



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

Das Deutschmeister-Denkmal (1906)

- Huldigung des Soldatentums

zwischen ehrlichem Gedenken

und politischer Propaganda.

Verfasserin:

Astrid Herold

angestrebter akademischer Titel:

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper

1. Inhaltsverzeichnis:

1. Inhaltsverzeichnis:.....	3
2. Einführung:	7
3. Methodik:	8
4. Wichtigste Primärquellen und Sekundärliteratur:	9
5. Ein Denkmal ist...:	14
6. Die Deutschmeister:	16
7. Die Armee und ihre Verbindung zur Bevölkerung:	19
8. Gesellschaftliche Situation Wiens um 1900:	23
9. Der Standort eines Denkmals:	25
9.1. Der Standort – Die Wiener Ringstraße:	25
9.2. Die Wiener Ringstraße und das Kriegerdenkmal:	28
10. Der Bildhauer Johannes Benk (27.07.1844 Wien – 12.03.1914 Wien):	33
11. Das Verhältnis Künstler - Auftraggeber im 19. Jahrhundert:	38
12. Das Deutschmeister-Denkmal:	40
12.1. Das Deutschmeister-Denkmal und das historische Erinnern:	44
12.2. Das Deutschmeister-Denkmal und die Historienmalerei:	46
12.3. Die Sockelzone des Deutschmeister-Denkmal:	47
12.3.1. Das Relief – „Die Schlacht von Zenta“:	48
12.3.2. Das Relief – „Die Schlacht bei Kolin“:	48
12.3.3. Vorbilder der Reliefs:	50
12.3.4. Die Reliefs - Inspirationsquelle Arsenal:	52
12.3.5. Die Reliefs und der Tod:	54
12.3.6. Der Sockel als künstlerisches Experimentierfeld:	55
12.4. Die allegorische Mittelzone:	56
12.4.1. Der Grenadier von Landshut – Soldatentreue und Todesmut:	57
12.4.2. Der Grenadier von Landshut und der Tod:	58
12.4.3. Der Grenadier von Landshut als Märtyrer:	59
12.4.4. Der treue Kamerad, Valeggio, 1814:	60
12.4.5. Der pädagogische Charakter des Deutschmeister-Denkmal:	63
12.5. Die Vindobona:	64
12.5.1. Die Vindobona - Allegorien in Kriegerdenkmälern:	65
12.5.2. Die Allegorie der Vindobona und das Deutschmeister-Denkmal:	66
12.5.3. Das Rollenklischee der Frau in der Malerei des 19. Jahrhunderts:	68

12.5.4.	Bedeutungsgehalt der Vindobona:.....	69
12.5.5.	Vorbilder der Vindobona in Wien:	70
12.5.6.	Frau in Wien um 1900:	74
12.6.	Die Denkmalspitze - Der Deutschmeister-Fahnenträger:	76
12.6.1.	Gedächtniskultur – „Der unbekannte Soldat“:.....	77
12.6.2.	Österreich und „Der unbekannte Soldat“:	79
12.6.3.	Die Regimentsfahne der Deutschmeister:	80
12.6.4.	Die Bedeutung der Fahne:.....	81
12.6.5.	Der Fahnenträger – Inspirationsquellen:	85
12.6.6.	Aussage des Fahnenträgers:.....	88
12.7.	Die Rückseite des Deutschmeister-Denkmal:	91
12.7.1.	Der österreichische Kaiseradler und die Symbolik des Adlers:	92
12.7.2.	Der Doppeladler und die Stadt Wien:	93
12.7.3.	Inspirationsquellen für den Doppeladler:	95
12.7.4.	Die Dynastie auf die Rückseite verbannt:.....	95
12.8.	Die Inschriften des Deutschmeister-Denkmal:	97
12.8.1.	Die Inschrift - „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“:.....	98
12.8.2.	Die Inschriften - Die bedeutendsten Schlachten:.....	99
12.9.	Der architektonische Aufbau und die Materialsemantik:	100
12.9.1.	Der Obelisk:	101
12.9.2.	Die Materialsemantik:	103
12.9.3.	Die architektonische Umrahmung:	104
13.	Die Entstehungsgeschichte des Deutschmeister-Denkmal:	110
13.1.	1896 - Das 200jährige Regimentsjubiläum:.....	110
13.2.	1896 - Die Grundsteinlegung des Denkmal:	111
13.3.	1897 – Die Zeit nach dem Deutschmeister-Jubiläum:.....	112
13.4.	1899 - Deutschmeister-Schützenkorps und das Denkmal-Komitee:.....	112
13.5.	1902 - Die Denkmal-Konkurrenz:	113
13.6.	1903 - Die Preisvergabe der Denkmal-Konkurrenz:	114
13.6.1.	Der Preisrichter Edmund Hellmer:	116
13.6.2.	Die prämierten Modelle: 1. Preis: Nr. 38 „Sieg und Ruhm“, Professor Hans Bitterlich:.....	119
13.6.3.	Die prämierten Modelle: 2. Preis: Nr. 30 „Siegessäule“, Wilhelm Seib, akademischer Bildhauer:.....	122

13.6.4.	Die prämierten Modelle: 3. Preis: Nr. 24 „Virtuti militari“ Bildhauer Arthur Strasser und Architekt Rudolf Dick:.....	125
13.6.5.	Die prämierten Modelle: Ehrende Anerkennungen - Nr. 35 „Soldatentreue“ von Ernst Hegenbarth und Nr. 15 „Ehre, Freiheit und Vaterland“ von Josef Müllner:	127
13.7.	1903 - Das Wettbewerbsergebnis und das Denkmal-Komitee:	129
13.8.	1903 bis 1906 – Ein Denkmal entsteht:.....	134
13.9.	1906 – Die Enthüllungsfeierlichkeiten:.....	135
13.9.1.	Die Enthüllungsfeierlichkeiten - Das Volksfest:.....	138
13.9.2.	Berichte in den Zeitungen zur Denkmal-Enthüllung:	140
14.	Intention der Deutschmeister:	143
15.	Intention der Gemeinde Wien:	145
16.	Intention des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger:.....	147
16.1.	Dr. Karl Lueger und die Christlichsoziale Partei:.....	147
16.2.	Dr. Karl Lueger und die Kunst:.....	150
16.3.	Dr. Karl Lueger und die Konkurrenz zur Sozialdemokratie:.....	151
17.	Intention des Bildhauers Johannes Benk:	153
18.	Die Funktion von Kriegerdenkmälern und das Deutschmeister-Denkmal:.....	154
19.	Das Deutschmeister-Denkmal – ein Volksdenkmal:.....	155
20.	Rezeption des Deutschmeister-Denkmal:	157
21.	Das Deutschmeister-Denkmal und der Historismus:.....	159
22.	Adolf Hildebrands „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“:.....	161
23.	Zusammenfassung – Deutschmeister-Denkmal:.....	163
24.	Literaturliste:	169
25.	Abbildungsnachweis:.....	179
26.	Abstract:	183
27.	Lebenslauf:	185

2. Einführung:

Das „k.u.k. Infanterie-Regiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4“ feierte im Jahre 1896 seinen 200jährigen Bestand.¹

Dieses Jubiläum bildete den Ausgangspunkt für ein monumentales Denkmalprojekt an der Wiener Ringstraße. Erstmals war die Stadtverwaltung Wiens federführender Initiator. Am 10. Juli 1896 beschloss der Gemeinderat unter Bürgermeister Strohbach die Errichtung eines Denkmals für das Deutschmeister-Regiment. Im Laufe der Entstehungszeit gesellten sich zur Gemeinde Wien als Stifter des Monuments weitere Interessensgruppen hinzu. Das Deutschmeister-Schützenkorps wurde ein wichtiges Bindeglied zwischen der Bevölkerung Wiens und den Armeeangehörigen. Die Mitglieder verfügten über ein ausgeprägtes Wir-Gefühl und brachten die Kraft und Energie auf, die notwendigen Gelder direkt von der Bevölkerung Wiens zu lukrieren. Zum zentralen Entscheidungsgremium avancierte das neu gegründete Denkmal-Komitee.

Der skulpturale Entwurf (Abb. 01) stammt vom Bildhauer Johannes Benk. Er stellt in einer Publikation von Franz Rieger aus dem Jahre 1910 sein ausgeführtes Deutschmeister-Denkmal selbst vor. Mit den persönlichen Worten des Künstlers möchte ich meine Diplomarbeit einleiten, um das Kunstwerk vorzustellen:

„Ich war mir bewußt, daß ein Monument, welches den zweihundertjährigen Bestand eines so vielfach im Kriege erprobten Regiments zu verherrlichen bestimmt ist, die hervorragendsten Momente aus seiner Geschichte darstellen muß. Nun hat das Regiment in drei großen Kriegsepochen ruhmreich gekämpft: in den Türkenkriegen unter dem Prinzen Eugen, in den vieljährigen Kämpfen gegen Friedrich den Großen von Preußen und in den Kriegen gegen Frankreich, in der Zeit Napoleons I. Die



Modell des Deutschmeister-Denkmales für Wien.
Von Johannes Benk.

Abb. 01: Johannes Benk, Deutschmeister-Denkmal, Modell, 1906.

¹ In dieser Diplomarbeit wird der korrekte Name „k.u.k. Infanterie-Regiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4“ in der Folge abgekürzt als Deutschmeister-Regiment bzw. Deutschmeister wiedergegeben.

Kämpfe des Regiments während der beiden ersten Epochen habe ich mit den beiden Reliefs „Feuertaufe bei Zenta 1697“ und „Graf Soro bei Kolin 1757“ veranschaulicht. Die letzte Periode ist den beiden Gruppen „Der Grenadier von Landshut“ und „Der treue Kamerad“ zur Darstellung gekommen. So erscheinen die ferner liegenden Ereignisse der beiden früheren Kriepsperioden gegenüber der Verkörperung des Opfermutes und der, den Offizier wie den Soldaten unterschiedslos umfassenden Kameradschaft durch Typen aus der Franzosenzeit gleichsam in den Hintergrund gerückt; ebenso wie der das Denkmal krönende Fahnenführer im Soldatenkleide und Rüstzeug der Gegenwart sich über jene beiden, die näher liegende Vergangenheit darstellenden Gruppen erhebt. Aber das liegt in der Natur der Sache. Die Trophäen mit den Medaillonporträts des ersten und des gegenwärtigen Hoch- und Deutschmeisters umfassen noch einmal die Geschichte des zweihundertjährigen Bestandes und seiner Kämpfe unter dem Banner mit dem Doppelaar, der auch über der Trophäe seine Fittiche ausbreitet. Und die Gestalt der Vindobona, die, auf den Wappenschild der Stadt Wien gestützt, dem Fahnenträger den Kranz darreicht, drückt bildlich aus, was über ihrem Haupte auf dem Marmorpostament zu lesen ist: „Die Wiener ihren Deutschmeistern.“²

3. Methodik:

Erwin Panofskys methodischer Ansatz der ikonographischen Analyse mittels folgender drei Ebenen: der „vorikonographischen Betrachtung“, der „ikonographischen Ebene“ und der „Ikonologie“ stellt die zentrale kunstwissenschaftliche Methodik dar, die meiner Diplomarbeit über das Deutschmeister-Denkmal zugrunde liegt. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt auf den bewusst verwendeten Stilmitteln und Formen des Monuments.

In Kriegerdenkmälern des langen 19. Jahrhunderts bis zum 1. Weltkrieg fand ein begrenztes Repertoire an Symbolen häufig Verwendung. Der Löwe und der Adler, Helme und Trophäen, allegorische Figuren und bestimmte architektonische Grundformen wie Säulen und Obelisken. Die Auswahl und die formale Darstellung der gewählten Formen lassen Rückschlüsse auf den zu Grunde liegenden Symbolgehalt zu. Diese Botschaften galt es zu untersuchen.

Sehr intensiv suchte ich nach unbearbeitetem Quellenmaterial in Archiven. Dabei fand sich kein neues Archivmaterial des Künstlers Johannes Benk, das es erlaubt hätte, den künstlerischen Entstehungsprozess des Deutschmeister-Denkmals zu entschlüsseln. Daher muss das vollendete Werk für sich selbst sprechen, es bildete die Basis für eine kunsthistorische Interpretation sowie eine ikonographische Analyse.

² Rieger 1910, S. 5-6.

Ein weiterer Aspekt meiner Arbeit stellt die Einbeziehung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen dar, z.B. die Einstellung der Bevölkerung zur k.u.k. Armee oder die Lebenssituation der Menschen in Wien um 1900. Dies diente dazu, das Denkmal in der gesellschaftlichen Situation der Stadt Wien am Beginn des 20. Jahrhunderts zu verorten.

„Unabhängig von Zeit, Raum und Betrachter sind Denkmäler und Symbole leer. Sie haben keine ausschließlich an ihre Form gebundene Bedeutung und können ohne die an sie gebundene symbolische Praxis nicht entschlüsselt werden.“³

Laut Tacke können Denkmäler nur verstanden werden, wenn der soziale Raum, der sich durch das soziale Handeln erschafft und auch verändert, verstanden wird. In meiner Arbeit habe ich versucht der Frage nachzugehen, welche differenzierten Interessen die einzelnen Stiftergruppen mit der Denkmalerrichtung verbanden, welche populistischen Strategien im Hintergrund wirksam waren, welche kulturellen Codes Verwendung fanden (z.B. die Fahne), welche gesellschaftlichen und soziokulturellen Faktoren die Entstehung des Denkmals in seiner endgültigen Form beeinflussten – im Sinne einer vielschichtigen Betrachtung des Deutschmeister-Denkmal.

Der zentrale Leitgedanke bei der Analyse des sozio-kulturellen Kontextes wurde von einem Satz in einem Artikel von Wolfgang Häusler geliefert. Er schrieb in seinen Betrachtungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts in Österreich: *„Früher und sensibler als politische Programme offenbaren Werke der Kunst die Krise ihrer Zeit.“⁴*

Ist das Deutschmeister-Denkmal das Ergebnis eines krisenhaften, gesellschaftlichen Zustandes der Stadt Wien um 1900?

4. Wichtigste Primärquellen und Sekundärliteratur:

Bevor ich die wichtigsten Primär-Quellen nenne, die ich für meine Arbeit nutzen konnte, einige Worte zu jenen Originalmaterialien, die nicht ausfindig gemacht werden konnten - Archivmaterial zum künstlerischen Entstehungsprozess des Deutschmeister-Denkmal.

Trotz intensiver Suche in den wichtigsten Archiven Wiens, Anfragen u.a. im Künstlerhaus-Archiv, bei der Burghauptmannschaft, bei Bezirksarchiven, beim Heeresgeschichtlichen Museum und beim Archiv des Wien-Museums verlief die Suche nach Skizzen und Entwürfen ergebnislos.

³ Tacke 1995, S. 18.

⁴ Häusler 1991, S. 24.

Das Archiv der Stadt Wien beherbergt eine Mappe zum Deutschmeister-Denkmal. Darin finden sich keine Unterlagen über den künstlerischen Entstehungsprozess des Denkmals. Der einzige enthaltene Plan (Abb. 02) zeigt die Fundamentierungsarbeiten.⁵

Die Verlassenschaften des verstorbenen Bildhauers Johannes Benk, seiner Gattin Laura Benk und seiner Tochter Hedwig Reichert lieferten keine Hinweise auf den Verbleib des künstlerischen Nachlasses.

Die wichtigste erhaltene Primärquelle zum Deutschmeister-Denkmal stellt die „Festschrift zur Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal“ aus dem Jahre 1906 dar. Darin wird die Entstehungsgeschichte des Denkmals detailliert geschildert, die Mitglieder des Denkmal-Komitees werden genannt, die Spender-Liste komplett angeführt sowie die Geschichte des Deutschmeister-Regiments aufgerollt.

Der Architekt Anton Weber, verantwortlich für den architektonischen Teil des Deutschmeister-Denkmal, verfasste in „Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in Technischer und künstlerischer Richtung.“ (1906) das Kapitel über die Denkmale und Brunnen Wiens. Aufschlussreich ist die Beschreibung seines Teils des Deutschmeister-Denkmal.

Im Jahre 1910 erschien ein reichlich bebildertes Büchlein, das den Schülern Wiens das *„richtige Verständnis der vorhandenen Wiener Kunstdenkmäler“* näher bringen sollte. Bereits im Titel *„Das Deutschmeisterdenkmal und die Denkmalkunst in Wien“* wurde von k.u.k. Feldmarschall Franz Rieger das Deutschmeister-Denkmal an erster Stelle genannt. Er bezeichnet das Denkmal als ein *„bewundernswertes Gebilde der Monumentalkunst“* und zählt es zu *„dem Besten [...], was seit Jahrhunderten auf diesem Gebiete in Wien geschaffen wurde.“* Laut Rieger waren drei Momente ausschlaggebend für die Entstehung des Denkmals – der Wille des Denkmal-Komitees, die Hingebung des Künstlers und das Interesse und die stetige Förderung durch Erzherzog Eugen.⁶

Im Buch von Herausgeber Max von Millenkovich-Morold *„Denkmäler in Wien und Niederösterreich“* (1914) fasst Alois Veltzé das Wesentliche seiner Ausführungen in der Enthüllungsfestschrift zusammen.

Bezüglich der 1902/03 durchgeführten Denkmal-Konkurrenz konnte ich in der zeitgenössischen Presse Abbildungen der Modelle der ersten drei Preisträger und die

⁵ HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33.

⁶ Rieger 1910, S. 5-6.

Beschreibungen der Projekte ausfindig machen. Sie bilden die Basis für meine kunsthistorische Analyse.

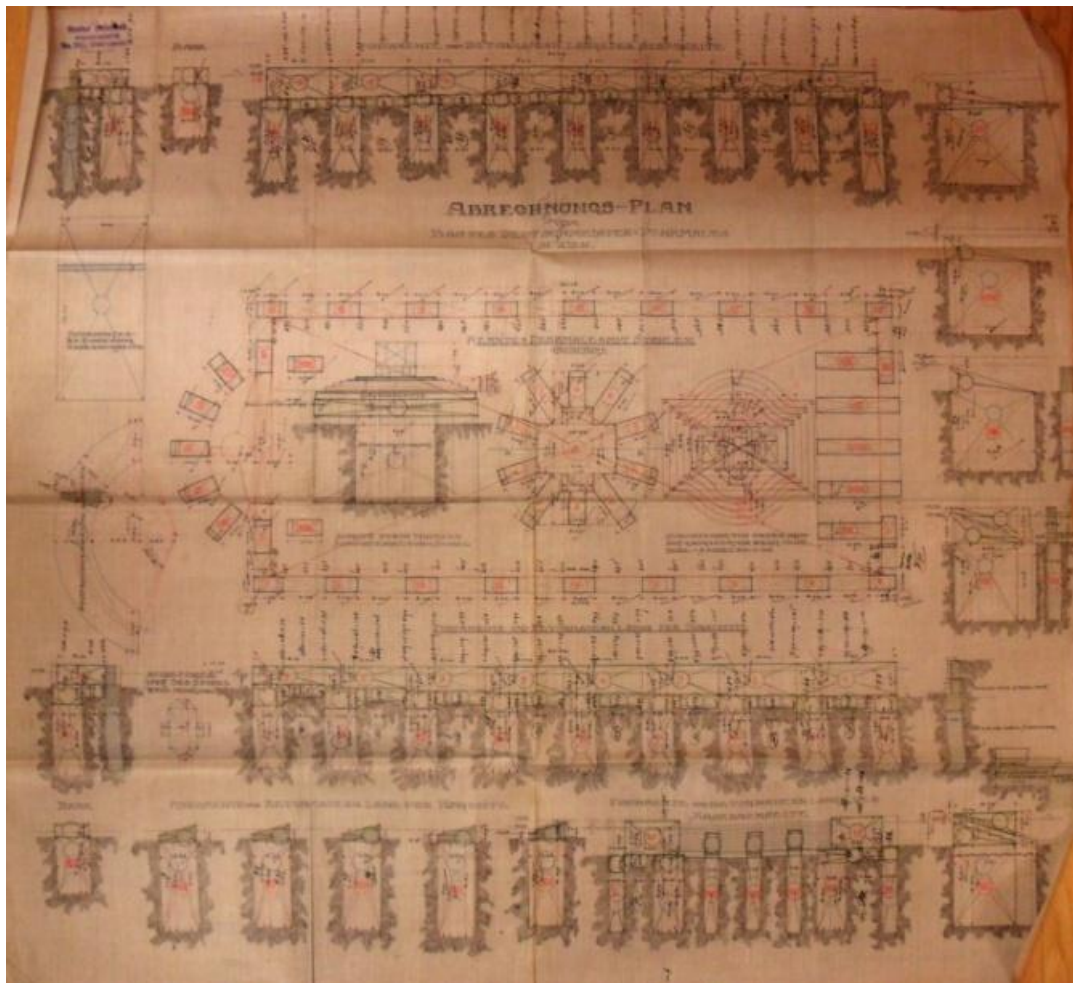


Abb. 02: Fundamentierungsplan, Stadt- und Landesarchiv Wien.

Die zeitgenössischen Zeitungsberichte veranschaulichen die Interpretation des Kunstwerks zur Entstehungszeit. Zitate aus den Zeitungen werden in meiner Diplomarbeit angeführt.

Adolf von Hildebrands „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1901) ziehe ich zur Untersuchung der formalen Gestaltung des Deutschmeister-Denkmal und seiner „Reliefhaftigkeit“ heran.⁷

Dr. Werner Lindner gibt in seiner Schrift „Denkmäler für unsere Krieger“ (1916) Ratschläge für die angemessene Gestaltung von Kriegerdenkmälern. Da das Buch nur ein Jahrzehnt nach der Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal herausgegeben wurde, lässt es Rückschlüsse auf die zeitgenössische Betrachtung dieser Denkmal-Kategorie zu.

⁷ Hildebrand 1901.

Eine umfassende Bearbeitung der Entstehungsgeschichte des Deutschmeister-Denkmal lieferte die Diplomarbeit am Institut für Sozialgeschichte von Frau Christa Rath, „Regimentsdenkmäler als Symbole für Reichseinheit und militärische Tradition. Eine Wiener Sonderentwicklung in der ausklingenden Monarchie“ aus dem Jahre 1995. Der Schwerpunkt liegt auf den geschichtlichen und sozialgeschichtlichen Aspekten des Monuments.⁸

Das Deutschmeister-Denkmal findet in Überblickswerken Erwähnung u.a. in „Die Denkmäler der Wiener Ringstraße“ (1969) und „Freiplastik in Wien“ von Gerhardt Kapner, die „Wiener Plastik im 19. Jahrhundert“ (1970) von Margarethe Poch-Kalous, „Die Plastik der Wiener Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918“ (1976) von Maria Pötzl-Malikova.

In den nachfolgend genannten Büchern und Artikeln wird das Deutschmeister-Denkmal nicht direkt behandelt. Die angeführte Literatur diente der Abklärung der Grundlagen und der Herausarbeitung spezifischer Aspekte des Monuments.

Die „Politische Gedenkkultur. Denkmäler – Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum“ (1999) von Biljana Menkovic bietet einen Überblick über die wichtigsten Aspekte öffentlicher Monumente.⁹

Zur Thematik der Identitätsstiftung durch Kriegerdenkmäler lieferte der Artikel von Reinhart Koselleck „Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden“ wichtige Basisinformationen.¹⁰

Das „Steinerne Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern“ (1998) von Herausgeber Stefan Riesenfellner bearbeitet die Thematik bezogen auf den österreichischen Raum; ein unverzichtbares Basiswerk.

Eine umfassende Behandlung der „Kriegerdenkmäler in Deutschland“ (1985) lieferte Meinhold Lurz mit seinem mehrbändigen Werk. Die ausführlichste Aufarbeitung des Themas, die ich finden konnte. Der Nachteil liegt darin, dass es keine einzige Abbildung der beschriebenen Denkmäler enthält.¹¹

„Wo sind sie geblieben? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich“ lautet der Titel des Buches von Joachim Giller u.a., darin werden die österreichischen Monumente näher in Augenschein genommen. Ein spezifischer Blick auf die Denkmäler der Steiermark

⁸ Rath 1995.

⁹ Menkovic 1999.

¹⁰ Koselleck 1979.

¹¹ Lurz 1985, 1985b und 1985c.

findet sich in „Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart“ von Stefan Riesenfellner und Heidemarie Uhl.

Walter Krause fasste in seinem Vortrag „Plastik des 19. Jahrhunderts“ (1990) die stilistische Entwicklung dieser Kunstgattung prägnant und aufschlussreich zusammen.¹²

„Die Allegorie der Austria“ (2007) behandelt Selma Krasa-Florian in ihrem Buch, darin finden sich wichtige Grundlagen zur Darstellungsform der Allegorie, die für die Bewertung der Vindobona des Deutschmeister-Denkmal genutzt werden konnten.

Der Thematik „Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? Frauenbilder in der Plastik auf öffentlichen Plätzen in Berlin“ (1992) widmet sich Silke Wenk. Sie geht der Frage nach, warum gesellschaftliche Werte meist mit Frauenfiguren dargestellt wurden. Ihre Thesen waren wichtig für die Interpretation der Vindobona, der einzigen weiblichen Figur des Denkmals.

Die Bücher von Werner Telesko u.a. „Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien“ (2010), stellen eine wichtige Basisliteratur dar. In seinem Artikel „Anton Dominik Fernkorns Wiener Erzherzog-Carl-Denkmal als nationale Bildformel“ (2007) finden sich Anregungen zur Interpretation des Deutschmeister-Fahnenträgers.

Die österreichische Historienmalerei behandelt Wolfgang Häusler in seinem Artikel „Die Zeit steht – Ihr vergeht! Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewußtsein in der Österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts“ (1991).

Aus dem Buch von Günther Berger „Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst“ (1998) konnten Informationen über Wiens Bürgermeister und seiner Einstellung zu öffentlichen Kunstwerken entnommen werden.¹³

Die Situation Österreichs zur Entstehungszeit des Deutschmeister-Denkmal entschlüsselt Ernst Bruckmüller in „Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse“ (1996).¹⁴

„Die Symbole Österreichs, Zeit und Geschichte in Zeichen“ (1995) von Peter Diem ist unverzichtbar für Informationen zu Wappen, Fahnen und sonstigen Symbolen Österreichs.¹⁵

¹² Krause 1990.

¹³ Berger 1998.

¹⁴ Bruckmüller 1996.

¹⁵ Diem 1995.

Die vollständige Angabe der verwendeten Primärquellen und Sekundärliteratur findet sich in der angefügten Literaturliste. Die Quellenangaben der Zeitungszitate und die Online-Quellennachweise finden sich als Fußnoten direkt auf den jeweiligen Seiten, in denen diese Informationen Verwendung fanden.

5. Ein Denkmal ist...:

„Unter Denkmal im ältesten und ursprünglichsten Sinne versteht man ein Werk von Menschenhand, errichtet zu dem bestimmten Zweck, um einzelne menschliche Taten oder Geschicke (der Komplexe mehrerer solcher) im Bewußtsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten.“¹⁶

Der große, österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl beginnt mit dieser Definition seine erstmals 1903 veröffentlichte, berühmte Schrift „Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung“. In den weiteren Ausführungen seiner Abhandlung erweitert er den Begriff des Denkmals maßgeblich. Der Alterswert, der historische Wert oder der Erinnerungswert, um nur einige seiner neuen Kategorien anzuführen, haben bis heute Gültigkeit im Bereich der Denkmalpflege und der Betrachtungsweise; was denn nun ein Denkmal ist.

In meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit einem Denkmal, das der ersten klassischen Definition des Begriffs entspricht. Ich verzichte daher darauf, die Theorien Riegls näher auszuführen, möchte ihn aber aus persönlicher Wertschätzung keinesfalls unerwähnt lassen. Eine andere Erweiterung der Definition des öffentlichen Denkmals findet sich bei Spielmann in Anlehnung an Hans Ernst Mittag:

„Das Denkmal ist ein von einer bestimmten Gruppe in der Öffentlichkeit an einem bestimmten Ort errichtetes und für die Dauer bestimmtes selbständiges Kunstwerk, das an Personen und Ereignisse erinnern soll. Das Denkmal ist als Symbol in der politisch-historischen Auseinandersetzung in einer Gesellschaft die Manifestation des Geschichtsbewußtseins. Es erfüllt damit die Funktion der Identifikation, Legitimation, Repräsentation, Antizipation, Interpretation und Information. Das Denkmal bedarf, um Denkmal zu sein und zu bleiben, der rituellen Rezeption. Über das Objekt selbst läßt sich das Denkmal nicht definieren, nur über seine Funktion in der Öffentlichkeit. Das Denkmal vermittelt eine statische Interpretation von Vergangenheit und verhindert einen kommunikativen Dialog. Aussagen zu komplexen Systemen und Fragestellungen können nicht vermittelt werden. Denkmale sind durch ihren Anspruch auf Dauerhaftigkeit für diskursive Auseinandersetzungen um die Bewertung von Geschichte nicht geeignet.“¹⁷

¹⁶ Riegl 1903, S. 139.

¹⁷ Spielmann 1989, S. 112-113.

Diese umfassende Erläuterung des Begriffs Denkmal enthält die wesentlichen Elemente, die ein öffentliches Denkmal charakterisieren. Zwei Basischarakteristika stechen dabei besonders hervor - die Ausrichtung auf eine unbekannte Öffentlichkeit und die auf Dauerhaftigkeit ausgerichtete Wirkung der Objekte. Doch bis das Denkmal eine öffentliche Angelegenheit wurde, hatte es eine jahrhundertelange Entwicklungsphase hinter sich gebracht.

„Seit der Renaissance begann das Denkmal die Kirchen und Friedhöfe zu verlassen, um 1800 auch den nicht-öffentlichen Landschaftsgarten wie den Schlachtenort; das sepukrale Erinnerungsmal wandelte sich zum öffentlichen Ehrenzeichen und schließlich zum politisch-pädagogischen Gedächtnisort.“¹⁸

In diesem einzigen, langen Satz fasst Günther Mai die Entwicklungsgeschichte des öffentlichen Denkmals über mehr als drei Jahrhunderte zusammen. In Städten entwickelten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts die Monumente zu markanten Gestaltungselementen. Formal bestehen Denkmäler aus einer Kombination sichtbarer künstlerischer Gestaltungselemente und den verwendeten Materialien; darüber hinaus weisen sie einen historischen und sozialgeschichtlichen Hintergrund auf. Zum Entstehungszeitpunkt erfüllen sie für die Initiatoren eine spezifische Aufgabe.

Mit dem raschen Wandel der Gesellschaftsstruktur im 19. Jahrhundert, weg von der feudalen Gesellschaft und ihrer Zentrierung in der herrschenden Dynastie, über das Gedankengut der Französischen Revolution und der bürgerlich-liberalen Gesellschaft hin zur zweiten industriellen Revolution, der Entwicklung von Massenparteien und einer neuen dominanten Bevölkerungsgruppe – der Arbeiterschaft; machte auch das öffentliche Denkmal einen massiven Wandel durch, der sowohl die künstlerischen Ausdrucksmittel betraf als auch die als denkmalwürdig erachteten Personen oder Ereignisse.

Der Beginn des 19. Jahrhunderts war in der Entwicklungsgeschichte des Denkmals dominiert von Monumenten, die das Herrscherhaus präsentierten, dem sogenannten Monarchen-Denkmal. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts, als das Bürgertum politisch an die Macht kam, wurde es hinter das Bürgerdenkmal zurückgedrängt. Gegen Ende des Jahrhunderts gesellte sich eine weitere Denkmalskategorie hinzu – das Volksdenkmal.¹⁹

Parallel zu den gesellschaftlichen Veränderungen im 19. Jahrhundert verlief das Erwachen des Nationalgefühls und eines gesteigerten Geschichtsbewusstseins. Diese geänderten

¹⁸ Mai 1997, S. 10.

¹⁹ Mai 1997, S. 20. Telesko 2010, S. 140.

Sichtweisen spiegeln sich in den verwirklichten Monumenten. Eine große Anzahl möglicher Ausdrucksformen stand zur Verfügung, die je nach Ermessen, der eigenen Intention angepasst wurden. Traditionelle Werte konnten in Zweifel gezogen oder tradiert werden. Das Denkmal entwickelte sich zu einem bedeutenden Propagandamittel, um die Bevölkerung mit den jeweiligen Wertvorstellungen, Tugendbegriffen oder Erfolgsmaßstäben vertraut zu machen. Das Medium Denkmal bot sich für die Übermittlung dauerhafter Werte an, da es selbst auf Dauerhaftigkeit ausgerichtet war, das konnte sich auch in den Materialien spiegeln oder in der Standortwahl.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden zahlreiche Monumente nach stereotypen Mustern errichtet. Kritik wurde laut. Der Publizist Ferdinand Kürnberger sprach von „*Denkmalungsarroganz*“ und „*Denkmalpest*“.²⁰

Kurz zusammengefasst lässt sich festhalten, dass Denkmäler eingespannt sind in ein kompliziertes Spannungsfeld historischer Bedingungen, unterschiedlicher sozialer Praktiken und zur Verfügung stehender künstlerischer Ausdrucksmittel. Sie erzeugen ein spezifisches Bild von historischen Ereignissen und Personen. Monumente vermitteln ein Abbild der Wertvorstellungen ihrer Initiatoren.

In solch ein komplexes Konglomerat von Einzelfaktoren war auch das Deutschmeister-Denkmal von Beginn an eingespannt. Das Novum dieses Ringstraßen-Monuments lag darin, dass erstmals in Wien ein Regiment in seiner Gesamtheit für die Verdienste in der Vergangenheit gewürdigt wurde. Das Denkmal wurde nicht einer individuellen, historischen Persönlichkeit gewidmet.

Bevor ich auf die einzelnen Einflussfaktoren eingehen werde, die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen abkläre, die künstlerischen Stilmittel des Deutschmeister-Denkmals erläutere und den Entstehungsprozess des Denkmals näher beleuchte, möchte ich jene Gruppe vorstellen, der das Monument gewidmet ist - die Deutschmeister beziehungsweise das „k.u.k. Infanterie-Regiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4“.

6. Die Deutschmeister:

Der Deutsche Orden zählt neben den Johannitern und den Templern zu jenen drei großen Ritterorden, die während der Zeit der Kreuzzüge gegründet wurden. Im Jahre 1190 riefen deutsche Kaufleute in Akkon eine Spitalbruderschaft ins Leben, diese wurde im Jahr 1198 in

²⁰ Westfeling 1980, S. 157.

den Deutschen Ritterorden umgewandelt. Neben der karitativen Aufgabe wurde die Sicherung des Christentums, notfalls mit Waffengewalt, zur Grundfunktion des Ordens, der sich in den kommenden Jahrhunderten in großen Teilen Europas ausbreitete. Der Hochmeister stand dem Orden vor. Ab dem 16. Jahrhundert lautete die Bezeichnung „Hoch- und Deutschmeister“. Der Deutsche Orden existiert noch heute; er wurde 1923 in einen geistlichen Orden mit karitativer und religiöser Ausrichtung umgewandelt.²¹

Im 12. Jahrhundert stand der Versuch, das Christentum durch die Kreuzzüge zu schützen, im Mittelpunkt der Handlungen. Die Hauptaufgabe des Deutschen Ordens im 16. und 17. Jahrhundert galt der Abwehr der Osmanen. Im Zuge dessen kam es im Jahre 1695 zur Gründung des Regiments der Hoch- und Deutschmeister.

Am 15. März 1695 verpflichtete sich Johann Wilhelm, Kurfürst von der Pfalz, gegenüber Kaiser Leopold I. in Wien *„ein Regiment zu Fuß mit zwölf Kompanien (= 2.000 Mann), aufgeteilt in drei Bataillone zu je vier Kompanien, zu übernehmen.“*²²

Die Kosten für das Regiment wurden von Franz Ludwig, dem Bruder von Johann Wilhelm, und vom Deutschen Orden übernommen. Franz Ludwig wurde zum ersten Obristhaber ernannt. Die Rekrutierung neuer Soldaten sollte im süddeutschen Raum erfolgen, der Truppenname lautete vorerst „Pfalz-Neuburg-Deutschmeister“, später verkürzt auf „Deutschmeister“. Die Offiziersposten wurden mit Ordensrittern des Deutschen Ordens besetzt. Am 3. Juli 1696 fand in Donauwörth die Angelobung der Offiziere und Soldaten statt; zu Gott gelobten sie, dem Kaiser, ihrem Regiment und ihrer Fahne treu zu dienen.²³

Im Zuge des Krieges gegen das Osmanische Reich fand am 11. September 1697 mit der sogenannte „Schlacht von Zenta“ die erste große Bewährungsprobe der Truppe statt. Im Jahre 1699 konnte die türkische Bedrohung endgültig gebannt werden. Das Deutschmeister-Regiment wurde nicht aufgelöst, wie es sonst üblich war, sondern blieb bestehen. Das war nicht zuletzt auf das große Engagement seines ersten Obristen Franz Ludwig zurückzuführen, der Zeit seines Lebens dafür sorgte, dass genug Geldmittel vorhanden waren, um Rekruten anzuwerben und Ausrüstung anzukaufen. Bei der kämpfenden Truppe war Franz Ludwig jedoch selten zu finden, als erster Regimentskommandant führte Oberstleutnant Reichsgraf Damian Hugo von Virmond (1696-1703) die „Deutschmeister“.²⁴

²¹ Perger 1992, S. 21-22.

²² Kaps 2009, S. 4.

²³ Kaps 2009 S. 9-11. Genauer Wortlaut des Eides: Kaps 2009, S. 9.

²⁴ Kaps 2009, S. 13-14. Demel 1999, S. 21.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts hatte das Regiment unter anderem in Ungarn, den Niederlanden und Italien zu kämpfen. Im Siebenjährigen Krieg errangen die Deutschmeister am 18. Juni 1757 in der „Schlacht von Kolin“ jenen Sieg, auf dessen Datum sich der offizielle Gedenktag des Regiments bezieht. Im Jahre 1769 erhielt das Regiment den Namen „Infanterieregiment Nr. 4“. Die Nummer Vier verweist auf die Zugehörigkeit zu den vier Hausregimentern des Habsburger Kaisers; das Regiment zählte nicht direkt zur Reichsarmee. Die Benennung „Hoch- und Deutschmeister“ wurde 1814 eingeführt. Die neuen Soldaten wurden im Rekrutierungsgebiet Wien und Niederösterreich angeworben.

Mitte des 19. Jahrhunderts bestand das Deutschmeister-Regiment aus fünf Bataillonen. Ihr Hauptstandort war die Rennwegkaserne in Wien. Bei der vernichtenden Niederlage des österreichischen Heeres am 03. Juli 1866 bei Königgrätz verloren auch 25 Offiziere und 465 Mann der Deutschmeister ihr Leben.²⁵

Von der Wiener Bevölkerung wurde das „k.u.k. Infanterieregiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4“ meist kurz „Deutschmeister“, „Edelknaben“, „Hoch- und Nieder“ oder „Spleni“ genannt.²⁶ Die Bezeichnung „Hausregiment“, die ursprünglich die direkte Verbindung zwischen dem Deutschmeister-Regiment und dem Kaiserhaus auswies; wurde mit der Zeit auf die Stadt Wien übertragen. Das Haus, das war nun nicht mehr das Haus Österreich sondern die Stadt Wien. Die Deutschmeister wurden dank ihrer schmackhaften Uniformen und ihrer Popularisierung in den Printmedien zu Repräsentanten Wiens.

Die Regimentskapelle war ein wichtiger Faktor für die Beliebtheit des Regiments. Von 1885 bis 1893 fungierte Carl Michael Ziehrer als Regiments-Kapellmeister. Zwei stadtbekannte Märsche, der „Deutschmeister-Regimentsmarsch“ und der „Hoch- und Deutschmeistermarsch“ trugen zur Steigerung der Bekanntheit der Truppe bei.

Im Jahre 1896 feierten die Deutschmeister ihren 200jährigen Bestand. Am 07. September 1896 erfolgte die Grundsteinlegung (Abb. 03) für das Deutschmeistermonument, durch den aktuellen Regimentsinhaber Erzherzog Eugen (1894-1912), der mit einem Hammer drei Schläge auf den Grundstein ausführte.²⁷

Zwischen dem letzten großen Kriegseinsatz im Jahr 1866 und der Enthüllung des Denkmals am 29. September 1906 lagen vierzig Jahre. Die Festschrift zur Denkmalsenthüllung führt deutlich aus, dass die aktiven und ehemaligen Deutschmeister stolz waren auf die

²⁵ Veltzè 1906, S. 14.

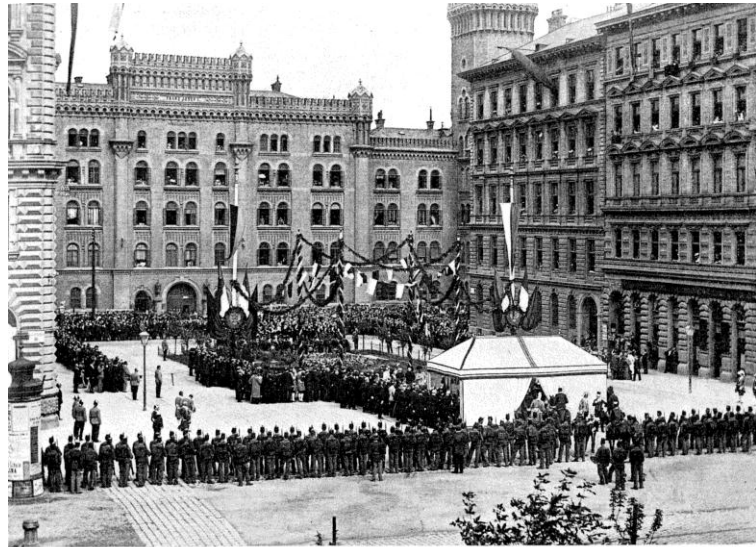
²⁶ Zauner 1906, S. 7.

²⁷ Demel 1999, S. 31.

Geschichte ihres Regiments und die Tapferkeit ihrer Kameraden, die sich in 206 Schlachten bewährt hatten.

„20.000 treue Soldatenherzen deckt die kühle Erde! Eine Ehrenzahl, wie sie selten ein Regiment sein eigen nennt; ein Beweis von der Tüchtigkeit und aufopfernden Hingebung der Deutschmeister.“²⁸

Die 200jährige Geschichte des Regiments stellt das Grundthema des Deutschmeister-Denkmal dar. Im 19. Jahrhundert war die Darstellung der eigenen Geschichte in Kunstwerken ein wichtiges Thema. Das Ansinnen bestand darin, aus der Vergangenheit Erkenntnisse zu ziehen, die zur Bewältigung der Zukunft beitragen konnten. Geschichte entwickelte sich zu einer wichtigen Grundlage des Lebens; sie trat an die Stelle der Religion.



Die Grundsteinlegung.

Abb. 03: Grundsteinlegung Deutschmeister-Denkmal, 07.09.1896.

Der detailverliebte Realismus des 19. Jahrhundert markierte

die bedeutendste Darstellungsform geschichtlicher Themen. Die Widersprüchlichkeit dieser Kunstwerke lag darin, dass sie einerseits vorgaben ein reales Abbild der Vergangenheit zu zeigen und andererseits dieses idealisierten.²⁹

Das k.u.k. Infanterieregiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 wurde am 10. November 1918 nach dem Ende der Habsburgermonarchie und dem Kaiserreich Österreich durch den neu gebildeten österreichischen Nationalrat aufgelöst.³⁰

Geblichen ist bis zum heutigen Tag das Deutschmeister-Denkmal vor der Rossauer Kaserne.

7. Die Armee und ihre Verbindung zur Bevölkerung:

Ein Soldat war bis zum 19. Jahrhundert jemand, der mit Kampfeinsätzen seinen Lebensunterhalt bestritt. Im 16. Jahrhundert wurden Söldner meist für die Dauer von sechs

²⁸ Veltzè 1906, S. 14.

²⁹ Frodl 1996, S. 137-138.

³⁰ Demel 1999, S. 33.

Monaten verpflichtet. Im Winter ruhten die Kampfhandlungen. Der Anfang eines stehenden Heeres wird mit den Türkenkriegen in den Jahren 1592-1606 in Verbindung gebracht, als nach Ende des Krieges mehrere Einheiten bestehen blieben und besoldet wurden. Häufig war die Geldnot der Grund dafür, die Soldaten nicht zu entlassen, denn dann hätte man ihnen den vereinbarten Sold ausbezahlen müssen. Stattdessen wurde das stehende Heer bei Untertanen einquartiert. Das Ansehen der Soldaten in der Bevölkerung wurde dadurch nicht gefördert.

Der nächste Entwicklungsschritt erfolgte im Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) mit der Bestellung Wallensteins zum General und der Konzentration der militärischen Macht in seinen Händen. Nach seinem Sturz folgte gewissermaßen die Verstaatlichung des Heeres. Ab 1757 wurde es üblich, Offiziere nach dreißigjähriger Dienstzeit in den Adelsstand zu erheben.³¹

Im Zuge der Französischen Revolution 1789 wurde in Frankreich die allgemeine Wehrpflicht eingeführt, Preußen folgte im Jahre 1814. Gekämpft wurde nicht mehr für Geld und Beute, sondern für das Vaterland und den Regenten. Damit verbunden war eine allmähliche Änderung des Ansehens des Soldaten.³²

In Österreich bestand seit der Regierungszeit Maria-Theresias ein „österreichisches Heer“; das neben der staatsübergreifenden Bürokratie zu einem verbindenden Faktor des Vielvölkerstaates avancierte. Die Revolutionsjahre 1848/49, in denen das Militär gegen die eigene Bevölkerung eingesetzt wurde, rissen erneut einen Graben auf zwischen Bürgern und Soldaten.³³

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts waren nicht die Erfolge, sondern die Niederlagen kennzeichnend für die k.k. Armee. Im Jahr 1859 erlitt das kaiserliche Heer in Solferino eine Niederlage gegen Frankreich. Die verlorene Schlacht von Königgrätz im Jahr 1866 bedeutete nicht nur das Ende der Hoffnung auf eine großdeutsche Lösung, sondern markierte eine Wende in der Kriegsführung. Der Nahkampf Mann gegen Mann wurde abgelöst durch die Macht der verwendeten Waffensysteme.

Seidel merkt an: *„Es ist bemerkenswert, daß gerade zu jenem Zeitpunkt auf vielen Kriegerdenkmälern der heldenmütige Zweikampf hervorgehoben wurde.“*³⁴

³¹ Bruckmüller 1996, S. 216-217.

³² Lurz 1985c, S. 7. Jeismann 1970, S. 24.

³³ Seidl 1992, S. 43.

³⁴ Seidl 1992, S. 54.

In Österreich kam es im Jahre 1868 zur Einführung der allgemeinen Wehrpflicht. Sie entwickelte sich in der Folge zu einem wichtigen Instrument, um die Armee in die Gesellschaft einzubinden. Maturanten und Studenten erhielten die Gelegenheit, nach zusätzlich absolvierten Prüfungen, zum Reserveoffizier ernannt zu werden. Des „Kaisers Rock“, die Reserveoffiziersuniform, wurde *„zum Symbol für die Geltung in der Gesellschaft.“*³⁵

Nach der Okkupation Bosniens und der Herzegowina im Jahre 1878 folgte die Gründung zahlreicher Krieger- und Veteranenvereine sowie Schützenbunde. Ihre primären Ziele waren humanitärer Art. Sie kümmerten sich um die Versorgung von Kriegsversehrten, unterstützten die Hinterbliebenen und widmeten sich der Wohltätigkeit; später kam die Aufgabe des Gefallenengedenkens hinzu.

Die Erinnerung an die gefallenen Kameraden war nationsübergreifend. Sie erfüllte eine verbindende Funktion und hob die nationalen Spannungen zwischen den verschiedenen Nationen des Vielvölkerstaates Österreich auf.

Ab 1900 waren die Veteranen berechtigt, Uniformen zu tragen. Bei Aufmärschen wurde reichlich von diesem Recht Gebrauch gemacht; das förderte das Zusammengehörigkeitsgefühl und das Selbstbewusstsein. Die Vereine waren wichtige Multiplikatoren, um die *„Geisteshaltung, die im Militärdienst eine Charakterschulung des jungen Mannes sah und in der Armee die „Schule der Nation“ erblickte“* an die Bevölkerung zu vermitteln.³⁶

Neben der Armee diente die katholische Kirche als wichtige Stütze des Vielvölkerstaates Österreich. Der gemeinsame Dienst *„Mit Gott für Kaiser und Vaterland“* verband alle Nationen des Vielvölkerstaates Österreich miteinander, die Vaterlandsliebe wurde zur Tugend stilisiert. Das Militär entwickelte sich zum Bedeutungsträger, der das Überleben der Nation sichert. Kampf wurde zur Notwendigkeit erhoben, um den Frieden zu sichern.³⁷

Anfang des 20. Jahrhunderts existierten auch kritische Stimmen zur k.u.k. Armee. Arthur Schnitzler war im Zivilberuf Arzt. Er wurde am 26. April 1901 von seiner Funktion als Reserve-Offizier entbunden, da er die Novelle *„Leutnant Gustl“* veröffentlicht hatte. Darin entlarvte

³⁵ Seidl 1992, S. 44.

³⁶ Seidl 1992, S. 45.

³⁷ Seidl 1992, S. 43-45. Bruckmüller 2001 S. 269-271.

sein Gustl in einem Monolog den Begriff „Ehre“ als Scheinkonstrukt, das nach außen präsentiert wird. Schnitzler nennt es, jemanden „einen Pflanz vormachen.“

Viele Offiziere sahen in der Armee ihren spezifischen Lebensraum, der ihnen Halt und Sicherheit bot. Die gemeinsame Dienstsprache der Armee war Deutsch. Die Grundeinstellung zur Armee als vereinigender Faktor des Habsburger-Kaiserreichs, kontrastierte im 19. Jahrhundert mit dem erwachenden Nationalbewusstsein der einzelnen österreichischen Staaten.

Anfang des 20. Jahrhunderts stiegen die Ausgaben für die Armee enorm. Der Grund lag in der beängstigenden Situation auf dem Balkan. Im Jahr 1895 hatte das Wehrbudget noch 359 Millionen Kronen betragen. 1912 war es auf 781 Millionen Kronen angestiegen.

Hanisch führt an, dass die Popularität der Armee um 1900 auch von der Arbeiterschaft in hohem Maße akzeptiert wurde. Ein Zusammenhang bestand mit dem Männlichkeitskult dieser Zeit und dem „Zauber der bunten Uniform“.³⁸

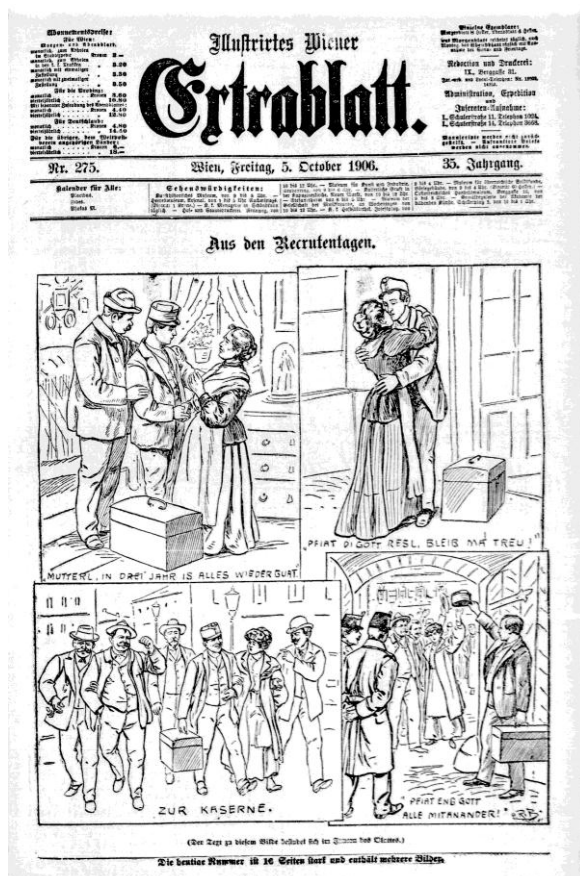


Abb. 04: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 275, Wien 05.10.1906, Titelblatt.

Als Beispiel der Popularisierung der Armee, insbesondere des Deutschmeister-Regiments, sei ein Bericht im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ erwähnt. Die Zeitung widmet den neuen Rekruten, die Anfang Oktober 1906 ihren Dienst für das Vaterland für drei Jahre antreten mussten, sogar die Titelseite (Abb. 04). Im Blattinneren wird betont:

„Wenn er [der Soldat] dann als schmucker Deutschmeister wieder die Kaserne verlassen und zu seiner Reserl eilen wird, kann er wohl eines herzlichen Empfanges sicher sein.“³⁹

Um 1900 war die Stadt Wien ein multikultureller Schmelztiegel. Das Regiment der Deutschmeister stand symbolisch für die Verbundenheit der Völker. Die Wiener Stadtregierung hatte das Potential erkannt,

³⁸ Hanisch 2005, S. 219-220.

³⁹ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 275, Wien 05.10.1906, S. 3.

„das einigende Moment im Denkmal in den Vordergrund zu stellen und mit der Idee zur Festigung von Identität zu kombinieren.“⁴⁰

Identifizieren sollte sich der Betrachter aber nicht nur als Bürger der Habsburger Monarchie, sondern vor allem als Bürger der Stadt Wien. Der Lokalpatriotismus wird in den Zeitungsberichten besonders herausgestrichen.⁴¹

Das Extrablatt schrieb am 29.09.1906, dem Enthüllungstag des Denkmals:

„Und nur auf einem solchen Platze, mitten unter dem Wiener Volke konnte und durfte dieses Denkmal aufgestellt werden. Denn Wien und seine Deutschmeister, sie gehören zusammen, [...] im Waffenrock und unter der Fahne haben die Deutschmeister ihre Wiener Art, ihr frohes Wiener Blut und ihre echte wienerische Schneid' in guten und in bösen Tagen nie verleugnet, sie sind Fleisch von unserem Fleische, Geist von unserem wienerischen Geiste. [...] Deshalb gehört das Deutschmeisterdenkmal mitten in das Volksleben Wiens, und der heutige Ehrentag des Regiments ist ein Festtag, den ganz Wien erhobenen Herzens mitfeiert.“⁴²

8. Gesellschaftliche Situation Wiens um 1900:

Die Reichs- und Residenzhauptstadt Wien bildete das Zentrum des über 50 Millionen Einwohner zählenden Vielvölkerstaates Österreich. Fünfzehn Nationen, mit unterschiedlichen Religionen und Sprachen, galt es zu verwalten. Wichtige Verbindungsfaktoren stellten die Armee, das Beamtentum sowie Kaiser Franz Joseph I. dar, der seit dem Jahre 1848 regierte. Nach Wien strömten Emigranten aus allen Teilen des Kaiserreichs. Sie gehörten unterschiedlichen ethnischen und religiösen Gruppen an, der Anteil der jüdischen Bevölkerung lag bei zehn Prozent.⁴³

Am 19. Dezember 1890 bewilligte Kaiser Franz Joseph I. die Eingemeindung von 43 Vororten außerhalb des Linienwalls; eine große Herausforderung für die Stadt Wien. Die neuen Bezirke mussten an das Wasser- und Kanalsystem angeschlossen werden. Die Versorgung mit Gas und Beleuchtung war zu gewährleisten. Ein Verkehrskonzept musste erstellt werden, um das Zentrum mit der Peripherie zu verbinden.⁴⁴

Die Rechtswirksamkeit der Eingemeindungen erfolgte am 01. Jänner 1892. Wien setzte sich nun aus 19 Bezirken zusammen. Die Grundfläche betrug das Dreifache der ursprünglichen

⁴⁰ Telesko 2007, S. 25.

⁴¹ Telesko 2007, S. 25.

⁴² Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 269, Wien 29.09.1906, S. 2.

⁴³ Sandgruber 1987, S. 140.

⁴⁴ Czeike 1975, S. 74.

Größe. Am 06. Dezember 1889 wurden 43 Vororte Wiens dem neuen Verzehrssteuergesetzgebiet hinzugefügt.⁴⁵

Um 1910 betrug die Bevölkerungszahl über zwei Millionen Personen. Emigranten kamen aus Galizien, Tschechien, Ungarn, Kroatien, Bosnien oder Italien, praktisch aus allen Teilen der Habsburger Monarchie. Damit verbunden war eine Veränderung des sozialen Gefüges. Neue Gesellschaftsgruppen strebten in Form von Massenparteien nach Machtbeteiligung. 1895 trat der letzte liberale Bürgermeister Wiens, Raimund Grübl, zurück.

Wien um 1900, das war eine Stadt der Arbeiter, bei der Volkszählung im Jahre 1900 wurden 66 Prozent der Unselbstständigen als Arbeiter kategorisiert. Ein Jahrzehnt später erhöhte sich der Anteil auf fast 70 Prozent. Ausbeuterische Arbeitsbedingungen in den neuen Industriebetrieben kennzeichneten ihren sozialen Alltag. Die Arbeiterschaft begann sich zu organisieren. Die Sozialdemokratie erlebte einen raschen Aufschwung, sie wurde zu einem politischen Faktor. Etwa ein Viertel der Unselbstständigen arbeitete in der Bekleidungsindustrie, der Frauenanteil in dieser Branche lag bei 50 Prozent.⁴⁶

Als soziale Errungenschaft galt im Jahr 1900 die Einführung des Neunstundentages in Unternehmen. 1904 führte die Firma Siemens-Schuckert die 50-Stunden-Woche bei vollem Lohnausgleich ein und Arbeiter, die bereits 10 Jahre beschäftigt waren, erhielten eine Woche bezahlten Urlaub. Insgesamt zeichnete sich das Arbeitermilieu durch unterschiedlichste Lohnniveaus und Arbeitsbedingungen aus. Gemeinsam war ihnen die Härte der Arbeits- und Lebensbedingungen.⁴⁷

Die zentralen Forderungen der Sozialdemokratie drehten sich um die Verkürzung der täglichen Arbeitszeit auf acht Stunden, die Einführung des allgemeinen Wahlrechts und eine Verbesserung der elenden Wohnsituationen, die geprägt waren von desaströsen hygienischen Verhältnissen.

Die industrielle Revolution hatte einen großen Anteil der Bevölkerung zu Arbeitern gemacht, aber alle Bevölkerungsschichten waren von den massiven Umwälzungen des 19. Jahrhunderts betroffen. Nichts mehr hatte für lange Zeit Bestand, alle Lebensbereiche veränderten sich immer schneller.

Das Kleinbürgertum, die Hauptwählerschicht der Christlichsozialen war von diesen Veränderungen besonders betroffen. Viele Kleingewerbetreibende verloren ihre Geschäfte.

⁴⁵ Berger 1998, S. 38.

⁴⁶ Ehmer 1986, S. 195-196.

⁴⁷ Ehmer 1986, S. 212.

Frauen und Kinder mussten zu Hungerlöhnen in den Fabriken arbeiten – retrospektive, idealisierende Wunschvorstellungen von der „guten, bürgerlichen Zeit“ mit klaren gesellschaftlichen Strukturen, scheinen vor diesem sozialen Hintergrund eine logische Folge. Diese retrospektive Tendenz drückt sich im Deutschmeister-Denkmal aus, in der Geschlechterkonstellation, in der formalen Gestaltung und dem propagierten Wertekatalog.

9. Der Standort eines Denkmals:

Im 19. Jahrhundert avancierten Denkmäler häufig zu „säkularen Wallfahrtsstätten“.⁴⁸

Viele verschiedene Standortvarianten standen den Initiatoren zur Verfügung. Die Errichtung von Monumenten erfolgte an Stadträndern, im Grünen oder auf einer Anhöhe. Denkmäler waren eingebettet in Stadtensembles oder direkt an Prachtstraßen – wie das Deutschmeister-Denkmal. Jeder Denkmalort trug direkt eine politische Aussage in sich. Kein Ort war ohne Bedeutung. Der Standort spiegelte den Stellenwert, ihm kam eine bedeutende Aussagekraft zu.⁴⁹

Häufig wurde die Wahl des Standortes zu einem Streitpunkt der unterschiedlichen Interessensgruppen; nicht so beim Deutschmeister-Denkmal. Diese Grundsatzentscheidung stand nie in Zweifel. Der Deutschmeisterplatz im 1. Wiener Gemeindebezirk war von Beginn an für die Errichtung des Monuments vorgesehen.

9.1. Der Standort – Die Wiener Ringstraße:

Die Wiener Ringstraße verbindet das Stadtzentrum Wiens mit den Außenbezirken. Die ersten Ansätze einer Stadterweiterung gehen auf Napoleon zurück, der Ende des 18. Jahrhunderts die Basteien zwischen dem Kärntner- und dem Schottentor schleifen ließ.

Am 20. Dezember 1857 verkündete Kaiser Franz Joseph I. in einem Handschreiben das Projekt der Wiener Ringstraße. Dazu war die Auflassung des ehemaligen Verteidigungsgürtels, des sogenannten Glacis, notwendig. Der Grünstreifen war im Jahre 1663 angelegt worden und diente der strategischen Sicherung der Stadt gegen feindliche Angriffe. Das Gebiet befand sich im Besitz des Militärs und war unbebaut geblieben. Neue Waffensysteme hatten den ehemaligen Verteidigungsgürtel obsolet werden lassen. Das Glacis wurde dem Besitz der Armee entzogen – die Vereinigung der Innenstadt Wiens mit

⁴⁸ Jeismann 1970, S. 44.

⁴⁹ Spielmann 1989, S. 111.

den Vorstädten sowie die Schaffung einer neuen Prachtstraße nach dem Vorbild von Paris konnte in Angriff genommen werden.⁵⁰

Die Wiener Ringstraße spiegelt in ihrer Grundkonzeption den Versuch wider, das Wien des 19. Jahrhunderts zu einer internationalen Metropole auszubauen, mit der Votivkirche als geistigem Zentrum.⁵¹

Aus realpolitischer Perspektive war die Stadterweiterung notwendig geworden, da die Bevölkerungszahlen ständig stiegen. Wien hatte Anfang des 18. Jahrhundert etwa 150.000 Einwohner, Mitte des 19. Jahrhunderts war die Bevölkerung auf 500.000 Menschen angewachsen.⁵²

Die Basisforderungen des Herrscherhauses für die Verbauung galten dem Verteidigungskonzept der Innenstadt; dies war nach der Revolution 1848 augenfällig geworden. Drei militärische Anlagen, die Rossauer Kaserne, die Franz-Josephs-Kaserne und das Arsenal, wurden an strategischen Plätzen rund um das Stadtzentrum angeordnet. Sie waren auf den möglichen Bedarfsfall hin konzipiert, die Innenstadt auch gegen die eigene Bevölkerung verteidigen zu können.

Das Arsenal liegt an einem der höchsten Punkte der Stadt. Es erfüllt dadurch eine militärisch-strategische Funktion. Es war einer der größten öffentlichen Baukomplexe der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das Herzstück bildete das k.k. Waffenmuseum mit der Ruhmeshalle (heute: Heeresgeschichtliches Museum). Das Museum wurde in den Jahren 1850-56 durch den Architekten Theophil Hansen erbaut. Die skulpturale Ausstattung der Fassade stammt vom Bildhauer Hanns Gasser.⁵³

Die Wiener Ringstraße eröffnete ein riesiges Betätigungsfeld für Architekten, Bildhauer und Maler. Sie entwickelte sich in den kommenden Jahrzehnten zu Wiens neuer Prachtstraße, auf der u.a. große Triumphzüge (Abb. 05) an Massen von Besuchern vorüberzogen. Die Stifter des Deutschmeister-Denkmal konnten sicher sein, dass die Aufmerksamkeit, die jedem neuen Denkmal gewidmet wurde, durch den gewählten Aufstellungsort über einen längeren Zeitraum erhalten blieb.

Neben der gesellschaftlichen Wertigkeit des Standorts weist jeder Platzspezifische Bedingungen auf, wie Lichteinfall, Abstand des Betrachters zum Monument, Kontrast oder

⁵⁰ Podbrecky 1996, S. 269.

⁵¹ Bruckmüller 1996, S. 100.

⁵² Poch-Kalous 1970, S. 211.

⁵³ Poch-Kalous 1970, S. 206.

Verschmelzung des Denkmals mit der Umgebung und die Dimensionen des Kunstwerks im Verhältnis zum Raumangebot. Durch Begrünung oder Schaffung eines architektonischen Rahmens kann ein Denkmal von seiner Umgebung abgegrenzt werden. All diese Bedingungen erfordern spezifische Gestaltungsmaßnahmen, die bei der Konzeption berücksichtigt werden müssen.⁵⁴

Interessant ist in diesem Zusammenhang eine zeitgenössische Publikation aus dem Jahre 1915 des k.k. Gewerbebeförderungs-Amtes, mit dem Titel: „Soldatengräber und Kriegsdenkmale“. Für Grabmale wird empfohlen, dass sie nach unten in Richtung Erde wirken sollen. Grabmale dienen der Erinnerung an die menschliche Person. Denkmäler hingegen sollen nach oben wirken. Sie stellen die Umsetzung von Ideen



Abb. 05: Kaiser-Jubiläums- und V. Österr. Bundesschießen 1898, Festwagen des Deutschmeister-Schützenkorps auf der Wiener Ringstraße, vor der Wiener Oper, Fotografie.

dar. Kriegerdenkmäler sollen Werte ansprechen, die über den Einzelnen und die Natur hinaus weisen. Alltägliches ist dabei zu vermeiden. Der Maßstab des Denkmals richtet sich nach dem jeweiligen Standort. Das richtige Verhältnis von Monument zu seiner Umgebung zu finden, wird als die Hauptaufgabe des Künstlers erachtet.⁵⁵

Der Aufstellungsort war ein wichtiges Kriterium bei allen Entwürfen dieser zeitgenössischen Publikation. Es steht zweifelsfrei fest, dass die Rahmenbedingungen die Wirkung eines Monuments maßgeblich beeinflussen. Die Konzeption eines Denkmals muss die örtlichen Gegebenheiten berücksichtigen, um die gewünschte Wirkung auf den Betrachter zu erzielen.

„Daß der dem Denkmal zugrunde liegende Gedanke klar und verständlich sein muß, ist schon betont worden. Bedeutungsvoll ist auch das Verhältnis des Symbols des Denkmalsgedankens zu dem es umgebenden Rahmen. Entweder ist das Symbol das Vorherrschende und der Rahmen untergeordnet, oder umgekehrt, beide Fälle sind möglich. Vermieden muß werden, daß Rahmen und Symbol in ihrer Wirkung gleich sind. Oft wird der Unterschied von Rahmen und Symbol nicht erkannt, noch öfter Rahmen und Symbol nicht zur Einheit verschmolzen. Freilich läßt sich nicht mit Worten sagen, wie Symbole gerahmt und Raum und Luft beherrscht werden sollen, nur der vollendete Künstler ist hier durch seine künstlerische Tat zu sprechen befähigt.“⁵⁶

⁵⁴ Lurz 1985b, S. 198ff.

⁵⁵ K.k. Gewerbebeförderungs-Amt 1915, Einleitung von Oskar Srnad S.15, 18-19.

⁵⁶ K.k. Gewerbebeförderungs-Amt 1915, S. 265.

Alle Initiatoren des Deutschmeister-Denkmal waren von Beginn an mit dem Standort an Wiens Prachtstraße einverstanden. Die Wertigkeit des Aufstellungsortes war vergleichbar mit einem Logenplatz in der Wiener Oper. Das Denkmal konnte publikumswirksam platziert werden und musste nicht erst stadtplanerisch in ein Konzept eingebunden werden. Eine hohe, öffentliche Aufmerksamkeit war garantiert.

Um den Platz optimal zu gestalten, musste er durch den Architekten Anton Weber umgestaltet werden. Die Problematik bestand in der Abschüssigkeit des Ortes und dem Niveau-Unterschied zwischen Ringstraße und Rossauer Kaserne.⁵⁷

9.2. Die Wiener Ringstraße und das Kriegerdenkmal:

Obwohl die Wiener Ringstraße auf einem militärischen Verteidigungsgebiet erbaut wurde, dauerte es bis zum Jahre 1906 bis das erste Kriegerdenkmal errichtet wurde, das nicht einer historischen Persönlichkeit gewidmet war – das Deutschmeister-Denkmal.

Die monumentale Figur eines einfachen Soldaten auf der Denkmalspitze stellte damals an der Ringstraße ein Novum dar. Der Fahnenträger hält in seiner linken Hand die

Regimentsfahne; ein Motiv, das bereits beim ersten Kriegerdenkmal der Ringstraße für Erzherzog Carl (1860) Verwendung gefunden hatte.

Das Erzherzog-Carl-Denkmal (Abb. 06) auf dem Heldenplatz spiegelt ein dynastisches Weltbild. Das am 22. Mai 1860 enthüllte Reiterdenkmal zeigt den dramatischsten Moment der Legende der Schlacht von Aspern im Jahre 1809. Erzherzog Carl ergriff angeblich die Fahne des Regiments Zach und führte seine Soldaten zum ersten Sieg über das napoleonische Frankreich. Soweit der Mythos, in der Realität war der Erzherzog dazu vermutlich nicht in der körperlichen Verfassung. Historische Tatsache ist, dass die Schlacht gewonnen wurde; damit



**Abb. 06: Anton Dominik Fernkorn,
Erzherzog-Carl-Denkmal, 1860,
Heldenplatz, Wien I.**

⁵⁷ Zum Raumkonzept, s. S. 104.

war Napoleons scheinbare Unbesiegbarkeit entzaubert. Carl wurde im 19. Jahrhundert zu einem „*sentimentalen Helden der österreichisch-habsburgischen Geschichte*“ stilisiert. Er gilt als einer der wenigen bedeutenden Feldherrn des Kaiserhauses.⁵⁸

Das Erzherzog-Carl-Denkmal betont den Machtanspruch der österreichischen Dynastie im deutschsprachigen Raum; es reflektiert auf die Entstehungszeit des Monuments. „*Dem beharrlichen Kämpfer für Deutschlands Ehre*“, lautet eine der Inschriften am Sockel. Ursprünglich soll die Figur des Erzherzogs in „ruhiger Pose“ geplant worden sein, doch als Reaktion auf die Revolution 1848 wurde er als vorwärts stürmende, dynamische Reiterfigur von Bildhauer Anton Dominik Fernkorn in Szene gesetzt.⁵⁹

Wichtige Inspirationsquelle für das Denkmal stellt das Gemälde „Erzherzog Carl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern“ (Abb. 07) von Johann Peter Krafft aus dem Jahre 1812 dar.

Werner Telesko interpretiert die Darstellungsform als Umsetzung einer „*szenischen Aktion*“. Erzherzog Carls stürmt voran, die wehende Fahne weist die Richtung, der Monarch wendet sich zu seinen Soldaten um. Blickt sie direkt an.

Die Darstellung vermittelt Unmittelbarkeit, Aktualität und gleichzeitig Monumentalität. Der Bildhauer Anton Dominik Fernkorn fand eine „*höchst einprägsame Bildformel*“, die von der



**Abb. 07: Johann Peter Krafft,
Erzherzog Carl mit der Fahne des
Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern, 1812,
Öl auf Leinwand, 327,5 x 285 cm,
Heeresgeschichtliches Museum Wien.**

⁵⁸ Kristan 1998, S. 79. Bruckmüller 2001, S.286-287.

⁵⁹ Kapner 1972, S. 10.

österreichischen Bevölkerung im kollektiven Gedächtnis abgespeichert wurde. Die Erinnerung daran wurde mittels Printmedien u.a. in Geschichtsbüchern, lebendig gehalten.⁶⁰

Diesen Bildtypus greift das Deutschmeister-Denkmal auf und gewinnt daraus eine neue Facette. Neu tritt hinzu, dass keine historische Persönlichkeit die Denkmalspitze ziert, sondern „ein Jedermann“ - jeder kann zum Held werden. Jeder Soldat ist so denkmalwürdig wie Erzherzog Carl aus der Dynastie der Habsburger.



Abb. 08: Anton Dominik Fernkorn, Prinz-Eugen-Denkmal, 1865, Bronze, Heldenplatz, Wien I.



Abb. 09: Ernst Julius Hähnel, Fürst-Schwarzenberg-Denkmal, 1867, Schwarzenbergplatz, Wien I.

Finanziert wurde das Erzherzog-Carl-Denkmal direkt von Kaiser Franz Joseph I., ebenso verhielt es sich beim Denkmal für Prinz Eugen (Abb. 08), das dem Erzherzog-Carl-Denkmal auf dem Heldenplatz gegenüber steht. Das Monument für Prinz Eugen wurde am 18. Oktober 1865 enthüllt. Es war das erste Denkmal, das nach der Eröffnung der Wiener Ringstraße am 01. Mai 1865, der Öffentlichkeit übergeben wurde.⁶¹

Der skulpturale Entwurf stammte erneut vom Bildhauer Anton Dominik Fernkorn. Der Feldherr wird in der Uniform des Marschalls von Österreich gezeigt. Die Dynamik ist gegenüber dem Erzherzog-Carl-Denkmal deutlich zurückgenommen. Es wurde keine konkrete historische Situation dargestellt. Das

⁶⁰ Telesko 2010, S. 150-151. Bruckmüller 2001, S. 272. Telesko 2007, S. 10.

⁶¹ Seidl 1992, S. 46. Kristan 1998, S. 78, 84.

Hauptaugenmerk liegt auf dem erfolgreichen Feldherrn selbst. Die Inschrift auf der rechten Seite verweist direkt auf Prinz Eugen: „*Dem ruhmreichen Sieger über Österreichs Feinde*“.⁶²

Das dritte dynastische Reiterstandbild der Ringstraße wurde am 20. Oktober 1867 enthüllt. Dargestellt ist Fürst Schwarzenberg (Abb. 09), der Oberbefehlshaber der Völkerschlacht von Leipzig im Jahre 1813. Das Monument befindet sich auf dem gleichnamigen Schwarzenbergplatz und wurde vom Dresdner Bildhauer Ernst Julius Hähnel entworfen.

Das Reiterstandbild zeigt Fürst Schwarzenberg in ruhiger Haltung. Zum Zeichen des Friedens steckt er seinen Degen nach der siegreichen Schlacht von Leipzig ein. „[...] *eine stille Mahnung zum Frieden, zum Verzicht auf jeden Rachegeanken*“, das schrieb die „Neue Freie Presse“ am 20. Oktober 1867 in Reaktion auf die Denkmalsenthüllung.⁶³

Gemeint war die vernichtende Niederlage des österreichischen Heeres in der Schlacht von Königgrätz 1866. In der Folge musste die österreichische Dynastie ihren Machtanspruch auf den deutschsprachigen Raum aufgeben.

Das nächste Kriegerdenkmal der Ringstraße wurde Feldmarschall Radetzky (Abb. 10) im Jahr 1892 gewidmet. Erstmals fand die Finanzierung nicht durch das Haus Habsburg statt, sondern durch Spenden aus der Bevölkerung und der Armee. Der skulpturale Entwurf stammte vom Bildhauer Caspar von Zumbusch. Das Denkmal fand ursprünglich auf dem Platz Am Hof Aufstellung. Im Jahre 1912 wurde es vor das neue Kriegsministerium versetzt. Das Denkmal zeigt den alten Feldherrn in



Abb. 10: Caspar von Zumbusch, Denkmal-Feldmarschall-Radetzky, 1892, Aufstellungsort ursprünglich: Platz Am Hof, ab 1912: Stubenring, vor Kriegsministerium, Wien I.

⁶² Kristan 1998, S. 87.

⁶³ Zit.n.: Kristan 1998, S. 88.

ruhiger Haltung. Die rechte Hand ist zur Erteilung eines Befehls erhoben. Das Monument ehrt die Person des Feldherrn selbst, für all seine Verdienste in 17 Feldzügen im Laufe seiner 72 Jahre dauernden Militärkarriere.

Enthüllt wurde das Denkmal am 24. April 1892, dem Hochzeitstag Kaiser Franz Josephs I., der selbst bei der Enthüllung anwesend war und die Bedeutung des Feldherrn für die k.u.k. Armee betonte: *„Auf neuer; breiter Grundlage ruht die Wehrmacht; ihre berufsfreudige Zuversicht aber schöpft sie aus ihrer ehrenvollen Vergangenheit.“*⁶⁴

Das letzte dynastische Reiterstandbild Wiens wurde Erzherzog Albrecht (Abb. 11) gewidmet. Der skulpturale Entwurf stammte erneut von Caspar von Zumbusch, für den ovalen Sockel aus Konopischter Granit zeichnete der Architekt Carl König verantwortlich. Es zeigt den Erzherzog in Feldadjustierung mit breitem Ordensband auf seinem irischen Lieblingshengst



Abb. 11: Carl König, Erzherzog Albrecht Denkmal, 1899, Augustinerbastei (vor Albertina), Wien I.

in gemäßigtem Galopp. Das Denkmal atmet Festigkeit und Ruhe. Eine der Inschriften lautet: *„In dankbarer Erinnerung an den siegreichen Feldherrn und väterlichen Führer.“*

Aufstellung fand das Monument nicht direkt an der Wiener Ringstraße, sondern vor dem Palais des Erzherzogs (heute: Albertina) auf der sogenannten Augustinerbastei. Die Enthüllungsfeier fand am 21. Mai 1899 statt; es war der 90. Jahrestag der Schlacht von Aspern. Nach Günther Mai stellte das Albrecht-Denkmal den Versuch dar, *„eine „österreichische“ monarchische Nationaltradition zu begründen.“*⁶⁵

Ein Denkmal für Kaiser Rudolf I. von Habsburg wurde zwar angedacht, kam jedoch nicht mehr über das Planungsstadium hinaus. Das Modell befindet sich heute in der Wiener Hofburg.⁶⁶

⁶⁴ Kristan 1998, S. 103-106, Zitat: Kristan 1998, S 106.

⁶⁵ Mai 1997, S. 22.

⁶⁶ Kapner 1970, S. 307.

10. Der Bildhauer Johannes Benk (27.07.1844 Wien – 12.03.1914 Wien):



Abb. 12: Johannes Benk, Fotografie, Das interessante Blatt, 27.09.1906, S. 6.

„Wir brauchen wohl nicht den Lesern zu sagen, wer Johannes Benk ist und welche Stellung er im Kunstleben Wiens einnimmt. Er gehört zu den feinsinnigsten Plastikern, aus seinem Atelier sind hervorragende Werke hervorgegangen.“⁶⁷

Dieses Zitat stammt aus dem „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 28.09.1906, als die Eröffnung des Deutschmeister-Denkmal am 29.09.1906 unmittelbar bevorstand. Es zeigt, dass der Bildhauer Johannes Benk (Abb. 12) in seiner Zeit kein Unbekannter in Wien war. Heute kennt den Namen

kaum jemand, obwohl er in Wien zahlreiche skulpturale Spuren hinterließ.

Johannes Benk wurde am 27.07.1844 in Wien geboren. Sein Vater János Benk stammte aus Ungarn; er war ebenfalls als Bildhauer tätig gewesen. Ab dem Jahr 1858 absolvierte Johannes Benk seine Ausbildung an der Wiener Akademie der bildenden Künste.

Die Jahre 1866-69 verbrachte er an der Kunstakademie in Dresden als Schüler des Bildhauers Ernst Julius Hähnel, der später auch für Aufträge in Wien engagiert wurde.

Der Statthalter von Böhmen, Graf Leo von Thun, vermittelte Hähnel im Jahre 1860 den Auftrag für das Schwarzenberg-Denkmal (Abb. 10) in Wien. Im Jahre 1848 hatte Hähnel in der böhmischen Hauptstadt Prag das Denkmal Karl IV. (Abb. 13) verwirklicht. Der Auftrag war ihm vom böhmischen Landesausschuss erteilt worden, der das Monument im Zuge der 500-Jahr-Feier der Prager Universität in Auftrag gegeben hatte.⁶⁸

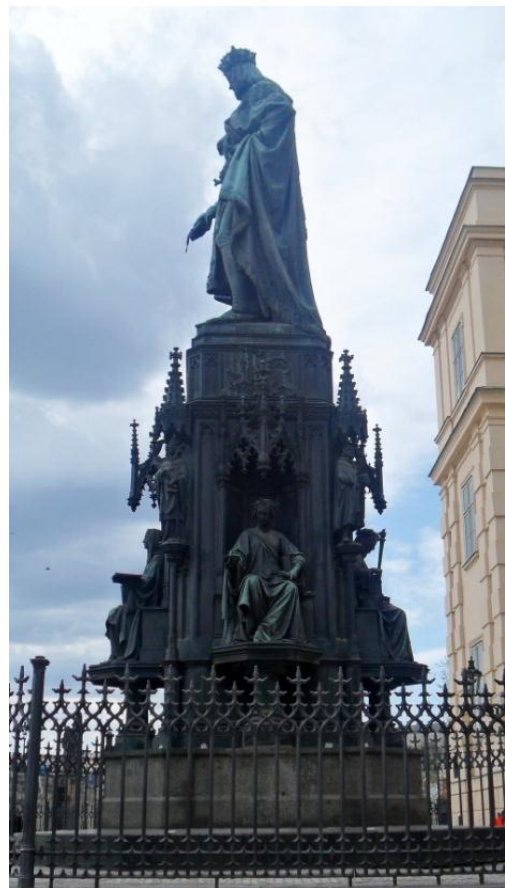


Abb. 13: Ernst Julius Hähnel, Karl IV. Denkmal, 1848, Prag.

⁶⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 268, Wien 28.09.1906, Titelseite.

⁶⁸ Poch-Kalous 1970, S. 212.



Abb. 14: Johannes Schilling, Niederwald-Denkmal, Niederwald, Bundesrepublik Deutschland.

Eine weitere Arbeit Hähnels in Wien stellen die fünf Loggia-Figuren der Oper dar.

Prägend für Benk dürfte das geistige Umfeld des Lehrers gewesen sein. Hähnel war mit Richard Wagner befreundet, der sich bereits im Jahr 1850 in seiner theoretischen Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft“ über die weitere Entwicklung der Kunst Gedanken gemacht hatte. Wagner betrachtete darin das Volk, die gemeinsame Not, die Orientierung an der Natur und an der griechisch, hellenistischen Kunst als wichtige Impulsgeber. Modeerscheinungen bezeichnete er hingegen als Verfehlungen, als das Gegenteil von wahrer Kunst.⁶⁹ Auch Gottfried Semper stand Richard Wagner nahe; er war es, der Ernst Julius Hähnel in die k.u.k. Reichshauptstadt Wien holte.⁷⁰

Neben Johannes Benk zählen Johannes Schilling (Schiller-Denkmal, Wien; Niederwald-Denkmal, Abb. 14) und Carl Kundmann (Tegetthoff-Denkmal, Wien, Abb. 15) zu den Schülern des Dresdner Bildhauers.

Die Ausbildungszeit bei Hähnel, dessen Beziehungen zu Richard Wagner und Gottfried Semper sowie die Bekanntschaft mit Schilling und Kundmann können als prägende Einflüsse auf den jungen Künstler Johannes Benk angesehen werden.

Johannes Benk erhielt in seiner Künstlerlaufbahn zahlreiche Preise, unter anderem im Jahre 1862 den Gundel-Preis. 1868 wurde er für seine Gruppe „Genovefa den Schmerzenreich beten lehrend“ an der Wiener Akademie mit dem Reichel-Preis ausgezeichnet.



Abb. 15: Carl Kundmann, Tegetthoff-Denkmal, 1886, Praterstern, Wien.

⁶⁹ Wagner 1850, S. 28.

⁷⁰ Krause 2002, S. 488-489. Poch-Kalous 1970, S. 212.



Abb. 16: Johannes Benk, Austria zwischen der geistigen und materiellen Kultur, 1873, Treppenhaus, Heeresgeschichtliches Museum, Wien.

Die Jahre 1870 bis 1871 verbrachte der Künstler dank eines Stipendiums in Rom und Florenz. Nach der Rückkehr in seine Heimatstadt Wien eröffnete er im Jahre 1872 ein eigenes Atelier. Einer seiner ersten Aufträge waren Fassaden-Plastiken für die Votivkirche. Er fertigte acht Figuren der Vorläufer Christi für das Mittelportal.

Ab 1872 zählte Johannes Benk zu den ordentlichen Mitgliedern des Wiener Künstlerhauses (Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens). Von 1899 bis 1903 fungierte er als Präsident des Clubs bildender Künstler Alte Welt. Zum Ritter des Franz-Joseph-Ordens wurde er 1887 ernannt. Im Jahre 1888 erhielt er den Orden der Eisernen Krone III. Klasse.⁷¹

Der Bildhauer Johannes Benk zählte im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zu jenen Künstlern, die an zahlreichen Ringstraßen-Projekten mitwirkten. Nach seinem Engagement für die Votivkirche folgte im Jahre 1873 ein Auftrag für das Arsenal. Benk setzte die Figurengruppe „Austria zwischen der geistigen und materiellen Kultur“ (Abb. 16) im Treppenhaus des Waffenmuseums in Szene. Seine Monumentalstatuen des Apollo und der Minerva bekrönen die Kuppeln der Hofmuseen (heute: Kunst- u. Naturhistorisches Museum). Für die Fassade des Burgtheaters schuf er die Gegensatzpaare „Liebe und Hass“, „Heroismus und Egoismus“, „Demut und Herrschsucht“ (1881-83).

Höchste Bewunderung erntete die Klythia (1887/88) im Kaisergang des Burgtheaters. Sie diente ursprünglich als Kandelaber-Figur (Abb. 17). Der Bildhauer spielt dabei mit der Kombination unterschiedlich farbiger Materialien. Heute befindet sich die Klythia (Abb. 18) im Österreichischen Theatermuseum im Palais Lobkowitz.

⁷¹ URL: <http://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes/04.02.2012>.



Abb. 17: Johannes Benk, Klythia, Kandelaber-Figur, 1888, Höhe ca. 160 cm, ursprünglicher Zustand, Hofburgtheater, heute: Theatermuseum Palais Lobkowitz.



Abb. 18: Johannes Benk, Klythia, Kandelaber-Figur, 1888, Höhe ca. 160 cm, aktueller Zustand, Theatermuseum Palais Lobkowitz

Diese Auswahl von Werken des Bildhauers Johannes Benk zeigt die stilistische Wandlungsfähigkeit des Künstlers. Er war fähig an unterschiedlichsten Bauten der Ringstraße, wie der neugotischen Votivkirche und dem Wiener Rathaus, dem klassischen Parlament oder am späthistoristischen Burgtheater, mitzuarbeiten.



Abb. 19: Johannes Schilling, Schiller-Denkmal, 1876, Opernring, Schillerplatz, Wien I.

Ein wichtiges Aufgabengebiet des Künstlers Johannes Benk war die Gestaltung von Grabmonumenten. Er gestaltete unter anderem die Ehrengräber für Johann Strauß Sohn und Eduard Strauß am Wiener Zentralfriedhof.⁷²

Bei Konkurrenzen für öffentliche Denkmäler musste er sich meist seinen Bildhauer-Kollegen geschlagen geben. Das Projekt des Schiller-Denkmal (Abb. 19) in Wien wurde an Johannes Schilling vergeben.

Beim Projekt für das Maria-Theresia-Denkmal waren im Jahre 1873 die drei Bildhauer Caspar von Zumbusch, Johannes Benk und Carl Kundmann zu einer beschränkten Konkurrenz zugelassen

⁷² URL: http://www.austria-lexikon.at/af/AEIOU/Benk%2C_Johannes/23.09.2011.

worden. Den Auftrag für das Monument erhielt Caspar von Zumbusch. Hofrat von Arneth, Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, lieferte das umfangreiche historische Programm. Er war für diese Aufgabe prädestiniert, da er eine umfangreiche Biographie der Monarchin verfasst hatte. Das Grundkonzept des Denkmals (Abb. 20) bestand darin, auf allegorische Darstellungen weitestgehend zu verzichten. Nur vier Miniatur-Allegorien umgeben die Regentin – die Weisheit, Beharrlichkeit, Gerechtigkeit und die Milde. Das Hauptaugenmerk lag auf der Präsentation der Regentin im Kreis ihrer wichtigsten Berater. Diese werden als die



Abb. 20: Caspar von Zumbusch, Maria-Theresia-Denkmal, Architektonischer Aufbau von Carl von Hasenauer, 1888, Maria-Theresien-Platz, Wien I.



Abb. 21: Johannes Benk, Denkmal für Maler Friedrich von Amerling, 1902, Wien Stadtpark.

Stützen ihrer Regierung hervorgehoben. Sie stehen symbolisch für jene Länder und Regionen, die sie vertreten. Der Entwurf Benks hatte

keinen Anklang gefunden. Er wollte die Austria-Thematik zu sehr mit überzeitlichen, allegorischen Personifikationen umsetzen.⁷³ Der Bildhauer Johannes Benk hatte an den Intentionen der Stifter des Denkmals vorbei geplant, aber die verlorene Konkurrenz lieferte ihm mit Sicherheit wichtige Erfahrungen für seine berufliche Zukunft.

Im Jahre 1901 konnte Benk das Hügel-Denkmal realisieren. 1902 folgte das Denkmal für den österreichischen Maler Friedrich von Amerling (Abb. 21) im Stadtpark.

Am 12. März 1914 verstarb der Bildhauer Johannes Benk in seiner Vaterstadt Wien. Im Nachruf der „Wiener Bilder“

⁷³ Krasa-Florian 2007, S. 154, S. 159.

vom 22. März 1914 hieß es:

*„Die Wiener Kunst beklagt einen schweren Verlust. Der Bildhauer Professor Johannes Benk, einer der hervorragendsten und verdienstvollsten von den führenden Meistern der Wiener Plastik, hat [...] seine Augen für immer geschlossen. [...] Sein Hauptwerk ist wohl das prachtvolle Deutschmeister-Denkmal in Wien, in dem so viel Kraft, Leben und Bewegung steckt.“*⁷⁴

Die Gemeinde Wien widmete dem Bildhauer Johannes Benk ein Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof. Mit dem Deutschmeister-Monument hinterließ der Bildhauer sein monumentalstes öffentliches Denkmal. Zwei Hauptfaktoren entschieden über dessen Werden – die Auftraggeber und die künstlerische, formale Umsetzung durch den Künstler.

11. Das Verhältnis Künstler - Auftraggeber im 19. Jahrhundert:

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war Kunst und Bildung die alleinige Domäne des Adels rund um die herrschende Dynastie. Gegen Ende des Jahrhunderts nahm das gehobene Bürgertum Anteil an Kunst und Kultur. Um die kulturelle Bildung des Bürgertums voranzutreiben, bildeten sich Anfang des 19. Jahrhunderts zunehmend Museums-, Casino- und Harmoniegesellschaften, in denen sich die städtischen Eliten zusammenfanden. Zu diesem Kreis zählten die gehobene Wirtschafts- und Beamtenschicht, das Offizierskorps, das Bildungsbürgertum und nicht zuletzt die Künstler selbst. In den 1820er und 1830er Jahren folgte die Gründung von Musik- und Kunstvereinen. Ziel war die *„Heranbildung eines kunstsinnigen und kunstverständigen bürgerlichen Publikums“*.⁷⁵

Kunstaussstellungen mutierten zu Massenveranstaltungen. Für die Maler, Bildhauer oder Goldschmiede änderte sich die Zusammensetzung ihres Kundenkreises; insgesamt verzeichnete der Kunstsektor einen massiven Aufschwung. Die Kunstvereine wurden zu einer tragenden Säule des Kunstbetriebs. Der Künstler selbst löste sich aus seiner engen Bindung an monarchische Auftraggeber; geriet aber in neue Abhängigkeiten – von Kunstvereinen, Akademien, Künstlervereinigungen und dem gewerblichen Kunsthandel. Abseits der romantischen Vorstellung des Künstlertums, war der Beruf des Künstlers zu einem bürgerlichen Brotberuf geworden. Die Bandbreite der Verdienstmöglichkeiten eines Künstlers war breit gefächert. Dieter Hein führt an, dass der Düsseldorfer Akademiedirektor Wilhelm von Schadow über einen Verdienst in Höhe von 3000 Talern verfügen konnte,

⁷⁴ Wiener Bilder, Wien 22.03.1914, S. 4.

⁷⁵ Hein 1996, S. 107.

womit er ein mittleres Einkommensniveau erreicht hatte. Jedoch mussten zirka 50 Prozent der Künstler mit weniger als 200 Talern auskommen, das entsprach dem Lohn eines einfachen Handwerkers.⁷⁶

Die massiven gesellschaftlichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts hatten Auswirkungen auf die Wahl der Themen. Ein Münchner Maler soll die künstlerische Entwicklung seiner Zeit folgendermaßen beschrieben haben:

„Geschichte müssen wir malen, Geschichte ist die Religion unserer Zeit, Geschichte allein ist zeitgemäß.“⁷⁷

Die Verbindung zwischen Bürgertum und historistischer Kunst zeigte sich nicht nur in der Wahl der Themen, sondern auch in der technischen Ausführung. Ausgezeichnete Beherrschung des handwerklichen Könnens, Genauigkeit in der Ausführung und exakte Wiedergabe historischer Details wurden gefordert. Lenmann sieht darin eine Parallele zwischen den Qualitätskriterien, die von Kunstwerken verlangt wurden und den gesellschaftlichen Werten des Bürgertums – Fleiß, Disziplin und Idealismus.⁷⁸

Der Kunstsektor erfuhr eine zunehmende Ausdifferenzierung. Zur Beurteilung von Kunst wurde eine Fülle von Fachkenntnissen notwendig; zu denen sich die Künstler selbst, Kunstkritiker, Museumsdirektoren, Kunsthistoriker, Galeristen und die Kunstmäzene berufen fühlten. Das neu geschaffene Kunstsystem geriet um die Jahrhundertwende in Bewegung, durch die sogenannten Sezessionen – in München 1882, in Berlin 1898 und in Wien 1897. Den sezessionistischen Künstlern ging es um Neuerungen stilistischer Art, um eine Alternative gegenüber der konservativen Einstellung der Führungselite der Künstlervereinigungen, um neue Vertriebsmöglichkeiten für ihre Kunst und um die Positionierung der eigenen Kunst auf dem Kunstmarkt. Nachdem sie ihre Ziele erreicht hatten, begannen sie sich in das System zu integrieren, das revolutionäre Verhalten schwächte sich zumeist ab.⁷⁹

Diese kurze Zusammenfassung der Entwicklung der Kunstszene im 19. Jahrhundert zeigt, dass sich auch die Arbeitsbedingungen der Künstler massiv veränderten. Darstellung von Geschichte war im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts eine Angelegenheit mit politischer

⁷⁶ Hein 1996, S. 110-113.

⁷⁷ Hein 1996, S. 114. Zit.n.: Thomas Nipperdey, Deutsche Geschichte 1800-1866, München 1994, S. 560.

⁷⁸ Hein 1996, S. 114. Lenmann 1994, S. 101.

⁷⁹ Hein 1996, S. 115-116.

Aussagekraft, so auch beim Deutschmeister-Projekt. Eine schwierige Ausgangssituation für jeden Künstler, der sich um den Auftrag bewarb.

12. Das Deutschmeister-Denkmal:

Der Leitgedanke des Bildhauers Johannes Benk lag, gemäß eigener Aussage, in der Darstellung von 200 Jahren Geschichte des Deutschmeister-Regiments.

Poch-Kalous schreibt über das Denkmal: „[...] *Musterbeispiel historisch komponierter Großplastik geschaffen, dem erst unsere Zeit mit ihrem Streben nach rein geistiger Durchdringung eines Themas ohne äußere zeitgeschichtliche Treue und Ähnlichkeit kritisch gegenüber steht.*“⁸⁰

Formal gliedert sich das Deutschmeister-Denkmal (Abb. 01, Abb. 23) in drei horizontale Zonen. Diese sind von unten nach oben betrachtet: die Sockelzone mit zwei eingearbeiteten Reliefs „Die Schlacht von Zenta“ und „Die Schlacht von Kolin“. Es folgt eine „allegorische“ Mittelzone an der Basis eines abgestumpften Obeliskens mit den skulpturalen Figurengruppen „Der Grenadier von Landshut“, „Der treue Kamerad“, und in deren Mitte die „Vindobona“. Auf derselben Höhe befinden sich an der Rückseite der österreichische Doppeladlerüber Trophäen sowie Medaillons des ersten und des aktuellen Regimentsinhabers und das Wappen des Deutschen Ordens. Eine einzelne männliche Bekrönungsfigur, der Deutschmeister-Fahnenenträger, vervollständigt das Regiments-Denkmal. Eine Ergänzung erfuhr das Monument im Jahre 1931. Auf den Stufen der Hauptschauseite wurde ein bronzener Lorbeerkranz (Abb. 22) eingefügt, der den gefallenen Deutschmeistern des Weltkrieges 1914-18 gewidmet wurde. Diese spätere Hinzufügung findet in meinen Untersuchungen des Denkmals keine Berücksichtigung.



Abb. 22: Deutschmeister-Denkmal, Lorbeerkranz, Ergänzung aus 1931.

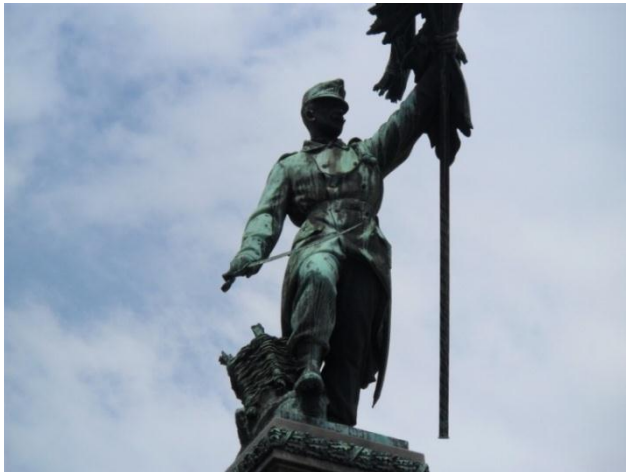
Das Werk ist auf eine Hauptschauseite ausgerichtet; diese weist zur Wiener Ringstraße. Die bildhauerischen Elemente sowie das architektonische Grundgerüst dieser Seite sind so aufeinander abgestimmt, dass sich symmetrische Dreieckskompositionen (Abb. 23) ergeben, die nach oben streben und in der männlichen Figur an der Denkmalspitze ihren Höhepunkt finden.

⁸⁰ Poch-Kalous 1970, S. 218.



**Abb. 23: Johannes Benk, Deutschmeister-Denkmal, 1906,
zeigt die Dreieckscompositionen der Hauptschausseite.**

Die Einzelkomponenten des Denkmals sind in sich gleichfalls als Dreieckskompositionen in Szene gesetzt. Der Deutschmeister-Fahnenträger (Abb. 24) stellt die größte Figur des Monuments dar. Er ist auf Fernwirkung konzipiert; charakteristisch ist seine markante Silhouette-Form.



**Abb. 24: Johannes Benk,
Deutschmeister-Fahnenträger,
Bekrönungsfigur des Deutschmeister-Denkmal,
1906, Bronze, Deutschmeisterplatz, Wien I.**

Der formale Aufbau ähnelt dem Niederwald-Denkmal (1883) in Deutschland; geschaffen vom Bildhauer Johannes Schilling, der wie Johannes Benk, ein Schüler von Ernst Julius Hähnel in Dresden war. Das Niederwald-Denkmal gehört zu jener Gruppe deutscher Monumente gegen Ende des 19. Jahrhunderts, deren Charakteristikum ihre gigantische Größe ist. Der Stil wird passend als „Monumentalstil“ bezeichnet. Im Niederwald-Denkmal

(Abb. 14) erscheinen Kaiser, Fürst und Volk in abgestufter Rangordnung in der Sockelzone. Zentrale Aufgabe des Denkmals war die Propagierung der Reichseinheit nach der im Jahre 1871 erfolgten Gründung des Deutschen Kaiserreichs.⁸¹

Vergleichbar mit dem Deutschmeister-Denkmal sind der formale Aufbau in horizontalen Ebenen, der appellative Charakter des Denkmals, die Ausrichtung auf die Historie sowie die hieratische Perspektive, in der die bedeutungsvollsten Figuren immer größer dargestellt werden und in einer bekrönenden Einzelfigur kulminieren. Beide Denkmäler bedienen sich monumentaler Dimensionen. Die stilistischen Ähnlichkeiten liegen in der Reliefhaftigkeit der Gesamtkomposition, der Liebe zur Detailgenauigkeit und der Auflösung von scharfen Umrisslinien.⁸²

Natürlich erscheinen die Maße des Deutschmeister-Monuments nicht mit jenen des Niederwald-Denkmal vergleichbar, aber bezogen auf die Werke an der Wiener Ringstraße, gibt es nur ein Wiener Monument, das größer ist – das Maria-Theresia-Denkmal. Die

⁸¹ Westfehling 1980, S. 154-155. Lurz 1985, S. 210.

⁸² Pötzl-Malikova 1976, S. 24.

Monumentalität dient dazu, die Dauerhaftigkeit der vermittelten Werte und ihre große Bedeutung zum Ausdruck zu bringen.

In der Publikation von Franz Rieger aus dem Jahr 1910 wird auf die strukturellen Ähnlichkeiten des Deutschmeister-Denkmals mit dem Monument für Kaiser Josef II. (1807) auf dem Josefsplatz der Hofburg hingewiesen. Die Hauptfiguren beider Denkmäler, Kaiser Josef II. und der Deutschmeister-Fahnenträger, sind auf Fernwirkung konzipiert. Tritt der Betrachter näher an die Erinnerungsmaile heran, erkennt er die ergänzenden plastischen Reliefs.⁸³ Eine weitere Parallele sehe ich in der Abstimmung der Denkmäler auf den jeweiligen Aufstellungsort, in Symmetrie zu den dahinter platzierten Gebäuden (Abb. 25). Monument und Architektur koexistieren in Harmonie zueinander.

Das Deutschmeister-Denkmal in Wien war nicht das erste Monument, das den gefallenen Kameraden des Regiments gewidmet wurde. Das erste, einfache Denkmal soll den Deutschmeistern, laut der Festschrift aus 1906, bereits im Jahre 1849 auf einem Hügel bei Puszta Harkáln errichtet worden sein. Finanziert wurde es von den Offizieren selbst, gedacht wurde den Gefallenen der Schlacht bei Komorn.⁸⁴ Ein weiteres Andenken an getötete



**Abb. 25: Johannes Benk, Deutschmeister-Denkmal, 1906,
Foto zeigt die harmonische Abstimmung zwischen Monument und umgebender Architektur.**

⁸³ Rieger 1910, S. 59.

⁸⁴ Veltzè 1906, S. 12.

Soldaten der Deutschmeister wurde auf dem Friedhof zu Nachod nach den verlorenen Kriegshandlungen des Jahres 1866 errichtet. Die Festschrift aus dem Jahr 1906 berichtet darüber:

„Auf dem Friedhof zu Nachod, nächst der Wenzelskapelle, ist dem Andenken der Gefallenen ein Obelisk von rotbraunem Marmor geweiht, lebenswarm dargestellt ist das Denkmal, welches der Tapferkeit der Deutschmeister bei Rozběric auf dem heißumstrittenen Boden jenes Ortes errichtet wurde.“⁸⁵

Laut der Beschreibung der Festschrift verbindet das Wiener Denkmal mit dem Monument auf dem Friedhof zu Nachod die Grundform des Obelisken und der rotbraune Stein.

12.1. Das Deutschmeister-Denkmal und das historische Erinnern:

„Historisches Erinnern ist immer ein Spiegelbild des historischen Bewußtseins einer jeweiligen Gegenwart.“⁸⁶

Die Darstellung von 200 Jahren Regimentsgeschichte bedurfte, um eine schlüssige Story zu erzählen, das Weglassen bzw. Hervorheben spezifischer Ereignisse und Personen. Die Auswahl und die formale Gestaltung erschufen ein bewusst konstruiertes Geschichtsbild. Benk beginnt in der Sockelzone mit den am weitesten zurückliegenden Ereignissen der Historie der Deutschmeister. Er erzählt in Reliefs die Geschichten der „Schlacht von Zenta“ (Abb. 27) und jener von „Kolin“ (Abb. 26).

Diese Schlachten stellten in der Geschichte des Deutschmeister-Regiments Fixpunkte dar. Sie waren Teil des „kulturellen Gedächtnisses“. Diesen wichtigen Terminus prägte Jan Assmann:

Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fassen wir den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern und –Riten zusammen, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt.“⁸⁷

Die Initiatoren wollten, gemäß der Theorie Assmanns, bewusst spezifische Aspekte aus der Geschichte des Regiments veranschaulicht sehen. Die Auswahl der Historien bewirkte einen gezielten Blick auf die Vergangenheit. Die Ereignisse sind so gewählt, dass sie als Hilfe dazu dienen, gegenwärtige Ansprüche – politischer oder gesellschaftlicher Art – zu untermauern.

Spielmann folgert: *„Denkmale sagen mehr über die Zeit ihrer Setzung aus als über die Vergangenheit, auf die sie sich beziehen.“⁸⁸*

⁸⁵ Veltzè 1906, S. 13.

⁸⁶ Bruckmüller 1996, S. 112.

⁸⁷ Assmann 1988, S. 15.

⁸⁸ Spielmann 1989, S. 112.

Interessant ist im Zusammenhang mit dem Deutschmeister-Denkmal eine Depesche von Kaiser Franz Joseph I., die er im Zuge des 200jährigen Regimentsjubiläums der Deutschmeister an seine Soldaten richtete:

„Die Huldigung des Regiments anlässlich der überaus solennen und wahrhaft patriotischen Feier seines zweihundertjährigen Bestandes nehme ich mit besonderer Freude zur Kenntnis. Mit gehobenen Gefühlen kann das Regiment auf seine ruhmvolle, an Hingebung und Tapferkeit reiche Vergangenheit blicken. Wo unsere Fahnen im Kriege wehten, da waren auch die braven Deutschmeister: an dem Tage von Zenta schon, dann bei Kolin und Hochkirch, bei Caldiero und Arcole wie bei Aspern und Novara. Ich entbiete dem Regiment und all seinen einstigen Mitgliedern, die ihm auch im bürgerlichen Leben so innige Anhänglichkeit bewahren, meinen Gruß und die besten Wünsche für eine glückliche, der Vergangenheit ebenbürtige Zukunft.“⁸⁹

Diese Aussage erscheint das Programm des Deutschmeister-Denkmals vorwegzunehmen.



Abb. 26: Johannes Benk, Die Schlacht von Kolin, Relief, Deutschmeister-Denkmal, 1906.



Abb. 27: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Relief, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Bronze, Deutschmeister-Platz, Wien I.

Der Kaiser erwähnte an erster Stelle die beiden Schlachten von Zenta und Kolin. Er ging auf die Fahne ein und auf die Verbindung von Gegenwart und Zukunft. Bot er damit dem Künstler Johannes Benk eine Inspirationsquelle für seinen Entwurf? Eine schlüssige Antwort muss unterbleiben, da keine Belege dafür gefunden werden konnten.

⁸⁹ Zauner 1906, S. 50.

12.2. Das Deutschmeister-Denkmal und die Historienmalerei:

Im Barock begründeten die Dynastien ihren Herrschaftsanspruch auf der göttlichen Vorsehung, das zeigte sich in überzeitlichen Allegorien, z.B. die Fresken im Niederösterreichischen Landhaus in der Herrengasse 13, Wien, von Antonio Beduzzi aus dem Jahre 1710.

Das Freskenprogramm aus dem Jahre 1848 im Marmorsaal des Regierungsgebäudes in der Herrengasse 11 von Leopold Kupelwieser (1796-1862), veranschaulicht ein historisches Programm. Der Höhepunkt wird gebildet von der Szene, in der Erzherzog Carl in der Schlacht von Aspern 1809 die Regimentsfahne an sich reißt. Es stellt laut Bruckmüller ein Beispiel dar für den „Bedeutungszugewinn von Geschichte im Zuge der nationsbildenden Prozesse.“⁹⁰

Erwachendes Geschichts- und Nationalbewusstsein stellen Grundcharakteristika der europäischen Welt des 19. Jahrhunderts dar. Für das Habsburgerreich ergab sich die Problematik, dass sich die einzelnen Herrschaftsgebiete immer stärker als eigene Nationen empfanden. Diese Tendenz stand der Herausbildung eines gemeinschaftlichen Nationalbewusstseins entgegen.⁹¹

Die bekannteste Version der Schlacht von Aspern wurde im Jahre 1812 von Johann Peter Krafft gemalt. Der Künstler hatte von 1799 bis 1802 die Wiener Akademie absolviert. Ein wichtiger Schritt seiner künstlerischen Entwicklung erfolgte in den Jahren 1802-1804, als er in Paris Jacques-Louis David und dessen Kunst kennenlernte. Sein Gemälde „Erzherzog Carl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern“ (Abb. 06) zählt zu seinen ersten bedeutenden Werken. Er fertigte es im Auftrag von Herzog Albert von Sachsen-Teschen.

Die Fahne dynamisch nach vorne gestreckt, ist Erzherzog Carl in jenem Augenblick dargestellt, als er sich zu seinen Soldaten umwendet. Diese scheinen genauso entschlossen wie ihr Feldherr. Die Szene wird detailgenau geschildert. Krafft erreicht eine allgemeine Verständlichkeit seines Bildes, denn es war dazu bestimmt, die breite Masse anzusprechen.⁹²

Gemäß Eckhart Vancsa orientierte sich Krafft dabei an französischen Gemälden J.L. Davids, „Napoleon überquert den St. Bernhard“ (1801) und J.Gros „Napoleon bei Arcole“ (1788). Die auffälligste Ähnlichkeit besteht im Hochreißen der Fahne. Der markanteste Unterschied liegt

⁹⁰ Bruckmüller 1996, S.362-363.

⁹¹ Bruckmüller 1996, S. 365, 367.

⁹² Vancsa 1974, S. 162.

in der Einbindung Erzherzog Carls in ein Mannschafts- und Schlachtengefüge, während Napoleon als alleiniger Held dargestellt wird.⁹³

Das Motiv des Hochreiens der Fahne wird vom Anton Dominik Fernkorn bei seinem Erzherzog-Carl-Denkmal auf dem Heldenplatz aufgenommen und in eine skulpturale Form überführt. Johannes Benk spinnt diesen Darstellungscode weiter und setzt auf die Denkmalspitze den unbekannten Fahnenträger.

Eine weitere Pionierleistung liefert J.P. Krafft im Jahre 1813 mit dem Gemälde „Der Abschied des Landwehrmannes“ (Abb. 28). Hier wird erstmals der einfache Soldat zum Helden. Er steht stellvertretend für den Kampf des Volkes um die Freiheit seiner Nation.⁹⁴

Eine Szene, die den Abschiedsschmerz der Familie vermittelt, wenn der Sohn oder Gatte in den Krieg ziehen muss, findet sich am Deutschmeister-Denkmal nicht. Vergleichbar sind die Hauptprotagonisten; zwei einfache Soldaten stehen im Mittelpunkt der Darstellung. In beiden Werken wird die emotionale Ebene zu einem wichtigen Vermittler der Botschaft des Werks. Beim Deutschmeister-Denkmal wendet sich vor allem die Skulpturengruppe des „Treuen Kameraden“ an die Gefühlsebene des Betrachters.



Abb. 28: Johann Peter Krafft, Der Abschied des Landwehrmannes, 1813, Öl auf Leinwand, 281 – 351 cm, Belvedere Wien.

12.3. Die Sockelzone des Deutschmeister-Denkmals:

Die bildhauerischen Elemente der Sockelzone stellen die beiden Reliefs „Die Schlacht von Zenta“ und „Die Schlacht von Kolin“ dar. Die Bedeutung dieser Kampfhandlungen für die Deutschmeister wird in der Enthüllungsfestschrift detailliert geschildert. Nachfolgend fasse ich die wichtigsten Aspekte kurz zusammen.

⁹³ Vancsa 1974, S. 159-160.

⁹⁴ Vancsa 1974, S. 163.

12.3.1. Das Relief – „Die Schlacht von Zenta“:



**Abb. 27: Johannes Benk,
Die Schlacht von Zenta, Relief, 1906.**

Das Relief an der Hauptschauseite erzählt die Geschichte eines ruhmvollen, doch verlustreichen Tages am Beginn der Regimentsgeschichte.

Zwischen den österreichischen Truppen unter Heerführer Prinz Eugen von Savoyen und jenen des osmanischen Sultans war am 11. September 1696 eine blutige Schlacht an der Theiß entbrannt.

Tausende Soldaten auf beiden Seiten

verloren ihr Leben. Das türkische Heer wurde von den österreichischen Verbänden vernichtend geschlagen.⁹⁵

Johannes Benk präsentiert dem Betrachter „Die Schlacht von Zenta“ auf einer konvex gebogenen Grundfläche in der Form eines Kegelausschnitts. Die vollplastischen Figuren sind in einen dramatischen Kampf auf Leben und Tod verstrickt. Mann kämpft gegen Mann. Als Gesamtbild sind die einzelnen Segmente so aufeinander abgestimmt, dass sich eine klare Dreieckskomposition erkennen lässt. In der Mitte dominiert die Rückenfigur eines österreichischen Anführers mit Standarte die Szene. Davor ringt ein österreichischer Soldat einen türkischen Feind zu Boden. Die Bewegungstendenz deutet ein Vorrücken der Truppen von links nach rechts an. In diesem dicht gedrängten Getümmel wird gekämpft und es wird gestorben – vor allem der Tod der türkischen Feinde wird präsentiert.

12.3.2. Das Relief – „Die Schlacht bei Kolin“:

In der Mitte des 18. Jahrhunderts befand sich Österreich im sogenannten Siebenjährigen Krieg (1756-1763) gegen Preußen unter König Friedrich II. Am 18. Juni 1757 kam es bei Kolin, in der Nähe von Prag, zu einem Aufeinandertreffen der beiden großen Heere. Der Held, aus den Reihen der Deutschmeister, war der Obristwachtmeister (heute: Major) Graf Soro. Er kommandierte zwei Grenadierkompanien der Deutschmeister, die zum Schutz österreichischer Artilleriestellungen eingesetzt waren. Im Laufe des Tages kam es zu schweren Kampfhandlungen mit blutigen Nahkämpfen. Graf Soro erlitt eine schwere

⁹⁵ Veltzè 1906, S. 9.

Verwundung und wurde vom Schlachtfeld getragen. Die Lage schien aussichtslos. Der tapfere Soldat Graf Soro mobilisierte all seine Kraft, kehrte an die Spitze seines Regiments zurück, ordnete die Kampflinien der Deutschmeister und leitete einen Gegenstoß ein. Am Ende des Tages konnte die k.k. Armee einen glorreichen Sieg verbuchen. Die Belagerung Prags wurde aufgehoben. König Friedrich von Preußen zog sich aus Böhmen zurück.⁹⁶

Obristwachtmeister Graf Soro erlitt während der Kampfhandlungen eine weitere schwere Verwundung. Er verlor durch eine Kanonenkugel sein rechtes Bein. Für seine Verdienste wurde er mit dem Maria-Theresia-Kreuz, einer bedeutenden Tapferkeitsmedaille, ausgezeichnet und zum Oberstleutnant befördert.⁹⁷

In der Folge sicherte die siegreiche Schlacht der Habsburgermonarchie ihren Fortbestand. Der 18. Juni wurde zum Regimentsgedenktage der Deutschmeister erhoben, die während der Gefechte enorme Verluste erlitten hatten.⁹⁸

Der Bildhauer Johannes Benk zeigt „Die Schlacht von Kolin“ auf der Rückseite des Denkmals, der Rossauer Kaserne zugewandt. Benk wählte auch



**Abb. 26: Johannes Benk,
Die Schlacht von Kolin, 1906.**

für dieses Relief einen gekrümmten Kegelausschnitt als Grundfläche. Die Figuren sind vollplastisch ausgeformt, wodurch Licht und Schatten die Wirkung beeinflussen. Der Bildhauer bleibt dem Gestaltungsschema des gesamten Denkmals auch in diesem Relief treu, indem er die Kampfhandlung in eine Dreieckskomposition integriert.

Die österreichischen Truppen stürmen von rechts ins Bild. Ihr Anführer in der Mitte weist mit seinem Säbel nach links auf das feindliche Heer. Dramatik, Anspannung und Tod setzt Johannes Benk mit realistisch gestalteten Soldaten in Szene.

⁹⁶ Veltzè 1906, S. 10. Wunsch 2007, S. 10.

⁹⁷ Wunsch 2007, S. 10.

⁹⁸ Veltzè 1906, S. 10.

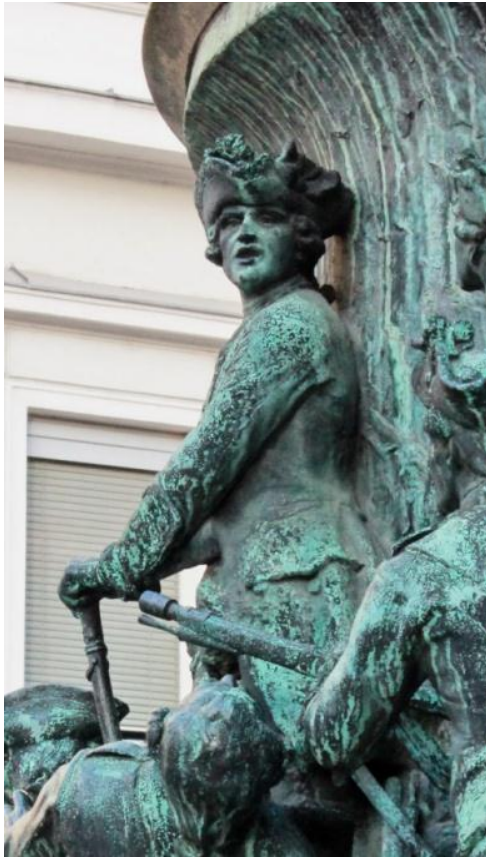


Abb. 29: Johannes Benk, Die Schlacht von Kolin, Relief, Detail Graf Soro, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Bronze.

Der Figur des Grafen Soro soll der Bildhauer die Gesichtszüge des amtierenden Regiments-Kommandanten Oberst Daler (Abb. 29) gegeben haben.⁹⁹ Die Dramatik der Szene wird durch die Regimentsfahne gefördert, die ein Fahnenführer zur Orientierung der Soldaten in die Höhe hält.

12.3.3. Vorbilder der Reliefs:

Walter Krause nennt das Relief des Französischen Monuments bei Mars La Tour als mögliches Vorbild für jene des Deutschmeister-Denkmal. Vergleichbar sind die realistische Wiedergabe der Soldaten im Kampf und die vollplastische Ausformung der Figuren, wodurch sich ein Spiel von Licht und Schatten ergibt.¹⁰⁰

Als größten Unterschied erachte ich, dass das Relief in Mars La Tour auf einer geraden Fläche ausgebildet wurde und nur auf einen zentralen

Betrachter-Standpunkt ausgerichtet ist. Die Reliefs von Johannes Benk dagegen erzählen, neben der Gesamtschau (Abb. 27 und 28) der Kampfszenen auch einzelne Geschichten der dargestellten Protagonisten, wenn die Reliefs von einem seitlichen Blickpunkt (Abb. 30, 31 und 32) aus in Augenschein genommen werden. Die Figuren gewinnen an Plastizität und Eigenleben – dieser gestalterische Kunstgriff stellt ein Spezifikum der Reliefs des Deutschmeister-Denkmal dar.

Fotografien in der Enthüllungsfestschrift (1906) weisen darauf hin, dass Johannes Benk die Reliefs bewusst für diese beiden Betrachtungsweisen konzipiert hatte. Auch andere vollplastische Reliefs wie der Bacchusfries des Wiener Hofburgtheaters (Abb. 33) aus dem Jahre 1884 von Rudolf Weyr, kommen als Inspirationsquelle in Betracht. Vergleichbar ist die vollplastische Ausformung der Figuren und ihre lebhaftige Wiedergabe; jedoch wurde auch dieses Relief auf einer geraden Fläche in Szene gesetzt.

⁹⁹ Zauner 1906, S. 23.

¹⁰⁰ Krause 1980, S. 228.



Abb. 27: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Relief, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Bronze, Deutschmeister-Platz, Wien I.



Abb. 26: Johannes Benk, Die Schlacht von Kolin, Relief, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Bronze, Deutschmeister-Platz, Wien I.

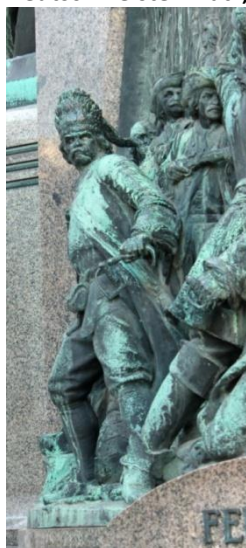


Abb. 32: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Seitenansicht.



Abb. 30: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Seitenansicht, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Bronze.



Abb. 31: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Seitenansicht.

Neben plastischen Vorbildern diente die Historienmalerei als Inspirationsquelle für die Konzeption der Reliefs des Deutschmeister-Denkmal.



Abb. 33: Rudolf Weyr, Bacchusfries, Burgtheater, 1884, Wien I.

12.3.4. Die Reliefs - Inspirationsquelle Arsenal:

Nach dem Ausgleich mit Ungarn im Jahr 1867 erfüllte die k.u.k. Armee eine wichtige Verbindungsfunktion zwischen der österreichischen und ungarischen Reichshälfte. Ihr Ansehen in der Bevölkerung wurde genutzt, um ein einheitliches Nationalgefühl im Vielvölkerstaat zu propagieren. Diese Aufgabe erfüllte auch der erste militärische Repräsentationsbau in Wien aus der Mitte des 19. Jahrhunderts – das Arsenal.

Das Herzstück des Arsens bildete das k.k. Waffenmuseum mit der Ruhmeshalle im byzanthinisierend-maurischen Baustil (heute: Heeresgeschichtliches Museum). Die Armee stellt in dem dynastischen Bauwerk jene Kraft dar, welche den Vielvölkerstaat Österreich unter der Herrschaft Kaiser Franz Joseph I. zusammenhält, gemäß dessen Motto „Viribus Unitis“; ein Versuch der nationalen Identität und Integration der Völker Österreichs in einem Memorialbau ein anschauliches und dauerhaftes Gesicht zu geben. Die malerische Innenausstattung des k.k. Waffenmuseums sollte ursprünglich vom Maler Carl Rahl (1812-1865) ausgeführt werden. Die Zielsetzung lag darin, die kriegerischen und geistigen Helden der Vergangenheit zu veranschaulichen. Am Konzept beteiligte sich Alfred von Arneth. Die Architektur, die Fresken und die Skulpturen sollten als Gesamtkunstwerk der Verherrlichung der Armee dienen.¹⁰¹

Carl Rahl stellte in seinen malerischen Entwürfen den Symbolcharakter der einzelnen, geschichtlichen Ereignisse in den Mittelpunkt. Die Umsetzung der freskalen Innenausstattung löste einen jahrelangen Streit aus. Es ging dabei um „Überlegungen über Sinn und Zweck, über den Inhalt der Malerei.“¹⁰² Schließlich wurde der Auftrag Carl Rahl entzogen und stattdessen der Maler Carl von Blaas (1815-1894) engagiert.

¹⁰¹ Klingenstein 1996, S. 163-165.

¹⁰² Frodl 1991, S. 7.

Auslöser für die Kontroverse war Kaiser Franz Joseph I. persönlich, der eine malerische Ausstattung wünschte, die den Anschein erweckt, eine geschichtliche Szene authentisch wiederzugeben.

Gemäß den Vorgaben konzentrierte sich Blaas in seinen Entwürfen (Abb. 34) auf eine möglichst genaue historische Schilderung der Geschichten, und auf die Betonung des Wertes der österreichischen Armee. Die allegorischen Figuren reduzierte er auf ein Minimum.

Heute gelten die Fresken des Arsenalns als Hauptwerk der „*sachlichen Historienmalerei*“. Die Monumentalgemälde lösten jene Kompositionsschemata ab, die Geschichte mit Mythos verbanden und in allegorischen Figuren erzählten.¹⁰³

Der Bildhauer Johannes Benk war an den Monumentalbauten des Arsenalns beteiligt. Er setzte im Jahre 1873 die Figurengruppe „Austria zwischen der geistigen und materiellen Kultur“ (Abb. 17) im Treppenhaus des Waffenmuseums in Szene.



Abb. 34: Carl v. Blaas, Die Schlacht von Aspern, 1870, Öl auf Leinwand, 87 x 174 cm, Belvedere Wien.

Der Künstler erwarb sich

einen Erfahrungsschatz im Umgang mit militärischen Auftraggebern, der ihm für die Konzeption des Deutschmeister-Denkmalns von Nutzen war.

Werner Telesko erwähnt zwei Charakteristika der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts - die Aktualität und die Überzeitlichkeit. Das Bild sollte in realistischer Form die Dramatik und Einzigartigkeit des historischen Ereignisses vermitteln und andererseits erfüllte es eine überzeitliche Aufgabe im Sinne einer Vorbildfunktion, die möglichst an historische und mythologische Traditionen anschloss.¹⁰⁴ Ein weiteres Kennzeichen der Historienmalerei stellt das Moment der Reduktion dar. Die Historienmalerei eröffnete dem Betrachter ihren Sinngehalt erst durch das Weglassen oder die Hervorhebung bestimmter Ereignisse oder Personen.¹⁰⁵

¹⁰³ Frodl 1991, S. 6.

¹⁰⁴ Telesko 2000, S. 229.

¹⁰⁵ Telesko 2000, S. 236.

Der Bildhauer Johannes Benk hatte die Aufgabe, zweihundert Jahre Regimentsgeschichte im Deutschmeister-Denkmal anschaulich zu machen, das erforderte eine strenge Selektion der darstellungswürdigen Historien. Der Kampf und der Soldatentod werden heroisierend dargestellt. Männer in Uniformen kämpfen „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“. Das Soldatentum wird verklärt. Wenn gestorben wird, dann plötzlich und ohne Leid. Am Ende winkt der Sieg und ewiger Ruhm. Die Charakteristika der Historienmalerei - Aktualität, Überzeitlichkeit und das Moment der Reduktion wurden von Benk in eine skulpturale Form überführt.

12.3.5. Die Reliefs und der Tod:

Die Reliefs schildern die weit zurückliegenden Ereignisse der Regiments-Geschichte. Sie erinnern an die Gründung des Regiments während der Türkenkriege und an den glorreichen Sieg im Siebenjährigen Krieg, der den Regimentsfeiertag am 18. Juni begründete. In diesen

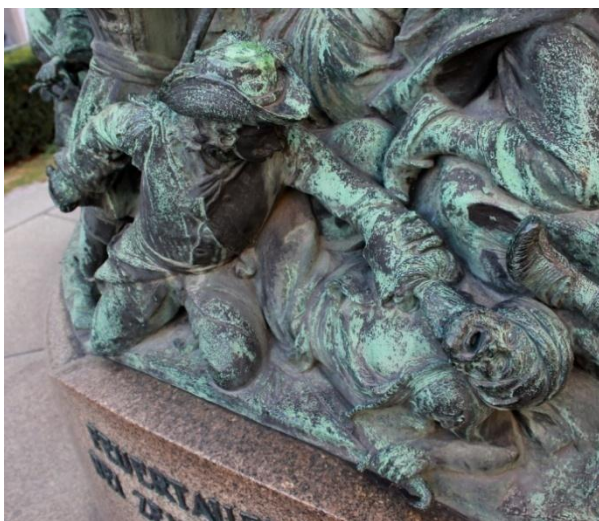


Abb. 35: Johannes Benk,
Die Schlacht von Zenta,
Relief, Detail, 1906.

Historien wird das eigentliche Soldatenhandwerk geschildert – der Kampf Mann gegen Mann. Diese Art der Kriegsführung war im Jahr 1906, als das Denkmal enthüllt wurde, bereits überholt. Gestorben wurde im modernen Krieg mittels neuer Kriegsmaschinerien, ohne direkten körperlichen Kontakt mit dem Feind. Die Reliefs zeigen den direkten Kampf mit dem Feind und einen ehrenvollen Tod. Meinhold Lurz formulierte Gedanken über die Darstellung des Kriegstodes:

„Trivial ist die Erkenntnis, daß der Kriegstod – wie der gewöhnliche Tod – als unüberschreitbare Grenze des menschlichen Lebens keinen begreiflichen Sinn, schon gar keinen selbstverständlichen Sinn besitzt: er wird statt dessen bei jeder Deutung aus der Sicht von Noch-Nicht-Toten interpretiert, also von Personen, die ihn noch nicht selbst kennen gelernt haben.“¹⁰⁶

¹⁰⁶ Lurz 1985b, S. 8.

Denkmalstifter hatten eine bestimmte Vorstellung, über den Sinn des Kriegstodes, diesen wollten sie verwirklicht sehen. In den Reliefs des Deutschmeister-Denkmal wird gestorben. Unterziehen wir die Werke einer genaueren Betrachtung, sind es zumeist die Feinde, die der Tod ereilt. Die Darstellung toter Kameraden wird ausgespart. Die österreichischen Soldaten kämpfen, werden verwundet, aber das Sterben bleibt in den Reliefs den Feinden (Abb. 35) vorbehalten. In der übergeordneten Mittelzone treten in den skulpturalen Gruppen weitere Aspekte des Kriegstodes hinzu.

12.3.6. Der Sockel als künstlerisches Experimentierfeld:

„Es [das Relief] wurde gesehen als die „Annäherung der Bildhauerkunst an die Malerei“ und bezeichnet in traditionellem Verständnis eine Form der Skulptur, in der die Darstellung sich aus einer Fläche löst, ihr aber letztlich verhaftet bleibt, und die im Gegensatz zur Rundplastik bildhaft-einansichtig gestaltet ist.“¹⁰⁷

Die Reliefs des Deutschmeister-Denkmal entsprechen nicht dieser Grundcharakteristik. Sie weisen Spezifika auf, die sie von herkömmlichen Reliefs klar abgrenzen. Bereits im Jahre 1910 bemerkte Rieger, dass die Reliefs des Deutschmeister-Denkmal nicht auf einer geraden Fläche gearbeitet wurden, sondern auf einem gekrümmten Kegelmantel. Dadurch bieten die Reliefs dem Betrachter vielfältige Ansichtsseiten, sie vervielfältigen sich gewissermaßen. *„Leben, Bewegung, Kraft und Schönheit streiten in diesem Reliefbild um die Palme.“¹⁰⁸*

In den Reliefs des Deutschmeister-Denkmal spiegelt sich Johannes Benks Auseinandersetzung mit den neuesten Entwicklungen der Bildhauerkunst am prägnantesten wider. Er entlockt den Problemstellungen Licht, Atmosphäre und der Gestaltung einer malerischen Oberfläche eine neue Facette. Er zeigt die Reliefs als Gesamtbild in hell-dunkel Zonen, mit einer klaren Dreiecks-Komposition des Gesamtbildes. Von einem seitlichen Betrachter-Standpunkt aus präsentiert der Bildhauer vollplastische Figuren, die ihre persönlichen Geschichten erzählen.

Bereits im Barock und in der Kunst des 19. Jahrhunderts wurden vollplastische Friese auf Rundsockeln ausgebildet. Sie zeigten immer nur einen Ausschnitt des Gesamtbildes. Um den kompletten Bildinhalt zu sehen, musste der Betrachter das Objekt umschreiten. Es scheint

¹⁰⁷ Güse 1980, S. 14.

¹⁰⁸ Rieger 1910, S. 59.

ein persönlicher Kunstgriff Benks zu sein, die Reliefs auf einer konvexen Fläche eines Kegelausschnitts zu platzieren.



Abb. 36: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Relief, Frontalansicht, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Foto aus Enthüllungsfestschrift.



Relief: „Süertauke bei Zenta 1697“, von links gesehen.

Abb. 37: Johannes Benk, Die Schlacht von Zenta, Seitenansicht, Deutschmeister-Denkmal, 1906, Foto aus Enthüllungsfestschrift.

Benks Konzeption unterscheidet sich von vollplastischen Rundsockeln insofern, als der Betrachter die Wahl hat, zwischen einem Gesamtbild (Abb. 36) und der, nicht minder reizvollen, Betrachtung der Reliefs von mehreren seitlichen Standpunkten aus.

Die vollplastische Ausführung der Figuren tritt in das Blickfeld. Die einzelnen Figuren (Abb. 37) gewinnen an Eigenleben und jede erhält mittels Licht- und Schattenspiel ihren spezifischen Lebensraum. Der Betrachter wird durch diese formale Gestaltung dazu angeregt, das Monument von verschiedenen Blickwinkeln aus in Augenschein zu nehmen. Die Reliefs zeigen die künstlerisch innovative Gestaltungskraft des Bildhauers Johannes Benk in ausgeprägten Licht-Schaffen-Effekten und dem Wechselspiel zwischen Bild und Vollplastik.

12.4. Die allegorische Mittelzone:



Abb. 38: Johannes Benk, Vindobona, 1906.

An der Hauptschauseite präsentiert der Bildhauer Johannes Benk dem Betrachter drei skulpturale Gruppen. Das Zentrum nimmt die einzige weibliche Figur des Denkmals ein, die Vindobona (Abb. 38), die allegorische Personifikation der Stadt Wien. An der linken Seite platzierte der Künstler den „Grenadier von Landshut“ (Abb. 39). Er symbolisiert die Opferbereitschaft. Die rechte skulpturale Gruppe, der „Treue Kamerad“ (Abb. 40) vervollständigt die Mittelzone an der Hauptschauseite. Diese Skulpturengruppe repräsentiert die Werte Nächstenliebe bzw.

Kameradschaft. Auf der gegenüber liegenden Seite, der Rossauer Kaserne zugewandt, vervollständigt ein mächtiger österreichischer Doppeladler, Medaillons und das Wappen des Deutschen Ordens (Abb. 71) die Mittelzone des Deutschmeister-Denkmal. „Der Grenadier von Landshut“ sowie der „Treue Kamerad“ basieren auf Historien aus der Zeit der Kriege gegen das napoleonische Frankreich. Die Enthüllungsfestschrift schildert die Ereignisse detailliert.

12.4.1. Der Grenadier von Landshut – Soldatentreue und Todesmut:

Die Figur des „Grenadier von Landshut“ erzählt eine Episode aus dem Jahre 1809. Die österreichische Armee befand sich im Rückzug auf Landshut. Zwei Kompanien der Deutschmeister waren als Nachhut eingesetzt. Eine große Reitertruppe des Gegners näherte sich den Soldaten. Zwischen den Deutschmeistern und dem Feind entdeckte ein Grenadier



Abb. 39: Johannes Benk, Der Grenadier von Landshut, 1906.

zurückgelassene Pulverkarren. Geistesgegenwärtig stürmte er mit einer Fackel darauf zu. Verheerende Explosionen mit enormer Rauchentwicklung waren die Folge; den Kameraden gelang die Flucht.

„Sie hatten nur einen einzigen Mann verloren, eben jenen, der, gleich Leonidas bei Thermopylae, gleich Zrinni bei Szigeth, das Wohl seiner Kameraden und des Vaterlandes über das eigene Leben gestellt. Der Name dieses Helden ist leider nicht bekannt – er lebt aber weiter in unserer dankbaren Erinnerung „der Grenadier von Landshut“, als ein erhebendes Beispiel von Soldatentreue und Todesmut.“¹⁰⁹

Johannes Benk präsentiert den Grenadier als linke Seitenfigur der Hauptschauseite. Formal wurde die Körperlinie der Skulptur so konzipiert, dass sie sich in die symmetrische Dreieckskomposition des Denkmals einfügt. Der realistisch gestaltete Soldat spiegelt Entschlossenheit. Diese zeigt sich in der aufgerichteten Körperhaltung, in der ernsten Mimik des Gesichts und im himmelwärts gerichteten Blick. Der Grenadier scheint sich seiner Handlung vollkommen bewusst zu sein. Im nächsten Moment wird er für seine Kameraden sterben.

¹⁰⁹ Veltzè 1906, S. 10.

Ein wichtiges Attribut hält er in der linken Hand - die brennende Fackel. Das Feuer bzw. die Flamme sind starke Symbole. Sie stehen in Verbindung zu Assoziationen wie die reinigende Kraft des Feuers und den nachfolgenden Neubeginn, die „romantische Flamme der Liebe“, Flammenopfer und Erlösung oder die „Flamme der Begeisterung“.¹¹⁰

In der Plastik des „Grenadiers von Landshut“ wird das Thema Tod aus den Reliefs weitergeführt. Die Bereitschaft des Grenadiers sich für seine Kameraden zu opfern, bringt einen neuen Aspekt des Kriegstodes in das Denkmal ein - der Todgeweihte wird zum Märtyrer stilisiert.

12.4.2. Der Grenadier von Landshut und der Tod:

Reinhart Kosellek unterscheidet in Kriegerdenkmälern drei Arten, den gewaltsamen Tod darzustellen. Sie bieten dem Betrachter unterschiedliche Identifikationsangebote. Erstens können die Gefallenen mit einer bestimmten symbolischen Bedeutung unterlegt dargestellt werden.

*„[...] als Helden, Opfer, Märtyrer, Sieger, Angehörige, eventuell auch als Besiegte; ferner als Wahrer oder Träger von Ehre, Glaube, Ruhm Treue, Pflicht; schließlich als Hüter und Beschützer des Vaterlands, der Menschheit, der Gerechtigkeit, der Freiheit, des Proletariats oder der jeweiligen Verfassung. Die Reihen lassen sich verlängern.“*¹¹¹

Auf der zweiten Sinnebene liefern die dargestellten Gefallenen Identifikationsangebote, die zur Nachahmung auffordern und dem gewaltsamen Tod einen Sinn einhauchen. Es ist für einen bestimmten Zweck gestorben. Drittens kann den Toten um ihrer selbst gedacht werden.¹¹²

Zu diesen Charakteristika des Bedeutungsgehalts des Todes des Einzelnen, treten im modernen Totenkult zwei weitere Basismerkmale hinzu. Die diesseitige Sinnstiftung des gewaltsamen Todes, die sich christlicher Wertmaßstäbe und Symbolik bediente und die Demokratisierung, mit der jeder Gefallene formal erinnerungswürdig wurde.

Die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht im 19. Jahrhundert beschleunigte den Demokratisierungsprozess. Die Kriegerdenkmale des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts bedienten sich tradierten, ikonographischer Darstellungsmuster, ihr ikonologischer Sinngehalt muss jedoch bei jedem Monument einzeln hinterfragt werden.¹¹³

¹¹⁰ Wenk 1991, S. 199-200, 208.

¹¹¹ Kosellek 1979, S. 256.

¹¹² Kosellek 1979, S. 256-257.

¹¹³ Kosellek 1979, S. 259-260.

„Die Kriegerdenkmäler verweisen auf eine zeitliche Fluchtlinie in die Zukunft, in der die Identität derjenigen Handlungsgemeinschaft gesichert werden sollte, in deren Macht es stand, den Tod monumental zu erinnern.“¹¹⁴

Die Sinnstiftung des Todes spiegelt die Intention der Überlebenden bzw. der Auftraggeber des Denkmals. Die Dargestellten sterben in den Kunstwerken für deren gesellschaftliche Werte. Ob die Toten tatsächlich für diese Ideen einstanden, steht dabei nicht zur Diskussion. Der Betrachter wird aufgefordert, sich mit den Toten zu identifizieren.

Die unterlegten Bedeutungen zur Entstehungszeit geraten in Laufe der folgenden Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte in Vergessenheit. Erhalten bleibt auf Dauer nur die Identität des Dargestellten.¹¹⁵

12.4.3. Der Grenadier von Landshut als Märtyrer:

Die Darstellung des Grenadiers von Landshut steht symbolisch für den Heldenmut. Er wird zum Märtyrer stilisiert, dies kann als eine Übernahme christlicher Wertvorstellungen gedeutet werden. Sein Tod führt ihn jedoch nicht in einen göttlichen Himmel, sondern in das säkularisierte Reich des ewigem Ruhms und der huldvollen Verehrung im Diesseits. Das persönliche Einzelschicksal wird zum zeitlos gültigen Mythos. Um diese Bedeutung zu transportieren, wurden traditionelle Stilformen gewählt.

„Um als Symbol funktionieren zu können, mußten monumentale Form und Gehalt ebenso an entsprechende, bereits in einem hinreichenden Maße jedenfalls bei einem Teil der zeitgenössischen Betrachter vorhandene Dispositionen und Werthaltungen anknüpfen, wie sie diese umgekehrt programmatisch zu prägen suchten.“¹¹⁶

Der Soldatentod und die Erinnerung daran waren zur politischen Propaganda nutzbar gemacht worden. Gestorben wurde nicht mehr für den Glauben, sondern für das Vaterland – der Tod erfährt eine säkularisierte Sinnggebung. Der Lohn ist nicht die Aufnahme in das göttliche Himmelsreich, sondern der ewige Ruhm. Der Rückgang der religiösen Konnotation des Todes schuf die Basis für dessen politische und soziale Vereinnahmung.¹¹⁷ Die Person des Grenadiers wurde bewusst eingesetzt, um der Identitätsbildung zu dienen. Hannes Stekl spricht von „gezielter Personalisierung“.¹¹⁸

¹¹⁴ Koselleck 1979, S. 261.

¹¹⁵ Koselleck 1979, S. 257.

¹¹⁶ Rausch 2006, S. 66.

¹¹⁷ Hoffmann-Curtius 1991, S. 59-60. Koselleck 1979, S. 259.

¹¹⁸ Stekl 2003, S. 38.

„Die Endgültigkeit und die Gewaltsamkeit des Todes sollte entschärft und die Überlebenden bereit gestimmt werden, in ähnlicher Situation durch das Versprechen der Unsterblichkeit im Sinne des christlichen Auferstehungsglaubens in den Tod zu gehen. Vorbildlich war nicht der Tod als solcher, eher eine zwangsläufige Bedingung, um den Toten als Helden klassifizieren zu können; vorbildlich war das Verhalten der Soldaten im Kriege bis zum Tod.“¹¹⁹

Die christliche Transzendierung des Todes spielt eine tragende Rolle; sie setzt den Soldatentod mit dem Tod Christi gleich und verringerte die Angst vor dem Tod.¹²⁰ Im „Grenadier von Landshut“ bedient sich das Deutschmeister-Denkmal einer zentralen Tugend des Frühchristentums – das Sterben für den Glauben. Im Monument wird es zu einem Sterben „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“. Jeder Soldat konnte zu einer verehrungswürdigen Person werden. Der Grenadier wurde mit der Vorstellung von Männlichkeit in Verbindung gebracht. Die Fackel in seiner Hand weist nach oben. Folgt das Auge dieser Bewegungsrichtung, gelangt es zuerst zum Lorbeerkranz und schließlich zum Fahnenträger. Ruhm und Ehre werden dem Betrachter verheißen.

Der „Grenadier von Landshut“ mit der brennenden Fackel in der Hand wird Sekunden später tot sein, dargestellt ist nicht sein Tod, sondern sein Todesmut. Der Tod wird überhöht, er wird zu einem Krieger, geleitet von göttlicher Kraft. Er ist der Mann, der für ein höheres Ziel sein Leben gibt. Solche Männer braucht das Vaterland, so soll Mann sein, so wollten die Stifter ihn sehen – männlich, tapfer, ehrenvoll.

12.4.4. Der treue Kamerad, Valeggio, 1814:



**Abb. 40: Johannes Benk,
Der treue Kamerad, 1906.**

Im Jahr 1814 ereignete sich im Zuge der Befreiungskriege gegen Napoleon in Italien, bei Valeggio, die Geschichte des „Treuen Kameraden“ (Abb. 40). Leutnant Baron Synoth wurde während der Kampfhandlungen schwer verwundet und von Feinden eingekreist. Feldwebel Fuchsgruber konnte die gegnerischen Soldaten in die Flucht schlagen. Er schulterte den schwer Verletzten und

¹¹⁹ Riesenfellner 1994, S. 16. Zit.n.: Volker G. Probst, Bilder vom Tod, Hamburg 1986, S. 72f.

¹²⁰ Riesenfellner 1994, S. 31.

brachte ihn zum Verbandsplatz. „Dieses schöne Beispiel von Unerschrockenheit [...]“, so urteilte die Festschrift aus 1906, wurde von Bildhauer Johannes Benk zur Symbolisierung der Waffenbrüderschaft gewählt.¹²¹ Riesenfellner nennt die Thematik den „Mythos der Männerkameradschaft“.¹²²

Formal fügte Bildhauer Johannes Benk diese rechte Seitengruppe der Hauptschauseite in sein Kompositionsschema ein. Der „Treue Kamerad“ wird durch die Körperhaltung und die Linie des Säbels in die Dreieckskomposition eingebunden. Vom seitlichen Standpunkt betrachtet, wurde die Gruppe in sich ebenfalls als Dreieck (Abb. 41) konzipiert. Die Figuren sind detailreich ausformuliert. Der Blick des verletzten



Abb. 41: Johannes Benk, Der treue Kamerad, 1906, Seitenansicht.

Offiziers ist gesenkt. Seine Körperhaltung spiegelt seine Schwäche. Die rechte Hand ruht kraftlos auf dem gebeugten Bein des helfenden Kameraden. Die Skulpturengruppe bietet sowohl von der Hauptschauseite als auch von einem seitlichen Standpunkt aus eine lohnenswerte Ansicht.

Der christliche Grundwert der Nächstenliebe wird auf die Hilfe unter Kameraden übertragen. Der Krieg erfährt eine religiöse Sinnggebung. Selbstaufopferung, Treue und Tapferkeit bis in den Tod werden propagiert. Die skulpturalen Gruppen appellieren an die Gefühlsebene. Der Auftrag an die Betrachter lautet, den Dargestellten nachzueifern.¹²³

Das Deutschmeister-Denkmal propagiert eine Form von Heldentum, die nicht nur aus Tapferkeit vor dem Feind besteht, sondern auch humanitäre Werte hochhält, der tatsächliche Ausgang der Kriegshandlung spielt dabei keine Rolle. Im Vordergrund steht der pädagogische Wert.¹²⁴

Der Krieg selbst wird nicht in Frage gestellt. Krieg wurde als Faktor zur Aufrechterhaltung der staatlichen Ordnung betrachtet. Der Nutzen des Krieges wurde höher bewertet als das

¹²¹ Veltzè 1906, S. 12.

¹²² Riesenfellner 1994, S. 39.

¹²³ Maas 1970, S. 217.

¹²⁴ Seidl 1992, S. 54.

Leiden und der Tod der Soldaten. Holsten zitiert eine Aussage des Historiographen Heinrich von Treitschke aus dem Jahre 1871:

*„Unaufhaltsam baut und zerstört die Geschichte [...] Wer an dies unendliche Werden, an die ewige Jugend unsres Geschlechtes glaubt, der muß auch die unabänderliche Nothwendigkeit des Krieges erkennen.“*¹²⁵

Die Helden der Seitengruppen des Deutschmeister-Denkmal sind der „Grenadier von Landshut“, der sich selbst für seine Kameraden opfert und „der treue Kamerad“, der einem Verwundeten beisteht.¹²⁶

Walter Krause sieht in seiner Analyse des Deutschmeister-Denkmal in den Seitengruppen des Gambetta-Denkmal in Cahors (Abb. 42) von Alexandre Falguière (1884) Vorbilder für das Deutschmeister-Denkmal.¹²⁷

Vergleichbar zu den Figuren des Gambetta-Denkmal ist die äußerliche Form, die realistische Gestaltung der Soldaten. Der auffälligste Unterschied liegt darin, dass in der Mittelzone des Deutschmeister-Denkmal die Figurengruppen für Werte, wie Nächstenliebe oder Opferbereitschaft stehen; soziale Eigenschaften, die für jeden Mann und jede Frau der Bevölkerung Gültigkeit

haben sollten. Die Figuren des Gambetta-Denkmal dagegen werden unmittelbar in einer Kampfhandlung dargestellt, mit der Waffe im Anschlag. Sie repräsentieren das soldatische Handwerk.

Die seitlichen Skulpturengruppen des Deutschmeister-Denkmal zielen stark auf die Gefühlsebene ab. Meiner Meinung nach ist daher ein weiterer Vergleich zulässig. Im Jahre 1877 schuf Benks Kollege Johannes Schilling in Hamburg-Rotherbaum das Denkmal für die



Abb. 42: Alexandre Falguière, Gambetta-Denkmal, 1884, Place d'Armes, Cahors.

¹²⁵ Holsten 1976, S. 17.

¹²⁶ Seidl 1992, S. 51.

¹²⁷ Krause 1980, S. 228. Weitere Fotos des Gambetta-Denkmal in Cahors unter:
URL: <http://erasme46.over-blog.com/article-29296044.html>.

Gefallenen von 1870/71 des Infanterie-Regiments Nr. 76 (Abb. 43). Bei Schilling wird der verwundete Krieger von einem himmlischen Genius aufgefangen und findet Geborgenheit. Beim Deutschmeister-Denkmal steht der einfache Soldat seinem Offizier zur Seite.



Abb. 41: Johannes Benk, Der treue Kamerad, 1906, Deutschmeister-Denkmal, Bronze, Seitenansicht.



Abb. 43: Johannes Schilling, Denkmal zu Ehren der gefallenen Hamburgischen Staatsangehörigen, 1871-1877, Hamburg-Rotherbaum.

Traditionierte Darstellungsmuster wie die christliche Kreuzabnahme oder die Grablegung drängen sich auf, allerdings wird der sakrale Aspekt in den Hintergrund gedrängt, die irdische Tugend der Nächstenliebe rückt in den Mittelpunkt. Das Konzept der Übertragung christlicher Werte auf das Diesseits wird in der Bekrönungsfigur weitergeführt. Die heroischen Taten des „Treuen Kameraden“ und des „Grenadier von Landshut“ liefern die Legitimation für die Erinnerungswürdigkeit der Bekrönungsfigur des Deutschmeister-Fahnenträgers auf der Denkmalspitze- einer männlichen Idealfigur. Die Stadt Wien, in Form der Vindobona im Zentrum der Hauptschauseite, huldigt ihrem Helden.

12.4.5. Der pädagogische Charakter des Deutschmeister-Denkmal:

Das Deutschmeister-Denkmal verweist auf die Tugenden echten Soldatentums wie Waffenbrüderschaft und Selbstaufopferung, Kampf- und Verteidigungsbereitschaft, Würdigung der Leistungen der Kämpfer und Treue zu Kaiser und Vaterland mit der Hilfe Gottes.

Rieger formuliert im Jahre 1910 den pädagogischen Aspekt aus. Er denkt an die zukünftige Funktion des Deutschmeister-Denkmal, so sollten die neuen Rekruten stets zum Monument gebracht werden und es sollte ihnen das Denkmal erklärt werden, damit sie begreifen

„wie hoch wahre Krieger-tugend geschätzt, wie hoch der brave Soldat geehrt, wie sehr die Bedeutung seiner Fahne erkannt und warum er angewiesen wird, vor ihr zu geloben, daß er als braver Soldat stets und immer und in allen Lagen gehorsam, treu, tapfer und todesmutig sein werde, um mit Ehren zu leben und in Ehren zu sterben, wenn der Ruf des obersten Kriegsherrn an ihn, an die gesamte Wehrmacht ergeht. [...] So kann das Denkmal auch zum Erziehungsmittel für den Soldaten werden und zu seinem hohen Kunstwerte noch den unermeßlichen Wert des Erweckers und Pflegers jener idealen Antriebe des Kriegersinnes erwerben, welche allein geeignet sind, dem Kriegerstande seinen wahren Gehalt zu sichern [...] eine Offenbarung des edelsten Geistes, der fortlebt trotz aller Wandlungen und wechselnden Meinungen der Zeit: im Herzen des Volkes, in der Brust der Besten und Weisesten unter den Männern, jenes Geistes, der sich immer verjüngt mit der nachwachsenden Jugend, wenn sie sich bildet am Beispiel der Alten.“¹²⁸

12.5. Die Vindobona:



Abb. 38: Johannes Benk, Vindobona, 1906.

Die Sitzfigur der Vindobona vervollständigt an der Hauptschauseite des Denkmals die allegorische Mittelzone. Die Inschrift über ihr „Die Wiener ihren Deutschmeistern“ veranschaulicht ihre Grundfunktion als Personifikation der Stadt Wien. Identifizieren lässt sich die Vindobona am Stadtwappen unter ihrem linken Arm.

Formal verbindet sie, vertikal und horizontal, die einzelnen Gestaltungselemente miteinander. Sie trägt ein langes, fließendes Gewand mit breitem Gürtel, das ihre weiblichen Reize betont. Die Kleidung ist unzeitgemäß, sie bringt durch die Betonung der weiblichen Brüste, die sich darunter abzeichnen, den Aspekt der Erotik ins Spiel. Ein besonderer Bezug entsteht zwischen dieser einzigen weiblichen Figur des Denkmals und dem männlichen Deutschmeister-Fahnen-träger. Die Vindobona blickt zu dem Deutschmeister auf und reicht ihm bewundernd einen Lorbeerkranz, der als Symbol der Ehre und des Sieges gilt.¹²⁹

Als ikonographisches Zeichen wurde der Lorbeerkranz in den Denkmälern des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts geradezu inflationär eingesetzt. Er findet sich häufig auf Grabmälern, Kriegerdenkmälern und auch Monumente für Künstler und Politiker, z.B. am

¹²⁸ Rieger 1910, S. 62.

¹²⁹ Lurz 1985, S. 195.

Liebenberg-Denkmal (Abb. 45). Kaum ein Denkmal kam ohne Lorbeerkranz aus. Neben der symbolischen Bedeutung für Ehre und Sieg, gilt der Lorbeerkranz auch als Bürgerkrone.¹³⁰

Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ berichtet am 29.09.1906, dass eine Tochter des Bildhauers Johannes Benk für die Figur Modell gestanden sei.¹³¹

Die Vindobona lässt zwei Hauptlesarten zu. Sie stellt einerseits in allegorischer Form die Stadt Wien dar und andererseits kann sie als Idealbild der Frau angesehen werden. Diese



Abb. 44: Johann Silbernagl, Liebenberg-Denkmal, 1890, Universitätsring, Wien I.

beiden Betrachtungsvarianten spiegeln Aussagen von Rieger aus 1910:

„Der Stifter, hier die Stifterin des Denkmals, die Gemeinde Wien, ist im Denkmal versinnbildlicht. Der Grund, der Antrieb zur Errichtung: die Liebe der Stadt zu ihren Söhnen spricht aus jedem Zuge des künstlerischen Bildes,...“¹³²

Rieger formulierte weiters:

„[...]die Vindobona in edler, aufopfernder Weiblichkeit,...“¹³³

12.5.1. Die Vindobona - Allegorien in Kriegerdenkmälern:

Allegorien waren im 19. Jahrhundert ein gängiges Ausdrucksmittel in Plastik und Malerei. Eigene wissenschaftliche Abhandlungen beschäftigen sich mit der Begriffsbestimmung von Allegorie und Symbol.¹³⁴

Meinhard Lurz erwähnt ein „Handbuch für Heer und Flotte“ aus dem Jahr 1911, das die zeitgenössische Bedeutung der Begriffe Allegorie, Symbol und Emblem erläutert und wie diese in Kriegerdenkmälern eingesetzt werden sollen:

„Der Autor ging davon aus, daß Denkmäler eindringlich und volkstümlich wirken sollen. Unter dieser Prämisse unterschied er grundsätzlich zwischen der Abbildung von Kriegerfiguren, für die er den Realismus empfahl, und dem Ausdruck von Motiven wie Mut, Pflichttreue, Begeisterung, Vaterlandsliebe, Haß und Schrecken der Kriege, die in Allegorie, Symbol und Emblem ausgedrückt werden. Dabei wählen Allegorie, Symbol und Emblem einen je verschiedenen Weg des Ausdrucks. Die Allegorie „bringt ihren Gegenstand in eine poetisch

¹³⁰ Zur Bedeutung und Geschichte des Lorbeerkranzes: Bergmann 2010.

¹³¹ Illustriertes Wiener Extrablatt, R: 269, Wien 29.09.1906, S. 7.

¹³² Rieger 1910, S. 58.

¹³³ Rieger 1910, S. 60.

¹³⁴ Z.B.: Wappenschmidt 1984.

stilisierte u. handelnde Personifikation“; z.B. stellt sie den Krieg als geflügelten und gerüsteten Jüngling dar. Das Symbol gibt ein Sinnbild, das durch die Erinnerung an verwandte Eigenschaften einen Begriff verkörpert, z.B. die Stärke durch einen Löwen. Das Emblem drückt seinen Sinn durch die Verbindung mit einer Personifikation aus, z.B. weist ein Feuerwerkskörper in der Hand einer Frau auf den militärischen Einsatz von Feuerwerkskörpern hin.“¹³⁵

Dieser Text wurde zitiert um zu zeigen, wie wichtig die zeitgenössischen historischen, politischen und geistig-religiösen Kontexte bei der Interpretation von Allegorien sind.¹³⁶

Es stellt sich die Frage, welchen ikonologischen Bedeutungsgehalt die Figur der Vindobona des Deutschmeister-Denkmal in sich trägt?

12.5.2. Die Allegorie der Vindobona und das Deutschmeister-Denkmal:

Beim Deutschmeister-Denkmal fungiert die Personifikation der Vindobona an der Hauptschauseite dazu, die Stadt Wien zentral im Monument zu platzieren. Die Aufwärtsbewegung des rechten Arms, (Abb. 45) in dem sie den Lorbeerkranz hält, leitet die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die darüber positionierte Inschrift: *„Die Wiener ihren Deutschmeistern“*. Die Hauptstiftergruppe – die Bürger Wiens, die Stadtverwaltung und damit nicht zuletzt ihr Bürgermeister Dr. Karl Lueger – werden an markantester Stelle sichtbar gemacht. Die Stadt Wien und ihr Bürgermeister Lueger gingen während dessen Amtszeit eine enge Symbiose miteinander ein; Wien wurde als „Luegerstadt“ bezeichnet. Für Gott und den Kaiser war hingegen an der Hauptschauseite kein Platz, um diese zentral in das Blickfeld des Betrachters zu rücken. Sie mussten mit einem bescheidenen Platz an der Rückseite des Denkmals Vorlieb nehmen.

Im 19. Jahrhundert wurde die Jahrhunderte alte Tradition wieder modern, Städte und Länder in Form idealisierter, weiblicher Personifikationen darzustellen. Wir kennen u.a. die „Austria“, die „Germania“, die „Britannia“, die „Bavaria“ und die „Helvetia“. Eine allegorische Darstellungsform wurde prinzipiell gewählt, um abstrakte Begriffe zu veranschaulichen. Religiöse, moralische, politische und gesellschaftliche Werte wurden ästhetisch vermittelt.

Die Formulierung Riegers, wonach die Vindobona die edle, aufopfernde Weiblichkeit präsentiert, erlaubt, die Figur nicht nur als Repräsentantin der Stadt Wien zu betrachten, sondern als Symbolfigur der idealisierten Darstellung der Frau. Die weibliche Sitzfigur der

¹³⁵ Lurz 1985, S. 279.

¹³⁶ Hess 1975, S. 565.

Vindobona reicht dem männlichen Helden über ihr den Lorbeerkranz. Sie ist das gebende Wesen, während der Mann den aktiven Part der Landesverteidigung übernimmt.

Diese Konstellation der Geschlechterverhältnisse verweist auf das traditionelle Rollenbild, das im Jahre 1811 im § 91 des ABGB festgeschrieben wurde. Der Mann galt darin als das Oberhaupt der Familie. Die Gattin sollte ihn in der „*Haushaltung und der Erwerbung nach Kräften beystehen*“ und die Erziehung und Obsorge der Kinder übernehmen. Dieses gesetzliche Grundkonzept spiegelt die Idealvorstellung der Rollenverhältnisse des Bürgertums wider. Der Mann war für die außerhäuslichen Aktivitäten zuständig, die Frau für Haushalt und Kinder.

Im Zuge der Revolution von 1848 waren die Frauen erstmals politisch in der Öffentlichkeit aufgetreten. Die Reduktion auf eine einzige gesellschaftliche Rolle, als Haushälterin und Mutter, war ab diesem Zeitpunkt nicht mehr Aufrechtzuerhalten. So unterschiedlich die sozialen Lebensverhältnisse der Frauen im 19. Jahrhundert waren, so differenziert waren ihre Forderungen. Frauen in begüterten, bürgerlichen Lebenssphären forderten Bildung. Die Arbeiterinnen verlangten menschenwürdige Arbeitsbedingungen.¹³⁷

„Die Vindobona in edler, aufopfernder Weiblichkeit“ konstruiert, wie die Szenen aus der Regimentshistorie, einen spezifischen Blick auf die Geschichte und ein Wunschbild der gesellschaftlichen Gegenwart.

Ehalt schreibt: „*Es gibt deutliche Befunde aus den Bereichen der Anthropologie und der Wahrnehmungspsychologie dafür, dass die Menschen [...] die Tendenz haben, komplexe Strukturen auf einfache polarisierende Bilder und Gestalten zu reduzieren. [...] die in keiner Weise der tatsächlichen Differenziertheit emotionaler und gesellschaftlicher Verhältnisse entsprechen [...] Die Grundmuster der Wahrnehmung sind also einfach und polarisierend.*“¹³⁸



Abb. 45: Johannes Benk, Vindobona, 1906, Deutschmeister-Denkmal, Bronze.

¹³⁷ Ma-Kircher 2011, S. 3-4.

¹³⁸ Ehalt 2003, S. 9.

Diese vereinfachende Polarität der Geschlechter kennzeichnet die weibliche Vindobona und den männlichen Fahnenträger des Deutschmeister-Denkmal. Das Gegensatzpaar ist durch die formale Anordnung aufeinander bezogen und bringt ein zusätzliches Spannungsmoment in das Gesamtkonzept ein.

Die Frau fungiert als das Andere. Sie wird zur Repräsentantin der patriarchalen Ordnung. Durch ihre Wesensart sichert sie deren Fortbestand. Silke Wenk nennt zwei Grundfaktoren, warum Allegorien meist durch weibliche Gestalten dargestellt werden. Erstens die Ausgrenzung der Frauen von politischer Beteiligung und zweitens die idealisierte Überhöhung – in Bronze gegossene Weiblichkeit.¹³⁹

*„Der Körper des Mannes ist der eines Privatmannes, der sich in der Konkurrenz zu anderen behaupten muß. [...] Die Frauen stehen außerhalb dieser Konkurrenzen, und so scheinen sie allein tauglich für die Repräsentation einer nicht-antagonistischen Gemeinschaftlichkeit.“*¹⁴⁰

Die konservativen, politischen Kräfte wollten am Ausschluss der Frauen aus dem politischen, öffentlichen Leben festhalten. Das Rollenbild der Frau in der Kunst des 19. Jahrhunderts lebt im Deutschmeister-Denkmal weiter.

12.5.3. Das Rollenklischee der Frau in der Malerei des 19. Jahrhunderts:



Abb. 46: Jacques Lous David, Der Schwur der Horatier, 1784, Öl auf Leinwand, 330 x 425 cm, Musée du Louvre, Paris.

In der Malerei des 19. Jahrhunderts lassen sich Parallelen in der Darstellung der Rolle der Frau herausstreichen, die jener des Deutschmeister-Denkmal gleich.

Wir finden ein ähnliches Rollenklischee der Frau in dem 1784 gefertigten Gemälde „Der Schwur der Horatier“ (Abb. 46) von Jacques Louis David. Obwohl der Maler es bereits fünf Jahre vor dem Sturm auf die Bastille gemalt

hatte, wurde es ein Symbol für die Französische Revolution – die Befreiung des Einzelnen (Mannes) aus alten Bindungen und das freiwillige, politische Handeln im Namen der Nation. Das Gemälde veranschaulicht diesen Grundgedanken in klaren Geschlechterkonzepten.

¹³⁹ Wenk 1991, S. 205, 214. Wenk 1992, S. 31ff.

¹⁴⁰ Wenk 1992, S. 33-34.

Der Mann wird dargestellt als Individuum, das seinen Kampfeswillen in den Dienst einer gemeinsamen höheren Idee stellt. Die Bewegungsrichtungen der Männer symbolisieren den Aufbruch „zum Kampf für das Vaterland“.¹⁴¹ Die Frauen übernehmen den passiven Part. Sie sind an das Heim gebunden, schlagen die Augen nieder und ergeben sich in ihr Schicksal. Das Bild erzeugt durch die Geschlechterdarstellung ein ideales Rollenbild sowohl für den Mann als auch für die Frau.



Abb. 47: Ferdinand Georg Waldmüller, Familie Gierster, 1838, Öl auf Leinwand, 174 x 143 cm, Wien Museum.

Ein spezifisches Genre des 19. Jahrhunderts stellte das Familienbildnis dar. Viele bürgerliche Familien ließen sich in Gemälden verewigen. Dabei wurden meist bestimmte Darstellungskonventionen eingehalten. Der Mann als Oberhaupt der Familie wurde so abgebildet, dass er die übrigen Familienmitglieder überragte. Dadurch wurde die gesellschaftliche Rangordnung symbolisiert, z.B. „Familie Gierster“ (Abb. 47) von Ferdinand Georg Waldmüller aus dem Jahre 1838.

Die Darstellung der Vindobona des Deutschmeister-Denkmal in einer Position unter jener des männlichen Helden, erinnert an die Wiedergabe der Geschlechterverhältnisse im klassischen Familienportrait des 19. Jahrhunderts. Das weibliche Rollenbild wird im Deutschmeister-Denkmal weitergeführt. Tugenden, wie „die edle aufopfernde Weiblichkeit“, werden hervorgehoben und in einem ästhetisch ansprechenden, erotischen Frauenkörper verpackt.

12.5.4. Bedeutungsgehalt der Vindobona:

Durch die massiven Veränderungen der Gesellschaftsstrukturen im 19. Jahrhundert, von der Feudalgesellschaft hin zur Demokratie, die von Großparteien diktiert wurde; gerieten auch die tradierten Rollenbilder von Mann und Frau ins Wanken. Das idealisierte Frauenbild der

¹⁴¹ Vancsa 1974, S. 161.

Vindobona scheint vor diesem gesellschaftlichen Hintergrund ein idealisiertes, retrospektives Wunschbild. Die konservativen Kräfte fühlten sich diesen Werten verpflichtet. Die gesellschaftlichen Veränderungen wurden negiert, an tradierten Wertvorstellungen wurde festzuhalten, auch wenn dieses Idealbild nicht mehr existierte. In der Art der Darstellung drückt sich der Wunsch aus, dass die politischen, gesellschaftlichen und ökonomischen Verhältnisse unverändert bleiben.

Neben der Lesart als Idealbild der Frau, darf natürlich nicht auf die Funktion als allegorische Figur, als Repräsentantin der Stadt Wien, vergessen werden.

Gemäß der These von Silke Wenk, repräsentierten allegorische Frauendarstellungen gerade deshalb die staatliche Ordnung, weil sie aus der Politik ausgegrenzt waren. Sie repräsentierten jenen Gegenpart, für den die Männer ihr Leben geben sollten.¹⁴²

„Weibliche Allegorien versprechen dem Bürgersoldaten Heimkehr und ewiges Leben, Frauenfiguren begleiten den Lebensweg des Soldaten und fordern als Vorbilder von den Bürgersfrauen aufopfernde Zuarbeit für die Männer von der Wiege bis zur Bahre.“¹⁴³

12.5.5. Vorbilder der Vindobona in Wien:

Es stellt sich bei der skulpturalen Darstellung der Vindobona die Frage, ob es für diese

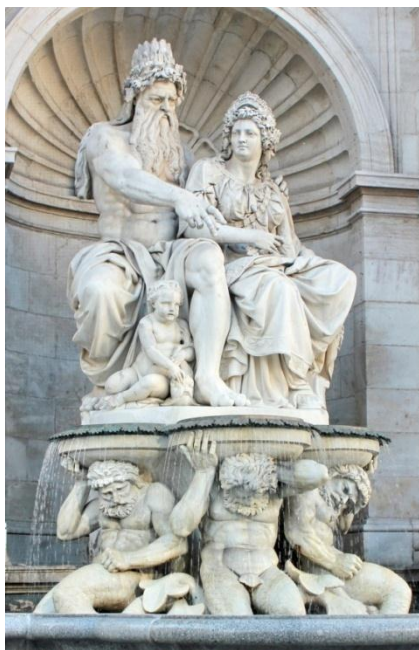


Abb. 48: Johann Meixner, Danubiusbrunnen, 1869, Carraramarmor, Augustinerbastei (Alberina), Wien I.

Stadt-Personifikation tradierte Darstellungsmuster gab, an denen sich der Künstler Johannes Benk orientierte?

In Wien fanden sich im 19. Jahrhundert Plastiken und Skulpturen der Vindobona an prominenten Plätzen, teilweise sind diese Figuren bis heute erhalten geblieben. Das bekannteste Beispiel ist die Vindobona des Danubiusbrunnens (Abb. 48) vor der Albertina. Der Brunnen wurde 1869 fertiggestellt. Die Figuren aus Carraramarmor stammen aus der Hand des Bildhauers Johann Meixner. Eindeutig als Stadtpersonifikation ausgezeichnet wurde die Vindobona durch die Attribute der Mauerkrone auf ihrem Haupt, den Stadt-Schlüssel und das Wiener Stadtwappen. Vergleichbar mit der Vindobona des Deutschmeister-Denkmals sind die

¹⁴² Wenk 1992, S. 33-34.

¹⁴³ Hoffmann-Curtius 1991, S. 73.

Sitzhaltung und die, der männlichen Danubius-Figur, untergeordnete Rolle.

Zwei gänzlich andere Darstellungsformen finden wir auf dem neuen Rathaus Wiens. An der ringseitigen Außenfront steht eine Vindobona (Abb. 49) in zentraler Position zwischen zwei ritterlichen Fahnenträgern. Die Merkmale Mauerkrone, Schild und Stadtschlüssel weisen sie als Vindobona aus.



Abb. 49: Vindobona, Fassaden-Skulptur am Wiener Rathaus (Ringstraßen-Seite), Wien I.

Auf der Westseite setzte Edmund Hellmer eine weitere Vindobona

(Abb. 50) in Szene. Sie ist umgeben von den Allegorien der „Weisheit“ und der „Tugend“. Jene Vindobona erinnert formal an die „Austria“ des gleichnamigen Brunnes aus dem Jahr 1846 auf der Freyung, geschaffen vom Münchner Bildhauer Ludwig Schwanthaler. Beide verbindet die majestätische Haltung, die Lanze in der rechten Hand und der Schild in der linken sowie die bürgerliche Mauerkrone.

Die Verbindung zwischen der Vindobona und der Stadt Wien mit ihrem Bürgermeister Dr. Karl Lueger wurde vor dem Deutschmeister-Denkmal bereits einmal umgesetzt, beim „Siebenbrunnen“ (Abb. 51) im 5. Wiener Gemeindebezirk Margareten. Der Brunnen wurde 1904 nach einem Entwurf von Richard Kauffungen errichtet, in Erinnerung an die sieben eingemeindeten Vororte, die zum Bezirk Margareten zusammengefasst wurden. Nicht zuletzt wurde Bürgermeister Lueger selbst mit diesem Brunnen geehrt. Sein Relief befindet sich unterhalb der Sitzfigur der Vindobona, die das Stadtwappen in der linken Hand hält. Darunter sorgen sieben



Abb. 50: Edmund Hellmer, Vindobona, Fassaden-Skulptur am Wiener Rathaus, Westseite, Wien I.



Abb. 51: Richard Kauffungen, Siebenbrunnen mit Vindobona als Bekrönungsfigur, 1904, Siebenbrunnenplatz, Wien V.

Wasserauslässe, an denen die Wappen der ehemaligen Vororte angebracht sind, für die Wasserzufuhr. Die Inschrift erläutert: *„Zur Erinnerung an die hier vor Zeiten bestandenen sieben Brunnen“* und *„Errichtet anlässlich der Vollendung des 60. Lebensjahres des verdienstvollen Bürgermeisters Dr. Karl Lueger“*.¹⁴⁴

Im Jahr 1898 schuf L. Schadler ein Vindobona-Denkmal auf dem

Flötzersteig. Es stellt die Stadtpersonifikation als Samariterin dar. Eine der ältesten noch erhaltenen Darstellungen stammt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, die Vindobona auf dem Epitaph für Ernst Rüdiger von Starhemberg (Abb. 52) in der Schottenkirche, Wien.

Eine trauernde Vindobona bekrönt am Wiener Zentralfriedhof das Grabmal zum Gedenken an die etwa 400 Opfer des Ringtheaterbrandes 1881. Das Erinnerungsmal wurde vom Bildhauer Rudolf Weyr geschaffen. Die sitzende Figur der Vindobona hält in ihrer rechten Hand das Stadtwappen. Ihr Blick ist gesenkt. Auf ihrem Haupt trägt sie die Mauerkrone. Um ihr linkes Handgelenk schmiegt sich ein Blumenkranz. Zu ihren Füßen symbolisiert ein Phönix das Wiederauferstehen aus der Asche.¹⁴⁵

Die genannten Skulpturen der Vindobona zeigen, dass eine breite Palette von Darstellungsmöglichkeiten zur Verfügung stand, die Personifikation der Stadt Wien in skulpturaler Form umzusetzen. Je nach Bedarf wurde sie zur



Abb. 52: Epitaph Ernst Rüdiger von Starhemberg, um 1725, Schottenkirche, Wien I.

¹⁴⁴ Wehdorn 2009, S. 96.

¹⁴⁵ URL: http://www.viennatouristguide.at/Friedhoeft/Zentralfriedhof/Opfergraeber/o_02_1881.../20.04.2012.

majestätischen Herrscherfigur, wie am Rathaus oder zur unterwürfigen, weiblichen Assistenzfigur. Ein direktes Vorbild für die Darstellung in Benks Deutschmeister-Denkmal lässt sich daraus nicht ableiten.

Es gibt jedoch andere Figuren auf Denkmälern, die einen Vergleich mit der Vindobona des Deutschmeister-Denkmals zulässig erscheinen lassen. In Dresden errichtete Johannes Schilling 1896 auf dem Schloßplatz die beiden Wettin-Obelisk, in dessen Sockelzone zwei weibliche Allegorien platziert sind, die für die Vergangenheit und die Zukunft stehen. Eine hält den Lorbeerkrantz hoch.¹⁴⁶

An zwei Wiener Monumenten finden sich Genien, die Ähnlichkeiten zur Konzeption der Vindobona aufweisen. In Caspar von Zumbuschs Beethoven-Denkmal (1880) hält eine sitzende, geflügelte Genie in ihrer linken Hand einen Lorbeerkrantz zum Künstlergenie empor (Abb. 53). Vergleichbar sind die Positionierung unterhalb der Hauptfigur und die huldigende Funktion. Eine weitere Genie mit erhobenem Lorbeerkrantz (Abb. 54) findet sich am Tegetthoff-Denkmal (1886) von Carl Kundmann.



Abb. 54: Carl Kundmann, Tegetthoff-Denkmal, 1896, Praterstern, Wien II.



Abb. 38: Johannes Benk, Vindobona, 1906.



Abb. 53: Caspar von Zumbusch, Genie des Beethoven-Denkmal, 1880, Beethovenplatz, Wien.

¹⁴⁶ Hofmann 1906, S. 330.

12.5.6. Frau in Wien um 1900:

Die vielschichtigen Rollenbilder der Frauen in Wien um 1900 gipfelten in zweiliterarischen Extrempositionen. Auf der einen Seite verehrte der Dichter Peter Altenberg die Frauen bedingungslos. Dagegen kennzeichnete die unumschränkte Verachtung der Frauen das 1903 erschene Buch „Geschlecht und Charakter“ von Otto Weininger.¹⁴⁷

Die Frauen traten in dieser Zeit verstärkt aktiv öffentlich auf. Sie engagierten sich in bürgerlichen, proletarischen oder katholischen Gruppierungen mit unterschiedlichen politischen Anliegen. Ihre Ansprüche reichten von politischer Mitbestimmung in Form des Wahlrechts bis zu Verbesserungen in den Bereichen Bildung und Arbeitswelt. Eine zentrale Forderung war bereits damals, gleicher Lohn für gleiche Arbeit. Um die Appelle einer breiten Öffentlichkeit zu vermitteln, waren Zeitungen und Bücher wichtige Medien. Ab dem 01. Januar 1892 verfügte z.B. die sozialdemokratische Frauenbewegung über ein eigenes Publikationsorgan, die „Arbeiterinnen-Zeitung“. Das Blatt wurde von Adelheid Popp geleitet.¹⁴⁸

Rosa Mayreder, eine der Gründerinnen des „Allgemeinen Österreichischen Frauenvereins“ (1893), veröffentlichte im Jahr 1905 den Essayband „Zur Kritik der Weiblichkeit“. Sie dekonstruierte darin Weiningers Entwurf von Männlichkeit.¹⁴⁹

Im Jahre 1900 veröffentlichte Sigmund Freud seine „Traumdeutung“, Sexualität spielte darin die maßgebliche Rolle. Arthur Schnitzler (1862-1931) beschäftigte sich auf der literarischen Ebene in „Der Reigen“ und der „Traumnovelle“ mit Doppelmoral, Verführung und dem Geschlechtstrieb.

Diese weitgefächerten Strömungen spiegeln sich auch in der Malerei dieser Zeitspanne wider. Gustav Klimt (1862-1918) und Egon Schiele (1890-1918) setzten auf ihre spezielle Art und Weise „Frau“ in Szene. Sie überschritten Grenzen, sowohl in der Art der Darstellung als auch in der Auswahl der darstellungswürdigen Themen. Besonders Egon Schiele, mit seiner kompromisslosen Abbildung des „Fleisches“, betrat neues Terrain.

All diese kurz angemerkten geistigen und künstlerischen Strömungen existierten in Wien um 1900 gleichzeitig. Es war eine Phase der vielfältigen Lebenssituationen. Im Bereich der Kunst reflektierte sich dies in Stilpluralitäten. Fest verankerte, gesellschaftliche Normen gerieten ins Wanken; Gefühle von Bedrohung, Entwurzelung und Identitätsverlust griffen um sich.

¹⁴⁷ Hanisch 2005, S. 256, 260.

¹⁴⁸ Helperstorfer 1985, S. 27.

¹⁴⁹ Hanisch 2005, S. 260.

In diese gesellschaftliche Sphäre hinein schafft der Bildhauer Johannes Benk mit seiner Vindobona, im Vergleich zu den Frauenbildnissen eines Klimt oder Schieles, ein retrospektives Frauenbildnis. Ein klares gesellschaftliches Idealbild lässt sich daraus ablesen. *„Früher und sensibler als politische Programme offenbaren Werke der Kunst die Krise ihrer Zeit“*, schrieb Wolfgang Häusler in seinen Betrachtungen zur Kunst des 19. Jahrhunderts in Österreich.¹⁵⁰

Im Deutschmeister-Denkmal findet mit der weiblichen Figur der Vindobona eine Frau Eingang in ein Kriegerdenkmal. Es sind ihre Funktion als Repräsentantin der Stadt Wien und ihre gesellschaftlich passive Rolle als Ruhepunkt, die im Denkmal widergespiegelt werden. Das Rollenklischee stimmt überein mit Idealvorstellungen, die von christlichsozialen Gruppierungen dieser Zeit in ihren Programmen festgeschrieben wurden. So lautete der Artikel 4 des Programms der Christlichsozialen Arbeiterpartei aus dem Jahre 1896:

*„Die Kinderarbeit sowie die Frauenarbeit in Fabriken müssen abgeschafft werden. Da letzteres nicht sofort erreicht werden kann, so muß vorderhand entschieden dahin getrachtet werden, daß mindestens jene Frauenarbeit entfalle, durch welche die Gesundheit und der Beruf der Frau als Gattin und Mutter oder das Familienleben gefährdet, oder der Mannesarbeit eine unberechtigte Konkurrenz geschaffen wird.“*¹⁵¹

Im ersten Parteiprogramm der Christlichsozialen Partei aus dem Jahre 1907 heißt es:

*„[...] die Arbeiterfrau hat ein unverletzliches ihr von Gott gegebenes Recht auf Mutterschaft. Demnach muß der Lohn des erwachsenen Arbeiters ausreichend sein, um eine ganze Familie menschenwürdig zu ernähren.“*¹⁵²

Diese Auszüge aus den christlichsozialen Programmen spiegeln das propagierte Geschlechterverhältnis. Der Mann ist als Ernährer der Familie, zuständig für alle außerhäuslichen Aktivitäten; der Frau wird die von „Gott gegebene“ Rolle als Mutter zugeordnet.

Frauen selbst werden in der Zeit um 1900 nur selten wegen ihrer persönlichen Leistungen auf den Denkmalsockel gestellt. Noch zwanzig Jahre nach der Enthüllung des Deutschmeister-Denkmals erklärte der Kunsthistoriker Julius von Schlosser in seinem bekannten Text *„Vom Modernen Denkmalkultus“*, dass Denkmäler Männern errichtet würden, da Frauen *„von einem andern naturgegebenen Ethos“* getragen wären. Sie seien zwar zu *„Höchstleistungen auf dem Felde reproduzierender Kunst“* fähig, jedoch hätten

¹⁵⁰ Häusler 1991, S. 24.

¹⁵¹ Berchthold 1967, S. 170.

¹⁵² Berchthold 1967, S. 178.

Frauen zum Beispiel bei der Produktion von Musik vollständig versagt. Einige Seiten weiter heißt es: „Im übrigen – so ganz unrecht hatte jener boshafte Franzose nicht: *Le style – ce n’est pas la femme!*“¹⁵³

12.6. Die Denkmalspitze - Der Deutschmeister-Fahnenträger:

An der Spitze des Denkmals erhebt sich, aus der Ferne gut sichtbar, der Deutschmeister-Fahnenträger (Abb. 25). Er trägt die Deutschmeister-Uniform der Entstehungszeit des Denkmals. Dadurch schließt er den historischen Bogen, der in der „Schlacht von Zenta“ seinen Ausgangspunkt genommen hatte und führt in die Gegenwart. Stolz schreitet der Fahnenträger selbstbewusst und kampfbereit in eine unbekannte Zukunft.

In der rechten Hand hält er den Säbel, das Symbol des Kriegers. Das Schwert steht für Stärke und Männlichkeit. Es gilt als phallisches Symbol, Ausdruck für Autorität und erfüllt eine Schutzfunktion.¹⁵⁴

Im Jahre 1910 beschrieb Franz Rieger den Deutschmeister-Fahnenträger:

*„Zuerst erfaßt das Auge den prächtigen Fahnenträger mit der hochgeschwungenen Fahne in der Linken und dem zur Wehr bereiten Säbel in der Rechten: eine ungemein anziehende Erscheinung von recht soldatischem Aussehen, dem die schmucke Kleidung und Rüstung des modernen Kriegers einen besonderen Reiz verleiht, beweisend, daß, richtig erfaßt, die männliche Schönheit auch in dieser Umhüllung ein dankbarer Vorwurf für die plastische Kunst ist. Die Lanzenspitze der Fahne schreibt für den Beschauer, der sich, vom Franz-Josefs-Kai kommend, auf dem zum Börsegebäude führenden Trottoir bewegt und nach dem Denkmal hinübersieht, wie eine Schreibfeder den Allerhöchsten Namen auf die Tafel [Kaiser Franz Josef I.] in der Attika der Kaserne.“*¹⁵⁵

Die Beschreibung von Rieger spiegelt die Konzeption des Fahnenträgers auf Fernwirkung. Interessant scheint die Berücksichtigung der Inschrift „Kaiser Franz Josef I.“ auf der Rossauer Kaserne (Abb. 55), die aus der Ferne tatsächlich über das



Abb. 55: Inschrift Kaiser Franz Josef I., Rossauer Kaserne über dem Deutschmeister-Denkmal.

¹⁵³ Schlosser 1930, S. 1, S 16.

¹⁵⁴ Diem 1995, S. 63.

¹⁵⁵ Rieger 1910, S. 59.

Monument hinausreicht. Tritt der Betrachter jedoch näher an das Denkmal heran, dann ist dieser Namenszug verdeckt.

Die Soldatenuniform wird von Rieger als „schmucke Kleidung“ bezeichnet. Im Gegensatz zu vielen anderen Denkmalprojekten gab es beim Deutschmeister-Monument keinen sogenannten Kostümstreit. Eine andere Darstellung der Soldaten als in ihrer eigenen Uniform, stand nicht zur Debatte. Das war einer der Kritikpunkte am prämierten Entwurf von Bitterlich, der einen nackten Krieger zeigte.¹⁵⁶

Kosellek merkte an, dass siegreiche Generäle nicht im Kampf fallen mussten, um denkmalwürdig zu sein. Es zählten seine Verdienste.¹⁵⁷ Das verbindet die Generalstandbilder mit dem Deutschmeister-Fahnenträger. Er stellt zwar keine historische Persönlichkeit dar, aber der Gedanke an den Verlust des Lebens stellt sich bei dessen Betrachtung nicht ein, im Gegenteil, er vermittelt das Weiterleben des Soldaten in Form von ewigem Ruhm.

12.6.1. Gedächtniskultur – „Der unbekannte Soldat“:

Bereits in der Antike wurde des Herrschers als obersten Kriegsherrn gedacht. Als frühester Beleg des Gedenkens an Gefallene gilt die Rede des Perikles. Er sprach über die gefallenen Athener im Krieg gegen Sparta.¹⁵⁸

In der Neuzeit wurden seit dem Siebenjährigen Krieg vermehrt Standbilder für Generäle ausgeführt. Meinhold Lurz führt vier Kriegerdenkmal-Kategorien an, die sich bis zu den Befreiungskriegen (1813-1815) entwickelten: das Herrscherdenkmal, die Generalstandbilder, Nationaldenkmäler und die Gedenktafeln.¹⁵⁹

Im deutschsprachigen Raum gilt das Generalsdenkmal für Graf von Schwerin aus dem Jahre 1769 von Bildhauer François Gaspard Adam, als erstes Standbild, das nicht einem Mitglied einer Dynastie gewidmet war.¹⁶⁰

„Der namenlose Soldat“ fand seine ersten Erwähnungen auf Gedenktafeln. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde er in skulpturaler Form denkmalwürdig. Diese Entwicklung ist in Verbindung zu sehen mit der Emanzipation des Bürgertums.

¹⁵⁶ Zur Denkmalkonkurrenz s. S. 119ff.

¹⁵⁷ Kosellek 1979, S. 268.

¹⁵⁸ URL: http://www.bda.at/text/136/908/16097/Angeordnetes-Gedenken_Den_Kampfbestanden-sie-mit-Leib-und-Seele-und-in-einem-kurze/24.09.2011.

¹⁵⁹ Lurz 1985c, S. 7.

¹⁶⁰ Telesko 1996, S. 251.

Das erste neuzeitliche Denkmal, das die Tradition begründete, den einfachen Soldaten zu ehren, wurde im Jahre 1793 in Frankfurt/Main errichtet.¹⁶¹ Das sogenannte „Hessendenkmal“ erinnerte erstmals nicht nur an hochgestellte, historische Persönlichkeiten z.B. Feldherrn, sondern an alle in der Schlacht Gefallenen – auch an die einfachen Soldaten. Ein Novum markiert der gewählte Standort. Das Monument wurde am Ort des Gefechts errichtet.

Oberflächlich betrachtet wird diese Entwicklung als Demokratisierung der Gesellschaft angesehen. Als Stifter des Denkmals fungierte König Friedrich Wilhelm II. Er befand sich in einer schwierigen politischen Lage. Das Denkmal erinnert an die Gefallenen der Schlacht vom 2. Dezember 1792. Der preußische König war selbst bei dieser Schlacht dabei, das ermöglichte ihm, sich im Denkmal als Sieger zu präsentieren. Der Ansturm wurde aber nicht von preußischen, sondern von hessischen Soldaten ausgeführt; es entstand eine politische Konkurrenzsituation zwischen dem preußischen König und dem Landgrafen von Hessen-Kassel. Friedrich-Wilhelm II. ließ den hessischen Soldaten ein Monument setzen. Er selbst stellte sich aber in der Inschrift *„Fried. Wilh. II. Koenig von Preussen/den edlen Hessen/die/im Kampf für's Vaterland/hier/siegend fielen“* an die Spitze der Widmung.¹⁶²

Das Beispiel zeigt, dass viele Faktoren zusammenspielen, die ein Denkmal in seiner endgültigen Ausführung bedingen. Beim Hessen-Denkmal wirkten die aktuelle politische Situation, die Aufklärung und die Gedanken der Französischen Revolution beeinflussend.

Bruckmüller schrieb zum Wandel in der Denkmalkultur: *„Die Ehrung lebender oder toter Symbolfiguren durch Denkmäler ist in unserem Kulturbereich relativ jungen Datums. Die Religiosität noch des höfischen Barock wies selbst dem Kaiser (Leopold I.) eine kniende Haltung zu, wie das die Pestsäule am Graben zum Ausdruck bringt. Es bedurfte eines kräftigen Säkularisierungsschubes, um diese Auffassung zu ändern und zunächst Herrscher, dann auch nichtfürstliche Heroen der bürgerlichen Gesellschaft zu Denkmalehren zu bringen. [...] Aber auch Allegorien Österreichs und Wiens entstanden: so der Austria-Brunnen auf der Freyung (1844-46) v. Ludwig Schwanthaler.“*¹⁶³

Öffentliche Denkmäler verbanden die Vorteile der Dauerhaftigkeit mit würdevoller, mystischer Ausstrahlung. Sie boten ein geeignetes Medium, um Wertvorstellungen an die Bevölkerung weiterzugeben. Die Enthüllungsfeierlichkeiten und wiederkehrende Festveranstaltungen repräsentierten die Möglichkeit, gesellschaftliche Ideale immer wieder

¹⁶¹ Lurz 1985b, S. 13.

¹⁶² Lurz 1985b, S. 27 und Fußnote 21.

¹⁶³ Bruckmüller 1996, S. 109-110.

in Erinnerung zu rufen. Im 20. Jahrhundert wurde die Propagandafunktion des Denkmals durch neue, geeignetere Massenmedien ersetzt.¹⁶⁴

12.6.2. Österreich und „Der unbekannte Soldat“:

In Österreich stellte der Husarentempel bei Mödling (1813) das früheste Denkmal dar, das dem unbekannten, gefallenem Soldaten gewidmet wurde. Der Entwurf stammte vom Architekt Josef Kornhäusel.

Im Jahre 1858 gestaltete der Bildhauer Anton Dominik Fernkorn mit dem „Löwen von Aspern“ (Abb. 56) das erste dynastische Kriegerdenkmal, das nicht einem Feldherrn oder Mitglied der Dynastie gewidmet war. Gewürdigt wurde der gemeine, gefallene Soldat der siegreichen, aber verlustreichen Schlacht gegen das napoleonische Frankreich in Aspern am 21. und



**Abb. 56: Anton Dominik Fernkorn,
Der Löwe von Aspern, 1858,
Aspener Heldenplatz, Wien XXII.**

22. Mai 1809. Dabei kamen 23.000 österreichische Soldaten und 44.000 des französischen Feindes ums Leben. Dargestellt ist ein mächtiger Löwe, der von einem Schwert durchbohrt wurde. Er symbolisiert die getöteten Soldaten.¹⁶⁵

Insgesamt waren in Österreich im 19. Jahrhundert Monumente, die sich dieser Thematik widmeten, selten zu finden. Es wurden in Österreich zwar Denkmäler errichtet, die den gefallenem, gemeinen Soldaten gewidmet waren, aber diese wurden nicht in realen Figuren dargestellt, sondern durch symbolische Formen, wie beim „Löwen von Aspern“.

In Deutschland und Frankreich war die figurale Darstellung des einfachen Soldaten auf monumentalen, öffentlichen Denkmälern in dieser Zeit bereits zur Tradition geworden. Für Wien bedeutete die realistische, figurale Darstellung des Deutschmeister-Fahnenträgers als Bekrönungsfigur eines Monumentaldenkmals im Jahr 1906 etwas völlig Neues.

¹⁶⁴ Lurz 1985b, S. 14-15.

¹⁶⁵ Wicht 1970, S. 52.

An der Wiener Ringstraße wurde bis zur Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal nicht der gewöhnlichen Soldaten gedacht, sondern der Anführer Erzherzog Carl, Prinz Eugen oder Feldmarschall Radetzky.

Eine gegenläufige Entwicklungstendenz zeichnete sich im benachbarten Deutschland nach der Gründung des Kaiserreichs (1870/71) ab. Um das neue Konstrukt zu propagieren, entstanden Nationaldenkmäler, welche die zentrale Bedeutung des Vaterlandes herausstrichen. Den Gefallenen wurde im Namen der Nation gedankt.

In Österreich fand diese Form des Gedenkens im Monumentalstil, der sich in Deutschland im Kyffhäuserdenkmal (1896) oder im Völkerschlachtdenkmal in Leipzig (1898-1913) zeigte, auf Grund des aufkeimenden Nationalbewusstseins der verschiedenen Völker des österreichischen Kaiserreichs, keinen Widerhall.

12.6.3. Die Regimentsfahne der Deutschmeister:



Abb. 57: Fahne des k.k. Infanterieregiments Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 seit 1868 mit Fahnenband, Heeresgeschichtliches Museum Wien.

Die hochgeschwungene Fahne in der linken Hand der Bekrönungsfigur ist die Regimentsfahne der Deutschmeister. Ihre Gestaltung geht zurück auf das Jahr 1866. Bildhauer J. Benk bildete die echte Fahne (Abb. 57) originalgetreu nach. Selbst der Metallzylinder (Abb. 58), der nach einem Bruch im Jahre 1866 angebracht wurde, fehlt nicht.¹⁶⁶

Die Fahnenstange war im Zuge von Kampfhandlungen gebrochen. Die Bruchteile wurden mit einem

Metallzylinderverbunden und mit folgender Aufschrift versehen: „Durchschossen im Gefechte bei Nachod, beim Sturme auf Waclawice am 27. Juni 1866.“¹⁶⁷

Als Ergänzung zur Regimentsfahne führte jedes Bataillon ein eigenes Fahnenband mit Inschrift. Die Widmung des Bataillon 1 der Deutschmeister lautete: „Mit mir trotzet jedem Feinde, keinem weicht“. Der Sinnspruch des Bataillons 2 verkündete kurz und bündig: „Mit

¹⁶⁶ Zauner 1906, S. 23. Veltzè 1906, S. 13. Rieger 1910, S. 60.

¹⁶⁷ Veltzè 1906, S. 13.

Gott für Kaiser und Vaterland.“¹⁶⁸ Diese klare Aussage wurde als Inschrift für das Denkmal übernommen und befindet sich auf der Rückseite, die der Rossauer Kaserne zugewandt ist. Die Devise des Fahnenbandes, das die Fahne des Regiments, im Jahre 1906 führte lautete: „*Der immerwährende Ruhm des Deutschen Ordens.*“¹⁶⁹

12.6.4. Die Bedeutung der Fahne:

*„Unter Fahne versteht man ein Stück Tuch, das an einem Stock befestigt ist. Durch seine Farbgebung und Zeichnung soll es eine bestimmte Aussage sichtbar machen und/oder als Symbol für eine bestimmte Sache oder eine bestimmte Gemeinschaft von Menschen dienen.“*¹⁷⁰

Die Geschichte der Fahne reicht bis in die Vorzeit zurück. Vermutlich wurden Tierfelle als deutliche Erkennungszeichen verwendet. Neben der Bedeutung, die dem Fahnentuch beigemessen wird, erfüllt auch die Fahnenstange eine wichtige Funktion. Die Fahnenstange weist Ähnlichkeiten mit Speer oder Schwert auf; damit stellt sie ein Machtsymbol dar, das letztendlich als Phallussymbol gedeutet werden kann. In der Praxis diente sie dazu, die Sichtbarkeit zu garantieren. Die Regimentsfahnen konnten über die Köpfe der Soldaten emporgehoben werden. In früheren Kriegen diente sie den Soldaten als Hilfe zur Orientierung und zur Identifikation von Freund und Feind. Diese Funktion verlor sie in der modernen Kriegsführung ab dem 19. Jahrhundert. Der Kult um die Fahne lebt noch heute weiter.

Der praktische Nutzen stellt nur einen kleinen



Abb. 58: Anton Weber, Zeichnung, Deutschmeister-Fahnenträger, detailgenaue Darstellung z.B. Metallzylinder an der Fahnenstange, Archiv Wien Museum.

¹⁶⁸ Veltzè 1906, S. 13.

¹⁶⁹ Veltzè 1906, S. 13.

¹⁷⁰ Diem 1995, S. 73.

Teil des Bedeutungsspektrums der Fahne dar. Sie kann als starkes Identifikationssymbol dienen und für politische Zwecke nutzbar gemacht werden. Als Beispiel verweise ich auf die Schlacht an der Milvischen Brücke (312 n.Chr.) unter Kaiser Konstantin. Er erlaubte den christlichen Soldaten das Chi-Rho-Symbol aufzupflanzen, da ihm der Sieg unter diesem Zeichen verheißen wurde. Politisch konnte er die Bevölkerungsgruppe der Christen in die römische Armee integrieren und deren mannschaftliche Stärke für seine Zwecke erschließen. Bis ins Mittelalter zurück reicht der Fahneneid der Soldaten. Dabei wurde dem Soldaten die Zusicherung abgenommen, dass er seine Pflichten als angeheuerter Söldner gegenüber dem Kriegsherrn erfüllen wird. Um 1800 wandelte sich der Eid. Das Gelöbnis auf die „Kriegsartikel“ wurde ersetzt durch den Treueeid auf den Monarchen, den Landes- oder Kriegsherrn.¹⁷¹

Der Eid der österreichischen Soldaten auf Kaiser Franz Joseph I. lautete:

„Wir schwören zu Gott dem Allmächtigen einen feierlichen Eid, Seiner Apostolischen Majestät, unserem Allerdurchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Franz Joseph dem Ersten, von Gottes Gnaden Kaiser von Österreich, König von Böhmen u.s.w. und Apostolischem König von Ungarn treu und gehorsam zu sein, auch Allerhöchst Ihren Generalen, überhaupt allen unseren Vorgesetzten und Höheren zu gehorchen, dieselben zu ehren und zu beschützen, ihren Geboten und Befehlen in allen Diensten Folge zu leisten, gegen jeden Feind, wer es immer sei, und wo immer es Seiner kaiserlichen und königlichen Majestät Wille erfordern mag, zu Wasser und zu Lande, bei Tag und bei Nacht, in Schlachten, in Stürmen, Gefechten und Unternehmungen jeder Art, mit einem Wort, an jedem Orte, zu jeder Zeit und in allen Gelegenheiten tapfer und mannhaft zu streiten, unsere Truppen, Fahnen, Standarten und Geschütze in keinem Falle zu verlassen, uns mit dem Feinde nie in das mindeste Einverständnis einzulassen, uns immer so, wie es den Kriegsgesetzen gemäß ist, und braven Kriegsleuten zusteht, zu verhalten, und auf diese Weise mit Ehre zu leben und zu sterben. So wahr uns Gott helfe. Amen!“¹⁷²

Dieser Exkurs soll aufzeigen, welch symbolträchtiges Zeichen die Bekrönungsfigur in Händen hält. Der Stolz auf die Deutschmeister-Fahne und ihre Bedeutung für die Mitglieder des Regiments am Beginn des 20. Jahrhunderts, lässt sich aus der Enthüllungsfestschrift entnehmen.

Die ersten Aktivitäten des Deutschmeister-Schützenkorps betrafen eine Spendensammlung für die Anschaffung einer eigenen Fahne. Umfassend wird in der Enthüllungsfestschrift die

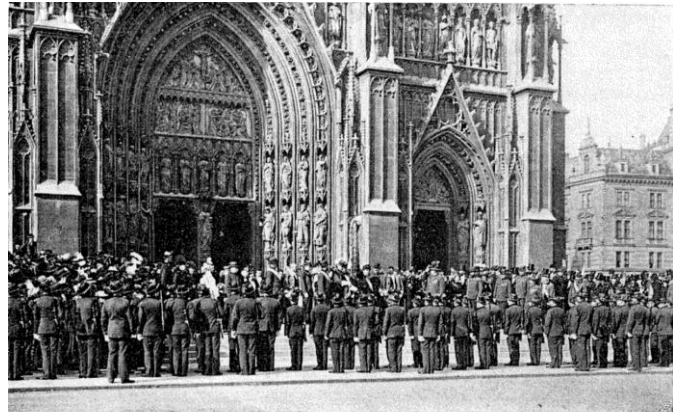
¹⁷¹ Diem 1995, S. 73, 75, 70 u. 245.

¹⁷² Diem 1995, S. 245-246. Zit.n.: Dienstreglement von 1873, 2. Auflage 1909, in: J.C. Allmayer-Beck, Das Heeresgeschichtliche Museum Wien, 4. Bd, Wien 1989, S. 50ff.

Fahnenweihe (Abb. 59) des Korps im Jahre 1899 geschildert.¹⁷³ Rieger formulierte 1910 bezüglich des Fahnenträgers und der Regimentsfahne:

„Und gar erst der Fahnenträger! Seine entschlossene Haltung, nicht ausfallend, angreifend, aber zu edelster, entschiedenster Abwehr bereit: Das Heiligtum des Soldaten, dem Regimente vom Kaiser verliehen, das Pfand der Treue, die Zeugin seines Diensteides, hält die Linke hoch, damit keine unberufene Hand darnach lange; der Säbel droht jedem den Tod, der es dennoch wagen sollte. Es ist als ob er rief:

*Flatt're Fahne, flatt're, fliege;
Wie zum Kampfe, so zum Siege
Führe deine treue Schar.
Was geschehe, mag geschehen,
Aber glorreich sollst du wehen
Immerdar, immerdar!
Mög' um uns von Feindes Klingen
Sich ein Eisenwald erbaun:
Eh' wir weichen ihren Streichen,
Sollst als Leichen
Du uns schaun!*



Die Fahnenweihe des Deutschmeister-Schützenkorps 1899.

**Abb. 59: Deutschmeister-Schützenbund,
Fahnenweihe in der Votivkirche, 1899, Fotografie.**

*Das ist der echte Deutschmeister,
aber auch der echte österreichische Soldat, der auf allen Kriegsschauplätzen Europas seinem
obersten Kriegsherrn, seinem Vaterlande, seiner Ehre treu geblieben ist, bis in den Tod!*¹⁷⁴

Kriegerdenkmäler nutzten den Symbolgehalt der Fahne häufig, um die von Rieger geschilderten Werte zu veranschaulichen. Als Beispiel erwähne ich das sogenannte „Hackher-Denkmal“ (Abb. 60) auf dem Grazer Schlossberg. Das Kriegerdenkmal wurde im Jahre 1909 mit folgender Inschrift enthüllt: *„Dem heldenmütigen Verteidiger des Schloßberges gegen französische Übermacht. Juni 1809. Major im Ingenieurskorps Franz von Hackher zu Hart und seinen tapferen Mitkämpfern. 1909.“* Es zeigt einen mächtigen Löwen, der ebenso wie der Deutschmeister-Fahnenträger als verteidigungs- und angriffsbereit gelesen werden kann. Unter seinen wuchtigen Pranken beschützt er das steirische Wappen und die steirische Fahne.¹⁷⁵

¹⁷³ Zauner 1906, S. 57-58.

¹⁷⁴ Rieger 1910, S. 61.

¹⁷⁵ Riesenfellner 1994, S. 14.

Fahnen weisen einen vielschichtigen Symbolgehalt auf, das Spezifische der „eigenen“ Fahne ist für die jeweilige Zielgruppe von Bedeutung. Die Akzeptanz der unterlegten Botschaft wird über die Gefühlsebene vermittelt und durch die Fahnenweihe religiös legitimiert. Viele Soldaten zogen „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ unter dem „Schutz“ der eigenen Fahne in den Krieg.¹⁷⁶



Abb. 60: Otto Jarl, Hackher-Denkmal, 1909, Schlossberg, Graz, Replik aus 1965, Original im 2. Weltkrieg eingeschmolzen.



Abb. 61: Michail Awakowitsch, Denkmal des unbekannten russischen Soldaten, Schwarzenbergplatz, 1945, Wien I.

Die Regimentsfahne der Deutschmeister fungiert als Erkennungszeichen für eine spezifische Gemeinschaft; sie steht für Kampf- und Abwehrbereitschaft. Diese Aspekte verdeutlichen sich in der Figur des Deutschmeister-Fahnenträgers.

Die Fahne als mächtiges Symbol findet sich nicht nur in der Kunst des 19. Jahrhunderts, sondern sie lebt im 20. Jahrhundert in der bildenden Kunst unvermindert weiter, sowohl in Kriegerdenkmälern (Russendenkmal, Wien, Abb. 61) als auch in Gemälden der Moderne (Jasper Jones, Frank Stella). Sie ist Mittelpunkt berühmter Kriegsphotografien z.B. die US-Soldaten auf Iwo Jima im Jahre 1945 (Abb. 62) und dient

¹⁷⁶ Diem 1995, S. 81.

besonders in US-amerikanischen Filmen als identitätsstiftendes Symbol. Es würde einer eigenständigen wissenschaftlichen Arbeit bedürfen, dem Phänomen der Fahne nachzugehen, diese Aufgabe kann hier nicht geleistet werden.

12.6.5. Der Fahnenträger – Inspirationsquellen:

Die Figur des Fahnenträgers in zeitgenössischer Uniform lieferte dem Betrachter und den vielen ehemaligen Soldaten die Möglichkeit, sich mit ihm zu identifizieren. Bevor diese Art der Darstellung mit dem Deutschmeister-Denkmal in Österreich Einzug hielt, etablierte sie sich in Deutschland und Frankreich. In beiden Ländern diente sie der Vermittlung nationaler Identität.¹⁷⁷

Im Jahre 1871 wurde das Deutsche Kaiserreich gegründet. Jeder, der das neue Staatesgebilde bewohnte, konnte sich nun als „Deutscher“ betrachten. Nationale Symbole wie Flagge, Hymne, gemeinsame Festtage (Sedantag, 1. Mai), der Kaiser und Denkmäler

unterstützten die Identitätsbildung. Kriegerdenkmäler fungierten als Vermittler des Zusammenhangs von Krieg und Frieden, Herrscherdynastie, Sieg und Reichseinheit. Das Bürgertum hob besonders den ersten deutschen Kaiser Wilhelm I., Reichskanzler Otto von Bismarck, die siegreichen Feldherren und den einfachen Frontsoldaten auf die Denkmalsockel. Der „stürmende Fahnenträger“ war eines der beliebtesten Motive.¹⁷⁸

Die realistische Darstellung eines Soldaten in der Uniform seiner Einheit war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland häufig Teil von Kriegerdenkmälern. Verschiedene Darstellungsformen



Abb. 62: Joe Rosenthal, 7th War loan: Now...all together, Stars andStripes
Flaggenaufstellung der US-Marines
am Berg Suribachi, Iwo Jima,
23.02.1945, Fotografie.



Abb. 63: Kriegerdenkmal, Weinheim,
1890.

¹⁷⁷ Jeismann 1970, S. 36.

¹⁷⁸ Lurz 1985, S. 13, 15, 21 und 177.

kamen zum Einsatz: der einzelne, vorwärtsstürmende Soldaten, der trauernde Kamerad oder der Fahnenträger.¹⁷⁹

Die Figur des stürmenden Fahnenträgers vermittelte den Zusammenhang von Kampf, Sieg, Reichseinheit und Kaisertum. Er zierte u.a. Kriegerdenkmäler in Allenstein, Altenburg (1880), Beeck bei Ruhrort, Bremen (1875), Dortmund-Eichlinghofen, Düren, Geestemünde (1892),

Halle bei Bielefeld, Berzig, Neuhaus i.W. (1903), Odenkirchen (1897), Osterode i.Ostpr. (1896), Pirna (1896) und Weinheim (1890) (Abb. 63). Seine Aktualität wurde demonstriert durch zeitgenössische Kleidung. Eine naturalistische Formensprache diente dazu, das Volk direkt anzusprechen. Geehrt wurden die gefallenen, einfachen Soldaten. Im letzten Viertel

des 19. Jahrhunderts entstanden in Deutschland auch Regiments-Denkmäler, z.B. das Denkmal des Infanterieregiments Nr. 39, Düsseldorf (1893).¹⁸⁰ In Österreich kam der Fahnenträger als zentrale Bekrönungsfigur eines Denkmals in dieser Zeit nicht vor.



Abb. 64: August Kiß, Generalfeldmarschall Kurt Christoph von Schwerin, 1862, Bronze, Zietenplatz, Berlin.



Abb. 06: Anton Dominik Fernkorn, Erzherzog-Carl-Denkmal, 1860, Heldenplatz, Wien I.

Neben den Denkmälern, die unbekannte Soldaten auf die Denkmalspitze hoben, weist die Figur des Deutschmeister-Fahnenträgers starke Ähnlichkeiten mit der Bronzeversion des Generalstandbildes für Graf von Schwerin (Abb. 64) auf dem Zietenplatz in Berlin auf. Das Monument wurde 1862 vom Bildhauer August Kiß konzipiert. Es ersetzte die Marmorstatue aus dem Jahre 1769 von F.G. Adam.¹⁸¹ Vergleichbar sind eine ähnliche Körperhaltung, die kampfbereite Schrittstellung sowie die Attribute – in der linken Hand die Fahne und rechts der gezückte Säbel.

¹⁷⁹ Maas 1970, S. 203.

¹⁸⁰ Lurz 1985, S. 199.

¹⁸¹ Die Marmorstatue von Generalfeldmarschall Schwerin (1769) befindet sich heute im Bode-Museum, Berlin.

Die unmittelbarste Inspirationsquelle stellt das Erzherzog-Carl-Denkmal (Abb. 06) auf dem Heldenplatz in Wien dar. Beide Figuren sind auf Silhouettewirkung (Abb. 65 und Abb. 66) konzipiert, um aus der Ferne gut sichtbar zu sein. Die wichtigsten Unterschiede liegen in der verminderten Dynamik in der Darstellung und dem Wandel des Symbolgehalts.



Abb. 65: Anton Dominik Fernkorn, Erzherzog-Carl-Denkmal, 1860, zeigt die Silhouettewirkung, Heldenplatz, Wien I.

Erzherzog-Carl wird in einer konkreten historischen Situation gezeigt. Er wird als Mitglied der Habsburger Dynastie dargestellt, der seine Männer entschlossen zum Sieg führt. Der Deutschmeister-Fahnenträger erfüllt eine überzeitliche Funktion. Er wird zwar figural als Individuum widergegeben, aber

seine Aufgabe ist es, ein bestimmtes Rollenbild zu transportieren. Der einfache Soldat, der bereit ist zu Angriff oder Verteidigung „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“. Die von Anton Dominik Fernkorn mit dem Erzherzog-Carl-Denkmal geschaffene Kultfigur wird im Deutschmeister-Monument aufgenommen, neu interpretiert und zum überzeitlichen Heroen stilisiert.¹⁸²

Das Deutschmeister-Denkmal wird von einem einfachen Soldaten dominiert. Die Stadt Wien unter Dr. Karl Lueger wollte ab 1906 ein weiteres Denkmal für einen einfachen Mann aus dem Volk errichten. Geplant war ein Monument für den Tiroler Freiheitskämpfer Andreas Hofer. Das Projekt wurde anlässlich des 100jährigen Jubiläums des Freiheitskampfes gegen Napoleon angedacht – es kam nie zur Ausführung. Gerhardt Kapner weist auf den analogen Zusammenhang zwischen dem Andreas-Hofer-Projekt und dem Deutschmeister-Denkmal hin. Eine weitere Parallele ergibt sich auf Grund des Initiatorenkreises, auch das Hofer-Denkmal wurde von der Christlichsozialen Partei unter Dr. Karl Lueger

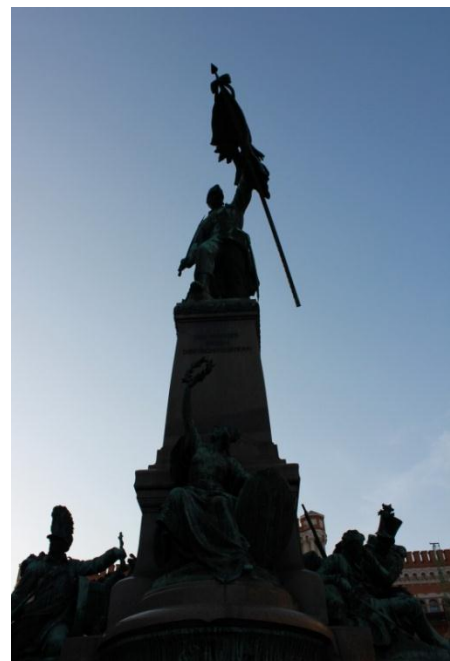


Abb. 66: Johannes Benk, Deutschmeister-Denkmal, 1906, zeigt die Silhouettewirkung.

¹⁸² Telesko 2007, S. 25-26.

unterstützt.¹⁸³

Das Wiener Andreas-Hofer-Projekt wurde erst nach der Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal in Angriff genommen, es diente daher dem Bildhauer Johannes Benk nicht als Inspirationsquelle. Es gab jedoch bereits zuvor Denkmäler für Andreas Hofer in dessen Heimat Tirol, z.B. in der Innsbrucker Hofkirche.

Ursprünglich war eine idealisierte Darstellung des Freiheitskämpfers durch Bildhauer Klieber geplant gewesen. Zur Umsetzung kam von Bildhauer Johann Nepomuk Schaller, auf Basis einer Resolution der Akademie, eine volkstümliche Darstellung Hofers in Tracht. Der Tiroler Freiheitskämpfer sollte nicht als heroischer Märtyrer dargestellt werden.¹⁸⁴



Abb. 67: Heinrich Natter, Denkmal für Andreas Hofer, 1893, Bergisel, Innsbruck.

Eine monumentale Darstellung des Tiroler Freiheitskämpfers findet sich auf dem Bergisel (Abb. 67) bei Innsbruck aus dem Jahre 1893. Der pathetische Entwurf stammte von Bildhauer Heinrich Natter. Andreas Hofer wird als heroischer Fahnenträger dargestellt. Vergleichbar ist die Herkunft der Hauptfiguren, beide sind Männer aus dem Volk. Die historische Persönlichkeit Andreas Hofer und der

unbekannte Fahnenträger repräsentieren überzeitliche Werte, wie den Kampf des einfachen Mannes „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“. Beide Figuren sprechen direkt das Volk an. Diese Volksakzeptanz war ein wichtiges Anliegen der Initiatoren des Deutschmeister-Denkmal.

12.6.6. Aussage des Fahnenträgers:

*„Das öffentliche Denkmal fordert, will es dies ganz sein, die ganze Figur des Helden“.*¹⁸⁵

Der Fahnenträger ist die größte und bedeutendste Figur des gesamten Denkmals. Er steht an der Spitze. Seine Silhouette (Abb. 66) und jene der Fahne in seiner linken Hand, sind aus der Weite deutlich erkennbar - er ist auf Fernwirkung konzipiert.

¹⁸³ Kapner 1970, S. 42. Kapner 1972, S. 14-15. Pötzl-Malikova 1976, S. 25.

¹⁸⁴ Häusler 1991, S. 33.

¹⁸⁵ Schlosser 1930, S. 18.

Wenn der Betrachter näher tritt, bemerkt er den kampfbereit gezückten Säbel in der rechten Hand. Der Soldat scheint nicht direkt in ein Kampfgetümmel verwickelt, aber jederzeit wäre er bereit, sein Vaterland und seine Fahne zu verteidigen.

Viele Kriegerdenkmäler wurden von einem Friedensgenius bekrönt, der ikonographisch Sieg und Frieden miteinander verband. Der Sieg als Voraussetzung für den Frieden. Der Frieden als Wert, den es zu vermitteln galt.¹⁸⁶

Beim Deutschmeister-Denkmal dominiert der Aspekt der Kampfbereitschaft, die Heroisierung des Krieges und der Tugenden des Soldaten wie Heldenmut und Opferbereitschaft. Ruhe, eventuell als Frieden deutbar, findet sich nur in der einzigen weiblichen Figur – der Vindobona.

Die Kunstgattung Skulptur bezeichnet Silke Wenk als eine „*Form der Vergegenwärtigung von etwas Abwesenden und eine Form seiner Entrückung und Erhöhung.*“¹⁸⁷ Diese Definition trifft auf den Deutschmeister-Fahnenträger zu. Er repräsentiert den Bezug zur Gegenwart, ein Soldat mit dem sich viele identifizieren konnten. Der Betrachter muss zu ihm aufsehen; ein heroischer Soldat mit seiner Regimentsfahne. Eine Symbolfigur in der Marschadjustierung der Deutschmeister seiner Zeit.¹⁸⁸

Im Jahre 1896 lichtete der k.u.k. Hof-Photograph Charles Scolik für einen Prachtband zum 200jährigen Jubiläum des Regiments die Deutschmeister in ihrer aktuellen Adjustierung ab (Abb. 68 und 69).

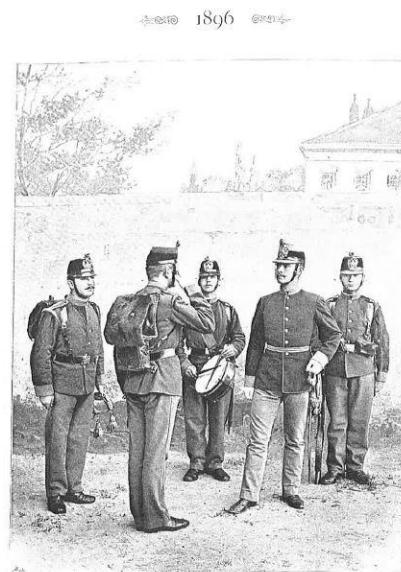


Abb. 68 und 69: Charles Scolik, Adjustierung der Deutschmeister - Offiziere und Mannschaft, 1896, ÖNB.

¹⁸⁶ Lurz 1985, S. 208.

¹⁸⁷ Wenk 1991, S. 206.

¹⁸⁸ Rath 1995, S. 64.

Das Denkmal vermittelt 200 Jahre Regimentsgeschichte. Der Fahnenträger präsentiert die Kampfbereitschaft des Soldaten zur Bewältigung künftiger Konflikte, seine vorwärtsschreitende Körperhaltung stellt die Verbindung zur Zukunft her. Er befindet sich an der Denkmalspitze, die anderen Figuren sind ihm untergeordnet. Der Fahnenträger hat den Platz des Herrschers der früheren dynastischen Denkmäler eingenommen. Die Dynastie muss sich mit einem Portrait des Erzherzogs auf einem Medaillon (Abb. 70) an der Rückseite des Denkmals zufrieden geben.



Abb. 70: Johannes Benk, Medaillon Erzherzog Eugen, Detail des Deutschmeister-Denkmal, 1906.

Durch die Betonung des Lokalpatriotismus kann der Fahnenträger als Symbolfigur des Idealbildes des Wiener Soldaten gesehen werden. Eine schöne, männliche Gestalt mit der sich der Großteil der männlichen Wiener Bevölkerung identifizieren konnte und der es nachzueifern galt. Ein Jedermann trat an die Stelle einer historischen Persönlichkeit aus einer Elite. Der Fahnenträger ist Ausdruck des Demokratisierungsprozesses der Gesellschaft am Beginn des 20. Jahrhunderts.

Die „Wiener Bilder“ schrieben am 19.09.1906: *„Das Wiener Deutschmeister-Denkmal. Auf hübsch terrassiertem Aufbaue erhebt sich der abgestumpfte Obelisk auf dem ein frischer, kräftiger, echt wienerischer Soldat, der Deutschmeister, wie er ein lokalpatriotisches Ideal verkörpert, mit flatternder Fahne vorstürmt. Das ist die Hauptfigur.“*¹⁸⁹

Der Fahnenträger repräsentiert den Idealtypus des Wiener Soldaten in schmucker Uniform. Er wird reduziert auf die Eigenschaften - männlich, entschlossen und kampfbereit. Die negativen Seiten des Krieges negiert die Figur, militärische Gewalt wird verherrlicht.

Als das Deutschmeister-Denkmal enthüllt wurde, war es bereits vierzig Jahre her, dass die österreichische Armee in eine große Schlacht ziehen musste. Eine lange Zeit war verstrichen,

¹⁸⁹ Wiener Bilder, 19.09.1906, S. 8.

die alten Wunden waren verheilt, die Schrecken des Krieges nicht mehr präsent. Keine Kriegsversehrten waren auf Wiens Straßen zu sehen. Keine Gräueltgeschichten wurden in der Presse verbreitet. Dieser Aspekt könnte die heroisierende Darstellung beeinflusst haben.

12.7. Die Rückseite des Deutschmeister-Denkmals:

Die Rückseite des Deutschmeister-Denkmals ist der Rossauer Kaserne zugewandt. Sie gliedert sich, wie die Hauptansicht, in drei horizontale Zonen. In der Sockelzone wird „Die Schlacht bei Kolin“ auf einer konvex gebogenen Fläche ausgebildet. Darüber stehen die Jahreszahlen „1696-1896“, die auf den 200jährigen Bestand des Deutschmeister-Regiments verweisen.

In der Mittelzone dominiert ein zweiköpfiger österreichischer Reichsadler



Abb. 71: J. Benk, Der österreichische Doppeladler, Medaillons und Wappen des Deutschen Ordens, 1906.

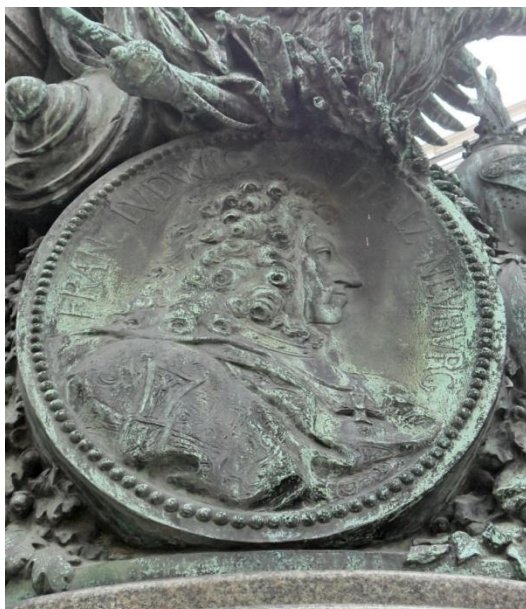


Abb. 72: Johannes Benk, Medaillon Pfalzgraf Franz Ludwig von Bayern, Detail des Deutschmeister-Denkmals, 1906.

(Abb. 71). Er breitet seine mächtigen Schwingen über Kriegstrophäen aus.

Trophäen sind die im Kriegsfall erbeuteten feindlichen Waffen. Sie dienten dazu, den erworbenen Ruhm zu veranschaulichen. Die historische Tradition geht bis auf die Antike zurück. Die Sieger befestigten Trophäen an Tempelwänden als eine Art Weihegeschenk.¹⁹⁰

Unterhalb des Adlers platzierte der Bildhauer Johannes Benk in der Mitte das Wappen des Deutschen Ordens, flankiert von zwei Medaillons.

¹⁹⁰ Lurz 1985b, S. 113. Wicht 1970, S. 57.

Das linke Portrait-Medaillon zeigt den ersten Regimentsinhaber Pfalzgraf Franz Ludwig von Bayern (Abb. 72). Auf der rechten Seite wird der damals aktuelle Regimentsführer Erzherzog Eugen von Österreich gezeigt. Der Bildhauer Johannes Benk nimmt das Grundthema der 200jährigen Regimentsgeschichte auf und versinnbildlicht es in den Portraits des ersten und gegenwärtigen Regimentsleiters. Beherrscht wird die Denkmal-Rückseite vom mächtigen, österreichischen Doppeladler.

12.7.1. Der österreichische Kaiseradler und die Symbolik des Adlers:

Der Adler gilt als "Königstier" seiner Gattung. Er verkörpert Macht und Stärke.¹⁹¹ Im Christentum dient er als Symbol des Evangelisten Johannes. Neben dem Löwen, dem König der Landtiere, zählt der Adler zu den wichtigsten Wappentieren des europäischen Adels. Die Verbindung des Adlers mit dem Herzogtum Österreich reicht zurück auf die Babenberger. Erstmals bildlich nachweisen lässt er sich auf einem Siegel der Urkunde zu Österreichs Erhebung zum Herzogtum aus dem Jahre 1156, dem sogenannten „Privilegium Minus“.

Seit 1192 findet sich der einköpfige Adler als Wappentier auf der Fahne des Herzogtums Österreich. Anfang des 12. Jahrhunderts wurde er zum Wappentier des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (einköpfig mit Nimbus).



Das „kaiserlich-oesterreichische kleine Wappen“ von 1836

Abb. 73: Das kleine kaiserlich-österreichische Wappen, offizielles Wappen seit 13.05.1836.

Aus dem 14. Jahrhundert resultiert die Unterscheidung zwischen dem kaiserlichen Doppeladler und dem einfachen Adler als Symbol des Königs. Offiziell wurde unter Kaiser Sigismund (1410-1437) der Doppeladler zum Herrschaftssymbol des Kaisers. Er blieb es bis zur Auflösung der Heiligen Römischen Reiches im Jahre 1806.¹⁹²

Bereits im Jahr 1804 hatte Kaiser Franz II. (als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches) als Kaiser Franz I. den Titel als erblicher Kaiser von Österreich angenommen. Der doppelköpfige Adler wurde als

¹⁹¹ Riesenfellner 1994, S. 37.

¹⁹² Diem 1995, S. 45-46.

Wappentier in das neue Kaisertum Österreich übernommen. Die allerhöchste Anerkennung dazu erfolgte am 13. Mai 1836. Das sogenannte kleine österreichische Wappen (Abb. 73) wurde bis zum Jahre 1915 weitergeführt.

Über die ursprüngliche symbolische Bedeutung des doppelköpfigen Adlers existieren mehrere Thesen. Zwei davon benennt Peter Diem mit dessen Schutzfunktion und seiner Fähigkeit zum Ausgleich. Erstens behütet er mit Hilfe seiner ausgebreiteten Schwingen, wie eine Adlermutter, seine Jungen. Zweitens vermögen seine beiden Köpfe Gegensätze auszugleichen, da nur ein gemeinsames Herz in seiner Brust schlägt.

Das Deutschmeister-Denkmal ziert ein Reichsadler mit gespreizten Flügeln, die nach oben weisen (Abb. 41). Er ist bereit seinen Höhenflug zu beginnen. Meinhold Lurz interpretiert die Darstellung des deutschen Reichsadler mit aufwärts gerichteten Schwingen als Symbol des Aufschwung des Reiches.¹⁹³ Diese Lesart als symbolische Aufbruchsstimmung kann auf den österreichischen Kaiseradler des Deutschmeister-Denkmal übertragen werden.

12.7.2. Der Doppeladler und die Stadt Wien:

Der Adler als Wappentier war nicht nur mit dem Kaiserreich Österreich verbunden; auch die Stadt Wien führte den Doppeladler in den Jahren 1461-1463, 1464-1925 und 1934-1945 in ihrem Wappen (Abb.74).

In einem kaiserlichen Wappenbrief, vom 26. September 1461, erlaubte Kaiser Friedrich III. die Führung des Doppeladlers mit Nimbus und Reichskrone im Stadtwappen Wiens. Im Jahre 1463 kam es zum Entzug dieses Rechts, als der Kaiser in der Wiener Burg belagert wurde. Nach der Aussöhnung mit dem Kaiser im Jahr 1464 erhielt die Stadt erneut die alten Rechte.

Im „roten Wien“ wurde der Adler im Wiener Wappen ab 1925 einköpfig. Er sollte nicht „überladen“ sein, im Grunde steckten Anti-Habsburg-Tendenzen hinter der Initiative der



Das Wappen von 1461

Abb. 74: Wiener Wappen 1461-1463, 1464-1925 und 1934-1945, Doppeladler.

¹⁹³ Lurz 1985, S. 218.

Sozialdemokraten. Im Ständestaat und unter dem NS-Regime kehrte der doppelköpfige Adler letztmalig in das Stadtwappen zurück.¹⁹⁴

Dieser Exkurs zeigt, dass mit der Darstellung des Doppeladlers im Deutschmeister-Denkmal eine doppelte Identifikation vorgenommen werden konnte. Einerseits war das österreichische Kaiserreich damit symbolisiert, ebenso konnte der Betrachter darin auch die Stadt Wien erblicken.

Bei genauer Betrachtung des Deutschmeister-Denkmals, entdeckt der aufmerksame Beobachter die Abbildung des Wiener Doppeladlers auf dem Stadtschild der Vindobona (Abb. 75) und auf ihrer Kleidung - Einprägung auf dem Gewand im Brustkorbbereich (Abb. 76) und entlang des Rocksaums (Abb. 77).

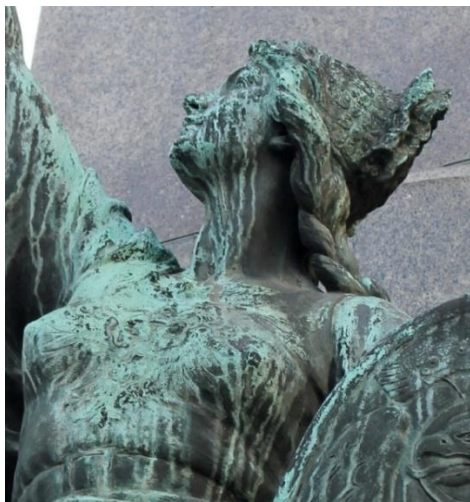


Abb. 76: Johannes Benk, Vindobona, Oberkörperbekleidung mit Doppeladler, Detail Deutschmeister-Denkmal, 1906.



Abb. 77: Johannes Benk, Vindobona, Rocksaum mit Doppeladler, Detail Deutschmeister-Denkmal, 1906.



Abb. 75: Johannes Benk, Wiener Wappen auf Stadtschild, Detail Deutschmeister-Denkmal, 1906.

¹⁹⁴ Diem 1995, S. 110 und 369ff.

12.7.3. Inspirationsquellen für den Doppeladler:

Als unmittelbare Inspirationsquelle kann das Richler-Grabmal (Abb. 78) angesehen werden. Freiherr Leopold von Richler (1754-1830) war ein Oberst der Deutschmeister während der napoleonischen Kriege. Die Initiative für die Errichtung ging vom Deutschmeister-Schützenbund aus. Das Grabmal wurde im Oktober 1901 vollendet. Die Überführung und Bestattung der Überreste des Verstorbenen auf den Zentralfriedhof erfolgte am 25. Mai 1902. Stadtrat Hraba hielt eine Ansprache:

„Möge es ein Wahrzeichen für unsere Nachkommen sein, als Aneiferung zur Vaterlandsliebe, Pflichttreue und Anhänglichkeit an unsere Dynastie; und so falle denn die Hülle von dem Denkstein!“¹⁹⁵

Das Grabmal besteht aus einem Grabstein, auf dem ein österreichischer Doppeladler auf erbeuteten Trophäen thront. Der wichtigste Unterschied in der formalen Gestaltung des Greifvogels, liegt in der Ausgestaltung der Flügel des Wappentiers. Während beim Deutschmeister-Denkmal die Flügel in Aufbruchsstimmung nach oben weisen, tendieren jene des Richler-Grabmals nach unten. Der Adler hält schützend seine Flügel über das Grab des Verstorbenen. Dieses Grabmal lieferte dem Bildhauer Johannes Benk sicherlich Indizien bezüglich Erwartungshaltung und Formenpräferenz der Initiatoren des Deutschmeister-Denkmal.



Abb. 78: Karl Costenoble, Richler-Grabmal, 1901, Wien Zentralfriedhof.

12.7.4. Die Dynastie auf die Rückseite verbannt:

Peter Diem bezeichnet in seinem Buch „Die Symbole Österreichs“ den Doppeladler als österreichisches „*Ursymbol*“, das sich im kollektiven Gedächtnis einprägte.¹⁹⁶

Er fand bereits unter den Babenbergern Verwendung, kann daher nicht als direktes Symbol der Herrscherdynastie der Habsburger angesehen werden. Somit scheint das Medaillon von Erzherzog Eugen an der Rückseite des Deutschmeister-Denkmal, der einzige direkte Hinweis auf das Kaiserhaus zu sein.

¹⁹⁵ Zauner 1906, S. 72.

¹⁹⁶ Diem 1995, S. 113.

Beim Vergleich der prämierten Entwürfe der Deutschmeister-Denkmal-Konkurrenz und dem ausgeführten Entwurf von Johannes Benk fällt auf, dass in Benks Konzept der Lokalpatriotismus zentral in den Mittelpunkt gerückt wurde. Symbole, die auf die Dynastie der Habsburger verweisen, wurden „auf die Rückseite verbannt“.

Die Betonung des wienerischen Aspektes des Denkmals findet sich in zeitgenössischen Zeitungsberichten. „Das interessante Blatt“ vom 27.09.1906 schreibt über die bevorstehende Enthüllung des Denkmals:

„Sie [die Deutschmeister] fühlen sich als eine große Familie, die den Ruhm der Ahnen zu bewahren hat, der 20.000 Ahnen, die an Entscheidungstagen des Vaterlandes sich die namenlose Unsterblichkeit um den Preis des Lebens erstritten haben.

Namenlose Unsterblichkeit! Ein stolzes Denkmal soll jetzt ihr Namen, ihr Symbol, ihr steinern-unvergänglicher Ausdruck werden. Es ist ein Wiener Denkmal, nicht nur wegen der trotz Kraft und Wucht weichen und schmiegsamen Formen, die es unter dem Meißel eines Wiener Künstlers erhalten hat, sondern auch deshalb, weil ganz Wien sich freudig und begeistert zur Aufbringung der Kosten zusammengetan, weil die Gemeinde Wien den Platz fürs Denkmal hergegeben, die Subskription mit einer namhaften Summe eröffnet und die Fundamentierungskosten getragen hat. Es ist aber zugleich ein demokratisches, ein volkstümliches Denkmal, denn es ist nicht, wie die Mehrzahl unserer öffentlichen Monumente dem Andenken einzelner Helden sondern dem aller Deutschmeister, ohne Ansehen des Ranggrades, gewidmet, die auf dem Felde der Ehre sich der Zugehörigkeit zum ruhmreichen Regiment würdig erwiesen haben.“¹⁹⁷

Die Betonung des Lokalpatriotismus findet sich im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 30.09.1906 im Bericht über die Enthüllungsfeier des Denkmals:

„Es war ein echtes wienerisches Fest, man darf wohl sagen, ein Fest älteren Wiener Styles. Gemüthvoll, volkstümlich und feierlich in seiner militärischen Einfachheit. Das Herz ging mit. Der Patriotismus, ohne Phrase, als echte, in der Tiefe der Wiener Volksseele wurzelnde Empfindung. [...] In Erz gegossen steht jetzt ein Denkmal der wienerischen Idee, des österreichischen Gedankens mitten im Herzen der Stadt.“¹⁹⁸

Eine konträre Interpretation findet sich bei Franz Rieger (1910): „Gelangt man jetzt, am Schottenring wandelnd, in die Höhe des Deutschmeisterplatzes, so gewahrt man das herrliche Monument in seiner nach vorne offenen Umgehung prächtig aufragen, so daß die Inschrift „Franz Josef I.“ in der Attika der Krönung der Kaserne demselben mit dem rötlich schimmernden Gebäude eine schöne Folie bietet.“¹⁹⁹

In seiner detaillierten Beschreibung des Denkmals findet Rieger eine Erklärung für die „Verbannung der Dynastie auf die Rückseite“:

¹⁹⁷ Das interessante Blatt, Nr. 39, Wien 27.09.1906, S. 5.

¹⁹⁸ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, S. 8.

¹⁹⁹ Rieger 1910, S. 59.

„Darum ist das schöne Deutschmeisterdenkmal auch ein Denkmal für die Armee, das sie mit inniger Freude begrüßt, an dem sie mit denkbarer Rührung wahrnimmt, daß ihre Taten im Dienste ihres Berufes, daß die Namen ihrer Helden, wie in den Stein mit goldenen Lettern gegraben, in der Erinnerung der Nachwelt fortleben, an dem sie die Anerkennung wahrer Krieger-tugend, des Opfermutes, der Kameradschaft des Heldensinnes in dauerndem Erz verkörpert und den Wahlspruch „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ zuhöchst gestellt wahrnimmt, nicht prunkhaft hinausposaunt, sondern schlicht angeordnet auf der Rückseite des Obelisken über dem kaiserlichen Doppelaar.“²⁰⁰

12.8. Die Inschriften des Deutschmeister-Denkmal:

Inschriften liefern, neben der ikonographischen Gestaltung von Denkmälern und den Standorten, wichtige Indizien, um die öffentlich-ideologische Funktion von Denkmälern zu entschlüsseln.²⁰¹ Sie haben ein bewusstes Ausleseverfahren durchlaufen und interpretieren



3 "Bosnier-Denkmal" mit Doppeladler und Löwen in Graz

Abb. 79: Bosnier-Denkmal, 1902, Graz.

auf textlicher Ebene die Vergangenheit und Gegenwart.

Spielmann stellt vier Arten von Informationen fest, die durch Inschriften vermittelt werden. Sie geben Sachinformationen über die Geschichte und interpretieren die Historie auf spezifischer Art und Weise. Sie appellieren an den Betrachter und sie offerieren ein Identifikationsangebot.²⁰²

Auf dem Berliner Kreuzberg-Denkmal (1821) von Karl Friedrich Schinkel findet sich der Sinnspruch: *„Den Gefallenen zum Gedächtnis, den Lebenden zur Anerkennung, den künftigen Generationen zur Nacheiferung“*. Damit wird der Sinngehalt des Denkmals erläutert. Kosellek bemerkt dazu, dass in dem Text jeder Hinweis auf ein christliches Verständnis des Todes fehlt. Der Text und die

Darstellungsformen verweisen auf ein irdisches Weiterleben des jeweiligen Volkes.²⁰³

²⁰⁰ Rieger 1910, S. 62.

²⁰¹ Maas 1970, S. 216.

²⁰² Spielmann 1989, S. 112.

²⁰³ Kosellek 1979, S. 262.

In Österreich wurde erstmals beim Bosnier-Denkmal (Abb. 79) in Graz (1901) in den Inschriften der einfachen Soldaten gedacht. Die Tafel auf der Vorderseite verdeutlicht den Sinn des Monuments: *„Dem ehrenden Gedenken der für Kaiser und Vaterland im Jahre 1878 in Bosnien und der Herzegowina vor dem Feinde gefallenen steirischen Krieger gewidmet aus Spenden österreichischer Patrioten. 1901.“*

Auf den seitlich montierten Platten fanden sich erstmals in der österreichischen Geschichte des Kriegerdenkmals, geordnet nach Regimentern, die Namen und Dienstgrade der Offiziere und ihrer Mannschaften. Ein Zeichen für die Denkmalswürdigkeit des einfachen Soldaten. Ergänzend zu den Namen der Gefallenen wurden auch die Namen der Initiatoren und Stifter verewigt.²⁰⁴

Verglichen mit dem Kreuzberg-Denkmal (Berlin) oder dem Bosnier-Denkmal (Graz) sind die Inschriften des Deutschmeister-Monuments sehr kurz gehalten, da die Volksverständlichkeit eine Hauptforderung der Initiatoren darstellte. Die skulpturalen Gruppen sprechen direkt zum Betrachter. Einen ergänzenden, textlichen Erklärungsbedarf dürften die Initiatoren nicht für notwendig befunden haben. Das Deutschmeister-Denkmal weist auf der Hauptseite und der Rückseite zwei kurze textliche Passagen auf.

An der Hauptschauseite oberhalb der Vindobona verweist die Inschrift *„Die Wiener ihren Deutschmeistern“* (Abb. 38) direkt auf die Wiener Bevölkerung und die Gemeinde Wien, ohne deren finanzielle Unterstützung die Umsetzung eines so monumentalen Denkmals nicht möglich gewesen wäre. Die Inschrift schuf eine Verbindung zwischen dem Betrachter und dem Monument, das er möglicherweise selbst mitfinanziert hatte.

Auf der Rückseite findet sich die Devise *„Mit Gott für Kaiser und Vaterland“* (Abb. 80). An den seitlichen Wänden des Obeliskens sind die bedeutendsten Schlachten erwähnt, an denen die Deutschmeister teilgenommen hatten.²⁰⁵

12.8.1. Die Inschrift - „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“:

Im „Grenadier von Landshut“ wird der Soldat zum Märtyrer stilisiert. „Der treuen Kameraden“ huldigt dem moralischen Wert der Nächstenliebe. Beide skulpturalen Gruppen vermitteln christlich-sakrale Werte. Komplettiert wird die Hauptschauseite durch das Gegensatzpaar der weiblichen Vindobona und dem männlichen Fahnenträger sowie dem

²⁰⁴ Seidl 1992, S. 48.

²⁰⁵ Zauner 1906, S. 24. Die Einteilung in Hauptseite und Rückseite wurde nicht erst von uns heutigen Betrachtern getroffen, sondern findet sich bereits in der Festschrift zur Enthüllung aus dem Jahre 1906.

Relief „Die Schlacht von Zenta“ und die Erwähnung des Hauptstifters in der Inschrift „Die Wiener ihren Deutschmeistern“. Eine Erwähnung Gottes und des Kaisers sucht man vergeblich. Diese sind auf die Rückseite „verbannt“. Sie werden ausschließlich in der Inschrift „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ erwähnt.

Der Sinnspruch liefert die Legitimation des Handelns der dargestellten Protagonisten. Entlehnt wurde die Kurzformel vom Fahnenband des zweiten Bataillons der Deutschmeister. Der Begriff „Gott“ gibt die sakralen Wertmaßstäbe vor, Kaiser und Vaterland stehen für die weltlichen Beweggründe des Kriegseinsatzes, der mit dem Kriegstod enden könnte, aber durch Kaiser und Vaterland eine Sinngebung erfährt. Mit der Erwähnung Gottes in dieser Inschrift wird eine Verbindung zwischen dem Opfertod Christi und dem Tod auf dem Schlachtfeld hergestellt. Der Sinnspruch „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ war auch der Projektname des Modells von Johannes Benk bei der Denkmal-Konkurrenz im Jahre 1903.



Abb. 80: Deutschmeister-Denkmal, Inschrift „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“, 1906.

12.8.2. Die Inschriften - Die bedeutendsten Schlachten:

An den Seiten über den skulpturalen Gruppen sind auf dem Obelisk des Denkmals die Jahreszahlen und Orte der bedeutendsten Schlachten verewigt, an denen die Deutschmeister teilgenommen hatten.

Oberhalb der Figur des „Grenadiers von Landshut“ wurden vermerkt:

1712 Quesnoi
1743 Campo Santo
1758 Hochkirchen
1789 Belgrad
1793 Retschweiler
1794 Haspres
1799 Novi

An der gegenüberliegenden Seite über dem „Treuen Kameraden“ sind die Schlachten des 19. Jahrhunderts notiert:

1809 Ennsdorf, Aspern, Wagram
1813 Verona
1814 Valeggio
1849 Novara
1859 Bagolino
1866 Rozběřic.

Weitere bedeutende Schlachten, an denen das Deutschmeister-Regiment teilgenommen hatte, finden sich auf den Votivtafeln. Diese Tafeln sind leider heute kaum mehr lesbar, die Inschriften sind verwittert.

Die Auflistung der erwähnten Schlachten stellt eine bewusste Auswahl dar. Einsätze, die das Image des Regiments beschädigen könnten blieben unerwähnt. Es fehlt die Teilnahme des Deutschmeister-Regiments an der Erstürmung der Jägerzeile in Wien am 28. Oktober 1848. Das Trauma der verlorenen Schlacht von Königgrätz im Jahre 1866 wird unter dem Namen Rozběřic angegeben. Diese verheerende Niederlage stellte den letzten großen Kriegseinsatz des Regiments bis zur Errichtung des Denkmals dar.

12.9. Der architektonische Aufbau und die Materialsemantik:

„[...] selbst die Grundform des Denkmals ist, wie jedes einzelne Stück desselben, vom Charakter echten Deutschmeistertums! Sie bildet ein Kreuz wie das Kreuz der Deutschen

Ritter, ein Kreuz, wie es im Wappen der Stadt Wien sich zeigt, der Heimat der Deutschmeister, der Stifterin des Denkmals.“²⁰⁶

Diese Interpretation der Grundform findet sich bei Rieger, in seinem Büchlein aus 1910. Grundsätzlich lässt sich zum architektonischen Aufbau festhalten, dass dieser vom Architekt Anton Weber gestaltet wurde. Er entwarf die architektonische Umrahmung und den nicht figuralen Teil des Monuments – den abgestumpften Obelisk.

12.9.1. Der Obelisk:

Der Obelisk ist ein architektonisches Gestaltungsmotiv, das für Kriegerdenkmäler häufig Verwendung fand. Er wurde sowohl von bürgerlichen Initiatoren als auch von herrschenden Dynastien genutzt.

Die Form des Obelisk geht zurück auf das alte Ägypten. Er symbolisierte einst einen Sonnenstrahl oder verwies auf den Gott Ammon. Zur Entstehungszeit des Deutschmeister-Denkmals stand die Bedeutung des Obelisk als Sinnbild der Tugend und Standhaftigkeit im Mittelpunkt. Im 18. Jahrhundert schmückte er häufig Grabmäler. Er war ein bevorzugtes Gestaltungselement für Gedächtnis- und Ehrenmale.²⁰⁷

Bereits im Dezember 1901 wurde in Graz ein Monument für die Gefallenen des Feldzugs gegen Bosnien und Herzegowina (1878) enthüllt; das sogenannte „Bosnier-Denkmal“ (Abb. 77). Dessen schlanker Obelisk wurde ursprünglich von einer Kugel und einem Doppeladler bekrönt, als Symbol der Monarchie. Am Fuße des Obelisk ruht ein Löwe, als Sinnbild des Sieges, auf Kriegstrophäen, Fahnen sowie Lorbeerblättern. Erstmals wurden an den Seiten des Piedestals Tafeln montiert, die Name und Dienstgrad von Offizieren und einfachen Soldaten wiedergaben.²⁰⁸

Der Obelisk stellt eine klar erkennbare Grundform dar. Die Publikation des k.k. Gewerbebeförderungs-Amtes „Soldatengräber und Kriegsdenkmale“ (1915) plädierte dafür, Formen wie Kreis, Prisma oder Pyramide, die leicht verständlich sein sollten, in Kriegerdenkmälern zu verwenden. Als Beispiel wurde die Dreieckspyramide der Pestsäule am Graben angeführt.²⁰⁹

²⁰⁶ Rieger 1910, S. 60.

²⁰⁷ Lurz 1985b, S. 108. Hofmann 1906, S. 314.

²⁰⁸ Riesenfellner 1994, S. 7-8.

²⁰⁹ K.k. Gewerbebeförderungs-Amt 1915, Einleitung von Oskar Srnad S. 23.

An der Ringstraße hatte der Obelisk vor dem Deutschmeister-Monument bereits beim Bürgermeister-Liebenberg-Denkmal (Abb. 81) aus dem Jahre 1890 Verwendung gefunden.

In ihrer Dissertation führt Brigitte Meißner aus, dass Bürgermeister-Denkmäler neben der „optischen Präsenz“ auch immer einen historischen und geistesgeschichtlichen Hintergrund aufweisen. Sie sind „Zeichen der Dankbarkeit und Verehrung“, „*dauernde Erinnerung an den unvergeßlichen Mann*“; in ähnlicher Weise werden die Monumente auch in den zeitgenössischen Artikeln der Zeitungen gepriesen.



Abb. 81: Johann Silbernagl, Architektur von Franz von Neumann d.J., Liebenberg-Denkmal, 1890, Universitätsring, Wien I.

Auf einer weiteren Ebene, Panofsky würde es die ikonologische Ebene nennen, demonstrieren Bürgermeister-Denkmäler die Macht des Bürgertums; damit stehen sie in Konkurrenz zu dynastischen Monumenten und deren Machtanspruch.²¹⁰

Auf der formalen Ebene bedienen sie sich der gleichen Ausdrucksmittel. Nicht zuletzt dienen all diese Elemente dazu, den Dargestellten als Vorbild zu präsentieren, dessen Handeln zur Nachahmung empfohlen wird.²¹¹

Das Liebenberg-Denkmal zeigt den Anspruch des liberalen Bürgertums auf Beteiligung an der politischen Macht in der Stadt Wien. Bewusst bedienten sich die

Initiatoren bei der Umsetzung monumentaler Ausdrucksmittel, die auch bei dynastischen Denkmälern zum Einsatz kamen. Gerechtfertigt wurde der erhöhte Aufwand mit dem historischen und patriotischen Aspekt des Denkmals.²¹²

Ähnlich verhält es sich beim Deutschmeister-Denkmal. Geändert hatte sich die Gruppe der Initiatoren. Beim Liebenberg-Monument strebte das liberale Bürgertum nach Präsentation Hinter dem Deutschmeister-Denkmal standen zwei große Initiatorengruppen. Einerseits

²¹⁰ Meißner 1987, S. 1 und 76.

²¹¹ Meißner 1987, S. 81. Krasa-Florian 2007, S. 157.

²¹² Meißner 1987, S. 88.

waren es die Armeeangehörigen, die an ehrlicher Würdigung der Verdienste ihrer Kameraden Interesse hatten, andererseits die Gemeinde Wien mit ihrem Bürgermeister Lueger, der rasch das Propagandapotential des Denkmals erkannte hatte. Er verstand es, dies für sich und seine Christlichsoziale Partei nutzbar zu machen.

Als weitere Inspirationsquelle für die Verwendung des Obeliskens als architektonische Grundform können die Kriegerdenkmäler am Kulm angesehen werden sowie die Mahnmale in der Sachsenklemme in Tirol, die von den Mitgliedern des Deutschmeister Schützenbundes zu deren Enthüllung besucht wurden. Stifter der Kriegerdenkmäler in der Sachsenklemme war der Erste Tiroler Andreas Hofer-Verein in Wien. Entworfen wurden die Monumente von Bildhauer Costenoble, der Ehrenmitglied des Deutschmeister Schützenbundes war.²¹³

12.9.2. Die Materialesemantik:



Kunsterzgießer Hans Frömmel.

Abb. 82: Hans Frömmel, Kunsterzgießer, führte den Bronzeguss des Deutschmeister-Denkmal aus.

Denkmäler stellenformal eine Kombination aus den Bedeutungsinhalten, den gewählten Darstellungsformen und den verwendeten Materialien dar. Diese Werkstoffe haben einerseits einen praktischen Nutzen durch ihre natürlichen Eigenschaften; andererseits unterstützen sie die inhaltliche Konzeption des Monuments durch ihren ikonologischen Bedeutungsgehalt.

Beim Deutschmeister-Denkmal oblag die Umsetzung des skulpturalen Entwurfs des Bildhauers Johannes Benk in das Material Bronze dem Kunsterzgießer Hans Frömmel (Abb. 82) von der Firma J. Frömmel's Söhne in Wien.²¹⁴

Ikonographisch gilt Bronze als Ausdruck der Dauerhaftigkeit. Diese Bedeutung weist zurück auf die römische Antike, in der die Gesetze auf Bronzetafeln graviert wurden, um damit deren Beständigkeit auszudrücken. Die Bronze entwickelte sich im Laufe der Jahrhunderte

²¹³ Zauner 1906, S. 73.

²¹⁴ Zauner 1906, S. 29.

durch die Verwendung in Großplastiken zu einem Machtsymbol und verlieh dem Kunstwerk von Beginn an einen entsprechenden Macht- und Bedeutungsanspruch.

Bei den Steinarten sind die unterschiedlichen Bedeutungen in den verschiedenen Epochen zu beachten. Ihre gemeinsame Materialsprache stand zu allen Zeiten mit den Begriffen Festigkeit und Unvergänglichkeit in Bezug.²¹⁵

Die Enthüllungsfestschrift des Jahres 1906 erwähnt, dass der Obelisk und die Basis aus den Konopischter Granitwerken Sr. k.u.k. Hoheit Erzherzog Ferdinand d'Este stammt. Die Aufstellung führte Steinmetzmeister Andrea Francini aus.²¹⁶

Eine Entscheidung für diese Steinart kann beim Deutschmeister-Denkmal mit der farblichen Gestaltung der Rossauer Kaserne in Verbindung gebracht werden. Der rote Konopischter Granit ging mit dem Kasernenbau eine farbliche Symbiose ein. Denkmal und Gebäude harmonisieren miteinander. Die architektonische Umrahmung setzte dagegen auf eine kontrastierende Wirkung; sie wurde aus hellem Neuhauser Findlingsgranit gearbeitet. Die Federzeichnungen Anton Webers zeigen, dass der Architekt mit der Umrahmung das Monument vom restlichen Platz abtrennte und der „Anlage einen geschlossenen Charakter“ gab.²¹⁷

12.9.3. Die architektonische Umrahmung:

Für die architektonischen Elemente des Deutschmeister-Denkmals zeichnete der Architekt Anton Weber (1858-1942) verantwortlich. Weber (Abb. 83) stammte aus Böhmen. An der Akademie der bildenden Künste Wien war er ab 1881 Schüler des Dombaumeisters Friedrich von Schmidt. Später arbeitete er in dessen Atelier und beteiligte sich an Entwürfen für das Wiener Rathaus und das Sühnhaus. Ab 1887 war er selbständig als Architekt in Wien tätig. Er fungierte als Hausarchitekt des Wiener Künstlerhauses. Sein Hauptbetätigungsfeld bestand in restauratorischen Arbeiten. Eine Pfarrkirche sowie deren gesamte Ausstattung schuf er im Jahre 1898 für Marling (Südtirol). Anton Weber betreute Denkmalprojekte wie das Deutschmeister-Denkmal und konzipierte Hotelanlagen z.B. in Meran und das Hotel Kastel in Küb (1903). Neben seiner Arbeit als Architekt betätigte er sich als Publizist.²¹⁸

²¹⁵ Raff 2008, S. 50-57.

²¹⁶ Zauner 1906, S. 29. Weber 1906, S. 480.

²¹⁷ Weber 1906, S. 481.

²¹⁸ URL: <http://www.architektenlexikon.at/de/1350.htm/20.04.2012>.



Architekt Anton Weber.

Abb. 83: Anton Weber, Architekt, gestaltete das architektonische Grundgerüst und die Umrahmung des Deutschmeister-Denkmal.

Auf die Wertigkeit des Aufstellungsortes des Deutschmeister-Denkmal an der Wiener Ringstraße wurde bereits bei der Besprechung des Standortes hingewiesen. Doch zum Zeitpunkt der Denkmalserrichtung waren die Geländebedingungen nicht unproblematisch. Um eine entsprechende Denkmalswirkung zu erzielen, musste der Architekt Anton Weber den Platz adaptieren. Denn zwischen der Ringstraße und der Rossauer Kaserne gab es einen erheblichen Niveauunterschied.

Durch sein architektonisches Konzept glich der Architekt die Höhendifferenz aus und trug dafür Sorge, dass das Denkmal in eine Position gebracht wurde, um vom Betrachter gut

wahrgenommen werden zu können. Eine weitere Aufgabe bestand darin, einen ansprechenden architektonischen Rahmen für das Monument zu schaffen.

Weber plante an der Ringstraßenseite fünf Stufen ein. An der Rückseite dienten vierzehn Treppenstufen zur Überwindung des Niveauunterschieds; diese sind heute nicht mehr erhalten. Die Abbildung in der Festschrift aus 1906 zeigt den Plan (Abb. 85) von Anton Weber zur Lösung dieser architektonischen Aufgabe.

In der Publikation „Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts.“ ist es Architekt Anton Weber selbst, dem die Aufgabe zukam, die Denkmäler und Brunnen Wiens zu beschreiben.



Abb. 84: Anton Weber, Votivtafel, 1906, Deutschmeister-Denkmal.

Beim Deutschmeister-Denkmal notierte er:

„Die architektonische Umrahmung des Denkmals aus Neuhauser Findlingsgranit mit Bronzestangen und Bronzekugeln, rückwärts mit zwei großen Inschrifttafeln, vorne mit zwei Steinbänken gibt der ganzen, zirka einen Meter über die Ringstraße gehobenen Anlage einen geschlossenen Charakter.“²¹⁹

An der Rückseite des Denkmals wurden auf Wunsch der Initiatoren zwei Votivtafeln (Abb. 84) eingefügt und mit Inschriften auf beiden Seiten versehen. Die linke Tafel, von der Maria-Theresia-Straße aus gesehen, zeigt die Namen aller Regimentsinhaber seit 1697.²²⁰

Auf der Gegenseite werden jene Soldaten erwähnt, die durch besondere Taten auf dem Schlachtfeld Ehre und Ruhm errungen hatten. Sie werden als „die Besten der Besten“ bezeichnet und sind mit Rang, Name, Ort und Jahreszahl verewigt.²²¹

Die zweite Votivtafel informiert über die bedeutendsten Schlachten, die am Denkmal selbst nicht Platz gefunden hatten. Insgesamt waren die Deutschmeister bis zur Errichtung des Denkmals an 206 Schlachten beteiligt. Während der Kämpfe verloren 407 Offiziere und 20.000 Mann ihr Leben.²²² Auf der Seite, die der Maria-Theresien-Straße zugewandt ist, wurden auf der Votivtafel die Namen der Komitee-Mitglieder, der beteiligten Künstler und der ausführenden Geschäftsleute verewigt.²²³



**Abb. 25: Johannes Benk, Deutschmeister-Denkmal, 1906,
Foto zeigt die harmonische Abstimmung zwischen Monument
und umgebender Architektur.**

²¹⁹ Weber 1906, S. 481.

²²⁰ Zauner 1906, S. 24. Hier finden sich alle Namen der Regimentsinhaber.

²²¹ Zauner 1906, S. 27. Hier finden sich alle Namen der „Besten der Besten“.

²²² Zauner 1906, S. 28. Hier finden sich die Ortsnamen und Jahreszahlen der Schlachten.

²²³ Festschrift zur Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal, Wien 1906, auf der letzten Seite finden sich die Namen der Komitee-Mitglieder, s. Abb. 102.

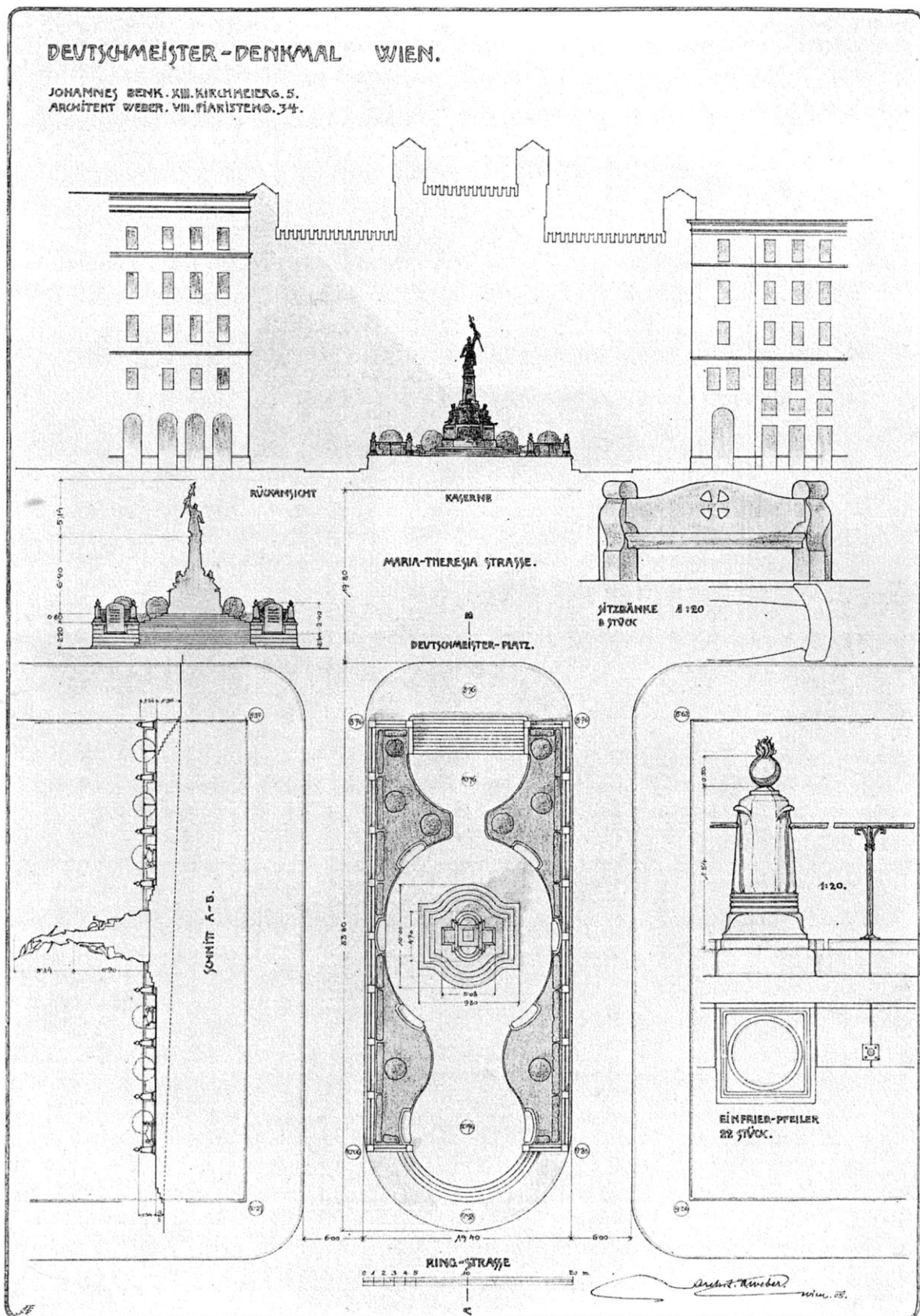


Abb. 85: Anton Weber, architektonisches Konzept des Deutschmeister-Denkmal, Platzgestaltung, 1906, Deutschmeister-Denkmal, Deutschmeisterplatz, Wien I.

Federzeichnungen des Architekten Anton Weber (Abb. 87 und 88), die im Archiv des Wien Museums verwahrt werden, veranschaulichen die Gestaltung des Platzes von der Ringstraße aus gesehen sowie den Blick auf die Gestaltung der Rückseite. Die Fotografie (Abb. 86) zeigt den fragmentierten heutigen Zustand der Denkmalumrahmung.



Abb. 86: Deutschmeister-Denkmal von der Maria-Theresien-Straße aus gesehen, Foto aus 2012, zeigt gegenwärtigen Zustand.

Die Federzeichnung der Denkmalsrückseite liefert die Information, dass die Votivtafeln zur Zeit der Denkmalsenthüllung diese Ansicht dominierten. Beim skulpturalen Teil des Denkmals, an dessen Spitze sich der namenlose Fahnenträger erhebt, sind alle Regimentsmitglieder gleichrangig. Durch die Erwähnung der Regimentsinhaber und die Hervorhebung der „Besten der Besten“ auf den Votivtafeln, wird der Verzicht auf eine Hierarchisierung der Regimentsmitglieder aufgehoben. Die Anführer und jene, die sich durch besondere soldatische Leistungen ausgezeichnet hatten, werden besonders gewürdigt. Ebenso zeugen diese Tafeln davon, dass den Denkmalstiftern sehr daran gelegen war, dass der Betrachter nicht nur die pädagogische Botschaft des Denkmals versteht, sondern auch erfährt, wer für dessen Realisierung verantwortlich zeichnet. Das ist kein ritterliches Verhalten aber ein öffentlichkeitswirksames einer populistischen Denkmalspolitik. Nobel war hingegen die Übernahme der Kosten für die umfangreichen Fundierungsarbeiten durch die Gemeinde Wien.



Abb. 87: Anton Weber, Deutschmeister-Denkmal und Platzgestaltung Richtung Ringstraße, 1906, Federzeichnung, Wien Museum.



Abb. 88: Anton Weber, Deutschmeister-Denkmal und Platzgestaltung Richtung Maria-Theresien-Straße, 1906, Federzeichnung, Wien Museum.



Abb. 89: Anton Weber, Votivtafel Deutschmeister-Denkmal, Detail (Abb. 88), Federzeichnung, Wien Museum.

Die Federzeichnungen Webers veranschaulichen einen weiteren Aspekt, jenen der bewussten Inszenierung seines populistischen Bürgermeisters – Dr. Karl Lueger. Jeder Spaziergänger entlang der Ringstraße sah im Zentrum des Denkmals die Personifikation der Stadt Wien, der „Luegerstadt“ - die Vindobona. An der Rückseite wird auf

der rechten Votivtafel an erster Stelle des Denkmal-Komitees der Name des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger (Abb. 89) genannt. Egal an welcher Seite das Denkmal passiert wurde, Lueger war stets präsent.

13. Die Entstehungsgeschichte des Deutschmeister-Denkmal:

Die wichtigste Primärquelle zur Entstehungsgeschichte ist die „Festschrift zur Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal“ aus dem Jahr 1906. Wissenschaftlich aufgearbeitet wurde der historische Entstehungsprozess von Christa Rath in der Diplomarbeit „Regimentsdenkmäler als Symbole für Reichseinheit und militärische Tradition. Eine Wiener Sonderentwicklung in der ausklingenden Monarchie“, Wien 1995. Nachfolgend fasse ich die wichtigsten Stationen des Werdens des Deutschmeister-Denkmal zusammen.

Als eigene Ergänzung tritt das Kapitel über die Denkmalkonkurrenz (1902-1903) hinzu. Das Hauptaugenmerk lege ich aus kunsthistorischen Überlegungen auf die Analyse der prämierten Modelle, zu denen ich in den zeitgenössischen Printmedien Fotografien ausfindig machen konnte.

13.1. 1896 - Das 200jährige Regimentsjubiläum:

Im Jahre 1896 beging das Deutschmeister-Regiment sein 200jähriges Bestandsjubiläum. Eine große Festveranstaltung wurde geplant. In der Gemeinderatssitzung vom 10. Juli 1896 stellten Gemeinderat Dr. Geßmann und Kollegen den Antrag zur „*Errichtung eines Monuments*“ an den Wiener Bürgermeister Josef Strohbach.

Am 10. Juli 1896 erfolgte der formelle Beschluss durch den Gemeinderat der Stadt Wien zur Errichtung des Deutschmeister-Denkmal. Gemeinderat Josef Tischler übernahm die Aufgabe, Kontakt zu ehemaligen Deutschmeistern aufzunehmen, die sich regelmäßig in einer Tafelrunde im Restaurant Johann Plecher, Mühlgasse 9, 1040 Wien, trafen. Ein Komitee wurde gegründet. In Zeitungen wurden ehemalige Deutschmeister aufgefordert, am 18. Juli 1896 zu einem ersten großen Treffen im Restaurant Plecher zu kommen. In einer weiteren Sitzung am 27. Juli 1896 wurde Stadtrat Felix Hraba einstimmig zum Präsident des neu gegründeten Zentralausschusses gewählt. Stadtrat Hraba avancierte in der Folge zu einem der Hauptakteure bei der Umsetzung des Denkmalprojektes.

Die 200-Jahre-Feierlichkeiten waren bereits für den 6. und 7. September 1896 geplant. Es blieb zu wenig Zeit, um bis dahin, ein repräsentatives Monument zu fertigen. Da es die finanziellen Möglichkeiten der Stadt Wien überstiegen hätte, ein repräsentatives Monument vollständig aus dem eigenen Budget zu finanzieren, wurde von Beginn an auf die Spendenfreudigkeit der Bevölkerung gesetzt. Bevor das Denkmalprojekt vorangetrieben wurde, galt es, die Jubiläumsfeierlichkeiten zu organisieren.

Zum feierlichen Empfang waren Bürgermeister Strobach und Vizebürgermeister Dr. Lueger neben vielen Stadt- und Gemeinderäten anwesend. Erzherzog Eugen, der gegenwärtige Regimentsleiter, beehrte die Feierlichkeiten mit seiner Anwesenheit. Er unterzeichnete eine Urkunde, die in einer silbernen Kapsel unter dem Grundstein des geplanten Denkmals eingemauert wurde, und nahm die Grundsteinlegung vor.²²⁴

13.2. 1896 - Die Grundsteinlegung des Denkmals:

Am Montag, 07.09.1896, erfolgte die Grundsteinlegung des Deutschmeister-Denkmal (Abb. 03). Hier eine wichtige Passage aus der Ansprache von Bürgermeister Strobach:

„Der Gemeinderat der Reichs- und Residenzstadt Wien hat am 10. Juli 1896 beschlossen, den Deutschmeisterplatz im 1. Wiener Gemeindebezirke für ein aus Anlaß des 200jährigen ruhmreichen Bestehens der k. u. k. Infanterieregimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 zu schaffendes Denkmal zu widmen. Dieses Denkmal wird von der Wiener Bürgerschaft errichtet. Die Kosten werden im Wege einer öffentlichen Subskription, an deren Spitze sich die Gemeinde Wien mit dem Betrage von 20.000 fl. gestellt hat, aufgebracht werden. Das Denkmal soll das Andenken an die heldenmütigen Waffentaten dieses Regimentes, an die todesmutige Hingebung der Söhne unserer geliebten Vaterstadt für Kaiser und Vaterland den

²²⁴ Zauner 1906, S. 35-50. Hier die genaue Beschreibung der Organisation und Umsetzung des 200jährigen Deutschmeister-Jubiläums 1896. Demel 1999, S. 115.

*kommenden Geschlechtern überliefern. Möge der Allmächtige walten über dieses Denkmal und möge dasselbe für alle Zeiten ein Wahrzeichen echt patriotischer Gesinnung und vergänglicher Liebe und Treue zu dem erlauchten Kaiserhause sowie ein Ansporn zur Erhaltung dieser schönsten Bürgertugenden sein.*²²⁵

Bereits in dieser ersten Rede treten jene Grundtendenzen offen zu Tage, welche die Initiatoren im späteren Denkmal verwirklicht sehen wollten. Das Denkmal soll an die Taten der Regimentsmitglieder erinnern, Wahrzeichen patriotischer Gesinnung sein, Treue zum Kaiserhaus widerspiegeln und Vorbildfunktion für die Bürger erfüllen. Die finanziellen Mittel sollen durch Spenden der Wiener Bevölkerung aufgebracht werden.

13.3. 1897 – Die Zeit nach dem Deutschmeister-Jubiläum:

Nach dem Ende des 200jährigen Jubiläums wurden der Festausschuss und die Bezirkskomitees aufgelöst. Ein Jahr später, am 29. Juli 1897, fand im Restaurant J. Plecher die Gründung des Deutschmeister-Schützenkorps statt, das in der Folge zur tragenden Organisation bei der Umsetzung des Deutschmeister-Denkmalprojekts avancierte. Beitreten konnten dem Korp nur Männer, Frauen waren nicht zugelassen. Stadtrat Hraba wurde einstimmig zum Kommandanten gewählt. Bevor das Denkmalprojekt zur Hauptaufgabe des Korps wurde, beschäftigten sich die Mitglieder mit anderen Aktivitäten, wie die Schaffung eines Fahnenfonds, die Ausrüstung mit Gewehren und die Möglichkeit der Nutzung eines Schützenstandes.²²⁶

Die Festschrift aus 1906 berichtet, dass Stadtrat Hraba am 27. September 1897 den Kameraden mitteilte, dass Bürgermeister Dr. Karl Lueger ihm den Vorwurf gemacht hatte, dass sich das Schützenkorps zu wenig um die Realisierung des Deutschmeister-Denkmalprojekts bemühe. Schützenmeister Zauner schlug eine Verlosung zu Gunsten des Denkmalfonds vor. Ab Februar 1900 lief die Lotterie zu Gunsten des Deutschmeister-Denkmalprojekts. Die Ziehung fand am 04. Oktober 1900 statt. Der Reinerlös belief sich auf 158.136,60 Kronen.²²⁷

13.4. 1899 - Deutschmeister-Schützenkorps und das Denkmal-Komitee:

Im Jahr 1899 übernahm Erzherzog Eugen das Protektorat über das Schützenkorps. Am 27. September 1899 konstituierte sich das Deutschmeister-Denkmal-Komitee. Erster

²²⁵ Zauner 1906, S. 51.

²²⁶ Zauner 1906, S. 54.

²²⁷ Zauner 1906, S. 56, 60 und 67.

Ehrenpräsident wurde Bürgermeister Karl Lueger, 2. Ehrenpräsident Vizebürgermeister Josef Strobach. Stadtrat Hrabá behielt seine Funktionen als Kommandant des Deutschmeister-Schützenkorps und Obmann des Denkmal-Komitees. Am 30. September 1899 wurde die erste Sitzung des Denkmal-Komitees im Rauchsalon des Bürgermeisters Lueger abgehalten.²²⁸

Zahlreiche Mitglieder des Denkmal-Komitees kamen aus dem Umkreis der Stadtverwaltung Wiens. Sie waren Stadträte, Bezirksräte oder Gemeinderäte. Bereits in dieser Phase war der Bildhauer Johannes Benk in die Entstehungsgeschichte des Deutschmeister-Denkmal involviert; er war Mitglied des Denkmal-Komitees.

13.5. 1902 - Die Denkmal-Konkurrenz:

Im ersten Beschluss des Wiener Gemeinderats vom 10. Juli 1896 zur Errichtung eines Denkmals auf dem Deutschmeisterplatz wurde die Ausschreibung einer Konkurrenz angedacht. Der Beschluss lautete:

- 1. Die Gemeinde Wien widmet den Deutschmeisterplatz für die Errichtung eines Monuments für das Regiment Hoch- und Deutschmeister.*
- 2. Für das zu errichtende Monument ist eine Subskription einzuleiten. Die Gemeinde stellt sich mit 20.000 fl. an die Spitze dieser Subskription.*
- 3. Es ist ein allgemeiner Konkurs für die Wiener Künstler auszuschreiben; die diesbezüglichen Modalitäten der Ausschreibung sind vom Bibliotheksdirektor im Einvernehmen mit der Künstlergenossenschaft auszuarbeiten und vorzulegen; jedoch wird jetzt schon der Grundsatz aufgestellt, daß demjenigen Künstler, dessen Projekt als das beste anerkannt wird – vorausgesetzt, daß der Preis seines Projektes mit den vorhandenen Mitteln im Einklange steht – auch die Durchführung seines Projektes anvertraut wird.²²⁹*

Nachdem die erste Lotterie zu Gunsten des Denkmals im Jahr 1901 erfolgreich absolviert war, forderte der Bildhauer Franz Seifert die Durchführung einer Konkurrenz. Bürgermeister Dr. Karl Lueger war dagegen. Ein Treffen zwischen der Wiener Künstlerschaft und Bürgermeister Lueger in dessen Rauchsalon brachte die Einigung auf die Durchführung einer Konkurrenzausschreibung. Magistratsrat Dr. Franz Späth wurde mit der Ausarbeitung der Wettbewerbsbedingungen beauftrag.²³⁰

²²⁸ Zauner 1906, S. 58.

²²⁹ Zauner 1906, S. 31. Die Punkte 4. – 8. betreffen die Durchführung des Regiments-Jubiläums 1896, diese sind wörtlich abgedruckt in: Zauner 1906, S. 32.

²³⁰ Zauner 1906, S. 68 u. 69: hier ist der vollständige Wortlaut der Wettbewerbsbestimmungen abgedruckt.

Unter Punkt 15 fand sich folgende Bestimmung:

„Das Preisgericht hat sein Urteil eingehend zu begründen; diese Begründung wird im Amtsblatte der Stadt Wien veröffentlicht.“²³¹

Der Punkt 19 lautete:

„Die Entscheidung, welcher der zum Wettbewerb überreichten Entwürfe zur wirklichen Ausführung gelangen soll, steht dem Deutschmeister-Denkmalkomitee zu. Dasselbe ist hiebei an das Urteil des Preisgerichtes nicht gebunden.“²³²

Der 20. Jänner 1903, 12:00 Uhr mittags, war der letzte Abgabetermin. Bis zu diesem Zeitpunkt waren 40 Entwürfe im Wiener Rathaus eingelangt.

13.6. 1903 - Die Preisvergabe der Denkmal-Konkurrenz:

Die erste Sitzung des Preisgerichts fand am 11. Februar 1903 statt. Folgende Personen waren anwesend:

Vorsitzender:

Dr. Karl Lueger,	Bürgermeister;
------------------	----------------

Anwesende Preisrichter:

Edmund Hellmer,	k.k. Professor;
Karl Hladik,	Direktor-Schützenmeister des Deutschmeister-Schützenkorps;
Felix Hraba,	Stadtrat und Kommandant des Deutschmeister-Schützenkorps;
Hans Rathausky	Professor;
Karl Rykl	Gemeinderat und Bildhauer;
Anton Scharff	Graveurakademie-Direktor;
Josef Sturm	Gemeinderat und k.k. Professor;
Caspar Ritter v. Zumbusch	Bildhauer und k.k. Professor.

In einem ersten Rundgang wurden, auf Vorschlag Professor Hellmers, Projekte nur auf der Basis eines einstimmigen Beschlusses ausgeschieden. Im zweiten Rundgang genügte eine absolute Anzahl von Stimmen, um ein Projekt aus dem Wettbewerb zu wählen.

²³¹ Zauner 1906, S 69.

²³² Zauner 1906, S 69.

Unter den vierzehn im Wettbewerb verbliebenen Entwürfen befand sich auch das Projekt von Johannes Benk mit der Nr. 9, unter der Bezeichnung „Mit Gott für Kaiser und Vaterland.“²³³

In einer weiteren Sitzung am 17. Februar 1903 waren anwesend: Bürgermeister Dr. Lueger als Vorsitzender und die Preisrichter Edmund Hellmer, Karl Hladik, Felix Hraba, Hans Rathaushy, Karl Rykl und Kaspar Ritter von Zumbusch sowie die von der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens entsandten Ersatzmänner Professor Anton Brenek sowie Bildhauer Hugo Härdtl.

Beim dritten Rundgang wurden weitere sechs Projekte einstimmig ausgeschieden. Ein weiteres Modell wurde mit fünf gegen drei Stimmen abgewählt – es war die Nr. 9 „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ von Johannes Benk.

Anschließend erfolgte die Abstimmung über die Preisvergabe. Das Modell Nr. 38 „Sieg und Ruhm“ erhielt acht Stimmen; Bürgermeister Lueger hatte sich der Stimme enthalten.

In der anschließenden Wahl wurden für das Modell Nr. 9 immer wieder Stimmen abgegeben. Schließlich wurde abgestimmt, ob das Modell Nr. 9 sowie drei weitere Modell in der Preisvergabe zu berücksichtigen wären. Bei Nr. 9 lautete das endgültige Urteil 4 Stimmen „ja“ gegen 5 Stimmen „nein“; es erfolgte keine Preisvergabe an das Projekt Nr. 9. Preisgekrönt wurden folgende Modelle:

1. Preis: Nr. 38 „Sieg und Ruhm“, Professor Hans Bitterlich.
2. Preis: Nr. 30 „Siegessäule“, Wilhelm Seib, akademischer Bildhauer.
3. Preis: Nr. 24 „Virtuti militari“ Bildhauer Arthur Strasser und Architekt Rudolf Dick.
4. Preis: Nr. 35 „Soldatentreue“ Ernst Hegenbarth.
5. Preis: Nr. 15 „Ehre, Freiheit und Vaterland“ Josef Müllner.

Der Motivenbericht wurde laut Punkt 15 der Wettbewerbsbestimmungen im Amtsblatt der Stadt Wien veröffentlicht. Die beiden Professoren Hellmer und Zumbusch erläuterten darin die Beweggründe für die Prämierung der Modelle.

Die prämierten Modelle sind leider nicht im Original erhalten. Es existieren nur Abdrucke von Photographien der prämierten Modelle Platz 1 bis Platz 3 in der zeitgenössischen Presse. Diese Fotos zeigen die Hauptschauseiten der Projekte. Ein Analyseansatz kann nur auf Basis dieses Fotomaterials, den textlichen Bildbeschreibungen sowie der Begründungen für die Prämierung durch das Preisgericht erfolgen.

²³³ Zauner 1906, S. 74-75.

13.6.1. Der Preisrichter Edmund Hellmer:



Abb. 90: Edmund Hellmer, Goethe-Denkmal, 1900, Opernring, Wien I.

Der Bildhauer Edmund Hellmer hatte den Vorsitz des künstlerischen Preisgerichts inne. Ende des 19. Jahrhunderts verwirklichte Hellmer erstmals die Kunstströmung des Naturalismus in Ringstraßendenkmälern. Eine scheinbar wahrheitsgetreue Darstellung löste die idealisierten, dekorativen Schönheitsideale ab. Die individuelle Persönlichkeit sollte gegenwärtig werden. Der Sockel der Denkmäler begann zu schwinden, teilweise wurde er durch einen unbehauenen Stein ersetzt. Betrachter und Dargestellter näherten sich auf Augenhöhe an. Zu Hellmers Werken dieser Stilphase zählen die Künstlerdenkmäler für Johann Wolfgang von

Goethe (Abb. 90) am Burgring und Emil Jakob Schindler (Abb. 91) im Stadtpark. Hevesi schrieb 1909 zu Hellmers Goethe-Denkmal:

„[...] der sinnende Dichter. Sonst nichts. [...] Hellmers Goethe ist der Gegenfüßler von Schillings Schiller, zwischen beiden liegt die ganze Umwälzung der Zeit und ihres Geschmacks, von festgefrorenen Schulformen zu menschlicher Anschauung, von Repräsentation zu Darstellung.“²³⁴

Doch der Naturalismus konnte sich nicht lange seiner Vormachtstellung erfreuen. Um 1900 trat er in Konkurrenz mit retrospektiven Tendenzen, dem allumfassenden Jugendstil und den neuen „-ismen“ der Moderne.²³⁵

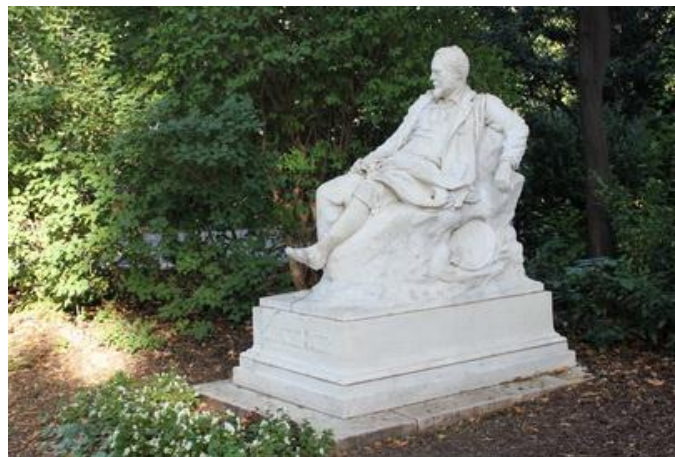


Abb. 91: Edmund Hellmer, Emil Jakob Schindler, Stadtpark, Wien.

²³⁴ Hevesi 1909, S. 346, 352.

²³⁵ Pötzl-Malikova 1976, S. 2-3.

Anfang des 20. Jahrhunderts entwickelte Edmund Hellmer Sympathien für neue Ausdrucksformen. Seine „Kastalia“ (Abb. 92) im Arkadenhof der Universität Wien ist dafür ein markantes künstlerisches Werk. Die Kastalia war im Jahre 1905 ein Hauptwerk der XXII. Ausstellung der Wiener Secession, die vom 21.01. bis 28.02.1905 stattfand. Auftraggeber war das Wiener Ministerium für Unterricht und Kultus. Die Skulptur wurde im Hauptsaal (Saal VI) der Wiener Secession als monumentaler Mittelpunkt des Ausstellungsraums präsentiert.

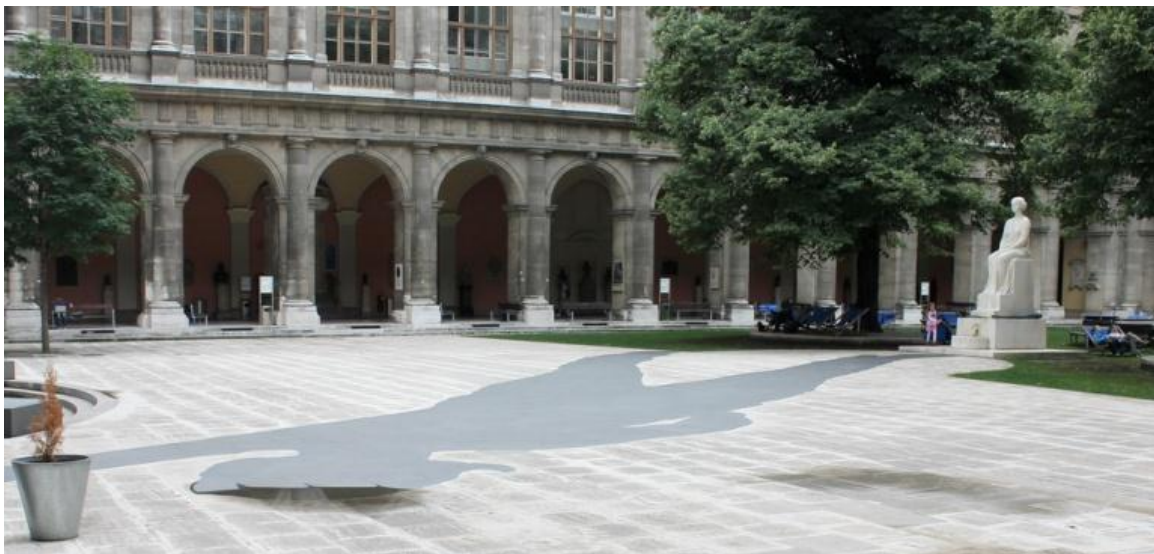


Abb. 92: Edmund Hellmer, Kastalia, 1905, stand im Zentrum der Ausstellung XXII der Wiener Secession 1905, heute: Arkadenhof Universität Wien.

Der zeitgenössische Kunstkritiker Hevesi fällte damals ein abfälliges Urteil über die strenge Stilisierung und Frontalität der archaisch wirkenden Sitzfigur. Aus heutiger Perspektive markiert die Kastalia ein bedeutendes Spätwerk Hellmers.²³⁶

Edmund Hellmer war 1905 ordentliches Mitglied der Wiener Secession und übte eine Tätigkeit als Professor an der Wiener Akademie aus. Er formulierte seine Empfindungen, was Bildhauerei bedeutet, in seiner 1900 erschienen Schrift „Lehrjahre der Plastik“:

„Immer und immer wieder stelle ich mir die Frage, warum die BILDHAUEREI unserer Zeit so sehr im Argen liegt, warum diese Kunst, so positiv aus dem Volke hervorgegangen, beim Volke so wenig Verständnis findet.[...], die Bildhauerei von heute lässt im grossen, ganzen kalt. – Warum? – Weil in dieser Bildhauerei von heute nichts geschaffen wird, das bis in die letzte Ausgestaltung individuell durchgebildet erscheint und als Ausdruck der Zeit, in der wir leben, freudig erkannt wird. Kurz, weil die Bildhauerei von heute keine Kunst unserer Zeit ist. Und die Ursache hievon? Sollte es Mangel an Talenten sein? Sollte etwa gar kein Genie mehr geboren werden, welches sein Empfinden in Marmor oder Bronze zwingen wollte? Nein,

²³⁶ Dolinschek 1989, S. 116.

wenn auch dünn gesäet, keimt doch hier und da ein Talent, sprosst mächtig ein Genie hervor. Aber ein anderes fehlt. Es fehlt das „PLASTISCHE EMPFINDEN“, das Künstler und Volk einst in hohem Masse besessen, und das sie beide heute über der Künstlerei und der Stillosigkeit verlernt haben.

Das plastische Empfinden wurzelt im „MATERIAL“; aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren. [...] die Beherrschung des Materials [ist] das Massgebende für die Composition.“²³⁷

Hellmer propagiert als zentrale Komponente der Bildhauerei – das Material. Der Bildhauer soll in Formen empfinden, die im Material selbst schlummern.²³⁸ Im Laufe seines Künstlerlebens inspirierte ihn das Ausgangsmaterial zu verschiedenen Stilformen. Neobarocke Werke setzte Hellmer unter anderem im Türkenbefreiungsdenkmal (1894) im Stephansdom und in Form des Grabmals für den Malerfürst Makart (1890) auf dem Zentralfriedhof um. Die Ausbildung zukünftiger Bildhauer war ihm ein wichtiges Anliegen. Die Nachwuchskünstler sollen mit den unterschiedlichen Materialien während ihrer Lehrjahre vertraut gemacht werden.

„Die BILDHAUERSCHULE muss vor allem in eine „WERKSTATT“ umgewandelt werden. Der eintretende Schüler muss in erster Linie das Handwerk erlernen, denn Kunst und Handwerk haben einen gemeinsamen Nährboden: die Technik.“²³⁹

Schließlich würde eine neue Bildhauergeneration herausgebildet werden, die alle Techniken beherrscht. Dadurch könnten die jungen Bildhauer ihrer Kreativität freien Lauf lassen. Der Stil würde sich durch das Material von selbst ergeben.²⁴⁰

Die qualitative Arbeit betrachtete er als Kontrapunkt zu Massenprodukten und dem Verfall der Preise. Qualitätsvolle Werke würden in Zukunft die Nachfrage anregen. Dadurch könnte der Künstler bessere Preise für seine Kunstwerke erzielen und finanzielle Unabhängigkeit erlangen. Das ermögliche ihm, rein aus seinem eigenen künstlerischen Empfinden zu schaffen. Die künstlerische Inspiration sah Edmund Hellmer als die Vorbedingung für „freudiges Kunstschaffen“.²⁴¹

²³⁷ Hellmer 1900, S. 5-6.

²³⁸ Hellmer 1900, S. 7.

²³⁹ Hellmer 1900, S. 10.

²⁴⁰ Hellmer 1900, S. 13.

²⁴¹ Hellmer 1900, S. 14.

13.6.2. Die prämierten Modelle:

1. Preis: Nr. 38 „Sieg und Ruhm“, Professor Hans Bitterlich:



Abb. 93: Hans Bitterlich, Modell Deutschmeister-Denkmal, 1. Platz Denkmalkonkurrenz 1903.

Hans Bitterlich wurde am 28. April 1860 in Wien geboren. Er absolvierte seine bildhauerische Ausbildung an der Wiener Akademie für bildende Künste in der Klasse von Prof. Caspar von Zumbusch. 1886 erhielt er das Staatsreisestipendium, das ihm einen zweijährigen Aufenthalt in Italien ermöglichte. Nach seiner Rückkehr nach Wien fertigte er Grabmäler und Portraitbüsten u.a. in den Arkaden der Universität Wien jene für Ferdinand Lotheissen, R. v. Arlt und Adolf Exner. An der neuen Wiener Hofburg hinterließ er seine künstlerischen Spuren in Form von vier großen Basreliefs „Die 4 Tageszeiten“; für die Hauptfassade

gestaltete er den „Seefahrer“. 1887 erhielt er für die Gruppe „Mutterliebe“ den Reichelpreis. Im Jahre 1900 schuf er seine erste Großplastik – das Gutenberg-Denkmal am Lugeck. Ab 1901 war Hans Bitterlich als Professor an der Akademie der bildenden Künste tätig; er folgte Caspar von Zumbusch als Lehrer der Spezialklasse für Bildhauerei nach.

Sein heute bekanntestes Werk, das am 04. Juni 1907 eingeweiht wurde, ist das Denkmal für Kaiserin Elisabeth im Volksgarten (Abb. 94). Architekt Friedrich Ohmann schuf dafür den architektonischen Rahmen.²⁴²

„Das interessante Blatt“ berichtet in seiner Ausgabe vom 26.02.1903 von den preisgekrönten Modellen für das Deutschmeister-Denkmal, darin wird das Modell Bitterlichs (Abb. 93) beschrieben:

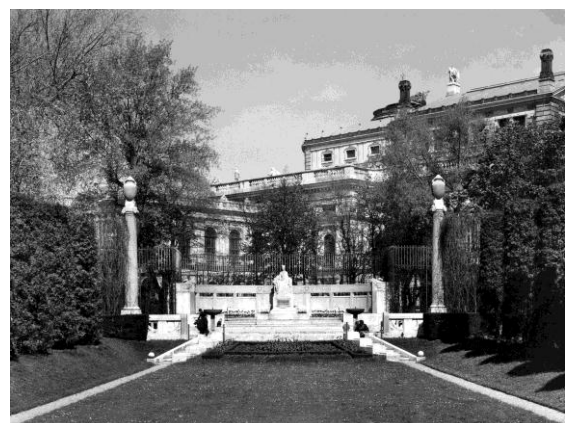


Abb. 94: Hans Bitterlich, Denkmal Kaiserin Elisabeth, 1907, architektonischer Rahmen von Friedrich Ohmann, Volksgarten Wien I.

²⁴² Thieme-Becker 1989, S. 73. Poch-Kalous 1970, S. 217.

„Der mit dem ersten Preise bedachte Entwurf war mit dem Motto „Sieg und Ruhm“ versehen. Er stammt vom Bildhauer Professor Hans Bitterlich, dem Schöpfer des Gutenberg-Monumentes auf dem Lugeck, her. Auf einem niederen Unterbau wird sich ein Obelisk in der Höhe von sechzehn Metern erheben, der mit der Kaiserkrone und dem Doppeladler geschmückt ist. Der Sockel des Denkmals ist an drei Seiten mit Reliefs geziert, die vierte Seite wurde vorläufig für die Inschriften des Monumentes freigehalten. Die Flachreliefs stellen in der Mitte des Feldes die Vindobona dar, im Hintergrunde erblickt man den Stefansturm. Das zweite Relief zeigt einen Deutschmeister der jetzigen Zeit, das dritte einen Deutschmeister in der Uniform des Jahres 1696. Den figuralen Schmuck des Obeliskens bilden zu beiden Seiten zwei allegorische Gruppen, den Sieg und den Mut darstellend. Ein Mann dessen Rechte auf das Schwert gestützt ist, hält mit der Linken die Fahne. Der Fuß des Siegers ruht auf einem auf dem Boden liegenden Manne, der die Fahnenstange umklammert. Der Mut wird veranschaulicht durch einen mächtigen Löwen, der mit erhobener Pranke die Kaiserkrone beschützt. An den vier Seiten des Obeliskens sind alle Daten der Feldzüge angebracht, an welchen das Deutschmeister-Regiment ruhmvoll teilgenommen hat. Die Ausführung des Monuments ist in Granit, die der Figuren in Bronze gedacht.“²⁴³

Während sich „Das interessante Blatt“ damit zufrieden gab, das prämierte Modell zu beschreiben, findet sich in den „Wiener Bildern“ vom 04.03.1903 der Ansatz einer Kritik:

„Bitterlich, der mit seinem Gutenberg nicht schlecht abgeschnitten hat, denkt sich das Deutschmeister-Denkmal als einen Obelisk von 16 m Höhe, der auf seiner Spitze eine Krone trägt. Im Parterre unten rechts vom Obelisk steht ein nackter Krieger, wahrscheinlich also ein junger alter Grieche; denn unsere Deutschmeister stehen nirgends nackt herum; und links spaziert ein Löwe. Drei Seiten des Obeliskens weisen in zartem Flachrelief je eine einzelne Figur auf, und zwar an der Vorderseite eine weibliche Idealfigur, zu beiden Seiten je einen Soldaten. Das ganze ist sehr hübsch und geschmackvoll gedacht, aber es ist doch fraglich ob die öffentliche Meinung geneigt sein wird, eine solche Darstellung als das richtige Deutschmeister-Denkmal anzuerkennen.“²⁴⁴

Ähnliche Kritik übt das „Illustrierte Wiener Extrablatt“: *„Er [der Entwurf] zeichnet sich durch klare Disposition, monumentale Ruhe und eine fast zur Grenze der Nüchternheit reichende Einfachheit aus. [...] aber ein Deutschmeisterdenkmal repräsentiert er nicht. Die Kaiserkrone auf der Spitze der Säule, der inmitten von Siegesemblemen schwebende Adler, der muthig hinausbrüllende Löwe zur Linken, der nackte Krieger mit Fahne und Schwert, der über einen anderen nackten Kämpfer triumphiert, können ebenso gut das Denkmal eines galizischen oder Steirer Regiments charakterisieren, wie das des Wiener Hausregiments.“²⁴⁵*

²⁴³ Das interessante Blatt, Wien 26.02.1903, S. 9.

²⁴⁴ Wiener Bilder, Wien 04.03.1903, S. 7.

²⁴⁵ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 54, Wien 24.02.1903, S. 3.

Das Preisgericht des Deutschmeisterdenkmals begründete seine Entscheidung für das Modell von Prof. Bitterlich wie folgt:

„Das mit dem ersten Preise bedachte Projekt vereinigt vor allem Klarheit und Einfachheit des dargestellten Gedankens mit einer richtigen, dem Denkmalplatze trefflich angepaßten Massenverteilung. Die vornehme Linie des Gesamtaufbaues verleiht, in Verbindung mit der idealen Erfassung der gestellten Aufgabe, dem Entwurfe eine echte Monumentalität, ohne daß hierüber notwendige naturalistische Details vernachlässigt worden wären. Diese treten vielmehr höchst geschmackvoll und passend in den Reliefdarstellungen des Obeliskens in Erscheinung. Gleichfalls einstimmig entschied sich jedoch das Preisrichterkollegium für die Hinweglassung des angebrachten Adlers, welcher durch seine nicht glücklich motivierte Position und dadurch, daß durch die weitgespreiteten Fittiche die Obeliskensform durchkreuzt wird, störend wirkt. Eine diesbezügliche Änderung vorzunehmen, wäre der Künstler aufzufordern. Im Anschlusse hieran soll hier noch bemerkt werden, daß die Majorität der Preisrichter es überhaupt vorziehen würde, wenn die Form des Obeliskens schlank und einfach, ohne jedwede kleinliche Unterbrechung nach oben hin ausklingen würde; weitere schließliche Wünsche, wie die strammere Gliederung des rustizierten Unterbaues und die grundrißliche Bindung des Obeliskens, sind Dinge, die sich bei der Durcharbeitung des Entwurfes von selbst ergeben dürften, der im großen und ganzen als ein voll befriedigender zur Ausführung empfohlen werden kann.“²⁴⁶

Bitterlich wählte für sein Deutschmeister-Denkmal-Modell eine allegorische Umsetzung der Thematik. Keine Geschichten aus der Regimentshistorie werden gezeigt. Symbolfiguren vermitteln eine heroisierende Darstellung des Kriegshandwerks.

An der Basis dienen der Löwe als Symbol von Kraft und Stärke sowie der nackte Krieger als Verkörperung der militärischen Macht dazu, die zentralen Begriffe Krieg und Sieg zu präsentieren. Eine Andeutung der Schrecken des Krieges fehlt vollständig, der Krieg wird als positiver Wert dargestellt. Krieg als gerechtes Mittel zum Erhalt des Friedens – heroisch, ohne Schrecken und Leid.

Mit der Kaiserkrone an der Spitze und dem Reichsadler wird die Dynastie an prominentester Stelle des Denkmals in Szene gesetzt. Der Aspekt des Lokalpatriotismus fehlt hingegen vollständig. Keine Gruppierung aus den Reihen der Initiatoren konnte sich durch diesen Entwurf besonders angesprochen fühlen, wohingegen das bei Benks Entwurf der Fall war.

Das Preisgericht, allen voran Edmund Hellmer, strichen die Klarheit und Einfachheit des Entwurfes heraus. Dabei scheint interessant, dass der Künstler Edmund Hellmer eine ähnliche Entwicklungsphase durchmachte. Im Jahre 1897 schwebte er mit seinem Brunnen in der Hofburg „Die Macht zu Lande“ in neobarocken Formen. Seine Kastalia im Arkadenhof

²⁴⁶ Zauner 1906, S. 77.

der Wiener Universität spiegelt Einfachheit und Klarheit wider. Das Konzept von Bitterlich war gegenüber Benks Projekt sicherlich das modernere, aber es entsprach nicht den Intentionen der Stifter.

13.6.3. Die prämierten Modelle:

2. Preis: Nr. 30 „Siegessäule“, Wilhelm Seib, akademischer Bildhauer:



Abb. 95: Wilhelm Seib, Modell Deutschmeister-Denkmal, 2. Platz Denkmalkonkurrenz 1903.

Wilhelm Seib war am 18. Mai 1854 in Stockerau bei Wien geboren worden. Sein Studium der Bildhauerei absolvierte er in Wien bei Carl Kundmann und in Rom. In Wien arbeitete er u.a. als Plastiker am Parlamentsgebäude. Für die Rampe schuf er die Figur des Sallustius. Im Sitzungssaal stammt die Skulptur des Manlius Torquatus von Wilhelm Seib. Der Künstler verstarb am 07. März 1923 in Spannberg.²⁴⁷

Die „Wiener Bilder“ beschrieben in der Ausgabe vom 04.03.1903 das Modell von Wilhelm Seib (Abb. 95) wie folgt:

„Wilhelm Seib hat sich für die hohe Säule entschieden, auf deren Höhe eine Nike balanziert. Im Halbrund umsäumt die Säule

*eine Ballustrade, deren Ausläufer von zwei Löwen bewacht werden. Vor der Säule sitzt eine Austria, beschützt von den sie umgebenden Deutschmeistern. Hier ist das Deutschmeisterelement schon kräftiger betont, aber der Entwurf erhielt den zweiten Preis, steht also auch im Hinblick auf etwaige Ausführung erst in zweiter Linie.“*²⁴⁸

Das Urteil des Deutschmeister-Preisgerichts lautete:

„Der Entwurf Nr. 30, welchem der zweite Preis zuerkannt wurde, weist vieles Schöne, ja einiges Vorzügliche auf. So die beiden den Podest des Denkmals flankierenden Löwen – eine ernste stilvolle Umrahmung des mit figuraler Darstellung reich bedachten Hauptsockels – so die geschmackvoll geschmückte, in vornehmen Verhältnissen gehaltene Säule, so der verständlich und würdig zum Ausdruck gebrachte gedankliche Inhalt. Dagegen erschien der Anschluß der beiden Exedrahälften an den Mittelsockel weniger glücklich gelöst und auch in

²⁴⁷ Thieme-Becker 1998, S. 453.

²⁴⁸ Wiener Bilder, Wien 04.03.1903, S. 7.



Abb. 96: Wappen der Grafen von Habsburg.

*der Anhäufung figuralen Details ist zu viel getan. Gleichwohl musste auch diese Arbeit als eine sehr gute Lösung der gestellten Aufgabe bezeichnet werden.*²⁴⁹

Das Preisgericht hob in seiner Urteilsbegründung die beiden flankierenden Löwen besonders hervor. Der Löwe fungiert in Kriegerdenkmälern häufig als Symbolfigur. Er gilt bis heute als König der Tiere. Laut Meinhold Lurz fand der Löwe bereits im 18. Jahrhundert bei Grabmälern von Offizieren Verwendung. Zuvor war er der Herrscherikonographie vorbehalten; er symbolisierte Macht, Stärke und Tapferkeit. Im militärischen Zusammenhang steht er für militärische Schlagkraft und damit letztendlich für den Sieg.²⁵⁰

Der Löwe wurde in Kriegerdenkmälern auch genutzt, um die Niederschlagung einer großen Macht und den Kriegstod darzustellen. In Österreich ist „Der Löwe von Aspern“ (Abb. 56), aus dem Jahre 1858 vom Bildhauer Anton Fernkorn das bekannteste Kriegerdenkmal, in dem ein tödlich getroffener Löwe symbolisch die Gefallenen repräsentiert.

Der Löwe kommt in Österreich in den Wappen Kärntens und Salzburgs vor. Er fungiert auch als das zentrale Wappentier der Habsburger Dynastie (Abb. 96). Der Löwe kann daher nicht nur in seiner Lesart als Symbol für Macht, Stärke und Tapferkeit betrachtet werden, sondern weckt im Betrachter eventuell Assoziationen zu seiner Funktion als Symbol des Herrschergeschlechts der Habsburger. Diese Verbindung zwischen dem Habsburger-Lothringen-Wappen und Löwe findet sich u.a. in skulpturaler Form auf der Haupttreppe (Abb. 97) des Kunsthistorischen Museums in Wien.



Abb. 97: Löwe und Habsburg-Lothringer-Wappen, KHM.

²⁴⁹ Zauner 1906, S. 77.

²⁵⁰ Lurz 1985b, S. 176, S. 187. Wicht 1970, S. 55.

Auf die Denkmalspitze setzte Seib die Siegesgöttin Victoria/Nike, eine weibliche Allegorie. Sie hatte bereits in einem anderen Ringstraßenmonument, dem Liebenberg-Denkmal (Abb. 98), Verwendung gefunden.

Die Geschichte der Nike/Victoria lässt sich bis ins fünfte vorchristliche Jahrhundert zurückverfolgen. Sie gilt als die älteste weibliche Allegorie der europäischen Kunst. Sie überreicht den Siegerkranz. Als berühmteste antike Statue gilt die „Nike von Samothrake“ (um 180 v. Chr.). Die Nike vertritt ein Prinzip, sie repräsentiert den Sinn des Handelns, den Sieg und sie stellt als weibliche Figur „das Andere“ dar, ein „Bild des erhöhten, idealisierten Weiblichen“.²⁵¹



**Abb. 98: Johann Silbernagl,
Architektur von
Franz von Neumann d.J.,
Liebenberg-Denkmal,
Nike/Viktoria, Bekrönungsfigur,
1890, Universitätsring, Wien I.**

Die Nike weckte allgemeingültige Assoziationen, sie kam in unterschiedlichsten Denkmalprojekten in ganz Europa zum Einsatz, wobei die Auftraggeber vom Adel bis zum einfachen Bürger reichten.

Ein wesentlich stärkeres Spannungsfeld konnte dagegen die Figur der Austria auslösen, die Seib im Zentrum an der Basis des Obeliskens platzierte. Die Austria sollte den Vielvölkerstaat Österreich repräsentieren, aber bereits das Brunnenprojekt vor dem österreichischen Parlament, das die Austria in den Mittelpunkt rücken sollte, war gescheitert, da sich nicht mehr alle im Reichsrat vertretenen Nationen durch diese Symbolfigur vertreten fühlten.²⁵²

Ein Projekt, wie das Deutschmeister-Denkmal, das auf Volksverständlichkeit und auf Akzeptanz durch große Teile der Bevölkerung ausgerichtet war, musste alle nationalen Spannungen vermeiden. Der kleinste gemeinsame Nenner aller Wiener war die Stadt selbst – die Vindobona.

²⁵¹ Wenk 1991, S. 204-205.

²⁵² Häusler 1991, S. 41.

13.6.4. Die prämierten Modelle:

3. Preis: Nr. 24 „Virtuti militari“ Bildhauer Arthur Strasser und Architekt Rudolf Dick:

Arthur Strasser zählt zu jenen Bildhauern, die naturalistische Tendenzen in der Plastik zum Ausdruck brachten, die er mit symbolischen Bedeutungen auflud. Der Bildhauer und Maler

Arthur Strasser (1854-1927) besuchte von 1871-75 die Akademie in Wien. Er war Schüler von Viktor Tilgner, Vinzenz Pilz und Carl Kundmann. Nachdem er sein Studium an der Wiener Akademie absolviert hatte, arbeitete er für ein Jahr bei Viktor Tilgner. Bekanntheit erlangte er durch seine polychromierten Plastiken, die der naturalistischen Stilrichtung folgten; dabei bevorzugte er die Darstellung orientalischer Menschen. In den Jahren 1899-1919 fungierte er als Leiter der Fachklasse für Bildhauerei an der Wiener Kunstgewerbeschule. Arthur Strasser erhielt zahlreiche Preise u.a. 1900 die große Medaille der Pariser Weltausstellung. Er war Mitglied des Wiener Künstlerhauses und der Secession.

Seine bekannteste Großplastik ist die Darstellung des Marc Anton. Ein Gipsentwurf war 1896 im Künstleraus ausgestellt. Daraufhin orderte das Unterrichtsministerium eine Ausführung in Bronze für die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900. Danach wurde die Figurengruppe provisorisch vor der Wiener Secession aufgestellt.

Die Marc-Anton-Gruppe (Abb. 100) gilt als das einzige Monument der Ringstraße-Ära Wiens



Abb. 100: Arthur Strasser, Denkmal Marc-Anton, 1900.

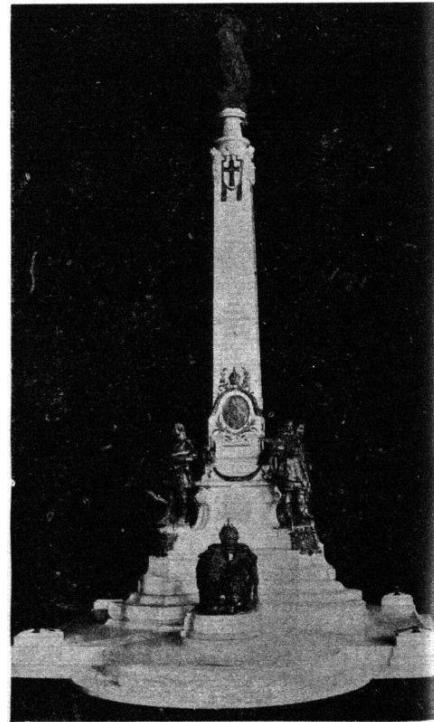


Abb. 99: Arthur Strasser, Modell Deutschmeister-Denkmal, 3. Platz Denkmalkonkurrenz 1903.

um 1900, das „nur“ als Kunstwerk konzipiert wurde und nicht einem bestimmten Zweck zu dienen hatte.²⁵³ Die Skulpturengruppe um Marc Anton findet sich bis zum heutigen Tage auf ihrem „provisorischen“ Platz vor der Wiener Secession.

²⁵³ Pötzl-Malikova 1976, S. 14.

Die Wiener Bilder vom 04.03.1903 berichten über Strassers Deutschmeister-Entwurf:

„Arthur Strasser hat auch einen Obelisk hingestellt und auf diesen einen St. Georg, der den Lindwurm tötet. Vier Deutschmeister bilden unten die Eckfiguren. Vor dem Obelisk schreitet ein Löwenpaar einher von der geschmeidigen Sorte derer von seinem Marc Anton Denkmal. Beide grimmige Katzen tragen vereint auf ihren Rücken ein Kissen, auf welchem eine Krone ruht. Eine recht unsichere Basis für eine Krone und eigentlich ein unplastischer Gedanke, auch einer leichten Last so ganz unzuverlässige Stützen zu bieten.“²⁵⁴

Die Erklärung der künstlerischen Kommission zur Preisvergabe an Strasser:

„Was schließlich das mit dem dritten Preise ausgezeichnete Projekt Nr. 24 anbelangt, so war für die Verleihung dieses Preises insbesondere die vorzügliche Mache speziell des skulpturalen Teiles desselben ausschlaggebend, der architektonische Teil erschien weniger gut gelöst, weil etwas kleinlich und unruhig. Auch stand der gedankliche Inhalt gegenüber den vorgenommenen Arbeiten zurück, und wurde insbesondere die Allegorie an der Stirnseite vielfach beanstandet. Dagegen weist das Projekt entzückende plastische Schönheiten auf, die bei allem Fehlen des Monumentalen den Wunsch weckten, das Modell in der gleichen Größe, in der es vorlag, in edlem Material ausgeführt zu sehen.“²⁵⁵

Der Bildhauer Arthur Strasser hatte für seinen Entwurf ein bekanntes Motiv der christlichen Ikonographie als Bekrönungsfigur gewählt, den Drachenkampf des Heiligen Georg. Diese Heiligenlegende fand sich in der „Legenda aurea“. Die Geschichte gilt als Sinnbild des Kampfes des Guten gegen das Böse. Der gute Hl. Georg besiegt den bösen Drachen, der die Bevölkerung eine ganze Stadt bedroht hatte. Als der König ihn, nach der Tötung des Drachen, mit Reichtümern überschütten will, lässt Georg die Belohnung unter den Armen verteilen. Der Hl. Georg zählt zu den 14 Nothelfern und fungiert u.a. als Patron der Reiter und Soldaten.

Mit der Figur des Hl. Georg wählte Arthur Strasser eine überzeitliche Darstellungsform. Wichtig erscheint für die Funktion auf einem Kriegerdenkmal der Aspekt des Kampfes. Krieg als legitimes Mittel um gegen jene vorzugehen, die als Feinde betrachtet werden, um drohendes Unheil abzuwenden. Der Hl. Georg focht einen gerechten Kampf. Dieses Sinnbild des Kampfes für das Gute wird auf das Deutschmeister-Regiment übertragen. Die Soldaten werden zu Kämpfern für eine gerechte Sache. Die Ehrung in Form eines Denkmals bedurfte des Kampfes auf der „richtigen“ Seite.

Wie die Figur des Georg im Modell von Arthur Strasser stilistisch genau aussah, lässt sich an Hand des schlechten Fotomaterials leider nicht entschlüsseln. Erhalten hat sich nur der

²⁵⁴ Wiener Bilder, Wien 04.03.1903, S. 7.

²⁵⁵ Zauner 1906, S. 77.

Abdruck einer Fotografie (Abb. 99) in der Zeitung die „Wiener Bilder“, die Bekrönungsfigur ist darauf kaum zu erkennen.

13.6.5. Die prämierten Modelle:

Ehrende Anerkennungen - Nr. 35 „Soldatentreue“ von Ernst Hegenbarth und Nr. 15 „Ehre, Freiheit und Vaterland“ von Josef Müllner:

Zum Projekt Nr. 35 „Soldatentreue“ von Ernst Hegenbarth konnte nur eine kurze Erwähnung im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 24.02.1903 entdeckt werden, daher muss eine Besprechung dieses Projekts entfallen. Zum Entwurf von Josef Müllner, Projekt Nr. 15. „Ehre, Freiheit und Vaterland“ fand sich im Nachlass des Künstlers eine Fotografie (Abb. 101), die einen Analyseansatz ermöglicht.



**Abb. 101: Josef Müllner, Modell-Deutschmeister-Denkmal,
Ehrende Anerkennung Denkmalkonkurrenz 1903,
Rollett-Museum Baden.**

Der Bildhauer und Medailleur Josef Müllner wurde am 01. August 1879 in Baden bei Wien geboren. Er absolvierte seine Ausbildung an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Caspar von Zumbusch und Edmund Hellmer, die beide im Preisgericht des Deutschmeister-Denkmal vertreten waren. „*Hellmer verdanke ich alles, was ich gelernt habe*“, soll Müllner einst über seinen Lehrer gesagt haben, in dessen Atelier er mitwirkte.²⁵⁶

Im Jahre 1903 erhielt Josef Müllner den Rompreis, damit war ein Stipendium für einen einjährigen Aufenthalt in der ewigen Stadt verbunden. Nach seiner Rückkehr nach Wien eröffnete Müllner in der Starhembergasse ein eigenes Atelier. Ab 1910 wirkte er als Professor an der Wiener Akademie; ab 1922 leitete er die Meisterschule für Bildhauerei. Im Jahr 1928 wurde Müllner zum Rektor der Akademie ernannt.²⁵⁷ Das bekannteste Monument von Josef Müllner in Wien ist das Denkmal für Bürgermeister Dr. Karl Lueger am Stubenring.

²⁵⁶ Perko 2004, S. 6.

²⁵⁷ Thieme-Becker 1989, S. 250. Perko 2004, S. 5-7.

Im Archiv des Rollett-Museum in Baden findet sich im Nachlass Josef Müllners eine Fotografie, die eine Schülerarbeit des Bildhauers aus dem Jahr 1901 zeigt. Darauf ist ein Modell für ein Deutschmeister-Denkmal abgebildet. Im Katalogblatt Nr. 16 des Rollett-Museums von Walter Perko steht zur Fotografie folgende Erläuterung:

„1901 [Datierung des Fotos durch Josef Müllner auf der Rückseite des Fotos] „Deutschmeisterdenkmal“ (drei schreitende Soldaten, in deren Mitte ein Löwe mitschreitet), Gipsmodell; Schülerarbeit, mit dem Hofpreis, dem Franz Josefs Goldstipendium und lobender Anerkennung durch den Kaiser ausgezeichnet.“²⁵⁸

Im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 24.02.1903 findet sich zu den Modellen von Hegenbarth und Müllner der einzige Hinweis auf die Gestaltung dieser Projekte:

„Die Jury hat auch „ehrende Anerkennungen“ ausgesprochen, und zwar einstimmig dem Projecte von Herrn Hegenbarth, das in der That einen feierlich-monumentalen Zug aufweist, aber durch eine unverhältnismäßig große Gestalt eines Deutschmeisters im Vordergrunde geschädigt wird, und mit Stimmenmehrheit dem Projecte eines noch jungen Künstlers, Herrn Josef Müllner, der einen Deutschmeister, hinter einem von einem Schwerträger geführten Löwen marschierend, dargestellt hat.“²⁵⁹

Die Beschreibung im Extrablatt entspricht der Fotografie aus dem Nachlass des Bildhauers Josef Müllner. Daher kann der Schluss gezogen werden, dass jener Entwurf zur Denkmal-Konkurrenz eingereicht wurde.

Die Enthüllungsfestschrift hält bezüglich der ehrenden Anerkennungen fest:

„Das Preisgericht hat zum Schlusse seiner Meinung Ausdruck gegeben, es möge das Ergebnis des Wettbewerbes als ein äußerst gelungenes bezeichnet werden. Es hat dieser seiner Anschauung dadurch Ausdruck zu geben gesucht, daß es zwei weiteren Entwürfen, und zwar dem Projekt Nr. 35 „Soldatentreue“ des Bildhauers Ernst Hegenbarth mit Stimmeneinheit und Nr. 15 „Ehre, Freiheit und Vaterland“ des Bildhauers Josef Müllner mit Stimmenmehrheit seine ehrende Anerkennung aussprach.“²⁶⁰

Anfang des 20. Jahrhunderts galt Josef Müllner als aufstrebender Bildhauer. Wie sein Mentor Edmund Hellmer, bewegte es sich im Kreise der Wiener Secession. Bei den Ausstellungen XXVI und XXVII (1906) der Wiener Secession konnte er große Erfolge, besonders mit seinen Tierplastiken, erzielen. Bei der XXII. Ausstellung (1905), in deren Mittelpunkt Hellmers „Kastalia“ stand, war der Künstler mit vier Werken beteiligt u.a. mit „Kasuar mit Knaben“.²⁶¹

²⁵⁸ Perko 2004, S. 15.

²⁵⁹ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 54, Wien 24.02.1903, S. 3.

²⁶⁰ Zauner 1906, S. 77.

²⁶¹ Dolinschek 1989, S. 120.

Im Gegensatz zu den Modellen die mit dem ersten bis dritten Preis prämiert wurden, verwendete Müllner keinen Obelisk als architektonisches Grundgerüst für seinen Entwurf. Sehr monumental gestaltete Soldaten dominieren. Alle dargestellten Figuren finden sich auf gleicher Höhe. Der Schwerträger und der mächtige Löwe symbolisieren die Überzeitlichkeit, der dahinter schreitende Deutschmeister wurden mit dem Lorbeerkranz ausgezeichnet. Der Entwurf weist eine moderne Formsprache auf, die in Kriegerdenkmälern nach dem ersten Weltkrieg zum Einsatz kam, den Initiatoren des Denkmals aber vermutlich zu fortschrittlich und zu wenig etabliert war. Die im Monument intendierten Machtansprüche und gesellschaftlichen Werte verlangten nach einer formalen Gestaltung, die diese Anliegen in anerkannter, formaler Weise an die Bevölkerung vermitteln konnten.

13.7. 1903 - Das Wettbewerbsergebnis und das Denkmal-Komitee:

Am 18.02.1903 erfolgte die Sitzung des Denkmal-Komitees. Es war mit den prämierten Projekten nicht einverstanden. Kritik wurde vor allem an der mangelnden „Volksverständlichkeit“ der prämierten Denkmäler geübt. Das Denkmal sollte ein „Volksdenkmal“ sein, jeder sollte bei der Betrachtung sofort das dargestellte Sujet erkennen. Die nächste Sitzung fand am 20. Februar 1903 statt, dabei wurde ein engeres Komitee bestimmt. Es sollte eine Auswahl von drei bis vier Modellen getroffen werden. Unter den ausgewählten vier Modellen befand sich Nr. 9 „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“ von Bildhauer Johannes Benk. Keines der preisgekrönten Projekte zählte zu dieser Auswahl. Der Entwurf von Professor Benk wurde für seine „soldatischen Motive“ und den „echten Deutschmeister-Charakter“ gelobt, Kritik erntete es für die Architektur.

„Für den aufmerksamen Beobachter war es bald kein Zweifel mehr, daß sich die Gunst der Komiteemehrheit dem Bildhauer Professor Benk zuwenden werde.“²⁶²

In den Vordergrund der Argumentation wurde die ästhetisch-formale Umsetzung des Denkmal-Themas gestellt. Übersehen werden darf dabei nicht, dass Urteile über Kunstwerke sehr komplex sind. Sie beinhalten unterschiedliche kulturelle Vorbildung, differenzierte Endziele und beruhen auf eigenen Präferenzen und dem Zeitgeschmack sowie persönlichen Interessen und politischen Intentionen. Im Zuge der Projektphase des Deutschmeister-Denkmals kristallisierte sich heraus, dass das künstlerische Preisgericht und das

²⁶² Zauner 1906, S. 84.

Denkmal-Komitee andere Vorstellungen hatten, wie diese Thematik der Öffentlichkeit präsentiert werden sollte.

Am 19. Oktober 1903 kam es zu einer Sitzung des Gesamtkomitees, gemeinsam mit den Preisrichtern. Heftige Auseinandersetzungen waren die Folge. Schließlich lehnte das Komitee alle zur Denkmalkonkurrenz eingelangten Entwürfe ab. Professor Johannes Benk wurde einstimmig mit der Ausführung des Deutschmeister-Denkmal betraut. Auf Wunsch des Komitees sollten die Figurengruppen und Reliefs des Denkmals Szenen aus der Regimentsgeschichte zeigen. Benk passte seinen Entwurf entsprechend an und stellte diesen am 16. November 1903 dem Komitee vor.²⁶³ Die exakte Auflistung der Namen der Komitee-Mitglieder (Abb. 102) findet sich in der Festschrift aus dem Jahr 1906 abgedruckt.

Am 28. November 1903 folgte die Einigung über die Kosten des Denkmals. Professor Benk war bereit das Denkmal um 192.860 K zu errichten, darin waren die Ausgaben für das Fundament nicht enthalten.²⁶⁴

Maria Pötzl-Malikova konstatierte, dass sich in diesem künstlichen Konflikt die Differenzen zwischen den Künstlern und der Bevölkerung zeigte. Als neue Komponente trete der „*unverdorbene Volksgeschmack*“ hinzu.²⁶⁵ Diesbezüglich stellt sich die Frage, wann die Öffentlichkeit jemals zuvor die Gelegenheit hatte, Zustimmung oder Ablehnung zu einem Denkmalprojekt zu äußern. Frühere Monumente waren nicht auf die Akzeptanz des gemeinen Bürgers hin konzipiert, sondern forderten maximal seine Verehrung ein. Das Deutschmeister- Denkmal sollte vom Volk verstanden werden. Die Initiatoren versuchten, einen erzieherischen Effekt auf die Menschen auszuüben. Das bedurfte aus der Sicht der Initiatoren, dass die Adressaten die übermittelte Botschaft erfassen konnten. Spannungen zwischen den Künstlern, die sich nicht zu austauschbaren Marionetten degradieren lassen wollten, und den Auftraggebern, die ihre Intentionen umgesetzt wissen wollten, scheinen unausweichlicher Bestandteil dieser Projekte zu sein.

²⁶³ Welche Änderungen in Detail vorgenommen wurden, kann nicht nachvollzogen werden, da keine Abbildung des ursprünglich eingereichten Entwurfes ausfindig gemacht werden konnte.

²⁶⁴ Zauner 1906, S. 85.

²⁶⁵ Pötzl-Malikova 1976, S. 24.

Komiteeliste.

Das Deutschmeister-Denkmalkomitee besteht aus folgenden 42 Herren, wovon 34 Herren Mitglieder des Deutschmeister-Schützenkorps sind.

Ehrenpräsident:

Dr. Karl Lueger

Bürgermeister der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien, Reichsrats- und Landtagsabgeordneter 1c. 1c.

Obmann:

Felix Graba

Gemeinde- und Stadtrat.

- I. Obmannstellvertreter: **Richard Zauner**, Kaufmann;
 II. " **Karl Gladik**, Bezirkschulrat, Fabriksdirektor 1c.;
 III. " **Franz Neugebauer**, k. k. Polizeioffizial;
 IV. " **Johann Kölbl**, Armenrat, Brauereivertreter;
 Schriftführer: **Albert de Crignis**, Magistrats-Oberoffizial;
 Zahlmeister: **Georg Mayerhofer**, k. k. Tabaktrafikanter 1c.

Mitglieder:

- | | |
|---|---|
| Karl Humann , Bezirksrat, Holzhändler; | Lorenz Müller , Landtagsabgeordneter, Bezirksvorsteher, Bäcker 1c.; |
| Johannes Benk , Bildhauer; | Matthias Nechradola , Privatbeamter; |
| Andreas Beßwarz , Buchhalter; | Anton Pfleger , Amtsdienner beim k. k. Verwaltungsgerichtshof; |
| Hans Beßwarz , Disponent der k. k. landesbef. österr. Nähmaschinen- und k. u. k. Armeeewaffenfabrik Rast & Gasser in Wien; | Franz von Prati , Bankbeamter; |
| Franz Budik , städt. Hauptkassenkontrollor i. P.; | Josef Queißl , Armenrat, Silberwarenfabrikant 1c.; |
| Karl Coitenoble , Landtagsabgeordneter, Stadtrat, Bildhauer 1c.; | Ludwig Rákob , Buchhalter; |
| Rudolf Eigl , Herausgeber der „Rathaus-Korrespondenz“; | Peter Roszahegyi , Kammerdiener i. P.; |
| Anton Guichelbauer , Restaurateur, Hoflieferant S. M. des Königs von Siam; | Karl A. Rykl , Gemeinderat, Bildhauer 1c.; |
| August Batlak , k. k. Hofbibliotheksaufseher und Logenmeister des k. k. Hofburgtheaters; | Franz Scheidhammer , Fachhändler; |
| Karl Baudek , k. k. Kommerzialrat, k. u. k. Hof-Streichinstrumentenmacher; | Josef Schelz , Gemeinderat, Genossenschaftsvorstand, Waisen- und Armenrat 1c.; |
| Andreas Helmreich , Baumeister; | Hans Arnold Schwer , Gemeinderat, Schriftsteller; |
| Anton Horak , Privatbeamter; | Leopold Selunka , Zimmermaler; |
| Georg Sütter , Gemeinderat, Fleischhauer 1c.; | Dr. Franz Späth , Magistratsrat; |
| Franz Inzinger , k. k. Postsparkassen-Revisor; | Edgar von Spiegl , Schriftsteller 1c.; |
| Karl Kirich , Restaurateur; | Stephan Stindl , Kaufmann; |
| Eduard Müller , Feuerwehrkommandant der Stadt Wien; | Franz Strasky , Tapezierer; |
| | Heinrich Wagner , städt. Marktgebührenrevisor; |
| | Franz Weissely , Waisen- und Armenrat, Klaviermacher 1c. |

Verstorbene Mitglieder:

- Josef Strobach**, I. Vizebürgermeister, II. Ehrenpräsident; **Matthias Lukacs**, Versicherungsdirektor, Mitglied;
Leopold Öhring, Bezirksrat, Weißgerber, Mitglied.

Druck von Christoph Reiter's Söhne Wien V.



Abb. 102: Liste der Komitee-Mitglieder für das Deutschmeister-Denkmal.

Liste der Spender für das Deutschmeister-Denkmal.

	Kronen		Kronen
Se. k. u. k. Hoheit Erzherzog Eugen	2.000.—	Transport	61.814.15
Gemeinde Wien	40.000.—	Gerlach & Wiedling	500.—
Deutscher Ritterorden	1.000.—	Gömöröy Gustav von, Major	2.—
Stadterweiterungsfonds	8.000.—	Goutta Franz, Ritter von, Erzellenz	6.—
Adelwansteiner Gustav	10.—	„Gradaus“, Wiedner Kegellklub	60.—
Ahorne Karl	30.—	„d'Großglockner“, Tischgesellschaft in Kaltsburg	20.—
Anonymer Spender	104.48	Gruška Anton Josef, Kardinal, Fürsterzbischof von Wien	200.—
Arz von und zu Vasegg Anna, Gräfin	2.—	Günther Karl	50.—
Auer Karl, Freiherr von Welsbach	25.—	Gutmann-Wodianer Ida, Edle von	100.—
Aull August, Ritter von, Dr.	1.—	Gutmann	5.—
Aull Klemens, Ritter von	4.—	Hajek Josef von	2.—
Auspitz Mathilde von	500.—	Hausbesitzerverein des XIII. Bezirkes	50.—
Babel Ferdinand	10.—	Hausler Eduard	10.—
Bayer Eduard, Ritter von	6.—	Hausner Liborius von, Generalmajor	3.—
Bayer H. von, Oberst	2.—	Hauswirth, Abt	400.—
Beck Friedrich von, Erzellenz, Feldmarschall-leutnant	20.—	Herzmannsht Ritter von, Dr., Ministerialrat	10.—
Beck Wilhelm & Söhne	20.—	Huber Anton, Innsbruck	2.—
Bees Baron, Erzellenz	10.—	Huasser Julius, Ritter von	10.—
Bellegarde August, Graf	20.—	Jäger Heinrich sen.	300.—
Beneš Leo von	2.—	Jäger Heinrich jun.	250.—
Bentler Heinrich von, Feldmarschallleutnant	10.—	Janacek Julius	10.—
Berger, Oberbaurat	60.—	Jed Alice von	3.—
Blum, St. Pölten	3.—	Kamler Heinrich, Ritter von	2.—
Bolfras Artur, Freiherr von, Feldzeugmeister	20.—	Kattus Johann	100.—
Born Karl, Freiherr von, Dr.	5.—	Kautsch Ludwig, Ritter von	4.—
Braunshof Alfred von, Dr.	10.—	Kielmansegg Erich, Graf, Statthalter von Niederösterreich	200.—
Bülow Karl von, Militärattache der kais. deutschen Botschaft	10.—	Kienburg Leopold, Graf	3.—
Calderara & Bankmann	50.—	Klaftersky Ferdinand von	1.—
Cancig Franz von	2.—	Knaust W.	20.—
Cavriani Franz, Graf, Oberstleutnant	10.—	Köchert A. E.	100.—
Dehm Ferdinand & Olbricht S.	5.—	Kövesz von, Generalmajor	2.—
De Crignis Albert sen.	10.—	Korneuburg, Stadtgemeinde	100.—
Deutschmeisterjubiläums-Zentralfestauschuß	300.—	Korpskommando, k. u. k. (Schmarda, Rotter & Persch, Sarajevo)	800.—
Deutschmeister-Schützenkorps	6.722.67	Kothbauer Anton	10.—
Deutschmeister-Schützenkorps, Sektion IV/V	40.—	Kretschy Berta	100.—
Deutschmeister-Schützenkorps, Sektion XX	100.—	Kundrat Josef, Ritter von	2.—
De Daur Karl Freiherr von, Feldmarschall-leutnant	10.—	Kuttig Albert, Edler von, Feldmarschallleutnant	5.—
Dillmont Ferdinand von, Feldmarschallleutnant	10.—	Landesverteidigungsministerium	100.—
Dobler Josef	100.—	Landwehr von Pragenau, Leopoldine	2.—
Drasche Richard, Freiherr von	200.—	Lauffer Gustav, Ritter von	4.—
Dumba Nikolaus, Erzellenz	2.000.—	Latour, Graf	20.—
Edtvös Josef von, Oberst	5.—	Liesinger Brauerei	20.—
Eialka Anna von	2.—	Loos von Loosinfeldt Anton	5.—
Frummel Johann	5.—	„Lueger-Bund“, Innere Stadt	20.—
Fürstenberg Eduard, Landgraf zu	250.—	„Lueger“, Freundschaftsverband	100.—
Gaethem van, Oberst	5.—	Manner Wolfgang, Reichsritter von	50.—
Gautsch Julius, Edler von Sachsenthurn, Oberst	3.—	Markovicz J. von	10.—
Generaladjutant Sr. Majestät des Kaisers und Königs	50.—	Mattoni Heinrich, Edler von	10.—
Gerin Paul	50.—	Mednanský von	3.—
Transport	61.814.15	Merkel Rudolf, Freiherr von	8.—
		Transport	65.608.15

Abb. 103: Liste der Spender für das Deutschmeister-Denkmal, 2 Seiten (1/2), Enthüllungsfestschrift (1906).

	Kronen		Kronen
Transport	65.608.15	Transport	68.107.15
Merten Karl, Edler von	2.—	Stebenstn, Freiherr von	10.—
Merzl, Dr.	3.—	S tt, XIII. Edelhoßgasse 17	10.—
Müller J. M. & Co.	400.—	Stark Adolf	10.—
Militär-Veteranen-Verein hoch- und Deutsch-		Statthalterei-Referent H. N.	20.—
meister Nr. 4	1.000.—	Statthalterei-Referent H. N.	20.—
Militär-Veteranen-Verein Graf Wilczek	100.—	Stejskal, Polizeipräsident	200.—
Mingazzi, Ritter von, Feldmarschalleutnant	5.—	Stiller von Stillburg Marie	5.—
Miorini M. von	1.—	Strada Wilhelmine von	1.—
Mitscha Josef, Ritter von Märheim, Dr.	20.—	Strada Rudolf von	1.—
Noot Hugo von	50.—	Stupka Josef, Oberst	2.—
Obertynski Robert von	5.—	Suppe Sophie von	2.—
Orfini und Rosenberg, Graf von	20.—	Tagleicht Karl	4.—
Oser Ernst, Statthalterei-Rat	10.—	Ther	5.—
Pallavicini, Markgräfin	2.—	Thewalt, Edler von	1.—
Partsch von Parenberg Anton	2.—	Tischler Josef (Sestüberstuh)	38.—
Pfungen Otto, Freiherr von	2.—	Turnetzky Emilie	3.—
Pichler E. W. & Comp.	30.—	Tschusi C. von	2.—
Pollat Ritter von, Oberleutnant	10.—	Untelhäuser Georg von, Generalmajor	10.—
Reichskriegsministerium	200.—	Vogel Alfred	10.—
Reisinger G. & Söhne	100.—	Vogel Heinrich, Edler von	1.—
Renner Viktor von	5.—	Waas Graf	5.—
Ringhoffer Emanuel, Ritter von	2.—	Waldheim, Ritter von	100.—
Robert Franz von	2.—	Walterkirchen, Freiherr von	5.—
Rostkiewicz Ludwig von	4.—	Weber, Erzelenz	5.—
Rotter Jakob	1.—	Wiener Molkerei	50.—
Scharinger Ignaz, Ritter von	5.—	Wiener Sängerverband	1.500.—
Schenk Adolf, Ritter von	100.—	„Wiener Volksbühne“, Verein	150.—
Schmoll Karl von	10.—	Winterhalter Rudolf von, Dr.	6.—
Schoeller Philipp, Ritter von	200.—	Winterstein Friedrich, Freiherr von	10.—
Schreyer Moriz von	2.—	Wislowsky Ritter von	4.—
Schrolls Sohn, Benedikt	200.—	Zeller-Schönig Wigo	10.—
Schubert Josef, Deutsch-Lieban	1.—	Zirinn Heinrich	20.—
Seiler Josef, Freiherr von, Dr.	5.—	Zogelmann Franz	40.—
Transport	68.107.15	Summe der Spenden	70.367.15

Subventionen, Sammlungen und sonstige Erträgnisse.

	Kronen		Kronen
Sundamentierungskosten der Gemeinde Wien	33.000.—	Transport	129.375.15
20% vom Erträgnis der Calderon-Vorstellung	233.46	Sammlungen im VII. Bezirke	1.701.64
Halbes Erträgnis d. Kaiserhuldigungs-Sackelzuges	2.177.73	„ „ VIII. „	649.44
Ertrag der I. Deutschmeister-Denkmal-Lotterie	79.893.30	„ „ IX. „	1.150.62
Sammlung während der Modelleausstellung	174.37	„ „ X. „	266.56
Eintrittslosung der Arenbergpark-Eröffnung	2.827.76	„ „ XI. „	450.60
Ertrag der II. Deutschmeister-Denkmal-Lotterie	6.722.67	„ „ XII. „	583.—
Sammlungen im I. Bezirke	1.685.04	„ „ XIII. „	456.—
Sammelbogen des Hauses Freilung Nr. 1	13.—	„ „ XIV. „	473.52
Herrengasse Nr. 14	13.—	„ „ XV. „	695.76
Sammlungen im II. Bezirke	291.50	„ „ XVI. „	312.90
„ „ IV. „	975.—	„ „ XVII. „	169.50
„ „ V. „	317.20	„ „ XVIII. „	459.80
„ „ VI. „	1.051.12	„ „ XIX. „	764.90
Transport	129.375.15	Summe der Subventionen etc.	137.509.39
Summe der Spenden	70.367.15	Kronen	70.367.15
„ „ Subventionen etc.	137.509.39	„ „	137.509.39
Zusammen	207.876.54	Kronen	207.876.54

Abb. 104: Liste der Spender für das Deutschmeister-Denkmal, 2 Seiten (2/2) Enthüllungsfestschrift, (1906).

13.8. 1903 bis 1906 – Ein Denkmal entsteht:

In den folgenden Jahren widmeten sich das Deutschmeister-Schützenkorps und das Denkmal-Komitee der Sammlung der benötigten Gelder.

Am 18. September 1904 stellte der Besuch von Kaiser Franz Joseph I. im Atelier des Bildhauers Johannes Benk, begleitet von Stadtrat Hraba, den Höhepunkt der Vorbereitungen dar. Laut Enthüllungsfestschrift *„erklärte sich [seine Majestät] von dem Gesehenen hochzufrieden.“*²⁶⁶

Im Jahr 1905 wurde erneut eine Lotterie zu Gunsten des Denkmals durchgeführt. Allerdings mit sehr enttäuschendem Losverkauf und daher nur geringem Ertrag für das Denkmalbudget. Der Reinerlös belief sich auf 13.445,34 Kronen.

Die letzte Änderung an der Gestaltung des Denkmals betraf den architektonischen Rahmen. Auf Wunsch des Denkmal-Komitees wurden zwei Votivtafeln eingefügt. In der Sitzung vom 23. Februar 1906 wurde die Enthüllung des Denkmals für den Monat September 1906 beschlossen.²⁶⁷

Die Kosten des Deutschmeister-Denkmals beliefen sich laut Enthüllungsfestschrift auf zirka 307.000 Kronen, die einzelnen Spender werden in einer Liste (Abb. 103 u. 104) angeführt. Der prominenteste Förderer war Erzherzog Eugen, er beteiligte sich mit einem Betrag in Höhe von 2.000 K.²⁶⁸ Die Krone, eine Goldwährung, hatte am 1. Jänner 1900 den Gulden als Währung im österreichischen Kaiserreich abgelöst. Zwei Kronen entsprachen dem Wert von einem Gulden alter Währung. Eine Krone war 100 Heller wert.²⁶⁹

Wenn wir aus heutiger Sicht die Förderung des Denkmals durch Erzherzog Eugen mit einem Betrag von 2.000 K. in Beziehung setzen zu den Gesamtkosten, dann würde ich nicht von großzügiger Unterstützung durch die Dynastie sprechen. Die Bevölkerung Wiens und die Gemeindevertretung leisteten den größten Anteil an den Denkmalkosten.

Am 19.09.1906 standen die Enthüllungsfeierlichkeiten ab dem 29.09.1906 unmittelbar bevor, die „Wiener Bilder“ berichteten:

„Der 29. September wird ein Festtag für Wien und ein Ehrentag für das Wiener Hausregiment, das k. u. k. Infanterieregiment Nr. 4 Hoch- und Deutschmeister sein: an diesem Tage wird auf dem Deutschmeisterplatz am Schottenring das Denkmal enthüllt werden, das die „Vaterstadt ihrem Hausregiment“ gewidmet hat. Das neue Deutschmeister-

²⁶⁶ Zauner 1906, S. 86.

²⁶⁷ Zauner 1906, S. 88, 89.

²⁶⁸ Zauner 1906, S. 7 und auf S. 90-91 genaue Auflistung aller Spender.

²⁶⁹ Ackerl 1994, S. 433.

Denkmal ist nächst dem Denkmal der Kaiserin Maria Theresia das größte, das Wien ziert und der große Künstler, Meister Johannes Benk, der mit ihm sein erstes öffentliches Denkmal geschaffen hat seine Aufgabe genial und mit einem Schwung gelöst, welche sein Werk zu einer der schönsten und volkstümlichsten Zierden Wiens machen wird.“²⁷⁰

13.9. 1906 – Die Enthüllungsfeierlichkeiten:

Enthüllungsfeierlichkeiten (Abb. 105 und 106) stellen einen markanten Punkt in der Lebensgeschichte eines Denkmals dar. Das neu geschaffene Monument tritt erstmals in Interaktion mit den Betrachtern, für die es konzipiert wurde. Erst jetzt entscheidet sich, wie das Denkmal tatsächlich von der Öffentlichkeit – vom Volk - wahrgenommen wird.

Das Kollektiv „Volk“ ist nur bedingt fassbar und einschätzbar. Wie die Menschen Kunstwerke sehen, ist abhängig von ihren kulturellen Praktiken und Erfahrungen in ihrer Arbeitswelt, bei Einkäufen oder beim Prominieren.

Freitag, den 28. September 1906: Um 11 Uhr vormittags Eröffnung der Deutschmeister-Ausstellung in der Rotunde im I. k. Prater		Enthüllungs= feierlichkeiten	
Um 11 Uhr vormittags	Samstag, den 29. September 1906: Enthüllung des Deutschmeister-Denkmales	Monsterkonzert von sechs Musikkapellen in der Deutschmeister-Ausstellung	Ab 8 Uhr abends
Das detaillierte Festprogramm wird rechtzeitig erscheinen. Die Reinerträgnisse kommen dem Deutschmeister-Denkmalfonds zu gute.		Sonntag, den 30. September 1906: Schlußfeier in der Deutschmeister-Ausstellung Mannschaftsfeiert des I. u. I. Infanterieregimentes (k. u. k.) Deutschwaller Nr. 4 Konzert- und Gesangsvorträge Vollstombola Beginn 2 Uhr nachmittags	

Abb. 105: Deutschmeister-Denkmal, Enthüllungsfeier – Programm.

²⁷⁰ Wiener Bilder, 19.09.1906, S. 8.



Dr. 39.

Wien, Mittwoch, 26. September 1906.

XI. Jahrgang.

Abonnements-Bedingnisse: Für Oesterreich-Ungarn vierteljährig K 1.50, halbjährig K 3.—, ganzjährig K 5.—; für Deutschland vierteljährig M. 2.50, halbjährig M. 4.—, ganzjährig M. 7.—; für alle übrigen Weltpostbezugsstellen vierteljährig Frs. 2.—, halbjährig Frs. 4.—, ganzjährig Frs. 7.—. — Insterneinschreibung durch die Annoncen-Expedition des Dr. und Anstalters, Redaktion und Administration: III., Linke Bahngasse 5. — Telephon Nr. 7706. — K. k. Postsparkassen-Konto Nr. 254.154. — Alleinige Inseraten-Annahmestelle für Berlin: Annoncen-Expedition von Anton Steiner, Berlin SO., Grödenstraße 5.

Zur Enthüllung des Wiener Deutschmeister-Denkmals.

Geherzog Eugen, Herzog und Deutschmeister 1906.

Prinz Ludwig von Habsburg, Herzog und Deutschmeister 1696.



Zur Enthüllung des Deutschmeister-Denkmals. 10 photogr. Aufnahmen.

Abb. 106: Wiener Bilder, Titelblatt,
Zur Enthüllung des Wiener Deutschmeister-Denkmals, 26.09.1906.

Spaziergänge führten die Wiener Anfang des 20. Jahrhunderts entlang der Ringstraße. Wenn die Bevölkerung das Deutschmeister-Denkmal in jener Weise betrachten würde, die der Konzeption der Initiatoren entsprach, dann würde das Wahrnehmen zu einem „Für-Wahr-Nehmen“ werden.²⁷¹

Dieser Prüfung wurde das Deutschmeister-Denkmal mit der Enthüllung am 29.09.1906 unterzogen. Enthüllungsfeierlichkeiten eines Denkmals boten den Initiatoren eine ausgezeichnete Gelegenheit für Öffentlichkeitsarbeit. Die Festredner hatten die Möglichkeit, einer großen Masse von Zuhörern ihre Ansichten zu vermitteln, um sich dadurch von konkurrierenden Gruppen abzugrenzen und die eigenen Wertvorstellungen und erzieherischen Komponenten verbal in den Köpfen der Menschen zu verankern. Der Festakt hatte die Funktion, die Bildung einer starken Interessensgemeinschaft zu fördern.²⁷² Schlussfolgernd lässt sich feststellen, dass Enthüllungsfeierlichkeiten wichtige soziale und politische Ereignisse waren.



Abb. 107: Enthüllungsfeierlichkeit, Deutschmeister-Denkmal, Fotografie, abgedruckt in „Das interessante Blatt“, 04.10.1906

„Mit der Einweihung des Denkmals werden die Interpretation des Ereignisses und die aktuellen politischen Intentionen manifest. Ob diese Interpretationsangebote angenommen werden, unterliegt nicht mehr der Kontrolle der Denkmalsetzer. Der Rezipient ist nicht verpflichtet, das Ergebnis so zu betrachten, wie es ihm angeboten wird.“²⁷³

Die Enthüllung des Deutschmeister-Denkmal sollte ursprünglich von Kaiser Franz-Joseph I. vorgenommen werden. Eine kurzfristige Erkrankung verhinderte seine Teilnahme. Zuerst reiste er zur

Erholung nach Ischl. Das Wochenende der Denkmal-Enthüllung verbrachte er mit Spaziergängen in Schönbrunn. Am 02.10.1906 kehrte der Kaiser in die Wiener Hofburg zurück. Erzherzog Eugen vertrat den Monarchen beim Festakt der Deutschmeister.²⁷⁴

Zur Enthüllungsfeierlichkeit des Monuments hatten sich neben dem Erzherzog, als Vertreter der Habsburger Dynastie, zahlreiche Ehrengäste eingefunden: österreichische Minister, Statthalter, Gesandte, der Polizei-Präsident sowie Bürgermeister Dr. Lueger und Stadträte,

²⁷¹ Zembylas 2005, S. 78.

²⁷² Telesko 2010, S. 139. Seidl 1992, S. 54. Bruckmüller 1996, S. 369.

²⁷³ Spielmann 1989, S. 112.

²⁷⁴ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 272, Wien 02.10.1906, Titelblatt.

die Mitglieder des Denkmal-Komitees und die beteiligten Künstler. Das Denkmal wurde besichtigt (Abb. 107 und 108) und Kränze wurden niedergelegt.²⁷⁵



Abb. 108: Enthüllungsfeierlichkeit, Deutschmeister-Denkmal, Zeichnung, abgedruckt in „Illustriertes Wiener Extrablatt“, 30.09.1906.

Bürgermeister Dr. Karl Lueger hielt eine patriotische Festrede. Erzherzog Eugen betonte die Opferbereitschaft und die ruhmvollen Taten der Soldaten, im Kampf für Fürst und Vaterland als Beispiel für künftige Generationen. Er formulierte in seiner Ansprache:

„Möge die göttliche Vorsehung über diesem Denkmal walten, auf daß es auf immerdar für die Wienerstadt ein unvergängliches Wahrzeichen loyaler, echt patriotischer Gesinnung und zielbewußter Bestätigung derselben bleibe.“²⁷⁶

Truppen der Deutschmeister, des Veteranenvereins und sämtlicher geladener Vereine defilierten am Monument vorbei. Der Deutschmeister-Schützenkorps bildete den Abschluss.

13.9.1. Die Enthüllungsfeierlichkeiten - Das Volksfest:

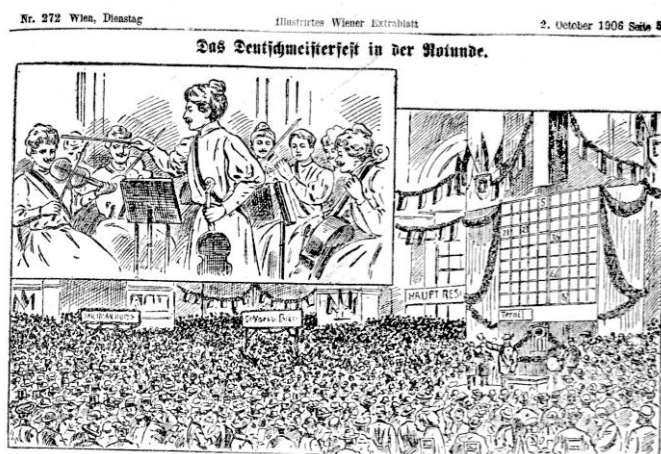


Abb. 109: Volksfest in der Rotunde, Zeichnung aus Illustriertes Wiener Extrablatt vom 02.10.1906.

Nach den offiziellen Enthüllungsfeierlichkeiten folgte ein Volksfest in der Rotunde. Das Deutschmeister-Denkmal trat in die Lebensphase der kulturellen Praxis. Im „Illustrierten Wiener Extrablatt“ vom 02.10.1906 findet sich eine Zeichnung (Abb. 109), die diese Massenveranstaltung zeigt.

„Man hat den Riesenraum der Rotunde noch niemals so voll gesehen. Geradezu lebensgefährlich war das Gedränge vor der Tombola.“²⁷⁷

²⁷⁵ Namen der Festgäste in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 269, Wien 29.09.1906, S. 2.

²⁷⁶ Rede vollständig abgedruckt in: Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, S. 8, weitere Erwähnung in: Das interessante Blatt, Nr. 40, Wien 04.10.1906, S. 12.



**Abb. 110: Miniatur,
Deutschmeister-Fahnenträger, 1906,
Heeresgeschichtliches Museum.**

Nach der Erschaffung des Mythos der Deutschmeister und der skulpturalen Umsetzung in einem Bronze-Monument, galt es nun dieses Idealbild dauerhaft lebendig zu erhalten. Wichtige Medien dafür waren Devotionalien wie Erinnerungsmedaillen, Postkarten oder Miniaturen des Denkmals sowie einzelner Figuren daraus. Das Heeresgeschichtliche Museum bewahrt heute noch drei Miniaturen (Abb. 110) des Deutschmeister Fahnenträgers.

Medaillen oder Plaketten waren wichtige Bestandteile von Enthüllungsfeierlichkeiten. Sie unterstützten die Bildung der Gruppenidentität. Im ausgehenden 19. und am Beginn des 20. Jahrhunderts stellten sie Medien dar, um Personen und ihre Taten oder bestimmte Ereignisse, einer breiten Öffentlichkeit bekannt zu

machen. Teilnehmer, die offiziell der Gemeinschaft angehörten, wurden durch den Besitz von Medaillen oder Plaketten von Außenstehenden differenziert.²⁷⁸

Für die Enthüllungsfeier des Deutschmeister-Denkmals schuf Carl Maria Schwerdtner jun. eine Gedenkmedaille. Sie zeigt auf einer Seite eine Abbildung des Deutschmeister-Denkmals. Die Gegenseite trägt die Inschrift „Zur Erinnerung an die Enthüllung des Deutschmeister Denkmals in Wien 29. September 1906.“²⁷⁹

Das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ berichtet in der Ausgabe vom 30.09.1906 von Ansichtspostkarten, die im „Bediene Dich selbst“-Verlag erschienen sind. Sie zeigten das Denkmal und Detailansichten, Darstellungen von Deutschmeistern einst und jetzt. Ansichtskarten-Ausstellungen des Verlages fanden in Wien in der Kärntnerstr. 29, der Teinfaltstr. 5 und der Mariahilferstr. 15 statt.²⁸⁰

²⁷⁷ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 272, Wien 02.10.1906, S. 5.

²⁷⁸ Reiter 2002, S. 506-507. Stekl 2003, S. 18.

²⁷⁹ Deutschmeister-Gedenkmedaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien.

²⁸⁰ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, S. 8.

Neben der direkten Selbstinszenierung der Initiatoren vor einem Massenpublikum, boten Enthüllungsfeierlichkeiten in der Folge die mediale Präsenz in den Tages- und Wochenzeitungen.

13.9.2. Berichte in den Zeitungen zur Denkmal-Enthüllung:

In Wien hatte sich um 1900 ein bedeutendes Pressewesen entwickelt. Die verschiedenen politischen Parteien verfügten über entsprechende Pressemedien. Das „Deutsche Volksblatt“ war das Organ der Deutschnationalen. Die 1894 gegründete „Reichspost“ vertrat die Meinung der Christlichsozialen. Die Sozialdemokraten gründeten im Jahre 1889 die „Die Arbeiterzeitung“. Die „Neue Freie Presse“ galt als das liberale Blatt. Kronprinz Rudolf hatte heimlich eine direkte Verbindung zum „Neuen Wiener Tagblatt“ gepflegt, über den Leiter des Blattes, seinen Freund Moriz Szeps. Bereits Anfang des 20. Jahrhunderts gab es ein populistisches, kleines Format, das „Illustrierte Wiener Extrablatt“, indem der Kult um die Deutschmeister propagiert wurde.²⁸¹

So widmete das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ zehn der insgesamt 24seitigen Ausgabe des 29.09.1906 der Berichterstattung über das Deutschmeister-Regiment. Der umfassende Beitrag endet mit folgendem heroisch-patriotischem Statement:

„Seit den unglücklichen, aber für unsere Armee dennoch ruhmvollen Tagen des Jahres 1866 ist eine Zeit des Friedens über Oesterreich gekommen, dank der hohen Weisheit Sr. Majestät des Kaisers. Wenn sich aber einst schwarze Wolken über dem Himmel Österreichs ballen, wenn der Oberste Kriegsherr sich genöthigt sieht, das Schwert für die Ehre und das Glück seiner getreuen Völker zu ziehen, dann – daß sind wir überzeugt – werden auch die Deutschmeister ihren Mann stellen und getreu der Inschrift folgen, welche eines ihrer Fahnenbänder ziert, die lautet: „Mit mir trotzet jedem Feinde – keinem weicht.“²⁸²

Kritischer berichtete die sozialdemokratische Arbeiter-Zeitung am 30.09.1906 über die Enthüllung des Denkmals. Sie spricht von „Enthüllungsklimbim“. Lobend erwähnt wird die architektonische Konzeption des Platzes durch Anton Weber. Kritik wird an der Art der Vergabe des Denkmalauftrags geübt. „So erhielt ein anderer Künstler den Auftrag, der sich bereit zeigte, sein freies künstlerisches Ermessen den Laienwünschen der Comitémitglieder unterzuordnen.“ Besonders kritisch wird die Stilisierung der Deutschmeister zu Kultfiguren betrachtet:

²⁸¹ Csendes 1981, S. 136. Wende 1981, S. 447, 462. Wandruszka 1987, S. 15.

²⁸² Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 269, Wien 29.09.1906, S. 18.

„Seit den Siebzigerjahren des vorigen Jahrhunderts in der liberalen Duseilpresse die Verhimmelung des sogenannten „feschen“ Wienertums begann, [...] , ist es üblich geworden, aus dem „Hausregiment“, aus den „fernen Edelknaben von Hoch und Spleni“ viel Wesens zu machen. Ueberall, wo es „hoch herging“ und wo die Atmosphäre des „Extrablattes“ wehte, wurde mit den Deutschmeistern ein förmlicher Kultus getrieben [...]“.“²⁸³

Gänzlich konträr setzt das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ am 30.09.1906 seine Berichterstattung über die Deutschmeister fort. Das Titelblatt ziert eine Zeichnung (Abb. 111). Sie zeigt im Zentrum Petrus und Graf Radetzky in den Wolken über dem Deutschmeisterdenkmal

umgeben von verstorbenen österreichischen Heroen der Musikszene. Untertitelt ist das Blatt mit: „Petrus (umringt von den Haussängern der Deutschmeister, zu Feldmarschall Radetzky): „Gelt, Vater Radetzky, heut' schaut wirklich abi!“²⁸⁴

Im Blattinneren erfolgt eine genaue Betrachtung des Denkmals. Es werden die proportionalen Größenverhältnisse gelobt, in denen Monument, architektonischer Rahmen und die umgebende Architektur in Harmonie zueinander stehen. Kritik wird amzu hohen Unterbau des Denkmals geübt:

„Denn es scheint, als ob diese Erhöhung die Wirkung des Figuralen, vor allem jene der Hauptfigur, ein wenig beeinträchtigt, sie scheint ein bischen zu hoch gestellt zu sein.“ Im Anschluss wird die Hauptfigur als äußerst gelungener „fescher Kerl“

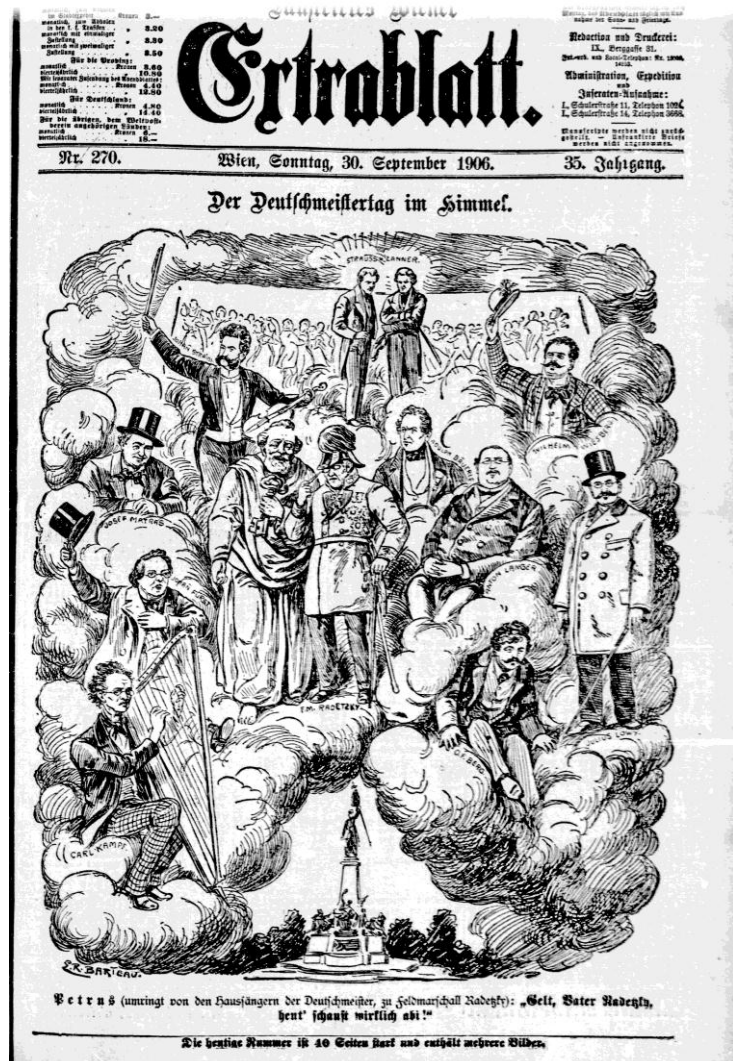


Abb. 111: Graf Radetzky und Petrus im Himmel über dem Deutschmeister-Denkmal, Titelblatt „Illustriertes Wiener Extrablatt“, 30.09.1906.

²⁸³ Arbeiterzeitung, Nr. 270, Wien 30.09.1906, S. 5-6.

²⁸⁴ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, Titelblatt.

gelobt. Die Rückseite mit den Portraitmedaillons wird als „*conventionell ausgefallen*“ bezeichnet. „*Alles in Allem ist's ein schönes, stolzes Werk, dessen sich Wien freuen kann.*“²⁸⁵

„Das interessante Blatt“ schließt sich der patriotischen Berichterstattung des Extrablattes in seiner Ausgabe vom 04.10.1906 an:

„*Selten noch wurde ein Denkmal unter so imposanter Teilnahme enthüllt, wie das der Deutschmeister [...] Die Massen demonstrierten durch ihr Erscheinen und ihren Zuruf vor dem hochragenden Monument, daß sie den Geist des hingebungsvollen Patriotismus auch für sich als Besitz und Erbe reklamieren – das Denkmal zu Ehren des Hausregiments ist ein wohlverdienter Schmuck des Hauses.*“²⁸⁶

Ludwig Hevesi stellt in der Monatsschrift „Kunst und Handwerk“ das Deutschmeister-Monument vor. Er konstatiert, dass das Denkmal den Vorstellungen der Mehrheit der Bevölkerung über „*Zweck und Mittel der monumentalen Gedenkplastik*“ entspricht. Den architektonischen Rahmen Webers lobt er als modern. Er nimmt keine Interpretation vor und vermeidet kritische Anmerkungen.²⁸⁷

Franz Rieger schrieb in seinem Buch „Das Deutschmeisterdenkmal und die Denkmalkunst in Wien“ 1910 von der „*rückhaltlosen Bewunderung*“ und der „*staunenden Freude das herrliche Kunstwerk zu besichtigen*“.²⁸⁸

Ganz anders liest sich eine kritische zeitgenössische Betrachtung des Monuments in der „Fackel“. Die Zeitung war 1899 von Karl Kraus (1874-1936), einem der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller seiner Zeit, gegründet worden. Er schuf sich ein eigenes Medium, das ihm ermöglichte, an den ethischen Zuständen seiner Zeit, Kritik zu üben.

Karl Kraus äußerte sich in der „Fackel“ vom 23. November 1906 über das Deutschmeister-Denkmal:

„*Und neuestens muß man um die Rossauer Kaserne einen weiten Bogen machen, wenn man in den neunten Bezirk gelangen will; denn dort steht ein Deutschmeisterdenkmal, vor dem die Komfortablepferde scheuen und das zur Erinnerung an den schlechten Geschmack der Wiener Kunstpflege zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts errichtet worden ist. Ein militärisches Denkmal also. Weil ich mich in solchen Fällen öfter zur Devise: „Den Meißel nieder!“ bekenne, [...].*“²⁸⁹

²⁸⁵ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 280, Wien 30.09.1906, S. 8.

²⁸⁶ Das interessante Blatt, Nr. 40, Wien 04.10.1906, S. 12.

²⁸⁷ Hevesi 1906, S. 664-665.

²⁸⁸ Rieger 1910, S. 5.

²⁸⁹ Kraus 1906.

14. Intention der Deutschmeister:

Die Errichtung eines monumentalen Denkmals ist ein Prozess, der eingebettet in gesellschaftliche Rahmenbedingungen abläuft. Die sozialen Räume, die rechtliche Situation, Politik und Religion sowie die Kunstszene beeinflussen die Errichtung eines Monuments.

Das neue Wehrgesetz 1869 brachte für die männliche Bevölkerung eine Wehrpflicht von drei bis vier Jahren. Während dieser Zeit bestand die Möglichkeit, die jungen Staatsbürger direkt zu beeinflussen; Loyalität zur Dynastie und zur Person des Kaisers konnte sich verstärken. Auch nach Abschluss des aktiven Dienstes blieb „Mann“ Reservist oder über Veteranenvereine mit der Armee verbunden. Es wurde von offizieller Seite stets versucht, die Armee aus allen Nationalbewegungen des Vielvölkerstaates Österreich streng herauszuhalten. Die k.u.k. Armee erhielt eine besondere Wertigkeit.²⁹⁰

Bezüglich der Intentionen der Stiftergruppe, die dem soldatischen Umfeld zugerechnet werden kann, gibt uns die Enthüllungsfestschrift Hinweise:

*„Am 29. September d.J. gelangt in Wien das Deutschmeister-Denkmal zur Enthüllung, welches unsere schöne Vaterstadt nicht nur um eine neue Zierde, sondern auch um ein vaterländisches Wahrzeichen bereichern wird, das in stummer und dennoch beredter Sprache von Heldentaten erzählt, die das Wiener Hausregiment, das k. u. k. Infanterieregiment Hoch- und Deutschmeister Nr. 4, für das Vaterland geleistet. In Wien und Österreich ist die Zahl von Denkmälern, welche dem Andenken einzelner Helden gewidmet sind, nicht gering. Geradezu arm aber sind wir an solchen, welche, ohne Ansehen des Ranggrades, aller Soldaten gedenken, die auf dem Felde der Ehre ihr Leben gelassen oder ihre Waffen mit Löwenmut geschwungen haben. [...] Die Geschichte des Regiments lehrt uns, daß sich die Deutschmeister vor dem Feinde stets brav gehalten haben, und daß dies immer so bleiben möge, ist der Wunsch aller Patrioten. Vergangenen Heldentaten geweiht, möge das Denkmal zugleich ein Ansporn sein für die lebende und jede künftige Generation, welche berufen ist, die Ehre und das Ansehen des Regiments hochzuhalten. Unserem greisen Monarchen, Kaiser Franz Josef I., aber möge dieses Denkmal als ein neuerliches Zeichen der Lieb und Treue zur angestammten Dynastie gelten.“*²⁹¹

Schließlich wird der Gemeinde Wien mit ihrem „wackeren Bürgermeister“ Dr. Karl Lueger sowie dem Deutschmeister-Schützenkorps gedankt. Erst an letzter Stelle wird Erzherzog Eugen für seine Unterstützung gewürdigt.

²⁹⁰ Bruckmüller 1996, S. 372-372.

²⁹¹ Zauner 1906, S. 7.

In diesem Statement kommt zum Ausdruck, dass mit dem Monument die Tapferkeit, der Todesmut und die Kameradschaft der Deutschmeister gewürdigt werden und das Erinnerungsmal der gesamten Bevölkerung als Vorbild dienen soll.

Hauptmann Alois Veltzé schließt seine Ausführungen mit folgender Devise:

*„Treu bis in den Tod Seiner kaiserlichen und königlichen Apostolischen Majestät, dem Allergnädigsten Obersten Kriegsherrn Franz Josef I. Treu „dem immerwährenden Ruhme des Deutschen Ordens“ Treu dem Banner unseres altbewährten, tapferen Infanterieregimentes Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 mit dem wir des Kaisers Edelknaben würdig unserer Heimat und der Zugehörigkeit zur Reichshaupt- und Residenzstadt Wien „jedem trotzen, keinem weichen wollen“ Treu der Devise: „Mit Gott für Kaiser und Vaterland““*²⁹²

Wenn wir die formale Gestaltung des Deutschmeister-Denkmal aus dem Blickwinkel eines Soldaten betrachten, dann zeigen die Sockelreliefs das soldatische Handwerk, den direkten Kampf Mann gegen Mann. Auf der mittleren Ebene, die in skulpturalen Figuren vermittelten Werte der Kameradschaft und Selbstaufopferung. An der Spitze, als symbolische Figur für jeden einzelnen Soldaten, der Fahnenträger. Er vermittelt, jeder könnte als Soldat zum Heroen werden und der Mann mit der Fahne sein, der bereit ist voranzustürmen „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“. Als Lohn winkt der ewige Ruhm. Triumph und Sieg dominieren das Denkmal, sie übertönen Schmerz und Trauer, die mit dem Tod im Kampf verbunden sind. Der Kriegstod wird verklärt. Das Soldatenleben erhält eine überzeitliche Sinngebung.

Zentrale Erinnerungsbilder der Deutschmeister werden bewusst genutzt, um das Erinnerungsbild des Regiments, generationsübergreifend in die Gegenwart zu transportieren und die eigene Identität zu manifestieren.

Die aktiven und ehemaligen Deutschmeister und die Mitglieder des Schützenkorps waren sicherlich jene Initiatoren, die geistig und emotional, die stärkste Verbindung zum Deutschmeister-Denkmal aufwiesen.

Das Denkmal trägt eine idealisierte Heldenverehrung in sich und sicherlich auch eine Portion aufrichtiger Ehrung der kaiserlich-königlichen Armee, insbesondere des Deutschmeister-Regiments. Das Monument schildert die Eckpfeiler des soldatischen Selbstbildes.

Die ästhetische Ausformung des Deutschmeister-Denkmal hatte die Funktion einerseits Einzelschicksale, wie jenes des „Grenadier von Landshut“ an die Bevölkerung weiterzugeben, andererseits das Kollektiv des Deutschmeisterregiments zu veranschaulichen. Die

²⁹² Veltzé 1906, S. 14.

Informationsübertragung erfolgte durch bildliche Darstellung. Dem Betrachter wurde ein klar verständliches Bild geboten. Das Denkmal vermittelt: „Das Soldatenleben macht Sinn.“

K.u.k. Feldmarschall Franz Rieger erläutert 1910: *„Wenn ein Denkmal bestimmt sein soll, die durch seine Errichtung verewigte Person, Tat, Erfindung, Entdeckung oder die Bedeutung eines Zeitabschnittes zu verherrlichen, wenn es richtig ist, daß im Denkmal erkenntlich sein soll, wer es gestiftet hat, aus welchem Antriebe die Stiftung hervorging, wenn ein Denkmal den damit gegebenen Gedankenreichtum in vollendet schöner Form zum Ausdruck bringen soll, wenn es dem Platze, auf dem es errichtet wurde, dem Orte, der Stadt, dem Lande, dem es zu eigen ward, zur wahren Zierde gereicht, der Bevölkerung, den Bewohnern derselben so recht ins Herz zu wachsen vermag: dann vereinigt das prächtige Deutschmeisterdenkmal alle diese Eigenschaften voll und ganz in sich.“*²⁹³

15. Intention der Gemeinde Wien:

In Wien waren zwischen 1850 und 1918 mehr als einhundert Denkmäler errichtet worden. Das Deutschmeister-Denkmal musste aus dieser Masse herausstechen, um einen medialen und gesellschaftlichen Nutzen zu erzielen.

Die Wahl fiel auf einen monumentalen Stil und eine neue Pathosformel – „der unbekannte Fahnenträger“. Die Stadt Wien, in Form der Vindobona, wurde an zentraler Stelle positioniert, um dem Betrachter vor Augen zu führen, wem das neue Denkmal zu verdanken ist. Die Stadtpersonifikation Wiens stellt einen unmittelbaren Bezug zwischen Denkmal und Stadt her. Die Inschrift „Die Wiener ihren Deutschmeistern“ tritt als Ergänzung hinzu.

Ein städtisches Denkmal bot Gelegenheit, Weltanschauungen und gesellschafts-politische Positionen an die Stadtbewohner zu vermitteln. Dadurch wirkten die Monumente mit an der regionalen Identitäts- und Traditionsbildung. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde nicht nur das Nationalgefühl ausgeprägt, sondern zunehmend der Lokalpatriotismus.²⁹⁴

Beim Deutschmeister-Denkmal ehrten die Auftraggeber durch die Form der Gestaltung nicht nur einen ihrer berühmten Söhne, sondern alle aktiven und ehemaligen Soldaten wurden angesprochen. Einer von ihnen hatte jenen Platz eingenommen, der früher dem Erzherzog (Erzherzog Carl Denkmal) oder dem Feldherrn (Prinz Eugen Denkmal) vorbehalten war. Das Denkmal bot der Kommune die Möglichkeit, am Ruhm der Wiener Soldaten Anteil zu

²⁹³ Rieger 1910, S. 58.

²⁹⁴ Müller 1996, S. 280.

nehmen. Die Wiener Männer waren durch die Wahlrechtsreform zu einer wichtigen Zielgruppe der Christlichsozialen Großpartei geworden.²⁹⁵

Ob die Stadt Wien auch mit dem Gedanken einer wirtschaftlichen Vermarktung im Sinne eines Denkmaltourismus interessiert war, kann nicht beantwortet werden. Die Figur des Fahnenträgers wäre sicher dazu geeignet gewesen, als Werbeträger zu fungieren. Miniaturausgaben wurden angefertigt.²⁹⁶

Festhalten lässt sich, dass die monumentale Reiterfigur mit wehender Fahne, die Bildhauer Fernkorn mit dem Denkmal für Erzherzog Carl schuf, beim Deutschmeister-Denkmal weitergeführt wurde. Die Pathosformel wurde übernommen, in einen neuen Zusammenhang gesetzt und für eigene Intentionen nutzbar gemacht.

Unter den mehr als einhundert Denkmälern der Ringstraße, befand sich kein monumentales Kriegerdenkmal, das den „unbekannten Soldaten“ ehrte. Dieses Thema war zum Zeitpunkt der Errichtung des Deutschmeister-Monuments nicht besetzt. Die Initiatoren konnten mit großem medialem Interesse rechnen.

Erstmals trat die Gemeinde Wien unter Bürgermeister Dr. Karl Lueger als Hauptstifter eines monumentalen Ringstraßen-Denkmal auf. Dabei bedienten sich die Initiatoren eines Stils, der bereits im Jahre 1906 als retrospektiv galt. Die bewusste Stilwahl schuf eine Verbindung zu den großen Denkmälern Wiens, wie dem Maria-Theresia-Denkmal, mit denen man sich messen wollte.

Innerhalb von wenigen Jahren war das Kleinbürgertum von einer Oppositionsbewegung zur politischen Kraft in der Stadt avanciert. Die Stilpräferenz spiegelt den Versuch, diese politischen Verhältnisse zu konservieren.²⁹⁷

Die Christlichsoziale Partei und ihr Bürgermeister Dr. Lueger hatten sich an die Machtposition in der Reichshauptstadt Wien gewöhnt. Doch kaum etabliert, betraten neue politische Kräfte, die Sozialdemokraten, die politische Szene und machten dem Stadtkönig seine Rolle streitig. Es wundert daher nicht, dass sich die Initiatoren bewusst jener Stilmittel bedienten, die mit dem Anspruch auf politische Macht verknüpft waren. Bewusst wurde jener Standort an Wiens Ringstraße gewählt, der diesem Führungsanspruch zusätzlich Gewicht verlieh.

²⁹⁵ Frauen war das Wahlrecht bis zum Beginn der 1. Republik Österreich verwehrt.

Kein Denkmal in Wien um 1900 ehrte ihre Leistungen.

²⁹⁶ Müller 1996, S. 286ff, er widmet sich in seinem Artikel dem Gedanken des wirtschaftlichen und touristischen Faktors von Denkmalsetzungen.

²⁹⁷ Müller 1996, S. 288.

16. Intention des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger:

„Kunst ist in der Lage politische Macht zu präsentieren.“²⁹⁸ Das lässt sich am Deutschmeister-Denkmal aufzeigen. Dr. Karl Lueger (Abb. 107), der Christlichsoziale Bürgermeister, stand zum Zeitpunkt der Planungsphase des Monuments am Zenit seines politischen Lebens. Öffentliche Denkmäler waren ein Propagandamittel der Zeit um 1900. Lueger verstand es, sie in seinem Sinne nutzbar zu machen.

16.1. Dr. Karl Lueger und die Christlichsoziale Partei:



Abb. 112: Dr. Karl Lueger, Portrait-Foto, Bürgermeister Wiens bis 1910.

Am 24. Oktober 1844 war Karl Lueger (Abb. 112) in kleinbürgerlichen Verhältnissen, als Sohn eines Saaldieners am Polytechnischen Institut, geboren worden. Seine schulische Ausbildung begann er am Theresianum, gefolgt von einem Jura-Studium an der Universität Wien. Im Jahr 1870 promovierte Dr. Karl Lueger. Er strebte nach einer politischen Karriere. Das Kleinbürgertum war sein Zielpublikum. Sein bekannter Slogan lautete: „Wir sind Menschen, Christen, Österreicher!“

Im Jahr 1885 erfolgte die Gründung des Christlichsozialen Vereins. Neben dieser Gemeinschaft war die Gewerbebewegung ein zweiter Grundpfeiler der politischen Karriere Luegers. Die

Umwälzung der sozialen Verhältnisse, brachte in den Reihen der Kleinbürger große Verunsicherung und Angst um die eigene Existenz.

Am 29. Mai 1893 zog Dr. Karl Lueger in den Wiener Gemeinderat ein.²⁹⁹ Im September 1895 erhielten die Christlichsozialen die Mehrheit im Gemeinderat. Lueger wurde zum Bürgermeister gewählt. Doch der Kaiser bestätigte seine Wahl nicht. Im Frühjahr 1896 wurde Dr. Lueger abermals zum Bürgermeister gewählt; er wurde in seiner Funktion wieder nicht bestätigt. Es folgte eine Audienz beim Kaiser. In der Folge verzichtete Lueger auf das Bürgermeisteramt. Josef Strobach, ein Parteifreund Luegers, wurde zum Bürgermeister

²⁹⁸ Zembylas 2005, S. 74.

²⁹⁹ Berger 1998, S. 47. Urbanitsch 1987, S. 110.

bestellt. Der Vizebürgermeister Lueger war jedoch ab diesem Zeitpunkt die eigentliche Macht im Gemeinderat.³⁰⁰

Strobach trat am 31. März 1897 zurück. Acht Tage später wurde Dr. Karl Lueger der Bürgermeister der k.u.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien. Kaiser Franz Joseph I. bestätigte ihn am 8. April 1897 in seiner Funktion. Er hatte in Lueger einen Verbündeten erkannt, gegen eine neue politische Großmacht im Land; die Sozialdemokraten unter Dr. Viktor Adler.

Im Jahre 1898 schloss sich die Katholische Volkspartei den Christlichsozialen an.³⁰¹ Der niedere Klerus zählte zu den Unterstützern der Christlichsozialen Partei. Hingegen sah die Kirchenführung in Lueger einen gefährlichen Aufwiegler. Die Wähler-Zielgruppe der Christlichsozialen war der untere Mittelstand. Dazu zählten die niederen Beamten, die Lehrer und die Kleingewerbetreibenden.

In den folgenden Jahren, bis zu seinem Tod 1910, spielte Dr. Karl Lueger die zentrale Rolle in der Wiener Kommunalpolitik. Wien wurde zur „Lueger-Stadt“. Große Herausforderungen waren zu bewältigen: die Eingemeindungen des Jahres 1892, die Gasversorgung der Stadt, die Gründung der städtischen Gaswerke, die Elektrifizierung der Straßenbahn und deren Übernahme in die Verantwortung der Kommune, die infrastrukturelle Anbindung der Außenbezirke und der Bau der zweiten Hochquellenwasserleitung.³⁰²

Internationale Beachtung fand die großzügige Kommunalpolitik Luegers, die er mittels Anleihen finanzierte. Die Bedeutung Wiens als Mittelpunkt des Kaiserreichs wurde verstärkt. Wien stellte einen Gegenpol zu den zentrifugalen Tendenzen der einzelnen Länder des Habsburgerreiches dar.³⁰³

Die Stadtpolitik Luegers war strategisch durchdacht. Er übernahm gewinnbringende Unternehmen, wie die Gaswerke in die Obhut der Stadtverwaltung, um damit defizitäre städtische Einrichtungen, wie Spitäler, Schwimmbäder u.a. zu finanzieren.³⁰⁴

In den Jahren 1904/05 erfuhr Wien eine erneute Stadterweiterung, mit der Eingemeindung Floridsdorfs wurde der 21. Bezirk geschaffen. Wien erstreckte sich dadurch über beide

³⁰⁰ Czeike 1975, S. 74.

³⁰¹ Wende 1981, S. 449.

³⁰² Csendes 1981, S. 127-128.

³⁰³ Wandruszka 1987, S. 6.

³⁰⁴ Wandruszka 1987, S. 104.

Donauufer, seine Grundfläche erhöhte sich um etwa 50 Prozent auf 273 km². Die Einwohnerzahl betrug 1910 mehr als zwei Millionen.

Im Gesundheitswesen wurden Krankenhäuser, Kinderheime und Waisenhäuser geschaffen. Die Verpflichtung der Kommune, in Not befindlichen Bürgern zu helfen, wurde erstmals realisiert.³⁰⁵

Wien, die Hauptstadt des österreichischen Kaiserreiches, war in der Zeit um 1900 geprägt von massiven sozialen, wirtschaftlichen und politischen Veränderungen und Problemen. Die Zusammenballung von Bevölkerungsgruppen unterschiedlichster Herkunft war nicht nur ein Kennzeichen des Vielvölkerstaates Österreich, sondern betraf auch die Reichshauptstadt Wien. Die Bevölkerungszahlen nahmen ständig zu. Weniger als die Hälfte der Bevölkerung Wiens war im Jahr 1890 in Wien gebürtig. In Wien herrschte ein multinationales Klima.³⁰⁶

Am 28. November 1893 äußerte sich Lueger am Vorabend der Eröffnung des Raimund-Theaters zu dieser Thematik:

„Die heutigen Liberalen haben kein Recht, den Volksdichter Raimund für sich in Anspruch zu nehmen. Wenn er heut' noch lebte, würde er ein Stück schreiben, „Der letzte Wiener“ und darin darstellen, wie die Wiener zugrunde gerichtet werden von Leuten, die aus anderen Ländern eingewandert sind und kein Recht haben, sich Wiener zu nennen [...].“³⁰⁷

Die zentrale Rolle Bürgermeister Dr. Karl Lueger bei der Umsetzung des Deutschmeister-Denkmalprojektes spiegelt das folgende Zitat aus der Enthüllungs-Festschrift:

„Im Jahre 1905 waren es aber auch 30 Jahre, daß Bürgermeister Dr. Karl Lueger Gemeinderat der Stadt Wien ist, und das Denkmalkomitee benützte daher diesen Anlaß, um seinem verdienstvollen I. Ehrenpräsidenten eine Ehrung zu bereiten; denn was wäre das Denkmal ohne ihn!“³⁰⁸

Lueger war es, der zuerst eine künstlerische Konkurrenz abgelehnt hatte, weil er Streitigkeiten der Künstler befürchtete. Er hielt grundsätzlich nichts von Wettbewerben:

„[...] weil die Künstler sich da am liebsten gegenseitig auffresserten – aber nicht aus Liebe.“³⁰⁹

Als schließlich doch eine Konkurrenz abgehalten wurde, erfolgte unter seinem Vorsitz die Ablehnung der ermittelten Preisträger. Bis letztlich der Entwurf Nr. 9 von Johannes Benk vom Denkmal-Komitee akzeptiert wurde.

³⁰⁵ Csendes 1981, S. 129.

³⁰⁶ Csendes 1981, S. 131-132.

³⁰⁷ Berger 1998, S. 134, Zit.n:

Hellmut Andics, Luegerzeit, Das schwarze Wien bis 1918, Wien - München 1984, S. 173.

³⁰⁸ Zauner 1906, S. 88.

³⁰⁹ Berger 1998, S. 155, Zit.n:

Josef Engelhart, Ein Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943, S. 207.

Eine deutliche materielle oder immaterielle Zielsetzung musste vorhanden sein, die es rechtfertigte, über Kunst zu debattieren.³¹⁰ Es stellt sich die Frage, welchen Nutzen Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Christlichsoziale Partei aus diesem Denkmal ziehen konnten?

Ein Ziel stellte die „Volksverständlichkeit“ des Denkmals dar. Das Grundkonzept wurde durch die klare Lesbarkeit in die Realität umgesetzt. Das Deutschmeister-Denkmal vermittelt die zentralen, soldatischen Werte der Kampfbereitschaft in Form des bekrönenden Fahnenträgers, der Aufopferung und der Kameradschaft in den skulpturalen Gruppen und macht den Kampf Mann gegen Mann in den Reliefs sichtbar. Das Denkmal ist so konzipiert, dass es von allen vorbeigehenden Menschen verstanden wird. Es erfüllt die Forderung des Denkmal-Komitees der „Volksverständlichkeit“. Ein Initiator, der diese Konzeption präferierte, war Bürgermeister Dr. Karl Lueger.

Bürgermeister Lueger war kein kunstinteressierter Zeitgenosse. Er erkannte jedoch die mediale Vermarktbarkeit künstlerischer Ausdrucksformen und nutzte sie entsprechend seiner Intentionen.

16.2. Dr. Karl Lueger und die Kunst:

Die Kunstszene Wiens um 1900 war geprägt vom Aufschwung der Stadt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Schriftsteller Grillparzer, Nestroy, Bauernfeld oder Ludwig Anzengruber schrieben hier ihre Werke. Die Literatengesellschaft traf sich im Café Griensteidl am Michaelerplatz oder im Café Central in der Herrengasse. Als bedeutendster kritischer Kopf galt Karl Kraus.³¹¹

Der Bildhauer Josef Engelhart wurde von Dr. Lueger mit kommunalen Aufträgen betraut. Ernotierte in seiner Autobiographie über Dr. Karl Lueger:

„Mit merkwürdig sicherem Gefühl erkannte er das Wertvolle an Kunstwerken; verblüffend war die blitzartige Schnelligkeit, mit der er das Wesentliche auf diesem ihm fernliegenden Gebiet erfaßte und mit unfehlbarer Logik daraus seine Schlüsse zog.“³¹²

Lueger war eine politische Macht in Wien. Er verstand es, die Bevölkerung für sich einzunehmen, indem er sich unter anderem die Vereinsstruktur Wiens einbezog. Er hielt in Gasthäusern Reden und bediente mittels christlicher Rituale die Volksfrömmigkeit.

³¹⁰ Zembylas 2005, S. 75.

³¹¹ Csendes 1981, S. 135-136.

³¹² Berger 1998, S. 133, Zit.n.:

Josef Engelhart, Ein Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943, S. 207.

„Lueger genoß die Macht wie selten einer, nützte sie ebenso rücksichtslos aus – und erweckte doch den Eindruck, das einfache Wiener Kind geblieben zu sein.“³¹³

Dr. Karl Lueger war ein populistischer Politiker, der sowohl antisemitische Argumentationen als auch die Gunst des niederen Klerus zur Gewinnung von Wählerstimmen nutzbar machte. Während seiner Amtszeit ließ er sich auf Souvenirs, wie Ansichtskarten, Medaillen, Häferln, u.v.m. verewigen. Inschriften, mit seinem Namen, Reliefs sowie Büsten, die sein Antlitz zeigen, waren im ganzen Stadtgebiet zu finden, z.B. Siebenbrunnen (Relief) oder Karl-Borromäus-Versorgungskirche (Büste).³¹⁴

Dr. Karl Lueger wusste die verschiedenen Medien, auf ihre Publikumswirksamkeit ausgerichtet, zu nutzen. Die Skulptur war eine Möglichkeit, politische Ziele an den Mann zu vermitteln. Ich sage hier bewusst „Mann“, denn es war der Wiener Mann, an den sich die politische Botschaft des Deutschmeister-Denkmal richtete; denn nur dieser war wahlberechtigt. Lueger selbst war im Privatleben ein Frauenfreund, aber beim Urnengang zählten nur die Stimmen der Männer. Warum daher nicht in ein Denkmal investieren, das viele Männer seiner Zielgruppe direkt ansprach. Geschickt nutzte Lueger das Medium der Skulptur als Plattform der Visualisierung seiner Vorstellung von politischer Ordnung. Die Denkmalkultur, und damit verbunden das Deutschmeister-Monument, diente ihm nicht zuletzt als propagandistisches Mittel zum Machterhalt und zur Selbstdarstellung.

16.3. Dr. Karl Lueger und die Konkurrenz zur Sozialdemokratie:

Dr. Karl Lueger führte eine der ersten Massenparteien – die Christlichsoziale Partei. Kaum hatte er seine Position an der Spitze der Stadt Wien gefestigt, erwuchs ihm mit der Sozialdemokratischen Partei unter Viktor Adler, eine bedeutende Konkurrenz um die Macht in der Stadt.

Im Jahre 1900 war es den Sozialdemokraten gelungen, in den Gemeinderat einzuziehen, durch eine kleine Verbesserung des Wahlrechts. Alle volljährigen männlichen Wiener, die drei Jahre ununterbrochen hier ansässig waren, konnten an den Wahlen teilnehmen. Allerdings hatte diese Kurie nur Anspruch auf 20 von insgesamt 158 Gemeinderats-Mandaten. Die Sozialdemokraten erhielten dadurch nur 2 Mandate (Favoriten, Ottakring), obwohl sie 43 Prozent der abgegebenen Stimmen auf sich vereinen konnten.³¹⁵

³¹³ Hanisch 2005, S. 120.

³¹⁴ Eine Aufzählung findet sich bei: Berger 1998, S. 171.

³¹⁵ Csendes 1981, S. 130. Czeike 1975, S. 85.

Viktor Adler hatte Ende der 1880er Jahre die zerstrittenen Parteiflügel der Linken unter einem gemeinsamen Programm, der Hainfelder Prinzipienerklärung, vereinen können. Das Ziel war die Übernahme der Macht durch die Arbeiterschaft. Gekämpft wurde für eine Änderung des Wahlrechts, da große Teile der Bevölkerung noch immer davon ausgeschlossen waren, und um soziale Reformen für die notleidende Arbeiterschaft.

Im Jahre 1907 wurde das allgemeine Wahlrecht eingeführt; weiterhin ausgeschlossen blieb die Hälfte der Bevölkerung – die Frauen. Bei den Reichsratswahlen 1907 konnten die Sozialdemokraten 87 Mandate erringen; sie stellten die stärkste Partei.³¹⁶

Der rasche Aufschwung der Sozialdemokratie zur Massenpartei und politischen Kraft in Österreich und in Wien zeigt, dass die Christlichsoziale Partei und ihr Parteiführer Dr. Karl Lueger Anfang des 20. Jahrhunderts nicht in einer unangreifbaren Position standen, sondern einer massiven Konkurrenzsituation ausgesetzt waren.

“Oft [...] sind Denkmalsetzungen nicht aus einem Selbstbewußtsein staatlicher Macht, sondern aus Unsicherheit und Krisenbewußtsein heraus zu erklären.”³¹⁷

Bezogen auf Wien um 1900 betrifft diese politische Krise Dr. Karl Lueger und seine Christlichsoziale Partei und ihren Versuch, ihre Machtposition gegenüber der aufstrebenden Sozialdemokratie zu stabilisieren.

Mühleisen sieht in der *„Werbung für die politische Ordnung“* eine bestimmende Konstante in der Verbindung zwischen Kunst und Macht. Die Kunst dient dabei als stabilisierender Faktor, sie dient dem Machterhalt. *„Der Betrachter soll nicht abwägen, sondern sich für das hier als gut Vorgestellte entscheiden, sich damit identifizieren.”³¹⁸*

Das Deutschmeister-Denkmal spiegelt im skulpturalen Programm das konservative Weltbild mit klarer Zuschreibung der Geschlechterpositionen, wie es von den Christlichsozialen propagiert wurde.

Dr. Karl Lueger starb am 10. März 1910 in seiner Amtswohnung im Wiener Rathaus nach schwerer Krankheit, die fast zur Blindheit geführt hatte. Seine Christlichsoziale Partei schlitterte daraufhin in eine massive Krise. Sie verlor in den kommenden Jahren die Macht in Wien; diese wurde von den Sozialdemokraten übernommen.

³¹⁶ Wende 1981, S. 463.

³¹⁷ Nicolai 1989, S. 103. Zit.n: Hans Ernst Mittig, Über Denkmalkritik, in: H.E. Mittig u.a. (Hg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972, S. 285-301.

³¹⁸ Mühleisen 2005, S. 10.

Dr. Karl Lueger war mit Sicherheit eine vielschichtige Persönlichkeit. Die Diskussionen um den charismatischen Bürgermeister sind bis zum heutigen Tage nicht verstummt, wie die Umbenennung des Lueger-Rings oder die Debatten um das Lueger-Denkmal veranschaulichen.

Wien um 1900 war ein kompliziertes Miteinander und Gegeneinander unterschiedlichster gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Strömungen – das Deutschmeister-Denkmal stellt einen Aspekt in diesem weiten Spektrum dar. Die Konkurrenzsituation um die Macht in der Stadt kann als bedeutender Einflussfaktor auf die formale Umsetzung des Deutschmeister-Denkmalangesehen werden.

17. Intention des Bildhauers Johannes Benk:

Für den Künstler Johannes Benk bedeutete die gesellschaftliche Situation Wiens Anfang des 20. Jahrhunderts, dass die großen Ringstraßen-Projekte der Vergangenheit angehörten. Das neue Rathaus war vollendet, ebenso das Hofburgtheater und die Hofmuseen, um nur einige zu nennen. Beim Projekt des Maria-Theresia-Denkmal war Benk nicht zum Zuge gekommen. Sein Modell entsprach nicht den Vorstellungen der Initiatoren. Benk hatte die Machtstellung der Auftraggeber zu spüren bekommen.

Zusätzliche, wichtige Erfahrungen erwarb sich Johannes Benk durch seine Mitarbeit am Arsenal. Dort musste er mit Angehörigen des österreichischen Militärs zusammenarbeiten.

Beim Deutschmeister-Monument befand sich J. Benk von Beginn an in einer aussichtsreichen Position. Er war selbst Mitglied des Denkmal-Komitees. Er wusste genau, was die Auftraggeber erwarten; noch einmal sollte ihm so ein einzigartiger Auftrag nicht entgehen. Der Bildhauer entwickelte ein Konzept, das sowohl den Armeeangehörigen gefiel, als auch für die kommunalen Kräfte, insbesondere Bürgermeister Dr. Karl Lueger ansprechend war. Machte er sich damit zur willenlosen Marionette der Auftraggeber?

Wie sich die Vorstellungen eines Künstlers in ein Denkmalprojekt integrieren lassen, dafür lieferte Adolf von Hildebrand eine Argumentation:

„Immer aber liegt die künstlerische Potenz nicht im willkürlichen Ignorieren der sachlichen Anforderungen, sondern gerade im Beantworten derselben, so individuell sich auch die Probleme mischen können.“³¹⁹

³¹⁹ Hildebrand 1901, S. 8.

Die Problematik öffentlicher Denkmäler lag in der Wahl der angemessenen ästhetischen Formen, welche die geforderten pädagogischen Aspekte der Öffentlichkeit vermitteln und für den Bildhauer gleichzeitig eine künstlerische Herausforderung darstellten.

In seiner eigenen Beschreibung des Deutschmeister-Denkmal blieb Johannes Benk sehr diplomatisch. Er sprach von der Verherrlichung des Regiments der Deutschmeister, ihren Kämpfen in drei großen Kriegsepochen, von der Darstellung von Opfermut und unterschiedsloser Kameradschaft und der Widmung des Denkmals „Die Wiener ihren Deutschmeistern“. Er betrachtete die Bürger Wiens als seine Finanziere. Aufschlussreich ist, wen er nicht erwähnte – Gott, das Kaiserhaus und Wiens Bürgermeister Dr. Karl Lueger.

18. Die Funktion von Kriegerdenkmälern und das Deutschmeister-Denkmal:

„Man hat von vornherein deutlich zu unterscheiden zwischen Denkmälern, die einer engeren Gemeinschaft, einem Truppenkörper, einer örtlichen und beruflichen Genossenschaft oder einem bestimmten Einzelereignis zur Ehrung dienen, und solche, die Ausdruck der einigen Volksstimmung sind und Streitern insgesamt ihr Recht zukommen lassen. Letztere sollen die Namen der Gefallenen oder bestimmte Zeichen für sie von öffentlicher Stelle aus stark genug in das Volksbewußtsein hineinragen und stete Mahner an die große Zeit für alle sein. Wenn das ohne unnötigen Aufwand erreicht wird, gewinnt das Denkmal in Schlichtheit und Größe zugleich die richtige Gestalt.“³²⁰

Diese Definition der Funktion eines Kriegerdenkmals findet sich in einer 1916 veröffentlichten Schrift. Berücksichtigt werden muss bei dieser zeitgenössischen Betrachtung des Themas Kriegerdenkmal, dass der erste Weltkrieg bereits seit zwei Jahren im Gange war. Der Autor spricht von der permanenten Mahnung an die Bevölkerung, von diesem Ansinnen ist das Deutschmeister-Denkmal weit entfernt, auch wenn das „Illustrierte Wiener Extrablatt“ am Enthüllungstag das Deutschmeister-Denkmal wie folgt interpretiert:

„An die stolze Vergangenheit des Regiments soll also das Denkmal zunächst erinnern. Aber sicherlich ist es nicht das allein, das dem Deutschmeistermonument Sinn und Bedeutung verleiht. Es soll auch eine Mahnung für alle Zukunft sein. Wenn es wieder einmal heißt, dem Feinde entgegenzutreten, [...]“³²¹

Lindner plädierte 1916 für einfache, schlichte Kriegerdenkmäler. Es sollten möglichst nur Naturdenkmäler errichtet werden, wie der Friedensbaum, die Kaiserlinde, eventuell ergänzt durch einen Gedenkstein. Eine Denkmalserrichtung während des Krieges erachtet er als

³²⁰ Lindner 1916, S. 3.

³²¹ Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 269, Wien 29.09.1906, S. 2.

„Verschwendung von Volksgut“. Die Anzahl der neuen Denkmäler sollte so gering wie möglich gehalten werden.³²²

„Ein wahres Siegeszeichen oder Ruhmesdenkmal hält sich weitab von eitler Ruhmsucht. Mit solchen Maßstäben soll man jedes neuzuschaffende Denkmalswerk messen.“³²³

Lindner spricht sich gegen die Verwendung von Allegorien aus, denn:

„Was kann ein schlichter Bauernjunge mit verwickelten Allegorien anfangen, namentlich, wenn sie aus der antiken Welt genommen sind?“³²⁴

Diese Einstellung vertraten auch die Stifter des Deutschmeister-Denkmal. Der Entwurf von Johannes Benk fand so großen Anklang, da die realistisch gestalteten Soldaten in den Mittelpunkt gerückt wurden. Die Aussagen des Denkmals wurden durch die dargestellten Personen selbst zum Ausdruck gebracht.

„Ein wahres Kriegerdenkmal von Künstlerhand ist ein Stück Weltgeschichte. Sein Bild haftet tief in der Seele, es erzieht zu höheren, seelischen Werten, zu vaterländischem Fühlen, zu deutschem Heldengeist. Erst die wahre Kunst pflegt – das ist das Köstliche dabei – zum selbstverständlichen und scheinbar spielend leicht gefundenen Ausdruck des Volksempfindens, zum Spiegelbild der Volksseele zu werden.“³²⁵

19. Das Deutschmeister-Denkmal – ein Volksdenkmal:

Der Leitgedanke der Volksverständlichkeit des Deutschmeister-Denkmal findet sich im Vorwort der Enthüllungsfestschrift:

„Ob Meister Benk vor den strengen Augen der Kritik Gnade finden wird, wissen wir noch nicht. Wir Deutschmeister aber sind mit ihm sehr zufrieden und mit uns werden es alle jene sein, die von einem Volksdenkmale das verlangen, was ein solches bieten soll: Verständlichkeit.“³²⁶

Günther Berger erwähnt einen, vom Bildhauer Josef Engelhart, überlieferten Ausspruch des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger in Bezug auf öffentliche Denkmäler:

„Wissen’s; wenn man was auf die Gass’n stellt, soll’n die Leut eine Unterhaltung haben.“³²⁷

Lueger erklärte weiter:

„Ich glaub’ im Ernst, die Hauptsach’ ist bei einem Monument, daß man sofort erkennt, um was es sich handelt, was der Künstler woll’n hat. – Denn nur dann kann’s die Leut’

³²² Lindner 1916, S 4-5, S. 7.

³²³ Lindner 1916, S. 6.

³²⁴ Lindner 1916, S. 7.

³²⁵ Lindner 1916, S. 8.

³²⁶ Zauner 1906, S. 29.

³²⁷ Berger 1998, S. 155, Zit.n.:

Josef Engelhart, Ein Maler erzählt – Mein Leben und meine Modelle, Wien 1943, S. 207.

*interessieren und freuen, und der menschliche Zweck außer dem künstlerischen ist dadurch erreicht.*³²⁸

Das Deutschmeister-Denkmal war dem Großteil der Bevölkerung verständlich, machte das Monument zu einem Volksdenkmal. Nur so konnte es seine erzieherische Funktion erfüllen. Auffällig ist dabei, dass promonarchische Appelle in den Hintergrund rückten und der Lokalpatriotismus betont wurde - die Stadt Wien als kleinster gemeinsamer Nenner der Wiener Bevölkerung aus allen Teilen des Habsburger Kaiserreichs. Alle, egal welcher Herkunft, egal welcher ethnischen Zugehörigkeit, sollen sich mit dem Idealbild des Wiener Soldaten identifizieren. Das Deutschmeister-Denkmal kombiniert die Betonung des Lokalpatriotismus mit überzeitlichen Tugenden, die propagiert werden sollen, wie Vaterlands- und Nächstenliebe, Kameradschaft und Selbstaufopferung, diese Werte galten für jeden Bürger Wiens.

Die Betonung des lokalpatriotischen Aspekts spiegelt sich an der Hauptschauseite des Denkmals. Die Vindobona, als Repräsentantin der Stadt, wurde von Bildhauer Johannes Benk zentral im Mittelpunkt platziert. Sie verbindet das Kriegsgeschehen im Relief der „Schlacht von Zenta“ mit den allegorisch dargestellten soldatischen Tugenden im „Grenadier von Landshut“ und im „Treuen Kamerad“. Die Aufwärtsbewegung des Arms mit dem Lorbeerkranz in ihrer Hand, lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Inschrift „Die Wiener ihren Deutschmeistern“.

Es sind Wiener Männer, die für das Land kämpfen. Es sind Wiener Frauen, die nach ihrer Rückkehr auf sie warten, und ihnen, wie die Vindobona huldigen – so zumindest die idealisierte Vorstellung. Es sind die Wiener Soldaten, die auf den Sockel gehoben werden und Ehre und Ruhm erlangen. Das Denkmal nutzt den Mythos der österreichischen Armee und formt daraus einen Wiener Mythos. Die einfache und klar lesbare Symbolik des Deutschmeister-Denkmal liefert die Grundvoraussetzung dafür, diese Aussage einem Großteil der Bevölkerung zu vermitteln.

Beim Maria-Theresia-Denkmal auf dem Kaiserforum galt es, die Identifikation mit dem Herrscherhaus als Verbindungsfaktor des Vielvölkerstaates Österreich herauszustreichen. Die Initiatoren des Deutschmeister-Denkmal waren daran interessiert, den lokalpatriotischen Aspekt des Wiener „Hausregiments“ in den Mittelpunkt zu rücken. Die

³²⁸ Berger 1998, S. 155, Zit.n: wie Fn. 327.

unterschiedlichen sozialen Gruppen teilten nicht den gemeinsamen Schutzmantel der Nation Österreich, sondern eine lokale Region – die k.u.k. Reichs- und Residenzstadt Wien.

Ähnliche Tendenzen zeichneten sich bei den Wiener Dichter-Denkmalen ab, die um 1900 errichtet wurden. Waren es zuerst internationale Schriftsteller wie Schiller (1876) oder Goethe (1900), die in öffentlichen Denkmälern geehrt wurden, erhielten zur Jahrhundertwende auch die lokalen Größen, Ferdinand Raimund (1898) oder Ludwig Anzengruber (1905), ihre steinernen, öffentlichen Monumente.

Zur lokalen Bedeutung der Deutschmeister in Wien findet sich im „Interessanten Blatt“ vom 29.02.1903 folgende Passage:

„Die Deutschmeister sind da...“ Aus dem Refrain jubelt uns die Wiener Lebenslust entgegen. Wenn die Deutschmeister mit klingendem Spiel durch die Gassen ziehen, fliegen ihnen stolze Blicke zu und die Herzen der süßen Mädchen beginnen heftiger zu klopfen. „Die Spleni“ genießen bei uns alle Ehren der Popularität. Und auch draußen sind sie sehr beliebt, als eine Art Wahrzeichen Wiens.“³²⁹

20. Rezeption des Deutschmeister-Denkmal:



Abb. 113: Josef Tuch, Architektur: Karl Badstieber, Hesser-Denkmal, 1909, vor Westbahnhof, heute: Europaplatz, Wien II.

Das Deutschmeister-Denkmal stellte im Bereich der Wiener Ringstraße das erste Kriegerdenkmal dar, das nicht einer individuellen Persönlichkeit aus der Historie gewidmet war, sondern der Erinnerung an ein Regiment der österreichischen Armee diente.

Unmittelbar auf das Deutschmeister-Monument reflektierte das Hesser-Denkmal (Abb. 113). Es wurde im Jahre 1909 von Josef Tuch, einem Schüler Benks, errichtet. Die architektonischen Strukturen entwarf der Architekt Karl Badstieber. Das Denkmal wurde am 13. Mai 1909, dem Geburtstag Maria-Theresias, vor dem Westbahnhof enthüllt. Heute befindet es sich am Europaplatz. Initiatoren waren ehemalige Soldaten des Infanterieregiments Nr. 49, die den „Hesser-Denkmal-Bund“ gegründet hatten und fleißig Spenden sammelten. Einen Teil der Kosten übernahm die Stadt Wien unter

³²⁹ Das interessante Blatt, Wien, 26.02.1903, S. 9.

Bürgermeister Dr. Karl Lueger.

Ein 17m hoher Obelisk bildet das Zentrum des Hesser-Denkmals. An dessen Basis über der Sockelzone fand die realistisch gestaltete Hauptfigurengruppe ihren Platz. Fähnrich Hesser hält in einer Hand die Regimentsfahne, die andere umschließt den gezückten Säbel; zu seinen Füßen kniet ein verwundeter Kamerad. An der Rückseite setzte der Künstler einen Löwen in Szene, der über erbeutete, französische Trophäen schreitet.

Die Inschrift auf der Vorderseite lautet:

„Zur Erinnerung an die Waffentaten des niederösterreichischen Infanterieregiments Nr. 49, insbesondere an das Gefecht in der Schwarzen Lacken-Au am 13. Mai 1809. Mit Gott zum Sieg!“

Die Inschrift auf der Rückseite weist die Stifter aus:

„Errichtet unter der glorreichen Regierung SR. Majestät des Kaisers Franz Josef I. im Jahre 1909 von den ehemaligen Angehörigen des Mannschaftsstandes, unterstützt vom Offiziers-Korps des k. u. k. Infanterieregiments Freiherr von Hess Nr. 49 sowie von der k. k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien unter Bürgermeister Dr. Karl Lueger.“³³⁰

Vergleichbar mit dem Deutschmeister-Denkmal ist die architektonische Zentrierung in Form eines Obeliskens, die realistische Bewegtheit der Skulpturen, die Ausrichtung auf eine



Abb. 114: Franz Seifert, Kriegerdenkmal Deutsch-Wagram, Zur 100. Wiederkehr der Schlacht von Aspern, 1909.

Hauptschauseite, das Motiv des kampfbereiten Fahnenträgers und die Betonung des Aspekts der Kameradschaft als Tugend des Kriegers.

Als wichtigsten gestalterischen Unterschied erachte ich, dass auf der Denkmalspitze die Kaiserkrone platziert wurde. Der Hesser-Fahnenträger musste mit einer Positionierung an der Basis des Obeliskens Vorlieb nehmen – die hierarchische, gesellschaftliche Ordnung war wieder hergestellt.

Die Inschriften zeigen, dass die Initiatoren einen Erklärungsbedarf sahen, wem das Denkmal gewidmet ist und auf welches historische Ereignis es verweist. Die Rückseite nennt an erster Stelle Kaiser Franz Joseph I.,

³³⁰ Kristan 1998, S. 137-140.

unter dessen Herrschaft das Monument errichtet wurde, erst an letzter Stelle wird Bürgermeister Lueger erwähnt.

Im Jahr 1909 feierte Österreich die 100jährige Wiederkehr des ersten Sieges über Napoleon in der Schlacht von Aspern. Im Laufe dieses Gedenkjahres kam es zur Enthüllung weiterer Kriegerdenkmäler u.a. am 04. Juli 1909 in Deutsch-Wagram. Das Monument (Abb. 114) wurde vom Bildhauer Franz Seifert entworfen. Auf der Spitze eines abgestumpften Obeliskens zierte ein einköpfiger Adler die Denkmalspitze. Auf einem Postament davor verweist ein tödlich getroffener Soldat auf die Gefallenen. Neben dieser Symbolfigur des Kriegstodes hält ein Soldat die lebhaft wehende Fahne mit beiden Händen fest; das Motiv des Fahnenträgers des Deutschmeister-Denkmal wurde aufgenommen und weiter tradiert.

21. Das Deutschmeister-Denkmal und der Historismus:

Politische Intentionen kamen im Historismus durch die Wahl eines gezielt gewählten, historischen Stils zum Ausdruck; man spricht von der *„politischen Verfügbarmachung historischer Stile.“* Die Stile standen symbolisch für eine spezifische Weltordnung und Weltanschauung. Der Neobarock kann als Versuch der Propagierung der neoabsolutistischen Herrschaftsform betrachtet werden. Der Klassizismus wird dem humanistisch gebildeten Bürgertum zugewiesen.³³¹

Vollkommen eindeutig und ohne jede Ausnahme war diese vereinfachende Zuordnung nie. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts verschwimmen die Grenzen weiter. Stile werden zu frei verfügbaren Möglichkeiten. Jeder konnte sich daran bedienen und sie kombinieren - wichtiges Kriterium stellten die finanziellen Ressourcen dar. Sie bestimmen letztendlich welche Materialien zum Einsatz kamen und wie aufwändig sie verarbeitet wurden.³³²

Wolfgang Häusler definiert Historismus wie folgt:

„Historismus ist auch die erste Erscheinungsform der Moderne, die nach dem revolutionären Bruch mit der bisherigen Geschichte auf der Suche nach Kontinuität ist: Noch scheut sich der Fortschritt, dem Medusenhaupt der Zukunft ins Antlitz zu sehen, und blickt im Verlangen nach Sicherheit und Bestätigung zurück in die Vergangenheit. Revolutionäre und konservative Elemente zugleich bedingen also Spannung und Ambivalenz der Schöpfungen historistischer Kunst und ihrer Darstellung geschichtlicher Stoffe.“

³³¹ Lurz 1985, S. 38, 179, 182.

³³² Lurz 1985, S. 184.

*Früher und sensibler als politische Programme offenbaren Werke der Kunst die Krise ihrer Zeit.*³³³

Das Budget des Deutschmeister-Denkmal erlaubte eine aufwändige Gestaltung. Stilistisch kombiniert der Bildhauer Johannes Benk neobarocke Bewegtheit und Pathos mit modernen realistischen Zügen. Alle Figuren spannte er in ein klares Gesamtkonzept ein. Im Jahr 1910 wurde von Franz Rieger, k.u.k. Feldmarschallleutnant, besonders die *„schöne Durchbildung aller Stücke der Kleidung und Rüstung“* und *„die schöne Symmetrie“* lobend hervorgehoben.³³⁴

Die Aussage Riegers verdeutlicht, dass zur Entstehungszeit die naturalistische Wiedergabe der Figuren und Gegenstände geschätzt wurde sowie die Harmonie der Gesamtkomposition. Das Deutschmeister-Monument knüpfte bewusst an eine etablierte Formsprache der Denkmalkultur an. Es stellt sich die Frage, warum dieses traditionellen Darstellungsformen und Stilistika für die Initiatoren des Denkmals attraktiv erschienen?

Die neobarocke Formsprache transportierte in früheren Ringstraßen-Denkmalern den Machtanspruch der politischen Führungselite, z.B. beim Maria-Theresia-Denkmal. Die Christlichsoziale Partei mit ihrem Bürgermeister Dr. Karl Lueger als Hauptstifter des Deutschmeister-Monuments war daran interessiert, die gesellschafts-politischen Strukturen der Stadt festzuschreiben. Die retrospektive Gestaltung und die Monumentalität des Deutschmeister-Denkmal wurden bewusst gewählt, um eine Verbindung zu den älteren Ringstraßen-Monumenten herzustellen. Die etablierte Formsprache der früheren Machthaber wurde auf die neue politische Elite übertragen und für diese nutzbar gemacht. Als neuer Aspekt trat die klare Lesbarkeit, d.h. die Volksverständlichkeit, hinzu.

Das Deutschmeister-Denkmal wurde als Volksdenkmal konzipiert. Ziel war eine Akzeptanz von großen Teilen der Bevölkerung, das setzte voraus, sich einer vertrauten Formalistik zu bedienen. Im Deutschmeister-Denkmal kam zum Machtanspruch ein pädagogischer Aspekt hinzu. Die formale Konzeption unterstützte die Informationsübertragung zum Betrachter.

Maria Pötzl-Malikova bezeichnet das Deutschmeister-Denkmal als *„das bedeutendste Werk“* der späten Entwicklung der Ringstraßen-Plastik, als *„als das letzte Glied der Denkmaltradition des 19. Jahrhunderts“*, als der Naturalismus bereits selbst zur Tradition geworden war. Sie beurteilt die stilistische Ausführung des Monuments wie folgt:

³³³ Häusler 1991, S. 24.

³³⁴ Rieger 1910, S. 60.

„[...] genrehafte Ausführlichkeit in der Schilderung der Szenen, Genauigkeit in den Einzelheiten, eine „weichere“ Modellierung und eine Sprengung des Umrisses. Ein von der Tradition abweichender Zug ist auch die „Reliefhaftigkeit“ der Gesamtkomposition.“³³⁵

22. Adolf Hildebrands „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“:

Die Tendenz zur Reliefhaftigkeit in der Bildhauerei wurde von Adolf von Hildebrand in seiner Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ propagiert. Darin fächert er die Bildhauerei kunsttheoretisch auf und gibt anderen Künstlern ein praxisorientiertes Grundkonzept dieser Kunstgattung.³³⁶

Adolf von Hildebrand (1847-1921) zählte um 1900 zu den bedeutendsten Bildhauern Deutschlands, der unter anderem von Heinrich Wölfflin sehr geschätzt wurde. Wölfflin stellte ihn künstlerisch mit August Rodin auf eine Stufe.³³⁷

Nach seiner ersten bildhauerischen Grundausbildung in Nürnberg, arbeitete Hildebrand 1866 im Atelier von Caspar von Zumbusch in München, mit dem er anschließend nach Italien reiste. Dort erfuhr er seine prägendsten künstlerischen Einflüsse. Die Städte Italiens – Rom, Neapel und Florenz – wurden seine wichtigsten Inspirationsquellen, ergänzend kam der Einfluss der Berliner Bildhauerschule hinzu. In der deutschen Hauptstadt Berlin hielt er sich ab 1868 auf. Im Mai 1874 übersiedelte Hildebrand nach San Francesco di Paola. Er hatte ein aufgelassenes Kloster als Atelier erworben. Italien wurde endgültig seine künstlerische Heimat.³³⁸

Hildebrand orientierte sich weiterhin vornehmlich an der Bildhauerei Italiens, wogegen die meisten Bildhauer seiner Zeit Paris präferierten.³³⁹

In „Das Problem der Form“ bezeichnete er die Plastik und die Malerei als imitative Künste, dabei sei nicht die Idee die entscheidende Basis, sondern das Erkennen und die Vorstellung von Raum und Form. In seiner Schrift machte er sich Gedanken über *„das Verhältnis der Form zur Erscheinung und seine Konsequenzen für die künstlerische Darstellung.“³⁴⁰*

Grundsätzlich unterschied Hildebrand zwei Wahrnehmungsarten des menschlichen Auges. Der Blick aus der Ferne auf ein Kunstwerk eröffnet dem Betrachter ein zweidimensionales

³³⁵ Pötzl-Malikova 1976, S. 23-24.

³³⁶ Schrift erstmals 1893 veröffentlicht, endgültige Fassung 1903, Daten aus: Braunfels-Esche 1980, S. 24.

³³⁷ Hass 1984, S. 9.

³³⁸ Hass 1984, S. 9-21.

³³⁹ Dolinschek 1989, S. 115.

³⁴⁰ Hildebrand 1901, S. 13.

Bild. Tritt dieser näher heran, übernehmen die Einzelelemente die Dominanz, die durch die Bewegungen der Augen verbunden werden. Hildebrand nennt dies das „Form-Sehen“.³⁴¹

*„Stellen wir nun die zwei Extreme der Sehtätigkeit sich gegenüber, so bedeuten sie zwei Arten reiner Sehtätigkeit. Das ruhig schauende Auge empfängt ein Bild, welches das Dreidimensionale nur in Merkmalen auf einer Fläche ausdrückt, in der das Nebeneinander gleichzeitig erfasst wird. Dagegen ermöglicht die Bewegungsfähigkeit des Auges, das Dreidimensionale vom nahen Standpunkt aus direkt abzutasten und die Erkenntnis der Form durch ein zeitliches Nacheinander von Wahrnehmung zu gewinnen.“*³⁴²

Diesen beiden, von Hildebrand propagierten Gesetzmäßigkeiten des menschlichen Sehens, scheint sich Benks Deutschmeister-Denkmal verpflichtet zu fühlen.

Die Hauptschauseite ist im Gesamtarrangement wie ein Relief auf die Wahrnehmung als zweidimensionales Bild hin konzipiert. Tritt der Betrachter näher heran, gewinnen die einzelnen Komponenten an Eigenleben und Dreidimensionalität; sie laden, durch die detailgenaue Ausformung, zur näheren Begutachtung ein. Die Reliefs sind dabei, durch ihre Anbringung auf eine gebogene Grundfläche, so konzipiert, dass sich die einzelnen Figurengruppen, von seitlichen Blickpunkten aus, nicht überlagern, sondern einzeln als vollplastische Figuren im Spiel von Licht und Schatten betrachtet werden können. Diese zweifache Lesart einzelner Gestaltungselemente findet sich bei Hildebrand:

*„In dieser Doppelrolle, welche in einer Raumwirkung für's Ganze und für's Einzelne besteht, erkennen wir aber die künstlerische Verknüpfung des Ganzen und Einzelnen – die Gelenke der Erscheinung als eines künstlerischen Organismus. Wir erkennen auf diese Weise die Möglichkeit eines Zusammenhangs und einer Einheit in einem Bilde, die mit dem Zusammenhange der Natur als organische Einheit oder als Einheit eines Vorganges nichts zu thun hat. Es ist dieser Zusammenhang das spezielle Eigentum der bildenden Kunst, und er liegt deshalb meistens ausserhalb des Verständnisses der Laien.“*³⁴³

Hildebrand vertrat die Ansicht, dass es die Aufgabe des Bildhauers sei, Skulpturen zu schaffen, die der Wahrnehmungsfähigkeit des Auges entsprechen:

*„So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung, erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.“*³⁴⁴

³⁴¹ Hildebrand 1901, S. 19.

³⁴² Hildebrand 1901, S. 20.

³⁴³ Hildebrand 1901, S. 47.

³⁴⁴ Hildebrand 1901, S. 89.

Hildebrands Schrift lieferte den Bildhauern klare Anregungen, wie sie dreidimensionale Objekte für das menschliche Auge aufbereiten können. Dafür propagierte er im Freien das Silhouettebild, das aus großer Entfernung seine Wirkung entfaltet.

*„Das klare Silhouettbild ist das weitragendste Gegenstandsbild. Es ist ausserdem für die Bronze ein notwendiges Erfordernis, [...]“*³⁴⁵

Die Bekrönungsfigur des Deutschmeister-Denkmal ist ein solches bronzenes Silhouettebild, das von Johannes Benk auf eine zweidimensionale Fernwirkung hin entworfen wurde. Der formale Aufbau des Deutschmeister-Denkmal mit seiner klaren horizontalen und vertikalen Gliederung lässt ebenfalls auf eine Beeinflussung durch Hildebrands schließen:

*„Alles, was in derselben horizontalen oder derselben senkrechten Lage sich befindet, ist deshalb in der uns natürlichen Sehrichtung und einigt sich naturgemäss für den Blick. Alles, was im Kunstwerk so erscheint, giebt deshalb dem Gesamtbau der Erscheinung die Festigkeit.“*³⁴⁶

Die Einbeziehung der architektonischen Rahmenbedingungen, die Abstimmung von Figur, Reliefs, Sockel und umgebenden Raum waren für Hildebrand wichtig. All diese Faktoren lassen sich am Deutschmeister-Denkmal ablesen, zum Beispiel der Aspekt der farblichen Gestaltung. Hildebrand propagiert, um Harmonie zu erzielen, die Farbe der umgebenden Gebäude bei der Konzeption eines freistehenden Denkmals zu berücksichtigen.³⁴⁷

Architekt Anton Weber, der für das architektonische Grundgerüst und die Gestaltung der Umrahmung verantwortlich zeichnet, wählte Konopischer Granit für den Sockel und den Obelisk. Damit erzielte er eine Farbharmonie zwischen der dahinter liegenden Rossauer Kaserne und dem Deutschmeister-Monument. Das Denkmal wurde exakt auf die Mitte der Kaserne ausgerichtet. Die Hintergrundfolie und das davor platzierte Denkmal gehen eine harmonische Symbiose ein.

23. Zusammenfassung – Deutschmeister-Denkmal:

Adolf von Hildebrand formulierte aus, was ein Kunstwerk von der Natur unterscheidet:

*„So ist denn das Kunstwerk ein abgeschlossenes, für sich und in sich beruhendes Wirkungsganzes und stellt dieses als eine für sich bestehende Realität der Natur gegenüber.“*³⁴⁸

³⁴⁵ Hildebrand 1901, S. 90.

³⁴⁶ Hildebrand 1901, S. 68.

³⁴⁷ Hildebrand 1901, S. 73.

³⁴⁸ Hildebrand 1901, S. 41.

Bildhauer Johannes Benk setzte sein Deutschmeister-Denkmal in einem klar konzipierten Wirkungsganzen um. Drei horizontalen Zonen ordnete er drei Themenkreise zu. In den Reliefdarstellungen der Sockelzone findet der Kampf des Soldaten, Mann gegen Mann, statt. Soldaten sterben; die vollplastischen Reliefs zeigen das soldatische Handwerk.

In den skulpturalen Figurengruppen, dem „Grenadier von Landshut“ und dem „Treuen Kameraden“, wird das Sterben der Gefährten veranschaulicht; der Tod wird individuell greifbar. Die Skulpturengruppen beruhen auf konkreten historischen Ereignissen der Regimentsgeschichte. Auf einer weiteren Bedeutungsebene symbolisieren die Figuren in allegorischer Form abstrakte Werte. Sie stehen für Opferbereitschaft und Waffenbrüderschaft bzw. Nächstenliebe. Sie schaffen Mythen, fördern ein bestimmtes historisches Erinnern und liefern den Betrachtern Identifikationsmuster. Der Kriegstod wird mit einer, auf christlichen Grundwerten beruhenden, Sinnggebung unterlegt. Es wird nicht nur gestorben, sondern gestorben für etwas. „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“, die Inschrift der Rückseite, liefert die notwendige Legitimation.

Die Reliefs betonen den Aspekt des Kampfes des Soldaten. Die skulpturalen Gruppen wenden sich an die Gefühlsebene; kurz gesagt: Gefühl statt Intellekt. Der Betrachter wird aufgefordert mit den Figuren zu leiden, sie zu bewundern und letztendlich ihnen nachzueifern. Um diese Botschaft vermitteln zu können, war eine klare Lesbarkeit des Denkmals notwendig. Die einfachen Aussagen erfordern keine kunsthistorische Vorbildung, um sie entschlüsseln zu können. Diese Volksverständlichkeit markierte ein Hauptanliegen der Stifter. Sie lehnten daher den Sieger-Entwurf der Denkmal-Konkurrenz aus dem Jahre 1903 von Hans Bitterlich ab. Das Modell des Künstlers hatte mit allegorischen Figuren gearbeitet, die nicht für jedermann lesbar gewesen wären.

Die einfache, klare Aussage des Denkmals setzt sich in einer schnörkellosen, formalen Umsetzung fort. Die Figuren sind in eine symmetrische Dreieckskomposition eingefügt. Franz Rieger spricht 1910 von der „*symbolischen Gleichwertigkeit*“, die durch die symmetrische Darstellung in den Werten, Opfermut und Kameradschaft, ausgedrückt wird.³⁴⁹ Ein weiteres Indiz für die Volksverständlichkeit des Monuments ist das Fehlen ausführlicher Inschriften.

Das Deutschmeister-Denkmal mündet in einer einzelnen, männlichen Figur, dem Fahnenträger. Eine überzeitliche Idealfigur des Wiener Soldaten. Kampf und Tod scheinen ausgelöscht durch diese Figur – er steht für ewig währenden Ruhm über den Tod hinaus.

³⁴⁹ Rieger 1910, S. 60.

Stefan Riesenfellner formuliert zum Thema Kriegstod und Unsterblichkeit:

*„In den Denkmälern fließen diese Mythen mit religiösen Motiven zusammen und erstarren zu Monumenten der Verdrängung – gegen den Tod werden die symbolischen Kollektiv-Körper der Toten aufgerichtet und die symbolischen Doppelgänger der Soldaten stehen für ihre imaginierte Unsterblichkeit. In diesen Totempfählen der militärischen Moderne verklärt sich die Gewalt, der Krieg löst sich in der Aura imaginären Heldentums auf.“*³⁵⁰

Der männliche Ideal-Held ist in einer Weise in Szene gesetzt, dass sich möglichst viele Männer mit ihm identifizieren können. Er spiegelt einen universellen Helden; jeder könnte zu diesem Helden werden – wenn er sich entsprechend des geforderten Tugendkataloges verhält. Eine einfache Argumentationskette wird dieser Simplifizierung zu Grunde gelegt: Zuerst muss sich Mann ehrenvoll verhalten, dann erhält er als Belohnung ewigen Ruhm und eine schöne Frau, dargestellt in der idealtypischen Vindobona. Die Stadt ehrt ihre Söhne, die Frau verehrt den Geliebten. Sie blickt bewundernd zu ihm auf. Die gesellschaftlichen Verhaltensnormen sind von beiden Geschlechtern einzuhalten.

Die Vindobona repräsentiert als zentrale Figur an der Hauptschauseite die Stadt Wien und ein Idealbild der Frau. Formal verbindet sie die einzelnen Zonen des Denkmals miteinander. Über ihren ausgestreckten Arm, mit dem sie dem Fahnenträger den Lorbeerkranz reicht, stellt sie die Verbindung zur Bekrönungsfigur her.

Neben der pädagogischen Funktion des Denkmals, die sich an die Bevölkerung wendet, weisen die Darstellungen eine Argumentationsebene auf, die sich an die Soldaten selbst richtet. Es geht um die Zusammengehörigkeit unter den Soldaten. Einer hilft dem anderen, ohne Ansehen von Stand und nationaler Zugehörigkeit. Die gegenwärtigen Soldaten, die in der Vergangenheit gefallenen Kameraden sowie zukünftige Generationen – alle sind Teil eines Kollektivs, Teil des Deutschmeister-Regiments. Ihr Opfertod ermöglicht das Überleben des Vaterlandes, die Pflichterfüllung wird mit Sinn unterlegt. Die Todesbereitschaft wird belohnt.³⁵¹

Diese Sinnggebung des Kriegstodes wird immer von den Überlebenden oder künftigen Generationen festgeschrieben, im Sinne deren Weltanschauung wird der Tod des Soldaten vereinnahmt, z.B. als Akt der Pflichterfüllung oder Opfer für die Volksgemeinschaft.³⁵²

In Kriegerdenkmälern kehren bestimmte Formen, wie der Löwe, der Adler, Trophäen oder der Lorbeerkranz immer wieder. Die Auswahl und ihre stilistische Umsetzung beeinflussen,

³⁵⁰ Riesenfellner 1994, S. 1.

³⁵¹ Riesenfellner 1994, S. 5.

³⁵² Seidl 1992, S. 8.

nicht nur die ästhetische Wirkung; sie sind Teil der politischen und geschichtlichen Aussage des Monuments. Die Erinnerung an die Vergangenheit wird genutzt, um damit die Gegenwart zu legitimieren.³⁵³

Das führt schließlich zurück zur zentralen These von Wolfgang Häusler: „*Früher und sensibler als politische Programme offenbaren Werke der Kunst die Krise ihrer Zeit.*“³⁵⁴

Offenbaren sich im Deutschmeister-Denkmal Krisen Wiens um 1900? Die Gemeinde Wien fungierte erstmals in der Geschichte, als Hauptstifter eines monumentalen Denkmals an der Wiener Ringstraße. Bürgermeister Dr. Karl Lueger stand der Stadt Wien als Hauptstifter vor. Innerhalb von wenigen Jahren schaffte er den Aufstieg an die Spitze der k.u.k. Reichs- und Residenzstadt Wien, doch seine Macht wurde bedroht. Eine neue politische Kraft im Lande, die Sozialdemokratie unter Viktor Adler, strebte danach die Christlichsozialen abzulösen.

Denkmäler dienten Dr. Lueger als Propagandamittel, um dauerhaft bürgerliche Werte an die Bevölkerung zu vermitteln. Wie die Soldaten, sollten auch die Bürger ohne Ansehen von Rang, Stand und Nationalität für einander einstehen und sich in die bestehenden, bürgerlichen Gesellschaftsstrukturen einfügen.

Lueger nutzte Monumente, um Werbung für die eigene Person zu machen. Auf der Votivtafel an der Seite der Maria-Theresien-Straße des Deutschmeister-Denkmal steht der Name des Bürgermeisters Dr. Karl Lueger an erster Stelle. An der Hauptschauseite repräsentiert die Vindobona die „Luegerstadt“ Wien.

Die gesellschaftliche Krise offenbart sich im Deutschmeister-Denkmal in der formalen Darstellung der Vindobona und des Fahnenträgers. Sie repräsentierten das Festhalten an einer bürgerlichen Gesellschaft, die dem Mann die Zuständigkeit für außerhäusliche Aktivitäten zuschrieb und der Frau die „von Gott gegebene“ Rolle der Mutter und Haushälterin. Eine retrospektive Idealvorstellung, die nicht mehr der Realität am Beginn des 20. Jahrhunderts entsprach.

Zeigt das Deutschmeister-Denkmal auch eine Krise der österreichischen Armee? Der letzte große Krieg gegen Preußen lag 40 Jahre zurück, seither mussten sich die Deutschmeister in keinem großen Gefecht mehr beweisen.

Zur Entstehungszeit war das Deutschmeister-Regiment in Wien äußerst beliebt. Unterschiedliche ethnische und nationale Bindungen blieben in der k.k. Armee

³⁵³ Menkovic 1999, S. 3.

³⁵⁴ Häusler 1991, S. 24.

ausgeblendet. Im Kaiserreich Österreich sah die Situation anders aus. Die Ausgaben für die Armee stiegen ständig. Die Nationalitäten begannen auseinander zu strömen. Innerhalb des Militärs wurde die Kameradschaft gefördert, mittels des Deutschmeister-Denkmal sollte dieses Gefühl auch auf die Betrachter einwirken.

Das Deutschmeister-Regiment war dazu prädestiniert, als Aushängeschild zu fungieren und an das Zusammengehörigkeitsgefühl zu appellieren. Als kleinster gemeinsamer Nenner wurde nicht die Zugehörigkeit zum österreichischen Kaiserreich betont, sondern zur k.u.k. Reichs- und Residenzstadt Wien. Das Deutschmeister-Denkmal betont den Lokalpatriotismus. Das Kaiserhaus erhält nur einen bescheidenen Ehrenplatz an der Rückseite des Denkmals in Form des Medaillons für Erzherzog Eugen, dem gegenwärtigen Regimentsführer der Deutschmeister.

Der Bildhauer Johannes Benk wählte für die formale Umsetzung des Denkmals eine realistische Formensprache, die er mit neobarockem Pathos kombinierte. Sein ausgeführtes Werk zeigt stilistisch eine Beeinflussung durch die Schrift Adolf von Hildebrands „Das Problem der Form“. Benk konzipierte sein Werk auf zwei Sehfähigkeiten des menschlichen Auges. Aus der Ferne kann der Betrachter das Denkmal als Gesamtbild wahrnehmen. Aus der Nähe betrachtet übernehmen die einzelnen Figuren die Dominanz. Hildebrand nannte es das „Form-Sehen“. In der Sockelzone entwickelte Benk in den Reliefs seine künstlerischste Eigenleistung. Er konzipiert die Reliefs sowohl als Gesamtbild bzw. als vollplastische Figuren mit Eigenleben. Das Spiel von Licht und Schatten bezieht er in die Komposition mit ein. In der realistischen Umsetzung der Kampfszenen orientierte er sich an der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts.

Die Wiener Ringstraße erhielt mit dem Deutschmeister-Denkmal das erste Monument, das keiner historischen Einzelperson gewidmet war, sondern einem Kollektiv – dem Deutschmeister-Regiment. Erstmals bekrönte ein „unbekannter Soldat“ die Spitze eines monumentalen Denkmals. Die Wertigkeit des Standorts spiegelt sich in der aufwändigen Umsetzung; mehr als 300.000 Kronen wurden investiert, den größten Anteil spendeten die Bürger Wiens. Die späthistoristische Gestaltung stellt eine Verbindung her zu früheren Denkmälern der Ringstraße und deren Bedeutungsgehalt bzw. Machtanspruch. Das

Deutschmeister-Denkmal setzt die Formsprache in einen neuen Kontext. Übernommen wurde aus älteren Monumenten, um es mit Pierre Bordieu zu sagen, „der Habitus“.³⁵⁵

Die Harmonie der Einzelkomponenten des Deutschmeister-Denkmals setzt sich in der Konzeption des architektonischen Rahmens durch Anton Weber fort. Sockel und Obelisk wurden aus Konopischter Granit hergestellt. Der Stein nimmt durch die rötliche Farbe eine Verbindung zur Rossauer Kaserne im Hintergrund auf. Einen Kontrapunkt setzt die moderne Umrahmung sowohl durch ihre Funktion als Abgrenzung nach außen als auch durch ihren hellen Grundton. Harmonie und Kontrast gehen ein Wechselspiel zueinander ein und setzen Akzente. Auf Wunsch der Stifter musste der Architekt an der Rückseite zwei Votivtafeln in die Umzäunung einfügen.

Beim Deutschmeister-Denkmal selbst wurde auf ausführliche Inschriften verzichtet. Die Figuren sprechen eine klare, verständliche Sprache. Die Initiatoren wollten jedoch nicht darauf verzichten, ihre Namen zu verewigen. Der demokratische Aspekt des Monuments wird durch die Anbringung der Votivtafeln aufgehoben. Die Kommandanten der Deutschmeister, die „Besten der Besten“ und die Stifter werden genannt.

Neben allen politischen, sozialgeschichtlichen und historischen Aspekten stellt das Monument das Werk eines Künstlers dar (Abb. 115); das Hauptwerk des Bildhauers Johannes Benk.

„Last but not least“ ist das Deutschmeister-Denkmal vielen tausendenden Soldaten gewidmet, die im Kampf ihr Leben verloren – „Mit Gott für Kaiser und Vaterland“.



Abb. 115: Zeichnung Johannes Benk und sein Deutschmeister-Denkmal, Titelblatt, „Die Neue Zeitung“, 14.03.1914, anlässlich des Todes des Bildhauers am 12.03.1914.

³⁵⁵ Pierre Bourdieu, Die Regeln der Kunst, Frankfurt am Main 2001 und Pierre Bourdieu, Praktische Vernunft, Zur Theorie des Handelns, Frankfurt am Main 1998.

24. Literaturliste:

Ackerl 1994

Isabella Ackerl, Walter Kleindel (Hg.), Die Chronik Österreichs, Wien 1994.

Bauer 1992

Franz J. Bauer, Gehalt und Gestalt in der Monumentalsymbolik. Zur Ikonologie des Nationalstaats in Deutschland und Italien 1860-1914, München 1992.

Berchtold 1967

Klaus Berchtold (Hg.), Österreichische Parteiprogramme 1868-1966, Wien 1967.

Berger 1998

Günther Berger, Bürgermeister Dr. Karl Lueger und seine Beziehungen zur Kunst, Frankfurt am Main 1998.

Bergmann 2010

Birgit Bergmann, Der Kranz des Kaisers. Genese und Bedeutung einer römischen Insignie, Berlin 2010.

Bloch 1977

Peter Bloch, Vom Ende des Denkmals, in: Festschrift für Wolfgang Braunfels, Tübingen 1977, S. 25-30.

Braunfels-Esche 1980

Sigrid Braunfels-Esche, Reliefs und Reliefauffassung von Adolf von Hildebrand, in: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Reliefs, Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Münster 1980, S. 23-34.

Bruckmüller 1996

Ernst Bruckmüller, Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse, Wien 1996.

Bruckmüller 2001

Ernst Bruckmüller, Österreich „An Ehren und an Siegen reich“, in: Monika Flacke (Hg.), Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama, München-Berlin 2001.

Csendes 1981

Peter Csendes, Geschichte Wiens, Wien 1981.

Czeike 1975

Felix Czeike, Wiener Bürgermeister. Eine Geschichte der Stadt Wien, Wien-München 1975.

Demel 1999

Bernhard Demel, Der Deutsche Orden und das Regiment Hoch- und Deutschmeister von 1695 bis 1918. Überblick und neue Erkenntnisse, in: Deutschmeisterbund (Hg.), 300 Jahre Regiment Hoch- und Deutschmeister 1696-1996. Beiträge zur österreichischen Militärgeschichte, 2. erweiterte und verbesserte Aufl., Wien 1999, S. 13-45.

Diem 1995

Peter Diem, Die Symbole Österreichs, Zeit und Geschichte in Zeichen, Wien 1995.

Dolinschek 1989

Ilse Dolinschek, Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Secession von 1898-1910, Beiträge zur Kunstwissenschaft Bd. 30, München 1989.

Ehalt 2003

Hubert Christian Ehalt, Vorwort des Reihenherausgebers, in: Hannes Stekl und Elena Mannová (Hg.), Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich, Wien 2003, S. 7-13.

Ehmer 1986

Josef Ehmer, Wiener Arbeitswelten um 1900, in: Hubert Ch. Ehalt, u.a. (Hg.), Glücklich ist, wer vergißt...? Das andere Wien um 1900, Wien-Köln-Graz 1986, S. 195-214.

Frodl 1991

Gerbert Frodl, Einleitung, in: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815-1894), Ausst.Kat., Wien 1991, S. 6-8.

Frodl 1996

Gerbert und Marianne Frodl, Von der Vergangenheit zur Geschichte, Aspekte der Malerei des Historismus, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Bd. 1, Wien 1996, S. 137-149.

Güse 1980

Sabine Kricke-Güse, Ernst-Gerhard Güse, Einleitung, in: Ernst-Gerhard Güse (Hg.), Reliefs, Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Münster 1980, S. 13-18.

Hanisch 2005

Ernst Hanisch, Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1890-1990. Der lange Schatten des Staates, Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 2005.

Hardtwig 1978

Wolfgang Hardtwig, Traditionsbruch und Erinnerung. Zur Entstehung des Historismusbegriffs, in: Michael Brix, Monika Steinhauser (Hg.), Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland, Lahn-Gießen 1978, S. 17-27.

Hass 1984

Angela Hass, Adolf von Hildebrand, Das plastische Portrait, München 1984.

Häusler 1991

Wolfgang Häusler, „Die Zeit steht! – Ihr vergeht!“ Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewußtsein in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815-1894), Ausst.Kat., Wien 1991, S. 23-44.

Hein 1996

Dieter Hein, Bürgerliches Künstlertum. Zum Verhältnis von Künstlern und Bürgern auf dem Weg in die Moderne, in: ders., Andreas Schulz (Hg.), Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 102-117.

Hellmer 1900

Edmund Hellmer, Lehrjahre in der Plastik, Wien 1900.

Helperstorfer 1985

Irmgard Helperstorfer, Die Frauenrechtsbewegung und ihre Ziele, in: Die Frau im Korsett. Wiener Frauenalltag zwischen Klischee und Wirklichkeit 1848-1920, Ausst.Kat., 88. Sonderausstell. des Historischen Museums der Stadt Wien, Hermesvilla, 14.04.1984 – 10.02.1985, S. 21-29.

Hess 1975

Günther Hess, Allegorie und Historismus. Zum „Bildgedächtnis“ des späten 19. Jahrhunderts, in: Hans Fromm u.a. (Hg.), Verbum et Signum, Bd.1, Beiträge zur mediavistischen Bedeutungsforschung, München 1975, S. 555-591.

Hevesi 1903

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

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des K.K. österr. Museums für Kunst und Industrie, IX, Jg. 1906, S. 664-665.

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, Altkunst – Neukunst, Wien 1894-1908, Wien 1909.

Hildebrand 1901

Adolf Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1901.

Hoffmann-Curtius 1991

Kathrin Hoffmann-Curtius, Opfermodelle am Altar des Vaterlandes seit der Französischen Revolution, in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, S. 57-92.

Hofmann 1906

Albert Hofmann, Entwerfen, Anlagen und Einrichtung der Gebäude, Handbuch der Architektur, 4. Teil, 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen, Heft 2b: Denkmäler, II. Denkmäler mit architektonischem oder vorwiegend architektonischem Grundgedanken, Stuttgart 1906.

Holsten 1976

Siegmar Holsten, Allegorische Darstellungen des Krieges 1870-1918. Ikonologische und ideologiekritische Studien, München 1976.

Jeismann 1970

Michael Jeismann und Rolf Westheider, Wofür stirbt der Bürger? Nationaler Totenkult und Staatsbürgertum in Deutschland und Frankreich seit der Französischen Revolution, in: Reinhart Koselleck, Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 23-50.

K.K. Gewerbeförderungs-Amt 1915

K.K. Gewerbeförderungs-Amt (Hg.), Soldatengräber und Kriegsdenkmale, Wien 1915.

Kapner 1969

Gerhardt Kapner, Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien 1969.

Kapner 1970

Gerhardt Kapner, Freiplastik in Wien, Wien-München 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 Mittig, Volker Plagemann (Hg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik, München 1972, S. 9-17.

Kaps 2009

Wolfgang Kaps, Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg (1664-1732) und das Hoch- und Deutschmeisterregiment, in: URL: http://www.franzludwig.de/wp-content/uploads/2010/02/Spuren_als_HM.pdf/23.09.2011.

Kitlitschka 1987

W. Kitlitschka, Die weibliche Allegorie in der österreichischen Medaillenkunst des Historismus, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 40 (1987), S. 141-158.

Klingenstein 1996

Eva Klingenstein, Ein k.(u.)k. Symbol nationaler Identität: Das Freskenprogramm im Waffenmuseum des Wiener Arsenal, phil. Dipl., Wien 1996.

Kluxen 1989

Wolfgang Kluxen, Denkmäler setzen – Identität stiften, in: Ekkehard Mai und Gisela Schmirber (Hg.), Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 30-32.

Koselleck 1970

Reinhart Koselleck, Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994.

Koselleck 1979

Reinhart Koselleck, Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden, in: Odo Marquard u.a. (Hg.), Identität, München 1979, S. 255-276.

Krasa-Florian 2007

Selma Krasa-Florian, Die Allegorie der Austria. Die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst, Wien-Köln-Weimar 2007.

Kraus 1906

Karl Kraus, Die Fackel Nr. 212, VIII. Jahr, 23. November 1906, in: URL: <http://www.textlog.de/36712.html>/23.09.2011.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900. Bd. IX, Wiesbaden 1980.

Krause 2002

Walter Krause, Die Bauskulptur der Wiener Ringstraße. Plastik und Gesamtkunstwerk, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildende Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, Bd. 5, München-Berlin-London-New York 2002, S. 487-490.

Kristan 1998

Markus Kristan, Denkmäler der Gründerzeit in Wien. I. Innere Stadt, Die Sprache der Denkmäler, in: Stefan Riesenfellner (Hg.), Steinernes Bewußtsein I., Wien-Köln-Weimar 1998, S. 77-165.

Lenman 1992

Robin Lenmann, Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918, Frankfurt-New York 1992.

Lindner 1916

Werner Lindner, Denkmäler für unsere Krieger, 139. Flugschrift des Dürerbundes, München o.J. (1916).

Lurz 1985

Meinhold Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland. Einigungskriege, Bd. 2, Heidelberg 1985.

Lurz 1985b

Meinhold Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland. Befreiungskriege, Bd. 1, Heidelberg 1985.

Lurz 1985c

Meinhold Lurz, Kriegerdenkmäler in Deutschland. 1. Weltkrieg, Bd. 3, Heidelberg 1985.

Maas 1970

Annette Maas, Politische Ikonographie im deutsch-französischen Spannungsfeld, Die Kriegerdenkmäler von 1870/71 auf den Schlachtfeldern um Metz, in: Reinhart Koselleck, Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 195-222.

Mai 1997

Gunther Mai, Denkmäler und politische Kultur im 19. Jahrhundert, in: ders. (Hg.), Das Kyffhäuser-Denkmal 1896-1996. Ein nationales Monument im europäischen Kontext, Köln-Weimar-Wien 1997, S. 9-44.

Ma-Kircher 2011

Klaralinda Ma-Kircher und Karin Winter, Emanzen, Ikonen und andere Frauen, Ausst.Kat., Heft 84, Wien 2011.

Mayer 2004

Kathrin Mayer, Mythos und Monument, Die Sprache der Denkmäler im Gründungsmythos des italienischen Nationalstaates 1870-1915, phil. Diss. (1999), Köln 2004.

Meißner 1987

Brigitte Meißner, Bürgerliche Repräsentation im politischen Denkmal, Bürgermeisterdenkmäler in Stadtrepubliken und Residenzstädten, phil. Diss., Universität Hamburg 1987.

Menkovic 1999

Biljana Menkovic, Politische Gedenkkultur. Denkmäler – Die Visualisierung politischer Macht im öffentlichen Raum, Vergleichende gesellschaftsgeschichtliche und politische Ideengeschichte der Neuzeit, Bd. 12, Wien 1999.

Millenkovich-Morold 1914

Max von Millenkovich-Morold (Hg.), Denkmäler in Wien und Niederösterreich, Wien 1914.

Mühleisen 2005

Hans Otto Mühleisen, Kunst und Macht im politischen Prozess. Prolegomena einer Theorie politischer Bildlichkeit, in: Wilhelm Hofmann, Hans-Otto Mühleisen (Hg.), Kunst und Macht, Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst, Münster 2005, S. 1-17.

Müller 1996

Jürgen Müller, Die Stadt, die Bürger und das Denkmal im 19. Jahrhundert, in: Dieter Hein und Andreas Schulz (Hg.), Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt, München 1996, S. 269-288.

Nicolai 1989

Bernd Nicolai, Das Denkmal und sein Standort, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.), Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 103-109.

Obermaier 1987

Walter Obermaier, Von Daniel Spitzer zu Karl Kraus, Witz und Satire in den letzten Dezennien der Donaumonarchie, in: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880-1916, Glanz und Elend, Ausst.Kat., Schloss Grafenegg, 09. Mai – 26.10.1987, S. 200-205.

Osten 1961

Gert von der Osten, Plastik des 19. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz, Königstein im Taunus 1961.

Perger 1992

Richard Perger, Deutscher Orden, in: Felix Czeike (Hg.), Historisches Lexikon Wien, Bd. 1, Wien 1992, S. 21-22.

Perko 2004

Walter Perko, Der akademische Bildhauer Josef Müllner (1879-1968), Katalogblätter des Rollett-Museums Baden, Nr. 16, Baden 2004.

Poch-Kalous 1970

Margarethe Poch-Kalous, Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Plastik in Wien (Geschichte der Stadt Wien, N.R., Bd. VII/1), Wien 1970.

Podbrecky 1996

Inge Podbrecky, Die Wiener Ringstraße, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Bd. 1, Wien 1996, S. 267-273.

Pötzl-Malikova 1976

M. Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Wiesbaden 1976.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münster-New York-München-Berlin 2008.

Rath 1995

Christa Rath, Regimentsdenkmäler als Symbole für Reichseinheit und militärische Tradition. Eine Wiener Sonderentwicklung in der ausklingenden Monarchie, phil. Dipl., Universität Wien 1995.

Rausch 2006

Helke Rausch, Kultfigur und Nation. Öffentliche Denkmäler in Paris, Berlin und London 1848-1914 (Pariser Historische Studien 70), München 2006.

Reiter

Cornelia Reiter, Der Denkmalkult. Denkmäler als klassenspezifische Manifestationen politischer Gesinnung, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildende Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert, Bd. 5, München-Berlin-London-New York 2002, S. 504-541.

Rieger 1910

Franz Rieger, k.u.k. Feldmarschalleutnant, Das Deutschmeisterdenkmal und die Denkmalkunst in Wien, Wien 1910.

Riegl 1903

Alois Riegl, Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung [1903], in: Artur Rosenauer (Hg.), Alois Riegl, Gesammelte Aufsätze. Klassische Texte der Wiener Schule der Kunstgeschichte, Bd. 5, Wien 1996, S. 139-184.

Riesenfellner 1994

Stefan Riesenfellner, Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur am Beispiel von Kriegerdenkmälern in Graz und der Steiermark von 1867-1934, in: ders. (Hg.), Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart, Wien-Köln-Weimar 1994, S. 1-76.

Rumpler 2005

Helmut Rumpler, Herwig Wolfram (Hg.), Österreichische Geschichte 1804-1914, Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie, Wien 2005.

Sandgruber 1987

Roman Sandgruber, Alltag des Fin de Siècle Wiener Glanz und Elend, in: Das Zeitalter Kaiser Franz Josefs. 2. Teil 1880-1916, Glanz und Elend, Ausst.Kat., Schloss Grafenegg, 09. Mai – 26.10.1987, S. 138-152.

Schlosser 1930

Julius v. Schlosser, Vom modernen Denkmalkultus, in: Vorträge der Bibliothek Warburg 1926-27, Leipzig-Berlin, 1930, S. 1-21.

Schmidt 1980

Rudolf Schmidt, Österreichisches Künstlerlexikon. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wien 1980.

Scolik 1896

Charles Scolik, 200 Jahre Hoch- und Deutschmeister. 30 Autotypen nach photographischen Originalaufnahmen, Wien 1896.

Seidl 1992

Christina Seidl u.a., Wo sind sie geblieben...? Kriegerdenkmäler und Gefallenenehrung in Österreich, Wien 1992.

Spielmann 1989

Jochen Spielmann, Stein des Anstoßes oder Schlußstein der Auseinandersetzung? in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.), Denkmal – Zeichen – Monument. Skulptur und öffentlicher Raum heute, München 1989, S. 110-114.

Stekl 2003

Hannes Stekl, Einleitung: Bausteine nationaler Identität als gesellschaftliche Konstrukte, in: Hannes Stekl, Elena Mannová (Hg.), Heroen, Mythen, Identitäten. Die Slowakei und Österreich im Vergleich, Wien 2003, S. 15-46.

Tacke 1995

Charlotte Tacke, Denkmal im sozialen Raum. Nationale Symbole in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert, Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Bd. 108, Göttingen 1995.

Telesko 1996

Werner Telesko, Der Denkmalkult im 19. Jahrhundert, in: Hermann Fillitz (Hg.), Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, Bd. 1, Wien 1996, S. 251-255.

Telesko 2000

Werner Telesko, Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts als neue Ordnung der Wirklichkeit, in: Moritz Csáky, Peter Stachel (Hg.), Speicher des Gedächtnisses, Teil 1, Wien 2000, S. 229-248.

Telesko 2007

Werner Telesko, Anton Dominik Fernkorns Wiener Erzherzog-Carl-Denkmal als nationale „Bildformel“, in: Wiener Geschichtsblätter 62. Jg. (2007), H. 1, S. 9-28.

Telesko 2010

Werner Telesko, Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien, Wien-Köln-Weimar 2010.

Thieme-Becker 1998

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hg.), Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, 3. Bd, Leipzig 1998, S. 73, 215, 329-330 und 453.

Urbanitsch 1987

Peter Urbanitsch, Politisierung der Massen, in: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880-1916, Glanz und Elend, Ausst.Kat., Schloss Grafenegg, 09. Mai – 26.10.1987, S. 106-118.

Urbanitsch 1987b

Peter Urbanitsch, Krise und Aufbruch, in: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880-1916, Glanz und Elend, Ausst.Kat., Schloss Grafenegg, 09. Mai – 26.10.1987, S. 125-137.

Vancsa 1974

Eckart Vancsa, Zu den „Vaterländischen Historien“ Peter Kraffts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXVII 1974, Wien-Köln-Graz 1974, S. 158-176.

Veltzé 1906

Alois Veltzé, Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 1696-1906, in: Festschrift zur Enthüllung des Deutschmeisterdenkmals, Wien 1906, S. 8-17.

Wagner 1850

Richard Wagner, Das Kunstwerk der Zukunft, Leipzig 1850.

Wandruszka 1987

Adam Wandruszka, Die Habsburgermonarchie von der Gründerzeit bis zum Ersten Weltkrieg, in: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. 2. Teil 1880-1916, Glanz und Elend, Ausst.Kat., Schloss Grafenegg, 09. Mai – 26.10.1987, S. 4-19.

Wappenschmidt 1984

Heinz-Toni Wappenschmidt, Allegorie, Symbol und Historienbild im späten 19. Jahrhundert. Zum Problem von Schein und Sein, München 1984.

Weber 1906

Anton Weber, Denkmale und Brunnen, in: Österr. Ingenieur- und Architekten-Verein (Hg.), Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung, Bd. 2, Wien 1906, S. 467-501.

Wehdorn 2009

Manfred Wehdorn, Freiplastik in Wien 1451-1918, Wiener Schriften zur Kunstgeschichte und Denkmalpflege, Bd. 2, Berlin, München 2009.

Wende 1981

Frank Wende (Hg.), Lexikon zur Geschichte der Parteien in Europa, Stuttgart 1981.

Wenk 1991

Silke Wenk, Nike in Flammen. Gründungsoffer in der Skulptur der Nachkriegszeit? in: Gudrun Kohn-Waechter (Hg.), Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert, S. 193-218.

Wenk 1992

Silke Wenk, Warum ist die (Kriegs-)Kunst weiblich? in: IWK. Mitteilungen des Instituts für Wissenschaft und Kunst, 47. Jg. 1992, Nr. 3, S. 29-38.

Westfeling 1980

Uwe Westfeling, Der Denkmalsbegriff im 19. Jahrhundert, in: Hugo Borger (Hg.), Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, 2. Essay zur Ausstellung der Historischen Museen in der Josef-Haubrich-Kunsthalle 16. 10. 1980 bis 11. Jänner 1981, Köln 1980, S. 150-160.

Wicht 1970

Betka Matschke von Wicht, Zum Problem des Kriegerdenkmals in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Reinhart Koselleck, Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne, München 1994, S. 51-90.

Wunsch 1999

Udo Wunsch, „Die Wiener ihren Deutschmeistern“. Das Deutschmeisterdenkmal in Wien, in: Deutschmeisterbund (Hg.), 300 Jahre Regiment Hoch- und Deutschmeister 1696-1996. Beiträge zur österreichischen Militärgeschichte, 2. erweiterte und verbesserte Aufl., Wien 1999, S. 113-116.

Wunsch 2007

Udo Wunsch, Die Schlacht von Kolin am 18. Juni 1757, in: Deutschmeister Journal 03/07, S. 10-11.

Zauner 1906

Richard Zauner, Die Geschichte des Deutschmeister-Denkmales, in: Festschrift zur Enthüllung des Deutschmeisterdenkmals, Wien 1906, S. 20–89.

Zembylas 2005

Tasos Zembylas, Kunst und Konflikt. Zum Spannungsverhältnis zwischen Kunst und Herrschaft, in: Wilhelm Hofmann, Hans-Otto Mühleisen (Hg.), Kunst und Macht. Politik und Herrschaft im Medium der bildenden Kunst, Münster 2005, S. 74-92.

25. Abbildungsnachweis:

Nr.:	Abbildungen:
01	Veltzé 1906, S. 8.
02	Wiener Stadt- und Landesarchiv, HA-Akten, Kleine Bestände, Schachtel 33, Fundamentierungsplan.
03	Zauner 1906, S. 51.
04	Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 275, Wien, 05.10.1906, Titelblatt.
05	Zauner 1906, S. 56.
06	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, UNIDAM.
07	Rolf Toman, Wien Kunst und Architektur, Köln 1999, S. 231.
08	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
09	Universität Wien, Wiener Ringstraßen-Archiv.
10	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
11	Astrid Herold, Pernitz 2012.
12	Das interessante Blatt, Nr. 39, Wien 27.09.1906, S. 6.
13	Astrid Herold, Pernitz, 07.04.2011.
14	Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte.
15	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
16	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
17	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diathek.
18	Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich – Das 19. Jahrhundert, Bd. 5, Wien 2002, S. 126.
19	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
20	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.
21	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
22	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
23	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
24	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
25	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
26	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
27	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
28	Gerbert Frodl, Verena Traeger, Meisterwerke der Österreichischen Galerie Belvedere Wien, Wien 2003, S. 110.
29	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
30	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
31	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
32	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
33	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
34	Wolfgang Müller-Funk (Hg.), Zeitreise Heldenberg – lauter Helden, Ausst.Kat. NÖ Landesausstellung 2005, Horn und Wien 2005, S. 70.
35	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
36	Zauner 1906, S. 31.
37	Zauner 1906, S. 32.
38	Astrid Herold, Pernitz, 2011.

39	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
40	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
41	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
42	Krause 2002, Abb. 183.
43	Bärbel Stephan, Sächsische Bildhauerkunst- Johannes Schilling, Berlin 1996, S.179.
44	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
45	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
46	Katalog David, Ausstellung Paris Louvre (1989), S. 163.
47	Rubert Feuchtmüller, Ferdinand Georg Waldmüller, 1793-1865, Leben - Schriften - Werke, Wien 1996, S. 119.
48	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
49	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
50	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
51	Universität Wien, Wiener Ringstraßen-Archiv.
52	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte.
53	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
54	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
55	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
56	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Fotothek.
57	Alfred Mell, Die Fahnen des österreichischen Soldaten im Wandel der Zeiten, Wien 1962, Abb. 55.
58	Wien Museum Archiv, Inventar Nr. 49262.
59	Zauner 1906, S. 57.
60	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
61	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
62	Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Diasammlung.
63	URL: http://www.weinheimblog.de/files/2010/12/Krieger-am-Marktplatz.jpg/05.11.2012 .
64	URL: http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Berlin,_Mitte,_Zietenplatz,_Denkmal_General_Schwerin.jpg/12.09.2012 .
65	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
66	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
67	Universität Wien, Wiener Ringstraßen-Archiv.
68	Scolik 1896, Titelseite.
69	Scolik 1896, XXV Adjustierungsbild Offizier und Mannschaft.
70	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
71	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
73	Diem 1995, S. 113.
74	Diem 1995, S. 369.
75	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
76	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
77	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
78	Zauner 1906, S. 71.
79	Riesenfellner 1994, S. 8, Abb. 3.

80	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
81	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
82	Zauner 1906, S. 23.
83	Zauner 1906, S. 23.
84	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
85	Zauner 1906, S.87.
86	Astrid Herold, Pernitz, 2011.
87	Wien Museum Archiv, Inventar Nr. 49624.
88	Wien Museum Archiv, Inventar Nr. 49625.
89	Wien Museum Archiv, Inventar Nr. 49625 (Detail).
90	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
91	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
92	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
93	Das interessante Blatt, Nr. 9, Wien 26.02.1903, S. 7.
94	Universität Wien, Wiener Ringstraßen-Archiv.
95	Das interessante Blatt, Nr. 9, Wien 26.02.1903, S. 7.
96	URL: http://www.habsburg.net/typo3temp/pics/8e974bb6c4.jpg /15.09.2012.
97	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
98	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
99	Wiener Bilder, Nr. 10, Wien 04.03.1903, S. 6.
100	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
101	Fotografie „Deutschmeisterdenkmal 1901 von Josef Müllner“, Rollett-Museum, Baden.
102	Zauner 1906, letzte Seite der Enthüllungsfestschrift.
103	Zauner 1906, S. 90.
104	Zauner 1906, S. 91.
105	Zauner 1906, S. 101.
106	Wiener Bilder, Nr. 39, Wien 26.09.1906, Titelblatt.
107	Das interessante Blatt, Nr. 40, Wien 04.10.1906, S. 10.
108	Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, S. 1.
109	Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 272, Wien 02.10.1906, S. 5.
110	Astrid Herold, Pernitz, 2012.
111	Illustriertes Wiener Extrablatt, Nr. 270, Wien 30.09.1906, Titelblatt.
112	Veltzé 1906, S. 17.
113	URL: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:GuentherZ_2007-04-13_0293_Guertel_Denkmal_InfReg_Nr49.jpg&filetimestamp=20110408152200 /12.09.2012.
114	Millenkovich 1914, S. 80.
115	Die Neue Zeitung, Wien 14.03.1914, Ausschnitt Titelblatt.

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

26. Abstract:

Das Deutschmeister-Denkmal (1906)

– Huldigung des Soldatentums zwischen ehrlichem Gedenken und politischer Propaganda.

In meiner Diplomarbeit widme ich mich dem sogenannten Deutschmeister-Denkmal vor der Rossauer Kaserne im 1. Wiener Gemeindebezirk. Die Plastiken sind das Werk des Bildhauers Johannes Benk. Der Architekt Anton Weber zeichnet für die architektonischen Strukturen sowie die Umrahmung verantwortlich. Der Grundgedanke des Bildhauers J. Benk bestand darin, die 200jährige Geschichte des k.u.k. Infanterie-Regiments Hoch- und Deutschmeister Nr. 4 zu vergegenwärtigen. Das Deutschmeister-Denkmal markierte zum Zeitpunkt seiner Enthüllung im Jahre 1906 das erste Monument der Wiener Ringstraße, das keiner historischen Persönlichkeit gewidmet war. Ein Novum an der Ringstraße bestand im „unbekannten Soldaten“ auf der Denkmalspitze. Die Gemeinde Wien trat erstmals als Hauptstifter auf. Das Deutschmeister-Schützenkorps wurde zur zentralen Organisation, die sich der Sammlung von Geldern aus der Bevölkerung für ein Denkmal ihrer Kameraden widmete. In Kriegerdenkmälern dieser Zeit kam eine begrenzte Auswahl an Symbolen häufig zur Anwendung – wie der Löwe oder der Adler. Die gewählten Motive und ihre stilistische Umsetzung trugen eine politische Intention der Stifter in sich. Das Hauptaugenmerk der Arbeit wird auf die Analyse der gewählten Formen gelegt sowie auf die historische und gesellschaftspolitische Verortung des Denkmals. Das Monument legt Zeugnis ab über die Anliegen und Krisen der Entstehungszeit. Neu ist die Betrachtung der Figur der Vindobona von der Gender-Perspektive aus, als Idealfigur der Frau.

Bisher in der Forschung noch nicht behandelt wurden die in der Denkmalkonkurrenz im Jahre 1903 prämierten Entwürfe von Arthur Strasser, Wilhelm Seib und Josef Müllner. Auf der Basis von Abbildungen in zeitgenössischen Zeitungen und Beschreibungen in diesen Medien, nehme ich eine kunstgeschichtliche Analyse dieser Modelle vor.

Meine Diplomarbeit spürt der Huldigung des Soldatentums zwischen ehrlichem Gedenken und politischer Propaganda in Wien Anfang des 20. Jahrhunderts nach.

27. Lebenslauf:

1. Persönliche Daten:

- 1.1. Name: Astrid Herold
- 1.2. Geburtsdatum: 15. März 1966
- 1.3. Anschrift: 2763 Pernitz, Atriumgasse 5
- 1.4. Telefon: 0676/65 63 885
- 1.5. Email: a.herold@gmx.at
- 1.6. Kinder: David (geb. 1993), Lukas (geb. 1996), Linda (geb. 1998)

2. Schulbildung:

- 2.1. 1972 – 1976: Volksschule Pernitz
- 2.2. 1976 – 1980: Hauptschule Pernitz
- 2.3. 1980 – 1985: Bundeshandelsakademie Wiener Neustadt
- 2.4. 2003 – 2005: Ausbildung: Dipl. Wellnesstrainerin und Ayurveda-Praktikerin
- 2.5. 2003 – 2005: Ausbildung: Gewerbliche Masseurin
Befähigungsprüfung und Ausbilderprüfung 2006
- 2.6. 2007 – 2012: Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien

3. Berufserfahrung:

- 3.1. 1985 – 1999: Bankangestellte (AVA-Bank, Wiener Neustadt)
- 3.2. Seit 22.11.1993: Familienmanagerin: Finanzverwaltung, Terminkoordination,
.....Konfliktmanagement, ...
- 3.3. 15.03.2004 – 31.01.2006:
Büro- und Seminarorganisation und Vortragstätigkeit an der
Gesundheitsschule Hildegard von Bingen, Wiener Neustadt
- 3.4. 2005 - 2011: Übungsleiter für Rücken-Fit und Pilates (ASKÖ, Fitness-Partners)
- 3.5. 2006 - 2011: Selbstständige Gewerbliche Masseurin
- 3.6. Seit 01.07.2011: Assistentin der Produktionsleitung, Personalmanagement...
.....Firma KLOSTERQUELL, Gutenstein

4. Sprachkenntnisse:

- 4.1. Englisch: fließend in Wort und Schrift
- 4.2. Italienisch/Latein: Schulkenntnisse
- 4.3. Französisch: Basiswortschatz.