für Napoleon typische Geste, die man mit Macht und Ansehen assoziiert, kann man als Verweis auf seine Autorität als Dichterpapa und auf seine bedeutende Stellung als Beamter des Weimarer Hofes deuten.

Die Ausführung der Figur lässt vermuten, dass der Bildhauer sie in Anlehnung an die Porzellanstatuette Christian Daniel Rauchs (Abb. 16) modellierte. Diese 1828 nach dem Leben gestaltete Kleinplastik stellt Goethe im langen Hausrock, stramm stehend mit den Händen hinter dem Rücken verschränkt dar. Die Figur Königs übernimmt die strenge aufrechte Haltung, die Kleidung, sowie die Ausführung von Gesicht und Frisur.

In der Wiener Bauindustrie-Zeitung wird aufgrund der halbkreisförmigen Architektur und der ähnlich positionierten Assistenzfiguren, das Modell mit Ernst Rietschels Lutherdenkmal¹⁰⁰ in Worms (Abb. 17) verglichen.¹⁰¹ Diese Gegenüberstellung ist jedoch sehr vage. Man muss betonen, dass vor 1890 keine typologisch ähnlichen Denkmalausführungen gefunden werden konnten. Erst nach 1900 findet man stilistisch verwandte Konzepte wie das Denkmal des „Großen Kurfürsten“ von Fritz Schaper (1901, Abb. 18) im Berliner Tiergarten und das Straßburger Goethe-Denkmal Ernst Wägeners (1904, Abb. 19). Diese Denkmäler weisen ebenso das Treppentmotiv, den halbkreisförmigen Terrassenaufbau, die Rahmung durch eine Balustrade und die zentrierte Aufstellung der Standfigur auf. Bei Schapers Ausführung stimmt weiters die Positionierung der Assistenzfiguren, sowie die Ausbildung von Sitzmöglichkeiten entlang der Balustrade mit dem Modell Otto Königs überein. Man kann daraus schließen, dass dieser Denkmaltypus 1890 bereits bekannt war, jedoch erst nach der Jahrhundertwende öffentlich zur Ausführung gebracht wurde.

Da die hoch angesehenen Wiener Bildhauer Viktor Tilgner und Rudolf Weyr ihre Dichterfiguren ebenso mit monumentaler Architektur kombinierten, kann sich jedoch Otto

¹⁰⁰ Es entstand in den Jahren 1858 bis 1868 und wurde erst nach Rietschels Tod durch Adolf Donndorf und Gustave Kiez vollendet.

¹⁰¹ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

Königs gelungener Entwurf gegenüber den anderen Modellen der Künstlerhausausstellung nicht durchsetzen.

Auch Ilg sah die Stärken Königs eher in der Kleinplastik als in der monumentalen Denkmalgestaltung:

„Er hat ein anderes Gebiet, wo er ja stets graziös und liebenswürdig ist – das beweisen die reizenden Gruppen im Hintergrunde. Des Künstlers ganze Denkweise und sein Formgefühl ist aus dem Geiste der leichten, geschmackvollen Biscuitplastik erwachsen.“¹⁰²

2.1.6 Karl Kundmann (15. Juli 1838 - 9. Juni 1919 Wien)¹⁰³

Mit bereits 15 Jahren begann er seine Ausbildung bei Franz Bauer an der allgemeinen Bildhauerschule der Akademie in Wien. Er arbeitete im Atelier des Bildhauers Julius Cesar und setzte seine künstlerische Erziehung von 1860 bis 1865 an der Dresdner Akademie¹⁰⁴ bei Ernst Julius Hähnel fort. Im Atelier seines Dresdner Lehrers schuf Kundmann die Basreliefs „Chiron und Archilleus“ und „Der barmherzige Samariter“, für die er den kaiserlichen Hofpreis und ein römisches Reisestipendium erhielt. Sein guter Ruf eilte Karl Kundmann nach Wien voraus. Nach der Rückkehr in seine Heimat im Jahr 1865 erhielt er von Erzherzog Franz Karl den Auftrag, eine lebensgroße Skulptur des Kaisers Rudolf von Habsburg für die Ruhmeshalle im Arsenal auszuführen. Im September des gleichen Jahres trat Kundmann eine zweijährige Reise nach Italien an, um dort seine künstlerischen Fähigkeiten anhand des Studiums der antiken Skulptur auszubauen. In dieser Zeit schuf er im Auftrag der Erzherzogin Sophie die lebensgroßen Standbilder des Markgrafen Leopold von Babenberg und des Prinz Eugen von Savoyen. Ebenso entstand in seinem italienischen Atelier der erste Entwurf des Schubert-Denkmal für den Wiener Stadtpark. Nach seiner Rückkehr nach Wien konnte er die Konkurrenz für das erste Komponisten-Denkmal der Stadt (Abb. 1) für sich entscheiden und im Frühjahr 1872 feierlich enthüllt werden. Das Schubert-Denkmal war ausschlaggebend für seine Berufung an die Akademie als Nachfolger des Lehrstuhls Franz Bauers, seines einstigen Lehrers.

Karl Kundmann zählt noch heute zu den Hauptrepräsentanten der Wiener Plastik des 19. Jahrhunderts. Im Gegensatz zu vielen seiner Bildhauerkollegen, deren Schaffen meist in der dekorativen Kleinplastik verhaftet blieb, wurde er schon sehr früh mit der Errichtung

¹⁰² Ilg 1890, S. 2.

¹⁰³ Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 22, S. 103; Berggruen 1883.

¹⁰⁴ Die Akademie in Dresden genoss im 19. Jahrhundert einen sehr guten Ruf, da Persönlichkeiten wie Gottfried Semper, Ernst Rietschel und Ernst Julius Hähnel dort einen Lehrstuhl hatten. Junge Studenten sahen in diesen Künstlern wichtige Vorbilder und Repräsentanten der zeitgenössischen Kunst, da sie „sich durch die Lebendigkeit ihrer Persönlichkeit und die Ablehnung der Antike in starkem Maße dem Realismus aufgeschlossen zeigten.“ Poch-Kalous 1970, S. 217.

monumentaler Plastik beauftragt. Großformatige Denkmäler blieben ein wichtiger Bestandteil seines gesamten Oeuvres. Zu den bekanntesten Werken Kundmanns zählen neben dem Denkmal Schuberts im Stadtpark, die Plastiken für die Tegetthoff-Denkmäler in Pola (1877) und Wien (1886), das Grillparzer-Denkmal (1889, Abb. 20) im Volksgarten, die Figur der „Palas Athena“ und die Gruppe „Elbe und Moldau“ (1902) des Monumentalbrunnens vor dem Parlament.

Karl Kundmann war im Jahr 1890 ein angesehener Bildhauer und Lehrer, der zu den großen Favoriten des inoffiziellen Wettbewerbs zählte.

Karl Kundmanns Goethe-Denkmalentwurf

Karl Kundmanns Entwurf (Abb. 21) für das Goethe-Denkmal zeichnet sich durch Einfachheit aus. Auf einem klassischen quaderförmigen Sockel, der nur durch einen schlichten Unterbau erhöht ist, steht die Gestalt des Dichtersfürsten. Aufrecht und im leichten Kontrapost positioniert, stützt die Figur ihre linke Hand in der Hüfte ab. In seiner rechten Hand hält er vermutlich eine Schriftrolle oder ein Buch. Der zur linken Seite gedrehte Kopf der Standfigur betont die leichte Drehung des Oberkörpers, die durch den Kontrapost angedeutet wurde und trägt zur Lebendigkeit der Skulptur bei.

Hinter dem Literaten befindet sich aus statischen Gründen eine Säule, an der eine kleine antike Figur lehnt. Diese stützt ein Bein abgewinkelt an der Säule ab und umschlingt mit ihren Armen das Kapitell der Säule.

Goethe trägt zeitgenössische Kleidung, die aus einem Gilet, einem gebundenen Tuch um den Hals, Kniehosen und einem kurzen Mantel besteht. Darüber drapierte der Bildhauer in virtuos gelegten Falten einen weiten Umhang, den der Dargestellte nur über seine rechte Schulter trägt und ihn auf der linken Seite in seiner Hand hält. Es handelt sich hierbei um einen „Theatermantel“¹⁰⁵, der im Entwurf Kundmanns zur Idealisierung des Dichters beiträgt. Denn dieser togaartige Umhang verleiht der zu ehrenden Figur einen antik anmutenden Charakter und lässt an die Darstellung von Philosophen denken.

Die bessere Qualität der Abbildung dieses Entwurfs in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins lässt eine genauere Einordnung des Darstellungstyps zu. Im Gegensatz zum damals kanonischen Goethe-Bild präsentiert uns der Bildhauer einen jungen Dichter. Wie man aus den Vereinschroniken weiß, war es Karl Julius Schröers dringender Wunsch, einen jungen Goethe ohne Assistenzfiguren im Wiener Denkmal zur Darstellung zu

¹⁰⁵ Selbmann 1988, S. 76. Siehe Fußnote 204.

bringen.¹⁰⁶ Ob Karl Kundmann tatsächlich diesem persönlichen Anliegen Folge leistete, ist unbekannt. Doch es scheint durchaus möglich, dass sich der Bildhauer im Zuge eines persönlichen Gesprächs oder über das Monatsblatt des Vereins mit den Vorstellungen Schröers auseinandersetzte. Dieser forderte nämlich in der Chronik die Bildhauer auf, sich für die Ausführung die Gemälde Georg Oswald Mays (Abb. 22) und Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (Abb. 23), zum Vorbild zu nehmen.¹⁰⁷ Die zahlreichen Übereinstimmungen des jungen Dichtertypus in Mays und Tischbeins Bildern mit dem Entwurf Kundmanns sind nicht von der Hand zu weisen. Sie werden vor allem bei der Ausführung des Kopfes, des Zopfs und bei den seitlich über den Ohren gelegten Locken deutlich. Weitere Zitate aus dem Werk Tischbeins sind der seitlich in die Ferne gerichtete Blick und der weite Umhang.

Hat man die Aussage Schröers, man solle „*Ihn [Goethe], wie ihn Tischbein darstellt, den Hut ablegen und sich erheben lassen in ganzer stehender Gestalt*“¹⁰⁸, im Gedächtnis, so scheint der Bildhauer genau dies zur plastischen Darstellung gebracht zu haben.

Weiters ist bekannt, dass Schröer unter den bestehenden Goethe-Denkmalern das Werk Fritz Schapers (Abb. 7) besonders schätzte.¹⁰⁹ Kundmanns Standfigur weist in der gewählten Körperhaltung und Kleidung ausgesprochene Ähnlichkeiten auf. Er trägt die gleiche Kniehose, ein ähnliches Gilet und Halstuch, sowie den kurzen Mantel und den togaartigen Überwurf.

Die künstlerische Besonderheit des Goethe-Denkmalmodells von Karl Kundmann liegt in der offensichtlichen Auseinandersetzung mit den Darstellungswünschen Karl Julius Schröers. Im Vergleich zu den Entwürfen seiner Mitbewerber ist Kundmanns Entwurf zu schlicht gehalten und sticht in keiner Weise hervor.

Der Bericht der Wiener Bauindustrie-Zeitung macht deutlich, dass der gute Ruf des Künstlers in die Beurteilung des ausdruckschwachen Entwurfs einfluss:

„*Es heisst: ‚In der Einfachheit liegt die Größe.‘ [...] wenn man die anatomisch und physiologisch durchgebildete Skizze näher ins Auge fasste, sah man die so poetisch als vornehme Gestalt des Autors von Werther. Mit einigen Modellierstrichen kann man daraus den Dichter der Iphigenia machen.*“¹¹⁰

¹⁰⁶ CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 42.

¹⁰⁷ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr. 8-9, S. 35. Näher dazu Kapitel 3.2 Karl Julius Schröer: Der gewünschte Goethe-Typus des Wiener Denkmals.

¹⁰⁸ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr. 8-9, S. 35.

¹⁰⁹ CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 42.

¹¹⁰ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

Albert Ilgs Meinung war deutlich kritischer:

„Kundmanns jugendliche Goethe-Figur ist eine musterhafte Plastik, ganz von der Feinheit dieses Künstlers, vor Allem formell und technisch eine ausgezeichnete Arbeit, doch vielleicht etwas zu kühl und begeisterungslos gerade für den j u n g e n Goethe. [...] Hier muss sich der Verein heute schon fragen, dass er quantitativ höher hinaus will, weil ihm für einen Namen wie Goethe d i e Form zu bescheiden dünkt.“¹¹¹

2.1.7 Vítkor Tilgner (25. Oktober 1844 Preßburg – 16. April 1896 Wien)¹¹²

Der Bildhauer besuchte ab 1859 die allgemeine Bildhauerschule der k. k. Akademie der bildenden Künste und arbeitete nebenbei im Atelier des Bildhauers Josef Gasser. Im Sommer 1861 verließ er seine Ausbildungsstätte und war ab nun ausschließlich in der Werkstatt Gassers tätig, den er als seinen wichtigsten Lehrer ansah:

„Gasser war es, der mich streng zum Zeichnen anhielt, der mich Fleiß und Ausdauer lehrte, bei dem ich ernste und eingehende Studien machte; Gasser war es auch, der in mir das eigentliche Künstlerbewusstsein erweckte.“¹¹³

Franz Bauer, Tilgners ehemaliger Lehrer der Akademie, verhalf 1864 dem jungen Bildhauer zum Auftrag der Ausführung der Büste des Komponisten Vincenzo Bellini für das neue Opernhaus. Bauers einzige Bedingung war Tilgners Rückkehr an die Akademie der bildenden Künste. Der Bildhauer nahm das Angebot an und setzte dort seine Ausbildung bis 1871 fort.

1872 kam es zu einem bedeutenden Wendepunkt im künstlerischen Schaffen Tilgners. Als Gustave Déloye in jenem Jahr zwei Büsten im Künstlerhaus ausstellte, wurde der junge Künstler in den Bann des französischen Bildhauers gezogen. Tilgner erhielt eine persönliche Einladung von Déloye, ihm in seinem Atelier bei der Arbeit zuzusehen, um von ihm zu lernen. Laut Martinez dauerte es nur acht Tage, um den jungen Wiener Künstler in die neobarocke Kunst des Franzosen einzuweisen.¹¹⁴

Seinen Durchbruch als Porträtplastiker erlangte er durch die Ausführung der Büste für die Hofschauspielerin Charlotte Wolterer, die er bei der Wiener Weltausstellung 1873 der Öffentlichkeit präsentierte. In den ersten 20 Jahren seiner Tätigkeit soll Tilgner bereits über 300 Büsten für eigene Zwecke, private oder öffentliche Aufträge geschaffen haben.¹¹⁵

Im Gegensatz zu seinem Bildhauerkollegen Otto König gelang Tilgner der Sprung zum Monumentalplastiker. Er schuf das Bruckner- (1899) und das Makart-Denkmal (1898) für

¹¹¹ Ilg 1890, S. 1.

¹¹² Berggruen 1887; Martinez 1894a; Hevesi 1897; Thieme-Becker 1907-1950, Bd. 33, S. 169; Grajciarova 1983; Medvecký 1964.

¹¹³ Martinez 1894a, S. 34.

¹¹⁴ Martinez 1894a, S. 36.

¹¹⁵ Berggruen 1887, S. 127.

den Wiener Stadtpark, sowie das Denkmal Josef Werndls in Steyr. Weiters führte er die Rubens-Statue (1882) für das Künstlerhaus aus und konnte sich in einem harten Wettbewerb um den Auftrag für das Wiener Mozart-Denkmal (1896, Abb. 24) gegen Edmund Hellmer durchsetzen. Ebenso errichtete er Brunnenanlagen („Triton und Nymphe“ im Volksgarten, 1874; Ganymedbrunnen vor dem Theater in Bratislava, 1888) und war unter anderem an der Bauplastik des Burgtheaters (Büsten an der Hauptfassade, Nischenfiguren) und der Hofmuseen (Balustradenfiguren) beteiligt.

Zur Zeit der Entstehung des Goethe-Denkmalentwurfs vollendete Viktor Tilgner bereits die drei zuvor erwähnten Monumente und blickte auf ein großes Oeuvre zurück. Noch heute zählt er zu den Hauptvertretern des Neobarocks der Bildhauerei Österreichs.

Viktor Tilgners Goethe-Denkmalentwurf

Innerhalb der zur Ausstellung gebrachten Entwürfe zählt Viktor Tilgners Modell (Abb. 26) zu der Gruppe, die den Dichter in einem aufwendig gestalteten architektonischen Kontext sieht. Aufgrund des im Hintergrund angedeuteten Zauns, hat der Künstler den Aufstellungsort außerhalb des Volksgartens schon mitbedacht.

Der Bildhauer präsentiert uns die Figur Goethes vor einer dreiteiligen Wand. Der mittlere Teil überragt die Seitenflügel und springt risaliltartig hervor. Weitere Betonung erfährt dieser Mittelrisalit durch eine Ädikula: Mit Lorbeerkränzen dekorierte Pilaster rahmen die rechteckige Nische und ein Volutengiebel bekrönt den gesamten Vorsprung.

In den Seitenteilen befinden sich Nischen in denen Basreliefs mit allegorischen Gestalten der tragischen und lyrischen Muse angebracht sind.¹¹⁶ Diese eleganten Figuren werden von figurbetonten Gewändern verhüllt, die im Sinne der Renaissance den Körper darunter betonen und sichtbar machen. Sie tragen weiters dazu bei, die starre Architektur aufzulockern. Andere dekorative Details, wie die antiken Vasen und der Einsatz von bunten Steinen und vergoldeten Bronzeornamenten¹¹⁷ sorgen für eine reiche Gestaltung der Wand.

Die Dichterfigur wird sitzend und im reifen Alter dargestellt. Der offen getragene weite Mantel betont die legere Haltung Goethes, die durch die exponierte Beinstellung ausgedrückt wird. Sein rechter Arm stützt auf der Lehne seines Stuhls und hält ein Buch in der Hand, während die linke auf seinem Schoß ruht.

¹¹⁶ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

¹¹⁷ Diese Dekorationselemente sind auf der Abbildung nicht sichtbar, jedoch dank der zeitgenössischen Berichte bekannt. Ilg 1890, S. 3; Wiener Bauindustrie-Zeitung 1980, S. 252; Tilgners Einsatz von Farbkontrasten war typisch für seinen Stil.

Albert Ilg ging noch ausführlicher auf die Ausführung der linken Hand und deren Finger ein. Aufgrund der zu kleinen Reproduktion in der Chronik und der beschädigten Hand der Figur des Wien Museums (Abb. 25) lassen sich jene Beobachtungen heute nicht mehr nachvollziehen:

„Noch feinfühlicher erscheint mir das Spielen der Finger dieser müßigen Hand, denn ich habe es oft, besonders an Personen bemerkt, welche gewohnt sind, Münzen, Antiquitäten und Kunstsachen zu berühren, womit also höchst glücklich auf des Dichters Kunstsinn angespielt ist.“¹¹⁸

Die künstlerische Qualität der Sitzfigur liegt vor allem in ihrem Bewegungsmotiv. Diese wird durch die lockere Positionierung der Beine, dem leicht seitlich gewandten Oberkörper und dem zur linken Seite gerichteten Kopf initiiert.

Innerhalb der bekannten Werke Tilgners sind keine Parallelen zu dem Entwurf für das Goethe-Denkmal zu finden. Zu unterschiedlich sind die monumentalen Lösungen der Denkmäler Mozarts, Makarts und Werndls, die alle eine stehende Figur ohne vergleichbaren architektonischen Kontext präsentieren. Am ehesten gelingt die Gegenüberstellung des Modells mit dem Denkmal Grillparzers (Abb. 20) im Wiener Volksgarten aus der Hand des Mitbewerbers Karl Kundmann. Das im Mai des Jahres 1889 enthüllte Monument des österreichischen Dichters besticht ebenso durch eine Sitzfigur, die von einer beeindruckenden Architektur hinterfangen wird.

In einem undatierten Brief Tilgners an seinen Vertrauten Karl Julius Schröer begründete der Künstler die Ausführung der Rückwand in seinem Entwurf. Für Tilgner war die Konstruktion dieser Architektur nur relevant, da es der Aufstellungsort verlangte:

„[...] so halte ich es für meine Pflicht darzustellen, da ich mir natürlich den Goethe ohne Rückwand denken kann, nur müsste derselbe dann auf ein einfaches, nicht hohes Postament auf die andere Seite des Burgtheaters gestellt werden, weil er dann auch zum Theater sehen würde. Diese Rückwand entstand ja nur in dem Gefühle, dass meine Kollegen alle reiche Architekturen machen werden und weil ich das heutige Volksgartengitter nicht als Hintergrund für meine Statue haben wollte.“¹¹⁹

Schließlich handelt es sich bei diesem Modell für das Wiener Goethe-Denkmal um eine ausgesprochen individuelle Idee, die sich nicht einfach typologisieren lässt und den künstlerischen Einfallsreichtum des Bildhauers zeigt.

¹¹⁸ Presse 1890, S. 2.

¹¹⁹ Die Rückwand wurde von dem Medailleur Schorff, der den Bildhauer einst in seinem Atelier besuchte, kritisiert. Beck 1993, S. 332.

Albert Ilg, Freund und Förderer Tilgners¹²⁰, soll hier mit lobenden Worten schließen:

„Auch Tilgners Goethe ist kein Jüngling mehr, doch noch voller Kraft und Lebensfülle. An Stelle der Gott-Vater-Majestät bei Hellmer ist daher hier noch eine feine Elasticität, geistige und körperliche Geschmeidigkeit zu verspüren. Ganz seinem künstlerischen Wesen gemäß hat Tilgner das Füllhorn des Elements der Vornehmheit über die Dichtergestalt gegossen – ich meine nicht die Vornehmheit Sr. weimarischen Excellenz des Herrn Ministers v. Goethe, sondern jene göttliche, angeborene Vornehmheit, welche aus jeder Zeile, aus jedem Gedanken des erhabenen Mannes zu uns spricht.“¹²¹

2.1.8 Rudolf Weyr (22. März 1847 – 29. Oktober 1914 Wien)¹²²

Der Wiener Bildhauer studierte von 1864 bis 1872 an der k. k. Akademie der bildenden Künste unter Franz Bauer und Josef Cesar. Anschließend absolvierte er noch für zwei Jahre das Studium der Architektur am Polytechnikum. Nach seiner Ausbildung war er im Atelier seines Lehrers Josef Cesar tätig. Er erkannte das Talent des jungen Künstlers und förderte seine Fähigkeiten. Weyr hatte seinem Freund und Mentor die Bekanntschaft mit Gottfried Semper und Karl Hasenauer zu verdanken. Sie übertrugen ihm 1880 die Ausführung der Bogenzwickelfiguren sowie die Hochreliefs mit den Personifikationen der europäischen Kunstzentren über den Fenstern der Fassade des Kunsthistorischen Museums. Weyr gewann schon während seiner Ausbildungszeit an der Akademie den Reichelpreis für eine Samson- und Delila-Gruppe. Seinen künstlerischen Durchbruch erlangte er 1882 mit der Ausführung des Denkmals für die Opfer des Ringtheaterbrandes am Wiener Zentralfriedhof. Ab 1889 war Rudolf Weyr Professor am Polytechnikum und wurde 1911 von Kaiser Franz Josef I. in den Ritterstand erhoben.

Auch Weyr erhielt zahlreiche Aufträge für die bauplastische Gestaltung der Wiener Ringstraßenarchitektur. Neben den bereits erwähnten Werken an der Fassade des Kunsthistorischen Museums schuf er die Brunnengruppe „Macht zur See“ (1895) als Pendant zu Hellmers „Macht zur Lande“ am Michaelertrakt der Wiener Hofburg. Neben Reliefs für das Wiener Universitätsgebäude (ca. 1884) gestaltete er den „Bacchantenfries“ (1888) des Hauptgiebels für die Fassade des Burgtheaters. Weiters kann man das 1906 entstandene Monumentalrelief der „Gründung der Peterskirche durch Karl den Großen“ an der Peterskirche und die sechs Reliefs des Wiener Grillparzer-Denkmal (1889, Abb. 20) seiner Hand zuordnen.

¹²⁰ Neben Rudolf Weyr war Viktor Tilgner der von Ilg am meisten geförderte und geschätzte Bildhauer. Mit großem Einsatz setzte er sich u.a. bei der Konkurrenz für das Mozart-Denkmal für den Erfolg seines Schützlings ein. Krasa-Florian 1995.

¹²¹ Presse S. 2.

¹²² Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 35, S. 484f; Berggruen 1886; David 1903-04.

Zur Zeit der Entstehung des Entwurfs für das Wiener Goethe-Denkmal war er bereits Professor am Wiener Polytechnikum und ein angesehener Bildhauer, der ein großes Oeuvre vorweisen konnte. Das einzige bis 1890 von ihm errichtete Denkmal war jenes für die Opfer des Ringtheaterbrandes. Einzelaufträge für Künstlerdenkmäler, wie das Canon-Denkmal im Stadtpark (1905, Abb. 27) und das Brahms-Denkmal am Karlsplatz (1908, Abb. 28) sollten erst folgen. Neben Viktor Tilgner zählt Weyr zu den wichtigsten Repräsentanten des Neobarocks in Wien.

Rudolf Weyrs Goethe-Denkmalentwurf

Weyrs Denkmalentwurf (Abb. 29) ist einer der am aufwendigsten gestalteten Entwürfe und für die Aufstellung in einem Park oder auf einem großen Platz gedacht.

Einige Treppen führen zu einer bühnenähnlichen Terrasse halbkreisförmiger Form¹²³, die von einem Zaun umfasst wird. Die Figur des Dichters wird auf einem schlichten Piedestal dargestellt. Hinter ihm ragt ein Architekturelement empor, welches die Göttin des Sieges trägt. In der Literatur definiert man es als „waagrecht gekappten Obelisk.“¹²⁴ Genauer gesagt, handelt es sich hier um einen Pfeiler, auf dem sich eine weitere Säulenbasis als Postament für die Siegesgöttin befindet. Die sich nach oben verjüngende Form dieses Elements deutet den obeliskartigen Charakter an.

Der Pfeiler wird durch zwei Pilaster gegliedert, die die Standfigur Goethes rahmen. Zwei Säulen, die jeweils von Sphinxen bekrönt werden, begrenzen an den Seiten die gesamte Komposition.

Die Viktoriafigur, welche die Komposition oben abschließt, ist mit Flügeln und Lorbeerkranz dargestellt, welchen sie mit beiden Händen empor nach vorne über das Haupt des Dichters hält. Auch ihr Blick fällt nach unten auf die Goethefigur und verbindet beide zu einer Einheit.

Das Standbild wird von zwei allegorischen Darstellungen flankiert, die sitzend und aufwendig drapiert wiedergegeben sind. Die Allegorie zur rechten Seite des Dichters wendet sich Goethe zu. Dem nackten Oberkörper zufolge scheint es sich um eine männliche Figur zu handeln. Aufgrund der Krone, dessen Zacken an Sonnenstrahlen denken lassen, und der Lyra, die er in Händen hält, kann man diese Figur als Apoll identifizieren. Die weibliche Figur auf der anderen Seite überschlägt die Beine und blickt frontal nach vorne. In ihrer linken Hand ist eine Fackel erkennbar und auf ihrem Schoß scheint ein aufgeschlagenes Buch oder eine Schriftrolle zu liegen. Ihre rechte Hand ruht

¹²³ Eine erhaltene Vorzeichnung mit Grundriss macht diese halb elliptische Form ersichtlich.

¹²⁴ Bösel 1994, S. 123.

oder schreibt auf jenem Schriftstück. In den damaligen Berichten wurden diese Assistenzfiguren als Allegorien der Kunst und Wissenschaft identifiziert.¹²⁵

Der Dichter steht etwas schräg auf seinem Postament und setzt sein rechtes Bein nach vorne. Sein Kopf nimmt die leichte Drehung seines Oberkörpers auf und blickt in die Ferne.

Weyr stellte Goethe in dem bereits von Rauchs Statuette (Abb. 16) bekannten langen Hausrock dar. Darüber drapierte er in virtuos gelegten Falten den schon öfters erwähnten „Theatermantel“¹²⁶, welcher den Dargestellten aus seinem zeitgenössischen Bezug nimmt und idealisierend in die Reihe der klassischen Philosophen stellt. Hierzu sind Entwurfszeichnungen (Abb. 30, 31) erhalten, die die Auseinandersetzung Weyrs mit der Draperie- und Gewandgestaltung zeigen. Die Kleidung erregte auch in der damaligen Wiener Bauindustrie-Zeitung die Aufmerksamkeit des Verfassers:

*„Beide Hände halten den beiderseits aufgerafften gar faltenreichen Mantel, welcher den Beschauer überhaupt um seines vortrefflichen Faltenwurfes mehr als die Figur selbst in Anspruch nimmt.“*¹²⁷

Ilg brachte im Feuilleton der Presse seine Begeisterung für die Ausführung des Dichturfürsten zum Ausdruck:

*„[...]eine höchst effektvolle, prächtige Komposition. Die Hauptgestalt hat nicht die realistische Lebenswahrheit, wie Hellmer's und Tilgner's Entwürfe, aber sie ist in einem gewissen Sinne schöner als jene. [...] diese ist typischer, das Goethe-Ideal. [...]Dazu kommt, dass Weyr seine Figur schon im Entwurf außerordentlich ausgeführt hat. Draperie und Pose sind ganz sorgfältig erwogen und behandelt, kurz, die Figur gefällt sofort und lässt den Eindruck einer sehr liebevoll und geschmackvoll besorgten Arbeit zurück.“*¹²⁸

Mögliche Parallelen in der zeitgenössischen Wiener Plastik zu dem Entwurf Weyrs sind bei dem im September 1890 enthüllten Denkmals für Johannes Andreas von Liebenberg (Abb. 32) zu finden.¹²⁹ Auch hier ragt ein obeliskähnliches Element in die Höhe, die von Viktoria bekrönt wird, die einen Lorbeerkranz in die Höhe streckt.

In der Denkmaltradition wird der Obelisk besonders häufig für Denkmäler des Sieges oder der Befreiung einer Stadt verwendet. Das Gambetta-Denkmal (Abb. 33) von Louis-Charles Boileaus und Jean-Paul Aubés in Paris aus dem Jahr 1888 ist ein überzeugendes Vorbild jenes Denkmaltyps.¹³⁰ Der französische Patriot Gambetta wird hier auch auf einem

¹²⁵ Ilg 1890, S. 2. in der Wiener Bauindustrie-Zeitung wird die linke Allegorie genauer als „Dichtkunst“ bezeichnet. Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

¹²⁶ Selbmann 1988, S. 76. Siehe Fußnote 204.

¹²⁷ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

¹²⁸ Ilg 1890, S. 2f.

¹²⁹ Bösel 1994, S. 124.

¹³⁰ Bösel 1994, S. 124.

erhöhten Postament dargestellt und von einem Obelisk hinterfangen. Auch hier flankieren zwei sitzende Allegorien eine Ebene tiefer die Hauptfigur.¹³¹

In der grafischen Sammlung der Albertina befindet sich eine weitere Entwurfszeichnung Rudolf Weyrs (Abb. 34), bei der ebenso ein gekappter Obelisk Bestandteil der Komposition ist. Im Unterschied zu dem Modell des Künstlerhauses wird dieser als Postament für den zu Ehrenden verwendet. Auffallende kompositorische Ähnlichkeiten sind die auf einer tieferen Ebene lagernden Assistenzfiguren und die bühnenähnliche Architektur, die nur durch schnelle Linien angedeutet wird. Da das Blatt undatiert ist, ist es nicht möglich, es einem bestimmten Vorhaben Weyrs zuzuschreiben. Die Möglichkeit, dass es eine Vorstudie des Entwurfs für das Wiener Goethe-Denkmal zeigt, ist allerdings nicht auszuschließen.

Innerhalb der acht Entwürfe der Künstlerhausausstellung besticht Weyrs Modell durch seine monumentale Form. Trotz der aufwendigen architektonischen Gestaltung ist es ihm gelungen, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen den Figuren und den baulichen Elementen aufrecht zu erhalten. Das Denkmal wirkt nicht übertrieben oder überladen, sondern bietet einen würdigen Rahmen für das Andenken einer Persönlichkeit wie Johann Wolfgang von Goethe.

In der Bauindustrie-Zeitung wird kritischer über das ausgestellte Werk des Bildhauers geurteilt:

„Rud. Weyer's Project ist reich an monumentalen Ausdrucksmitteln [...] Die Zusammensetzung der Architektur ist ziemlich ideal [...] Die Totalwirkung ist trotz aller schönen Details eine unzureichende an erhabener und erhebender Wirkung.“¹³²

Vergleich mit zwei Entwürfen aus der Albertina für diese Ausführung

In der Albertina befinden sich im Nachlass des Bildhauers zwei zeichnerische Vorentwürfe (Abb. 35, 36) zu dem davor besprochenen Modell. Eine schnelle Bleistiftzeichnung (Abb. 35), die weder Titel noch Jahreszahl besitzt, ist nur aufgrund der kompositorischen Ähnlichkeiten mit dem im Künstlerhaus präsentierten Modell in Verbindung zu bringen.

Auf die bühnenartige Erhebung wurde in diesem Stadium noch verzichtet. Jedoch fügte der Bildhauer schon hier den Zaun als Ummantelung der Komposition ein, der mit zarten Strichen im Hintergrund angedeutet wurde.

Eindeutige Übereinstimmungen zum letztendlichen Modell findet man in der Wahl, der Anzahl sowie der Positionierung der auszuführenden Figuren. Eine stehende Figur, erhöht

¹³¹ Weitere Beispiele mit dem gleichen Typus findet man bei dem Carnot-Denkmal in Lyon und dem Monument du Centenaire in Nizza.

¹³² Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890, S. 252.

durch ein schlichtes Postament und von einem in die Höhe ragenden gekappten Obelisken betont, wird von zwei Assistenzfiguren flankiert. Diese scheinen aufgrund ihrer Größe eine stehende Position einzunehmen. Auch die Siegesgöttin, welche die Komposition bekrönt, wurde hier schon mitbedacht. Aufgrund der angeführten Übereinstimmungen zum Modell, das dem Wiener Goethe Verein präsentiert wurde, dürfte es sich um einen Vorentwurf handeln.

Das zweite Blatt der Albertina (Abb. 36) kommt der im Künstlerhaus präsentierten Denkmalidee bereits sehr nahe. Die Bleistiftzeichnung zeigt in der oberen Hälfte des Blattes den Aufriss und in der unteren den Grundriss.

Die Unterschiede zur Endfassung sind sehr gering und treten nur durch kleine Veränderungen des Figureschmucks auf. Das architektonische Konzept und die Gestaltung der Dichterfigur sind ident. Auf den Säulen, die das Denkmal seitlich begrenzen, erkennt man, dass der Bildhauer ursprünglich geflügelte Genien oder Viktorien geplant hatte. Aufrecht auf einer Kugel stehend repräsentieren sie den Weltruhm Goethes. Auf dem obeliskenähnlichen Element hinter dem Standbild des Dichters erkennt man hier eine Figur ohne Flügel, die nur mit einer Hand einen Kranz in die Höhe hält. Diese wird von einer geflügelten Assistenzfigur begleitet, die wohl zu ihren Füßen sitzt. Auch die flankierenden Allegorien wurden in diesem Stadium als Gruppen konzipiert, die aus jeweils zwei Figuren bestehen.

Weyr hat im Aufriss zwei Betrachterfiguren abgebildet, die die ausgesprochen monumentalen Maße der Denkmalskonzeption veranschaulichen.

Der Grundriss darunter lässt sehr gut den bühnenartigen Charakter erkennen, auf dem die zu ehrende Person ihre Aufstellung findet. Neben der halbkreisförmigen Anlage, gibt der Grundriss Aufschluss darüber, dass das eigentliche Denkmal mit dem Goethe-Standbild und seinen Assistenzfiguren frei steht und nicht an den umschließenden Zaun angrenzt.

2.2 Der Beschluss nach der Ausstellung

Obwohl man von einem Wettbewerb absehen wollte, wurde in der Sitzung des Vereinsausschusses vom 13. März 1890 beschlossen, die zur Ausstellung eingereichten Goethe-Denkmalvorschläge einer professionellen Beurteilung zu unterziehen und einen Gewinner zu küren.¹³³ Nur ein Monat später fand sich eine Fachjury, bestehend aus vier Professoren der Akademie der bildenden Künste¹³⁴ und vier Vertretern der

¹³³ Auf den Preis, welcher dem Gewinner zustehen würde, sei es Preisgeld oder die Auftragserteilung zur Ausführung des Denkmals, wurde nicht eingegangen.

¹³⁴ Friedrich von Schmidt, J.M. Trenkwald, Karl Hasenauer und A. Eisenmenger.

Künstlergenossenschaft¹³⁵ im Wiener Goethe-Verein ein. Gemeinsam mit dem Vereinsvorstand¹³⁶ und den Vereinsmitgliedern Josef Bayer, Nikolaus Dumba¹³⁷, Hermann Rollett¹³⁸ und Camillo Sitte¹³⁹, begutachteten sie die Modelle und diskutierten ihren künstlerischen Wert.¹⁴⁰ Da es jedoch zu keiner offiziellen Konkurrenzausschreibung kam, sondern es sich um eine unverbindlich organisierte Ausstellung handelte, wollte sich das Fachkollegium nur als Beirat definieren. Sie standen dem Verein mit ihrem Wissen gerne zur Seite, aber sahen sich nicht als Entscheidungsträger.¹⁴¹

Die Versammlung bewertete Viktor Tilgners Modell als das Gelungenste. Auf dem zweiten und dritten Platz sah man Edmund Hellmer und Karl Kundmann. Jedoch wurde beschlossen, dass zum damaligen Zeitpunkt, als noch kein Aufstellungsort in Aussicht und die finanziellen Mittel noch lange nicht ausreichend waren, eine fixe Entscheidung für den zur Ausführung kommenden Entwurf nicht sinnvoll wäre.

2.3 Weitere Entwürfe für das Wiener Goethe-Denkmal

Bei den folgenden Entwürfen für ein Wiener Goethe-Denkmal handelt es sich um Blätter, die nie zur Diskussion für eine mögliche Ausführung standen. Sie sollen jedoch die intensive Auseinandersetzung der Künstler mit dem Thema veranschaulichen.

2.3.1 Der Entwurf eines anonymen Zusenders

Dieser (Abb. 37) wurde bereits in der Chronik des 30. Juni 1890¹⁴² mit den anderen Entwürfen für die Ausstellung im Künstlerhaus abgebildet. In der darauf folgenden Ausgabe wird erläutert, dass dieses Aquarell anonym an den Wiener Goethe-Verein gesandt wurde.¹⁴³ Streitfeld vermutet, dass der Entwurf aus der Hand Rudolf Schröers, dem weniger bekannten Bildhauer und Sohn Karl Julius Schröers, stammen könnte.¹⁴⁴ Der Brief, der dem Entwurf beilag und in jener Ausgabe publiziert wurde, enthielt eine ausführliche Beschreibung des Werkes:

¹³⁵ Die Bildhauer Johannes Benk und Arthur Strasser, der Architekt Friedrich Schachner und Kammer-Medailleur Anton Scharff.

¹³⁶ Carl von Stremayr, Freiherr von Brezeczny und Karl Julius Schröer.

¹³⁷ Nikolaus Dumba war eine wichtige Persönlichkeit der Ringstraßenära und als einflussreicher Mäzen Mitglied sämtlicher Bau- und Denkmalkomitees der damaligen Zeit. Konecny 1986.

¹³⁸ Hermann Rollett wird noch im dritten Kapitel über „Goethe in der Kunst“ erwähnt. Er besaß eine der größten Goethe-Porträtsammlungen der damaligen Zeit.

¹³⁹ Vgl. Stalla 2010.

¹⁴⁰ CWGV 20.4.1890, Jg. 5, Nr. 4, S. 13f.

¹⁴¹ CWGV 20.4.1890, Jg. 5, Nr. 4, S. 16.

¹⁴² CWGV 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 30.

¹⁴³ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr.8-9, S. 1.

¹⁴⁴ Beck 1993, S. 329.

„Nur allein der Mensch
Vermag das Unmögliche;
Er unterscheidet,
Wählet und richtet,
Er kann den Augenblick
Dauer verleih'n.

Goethe steht aufrecht, auf ein Bild der ephesischen Diana gestützt. Die ephesische Diana ist das Symbol der schaffenden und erhaltenden Natur überhaupt. Der schwebende Genius der Poesie bekrönt das Haupt Goethes. Helena ist die antike Schönheit des Lebens und der Kunst, welche durch den deutschen Geist Faust aus der Verborgenheit wieder gerufen wird. Faust ist der deutsche Genius des rastlosen Schaffens und Strebens in der Wissenschaft und Kunst; er hat sich als Hohepriester der Kunst in die Tiefen der classischen Wissenschaft und Kunst versenkt, die antike Schönheit wieder zu neuem Leben erweckt, deutschen Geist und deutsche Poesie mit classischer Formenschönheit vermählt. Das Relief zur Linken zeigt Faust, dem der Erdgeist erschienen ist. Dieser trägt das Buch mit sieben Siegeln auf seinem Arm, das Symbol des unlöslichen Geheimnisses der Natur. Satan hält Faust an den Füßen umschlungen, Jener hebt einen Schleier, gleichsam verheissend, die heissverlangte Enthüllung des Geheimnisses der Natur zu zeigen. Das Relief zur Rechten zeigt Faust, den die Genien in die höheren Sphären, zu dem Lichte der Erkenntnis, aus der Erdennoth enttragen. Die Akroterien-Figuren stellen links die Wahrheit, welche sich selbst in dem Spiegel besieht und sich auf das verschleierte Bild zu Sais stützt, dar; rechts Prometheus, den Bildner des Menschen, welcher demselben das göttliche Feuer der Vernunft auf das Haupt setzt. Das ganze ist eine Personifikation des Strebens Goethes nach Ausgestaltung und Vollendung seines Genius.“¹⁴⁵

Da dieser Entwurf außer Konkurrenz eingesandt und der Künstler selbst eine Beschreibung und Interpretation des Werkes beigelegt hatte, ist es nicht notwendig näher auf die Gestaltung des Denkmals einzugehen. Weiters besticht dieses Aquarell eher durch seine malerischen Qualitäten und weniger als realisierbares Denkmalkonzept.

2.3.2 Der Entwurf Otto Wagners

Der berühmte Wiener Architekt Otto Wagner stellte sich auch in der Denkmalsgestaltung gelegentlich künstlerischen Herausforderungen. Sein Talent bezeugte er durch einen Entwurf für ein Reiterstandbild des Kaisers Franz Josef I. und einem Brunnenentwurf zu Ehren desselben am Karlsplatz.¹⁴⁶

Er beteiligte sich ebenfalls mit einem Entwurf (Abb. 38) an der Entwicklung eines geeigneten Denkmaltypus für das Wiener Goethe-Denkmal.¹⁴⁷ Dieser wurde weder im Künstlerhaus ausgestellt, noch war er ernsthaft für die Realisierung im Gespräch.

¹⁴⁵ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr.8-9, S. 1.

¹⁴⁶ Pözl-Malikova 1976, Abb. 95 (Reiterstandbild) und Abb. 64 (Brunnen).

¹⁴⁷ Ein weiterer Entwurf Wagners, welchen er im Zuge der Konkurrenz zur Stubenring-Regulierung in den 1890er Jahren schuf, zeigt eine schlichte Büste Goethes. Da weder der Platz noch der Entwurf auf die Entwicklungsgeschichte des Goethe-Denkmal Einfluss genommen haben, wird auf diesen nicht näher

Die Ausführung wird mit dem Jahr 1881 datiert und sieht als Aufstellungsort den heutigen Dr.-Karl-Lueger-Platz vor. Nicht nur ein schlichtes Standbild, sondern eine von einem Säulenkranz gesäumte Platzanlage, sollte nach den Vorstellungen Wagners zu Ehren des Dichters entstehen.¹⁴⁸ Die gesamte kreisförmige Anlage wird bühnenartig durch mehrere Treppen erhöht und von einer niedrigen Balustrade umzäunt. Mehrere Treppen machen die Anlage begehbar. Der Eingang wird von zwei Sphinxen betont.

In der Mitte dieser Anlage befindet sich auf einem hohen Postament die Sitzfigur Goethes. Er wird dem Betrachter thronend und in weite togaartige Kleider gehüllt präsentiert. Der Dichter blickt wie ein griechischer Gott, der über alles Irdische erhaben ist, in die Ferne. Unterhalb der Figur wird ergänzend eine geflügelte Siegesgöttin aufgestellt. Sie hält in beiden Händen den typischen Lorbeerkranz, den sie Goethe entgegenstreckt.

Die von Wagner abgebildeten Stadtflanierer verdeutlichen die monumentalen Maße des Denkmals und der geplanten Platzanlage. Dieser Entwurf des Architekten für ein Monument Goethes wäre sicher aufgrund der hohen Kosten für den Goethe-Verein unrealisierbar gewesen.

2.3.3 Die Entwürfe Rudolf Weyr

Neben den bereits erwähnten Konzepten Weyr, sind noch drei weitere Entwurfsblätter (Abb. 39-41) im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien erhalten, die Varianten eines Monuments für Goethe zeigen.

Die Blätter wurden vom Künstler weder datiert noch signiert. Da Rudolf Weyr nach dem inoffiziellen Wettbewerb des Jahres 1890 nicht mehr für die Ausführung des Goethe-Denkmal im Gespräch war, ist anzunehmen, dass diese Entwürfe im selben Zeitraum wie das zur Ausstellung gebrachte Modell entstanden sind.

Zwei dieser Entwürfe sind im Kupferstichkabinett gemeinsam auf einem Karton aufgelegt. Dabei handelt es sich um ein horizontales Blatt (Abb. 39) mit den Maßen 41,2 x 21cm und ein nahezu quadratisches (Abb. 40), welches 34 x 35cm misst. Aufgrund der deutlichen Parallelen in der Komposition der Dichter- und Assistenzfiguren, ist davon auszugehen, dass diese Zeichnungen verschiedene Stadien des Planungsfortschritts abbilden und zusammen gelesen werden sollten. Auf dem quadratischen Blatt setzte der Bildhauer den Schwerpunkt auf die Darstellung der Dichterfigur, während er bei der horizontalen

eingegangen. Dieser ist in „Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke“, Wien 1896, Bd. 2, Blatt 9 abgebildet.

¹⁴⁸ Kapner 1973, S. 195.

Ausführung das Hauptaugenmerk auf die Konzeption der architektonischen Anlage, die Gesamtwirkung und die Größenverhältnisse legte.

Das horizontale Blatt

Die architektonische Gestaltung dieses Entwurfs (Abb. 39) ist dem im Künstlerhaus präsentierten Modell Weyrs (Abb. 29) sehr ähnlich. Wieder plante er ein ausgesprochen monumentales Denkmal, welches aufgrund der mit nur wenigen Strichen angedeuteten Bäume, eindeutig für die Aufstellung in einer Parkanlage konzipiert wurde. Einige Stiegen führen auf eine große terrassen- oder bühnenähnliche Ebene, die hier durch eine Balustrade umzäunt wird. Auf dieser Umgrenzung beabsichtigte der Bildhauer Parklaternen anzubringen und sorgte somit gleichzeitig für die ideale Beleuchtung seines Denkmals. Zu beiden Seiten des Treppenaufgangs befindet sich jeweils eine geflügelte Sphinx, welche man auch von seinem offiziellen Goethe-Denkmalmodell kennt. Diese antiken mythologischen Wesen wurden einander gegenüber, mit Blickrichtung zueinander, sitzend positioniert.

Weyr band mit schnell gezogenen Strichen mehrere Betrachter in seinen Entwurf ein. Zum einen deuten sie die Größenverhältnisse an. Zum anderen veranschaulichen sie die Funktionalität der Terrasse: an der Innenseite der Balustrade, bietet die Architektur Sitzmöglichkeiten auf welchen Weyr die Parkbesucher Platz nehmen ließ. Sie sollten zum Verweilen einladen und eine genaue Betrachtung des Monuments von allen Seiten ermöglichen.

Die Sitzfigur des Literaten wurde freistehend inmitten der Anlage positioniert und ist durch die bühnenartige Erhöhung auf Fernsicht angelegt. Ein schlichtes Postament mit der Inschrift „GOETHE“ hebt den zu Ehrenden nochmals heraus.

Während die Dichterfigur hier nur mit sehr schnellen Linien angedeutet wurde, liegt der Schwerpunkt dieses Entwurfs auf der Konzeption der architektonischen Anlage. Die Bleistiftlinien lassen erkennen, dass der sitzende Dichter zeitgenössisch gekleidet ist und seinen linken Arm auf eine Lyra, das Attribut des Sonnengottes und Musenführers Apoll, abstützt.

Eine Ebene tiefer wird der Dichterst von zwei Assistenzfiguren flankiert. Sie sind stehend im Kontrapost dargestellt, tragen leichte, körperbetonte Gewänder und lassen an antike Gottheiten oder Allegorien denken. Ihre genaue Identifizierung anhand von Attributen ist in diesem Stadium des Entwurfs nicht möglich.

Das quadratische Blatt

Auf diesem Blatt (Abb. 40) wurde die Sitzfigur Goethes sorgfältig ausgeführt. Es liegt nah, dass es sich hier um dieselbe Figur wie auf dem horizontalen Blatt handelt, da das Sitzmotiv und das auffallende Attribut der Lyra übereinstimmen.

Goethe ist im weit fortgeschrittenen Alter dargestellt. Sein Haupt ist gesenkt und sein Blick fällt kontemplativ zu Boden. Er trägt zeitgenössische Kleidung, wobei der Rock geöffnet ist und den Blick auf das Gilet frei gibt, welches ihm um den Bauch spannt. Eine große Draperie ist über seinen Schoß gelegt. Der Faltenwurf nimmt die leicht geöffnete Beinstellung auf und verleiht dem Dargestellten einen antiken Charakter.

Sein rechter Arm stützt sich auf den rechten Oberschenkel und hält einen Zweig in der Hand, den man durchaus als Lorbeerzweig deuten könnte. Seine linke Hand ruht auf einer Lyra, die auf einer Art Herme präsentiert wird. Ausgestattet mit dem Attribut des Sonnengottes stellt Weyr den Dichturfürsten mit Apoll gleich. Der in sich versunkene Blick und die erschöpft scheinende Gestalt wirken jedoch der Idealisierung und Heroisierung Goethes entgegen und unterstreichen die menschliche Seite des Dargestellten.

Auch hier stößt man eine Ebene tiefer auf sitzende Assistenzfiguren, die mit nur wenigen weichen Linien angedeutet wurden. Die linke Figur scheint ein geöffnetes Buch oder eine Schrifftafel in Händen zu halten. Aber eine genaue Identifizierung dieser Gestalt ist unmöglich, weil sich der Bildhauer in diesem Entwurfsstadium nicht näher mit der Darstellung der Begleitfiguren auseinandersetzte. Jedoch lassen sich aufgrund des Sitzmotivs und ihrer Haltung schon gewisse Parallelen zu den Allegorien der Dichtkunst und der Wissenschaft des ausgeführten Modells des inoffiziellen Wettbewerbs erkennen.

Rudolf Weyrs 1908 enthülltes Denkmal für den Komponisten Johannes Brahms (Abb. 28) weist nicht unbedeutende Ähnlichkeiten in der Ausführung der Sitzfigur auf. Auch hier ist der Protagonist mit einem offenen Rock gekleidet, welches den Blick auf das um den Bauch leicht spannende Gilet frei gibt. Auch sein Schoß ist mit einer Draperie bedeckt, die die leicht zur Seite geöffnete Beinstellung aufnimmt. Die Lyra hält in diesem Fall die Allegorie der Tonkunst, die zu seinen Füßen lagert. Besonderes vergleichbar ist das kontemplative Motiv der Sitzfigur. Auch Brahms wird mit zu Boden geneigten Kopf präsentiert und wirkt müde, erschöpft und in Gedanken versunken.

Der Triumphbogen-Entwurf

Der letzte hier zu besprechende Entwurf aus der Hand Rudolf Weyrs (Abb. 41) veranschaulicht eine eigenständige Variante für ein Goethe-Denkmal.

Wieder entschließt sich der Künstler für die Kombination von Standbild und Architektur, die für einen großen Platz im öffentlichen Raum oder in einer Parkanlage gedacht ist. Diesmal wird das Dichterstandbild von einem Triumphbogen¹⁴⁹ gerahmt, ein schon seit der Antike bekanntes Symbol der Macht und des Ruhmes. Das Treppenmotiv, die Laterne und die dahinter angedeutete Balustrade könnten darauf hinweisen, dass der Triumphbogen, wie schon häufig bei Weyr, durch eine terrassen- oder bühnenartige Plattform erhöht werden sollte.

Goethe steht aufrecht auf einem hohen Sockel in der Mitte der Bogenöffnung. Auf dem Sockel ist ein Lorbeerkranz zu erkennen. Der Dichter wurde genau unter dem Schlussstein des Bogens positioniert. In den beiden Zwickelfeldern oberhalb der Bogenöffnung befindet sich je ein Tondo mit einem Relief, welches ein Profilporträt zeigt.

Zwischen den Säulen erscheinen vier Reliefs, die Darstellungen aus Werken Goethes wie zum Beispiel Faust und Mephisto zeigen, die man laut Bösel im linken unteren Relief erkennen kann.¹⁵⁰

Darüber kann man in der Mitte des Architravs die in römischen Ziffern geschriebene Jahreszahl MDCCCLXXII und eine weitere nicht lesbare Inschrift erkennen. Worauf sich 1872 bezieht ist leider nicht nachvollziehbar. Womöglich schuf Weyr diesen Entwurf bereits in diesem Jahr, womit diese in keinem direkten Zusammenhang zur Konkurrenz um das Wiener Goethe-Denkmal stünde.

Über dem Architrav folgt eine Frieszone, welche durch vier floral gemusterte Pilaster gegliedert ist. In der Mitte dieser Zone ist eine Inschrift mit den Worten „Dem Deutschen Dichturfürsten GÖTHER“ angebracht. Für die flankierenden Flächen sind wieder reliefierte Tondi vorgesehen. Schließlich wird der Triumphbogen in der Attikazone mit einer Balustrade abgeschlossen.

Die Dichterfigur Goethes, die inmitten des Bogens steht, wurde im leichten Kontrapost ausgeführt. Weyr entschied sich für die Darstellung eines jungen Dichters mit schlankem Körperbau. Der zu Ehrende blickt nach unten in Richtung des Betrachters und hält ein Buch in seiner rechten Hand.

¹⁴⁹ In der Literatur werden der Titusbogen, der Entwurf Guglielmo Calderinis für das Monument König Vittorio Emanuele in Rom und das Gärtnerische Siegestor in München als Vorbilder genannt. Bösel 1994, S. 123.

¹⁵⁰ Bösel 1994, S. 123.

Die Darstellungsweise dieser Figur lässt an das Standbild des Entwurfs des Künstlerhauses erinnern, bei dem Goethe auf sehr ähnliche Weise präsentiert wurde. Vergleichbar ist die zeitgenössische Kleidung, über die ein weites togaartiges Kleidungsstück drapiert wurde, welches an die Darstellung antiker Persönlichkeiten denken lässt.

Das Standbild des Dichters verliert sich in dieser ausgesprochen aufwendig gestalteten Architektur. Es wirkt zu klein und zu schlicht, um sich gegenüber dem monumentalen Triumphbogen durchsetzen zu können. Weyr legte den Hauptakzent nicht auf eine ausdrucksstarke Dichterfigur sondern, wie schon in seinen anderen Entwürfen, auf die architektonische Rahmung des Protagonisten.

2.3.4 Die Entwürfe Viktor Tilgners

Aus einem damaligen Zeitungsbericht¹⁵¹, verfasst von Albert Ilg, und aus Briefen¹⁵², die Tilgner an Schröer sandte, ist bekannt, dass der Bildhauer eine größere Anzahl an Goethe-Denkmalentwürfen schuf und diese den Vereinsmitgliedern übermittelte. Leider existieren neben der in der Chronik publizierten Abbildung des Modells für den inoffiziellen Wettbewerb (Abb. 26) nur noch die beiden Modelle des sitzenden (Abb. 69). und des jungen stehenden Goethe (Abb. 68) für die finale Konkurrenz zwischen Tilgner und Hellmer.¹⁵³

Da Tilgners Nachlass nach seinem Tod vollständig versteigert wurde, sind sämtliche Entwürfe und Fotografien, die er zu seinen Werken schuf, bisher unauffindbar.¹⁵⁴

¹⁵¹ Ilg 1894a, S. 1.

¹⁵² Beck 1993, S. 326f.

¹⁵³ In der Sammlung der Städtischen Galerie in Bratislava befinden sich diese zwei Stauen aus Gips (Inv.-Nr. B 494, B 356). Die stehende Goethefigur ist dort ebenso als Bronzeguss vorhanden. (Inv.-Nr. B 1075).

¹⁵⁴ Nachlass Tilgner 1896.

2.4 Der Aufstellungsort für das Wiener Goethe-Denkmal

Die Suche eines geeigneten Aufstellungsortes für das Denkmal in Wien dauerte von 1886 bis 1893 und musste zahlreiche Hürden überwinden, bis dieser gefunden und genehmigt wurde. Die Platzfrage sorgte für reges Diskussionspotenzial unter den Mitgliedern des Wiener Goethe-Vereins.

„Über einen Platz für das Goethe-Denkmal in Wien“¹⁵⁵

Dieser Beitrag wurde von Hofrath von Falke, damaliger Direktor des Österreichischen Museums und Mitglied des Wiener Goethe-Vereins, 1887 für die Chronik des Wiener Goethe Vereins verfasst. Darin erläuterte er die Platzvorschläge der Jahresversammlung vom 30. Januar 1887 und ergänzte diese durch eigene Anschauungen. Dieser Bericht veranschaulicht die ersten Vorstellungen des Vereins zu einem geeigneten Aufstellungsort. Hofrath von Falke erwähnte anfangs den in der Jahresversammlung vorgeschlagenen Platz an den „Ausmündungen der Teinfaltstraße und der Bankgasse rechts und links vom neuen Burgtheater“¹⁵⁶. Diesen lehnte er ab, da an jener Stelle ein Denkmal in dieselbe Bedrängnis durch angrenzende Gebäude und Straßenlärm kommen würde wie das Mozart-Denkmal, welches damals vor der Albertina am Albrechtplatz stand.

Weitere Orte, die für die Platzierung des Goethe-Denkmal zur Diskussion standen, waren der Stadtpark, der Volksgarten und der Rathauspark. Die mögliche Aufstellung auf den Grünflächen des Rathausparks lehnte der Museumsdirektor ebenso ab, da diese erst nach einer Umgestaltung für die Errichtung von Monumenten geeignet wären.

Nach seinen Ansichten wäre der ideale Aufstellungsort für das Goethe-Denkmal der große Platz vor der Votivkirche.

2.4.1 Der Platz vor der Votivkirche

Diese Fläche in Dreiecksform (Abb. 42), die 1876 geplant wurde, stand seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts als Aufstellungsort unter anderem für das Radetzky-, Elisabeth-, und Franz-Joseph-Denkmal zur Diskussion.¹⁵⁷ Die großen Dimensionen und die Lage am Rande der Ringstraße machten diesen Ort am heutigen Rooseveltplatz für die damaligen Denkmalkomitees besonders interessant.

¹⁵⁵ 26.6.1887, Jg. 2, Nr. 9, S.46-47; und Falke 1887.

¹⁵⁶ 26.6.1887, Jg. 2, Nr. 9, S. 46.

¹⁵⁷ Bösel 1994, S. 190.

Da der Platz über eine zentrale Lage verfüge, die Häuser der Umgebung, zusammen mit der Votivkirche, einen passenden Prospekt boten und die Dimensionen des Platzes ausreichten, konnte sich Falke an jenem Ort mehrere Denkmäler vorstellen.¹⁵⁸ Durch die Gestaltung mehrerer kleiner Plätze durch Baum- und Gebüschgruppen „*könnte Goethe seine Stätte finden und mit ihm andere Heroen der Kunst und Wissenschaft.*“¹⁵⁹

Stellungnahme eines Vereinsmitglieds „Zur Platzfrage des Goethe-Denkmal“¹⁶⁰

Der Beitrag eines anonymen Vereinsmitglieds vom 15. November 1887 bezog sich auf den angesprochenen Denkmalplatz vor der Votivkirche. Der Autor dieser Zuschrift betonte eingangs ausdrücklich, dass es sich um „naive und laienmäßige Ideen“¹⁶¹ handle, da er sich über Kosten keine Gedanken gemacht habe und über kein fachmännisches Urteilsvermögen verfüge.

Der Verfasser des Beitrags fand den Platz vor der Votivkirche sehr geeignet, sprach sich jedoch gegen den Vorschlag Falkes aus, diesen Platz für mehrere Denkmäler zu nützen. Ihm widerstrebe die Vorstellung, Goethe mit anderen Persönlichkeiten an einem Ort zu vereinen, während Schiller, der auf seinem eigenen Platz stand, aus dem „Kreis der Superlative“¹⁶² ausgeschlossen werden würde.

Der Platz solle allein dem Denkmal Goethes zur Verfügung stehen, welches sich, nach den Wünschen des Autors, an der Spitze eines monumentalen Brunnens präsentierte. Dieser Brunnen, geziert mit Reliefs, sollte sich über eine Treppenbasis erheben und mit plastischen Darstellungen aus Goethes Werken gesäumt werden. Allegorisch stehe dieser Wasserspender für die den Dichturfürsten repräsentierende „unerschöpfliche Quell“.¹⁶³

Diese Zusendung nahm jedoch keinen weiteren Einfluss auf die Entwicklung der Platzfrage und Denkmalgestaltung.¹⁶⁴

¹⁵⁸ CWGV 26.6.1887, Jg. 2, Nr. 9, S. 47.

¹⁵⁹ CWGV 26.6.1887, Jg. 2, Nr. 9, S. 47.

¹⁶⁰ CWGV 15.11.1887, Jg. 2, Nr. 11, S. 58.

¹⁶¹ CWGV 15.11.1887, Jg. 2, Nr. 11, S. 58.

¹⁶² „[...] Kreis der Superlative [...] und jeder müsste fragen, und Schiller ist nicht in der hohen Corona?“ CWGV 15.11.1887, Jg. 2, Nr. 11, S. 58.

¹⁶³ CWGV 15.11.1887, Jg. 2, Nr. 11, S. 58.

¹⁶⁴ Da man über die Vorstellungen Schröers, das Aussehen des Denkmals betreffend, gut Bescheid weiß, ist bekannt, dass Schröer allegorische Figuren ablehnte und ihm jene Vorstellung eines monumentalen Brunnens mit reichem Figurenschmuck mit Gewissheit widerstrebe.

Camillo Sittes Äußerungen zum Platz vor der Votivkirche¹⁶⁵

Bei der Generalversammlung des Goethe-Vereins am 22. Februar 1889 hielt Camillo Sitte einen Vortrag mit dem Titel „Ueber die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal.“ Dabei ging er auf die Problematik der großen öffentlichen Plätze Wiens ein und die damit zusammenhängende Schwierigkeit der bestmöglichen Aufstellung von Denkmälern.¹⁶⁶

Den letzten Punkt dieser Besprechung widmete er der Platzfrage für das Wiener Goethe-Denkmal, bei dem auch der Platz vor der Votivkirche diskutiert wurde. Sittes Anschauungen zufolge erlaubten es die damaligen Gegebenheiten, die Größe und „Formlosigkeit“¹⁶⁷ des Platzes nicht, Monumente dort aufzustellen. Umbauarbeiten wären unerlässlich, um jenen Ort für die Aufstellung von Denkmälern tauglich zu machen. Nach Sittes Vorstellungen wäre vor der Kirche

„ein atriumartiger, sehr grosser Vorhof zu bilden mit mächtigen Arkaden und mit gleichzeitiger Verbauung der unregelmässigen Platzreste.“¹⁶⁸

An der Spitze des Atriums gegen die Ringstraße biete sich nun die Platzierung von Denkmälern an.

Es ist anhand der Chronik des Wiener Goethe-Vereins nicht nachvollziehbar, inwiefern ernsthaft bei den Sitzungen des Ausschusses der Platz vor der Votivkirche für die Aufstellung des Denkmals in Betracht gezogen wurde. Weiters ist die Positionierung eines Dichterdenkmals vor einem Gotteshaus problematisch, wenn der Bezug dazu fehlt. Da das Areal jedoch groß genug war und aufgrund seiner großzügigen Grünfläche die direkte Beziehung zu der Kirche vermieden hätte werden können, bot jener Platz am Rande des Zentrums einen würdigen Aufstellungsort. Möglicherweise waren die in Sittes Vortrag erwähnten Umbauarbeiten, deren Kosten der Verein womöglich hätte tragen müssen, das überzeugende Argument um von diesem Platz abzusehen.

¹⁶⁵ „Ueber die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“ CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 18-20, zum Platz vor der Votivkirche S. 20.

¹⁶⁶ Sittes Vortrag basierte auf seinem Werk „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“, in dem er ebenfalls auf die Problematik der Aufstellung von Denkmälern im öffentlichen Raum, unter besonderer Berücksichtigung von Wien, eingeht. Ausgangspunkt der Betrachtung sind die Foren und Plätze der Antike, wie z.B. das Forum zu Pompeji, auf dem die insgesamt 19 Standbilder an den Schmal- und Längsseiten zur Aufstellung gekommen sind, wobei die Mitte des Platzes frei blieb. Er kritisierte die moderne Unart, nur ein Monument jeweils in die Mitte eines Platzes zu stellen, bzw. Plätze ohne geometrische Mitte von der Standortwahl auszuschließen. Sitte 2002, S. 21f.

¹⁶⁷ CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 19.

¹⁶⁸ CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 19.

2.4.2 Der Platz vor dem Theseustempel im Volksgarten

Karl Julius Schröer, „Phantasien eines Laien über Denkmäler überhaupt und über das Goethe-Denkmal im Besonderen“¹⁶⁹

Als während der Suche des Ortes für das Mozartdenkmal der Volksgarten zur Sprache kam, wuchs auch in Schröer der Wunsch, Goethes plastische Darstellung dort aufzustellen (Abb. 43). Laut Schröer bot sich der Volksgarten durch seine unmittelbare Nähe zur Hofburg an, da Goethe 1872 von Joseph II. den Adelstitel verliehen bekommen hatte. In jenem Bericht der Chronik versuchte er den Platz vor dem Theseustempel als geeigneten Aufstellungsort für das Denkmal Goethes zu legitimieren. Um seinen Wunsch zu bekräftigen, stellte er die Beziehung des Volksgartens zum Theseustempel in Frage:

„Wir müssen gestehen, dass wir uns dabei nichts denken können. Das Allgemeinmenschliche, das wir beim Anblick des Theseus, der den Minotaurus tötet, empfinden können, ist die Befriedigung über den Sieg der Lichtgestalt eines idealen Menschen über ein Ungeheuer.“¹⁷⁰

Der Tempel würde durch die Aufstellung des Standbildes des Dichturfürsten eine erhebliche Aufwertung erfahren:

„Wie bedeutsam durch die Lichtgestalt Goethes vor dem Tempel, der, ein neuer Theseus, in einem Zeitalter, dem der Glaube an das Ideale geschwunden war, dem Minotaurus der Geschmacklosigkeit und Frivolität ein Ende gemacht und mit seinem objektiven Idealismus der gealterten Menschheit neues Leben gab!“¹⁷¹

Der Platz im Volksgarten erfüllte alle Kriterien, die laut Schröer maßgeblich für die Aufstellung eines Denkmals waren: trotz seiner Lage inmitten Wiens bliebe der Volksgarten vom Straßenlärm verschont, sei begrünt und biete Raum für einen ungestörten Blick auf das Denkmal.¹⁷²

Camillo Sittes Äußerungen zum Platz vor dem Theseustempel¹⁷³

Camillo Sitte schloss sich in seinem zuvor zitierten Vortrag über den geeigneten Platz für das Goethe-Denkmal dem Vorschlag an, dem Dichter im Volksgarten beim Theseustempel ein Denkmal zu setzen.

Jedoch riet er von der Platzierung unmittelbar vor dem Tempel ab, da es sich störend auf den Ausblick auf das Bauwerk auswirken würde und dieses dem Denkmal keinen passenden Hintergrund böte. Weiters wäre der Bildhauer in der Konzeption des

¹⁶⁹ CWGV 26.1.1888, Jg. 3, Nr. 1, S. 3-4.

¹⁷⁰ CWGV 26.11.1888, Jg. 3, Nr. 1, S. 3-4.

¹⁷¹ CWGV 26.11.1888, Jg. 3, Nr. 1, S. 4.

¹⁷² CWGV 20.6.1888, Jg. 3, Nr. 6-7, S. 26f.

¹⁷³ „Ueber die Wahl eines Platzes für das Wiener Goethe-Denkmal“, in: CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 18-20, zum Platz vor dem Theseustempel S. 20.

Programms in seiner künstlerischen Freiheit stark eingeschränkt, da er das antike Thema in seine Planung aufnehmen müsste. Denn um eine Einheit von Skulptur und Tempel zu schaffen, hätte die Figur antike Kleidung tragen und zumindest auf einem im altgriechischen Stil gearbeiteten Sockel zur Aufstellung kommen müssen.

Laut Sitte bedurfte es geringfügiger Änderungen, damit man den Platz vor dem Theseus-Tempel für die Aufstellung eines Ehrenmales nutzen konnte. Er schlug vor, gegenüber des Theseus-Tempels in entsprechender Entfernung eine geschlossene Gartenwand aus Bäumen und Sträuchern aufzustellen. In der Mitte dieser floralen Mauer sollte das aus weißem Marmor¹⁷⁴ gemeißelte Denkmal des Dichters seinen Platz finden. Da Goethe somit zum Tempel blicken würde, bliebe die symbolische Beziehung des Poeten zur klassischen Antike bestehen.

Er forderte weiters, dass vor dem Denkmal ein kleiner Platz freizulassen wäre, ohne von Wegen oder Eingängen durchquert zu werden,

„[...]damit hier eine weihevollte Ruhe entstünde und einige Bänke an der Laubwand aufgestellt werden könnten, von denen aus einerseits das Monument, andererseits der Tempel mit Musse betrachtet werden könnte, ohne dass der gleichzeitige Anblick eine gegenseitige Störung verursachte.“¹⁷⁵

Schließlich betonte er, dass es von der Denkmalkomposition abhängen würde, für welchen Platz diese geeignet wäre. Deshalb forderte er, dass die Künstler, die für die engere Konkurrenz gewählt würden, den entsprechenden Aufstellungsort in ihren Entwürfen bestimmen sollten.

Nikolaus Dumbas Äußerungen zu dem Platz vor dem Theseustempel¹⁷⁶

In einem Brief vom 17. Oktober 1888 von Nikolaus Dumba, damaliger Obmann des Mozart-Denkmalkomitees, geht hervor, dass Karl von Stremayr, Präsident des Goethe-Vereins, ihm den Vorschlag unterbreitet hatte, Mozarts und Goethes Standbild gemeinsam in den Volksgarten zu setzen.

In Dumbas Antwortschreiben lehnte er den Vorschlag mit der Begründung ab, dass der Volksgarten nicht geeignet sei für die Aufstellung von bürgerlichen Denkmälern.

„Der Volksgarten ist ein, im Besitze der Hof-Aerars dem Obersthofmeisteramt unterstehender Garten, welcher von Seite des Hofes um Gnadenwege dem Publikum zum Besuch gestattet wurde.“¹⁷⁷

¹⁷⁴ Laut Sitte hebt sich Marmor am besten von der grünen Laubwand ab. Bei einer Ausführung in Bronze schlägt er vor, noch einen architektonischen Hintergrund mit „Marmorbestandteilen an den Rändern zur Ausgleichung des Farbeneffectes“ zu gestalten. CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 20.

¹⁷⁵ CWGV 20.3.1889, Jg. 4, Nr. 3, S. 20.

¹⁷⁶ Kapner 1973, S. 177.

¹⁷⁷ Kapner 1973, S. 177.

Er fügte hinzu, dass der Volksgarten als Ort für das Grillparzer-Denkmal nur zweite Wahl gewesen war und es ursprünglich gegenüber dem Burgtheater hatte aufgestellt werden sollen.

Der Volksgarten schien in vielerlei Hinsicht der ideale Ort für die Aufstellung des Goethe-Denkmal zu sein. Sittes Argumentation für die Platzierung gegenüber dem Theseustempel schien schlüssig und hätte sich mit den Wünschen des Vereinsgründers Karl Julius Schröers vereinbaren lassen. Trotzdem fanden keine ernsthaften Bestrebungen statt, Goethe im Park neben der Hofburg zu verewigen. Ob der Brief Dumbas, der sich gegen diesen Platz ausgesprochen hatte, ausschlaggebend war, lässt sich nicht im Einzelnen klären.

2.4.3 Das Goethe-Denkmal als Pendant des Schiller-Denkmal

Camillo Sittes Vorschlag der Aufstellung der Dichterdenkmäler vor dem Burgtheater¹⁷⁸

Als ausgesprochen passenden Ort für die Denkmäler großer Dichter und Künstler nannte Sitte die Rundungen, die das Burgtheater zu beiden Seiten ausbildete (Abb. 44). Auf die eine Seite wünschte er sich das Monument Goethes, für die andere sollte das bereits bestehende Schiller-Denkmal von seinem Platz an die Stelle vor das Theater übertragen werden. Auch die Kosten waren dafür schon auf zehntausend Gulden berechnet worden.

Jedoch passe der Sockel des Schillerdenkmals nicht zur Fassade des Burgtheaters und der Bau eines neuen Postaments würde zu hohe zusätzliche Kosten verursachen. Ebenso hätte die Ausführung des als Pendant gedachten Goethe-Denkmal sich an dem Typus des Schiller-Monuments zu orientieren.

Ein anonymes Beitrag eines Mitglieds, der sich auf Camillo Sittes Vortrag bezog, befürwortete den Vorschlag, Goethe und Schiller an einem gemeinsamen Ort zur Darstellung zu bringen. Jedoch sollten die beiden Dichturfürsten nicht vor dem Burgtheater zu Aufstellung gelangen sondern gemeinsam am Schillerplatz positioniert werden. Um dort Platz für das Ehrenmal Goethes zu schaffen, sollte der jüngere Zeitgenosse nur leicht aus der Achse des Gebäudes der Akademie der bildenden Künste verschoben werden.¹⁷⁹

¹⁷⁸ CWGV 20.3.1889, Jg.4, Nr.3, S.19.

¹⁷⁹ Dieses anonyme Schreiben wurde bereits in den Chroniken des 20.2.1889 (Jg. 4, Nr. 2, S. 12) publiziert. Also zwei Tage bevor Sitte seinen Vortrag im Goethe-Verein hielt. Es wird von den anonymen Mitglied erläutern, dass Sitte denselben Vortrag bereits zu einem früheren Zeitpunkt im Ingenieur- und Architektur-Verein gehalten hat.

Karl Julius Schröder ließ es sich nicht nehmen, einleitend zu den Worten jenes anonymen Vereinsmitglieds seine Bedenken zu äußern. Er widersetzte sich der Vorstellung, dass das Goethe-Denkmal ein Pendant zu dem bereits bestehenden Schiller-Denkmal werden sollte und appellierte an die eingeschränkte künstlerische Freiheit des Bildhauers, der das Denkmal schließlich ausführen werde.¹⁸⁰

Daraus kann man schließen, dass er auch dem Platzvorschlag Sittes, die Dichter nebeneinander zu beiden Seiten des Burgtheaters aufzustellen, abgeneigt war. Es ist bekannt, dass er sich das Denkmal an einem Ort wünschte, der zu keinem Vergleich der beiden Dichterrfürsten aufforderte.¹⁸¹

2.4.4 Der Aufstellungsort am Rande des Rathausparks

Bei der Sitzung des Ausschusses des Wiener Goethe-Vereins am 31. Mai 1890 unterbreitete Karl Julius Schröder den Anwesenden den Vorschlag, das Denkmal an einem „Ausschnitt aus dem Rathauspark an der Ringstraße zwischen Burgtheater und Universität“¹⁸² zu platzieren (Abb. 46). Das Denkmal des Dichters würde so aufgestellt werden, dass sich links von ihm die Universität und zu seiner rechten Seite das Rathaus und das Burgtheater befinden würden. Er fügte hinzu, dass es bereits Rücksprachen mit „sachverständig maßgebenden Personen“¹⁸³ gegeben habe.

Der Aufstellungsort schien gewissenhaft und gut gewählt, denn laut Schröders Angaben sollte dieser vor baulichen Erneuerungen und Umgestaltungen zukünftig geschützt sein. Außerdem nähme er nur einen sehr kleinen Raum in Anspruch und benötige keine aufwendigen Umgestaltungen. Dennoch wäre dieser sehr kleine aber repräsentative Platz ausreichend für ein ehrenvolles Monument des Dichters.¹⁸⁴

Die Besonderheit des auf den ersten Blick unscheinbar wirkenden Ausschnitts des Rathausparks liege in seiner Umgebung. Die Universität als Symbol der Wissenschaft und das Burgtheater, das die Künste repräsentiert, befinden sich in unmittelbarer Nähe. Für Schröder wäre das Denkmal an dieser Stelle sehr geeignet. Denn Goethe repräsentiere einen universellen Geist, der Kunst und Wissenschaft in sich vereine.¹⁸⁵

¹⁸⁰ CWGV 20.2.1889, Jg. 4, Nr. 2, S. 12.

¹⁸¹ CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 22.

¹⁸² CWGV 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 25.

¹⁸³ CWGV 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 25.

¹⁸⁴ CWGV 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 25.

¹⁸⁵ CWGV 22.4.1891, Jg. 6, Nr. 4, S. 17.

Schröder pressierte auf baldige Fortschritte in der Denkmalangelegenheit und legte bei der Sitzung des Ausschusses des Wiener Goethe-Vereins am 31. Mai 1890 einen Antrag an Bürgermeister Johann Prix und den Gemeinderat für die Genehmigung der Ausführung des Denkmalprojekts an jenem Ort vor.¹⁸⁶ Er reichte dieses Schreiben persönlich in den darauf folgenden Tagen bei den zuständigen Behörden ein. Zu diesem Zeitpunkt ahnte man noch nicht, dass es noch über zwei Jahre dauern sollte, bis der Wiener Goethe-Verein eine Antwort auf sein Ansuchen erhielt.

In der Ausschusssitzung des Vereins vom 29. Oktober 1890 wurde berichtet, dass der Präsident des Goethe-Vereins, Karl von Stremayr, sich beim Bürgermeister über den Fortschritt des Genehmigungsverfahrens erkundigt habe. Dieser wurde darüber in Kenntnis gesetzt, dass noch keine Antwort auf den Antrag möglich sei, da das Anliegen nun dem Stadtrat unterliege, welcher zum damaligen Zeitpunkt noch nicht konstituiert war.¹⁸⁷

Über ein Jahr nachdem das Gesuch eingereicht wurde, wurde in der Juniausgabe des Jahres 1891 berichtet, dass im Zuge des „Inslebensretens des Wiener Stadtrats“¹⁸⁸ abermals der Wiener Bürgermeister mit der Bitte angeschrieben wurde, dem Stadtrat das Anliegen über die Platzfrage möglichst bald zu unterbreiten.

Im Oktober 1891 kam es schließlich zu einer Sitzung von Vertretern des städtischen Bauamtes, des Wiener Goethe-Vereins und des Magistrats. Das Ergebnis dieser Besprechung war vorerst positiv und es wurden keine Gründe angeführt, die gegen eine Aufstellung eines Goethe-Denkmal an dem gewünschten Ort am Rande des Rathausparks sprachen. Dennoch kam es noch zu keiner endgültigen und offiziellen Bewilligung des beantragten Ortes.¹⁸⁹

Nachdem weitere Monate ohne Entscheidung seitens der zuständigen Behörden verstrichen waren, fanden sich abermals Vertreter des Goethe-Vereins persönlich im Büro des Wiener Bürgermeisters ein, um einen Abschluss des Verfahrens zu erwirken.¹⁹⁰ Jedoch blieb auch dieser Besuch erfolglos und der Verein blieb weiterhin im Ungewissen.

Bei der Sitzung des Ausschusses vom 26. Dezember 1892 wurde schließlich folgender Brief des Magistrats Wien offiziell verlesen:

„Mit Bezug auf die sehr geschätzten Zuschriften vom 12. Juni 1890, 2. August 1890 und vom 30.5.1891 beehrt sich der Magistrat dem geehrten Wiener Goethe-Verein bekannt zu geben, dass zu folgenden Stadtratbeschlusses vom 26.11. l. J., Z.2481, der zur

¹⁸⁶ Der genaue Wortlaut der „Eingabe an den Herrn Prix ist ebenfalls in der Ausgabe der Chroniken des Wiener Goethe-Vereins vom 30.6.1890 (Jg. 5, Nr. 6-7, S. 25f) abgedruckt.

¹⁸⁷ CWGV 15.11.1890, Jg. 5, Nr. 11, S. 45.

¹⁸⁸ CWGV 30.6.1891, Jg. 6, Nr. 6-7, S. 25.

¹⁸⁹ CWGV 28.10.1891, Jg. 6, Nr. 10, S. 35f.

¹⁹⁰ CWGV 15.1.1892, Jg. 7, Nr. 1, S. 2.

Errichtung eines Goethe-Denkmal angesuchte Platz im rechtsseitigen Teil des Rathausparkes nächst der Universität im Hinblick auf die eventuelle seinerzeitige Umgestaltung des Parkes nicht bewilligt, resp. Zur getroffenen Platzwahl die Zustimmung nicht erteilt werden kann. Wien, am 1. 12.1892, der Magistrats-Direktor Krenn.“¹⁹¹

2.4.5 Der Aufstellungsort gegenüber dem Schiller-Denkmal

Nach diesem herben Rückschlag wurde unermüdlich nach einem alternativen Aufstellungsort gesucht. Der Architekt und Professor an der technischen Hochschule Wiens Karl König wurde gebeten, den Ausschuss des Wiener Goethe-Vereins als künstlerischen Beirat zu unterstützen.

König arbeitete die Grundbedingungen aus, die der Platz für das Ehrenmal mitbringen sollte. Er betonte, dass sich der Aufstellungsort des Monuments in repräsentativer, belebter und stark frequentierter Umgebung der Stadt befinden sollte. Jedoch riet der Architekt davon ab, das Denkmal auf einen weitläufigen Platz zu stellen. Eine kleinere Stelle unterstreiche die Monumentalität eines Denkmals eher. Weiters würde, wenn der zukünftige Ort die Ausrichtung des Denkmals Richtung Süden ermögliche, dieses die bestmögliche Beleuchtung erfahren.¹⁹²

Er kam zu dem Schluss, dass „der durch die Erweiterung der Albrechtsgasse gebildete seitlich vom Hofgarten [...] gelegene Platz“¹⁹³ (Abb. 45) all jene Bedingungen erfüllte. Das Denkmal könne dort vom Opernring und vom Burgring aus gut gesehen werden. Ebenso sprach sich König deutlich für die Positionierung des Monuments in der Mittellinie des Schillerplatzes, genau gegenüber dem Schiller-Denkmal, aus. Er wollte, die historische Verbindung der beiden Zeitgenossen betonen.¹⁹⁴ Gleichzeitig erlaubte die Distanz, die die beiden Denkmäler trennt, dem zukünftigen Bildhauer sich autonom künstlerisch zu entfalten, ohne auf die gegenüberliegende Ausführung Rücksicht nehmen zu müssen.

Karl Julius Schröer hatte große Bedenken wegen des gewählten Platzes gegenüber dem Schillerdenkmal. Er hatte nichts gegen den klein ausgefallenen Ort für das Goethe-Denkmal einzuwenden, da dieser für die Aufstellung eines ehrenvollen Monuments ausreichen würde. Jedoch wurde der Betrachter zum direkten Vergleich mit dem Schiller-Denkmal aufgefordert und er befürchtete, dass dieser zu Ungunsten Goethes ausfallen

¹⁹¹ CWGV 31.12.1892, Jg. 7, Nr. 12, S. 41.

¹⁹² CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 21f.

¹⁹³ CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 21f. Die Albrechtsgasse wurde 1919 in Goethegasse umbenannt. Autengruber 1995, S.75.

¹⁹⁴ CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 22.

würde. Obwohl auch das Schiller-Denkmal seine Mängel¹⁹⁵ habe, sei der große Platz, der noch dazu den Namen des Dargestellten trägt, besonders repräsentativ und unterstreiche die Bedeutung Schillers.¹⁹⁶

Auch Alois Egger von Möllwald, Ausschussmitglied des Wiener Goethe-Vereins, war strikt gegen diesen Platz und ließ seinem Missmut in der Chronik freien Lauf:

„Der Platz in der Albrechtgasse ist kein Platz, sondern ein unschöner, unförmlicher Winkel, der nur einen hässlichen Hintergrund bieten kann. Es fehlt eine Geistige Beziehung zur Umgebung vollständig. Nur Schiller. Aber gerade diese Gegenüberstellung ist es, was uns verletzt. Schiller auf dem ansehnlichen Platze und Goethe in dem armseligen Winkel gestellt!“¹⁹⁷

Karl Julius Schröer stimmte schließlich für den Aufstellungsort gegenüber dem Schillerplatz. Jedoch forderte er, dass man den unruhigen Hintergrund, der sich durch den Zaun des Burggartens ergibt, durch Begrünung etwas ansehnlicher mache. Auch König sprach sich für eine Verschönerung des Prospekts des Denkmals aus.

Somit wurde der Platz mit neun gegen zwei Stimmen von der Mehrheit des Ausschusses angenommen.¹⁹⁸ Am 30. September 1893, nach über fünf Jahren der Suche nach einem geeigneten Ort, erhielt der Wiener Goethe-Verein die Genehmigung, das Denkmal zwischen dem damaligen Kaisergarten und der Albrechtgasse aufzustellen.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Schröer führte an, dass das Postament zu hoch und darum die Standfigur des Dichters nicht gut sichtbar sei. Auch der Hintergrund, die Akademie der bildenden Künste, biete einen sehr unruhigen Hintergrund. CWGV 5.7.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 22.

¹⁹⁶ CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 22.

¹⁹⁷ CWGV 20.9.1893, Jg. 8, Nr. 7, S. 26.

¹⁹⁸ CWGV 5.7.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 21.

¹⁹⁹ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 37f.

3 Goethe in der Kunst – Seine äußere Erscheinung

3.1 Die Goethe Denkmäler Deutschlands

Als das Wiener Denkmal geplant wurde, gab es in Deutschland bereits vier Monumente zu Ehren Goethes:²⁰⁰ Ludwig Michael Schwanthaler schuf das erste im Jahr 1844 für Frankfurt (Abb. 47) und 1857 entstand das Goethe-Schiller-Denkmal vor dem Theater in Weimar (Abb. 50) aus der Hand Ernst Rietschels. 1869 wurde das Dichtermemorial Max Widmanns in München (Abb. 55) und 1880 das Werk Fritz Schapers im Berliner Tiergarten (Abb. 7) enthüllt.

3.1.1 Das Goethe-Denkmal in Frankfurt

Bereits zu Lebzeiten Goethes, anlässlich seines 70. Geburtstages, wollte man den Dichter mit einem Standbild in Frankfurt ehren. Jedoch scheiterte das Projekt und erst 1837 fand sich neuerdings ein Denkmalkomitee zusammen, das den Wunsch verwirklichte.

Nach einer längeren Diskussion bezüglich der Künstlerfrage²⁰¹ wurde Ludwig Michael Schwanthaler²⁰² im Frühjahr 1841 mit der Ausführung des Goethe-Denkmal beauftragt. Am 22. Oktober 1844 wurde es im Zuge einer feierlichen Enthüllung am heutigen Goetheplatz der Öffentlichkeit präsentiert.²⁰³

Die überlebensgroße Bronzefigur (Abb. 49) zeigt den Dichter im fortgeschrittenen Alter. Einen guten Vergleich für die Ausführung des Gesichts bietet Christian Daniel Rauchs bekannte Büste (Abb. 48) aus dem Jahr 1820, die den Dichter 71-jährig abbildet. Dieses Werk war zur damaligen Zeit schon sehr bekannt und galt als authentische Darstellung seines Aussehens.

Der Körper des Standbildes zeigt nicht die Darstellung eines Mannes im Herbst seines Lebens, sondern erscheint zugunsten einer idealisierenden Darstellung Goethes außergewöhnlich kraftvoll und vital. Die Figur wurde in Kontrapost positioniert, wobei das rechte Spielbein leicht abgewinkelt nach vorne gesetzt ist. Der Bildhauer wählte ein

²⁰⁰ Es wird nur auf die Standbilder Johann Wolfgang von Goethes eingegangen. Vor diesen entstanden bereits einige Gedenksteine und Büsten, auf die hier nicht eingegangen wird. Näher dazu Schuchard 1989, Gamer 1972 und Dwars 2004, S. 19.

²⁰¹ Im Gespräch waren zunächst Bertel Thorwaldsen und Christian Daniel Rauch.

²⁰² Schwanthaler lebte von 1802-48 und zählt zu den führenden Bildhauern des 19. Jahrhunderts. Neben einer Vielzahl an Denkmälern in Deutschland vollendete er 1842 das Mozart-Denkmal für Salzburg. Eine ausführliche Monographie mit Werkverzeichnis erschien 1967 und 1970 von Frank Otten. Otten 1970; Otten 1967.

²⁰³ Otten 1967, S. 57.

zeitgenössisches Kostüm, über welches zusätzlich ein togaartiger Überwurf²⁰⁴ drapiert wurde, der die rechte Schulter und die Beine verhüllt. Goethe lehnt mit seiner rechten Hand an einem Baumstumpf, der von einer Weinranke²⁰⁵ umwunden ist. Weiters hält er einen Lorbeerkranz und eine Schriftrolle in seinen Händen, welche die typischen Attribute für die Darstellungen von Dichtern sind. Um die Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Gestalt des Dichterstürzen zu lenken, wurde auf weitere Assistenzfiguren verzichtet.²⁰⁶

Ein hoher, mit vier Reliefs (Abb. 49) gestalteter Sockel trennt die imposante Figur Goethes von der Ebene seiner Betrachter. An der Vorderseite wird die Allegorie der Wissenschaft abgebildet, die von den Allegorien der dramatischen und lyrischen Dichtkunst flankiert wird. Die weiteren reliefierten Bilder zeigen Protagonisten aus bekannten Werken des Dichters. Jede der drei Bildflächen wird in zwei Hälften getrennt, um mehreren Figuren Platz zu bieten: das Relief der linken Seite des Sockels bildet in der rechten Bildfläche Faust und Mephistopheles ab, während Iphigenie, Orest und König Thoas in der linken zur Abbildung gebracht werden. An der Rückseite schmücken die linke Reliefhälfte Egmont, Götz und Tasso, während daneben Figuren aus Gedichten Goethes, wie der Erlkönig, Darstellung finden. An der rechten Seite des Postaments sind schließlich weitere bekannte Figuren aus Goethes Werken wie Hermann und Dorothea, sowie Wilhelm Meister mit Mignon und dem Hafner zu sehen.²⁰⁷

²⁰⁴ Selbmann bezeichnet diese Verhüllung als Theatermantel. Selbmann 1988, S. 76. Gamer dazu: „[...]trotzdem schleppte sich die togaartige Drapierung, im Atelierjargon der Zeit Pannegio genannt, die mehr oder weniger an ein tatsächlich getragenes Kleidungsstück erinnert, in der Denkmalplastik bis weit in das 20. Jahrhundert hinein fort.“ Gamer 1972, S. 148.

²⁰⁵ Otten 1967, S. 58.

²⁰⁶ Laut der Künstlermonographie Ottens wies ein früherer Entwurf des Denkmals sowohl eine Assistenzfigur als auch ein weiteres Attribut auf: „Das ‚Geheimnis der Seele‘ will Schwanthaler [...] mit der Figur der ‚kindlichen Psyche‘ aussprechen, die links neben Goethe steht und die Leier spielt. Die Maske rechts zu Goethes Füßen soll als Antithese zur ewig jugendlichen Seele – Psyche – die Tiefe des gereiften, weisen Dichters darstellen.“ Otten 1967, S. 58.

²⁰⁷ Ottens 1967, S. 58f. Selbmann 1988, S. 77f.

3.1.2 Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar

Das Goethe-Schiller-Denkmal von Ernst Rietschel²⁰⁸ (Abb. 50), das auch unter dem Namen „Dioskurendenkmals“²⁰⁹ geläufig ist, zählt zu den Nationaldenkmälern Deutschlands.²¹⁰ Es handelt sich bei diesem um ein Denkmal,

*„das den wechselwirksamen Austausch, die Freundschaft unter den Protagonisten der mit ihren Namen untrennbar verbunden Epoche zum Gegenstand machen möchte.“*²¹¹

Die Idee für ein Doppelstandbild Schillers und Goethes vor dem Nationaltheater in Weimar wurde bereits kurz nach Goethes Tod im Jahre 1849 geboren, verstummte aber wieder. Der Erbgroßherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach griff das Projekt 1849 abermals auf. Er bat Christian Daniel Rauch, den führenden Bildhauer seiner Zeit, um einen Entwurf (Abb. 51), welches beide Dichturfürsten darstellen sollte. Dieser wurde im August desselben Jahres der Öffentlichkeit präsentiert und mit Jubel angenommen. Da Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach nicht die benötigten finanziellen Mittel aufbringen konnte, kam das Denkmalprojekt ein zweites Mal zum Erliegen. Ein wichtiger Fortschritt konnte 1852 erzielt werden, als König Ludwig I. von Bayern sich bereit erklärte, die Kosten für die Goethe-Schiller-Gruppe zu übernehmen. Jedoch gab der Stifter Bedingungen bezüglich des Ausführungsortes und –zeitraumes vor und forderte Änderungen²¹² an dem Entwurf, die Christian Daniel Rauch nicht akzeptieren wollte. Daher lehnte dieser den Auftrag ab und schlug seinen jungen, aufstrebenden Schüler Ernst Rietschel zur Ausführung des Denkmals vor. Gegen Ende des Jahres 1852 begann der junge Bildhauer an neuen Denkmalkonzepten zu arbeiten und bereits Ende Dezember 1853 wurde das viel umjubelte Modell in Weimar und München zur öffentlichen Betrachtung ausgestellt. Am 4. September 1857 fand die feierliche Enthüllung des Doppelstandbildes vor dem Nationaltheater in Weimar statt.²¹³

Vergleicht man die Gipsmodelle Rauchs (Abb. 52) und Rietschels (Abb. 53) miteinander, ist nicht von der Hand zu weisen, dass der einstige Schüler sich stark an dem Entwurf

²⁰⁸ Ernst Rietschel (1804 – 1861) zählt mit Ernst Julius Hänel zu den Begründern der Dresdner Bildhauerschule der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Zu seinen bekanntesten Werken zählt das Lutherdenkmal in Worms. Nähere Informationen zum Werk Rietschels: Stephan 2004.

²⁰⁹ Dioskuren: „Söhne des Zeus“, unzertrennliches Freundespaar. Duden 2007, S. 235.

²¹⁰ Näheres dazu bei Ehrlich 1997.

²¹¹ Beyer 2005, S. 36. Zur Freundschaft zwischen Goethe und Schiller hielt u.a. Ruder Safranski 2005 einen Vortrag bei der 79. Hauptversammlung der Goethe-Gesellschaft in Weimar. Safranski 2005.

²¹² Auf den Wunsch, dass auch Schiller einen Lorbeerkrantz statt einer Schriftrolle in Händen halten sollte, ging Rauch noch ein und schuf einen zweiten Entwurf (Abb. 52). Auch auf die Forderung der Gleichberechtigung Schillers im zweiten Entwurf ging Rauch ein und setzte diesen weiter nach vorne gerückt auf die gleiche Höhe Goethes. Jedoch zweifelte der Stifter an dem antiken Kostüm und forderte ein Zeitkostüm. Dieser Änderungswunsch war für den Bildhauer schließlich ausschlaggebend, um den Auftrag an Rietschel abzugeben. Zehm 2004, S. 99.

²¹³ Zehm 2004, S. 99f.

seines Meisters orientierte. Rauchs zweiter Entwurf stellte die beiden antik gekleideten Dichturfürsten „in ein schreitend entwickelndes Gespräch versunken“²¹⁴ dar. Dabei scheint Goethe seinen jüngeren Dichterkollegen zu führen, indem er mit seiner rechten Hand den rechten Arm Schillers ergreift und seine linke Hand auf dessen rechtes Schulterblatt legt.²¹⁵ Die einzigen Attribute in Rauchs Ausführung sind ein kleiner Altar²¹⁶, der sich hinter der Figurengruppe befindet, sowie zwei Lorbeerkränze, die jeweils von den Dichturfürsten als Zeichen ihres Ruhmes präsentiert werden.

Rietschels Figuren verharren in einer wesentlich ruhigeren Position als bei Rauch. Nur ein leichter Kontrapost lässt die linken Beine der Dargestellten ein Stück nach vorne treten. Ihre Blicke sind weit in die Ferne gerichtet. Ernst Rietschel hielt sich strikt an die Änderungswünsche König Ludwigs I. und stellte die Dichter in ihrem Zeitkostüm dar. Weiters stehen hier die Figuren auf selber Höhe und sind nun vollkommen gleichberechtigt.²¹⁷ Goethe ergreift nicht mehr leitend den Unterarm Schillers, sondern beide halten gemeinsam einen Lorbeerkranz. Die rechte Hand Goethes ruht nun auf Schillers Schulter, ist nicht mehr richtungweisend und wurde somit als rein freundschaftlich verbindendes Motiv umgedeutet. Zusätzlich hält Schiller in seiner linken Hand eine Schriftrolle und der von Beyer als Altar gedeutete Säulenstumpf²¹⁸ im Hintergrund der Gruppe, ist einem Baumstumpf gewichen.

Die Gesichter der beiden Dichter führte Rietschel ausgesprochen realistisch und lebendig aus. Für Schiller diente augenscheinlich die berühmte Büste aus der Hand des Bildhauers Johann Heinrich Danneker (Abb. 54) als Vorbild. Goethe befand sich in seinen fünfziger Jahren, als er mit Schiller verkehrte. Sein Antlitz lässt sich mit authentischen Porträts von Gerhard von Kügelgen (Abb. 67) und Friedrich Bury (Abb. 66) vergleichen, die von Goethe in diesem Alter entstanden sind. Wahrscheinlicher jedoch ist, dass sich Ernst Rietschel für die Ausführung des Kopfes nicht Ölgemälde, sondern die zu Lebzeiten Goethes entstandene und äußerst gelungene Büste Christian Daniel Rauchs (Abb. 48) zum Vorbild nahm.

²¹⁴ Beyer 2005, S. 38.

²¹⁵ Die Hervorhebung Goethes als leitende Kraft war in Rauchs erstem Entwurf noch deutlicher, da die Figur Schillers leicht versetzt nach hinten neben Goethe stand. Weiters sieht Wyss in Rauchs Ausführung eine Anspielung an die Figuren Platon und Aristoteles von Raffaels „Schule von Athen“. Goethe steht für die Figur des Platon, dem Naturphilosophen, und Schiller entspräche Aristoteles, dem Dramatiker und Theoretiker. Wyss 1989, S. 169.

²¹⁶ Beyer 2005, S. 38.

²¹⁷ In der unterschiedlichen Wahl des Rockes könnte man noch immer von einer Bevormundung Goethes sprechen, da dieser den Staatsrock trägt, während Schiller nur im Hausrock dargestellt wird. Selbmann 1988, S. 88.

²¹⁸ Beyer 2005, S. 38.

Bei der Gestaltung der Körper bediente sich der Bildhauer, vor allem bei der Figur Johann Wolfgang von Goethes, einer idealisierten Darstellungsweise. Rietschel schmeichelte der Figur Goethes in zweierlei Hinsicht, da er eigentlich kleiner als Schiller aber dafür wesentlich korpulenter als sein jüngerer Zeitgenosse war.²¹⁹

3.1.3 Das Goethe-Denkmal in München

Max Widmann²²⁰ schuf im Auftrag König Ludwigs II. von Bayern 1868 den Entwurf für das Münchner Goethe-Denkmal (Abb. 55). Die Bronzearbeit stammte von Ferdinand von Miller. Am 28. August 1869 wurde es anlässlich des 120. Geburtstags Johann Wolfgang von Goethes feierlich am Lenbachplatz enthüllt und war als Pendant für das 1863 errichtete Schiller-Denkmal gedacht. Dieses Werk existiert heute nicht mehr, da es im Zweiten Weltkrieg eingeschmolzen wurde.²²¹

Im Gegensatz zu den noch bestehenden Goethe-Denkmalen, auf die in der Literatur sehr ausführlich eingegangen wird und die als bedeutende Werke der Deutschen Plastik des 19. Jahrhunderts behandelt werden, erfuhr das Münchner Werk keine besondere Wertschätzung. Auch die Tatsache, dass es nicht einmal von Karl Julius Schröder als bereits bestehendes Goethe-Denkmal erwähnt und in späterer Folge für die Waffenindustrie der Nationalsozialisten verwertet wurde, scheint seine geringe Bedeutung noch zu unterstreichen.

Für die nähere Erläuterung von Widmanns Werk stand in der Literatur eine Entwurfszeichnung zur Verfügung, die eine Standfigur des jungen Goethe im Typus des Gottes Apoll präsentiert.²²² Der zu Ehrende wird in eine antike Tunika gehüllt, von Lorbeeren gekrönt und mit einer Leier in der Hand dargestellt. Hinter der aufrecht stehenden Figur erkennt man einen antiken Rundaltar. Goethe setzt sein linkes Bein nach vorne, während er seinen rechten Arm in seiner Hüfte abstützt. Dies verleiht ihm einen leichten Kontrapost, der die Assoziation mit griechischen Standfiguren noch verstärkt.

²¹⁹ Zehm 2004, S. 101.

²²⁰ Max Widmann (1812-1895) wurde 1848 als Nachfolger Ludwig Michael Schwanthalers an die Akademie der bildenden Künste in München berufen und bekleidete dieses Lehramt bis 1887. Thieme/Becker 1907-1950, Bd. 35, S. 522.

²²¹ Nur Rolf Selbmann geht näher auf die Entstehungsumstände des Münchener Denkmals ein. Jedoch bildet er keine zeitgenössische Fotografie, sondern nur den hier erwähnten Entwurf ab. Selbmann 1988, S. 98. Selbst bei Rollett erfährt man nur in einer kleinen Anmerkung, dass es ein Münchner Goethe-Denkmal gab, bildet es jedoch nicht ab. Rollett 1883, S. 16. Die übrigen Quellen zu weiteren Goethe-Denkmalen (u.a. Gahr 1972; Schuchard 1989) führen es überhaupt nicht an.

²²² Selbmann 1988, S.98.

Für den Kopf des jungen Goethes scheint die 1787 entstandene Büste Alexander Trippels (Abb. 56) vorbildhaft gewesen zu sein, welche den Apollo-Typus in der Darstellungsweise Goethes in der Kunst prägte.²²³ Dieses Abbild des 37-jährigen Dichters mit langen wallenden Locken ist stark idealisiert und hatte wohl wenig mit dem tatsächlichen Aussehen des Dichturfürsten zu tun. Über die Büste Trippels sind folgende Worte Goethes bekannt:

*„Gewiß ist sie in einem schönen und edlen Stil gearbeitet, und ich habe nichts dagegen, daß die Idee, als hätte ich so ausgesehen, in der Welt verbleibt.“*²²⁴

3.1.4 Das Goethe-Denkmal in Berlin

Als der Wiener Goethe Verein sich für die Entstehung eines Wiener Goethe-Denkmal einsetzte, war das am 2. Juni 1880 im Berliner Tiergarten enthüllte Standbild (Abb. 7) das jüngste Denkmal zu Ehren Goethes. Wie in Wien, war auch bei Schapers Werk die Enthüllung des Schiller-Denkmal im Jahre 1871 ausschlaggebend für die Errichtung eines Goethe-Denkmal. Der damals noch unbekannt Bildhauer Fritz Schaper²²⁵ gewann 1873 die Konkurrenz und schaffte mit diesem Auftrag seinen Durchbruch zu einem äußerst gefragten Bildhauer seiner Zeit. Dem endgültigen Entwurf des Denkmal, bei dem er sich für eine stehende Darstellung des reifen Goethe entschied, ging ein Entwurf mit einer Standfigur des jüngeren und einer Sitzfigur des älteren Dichters (Abb. 57) voraus.²²⁶

Fritz Schapers Marmorplastik des Dichters steht aufrecht in die Ferne blickend auf einem zylinderförmigen Sockel. Wie in Weimar erscheint Goethe auch hier in einem Staatsrock, über den er einen weiten Mantel offen trägt. Mit seiner rechten Hand hält er seinen Mantel und eine Schriftrolle umschlossen, das gängigste Attribut für Dichterdenkmäler.

Auch Schaper orientierte sich bei der Gestaltung der Gesichtszüge des Dichturfürsten an der 1820 entstandenen Büste Christian Daniel Rauchs (Abb. 48), welche Goethe im Alter von 71 Jahren darstellt und schon zu Lebzeiten des Dichters sehr bekannt war.²²⁷ Die körperliche Gestalt der Standfigur ist jedoch stark idealisiert und entspricht nicht der eines Mannes im weit fortgeschrittenen Alter. Was schon beim Weimarer Denkmal Rietschels auffällig war, erfuhr hier einen neuen Höhepunkt. Schaper verlieh seiner Dichterfigur

²²³ Schaeffer/Göres 1980, S.97.

²²⁴ Schaeffer/Göres 1980, S.97.

²²⁵ Fritz Schapers (1841-1919) Oeuvre zeichnet sich durch besonders viele großformatige Denkmäler aus. Darunter das Denkmal Bismarcks für Köln (1879) und das Lessing-Denkmal Hamburgs (1881). Simson 1976

²²⁶ Der Entwurf der Standfigur des jüngeren Goethes scheint nicht erhalten. Simson erläutert genauer, dass der Entwurf Schapers aus insgesamt 50 in eine engere Auswahl gewählt wurde. In einer zweiten Runde der Konkurrenz standen sich neben Schaper noch Calandrelli, Donndorfer und Siemering gegenüber. Simson 1976, S. 118.

²²⁷ Simson 1976, S. 118.

einen Körper, der deutlich auf jüngere Darstellungen Goethes, wie auf dem berühmten Gemälde Tischbeins (Abb. 23), verweist. Die genaue altersgemäße Einordnung der Dichterfigur in Schapers Werk ist nicht erfassbar und vom Künstler gewiss nicht angestrebt. Wahrscheinlich ist, dass der Bildhauer die Büste von Rauch vielmehr aufgrund ihres Wiedererkennungswertes zum Vorbild nahm. Passend scheint hier ein Zitat Grims während des Festmahls zur Enthüllung des Berliner Goethe-Denkmal:

*„Schapers Goethe ist nicht der junge und nicht der alte Goethe, es ist der junge und alte zugleich, es ist nicht der Dichter des ersten Theiles des Faust, nicht der des zweiten Theiles: es ist der Dichter des ganzen Faust, es ist in einem einzigen Anblicke der, den wir meinen, wenn wir mit einem einzigen Worte ‚Goethe‘ sagen.“*²²⁸

Die drei Allegorien, die auf der unteren Postamentzone des Denkmals Platz genommen haben, scheinen von den allegorischen Figuren des Schiller-Denkmal Reinhold Begas (Abb. 58) inspiriert.²²⁹ Ihnen sind die sitzende Haltung und die aufwendig drapierten Kleider gemein. Jedoch werden den weiblichen Figuren bei Schapers Goethe-Denkmal nackte geflügelte Genien an die Seite gestellt, die durch Blicke und Berührungen zu sehr lebendig wirkenden Gruppen werden.

Unter dem linken Fuß der Standfigur befindet sich die weibliche Gestalt der Lyrik. Sie trägt lang gelocktes Haar und hält als Attribut eine Lyra in ihrer linken Hand. Ihre rechte Hand umfängt ihre Assistenzfigur, die eine Rose in Händen hält. Links von der Gruppe sitzt die Allegorie der dramatischen Dichtkunst. Sie ist verschleiert und trägt ein Diadem. Sie hält einen Stift und eine aufgerollte Schriftrolle, die auf ihrem rechten Oberschenkel liegt. Der nackte geflügelte Knabe lehnt an ihrer rechten Schulter und hält einen Lorbeerkranz in der rechten Hand. Links stützt er sich auf einer erloschenen Fackel ab. Die Blicke der beiden Figuren sind kontemplativ auf die Schriftrolle gerichtet. An der Rückseite des Postaments wird die Verkörperung der Wissenschaft dargestellt. Mit hochgestecktem Haar blickt sie auf das Buch, welches in ihrem Schoß liegt. Auch sie wird von einem nackten Genius begleitet, dessen Attribut aus einer Fackel, der Fackel der Wahrheit, besteht.²³⁰

²²⁸ CWGV 20.4.1890, Jg. 5, Nr. 4, S. 15

²²⁹ Simson 1976, S. 16.

²³⁰ Simson 1976, S. 118f.

3.1.5 K. J. Schröder: Die Goethe-Denkmal Deutschlands²³¹

Karl Julius Schröder erwähnte besonders lobend das Doppelstandbild Ernst Rietschels (Abb. 50) in Weimar und Fritz Schapers Goethe-Denkmal (Abb. 7) in Berlin:

„Von diesen beiden Denkmälern geht eine eigene weihevollere Stimmung aus, die den ruhigen Beschauer ergreift, wie dies nur selten bei ähnlichen Denkmälern in der Masse der Fall ist.“²³²

Er betonte, dass es gerade die Schlichtheit der Standfigur von Schaper sei, die die beeindruckende Wirkung ausmache. Sie sei *„[...]natürlich und frei von Manier, Affection oder theatralischem Wesen.“²³³*

Vor allem sollte für das Wiener Werk der runde Sockel der Schaperschen Ausführung, die stehende Position des Dichters, die Ausführung in Marmor und der Aufstellungsort mit einem von Bäumen gesäumten Hintergrund vorbildhaft sein.

Schröder sprach sich allerdings entschieden gegen allegorische Assistenzfiguren aus, da diese von der Allgemeinheit nicht klar identifizierbar seien und vom eigentlichen Protagonisten nur ablenken. Stattdessen sollten am Sockel Reliefs angebracht werden, die Figuren und Szenen aus bekannten Werken des Dichters zeigen. Erinnert man sich an den Sockel des Goethe-Denkmal in Frankfurt von Ludwig Michael Schwanthaler (Abb. 47), entspricht jener genau Schröders Vorstellungen. Aus der Chronik des Goethe-Vereins vom 21. November 1891²³⁴ weiß man, dass ihm das Standbild des Literaten in Frankfurt durchaus bekannt war, jedoch bleibt er uns eine persönliche Meinung dazu schuldig.

Schröder wünschte sich für die Ausführung des Wiener Goethe-Denkmal einen jüngeren Goethe-Typus und sprach sich deutlich gegen die Abbildung eines alten Dichters aus.²³⁵

Da sich das Alter der Figur in Schapers Monument nicht eindeutig definieren lässt, scheint das ein Grund mehr, warum Schröder das Berliner Werk favorisierte.

Der Vereinsgründer betonte die künstlerische Qualität und die hohe Bedeutung der Goethestandbilder innerhalb der Denkmalkultur Deutschlands. Gleichzeitig warnte er jedoch davor, sich für das Wiener Werk zu stark an den bereits bestehenden Werken zu

²³¹ Dank der Chronik des Wiener Goethe-Vereins ist Schröders Einstellung zu den bereits bestehenden Goethe-Denkmalern in Deutschland gut nachvollziehbar. Er erläuterte in mehreren Beiträgen seine persönliche Meinung dazu, die sich in ihrer Grundeinstellung nie änderte. Die ausführlichsten Berichte Schröders zu den bereits bestehenden Denkmälern enthalten die Ausgaben des 25.9.1890 (Jg. 5, Nr. 8-9, S. 35), 21.11.1891 (Jg. 6, Nr. 11, S. 40-42) und des 23.5.1893 (Jg. 8, Nr. 4-5, S. 12).

²³² CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr.8-9, S. 33f.

²³³ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr.8-9, S. 35.

²³⁴ CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 40.

²³⁵ Dazu wird im folgenden Kapitel genauer eingegangen.

orientieren. Es sollte ein neues Denkmal für den großen Dichter entstehen, mit „einer ähnlich hohen Gesinnung“²³⁶, aber dem ausgehenden Jahrhundert würdig.

3.2 K. J. Schröer: Der gewünschte Goethe-Typus für das Wiener Denkmal²³⁷

Es waren im ausgehenden 19. Jahrhundert über hundert Porträts von Goethe bekannt. Der Beginn der wissenschaftlichen Aufarbeitung dieser Werke fiel in jene Zeit und ist auf Friedrich Zarncke²³⁸, Hermann Rollett²³⁹ und Karl Julius Schröer zurückzuführen. Bis heute sind eine Vielzahl von Studien über Goethes Darstellungsweise in der Kunst erschienen, die jedoch auf den Studien Zarnckes und Rolletts basieren.²⁴⁰

3.2.1 Die Porträts des alten Goethe

„Gute Bildnisse“²⁴¹, so Schröer, gäbe es von dem Dichter erst im weit fortgeschrittenen Alter. Zu diesen zählte er die Porträts von Joseph Karl Stieler (Abb. 59) und Carl August Schwerdgeburth (Abb. 60), die repräsentativ für die Bilder des alten Dichters sind. Diese Bildnisse waren schon zur Zeit Goethes sehr bekannt, durch Reproduktionen weit verbreitet und beeinflussten nachfolgende Porträts. Sie prägten im 19. Jahrhundert das noch heute gültige Bild des Dichters.

²³⁶ CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 42.

²³⁷ Schröer ging in ungefähr 15 Beiträgen der Chronik des Wiener Goethe-Vereins auf die Darstellungsweise Goethes in der Kunst ein. für das folgende Kapitel wurden die ausführlichsten Beiträge vom 25.9.1890 (Jg. 5, Nr. 8-9, S. 33-35), 25.5.1891 (Jg. 6, Nr. 5, S. 22-24), 21.11.1891 (Jg. 6, Nr. 11, S. 40-41) und vom 23.5.1893 (Jg. 8, Nr. 4-5, S. 9-13) als Quellen herangezogen. Weiters hielt Schröer am 25. Januar 1877 einen Vortrag im wissenschaftlichen Club über „Goethes äußere Erscheinung“, die in Buchform 1877 erstmals erschien und 1989 von Detlef Sixel neu herausgegeben wurde (Schröer 1989). Die Aussagen der hier zitierten Quellen decken sich inhaltlich und verfolgten die Suche nach einem passenden Vorbild für das Wiener Goethe-Denkmal als gemeinsames Ziel.

²³⁸ Zarncke 1890. Zarncke besaß eine eigene Sammlung an Goethe-Bildnissen in Leipzig, die über 200 Blätter zählte.

²³⁹ Rollett 1883. Rollett legte in Baden bei Wien seine eigene Porträtsammlung an, die laut eigenen Aussagen 200 Blätter ihr eigen nennen konnte. Weiters erwähnte Rollett größere Sammlungen von Goethe-Bildnissen, wobei keiner dieser an die Vielzahl der Blätter Rolletts und Zarnckes herankamen. Dazu zählten die Sammlung in Weimar (Großherzogliche Bibliothek), die Sammlung Salomon Hirzels in Leipzig und die Sammlung Balthasar Elischers in Budapest. Rollett 1883, S.10.

²⁴⁰ Emil Schaeffer nahm sich der Thematik im Jahr 1914 ausführlich an und arbeitete in diesem Werk die bekanntesten Porträts Goethes und Berichte von Zeitgenossen zur äußeren Erscheinung auf. Diese wurde 1980 von Göres überarbeitet. Schaeffer/Göres 1980. Die aktuellste Auseinandersetzung mit jener Thematik veranschaulicht der Frankfurter Ausstellungskatalog „Goethe und die Kunst“ aus dem Jahr 1999. (Schulze 1999)

²⁴¹ CWGV 21.11.1886, Jg. 1, Nr. 2, S. 5.

Das Porträt Goethes von Karl Stieler

Dieses Gemälde aus der Hand Stielers (Abb. 59) entstand 1828 in Auftrag König Ludwig I. in Weimar.²⁴² Der Künstler stellte den Dichter als Halbfigur sitzend an einem Tisch mit Marmorplatte²⁴³ dar. Sein Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt, während sein Blick zum rechten Bildrand fällt. Die zur Seite gerichteten Augen finden wir in mehreren Porträts Goethes wieder. Schröder zitierte den Künstler Ehregott Grünler, der ebenfalls 1828 ein Porträt Goethes anfertigte und den Dichter mit dem charakteristischen Blick verewigte:

„Wenn Goethe sich zum Porträtieren hinsetzte, so tat er das nicht in einer gewöhnlichen einfachen Weise, sondern er rollte seine großen Augen auf die Seite, denn er wusste, was er an diesen hatte, und er wollte sie auch gerne zur Geltung kommen lassen.“²⁴⁴

Goethe wird in diesem Bild in einem dunklen Rock dargestellt. Um seinen Hals trägt er ein Halstuch, welches einfach übereinander gelegt und mit einer edelsteinbesetzten Nadel zusammengesteckt ist.²⁴⁵ Seine rechte Hand, die auf dem Schreibtisch ruht, hält ein Blatt mit der fünfte Strophe des Gedichts des Königs „An die Künstler“ von 1818.²⁴⁶ Sein linker Arm verbleibt ausgestreckt neben seinem Oberkörper und die Hand ist nicht mehr sichtbar. Stieler verzichtete auf die Darstellung weiterer Attribute. Auch der Raum, in dem sich der Darzustellende aufhält, ist nicht genau definiert und wird nur durch eine dunkle Wand im Hintergrund angedeutet. Der Künstler konzentriert die Komposition zur Gänze auf seinen Protagonisten. Nur die Rückenlehne seines Stuhls mit vergoldeten Nieten ist sichtbar. Obwohl Goethe aufgrund der Kleidung, der aufrechten Körperhaltung und des deutlich dem Betrachter vorgewiesenen Schriftstückes des Königs etwas steif und stilisiert wirkt, lockert sein zur Seite gewandter Blick die starre Erscheinung auf und verleiht dem Bildnis etwas Momenthaftes.

Goethe, der sich nicht gerne porträtieren ließ, beteuerte in einem Brief an Stieler, dass ihm die Arbeit mit dem Künstler amüsierte, ihn *„auf den Stuhl gebannt und mit freundlich künstlerischem Thun zu angenehmer Unterhaltung gefesselt hatte.“²⁴⁷*

Goethe definierte sein Porträt als sehr gelungen aber idealisiert. Als der 78-jährige Dichter das Bild zum ersten Mal sah, beteuerte er:

„Sie zeigen mir, wie ich sein könnte. [...] Er sieht so schön aus, dass er wohl noch eine Frau bekommen könnte.“²⁴⁸

²⁴² Schaeffer/Göres 1980 S. 178; Schulze 1999, S. 175.

²⁴³ Rollett 1883, S. 251

²⁴⁴ CWGV 19.1.1887, Jg. 2, Nr. 4, S. 23.

²⁴⁵ Rollett 1883, S. 251.

²⁴⁶ Schulze 1999, S. 175.

²⁴⁷ Schulze 1999, S. 175. Zitiert nach Goethes Werke. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 45, Nr. 112, an Stieler 25.1.1829, Weimar 1887-1919. [sog. Weimarer Ausgabe]

Jedoch war Goethe sich äußerst bewusst, dass ein Porträt nicht nur den Dargestellten repräsentierte, sondern auch für den Künstler stand und dessen Sichtweise im Bildnis festhielt.²⁴⁹ Weiters muss man sich in Erinnerung halten, dass dieses Porträt von König Ludwig I. beauftragt wurde und es sehr wahrscheinlich ist, dass dieser ein repräsentatives Abbild des Dichters für seine Sammlung wünschte.

Das Porträt Goethes von Carl August Schwerdgeburth

Die in den Jahren 1831 bis 1832 entworfene Silberstiftzeichnung von Carl August Schwerdgeburth (Abb. 60) ist das letzte zu Lebzeiten Goethes entstandene Porträt. Der Dichter lehnte es vorerst ab, sich von dem sonst sehr geschätzten Künstler porträtieren zu lassen. Doch dessen Abneigung trotzend, soll Schwerdgeburth nur gestützt auf sein Gedächtnis diese Zeichnung angefertigt und nach der Vollendung Goethes Schwiegertochter Ottilie präsentiert haben. Sie war davon so beeindruckt, dass sie den Dichter überzeugte, diese Zeichnung als Kupferstich von Schwerdgeburth ausführen zu lassen.²⁵⁰ Dieser blieb unvollendet, da Goethe kurz vor der Fertigstellung verstarb.²⁵¹

Eine Tuschezeichnung dazu ist erhalten (Abb. 61), die als Vorzeichnung der Komposition des Kupferstiches diente. Der im Alter von 83 Jahren dargestellte Goethe wird in der Natur dichtend abgebildet. Er trägt hier einen weiten Mantel, dessen Ende er über seinen rechten Arm geworfen hält. Dadurch schlägt der Künstler eine Brücke zu Darstellungen antiker Philosophen und wertet das Bildnis des Dichterfürsten auf.

Dichte Sträucher, eine von Efeu umwachsene Eiche²⁵² und ein klarer Himmel betten die Figur. Der Poet hält in seiner linken Hand ein aufgeschlagenes kleines Notizbuch und in seiner rechten einen Stift. Er lehnt an einer Säule, auf der er seine Kappe und Handschuhe abgelegt hat. Das Gesicht Goethes ist sehr naturalistisch wiedergegeben und entspricht dem Bild eines 83-jährigen Mannes. Seine Augen sind empor gerichtet und scheinen von einem wichtigen Gedanken gebannt. Die Darstellung ordnet sich in die Porträts Goethes ein, die ihn mit dieser charakteristischen Augendrehung abbilden.

²⁴⁸ Schaeffer/Göres 1980, S. 179. Die genaue Angabe zu dem Zitat Goethes fehlt, jedoch wird im Vorwort des Buches die wichtigste Literatur erwähnt, die verwendet wurde. Darunter befindet sich der Hinweis auf : Flodoard Freiherr v. Biedermann, Goethes Gespräche, Leipzig 1905, erg. u. hg. von Wolfgang Herwig, Zürich/Stuttgart 1965.

²⁴⁹ Schulze 1999, S. 175. Zitiert nach Goethes Werke. IV. Abteilung: Goethes Briefe, Bd. 45, Nr. 51, Weimar 1887-1919. [sog. Weimarer Ausgabe]

²⁵⁰ Wahl 1930, S. 51.

²⁵¹ Dieser befindet sich im Goethe-Museum der Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung in Düsseldorf, Schaeffer/Göres 1980, S. 192.

²⁵² Rollett 1883, S. 275.

Trotz der tiefen Falten um Wangen, Kinn und Augen ist der helle Geist Goethes im Bild zum Ausdruck gebracht. Aus Briefen von Zeitgenossen ist bekannt, dass er bis ins hohe Alter sein Gegenüber mit seinen lebendig sprühenden Blicken fesseln konnte. So auch bei einer Begegnung Andreas Eduard Kozmians mit Goethe am 2. Oktober 1829:

„[...] In der Tat: es war der schönste Greis, den ich in meinem Leben zu sehen Gelegenheit hatte, schon sowohl wegen seiner majestätischen Gestalt, als durch sein ausdrucksvolles Gesicht. Wundersame Geisteskraft leuchtet aus seinen Zügen, zumal aus den Augen und von der Stirn [...].“²⁵³

Heinrich Heines Beschreibung über die äußere Erscheinung des in die Jahre gekommenen Goethes vom 26. Mai 1825 ist weniger verherrlichend. Jedoch bemerkte auch er, dass die Augen des Dichters etwas Besonderes ausstrahlen:

„Über Goethes Aussehen erschrak ich bis in tiefster Seele, das Gesicht gelb und mumienhaft, der zahnlose Mund in ängstlicher Bewegung, die ganze Gestalt ein Bild menschlicher Hinfälligkeit. [...] Nur sein Auge war klar und glänzend. Dieses Auge ist die einzige Merkwürdigkeit, die Weimar jetzt besitzt.“²⁵⁴

Schröer widersetzte sich diesem Bild und hielt es für nicht ausreichend, die Darstellung des Dichters auf die letzten Jahre seines Lebens zu beschränken. Er beschrieb Goethe bis ins hohe Alter als ausgesprochen heiter, gesellig und mit „geistsprühendem Witz“²⁵⁵ und wehrte sich gegen die Annahme, dass er „selbstisch, steif und ein reaktionärer Höfling“ geworden wäre.²⁵⁶ Er argumentierte, dass dieses falsche Bild der steifen Distanziertheit Goethes ihm schon in seiner Kindheit nachgesagt wurde.²⁵⁷ Laut Goethes Schwester Bettina soll er schon als kleiner Junge „über eine gewissen Würde berufen und sich durch gravitatische Haltung sonderbar unter anderen Knaben [ausgezeichnet haben].“²⁵⁸

²⁵³ Schaeffer/Göres 1980, S. 42. Die Originalquellen können leider nicht zitiert werden, da diese bei Schaeffer/Göres nicht angegeben wurden.

²⁵⁴ Schaeffer/Göres 1980, S. 35.

²⁵⁵ CWGV 25.5.1891, Jg. 6, Nr. 5, S. 23

²⁵⁶ CWGV 25.5.1891, Jg. 6, Nr. 5, S. 23.

²⁵⁷ Diese Worte stammen von Grillparzers erster Begegnung mit Goethe. CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 40.

²⁵⁸ CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 40.

3.2.2 *Die Porträts des jungen Goethe*

Karl Julius Schröer wünschte sich für die Figur des Wiener Denkmals einen jüngeren Goethe-Typus. Vorbilder in der Kunst sah er vor allem in den berühmten Porträts von Georg Oswald May (Abb. 22) aus dem Jahr 1779 und von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (Abb. 23), welches 1786 entstand.

Das Porträt Goethes von Georg Oswald May

Der Künstler hielt sich 1779 in den Frühlings- und Sommermonaten am Hof König Ludwig I. auf, um Porträts von mehreren Mitgliedern des Hofes anzufertigen.²⁵⁹

Das in ovaler Form ausgeführte Brustbild (Abb. 22) zeigt den jungen Goethe im Alter von 30 Jahren. Auf dem im Profil ausgeführten Porträt trägt Goethe sein Haar mit einer großen, dunklen Schleife zu einem Zopf zusammengebunden. Eine Locke verdeckt sein linkes Ohr. Seine streng aus dem Gesicht gestrichenen Haare betonen die markanten Züge der Stirn. Der dunkle Rock mit breitem, umgeschlagenem Samtkragen ist für Bilder aus seinen jüngeren Lebensjahren charakteristisch.²⁶⁰ Auf diesem Ölgemälde trägt er ihn geöffnet mit einem geknoteten, weißen Halstuch.

Goethes klarer, ausdrucksstarker Blick auf diesem Bild ist für Schröer besonders charakteristisch für das Aussehen Goethes in diesen Lebensjahren.²⁶¹ Bereits in seinen jungen Jahren waren es Goethes Augen, die seinen Zeitgenossen besonders in Erinnerung blieben und als „Adlerblick“²⁶² oder Ausdruck seines „feurigen Geistes“²⁶³ beschrieben wurden.

Neben Tischbeins Gemälde wird das Werk Mays von Rollett und Schröer als das glaubwürdigste und beste Bildnis des jungen Goethe genannt.²⁶⁴ Es weist starke Ähnlichkeiten mit einem Bild Cornelias (Abb. 62), der Schwester Goethes auf, welches Georg Oswald May wohl kaum bekannt war. Für Schröer war das Bild der Schwester eine bedeutende Quelle für die äußere Erscheinung Goethes in seinen 30er und 40er Jahren, da er ihr in diesem Alter sehr ähnlich gesehen haben soll. Nur ihre Stirn sei auf dieser „Karikatur Goethes“²⁶⁵ zu hoch und das Haar entstellend in die Höhe gekämmt.

²⁵⁹ Schaeffer/Göres 1980, S. 71, Zarncke 1890, S. 47.

²⁶⁰ Rollett 1883, S. 60.

²⁶¹ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr. 8-9, S. 34.

²⁶² Schaeffer/Göres 1980, S. 14.

²⁶³ Schaeffer/Göres 1980, S. 14.

²⁶⁴ Rollett 1883, S. 12; CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 42.

²⁶⁵ CWGV 25.5.1891, Jg. 6, Nr. 5, S. 24.

Ein Schattenriss (Abb. 63), den Goethe 1774 an Charlotte Kestner sandte und der ihn ungefähr im gleichen Alter porträtierte, veranschaulicht ein weiteres Mal wie authentisch das Bild Mays ist. Dieser bildet ihn ebenso mit Zopf und zurückgekämmten Haaren ab. Weiters sind die aufrechte Kopfhaltung, die ausgeprägte Stirn und die Nase vergleichbar.

Das Porträt Goethes von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein

Das Bild entstand in den Jahren 1786 bis 1788, als sich Goethe auf seiner Italienischen Reise befand. Der Maler Tischbein und Goethe sollen sich zu dieser Zeit sehr nahe gestanden haben:

„Monatelange Hausgenossenschaft hatte ihn bei allem geistigen Abstand doch tiefer in das Wesen seines Zimmernachbarn eindringen lassen als andere. Er hatte völlig ungehindert durch gesellschaftlichen und literarischen Abstand den Menschen Goethe erlebt[...].“²⁶⁶

Dieses großformatige Ölgemälde Tischbeins (Abb. 23) zeigt den Dichter in eine sommerliche italienische Landschaft eingebunden. Der Protagonist lagert ausgestreckt auf antiken Ruinen, die sich in der rechten Bildhälfte in von Efeu umwucherten Steinreliefs und gebrochenen Säulenkapitellen fortsetzen und sich auch in der Landschaft im Hintergrund wiederfinden.

Johann Wolfgang von Goethe wird als Reisender dargestellt und sämtliche Attribute, die ihn als Dichter auszeichnen würden, fehlen. Seine zeitgenössische Kleidung wird von einem weiten, weißen Leinenmantel verhüllt, dazu trägt er einen breitkrepigen Hut. Ebenso wie im Gemälde Mays ist Goethe fast ganz im Profil dargestellt.

Als das Bild entstand, war der Dargestellte 37 Jahre alt, weshalb Tischbein einen reiferen Goethe porträtierte als May:

„Goethe ist älter geworden, seine Züge erscheinen herber [...]. Der Körper hat die Magerkeit verloren, ist kräftiger, ebenmäßiger geworden, das nervös Geistige hat sich in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre zurückgezogen zugunsten eines geruhigen normalen Ausgleichs.“²⁶⁷

Trotzdem sind die Frisur und die Gesichtszüge mit dem Bild Mays vergleichbar, was die Authentizität der beiden Porträts bestätigt.²⁶⁸ Für Schröder schien die Tischbeinsche Darstellung Goethes das ideale Vorbild für das Monument in Wien:

²⁶⁶ Wahl 1930, S. 25.

²⁶⁷ Wahl 1930, S.25.

²⁶⁸ Schröder beteuerte ebenso, dass Tischbein das Bildnis Mays nie gesehen hatte. CWGV 21.11.1891, Jg. 6, Nr. 11, S. 42.

„[...] noch voll Anmut um Mund und Wange und mit heiterem Blick, aber an der äussersten Grenze der Jugend, etwa 38 Jahre alt. [...] wie ihn Tischbein darstellt, den Hut ablegen und sich erheben zu lassen in ganzer stehender Gestalt.“²⁶⁹

Die Vielzahl an existierenden Schattenrissen (Abb. 64), die das aufrechte Erscheinungsbild des Dichters dokumentierten, sollten laut Schröer für den ausführenden Künstler vorbildhaft sein, „denn Goethe liebte es nicht, zu sitzen, er producierte stehend, gehend [...]“. ²⁷⁰

3.3 Der Beschluss des Wiener Goethe-Vereins

In der Ausschusssitzung des Wiener Goethe-Vereins vom 22. Oktober 1893 wurde die Frage der Darstellungsweise des Goethe-Denkmal diskutiert.²⁷¹ Zu diesem Zeitpunkt waren der Ort, an dem das Monument zukünftig seine Aufstellung finden würde, und die Materialfrage - man wünschte sich die Ausführung des Denkmals in Bronze - schon geklärt. Die Mehrheit des Ausschusses stimmte gegen die Wünsche Schröers und für die Darstellung einer reifen Goethe-Figur:

„Gerade die Stellung Goethes gegenüber Schiller, der auch in seinen reiferen Jahren dargestellt erscheine, bedinge, dass ersterer (nicht antik, sondern bürgerlich gekleidet) ebenfalls zu jener Zeit, wo er am intimsten mit Schiller verkehrte, also in seinen 50er Jahren repräsentiert werde.“²⁷²

Auch wenn es nicht ausdrücklich vom Ausschuss des Vereins erwähnt wurde, war die Lebendmaske Goethes von Karl Weisser (Abb. 65) aus dem Jahr 1807, von welcher der Verein damals einen Abguss besaß, ein wichtiger Grund, um Goethe in seinen späten fünfziger Jahren darzustellen. Diese wurde schließlich auch von Edmund Hellmer, dem ausführenden Künstler des Denkmals, verwendet, um ein möglichst naturgetreues Abbild Goethes zu verwirklichen.

Erhaltene Porträts dieser Jahre sind das im Jahr 1800 entstandene Werk Friedrich Burys (Abb. 66) und das 1809 vollendete Bildnis Goethes von der Hand des Malers Franz Gerhard von Kügelgen (Abb. 67). Sie sind vom Typus her in die Kategorie der Altersporträts einzuordnen. Sie zeigen dem Betrachter ein vertrautes Bild Goethes, welches weniger den Dichter als viel mehr den Staatsmann repräsentiert. Besonders im Porträt des Zweitgenannten ist die ehrenvolle Darstellung des Hofbeamten das leitende Motiv. Im

²⁶⁹ CWGV 20.6.1888, Jg. 3, Nr. 6-7, S. 27.

²⁷⁰ CWGV 25.9.1890, Jg. 5, Nr. 8-9, S. 35. Bezüglich der von Goethe favorisierten stehenden Position zitierte Schröer in der Chronik des Wiener Goethe-Vereins vom 21. November 1891 (Jg. 6, Nr. 11, S. 42) einen Brief Goethes aus dem Jahr 1822 an Boisserée bezüglich der Verhandlungen zu einem Goethe-Standbild in Frankfurt: „Wenn von einer Statue die Rede ist, würde ich für mich eine stehende erklären.“

²⁷¹ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 37.

²⁷² CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 37.

Gegensatz zu der Darstellungsweise seiner jüngeren Jahre wird hier sein gesellschaftlicher Rang hervorgehoben, was an der Abbildung des Poeten mit dem Stern des russischen St. Annen-Ordens und dem roten Band der französischen Ehrenlegion erkennbar ist.²⁷³ Auch bei Kugelgen ist alles Hausväterliche, Provinzielle aus dem Porträt verschwunden und ein eleganter Weltmann, ein Aristokrat steht vor uns.²⁷⁴

²⁷³ Schulze 1999, S. 168.

²⁷⁴ Wahl 1930, S. 35.

4 Die Konkurrenz zwischen Edmund Hellmer und Viktor Tilgner

Die Sitzung des Ausschusses vom 5. November 1893 stand ganz im Zeichen der Künstlerfrage. Es wurde diskutiert, ob man diesmal einen offiziellen Wettbewerb ausschreiben oder einem bestimmten Künstler die Ausführung des Goethe-Denkmal übertragen solle. Dabei wurde einstimmig beschlossen, von einer Konkurrenz zwischen mehreren Künstlern abzusehen. Die Ausschussmitglieder konnten sich in dieser Sitzung jedoch nicht auf einen Bildhauer einigen. Somit wurde ein Subkomitee gewählt, bestehend aus Albert Ilg, Karl König und Karl von Lützow, das innerhalb von zwei Wochen Vorschläge für Bildhauer erarbeiten sollte, die für die Ausführung des Denkmals geeignet wären.²⁷⁵

Am 19. November fand man sich wieder gemeinsam im Goethe-Verein ein, um über die Beschlüsse des Subkomitees aufgeklärt zu werden. Ilg, Lützow und König hatten beschlossen, die Künstler Edmund Hellmer und Viktor Tilgner einzuladen, neue Entwürfe für das zukünftige Monument vorzulegen.²⁷⁶ Ebenso wurde das finale Komitee bestimmt, welches die Entscheidung über die Prämierung des Gewinnermodells fällen sollte. Es bestand aus Freiherr von Brezecny, der als Obmann fungierte, dem Schriftführer Felix Karrer, Albert Ilg, Karl König und Karl von Lützow. Karl Julius Schröer hatte die Position des Obmann-Stellvertreters inne, der nur stimmberechtigt war, wenn ein anderes Mitglied des Komitees durch Abwesenheit verhindert wäre. Jedoch wurde klar erwähnt, dass Schröer zu jedem Treffen des Komitees erwünscht und eingeladen sei.²⁷⁷

Weiters wurden sieben Punkte ausgearbeitet, die die Bildhauer in ihren Entwürfen berücksichtigen mussten:²⁷⁸

1. Rücksichtnahme auf den Platz an der Ringstraße, vor dem Gitter der Albrechtgasse
2. Ausführung in Bronze
3. Das Modell musste in einem Sechstel der Originalgröße ausgeführt werden
4. Goethe im Alter, in dem er mit Schiller verkehrte
5. Preis ca. 50- 60.000 fl.²⁷⁹

²⁷⁵ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 38.

²⁷⁶ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 38.

²⁷⁷ CWGV 28.12.1893, Jg. 8, Nr. 11-12, S. 41. In Schröers Biographie wird hier gern von einem beabsichtigten Ausschluss seiner Person vom Komitee gesprochen, „da man seinen Einfluss fürchtete“. Streitfeld 1969, S. 346. Dies kann anhand der Chronik widerlegt werden, da darin zu lesen ist, dass die Beteiligung Schröers an den Sitzungen des Denkmalkomitees gewünscht war. Wie man bei Hainisch und Streitfeld erfährt, nahm Schröer an keiner bedeutenden Sitzung des Denkmalkomitees oder des Ausschusses im Jahr 1894 teil. Hainisch betonte, dass die Gründe dafür in mehreren Todesfällen in seiner Familie und einer voranschreitenden Krankheit Schröers lagen, die seine Anwesenheit bei Sitzungen des Vereins verhinderten. Hainisch 1895, S. 22.

²⁷⁸ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr.10, S. 38.

²⁷⁹ ca. 436.000€

6. Ausstellung der Entwürfe in der Aula der Akademie der bildenden Künste
7. Zeit der Einreichung: 3 Monate

Dies waren vorerst die letzten Informationen bezüglich der voranschreitenden Denkmalrealisierung, die die Vereinsmitglieder über die Chronik des Wiener Goethe-Vereins erhielten. In der Presse vom 7. Dezember 1893 wurde die endgültige Konkurrenz zwischen Edmund Hellmer und Viktor Tilgner öffentlich bekannt gegeben. Mit Spannung erwartete man die Entscheidung zwischen den beiden Künstlern, die sich schon im Finale um das Mozart-Monument gegenüber gestanden und für großes öffentliches Aufsehen gesorgt hatten.²⁸⁰

4.1 Exkurs: Die Konkurrenz des Mozart-Denkmal

Im März 1891 prämierte eine Fachjury Edmund Hellmer zum Gewinner der Konkurrenz für das Wiener Mozart-Denkmal und Tilgner belegte den zweiten Platz. Die Entscheidungsgewalt für die endgültige Auftragserteilung hatte in diesem Fall jedoch das Denkmalkomitee. Dieses wurde von den Komiteemitgliedern Albert Ilg und Ludwig Speidel dazu veranlasst, sich nicht dem Urteil der Fachjury anzuschließen, sondern zu Gunsten Tilgners zu entscheiden und ihm die Ausführung des Komponisten-Monuments zu übertragen. Es kam zu einem öffentlichen Skandal, bei dem sich Karl von Lützow, Nikolaus Dumba und sogar der Club der Bildhauer gegen das Urteil des Mozart-Denkmalkomitees stellten. Wie in mehreren Zeitungsberichten²⁸¹ erläutert wurde, ging es dabei nicht um künstlerische Beweggründe, die Hellmers Entwurf nun herabstufen, sondern die gesellschaftlichen Beziehungen Tilgners und die persönliche Beeinflussung entscheidungstragender Personen durch Albert Ilg waren ausschlaggebend.²⁸²

²⁸⁰ Presse 1893.

²⁸¹ Kunstchronik N.F.II (1890-91), Sp. 331 und 345f; Wiener Allgemeine Zeitung vom 20. März 1891; berühmte Karikaturen, die den Streit des Wettbewerbs illustrieren in „Der Floh“ XXIII (1891), Nr.13, vom 29. März 1891 und im Beiblatt zum „Figaro“ vom 4. April 1891; bzw. Bösel 1994, S. 140f.

²⁸² Bösel 1994, S. 141.

4.2 Der Tag der Auftragserteilung für das Goethe-Denkmal

Am 17. April 1894 erfolgte die Besichtigung und Beurteilung der Denkmalentwürfe Hellmers und Tilgners seitens des Denkmalkomitees in der Akademie der bildenden Künste. Es ist ein Brief des Vorsitzenden des Komitees, Freiherr von Brezecny, an Karl Julius Schröer erhalten, in welchem Schröer ausdrücklich gebeten wurde, sich an diesem Tag in der Akademie einzufinden, um sich an der Beratung der Jury zu beteiligen.²⁸³ Der Grund seiner Abwesenheit kann nur durch seinen schlechten Gesundheitszustand erklärt werden.²⁸⁴ Von den Ereignissen des 17. April 1894 sind zwei zeitgenössische Berichte bekannt. Bei einem handelt es sich um einen Zeitungsartikel der Neuen Freien Presse²⁸⁵ zur später einberufenen außerordentlichen Generalversammlung, in welchem der Komiteevorsitzende Brezecny die Geschehnisse des 17. April erläuterte. Der zweite Artikel stammte aus der Frankfurter Zeitung²⁸⁶, welche den Bericht Albert Ilgs publizierte. Da sie sich in kleineren Details unterscheiden und unterschiedliche Positionen vertreten, wird beiden hier Raum geboten.

In der Neuen Freien Presse führte Freiherr von Brezecny aus, dass Viktor Tilgner nicht einverstanden war, dass die Ausstellung der Entwürfe in der Aula der Akademie der bildenden Künste stattfinden sollte und auf der Begutachtung seiner Modelle in seinem Atelier bestand. Diesem Wunsch Folge leistend fand man sich am 17. April in Tilgners Atelier ein, wo nun überraschenderweise auch Hellmers Entwürfe zur Ausstellung gebracht wurden.²⁸⁷ Brezecny berichtet, dass jeder Künstler zwei Modelle eines Ehrenmals ausführen musste, jeweils mit einer stehenden und einer sitzenden Goethe-Figur. Die beiden stehenden Ausführungen wurden gleich zu Anfang ausgeschlossen und die weitere Begutachtung nur noch auf die sitzenden Varianten eingegrenzt.

Dabei stellte das Denkmalkomitee fest, dass Tilgner sich nicht an den vorgeschriebenen Maßstab hielt. Laut den Vorgaben sollte die Größe des Modells ein Sechstel der Originalgröße nicht überschreiten. Seine Ausführung wurde doppelt so groß ausgearbeitet und brachte ihm dadurch Vorteile. Man begann darüber zu debattieren, ob Tilgner aufgrund dieses Formfehlers von der Konkurrenz ausgeschlossen werden sollte. Als Kompromisslösung bat man Edmund Hellmer an, sein Werk ebenfalls zu vergrößern, um nicht benachteiligt zu sein. Dieser lehnte den Vorschlag ab, woraufhin das Komitee

²⁸³ Beck 1993, S. 348f.

²⁸⁴ siehe dazu Fußnote 277.

²⁸⁵ Neue Freie Presse 1894a.

²⁸⁶ Ilg 1894b.

²⁸⁷ Neue Freie Presse 1894, S.6.

entschied, Viktor Tilgner von der Konkurrenz auszuschließen, da er sich nicht an die festgesetzten Bedingungen gehalten hatte.

„Diese Entscheidung entsprach auch streng der juristischen Auffassung, denn jede Konkurrenz ist ein Vertrag, und Tilgner hat den Vertrag nicht eingehalten.“²⁸⁸

Viktor Tilgner willigte in dieses Urteil verständnisvoll ein. Das Denkmalkomitee stimmte daraufhin über den Hellmerschen Entwurf ab, der mit vier gegen eine Stimme angenommen wurde. Die Gegenstimme, deren Anonymität im Bericht Brezecnys gewahrt wurde, wollte darauf hinweisen, dass durch Tilgners Ausschluss es sich nicht mehr um eine Konkurrenz handelte, da es nur noch einen Entwurf zu beurteilen gab. Das Komitee ging jedoch auf diesen Vorwurf nicht ein und es wurde Edmund Hellmer die Ausführung des Denkmals zugesprochen.²⁸⁹

Albert Ilg, Mitglied des damaligen Denkmalkomitees und unangefochtener Anhänger des Künstlers Viktor Tilgner, schilderte ebenso detailliert für die Frankfurter Zeitung die Geschehnisse des 17. April 1894.²⁹⁰ Laut seinem Bericht traf man sich allerdings in der Aula der Akademie der bildenden Künste. Weiters erfährt man bei ihm, dass die beiden Künstler an jenem Entscheidungstag nicht anwesend waren und dass ein Brief Edmund Hellmers, der noch vor der Begutachtung der Modelle verlesen wurde, Tilgners Regelverstoß ansprach:

„Noch standen die Skulpturen von den Tüchern verhüllt, als zwei Mitglieder der Jury Briefe von Prof. Hellmer produzierten, in welchen dieser anzeigte, daß sein Konkurrent in der Skizze seines sitzenden Goethe den Vorschriften der Konkurrenzausschreibung bezüglich des Maßstabs des Entwurfes nicht gerecht geworden sei [...] infolgedessen forderte Professor Hellmer, daß die Jury Tilgner's Projekt ohne Weiteres ausschließen solle [...]“²⁹¹

Nachdem man Hellmer anbot, seinen Entwurf ebenfalls in einem größeren Maßstab nachzureichen, erfährt man bei Ilg, dass Viktor Tilgner schriftlich beim Komitee um die Erlaubnis bat, seine zu große Ausführung den Vorschriften entsprechend, zu verkleinern. Ein Mitglied, dessen Namen nicht genannt wurde, setzte Hellmer über dieses Ansuchen des Konkurrenten in Kenntnis, woraufhin dieser in einem Brief an die Jury sich gegen diese Bitte Tilgners aussprach. Ilg bemerkte treffend, dass *„der zu beurtheilende Konkurrent diktierte und das Comité parierte.“²⁹²* Bei der darauf folgenden Abstimmung

²⁸⁸ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

²⁸⁹ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

²⁹⁰ Ilg 1894b.

²⁹¹ Ilg 1894b, S. 1.

²⁹² Ilg 1894b, S. 2.

stimmten vier Stimmen gegen und eine für den Abweis des Ansuchen Tilgners, was den Ausschluss des Bildhauers aus der Konkurrenz besiegelte.

Jene in den Ausführungen Brezecnys anonym gebliebene Stimme wird hier enthüllt. Ilg war es, der zwar einsah, dass Tilgner aufgrund des Regelverstoßes ausgeschlossen wurde, sich jedoch gegen die Kürung Hellmers als Gewinner aussprach. Er beharrte auf seiner Position, dass es nicht mehr in der Entscheidungsgewalt des Komitees lag, über einen Entwurf zu bestimmen, da der Aufgabenbereich der Jury nur die Beurteilung einer Konkurrenz umfasste. Aufgrund des Ausschlusses des Künstlers existiere keine Konkurrenz mehr und darum musste nach Meinung Ilgs die Angelegenheit wieder dem Ausschuss des Vereins übergeben werden.²⁹³

Diese juristische Ungereimtheit wurde bei einer Versammlung des Vereinsausschusses mit dem Denkmalkomitee am 29. April diskutiert. Nach heftigen Debatten und ohne dass die Ausschussmitglieder die Denkmalkonzepte gesehen hatten, stimmte die Mehrheit schließlich für die Entscheidung der Jury und den Ausschluss Viktor Tilgners.

4.3 Die Entwürfe Edmund Hellmers und Viktor Tilgners

Der stehende Goethe-Denkmalentwurf Viktor Tilgners

Schließlich soll hier auf die künstlerischen Qualitäten der jeweiligen Konkurrenzentwürfe eingegangen werden, was zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe verabsäumt wurde.

Da Edmund Hellmers Entwurf für einen stehenden Dichter nicht mehr existiert, kann nur auf Viktor Tilgners Standfigur (Abb. 68) eingegangen werden.

Über einem schlichten Postament, welches die einfache Inschrift „GOETHE“ trägt, erhebt sich dessen Standfigur. Im Gegensatz zu der sitzenden Figur des zweiten Entwurfs knüpfte der Bildhauer hier an den Typus eines jungen Goethe an. Er trägt einen zugeknöpften weiten Mantel und ein kunstvoll drapiertes Halstuch. In seiner zu Boden gestreckten rechten Hand hält er einen Hut, während sich in der Hand seines linken abgewinkelten Arms ein Buch befindet. Sein Blick fällt weit in die Ferne und bringt den hellen Geist des Poeten zum Ausdruck.

Das Bewegungsmotiv ist in dieser Entwurfsvariante besonders vorherrschend, denn der junge Dichter wird über felsartigen Untergrund schreitend dargestellt. Laubwerk umrankt den Felsbrocken zu seiner linken Seite sowie das Postament des Denkmals. Der Betrachter wird Teil einer Wanderung Goethes durch die Natur.

²⁹³ Ilg 1894b, S. 1.

„Sein Schritt geht an Trümmern von Säulen und antiken Reliefs vorüber, und so ruhig heiterem Wandeln steigt er zu uns herab in Leben und Gegenwart. Ich finde diesen Gedanken außerordentlich poesiereich: das geistige Herabsteigen des Großen ist hier mit der Darstellung seines physischen Herabschreitens überaus glücklich im Ausdrucke verbunden, und es würde mir sehr gefallen haben, gerade im Gewühl unserer Ringstraße diesen Göttersohn auf solche Weise sich in unser modernes Treiben herablassend schauen zu können.“²⁹⁴

Aus der Chronik des Goethe-Vereins ist bekannt, dass Schröder die Darstellung eines jüngeren Goethe für das Wiener Denkmal vorzog. Ebenso sollte das Tischbeinsche Bild, welches den jungen Goethe lagernd umgeben von der Landschaft Italiens abbildet, vorbildhaft für den ausführenden Künstler sein. Er betonte jedoch, dass man den Dichter stehend und den Hut ablegend zur Darstellung bringen sollte.²⁹⁵ Und genau diesem Wunsch scheint hier Viktor Tilgner nachgegangen zu sein: Der junge Dichter durchquert in aufrechter Haltung, den Hut in seiner Hand haltend, eine angedeutete Landschaft.

Wie man weiß, verband Karl Julius Schröder und Viktor Tilgner eine enge Freundschaft. Daher scheint es nicht verwunderlich, dass der Bildhauer mit den Gestaltungswünschen Schröders für das Goethe-Denkmal vertraut war. Erhaltene Briefe Tilgners an den Vereinsgründer belegen, dass der Künstler ihn öfters um Informationen zur äußeren Erscheinung des großen Dichters bat. Leider versah Tilgner diese mit keinem Datum und auch der Inhalt der Briefe bietet keinen Aufschluss darüber, an welcher chronologischen Stelle der Entstehungsgeschichte zum Goethe-Denkmal diese einzuordnen wären.²⁹⁶ Jedoch erfährt man daraus, dass der Goetheforscher dem Bildhauer einen Abguss einer Porträtmaske von Goethe, das Buch Rolletts der gesammelten Goethebildnisse und Berichte zur äußeren Erscheinung des Dichters für seine Arbeiten zur Verfügung stellte.²⁹⁷

²⁹⁴ Hg 1894a, S. 2.

²⁹⁵ CWGV 20.6.1888, Jg. 3, Nr. 6-7, S. 27.

²⁹⁶ Beck 1993, S. 326-332.

²⁹⁷ Beck 1993, S. 326f.

Der sitzenden Goethe Tilgners und Hellmers – Ein Vergleich

Das Entwurfsmodell Edmund Hellmers der endgültigen Konkurrenz des Jahres 1894 ist nicht mehr erhalten. Da sein Denkmalkonzept des inoffiziellen Wettbewerbs 1890 mit der endgültigen Ausführung an der Ringstraße fast identisch ist, wird für den Vergleich der beiden sitzenden Konkurrenzentwürfe Tilgners und Hellmers, auf jenen Entwurf Hellmers des Jahres 1890 (Abb. 12, 85, 86) zurückgegriffen. Es ist nicht auszuschließen, dass der Bildhauer dasselbe Modell, womöglich nur in einem größeren Maßstab, der Jury im Jahr 1894 nochmals vorführte. Wann Hellmer die geringfügigen Veränderungen vornahm, die den Entwurf von 1890 und das ausgeführte Denkmal der Ringstraße unterscheiden, ist leider aufgrund der fehlenden Quellen nicht mehr zu klären.

Der Entwurf der Sitzfigur Tilgners (Abb. 69) ist Hellmers ausgesprochen ähnlich. Auf einem schlichten Postament mit der einfachen Inschrift „GOETHE“ nimmt der Dichturfürst auf einem Stuhl Platz. Dieser ist, im Gegensatz zu dem in Anlehnung an den Karlsthron ausgeführten Fauteuil Hellmers, eine bescheidene Sitzgelegenheit, die sich der Sitzfigur vollkommen unterordnet und keine Assoziationen mit einem Herrscherthron zulässt.

Auch die Goethefigur Tilgners wird im fortgeschrittenen Alter und in einem weiten Hausrock dargestellt. Der Mantel ist hier nicht zugeknöpft und legt das Halstuch und das Gewand des Dichters darunter frei. Der Bildhauer verzichtet ganz auf die Addition von Attributen.

Die Figur Tilgners wirkt in ihrer Gestaltung repräsentativer, „idealisiert und erhoben.“²⁹⁸ Die Dichterfigur ist in einem weiten antikisierenden Mantel gehüllt, der an griechische Philosophen denken lässt. Weiters sitzt der Dichter aufrecht in seinem Stuhl, was den eindrucksvollen Charakter unterstreicht. Im Gegensatz zu Hellmers Figur betonte der Bildhauer zusätzlich seinen wachen, geistvollen Gesichtsausdruck durch einen leicht empor gerichteten Kopf:

„Es ist der Augenblick der Weihe, der Inspiration, welche über den Götterliebbling kommt und seine ganze Seele der Erde entrückt.“²⁹⁹

Der Bildhauer erreichte dadurch, dass sein Goethe unnahbar scheint und nicht Teil der Welt des Betrachters ist.

Hellmer hingegen idealisiert nicht. Sein Goethe sitzt tief versunken in seinem breiten Stuhl, der zugeknöpfte Mantel spannt ihm um den Bauch, seine Arme ruhen entspannt auf den breiten Lehnen. Sein Blick ist jedoch nicht der eines müden Greises, sondern ist klar in

²⁹⁸ Ilg 1894a, S. 2.

²⁹⁹ Ilg 1894a, S. 2.

die Ferne – oder, beachtet man den zukünftigen Standort - auf seinen Dichterkollegen und Freund Friedrich Schiller gerichtet. Es ist nicht zu verleugnen, dass die legere Haltung die Figur erschöpft wirken lässt. Jedoch verleiht diese der Gestalt menschliche Züge, mit denen sich der Betrachter identifizieren kann. Edmund Hellmer präsentierte uns den Menschen Goethe, dessen realistische Gestalt seinen universellen Geist zum Ausdruck bringt.

Eine anonyme Stimme aus der Presse verglich in einer kurzen Notiz den Entwurf Tilgners und Hellmers wie folgt:

„Sein [Tilgners] Goethe sitzt gleichfalls im Lehnstuhl, nur nicht in beschaulicher Ruhe wie jener Hellmer's, sondern [...] als ob er nach Gedanken ausluge. Wir sehen da den suchenden Goethe, während Hellmer denjenigen uns vorführt, der gefunden hat, den vollständig ausgereiften Goethe, wie er unvergänglich im Gedächtnisse der Menschen fortleben wird.“³⁰⁰

Karl Julius Schröer, der bekanntlich auf Seiten Viktor Tilgners stand, nahm dazu zwei Tage später Stellung:

„[...] da heißt es, Tilgner habe den suchenden Goethe dargestellt, Hellmer den, der gefunden hat! Da haben wir's ja! Tilgner hat gegeben den der immer strebend sich bemüht; Hellmer den ‚Müden‘. Man vergleiche Goethe's Sprüche: Die Vernunft ist auf das werdende gerichtet (Tilgner), der Verstand auf das Gewordene (Hellmer).“³⁰¹

Die Worte jenes unbekanntes Autors und die des Vereinsgründers stehen für zwei subjektive Sichtweisen, die man den zwei Finalentwürfen entnehmen kann. Trotz einer persönlichen Favorisierung blieben ihre öffentlichen Bekundungen auf einem sachlichen Niveau, ohne Beleidigung der beteiligten Künstler.

Das kann man von Albert Ilgs Reaktion jedoch nicht behaupten. Als er 1890 die Entwürfe des inoffiziellen Wettbewerbs im Künstlerhaus beurteilte, sprach er von Hellmers Denkmalsvorschlag als *„am Originellsten und groß durch seine ungesuchte Einfachheit.“³⁰²* Vier Jahre später, zum Zeitpunkt der Finalentscheidung, verfasste er einen Bericht in der Presse über *„Tilgner's Goethe“³⁰³*, in welchem er auch auf den Entwurf Hellmers einging. Darin kann man die persönliche Abneigung Ilgs deutlich spüren, die bei der Konkurrenz um das Mozart-Denkmal 1890 geschürt wurde:

„Neben einer Leistung wie der geschilderten [Tilgners Denkmalentwurf] nun auch der Hellmer'schen gedenken zu wollen, widerstrebt mir wahrhaftig, und zwar aus einem gewissen Gefühl der Billigkeit und Schonung für den Autor.“³⁰⁴

³⁰⁰ Neue Freie Presse 1894b, S. 6.

³⁰¹ Schröer 1894, S. 9.

³⁰² Ilg 1890, S. 2.

³⁰³ Ilg 1894a.

³⁰⁴ Ilg 1894a, S. 2.

Die Titulierung als „Tafelaufsatz“³⁰⁵ entsprach noch der höflichsten Wortwahl, die er für das Goethe-Denkmal Hellmers wählte:

„Zu sagen wäre natürlich weiteres über die unschöne Gesammtform, die plumpen Profile, den unbedeutenden frisirten und geschniegelten Kopf dieses Theater-Goethe, über sein grässliches Riesenfauteil, in dem er verschwindet wie die Schildkröte in ihrer Schale. [...] Möge es also an dem genügen, daß ich Hellmer's Goethe für alles Andere halten mag: für eine trotzdem und im Allgemeinen nicht üble Composition, für einen hübschen Entwurf zu dem Grabmal eines braven Familienvaters, Armenraths oder Gemeindevorstandes einer kleinen Stadt für eine nette technische Probe [...] Sollten meine Mitbürger diese schwache Leistung aber trotzdem in ihrer Stadt aufstellen, dann mögen sie sich nur aber vorsehen, daß ihnen Pasquino auf ihr Goethe-Monument nicht etwa den Dichter selber citirt, mit dessen Worten ‚Das Unzulängliche, hier wird's Ereigniß.‘“³⁰⁶

4.4 Die außerordentliche Generalversammlung

„Dieses Gezänke, so oft ein großer Todter sich anschickt, seinen Marmorsockel zu erklimmen!“³⁰⁷

Im Goethe-Verein herrschte lange Unwissenheit über die bereits getroffene Entscheidung in der Künstlerfrage. Karl Julius Schröers Enttäuschung war groß, als er erfuhr, dass die Nominierung des Siegerentwurfs beschlossen war. Leider ist nicht nachvollziehbar, wann genau er von dem Ausgang der Konkurrenz erfuhr. Jedoch kann man den Zeitraum auf Ende April bis Anfang Juni 1894 eingrenzen, da die außerordentliche Generalversammlung am 13. Juni stattfand.

Schröer hatte keine der finalen Denkmalkonzeptionen gesehen und erwartete sich eine öffentliche Ausstellung der Entwürfe, bevor es zu einem endgültigen Beschluss kam. Ebenso dürfte ihm die Niederlage seines Freundes Viktor Tilgner schwer getroffen haben. Es lag wohl an den schwindenden Kräften des einst so zielstrebigem Mannes, dass er keinen Bericht über die Vorkommnisse in den Vereinschroniken publizierte. Die Neuigkeiten kamen durch ein zufälliges Gespräch mit einer Bekannten Schröers im Stadtpark, die ebenfalls Vereinsmitglied war, ans Tageslicht. Es folgte eine Welle der Empörung, als sie die Nachricht an die übrigen Mitglieder des Goethe-Vereins verbreitete. Daraufhin wurde ein offizielles Ansuchen für eine außerordentliche Vollversammlung an Freiherr von Brezecny gestellt, die mit dessen Einverständnis für den 13. Juni angesetzt wurde.³⁰⁸

Es ist ein Brief erhalten, der zwei Tage vor der Sitzung von Albert Ilg an Alois Egger-Möllwald, einem Vereinsmitglied und Vertrauten Ilgs, gesandt wurde. Dieser ermöglicht

³⁰⁵ Ilg 1894a, S. 2.

³⁰⁶ Ilg 1894a, S. 2.

³⁰⁷ Neue Freie Presse 1894c, S. 1.

³⁰⁸ Hainisch 1895, S. 22.

Einblicke in die Rivalität zwischen den Anhängern Tilgners und Hellmers, bringt den Kampfgeist Ilgs zum Ausdruck und veranschaulicht, wie weit er für den Triumph Tilgners gehen würde:

Verehrter Herr und Freund!

Alles steht auf dem Spiele, ein gewaltiger Kampf ist entbrannt. Am Mittwoch fällt die Entscheidung. Eine Partie Schröderianer und Ilgner steht muthig der Lützow-Hellmerianischen Fraction gegenüber und es wird zu einer heißen Schlacht kommen. Streng juristisch sind die Feinde im Vortheil, wir wollen es aber bis zum Recurs an das Ministerium, ja bis zum Antrag auf Auflösung des Vereines und Austritt aller Tilgnerisch gesinnten Mitglieder gelangen lassen, wenn es sein muß, also bis zum Äußersten.³⁰⁹

An der Versammlung am 13. Juni 1894 nahmen ungefähr 300 Personen teil. Unter ihnen waren viele neu eingetretene Mitglieder, die nur aufgrund des entstandenen Zwistes dem Verein beigetreten waren, um ihren favorisierten Bildhauer zu unterstützen. Unter diesen waren besonders stark junge Künstler und Bildhauereistudenten der Akademie vertreten, die ihre Stimme für Edmund Hellmer einsetzten. Jene Stimmgewalt, die bei dem Finalentscheid des Mozart-Denkmal ungehört blieb, forderte diesmal gehört zu werden:³¹⁰

„Und es hatte Helm[er] das ganze Corps seiner Academie-Bühne eingeführt, welche mit Brüllen, Stampfen, Zischen, Schreien arbeiteten.“³¹¹

Den Vorsitz dieser außerordentlichen Versammlung hatte der Vizepräsident des Vereins und Obmann des Denkmalkomitees, Freiherr von Brezeczny. Er verlas eingangs den von 24 Mitgliedern unterzeichneten Antrag mit Forderungen, die Anlass für die Veranstaltung waren:

„1. Die Künstler, welche sich an der engeren Concurrenz beteiligten, werden eingeladen, ihre Entwürfe zur öffentlichen Ausstellung zu bringen.

2. Das bestehende Denkmal-Comité wird durch 10 aus dem Plenum zu wählende und durch eine Anzahl aus dem weiteren Kreise der Kunst- und Goethe-Kenner Wiens gewählter Personen verstärkt und dem so verstärkten Comité die schließliche Entscheidung über die Wahl des für die Ausführung bestimmten Entwurfes – nach stattgehabter Ausstellung der Entwürfe – anheimgegeben.“³¹²

Bevor über diesen Antrag diskutiert wurde, erläuterte der Vorsitzende, wie es zu dem Beschluss, Tilgner von der Konkurrenz auszuschließen und Hellmer die Ausführung des Goethe-Denkmal zu übertragen, kam. Brezeczny schloss unter tosendem Applaus des Plenums mit den Worten:

³⁰⁹ Krippel 1999/2, S. 161.

³¹⁰ Hainisch 1895 S. 27. Schon bei der ungerechten Konkurrenz zum Mozart-Denkmal setzten sich die Studenten der Akademie und die heranwachsende Generation an Künstlern für Hellmer ein. Krasa-Florian 1995, S. 375.

³¹¹ Brief Ilgs vom 29.7.1984, publiziert in Krippel 1999/2, S. 161.

³¹² Hainisch 1895, S. 28.

„Man musste Tilgner von der Konkurrenz ausschließen, weil Recht Recht bleiben und weil man auch in der Kunst dem Rechte unterthan bleiben muss.“³¹³

Nun ergriffen drei Vertreter der Opposition das Wort, um den von ihnen gestellten Antrag argumentativ zu untermauern. Zuerst meldete sich Hermann Rosche zu Wort. Der Ingenieur erläuterte, dass er als Fachmann *„nicht geneigt sei, Maßstab und Zirkel gering zu schätzen“³¹⁴*, aber er durchaus in der Lage wäre, zwei Modelle verschiedener Größe professionell zu beurteilen.³¹⁵ Weiters war es ihm unverständlich, dass die Hauptaufgabe des Vereins, die Errichtung eines Goethe-Denkmal für Wien, von nur fünf Personen entschieden wurde.³¹⁶ Marianne Hainisch schloss sich der Meinung ihres Vorredners an und fügte hinzu, dass es nicht vertretbar sei, die Mitglieder des Goethe-Vereins, die durch ihre finanziellen Beiträge direkt zur Realisierung des Denkmals beitrugen, nicht in die Entscheidung mit einzubeziehen.³¹⁷

Schließlich betonte der Jurist Dr. Federer, dass der Beschluss des Denkmalkomitees nicht rechtsgültig sei, da jenes Organ ordnungswidrig konstituiert worden sei. Der Verein verstoße gegen §6 der Statuten, da er verabsäumt habe, auf der Einladung zur Generalversammlung vom 19. November 1893 die Wahl des Denkmalkomitees als Tagesordnungspunkt anzuführen.³¹⁸

Nikolaus Dumba, Förderer Edmund Hellmers,³¹⁹ überzeugte durch seine Erfahrungswerte als Mitglied vieler Denkmalkomitees, indem er Tilgners zu groß gewählten Maßstab als ernstzunehmenden Verstoß gegen die Vorgaben der Ausschreibung definierte. Bei der Beurteilung von Kunstwerken sei dieselbe Ausführungsgröße ein ausgesprochen wichtiges Kriterium, da der Künstler bei größeren Dimensionen mehr Möglichkeiten hätte, sein Talent unter Beweis zu stellen. Er fuhr fort, dass es den Aufgaben eines jeden Komitees entspreche, Entwürfe, die sich den Vorschriften widersetzen, ausnahmslos aus der Konkurrenz auszuschließen. Er ging auf Hainischs Forderung ein, die Mehrheit über die Ausführung abstimmen zu lassen und konterte, dass es schon einer Volksabstimmung bedürfe, um all jene, die das Denkmal mit Geldern unterstützten oder mit Interesse verfolgten, daran zu beteiligen.³²⁰ Schließlich kritisierte er die Sinnhaftigkeit jener außerordentlichen Generalversammlung, da sie von Personen einberufen worden war,

³¹³ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

³¹⁴ Hainisch 1895, S. 30.

³¹⁵ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

³¹⁶ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

³¹⁷ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

³¹⁸ Neue Freie Presse 1894a, S. 6.

³¹⁹ Edmund Hellmer hatte den Auftrag zur Ausführung des Hauptgiebels der Fassade des Parlaments Nikolaus Dumba zu verdanken. Konecny 1986, S. 44.

³²⁰ Neue Freie Presse 1894a, S. 7.

denen eine Beurteilung der Sachlage nicht möglich sei, da sie die Denkmalentwürfe nicht einmal gesehen hatten:

„Ich hätte mir wol vorstellen können, daß, nachdem beide Projecte zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt gewesen wären, eine Versammlung einberufen worden wäre, welche dem Comité seines schlechten Geschmacks ein Mißtrauensvotum ertheilt hätte; aber heute, da noch keines der Mitglieder beide Entwürfe gesehen hat, ist die Energie jener Herren, welche die Jury anklagen, wahrhaft bemerkenswerth.“³²¹

Zu guter Letzt kamen noch zwei Juristen im Namen des Vereins zu Wort, die die Rechtsgültigkeit des Beschlusses des Komitees kommentierten. Nach deren Argumenten für die Legalität des Vorgehens wird man in den beiden bekannten Berichten zur außerordentlichen Generalversammlung jedoch vergeblich suchen. Lediglich Hainisch betonte, dass nach langen Reden keiner von ihnen auf den fehlenden Punkt in der Tagesordnung eingegangen sei.³²² Da Marianne Hainisch die Seite der Opposition vertrat, war auch nicht zu erwarten, dass sie auf die Ausführungen der beiden Juristen besonders eingegangen wäre. Dank des bereits erwähnten Briefs von Ilg vom 29. Juli 1894 kann davon ausgegangen werden, dass die Juristen Könner ihres Faches waren und mit Wortgewandtheit trumpften:

„Die Gegenparthei war nemlich so ausgezeichnet vorbereitet als die unseren. Jene hatte teuflische Advocaten als spitzfindige Rechtsverdreher, wir sehr schlechte Leute.“³²³

Nachdem noch zwei Wortmeldungen von der Opposition fielen, wobei sich eine gegen den Vorsitzenden Brezecny richtete und die zweite die Anwerbung von neuen Mitgliedern zum Zwecke der Majorität anprangerte, wurde die Diskussion geschlossen.

Freiherr von Brezecny betonte, dass der erste Punkt des Antrags schon erfüllt sei, da der Entwurf Tilgners bereits zur öffentlichen Betrachtung³²⁴ zugänglich sei und Hellmer bereits an einem Hilfsmodell arbeite, um es ebenso dem breiten Publikum präsentieren zu können. Der zweite Punkt sei nicht zur Abstimmung zulässig, da das rechtmäßig eingesetzte Komitee bereits zu einem gültigen Beschluss gekommen sei. Nachdem die Vertrauensbekundung für das Komitee mit einer Mehrheit angenommen wurde, erklärte man die Versammlung für geschlossen.³²⁵ Damit stand fest, dass Edmund Hellmer der ausführende Künstler des Wiener Goethe-Denkmal wurde. Viktor Tilgner erhielt für seine Beteiligung 1000 Gulden als Ehrengabe.

³²¹ Neue Freie Presse 1894a, S. 7.

³²² Hainisch 1895, S. 34.

³²³ Brief Ilgs vom 29.7.1894 in Krippel 1999a/2, S. 161.

³²⁴ Diese öffentliche Ausstellung war Ende Mai 1894, Stellungnahmen zu dem Entwurf erschienen am 26. (Ilg 1894a), 27. (Neue Freie Presse 1894b), und 29.5.1894 (Schröer 1894).

³²⁵ Neue Freie Presse 1894a, S. 7.

Auch außerhalb des Vereins wurde die Finalentscheidung hinterfragt. In der Neuen Freien Presse bemühte man sich einen objektiven Standpunkt zu wahren, indem man sich nicht für oder gegen einen der konkurrierenden Bildhauer aussprach. Es wurde jedoch hinterfragt, ob es tatsächlich rechtens sei, sich bei künstlerischen Angelegenheiten auf Formfehler zu berufen, um den Ausschluss eines Künstlers zu legitimieren. Da es um ein Denkmal gehe, das im öffentlichen Raum zur Aufstellung komme, wäre es befriedigender, sich aufgrund qualitativer Gründe für ein Modell zu entscheiden.³²⁶

Für Karl Julius Schröer bedeutete dieser Ausgang der engeren Konkurrenz das Ende seiner Tätigkeiten im Wiener Goethe-Verein. Am 19. Juni verfasste er ein Schreiben an den Präsidenten Karl von Stremayr und gab seinen Austritt bekannt. In diesem Brief schrieb Schröer, dass sein Ausscheiden aus dem Verein nichts mit der Wahl des Künstlers zu tun habe. Die Tatsache, dass weder der Ausschuss noch die Vereinsmitglieder die Entwürfe im Vorfeld gesehen hatten, traf ihn am meisten. Stremayr bedauerte diesen Schritt Schröers zutiefst und versuchte vergeblich ihn umzustimmen. Er beharrte auf seinem Austritt und schloss in einem Antwortschreiben an Stremayr, dass der Verein die Denkmallangelegenheit nicht überstürzen, sondern nochmals überdenken solle.³²⁷

Auch wenn Albert Ilg seine Drohung, sich für die Auflösung des Vereins einzusetzen, für den Fall, dass Hellmer den Auftrag für das Denkmal erhalte³²⁸, nicht in die Tat umsetzte, war sein Austrittsgedanke keine leere Behauptung. Auch er kehrte dem Wiener Goethe Verein den Rücken zu.

Am 10. Oktober 1894 erschien die letzte Ausgabe der Chronik des Wiener Goethe-Vereins, bei der Schröer als Redakteur fungierte. Er richtete sich in seinem „Abschiedswort des Redacteurs“³²⁹ ein letztes Mal an die Mitglieder des Vereins. Seine Worte waren ohne jeden Groll oder Zorn, sondern galten Goethe, dem man wie Schiller in Wien ein Denkmal errichten sollte.

Bei der Sitzung vom 14. Oktober 1894 legten Karl Julius Schröer und Albert Ilg ihre Mandate als Ausschussmitglieder und Funktionäre nieder und traten offiziell aus dem Wiener Goethe-Verein aus.³³⁰

³²⁶ Neue Freie Presse 1894c, S. 2.

³²⁷ Der Briefverkehr zwischen Schröer und von Stremayr wurde in Beck 1993, S. 350f publiziert.

³²⁸ Brief vom 11. Juni 1894, Krippel 1999a/2, S. 161.

³²⁹ 10.10.1894, Bd. 9, Nr. 6-12, S. 22-24. (Ab diesem Zeitpunkt wurden in den Chroniken Bände statt Jahrgänge angeführt)

³³⁰ Chronik 23.11.1894, Bd. 9, Nr. 1, S. 1. Karl Julius Schröer wurde am 4. Mai 1895 die Ehrenmitgliedschaft des Goethe-Vereins verliehen, die er mit großer Freude annahm. 15.5.1895, Bd. 9, Nr. 6, S. 27.

5 *Edmund Hellmers Goethe-Denkmal*

5.1 *Die Fertigstellung des Monuments und die Enthüllungsfeier*

Es dauerte bis ins Frühjahr des Jahres 1895, bis es erstmals zur öffentlichen Präsentation des Modells von Hellmer für das Goethe-Denkmal kam. Am 8. März besichtigten die Mitglieder des Denkmalkomitees und des Ausschusses das Modell im Atelier des Künstlers und nahmen es mit Begeisterung an.³³¹ Ab 11. März war es drei Tage lang ausschließlich für die Mitglieder des Vereins zur Betrachtung ausgestellt. Danach hatte das Wiener Publikum zwei Wochen lang die Möglichkeit, im Atelier Edmund Hellmers in der Akademie der bildenden Künste einen ersten Eindruck des zukünftig an der Ringstraße thronenden Olympiers zu erlangen.³³² Ludwig Hevesi verfasste am 17. März 1895 einen Bericht über das ausgestellte Modell und erwähnte, dass nur die Sitzfigur in Bronze, der Thron und der restliche Sockel jedoch in Marmor ausgeführt würden.³³³ Dies könnte der zielführende Hinweis dafür sein, dass es sich bei dem Goethe-Denkmalmodell des Archivs des Goethe-Vereins im Stift Kremsmünster (Abb. 70) um jenes handelt, welches im März 1895 der Öffentlichkeit präsentiert wurde.

Am Anfang des Jahres 1896 erfuhr man, dass Hellmer an einem lebensgroßen Hilfsmodell aus Ton (Abb. 84) arbeite und man planmäßig im Herbst seine Fertigstellung erwarte, um mit dem Gussmodell anfangen zu können. Man erhoffte sich die Enthüllung des Denkmals im Jahr 1898, zum Thronjubiläum des Kaisers.³³⁴ Aus leider nicht mehr nachvollziehbaren Gründen verzögerte sich die endgültige Fertigstellung des Hilfsmodells bis in den Herbst des Jahres 1898. Man weiß von kleineren Änderungswünschen seitens des Denkmalkomitees, die sich jedoch nur auf den Sitz Goethes bezogen.³³⁵ Die letzte Information aus der Chronik des Wiener Goethe-Vereins vor der feierlichen Enthüllung am 15. Dezember 1900 erhält man am 15. Juni 1900. Darin wird berichtet, dass das Modell sich in der Erzgießerei befinde und bis Anfang Oktober fertig sein werde.³³⁶

Die Aufstellung des Sockels wurde am 4. November vollendet. Am Abend des nächsten Tages versammelten sich fünf Repräsentanten des Vereins³³⁷, um in einer kleinen frei

³³¹ Neue Freie Presse 1895.

³³² 15.3.1895, Bd. 9, Nr. 5, S. 21.

³³³ Hevesi 1909, S. 346.

³³⁴ CWGV 15.2.1896, Bd. 10, Nr. 2-3, S. 5f.

³³⁵ CWGV 15.2.1896, Bd. 10, Nr. 2-3, S. 5 und 1.5.1899, Bd. 13, Nr. 5-6, S. 21.

³³⁶ CWGV 15.7.1900, Bd. 14, Nr. 5-6, S. 17-19.

³³⁷ Dabei handelte es sich um Karl von Stremayr, dem Obmann des Vereins, Freiherr von Brezecný, Obmann des Denkmalkomitees, Jakob Minor, Obmann-Stellvertreter des Goethe-Vereins, Wilhelm Ritter von Hartel,

gelassenen Nische im Sockel eine Kasette zu versenken und darauf den Schlussstein zu legen. In dieser Eichenholzschachtel befanden sich alle bis dato erschienenen Ausgaben der Chronik des Goethe-Vereins und eine anlässlich des 150. Geburtstags Goethes geprägte Medaille.

Mit der Ankunft des Wagens von Kaiser Franz Josef I. zur Mittagszeit des 15. Dezember 1900 begann die feierliche Enthüllung des Wiener Goethe-Denkmal (Abb. 83), zu der sich 1200 geladene Gäste eingefunden hatten.³³⁸ Nach der festlichen Rede von Freiherr von Brezecný enthüllte der Kaiser das Goethe-Denkmal.

„Den Blick zur Sonne gerichtet, in gelassener Majestät, so saß er vor uns, der bronzene Olympier von Weimar, als, auf das vom Kaiser gegebene Zeichen, die weißen Hüllen von den Flaggenstangen sanken.“³³⁹

Nachdem der Burgschauspieler Joseph Lewinsky ein Gedicht Ferdinand von Saars verlesen hatte, übergab Freiherr von Brezecný dem Wiener Bürgermeister Karl Lueger eine Schenkungsurkunde, die das Denkmal in den Besitz der Stadt Wien übergehen ließ. Nach einem musikalischen Beitrag des Männergesangsvereins begab sich der Kaiser in Begleitung von Edmund Hellmer, Freiherr von Brezecný und Freiherr von Weckbecker auf einen Rundgang um das Denkmal. Danach schloss die Feierlichkeit mit der Niederlegung mehrerer Kränze und der Verabschiedung des Kaisers.

Mit der Enthüllung des Wiener Goethe-Denkmal fand die erste Ära des Goethe-Vereins ihren letzten Höhepunkt. Namhafte Persönlichkeiten der ersten Stunde waren bereits verstorben oder zu alt, um noch weiterhin im Verein tätig zu sein. So auch Karl Julius Schröer, der an der Enthüllungsfeier nicht mehr teilnehmen konnte und am 16. Dezember 1900 verstarb. Eine junge Generation an begeisterten Goetheanern folgte und führte den ältesten Goethe-Verein der Welt ins 20. Jahrhundert.³⁴⁰

damaliger Minister für Kultus und Kultur, und die beiden Schriftführer Felix Karrer und Rudolf von Payer. CWGV 15.2.1901, Bd. 14, Nr. 10-12, S. 37.

³³⁸ Neue Freie Presse 1900a, S. 1. Unter den Gästen der Enthüllungsfeier zum Goethe-Denkmal befanden sich vor allem Vertreter österreichischer und internationaler Kunst- und Wissenschaftsvereine. Eine genauere namentliche Auflistung der Gäste befindet sich in CWGV 15.2.1901, Bd. 14, Nr. 10-12, S. 37f.

³³⁹ Neue Freie Presse 1900b.

³⁴⁰ Krippel 1999/1, S. 68.

5.2 Das ausgeführte Denkmal

Das ausgeführte Denkmal (Abb. 72) ist laut Angaben Hellmers insgesamt 5,55 m hoch, wobei der Sockel aus italienischem Granit³⁴¹ 2,62 m und die bronzene Sitzfigur 2,93 m ausmachen.³⁴²

Unterschiede zwischen dem Entwurf aus dem Jahr 1890 (Abb. 12) und dem ausgeführten Denkmal sind minimal und beschränken sich auf nur wenige Details. Ein großer Fortschritt besteht in der Gestaltung des Kopfes des Dichtersfürsten. Für das ausdrucksstarke und authentische Gesicht Goethes wurde Hellmer die Lebendmaske (Abb. 65) des Dichters von Gottfried Weisser zur Verfügung gestellt. Diese wurde 1807 dem damals 58-jährigen Goethe abgenommen.³⁴³ Auch die Hände der Plastik wurden nach Naturabgüssen der Hände Goethes gefertigt, die der Bildhauer von Herman Rollett bekam.³⁴⁴ Weiters weist der lange Mantel des Dichters am Ringstraßendenkmal eine höhere Anzahl von Knöpfen auf und verdeckt nicht mehr vollständig das rechte Bein. Der im ausgeführten Denkmal weiter geöffnete Mantel unterstreicht die bequem-legere Darstellungsweise Goethes und fördert die angestrebte Realitätsnähe.

Die signifikantesten Veränderungen geschahen am Sitz der Dichterfigur. Wies das Modell des Jahres 1895 (Abb. 70) noch einen in Stein ausgeführten Sitz auf³⁴⁵, so wurde das Material des Throns der Sitzfigur angepasst und ebenfalls in Bronze ausgeführt. Die Besonderheit des Sitzes, das Verschmelzen von Sockel und Lehnstuhl, wurde dadurch gebrochen.

Weiters wurden die Seiten- und Rückflächen des bronzenen Throns bei dem ausgeführten Denkmal mit Reliefs (Abb. 73-75) geschmückt. Sie stammen ebenfalls von der Hand Edmund Hellmers und zeigen an beiden Außenseiten emporwachsende Lorbeerbäume, unter denen griechische Masken liegen. Vermutlich handelt es sich neben der tragischen und der komischen Maske um eine heroische Maske³⁴⁶, die an der rechten Seite des Sitzes (Abb. 73) allein dargestellt ist. An der linken Seite befindet sich (Abb. 74) der Vermerk „k. k. Erzgiesserei Wien 1900“ und an der gegenüberliegenden die Signatur des Bildhauers „E. Hellmer fecit“.

³⁴¹ Hevesi 1909, S. 355.

³⁴² Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals 1900, S. 8.

³⁴³ Ein Gipsmodell des Kopfes Goethes von Hellmer befindet sich im Gipsmodellarchiv der Burghauptmannschaft.

³⁴⁴ Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals 1900, S. 9f.

³⁴⁵ Hevesi 1909, S. 347.

³⁴⁶ Hevesi 1909, S. 355.

Auf der quadratischen Rückwand des Lehnstuhls (Abb. 75) befindet sich ein weiteres Relief, welches eine Frau mit einem Säugling auf dem Arm und einen Mann zeigt, die sich gegenüberstehen und gemeinsam einen Lorbeerkrantz halten. Gerahmt werden die beiden Figuren von zwei Votivsäulen³⁴⁷ und einer Lorbeergirlande. Zwischen ihnen stehen zwei Vasen mit pyramidal arrangierten Blumen, die man ebenfalls als Votivgabe deuten könnte, welche man sonst an Altären darbringt.³⁴⁸ Ihre als zeit- und ortlos³⁴⁹ definierte Kleidung erinnert jedoch aufgrund der Draperie stark an antike Kostüme. Richtiger wäre zu sagen, dass aufgrund der Gewandung ein zeitlich und örtlich ungebundener Gedanke vermittelt werden soll: „Die Familie, das Volk, die Menschheit huldigt dem Genius Goethe“.³⁵⁰

Unterhalb davon am Granitsockel befindet sich eine bronzene Inschriftentafel mit den Worten „Errichtet vom Wiener Goethe-Verein im Jahre MDCCCC“.

Hinter dem Monument wurde, wie von Karl Julius Schröer gefordert³⁵¹, eine halbkreisförmige, kleine Grünfläche angelegt. Die drei damals gepflanzten Bäume sind 111 Jahre nach der Enthüllung hoch gewachsen und bieten der Sitzfigur den damals sehnlich gewünschten grünen Hintergrund. Ebenso wurde Karl Königs Forderung, das Denkmal etwas vor die Häuserfront der Gebäude der Ringstraße zu setzen³⁵², erfüllt.

Der Kunsthistoriker Ludwig Hevesi hatte Gefallen an Edmund Hellmers Werk. Allerdings kritisierte er den Platz an der stark befahrenen Ringstraße für das Sitzbild Goethes. Er empfand, dass die Haltung und der Ausdruck des Dichters jenen Moment tiefster Konzentration wiedergeben, in dem er gedanklich an einem neuen Werk arbeitete. Jedoch hielt Hevesi es für unmöglich, Impulse der Inspiration für seine Arbeit an einer laut tosenden Straße, wie dem Ring, zu gewinnen. Geeigneter fand er das Ehrenmal im Stadtpark, da der Eindruck, Goethe hätte sich „zufällig niedergelassen“³⁵³ um seine Gedanken zu sammeln, für die Parksituation angemessener wäre.³⁵⁴ Schließlich endete Hevesis Beurteilung mit den folgenden Worten, an denen man heute ansetzen kann:

„Mit einem Denkmal muß man eine Zeitlang gelebt haben, es muß ein Mitbürger geworden sein, dessen Charakter sich bei Regen und Nebel, in Abendstaub und Morgentau, in Sonnenschein und Mondlicht geäußert hat.“³⁵⁵

³⁴⁷ Hevesi 1909, S. 355.

³⁴⁸ Wiener Bauindustrie-Zeitung 1901, S. 248; Hevesi 1909, S. 355.

³⁴⁹ Hevesi 1909, S. 355.

³⁵⁰ Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals 1900, S. 12.

³⁵¹ CWGV 28.11.1893, Jg. 8, Nr. 10, S. 37.

³⁵² CWGV 5.6.1893, Jg. 8, Nr. 6, S. 21.

³⁵³ Hevesi 1909, S. 347.

³⁵⁴ Hevesi 1909, S. 347.

³⁵⁵ Hevesi 1909, S. 352.

Über hundert Jahre nach der Enthüllung macht man sich keine Gedanken mehr, ob das bronzene Sitzbild womöglich besser in einen der zahlreichen Parks innerhalb der Ringstraße gepasst hätte. Es ist zu einem fixen Bestandteil - zu einem Mitbürger - der Ringstraße geworden.

Man muss den damaligen Kritikern des Platzes Recht geben, dass die Fläche um das Denkmal keinen besonders repräsentativen Blickfang bereitet. Obwohl die von Schröer einst geforderte halbkreisförmige Grünfläche mit hohen Bäumen dem Monument einen angemessenen Prospekt bietet, wirkt der gesamte Raum nur wenig einladend um dort länger zu verweilen.

Im Gegensatz dazu wirkt die räumliche Gestaltung des Platzes um das Denkmal von Goethes Dichterfreund Friedrich Schiller (Abb. 2) besonders eindrucksvoll: sein Denkmal steht inmitten eines nach ihm benannten Platzes³⁵⁶ vor der Akademie der bildenden Künste. Dieser ist durch große Grünflächen und mehrere Wege gestaltet und zahlreiche Sitzbänke laden den Betrachter ein Platz zu nehmen.

Allerdings ist das Schiller-Denkmal nur sichtbar, wenn man direkt in der Straßenachse steht. Es wird von den Häuserfronten der Gebäude, die sich direkt an der Ringstraße befinden, verdeckt. Auch die kolossale Höhe des Schiller-Denkmal wirkt nur beeindruckend auf jenen Betrachter, der sich direkt am Platz davor befindet.

Ein positives Attribut des Goethe-Denkmal ist seine vor die Häuserfront gerückte Positionierung unmittelbar an der Ringstraße, die es ermöglicht, den sitzenden Dichter auch schon von der Ferne gut zu sehen. Auch wenn die Sitzfigur wohl eher auf Frontalansicht konzipiert wurde, beeindruckt die Ansicht von der Seite nicht weniger, da sie das ausdrucksstarke Profil des Dichters betont. Hinzu kommt, dass es aufgrund der monumentalen Erscheinung Goethes und dem im Verhältnis dazu niedrigen Sockel eine ausgesprochen starke Präsenz ausstrahlt und die Aufmerksamkeit des Vorbeigehenden fordert. Sein einerseits menschliches Auftreten, ausgedrückt durch die in den Sitz versunkene Haltung, andererseits seine stille thronende Attitüde vermitteln den Eindruck, als ob der Dichterst in Gedanken versunken über den Dingen steht und jedem noch so lauten Straßenlärm trotzt.

³⁵⁶ Im Gegensatz zur Goethegasse trägt der Schillerplatz seinen Namen seit 1872, schon bevor das Denkmal dort zur Aufstellung kam. Autengruber 1995, S. 176.

5.3 *Der Ursprung des Sitztypus in der Plastik*

Der Ursprung der Sitzfigur in der skulpturalen Kunst liegt bereits in der Antike und wurde bevorzugt für die Darstellung von Philosophen (Abb. 79, 80) eingesetzt.³⁵⁷ In der Denkmaltradition des 19. Jahrhunderts wird dieser besonders häufig für die plastische Darstellung von Literaten, Künstlern und anderen „Geisteshelden“³⁵⁸ verwendet. Sie bilden die Opposition zu Reiterstandbildern, die weltliche Macht und körperliche Stärke repräsentieren. Sitzbilder betonen ihren Bezug auf die antiken Philosophen-Denkmäler, die die geistigen Kompetenzen des zu Ehrenden zum Ausdruck bringen sollen.³⁵⁹

Christian Daniel Rauch schuf im Zeitraum von 1823 bis 1824 insgesamt vier Entwürfe für ein Goethe-Denkmal in Frankfurt. Alle vier Gipsmodelle präsentieren Goethe in der Tradition antiker Philosophen. Drei davon (Abb. 76) führte er als Sitzfigur aus, für welche die im Vatikan aufbewahrten antiken Skulpturen der Komödiendichter Posidipp und Menander als Vorbilder gedient haben.³⁶⁰

Bei der ersten Sitzskulptur trägt Goethe eine Tunika mit einer Toga darüber drapiert. Sein weit nach vorne ausgestrecktes linkes Bein lässt die Figur ähnlich wie bei dem Wiener Goethe-Denkmal tiefer in seinen Stuhl sinken. Sein rechter Arm ruht entspannt auf seinem rechten Oberschenkel, während er seinen linken leger an der Lehne abstützt. Als Attribute hält der Dichter in seiner linken Hand einen Griffel und eine kleine Tafel in seiner rechten Hand. An seinen Füßen trägt er antikische Sandalen. Der Blick der Figur ist zu Boden gerichtet und verleiht dem Dargestellten einen in sich gekehrten Ausdruck.

Die weiteren zwei Entwürfe variieren nur geringfügig in der Art ihrer Kleidung, in der Stellung ihrer Beine oder in ihrer Haltung des Oberkörpers. Sie bleiben jedoch alle streng der Tradition sitzender antiker Philosophendarstellungen verhaftet.

Fritz Schaper entwarf im Vorfeld zur Planung des Berliner Goethe-Denkmal eine sitzende Dichterfigur (Abb. 57), welche klare Parallelen zu den Entwürfen Rauchs aufweist. Er bediente sich der gleichen Beinsetzung, die die Haltung des Oberkörpers beeinflusst und die Ähnlichkeit zu dem dritten sitzenden Entwurf des Vorgängers ausmacht. Ebenso sind die Attribute, Griffel und Tafel, übernommen.³⁶¹

Schaper entfernte sich durch die Wahl des Kostüms von den antiken Vorbildern und entschied sich für den langen aus der Zeit Goethes stammenden Hausrock, in den auch die Figur des Wiener Werks gekleidet ist.

³⁵⁷ Boardman 1998, S. 131.

³⁵⁸ Maaz 2010, S. 123.

³⁵⁹ Maaz 2010, S. 119.

³⁶⁰ Simson 1996, S. 209.

³⁶¹ Simson 1976, S. 75.

Auf der anderen Seite wird der Sitztypus im 19. Jahrhundert ebenso für die Darstellung von Herrscherpersönlichkeiten verwendet, die dem Betrachter als „Nicht-Feldherrn“³⁶² präsentiert werden. Innerhalb der Wiener Denkmäler wurde Maria Theresia als „ruhige Regentengestalt“³⁶³ thronend ausgeführt (Abb. 77).

Vorbilder dafür gehen bereits auf die Darstellungen von griechischen und römischen Gottheiten³⁶⁴ sowie ägyptischer Pharaonen (Abb. 81) zurück. In der Renaissance und im Barock setzte sich dieser Typus verstärkt in Rom für die Ausführung von Papstdenkmälern durch.³⁶⁵

Der Entwurf Bettina von Arnims (Abb. 78) verewigte Goethe im Typus einer thronenden Gottheit.³⁶⁶ Das in den Jahren 1832 entstandene Werk präsentiert uns Goethe in der Gestalt des Musenführers und Sonnengottes Apoll, der mit idealisiert gestähltem Körper in antike Kleidung gehüllt auf einem reich reliefierten Thron sitzt. In seinen Händen hält der Göttersohn einen Lorbeerkranz und eine Lyra, auf deren Saiten ein kleiner geflügelter Genius spielt. Karl Steinhäusler fertigte 1850 nach Bettina von Arnims Entwurf eine Plastik an, welche 1852 von Karl Alexander, Großherzog von Sachsen-Weimar, gekauft wurde und schließlich im Treppenhaus der Weimarer Bibliothek zur Aufstellung kam.³⁶⁷

Es ist problematisch, Edmund Hellmers Ringstraßenwerk in der Tradition jener Herrschermonumente zu sehen. Denn nur der Stuhl des Wiener Goethe-Denkmal, der in Anlehnung an den Karlsthron aus dem Aachener Dom (Abb. 13) konzipiert wurde, lässt an Denkmäler thronender Herrscher denken. Die Sitzfigur selbst zeigt uns keinen herrschenden Regenten sondern eher einen in Gedanken versunkenen Philosophen. Darum scheint die Einordnung des Wiener Monuments in die erste Kategorie angemessener. Denkt man an Rauchs und Schapers Modelle, vermisst man den repräsentativen Tenor in Hellmers Werk. Es ist der Naturalismus, der sich mit dem Goethe-Denkmal im Oeuvre des Wiener Bildhauers entwickelt und einen neuen Typus in der Plastik der Wiener Ringstraße begründet.

³⁶² Maaz 2010, S. 120.

³⁶³ Maaz 2010, S. 120.

³⁶⁴ Vgl. Bieber 1955, Abb. 70.

³⁶⁵ Maaz 2010, S.123.

³⁶⁶ Auf das Denkmalkonzept der Schriftstellerin und großen Verehrerin des Dichters stößt man in jeder ausführlicheren Zusammenfassung und war zur damaligen Zeit schon sehr bekannt: Selbmann 1988, S. 74; Schuchard 1989, S. 287f; Rollett 1883, S. 282-285. Jörg Gamer widmete ihr einen eigenen Bericht in der Kunstchronik. Gamer 1968.

³⁶⁷ Leider ist nicht nachvollziehbar, ob und wo dieses Werk heute noch erhalten ist. Für Bettina von Arnim war die Planung eines Goethe-Denkmal mit der Ausführung Steinhäusels des Jahres 1850 nicht abgeschlossen. Sie entwickelte ihre Konzepte stetig weiter. Dies wird bei Gamer 1968 ausführlich erläutert. Bei Schuchard wird ein Gipsmodell nach Arnims Entwurf abgebildet, der jedoch aus der Hand Ludwig Wichmanns stammte. Schuchard 1989, S. 287, Abb. 3.

5.4 Der Naturalismus der Wiener Ringstraße

Mit den beiden Denkmälern für Johann Wolfgang von Goethe und Emil Jakob Schindler (Enthüllung: Oktober 1895, Abb. 11) führte Edmund Hellmer den Naturalismus in die Denkmalplastik der Wiener Ringstraße ein, die vor allem für die Darstellung von Künstlern ein beliebtes Stilmittel werden.³⁶⁸

Der Naturalismus verneint die Idealisierung und fordert schrankenlose Wahrheit in der Darstellung:

„Das Streben nach Objektivierung einer historischen Person, oder – wie besonders im Neobarock – um die dekorative Wiedergabe einer im historistischen Stile entworfenen Erscheinung, wurde jetzt durch die Forderung nach der Vergegenwärtigung einer einmaligen Individualität ersetzt.“³⁶⁹

Um diese Einzigartigkeit der äußeren Erscheinung des zu Ehrenden in der naturalistischen Plastik zum Ausdruck zu bringen, versuchte der Bildhauer genrehafte Elemente wie das Alltägliche und Zufällige in seine Arbeit einzubringen. Ebenso bedingt dies eine Ablehnung des Sockels als erhebendes, die repräsentative Wirkung förderndes Element. Die Konsequenz daraus ist, dass sich die Distanz zwischen Betrachter und Dargestellten auflöst und sie auf gleiche Ebene stellt.³⁷⁰

Bei der Darstellung Goethes (Abb. 72) drückt sich der Naturalismus in der tief in den Sessel versunkenen Sitzhaltung aus, die zu dem bequemen Ruhen der Arme auf der Stuhllehne und dem Spannen des Mantels um den Bauch des Dichters führt. Das Denkmal repräsentiert im Sinne jener Stilrichtung, die individuelle menschliche Erscheinung des Dichters.

Bemüht sich Hellmer bei der Ausführung Goethes noch um repräsentative Elemente, wie einen thronähnlichen Stuhl, der laut eigenen Angaben auf den Karlsthron des Aachener Doms verweist, ist das Stadtpark-Denkmal Schindlers vollkommen den naturalistischen Grundsätzen des „Nicht-Repräsentativen“ verhaftet. Dieses Denkmal befindet sich an einem großen Teich des Wiener Stadtparks. Dort lagert die Figur des österreichischen Landschaftsmalers in halb liegender, halb sitzender Position auf einem Fels und blickt aufs Wasser. In seiner rechten Hand hält er frisch gepflückte Blumen, während sein linker Arm

³⁶⁸ Das Stadtpark-Denkmal des Malers Schindler wurde bereits 1895 enthüllt. Da jedoch der Entwurf des Goethe-Denkmal bereits 1890 entstand und seitdem unverändert blieb, definiert Pötzl-Malikova das Goethe-Denkmal als erstes naturalistisches Denkmal der Wiener Ringstraße. Pötzl-Malikova 1976, S. 4. Das einzige Herrscherdenkmal der Ringstraße, welches naturalistische Züge aufweist, ist das Denkmal Franz Josef I. des Burggartens. Es ist eine Kopie des Standbildes aus der Hand Johannes Benks, welches er 1904 für die ehemalige Infanteriekadettenschule in der Hütteldorfer Straße schuf und zeigt den Kaiser auf einem niedrigen Podest, in sich gekehrt und nachdenklich zu Boden blickend.

³⁶⁹ Pötzl-Malikova 1976, S. 2f.

³⁷⁰ Pötzl-Malikova 1976, S. 3.

ausgestreckt auf einem weiteren Fels ruht, der dem Maler als Rückenlehne dient. Es wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, als ob der Dargestellte seinen Spaziergang unterbrochen habe, um sich an dem ruhigen Gewässer auszuruhen. Das Postament des Denkmals ist unbedeutend niedrig und dient nur als Träger des Namens „J. E. SCHINDLER“. Dieses Milieudenkmal³⁷¹ wendet sich deutlich von den Ehrfurcht gebietenden Denkmaltypen ab und entwickelt sich zu einem Genrebild, welches mit seiner Umgebung verschmolzen ist.

Zu den großen Gegnern des Naturalismus in Edmund Hellmers Werken zählte Albert Ilg, für den die repräsentative Wirkung eines Denkmals an oberster Stelle stand.

„Es dient nicht zur Erhöhung der Wirkung, wenn man einen Unsterblichen in einem Niveau gegenüber hat, daß man ihm die Hand geben oder ihm um ein Bischen Feuer bitten könnte.“³⁷²

Auch Rudolf Weyr, der Hauptrepräsentant des Neobarock in Österreich, versuchte das Gedankengut der neuen Strömung teilweise in seiner Plastik aufzunehmen und setzte es im Denkmal für den Maler Hans Canon (Abb. 27) um.³⁷³ Der hohe Sockel des im Jahre 1905 enthüllten Werkes bleibt seiner klassischen Funktion allerdings treu und dient weiterhin dazu, den zu Ehrenden von der Ebene des Betrachters abzuheben. Dies widerspricht dem Typus eines rein dem Naturalismus verschriebenen Werkes. Jedoch präsentierte uns Weyr die Standfigur in einfacher zeitgenössischer Alltagskleidung und wählte eine unrepräsentative Pose, die den Maler realistisch und wirklichkeitsgetreu erscheinen lässt: die linke Hand in die Hosentasche gesteckt und die rechte bequem an seinen Gürtel gelegt, blickt Canon Gedanken versunken in die Ferne.

Ebenso in der Darstellung der Sitzfigur des 1908 enthüllten Johannes-Brahms-Denkmal (Abb. 28) bedient sich Weyr naturalistischer Gestaltungsformen. Die Körperhaltung des Komponisten wird als äußerst „privat und gelassen“³⁷⁴ bezeichnet, er trägt schlichte Kleidung und sein Blick fällt kontemplativ zu Boden. Der breite abgestufte Sockelaufbau widerspricht allerdings auch hier dem Gedankengut der neuen Strömung und verleiht dem Denkmal einen sehr monumentalen Charakter. Die auf den Stufen lagernde Muse der Tonkunst³⁷⁵ deutet bereits den Jugendstil an.³⁷⁶

Hans Scherpes 1905 fertig gestelltes Denkmal des Schriftstellers Ludwig Anzengruber (Abb. 82) wird als das bedeutendste Werk des Naturalismus an der Ringstraße

³⁷¹ Eggert 1971, S. 70.

³⁷² Ilg 1895, S. 2.

³⁷³ Pötzl-Malikova 1976, S. 10f.

³⁷⁴ Pötzl-Malikova 1976, S. 71.

³⁷⁵ Settele 1999, S. 33.

³⁷⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 71.

bezeichnet.³⁷⁷ Die Elemente Standbild, Assistenzfigur und Sockel wurden ihrer traditionellen Aufgaben enthoben und in eine Alltagsszene eingebaut, in der der Schriftsteller während einer Wanderung auf einen armen alten Mann stößt. Dieser stellt den „Steinklopferhans“ aus Anzengrubers „Die Kreuzelschreiber“ dar und sitzt am Fuße des hohen Sockels, der als unbehauener Stein den Eindruck einer Felslandschaft schürt. Auch die Standfigur Anzengrubers, der von dem Fels auf die Assistenzfigur nieder blickt, wird realitätsnah mit Wanderstock, einem Hut in der Hand und einem schlichten langen Mantel dargestellt.³⁷⁸

Edmund Hellmer legte mit seinen beiden naturalistischen Denkmälern nur den Grundstein für eine neue Strömung und setzte als Gründungsmitglied der Wiener Secession seinen künstlerischen Werdegang in Richtung des Jugendstils fort.³⁷⁹ Eine junge Generation von Wiener Bildhauern, zu denen man unter anderem Arthur Strasser, Wilhelm Seib, Hans Scherpe und Richard Kauffungen zählte, verfolgte weiterhin den naturalistischen Stil in der Plastik.

Da Hellmer zu jener Zeit noch keine Meisterklasse unterrichtete, ist es schwer zu sagen, auf welche Weise der Wiener Bildhauer seine jungen Kollegen beeinflusste. Die genannten naturalistischen Künstler entsprangen alle der Meisterklasse Karl Kundmanns, der den neuen Stil ablehnte. Für sie waren vor allem Künstler aus dem Ausland wie Auguste Rodin und italienische Bildhauer des Verismus, die bei der internationalen Kunstausstellung 1894 in Wien stark vertreten waren, tonangebend.³⁸⁰

³⁷⁷ Das Denkmal Rudolf von Alts aus dem Jahr 1912, welches nicht auf der Ringstraße sondern vor der Minoritenkirche zur Aufstellung gebracht wurde, stammt ebenfalls aus der Hand Scherpes und zeigt ein weiteres Werk, das der naturalistischen Gestaltungsweise treu bleibt.

³⁷⁸ Pötzl-Malikova 1976, S. 17.

³⁷⁹ Es entstanden nur zwei weitere Werke von Edmund Hellmer, die dem Naturalismus zuzuschreiben sind: Die Büste Henrik Ibsens (1890/91, abgebildet Hellmer 1990, S. 24) und dem Denkmal Moritz Ritter von Franck für den Stadtpark in Graz (1900 enthüllt). Meißner 1983-2011, S. 366.

³⁸⁰ Pötzl-Malikova 1976, S. 15f.

Schlussbetrachtung

Innerhalb der Goethe-Denkmaltradition stellt das Wiener Werk eine sehr eigenständige Variante dar. Die großen Vorbilder aus der Hand Schwanthalers, Rietschels und Schapers ließ Edmund Hellmer für seine Konzeption vollkommen außer Acht und schuf einen neuen Goethe-Typus, der der möglichst wirklichkeitsnahen Wiedergabe des Aussehens verpflichtet war. Wie erwähnt, eröffnete der Wiener Bildhauer einer nachfolgenden Künstlergeneration damit einen neuen Weg - den Naturalismus.

Auch nach 1900 wurden dem Dichturfürsten noch weitere Denkmäler errichtet, die hier ausgeklammert werden müssen.³⁸¹ Wichtig ist in diesem Bezug zu betonen, dass Edmund Hellmers Werk für keines dieser vorbildhaft gewesen ist.

Zusammenfassend sollte diese Arbeit Aufschluss über die genauen Umstände der Entstehungsgeschichte des Wiener Goethe-Denkmal geben und am Schluss seinen Fokus auf das ausgeführte Denkmal setzen. Einleitend wurde der neue Typus des bürgerlichen Denkmals an der Ringstraße erläutert, der mit den damaligen politischen und gesellschaftlichen Veränderungen einherging. Mit der Gründung des Wiener Goethe-Vereins im Jahre 1878 nahm der Entstehungsprozess seinen Lauf. Bis zur Enthüllung des Denkmals am 15. Dezember 1900 musste sich der Verein zahlreichen Problemen stellen, bezüglich der gewünschten Darstellungsweise, des Aufstellungsplatzes und des Streites zwischen Edmund Hellmer, Viktor Tilgner und Albert Ilg.

Ein besonderes Anliegen war die ausführliche Recherche, Beschreibung und der Versuch einer kunsthistorischen Typologisierung der Entwürfe zum Goethe-Denkmal des inoffiziellen Wettbewerbs des Jahres 1890. Diese sind hier erstmals ausführlicher analysiert worden und gewähren Einblick in die Arbeit namhafter Bildhauer des ausgehenden 19. Jahrhunderts wie Edmund Hellmer, Rudolf Weyr, Viktor Tilgner, Karl Kundmann, Hans Bitterlich und Otto König. Die kurze Anführung von biografischen Daten und weiterer Werke sollte das Bewusstsein für diese bedeutenden Künstlerpersönlichkeiten wecken. Ihre Werke, seien es großformatige Denkmäler und Brunnen oder bauplastische Dekorationen, prägen bedeutend das Stadtbild Wiens, doch sind die Namen der ausführenden Hände heute vollkommen vergessen.

³⁸¹ Informationen zu weiteren Goethe-Denkmalern bieten Schuchard 1989 und Gamer 1972.

Verzeichnis weiterer Goethe-Sitzfiguren

In der Plastik des 19. Jahrhunderts existieren noch weitere Goethe-Sitzfiguren, die sowohl vor als auch nach dem Wiener Werk entstanden sind. Sie sind jedoch nicht weiter mit dem Goethe-Denkmal der Ringstraße in Verbindung zu bringen. Im Sinn der Vollständigkeit und um die Frage nach weiteren Goethe-Sitzfiguren zu beantworten, sollen diese hier angeführt werden:

Bertel Thorvaldsen, Entwurf zum Goethe-Denkmal für Frankfurt, 1839

In: Selbmann 1988, S. 75.

Ernst Rietschel, Goethe-Sitzfigur für das 1869 abgebrannte Hoftheater in Dresden, heute flankiert es das Portal der Semperoper, 1841

In: Stephan 2004, S. 217, Abb. 34.

Pompejo Marchesi, Goethe-Sitzstatue für die Frankfurter Bibliothek, 1867

In: Selbmann 1988, S. 120.

Adolf Donndorf, Entwurf zum Goethe-Denkmal für Frankfurt, 1872

In: Gamer 1972, S. 150, Abb. 23; Schuchard 1989, S. 299f.

Adolf Donndorf, Entwurf zum Goethe-Denkmal für Berlin, 1874

In: Selbmann, 1988, S. 120.

Gustav Eberlein, Entwurf zum Goethe-Denkmal für Rom, vor 1904

In: Gamer 1972, S. 150, Abb. 23; Maaz 2010, S. 127, Abb. 146; Schuchard 1989, S. 303.

Gustav Eberlein, Entwurf zu einem Denkmal „Der sterbende Goethe“, 1904

In: Selbmann 1988, S. 143.

Hermann Hahn, Goethe-Denkmal vor dem Museum in Wiesbaden, 1919

In: Gamer 1972, S. 156, Abb. 46; Schuchard 1989, S. 288.

Willy Ruß, Goethe-Denkmal für Marienbad, Tschechien, 1943 eingeschmolzen

In: Schuchard 1989, S. 306.

Abbildungen

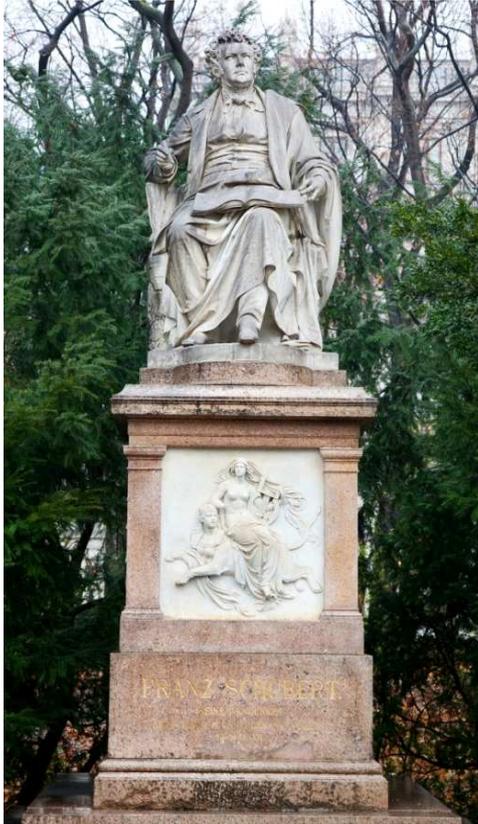


Abb. 1: Karl Kundmann, Denkmal für Franz Schubert, 1872, Marmor/Granit, Wien.



Abb. 2: Johannes Schilling/Karl Weißbach, Denkmal für Friedrich Schiller, 1876, Bronze, Wien.



Abb. 3: Hans Bitterlich/ Friedrich Ohmann, Denkmal für Kaiserin Elisabeth, Marmor, 1907, Wien.



Abb. 4: Hans Bitterlich, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 5: Caspar von Zumbusch, Denkmal für Ludwig van Beethoven, 1880, Bronze/Granit, Wien.



Abb. 6: Josef Echterler, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.

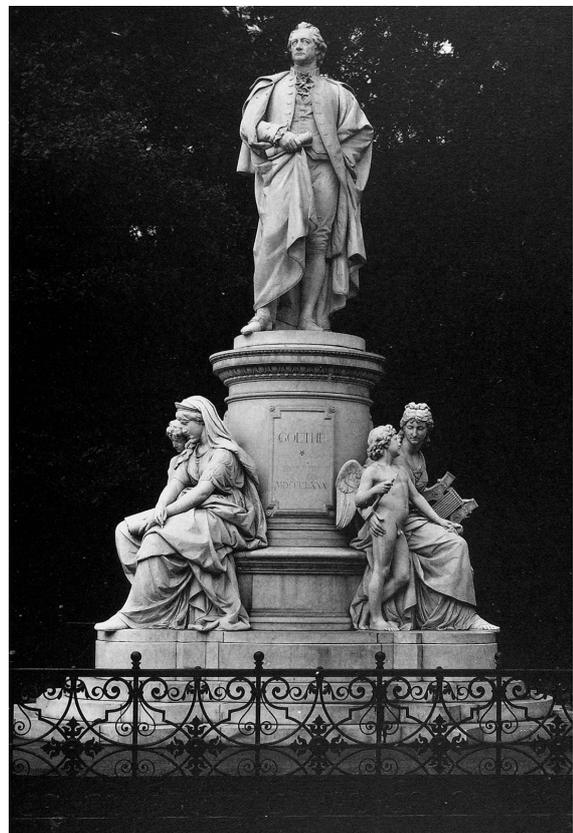


Abb. 7: Fritz Schaper, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, 1880, Marmor, Berlin.



Abb. 8: Ernst Rietschel, Denkmal für Gotthold Ephraim Lessing, 1849, Bronze, Braunschweig.

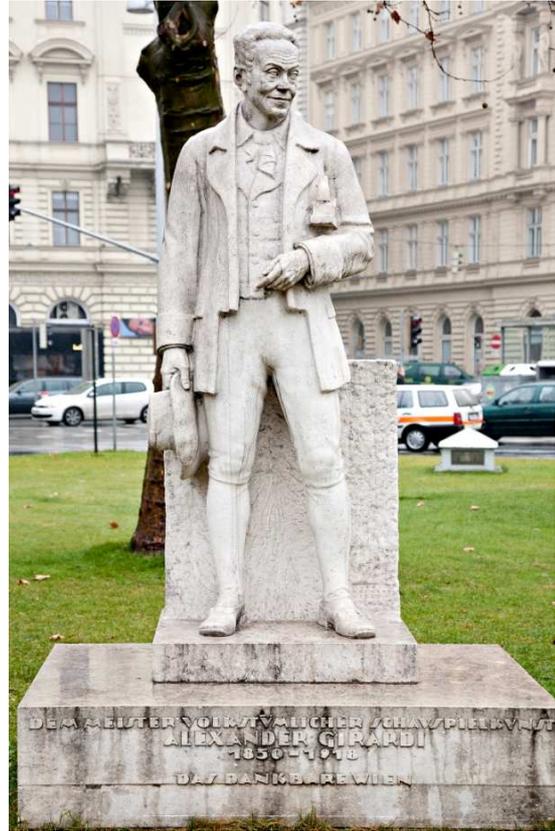


Abb. 9: Otto Hofer, Denkmal für Girardi, 1929, Marmor, Wien.

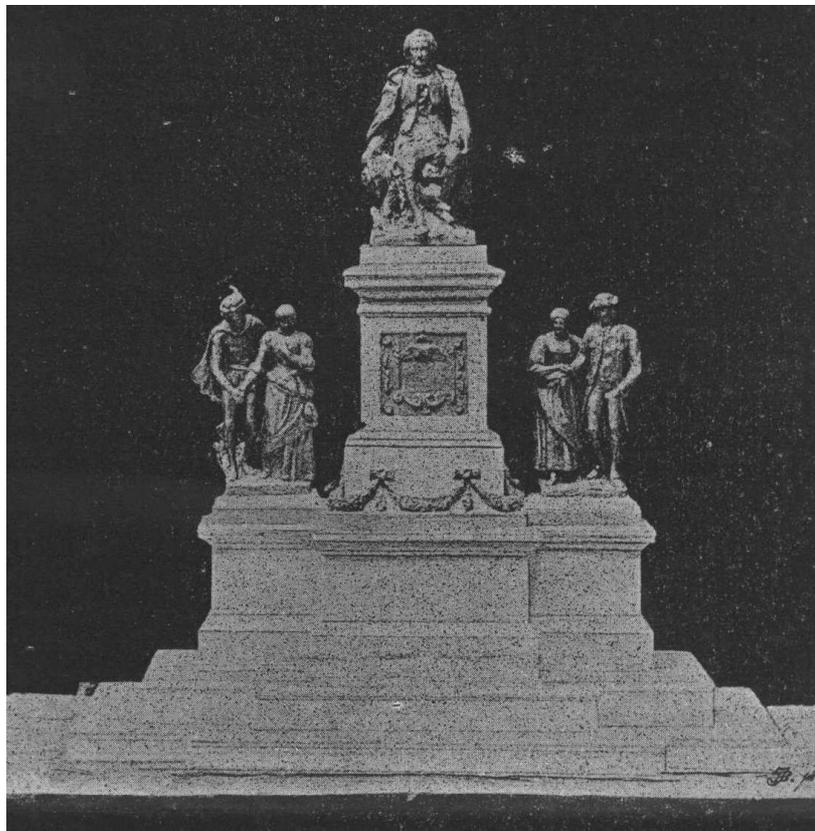


Abb. 10: Percival M.F. Hedley, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 11: Edmund Hellmer, Denkmal für Emil Jakob Schindler, 1895, Marmor, Wien.

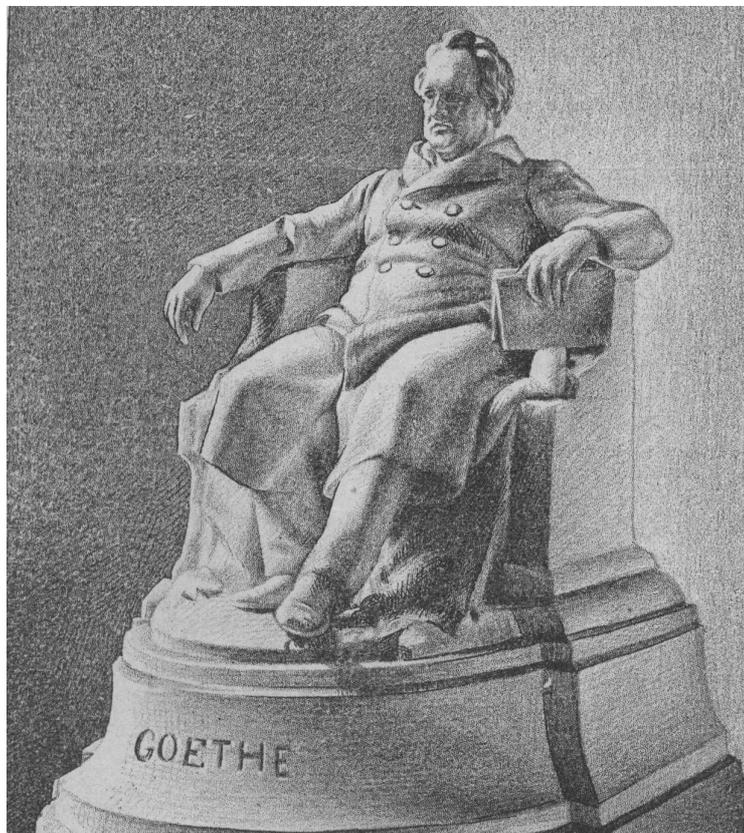


Abb. 12: Edmund Hellmer, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 13: Karlsthorn, um 800, Holz, Dom, Aachen.



Abb. 14: Otto König, Liebesgeheimnis, 1881, Marmor, Wien.

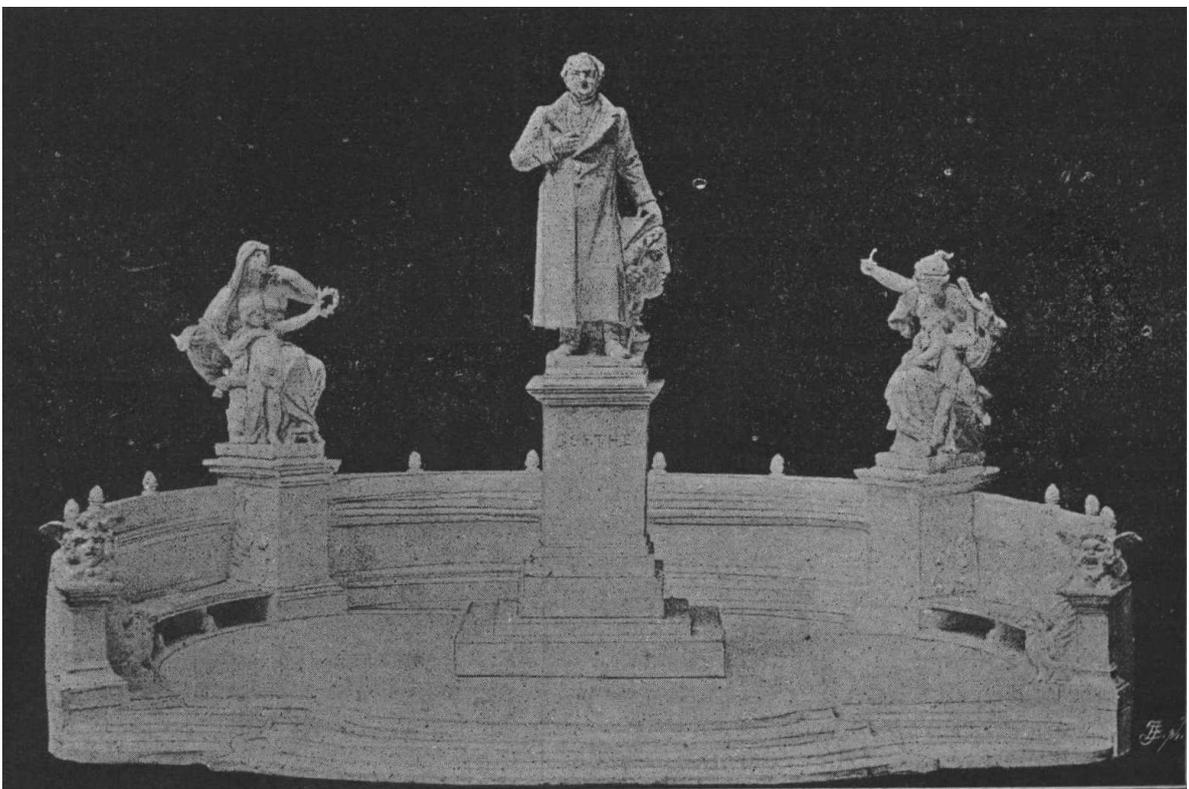


Abb. 15: Otto König, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 16: Christian Daniel Rauch, Goethe im Hausrock, 1828, Biskuit, Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethemuseum, Frankfurt.



Abb. 17: Ernst Rietschel, (posthume Vollendung durch Adolf Donnhofer und Gustav Kietz), Denkmal für Martin Luther, 1868, Bronze/Granit, Worms.



Abb. 18: Fritz Schaper, Denkmal für den Großen Kurfürsten, 1901, Marmor, Berlin.



Abb. 19: Ernst Wägener, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, 1904, Bronze/Marmor, Straßburg.



Abb. 20: Karl Kundmann/ Carl Hasenauer/ Rudolf Weyr, Denkmal für Franz Grillparzer, 1889, Marmor, Wien.

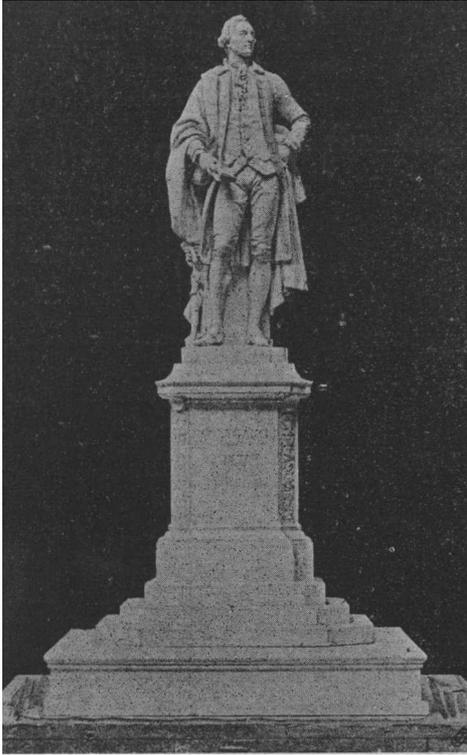


Abb. 21: Karl Kundmann, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 22: Georg Oswald May, Porträt Wolfgang von Goethes, 1779, Öl auf Leinwand, 57 x 47cm, Yale University Gallery, William A. Speck Collection New Haven, Connecticut.



Abb. 23: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, Goethe in der römischen Campagna, 1788, Öl auf Leinwand, 164 x 206cm, Städelmuseum, Frankfurt.



Abb. 24: Viktor Tilgner, Denkmal für Wolfgang Amadeus Mozart, 1896, Marmor, Wien.



Abb. 25: Viktor Tilgner, Sitzfigur für den Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Gips, 55cm, Wien.

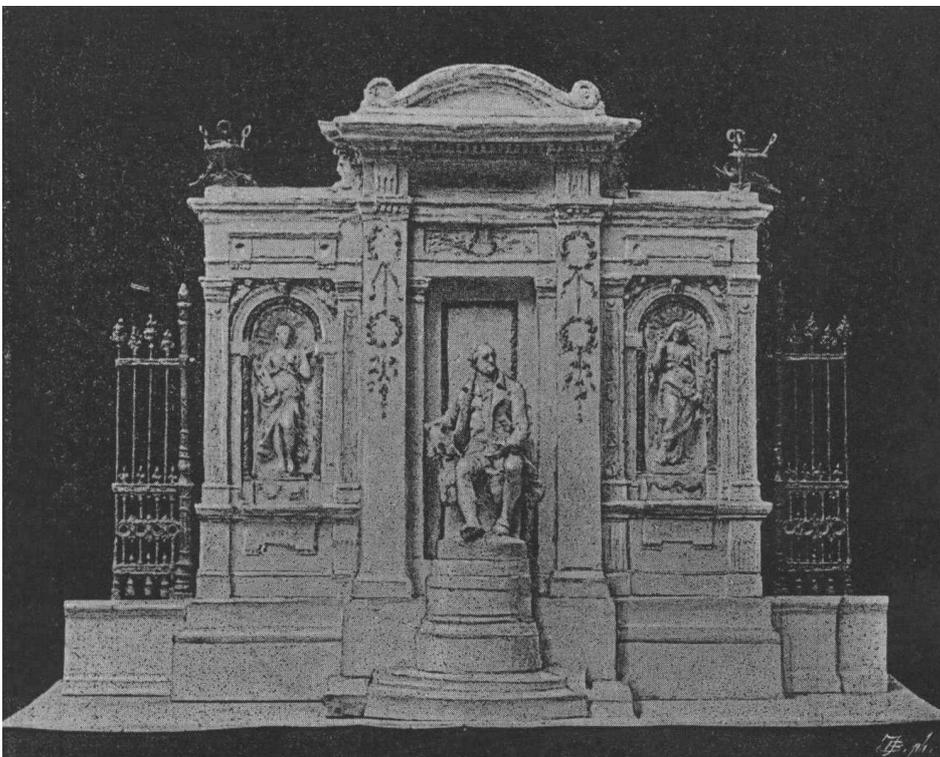


Abb. 26: Viktor Tilgner, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 27: Rudolf Weyr, Denkmal für Hans Canon, 1905, Bronze/Granit, Wien.



Abb. 28: Rudolf Weyr, Denkmal für Johannes Brahms, 1908, Marmor, Wien.

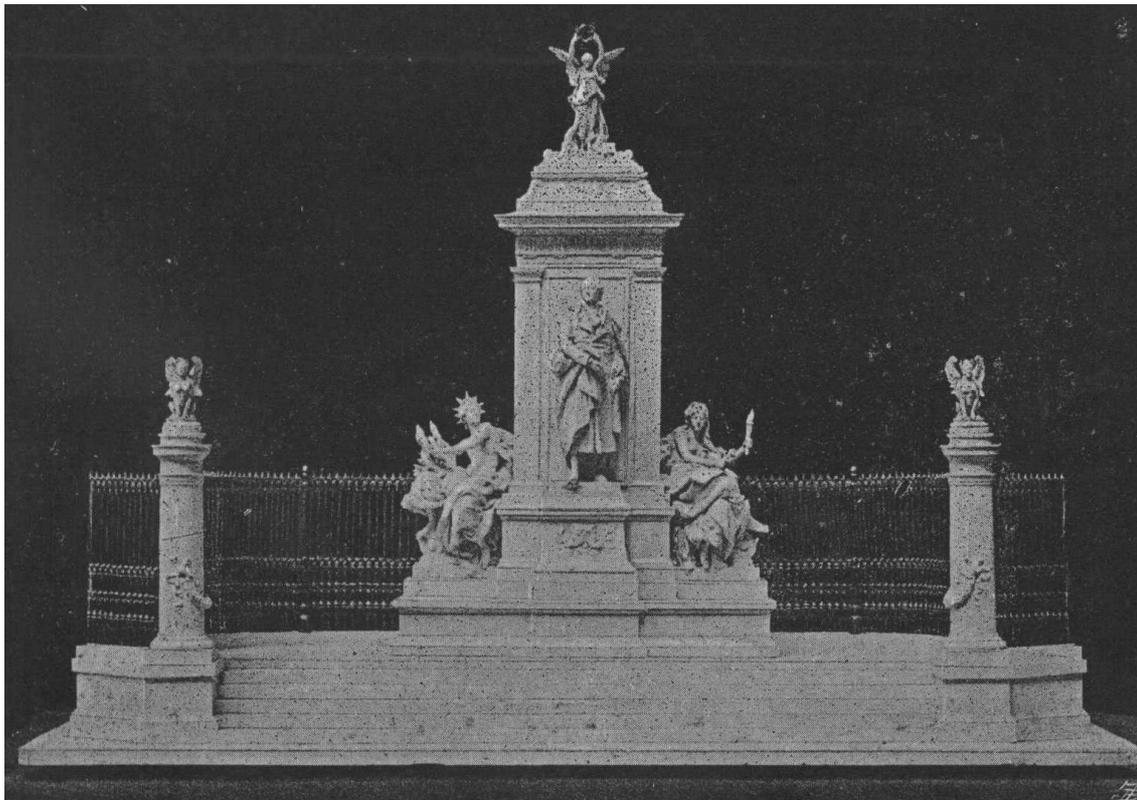


Abb. 29: Rudolf Weyr, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Wien.



Abb. 30: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung, 1890 ?, 17,5 x 9,4cm, Feder in Braun, Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 31: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung, 1890 ?, Feder in Braun, 16,4 x 9cm, Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 32: Johann Silbernagl/Franz von Neumann, Denkmal für Andreas von Liebenberg, 1890, Marmor/Bronze, Wien.

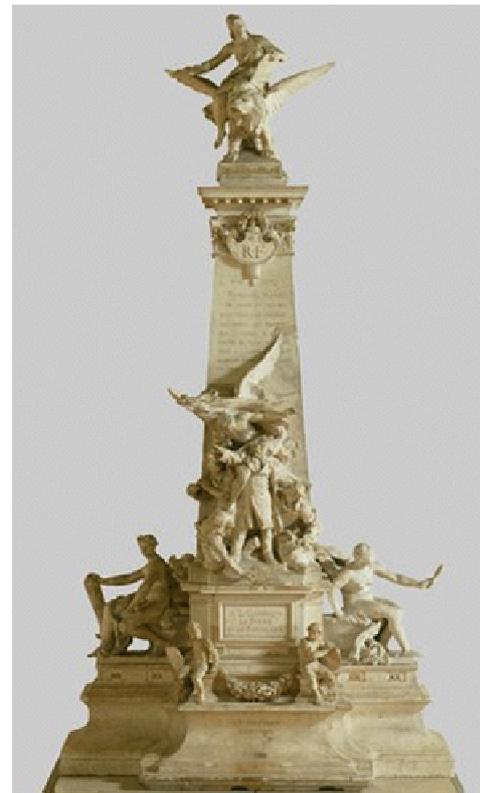


Abb. 33: Jean-Paul Aubé/Louis-Charles Boileau, Denkmal für Leon Gambetta, 1884, Modell, Gips, Musée d'Orsay, Paris.



Abb. 34: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung, Feder in Braun, 21 x 16,8cm, Grafische Sammlung Albertina, Wien.



Abb. 35: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung, 1890?, Bleistift, 17,4 x 12cm, Grafische Sammlung Albertina, Wien.

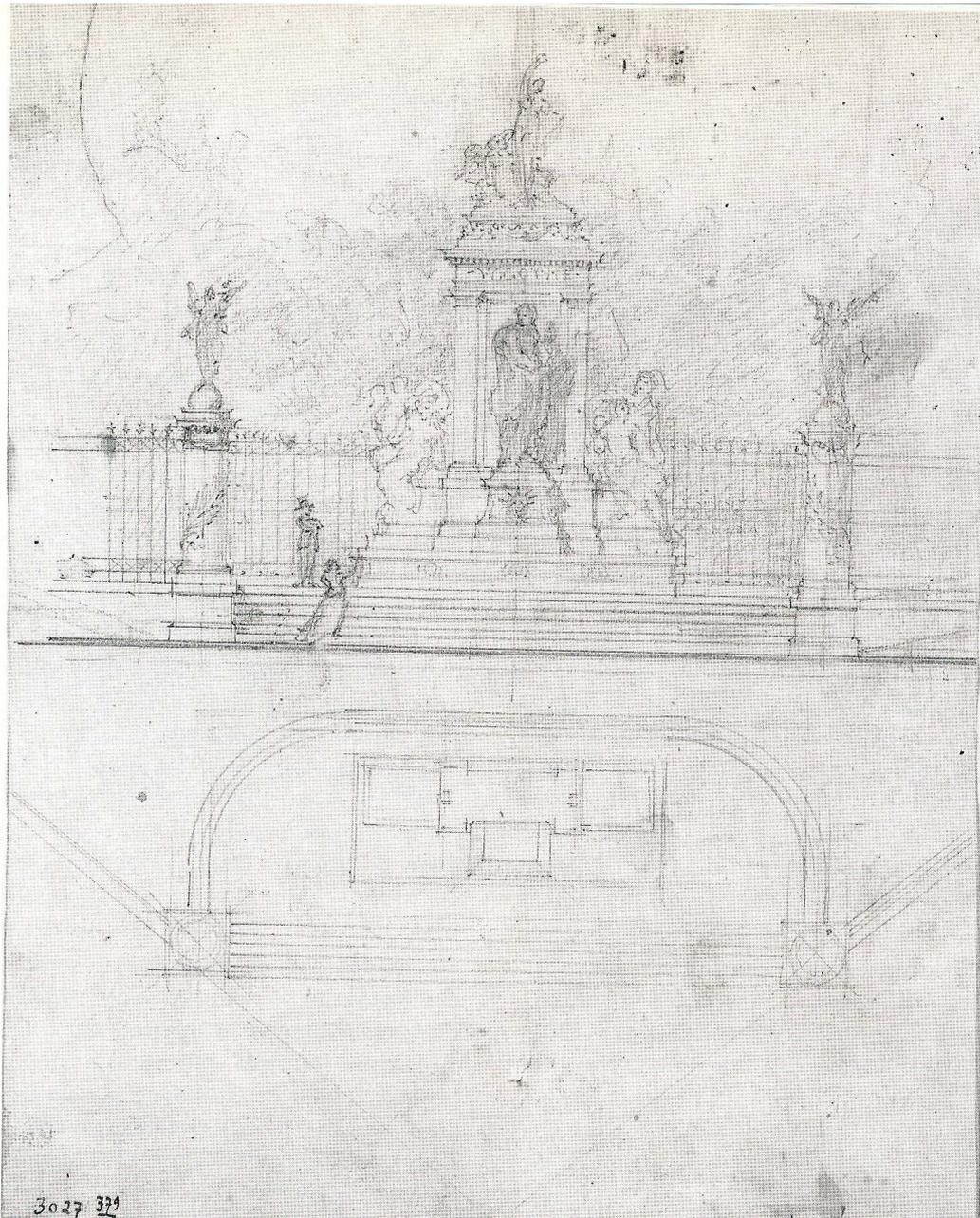


Abb. 36: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890, Bleistift, 24 x 18cm, Grafische Sammlung Albertina, Wien.

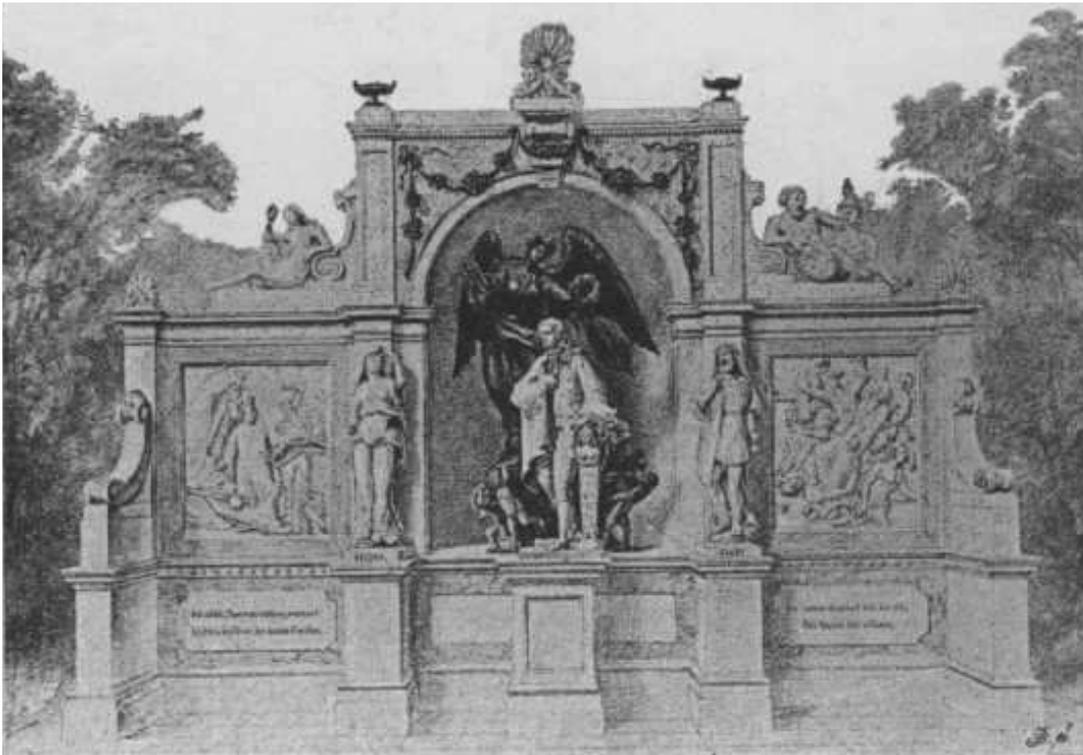


Abb. 37: Entwurf für das Goethe-Denkmal eines anonymen Zusenders, 1890, Wien.



Abb. 38: Otto Wagner, Entwurf für das Goethe-Denkmal, 1890, Heliogravur, 59,5 x 45,5cm, Wien.



Abb. 39: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung für das Goethe-Denkmal, Bleistift, 41,2 x 21cm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.

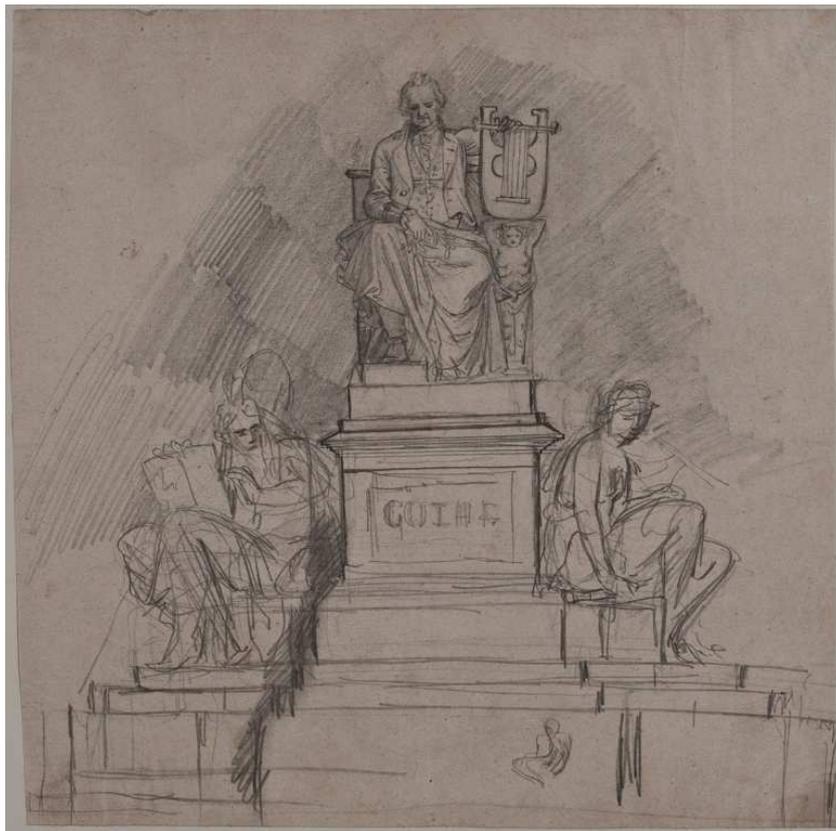


Abb. 40: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung für das Goethe-Denkmal, Bleistift, 34 x 35cm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.



Abb. 41: Rudolf Weyr, Entwurfszeichnung für das Goethe-Denkmal, Bleistift, 53,8 x 44cm, Kupferstichkabinett, Akademie der bildenden Künste, Wien.

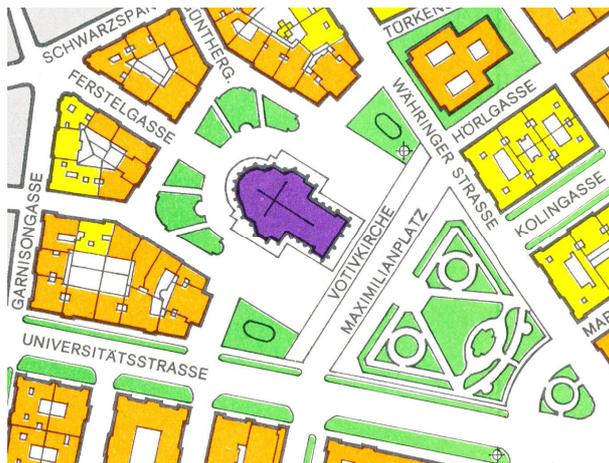


Abb. 42: Der Platz vor der Votivkirche

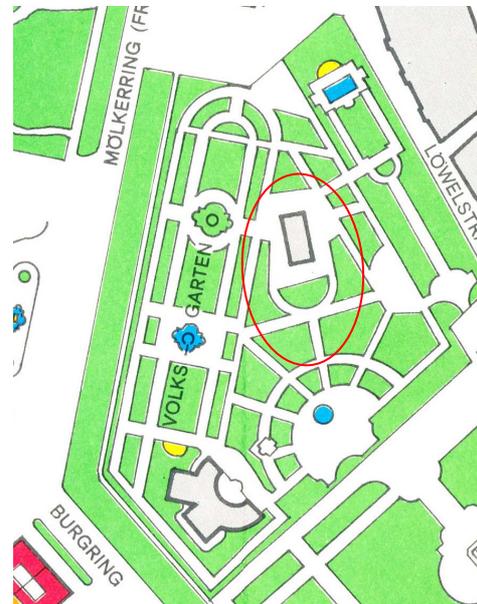


Abb. 43: Der Platz vor dem Theseustempel

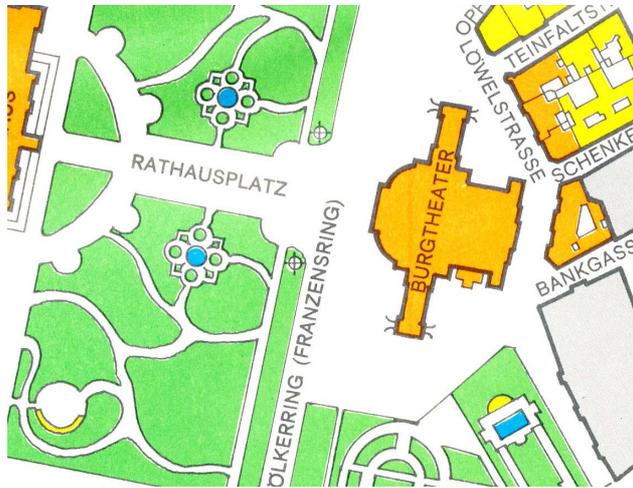


Abb. 44: Der Platz vor dem Burgtheater



Abb. 45: Der Platz gegenüber dem Schiller-Denkmal

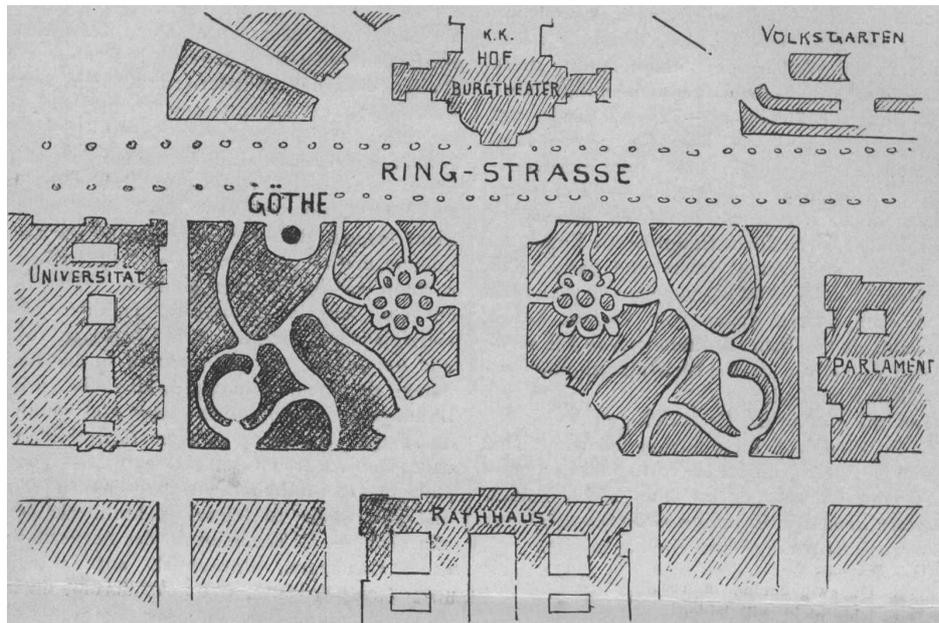


Abb. 46: Der Platz am Rande des Rathausparks

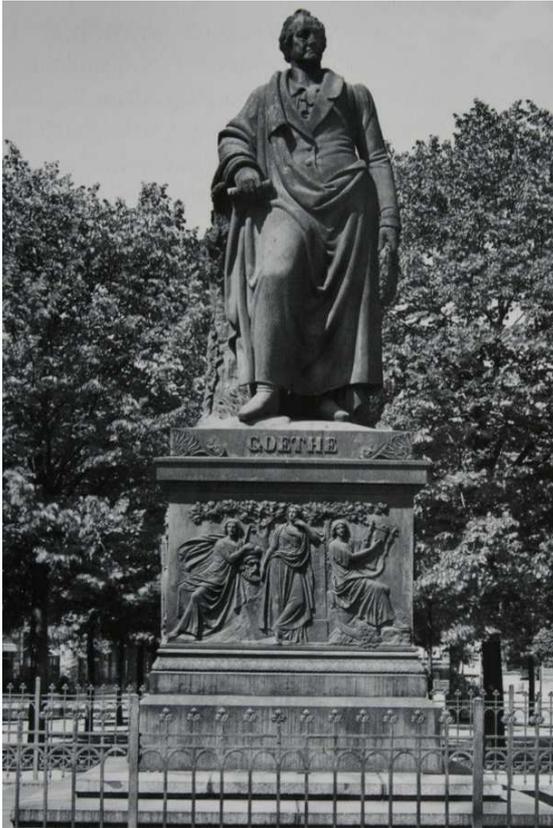


Abb. 47: Ludwig Michael Schwanthaler, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, 1844, Bronze, Frankfurt am Main.

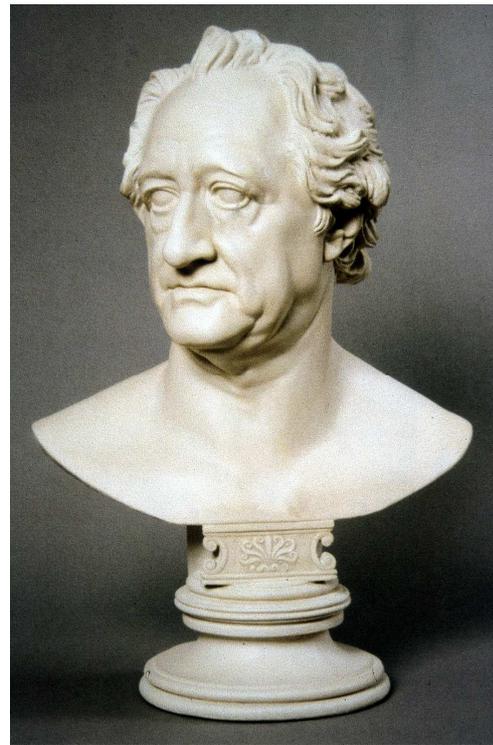


Abb. 48: Christian Daniel Rauch, Büste von Johann Wolfgang von Goethe, 1820, Gips, 57cm, Goethe-Museum Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf.

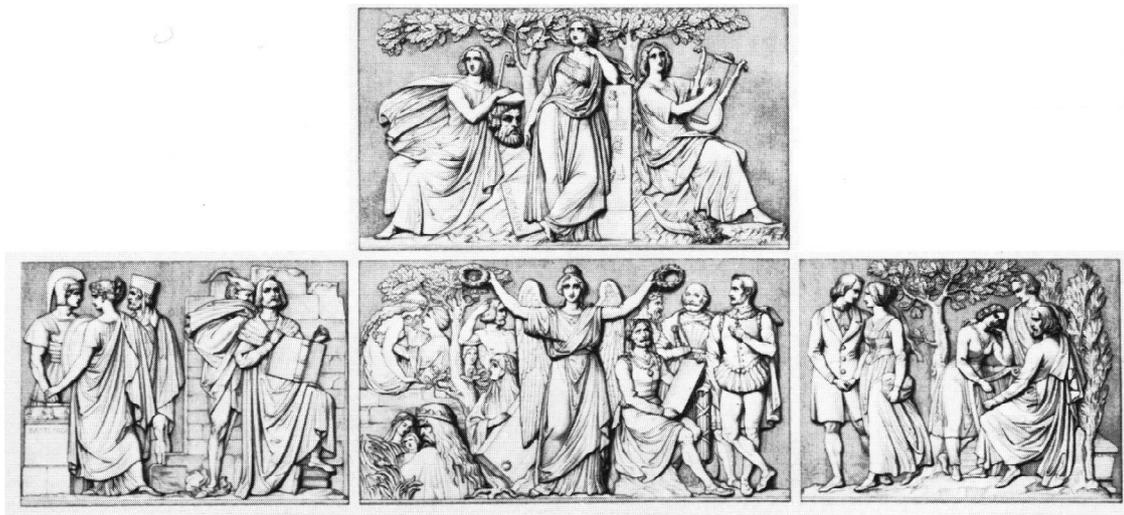


Abb. 49: Stiche der Sockelreliefs, 1844.



Abb. 50: Ernst Rietschel, Goethe-Schiller-Denkmal, 1857, Bronze, Weimar.

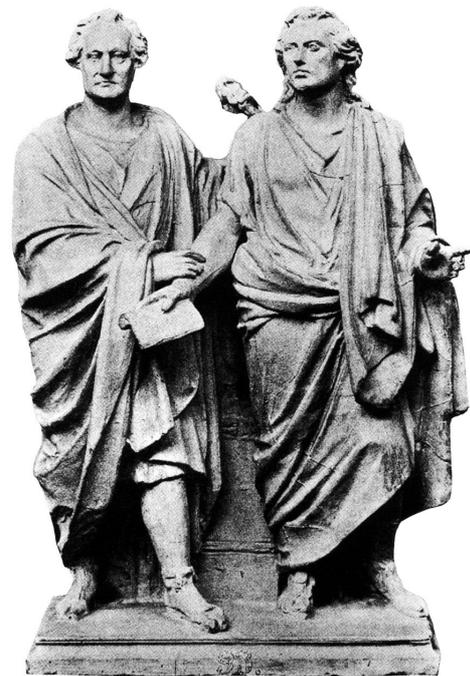


Abb. 51: Christian Daniel Rauch, erster Entwurf für das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1849, Gips, 49cm, Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 52: Christian Daniel Rauch, zweiter Entwurf für Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1849, Gips, 49cm, verschollen.

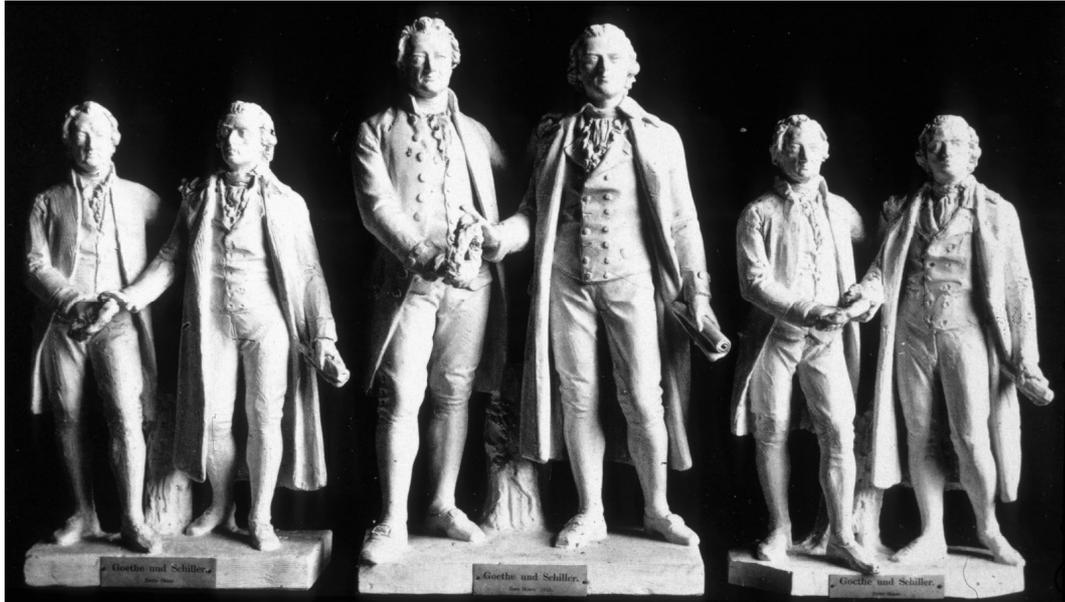


Abb. 53: Ernst Rietschel, drei Entwürfe zum Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, 1852/53, Gips, (Fotoaufnahme von Hermann Krone, 1877, das linke Modell ist nicht erhalten), Skulpturensammlung, Dresden.



Abb. 54: Johann Heinrich Danneker, Büste von Friedrich Schiller, 1796-1806, Stiftung Weimarer Klassik, Museen, Weimar.



Abb. 55: Max Widmann, Entwurf für das Goethe-Denkmal in München, 1869.



Abb. 56: Alexander Trippel, Büste von Johann Wolfgang von Goethe, 1787, Marmor, 82cm, fürstliches Residenzschloss, Arolsen.



Abb. 57: Fritz Schaper, Entwurf für ein Goethe-Denkmal in Berlin, 1870/71 (1878 überarbeitet), Bronze, 52cm, Nationalgalerie, Berlin.

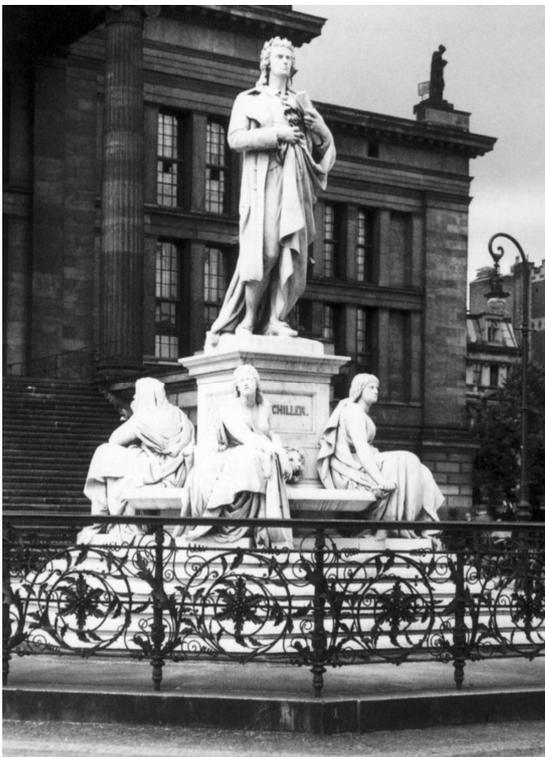


Abb. 58: Reinhold Begas, Denkmal für Friedrich Schiller, 1871, Marmor, Berlin.



Abb. 59: Joseph Karl Stieler, Porträt von Johann Wolfgang von Goethe, 1828, Öl auf Leinwand, 78,2 x 64cm, Bayrische Staatsgemäldesammlung, Neue Pinakothek, München.



Abb. 60: Karl August Schwerdgeburth, Porträt von Johann Wolfgang von Goethe, 1832, Silberstiftzeichnung, 12,7 x 16,2cm, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.



Abb. 61: Karl August Schwerdgeburth, Porträt von Johann Wolfgang von Goethe, 1832, Tuschezeichnung, Pinsel in Grau, weiß gehöht, 38 x 24cm, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.



Abb. 62: Bild von Cornelia, der Schwester Johann Wolfgang von Goethes.



Abb. 63: Schattenriss, 1774, getuscht, 9,4cm, Goethe-Museum Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf.



Abb. 64: Geschnittener Schattenriss, um 1783-85, 20,4cm, Goethe-Museum Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf.

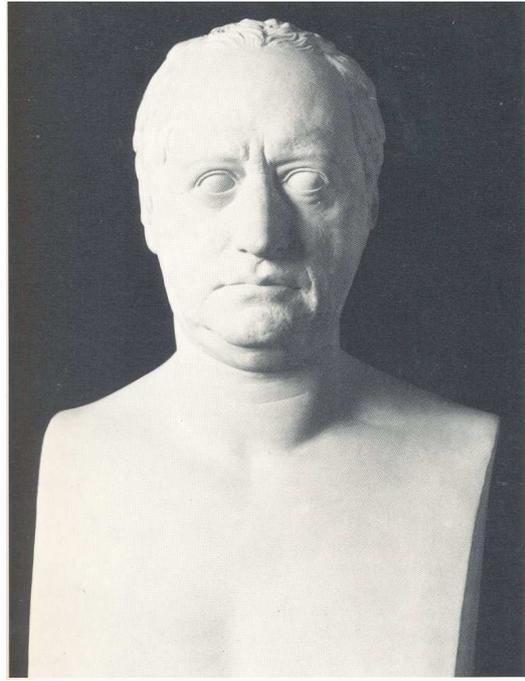


Abb. 65: Karl Weisser, Lebendmaske von Johann Wolfgang von Goethe, 1807, Goethe-Museum Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf.



Abb. 66: Friedrich Bury, Porträt von Johann Wolfgang von Goethe, 1800, Kreide, Goethe-Nationalmuseum, Weimar.



Abb. 67: Franz Gerhard von Kügelgen, Porträt von Johann Wolfgang von Goethe, 1808/09, Universitätsbibliothek, Tartu, Estland.



Abb. 68: Viktor Tilgner, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, Fotografie.

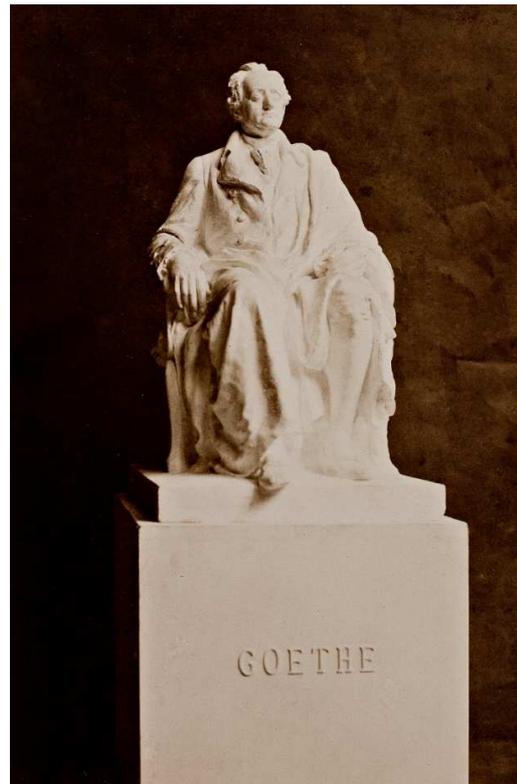


Abb. 69: Viktor Tilgner, Entwurf für das Wiener Goethe-Denkmal, Fotografie.



Abb. 70: Edmund Hellmer, Modell für das Wiener Goethe-Denkmal, 1895 ?, Wien.



Abb. 71: Fotografie von Edmund Hellmer in seinem Atelier.



Abb. 72: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, 1900, Wien.



Abb. 73: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, Relief der rechten Seite, 1900, Wien.



Abb. 74: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, Relief der linken Seite, 1900, Wien.



Abb. 75: Edmund Hellmer, Denkmal für Johann Wolfgang von Goethe, Relief der Rückseite, 1900, Wien.



Abb. 76: Christian Daniel Rauch, zweiter, dritter und vierter Entwurf für das Frankfurter Goethe-Denkmal, 1823-1824, Gips, Nationalgalerie, Berlin.



Abb. 77: Caspar von Zumbusch/Carl Hasenauer, Denkmal für Erzherzogin Maria Theresia, 1888, Wien.



Abb. 78: Bettina von Arnim, Denkmalskizze, 1832, Holzschnitt.



Abb. 79: Skulptur des Sokrates, 4. Jh. v. Chr., Carlsberg Glyptothek, Kopenhagen.

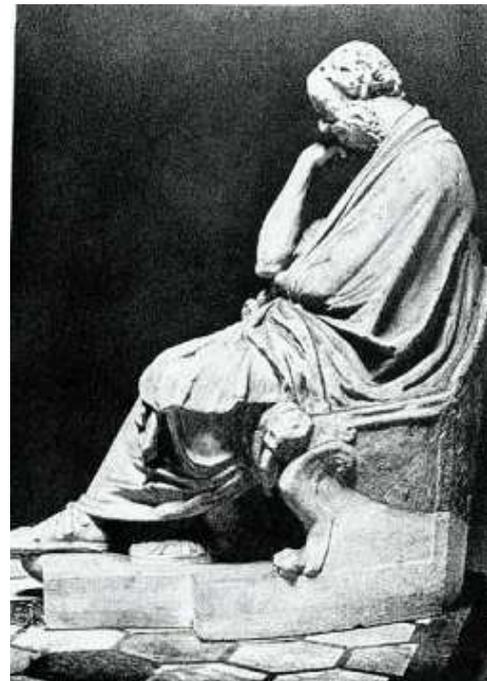


Abb. 80: Skulptur des Epikurus, 4. Jh. v. Chr., Ince Blundell Hall, Ince Blundell.



Abb. 81: Skulptur des Ramses II., ca. 1300 v. Chr., Granit, Turin.



Abb. 82: Hans Scherpe, Denkmal für Ludwig Anzengruber, 1905, Wien.



Abb. 83: Enthüllungsfeier des Wiener Goethe-Denkmal, 15.12.1900, Fotografie, Ringstraßenarchiv, Institut für Kunstgeschichte, Wien.



Abb. 84: Edmund Hellmer, Fotografie des Hilfsmodells für das Wiener Goethe-Denkmal, 1898 ?, Gips, Privatbesitz, Neunkirchen.



Abb. 85: Edmund Hellmer, Fotografie des Modells für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890 ?, Privatbesitz, Neunkirchen.



Abb. 86: Edmund Hellmer, Fotografie des Modells für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890 ?, Privatbesitz, Neunkirchen.



Abb. 87: Edmund Hellmer, Entwurfszeichnung für das Wiener Goethe-Denkmal, 1890 ?, Bleistift/Papier, Privatbesitz, Neunkirchen.



Abb. 88: Edmund Hellmer, Entwurfszeichnung für das Wiener Goethe-Denkmal, Rückseite, 1890 ?, Bleistift/Papier, Privatbesitz, Neunkirchen.

Literaturverzeichnis

Autengruber 1995

Peter Autengruber, Lexikon der Wiener Straßennamen. Bedeutung. Herkunft. Hintergrundinformation frühere Bezeichnung(en), Wien 1995.

Beck 1993

Walter Beck, Karl Julius Schröer. Eine Biographie mit neuen Dokumenten. Schröers Goethe-Schau, Dürnau 1993.

Berggruen 1883

Oskar Berggruen, Kundmann's Bildhauerwerke, in: Die Graphischen Künste, 5, 1883, S. 9-15.

Berggruen 1886

Oskar Berggruen, Rudolf Weyr's Bildhauerwerke, in: Die Graphischen Künste, 8, 1886, S. 105-116.

Berggruen 1887

Oskar Berggruen, Viktor Tilgner's Bildhauerwerke, in: Die Graphischen Künste, 10, 1887, S. 125-132.

Beyer 2005

Andreas Beyer, „Wir sind keine Griechen mehr.“ Goethe und Schiller als Denkmal in Weimar, in: Werner Frick/ Jochen Golz/ Edith Zehm (Hg.), Goethe-Jahrbuch, 122, Göttingen 2005, S. 36-42.

Bieber 1955

Margarete Bieber, The sculpture of Hellenistic age, New York 1955.

Boardman 1998

John Boardman, Griechische Plastik. Die spätklassische Zeit und die Plastik in Kolonien und Sammlungen, Mainz 1998.

Bösel 1994

Richard Bösel, Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession (Ausst. Kat., Looshaus, Wien), Wien 1994.

Buschor 1942

Ernst Buschor, Vom Sinn der griechischen Standbilder, Berlin 1942.

Buxbaum 1999

Elisabeth Buxbaum (Hg.) Goethe und Österreich. „Was ich dort gelebt, genossen,...“ (Ausst. Kat., Nationalbibliothek, Wien), Wien 1999.

CWGV

Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 1-10, Wien 1887-1897.

Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 11-22, Wien 1897-1907.

David 1903-04

J.J. David, Rudolf Weyr. Eine Würdigung seiner Kunst, in: Die Kunst, 9, 1903-4, S. 321-326.

Die Kunst 1908

Edmund Hellmer als Künstler und Erzieher, in: Die Kunst, 17, 1908, S. 145-156.

Duden 2007

Matthias Wermke (Hg.), Duden. Das Fremdwörterbuch, Mannheim 2007.

Dwars 2004

Jens-Fietje Dwars, Eine Goethe-Plastik für die „Stapelstadt des Wissens“, in: Palmbaum, 12/3 und 4, 2004, S. 15-21.

Eggert 1971

Klaus Eggert, Die Ringstraße, Wiener Geschichtsbücher, 7, Wien 1971.

Ehrlich 1997

Lothar Ehrlich, Das Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar, in: Günther Mai (Hg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896-1996. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln 1997, S. 263-277.

Falke 1887

J. von Falke, Wiener Monumente und ihre Plätze, in: Wiener Zeitung, Feuilleton, 19.2.1887, S. 2-3.

Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals 1900

Festgabe zur Enthüllung des Wiener Goethedenkmals, in: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 14, Wien 1900, Einschub zwischen den Nummern 7-9 und 10-12.

Gamer 1968

Jörg Gamer, Das Goethedenkmal der Bettine von Arnim, in: Kunstchronik, 21, 1968, S. 401-403.

Gamer 1972

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

Goethe-Denkmal Frankfurt 1844

Das Goethe-Denkmal in Frankfurt am Main, Frankfurt 1844.

Grajciarova 1983

Zelmíra Grajciarova, Sochár, Viktor Tilgner 1844-1896, Bratislava 1983.

Hainisch 1895

Marianne Hainisch, Der Wiener Goethe-Verein und seine Denkmal-Geschichte von 1878-1894, Wien 1895.

Hellmer 1900

Edmund Hellmer, Lehrjahre in der Plastik, Wien 1900.

Hellmer 1990

Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850-1935. Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1990.

Hevesi 1897

Ludwig Hevesi, Victor Tilgners ausgewählte Werke, Wien 1897.

Hevesi 1903

Ludwig Hevesi, Denkmäler, in: Kunstchronik, N.F. 14, 1903, S. 397-399.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst. Wien 1894-1908, Wien 1909.

Ilg 1890

Albert Ilg, Die Concurrenz zum Goethe-Monument, in: Die Presse, Feuilleton, 13.3.1890, S. 1-3.

Ilg 1894a

Albert Ilg, Tilgner's Goethe, in: Die Presse, Feuilleton, 26.5.1894, S. 1-2.

Ilg 1894b

Albert Ilg, die Konkurrenz um das Wiener Goethe-Denkmal, in: Frankfurter Zeitung, Morgenblatt, Feuilleton, 30.5.1894, S. 1-2.

Ilg 1895

Albert Ilg, Das Schindler-Denkmal, in: Die Presse, Feuilleton, 18.10.1895, S. 1-2.

Josch 1917

Eduard von Josch, Die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892-1917, Wien 1917.

Kapner 1969.

Gerhardt Kapner, Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien 1969.

Kapner 1970a

Gerhardt Kapner, Freiplastik in Wien, Wiener Schriften, 31, Wien 1970.

Kapner 1970b.

Gerhardt Kapner, Zur Quellenkunde der Wiener Ringstraßendenkmäler, in: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, 26, Horn 1970.

Kapner 1972

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

Kapner 1973

Gerhardt Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 9, Plastik 1, Wiesbaden 1973.

Krasa-Florian 1995

Selma Krasa-Florian, Albert Ilg und Viktor Tilgner. Zur Plastik des Neubarock in Wien, in: Friedrich Polleroß (Hg.), Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition, Wien 1995, S. 369-378.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 9, Plastik 3, Wiesbaden 1973.

Konecny 1986

Elvira Konecny, Die Familie Dumba und ihre Bedeutung für Wien und Österreich (Diss. Universität Wien), Wien 1986.

Krippel 1999a/1

Renate Krippel, Goethe und kein Ende. Von der Rezeption zur Restauration. Teil 1: Der Wiener Goethe-Verein von 1878-1998, (Diss. Universität Wien), Wien 1999.

Krippel 1999a/2

Renate Krippel, Goethe und kein Ende. Von der Rezeption zur Restauration. Teil 2: Dokumentation der Autographensammlung, (Diss. Universität Wien), Wien 1999.

Krippel 1999b

Renate Krippel, Der Wiener Goethe-Verein – Geschichte und Bedeutung. in: Elisabeth Buxbaum (Hg.) Goethe und Österreich. „Was ich dort gelebt, genossen,...“ (Ausst. Kat., Nationalbibliothek, Wien), Wien 1999, S. 21-28.

Kürnberger 1877

Ferdinand Kürnberger, Literarische Herzenssachen, Reflexionen und Kritiken, Wien 1877.

Lützow 1875

Carl von Lützow, Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873, Leipzig 1875.

Lützow 1886

Carl von Lützow, Neue Bildwerke von Otto König, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 21, 1886, S. 25-27.

Maaz 2010

Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 1, Berlin 2010.

Martinez 1893

A. Martinez, Wiener Ateliers. Biographisch-kritische Skizzen. 1. Folge, Wien 1893.

Martinez 1894a

A. Martinez, Wiener Ateliers. Biographisch-kritische Skizzen, 4. Folge, Wien 1894.

Martinez 1894b

A. Martinez, Wiener Ateliers. Biographisch-kritische Skizzen, 5. Folge, Wien 1894.

Matrikelbuch der Akademie d. bild. Künste München 1841-1884

Matrikelbuch der Akademie der Bildenden Künste München, 1841-1884, 02805 Joseph Ehteler.

http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1841-1884/jahr_1872/matrikel-02805 (Zugriff vom 17/10/11)

Medvecký 1964

Ludovít Medvecký, Viktor Tilgner, 1844-1896, (Ausst. Kat. Městská Galleria, Bratislava), Bratislava 1964.

Meißner 1983-2011

Günter Meißner (Hg.), Allgemeines Künstler-Lexikon, die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, bis jetzt erschienen Bd.1-71, Berlin (u.a.) 1983-2011.

Neue Freie Presse 1894a

Das Goethe-Denkmal. außerordentliche Generalversammlung des Goethe-Vereins, in: Neue Freie Presse, 14.6.1894, S. 6-7.

Neue Freie Presse 1894b

Notiz über Tilgners Ausstellung (ohne Titel), in: Neue Freie Presse, 27.5.1894, S. 6, Sp. 2.

Neue Freie Presse 1894c

Vom Wiener Goethe-Denkmal, in: Neue Freie Presse, Feuilleton, 17.6.1894, S. 1-3.

Neue Freie Presse 1895

Anzeige zum Goethe-Denkmal, in: Neue Freie Presse, Abendblatt, 9.3.1895, S. 1, Sp. 1-2.

Neue Freie Presse 1900a

Die Goethe-Feier im Winter, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, Feuilleton, 11.11.1900, S. 1-3.

Neue Freie Presse 1900b

Hellmer's Goethe-Monument, in: Neue Freie Presse, 16.12.1900, S. 6f.

Neue Freie Presse 1936

Edmund Hellmer und sein Goethe-Denkmal, in: Neue Freie Presse, Morgenblatt, 16.1.1936, S. 1-2.

Nachlass Tilgner 1896

Katalog des Nachlasses Victor Tilgners. Versteigerung 1.12.1896, Wien 1896.

Otten 1967

Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler. 1802-1848. Studien über sein Werk, München 1967.

Otten 1970

Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler. 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München 1970.

Poch-Kalous 1970

Margarete Poch-Kalous, Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg), Geschichte der Bildenden Kunst in Wien, Plastik in Wien, Neue Reihe 7,1, S. 165-250.

Pötzl-Malikova 1976

Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890 – 1918, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 9, Plastik 2, Wiesbaden 1976.

Presse 1893

Lokalanzeige der Presse über das Goethe-Denkmal, in: Die Presse, 7.12.1893, S. 9, Sp. 3.

Rollett 1883

Hermann Rollett, Die Goethe-Bildnisse biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt, Wien 1883.

Safranski 2005

Rüdiger Safranski, „Daß es, dem Vortreflichen gegenüber keine Freyheit giebt als die Liebe.“ Über die Freundschaft zwischen Schiller und Goethe, in: Werner Frick/ Jochen Golz/ Edith Zehm (Hg.), Goethe-Jahrbuch, 122, Göttingen 2005. S. 25-35.

Schaeffer/Göres 1980

Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980.

Schröder 1894

Karl Julius Schröder, zur Kritik der Goethe-Denkmal-Entwürfe, in: Die Presse, 29.5.1894, S. 9, Sp. 2-3.

Schröder 1989

Karl Julius Schröder, Goethe und die Liebe, Detlef Sixel (Hg.), Dornach 1989.

Schuchard 1989

Jutta Schuchard, „Goethe auf dem Postament“ – Goethe-Denkmal, in: Karl-Heinz Hahn (Hg.), Goethe-Jahrbuch, 106, Göttingen 1989, S. 278-308.

Schulze 1999

Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999.

Selbmann 1988

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

Settele 1999

Matthias Settele, Wiener Denkmäler. Wiener Stadtgeschichten vom Walzerkönig bis zur Spinnerin am Kreuz, Wien 1999.

Simson 1976

Jutta von Simson, Fritz Schaper 1841-1919, München 1976.

Simson 1996

Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Berlin 1996.

Sitte 2002

Camillo Sitte, Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen. Vermehrt um „Grossstadtgrün“, Wien 2002. (Erstausgabe 1889)

Stalla 2010

Robert Stalla, Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte, Wien 2010.

Stephan 2004

Bärbel Stephan (Hg.), Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers, München 2004.

Streitfeld 1969

Erwin Streitfeld, Karl Julius Schröder. Beiträge zur Kenntnis seines Lebens und seiner Werke, (Diss. Karl-Franzens-Universität Graz), Graz 1969.

Thieme/Becker 1907-1950

Ulrich Thieme und Felix Becker (Begr.), Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart, 1-37, Leipzig 1907-1950.

Vocelka 2007

Karl Vocelka, Österreichische Geschichte, München 2007.

Wagner-Rieger 1972-1980

Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 1-11, Wiesbaden 1972-1980.

Wahl 1930

Hans Wahl, Goethe im Bildnis, Leipzig 1930.

Wiener Bauindustrie-Zeitung 1890

Entwürfe zu einem Goethe-Denkmal, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung 25.3.1890, 7, 25, S. 251-252.

Wiener Bauindustrie-Zeitung 1901

Goethe-Denkmal in Wien, in: Wiener Bauindustrie-Zeitung, 25.4.1901, 18, 30, S. 247-248.

Wyss 1989

Beat Wyss, Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik der Moderne, Stuttgart 1989.

Zarncke 1890

Friedrich Zarncke, Kurzgefasstes Verzeichnis der Originalaufnahmen von Goethe's Bildnis, Leipzig 1890.

Zeman 2007

Herbert Zeman, Goethe lebt in Österreich. Eine Sammlung von Studien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte anlässlich der Errichtung des Goethe-Zentrums im Stift Kremsmünster, Wien 2007.

Zhem 2004

Ursula Zehm, Die Nationaldenkmäler für Goethe und Schiller in Weimar und für die Reformation in Worms, in: Bärbel Stephan (Hg.), Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers, München 2004. S. 99-107.

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1-3: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 4: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 28.

Abb. 5: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 6: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 27.

Abb. 7: Jutta von Simson, Fritz Schaper. 1841-1919, München 1976, Abb. 57, S. 117.

Abb. 8: Ursula Zehm, die Nationaldenkmäler für Goethe und Schiller in Weimar und für die Reformation in Worms, in: Bärbel Stephan (Hg.), Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers, München 2004, Abb. 4, S. 85.

Abb. 9: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 10: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 30.

Abb. 11: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 12: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 20.12.1890, Jg. 5, Nr. 12, S. 1.

Abb. 13: © Domkapitel Aachen, Fotografie von Roland Wetzler.

Abb. 14: Carl von Lützow, Neue Bildwerke von Otto König, in: Zeitschrift für bildende Kunst, 21, 1886, S. 24.

Abb. 15: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 28.

Abb. 16: Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch. Oeuvre-Katalog, Peter Bloch (Hg.), Berlin 1996, Kat.-Nr. 164, S. 268.

Abb. 17: Ursula Zehm, Die Nationaldenkmäler für Goethe und Schiller in Weimar und für die Reformation in Worms, in: Bärbel Stephan (Hg.), Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers, München 2004, Abb. 7, S. 107.

Abb. 18: Jutta von Simson, Fritz Schaper 1841-1919, München 1976, S. 146, Abb. 78.

Abb. 19: Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988, S. 153.

Abb. 20: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 21: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 28.

Abb. 22: Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, Abb. 15, S. 71.

Abb. 23: Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, Abb. 27, S. 92.

Abb. 24: Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.

Abb. 25: Wien Museum, Inv.-Nr. 75.555.

Abb. 26: Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 29.

- Abb. 27-28:** Fotografie von Sabrina Liska, Januar 2012.
- Abb. 29:** Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 29.
- Abb. 30:** Grafische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 30271/182.
- Abb. 31:** Grafische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 30271/96.
- Abb. 32:** Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.
- Abb. 33:** Musee D'Orsay, Paris, Inv.-Nr. DO 1980 13.
- Abb.34:** Grafische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 30271/142.
- Abb. 35:** Grafische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 30271/125r.
- Abb. 36:** Grafische Sammlung Albertina, Wien, Inv.-Nr. 30271/379.
- Abb. 37:** Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 30.6.1890, Jg. 5, Nr. 6-7, S. 30.
- Abb. 38:** Einige Skizzen, Projecte und ausgeführte Bauwerke von Otto Wagner, 1. Teil, Wien 1892, Nr. 10.
- Abb. 39-40:** Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Kassette Rudolf Weyr (keine eigene Inventarnummer).
- Abb. 41:** Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste, Wien, Inv.Nr. 30.100.
- Abb. 42-45:** Manfred Wehdorn, Die Bautechnik der Wiener Ringstraße, Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, 11, Wiesbaden 1979, Ausschnitt aus dem Übersichtsplan Nr. 6 (Bezeichnungen der Straßen, Plätze und Brücken von 1904).
- Abb. 46:** Chronik des Wiener Goethe-Vereins, 25.9.1890, Jg. 5, Nr. 8-9, S. 36.
- Abb. 47:** Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 1, Berlin 2010, S. 118, Abb. 119.
- Abb. 48:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 184, Abb. 133.
- Abb. 49:** Frank Otten, Ludwig Michael Schwanthaler. 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludiwg I. von Bayern, München 1970, Abb. 188.
- Abb. 50:** Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland. Zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg, 1, Berlin 2010, S. 109, Abb. 120.
- Abb. 51:** Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Berlin 1996, S. 437, Kat.Nr. 298.
- Abb. 52:** Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Berlin 1996, S. 438.
- Abb. 53:** Ursula Zehm, Die Nationaldenkmäler für Goethe und Schiller in Weimar und für die Reformation in Worms, in: Bärbel Stephan (Hg.), Ernst Rietschel 1804-1861. Zum 200. Geburtstag des Bildhauers, München 2004. S. 99-107, S. 101, Abb. 2.
- Abb. 54:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 189, Abb. 138.

- Abb. 55:** Rolf Selbmann, Dichterdenkmäler in Deutschland. Literaturgeschichte in Erz und Stein, Stuttgart 1988, S. 98.
- Abb. 56:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 182, Abb. 131.
- Abb. 57:** Jutta von Simson, Fritz Schaper 1841-1919, München 1976, S. 75, Abb. 14.
- Abb. 58:** Bernhard Maaz, Skulptur in Deutschland. Zwischen Französische Revolution und Erstem Weltkrieg, 1, Berlin 2010, S. 167, Abb. 202.
- Abb. 59:** Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, S. 178, Abb. 72.
- Abb. 60:** Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, S. 191, Abb. 78.
- Abb. 61:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 174, Abb. 123.
- Abb. 62:** Otto Jahn (Hg.), Briefe an Leipziger Freunde, Leipzig 1849, S. 235.
- Abb. 63:** Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, S. 56, Abb. 4.
- Abb. 64:** Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, S. 85, Abb. 22.
- Abb. 65:** Emil Schaeffer/Jörn Göres, Goethe - seine äußere Erscheinung. Literarische und künstlerische Dokumente seiner Zeitgenossen, Frankfurt 1980, S. 114, Abb. 40.
- Abb. 66:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 169, Abb. 119.
- Abb. 67:** Sabine Schulze, Goethe und die Kunst, (Ausst. Kat., Schirn-Kunsthalle, Frankfurt) Stuttgart 1999, S. 168, Abb. 118.
- Abb. 68:** Wienmuseum, Wien, Inv.-Nr. 72.691/3.
- Abb. 69:** Wienmuseum, Wien, Inv.-Nr. 72.691/5.
- Abb. 70:** Archiv des Wiener Goethe-Vereins, Stift Kremsmünster.
- Abb. 71:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850-1935. Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1990, S. 28.
- Abb. 72-75:** Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.
- Abb. 76:** Jutta von Simson, Christian Daniel Rauch, Oeuvre-Katalog, Berlin 1996, Kat.-Nr. 124.
- Abb. 77:** Fotografie von Sabrina Liska, Dezember 2011.
- Abb. 78:** Hermann Rollett, Die Goethe-Bildnisse biographisch-kunstgeschichtlich dargestellt, Wien 1883, S. 282, Abb. 110.
- Abb. 79:** Margarete Bieber, The sculpture of Hellenistic age, New York 1955, Abb. 135.

Abb. 80: Margarete Bieber, *The sculpture of Hellenistic age*, New York 1955, Abb. 164.

Abb. 81: Ernst Buschor, *Vom Sinn der griechischen Standbilder*, Berlin 1942, Abb. 10.

Abb. 82: Fotografie von Sabrina Liska, Januar 2012.

Abb. 83: Ringstraßenarchiv, Institut für Kunstgeschichte, Wien, Mappe III/40-1510.

Abb. 84-88: Nachlass Edmund Hellmer, Privatbesitz Dr. Elisabeth Zimmert.

Abstract

Kurz bevor das Schiller-Denkmal in Wien enthüllt wurde, rief Graf von Auersperg dem Goetheforscher Karl Julius Schröer zu: „*Das nächste Denkmal muss in Wien nun ein Goethe-Denkmal sein!*“ Am 4. Januar 1878 fand die Gründung des heute noch bestehenden Wiener Goethe-Vereins statt, der es sich zur Aufgabe machte Johann Wolfgang von Goethe in Wien ein Denkmal zu errichten.

Die Entstehungsgeschichte nimmt einen Zeitraum von 22 Jahren ein und umfasste, neben der endgültigen Konkurrenz zwischen den bedeutenden Wiener Bildhauern Edmund Hellmer und Viktor Tilgner, noch einen inoffiziellen Wettbewerb. Für diesen schufen die Bildhauer Karl Kundmann, Rudolf Weyr, Josef Echteler, Percival M. F. Hedley, Edmund Hellmer, Viktor Tilgner, Otto König und Hans Bitterlich Entwürfe, die am 9. März 1890 im Künstlerhaus öffentlich präsentiert wurden. Danach wurden sie einmalig im Monatsblatt des Goethe-Vereins abgebildet und sind seitdem in Vergessenheit geraten. Im Zuge dieser Arbeit werden sie erstmals beschrieben, typologisiert und in die Denkmaltradition des 19. Jahrhunderts eingeordnet.

Weiters wird auf bereits früher entstandene Denkmäler des Dichturfürsten eingegangen, das Thema „Goethe in der Kunst“ angeschnitten und das Wiener Goethe-Denkmal in den Kontext der anderen Künstlerdenkmäler der Ringstraße gestellt.

Lebenslauf

Claudia Kuntner

Kontakt: claudia.kuntner@gmx.at

Geboren am 3. Jänner 1985 in Wien, Österreich

Ausbildung:

- 2007-2012 **Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien**
Schwerpunkte: neuere und österreichische Kunstgeschichte
- 2005-2007 **Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien**
- 2003-2005 **Kolleg für Kultur- und Kongressmanagement, HLA Baden**
Schwerpunkte: Tagungs- und Kongressmanagement, Event- und Kulturmanagement
Abschluss mit EU-Diplom der Wirtschaftskammer Wien, Diplomprüfung mit Auszeichnung bestanden
- 1995-2003 **Realgymnasium, Bernoullistraße 3, 1220 Wien**
Matura mit Auszeichnung bestanden

Arbeitspraxis:

- Seit 2005 **Passenger Service Agent, Austrian Airlines, Flughafen Wien**
Check-in der Passagiere, Flugabschluss am Gate, Irregularity Care,
Zusatzqualifikation: Fremdairlinesysteme für Qatar Airways und Emirates

Sprachkenntnisse:

- ▶ Englisch ausgezeichnete Kenntnisse in Wort und Schrift
- ▶ Französisch gute Kenntnisse in Wort und Schrift
- ▶ Lateinergänzungsprüfung im Oktober 2009 an der Universität Wien abgelegt