



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten“

Verfasserin

Mag. Rita Zeillinger

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin: Ao. Univ. – Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	4
1.1	Motiv und Überlegungen zur Themenwahl.....	4
2	Forschungsstand	7
2.1	Quellen	7
2.2	Literatur	7
3	Äußere Umstände.....	9
3.1	Politische und gesellschaftliche Hintergründe	9
3.2	Beschluss der Denkmalerrichtung	12
4	Das Denkmal und seine Verortung	22
4.1	Entstehung der Wiener Ringstraße	22
4.2	Positionierung im Wiener Volksgarten	22
5	Das Denkmal und seine Funktion	24
5.1	Zur Frage des Typus eines Dichter-Denkmal.....	24
5.2	Zur Frage eines Dichterbaines.....	26
6	Das Denkmal in seiner materiellen Beschaffenheit	29
7	Das Denkmal in seiner semantischen Beschaffenheit.....	32
7.1	Die architektonische Erscheinung.....	32
7.2	Die Darstellung des Dichters Franz Grillparzer	32
7.3	Die Darstellung der Relief-Szenen.....	33
7.3.1	Des Meeres und der Liebe Wellen.....	34
7.3.2	Medea	35
7.3.3	Sappho	37
7.3.4	Die Ahnfrau	38
7.3.5	Der Traum ein Leben.....	40
7.3.6	König Ottokars Glück und Ende.....	42
8	Das Denkmal in seiner Planung und Ausführung.....	45
8.1	Biographischer Abriss der ausführenden Künstler	45
8.1.1	Rudolf Weyr.....	45
8.1.2	Carl von Hasenauer.....	47
8.1.3	Carl Kundmann.....	48
8.2	Ausgangslage.....	50
8.3	Nicht realisierte Entwürfe	53
8.3.1	Zeichnungen.....	53

8.3.2	Modelle	61
8.4	Realisierte Entwürfe	64
8.4.1	Zeichnungen	65
8.4.2	Modelle	68
9	Grillparzers dramatische Werke und ihre posthume skulpturale Umsetzung	76
9.1	Rezeption zu Lebzeiten	76
9.1.1	Die Ahnfrau	76
9.1.2	Der Traum ein Leben	76
9.1.3	König Ottokars Glück und Ende	76
9.1.4	Sappho	76
9.1.5	Medea	76
9.1.6	Des Meeres und der Liebe Wellen	77
9.2	Die Auswahl der ausgeführten Reliefs	77
9.3	Figurenentwürfe zeitgenössischer Aufführungen	78
10	Verwandte Denkmäler und mögliche Vorbilder	82
10.1	William Kent: Temple of British Worthies in Stowe	82
10.2	Heinrich Moldenshardt: Denkmal für die Gefallenen des Krieges in Kiel	84
10.3	Georg Raphael Donner	85
10.3.1	Raphael Donners Andromedabrunnen im Alten Rathaus	85
10.3.2	Raphael Donners Hagar in der Wüste	87
10.4	Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müller Polycletes Austriacus	88
10.4.1	J. G. Mollinarolo, Stephanus- und der Ladislausaltar im Dom zu Győr	88
10.5	Antonin Mercié: „Quand même!“	91
10.6	Johannes Schilling: Die Nacht mit Schlaf und Traum	91
11	Conclusio	93
12	Literaturverzeichnis	95
13	Abbildungen	100
14	Abbildungsverzeichnis	152
15	Anhang	160

1 Einleitung

1.1 Motiv und Überlegungen zur Themenwahl

Die Entscheidung, mich in meiner Diplomarbeit dem Thema „*Das Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten*“ (Abb. 1) zu widmen, habe ich aus mehreren Gründen getroffen. Grundsätzlich war es ein Rat meiner sehr geschätzten Professorin Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz, die mich auf das noch zum Großteil unerforschte Thema gebracht hat. Das Denkmal wurde im Rahmen einer Diplomarbeit unter den Aspekten von Künstler - und Dichterdenkmälern besprochen,¹ verdient aber meiner Meinung nach die Beschäftigung im monographischen Rahmen, da es auf kunsthistorischer Ebene eine interessante Entstehungsgeschichte birgt und seiner Gestalt nach ein Unikat darstellt. Um das Denkmal ganzheitlich erfassen zu wollen, ist es wichtig, sich nicht nur mit der Funktion und Beschaffenheit des Monuments zu beschäftigen, sondern den Dichter als österreichischen Dramatiker miteinzubeziehen. Folgende Fragen habe ich mir gestellt: Was waren die politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen für die Errichtung eines Grillparzer-Denkmal in Wien? Wer war für die Durchsetzung verantwortlich? Wer war der Auftraggeber? Wie erfolgte die künstlerische Umsetzung? Welche Bedingungen mussten erfüllt werden? Für die Rekonstruktion des Entstehungsprozesses ist es jedoch, wie ich meine, ebenso wichtig, Franz Grillparzer selbst zu beurteilen. Wie war er als politischer Mensch und wie wurden seine Werke rezipiert?

Demgemäß widme ich mich nach der Einleitung einer Übersicht der vorgefundenen Quellen und einer Auswahl der verwendeten Literatur. Das Denkmal ist meiner Ansicht nach einer Diplomarbeit würdig, da es in seiner Erscheinung die Epoche der Wiener Ringstraße repräsentiert: Das Denkmal steht einerseits für die Ära der Denkmalswut am Ende des 19. Jahrhunderts und es ist Teil des weitgreifenden Stadterneuerungsprojekts dieser Zeit unter Kaiser Franz Josef I. Den gesellschaftlichen, politischen und städtebaulichen Bestrebungen, liegt aber auch eine didaktische Intention zu Grunde: Es sollte der Bevölkerung die Größe des heimischen Dichters näher gebracht werden. All diesen Aspekten steht die künstlerische Fähigkeit des Künstlers Rudolf Weyr gegenüber. Das Denkmal

¹ Lorenz 2011.

wurde letztendlich aber von drei Künstlern, Rudolf Weyr, Carl von Hasenauer und Carl Kundmann entworfen. Es wird sich zeigen, warum dem Künstler Rudolf Weyr der Vorzug in der Bewertung zu geben ist, und es wichtig ist, seinen Namen nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

Im Folgenden werde ich das Denkmal unter den Aspekten einer möglichen Typisierung bzw. seiner Funktion untersuchen, bzw. auf dessen materielle und semantische Beschaffenheit eingehen. Hier werden die verschiedenen Hände der Künstler zur Sprache kommen.

Ein wesentlicher Teil wird meiner Stilanalyse der von Rudolf Weyr ausgeführten Reliefs mit den dargestellten Szenen der Grillparzer-Dramen zufallen. Dazu ist es notwendig, die bis jetzt nur in Ansätzen beachteten Zeichnungen und Entwürfe stilkritisch zu analysieren und einzuordnen. Im Weiteren soll die ikonologische Analyse auf der Ebene des künstlerischen Schaffens Franz Grillparzers stattfinden. Grillparzer war als österreichischer Dramatiker ein systemkritischer Denker und stand der Rezeption seiner Werke zum Teil höchst ablehnend gegenüber. Die Auswahl der zur Ausführung gelangten Reliefszenen gibt Aufschluss über den Stellenwert und die Wertschätzung eines dem zeitgenössischen, dem *Ancien regime* verpflichteten Denken, der Bevölkerung. Weyr gelang es in höchst dramatischer Weise die Brisanz der Aussage in den einzelnen Dramen auf den Punkt zu bringen und liefert meiner Meinung nach eine unvergleichlich überzeugende Interpretation. Grillparzers Forderung: „*Wenn ich einmal tot bin, muß man mich im Zusammenhalte mit meiner Zeit schildern. Unter Kaiser Franz mußte jeder Dichter oder Literator, wenn nicht vernichtet, so doch verkümmert werden.*“², wird von Weyr in seiner künstlerischen Umsetzung zu hundert Prozent entsprochen.

Der Genese des Denkmals liegen unzählige Entwürfe, die in der Akademie der Bildenden Künste, im Wien Museum, in der Albertina, im Semper-Depot und im ehemaligen Weinkeller der Wiener Hofburg aufbewahrt werden, in Gestalt verschiedenster Medien zu Grunde. Eine systematische Untersuchung über realisierte und nicht realisierte Projekte wird über die Interpretationsmöglichkeiten der für das Denkmal verwendeten Dramen Aufschluss geben. Umgekehrt ist die literarische Kenntnis der dramatischen Werke für eine Stilanalyse unerlässlich und

² GG VI(20), S. 274.

wird, im Sinne Grillparzers Forderung ihn ganzheitlich als Dichter und Denker sehen zu müssen, evident.

Das Denkmal in Wien ist seiner Konzeption und Gestaltung nach eine singuläre Erscheinung. Auf Grund der Kombination von Dichterfigur und der Darstellung Grillparzers Œuvre wird dem Betrachter der Dichter samt seinem Werk näher gebracht. Inwieweit, beziehungsweise ob, sich das Grillparzer-Denkmal in Wien typologisch, ikonographisch oder ideologisch einordnen lässt, werde ich am Ende meiner Arbeit untersuchen. Diesbezüglich werde ich mich einerseits auf Vergleichsbeispiele aus der Literatur beziehen, und andererseits eigenständige ikonographische vergleichbare Objekte heranziehen.

2 Forschungsstand

2.1 Quellen

Zur Auffindung von Quellen habe ich in Museen und Archiven recherchiert und möchte hier die wichtigsten Ergebnisse erwähnen. Die Akademie der Bildenden Künste beherbergt einige der gezeichneten Entwürfe zu den Relieftafeln von Rudolf Weyr. Sie sind undatiert und liegen im Weyr-Nachlass. Ebenso findet man Entwurfszeichnungen im Depot der Akademie der Bildenden Künste vor. Entwürfe zur Architektur von Carl von Hasenauer können in der Albertina in Wien eingesehen werden. Im Wien Museum werden ebenfalls Entwurfszeichnungen von Weyr aufbewahrt. Im ehemaligen Weinkeller der Wiener Hofburg, der zum Gipskeller umfunktioniert wurde, existieren sieben Gips-Entwürfe zu den Reliefs von Rudolf Weyr und im Semper Depot in Wien befinden sich zwei Gips-Bozzetti für die Figur von Franz Grillparzer von Carl Kundmann.

In den Archiven der Stadt Wien findet sich einiges zum Schriftverkehr bezüglich des Errichtungsvorhabens des Denkmals. So finden sich im Haus-, Hof-, und Staatsarchiv der Stadt Wien am Minoritenplatz Briefe, die über die Planung und Durchführung der Denkmalerriichtung Hinweise geben. Im Stadt- und Landesarchiv gab es in den Kommunalkalendern nur zwei kurze Eintragungen über die Enthüllung des Denkmals im Mai 1889. In den Recherchen zu einer Grundsteinlegung des Denkmals gab es keine Ergebnisse.

2.2 Literatur

Im Folgenden gebe ich eine Auswahl meiner verwendeten Literatur an, die ich als Basis für meine Arbeit herangezogen habe. Dabei möchte ich punktuell auf den jeweiligen Schwerpunkt eingehen.

Die allgemeinen Fakten betreffend, beschäftige ich mich mit Gerhard Kapner von 1969 und 1973, der die Geschichte der Wiener Ringstraße und deren Denkmäler behandelt. Ebenso grundlegend ist für mich Walter Krause 1969, der sich Gestaltungsprinzipien und Typenbildungen des Denkmals widmet.

Zum Denkmal selbst liefert Stefan Henze mit seinem Aufsatz von 1992 einen chronologischen Befund der Genese des Grillparzer Denkmals. Aufbauend auf Richard Bösel und Selma Krasa, die mit dem Band *Monumente* von 1994 Einblick in die verschiedenen Denkmalentwürfe geben, nehme ich meine stilkritischen Analysen der zeichnerischen Entwürfe Rudolf Weyrs vor.

Politische Aspekte des Denkmalkults werden von Cornelia Reiter im fünften Band der *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich* behandelt. Werner Telesko 2008 geht ebenso auf die politische Problematik ein. Er beschäftigt sich mit dem ausgewählten Relief *König Ottokars Glück und Ende* unter dem Aspekt des forcierten Kultes um den Begründer der Habsburger Dynastie. Stefan Riesenfellner 1998 untersucht die politisch-ideologische Instrumentalisierung, die der Errichtung von Denkmälern zu Grunde lag.

Alois Kieslinger 1972 behandelt Einzelaspekte in Bezug auf Baugeschichte, Materialien und Werkstattbetrieb.

Birgit Lorenz 2011 hat Künstler- und Dichterdenkmäler gegenübergestellt. Sie dokumentiert den Wandel in der Rechtfertigung der Denkmalerrichtungen des 19. Jahrhunderts. Sie liefert unter anderem wichtige Aspekte bezüglich der sich wandelnden Auftraggeberschicht und der Hinwendung zur Repräsentation vaterländischer Künstler.

3 Äußere Umstände

3.1 Politische und gesellschaftliche Hintergründe

Die im Rahmen der Stadterweiterung Wiens erfolgte Errichtung zahlreicher Denkmäler beinhaltet mehrere weitgreifende Aspekte, die auf soziohistorische, bzw. gesellschaftlich-politische und zeitgenössische Phänomene der Bevölkerung schließen lassen. Nicht nur obliegt es einer dem Bildungs- und Lehrauftrag verpflichteten politischen Führung Dichter nicht in Vergessenheit geraten zu lassen, sondern dieser didaktisch intendierte Anspruch ist geradezu fixiert die Geistesgrößen Deutschlands als Identifikationspotential einer sich im Umbruch befindenden Gesellschaft zu konstituieren. Dieser Tatsache entsprechen einerseits die Fülle der plötzlich zu ehrenden Persönlichkeiten und andererseits die Umstände, die zu dieser expandierenden Auswirkung geführt haben. Inwieweit sich politische Intentionen in den steinernen Monumenten - nicht zuletzt dem Grillparzer-Denkmal in Wien - manifestiert haben, möchte ich anhand des Schiller-Denkmal am Schillerplatz in Wien (Abb. 2) demonstrieren. Das erste öffentliche Dichterdenkmal wurde dem deutschen Nationaldichter Friedrich Schiller gewidmet. Schiller - der Dichter und Sänger des deutschen Volkes - galt als der Inbegriff des deutschen Idealismus, den Begriff Freiheit schlechthin verkörpernd. Stefan Riesenfellner hat die Situation, die unter dem Anspruch verherrlichender gemeißelter Ästhetik verborgen liegt, zusammengefasst: *„Wie kaum ein anderer deutschsprachiger Schriftsteller unterlag dieser Klassiker im 19. Jahrhundert einer massenhaft betriebenen politisch-ideologischen Instrumentalisierung, die weniger seiner Person und seinem Werk galt, als dem Mythos des ‘Dichters und Sängers des deutschen Volkes’, der für die Propagierung der Idee der ‘deutschen Nation’ genützt wurde.“*³

³ Riesenfellner, S. 269. Riesenfellner bezieht sich hier im Weiteren auf Rainer Noltgenius: Dichterfeiern in Deutschland. Rezeptionsgeschichte als Sozialgeschichte am Beispiel der Schiller- und Freiligrath-Feiern. München 1984; für Österreich: Juliane Mikoletzky: Bürgerliche Schillerrezeption im Wandel: Österreichische Schillerfeiern 1859-1905. In: Hanns Haas/Hannes Stekl (Hrsg.): Bürgerliche Selbstdarstellung. Städtebau, Architektur, Denkmäler. Bürgertum in der Habsburgermonarchie IV. Wien 1995, S. 165-183.

So wurde in Österreich anlässlich der hundertjährigen Geburtstagsfeier des Dichters ein deutsches Nationalgefühl genährt, das sich in einer langsam formierenden Idee einer entstehenden deutschen Kulturnation konsolidieren sollte. Dies war wichtig, da man sich als Deutsch-Österreicher zu fühlen hatte, der auf Grund des noch existierenden Deutschen Bundes einen politischen Rückhalt versprach. Andererseits sorgte die politische Situation, die sich im Kreuzgefecht einer großdeutschen oder kleindeutschen Lösung befand, für eskalierende Spannungen. Es ging um die Identität Österreichs einerseits in ihrer nationalstaatlichen Eigenschaft gegenüber den Deutschen nach außen, aber auch um eine Identitätswahrung gegenüber allen anderen Nationalitäten innerhalb des Habsburgerreiches. Dieses Dilemma konnte und musste unter Schillers Mithilfe aufgelöst werden, indem man 1859 *„auf eine ´dreifache Einheit´ [setzte]; [politisch suggeriert wurde]:[...] die [Einheit] des Volkes, die der deutschen (Kultur-) Nation über alle Staatsgrenzen hinweg und die des österreichischen Bürgertums.“*⁴ Die Feiern ergingen sich in emphatischer Inszenierung, aus Gründen der Ressentiments, die sich einerseits aus der enttäuschenden Revolution von 1848, andererseits auch aus der Niederlage Österreichs gegen Italien (1859) nährten.

Neun Jahre später, anlässlich eines Spendenaufrufes für das Schiller-Denkmal unter Anton Graf Auersperg, sollte Schillers Verehrung unter einer neuen, nun veränderten politischen Situation, kommentiert werden. Nun war unter anderem die verlorene Schlacht von Königgrätz 1866 der Anlass Schiller in den Dienst einer *Kulturnation* zu stellen, da er als Vertreter eines *deutschen Nationalstaates* in Wien nicht mehr einsatzfähig war. Interessant ist hier die Berufung auf den nun allumfassenden Begriff der Menschheit. Pointiert formuliert könnte man sagen, Schiller wurde zunächst Hoffnungsträger einer verlorenen deutsch-österreichischen Identität, und er musste später aus diesem gescheiterten Bestreben eine neue Gestalt, eine Metapher für die Kulturnation abgeben, die nun den Menschen als solchen über einen Nationalstaat stellt. Mit dieser Nobilitierung geht nunmehr die Aufwertung des künstlerischen Schaffens des Dichters einher, die mit Krauses Worten Österreichs Flucht in die Kunst markierte: *„Aus der Realität des bitteren Bewußtseins der Folgen von Königgrätz flüchtete man mit*

⁴ Riesenfellner 1998, S. 270, Riesenfellner verweist auf Mikoletzky, S. 169, Anm. 3.

den Idealen freiheitlichen Strebens und deutscher Einheit in das Reich der Kunst.“

5

Die Inszenierung der Schillerfeiern rund um Schillers Monument gibt meiner Meinung nach den Blick frei für eine indoktrinierende, politisch motivierte Intention die Bevölkerung in die jeweils gewollte Richtung zu dirigieren. Es ist interessant, wie pathetische Termini wie Freiheit, Menschheit, Vaterland ideologisch aufgeladen und je nach aktueller Lage uminterpretiert wurden.

So wurde es ebenfalls am Beispiel des Grillparzer-Denkmal, das 1889 enthüllt wurde und dem Schiller-Denkmal auf dem Fuß folgte, gehandhabt. Bei Grillparzer kann man sehen, wie der ihm apostrophierte Nimbus des „Vaterländischen“ zum Vorwand für die Idee einer österreichischen „Staats-Nation“ diente.⁶ Schon die ausführenden Künstler hatten laut §1 der von Alfred von Arneth ausgearbeiteten Concurs-Ausschreibung folgende Erwartungen zu erfüllen: *„Zur Verfertigung von Modellskizzen zum Grillparzer=Denkmal werden sämtliche in Österreich=Ungarn geborne oder daselbst ansässige Künstler zur Concurrenz eingeladen.“*⁷ Der Vaterland-Gedanke drückte sich nun nicht mehr im Bestreben nach einer deutschen Einheit aus, Österreich, war also nicht mehr als Teil Deutschlands zu verstehen, sondern in seiner neuen Konstitution als Österreich-Ungarn und als Teil der übrigen Gebiete. Das neue Grillparzer-Denkmal sollte als Repräsentant des größten österreichischen Dichters fungieren, der im Unterschied zu Schiller die nun verbliebene österreich-ungarisch monarchische Staats-Nation verkörpern sollte. Außerdem war auch er dazu auserkoren, den kulturellen Anspruch gegenüber dem neu entstandenen politisch intendierten Wiener Maria Theresien - Monument zu repräsentieren.

Wie wichtig es war den Restaurationsgedanken auf allen Linien aufrecht zu halten, zeigt sich auch im Relief Rudolf von Weyrs *„König Ottokars Glück und Ende“*, das nur aus Gründen der Machtkonsolidierung der Habsburger ausgewählt wurde. Rudolf Weyr hätte stattdessen der Umsetzung des Dramas *„Die Jüdin von Toledo“* den Vorzug gegeben.⁸ Um auf die politische Indoktrinierung des im späten 19.

⁵ Krause 1980, S. 67.

⁶ Vgl. Riesenfellner 1998, S. 276-279.

⁷ HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth. Karton 21 (alt 21).

⁸ Riesenfellner 1998, S. 278.

Jahrhundert herrschenden Denkmalkults noch einmal hinzuweisen, betont Riesenfellner⁹ auch die mit Grillparzers Monument zeitgleiche Denkmalserrichtung Walthers von der Vogelweide. Diesem mittelhochdeutschen Dichter wurde in Bozen gehuldigt, welcher, dem neuzeitlichen Dramatiker als Repräsentant der mittelalterlichen Literatur entgegenstehen und einen Bogen der gesamten österreichischen Literatur spannen sollte; in beiden Fällen kann von einer personalen Selbstdarstellung nicht gesprochen werden, es herrscht jeweils der nationale Anspruch vor.

Dem oben ausgeführten politisch inhärenten Aspekt Riesenfellners setzt Krause seine Ansicht entgegen: *„Mehr Erfolg und mehr Engagement garantierten Denkmäler, die nicht so deutlichen politischen Charakter trugen. Mit Künstlerehrungen identifizierte sich das Publikum williger, da hier neutralere Emotionen angesprochen wurden.“*¹⁰ Ich denke auch, dass die Identifikation der zeitgenössischen Betrachter über Kunst und Kultur mehr Spielraum zuließ, als über Denkmäler, die ein explizit politisches Programm evozierten, wie es zum Beispiel das 1877 enthüllte Zelinka-Denkmal war. Trotzdem bin ich auch der Meinung, dass mit der Errichtung von Dichter– oder Musikermonumenten eine Instrumentalisierung einhergegangen ist, die suggestiv politische Tendenzen verstärken sollten.

3.2 Beschluss der Denkmalserrichtung

Franz Grillparzer ist am 21. Jänner 1872 einundachtzigjährig in Wien verstorben und bereits am 2. Februar desselben Jahres wird von Heinrich Jaques¹¹, Jurist und Mitbegründer der Grillparzer Gesellschaft, in der Neuen Freien Presse (Abb. 3) an ein Denkmal für den verstorbenen Dichter appelliert: *„Wenn ich deshalb mit diesen Zeilen die Errichtung eines Denkmals für Grillparzer in Wien anzuregen mir erlaube, so gebe ich damit gewiß nur dem Ausdruck, was in uns allen lebt; in uns, die wir nicht mehr daran zweifeln können, daß die geistigen Führer des Volkes ebenbürtig seien jenen Fürsten und Schlachtenlenkern,*

⁹ Riesenfellner 1998, S. 278-279.

¹⁰ Krause 1980, S. 192.

¹¹ http://www.biographien.ac.at/oebI/oebI_J/Jaques_Heinrich_1831_1894.xml

*welchen wir Statuen zu errichten gewohnt sind, und daß ein Volk sich selber ehrt, wenn es endlich den Werth derer zu würdigen weiß, denen es seinen intellektuellen und künstlerischen, seine sittliche Erhebung zu verdanken hat. Demnach richte ich an die Redactionen der Wiener Journale die Bitte eine Subscription zum gedachten Zwecke einzuleiten, welche mit dem von mir dem Herrn Bürgermeister Dr. Felder übergeben allerdings für geringfügigen Betrage von 500 fl. eröffnet ist. [...]*¹²

Bald nach dem Appell konstituierte sich unter der Führung von Johann Adolf Fürst Schwarzenberg ein Komitee zur Errichtung des Denkmals,¹³ als Protektor gewann man Erzherzog Carl Ludwig.¹⁴

Am 19. Jänner 1873 sind die Mittel zur Herstellung des geplanten Monuments gedeckt. Während der Jahre zwischen 1873 und 1875 herrschten Diskussionen über den Standort und die Form der Ausschreibung. Bedenken über Details der Platzierung oder Art des Denkmals oder ob sich der Dichter Franz Grillparzer überhaupt zur plastischen Darstellung eigne - Grillparzer selbst wollte nur zu Pferd dargestellt werden - wurden von Emmerich Ranzoni (1823-1898), Feuilletonist, Kunstsachverständiger und ehemaliger Privatschüler Stifters, in der Neuen Freien Presse geäußert.¹⁵ Am 23. Mai 1875 wurde der Beschluss der Aufstellung im Volksgarten nächst der Burg vermeldet. Zwischen 15. und 23. März 1876 wird in der Neuen Freien Presse ein Wettbewerb ausgeschrieben. Das Concurs-Programm¹⁶ (Abb. 4) ist erhalten und stellt folgende Forderungen:

Concurs=Programm für das in Wien zu errichtende Denkmal des Dichters Franz Grillparzer:

§ 1

Zur Verfertigung von Modellskizzen zum Grillparzer=Denkmal werden sämtliche in Österreich=Ungarn geborne oder daselbst ansässige Künstler zur Concurrenz eingeladen.

¹² HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth. Karton 21 (alt 21).

¹³ Vgl. Reiter 2002, S. 524.

¹⁴ Vgl. Krause 1980, S. 192.

¹⁵ Vgl. Henze 1992, S. 230.

¹⁶ HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth. Karton 21 (alt 21).

§ 2

Als Aufstellungsort für dieses Denkmal ist mit allerhöchster Genehmigung Seiner Majestät des Kaisers der kaiserliche Volksgarten nächst der Burg bestimmt.

§ 3

Es ist ganz dem Ermessen des Künstlers freigegeben, Grillparzer stehend oder sitzend, mit oder ohne allegorische Figuren oder Reliefs darzustellen, oder auch bloß als Büste, von allegorischen Figuren umgeben, ohne oder mit einem architektonischen Ueberbau. Auch können entweder Marmor oder Bronze, oder beide Stoffe zugleich in Verwendung kommen. Nur ist Rücksicht zu nehmen, daß die Herstellungskosten die Summe von 70.000 fl. De. W. nicht übersteigen dürfen.

§ 4

Die eingesandten Modelle müssen mindestens in 1/8 der natürlichen Größe ausgeführt sein, und wenn ein architektonischer Ueberbau projectirt ist, muß wo möglich eine in Farben ausgeführte Skizze desselben beigegeben werden. Jedes Modell ist mit einer Devise zu versehen und diese Devise auch auf ein versiegeltes Couvert zu setzen, in welches ein Blatt mit dem Namen und dem Wohnorte des Künstlers eingeschlossen ist.

§ 5

Der Termin für die Ablieferung der Entwürfe ist der 15. Jänner 1877 und sind dieselben an die Adresse des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien einzusenden.

§ 6

Die § 7 bezeichnete Jury tritt am 15. Februar 1877 zusammen, und wählt unter den eingesandten Entwürfen drei ihr als die vorzüglichst erscheinenden aus. Jeder dieser drei Entwürfe wird mit 1000 fl. De. W. honorirt.

§ 7

Die Jury für die Beurtheilung der Entwürfe wird bestehen aus:

3 Mitgliedern, welche das Gesamt-Comité für das Grillparzer=Denkmal aus seiner Mitte wählt.

3 Mitgliedern, welche das Professoren=Collegium der K.K. Akademie der bildenden Kunst in Wien aus seiner Mitte wählt;

3 Mitgliedern, von der Wiener Künstler=Genossenschaft gewählt, endlich aus den beiden Hofarchitekten Gottfried Semper und Freiherrn v. Hasenauer. (Namen sind gesperrt gedruckt! Anm.)

§ 8.

Die Entwürfe werden vor ihrer Beurtheilung durch vier Wochen im Museum öffentlich ausgestellt sein, und eine gleiche Frist nach der Prämiirung durch die Jury dem Publikum zugänglich bleiben.

§ 9.

Das Comité für das Grillparzer=Denkmal behält sich vor, nach freiem Ermessen mit einem der Künstler, welcher einen von der Jury gekrönten Entwurf geliefert, in Verbindung zu treten, und ihm (in welchem Falle das Honorar von 1000 fl. für ein Modell enthält), die Ausführung des Monumentes entweder treu nach der Skizze oder mit vereinbarten Umänderungen übertragen.

Sollte keines der drei prämiirten Modelle dem Comité als zur Ausführung geeignet scheinen, so behält es sich vor, entweder einen neuen allgemeinen oder beschränkten Concours auszuschreiben, oder einen von ihm gewählten Künstler mit der Anfertigung eines neuen Modells zu betrauen.

Eine Jury, die drei Ehrenpreise á 1000 fl. vergeben kann, besteht aus drei Mitgliedern des den Denkmalfond verwaltenden Komitees, sowie drei vom Professorenkollegium der Akademie der Bildenden Künste und drei von der Künstlergenossenschaft gewählten Mitgliedern. Dazu kommen die Architekten Carl von Hasenauer (1833-1894) und Gottfried Semper (1803-1879), sodass die Jury aus elf Mitgliedern besteht. Semper bekundet seinen wohlwollenden Dank in einem Schreiben vom 15. März 1876 an Ihre Durchlaucht. (Abb. 5):

In Erwiderung der hochgeehrten Zuschrift vom 13. D. M. beehre ich mich Eure Durchlaucht meinen ergebensten Dank für das gütige Vertrauen auszusprechen durch welches ich zum Juror für die seinerzeitige Auswahl eines Entwurfes für das Denkmal des Dichters Franz Grillparzer gewählt wurde; und bin mit Vergnügen bereit, mich der so ehrenden Aufgabe nach meinen besten Kräften zu unterziehen. Genehmigen Hoch dieselben bei diesem Anlass den Ausdruck meiner ausgezeichnetsten Hochachtung mit der ich die Ehre habe zu zeichnen Eurer Durchlaucht ergebenster Diener Gottfried Semper.¹⁷

¹⁷ HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth. Karton 21. (alt 21).

Die Namen der anderen neun waren: Nikolaus Dumba (1830-1900), Industrieller, Politiker, Kunstmäzen; Friedrich von Schmidt (1825-1891), Dombaumeister und späterer Schöpfer des Neuen Rathauses;

Josef Mathias Trenkwald (1824-1897), Prof. an der Akademie der Bildenden Künste und Kirchenmaler; Eugen Felix (1836-1906), Maler und Schüler Waldmüllers; Andreas Streit (1840-1916), Architekt mehrerer Privat-Palais, Baurat, Gemeinderat und Präsident der Künstlergenossenschaft; Viktor Tilgner (1844-1896), der spätere Schöpfer des Mozart-Denkmal im Burggarten; Alfred von Arneth (1819-1897), Historiker und Mitglied des Herrenhauses; Joseph von Weilen (1828-1889), Mitherausgeber der ersten Gesamtausgabe Grillparzers Werke; Kaspar von Zumbusch (1830-1915), Bildhauer, Schöpfer der späteren Denkmäler Beethovens, Maria Theresias, Radetzky's und Erzherzog Albrechts.

Im Zeitraum vom 15. Jänner bis zum 15. März 1877 fand im Säulenhof des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie die Modellausstellung statt, wo 32 Exponate, darunter eine Skizze und vier verspätet eingereichte Modellentwürfe zu besichtigen waren. Die diesbezüglichen Kritiken waren vernichtend. Es sollte daraufhin ein zweiter Wettbewerb stattfinden: Unter dem Vorbehalt weitreichender Änderungen sollten nun modifizierte Entwürfe bis Ende Oktober des Jahres 1877 einlangen. Die Ergebnisse waren noch unbefriedigender als bei der ersten Auswertung. Die untenstehenden Kritiken sollen einen Einblick in die unterschiedlichen Rezensionen der Feuilletonisten der Zeit geben. Sie sind nicht nur Zeugnis einer über die Maßen ernstgenommenen Bautätigkeit im Kontext der Denkmalsetzungen am Ende des 19. Jahrhunderts, sondern enthüllen auch in aller Offenheit subjektive Meinungen, die als allgemeingültig postuliert werden. Die divergierenden Standpunkte der Rezensenten prallen in den Tageszeitungen hart aufeinander, die Entwürfe der einzelnen Künstler werden schonungslos zerplückt. Der Kritiker Ranzoni gibt Hellmers beiden Entwürfen den Vorzug, da sie den geforderten Ansprüchen genügen, und weist Weyrs Entwurf zurück: *„Da man [...] in maßgebenden Kreisen und mit Rücksicht auf die Umgebung und die Bedeutung des Monuments nicht mit Unrecht eine imponierende architektonische Anlage wünscht, so begrüßen wir den Einfall des Künstlers, eine solche geplant zu haben, mit umso größerer Befriedigung, als Weyer's [sic] Entwurf, der vielbesprochene Hemizykel, im plastischen Theile zwar diesmal etwas besser, doch noch immer*

*nicht gut, im architektonischen Theile aber durch die vorgenommenen Änderungen entschieden schwächer geworden ist.*¹⁸ (Abb. 6)

Besondere Kritik wurde hier seitens der dargestellten Dichterfigur geäußert. Auch Weyrs Vorstellung von Grillparzer unterzog sich einer augenfälligen Veränderung: *„Grillparzer, der ehemals zwischen freien Säulen, welche den Bau in der Mitte unterbrachen, als gichtbrüchiger, hilfloser Greis saß, ist jetzt aus der architektonischen Umrahmung gewichen, der Sockel des Denkmals schneidet nämlich in die Stufen hinein, welche zur Exedra führen. Der Dichter, der in dem ersten Entwurfe wie ein verdrießlicher Gamaschendespot in die Welt blickte, hat nun ein vorlautes, jugendliches Wesen angenommen; mehr Knabe als Jüngling, macht er nun den Eindruck von Unreife, während er früher jenen der Überreife darbot.*¹⁹ (Abb. 6)

Es herrscht Uneinigkeit über die Darstellung von Alter und Ausdruck in der Physiognomie des Dichters. Es konnte dem augenfällig alten Genius nicht einfach eine jugendlich, idealisierte Version entgegengesetzt werden.

Auch in der Presse hagelt es für Weyr scharfe Kritiken bezüglich der neuen solitären Stellung der Dichterskulptur, die eine Einbeziehung in die Exedra nicht vorsieht: *„Die offene Pforte war ein übler Einfall, aber davon abgesehen war das Denkmal richtig placiert, mit der Umrahmung architektonisch verwachsen. Was aber nun? Jetzt ist das Denkmal von der Halbkreisanlage ausgeschieden, steht auf einem gesonderten Postament und hat mit ersterer nichts als einen mathematischen Punkt des Centrums gemein. Der Dichter steht also weder d´rin noch heraußen, er ist auf die Schwelle gestellt; Er ist nicht umfriedet und nicht frei, sondern steckt zur Hälfte in der halben Hürde und ragt zur Hälfte darüber empor. Er sollte rückenfrei sitzen und ist es nicht; im Gegentheil, die Exedra ladet den Beschauer ein, ihn vorzugsweise nur von hinten zu betrachten. Am Standbild und Hemicykel ergänzen einander nicht nur nicht, sondern geniren einander; eins ohne das andere, eins weit weg vom anderen, käme unstreitig besser zur Geltung. Durch die in der Lehne der Exedra eingelegten Reliefs ist nur ein geistiger, kein*

¹⁸ Neue Freie Presse vom 5. 11. 1877.

¹⁹ Neue Freie Presse vom 5. 11. 1877.

sinnlicher Bezug mit dem isolierten Denkmal hergestellt: zudem muß man dem Dichter respectswidrig den Rücken kehren, wenn man sich mit den Szenen aus seinen Werken beschäftigen will. Das Alles geht nicht an, ist widersinnig, lächerlich. Will Weyr mit seinem Projecte, das gewiß einschmeichelnde Motive hat, Erfolg haben, so muß er es im Sinne des ursprünglichen Gedankens saniren. Nicht wieder die offene Triumphpforte im Hintergrunde des Halbkreises, sondern ein architektonischer Baldachin, die Arme der Exedra nach Gebühr überragend und mit ihnen vermittelt und darunter, wirklich rückenfrei, Grillparzer sitzend, etwa wie Posidippus oder Menander in der vatikanischen Galeria delle Statue sitzend, ohne besonderes Postament, auf seinem Stuhl nur um wenige Stufen erhöht sitzend und den Raum beherrschend und jedem Eintretenden Ehrfurcht gebietend: so könnt' uns der monumentale Grillparzer gefallen! Und damit hätt' es keine Gefahr, denn an mustergiltigen Vorbildern für eine derartige Statue in throno fehlt es nicht.“²⁰ (Abb. 7)

Grillparzer wurde als freistehende Skulptur vor der Reliefwand nicht akzeptiert. Diese Variante hätte nicht nur die Ansichtigkeit seiner Rückseite herausgefordert, sondern auch verhindert, den herannahenden Betrachter zum Stillstand zu bringen. Vielmehr wünscht man den Dichter in einer Nische auf einem einfachen Stuhl sitzend, der raumgreifend Ehrfurcht gebietet.

Als höchst gelungen wird Weyrs Konzept hingegen in der Wiener Zeitung vom 9. November 1877 dargestellt: „Von allen Künstlern [...] war Weyr der Einzige, welcher sich bemüht hatte, das Grillparzer-Monument dem Orte, für welchen es bestimmt ist, dem Volksgarten nämlich, anzupassen. Die grüne Umgebung eines Gartens, mit ihrer leichten Beweglichkeit, mit ihrem schwankenden Lichte und den hundert wechselnden Einflüssen der Elemente, bildet schlechten Hintergrund und irrende Umrahmung für ein Steinbild. Es muß ein mittleres Drittes zwischen sie treten, das trennt, zusammenfasst und beruhigt. Wenn der Künstler dem Garten anpassen mußte, was für den Garten gedacht war, so mußte er, an sein Werk denkend, Ungehöriges ferne halten. [...] Betrachten wir nun den Entwurf Weyrs. Er hat den Dichter Grillparzer ideal aufgefaßt. Er hat den Poeten in seiner vollen Schöpfungskraft uns vor Augen gestellt, den jungen Grillparzer, wie wir ihn durch

²⁰ Presse vom 1. 11. 1877.

*das wunderbare Miniaturporträt Daffingers kennen: den länglichen, blassen, feingeschnittenen Dichterkopf mit den himmelblauen Augen, [...]. Dieser Ausdruck macht alle allegorischen Figuren in drapierten Gewändern mit Engelsflügeln an den Schultern und dem Griffel in der Hand unnöthig. Der Genius leuchtet aus dem Auge, er sitzt oder steht nicht bei Seite [...]. Es ist da keine nähere Erklärung nothwendig, weder durch Schrift, noch durch Nebenfiguren. [...]*²¹ (Abb. 8)

Besonders erwähnenswert ist hier, wie ich meine, der explizite Hinweis auf Allegorien verzichten zu können. Der Dichter, als einzelner, der alles in sich vereint, bedarf keiner Hilfsmittel. Hier wird ein klassizistischer Anspruch formuliert.

Neben der richtigen Entscheidung, Grillparzer als jungen Genius zu gestalten, da er sich selbst in seinen letzten Jahren als gewesener Dichter beschrieben hat, wird die architektonische Form der Anlage gelobt: *„Zur Wahl derselben [Exedra] mußte vor Allem die Situation des Platzes führen. Die Exedra entspricht durch ihre einfache Form einer Gartenanlage. Sie hält ihren Schmuck in den Grenzen der Bescheidenheit, ohne in Armuth zu verfallen. Dadurch wirkt sie nicht nur monumental, sondern entspricht auch der Natur des Dichters. Die Exedra wirkt nicht zerstreuend, sondern sammelnd und abschließend gegen das Gewoge des Tages. [...] Sie bietet ferner in dem mit Bauten überfüllten Volksgarten ein trauliches heimisches Plätzchen. Sie entzieht das Monument der niederdrückenden Wirkung des Theseustempels und anderer Objecte und bildet eine Art architektonischer Zusammengehörigkeit des Dichterdenkmales mit dem Burgtheater, in dessen Nähe dem Monumente der Platz angewiesen ist [...]*²² (Abb. 8)

Hier betont man den Charakter der Denkmalanlage. Eine schlichte, nicht überladene Gartenanlage soll dem Dichter jenen Platz bieten, den es braucht, ihn zu würdigen und nicht von ihm abzulenken. Dieser Forderung kommt die sammelnde Form der Exedra entgegen. Angesprochen ist der Garten, der als heimisches Plätzchen eine Oase der Besinnung bieten soll und hier an die Vorstellung eines englischen Landschaftsgartens denken lässt. Dem Wunsch nachkommend, den Dichter im Garten als Teil der Natur zu sehen, soll aber auch

²¹ Wiener Zeitung vom 9.11.1877.

²² Wiener Zeitung vom 9.11.1877.

eine mentale Achse übergeordnet werden: Eine Ausrichtung auf das Burgtheater soll Wirkung des auf diese Art angelegten Denkmals steigern.

Der Einblick in die ungeschönten Rezensionen macht die allgemeine Verwirrung und Verlegenheit deutlich, die der zweite Wettbewerb ausgelöst hat. Die Entscheidung zur Verwirklichung des Projektes zog sich noch bis zum Februar des folgenden Jahres. Am 7. Februar 1878 kam es zur Bereiterklärung Kundmanns und Weyrs das Denkmal gemeinsam auszuführen. Trotzdem sollten noch weitere elf Jahre bis zur Enthüllung des Denkmals vergehen. Über die Gründe der Verzögerung kann nur spekuliert werden.

Im Frühjahr 1884 wird die Figur aus Laaser und Sterzinger Marmor gehauen. Weyrs Reliefs nähern sich im Oktober 1886 ihrer Vollendung. Im April 1887 erfolgt die Fundamentierung. Am 28. April 1888 schreibt Weyr an das Komitee: *„Der Gefertigte beehrt sich ergebenst anzuzeigen daß an dem Giebel für den Mittelbau des Denkmals in Laaser Marmor vollendet hat und bittet ihn dar auf diese Arbeit laut Vertrag entfallendes Honorar von 3500 fl ... zur Anzahlung gütigst anweisen zu wollen.“*²³ (Abb. 9)

Im Dezember 1888 wird die Skulptur aus Kundmanns Atelier in den Volksgarten überführt. Am 13. Jänner 1889 meldet die Kunstchronik die Vollendung des Denkmals. Am 21. Mai 1889 findet unter Anerkennung des Kaisers die Enthüllung statt und am 23. Mai 1889 wird das Denkmal offiziell enthüllt – mehr als 17 Jahre nach der Initiative Heinrich Jaques'. Die Feier wird mit einer Darbietung des Männergesangsvereins (die Nacht von Schubert), einer Festrede von Arneth und einem eigens für den Dichter verfassten Gedicht von Ferdinand von Saar begangen.²⁴

Ich denke, dass meine Ausführungen in Bezug auf zeitgenössische Kritiken über die Entstehung des Denkmals insofern von Wichtigkeit sind, weil sie exemplarisch zeigen, unter welchen Bedingungen die Künstler arbeiten mussten. Dazu gehörte die Kontrolle durch ein gewähltes Denkmalkomitee, dessen Vorgaben nur von Künstlern aus bestimmten Nationen erfüllt werden konnten, ebenso wie

²³ HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth. Karton 21 (alt 21).

²⁴ Vgl. Henze 1992, S. 229-240.

Bestimmungen, die vorsahen, auf Entwürfe Einfluss nehmen zu dürfen. Weiters erklärt die Durchführung von beschränkten Konkurrenzen die Situation der Künstler. Das Einsenden verschiedener - und nach erfolgter Kritik - abgewandelter Modelle oder Entwurfszeichnungen, aber auch Bozzetti, die fotografiert wurden, um besser dokumentiert werden zu können – diese Einzelheiten, illustrieren die Umstände. Modelle aus Ton genügten nicht, Weyr musste Abgüsse der Entwürfe herstellen, um auf Kritiken schneller reagieren zu können. Die komplizierte Werkgenese wurde hier über verschiedene Einflussfaktoren gezeigt. Ein Blick nach Deutschland demonstriert, dass auch dort, schon ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, die Vergaben für Denkmäler immer komplizierter wurden. Waren zu Beginn des Jahrhunderts Fragen über Gestalt und Gehalt, Material und Kosten eines Monuments noch gut überschaubar, so nahm die Denkmalsproduktion ab der Mitte des 19. Jahrhunderts geradezu den Charakter eines „*Geschäfts*“ an.²⁵

²⁵ Maaz 2010, Bd.1, S. 141. Maaz verweist hier exemplarisch auf die zahlreichen Entwürfe zum Gneisenau-Denkmal von Christian Daniel Rauch aus den Jahren 1844-53. Der Fall zeigt, zu wie viel Modifikationen ein Künstler über viele Jahre bereit sein musste, um seinen Auftrag nicht zu verlieren.

4 Das Denkmal und seine Verortung

4.1 Entstehung der Wiener Ringstraße

Im kaiserlichen Handschreiben von 1857 wurden erstmals die Vorgaben für die Ringstraße, die im Rahmen der Wiener Stadterweiterung entstehen sollte, formuliert. Die Planung und Anlage schloss vorerst architektonische Einzelaufgaben wie Kasernen- und Kommandobauten, Oper, Museen und Markthallen ein. Der Vorzug wurde Militärgebäuden gegeben, nachgeordnet blieben kulturelle und wirtschaftliche Anliegen. Ebenso verfuhr man mit der Frage nach der Errichtung von Denkmälern. Hier beschäftigte man sich ebenfalls primär mit militärischen Größen. Keine Erwähnung im Handschreiben findet hingegen die Gestaltung der neu zu schaffenden Gärten und Plätze. Es gibt keine Aufzeichnungen über Persönlichkeiten, welchen ein Denkmal zugedacht wäre. Möglicherweise handelte es sich um politisch heikle Entscheidungen²⁶, beziehungsweise um Privatinitiativen, die vor allem Künstlerdenkmäler betraf. Plastik und Monumentalbauten unterlagen vorerst einem politischen Programm und konnten daher nur in Gärten und auf Plätzen autonom entstehen. Fest stand, dass die Neugestaltung im Einklang mit den Gegebenheiten der kaiserlichen Burg zu stehen hatte.²⁷

4.2 Positionierung im Wiener Volksgarten

Der Grundriss von Carl von Hasenauer²⁸ (Abb. 10) zeigt die Situation des zu errichtenden Denkmals. Im Süden des ab dem Jahre 1863 neu gestalteten Teiles des k.k. Volksgartens²⁹ sollte das Denkmal seinen Platz finden. Der Plan zeigt eine schematisierte Darstellung des Volksgartens. Bezeichnet sind die

²⁶ Kapner 1973, S. 42-48. Kapner verweist auf die ambivalente Situation zwischen Initiative und Finanzierung bei der Errichtung des Grillparzer-Denkmal: So war es Johann Adolph Fürst zu Schwarzenberg, der als Präsident des Denkmalkomitees beim Obersthofmeister die Zustimmung des Kaisers erbat. Demgegenüber waren es die nichtadeligen Bankiers Rothschild, Schey, Wodianer, Todesco, die sich für die finanzielle Umsetzung des Projekts einsetzten. Ein zweites Mal wird diese Ambivalenz sichtbar, wenn man Funktion und Aufstellungsort untersucht: So wurde für das Monument des bürgerlichen Dichters der Aufstellungsort im Volksgarten gewählt, also ein Bereich, der der Hofburg zugeordnet war.

²⁷ Vgl. Krause 1980, S.1

²⁸ HHStA; Sonderbestände. Nl. Arneth. Karton 21. (alt 21).

²⁹ Mausser 1999, S. 62.

angrenzenden Straßen, im Westen die Ringstraße, im Nordosten die Löwelstraße. Dunkel hervorgehoben sind das k.k. Hof-Burgtheater, der Theseus-Tempel, das Cafehaus und der mit A bezeichnete Platz für das Grillparzer-Denkmal. Schwächer hervorgehoben sind die als Grünflächen ausgewiesenen Teile. Eindeutig zu erkennen ist die axiale Ausrichtung auf die Südseite des Hof-Burgtheaters und die Bestimmung des Monuments als Wanddenkmal, das an eine Grünfläche angrenzt.

Das Monument für den österreichischen Nationaldichter wurde zwar im öffentlichen Volksgarten aber im Hofburgbereich, also in städtebaulich dominierender Lage errichtet. Es stellte einen hoheitsvollen architektonischen Abschluss eines großen Gartenparterres dar und steht in axialer, sinnbezogener Ausrichtung auf das Hof- Burgtheater. Das Denkmal war neben dem Theseus-Tempel, der unter Franz I. erbaut wurde, das erste Denkmal, das von bürgerlicher Seite initiiert wurde und somit das einzige in diesem exklusiven Ambiente.³⁰

³⁰Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 19.

5 Das Denkmal und seine Funktion

5.1 Zur Frage des Typus eines Dichter-Denkmal

Das Monument (Abb. 1) ist in Form einer Hemizykelanlage konzipiert. Die Architektur setzt sich aus einer giebelbekrönten Ädikula, in deren Nische die Skulptur des Dichters thront, und einer dahinter liegenden, konkav gekrümmten Reliefwand, die vertikal mittels Pilastern in sechs Relieffelder geteilt wird, zusammen. Horizontal wird die Reliefwand von einer integrierten Sitzbank, die mit Sitzwangen in Form von stilisierten Greifbeinen begrenzt wird, unterbrochen. Seitlich schließt das Wanddenkmal mit von Würfelkapitellen bekrönten Pfeilern ab. Die konchierte Nische wird von je einem korinthischen Säulenpaar flankiert und einem Fries, der mit Masken und Festons geschmückt ist, überlagert. Im Giebelfeld darüber erscheinen der Namenszug, der von je zwei liegenden Putten gehalten wird, und ein Lorbeerkranz. Die Ädikula ruht auf drei Sockeln, welche sich mit der unterhalb der Relieffelder liegenden Zone auf einer Ebene befinden. Betreten wird die Anlage über drei Stufen.

Die Denkmalanlage folgt dem Typus eines konkav geschwungenen Wanddenkmals, der in seiner Nachfolge gegen Ende des Jahrhunderts immer beliebter wurde und auch noch im 20. Jahrhundert tradiert wurde. Beispiele in der Nachfolge wären das Doppelstandbild der Markgrafen Johann I. und Otto III. von 1900 von Max Baumbach (1859-1915) in Berlin, das Franz Liszt-Denkmal von Hermann Hahn (1868-1942) von 1902-04 in Weimar, das Strauss-Lanner-Denkmal von Franz Seifert (1866-1951) im Rathauspark von 1905 (Abb. 11) oder das Denkmal im Türkenschanzpark für Leschetitzky, geschaffen von Maximilian Hegele (1873-1945), von 1911 (Abb. 12). Krause verweist in diesem Zusammenhang auf eine Art Prototyp William Kents „Temple of the British Worthies“ in Stowe von 1735.³¹ (Abb. 13).

Dem Denkmalskonzept des österreichischen Dichters liegen zwei von einander unterschiedene Wurzeln zu Grunde. Zum einen entsteht eine *„durch Kolonnaden gebildeter Ehrenhof- oder Platzanlage, in die ein Denkmal hineingestellt wird [...]“*, andererseits lässt sich ein direkter Bezug zum *„frühchristlichen Kirchenapsismotiv“*

³¹ Vgl. Krause 1980, S. 195.

herstellen.³² Dass hier nicht das antike Exedra-Motiv vorherrscht, erklärt sich aus der dem Halbkreis folgenden Ruhebank, die einer sakralen Priesterbank entspricht. Die erhöht thronende Dichterfigur ersetzt hier den Bischof auf der erhöhten Kathedra. Die Motive von Apsis und Priesterbank, also des sakralen Bereichs, verweisen auf Denkmuster der romantischen Epoche, während das antike Halbrund stark imperiale Konnotationen zuließe. Ich denke auch, dass das Motiv der Ruhebank ursprünglich dem sakralen Bereich zu entnehmen ist, nämlich als der Priester noch mit dem Rücken zum Volk predigte. Die Gläubigen nahmen das Wort Gottes wahr, indem sie mit dem Predigenden gemeinsam in Richtung des Allerheiligsten schauten. Auch bei unserem Denkmal wäre eine derartige Intention möglich: So sollten jene, die die Dramen Grillparzers reflektieren oder lesen, mit dem Dichter, der das Sprachrohr der Dichtung ist, kontemplativ erleben. Das Denkmal erfüllt hier den ambivalenten Anspruch, einerseits dem Dichter in seiner frontalen Ansicht - im peripheren Fokus des Halbkreises - zu huldigen, bzw. andererseits mit Hilfe der einladenden Ruhebank das Werk des Dichters quasi ohne ihn, *l'art pour l'art*, zu rezipieren.

Wenn man die integrierte Steinbank vorerst unberücksichtigt lässt, könnten die Ursprünge zum Denkmaltypus auch in den antiken Hallenbauten zu finden sein. Das Motiv der Apsis kam bereits bei den antiken Basiliken vor. In den als Markt- und Gerichtshallen genutzten Gebäuden dienten sie der Unterbringung eines Herrscherbildnisses.³³ Diese These würde das Denkmal aus dem oben angeführten sakralen Kontext lösen und es einer Architektur zuordnen, die profanen Zwecken vorbehalten war. Zieht man zum Vergleich die römische Maxentius-Basilika (Abb. 14, Abb. 15) heran, ergäbe sich folgende Idee: Die Dichter-, respektive die antike Herrscherfigur, thront in der Apsis umgeben von Reliefszenen, welche den angrenzenden Räumen des Seitenschiffs der Basilika entsprächen.

³² Krause 1980, S. 195.

³³ Vgl. Laag, 2001, S. 40.

5.2 Zur Frage eines Dichterhaines

Unter dem führenden Architekten Otto Wagner (1841-1918) wurde im Rahmen einer Neuorientierung im Volksgarten auch die Idee eines Dichterhaines diskutiert.³⁴ 2006 wurden die dazugehörenden Pläne und Unterlagen zu diesem Gartenprojekt aufgefunden.³⁵ Es sollte hier im Besonderen zur Aufstellung vaterländischer Dichterbüsten kommen. Das Gesamtprojekt schloss einen Ausbau der Wiener Hofburg unter Gottfried Semper und Carl von Hasenauer im Hinblick eines geplanten Kaiserforums ein. Wagners Konzept bietet keine konkreten Angaben darüber, in welcher Form der Dichterhain gestaltet worden wäre, beziehungsweise welche Dichter für Skulpturen in Betracht gezogen wären.³⁶

Das Archiv der Glasgow School of Art besitzt drei Zeichnungen von Otto Wagner (Abb. 16, Abb. 17, Abb. 18, Abb. 19) Sie sind mit Otto Wagner in stilisierten Kapitalen signiert und undatiert. Beschriftet sind sie mit „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des projektierten Dichterhaines“. In Wien sind zwei, den Glasgower Bestand ergänzende Pläne erhalten (Abb. 20, Abb. 21). Einer der beiden führt den gleichlautenden Titel wie die oben genannten Glasgower Zeichnungen und ist mit dem identischen Namenszug Otto Wagners bezeichnet. Der zweite Plan ist unsigniert und undatiert. Er diente wohl zur Erklärung des Schriftverkehrs. Einzeichnet sind die „*Axe des Burgbaues*“ und die „*Projektierte Grenzänderung des k.k. Volksgartens*.“³⁷ Zunächst dachte man also daran das gesamte Parterre an der Ringstraße vom Grillparzer-Denkmal bis zum Ausgang des Volksgartens in Richtung Burgtheater in die Neugestaltung miteinzubeziehen.³⁸ Es sollte, im rechten Winkel vom Denkmal aus, je eine Art Wand aus grünen Büschen entstehen, vor welchen Dichterbüsten aufgestellt werden sollten. Jede Wand würde somit den Abschluss eines ruhigen, abgeschlossenen Platzes bilden. Es sollte ein Ort geschaffen werden, „*der dem hie und da zu Tage tretenden Sehnen des Großstädtlers nach Ruhe und*

³⁴ Vgl. Lorenz 2011, S. 104.

³⁵ Vgl. Lorenz verweist auf Hanisch und Martz 2007, S. 329.:Die Pläne wurden zeitgleich in der Glasgow School of Art in Schottland von Ruth Hanisch und im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv von Jochen Martz entdeckt.

³⁶ Vgl. Lorenz 2011, S. 104.

³⁷ Vgl. Hanisch und Martz 2007, S. 329

³⁸ Vgl. Hanisch und Martz 2007, S. 332.

Einsamkeit Rechnung trägt“.³⁹ Diese Forderung schloss ein, dass sich Kinder in diesem Areal nicht aufhalten dürften. Die Bepflanzung war als Taxushecke gedacht und sollte hinter den Büsten höher gezogen werden als zwischen den sich verbindenden Teilen (Abb. 16, Abb. 17, Abb.18). In der Mitte des Platzes würde ein unter dem Niveau angelegtes Bassin die erhabene Position der Büsten steigern und für eine interessante Spiegelung sorgen.⁴⁰ Zur geplanten Ausführung verweist Martz⁴¹ auf einige Details: So wären die Parapetmauer, und die zehn Postamente für die Büsten aus matt geschliffenem, nicht profiliertem Laaser Marmor herzustellen gewesen. Kandelaberaufsätze hätten geschmiedet werden sollen, hingegen wären die Gitter aus schlichten Gasrohren gefertigt worden. Beides wäre auch eventuell färbig gefasst worden. Das betonierte Bassin wäre mit weißen, unglasierten Fußbodenplatten ausgelegt worden, in welche schwarze Zeichnungen eingebrannt worden wären.

Auf dem erhaltenen Blatt des Glasgow-Archivs ist ein Entwurf zur Umgestaltung des Gartens zu sehen (Abb. 19). Der Dichterhain selbst hätte ca. ein Drittel des Parterres eingenommen. Im mittleren Bereich, gegenüber dem Zugang des Beckens, erkennt man einen exedraförmigen Platz, der mit Sitzbänken ausgestattet ist (Abb. 20) und den Blick auf das Grillparzer-Denkmal gelenkt hätte. Der Dichterhain wurde letztlich aus verschiedenen Gründen abgelehnt: Man konnte die Auswirkungen des bevorstehenden, jedoch nicht zustande gekommenen, Ausbaus des zweiten Hofburgflügels nicht einschätzen und zog es daher vor, auf den Dichterhain ganz zu verzichten. Die Gesamtkosten von knapp 70.000 Kronen sprachen ebenso wenig für eine Realisierung des Projektes. Interessant ist auch der stilkritische Einwand: *„Die im secessionistischen Geschmacke projectirten beiderseitigen Anschlüsse an die griechische Exedra des Grillparzer-Denkmal, die in Wellenlinien dahinlaufenden Mauern zwischen den Büsten und die Ausschmückung der Bassin-Sohle mit figuralen Contouren sind durchaus Äußerungen der extremsten Moderne und dürften wohl kaum zu*

³⁹ Hanisch und Mertz 2007, S. 332. Mertz bezieht sich auf den Schriftverkehr zwischen dem K:K. Ministerium für Cultus und Unterricht und dem Ministerium.

⁴⁰ Die Bassinsohle war mit Darstellungen von Fischen und Nereiden geschmückt. Mertz erkennt hier eine Anspielung auf das Grillparzer-Relief *Des Meeres und der Liebe Wellen*, da Otto Wagner mit Joseph August Lux, einem zeitgenössischen Schriftsteller und Kenner Grillparzers Literatur, in Verbindung stand.

⁴¹ Hanisch und Mertz 2007, S. 332.

*den gemäßigten Architekturformen der benachbarten Monumentalbauten und Gartenanlagen in eine wohlthuende Harmonie zu bringen sein.*⁴²

Die Idee den Volksgarten partiell mittels Dichterhain in einen englischen Landschaftsgarten zu verwandeln, konnte aus den oben genannten Gründen oder Vorwänden nicht verwirklicht werden. Ausschlaggebend für die endgültige Verwerfung des Projektes war letztlich der Einsendeschluss für den folgenden Wettbewerb für das Kaiserin Elisabeth-Denkmal im März 1903, der das Konzept des Denkmalhaines endgültig begrub.⁴³

⁴² Hanisch und Martz 2007, S. 333.

⁴³ Vgl. Hanisch und Martz 2007, S. 335.

6 Das Denkmal in seiner materiellen Beschaffenheit

Sockel und Aufbau sind aus Sterzinger Marmor, der Block für die Mittelfigur aus dem Laaser Mittelwandbruch gefertigt. Das Material wurde 1885 von der Union Baugesellschaft geliefert, betrug 5½ m³. Auch die Reliefs bestehen aus Laaser Marmor. Sie sind zum Teil freiplastisch aus der Wand hervortretend. Der Block für diese Reliefs wog 380 Zentner.⁴⁴ Die altersbedingte Verfärbung, die das Denkmal heute homogener aussehen lässt, war früher auf Grund der unterschiedlichen Materialien, von Laaser Marmor der figuralen Teile und von Sterzinger Marmor der Architektur, nicht gegeben. Der Laaser Marmor trat in seiner hellen Erscheinung in starken Kontrast zu der dunkel gehaltenen Sockelkonstruktion.⁴⁵

Die Konzepte und Modelle für die Reliefs der Grillparzer-Dramen gehen auf Rudolf Weyr zurück. Die Ausführung der Steinmetzarbeit kann laut Kieslinger wohl auf die Leistung sogenannter Punktierer zurückgeführt werden: „[...] die unbefriedigende Ausführung vieler Architekturskulpturen, besonders in den ersten Jahrzehnten der Ringstraßenzeit, zum Teil wohl darauf zurückzuführen [ist], daß die Bildhauer selbst lediglich Tonmodelle modellierten, diese wurden dann in Gips abgegossen und von Handwerklichen Bildhauern zu Teil [...] von einfachen Steinmetzen, durch Punktierung in Naturstein übertragen.“⁴⁶

Die Übertragung der eigentlichen Bildhauerarbeit auf einen Hilfssteinbildhauer war sozusagen gang und gäbe, was angesichts der Fülle der in Auftrag gegebenen Werke nicht verwunderlich ist. Dass die Arbeit der Punktierer in den Dokumentationen nicht erwähnt wird, ja dass sie anonym bleiben mussten, scheint dem herrschenden Umgang mit Hilfskräften zuzuschreiben zu sein. In einer zeitgenössischen Kritik ist zu lesen, dass sich die meisten Bildhauer nicht mehr mit der Marmorarbeit abgeben: „Das ist ihnen viel zu umständlich geworden. Sie begnügen sich mit dem Entwurf der Tonmodelle und überlassen alles übrige mit Ausnahme der allerletzten Meißelschläge ihrem italienischen Sbozzatore.“⁴⁷

⁴⁴ Vgl. Kieslinger 1972, S. 528.

⁴⁵ Vgl. Krause 1980, S. 199.

⁴⁶ Kieslinger 1972, S. 101.

⁴⁷ Vgl. Kieslinger 1972, S. 103. Kieslinger verweist hier auf ein Zitat Hermies von Preuschen von 1892.

Die Arbeit der Punktierer war für Bildhauer aus Gründen der Zeitersparnis, aber auch aus kraftschonenden Gründen unerlässlich. Die technische Umsetzung der dreidimensionalen Übertragung vom Gipsmodell zur Steinskulptur erfolgte mittels einfacher Werkzeuge: Das Punktiergerät, ein dreieckiger Holzrahmen mit in den Ecken eingelassenen Stiften, diente dazu die auf dem Gipsmodell angezeichneten Fixpunkte auf den Steinblock zu übertragen. Danach konnten die zwischen den Punkten entstandenen Flächen weggeschlagen werden und die feinere Bearbeitung des Steines erfolgen. Punktiergeräte waren in mehreren Ausführungen bekannt. Einfache Geräte dienten dazu die Bildhauerarbeit im selben Maßstab der Gipsmodelle herzustellen, mittels komplizierterer Geräte konnte man auch verkleinerte oder vergrößerte Plastiken gestalten. Punktierer waren stets sehr gefragte und unentbehrliche Mitarbeiter im Prozess der Bildhauertätigkeit. Meistens behielt sich der schöpferische Künstler die letzte Ausführung an seinem Werk vor, die Punktierer selbst punktierten bis zwei Millimeter über der endgültigen Oberfläche.⁴⁸

Obwohl der gesamte Berufsstand der Hilfsbildhauer, die ihrerseits meistens aus Italien kommend, wahrscheinlich selbst ausgebildete Steinmetzen waren, totgeschwiegen wurde, gibt es Hinweise auf deren Existenz, manche Namen wurden mündlich überliefert, deren Identität kann jedoch nur ohne Verantwortung bestätigt werden. Kieslinger beruft sich auf die vagen Aussagen von Professor *Gustinus Ambrosi*, der für die Zeit von 1888 bis 1900 von über sechzig Marmorpunktierern spricht. Für das in Frage kommende Grillparzer-Denkmal wird ein gewisser *Pietro Argenti* genannt, dessen Angaben gegenüber den anderen von Ambrosi erwähnten Bildhauern fast am detailliertesten scheinen. Pietro Argenti hat von 1857 bis 1920 gelebt und stammte aus einer 700 Jahre nachweisbaren Steinmetzfamilie. Er war ein Schüler von *Vincenzo Vela* in Varese, arbeitete für *Ignaz Weirich*, für *Rudolf Weyr* am Relief Karls des Großen und am Grillparzer-Denkmal und für *Tautenhayn* an den unteren Frauenfiguren am Pallas Athene Brunnen. Das 1906 von Weyr modellierte Relief Karls des Großen an der Südostwand der Peterskirche wurde von *Josef Einspinner* in Marmor ausgeführt.⁴⁹

⁴⁸ Vgl. Kieslinger 1972, S. 110-113.

⁴⁹ Vgl. Kieslinger 1972, S. 113.

Anhand dieser Informationen wird klar, wie die Überfülle an Steinskulpturen, bzw. der gesamten Dekorationsplastik in und an Wiener Bauwerken überhaupt, in dieser Zeitspanne gelingen konnte. Wie Rudolf Weyr für seine Relieftafeln der Grillparzer-Szenen zuerst in Gips arbeitete, schuf auch Carl Kundmann für die Dichterfigur Modelle.⁵⁰

Trotz der herrschenden Meinung in der Literatur denke ich, dass die Arbeitsteilung zwischen dem Künstler als Modelleur und den ausführenden Hilfsbildhauern an den realisierten Reliefs nicht als Qualitätsverlust zu werten ist.

⁵⁰ Siehe Krause, 1980, S. 200: Krause bemerkt zu diesem Sachverhalt, dass Weyr „*im Endmodell beziehungsweise der Ausführung (an der er sicher kaum einen eigenhändigen Anteil hatte - Weyr war ein typischer Modelleur, kein Bildhauer) statisch akzentuiert.*“ Dies zeigt sich an Veränderungen, die er fallweise nach seinen Entwürfen vorgenommen hat.

7 Das Denkmal in seiner semantischen Beschaffenheit

7.1 Die architektonische Erscheinung

Das Monument (Abb. 1) ist ein gerichtetes Denkmal, das in seiner breitlagernden Architektur Vertikalität negiert, den herannahenden Betrachter geradlinig anzieht und ihn im Fokus des Halbrunds zum Stillstand bringt. Dieses Innehalten wird zusätzlich durch den Typus des Wanddenkmals, das an den Gartenabschluss grenzt und durch eine frontale Schauseite, die eine Allansichtigkeit verbietet, provoziert.

Das Denkmal ist in Form einer hemizyklischen Anlage gestaltet. Die Dichterfigur wird, in einer von korinthischen Doppelsäulen flankierten Ädikula auf einem Sockel sitzend von einer konkav gewölbten Reliefwand hinterfangen. Grundsätzlich herrscht zwischen Architektur und Skulptur ein Ungleichgewicht, Die Figur setzt den zentralen Schwerpunkt, wird aber von der monumentalen Ädikula, der von Pilastern gegliederten Reliefwand und dem Stiegenauftritt architektonisch dominiert.

7.2 Die Darstellung des Dichters Franz Grillparzer

Die Figur ist in bürgerlichem Habitus, einem langen, geöffnetem Mantel, die geknöpfte Weste und gebundenes Halstuch zeigend, auf einem Sockel in einer Apsisnische sitzend, dargestellt (Abb. 22). Das rechte abgewinkelte Bein erzwingt durch die Abstützung auf einem kleineren Sockel eine kontrapostähnliche Beinstellung in der Sitzpose. Der rechte Arm ruht locker auf dem rechten Oberschenkel. Der Saum des Mantels wird von der rechten Hand über dem Knie gehalten und fällt schwer über den Unterschenkel herab. Das linke Bein steht rechtwinkelig auf der größeren Sockelplatte und wird von horizontalen Raffungen des linken Mantelteils umspielt. Der linke Arm hängt locker, ein durch den Zeigefinger geteiltes Buch in der Hand haltend, herab. Der Körper ist frontal in der Achse auf den Betrachter gerichtet. Der Kopf dreht sich leicht nach links, der Blick der Figur entzieht sich dem Betrachter. Die Körperhaltung signalisiert eine

ruhende, verweilende Pose. Sie demonstriert aber auch im Gegenzug dazu ein Körperbewusstsein, welches sich der Wirkung auf den Beobachter gewiss ist.

Die Neigung des Kopfes drückt die romantische, weltabgewandte Natur des Künstlers aus. Das Gesicht zeigt jedoch einen verschlossenen Ausdruck, die Mundstellung lässt an Resignation denken, die nach links oben in die Ferne blickenden Augen verweisen an ein in die Vergangenheit gerichtetes Denken. Krause erblickt in der Repräsentation der Dichterfigur eine zu den apostrophierenden architektonischen Signalen stark kontrastierende Wirkung; er spricht von „*apotheotischen Elementen der triumphalen Rahmung*“ und der auf diese „*beschränkt bleibenden Hoheitssignale*“⁵¹ Ich denke auch, dass sich die Skulptur selbst romantisch und kontemplativ präsentiert. Sie bindet ihren Geist an die bildgewordene Ideenwelt des Künstlers in Form der dargestellten Dramen, die ihrerseits wieder in ihrem Ausschnitt entscheidende Sinnebenen schaffen.

Wie im Kapitel 3.1., Politische und gesellschaftliche Umstände, näher ausgeführt, handelt es sich bei der Figur Grillparzers um ein Denkmal des Späthistorismus, das „*seinem Wesen nach popularisierende Massenkunst, ein Plakat der Vergangenheit [ist] und [...] dies trotz aller Sublimitäten nicht wegleugnen [kann]*“⁵². So gesehen erweist sich Grillparzers Darstellung als Produkt einer unspezifischen freien Gestaltung Kundmanns (Abb. 22, Abb. 23), während eine subtilere naturalistische Auffassung in der Porträtbüste des Dichters von Viktor Tilgner im Burgtheater vorzufinden ist (Abb. 24).

7.3 Die Darstellung der Relief-Szenen

Eine detaillierte ikonographische und stilistische Untersuchung der Reliefs (Abb. 25) hat bereits Krause vorgenommen; seiner Ansicht nach liegt der radikale Unterschied zur klassischen Auffassung zeitgleicher künstlerischer Ergebnisse in der Gestaltung zwischen „*Figur auf Grund* und *Szene im Raum*“.⁵³

⁵¹ Krause 1980, S. 197.

⁵² Krause 1980, S. 197.

⁵³ Krause 1980, S. 199-203.

Ein Teil der Grillparzer Reliefszenen zeichnet sich durch eine über Eck gestellte Technik, die das Maximum an Raumillusion zulässt, aus. Dieser dynamische Effekt wird vor einer graphisch modellierten flachen Hintergrundarchitektur gesteigert. Betrachtet man die in dieser Weise gearbeiteten Reliefs, fühlt man sich stark an inszenierte Bühnenarchitektur erinnert. Die gewählten Szenen entsprechen quasi Momentaufnahmen der jeweils aufgeführten Theaterstücke.

Die linken drei Szenen *Ahnfrau*, *Der Traum ein Leben* und *König Ottokars Glück und Ende* beinhalten keine übergeordnete Kategorie, sofern man von einer ehrgeizgesteuerten Intention des zweiten und dritten Bildes absieht. Die Darstellungen rechts der Grillparzer-Statue zeugen jedoch von einem einigenden Thema der Liebe. *Medea*, *Sappho* und *Des Meeres und der Liebe Wellen* sind getragen vom Affekt leidenschaftlicher Liebe und Entsagung. Formal fällt auf, dass die linken Szenen im architektonischen Innenraum situiert sind, hingegen die rechten auf freien Plätzen vor einer Architektur angesiedelt sind. In jedem Fall fehlt der Anspruch auf eine bildparallele Übersetzung. Die Handlung erwächst immer aus der Diagonale und zwingt dem Betrachter eine schräge Blickführung auf.

7.3.1 *Des Meeres und der Liebe Wellen*

Leander durchschwimmt aus Liebe zu der jungen Priesterin Hero des Nachts das Meer und erklettert ihr Turmgemach. Ihre Lampe soll ihm auch in der nächsten Nacht den Weg erhellen. Der Oberpriester, der das Vergehen ahnt, sorgt dafür, dass die Lampe erlischt. An der Leiche des ertrunkenen Leander bricht Hero zusammen.⁵⁴

Dargestellt ist der Moment, als Hero ihren toten Geliebten im Wasser erblickt. Im Drama heißt die Stelle:

[Hero]: „*Ich komme denn! – ein Mann! – Leander! – Weh!*“
(5. Aufzug, V.1897).

Die Darstellung der untersichtig gegebenen Protagonisten fordern einerseits eine subjektivierende Interpretation des Betrachters heraus - am Beispiel *Des Meeres*

⁵⁴ Vgl. Herbert A. und Elisabeth Frenzel 2004, Bd. 1, S. 360-361.

und der Liebe Wellen (Abb. 26) unterwirft sich der Blick dem toten Körper Leanders - andererseits eröffnet die Untersicht sofort das Spektrum in die Architektur, die sich assoziativ mit dem hochaufragenden Körper der Hero homogenisiert. Der Hoheitsanspruch der Figur wird über den dahinterliegenden Tempel herausgestellt und lässt den Betrachter in passive Ergebnisheit fallen. Die bildzentrale Erscheinung Heros bietet auf diese Weise ein absolutes Identifikationsangebot für den Rezipienten auch im bildimmanenten, hierarchischen Sinn: Im vorderen Mittelgrund mit dem von den Wellen angeschwemmten Leander, bietet sich ein Bild des ausgehauchten Lebens, visuell kraftlos, emotionell hingegen ist der Jüngling haptisch in juveniler Manneskraft greifbar. Auf der zweiten Ebene nehmen wir Hero als Lebendige im Sinnbild des Leides wahr. Sie fasst sich im Entsetzen mit beiden Armen an den Kopf. Die freigegebene rechte Achsel und die nach außen geöffnete linke Hand sind Ausdruck extremster Empfindung und Ergriffenheit. Auf dem dritten obersten horizontalen Segment der Szene finden wir uns im Tempel, der irdisch institutionalisierten Göttlichkeit, die uns Hoffnung auf Erlösung gibt und die Situation entdramatisiert. Der Tempel und auf selber Höhe die Unendlichkeit des offenen Ozeans stehen gleichermaßen für Stabilität und ewige Wiederkehr.

7.3.2 *Medea*

Links neben dem Relief *Des Meeres und der Liebe Wellen* befindet sich *Medea* (Abb. 27), eine Darstellung aus Grillparzers dramatischem Gedicht *Das goldene Vlies*. *Medea* folgt als drittes Trauerspiel auf die vorangehenden *Der Gastfreund* und *Die Argonauten*.

Dieser dritte und letzte Teil der Trilogie erzählt von der Rückeroberung des Goldenen Vlieses durch Jason, der die Kolcherin Medea mit sich nimmt, sie aber in Griechenland um Kreusa willen, der Tochter des Königs Kreon, verlässt. Aus Rache tötet Medea die Nebenbuhlerin und die eigenen Kinder.⁵⁵

⁵⁵ Vgl. Herbert A. und Elisabeth Frenzel 2004, Bd.1, S. 357.

Dargestellt sind Medea, die von Kreon vertrieben wird und ihre Kinder, die bei Kreusa zurückbleiben müssen. Die Verse im Drama lauten:

[Jason]:

„Dir selber dank es, daß dein wildes Wesen

Die Kleinen abgewandt, zur Milde hin.

Der Kinder Ausspruch war der Götter Spruch!

Und so geh hin, sie aber bleiben da.“ (3. Aufzug, V. 1699-1702)

Die Reliefwand wird über zwei Ebenen visualisiert: Im unteren Bereich sind die Figuren auf einem Stiegenaufgang situiert. Den oberen Teil nimmt die Palastwand des Königs Kreon ein. Die Personen gliedern sich in drei Figurengruppen. Links Medea, in der Mitte steht König Kreon neben seinem Adlatus und weist mit ausgestreckter Hand auf die links von ihm stehende Gruppe Kreusas mit den Kindern. Ganz außen steht Gora mit über dem Kopf verschränkten Armen. Die Konzeption wird von einer vereinheitlichenden Bilddiagonale getragen. Die gedachte Verbindungslinie zwischen Medea, Kreon und Kreusa folgt dem Gesims über dem Flachrelief der Palastmauer. Medea ist frontal aus dem Bild laufend und sich umwendend wiedergegeben. Der Moment ihrer Flucht ist über das bewegte Gewand, den erhobenen Arm, das fliegende Haar und die offene Beinstellung gegeben. Die Dramatik des Augenblicks wird durch den Griff in die Kapuze ihres Mantels gesteigert, bei welchem der Blick in ihre linke Achsel freigegeben wird. Der nach links gewendete Kopf stellt die Verbindung zu ihren Kindern dar. Medeas plastische Erscheinung wird über die tiefen Verschneidungen im oberen Bereich besonders verstärkt. Kreusa ist statisch in einer Dreieckskomposition mit den Kindern gegeben, welche den Bezug zu Medea herstellen. Sie krallen sich verängstigt an Kreusa fest. Die über Eck gestellte Kreon-Gruppe erscheint im Vergleich zu den Frauenfiguren flacher gestaltet und erinnert stilistisch an die Kampfszene im darüber liegenden Relief.

7.3.3 Sappho

Sappho muss erkennen, dass der von ihr geliebte Jüngling Phaon in ihr nur die Dichterin verehrt und seine Neigung ihrer Sklavin Melitta zuwendet. Sie ist schon bereit ein Verbrechen zu begehen, um sich Phaon zu erhalten, als sie erkennt, dass sie ihr Lebensgesetz, den Dienst an der Kunst, verletzt hat. Sie stürzt sich ins Meer.⁵⁶

Dargestellt ist Sappho, im Augenblick, als sie in Anwesenheit des vor ihr knienden Phaon, Melitta küsst.

Der Text lautet im Original:

[Sappho]:

Die Flamme lodert und die Sonne steigt,

Ich fühl's ich bin erhört! Habt Dank ihr Götter! –

Du Phaon! Du Melitta! Kommt heran!

Es küsset dich ein Freund aus fernen Welten

Die tote Mutter schickt dir diesen Kuß! (5. Aufzug, V. 23016-2020)

Das erste Relief der rechten Seite zeigt *Sappho* (Abb. 28) mit dem Attribut der Leier, wie sie Melitta auf die Stirn küsst und dem knienden Phaon ihre linke Hand reicht. Die Figurengruppe ist auf dem Vorhof eines Tempels situiert, der auf felsigem Grund fundamentiert ist. Die Szene ist gerahmt von einer Tempelarchitektur, einer im angrenzenden Garten stehenden Zypresse; dieser, vorgelagert auf einem Sockel, befindet sich die Schale mit dem olympischen Feuer. Im Vordergrund wird die Architektur von zwei löwentragenden Sockeln, die mit palmettenförmigen Aufsätzen geschmückt sind, abgeschlossen. Die Bildkomposition wird von zwei sich kreuzenden Diagonalen bestimmt, in deren Schnittpunkt Sapphos versöhntes Antlitz ruht. Die von rechts oben nach links unten führende Linie verbindet den höchsten Punkt des Tempelarchitravs mit dem Scheitel Sapphos und den in den Abgrund führenden Felsen. Über diese Dramatik wird die bevorstehende Tragödie der antiken Dichterin präfiguriert. Sapphos

⁵⁶ Vgl. Herbert A. und Elisabeth Frenzel 2004, Bd.1, S. 356.

gütiger physiognomischer Ausdruck, die Zuwendung zu Melitta und die dem ihr ergebenen Phaon dargereichte versöhnende Hand, stehen in diametralem Gegensatz zur schroffen, hinabziehenden Fels- und Stiegenarchitektur. Auch hier verläuft die Reliefstruktur vom graphisch gehaltenen Hintergrund der Ferne zum vollplastischen Figurenpart und gipfelt in einem bedrohend körperlich modellierten, dem Betrachter entgegen wachsenden Felsabgrund.

7.3.4 *Die Ahnfrau*

Die Ahnfrau vereinigt zwei Handlungen, einmal die Geschichte des mit Fluch beladenen Räubers Jaromir, der seine eigene Schwester Berta liebt und seinen Vater, den Grafen Borotin, tötet und zum anderen ein Schicksalsdrama, wo die ehebrecherische Ahnin immer neue Verbrechen in der Familie fordert, bis der ganze Stamm ausgerottet ist. Die eigentliche Tragödie liegt aber im Inneren Jaromirs, der trotz Verlangen nach Liebe, Reinheit und Erlösung das Böse tut und am Ende auch will.⁵⁷

Die Darstellung zeigt die Ahnfrau im Grabgewölbe. Sie erhebt sich vor dem Grab der aufgebahrten Berta. Festgehalten ist der Moment, als Jaromir Berta erblickt, er die Ahnfrau wahrnimmt und auf die Knie fällt.

Im Text heißt es:

[Ahnfrau]:

„Nun wohl, es ist vollbracht,

Durch der Schlüsse Schauer-Nacht

Sei gepriesen ew'ge Macht! –

Öffne dich, du stille Klause,

Denn die Ahnfrau kehrt nach Hause!“ (5. Aufzug, V. 3299-3303)

Die linke Seite des Wanddenkmals beginnt mit dem Trauerspielausschnitt *Die Ahnfrau* (Abb. 29). Die Szene spielt im Grabgewölbe. Im Hintergrund befindet sich

⁵⁷ Vgl. Sørensen 2002, Bd. 2, S. 57.

das hohe Grabmal der Ahnfrau, im Vordergrund ein Sarkophag mit der aufgebahrten Berta. Die Ahnfrau steigt aus dem Sarg hochaufragend und ihr zu Füßen kniet Jaromir und blickt auf die Tote. Die Ahnfrau streckt ihren linken Arm aus und gebietet den eindringenden Soldaten Einhalt. Im Vordergrund liegt der Morddolch Jaromirs, links davon eine Vanitasgruppe mit Urne, Totenkopf, Bibel und Grabschmuck. Jaromirs linkes ausgestrecktes Bein verweist auf das im Boden eingelassene Grab mit dem Abbild des Ahnen. Die im Innenraum situierte Szene zeigt eine in die Tiefe gestaffelte Krypta mit romanischen Rundbögen, und Stützen mit Würfelkapitellen. Der Ausgang rechts deutet durch einen gotischen Spitzbogen den Eingang zur Kapelle an. Dominiert wird die Szene von der plastisch ausgeführten Raumschale, aus deren Mitte die Ahnfrau wächst und der Figur Jaromirs. Die Architektur und dessen Pose korrespondieren beide über die körperhafte, plastische Modellierung. Die Tiefe des Grabmals wird über betonte Unterschneidung forciert. Die Präsenz der aufsteigenden Frauengestalt wird über die Vertikalität der Stützpfeiler und der sich im Zwickel befindenden Grableuchte akzentuiert und parallelisiert. Die künstlerisch flach wiedergegebene ephemere Gestalt der Ahnfrau steht als Verbindung der beiden skulptural gearbeiteten Relieftteile und gelangt über diesen Kontrast zu ihrer geisterhaften Wirkung. Ihre Armstellung bildet eine Linie, rechts zu den Soldaten, links reißt sie das Grabtuch von Bertas Antlitz. Die ausgestreckten Arme geben ihrem schwebenden Schritt Halt, es scheint als balancierte sie über die Grabstufen herab. Als Jaromirs Blick auf Berta trifft, reißt er den linken Arm empor, ein Ausdruck intensivster Regung und Ergriffenheit. Sein linkes Bein gibt ihm seinen schwindenden Halt zurück, gleichzeitig ist dies der Hinweis auf sein begangenes Verbrechen. Zentral ist jedoch die gestisch unterlegte Gefühlsaussage, der expressive Gehalt der Situation. Der Dolch hingegen liegt als solitäres Requisit mitten im Raum und wird in keinen kausalen Zusammenhang mit Jaromir gesetzt, sondern - stilistisch auch als Flachrelief gegeben - als Symbol für den an der Ahnfrau begangenen Mord des Urahnen, inszeniert. Die zwei Figuren, Ahnfrau und Jaromir, treten als diagonales Segment schräg aus der Achse heraus und gleichzeitig direkt auf den Betrachter zu. Der über Eck gestellte Sarg mit Berta tritt als sekundäre Wahrnehmung zurück. Die Darstellung der Gesamtszene bezieht sich auf jenen Augenblick, als sich Jaromir der Doppelexistenz Bertas und der Ahnfrau gewahr wird. Die Ahnfrau ist im Begriff auf Jaromir zuzugehen; daraufhin wird sie sich

über ihn neigen, ihn küssen und ihn gemeinsam mit Berta mit der Sargdecke bedecken.

7.3.5 *Der Traum ein Leben*

„*Der Traum, ein Leben*“, das Pedro Calderón de la Barcas „*Das Leben ein Traum*“ und Voltaires „*Le blanc et le noir*“ zum Vorbild hat, ist im Stil des Barocktheaters der Wiener Volksbühne geschrieben. In dem märchenhafte Züge enthaltenden Drama verschwimmen Traum- und Wirklichkeit ineinander.

Im Stück wird Rustan, der sich nach der Welt der kriegerischen Abenteuer sehnt, von einem Traum gewarnt. In dieser Traumhandlung rettet Rustan mit Hilfe seines Sklaven Zanga den Fürsten von Samarkand vor einem wilden Tier. Dieser verspricht ihm seine Tochter Gülnare und das Königsreich. Auf dem Weg zu Ruhm und Reichtum verfällt Rustan aber durch die Listen Zangas dem Verbrechen und kehrt daraufhin reumütig in sein früheres Dasein zurück. Nur das Erwachen aus dem Traum ermöglicht ihm die Flucht vor dem Abgrund. Rustan tritt durch den Traum geläutert den biedermeierlichen Rückzug an, weil er erkennt, dass Größe und Ruhm zu viele Gefahren in sich bergen.⁵⁸

Zu sehen ist der schlafende Rustan im Moment seiner Traumvision, die über den Traumgott vermittelt wird. Das Traumbild zeigt Rustan mit seinem Sklaven und dem wilden Tier, der Schlange. Dargestellt ist außerdem eine zweite stehende Gestalt mit gesenkter Fackel.

Grillparzers Verse lauten hier:

[Zanga]:
„*Hier ein Mann im Fürstenschmuck,*
Leichenblaß in Sand gebettet,
Und Ihr seid's, der ihn gerettet.
Nehmt die Gabe des Geschickes,
Und glaubt nur, der heut'ge Tag

⁵⁸ Vgl. Sørensen 2002, Bd. 2, S. 58, Kindler 1988, S. 902.

Ist der Anfang unsers Glückes.“ (2. Aufzug, V. 825-830)

Das mittlere Relief der linken Denkmalwand behandelt das dramatische Märchen *Der Traum ein Leben* (Abb. 30). Die eigentliche Handlung des Dramas wird vom Traumgeschehen eingenommen. Die Hauptfigur ist Rustan, der mit der Tochter des reichen Landmanns Massud verlobt ist. Trotz seiner Gefühle für Mirza treibt es den unstillen, umtriebigen Rustan in die Welt um Abenteuer und Ruhm zu erleben. Sein Sklave Zanga verkörpert all diese Verführungen des Lebens wie Freiheitliebe und Abenteuerlust. In Rustans Traum wird das Land Samarkand zum Heterotopos seiner verwirklichten Wünsche. Rustan gibt sich als Lebensretter des Königs aus, verwickelt sich in Widersprüche, tötet den eigentlichen Retter, den Mann vom Felsen, des Königs und zum Schluss den König selbst. Als er von seinen Verfolgern bedrängt wird, wacht er erschöpft auf. Sein vermessenem Begehren einsehend, findet er sich nun geläutert wieder bei Massud und Mirza.

Weyr setzt die narrative Funktion – ein Stück im Stück - der Traumdichtung, nämlich Rustans ruhsüchtiges Abenteuer, als Bild im Bild der Relieftafel um. In der unteren Bildhälfte liegt Rustan auf einer diagonal in den Raum weisenden Bettstatt. Zu seinem Haupt sitzt ein Traumgott mit brennender Fackel, am Fußende eine traumverkörpernde Gestalt mit gesenkter Fackel. Die obere Bildhälfte enthält zwei architektonisch angedeutete Raumsprünge: In der guckkastenartigen Bühne erscheint ein zweites Bild, das über einen architektonisch ausgegliederten Rahmen auffällt. In diesem Bild im Bild erscheint nun Rustan mit dem ihm zu Füßen knienden Zanga und der Mann am Felsen. Der träumende Rustan, die beiden Traumgestalten und die Rustan-Zangan- Gruppe verknüpfen über ein rautenförmiges Konzept die Realität des Träumenden mit der Scheinwelt des Traumes. Der Traum selbst wird über den sich ausbreitenden Rauch der Fackel visualisiert. Die Schlange auf dem Felsen greift die serpentine Bewegung auf und verbindet die Gruppe des Traumes mit der stehenden Traumgestalt. Der märchenhafte Charakter wird über verschiedene Symbole transportiert: Die Palme verweist in exotische Gefilde, die geschweifte islamische Öffnung am Fußende, figurenloser ornamentaler Wandschmuck, gespitzte islamische Bogen in der linken oberen Bildhälfte deuten ebenfalls in orientale Welten. Weyr gestaltet die reale Schlafszene plastisch, Rustan tritt als lebendige Figur haptisch aus dem Bild. Das rechte Bein deutet ein Heraustreten an, das

linke abgewinkelte Knie verstärkt das symmetrische Konzept der Armstellung. Rustans Beinstellung verweist ins Reale, während, Kopf und Armstellung ins Traumreich deuten. Sie neigen sich der Zanga-Rustan-Szene und im weiteren Verlauf der *Mann am Felsen*-Szene zu. Die Komposition ist die bildliche Umsetzung einer narrativen Ereignisabfolge, die künstlerisch über ein Hochklappen der einzelnen Bildszenen funktioniert, die ihrerseits in ihrer Räumlichkeit abnehmen und eine zeichnerisch-graphische Qualität annehmen.

7.3.6 *König Ottokars Glück und Ende*

Grillparzers Konzept des Stückes ging eine intensive Beschäftigung mit dem historischen Stoff des Böhmenkönigs Ottokar voraus. Zeitgeschichtlich bedeutungsvoll ist die vom Dichter intendierte Analogie zu der Gestalt Napoleons. Die Handlung nimmt ihren Ausgang von dem Rechtsbruch, den Ottokar durch die Auflösung seiner Ehe mit Margarete von Österreich begeht. Die neue Heirat mit der ungarischen Königstochter und sein politisch-militärischer Erfolg lassen ihn der Hybris der Macht erliegen. Die erhoffte Kaiserwürde fällt an Rudolf von Habsburg und Ottokars machtpolitischer Einfluss nimmt ab, das heißt, er muss auf die erworbenen Länder Steier, Kärnten, Krain und Österreich verzichten. Nur noch Böhmen und Mähren sollen ihm als Lehen bleiben. Als er nach Prag zurückkehrt wird er von seiner Frau Kunigunde wegen der Niederlage auf Ärgste verhöhnt. Er muss auf Forderung des Kaisers die böhmischen Truppen aus Österreich abziehen und Frieden schließen. Ottokar gibt jedoch nicht auf und erliegt im Kampf gegen Kaiser Rudolf in der Schlacht auf dem Marchfeld.⁵⁹

Die rechte Szene auf der linken Reliefwand zeigt die Schlüsselszene aus dem Trauerspiel *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 31).

Der Text dazu lautet:

[Zawisch und die Böhmen]: „*Der König kniet! Der König kniet!*“ (3. Aufzug, V. 1961)

[Ottokar]: „*Ha, Schmach!*“ (V. 1962)

⁵⁹ Vgl. Kindler 1988, S. 896-897.

König Ottokar kniet vor Rudolf und nimmt von ihm die Lehen von Böhmen und Mähren. Dies ist der Höhepunkt Rudolfs und der Tiefpunkt von Ottokars Karriere, weil er vor Augenzeugen seine Niederlage demonstriert. Ottokar hat Ansehen und territoriale Ansprüche verloren. Dargestellt ist ein Innenraum, der mit gerafften Draperien und einem auf Stufen situierten Thron das Kaiserzelt Rudolfs visualisiert. Man blickt in eine über Eck gestellte von zwei Figurengruppen getragene Räumlichkeit. Im zentralen Mittelgrund ist König Ottokar in der Bewegung, wie er auf die Knie fällt momenthaft wiedergegeben. Sein Gegenüber Kaiser Rudolf ist statisch bildparallel und regungslos dargestellt. Die hierarchisch angelegte Szene wird über das Schwert, das von beiden berührt wird, dramatisiert und durch Handbewegung Rudolfs emotionell übersteigert. Im linken Mittelgrund erscheint Zawisch, der im Vergleich zu Ottokar im Flachrelief wiedergegeben ist und mit dessen rechter Hand die alles entscheidende Handlung setzt, indem er den Vorhang zur Seite zieht und den Akt der untertänigen Ottokars der Menge Preis gibt. Links im Bild weisen Rüstung und Schwert auf Ottokars entblößte Situation hin. Weyr drückt hier beide diametral entgegengesetzte Charaktere der beiden Herrscher in stilistischer Haptik aus. Ottokars Emotion und Bewegung erscheinen ebenso real wie Rudolfs unnahbare statische Unantastbarkeit. Die Erhabenheit des Kaisers wird über die strenge orthogonale Konzeption von Thron, dessen Stützen und Verstreben, die bildparallelen Falten des Kaisergewandes, das rechts daneben stehende Bischofskreuz, sowie von kubischen Interieurs visualisiert und als plastische Qualität spürbar gemacht. Das Rüstzeug Ottokars erscheint ebenso körperlich wie die Figur Ottokars, wird in Form seines Pendants in ähnlicher S-Form wiedergegeben und spiegelt die deformierte Königswürde Ottokars. Die voluminöse Drapierung des geöffneten Vorhangs gibt den Blick auf einen abermals geöffneten Raum frei, der mittels Schabracke als solcher gekennzeichnet ist. Es handelt sich dabei um einen *mis en abyme*⁶⁰-Effekt, der die Idee einer unendlichen Spiegelfolge simuliert. Die verräterische Handlung Zawischs erscheint undeutlich und emotionslos in flacher

⁶⁰ Wilpert 2001, S. 525. *Mise en abyme* (zu frz. *Abyme*= Wappenfeld im Wappen, und *abîme*= Abgrund, etwa in den Abgrund unendlicher Wiederholung werfen, `Spiegeltext'), von A. Gide (Journal, 1893; *Les faux-monnayeurs*, 1925) eingeführte Bezeichnung für eine dem Spiel im Spiel des Dramas entsprechende Technik der Rahmenerzählung, bei der eine bzw. die gerahmte Binnenerzählung selbstreflexiv Widerspiegelung der (Rahmen-) Haupthandlung oder eines Teils derselben ist und diese wie zwischen zwei Spiegeln stehend unendlich fortsetzen kann.[...].

Gestaltung. Die linke Hand des Täters weist in Richtung Ottokar und stellt die Verbindung zum zentralen Geschehen dar.

8 Das Denkmal in seiner Planung und Ausführung

8.1 Biographischer Abriss der ausführenden Künstler

8.1.1 Rudolf Weyr

Der Bildhauer Rudolf Weyr⁶¹ (1889 Rudolf von Weyr) ist am 22. März 1847 in Wien geboren, am 30. Oktober 1914 ebenda gestorben und am Döblinger Friedhof begraben.

Weyr studierte von 1864 bis 1872 an der Akademie der Bildenden Künste. Bei Eintritt 1864/65 in die Bildhauer-Vorbereitungsschule Professor Franz Bauer war *„Weyr Rudolf, 17 J. alt, Altlerchenfeld, Vater: Schuhmacher in Josefstadt, Tiebergasse (sic!), Vorbildung: 3 Unter- u. 1 Oberrealschule. ---- Studienzeit: WS/SS 1864/65, WS/SS 1865/66, WS/SS 1866/67, WS/SS 1867/68, WS/-- 1868/69, WS/SS 1869/70, WS/SS 1870/71, WS/-- 1871/72. - Ab SS 1865 von der Entrichtung des Schulgeldes befreit.“*⁶²

Als Schüler von Franz Bauer arbeitete er gleichzeitig im Atelier Josef Cesars, der die Aufmerksamkeit von Gottfried Semper und Carl von Hasenauer auf Weyr lenkte. Semper und Hasenauer waren es, welche ihm die Ausführung der großen Bogenzwickelfiguren über den Arkaden des Kunsthistorischen Museums übertrugen.

*„1867 erhielt er anlässlich des Füger-Preises eine Goldmedaille, seinen Ruf begründete er mit der Simson-und Delila Gruppe 1870, als er dafür den mit 1200 fl. dotierten Reichel-Preis erlangte.“*⁶³ 1873 errang er den 1. Preis bei einem Wettbewerb um einen Medallienentwurf für die Wiener Weltausstellung. In den folgenden Jahren war er an den Ringstraßenbauten intensiv beschäftigt. Er schuf die Relieftafeln für das Grillparzer Denkmal in Wien, gestaltete das Standbild für Karl VI. für das Kunsthistorische Museum, entwarf die Ausschmückung der Kuppel im Naturhistorischen Museum und die Bronzetürreliefs am Stock im Eisenplatz im

⁶¹ Czeike 1997, S. 621-622 und Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler hrsg. v. Thieme-Becker, 1978, Bd.35, S. 484-485.

⁶² Universitätsarchiv der Akademie der Bildenden Künste Wien, Schülerverzeichnisse, Bde. 82-89.

⁶³ Universitätsarchiv der Akademie der Bildenden Künste Wien, PrV. 1787-1945, S. 82 u. S. 113.

Equitablepalais (1890/91). Weiters zählen zu seinem Œuvre: zwei Marmorreliefs (Wohlstand und Industrie) im Universitätsgebäude; zwei Gruppen (Justitia und Medizin) im Hofburgtheater; der Bacchusfries an der Attika desselben, Fensterzwickelgruppen berühmter Liebespaare ebenda; Musizierender Knabe auf der Balustrade ebenda, und die Ausschmückung der Plafonds des Zuschauerraums und des Proszeniums. Vor allem schuf er auch den Monumentalbrunnen „Macht zur See“ an der Fassade der Hofburg (1895), beide Bronzelöwen an der Nußdorfer Sperrbrücke (1894-98), das Canon Denkmal (1905), das Relief Karls des Großen an der Peterskirche (1906), das Brahmsdenkmal (1908) und Grabdenkmäler auf dem Zentralfriedhof (Opfer des Ringtheaterbrands 1882). Er war Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste (1888), Professor an der Technischen Hochschule (ab 1889), Mitglied des Künstlerhauses ab 1872 und dessen Vorstand in den Jahren 1911/12.

Ergänzend zum biographischen Abriss möchte ich kurz auf einige wichtige Umstände des akademischen Betriebs hinweisen. Weyr besuchte, wie oben erwähnt, die sogenannte Vorbereitungsschule, erst 1865 hieß sie allgemeine Bildhauerschule, unter Franz Bauer (1798-1872). Dieser war als Thorvaldsen-Schüler ein Vertreter klassisch-italienisierender Tendenzen mit leicht nazarenischem Einschlag, welcher einen krassen Gegensatz zu seinem Vorgänger Hans Gasser bildete, der aus der deutschen Romantik kam. Aufgrund des nur allgemein geführten Lehrbetriebs, der keine Spezialisierung mehr bot, waren viele Schüler veranlasst, eine private Ausbildung oder Tätigkeit in Bildhauerateliers anzunehmen, da auf der Akademie nur die Grundlagen vermittelt wurden.⁶⁴ Weyrs Verbindung zu Josef Cesar entwickelte sich parallel zu seinem Studium an der Akademie. Zu Cesars bedeutendsten Schülern zählen Carl Kundmann, Johann Scherpe und der ihm persönlich besonders nahe stehende Rudolf Weyr. Cesar war es, der Weyrs künstlerische Laufbahn förderte, indem er ihn finanziell unterstützte und ihm Reisen nach Berlin und Dresden - die damals wichtigsten Zentren der Bildhauerei - ermöglichte. 1871 begleitete ihn Weyr auf einer Italienreise. Cesar verdankte er seinen Entschluss zum Beruf des Bildhauers und im weiteren die Bekanntschaft zu etablierten Künstlern wie Semper und Hasenauer. Zu Cesars Arbeiten zählen Werke der Kleinplastik, wie zahlreiche

⁶⁴ Vgl. Krause 1980, S. 6.

Medaillen und Treibarbeiten, Statuen hingegen nur in geringem Ausmaß.⁶⁵ Cesar setzte mit seinem Schwerpunkt auf licht - und schattengenerierende „*Raumdynamik*“⁶⁶, einen richtungsweisenden Akzent für die jüngeren Bildhauer, die in diesem Sinne hier außerhalb der Akademie Fuß fassen konnten. Man kann sagen, dass Weyrs skulpturales Œuvre in direktem Bezug zu Cesars malerischer Auffassung steht.

Zu Weyrs Wertschätzung beigetragen hat der Kritiker Albert Ilg⁶⁷, der ein leidenschaftlicher Verfechter der neubarocken Plastik Wiens war. Für ihn war die Stilrichtung des Barock insofern maßgebend, als er in ihr schlechthin alle Künste, Techniken und Handwerke universell vereinigt sah. Ilg lobt Weyrs *Triumphzug des Bacchus und der Ariadne* (1882) am Burgtheater⁶⁸ und die Bogenzwickelfiguren (Nymphen bzw. drei Propheten und drei Sibyllen)⁶⁹ des Kunsthistorischen Museums. In der Presse vom 29. März 1891 hebt er im Rahmen der Jahresausstellung im Künstlerhaus Weyrs Relief für Karl VI. hervor. „*Weyr hat noch nichts so Markiges, Kraftvolles und Lebendig-Frisches geleistet, als in diesem hocheureuclischen Werk, dessen Wesen völlig vom Geiste der Barockkunst durchdrungen ist.*“⁷⁰ Albert Ilg war es auch, der gleichsam über den „Umweg“ des späten Historismus mit den Arbeiten von Weyr und Tilgner, zu einer Wiederentdeckung Georg Raphael Donners als „österreichisches Genie“ verhalf, und den österreichischen Barock wieder aufleben ließ.⁷¹

8.1.2 Carl von Hasenauer

Carl Freiherr von Hasenauer war Architekt, wurde in Wien am 20. 7. 1833 geboren und ist am 4.1.1894 ebenda gestorben. Er war Schüler der Wiener Akademie unter van der Nüll und von Siccardsburg von 1850 bis 1855. 1854 erhielt er den großen akademischen Preis für Architektur. Er unternahm Studienreisen nach Deutschland, Italien, Frankreich, Belgien, England und Schottland. Er nahm an

⁶⁵ Vgl. Krause 1980, S. 31-32.

⁶⁶ Krause 1980, S. 32.

⁶⁷ Vgl. Krasa/Florian 1995, S. 369.

⁶⁸ Dehio 2003, S. 312.

⁶⁹ Dehio 2003, S. 478.

⁷⁰ Die Presse vom 29. März 1891.

⁷¹ Vgl. Schemper-Sparholz 1999, S. 462.

internationalen Wettbewerben teil und errang 1861 den 3. Preis für das neue Wiener-Hof-Opernhaus und 1865 den 2. Preis für die Florentiner Domfassade. 1867 beteiligte er sich an der Pariser Weltausstellung und überzeugte durch einen damals ungewöhnlichen Palaststil für die damals üblich gewesenen nüchternen Zweckbauten. Seine Beteiligung im Wettbewerb um die Hofmuseumsbauten brachte ihm negative Kritiken. Man sprach von „*korrupter Kunstrichtung*“ und einem „*Verfall der Baukunst*“. Als sein Entwurf die Museen mittels triumphbogenartiger Überbrückung der Ringstraße mit der Hofburg zu verbinden an einer gegen ihn gerichteten Agitation scheiterte, übertrug der Kaiser den Auftrag an Gottfried Semper. Für die Gestaltung blieben jedoch Hasenauers Entwürfe maßgebend. 1871 wurde Semper nach Wien berufen um Hasenauer zu unterstützen. Die Museen wurden von 1872-81 zuerst von beiden Künstlern gemeinsam, 1876, nach dem Fortgang Sempers, allein von Hasenauer errichtet. 1873 leitete er als Chefarchitekt die Wiener Weltausstellung, wo der damals für Wien neue Barockstil von epochaler Bedeutung wurde. An Sempers Burgtheater war Hasenauer mit der Detaillierung der Außenarchitektur, der Innenausstattung und an der Anpassung der Architektur an die Platzverhältnisse gegenüber dem Rathaus betraut. Von dem Projekt der Neuen Hofburg ist nur der die SO-Seite des Heldenplatzes einnehmende Flügel zur Ausführung gelangt. Nach weiteren Plänen Hasenauers kam es zum Bau einiger Palais, wie das Palais Lützow und das ehemalige kaiserliche Jagdschloss im Lainzer Tiergarten. Im Zusammenhang mit Wiens Denkmälern war er an den architektonischen Teilen des Maria-Theresien- und des Tegetthoff-Denkmal sowie am Grillparzer-Denkmal beteiligt.⁷²

8.1.3 Carl Kundmann

Carl Kundmann war Bildhauer, wurde am 15. Juni 1838 in Wien geboren und ist am 9. Juni 1919 ebenda gestorben. 1853 war er Schüler an der Wiener Akademie unter Franz Bauer und Josef Cesar. Er vollendete seine Studien bei Ernst Hähnel in Dresden. Kundmanns Arbeiten, das Relief: Chiron und Achilles und die Gruppe: Der barmherzige Samariter (1864), die ihm den kaiserlichen Hofpreis und ein

⁷² Vgl. Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler 1998, Bd. 16, S. 101-102.

römisches Reisestipendium einbrachten, verweisen auf Hähnels Einfluss. 1865 fertigte er das Modell zu einer Statue Kaiser Rudolfs von Habsburg und sechs Entwürfe zu allegorischen Figuren für die Schwarzenbergbrücke. Die Jahre 1865 bis 1867 verbrachte er in Rom, wo er das Marmorrelief mit dem Bacchantenzug für das Belvedere in Wien, sowie die Statuen des Markgrafen Leopold von Babenberg und des Prinzen Eugen von Savoyen schuf. Neben Statuen für das Arsenal in Wien folgte das populärste Werk Kundmanns, die Sitzfigur Franz Schuberts im Wiener Stadtpark. Auf Grund dieses Erfolgs wurde er 1872 als Nachfolger Bauers zum Lehrer für Bildhauerkunst an der Wiener Akademie ernannt, erreichte 1883 ebendort die Professur und blieb bis 1909 im Lehramt. Neben seinem Kollegen Carl Zumbusch gewann er bedeutenden Einfluss auf die heranwachsende Bildhauergeneration und war an zahlreichen monumentalen Aufträgen im Rahmen der Stadterweiterung beteiligt. Neben weiteren Arbeiten wie z. B. dem Denkmal für Tegetthoff in Pola (1877) oder jenem für Abt Reittenberger in Marienbad (1878), schuf er Skulpturen für das Kunsthistorische Museum in Wien, die Statuen Apollo, Melpomene und Thalia an der Fassade des Wiener Burgtheaters, die Tegetthoff-Statue für dessen Denkmal auf dem Wiener Praterstern (1886), die überlebensgroße Sitzfigur Franz Grillparzers für dessen Denkmal im Wiener Volksgarten (1889), Denkmäler für Anastasus Grün (1877), Robert Hamerling in Graz und trug den Hauptanteil an der Ausführung des Pallas Athene-Brunnens vor dem Wiener Parlaments-Gebäude (Entwurf von Theophil Hansen).⁷³

⁷³ Vgl. Thieme/Becker, Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler 1998, Bd. 22, S. 103.

8.2 Ausgangslage

Das Grillparzer-Denkmal durchlief in seinem Entstehungsprozess mehrere Stadien. Es existieren von allen drei beteiligten Künstlern Vorarbeiten, die einen bemerkenswerten Eindruck in die Vielseitigkeit der Ideen bezüglich der Umsetzung der geforderten Aufgabe geben. Wir sehen in der ausgeführten Version im Wiener Volksgarten Carl von Hasenauers klassizistische Architektur, die erst über mehrere Entwürfe gediehen ist. Obwohl wir in Weyrs Nachlass über dessen primäre Idee zum Aussehen des Denkmals wissen, wird dessen architektonische Erscheinung *prima vista* in der Literatur als Hasenauers Schöpfung angegeben. Weyrs alleinige Leistung wird lediglich in den Reliefs gewürdigt und Kundmann ist zweifelsfrei der Meister von Grillparzers Skulptur. Dass jedoch Weyr der erste Gedankenschritt in der Gesamtplanung eigen ist, wird explizit nirgends formuliert.⁷⁴ So hat Hasenauer unter Rückgriff auf Weyrs Ideen die Architektur trotzdem „geschaffen“. Meiner Meinung zeigen aber Weyrs Skizzen und Entwürfe definitiv auf dessen Urheberschaft während Hasenauer modifizierend eingegriffen hat. Unter genauester Berücksichtigung und Analyse wäre Hasenauers Leistung also in Abhängigkeit Weyrs zu sehen und nicht umgekehrt. Weyr erreichte die Aufmerksamkeit Hasenauers erst über seine Arbeit im Atelier Josef Cesars. Ebenso saß Hasenauer im Vorsitz der Jury im Wettbewerbsverfahren der Denkmalserrichtung. Hasenauers Rang war in der Künstlergesellschaft unbestritten, sein Wirken omnipräsent und sicher unantastbar. Diese Umstände waren wohl Gründe um Hasenauers Namen in der Autorschaft des Denkmals hervorzuheben.

Neben den Entwurfszeichnungen von Denkmalsarchitektur und Wandreliefs existieren auch die von Rudolf Weyr gearbeiteten Gipsmodelle (Abb. 32 bis Abb. 38) für die ausgeführten skulptierten Darstellungen der Grillparzer-Dramen. Diese lagern im ehemaligen Weinkeller der Wiener Hofburg, der im Leopoldinischen Trakt untergebracht ist. Einen Einblick in die komplizierten Hintergründe dieses Depots bezüglich seiner Geschichte als Lagerungsort und

⁷⁴ Vgl. Krause 1980, S. 194: Krause deutet vage an, dass „*durch Weyr* [in Bezug auf die Denkmalsarchitektur] *die prinzipiellen Motive schon vorgebildet waren.*“

dessen Exponate, gibt Jacqueline Thommes⁷⁵, auf deren Ausführungen ich mich im folgenden Exkurs beziehe und die Situation zum Thema der Gipsmodelle in Wien zusammenfasse um die Bedeutung dieser einst wichtigen Vorlagen zu veranschaulichen:

Weyrs Gipsreliefs fallen in die Sammlung der Originalmodelle, die mit dem Stadterweiterungsplan der Wiener Ringstraße im Zusammenhang stehen. Der Bedeutung der Modelle für die Darstellung und Erhaltung der Wiener Ringstraße wurde insofern Rechnung getragen, als im Zuge der Vorbereitungen zur Europarat-Ausstellung über die europäische Kunst des Historismus 1995/96 ein neues Inventar über Lagerung, Präsentation und Dokumentation des Bestandes der Gipsobjekte erstellt werden sollte. Im Inventar wurde der Bestand in vier verschiedenen Gruppen erfasst und den jeweiligen Bauten der Ringstraße zugeordnet.⁷⁶ Es handelt sich dabei um Gipsmodelle der unterschiedlichsten Größen und Typen für öffentliche Bauten, deren äußeres und inneres Skulpturenprogramm, sowie für die großen Freidenkmäler Wiens. Der historische Bestand der Gipsmodelle aus dem 19. Jahrhundert hat sich aus unterschiedlichen Gründen entwickelt und wird in vier Gruppen unterteilt: Die erste Gruppe beinhaltet künstlerische Originalentwürfe kleineren Maßstabs. Die zweite betrifft maßstäbliche Ausführungsmodelle für den Wettbewerb bzw. als Arbeitsvorlage für die Umsetzung in Stein oder Bronze. In diese Gruppe fallen unter anderem Modelle zur Neuen Hofburg, zum Kunsthistorischen Museum, das Maria Theresien- und das Grillparzer-Denkmal. In die dritte Gruppe fallen Kopien, das sind Gipsabgüsse von Hauptwerken der Kunstgeschichte als Mustervorlagen für das Kunststudium, wie es seit 1692 für die Studenten der Akademie der Bildenden Künste in Wien belegt ist. In den 1930er Jahren wurde diese einst große Sammlung zerstört um Platz für Ausstellungen zu gewinnen. Dabei handelte es sich um die Säle im Erdgeschoss der Getreidemarkfront. Der verbliebene Rest wird heute als Inventar der Gemäldegalerie der Akademie im ehemaligen Kulissendepot, Wien 6, Esterhazygasse 6 (nach zehnjähriger Auslagerung in der Kartause Mauerbach) beherbergt. In die vierte Gruppe fallen ebenfalls Kopien (Gipsabgüsse) von antiken Statuen als Studienvorlagen vor allem für die

⁷⁵ Vgl. Thommes 1997, S. 393-400.

⁷⁶ Thommes, Jacqueline: unveröffentlichter Inventarband bei der Burghauptmannschaft und beim Bundesdenkmalamt, Wien.

klassische Archäologie. Die unter die beiden ersten erwähnten Gruppen fallenden Objekte bilden den Hauptbestand der im Weinkeller der Wiener Hofburg verbliebenen Sammlung, die rund 600 Modelle zur Wiener Ringstraße umfasst. Die von der Burghauptmannschaft verwalteten Modelle waren jahrzehntelang ohne Pflege und liefen Gefahr der Verwahrlosung anheim zu fallen.

Wie kam es nun überhaupt zu der Entstehung der besagten Sammlung? Im Rahmen der Gewerbeausstellung 1888 wandte sich Franz von Matzinger als Leiter des Stadterweiterungsfonds an verschiedene Bildhauer Gipsmodelle von Skulpturen des Hofburgtheaters und der Museen zur Verfügung zu stellen. Dieses waren Bauten, die unter der Aufsicht des Hofbaukomitees entstanden waren, in dessen Vorstand er von Beginn war und ab 1883 als Präsident amtierte. Der Stadterweiterungsfond sah es vor, dass die Modelle zu den Arbeiten an den Hofbauten in dessen Besitz überzugehen hatten. Trotz dieser Eigentumsklausel kam es zu Verlusten aus Gründen schlechten Transports oder ungeklärten Umständen. Die Modelle waren teilweise in sehr schlechtem Zustand, sie hatten unter dem Punktieren stark gelitten, oder waren unter der Behandlung von Schellack verfärbt oder unansehnlich geworden. 1920 keimte unter der Direktion des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie der Wunsch nach einem eigenen Museum für die Gipsabgüsse auf. Die Schaffung eines eigenen Museums sollte jedoch der Aussonderung des als überflüssig erscheinenden Materials dienen. Bedeutsam ist hier der Umstand, dass begrifflich zwischen Abgüssen historischer Werke und Modellen zeitgenössischer Arbeiten nicht unterschieden wurde. Auch gab man der Erhaltung historischer Abgüsse gegenüber den aktuellen Modellen jüngerer Zeit den Vorzug. Die Akademie der Bildenden Künste vertrat hingegen die Ansicht ein eigenes Gipsmuseum unter der besonderen Berücksichtigung Arbeiten heimischer moderner Künstler einzurichten. Generell brachte man der geschlossenen Erhaltung historischer und zeitgenössischer Gipsabgüsse, bzw. – modelle nicht den wünschenswerten Respekt entgegen. Schließlich war es Platzmangel, der ab 1922 wieder das „Problem“ der Gipsmodelle aufwarf. Die Organisation der Eisenbahnangestellten erhob Anspruch auf zwei Stadtbahnbögen, die vom Stadterweiterungsfond angemietet wurden und der Lagerung der Gipsmodelle dienten. Diese sollten ausgelagert werden, bzw. auf deren Erhaltung am besten aus Kostengründen überhaupt gänzlich verzichtet

werden. 1930 trat eine veränderte Sichtweise ein: Der noch nicht umgelagerte Bestand sollte nun unter der präzisen Begriffsunterscheidung zwischen Abguss und Modell der Allgemeinheit zugänglich gemacht werden. Außerdem entschloss man sich auf keines der Objekte mehr verzichten zu wollen. Die gesamte Sammlung wurde schließlich bis 1935 in den Souterrainräumen der Neuen Burg untergebracht und unter Anweisung des Bundesdenkmalamtes um Gipsmodelle aus dem Bildhaueratelier im Prater erweitert und umfasste damals über 1000 Stück. Danach stellte sich seitens der Akademie erneut die Frage nach einer Neuauftellung. So gelangte die Sammlung der Neuen Burg in den Jahren vor dem zweiten Weltkrieg in den ehemaligen Weinkeller des kaiserlichen Trakts der Hofburg. Die Forderung nach einem eigenen Museum wurde bis heute nicht erfüllt.

8.3 Nicht realisierte Entwürfe

8.3.1 Zeichnungen

Als nicht realisierter Entwurf liegt Carl von Hasenauers erstes Konzept (Abb. 39) der Denkmalarhitektur vor, das er unter Einfluss von Weyrs Skizzen vorgenommen hatte. Der undatierte Aufriss zeigt die in Verkürzung dargestellte Version in Form eines fünfschigen von Eckpfeilern flankierten Wanddenkmals, der im Grundriss die Planung sechs gleichlanger konkav gerundeter Reliefs einer Hemizykelanlage klar vorgibt. Der Entwurf ist in der Ädikula über einen Segmentgiebel definiert. Die vertikale Gliederung ist durch Pilaster und Risalit in einen siebenachsigen von leicht vorspringenden den Bau begrenzenden Eckpfeilern durchgestaltet. Die Horizontale ist in zweifacher Sockelzone mit Stiegenauftritt und Steinsitzbank und bildlosen Reliefzonen skizziert. Darüber erscheint eine Traveenzone mit den reliefierten Szenen in Rahmen. Die Figur Grillparzers ist in der zentrierten Apsisnische der Ädikula situiert und von je einem korinthischen Säulenpaar flankiert. Den oberen Abschluss bildet ein Segmentgiebel mit dahinterliegender Attika. Der Übergang von Reliefwand zum Mittelteil der Ädikula bzw. deren Übergang zum Auszug wird mittels Voluten gekennzeichnet. Den Abschluss des Auszugs bilden vasenähnliche

Schmuckelemente. Die Pilaster zwischen den Reliefs sind mit Mustern geschmückt und treten in der Verlängerung nach oben in Form von Schmuckteilen hervor. Die Eckpfeiler sind mittels Kandelabern betont und weisen ebenfalls eine skulpturale Bekrönung auf. Die korinthische Doppelsäulenstellung ist wohl unscharf, aber doch als verblockter Sockel zu erkennen. Die Wandfelder mit den Reliefs zeigen jeweils ziselierte Rahmen.

Grillparzer ist nach rechts blickend mit aufgeschlagenem Buch in seiner Linken dargestellt. Der Mantel ist mit Knöpfen geschlossen, Revers und gebundener Schal sind erkennbar. Die Figur ist überlebensgroß skizziert, da der Kopf bis in die Zone der radial strukturierten Konche ragt.

Der Gesamtaufbau des Denkmals ist im Wesentlichen durch kleinteilige Strukturen gekennzeichnet. Die Ädikula wirkt collageartig hintereinander gestaffelt und lässt in ihrer additiven Verschachtelung an barocke Fassaden, wie zum Beispiel das Mausoleum von Giovanni Pietro de Pomis für Kaiser Ferdinand II. in Graz denken (Abb. 40). Auch die Details der stehenden bzw. liegenden Voluten sind retrospektiv barock intendiert.

In Bezug auf die Denkmalsarchitektur gibt Weyrs Entwurf (Abb. 41) der mit drei Skizzen (Abb. 42, Abb. 43, Abb. 44) die ersten Ideen zur Planung belegt, Einblick in die Genese des Denkmalprojekts. Der kolorierte Entwurf, der zur ersten Konkurrenz eingesandt wurde, ist im Wesentlichen mit Hasenauers erstem Konzept ident. Es handelt sich wieder um eine strukturell kleinteilige Anlage mit gestaffelter Ädikula und gerahmten Relieffeldern. Weyr verwendet in seinem Entwurf keine verbindenden Voluten, obwohl er solche in einem fragmentierten Entwurf (Abb. 45) ventiliert hatte. Dieses Fragment zeigt allerdings genau jenes Element, das für mich Hasenauers Abhängigkeit (Abb. 39) von Weyr in beider erster Entwurfsphase belegt. In diese erste Phase fällt auch Weyrs Skizze (Abb. 44), die die Skulptur Grillparzers im Raum vor den Stufen platziert, also eine von der Denkmalwand räumlich isolierte Figur, die ohne Gehäuse rundum zu begehen ist und auf einem dreiteiligen Sockel thront, der die Größe der sitzenden Figur dominiert. Abgesehen von der solitären Stellung des Dichters ist die Ausführung der Reliefwand in barocker, kleinteilig variierender Form dargestellt. Auf die Ädikula wird zugunsten der freistehenden Figur verzichtet, die

Denkmalwand wird jedoch überreich mit barocken Elementen versehen. Die Kandelaber an den Eckpfeilern, die die Relieffelder trennenden Pilaster sind bekrönt, es wird sogar eine ballusterartige Galerie oberhalb der Felder angedacht. Aufgrund der fehlenden Ädikula gibt es auch keine zentrale Doppelsäulenstellung. Die integrierte Ruhebänk ist mit einer sitzenden Figur skizziert, der Dichter konnte also in dieser Version nur von hinten gesehen werden.

Die zweite – aquarellierte - Skizze (Abb. 43) zeigt die Skulptur Grillparzers ebenfalls nicht im Denkmal integriert, diesmal aber nach links geneigt und ebenfalls auf einem dreiteiligen Sockel situiert, der die Maße des Künstlers übersteigt. Der barocke Gestus der Wand ist negiert, es dominieren querechteckige Relieffelder, die von figurengeschmückten Eckpfeilern flankiert sind und von Attributen der Dichtkunst bekrönt werden. In diesem Entwurf wird auf strukturell hervortretende Merkmale wie trennende Pilaster verzichtet. Inwieweit hier an eine Ruhebänk gedacht wurde, ist meiner Ansicht nach nicht definitiv auszumachen: das Gesims unter den Relieffeldern wird zwar von geschwungenen Konsolen gestützt, ist aber als Bänk meines Erachtens zu hoch angelegt. Die Anbringung der Konsolen lässt jedoch an die Möglichkeit einer Sitzgelegenheit denken.

Grundsätzlich ist hier der klassizistische Anspruch im Verzicht auf kleinteilige Strukturen angelegt.

Die dritte Entwurfsskizze (Abb. 42) legt ein klares klassizistisches Programm vor. Eine doppelsäulig flankierte Ädikula mit geradem Attikaabschluss trennt die Reliefwand, die ihrerseits mittels Pilastern in die einzelnen Traveen zerlegt wird. Die Dichterfigur blickt wieder nach links und erscheint vor dem freien Mittelfeld zwischen der korinthischen Doppelsäulenstellung. Er ist innerhalb der sich ergebenden Fläche oberhalb der Stufen situiert, die Figur dominiert in ihren Maßen nun den Sockel. Die Relieffelder sind quadratischer, die Ruhebänk ist integriert und von geschwungenen Konsolen gestützt. Die Attika beinhaltet ein freies Feld wohl für den Namen des Dichters und die Figuren an den seitlichen Pfeilern sind geblieben.

Im befasse ich mich nun mit den Entwürfen zu den einzelnen Dramendarstellungen. Es existieren zu Weyrs Marmorreliefs Zeichnungen, die

ebenso auf unterschiedliche Konzepte verweisen. Die Differenzen beziehen sich im Einzelnen auf die Auswahl der Szenen, auf die Positionierung und Verwendung einzelner Figuren bzw. auf teilweise stilistische Abänderungen. Weyrs Gipsreliefs zeigen sechs Entwürfe, die mit der Ausführung ident sind. Das Sujet *Des Meeres und der Liebe Wellen* zeigt eine Vorversion, die ein völlig anderes inhaltliches Konzept bietet und Weyrs subjektive Interpretation sichtbar macht. In Bezug auf die Ausführung der Skulptur Grillparzers hat Carl Kundmann seine Vorstellung in zwei Gipsmodellen visualisiert. Auch hier verdeutlichen unterschiedliche konzeptuelle Schwerpunkte seitens der Positionierung, Haltung, Gestik und Gesamterscheinung den Werdegang des skulpturalen Schaffens.

Weyrs Entwurfszeichnungen befinden sich in seinem Nachlass in der Akademie der Bildenden Künste in Wien und im Wien Museum. Die Akademie verwahrt in ihrem Depot⁷⁷ von *Des Meeres und der Liebe Wellen* zwei (Abb. 46, Abb. 47), von *Medea* (Abb. 48), von *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 49) und *Die Ahnfrau* (Abb. 50) je einen nicht realisierten Entwurf.

Im Kupferstichkabinett der Akademie finden sich Skizzen zum nicht ausgeführten Projekt *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 51, Abb. 52)

Im Wien Museum liegen Zeichnungen für *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 53), *Sappho* (Abb. 54) und *Der Traum ein Leben* (Abb. 55), die prima vista nur geringfügig vom ausgeführten Konzept abweichen, aber gerade durch diese marginalen, punktuellen Unterschiede Weyrs Gedankenspielraum offenbaren.

Die Darstellung zu *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 53) zeigt König Ottokar auf beiden Beinen kniend, mit der Rechten das Schwert berührend, in anbetender, absolut devoter Stellung. Seine Haltung imaginiert keine theatralische Gestik wie in der ausgeführten Version. Sein Umhang ist mit einem kurzen Kragen dargestellt und fällt über die Stufen des Throns. Ottokars Gesicht wirkt mit Bart älter als auf dem Relief. Kaiser Rudolf ist mit bloßem Haupt dargestellt und trägt schulterlanges Haar. Seine linke Seite ist von dessen Schwert umgürtet und sein Umhang wird von einer Spange zusammengehalten. Rudolf umfasst das Reichsschwert mit beiden Händen. Links vom Kaiser befindet sich ein Kreuz mit dem Corpus Christi, die Schatztruhe fehlt. Zawisch ist mit erhobenem Schwert, die

⁷⁷ Fa. Kunsttrans, 1110 Wien, Leberstraße 20.

Zeltschnur trennend und auf Ottokar hinzeigend, dargestellt. Die Gesamtsituation zeigt eine Tiefenwirkung mittels über Eck gestellten Raums. Die Raumecke wird über einen Baldachin suggeriert, ein geschlossener Diagonalzug wird über die Achse Rudolf-Ottokar erreicht. Die Gruppe der Wache-Ottokar-Rudolf wird über den linken Arm der Wache, Ottokars Schulter bis zu Rudolfs Oberarm verklammert. Die Szene erhält über den über Eck gegebenen Stiegenauftritt Räumlichkeit und gleichzeitig, über die Bildparallelität von Baldachinstange und linkem Teil der Thronlehne, einen Höhenzug. Der Thron selbst verschwindet in der Ornamentik der Tapiserie. Plastizität bei Thron und Thronlehne erreicht Weyr über einfache und kreuzweise Schraffierungen. Ottokars Mantelfalten zeigen rhombenartige Schraffierungen. Seine rechte Seite, von der Brust bis zum Oberschenkel ist ebenso - wie Rudolfs Mantelinnenseite - dunkel schraffiert. Um die räumlichen Stellen kenntlich zu machen, wird auch der Teil rechts neben der Draperie waagrecht schraffiert.

Sappho (Abb. 54) ist in einteilig fallender Tunika gegeben, und zeigt den Moment, wie sie sich zu ihrer Dienerin Melitta beugt. Das Mädchen wendet sich Sappho zu, der Kuss erscheint inniger als im ausgeführten Relief. Sie ist mit freier linker Brust dargestellt, ihr Gewand ist jenem in Stein ähnlich. Der Jüngling kniet auf seinem rechten Bein, er ist barhäuptig ohne Helm dargestellt. Sein Blick geht ins Leere und sein Gewand ähnelt jenem im Relief. Die Löwen der im Vorder- und Hintergrund dargestellten Konsolen sind mit geschlossenem Maul wiedergegeben. Der Tiefenzug der Gesamtscene wird mittels diagonalem Bildaufbau erreicht, die bildparallele Anordnung der Elemente, wie Baum, Feuerpfeiler und Portikus, bewirkt einen Höhenzug. Die Felsformation hingegen ist in geringerer Vertikalität als im Original ausgeführt. Die Komposition verfügt über keine Schraffuren.

Im Entwurf zu *Der Traum ein Leben* (Abb. 55) wirkt der Jüngling mit Bart älter als im Original. Sein linker Arm und sein linkes Bein sind angewinkelt, sein Kopf stärker zum Betrachter hingewendet. Der Traumgott erscheint androgyn mit lockigem Haar. Der Rauch aus seiner Fackel vermengt sich in schlangenförmiger Linie mit der Wolke des Traumgeschehens im Hintergrund. Die Szene ist formal als Bild im Bild wiedergegeben. Der Mantel des Traumgottes weht parallel zu dessen linkem Unterarm und verstärkt somit den Hinweis auf den Traum. Im rechten Vordergrund ist eine sitzende Frauenfigur dargestellt, die sich in einer

Linksrotation zum Jüngling wendet. Ihr Kopf wird von einem Tuch verhüllt und evoziert eine Korrespondenz mit dem orientalischen Motiv der Liegestatt. Die Frauengestalt hält in ihrer Rechten eine gesenkte, erloschene Fackel. Die Gesamtarchitektur ist hinter einer Bogenöffnung angelegt. Der Tiefenzug wird über die Linie Traumgott zu Traumbild und über eine Diagonale der Liegestellung des Jünglings in Fortsetzung zu den Feldzeichen erreicht. Plastizität wird über Schraffuren der Sitzfigur und Verschattungen der ornamental ausgehöhlten Liegestatt erzeugt. Im Traumbild ist der Jüngling stehend, ohne ausgeprägten Kontrapost wiedergegeben. Die Schlage windet sich hier nach rechts. Eine Diagonale ist über die Achse Mann mit Turban, stehender Rustan im Traumbild und über die Kopfpartie des liegenden Rustan bis zum liegenden Krug gegeben. Dieser Entwurf weist - im Vergleich zu den beiden vorangegangenen - die größte Divergenz zum Original auf. Die Frauengestalt im Vordergrund kommt im Stück Grillparzers nicht vor und wird im Original durch eine stehende männliche Figur mit gesenkter Fackel ersetzt.

Zusammenfassend lässt sich über die Szenen *Ottokar*, *Sappho* und *Traum ein Leben* bemerken, dass im ersten Entwurf Ottokar und Rudolf statisch dargestellt sind, und Ottokars devote Haltung vorherrscht. Später wechselt Ottokars Darstellung ins Theatralische und Affektierte. *Sappho* bleibt fast unverändert und im [...] *Traum ein Leben* wird die Besetzung der Figuren verändert, bzw. richtiggestellt.

Zu den Entwürfen im Depot der Akademie: (Abb. 46) zeigt den Abschied der beiden Liebenden der letzten Szene im zweiten Aufzug. Hero wird vom Priester in den Tempel geführt. Im Schreiten wendet sie den Kopf zurück nach dem links im Hintergrund von Naukleros gestützten Leander, indem sie vorgibt nach ihrem Schuh zu sehen.

Man blickt schräg auf einen perspektivisch verkürzten Vorhof des Tempels, auf dem Hero und der Priester fast janusköpfig das Zentrum der Darstellung einnehmen. Die Ecken des Hofes, der als flacher Rhombus erscheint, werden links von der Leander-Naukleros-Gruppe und rechts von den Eltern Heros gebildet. Der Übereck-Winkel erinnert an *König Ottokars Glück und Ende* und an *Sappho*. Die Mauer des Tempelbezirks und der Tempel selbst bilden den

Raumwinkel und die Kanten des Rhombus. Die Säulen betonen die Figurengruppe rechts ebenso wie das Standbild des Liebesgottes die Jünglinge auf der anderen Seite. *„Die Mittelgruppe allein ist nicht standbildhaft herauslösbar. Sie würde allen keinen inhaltlichen Sinn ergeben, und ist daher unbedingter Teil des Bildes.“*⁷⁸

(Abb. 47) zeigt eine Vorzeichnung zur ausgeführten Version. Sie steht noch im Banne der Diagonalkomposition. Hero ist in pathetischer Gestik wiedergegeben, die mehr an pantomimische Stellungen des frühen 19. Jahrhunderts erinnern.⁷⁹

Krasa meint bezüglich der divergierenden Entwürfe: *„Für die mehrfach umgearbeiteten Entwürfe waren nicht nur künstlerische Gründe maßgebend. Wir wissen, das Arneth darauf wiederholt Einfluss nahm und sich Weyr danach richtete.“*⁸⁰ In den Memoiren Arneths ist zu lesen: *„Es ergab sich zwischen dem Bildhauer und mir manchmal eine Differenz der Ansichten über die Wahl der darzustellenden Szenen. Und jedesmal gab Weyr, nachdem wir die Sache ruhig und leidenschaftslos durchgesprochen hatten, ohne irgendwelche Empfindlichkeit nach und gestaltete sogar zwei Entwürfe vollständig neu, um gerade die Szene zur Darstellung zu bringen, welche er nun selbst als die bezeichnendste für das betreffende Denkmal fand.“*⁸¹ Das Relief *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 26) zeigt als ursprünglicher Entwurf jedoch den Abschied von Hero und Leander (Abb. 46). Ausgeführt ist letztlich Arneths Vorstellung, der Tod des Leander. Dieser wurde, als er schon modelliert war, nochmals umgestaltet (Abb. 37).

Im Depot der Akademie der Bildenden Künste befindet sich eine Zeichnung zu *Medea*, die eine Diagonalkomposition aufweist, wobei die Figuren anders angeordnet sind. Die Kreusa- Gruppe ist zentriert, die Kinder sind spiegelverkehrt wiedergegeben, Medea ist kniend und rechts im Vordergrund dargestellt. Kreon ist zweimal überzeichnet links im Bild zu sehen (Abb. 48). Die Figuren sind stark konturiert wiedergegeben. Zur plastischen Figur wird die Gestalt der knienden Medea herausgearbeitet. Mittels Schattierung und Verwischung kennzeichnet

⁷⁸ Krause 1980, S. 201.

⁷⁹ Nähere Ausführungen dazu unter Kapitel 9.3.

⁸⁰ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 131.

⁸¹ Bösel/Krasa 1994, S. 131.

Weyr die körperlichen Formen. Die Drapierung von Medeas Umhang zeigt mit tiefen Unterschneidungen die Vorstufe zur einer (möglichen) skulpturalen Umsetzung.

Der Entwurf zu *König Ottokars Glück und Ende* zeigt Ottokar frontal vor Rudolf kniend (Abb. 49). Seine Haltung ist devot und andächtig. Im ausgeführten Relief kniet er auf einem Bein in einer theatralischen Pose, indem er sich an die Brust greift (Abb. 31). Die Zeichnung zeigt einen rasch skizzierten Entwurf. Mehrmalige Überzeichnungen, sowie fehlende Schattierungen verweisen auf die inhaltliche Gestaltung des Motivs, nicht aber auf eine räumliche Umsetzung.

Das Sujet der *Ahnfrau* (Abb. 50) kommt der Ausführung (Abb. 29) sehr nahe. Dennoch gibt es auch hier Abweichungen. Die Kopfhaltung Jaromirs ist nicht in der präzisen Achse auf Bertas Antlitz gerichtet. Sein Kinn ist angehoben, der Blick geht an Berta vorbei. Die Mundstellung offenbart Entsetzen. Die ausgeführte Version zeigt Jaromir mit gesenktem Kinn. Seine Kopfhaltung ist direkt ins Bild gerichtet und sein Blick trifft diagonal Berthas geschlossene Augen. Obwohl er sich dem Anblick der Toten nicht entziehen kann, signalisiert seine Kopfhaltung eine kontemplative, in sich verhaltende Regung. Der Entwurf zeigt hingegen einen aufblickenden Jaromir mit aufgerissenen Augen. Ein affektgeladenes Antlitz, das wenig von Reue oder Einsicht zeigt. Das Relief im Volksgarten birgt hingegen in Jaromirs Gesicht den von Erkenntnis und Reue ergriffenen Verbrecher. Die nach innen gedrehte Kopfstellung signalisiert meiner Meinung nach Andächtigkeit und Ehrfurcht, und evoziert möglicherweise ein didaktisch intendiertes Reueverhalten.

Der Entwurf ist detailgenau ausgeführt. Die Konturen der Ahnfrau und Jaromirs sind zart. Zwischenräume sind mittels dunkler Verwischungen als solche gekennzeichnet und markieren die Unterschneidungen im Relief.

Im Kupferstichkabinett der Akademie befindet sich eine Skizze, in der unter den Tragenden auch zwei Frauengestalten dargestellt sind (Abb. 52). Die Figuren erscheinen stark konturiert, auf plastische Details wird verzichtet. Hier handelt es sich meiner Ansicht nach wieder um eine Variante des Sujets, die der Idee dient, also keine Vorstufe zur Skulptur darstellt.

Das Wien Museum verfügt über einen detailreicher ausgeführten Entwurf der Ottokarszene. Der böhmische König ist in derselben devoten Stellung aber in anderer Gewandung zu sehen (Abb. 53). Dieser Entwurf kommt in Bezug auf die plastische Qualität jenem der Ahnfrau (Abb. 50) sehr nahe. Auch hier werden Zwischenräume dunkel ausgeführt, Faltentäler und Drapierungen schraffiert.

8.3.2 Modelle

Zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* gibt es einen nicht realisierten Gips-Entwurf im ehemaligen Weinkeller der Wiener Hofburg⁸² (Abb. 38). Dargestellt ist der Priester, wie er gerade befiehlt, den Leichnam von Leander aufs Meer hinaus zu tragen. Hero bricht tot zusammen. Man blickt frontal in den Gang eines Portikus. Auf der linken Seite führt eine Tür in den Tempel. Rechts befinden sich die in die Tiefe gestaffelten dorischen Säulen des Portikus. An der Rückseite auf einem Sockel erblickt man eine Gestalt mit Flügeln. Drei Figurengruppen beherrschen das Bild. Im Vordergrund wird die zusammenbrechende Hero von einer Frauengestalt gestützt. Links von dieser steht der Priester und weist mit ausgestreckter linker Hand und seinem nach links gedrehten Kopf auf die Figurengruppe rechts hinter Hero. Links vom Priester wendet sich eine Gestalt zum Tempeleingang ab. Der Gestus des Priesters weist auf vier Männer, die angewiesen wurden den Leichnam des aufgebahrten Leander hinauszutragen.

Meiner Meinung nach hat Weyr hier zwei dramatische Höhepunkte festgehalten: den Moment der schärfsten Befehlsgewalt des Priesters. Hero darf ihren toten Geliebten nicht am Strand am Fuße ihres Turms begraben. Und den Zusammenbruch Heros, der zu ihrem Tod führt. Die ausgeführte Version ist reduziert auf Heros Affekt. In ihrer singulären, zentralen Position manifestiert sich der Gehalt des Entsetzens und der Trauer über den Verlust ihres Geliebten. Die ihr links zur Seite kniende Janthe wird nicht als selbständige Figur wahrgenommen, sondern nimmt Heros nächste Handlung vorweg: In Janthe wird quasi Heros nächster Schritt, indem sie sich Leander zu dessen Haupt wirft, demonstriert. In Weyrs Entwurf findet ein narratives Erzählmuster dreier

⁸² Zu den Gipsmodellen Weyrs im Hofburgkeller nähere Ausführungen unter Punkt 8.4.2. (Anm.)

Handlungen in einem Bild statt. Die Priestergruppe, die Herogruppe, die Tragenden, alle drei füllen gleich gewichtig die Komposition. Erst die ausgeführte Version zeigt eine radikale Monumentalisierung der emotionalen Handlung Heros.

Zu dem nicht ausgeführten Relief *Des Meeres und der Liebe Wellen* existiert ein Dokumentationsbericht der Universität für angewandte Kunst in Wien⁸³ über Zustand und Konservierungsmaßnahmen des erhaltenen Reliefs. Zu dem hier erwähnten Objekt, inventarisiert unter *Relief Nr.: 7 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberal: 1*, wurde folgendes vermerkt:

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- in vielen Bereichen Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung
- punktuelle Verstärkung durch Gipsnoppen

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen stabil
- größere Fehlstelle mittig mit zahlreichen lockeren Bruchstücken
- Relief statisch stabil
- große Fehlstelle in linker Gipsrahmung
- Kopf der zentralen Figur fehlt⁸⁴

Für die Dichterfigur Franz Grillparzers modellierte Carl Kundmann zwei Bozzetti (Abb. 56, Abb. 57). Die erhaltenen Modelle sind Teil der Glyptothek der Akademie der Bildenden Künste und befinden sich heute in dem von der Akademie als „Atelierhaus“ genutzten ehemaligen Kulissendepots von Gottfried Semper.⁸⁵

Bevor Carl Kundmann seine Modelle von 1878 und 1880 entwarf, fand vom 15. Jänner bis 15. März 1877 im Säulenhof des Österreichischen Museums für

⁸³ Dazu meine detaillierten Ausführungen im Text unter 8.4.2.

⁸⁴ Bericht der Angewandten, 2007, Relief 7, S. 2 u.3.

⁸⁵ Vgl. Trnek 2006, Vorwort.

Kunst und Industrie eine Modellausstellung statt. Hier wurden die Entwürfe von Büsten und Statuen anonym und lediglich mit Motti bezeichnet. Stefan Henze⁸⁶ hat einige zeitgenössische Kritiken aus der Kunstkritik, dem Fremden-Blatt und der Neuen Freien Presse zusammengetragen, die allesamt vernichtend ausfielen. Grillparzer selbst wurde einmal als grämlicher Greisenkopf, dann wieder, weil nicht als in sich gekehrter Dichter, sondern als missverstandene michelancheleske Monumentalität dargestellt, bezeichnet. Grundsätzlich wurde die Architektur gelobt, die plastische Figur als missraten abgelehnt. Es wurde ein zweiter Wettbewerb ausgeschrieben, der jedoch auch keine befriedigende Entscheidung brachte. Erst im Februar des folgenden Jahres 1878 kommt es zum Beschluss der Lösung unter Weyr und Kundmann.

Krause beschreibt das ausgeführte Dichterbildnis als gelungene Synthese bestimmter, punktueller Epochenkriterien: *„Weyrs Skizzen zeigen die Sitzfigur stets in einer leicht verschraubten Haltung (Abb. 42). Kundmann vertrat jedoch eine Richtung des Neobarock. [...] [Er wollte] klassische Ideale nicht opfern. [Er zeigt] ein entspanntes Sitzen des Dichters in nuancierter Ruhe, aber nicht starr-hieratisch, sondern glaubhaft verlebendigt. Die Schwünge der Falten [des Gewandes] sind maßvoll gestaltet [...] Der Gesamteindruck bleibt ruhig [...] Die asymmetrische Position [zwingt] den Betrachter zur Schrägansicht.“*⁸⁷

Kundmann hat hier seinen ersten Bozzetto (Abb. 56) mit einem Felssockel konzipiert. Grillparzer ist mit zugeknöpftem Mantel dargestellt, der linke mit dem Buch in der Hand aufgestützte Arm ruht auf seinem linken Knie. Die Gewandfalten über dem rechten Knie fallen glockenartig auseinander. Eine Photographie zeigt das zur Konkurrenz von Kundmann eingereichte Modell in seiner vollen Ausstattung auf einem Sockel mit vier vollplastisch allegorischen Figuren (Abb. 58 Inv. 74763⁸⁸), welcher auf einem weiteren, sich verbreiternden abgetreppten Fundament aufliegt. Dieser Entwurf wurde negativ kritisiert und es kam zum Beschluss einer neuerlichen, nun beschränkten Konkurrenz unter Kundmann, Weyr, Hellmer und Lax. Die Künstler forderten nun von Fürst

⁸⁶ Vgl. Henze 1992, S. 236

⁸⁷ Krause 1980, S. 198.

⁸⁸ Bösel/Krasa 1994, S. 128, führt die Photographie unter der Inv. Nr. 74753 des Historischen Museums. Unter dieser Nummer ist derzeit eine Totenmaske von Therese Buchmann erfasst, die in Frage kommende Photographie von Carl Kundmann wird unter der Inv. Nr. 74763 geführt.

Schwarzenberg Auskunft über erwünschte Details und Änderungen. Da dieses Schreiben nicht beantwortet wurde, fühlte sich Kundmann übergangen und weigerte sich nun an der Konkurrenz teilzunehmen. Demzufolge langten nur Weyrs, Hellmers und Lax' Entwürfe ein. Nach abermaliger starker Kritik kam es zu Änderungen in Weyrs Entwürfen bezüglich der Reliefs. Auch wurde jetzt die Dichterfigur neu konzipiert. In der Österreichischen Galerie existieren zwei Gipsbozzetti. Beim ersten Modell wird nur die Blickrichtung gewechselt, dann aber, beim zweiten, handelt es sich um eine Wiederholung der Figur Kundmanns.⁸⁹ Der zweite Bozzetto der Gemäldegalerie Akademie (Abb. 57) zeigt die Änderungen vor allem im Detail des Faltenwurfs. Grillparzer sitzt nun auf einem reich verzierten Sessel, von welchem ein polsterartiger Teppich herunterhängt; der rechte Fuß ruht auf einem Schemel. Die ausgeführte Version zeigt weitere Veränderungen: Auf Schemel und Teppich wird verzichtet, die Hand mit dem geöffneten Buch hängt locker herab. Der Oberkörper erhält über den geöffneten Mantel im Vergleich zu beiden Modellen ein proportionierteres Verhältnis zum Unterbau. Die Figur erfährt also auf Grund der weggelassenen Details und des offen getragenen Revers eine stärkere Monumentalisierung.⁹⁰

8.4 Realisierte Entwürfe

Zu den realisierten Entwürfen zähle ich Hasenauers Architektur-Entwurf mit Dreieckgiebel und Doppelsäulenstellung⁹¹ (Abb. 59) und sechs modellierte Gipsreliefs (Abb. 32 bis Abb. 37) im Hofburgkeller. Die gezeichneten Entwürfe Weyrs für *Die Ahnfrau* (Abb. 50) und *Sappho* (Abb. 54)) kommen teilweise sehr stark an die Originale heran, sie werden aber dennoch in der Endausführung modifiziert. Die Gründe für die letzten Veränderungen sind nicht dokumentiert, es lässt sich nur vage auf Alfred von Arneths Einfluss schließen.⁹²

⁸⁹ Bösel/Krasa 1994, S. 130.

⁹⁰ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 131.

⁹¹ Obwohl Hasenauers zweiter Entwurf auch Differenzen zum ausgeführten Werk aufweist, sehe ich seinen Plan konzeptionell umgesetzt. Ich beurteile hier die augenfälligen klassizistischen Elemente und vernachlässige die inhaltliche Thematik der unterschiedlich angeordneten Reliefszenen.

⁹² Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 131.

8.4.1 Zeichnungen

Hasenauers zweiter Architekturentwurf von 1878 (Abb. 59) zeigt grundlegende Unterschiede zu seinem ersten, an Weyr orientierten, Entwurf (Abb. 39). Die oben genannten Merkmale werden von unkannelierten Säulenschäften, Eckpfeilern mit Würfelkapitellen und von mit Hängegirlanden geschmückten Reliefs wiedergegeben. Das neue Konzept bietet einen heroischen Charakter Grillparzers. Er erscheint in der Apsis nobilitiert, Lorbeerkränze in den Zwickeln, ein radial segmentiertes Halbrund mit zentriertem Sternmotiv betonen die Dignität der dargestellten Persönlichkeit. Ebenso bewirkt die Parallelstellung der Halbsäulen Harmonisierung, Stabilität und Heroisierung. Der Fries unter dem Dreiecksgiebel ist mit Masken und Lorbeerfestons geschmückt und korrespondiert stilistisch mit der Horizontachse der Reliefs. Im Giebelfeld wird mit Lorbeerkranz und dem von gegenständig unbekleideten liegenden Figuren hochgehaltenen Schriftzug Grillparzers Namen der Dichter gewürdigt.

Die Figur Grillparzers ist mit Blick nach rechts gegeben. Die nach rechts geneigte Haltung zieht die entgegengesetzte Gewichtsverlagerung nach sich: Das Buch hält er hier, auf dem linken Knie aufgestützt, in beiden Händen. Der rechte Fuß ist nach hinten abgewinkelt. Abgesehen von der anders gerichteten Körperdrehung fällt auf, dass die Skulptur - auch bei Berücksichtigung der verkürzten Perspektive - möglicherweise kleiner geplant war.

Die Ädikula wird links und rechts von je drei Reliefs flankiert. Die äußersten beiden sind angedeutet, das jeweils mittlere Relief ist schmaler gestaltet als die seitlich angrenzenden⁹³. Das zweite Relief von links zeigt „*König Ottokars Glück und Ende*“, gefolgt von „*Sappho*“, rechts der Statue befindet sich „*Esther*“, daneben die „*Ahnfrau*“. Die Maße des Interkolumniums des zweiten und fünften Reliefs betragen in der Breite 2,3cm und in der Höhe 4,3 cm. Die des dritten und vierten Reliefs 3,2 cm x 4,3 cm. Das Denkmal beträgt in seiner absoluten Breite (ohne Zaun) 29 cm, die Giebelhöhe inklusive unterster Stufe 15,2 cm. Im Vergleich zum ersten Entwurf wurden die Kandelaber weggelassen, stattdessen

⁹³ Dies ergibt sich aus der Verkürzung der Perspektive. Im Grundriss sieht man die gleich lang konzipierten Längsseiten der Reliefs. (Abb. 59)

Musikinstrumente und Lorbeerzweig angebracht. Sitzwangen fehlen am Entwurf, wurden aber ausgeführt, ebenso fehlen die Festons an den Reliefs.

Der Kopf der Sitzfigur erscheint in der Ausführung in der Konche, im Entwurf darunter. Sie ist nach rechts geneigt und zeigt ein reifes Antlitz und einen neutralen Gesichtsausdruck. Der Habitus des Dichters ist mit geschlossenem Mantel, Revers und gebundener Schleife wiedergegeben. Das linke Bein ist aufgestellt, das rechte verschwindet unter dem Faltenwurf. Ein weiterer Unterschied liegt im Sockel der Skulptur: Auf der Zeichnung erkennt man vier einzelne Säulensockel, die Ausführung zeigt Verblockungen unter jedem Säulenpaar der Ädikula, welche sich so der „dritten, mittleren Verblockung“, jener des Grillparzer-Sockels anpassen. Die Greifbeine an der Innenseite der Eckpfeiler sind ausgeführt. Ebenso wurde das Konzept der integrierten Ruhebänk eingehalten.

Hasenauer hat in seinem Aufriss auch seine Vorstellungen von den Reliefszenen skizziert.⁹⁴ Die Figuren im ersten Relieffeld *König Ottokars Glück und Ende* sind identifizierbar. Ein grundlegender Unterschied zur Ausführung besteht in der Szenensituierung im Freien. Ottokar ist kniend, mit geöffnetem Mantel zum Betrachter gewandt, dargestellt. Rudolf erscheint im Profil und ist, in beiden Händen das Schwert haltend, im Kontrapost gegeben. Im Hintergrund ist ein Fahnenträger zu erkennen. Die entscheidende Handlung, nämlich, dass die Zeltschnur durchgeschnitten und Ottokars Erniedrigung sichtbar wird, entfällt auf Grund des fehlenden Innenraums des Zeltes.

Die zweite Szene *Sappho* zeigt zwei Figuren, Sappho mit Lyra und rechts von ihr eine männliche Gestalt. Links von Sappho ist ein Pferd mit einer Figur angedeutet, davor im Mittelgrund erscheint ein kniender Mann als Repoussoirfigur mit einem Kind. Rechts dahinter wird Sappho von einem Figurenpaar mittels Gaben gehuldigt. Die Zeichnung ist, wie die Ottokar-Szene, bildparallel skizziert. Auf Architektur, sei es als Interieur oder im Freien wurde verzichtet, ebenso existiert die Figur der Dienerin Melitta nicht.

Im ersten Relieffeld, rechts neben Grillparzer, skizziert Hasenauer eine Szene aus *Esther*. Hier sind keine Details zu erkennen, außer den Umrissen einer

⁹⁴ Die skizzierten Inhalte der Relieffelder sind aus fototechnischen Gründen nicht abgebildet.

Rückenfigur vor einer stehenden Gruppe. Die Darstellung ist der einzige Hinweis, dass es auch eine Variante zur Auswahl der dargestellten Dramenausschnitte gegeben hat. Offen bleiben muss, auf welches Stück, *Der Traum ein Leben*, *Medea*, oder *Des Meeres und der Liebe Wellen* unter der Wahl *Esthers* verzichtet worden wäre. Bei *Esther* handelt es sich um ein Dramenfragment, das zwischen 1829 und 1840 entstanden ist und am 29. März 1868 im Burgtheater in Wien uraufgeführt wurde. Grillparzer hatte hier den biblischen Stoff des Esther-Buches verarbeitet. Er weicht jedoch von den Charakteren der einzelnen Figuren ab, und legt ihrem Verhalten andere Motive zu Grunde. Er profanisiert das Geschehen und erreicht damit eine gesteigerte Dramatisierung des biblischen Stoffes. Grundsätzlich lassen sich dem Stück Werte wie Wahrheit, und glaubens-, geschlechts- und standesunabhängiger Gerechtigkeitssinn attestieren. Das Stück ist – wie erwähnt – Fragment geblieben, es existieren zum Fortgang des Dramas mehrere, teilweise sich widersprechende Pläne, die Grillparzer im fortgeschrittenen Alter nur mehr vage wiederzugeben vermochte. Deutlich wird hier Grillparzers Abneigung gegenüber den Machenschaften des höfischen Apparates demonstriert. Er verlegt Intrigenschaftern und Verschwörern zwar auf die Seite des Perserkönigs, trotzdem ist die Parallele zum Haus Habsburg nicht zu übersehen. Möglicherweise hat dieser Umstand Grillparzer dazu bewogen, das Stück unvollendet zu lassen. Demgegenüber hat der an Sentenzen reiche Dialog und die stringente Handlungsführung das Publikum extrem begeistert und dem Stück zu großem Bühnenerfolg verholfen.⁹⁵

Rechts neben der *Esther* sollte *Die Ahnfrau* platziert werden. Hier sind die Umrisse einer stehenden, das linke Bein vorstreckenden Figur erkennbar.

Natürlich ist den Reliefskizzen Hasenauers zu entnehmen, dass es sich nur um eine stilisierte Andeutung der zur Ausführung angenommenen Stücke handeln kann, die in keiner Weise Anspruch auf Umsetzung gehabt haben können, weil sie nicht in das Aufgabengebiet des Architekten zu rechnen waren. Wichtig hingegen ist jedoch die Tatsache, dass offensichtlich ein anderes Drama, nämlich jenes Fragment der „Esther“ im Gespräch gewesen sein musste. Die politisch-religiösen Konnotationen der Handlung, die parallel zur herrschenden Politik unübersehbar

⁹⁵ Vgl. Kindler 1988, Bd. 6, S. 892- 893.

waren, geben hier wieder den Blick frei auf die zensurbedingten Auswirkungen zur Zeit Grillparzers, beziehungsweise auf jene der postrestaurativen Phase der Zeit. Der Erfolg eines systemkritischen Stückes durfte nicht im Gedächtnis der Bevölkerung bleiben und sich dementsprechend auch nicht im Stein des Denkmals äußern. Die Berechtigung des Dramas „König Ottokars Glück und Ende“ ging in der Propaganda des Habsburgmythos´ voll und ganz auf, bei „Esther“ lagen die systemgefährdenden Anspielungen jedoch auf der Hand. Offenbar zählten die „antiken“ Stoffe wie „Medea“, „Des Meeres und der Liebe Wellen“ oder „Sappho“ zu den politisch ungefährlicheren Stoffen. Diese vordergründige Einschätzung konnte meiner Meinung nach jedoch der professionellen Subtilität Grillparzers keinen Abbruch tun. Die politische Aussage, nämlich hierarchische Strukturen aufzubrechen, transformiert Grillparzer über die Verpackung in eine Liebesgeschichte: Hero und Leander sind definitiv Opfer des Systems in „Des Meeres und der Liebe Wellen“.

8.4.2 Modelle

Als realisiert können sechs Gipsmodelle Rudolf Weyrs für das Grillparzer - Denkmal bezeichnet werden. Ausgeführt wurden die Modelle zu *Die Ahnfrau* (Abb. 32), *Der Traum ein Leben* (Abb. 33), *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 34), *Sappho* (Abb. 35), *Medea* (Abb. 36) und *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 37). Insgesamt existieren sieben Modelle, die nun neu platziert und aufgestellt im ehemaligen Weinkeller der Hofburg im Leopoldinischen Trakt lagern.

Die Zugänglichkeit und Besichtigung der Gipsentwürfe ist einer Initiative der Akademie der Angewandten Kunst zu verdanken. Jahrzehntelang stapelweise und ohne Zwischenpolsterung aneinander gelehnt, waren die Reliefs nur schwer bzw. gar nicht zugänglich (Abb. 60). Starke Beschädigungen in Form von Ausbrüchen und Rissen waren Folge der lagerungsbedingten punktuellen, statischen Belastungen, zusätzlich konnten sich in den Zwischenräumen massive Staubschichten ablagern.

Das Institut für Konservierung und Restaurierung der Akademie der Angewandten Kunst führte 2007 Untersuchungen an den im Gipsdepot des Leopoldinischen

Traktes gelagerten Reliefplatten durch und gelangte gemeinsam mit der Burghauptmannschaft zu weiterführenden Maßnahmen.

Ziel der geplanten Maßnahmen war insbesondere die Umsetzung der dringend erforderlichen Umlagerung. Nach der Auswahl eines geeigneten Platzes für die Neuaufstellung, war die Erarbeitung eines entsprechenden Lagerungskonzeptes eine weitere wesentliche Aufgabe. Des Weiteren sollten erste konservatorische Interventionen erfolgen.

Die sieben Entwürfe zu den sechs ausgeführten Reliefplatten des Denkmals, bzw. deren 1:1 Gipsmodelle kamen, wie oben erwähnt, im Zuge der Umlagerung 1940 von den Stadtbahnbögen in den Keller der Leopoldinischen Traktes. Die ca. 1,80 x 2m großen und ca. 200 kg schweren, eisengerahmten Platten waren seither nur unzureichend gelagert. Ziel der gemeinsam mit der Burghauptmannschaft geplanten Umlagerung war neben der Optimierung der Lagerungsbedingungen, auch eine attraktive, leicht zugängliche Neuaufstellung. Diese sollte analog der ikonographischen Anordnung am Denkmal erfolgen. Durch die enorme Größe der einzelnen Reliefs war ein entsprechender Platz erforderlich. Der Raum IC bot diesem Platz (Abb. 61, Abb. 62), jedoch war vorab eine Umlagerung der hier eingestellten Kisten und Platten unbekannter Herkunft sowie eines Regals notwendig.

Der Bericht der Akademie der Angewandten Kunst dokumentiert die Ausgangssituation, Umlagerung der Reliefs, die konservatorischen Interventionen und die Bestandsaufnahmen.

Die Maße 200 cm x 180cm x 20 cm der Modelle entsprechen 1:1 den Originalen. Die Rahmung besteht aus einem integrierten umlaufenden Eisenrahmen, eine zusätzliche Stützfunktion wird hinten mit Holz und mit Gips verstärkten Juteschlaufen erreicht. Die Reliefs wurden mit in den Gips eingegossenen gebogenen Eisengittern armiert (3x3 Eisenstangen, die mit der Rahmung verbunden sind). Auf der Sichtseite des Gipses befinden sich Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen, auf der Rückseite sind Hand- und Fingerabdrücke sichtbar. Das Relief 2 „Der Traum ein Leben“ ist als einziges rechts unten mit *Weyr* signiert. Die Reliefs bis auf das nicht ausgeführte mit dem Titel „*Des Meeres und der Liebe Wellen*“ hellgrau monochrom gefasst. Dieses

eine erhielt keine Fassung.⁹⁶ Der Bericht der Akademie dokumentiert zu jedem Modell Details zur Rahmung, beziehungsweise zur Stützkonstruktion, zur Armierung, zum Material Gips und zur Fassung. Es wird der Gesamtzustand bewertet, die Schadenskartierung erfasst und die daraus folgenden konservatorischen, beziehungsweise restauratorischen Maßnahmen dokumentiert. Für die Analyse der Weyr'schen Gipsentwürfe geben die Untersuchungen an der Oberfläche der Objekte Einblick in das prozessuale Schaffen des Bildhauers Weyr. So sind an den Werken Herstellungs- und Bearbeitungsspuren zu erkennen. Der folgende Überblick gibt einen Abriss über die mir wichtigen Details des Berichts.

8.4.2.1 Modell „Die Ahnfrau“

Im Bericht als Relief Nr.1; Inv. Thommes: Mon 13, Inv. Wiberal7, bezeichnet, ist folgendermaßen dokumentiert (Abb. 32):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- minimalste Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vom Auslösen aus der Form
- Punktierspuren von Form von kleinen gezeichneten Kreuzen im Abstand von ca. 3 cm

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen stabil
- statisch relativ stabil
- oben und rechts total Verlust von Eisen- und Gipsrahmung sowie großer Ausbruch in der rechten oberen Ecke

⁹⁶ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007.

- Fassung fast vollständig erhalten und stabil.⁹⁷

8.4.2.2 Modell „Der Traum ein Leben“

Relief Nr.: 2 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberal: 6 (Abb. 33):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- minimalste Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vom Auslösen aus der Form
- Punktierspuren in Form von kleinen gezeichneten Kreuzen im Abstand von ca. 3 cm
- zwei symmetrische Bohrungen unterhalb des oberen Randes
- rechts unten Signatur „Weyr“

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen großflächig instabil und schuppig
- statisch relativ stabil
- Salzausblühungen auf den oberen Architekturelementen
- markante Fehlstellen im rechten Bereich des Bettes
- linke Seite Totalverlust des Gipsrahmens und Eisen freiliegend (korrodiert)
- größere Fehlstelle in der unteren und oberen Gipsrahmung
- großflächige Fassungsverluste, bereichsweise stark schuppig⁹⁸

⁹⁷ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 1, S. 2.

⁹⁸ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 2, S. 2. u.3.

8.4.2.3 Modell „König Ottokars Glück und Ende“

Relief Nr.: 3 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberl: 5 (Abb. 34):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- minimalste Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vom Auslösen aus der Form
- Punktierspuren von Form von kleinen gezeichneten Kreuzen im Abstand von ca. 3 cm

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen partiell instabil und schuppend
- statisch extrem instabil, zahlreiche Risse im unteren Bereich und große Verluste (König Ottokars) während der Umlagerung
- markante Fehlstellen im Bereich bildhauerischer Details: Kopf des Rudolph
- unten total Verlust der Eisenrahmung
- unten, rechts und linke untere Hälfte total Verlust von Gipsrahmung
- größere Fehlstelle in der oberen Gipsrahmung⁹⁹

8.4.2.4 Modell „Sappho“

Relief Nr.: 4 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberl: 4 (Abb. 35):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- in vielen Bereichen Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vereinzelt vom Auslösen aus der Form
- insbesondere im oberen mittleren Bereich großflächige Reparatur- und

⁹⁹ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 3, S. 2 u.3.

- Überarbeitungsspuren – vermutlich war das Relief bereits ursprünglich bei oder nach der Herstellung gebrochen
- Punktierspuren in Form von kleinen gezeichneten Kreuzen im Abstand von ca. 3 cm

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung vollständig erhalten
- Oberflächen stabil
- statisch stabil
- Eisenrahmung vollständig erhalten
- partieller Verlust der Gipsrahmung¹⁰⁰

8.4.2.5 Modell „Medea“

Relief Nr.: 5 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberal: 3 (Abb. 36):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- in vielen Bereichen Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vereinzelt Spuren vom Auslösen aus der Form
- Punktierspuren in Form von kleinen eingedrückten Punkten im Abstand von ca. 4 cm

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen stabil
- statisch stabil
- Eisenrahmung vollständig erhalten

¹⁰⁰ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 4, S. 2 u.3.

- unten komplett Verlust der Gipsrahmung, sowie auch rechts unten links oben und oben mittig
- Holzverstärkung unten sehr desolat¹⁰¹

8.4.2.6 Modell „Des Meeres und der Liebe Wellen“

Relief Nr.: 6 Inventar Thommes: MON 13 Inventar Wiberal: 2 (Abb. 37):

Gips (Herstellung- und Bearbeitungsspuren):

Sichtseite:

- in vielen Bereichen Spuren von einzelnen Modellierwerkzeugen sowie vereinzelt Spuren vom Auslösen aus der Form
- Punktierspuren in Form von kleinen eingedrückten Punkten, mit einem gezeichneten Kreis umrahmt, im Abstand von ca. 4 cm

Rückseite:

- großflächige Hand- und Fingerabdrücke von der Ausformung

Gesamtzustand:

- Darstellung relativ vollständig erhalten
- Oberflächen stabil
- Relief statisch stabil
- rechte Eisenrahmung instabil durch fehlenden Anschluss nach oben
- Komplett Verlust des Eisenrahmens oben und linke obere Hälfte
- vollständiger Verlust der Gipsrahmung oben, rechts sowie an der linken oberen Hälfte
- partieller Verlust der Gipsrahmung unten¹⁰²

Die Ergebnisse der Untersuchung zeigen weitgehend dieselben Herstellungs- bzw. Bearbeitungsspuren auf der Sichtseite der Gipsoberfläche und vereinzelt Spuren vom Auslösen aus der Form. Gemeint ist hier das Material mit welchem der Künstler einen Abdruck durch Ausgießen einer flüssigen oder

¹⁰¹ Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 5, S. 2 u. 3.

¹⁰² Die Angewandte Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, Relief 6, S. 2.u.3.

schlickerähnlichen Substanz genommen hat.¹⁰³ Zur Veranschaulichung möchte ich hier kurz auf das Prinzip der Abgusstechnik verweisen. Der Abdruck im inneren der Form entspricht der äußeren Form des Modells. Konvexe Partien beim Modell entsprechen konkaven Partien beim Abdruck und umgekehrt. Das heißt, das aus Ton geformte Originalstück erhält eine (z.B. Gips-)form, das Negativ. Dieses wird anschließend aus der Form genommen (wobei es seine Originalform bewahrt oder nicht). Die Formteile werden wieder zusammenmontiert und das Material wird in die Form gegossen. Es entsteht so eine Kopie oder das Positiv. Das Material nimmt die Innenform genau an, härtet nach einer bestimmten Zeit und wird ausgeformt. Manchmal wird die Form beim Ausformen der Kopie zerstört.¹⁰⁴ Genau diese Technik wurde bei den Gipsmodellen Weyrs angewendet: Weyr formte ein Originalmodell aus Ton, ummantelte es mit der Form, zerstörte das Modell um an die Form zu gelangen, goss das Material in die Form und zerstörte wiederum die äußere Form. Man spricht hier von der *verlorenen Form*¹⁰⁵, bzw. den verlorenen Formen, die auch bei Weyrs Reliefmodellen notwendigerweise nicht mehr erhalten sind. Die Formen sind deshalb zerstört, da die Modelle auf Grund der zahlreichen Vertiefungen über sogenannte „*Formschrägen*“¹⁰⁶ verfügen und schwer aus der Form zu lösen sind. Es handelt sich dabei um Vertiefungen, deren Grund breiter ist als die Öffnung. An der Plastizität der Grillparzer-Reliefs kann man nun ermessen, welche qualitätvolle Arbeit Weyr in seiner Tätigkeit des Modellierens geleistet hat.

¹⁰³ An dieser Stelle möchte ich Frau Dipl. Restauratorin Susanne Beseler für ihre freundliche Auskunft danken, die das Projekt der Angewandten geleitet hat.

¹⁰⁴ Vgl. Clérin 1988, S. 91.

¹⁰⁵ Clérin 1988, S. 95.

¹⁰⁶ Clérin 1988, S. 95.

9 Grillparzers dramatische Werke und ihre posthume skulpturale Umsetzung

9.1 Rezeption zu Lebzeiten

9.1.1 *Die Ahnfrau*

Die Uraufführung fand am 31. Jänner 1817 Theater an der Wien statt.¹⁰⁷ Die Ahnfrau wurde im Zeitraum zwischen 21.8.1824 und 19.1.1902, 124 Mal in der Urversion gespielt.¹⁰⁸

9.1.2 *Der Traum ein Leben*

Die Uraufführung fand am 4.10.1834 im Hofburgtheater unter großem Erfolg statt.¹⁰⁹ Das Stück wurde vom 4.10.1834 bis zum 17.12.1904 135 Mal gegeben.¹¹⁰

9.1.3 *König Ottokars Glück und Ende*

Die Uraufführung fand am 19. Februar 1825 im Hofburgtheater statt.¹¹¹ Das Drama wurde vom 5.1.1856 bis 10.3.1876 19 Mal aufgeführt.¹¹²

9.1.4 *Sappho*

Die Uraufführung fand am 21.4.1818 unter großem Erfolg im Hofburgtheater statt.¹¹³ Sappho wird im Zeitraum vom 13.12.1865 bis zum 4.9.1909 75 gespielt.¹¹⁴

9.1.5 *Medea*

Die Uraufführung der Trilogie fand am 26. und 27.3.1821 im Hofburgtheater statt.¹¹⁵ Aufgeführt wurde das Stück zwischen 16.11.1850 und 31.1. 1912 63 Mal.¹¹⁶

¹⁰⁷ Scheit 1999, S. 139.

¹⁰⁸ Alth 1979, S. 45.

¹⁰⁹ Scheit 1999, S. 141.

¹¹⁰ Alth 1979, S. 181.

¹¹¹ Scheit 1999, S. 140.

¹¹² Alth 1979, S. 121.

¹¹³ Scheit 1999, S. 139. Grillparzer wird im selben Jahr zum Dichter des Hofburgtheaters ernannt und erhält bis 1823 1000 Gulden Jahresgehalt.

¹¹⁴ Alth 1979, S. 163.

9.1.6 Des Meeres und der Liebe Wellen

Die Uraufführung des dramatischen Märchens fand am 5. April 1831 im Hofburgtheater statt und war der erste große Misserfolg.¹¹⁷ Erst unter Heinrich Laube wurde es im Zeitraum vom 29.11.1851 bis 16.1. 1898 zum populärsten meistgespielten Stück Grillparzers. Unter seiner Regie kam es 82x Mal zur Aufführung.¹¹⁸

9.2 Die Auswahl der ausgeführten Reliefs

Die selektive Entscheidung der skulptural dargestellten Dramen war einerseits dem Denkmalkomitee vorbehalten, andererseits unterlag diese dem allgemeinen Publikumserfolg bzw. jenem, der als solcher zu gelten hatte. Die angeführten Details betreffen das Uraufführungsdatum sowie die Anzahl der aufgeführten Stücke.

Die Anzahl der Darbietungen lässt auf den Erfolg, bzw. auf die Beliebtheit aber auch auf Einflussnahme der zensurierenden Instanzen schließen. So haben zum Beispiel andere politische Werke aus Grillparzers Werken keinen Eingang ins Repertoire gefunden und wurden dementsprechend auch nicht in Stein gemeißelt. Das Stück *Ein treuer Diener seines Herrn* wurde am 28. Februar 1828 im Hofburgtheater uraufgeführt. 1851 bis 1869 wurde es 18 Mal gespielt, 1881-1883 sechs Mal, 1891 nur mehr drei Mal. Dem anfänglich großen Publikumserfolg wollte man elegant entgegenwirken, indem der Kaiser das Stück käuflich für seinen Privatbesitz erwerben wollte. Deshalb hatten weitere Aufführungen und auch der Druck zu unterbleiben. Grillparzer lehnte die Bitte des Kaisers ab, worauf das Drama stillschweigend vom Spielplan gestrichen wurde, das heißt einem Akt der „vornehme[n] Zensur“¹¹⁹ zum Opfer fiel. Auch das Drama *Ein Bruderzwist im Hause Habsburg*, 1872 im Wiener Stadttheater uraufgeführt, kam in den Jahren

¹¹⁵ Scheit 1999, S. 140.

¹¹⁶ Alth 1979, S. 95.

¹¹⁷ Scheit 1999, S. 140.

¹¹⁸ Alth 1979, S. 138.

¹¹⁹ Scheit 1999, S. 140.

1872 bis 1875 16 Mal, dann erst wieder 1932 zur Aufführung.¹²⁰ Der inhaltlich brisante Stoff - Rudolf II. führt sein Land durch passives Verhalten, allein durch sein Sein und nicht durch sein Handeln direkt in den Dreißigjährigen Krieg; das Stück spiegelt die Situation der Habsburger Monarchie in der Mitte des 19. Jahrhunderts¹²¹ – eignete sich nicht dafür den Monarchiegedanken zu stabilisieren.

Die Stücke wurden also nach dem Grad der Beliebtheit bzw. der politischen Akzeptanz ausgewählt. *König Ottokars Glück und Ende*, ebenfalls politisch brisant, wurde trotz anfänglicher Zensur¹²² schließlich als patriotisch im Sinne einer habsburgischen Stabilisierung anerkannt. Dies zeigt sich an der verhältnismäßig geringen Aufführungsanzahl.

9.3 Figurenentwürfe zeitgenössischer Aufführungen

Betrachtet man die Szenenausschnitte im ausgeführten Grillparzer-Denkmal, stellt man sich auch die Frage nach der Art und Weise einer zeitgenössischen Inszenierung bzw. nach der Kostümierung einzelner Darsteller. Welche Aufführungen kann Rudolf Weyr gesehen haben, wie hatte man sich die Darsteller vorzustellen oder wie sind Schauspieler auf der Bühne aufgetreten? Und letztlich: Hatte die Aufführungspraxis Einfluss auf Weyrs skulpturales Schaffen? Im Kapitel 8 *Das Denkmal in seiner Planung und Aufführung* wurden die zeichnerischen Entwürfe Rudolf Weyrs analysiert. Die Skizzen und Entwürfe sind, bis auf einige marginale Unterschiede, stilistisch verwandt. Eine Ausnahme bildet meiner Meinung nach jene Zeichnung zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 47), die nicht realisiert wurde. Abb. 36 zeigt Hero als zentrale Figur. Im Vordergrund liegt quer der ertrunkene Liebhaber. Der Hintergrund wird von der Tempelarchitektur bestimmt. Besondere Erwähnung findet hier die Darstellung Heros. Sie präsentiert sich als affektgeladene Figur mittels pantomimischer Gestik. Die Armstellung visualisiert zwar Entsetzen, Gesichtsausdruck und Körperhaltung widersprechen jedoch dieser dargebotenen Ergriffenheit. Heros Körper verharrt statisch. Ebenso

¹²⁰ Scheit 1999, S. 142.

¹²¹ Vgl. Kindler 1988, S. 892.

¹²² Vgl. Kindler 1988, S. 896.

wird auf die im ausgeführten Relief betonte Untersicht verzichtet. Heros Kopfhaltung, bzw. ihr Blick geht geradlinig über das Geschehen hinweg. Ihr Gefühl wird nur über die affektierte Art der erhobenen Arme demonstriert. Der vertikale Faltenwurf ihrer Tunika betont die bewegungslose Form der zur Schau getragenen Erschütterung. Im Österreichischen Theatermuseum existieren Blätter zu Kostümentwürfen zeitgenössischer Aufführungen einiger Dramen Franz Grillparzers. Es handelt sich dabei um Figurinen der Künstler *Franz Gaul* zur *Ahnfrau* (Abb. 63), *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 64), und *Medea* (Abb. 65) und Girolamo Franceschini zu *Medea* (Abb. 66, Abb. 67). Die Darstellungen zeigen in Bezug auf Weyrs Ausführungen nahezu keinerlei Ähnlichkeiten, die Figur Kreons (Abb. 66) ist stark untersetzt, die antike Toga vermittelt einen anderen Herrschertypus als Weyrs Kreon in körperumspielendem Gewand und asketischer Ausstrahlung. Auch Medeas Kostüm (Abb. 65) hat vergleichsweise verhüllenden Charakter, welches auch in Bewegung den Körper verdecken würde. Überhaupt keine Ähnlichkeit weist Franceschinis Medeen-Figurine *Gora* (Abb. 67) auf. Ihre Weiblichkeit ist mittels mehrerer Gewandschichten verborgen, sie vermittelt einen einfachen, bäuerlichen Frauentypus.

Eine weit treffendere stilistische Verwandtschaft in Bezug auf Weyrs *Entwurf Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 47) zeigt ein Blick in die Geschichte der Aufführungspraxis, die über die Schauspielerin Henriette Hendel auf uns gekommen ist. Sie war eine Mimin, die in den Augen ihres Publikums, die einzige war, die all das verkörpern konnte, was Dichter und Künstler in ihren Visionen imaginierten. Ihre pantomimischen Fähigkeiten sind in Kupferstichen überliefert¹²³ und zeigen jene affektive Gestik (Abb. 68, Abb. 69, Abb. 70, Abb. 71), die ich auch in Weyrs Entwurf zu erkennen glaube. Auch Heros Entsetzen ist pantomimisch aufgefasst. Die über den Faltenwurf des Gewandes evozierte Statik steht im Einklang mit der erstarrten pantomimisch demonstrierten Gefühlshaltung.

Ich denke, dass Weyrs Zeichnung zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* (Abb. 47) auf Grund der oben genannten Kriterien eine Abweichung in seinen übrigen Zeichnungen darstellt. Sie zeigt nicht jene plastische Ausformulierung wie

¹²³ Peroux 1809.

sie in Entwürfen wie der *Ahnfrau* (Abb. 50) oder der *Medea* (Abb. 48) oder auch im *Traum ein Leben* (Abb. 55) spürbar ist und hier auch tatsächlich umgesetzt wird.

In welcher Funktion die Zeichnung im Zusammenhang mit der Plastik zu sehen ist, kann nicht eindeutig beantwortet werden. Im Vergleich dazu konnte die Funktion von Zeichnungen deutscher Bildhauer des 19. Jahrhunderts im Zeitraum der ersten Jahrhunderthälfte untersucht werden. Grundsätzlich waren Entwurfszeichnungen zu Skulpturen selten. Dies erklärt sich damit, dass die Entwurfsarbeit noch in der Tradition des 18. Jahrhunderts stand, das heißt, es wurde am Bozzetto gearbeitet.¹²⁴ Außerdem handelt es sich beim Zeichnen „um eine Gattung, die dem dreidimensionalen Denken eines Bildhauers zuwiderläuft, also um das Paradox flächiger Kunstaneignung durch einen räumlich denkenden Künstler.“¹²⁵ Eine einzige Ausnahme bezüglich erhaltener Zeichnungen bietet der Berliner Johann Gottfried Schadow. Seine Zeichnungen enthalten eine Vielfalt stilistischer Varianten, die mit verschiedensten Zeichenmitteln, wie Kreide, Feder, Bleistift, oder Pinsel ausgeführt wurden. Oft „ging es ihm um Attitüden und Vielfalt, um das Studium der Leichtigkeit und Bewegung, um Anmut und Grazie, aber keineswegs um skulpturale Statuarik.“¹²⁶ Auch der Hofbildhauer Johann Heinrich Dannecker, die Schüler Schadows, Christian Daniel Rauch und Christian Friedrich Tieck hinterließen ein reiches skulpturales Œuvre. Die Zeichnung als Gattung wurde von den Bildhauern jedoch kaum noch praktiziert. Dennoch gab es singuläre Erscheinungen, wie z. B. Reinhold Begas, der über Zeichnungen zum dreidimensionalen Ergebnis kam.¹²⁷ Grundsätzlich blieb aber die Zeichnung der Funktion als flächige Wiedergabe verhaftet und „von echten Bildhauerzeichnungen [konnte] man [...] erst dort [sprechen], wo sich der Künstler aus den akademischen Fesseln der flächig abbildenden Wiedergabe gegebener Objekte lösen und der Vermittlung eines skulpturalen Konzeptes in seiner Dreidimensionalität dienen konnte.“¹²⁸

Weyrs Zeichnungen sind im Vergleich zu seinen ausgeführten Reliefs als stilpluralistisch einzuordnen. Anders als seine Modelle zeigen sie stilistischen

¹²⁴ Vgl. Maaz 2010, Bd. 2, S. 482.

¹²⁵ Maaz 2010, Bd. 2, S. 482.

¹²⁶ Maaz 2010, Bd. 2, S. 487.

¹²⁷ Vgl. Maaz 2010, Bd. 2, S. 497.

¹²⁸ Maaz 2010, Bd. 2, S. 497.

Variantenreichtum und Orientierung an traditioneller Affekt-Darstellung, wie in der Pantomime.

10 Verwandte Denkmäler und mögliche Vorbilder

10.1 William Kent: Temple of British Worthies in Stowe

The Temple of British Worthies (Abb. 13) wird im Zusammenhang mit dem Dichterdenkmal im Wiener Volksgarten als dessen Vorform bezeichnet.¹²⁹ Abgesehen von – sich in Ansätzen verstandenen typusbezogenen Ähnlichkeiten – möchte ich an dieser Stelle auf grundlegende, dem Dichterdenkmal inhärente Funktionen hinweisen. Im oben genannten Beispiel von Stowe handelt es sich um eine konkav gekrümmte, mit sechzehn rundbogigen giebelbekrönten Nischen ausgestattete Anlage, in welcher Büsten, wie jene von Elisabeth I., Francis Bacon, William Shakespeare, Wilhelm II., John Locke, Isaac Newton, John Milton, Alexander Pope und Walter Raleigh, aber auch nicht- zeitgenössische, denkmalwürdige Berühmtheiten dargestellt sind. Dazu gehören Vorkämpfer des aufgeklärten Denkens, Philosophen und Dichter, *„die als Überwinder der einengenden Regelpolitik [galten]“* und für ihre Aussagen vereinnahmt werden konnten; im Besonderen verehrte man *„diejenigen Dichter, die als literarische Wegbereiter des neuen Landschaftskultes [in England] galten“*.¹³⁰ Das Denkmal steht also exemplarisch für eine sich in England entwickelnde Strömung zum Landschafts- und Gartenkult im ausgehenden 18. Jahrhundert. William Kent ging es darum *„aus den Parkanlagen, welche bis dahin vor allem für herrschaftliche Selbstdarstellung oder Jagdzwecke dienten, malerische Landschaften zu machen, die auf die sentimentale und liberale Seele des Betrachters als Befreiung von der absolutistischen Tyrannei einwirken sollten.“*¹³¹ Die Entwicklungslinien zur Etablierung von Dichterdenkmälern setzten sich, auf dem europäischen Kontinent, über Frankreich mit dem Grabmal für den Schriftsteller und Philosophen Jean-Jacques Rousseau 1799 in Ermenonville bei Paris fort. Es liegt auf der *Elysium* genannten mit Pappeln umstellter Insel und steht auf Grund einer Erinnerungsinschrift in der Tradition eines Grabdenkmals. Bei diesem Denkmal handelt es sich noch nicht um ein freies Denkmal, sondern um eine Verschränkung von Freundschaftsdenkmal und Grabmal.¹³² Das Rousseau-

¹²⁹ Krause 1980, S. 195.

¹³⁰ Selbmann 1988, S. 6.

¹³¹ Hajós 1993, S. 3.

¹³² Vgl. Selbmann 1988, S. 7.

Denkmal gilt als Keimzelle für die sich von da an entwickelnde Mode von Denkmalserrichtungen. In Frankreich waren es Philosophen wie Decartes, Voltaire, Montaigne, Montesquieu, die verehrt wurden, während in England mehr den literarischen Künstlern gehuldigt wurde.¹³³ In Deutschland wurde der Denkmalskult aus England und Frankreich in abgewandelter Form übernommen. Am Beispiel der Rousseau'schen Verehrung vereinigen sich zwei Komponenten, einerseits Rousseau als Bewahrer traditioneller Werte, andererseits die Wahrnehmung Rousseaus als bürgerlicher Dichter. Dazu kam eine weitere Form der Verehrung in Form der zeitgenössischen Bildvermittlung, die Selbmann¹³⁴ unter dem Begriff „*Stimmungsschilderung*“ subsummiert. Er erkennt, dass die bewusste Inszenierung einer Stimmungslandschaft für die Empfindungsfähigkeit den Dichter im Denkmal verehren zu können, Bedingung ist. Er spricht von „[...] *Sakralisierung des Dichterdenkmals zum 'Heiligtum'* [es] werden die *politisch-philosophischen Implikationen des englischen Landschaftsdenkmals von den gesteigerten Gefühlswerten aufgesogen*“.¹³⁵ Der deutsche Denkmalskult profitierte aber nicht nur von dem Sentimentalität vermittelnden Umfeld der Gartenlandschaft, sondern er verband sich auch mit der älteren Form der Dichterhuldigung, der Dichterkrönung zum *poeta laureatus*. Aus dieser zweiten Ebene speisten sich sämtliche Attribute, wie Lorbeerkranz, Lorbeerfestons, Panflöte, Schalmei, Leier, Blumenkranz, Stab und Wandertasche, die nun für Dichterdenkmäler obligat wurden.¹³⁶

Auf einen grundlegenden Aspekt, der schon im Kapitel *Politische und gesellschaftliche Hintergründe*¹³⁷ angesprochen wurde, kann mit dem Denkmal „*The Temple of British Worthies*“ in Zusammenhang gebracht werden. Lüsebrink spricht hier von „*eine[r] erste[n] Phase para-religiöser Statuen und Tempelbauten für große Schriftsteller der Nation, die 1735 mit dem im Park von Stowe in England errichteten Temple of the British Worthies, einer säkularisierten Form der bereits*

¹³³ Vgl. Selbmann 1988, S. 8.

¹³⁴ Selbmann 1988, S. 9

¹³⁵ Selbmann 1988, S. 9.

¹³⁶ Vgl. Selbmann 1988, S. 9.

¹³⁷ Siehe unter 3.1.

1556 begründeten Westminster Abbey in London, begann und sich in einer Welle öffentlich aufgestellter Dichterdenkmäler fortsetzte [...].“¹³⁸

10.2 Heinrich Moldenshardt: *Denkmal für die Gefallenen des Krieges* in Kiel

Das 1879 entstandene Denkmal (Abb. 72, Abb. 73) der Gefallenen des deutsch-französischen Krieges in Kiel wird in der Literatur als architektonischer Typus dem Wanddenkmal Grillparzers vorausgesetzt.¹³⁹ Es besitzt nach Krause die gleiche Formensprache mit Exedra, Relieftafeln, Ruhebänk und säulengerahmtem Mittelstück, das von einem Giebel bekrönt wird. Statt der zentralen Skulptur enthält die Mitte eine Tafel mit Namensinschriften. Rudolf Siemerings bildhauerische Leistung bestand in der Darstellung der Seitenflächen, die Architektur des Denkmals stammte vom Semper-Schüler¹⁴⁰ Heinrich Moldenshardt (1839-1891). Die Formensprache stimmt hier mit dem Wiener Denkmal meiner Meinung nach nur bedingt überein. Der wesentliche Unterschied liegt hier in der Auffassung einer durchgehenden Reliefwand mit einer einzigen Darstellung, die von der zentrierten Inschriftentafel getrennt wird. Im Grillparzer-Denkmal sind hingegen sechs verschiedene Reliefthemen integriert. Diese werden als eigenständige Reliefs mittels Pilastern isoliert.

Ob hier ein Transfer möglicher Vermittlungen stattgefunden hat, muss offen bleiben, da über Einzelheiten über die Beziehung Gottfried Sempers zu Rudolf Weyr nichts bekannt ist. Darüber, ob Weyr mit dem Werk Siemerings vertraut war, kann ebenfalls nur spekuliert werden. Naheliegender wäre es allerdings, auf Gottfried Sempers der wohl mit Moldenshardts Entwürfen konfrontiert war, auf Hasenauer zu schließen.

¹³⁸ Lüsebrink 1995, S. 128.

¹³⁹ Krause 1980, S. 195-196; Reiter 2002, S. 524.

¹⁴⁰ Vgl. Klewitz 1969, S. 53.

10.3 Georg Raphael Donner

10.3.1 Raphael Donners Andromedabrunnen im Alten Rathaus

Krasa bezieht Weyrs Reliefstil auf die Kunst Raphael Donners.¹⁴¹ Das 1741 von Georg Raphael Donner in Bleiguss ausgeführte Relief (Abb. 74, Abb. 75) zeigt die Darstellung *Die Befreiung der Andromeda*. Perseus erblickt, als er von seinem Abenteuer mit den Gorgonen zurückfliegt, an einem Meeresstrand ein junges Mädchen, das an einen Felsen gefesselt ist. Er erfährt, dass es Andromeda, eine Königstochter ist. Sie soll zur Strafe über die Prahlerei ihrer Mutter, Kassiopeia, die sich für schöner als die Nereiden hält, einem Seeungeheuer geopfert werden. Andromedas Vater Kepheus bietet Perseus seine Tochter als Gemahlin an, wenn dieser sie rettet.¹⁴² Festgehalten ist der Moment, als das Untier an Andromeda herangeschwommen ist. Im Hintergrund reitet Perseus mit erhobenem Schwert auf dem geflügelten Pferd, Pegasus. Die Szene wird von Andromeda, der nahezu vollplastisch ausgeführten Protagonistin, dominiert. Sie ist an den Felsen gekettet und wendet sich in einer Drehbewegung dem sich von hinten nähernden Seeungeheuer zu. Der Kopf des Tieres tritt haptisch aus der Wand, während dessen Körper und flossenähnliche Flügel eher flach zurücktreten. Oberhalb der Andromeda-Ungeheuer-Gruppe im Halbrund erscheint Perseus im fliegenden Galopp mit Schwert und geflügeltem Helm. Das Pferd tritt in seiner Hälfte, mit linker Vorder- und Hinterhand aus dem Bild. Ebenso wächst Perseus' Kopf und linke Körperhälfte samt angewinkeltem Bein aus dem Hintergrund heraus. Der Reliefgrund ist flach gehalten. Felsen und Himmel erscheinen malerisch angelegt, die Oberfläche des serpentinartig geformten Hinterteils des Ungeheuers ist graphisch dargestellt und verstärkt den Eindruck des aus den Untiefen des Meeres emporschnellenden Tieres. Die Perseus/Pegasus Gruppe tritt ebenso plötzlich – ähnlich einem *deus ex machina* - aus dem Bild. Über den Kontrast von Körper und Fläche entwickelt Donner den Raum einer illusionistischen Bühne. Diese Illusion wird verstärkt, indem Ungeheuer und Perseus/Pegasus nur partiell haptisch dem Betrachter entgegenwachsen und in ihrer dem Betrachter abgewandten Seite im Flachrelief

¹⁴¹ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S.131.

¹⁴² Vgl. Krauss/Uthemann 1998, S. 65-66.

im Sinne eines *rilievo sciaccatto*, verschwinden. Blauensteiner sieht hier beide Stilmittel, die plastische und flache Gestaltung in Donners Andromedarelief harmonisch vereinigt: *„Hier sind die plastische menschliche Gestalt und illusionistischer Szenen- und Landschaftshintergrund in der Weise verbunden, daß sie dem plastischen Eigengehalt nach gegensätzlich und selbständig bleiben und nur kompositionell überzeugend ineinandergefügt scheinen. Dank seinem Empfinden für plastische Spannungen aber kommt der Künstler dahin, daß er die so gut wie freiplastische Figur der Andromeda dem malerisch behandelten, teilweise sehr flachen Relief auch vom Reliefgefühl aus verbindet, indem er sich nach vorn mit einer idealen Ebene abgrenzt; dadurch bleibt sie trotz der heftigen Bewegung auch im reliefplastischen Sinn eingebunden.“*¹⁴³

Im Zusammenhang mit Rudolf Weyr bemerkt schon Krause: *„Durch Rückgriffe auf die Kunst Georg Raphael Donners und seine Nachfolger gelang ihm [Weyr] eine Erneuerung des Wiener Reliefstils. Die Komposition wird diagonal angelegt, der illusionistische Raum entwickelt sich von einem unbestimmt gehaltenen Hintergrund zu einer fast vollplastischen vorderen Ebene, auf der die Figuren agieren. Man wird dabei an Donners Andromedabrunnen im Alten Rathaus oder Franz Zächerles Pygmalionrelief in der Österreichischen Galerie erinnert.“*¹⁴⁴

In Bezug auf die stilistische Drapierung Andromedas (Abb. 75) erreicht Donner eine antikisch anmutende Textilformulierung, die als *„nasser Gewandstil“*¹⁴⁵ interpretiert wird. Das enge Anliegen der Draperie verstärkt das Eigenvolumen der Körperformen und steigert auf Grund der luziden Struktur den plastischen Effekt. Ich denke, dass in Weyrs Reliefs zum Teil ähnliche Stilmittel verwendet wurden. Besonders auffällig ist deren Anwendung in den flach gearbeiteten Figuren zu bemerken. Betrachtet man die Gestalt der Ahnfrau (Abb. 76) treten die Körperformen in sehr subtiler Form an die Oberfläche. Auch in der Darstellung von *König Ottokars Glück und Ende* (Abb. 77) tritt die hagere Gestalt des Zawisch unter der transparenten Gewandung strukturiert hervor. Der durchscheinende Körper der beiden erwähnten Figuren Grillparzers vermag offensichtlich die

¹⁴³ Blauensteiner 1944, S. 48-49.

¹⁴⁴ Bösel/Krasa 1994, S. 131.

¹⁴⁵ Ronzoni 1996, S. 106.

Brüchigkeit des Charakters gleichermaßen wie das schaurige bzw. verwerfliche Moment in der jeweiligen Szene zu evozieren.

10.3.2 Raphael Donners Hagar in der Wüste

Das 1739 in Marmor ausgeführte Relief (Abb. 78) zeigt die alttestamentarische Darstellung Hagar, die von ihrer Herrin Sara verstoßen, in der Wüste umherirrt. Als ihr Wasservorrat zu Ende war, legte sie ihren Sohn unter einen Strauch und setzte sich abseits um nicht sehen zu müssen wie er starb. Gott erhörte das Gewimmer ihres Sohnes und er ließ einen Brunnen vor Hagar's Augen erscheinen.¹⁴⁶ Zusammen mit dem Gegenstück „Christus und die Samariterin“ waren beide Reliefs für die Sakristei des Stephansdoms geplant.¹⁴⁷ Die hochrechteckige Form mit apsis-ähnlichem Abschluss ist in einen Rahmen in eben solcher Form eingepasst. Dargestellt ist im rechten Vordergrund die sitzende Magd Hagar. Sie stützt ihren Kopf auf ihren rechten Arm, der leere Krug liegt unterhalb ihres linken Fußes. Links im Vordergrund, Hagar gegenüber, liegt unter einem Strauch ihr verdurstender Sohn. Im oberen Mittelteil des Reliefs erscheint der rettende Engel, der aus einer Wolke Wasser ablässt. Sein Flügel und rechter Arm weisen nach oben und markieren das Zentrum des Halbrunds. Als verklammernde Elemente führt Donner Putti und einen in die Tiefe gestaffelten Felsen mit einem spärlich bewachsenen Baum zu einer hochgestellten Rhombusform zusammen. Der Wasser spendende Engel setzt mit seinem nach unten die Wolke berührenden Arm eine transitorische Bewegung zu Hagar's trauernder Gestalt in Gang. Hagar und der Engel sind als Protagonisten wieder haptisch gegeben. Der Hintergrund, der in die Tiefe verschwindende Felsen und die Wüstenlandschaft erscheinen flach und bieten den für Donner charakteristischen Raumillusionismus. Blauensteiner betont in diesem Zusammenhang die unvergleichliche Darstellkraft des Künstlers: *„Donner war aber nicht nur in der Abgrenzung der Figur drängenden, rein plastischen Formung befangen, sondern er versuchte sich auch in der Einbindung der plastischen Figur in ein Milieu, sogar in den atmosphärisch belebten Raum. In diesem Streben*

¹⁴⁶ Vgl. Krauss/Uthemann 1998, S.189.

¹⁴⁷ Vgl. Blauensteiner 1944, S. 48-49.

*dringt er zu Leistungen vor, deren plastischer Illusionismus kaum mehr überboten werden kann Den Gipfelpunkt solcher Gestaltungsweise bezeichnen wohl die beiden Reliefs „Christus und die Samariterin“ und „Hagar in der Wüste“ im Barockmuseum.“*¹⁴⁸ Die Darstellung wird meiner Meinung nach über mehrere Schwerpunkte zum narrativen Bild. Auf Grund der erhöhten Anzahl der Details kommt es zu einer Verminderung der Raumillusion. Erst über die kontrastiven Mittel der flachen und erhabenen Elemente wird Räumlichkeit erzeugt. Zweifellos hat sich Weyr an den Stilmitteln des Raumillusionismus orientiert. Im gelang eine gesteigerte Wahrnehmung der Räumlichkeit, indem er auf narrative Kleinteiligkeit zugunsten monumentaler Figuren oder Figurengruppen verzichtete.

10.4 Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müler Polycletes Austriacus

Der Bildhauer Mollinarolo war im 19. Jahrhundert in Vergessenheit geraten und wurde erst 1920 wiederentdeckt und ging als Schöpfer der beiden großen Bleialtäre in Győr in die Kunstgeschichte ein.¹⁴⁹

10.4.1 J. G. Mollinarolo, Stephanus- und der Ladislausaltar im Dom zu Győr

Der linke Altar im Dom zu Győr zeigt den Hl. König Stephan, wie er der Gottesmutter Ungarn widmet (Abb. 79) Der rechte Altar zeigt die Auffindung der sterblichen Überreste des Hl. Stephan durch König Ladislaus. Die Komposition beider Seitenaltäre ist über den Kontrast plastisch gegebener Figurengruppen im Vordergrund und graphisch gehaltener Architekturversatzstücke im Hintergrund definiert. Beide Altarbilder enthalten an ihren Innenkanten den Rahmen überschneidende, aus dem Bild fallende, Gestalten. Der Stephanus-Altar gibt den Einblick in einen gotischen Innenraum frei, dessen Gewölbe sich mit einer aufsteigenden Wolkensäule, auf der Maria mit ihrem Kind thront, füllt. Die Blickführung des Betrachters wird mit dem Widmungsgestus des Hl. Stephanus

¹⁴⁸ Blauensteiner 1944, S. 48-49.

¹⁴⁹ Vgl. Ronzoni 1993, S. 160.

mittels dessen linker Hand, in welcher er die Sphaira hält, initiiert. Von der Mutter Gottes wird der Blick über die sich nach unten verjüngende Wolkenformation zur Figurengruppe rechts außen weitergeleitet. Die Figuren im Vordergrund sind auf einem von einem Teppich verschleierte Stiegenauftritt angeordnet. Der vordere Mittelgrund wird von einem Kruzifix überschritten, welches von einem plastisch gestalteten, das Bischofskreuz zeigenden Schild, flankiert wird. Mollinarolos qualitätvolle Darstellung wird über dessen Orientierung an malerischen Lösungen demonstriert: Dies visualisiert er einerseits über die Ausarbeitung der Frisurenformen oder über dynamisch bewegte, gekräuselte Draperien; andererseits erzeugt er mittels konvexer und konkaver Formen Lichtreflexionen, die wie Weißhöhungen im zweidimensionalen Medium, eine malerische Qualität annehmen.¹⁵⁰

Auch die Ladislaus-Komposition (Abb. 80) demonstriert einen scharfen Wechsel zwischen graphisch-geprägter Architektur bzw. der Sarkophagkonstruktion und der haptisch ausgeführten Stephanus-Gruppe. Blickachsen, die vom Hl. Stephanus und der Repoussoirfigur im linken Bildrand auf Ladislaus gerichtet sind, werden von diesem zur über der Architektur schwebenden Gestalt weitergezogen. Es entsteht eine transitorische Bewegung, die über den flach gehaltenen Bildgrund dynamisiert wird.

Die Protagonisten der Seitenaltäre sind in der Hinwendung zum Hauptaltar orientiert, die gotische bzw. romanische Architektur seitenverkehrt wiedergegeben. Ebenso wiederholt sich der Zeigegestus der Hll. Stephanus und Ladislaus im Pendent. Auch die aus dem Relief tretenden Repoussoirgestalten verhalten sich spiegelverkehrt.

Die Berechtigung zum Vergleich mit den Weyr'schen Reliefs ergibt sich aus mehreren Ansätzen. Zum einen lassen sich die dynamischen Spannungen, die sich aus dem Wechsel vom Haut- und Basrelief ergeben gut nachvollziehen. Zum anderen sind parallele Merkmale wie Übereckstellung und diagonale Linienführung, wenn man z. B. die König Ottokar- mit der Ladislaus-Szene vergleicht (Abb. 81, Abb. 80), evident. Inhaltliche Überhöhungen wie bildparallele Säulenstellungen (Vgl. Ladislaus-Sappho (Abb. 80, Abb. 82)) zeigen eine ähnliche

¹⁵⁰ Vgl. Ronzoni 1993, S. 164-165.

Anordnung bzw. Struktur. In Bezug auf die Drapierung arbeitet Mollinarolo kantiger und kleinteiliger als Weyr, auch sind die Physiognomien bei Weyr weicher und geschmeidiger.

Wichtig bei Mollinarolo ist, wie schon erwähnt, die Orientierung der Heiligen auf den Hauptaltar per se. Erst mit dieser Mittelachse wird die Komposition logisch und komplett. Dieser bildimmanenten Logik hat sich auch, wie ich meine, Weyr bedient: Betrachtet man die Anordnung der Reliefs mit Bezug auf den Mittelteil „Grillparzer“, fällt Weyrs Systematik im Hinblick auf eine spiegelverkehrte Komposition auf. Die einzelnen Reliefs sind so angeordnet, dass sie sich in der Positionierung ihrer Figuren spiegelbildlich verhalten und gleichzeitig einerseits zur Figur des Dichters hinwenden, bzw. symmetrisch agieren. Die beiden innersten Reliefs sind über die beiden bei Grillparzer am nächsten aufrecht stehenden Skulpturen, Kaiser Rudolf und Sappho, bildparallel gestaltet. In einer Schräge abfallend kniet links König Ottokar Rudolf zugewandt, spiegelverkehrt rechts zur Seite abfallend, erscheint die der Dichterin Sappho sich zuwendende Melitta. In den mittleren Reliefs wird die Komposition beide Male über die Form eines Dreiecks gelöst. Im *Traum ein Leben* fällt sie zwischen dem schlafenden Rustan, der Zanga-Gruppe und der stehenden Gestalt mit gesenkter Fackel steiler aus als in der *Medea*-Szene. Hier ist die Dreieckskomposition in die Tiefe projiziert und erscheint flacher. Die beiden äußersten Darstellungen sind sowohl seitenverkehrt als auch in ihrer Ausrichtung nach oben und unten als Pendent wiedergegeben. Beide Frauengestalten blicken nach rechts unten, sind aufrecht aber in gegenständiger serpentinierter Haltung dargestellt. Beide Figuren ponderieren gegengleich. Der rechte angewinkelte Arm der Ahnfrau erscheint im linken erhobenen Arm Jaromirs wieder. Ebenso existiert in der Linie der ausgebreiteten Arme der Ahnfrau ein Gegenstück in der axialen Ausrichtung des toten Leichnams von Leander. Auch die beiden knienden Figuren sind einmal links und einmal rechts der Hauptfigur angelegt. Letztlich lässt sich auch bezüglich der Architektur ein gegengleicher Schwerpunkt festmachen. So erscheinen die dominierenden Bögen in der *Ahnfrau* links, während der architektonische Akzent in des *Meeres und der Liebe Wellen* am rechten äußeren Bildrand auftritt.

10.5 Antonin Mercié: „*Quand même!*“

Betrachtet man Weyrs Relief *Die Ahnfrau* (Abb. 29), fällt die gegensätzlich angelegte Haltung der beiden Figuren auf. Krause spricht hier von einem „*rechtwinkligen Zueinander der beiden Hauptfiguren*“¹⁵¹ Die stehende Protagonistin bildet mit dem knienden Jaromir die Form eines Hakens, dessen Achsen orthogonal zusammenführen. Das Sujet der „*in sich kontrastierenden Zweifiguren-Gruppe*“¹⁵² führt Krause auf eine Spezialität in der französischen Denkmalplastik zurück, an der sich auch Österreich orientierte. Die in mehreren Exemplaren existierende Figurengruppe Antonin Mercies „*Quand même!*“ (Abb. 83) liefert vermutlich das bekannteste Vorbild. Der Ursprung ist allerdings in der „*barocken Zweifiguren-Apotheose*“¹⁵³ zu suchen. Ich denke, dass der Typus der hier angesprochenen Zweifiguren-Gruppe mit Weyrs Relief verwandt ist. Interessant ist Weyrs Komposition deshalb, weil er die kontrastive Stellung der beiden Figuren benutzt um die Gesamtdarstellung zu verankern. Die männliche und die weibliche Figur verspreizen hier gewissermaßen das Relief diagonal über dessen Mittelpunkt und erfüllen eine stabilisierende Funktion.

10.6 Johannes Schilling: *Die Nacht mit Schlaf und Traum*

Johannes Schillings (1828-1910) *Die Nacht mit Schlaf und Traum* (Bronzeguss 1866) befindet sich auf dem Treppenaufgang der Brühl'schen Terrassen in Dresden (Abb. 84). Dieser Tageszeitenzyklus von 1860-71 ist nur durch die Bronzegüsse überliefert. Die originalen Sandsteingruppen befinden sich im Chemnitzer Schlossgarten.¹⁵⁴

Die Figur des Traumes (Abb. 85) ist hier mit den Flügeln an Kopf und Schultern ebenso gestaltet wie in Weyrs Relief *Der Traum ein Leben* (Abb. 86, Abb. 87). Möglicherweise hatte Weyr auf eigenen Studienreisen, die ihm von seinem Lehrer Josef Cesar ermöglicht wurden, oder über die Arbeitsgemeinschaft mit Kundmann,

¹⁵¹ Krause 1980, S. 199.

¹⁵² Krause 1980, S. 199.

¹⁵³ Krause 1980, S. 199.

¹⁵⁴ Vgl. Maaz 2010, Bd. 1, S. 332- 336.

der sich ebenfalls in Dresden aufhielt, Kenntnis von der dortigen Bronzegruppe gewonnen.

11 Conclusio

In der vorliegenden Arbeit habe ich versucht, einen Einblick in die Geschichte des Grillparzer-Denkmal zu geben. Meine Recherchen zur Entstehung des Bauwerks haben Aufschluss über Auftraggeber, die Situation der Stadterweiterung und zur Problematik einer Auftragserteilung an die Künstler ergeben. Dokumente über ein Konkurrenzverfahren seitens der in Frage kommenden Künstler oder zeitgenössische Kritiken über eingereichte Entwürfe erhellten meine Untersuchungen und zeigten die Umstände arbeitender Künstler im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts. Wichtig war es für mich auch, auf Aspekte, wie einer intendierten Instrumentalisierung von Denkmälern, hinzuweisen. Den Hauptteil meiner Untersuchung nahm die Analyse des Denkmals unter besonderer Berücksichtigung von Rudolf Weyrs Anteil ein. Fragen zum Typus, zu materieller und semantischer Beschaffenheit konnten beantwortet werden. Wesentlich ist auch, dass die Darstellung des Dichters Franz Grillparzer unter dem Gesichtspunkt der Gesamtheit seiner Person zu sehen ist. Dies bewog mich auf die Szenen der Reliefs einzugehen und im Besonderen auf die Auswahl der Dramen zu achten. Es existieren zum Denkmal zahlreiche Entwürfe in verschiedensten materiellen Medien. Die Untersuchung realisierter und nicht realisierter Entwürfe, unabhängig von ihrem Material, zeigte Abhängigkeiten der Künstler auf, die einerseits unter einander spürbar sind, wie jene von Hasenauer und Weyr, andererseits kann über die Auswahl in Frage kommender Lösungen auf intendierte, politische oder gesellschaftliche Abhängigkeiten geschlossen werden. So entschied zum Beispiel Alfred Arneth über eine monumentale Darstellung der Hero in *Des Meeres und der Liebe Wellen*. Ich habe Rudolf Weyrs bildhauerische, respektive modellierende Leistung über verschiedene Zugänge analysiert. Die Beschäftigung mit den Gipsmodellen gaben Aufschluss über seine Fähigkeit als Modelleur zur plastischen Vorstellungskraft. Die Auseinandersetzung mit seinem graphischen Werk vermittelte mir das zeitgenössische Umfeld in Bezug auf Theateraufführungen, aber auch die Abhängigkeit entscheidungskräftiger Auftraggeber.

Das Denkmal für Grillparzer zeigt einerseits die von Kundmann geschaffene Sitzfigur und andererseits die Geisteswelt des Künstlers in Form der abgebildeten

Dramenausschnitte. Als Bauwerk mit didaktischem Anspruch ist es sowohl auf Grund der Positionierung im Volksgarten als auch auf Grund der Ehrung als österreichischer Nationaldichter zu sehen. Architektonisch wird dieser Anspruch in Form einer konkaven Wölbung, mit zentrierter Dichterfigur, und integrierter Ruhebänk visualisiert. Der Betrachter soll in den Fokus der Architektur gezogen werden und hier kontemplativ die in Erinnerung zu rufenden Werke Grillparzers reflektieren. Die Suche nach vergleichbaren Denkmälern führte mich nach England, wo in Stowe eine Vorform zum Wiener Denkmal zu vermuten ist. Auch hier wurde in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts heimischen Dichtern- wohl im Rahmen von Herrscherpersönlichkeiten- gehuldigt. Die Frage, ob das Grillparzer-Monument in Abhängigkeit zu Moldenshardts Denkmal in Kiel zu stellen ist, kann, wie ich meine, nicht beantwortet werden, da keine Verbindungen zwischen den ausführenden Künstlern belegt sind. Die meiner Meinung nach interessantesten Ergebnisse brachten die Vergleiche mit Georg Raphael Donner und Jacob Gabriel de Mollinarolo. Bei Donner konnten Ähnlichkeiten in der illusionistischen Raumgestaltung bzw. Einzelaspekte, wie z.B. der Visualisierung von Körperformen über die Stilmittel einer „nassen Gewand-Technik“ herausgearbeitet werden. Mollinarolos Stil kann ebenfalls zum Vergleich herangezogen werden. Seine Kompositionen in den Altarreliefs von Győr veranschaulichen sowohl den Kontrast von Haute- und Basreliefs, als auch den Wechsel von diagonalen bzw. bildparallelen Komponenten, als auch die Nähe zum leichten, rokokohaften Stil. Wesentlich ist es festzuhalten, dass Rudolf Weyrs Reliefstil im Kontext seines Förderers Ilg, der die Kunst Georg Raphael Donners neu entdeckte, zu sehen ist. Eine Referenz zum Typus der oft verwendeten Zweifiguren-Gruppe in Weyrs Relief-Werk kann man in der Gruppe *Quand même!* von Antonin Mercié sehen. Generell kann nach der Analyse kein direkter Einfluss in Rudolf Weyrs Reliefszenen abgeleitet werden. Meine Vergleichsbeispiele sollten verschiedene Ausdrucks- und Stilmittel, die in Weyrs Werk vertreten und transformiert wurden, veranschaulichen. Ich sehe Weyrs Interpretation von Grillparzers Dramen als Unikat in einer Zeit, die Künstlern trotz Gebundenheit an hierarchische Strukturen, ein Maximum an künstlerischer Überzeugung gelungen ist.

12 Literaturverzeichnis

Quellen

HHStA; Sonderbestände. Nl. Arneth. Karton 21(alt 21).

Universitätsarchiv der Akademie der Bildenden Künste Wien,
Schülerverzeichnisse, Bde. 82-89.

Universitätsarchiv der Akademie der Bildenden Künste Wien, PrV. 1787-1945.

Literatur

Alth 1979

Alth, Minna von: Burgtheaterregister 1776-1976. 2. Bd., hrsg. v. Österreichischen Bundestheaterverband. Wien: 1979.

Blauensteiner 1944

Blauensteiner, Kurt: Georg Raphael Donner. Wien:1944.

Bösel/Krasa 1994

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

Clérin 1993

Clérin, Philippe: Das große Buch des Modellierens und Bildhauens. Bern/Stuttgart/Wien: Haupt 1993.

Dehio 2003

Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien. I. Bezirk-Innere Stadt, hrsg. v. BDA, Berger, Horn/Wien: 2003.

GG VI (20)

Grillparzers Gespräche und Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen. 6 Bände, hrsg. v. August Sauer. Wien 1904-1916 (Schriften des literarischen Vereins in Wien, Bd. 1, 3, 6, 12, 15, 20), Bd. 20.

Hajós 1993

Hajós, Geza: Historische Gärten in Österreich. Vergessene Gesamtkunstwerke. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1993.

Hanisch/Martz 2007

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

Henze 1992

Henze, Stefan: Das Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten. Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 3. Folge, Bd. 18 (1991-1992), hrsg. v. Robert Pichl und Herbert Reitterer, Wien: Hora Verlag 1992.

Kapner 1969

Kapner, Gerhard: Die Denkmäler der Wiener Ringstraße. Wien: Jugend und Volk 1969.

Kapner 1973

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

Kieslinger 1972

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

Klewitz 1969

Klewitz, Dietmar: Heinrich Moldenshardt (1839-1891). Semperschüler. Ein Architekt des Historismus in Schleswig Holstein, in: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. v. Olaf Klose und Ellen Redlefsen (=Nordelbingen Bd. 38), Heide in Holstein: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co 1969.

Krasa-Florian 1995

Krasa-Florian, Selma: Albert Ilg und Viktor Tilgner: Zur Plastik des Neubarock in Wien, in: Fischer von Erlach und die Wiener Barock Tradition, hrsg. v. Friedrich Polleroß. Böhlau, Wien/Köln/Weimar: 1995.

Krause 1980

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

Krauss/Uthemann 1998

Krauss, Heinrich/Uthemann, Eva: Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei. München: Beck 1998.

Lorenz 2011

Lorenz, Birgit: Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit. phil. Dipl. Wien: 2011.

Lüsebrink 1995

Lüsebrink, Hans-Jürgen: Die „Genese des Panthéons“ - Nationalliterarische Kanonisierungs- und Aussetzungsprozesse im Frankreich der Spätaufklärung und der Französischen Revolution, in: Literaturkanon-Medienereignis-Kultureller Text, hrsg. v. Armin Paul Frank, János Gulya, Harald Kittel u. a. Berlin: Erich Schmidt 1995 (=Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Bd. 10).

Maaz 2010

Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg. Bd.1. und 2, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, München: Deutscher Kunstverlag 2010.

Mausser 1999

Mausser, Susanne: Der Volksgarten. phil. Dipl. Wien: 1999.

Peroux [1809]

Peroux J.N.: Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt. Frankfurt a. M.: J. N. Peroux, [o. J.].

Reiter 2002

Reiter, Cornelia: Der Denkmalkult, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 5. 19. Jahrhundert, hrsg. v. Gerbert Frodl im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. München/Berlin/London/New York: Prestel 2002.

Riesenfellner 1998

Riesenfellner, Stefan: Zwischen deutscher „Kulturnation“ und österreichischer „Staatsnation“. Aspekte staatlicher und nationaler Repräsentanten in Dichter- und Musikerdenkmälern der Wiener Ringstraße bis zum Ersten Weltkrieg, in: Stefan Riesenfellner [Hg]: Steinernes Bewusstsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1998.

Ronzoni 1993

Ronzoni, Luigi A.: Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müller Polycletes Austriacus, in: Georg Raphael Donner 1693-1741, hrsg. v. Österreichische Galerie Belvedere Wien, Bad Vöslau: Grasl 1993.

Ronzoni 1996

Ronzoni, Luigi A.: Beiträge und Überlegungen zum Werk Jakob Gabriel Mollinarolos, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 92 (Neue Folge Band LVI), Wien: Schroll & Co 1996.

Scheit 1999

Scheit, Gerhard: Grillparzer. Hamburg: Rowohlt: 1999 (=Rowohlt Monographien).

Schemper-Sparholz 1999

Schemper-Sparholz, Ingeborg: Skulptur und dekorative Plastik, in: Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Bd. 4. Barock, hrsg. v. Hellmut Lorenz im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. München/London/New York: Prestel 1999.

Selbmann 1988

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

Telesko 2008

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

Thommes 1997

Thommes, Jacqueline: Architektur- und Skulpturmodelle der Wiener Ringstrasse. Zur Sammlung von Originalmodellen zur Wiener Ringstrasse in der Wiener Hofburg, in: Österr. Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LI 1997, Heft 2.

Trnek 2006

Trnek, Renate: Glyptothek Datenbank 498 MB. Wien: 2006.

Zeitungen

Die Presse vom 1. November 1877

Die Presse vom 29. März 1891

Neue Freie Presse vom 5. November 1877

Wiener Zeitung vom 9. November 1877

Lexika**Czeike 1997**

Czeike, Felix: Historisches Lexikon Wien, Bd. 5. Wien: Kremayr und Scheriau 1997.

Frenzel 2004

Herbert A. und Elisabeth Frenzel. Daten deutscher Dichtung, Bd.1, München: 2004.

Kindler 1988

Kindlers Neues Literaturlexikon, Bd. 6, hrsg. v. Walter Jens, München: Komet 1988.

Laag 2001

Laag, Heinrich: Kleines Wörterbuch der frühchristlichen Kunst und Archäologie, Stuttgart: Reclam 2001.

Sørensen 2002

Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur, Bd. 2, München: Beck 2002.

Thieme/Becker 1998

Thieme, Ulrich/ Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler 1998, Bd. 16, hrsg. v. Hans Vollmer, Leipzig: VEB E. A. Seemann 1998.

Wilpert 2001

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner 2011.

Internetquellen

ÖBL Österreichisches Biographisches Lexikon

Aus: Publikation: ÖBL 1815-1950, Heinrich Jaques (1831-1894), Advokat, in: ÖBL, Bd. 3, 1961 (13.11.2012), URL:

http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_J/Jaques_Heinrich_1831_1894.xml

13 Abbildungen

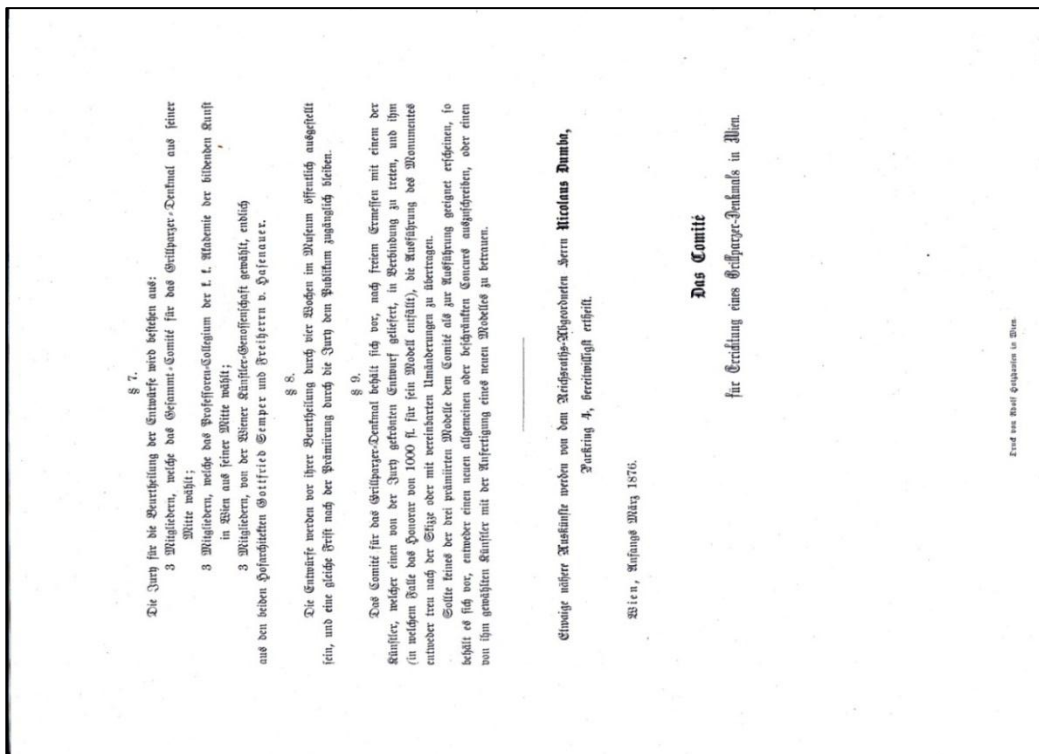
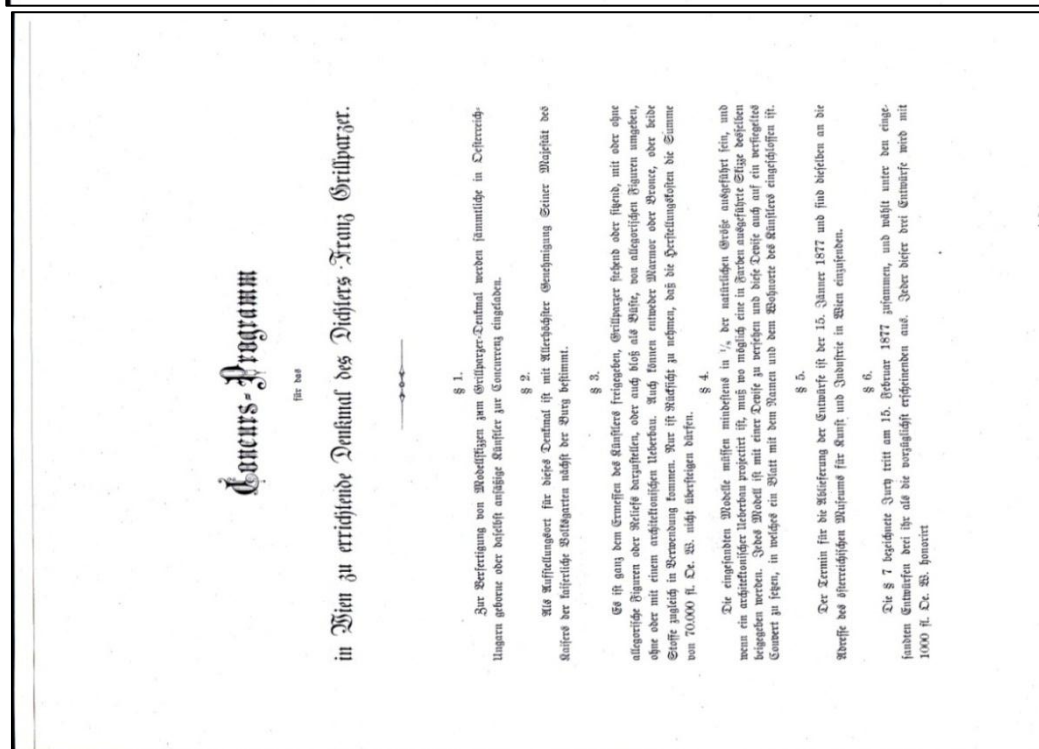


**Abb. 1: Carl von Hasenauer, Rudolf Weyr, Carl Kundmann:
Grillparzer-Denkmal im Volksgarten, enthüllt 1889**



Abb. 2: Johannes Schilling, Denkmal für Friedrich Schiller, Schillerplatz, 1876

Abb. 4: Concours=Programm für das in Wien zu errichtende Denkmal des Dichters Franz Grillparzer, Anfang März 1876



Eure Durchlaucht.

In freierlegung des vorgeschriebenen Briefes
vom 15 d. M. bespre ich mich Eure Durchlaucht
meinen ergebensten Dank für das gütige Anbieten
und mitgefühlenden Briefwechsel ich zins Tumor für
die feinsinnige Anteilnahme eines Aufwandes für
das Studium des tiefsten, feinen Grillparzer ge-
wisst wird, und bin mit Freuden bereit,
mich der so spenden Aufgabe auf meinem besten
Kräften zu unterziehen.

Spursenigen Hoff ich selbst bei diesem An-
lass den Ausdruck meines mitgefühlenden Hoff-
nung mit der ich die Hoff zu gewinnen
für
Eure Durchlaucht
ergebener Dank
Gottfried Sempers.

Am 15 März 1876

Anzahl: 21

Abb. 5: Brief Gottfried Sempers an die Jury am 15. März 1876

Die Entwürfe zum Grillparzer-Denkmal.

Seit wenigen Tagen sehen wir im Cortile des Oesterreichischen Museums wieder Entwürfe zum Grillparzer-Denkmal. Diesmal haben wir es nicht mit einem ganzen Heer von plastischen Werken, Versuchen und Schrullen, sondern mit einer kleinen Auswahl zu thun; vier von den ursprünglich concurrirenden Bildhauern wurden aufgefordert, ihre Entwürfe zu modificiren: Kundmann, Hellmer, Weyer und Pax. Da der erstgenannte Künstler es vorgezogen, nicht mehr mitzuthun, so gingen wir, offen gestanden, mit sehr herabgesetzten Erwartungen bezüglich des plastischen Theiles der Concurrenz-Arbeiten an die Betrachtung derselben; für uns war und ist ja die Bildhauerarbeit an dem Denkmal das Wichtigste. Die Freunde großartiger architektonischer Anlagen werden uns wol die Einhaltung dieses Standpunktes bei einem künstlerischen Wettstreit, den in erster Linie Plaster auszusuchen haben, nicht ablehnen. Die Gründe, welche für uns in solchen Fällen bestimmend sind, haben wir wiederholt dargelegt, und wir können daher ohne jede fernere theoretische Auseinandersetzung an die Besprechung der Entwürfe gehen.

Hellmer und Weyer haben den Dichter als ganze Figur wiedergegeben, Pax ist bei der auf eine Herme gestellten Büste geblieben. Die jungen Künstler sind, wie sich aus den mannichfachen Aenderungen, Umstellungen und Erweiterungen, die sie an ihren ursprünglichen Entwürfen vorgenommen, ergibt, mit warmem Eifer und lobenswerthem Eusse an ihre Aufgabe gegangen; am gründlichsten thätig scheint Hellmer gewesen zu sein, der nun zwei Entwürfe ausgestellt hat, deren einer das Monument in eine bedeutende architektonische Anlage stellt; der andere, gleichlautender, erscheint derselben entledigt, ohne übrigens dadurch an guter plastischer Wirkung einzubüßen. Da man aber in maßgebenden Kreisen und mit Rücksicht auf die Umgebung und die Bedeutung des Monuments nicht mit Unrecht eine imponirende architektonische Anlage wünscht, so begrüßen wir den Einfall des Künstlers, eine solche geplant zu haben, mit um so größerer Befriedigung, als Weyer's Entwurf, der vielbesprochene Hemicycle, im plastischen Theile zwar diesmal etwas besser, doch noch immer nicht gut, im architektonischen Theile aber durch die vorgenommenen Aenderungen entschieden schwächer geworden ist.

Hellmer's Anlage ist eine mächtige Balustrade, rechts und links mit Treppenaufgängen flankirt; in der Mitte erhebt sich das Denkmal; das Ganze ist in dem Volksgarten so situiert, daß man, von dem neuen Burgtheater ausgehend, die Stirnseite, von dem äußeren Burgplatze kommend, die Rückseite vor sich hat. Die Silhouette des eigentlichen Denkmals ist schlank, aber nicht schwächlich. Grillparzer ist sitzend dargestellt, in der Rechten die Feder, in der Linken ein Buch haltend; er erscheint als Mann von vierzig Jahren, ernst und schlicht, aber auch einigermaßen nachdenklich und trocken und in Haltung und Miene mehr den Archivar als den bedeutenden Dichter ausdrückend; die Hauptfigur ist also bei der etwaigen Ausführung geistig zu erhöhen, wenn sie das Denkmal würdig krönen soll. Dies ist um so notwendiger, da alles Andere daran schmuckvoll und vornehm gedacht erscheint; so vor Allem die Sockelfigur an der Stirnseite, der Genius der Geschichte, eine anmutig geformte und gewendete Knabengestalt, welcher der Genius der Poesie an der Rückseite entspricht; auch die edlen Frauenbilder rechts und links an dem Mittelbau, die tragische und die lyrische Muse, sind von styliabler Schönheit. Ueberdies ist aller allegorische Schmuck, so die kleinen Reliefs unter den Mäusen, Die Geburt der Venus u. s. w., von unmittelbarer Deutlichkeit und augenfälliger Beziehung zum Hauptthema. Die Scenen zu den Reliefs an den Treppenaufgängen krönenden Sarkophagen sind aus den bedeutendsten Stücken des Poeten glücklich gewählt; es sind entscheidende, welche sich dem Gedächtnisse des Publicums

tief eingeprägt haben. Betrachten wir also diesen Entwurf im Großen und Ganzen, so können wir ihm nachrühmen, daß er einheitlich, wie aus Einem Gusse entstanden erscheint und jene eindringliche Sprache redet, welche plastischen Werken eigen sein muß, wenn sie wirken sollen.

Wenden wir uns nun zu Weyer's Hemicycle, so müssen wir leider finden, daß die Anlage durch die bestellte Aenderung viel Erfreuliches verloren hat; Grillparzer, der ehemals zwischen freien Säulen, welche den Bau in der Mitte unterbrechen, als nicht brüchiger, hilfloser Greis saß, ist jetzt aus der architektonischen Umrahmung gewichen, der Sockel des Denkmals schneidet nämlich in die Stufen hinein, welche zur Erdbra führen. Der Dichter, der in dem ersten Entwurfe wie ein verbrießlicher Gammaschensdespot in die Welt blickte, hat nun ein vorlautes, jugendliches Wesen angenommen; mehr Knabe als Jüngling, macht er nun den Eindruck der Unreife, während er früher jenen der Ueberreife darbot. An den Wänden der inneren Seite des Hemicykels sind fünf ziemlich figurenreiche Reliefs angebracht, die Augen- und Ohrenseite ist dürftig verziert und hat eine fatale Ähnlichkeit mit gewissen kleineren Bauwerken auf den Straßen und Plätzen Wiens, welche man nicht gerne in guter Gesellschaft nennt. Das Ganze macht einen so wunderlichen Eindruck wie etwa ein literarisches Werk, dessen Haupttheil zwanzig Blätter füllt, während der Nachtrag einige umfangreiche Bände in Anspruch nehmen würde; das Denkmal und der Bau stehen nicht mit einander in Verbindung, stützen sich gegenseitig nicht in ihrer Wirkung, gehören also gar nicht zu einander. So widerspruchsvoll und unlogisch war der erste Entwurf keineswegs, und der Künstler hätte seine ganze Kraft auf die Aenderung der Hauptfigur wenden sollen, anstatt baukünstlerische Experimente zu treiben.

Ueber Pax' Entwurf läßt sich leider nichts Günstigeres sagen; er ist gleichfalls durch die Ueberarbeitung schlimmer geworden, als er war; die Büste hat nicht an Ausdruck, die allegorischen Nebengruppen haben nicht an Verständlichkeit gewonnen; diese vermeintliche Personification des Dramas könnte viel eher einen gemeinen Nerd als die edle Tragik bedeuten. Wir denken, dieser Entwurf wird gar nicht in Frage kommen. Sollte aber dennoch eine Büste besetzt werden, so müßten wir um ein Modell im Großen gebeten haben; wir geben jungen Künstlern noch viel bereitwilliger Credit auf ganze Portrait-Statuen, als auf monumentale Büsten. Hellmer's Entwurf, den wir als weitaus dem gelungensten bezeichnen müssen, ist für die Ausführung in Stein gedacht, und zwar soll das eigentliche Denkmal in weissen Marmor, die architektonische Anlage in Istrianer Stein gearbeitet werden.

E. K.

Abb. 6: Die Entwürfe zum Grillparzer Denkmal

Seniileton.

Das Grillparzer-Denkmal zum andern Male.

Und wir sind durchaus nicht sicher davor, daß wir aus auch noch ein drittesmal mit ihm in seinem Probestadium zu befaßt haben; denn unsere Denkmäl- und Kunst-Concurs-Angelegenheiten haben uns bereits an so viele Wunderlichkeiten gewöhnt, daß uns eigentlich nichts mehr überraschen soll. Welche Gile wir haben, unseren großen Todten Monumente zu errichten, es könnte rühren ein kindlich Gemüth! Leider gibt es aber der Reiven nicht viele mehr, die nicht wüßten, was hinter dieser Bietät zu suchen ist. Die großen Todten selbst sind nicht ungebildig, sie können warten, hat sie ja meist schon das Leben satzhaft hoffen und darren gelehrt; ist ihr Kinde recht, so überdauert er leicht ein halbes Sæculum und drüber und findet dann wol gar noch ein Gesicht, das ihn besser kennt und würdigt, als weiland Diejenigen, unter welchen unsere Unsterblichen verkannt oder ehrsam wandelten. Also gerade jene, die man ehren will, die man zu ehren vorgibt, haben es am wenigsten eilig. Desto pressierter sind Andere: sie, die nicht erwarten können, daß ein Prophet gen Himmel fahre, damit sie seines Mantels habhaft werden; sie, die vom Postament, das sie dem Heros errichten, ein paar Ruhmestafel für sich heranschnappen möchten; sie, die sich aufwerfen, die wechellosen Namen der Gefierten zu patrociniere und die Ehren und Auszeichnungen, die das Leben jenen vorenthält, für sich zu erlösen trachten. Es sind unheimliche Seelen, diese Denkmälwüthigen! Wir haben schon manche Denkmäl-Aufstellung erlebt, sind aber noch auf sehr bescheidenes Grünungscomité gekloßen, das vor dem lichten Tag der Enthüllung in das Dunkel eigener Ver-

dienste zurückgetreten wäre. Das macht unsern Todten-cult, unsere Denkmälfreunde verdächtig.

Aber sei's drum! Klammert sich Eitelkeit doch selbst an die besten Unternehmungen; sein Götter- oder Heroenfest der Alten ging ohne Gelatomben, ohne Hundertopfer ab — wir Neuren schlachten es der Selbstsucht Lebender, während wir unseren Todten huldbigen, das dürfte der ganze Unterschied sein. Wenn nur dabei auch wirklich den Unsterblichen ein Wohlgefallen bereitet wird. Ja das aber eben ist die Frage, ob unsere Standbilder vor Göttern und Menschen Gnade finden können? Denn die schlimmsten Tage für die Plastik sind zwar vorüber, aber die guten noch lange nicht wieder gekommen. Welcher Reichthum von Plastik belebte in der Barockzeit die Paläste, überzog die Facaden, erklimmte Zinnen und Kirsche, flammte Treppen und Thore, durchwirkte die Glasfenster, theilte sich in Gärten, zierliche Brunnen, Rischen und Grotten, posierte sich auf öffentliche Plätze, füllte die ärmsten Kirchen und verschwieferte sich mit Möbeln, Hausrath und Schmuck; aus Stein, Erz, Stucco, Holz, Gold, Silber und Eisenblech — nur nicht aus fabrikmäßig erzeugten Terracotten! Theilen wir auch den Geschnack nicht dieser Zeit, so müssen wir doch bewundern die allgemeine Empfänglichkeit für Plastik, den immensen Bedarf, die allgewaltige Gestaltungskraft der Meister, ihre bravourvolle Technik. Die freie Erfindung überwoog selbst noch die ungeheure Nachfrage: man improvisierte in wenigen Tagen und für wenige festliche Stunden Portici, Triumphbögen, Theater, welche Dauer und Fortbestand verdient hätten. Jüngliche Statuarii, nicht einmal Künstler ihres Bedünkens, leisteten Vorzügliches. Man hätte es fertig gebracht, in einem einzigen Jahr allen berühmten Männern der Geschichte Denkmäler zu errichten, die das Kunstschick würden bestanden haben.

Und in unseren Tagen? Die Plastik ist noch immer das Achtenbrödel unter den Kunstschweikern; nur schandenhalber und um des äußeren Luxus willen versteht man sich zu den unerlässlichen Karyatiden; auf Aufstellungen geht man unempfindlichen Sinnes an plastischen Werken vorüber; der Salon vergönnt sich kaum eine vereinzelte Büste; auf hundert Bilderfammlungen kommt noch nicht ein plastisches Cabinet und selbst die Aristokratie scheint das angeborene plastische Auge mehr und mehr verloren zu haben, von Zeiten zu schweigen, die, wenn rasch erworbener Reichthum ihnen den Aufwand der Kunstliebe gestattet, lediglich dem Farbenfidel nachgehen. Wir wetten, daß im Heim der meisten Denkmälwüthigen nicht einmal ein Gypsabguß als Denksignur zu finden ist. Und bei dieser fiesmütterlichen Reizung für Plastik, bei einer kaum einigermaßen wieder erlangenen Bravour in der Technik, bei der vorherrschenden Blindheit fürs Plastische: Schöne soll der Zeitpunkt gekommen sein, öffentliche Denkmäler dudenweise errichten zu lassen? Viel, wenn vorerst nur ab und zu Eins gelingt! Die schönsten und größten Aufgaben sollen einer neuen Blüthezeit vorbehalten bleiben, und gerade die Porträtsstatue setzt eine solche eher voraus, als sie selber herbeizuführen im Stande ist.

Unsere Art von Preisausschreibungen und Concursen spiegelt die Plastik-Misere getreulich wieder und erhöht sie noch. Wenn man das, was von Haus aus als directe Bestellung intendirt ist, mit einem Schmeichconcurs umgibt; wenn man sich aus ästhetischen Gewissensscrupeln genöthigt sieht, dem Preisgekrönten die Arbeit, die man ihm zuerkannt hat, hinterher wieder zu entwidenden; wenn der Spruch der Jury zwischen vollzogener Abstimmung und Publication noch eine Abänderung zu befahren hat; wenn man wie neulich bei den Rathhausfiguren den Concurrenten zumuthet, nicht weniger als

etwa verschiedene Jahrhunderte in Eins zu verquicken; wenn der engere auf den weiteren Concurs häufiger folgt als auf den Thee der Nachguck — ohne Rücksicht darauf, welch undankbarer Zeit- und Kräfteaufwand den Künstlern damit verfaßt wird, und wenn der Juryspruch danach angethan ist, die künstlerischen Gedanken nachträglich zu verballhornen: so muß selbst der Willkürfeste ansetzen, unser Kunstconcurswesen ein gesundes und rationelles zu nennen. Daß sich bessere, ist ein allgemeines Verlangen. Unseres Grachtens ist vor Allem nothwendig, daß der denkmälwüthige Laie bei der Formulierung der Preisausschreibung und bei der Fällung des Juryspruches gänzlich schweige, daß das Preisgericht einen autoritativen Charakter gewinne, indem es sich ausschließlich aus Sachmännern zusammensetzt, daß man im Vorhinein bedacht sei, vor die rechte Schwelle zu gehen, und daß man durch Angaben über Gegenstand, Ort und Kosten hinaus die Phantasie der zur Preisbewerbung eingeladenen Künstler nicht im Vorhinein unterbinde. Kommen in Denkmäl-Angelegenheiten zunächst die Fachleute zu Worte, so wird so ungeschickliche Projecten wie: die wosens- und wirkensungleichen Dichterhelden Grün und Venan monumental zu einem flammeischen Brüderpaar zusammenzufuppeln, von selbst der Regel vorgehoben.

Der Anblick der neuerlichen Concursarbeiten fürs Grillparzer-Denkmal im Museum am Studienring hat uns traurig gestimmt. Es erscheinen in denselben die besten Gedanken und Motive des früheren, größeren Concurses erschrecklich verballhornt. Wir können keinen glanzvolleren Ausdruck finden für diese unschickliche Verwässerung. Man hat die Künstler irre gemacht an ihren ursprünglichen Ideen, statt ihnen zu helfen, sie zu verdeuteln. Woher wehte dieser conträre Wind? Wahr-

scheinlich ging er vom gründenden Comité und seinem Votensverlaude aus.

Rey's früherer Hemickopf hatte einen einheitlichen Charakter: unter einer fäulengeschmückten Triumphpforte sah der Dichter, an diese Pforte schlossen sich die Arme der Gedra an. Die offene Pforte war ein überer Einschnitt, aber davon abgesehen, war das Denkmal richtig placirt, mit der Umrahmung architektonisch verworknet. Was aber nun? Jetzt ist das Denkmal von der Halbfreisitzanlage ausgeschlossen, steht auf einem gesonderten Postament und hat mit ersterer nichts als den mathematischen Punkt des Centrums gemein. Der Dichter steht also weder d'rin noch drauß, er ist auf die Schwelle gestellt; er ist nicht unzufrieden und nicht frei; sondern steht zur Hälfte in der halben Höhe und ragt zur Hälfte drüber empor. Er sollte rückenfrei sitzen und ist es nicht; im Gegentheil, die Gedra ladet den Beschauer ein, ihn vorzugsweise nur von hinten zu betrachten. Standbild und Hemickopf ergänzen einander nicht nur nicht, sondern geniren einander; eins ohne das andere, eins weit weg vom andern, läßt unstreitig besser zur Geltung. Durch die in die Pforte der Gedra eingelegten Reliefs ist nur ein geistlicher, kein sinnlicher Bezug mit dem isolirten Denkmal hergestellt; zudem muß man dem Dichter respectwidrig den Rücken kehren, wenn man sich mit den Szenen aus seinen Werken beschäftigen will. Das Alles geht nicht an, ist widersinnig, lächerlich. Will Reyz mit seinem Projecte, das gewiß einschmeichelnde Motive hat, Erfolg haben, so muß er es im Sinne des ursprünglichen Gedankens fassen. Nicht wieder die offene Triumphpforte im Hintergrunde des Halbfreises, sondern ein architektonischer Baldachin, die Arme der Gedra dra nach Gebühr überragend und mit ihnen vermittelt und darunter, wirklich rückenfrei, Grillparzer sitzend,

etwa wie Hippolytus oder Menander in der vatikanischen Galeria delle Statue sitzend, ohne besonderes Postament, auf seinem Stuhl nur um wenige Stufen erhöht sitzend und den Raum beherrschend und jedem Eintretenden Ehrfurcht gebietend: so kam' aus der monumentale Grillparzer gefallen! Und damit hätte es seine Gesche, denn an mustergerilligen Vorbildern für eine derartige Statue in throno steht es nicht.

Ähnlich verhält es sich auch mit dem Entwurf von Baz. Seine ursprüngliche Herme sah sich imposant, neu und originell an; die Ziele wuchs, wie sie soll, aus dem Boden empor, die beiden allegorischen Gestalten umranken dieselbe. Diese große Wirkung ist nun dahin. Der Künstler hat es für gut befunden, zwischen Boden und Herme ein Postament einzufügen und an denselben allerlei Füllwerk anzubringen. Damit erzielt er, daß sein Entwurf weder Herme, noch Büste, noch Statue ist. Schade um den frühern Gedanken!

Hellmer hat sich vollständig an das Schulschema mit den drei Isolirchemen gehalten: Grillparzer auf schmaler, schwindlicher Basis hoch oben und, bequemer gelagert, rechts und links eine der gewöhnlichen Allegoriefiguren zur Seite. Die Drei wissen nichts von einander. Dazu kommen noch, völlig losgerissen vom Hauptstück, vorn der Genius des Kolums und an der Rückseite der der Begeisterung. Sämmtliche geläufige Nebenfiguren sind sehr fein modellirt — aber entbehren sie für die lebende Hauptfrage? Und überdies hat zum Bush die Dreifach-Architektur des Postaments im Dreiecken-Denkmal zugleich glücklicher überwunden.

Das ebenso willkürliche als überflüssige architektonische Gehäuse, darin Hellmer sein ohnehin schon unständliches Denkmal gestellt sehen will, ist wol nicht ernst zu nehmen.

H. Gr.

Abb. 7: Das Grillparzer-Denkmal zum andern Male

wurde. Er griff zu der Doppelflinte, welche er bei sich trug, wurde aber sofort überwältigt, niedergeworfen und gebunden. Sein herbeigekletterter Knecht schlug mit einem Knüttel auf die Räuber ein, wurde aber, durch einen Schuß schwer verwundet, niedergestreckt. Die Räuber nahmen die Militta und einen dazugekommenen Helfer, der sich scheinbar als ihr Opfer darstellte und dann zu ihrem Voten hergab, mit sich. Den Helfer schickten sie als Ueberbringer einer drohenden Geldforderung in die Militta's Heimath und diesen selbst brachten sie in eine Höhle, wo er von zwei Räubern bewacht wurde. Am 23. Morgens bemerkte die Militta, der an Händen und Füßen gebunden war, daß der nächste seiner Wächter schlief; es gelang ihm, seine Hände freizubekommen und sich eines Dolches zu bemächtigen. Mit diesem zerschchnitt er vollends seine Bande, tödtete die beiden Räuber, nahm seine Doppelflinte und die anderen Waffen mit und floh aus der Höhle. Beim Ausgange ließ er auf einen dritten Räuber, welcher sogleich eine Pistole auf ihn abdrückte. Sie verlagte, ein zweiter Schuß verfehlte sein Ziel, weil die Militta sich rasch hinter einem Baume geduckt hatte. Nun feuerte auch die Militta, streckte den Räuber nieder und kam glücklich nach dem nächsten Orte. Am anderen Tage schreite er in Begleitung von Carabinieri zu der Höhle zurück, wo einer der Räuber todt aufgefunden wurde; ein zweiter wurde unweit davon in schwer verwundetem Zustande aufgegriffen; die anderen sind flüchtig, aber bekandt, der Helfer verhaftet.

(Duero-Brücke.) In Porto (Portugal) wurde am 5. d. M. eine Eisenbahnbrücke über den Duero eröffnet, welche 354 Meter lang und 61 Meter hoch ist. Der König Dom Luis und die königliche Familie wohnten der Einweihung der Brücke bei.

(Eine Heirat in Indien.) Wie indische Zeitungen melden, ist die öffentliche Stimmung in Madras darüber aufgeregt, daß Lord Lytton, der Vizekönig, dem Maharadscha von Mysore erlaubt hat, sich ein Weib zu nehmen, denn dieser Maharadscha sei erst 15 Jahre alt, sagen sie, und der Vizekönig solle ihm vor dem 18. Jahre keine Mündigkeit zuerkennen. Wenn er aber noch kein Weib beherzigen dürfe, wie viel schwieriger sei die Aufgabe, ein Weib zu beherzigen! Ja, sie gehen weiter und sagen, Lord Lytton würde, wenn sein Weib mit 15 Jahren sich so etwas sollte einfallen lassen, demselben vielleicht handgreiflich antworten und ihn dann in die Schule schicken. Andere Stimmen jedoch meinen, gerade da stecke der Unterschied; der Maharadscha von Mysore sei eben ein Eingeborener und seine Lebensleute läßen die Ehe in etwas anderer Weise an als die Ausländer.

(Sterbefall.) Gestorben ist: Philipp Freiherr v. Canstein, General der Infanterie 3. D., am 5. d. M. in Cassel.

Das Grillparzer-Denkmal.

* Grillparzer soll in Wien ein Monument errichtet werden, und zwar soll das weiße Steinbild aus dem Grün des Volksgartens hervorleuchten. Es war ein Concurs ausgeschrieben worden, um den besten Entwurf zu diesem Denkmale aus der Reihe der eingelaufenen Skizzen wählen zu können. An dem Concurs hatten sich zahlreiche Wiener Künstler beteiligt. Die Entwürfe der Herren: Kundmann, Weyr, Hellmer und Lag wurden durch Preise ausgezeichnet und die Künstler eingeladen, ihre Entwürfe zu modificiren und die nach den gegebenen Andeutungen ausgeführten Arbeiten neuerdings wieder auszustellen. Kundmann hat dem Aufse keine Folge geleistet und wir sehen im österreichischen Museum seit einigen Tagen die neuen Werke von Weyr, Hellmer und Lag ausgestellt.

Von allen Künstlern, welche sich an dem ersten Concurs beteiligt hatten, war Weyr der Einzige, welcher sich bemüht hatte, das Grillparzer-Monument dem Orte, für welchen dasselbe bestimmt ist, dem Volksgarten nämlich, anzupassen. Die grüne Umgebung eines Gartens, mit ihrer leichten Beweglichkeit, mit ihrem schwankeuden Richte und den hundert wechselnden Einflüssen der Elemente, bildet schlechten Hintergrund und irdende Umrahmung für ein Steinbild. Das Dauernde und das Wechselvolle passen nicht zusammen. Es muß ein mittleres Drittes zwischen sie treten, das trennt, zusammenfaßt und beruhigt. Wenn der Künstler dem Garten anpassen mußte, was für den Garten gedacht war,

so mußte er, an sein Werk denkend, Ungehöriges ferne halten.

Weyr hatte seine Statue mit einem monumentalen Halbkreis einer Gredra umschlossen. Er hat dieselbe für den neuen Entwurf beibehalten, und sein Concurrent Hellmer, der das erste Mal mit einem Monumententwurf ohne einfallende Umgebung auftrat, hat sich der Idee Weyrs, einen Bierraum für die Umspannung des Denkmals zu schaffen, angeschlossen. Das Verdienst, endlich einmal mit den isolirten Monumenten und den vier Flügelmännern zu den Füßen der Standbilder zu brechen, gehört Weyr an, ein Verdienst, das ihm unvergessen bleiben würde, auch dann, wenn der Entwurf, den wir jetzt im österreichischen Museum sehen, nicht an und für sich so schön, so reizvoll wäre.

Betrachten wir nun den Entwurf Weyrs. Er hat den Dichter Grillparzer ideal aufgestellt. Er hat den Poeten in seiner vollen Schöpfungskraft uns vor Augen gestellt, den jungen Grillparzer, wie wir ihn durch das wunderbare Miniaturportrait Daffingers kennen: den länglichen, blassen, feingekritzten Dichterkopf mit den himmelblauen Augen, die, wenn sie zum Firmamente emporblickten, die Frage nachriefen: welches Blau schöner sei, jenes des Himmels oder das in Grillparzers Auge. Das Monument verbindet durch die Auffassung der Gestalt, daß Derjenige, der hier verewigt werden soll, ein Dichter gewesen ist. Dieser Ausdruck macht alle allegorischen Figuren in drapierten Gewändern, mit Engelsflügeln an den Schultern und dem Griffel in der Hand, unnöthig. Der Genius leuchtet aus dem Auge, er sitzt oder steht nicht bei Seite. Die alleinige Dichtergestalt entzieht uns wohlthätig den selbstam-förmlichen Contrast der monumentalen Figur in modernen Kleidern und der Engelsgewandung der Genien zu ihren Füßen. Sie concentrirt die Blide der Mitlebenden, der Zeitgenossen auf einen der bedeutendsten Männer der Zeit. Es ist da keine nähere Erklärung nothwendig, weder durch Schrift, noch durch Nebenfiguren.

Das Monument ist in eine Emportreppe eingelassen, über welche man auf eine freie Plattform gelangt. Die Gredra umspannt als ein Aufbau den freien Raum. In die Wand sind sechs Szenen, Gaudreliefs, aus den bedeutendsten Werken Grillparzers eingelassen und die ringsum sich ziehende Bank label die Besucher des Gartens und Betrachter des Standbildes zum Niederlassen ein, zum Verweilen in der Nähe des verewigten Dichters. Das ist ein Monument für den Volksgarten geschaffen, von einem Künstler geschaffen, der nicht nur schön zu gestalten, sondern auch schön und schmackhaft zu denken versteht.

Es sind nun zwei Fragen zu beantworten. Warum hat Weyr Grillparzer jung dargestellt? Warum hat er die Gredra zu dem Monumente geschaffen? Nicht nur die Anforderungen der Schönheit bedingen die Jugend für eine monumentale Gestalt. Man schafft Monumente nicht nur für die Gegenwart, man schafft sie auch für die Zukunft und hauptsächlich für die Zukunft. Der Entwurf: „das ist nicht Grillparzer, wie wir ihn gekannt“, welchen die Zeitgenossen des älteren Grillparzer erheben könnten, ist unbedeutend. Wir alle werden vergangen sein, ohne auf Unterblichkeit gleich Grillparzer Anspruch machen zu dürfen, andere Geschlechter werden kommen, und wenn diese den alten, fränkischen, geborgten Grillparzer der letzten Zeit, den wir alle kannten, sehen würden, so müßte und würde der Ausruf ertönen: das ist keine ideale Dichtergestalt, das ist keine schöne Gestalt! Warum hat man Grillparzer nicht jung abgebildet, ist er denn nie jung gewesen? Sicherlich war er jung, und schön, als er jung war. Seine bedeutendsten Werke, welche ihn auf dem Theater erhalten werden, schuf er zwischen seinem zwanzigsten und dreißigsten Lebensjahre: „Die Ahnfrau“ im Jahre 1817, die „Sappho“ im Jahre 1818 und „Das goldene Vieh“ im Jahre 1821. Was Grillparzer später schuf, so bedeutend es auch ist, so sehr es vielleicht in unseren Augen an Geist und Weisheit die Stille seiner Jugend übertrifft: den großen Namen des bedeutendsten Dramatikers der nachklassischen Periode haben ihm doch die genannten Stille gebracht und auf dem Theater werden sich „Sappho“ und „Das goldene Vieh“ länger erhalten als die wunderbare „Jüdin von Toledo“ u. s. w. Den jungen Grillparzer feierte auch Wien, welches Zeuge seines großen Talentes war, voll und uneingeschränkt. In des Dichters

Seele war noch nicht ein Tropfen jener Bitterkeit geflossen, welche ihn später in so beklagenswerth vollem Maße nicht erpärt wurde und ihn dahin brachte, in seinen letzten Jahren zu schreiben:

Ich war einst ein Dichter
Jetzt bin ich keiner,
Der Kopf auf meinen Schultern
Ist kaum mehr meiner.

So schrieb Grillparzer von sich selbst! Hätte ihn ein Bildhauer so darstellen sollen, der für die Nachkommen ein Werk zu schaffen berufen wurde, welches ehrenlich und ästhetisch zugleich sein sollte? Wir freuen uns, daß Weyr Grillparzer so aufgefacht, und das ist der erste Grund, es auszusprechen, daß wir den Entwurf Weyrs für den weitaus vorzüglichsten unter den ausgestellten Skizzen halten.

Und nun zur Gredra.
Zur Wahl derselben mußte vor Allen die Situation des Platzes führen. Die Gredra entspricht durch ihre einfache Form einer Gartenanlage. Sie hält ihren Schmuck in den Grenzen der Bescheidenheit, ohne in Armut zu verfallen. Dadurch wirkt sie nicht nur monumental, sondern entspricht auch der Natur des Dichters. Die Gredra wirkt nicht zerstreut, sondern sammelt und abschließend gegen das Gemüthe des Tages. Sie ist die entsprechende Kunstform, wenn es sich um ein Dichtermemorial handelt. Sie bietet ferner in dem mit Bauten überfüllten Volksgarten ein trauliches, heimisches Plätzchen. Sie entzieht das Monument der niederdrückenden Wirkung des Theaters-Tempels und anderer Objekte und bildet eine Art architektonischer Zusammengehörigkeit des Dichterdenkmals mit dem Burgtheater, in dessen Nähe dem Monumente der Platz angewiesen ist. Die klassische-anstalt Grundform der Gredra, mit rein italienischer Renaissance-Aus schmückung, entspricht auch der monumentalen Anforderung, dem guten wiedererwachten Geschmacke der neuen Zeit. Sie ist schön und praktisch zugleich.

Das ganze Monument also ist glücklich eronnen, die Gestalt ideal aufgestellt, die Gredra wird in ihrer schönheitsvollen Gestaltung einen wirklichen Reiz zumal in der Gartenanlage bieten, und was ihre Aus schmückung betrifft, so bittet das Talent und die feine, künstlerische Bildung Weyrs dafür, daß Wien ein Werk von bestem Geschmacke erhalten wird, wenn das Monument, wie wir hoffen, in die Hand Weyrs gelangt. Dieser Künstler ist ein Bildner im besten Sinne der italienischen Renaissance. So vornehm und anmuthig bis in die kleinsten Nebenachen zu erfinden und zu gestalten, ist nicht Vielen gegeben.

Hellmer stellt den Dichter in eine von einer Balustrade umschlossene runde Anlage. Die Gestalt des Dichters ist ohne Ausdruck, ohne Schwung, die ganze Anlage zwecklos und uns vollkommen unerklärlich. Was sie darstellen soll, vermögen wir nicht zu errönden. Der Autor müßte denn an eine Art von Kinderpielplatz, Kindergarten oder an eine kleine Reitschule gedacht haben. Die Anlage ist eine Species von kleiner Arena, durch welche das Monument nicht nur gedrückt, sondern völlig aufgehoben erscheint. Ein Aufwand ganz ohne Zweck und in seiner Nüchternheit jeder Schönheit entbehrend. Ein mächtiges Gelände für einen vollständig überflüssigen Raum. Das Ganze ist mehr das Werk eines Architekten, der verschwenderisch mit dem Gelde des Bauherrn umgeht, als eines Bildhauers, dem die Aufgabe zu Theil wurde, den Dichter Grillparzer in Wien zu verewigen.

Und wie ist das Monument selbst beschaffen! Statt der vier allegorischen Figuren, die gewöhnlich je zu zwei an dem Sockel Wache halten, hat Hellmer die idealen Gestalten nach russischer Art hintereinander gespannt: zuerst ein Genius außerhalb des Dichterkopfes, dann zwei Gestalten zu den Füßen des Grillparzers und, durch den Sockel gedeckt, im Rücken des Dichters eine vierte Gestalt! Wie leicht die üble Nachrede! Ein Ueberfluß, wie man sieht, an Nichts-fögendem; uns genügt der eine Grillparzer, wenigstens in Stein oder Erz; lebend würden wir mehrere wünschen!

Lag hat auch diesmal die Ferme, die Büste Grillparzers auf dem Postamente beibehalten. Der vollen Größe anseher Dichters entspricht aber nur ein ganzes Standbild.

Abb. 8: Das Grillparzer-Denkmal

Hochgeehrtes Comité zur Errichtung
des Grillparzer Denkmals in
Wien!

Dem Öffentlichst besolte Aufangabe ungenügend
daß der Plan für den Mittelbau des Denks
mal in Laaser Mannen vollendet ist und
bitte, ihm das auf diese Arbeit und Material
aufwandte Summe von 3500 fl österrische
zur Erhaltung gütigst anzuweisen zu wollen.
Wien am 28 April 1888.

Respektvoll
Rudolf Weyr
KK as Prof.

Abb. 9: Brief Rudolf Weyrs an das Komitee am 28. April 1888

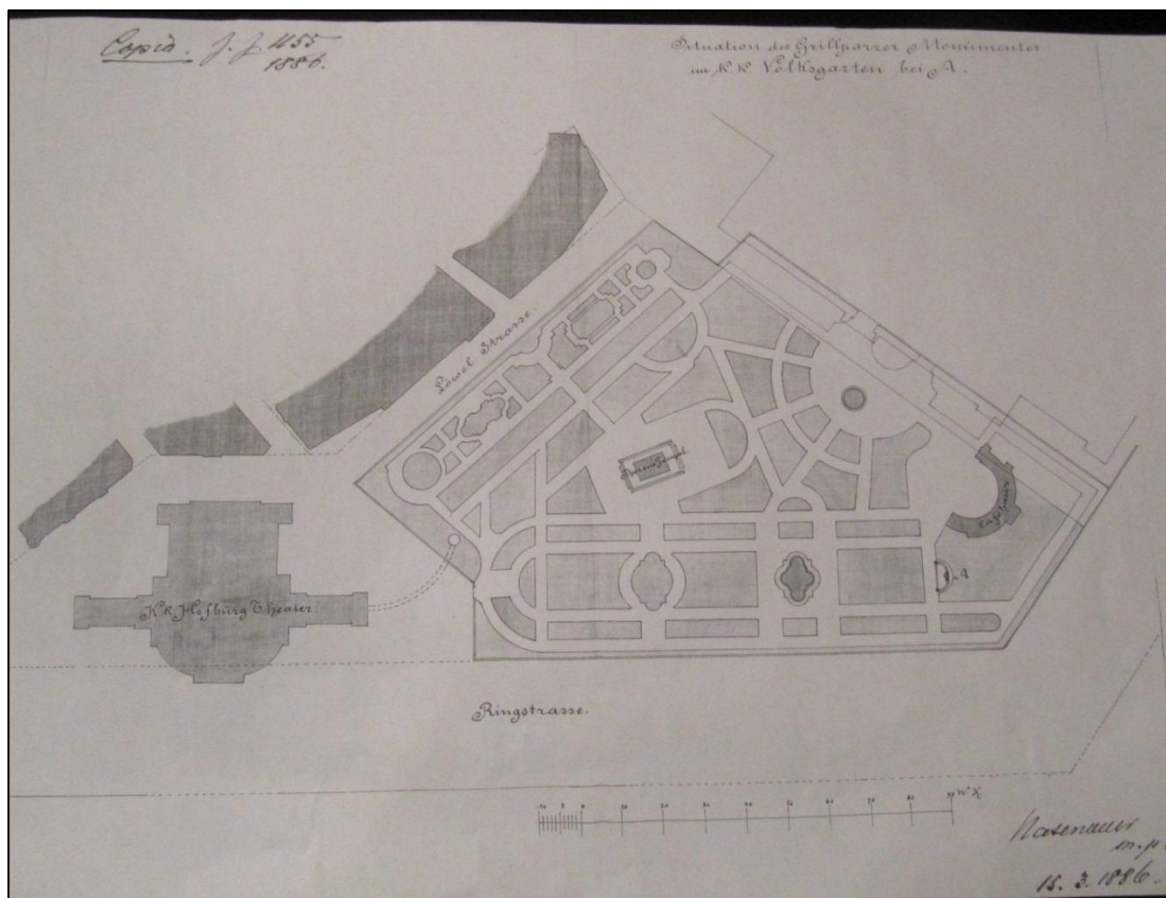


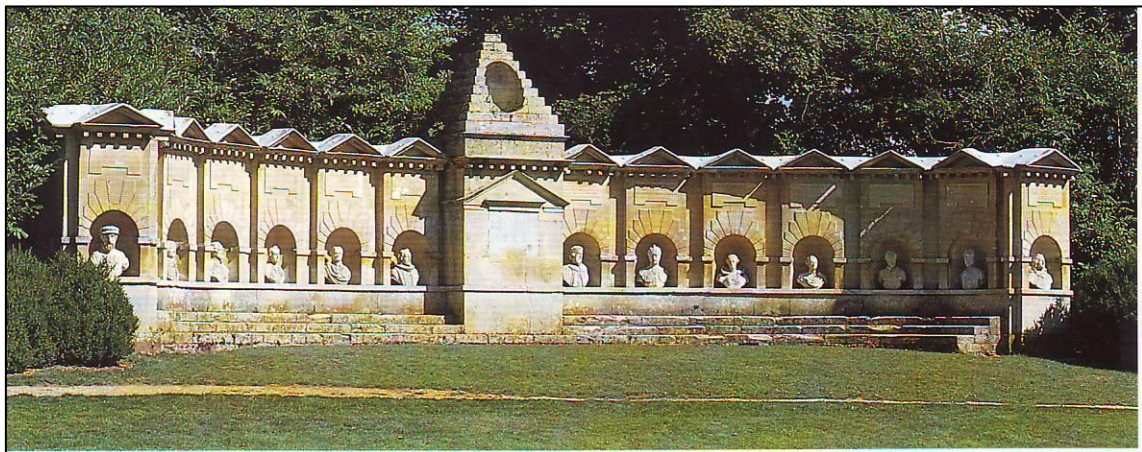
Abb. 10: Carl von Hasenauer, Situation des Grillparzer Monuments im k.k. Volksgarten, 1886.
37,5 cm x 31,5 cm.



**Abb. 11: Franz Seifert,
Denkmal für Strauss und Lanner im Rathauspark, Wien 1905**



**Abb. 12: Maximilian Hegele,
Denkmal für Leschetitzky, Türkenschanzpark, Wien 1911**



**Abb. 13: William Kent,
Temple of British Worthies, Stowe 1735**

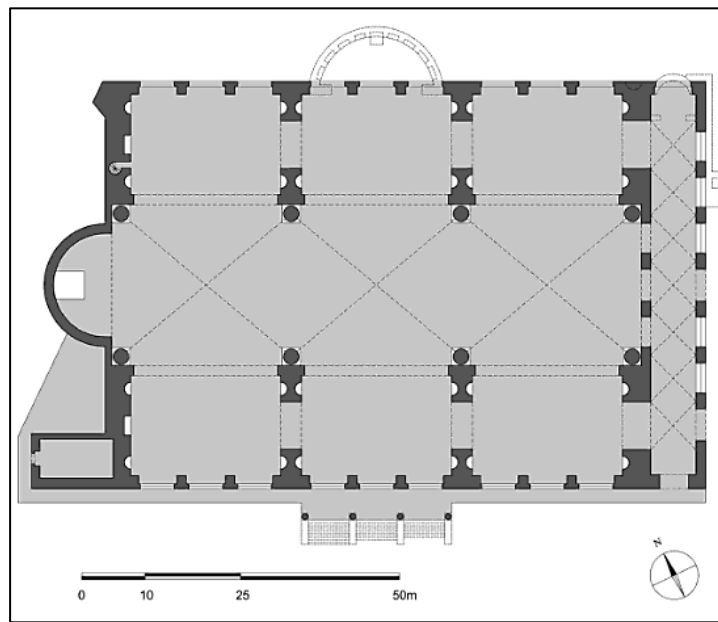


Abb. 14: GR Maxentiusbasilika, Rekonstruktion

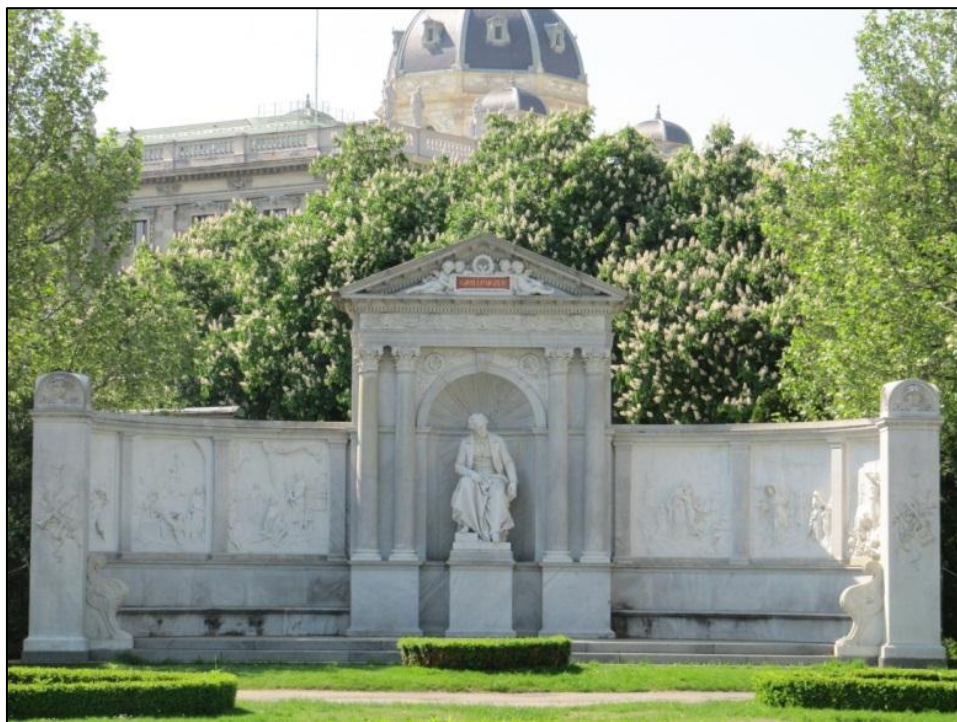


Abb. 15: Carl von Hasenauer, Rudolf Weyr, Carl Kundmann: Grillparzer-Denkmal im Volksgarten, enthüllt 1889



Abb. 16: Otto Wagner, „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, Detail, Ansicht und GR des Anschlussbereiches am Grillparzer-Denkmal



Abb. 17: Otto Wagner, „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, Detail, Ansicht und GR einer der Seitenbereiche

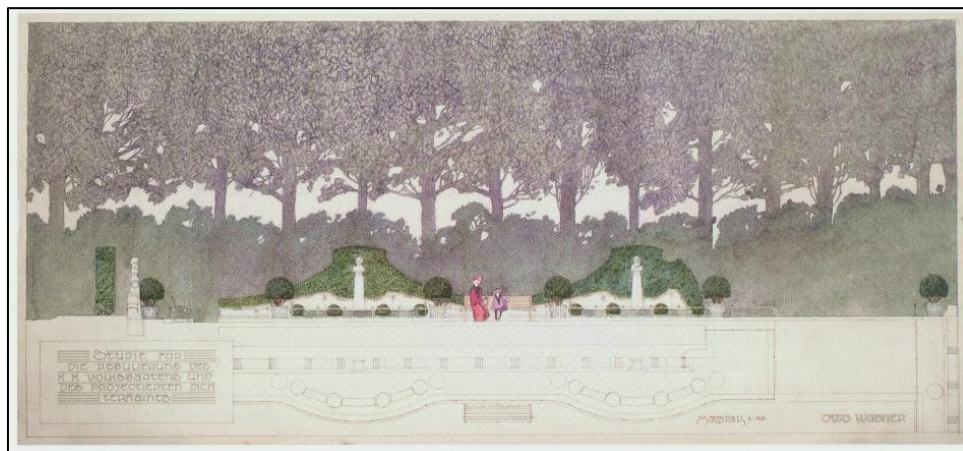


Abb. 18: Detailausschnitt aus Abb. 17

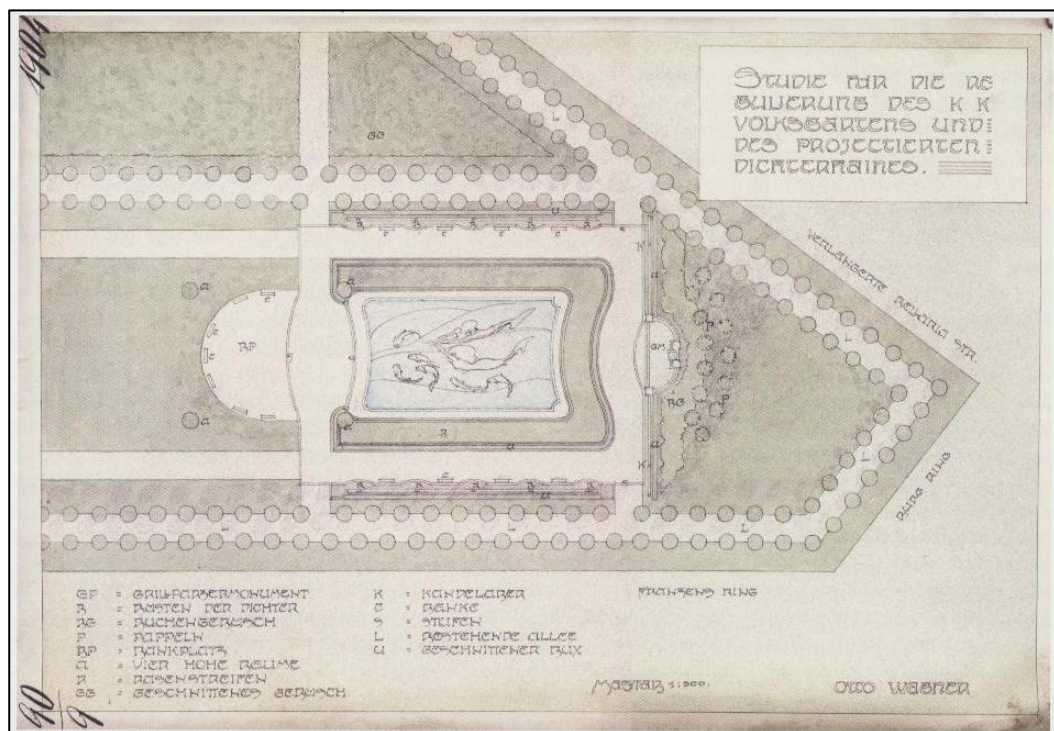


Abb. 20: Otto Wagner, „Studie für Regulierung k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“

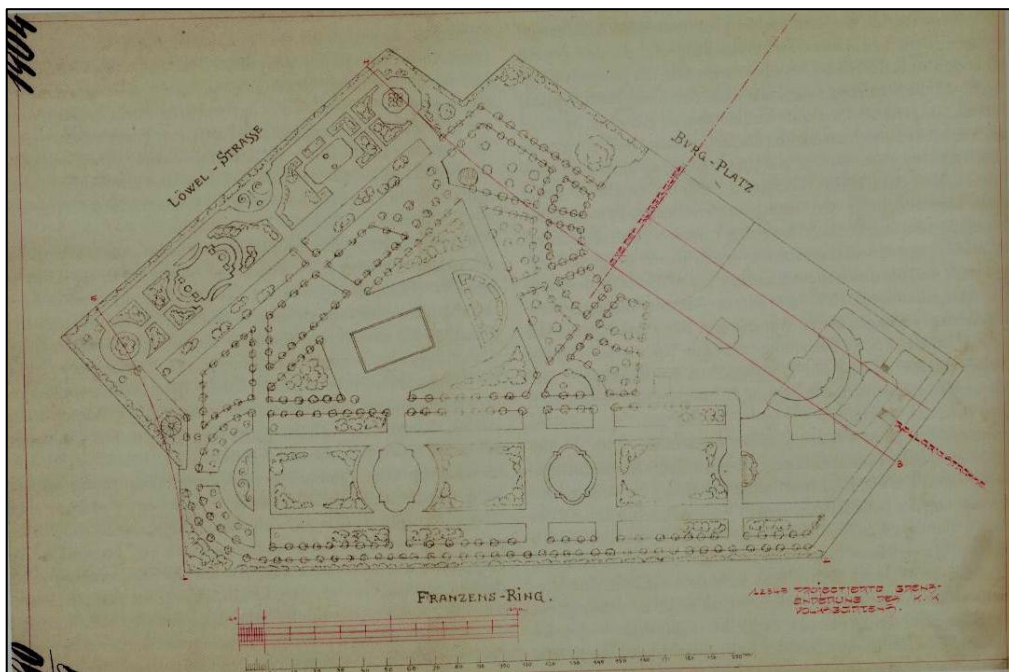
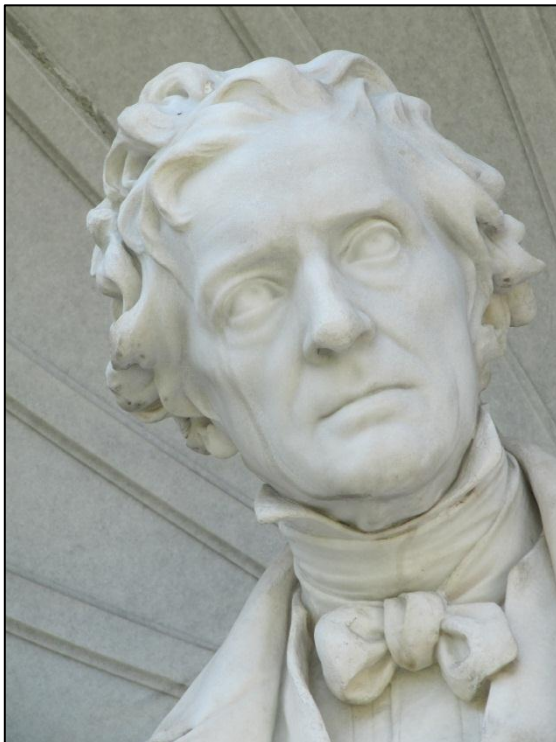


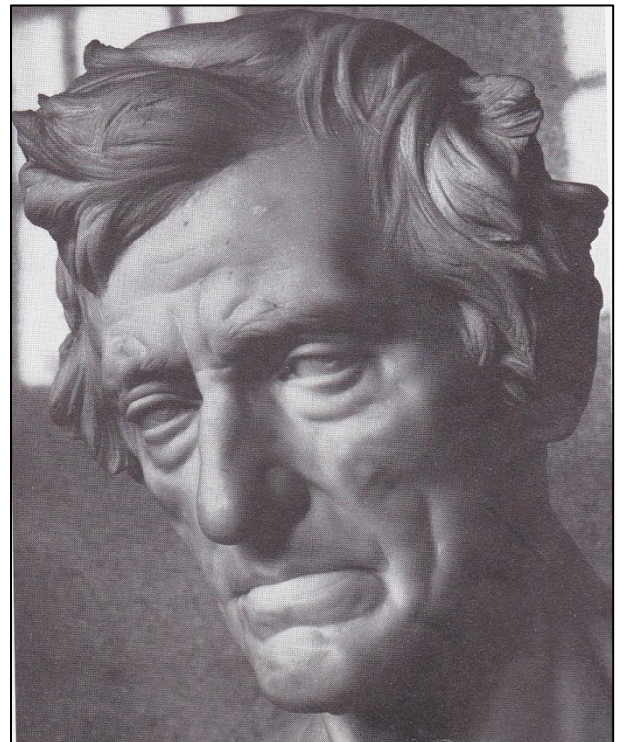
Abb. 21: Bestandplan des Volksgartens mit Einzeichnung der projectierten Grenzänderung



**Abb. 22: Carl Kundmann,
Franz Grillparzer**



**Abb. 23: Carl Kundmann,
Franz Grillparzer, Detail**



**Abb. 24: Viktor Tilgner,
Grillparzer-Büste, Detail; Wien**



Abb. 25: Rudolf Weyr, Relieftafeln des Grillparzer-Denkmal



Abb. 26: Rudolf Weyr, *Des Meeres und der Liebe Wellen*



Abb. 27: Rudolf Weyr, *Medea*



Abb. 28: Rudolf Weyr, *Sappho*



Abb. 29: Rudolf Weyr, *Die Ahnfrau*



Abb. 30: Rudolf Weyr, *Der Traum ein Leben*



Abb. 31: Rudolf Weyr, *König Ottokars Glück und Ende*



Abb. 32: Weyr, Gipsentwurf zur Ahnfrau



**Abb. 33: Weyr, Gipsentwurf zu
*Der Traum ein Leben***

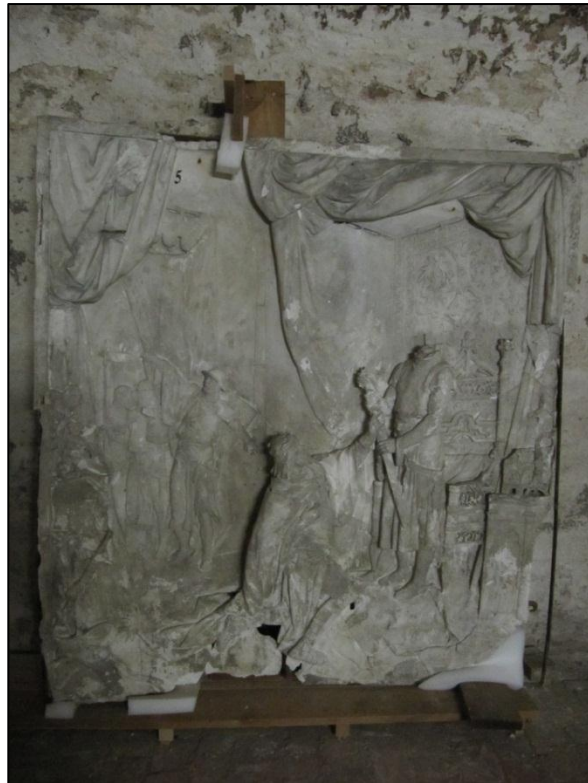


Abb. 34: Weyr, Gipsentwurf zu *König Ottokars Glück und Ende*



Abb. 35: Weyr, Gipsentwurf zu *Sappho*



Abb. 36: Weyr, Gipsentwurf zu *Medea*



Abb. 37: Weyr, Gipsentwurf zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*

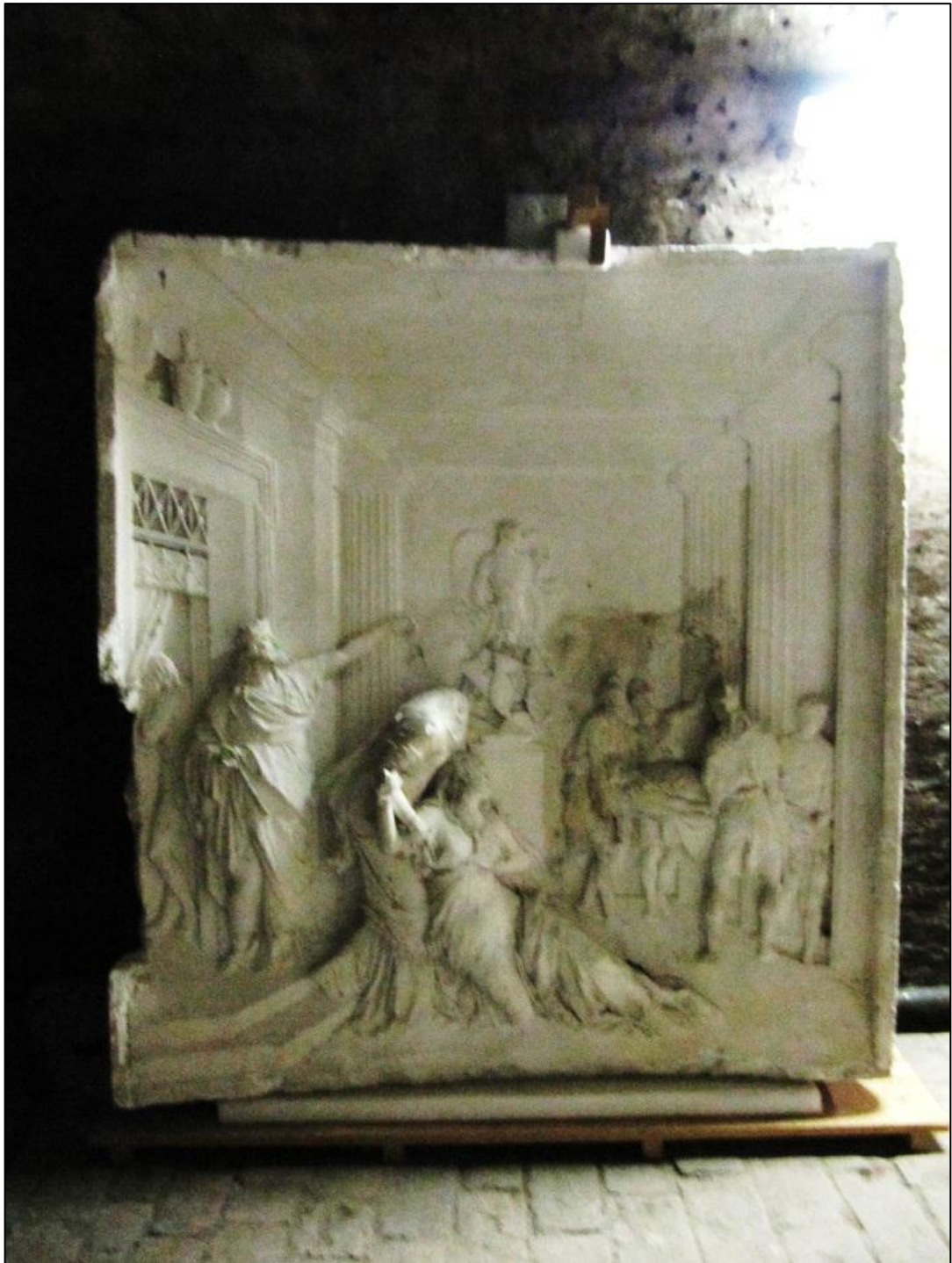


Abb. 38: Weyr, Gipsentwurf zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*

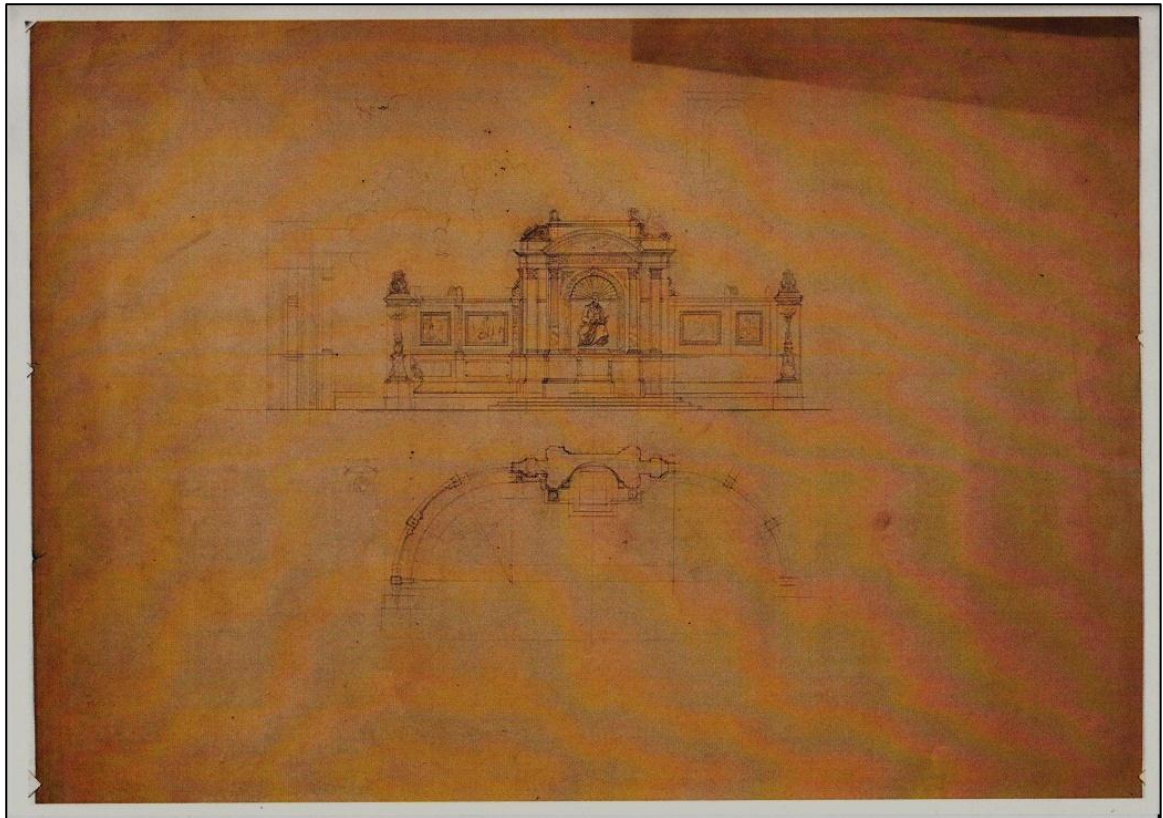
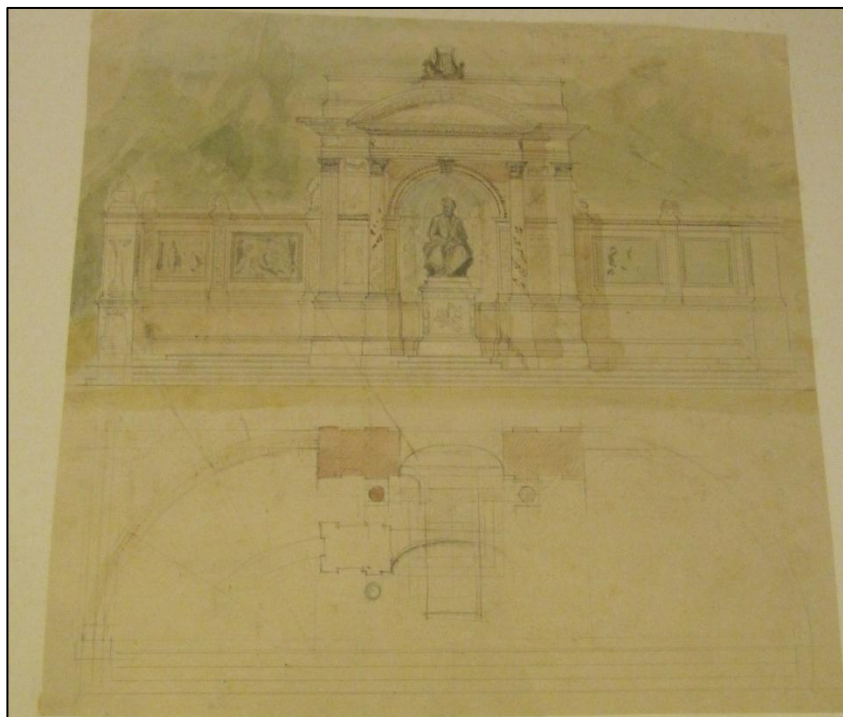


Abb. 39: Carl v. Hasenauer, 1. Entwurf für das Grillparzer-Denkmal, o. J.
29cm (Breite) x 15,2cm (Giebelhöhe)



Abb. 40: Pietro de Pomis, Westfassade des Mausoleums, Graz, ab 1614/15



**Abb. 41: Rudolf Weyr, 1. Entwurf zum Grillparzer-Denkmal;
38,6cm x 39cm**



Abb. 42: Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal; 15, 1cm x 27,6cm

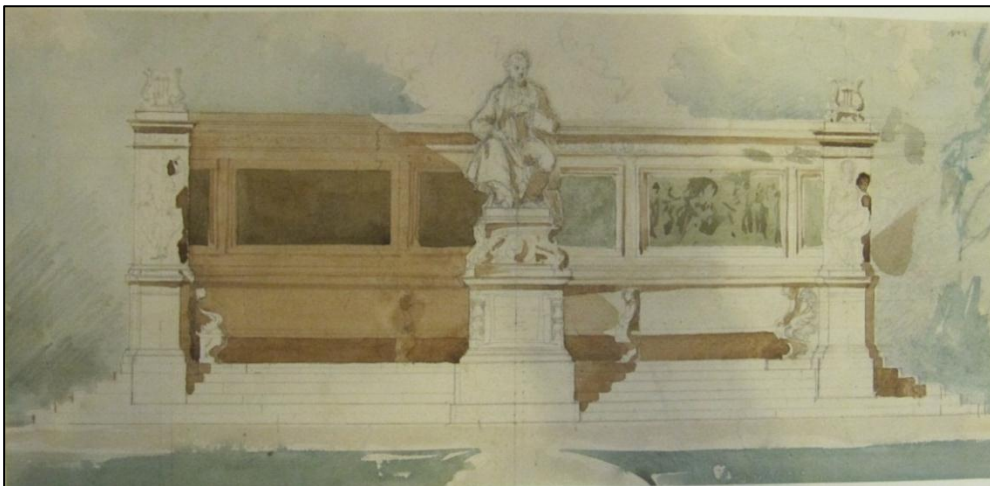


Abb. 43: Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal; 14,4cm x 30,6cm

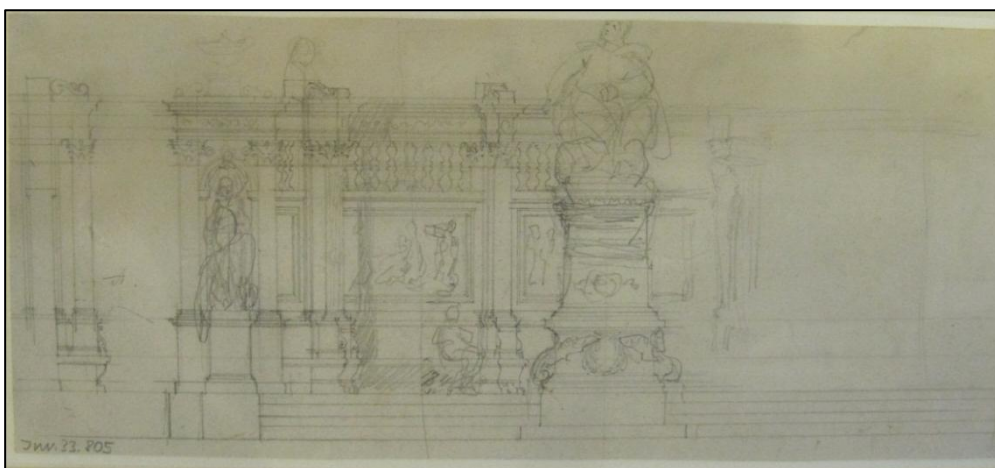


Abb. 44: Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal; 12,4cm x 29,6cm

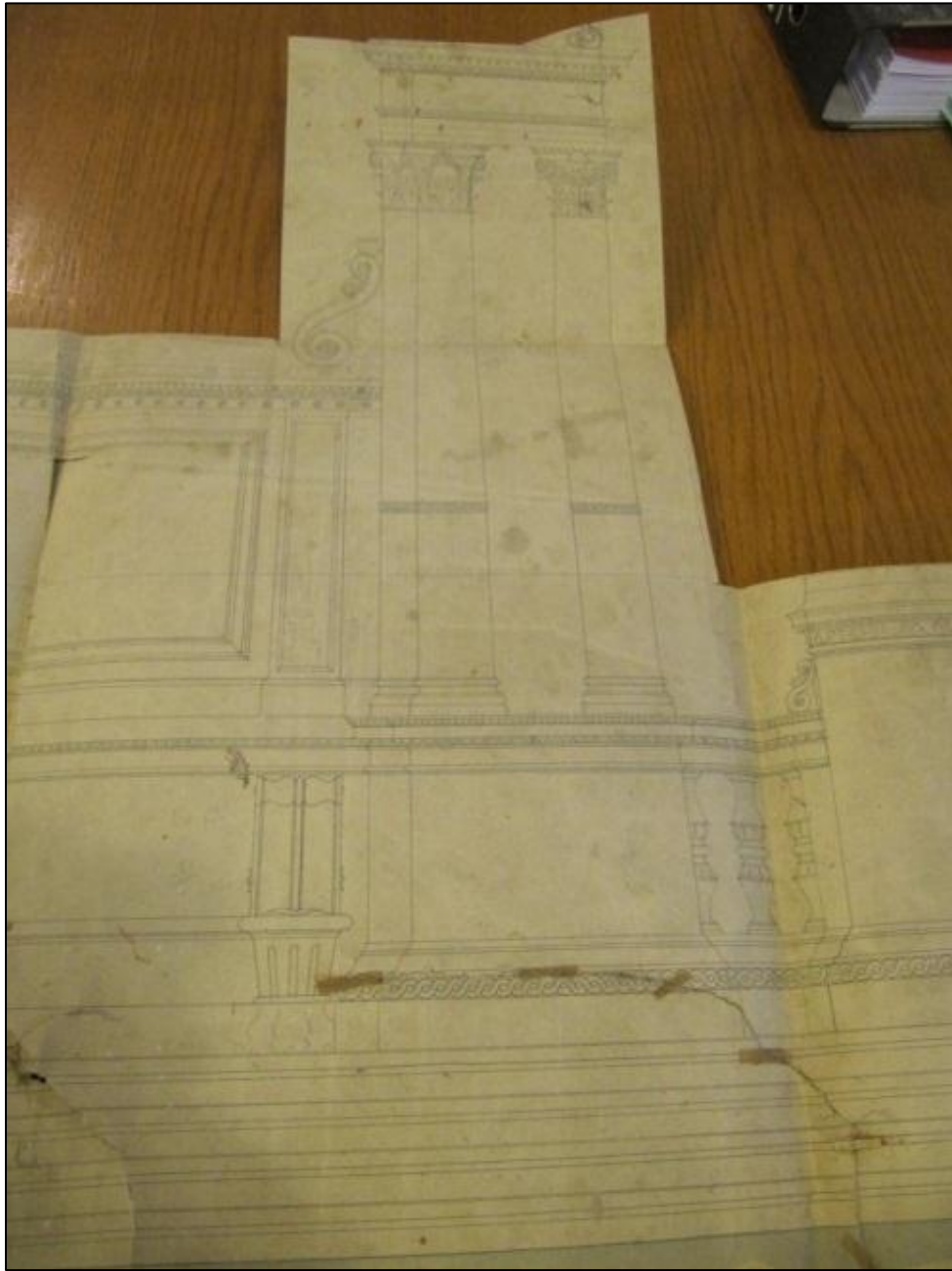
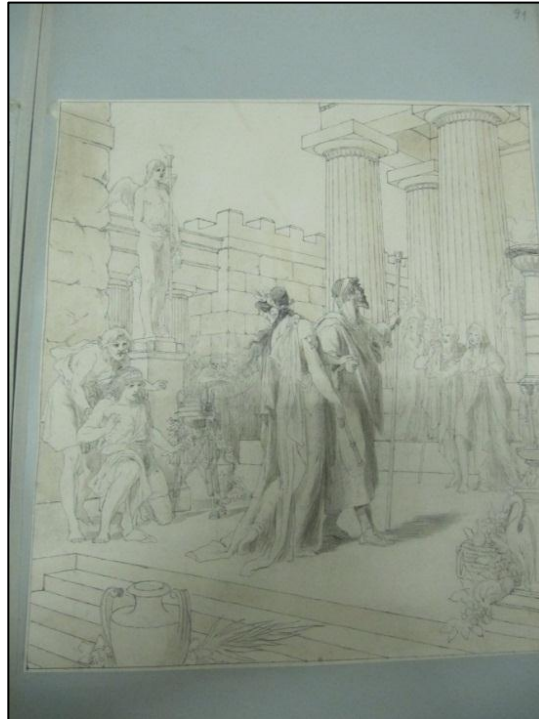
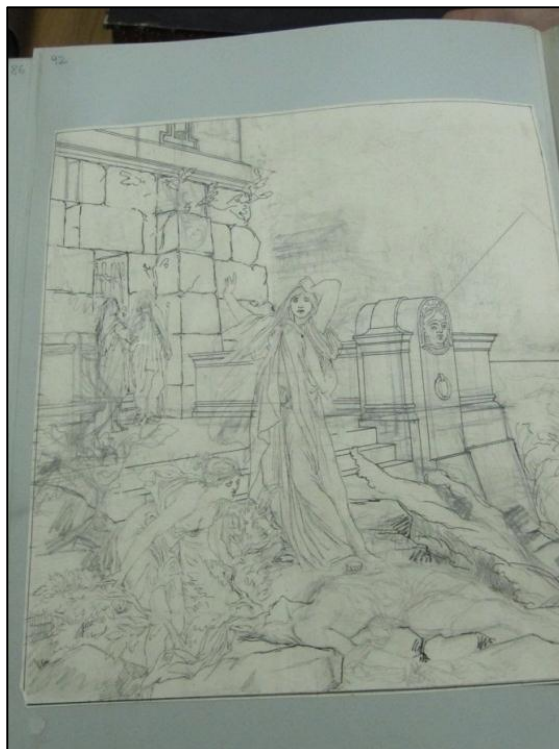


Abb. 45: Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal, Fragment;
h: 76,3cm, b: 99,1cm



**Abb. 46: Weyr, Zeichnung zu
Des Meeres und der Liebe Wellen;**
Schwarz, Braun und Grau, laviert, über
Bleistiftvorzeichnung 31cm x 27,8cm



**Abb. 47: Weyr, Zeichnung zu
Des Meeres und der Liebe Wellen;**
Bleistift, Kreide, Feder in Schwarz 30,9cm x 27,9cm



Abb. 48: Weyr, Zeichnung zu *Medea*;
31,3 cm x 28,2cm



**Abb. 49: Weyr, Zeichnung zu *König Ottokars Glück und Ende*;
31cm x 27,4cm**



Abb. 50: Weyr, Zeichnung zu *Die Ahnfrau*;
31,4cm x 28,1cm



Abb. 51: Weyr, Skizze zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; 31,8cm. 34,3cm



Abb. 52: Weyr, Skizze zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; 25,2cm x 29,2cm



Abb. 53: Weyr, Zeichnung zu *König Ottokars Glück und Ende*;
Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung, geringfügig laviert 42,2cm x 38,8cm



Abb. 54: Weyr, Zeichnung zu Sappho,
Bleistift, Feder in Schwarz 31,7 x 28,4cm,

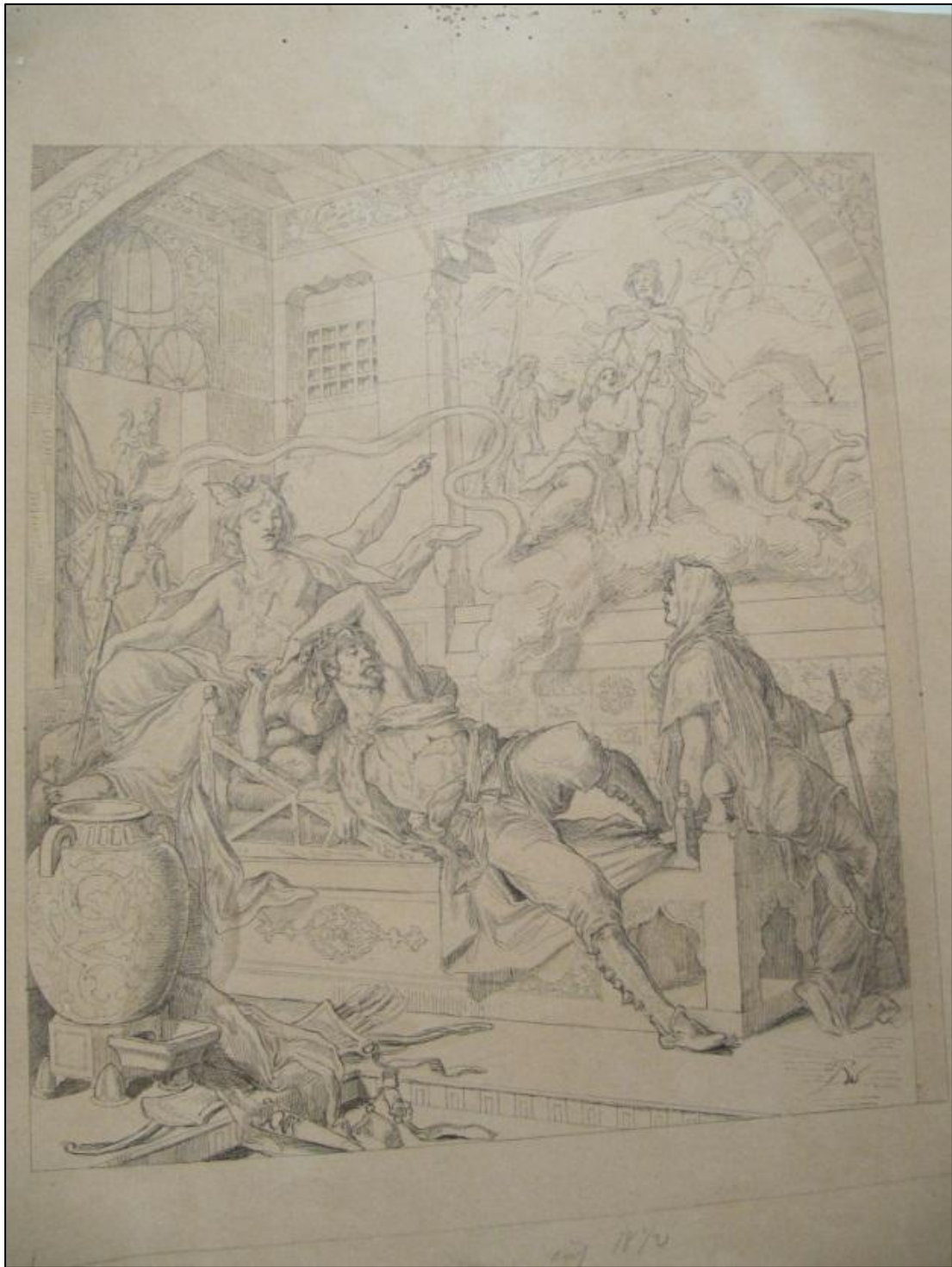
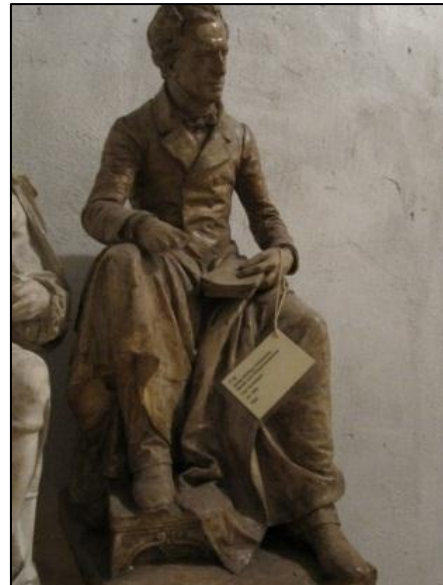


Abb. 55: Weyr, Zeichnung zu *Der Traum ein Leben*;
Feder in Schwarz über Bleistiftvorzeichnung 42cm x 38,8cm



**Abb. 56: Carl Kundmann,
Kleiner Bozzetto, P 37 um 1878**
Material: Gips/Schellack
Höhe mit Sockel: 38 cm, Breite: 20cm
Tiefe: 22,5cm



**Abb. 57: Carl Kundmann,
Großer Bozzetto, P38 um 1880,
beschädigt**
Material: Gips, Höhe: 64cm, Breite: 42
Tiefe 30



**Abb. 58: Ludwig Angerer,
GrillparzermodeLL Kundmanns**
Albumin-Foto, 14,5 cm x 11cm

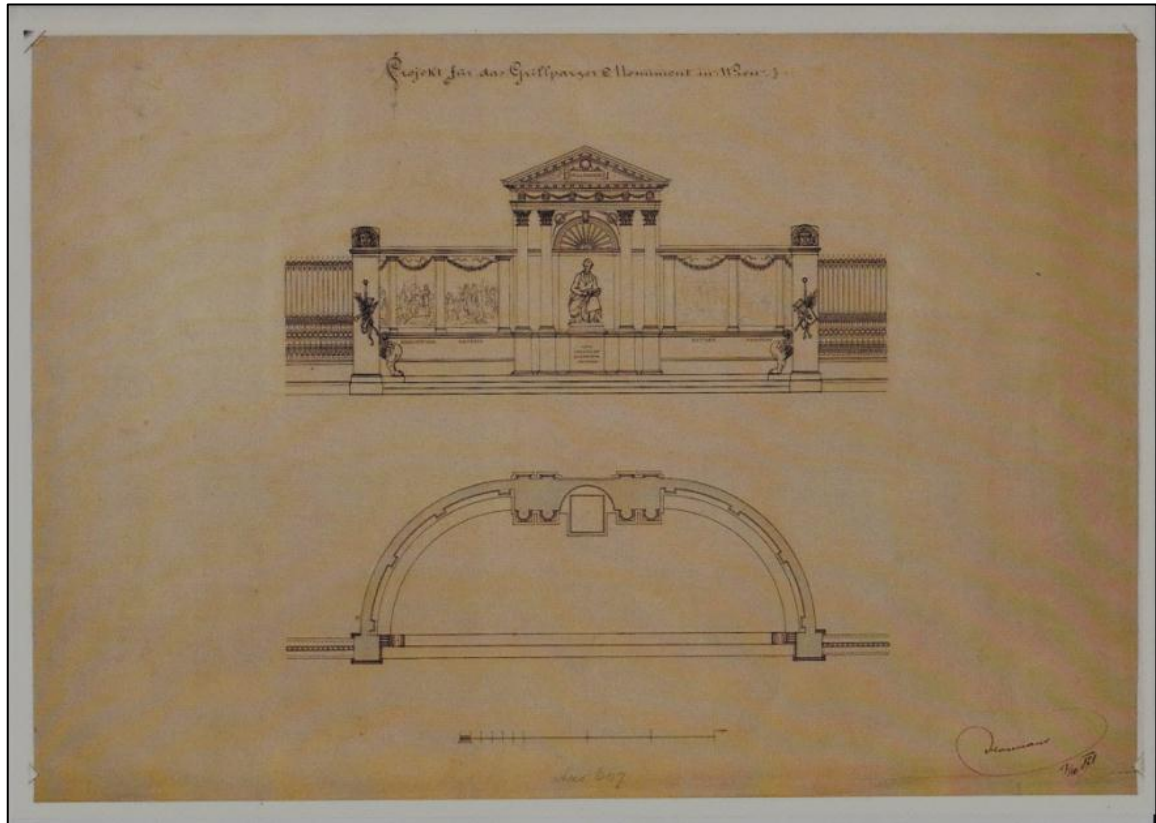


Abb. 59: Carl v. Hasenauer, 2. Architekturentwurf, 1878

Aufriss: 37cm x 15, 2 cm



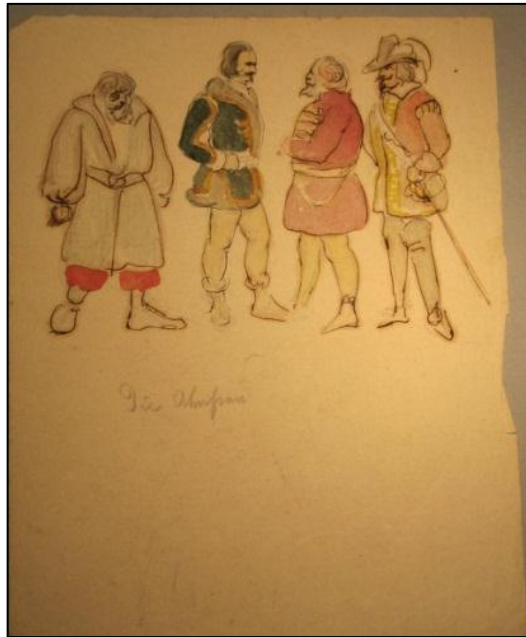
Abb. 60: Gipskeller in der Hofburg, vor der Umstellung



Abb. 61: geräumter Gipskeller der Hofburg



Abb. 62: Neuaufstellung der Reliefentwürfe



**Abb. 63: Franz Gaul,
4 männliche Figurinen zu *Die Ahnfrau***
Tusche/Bleistift/Wasserfarben auf Papier
21,5cm x 17,3cm



Abb. 64: Franz Gaul, Fig. zu *König Ottokars Glück und Ende*
Skizzen zu div. männl. Figurinen
Bleistift auf Papier, 21,2cm x 34cm



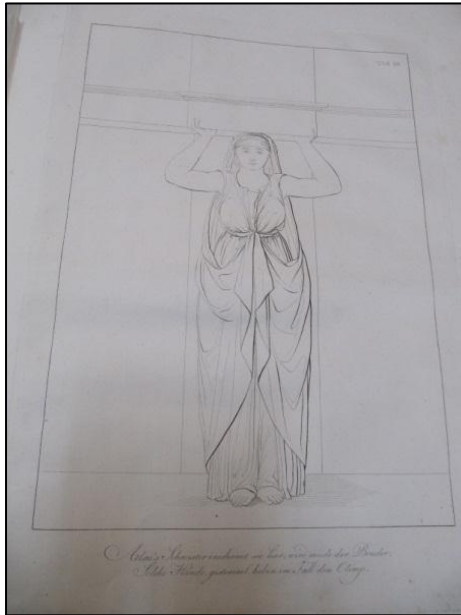
Abb. 65: Franz Gaul,
Fig. zu *Medea*: „Medea“
 Wasserfarben/Bleistift auf Papier
 28,3cm x 21cm



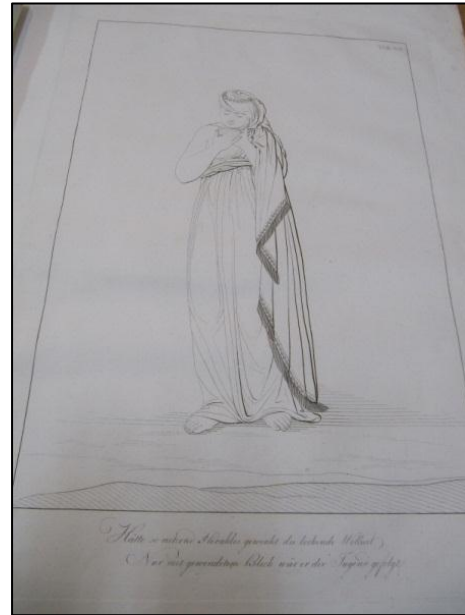
Abb. 66: Girolamo Franceschini,
Fig. zu *Medea*: „Kreon“
 Wasserfarben/Bleistift, Tusche auf Papier
 23,2cm x 14,8cm



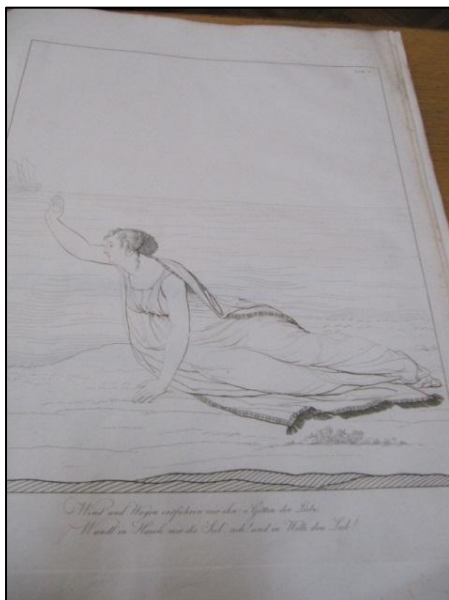
Abb. 67: Girolamo Franceschini,
Fig. zu *Medea*: „Gora“
 Wasserfarben/Bleistift/Tusche auf Papier
 23,2 x 14,8cm



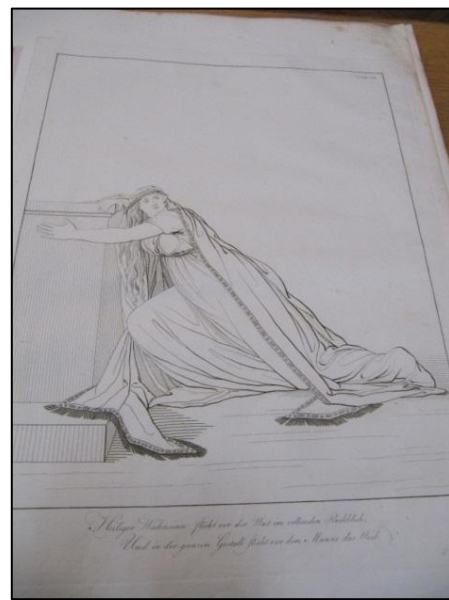
**Abb. 68: Joseph N. Peroux,
Pantomimische Stellungen von
Henriette Hendel-Schütz, 1809,
Tab. III, 28,5cm x 40,5cm**



**Abb. 69: Joseph N. Peroux,
Pantomimische Stellungen von
Henriette Hendel-Schütz, 1809,
Tab. VII, 28,5cm x 40,5cm**



**Abb. 70: Joseph N. Peroux,
Pantomimische Stellungen von
Henriette Hendel-Schütz, 1809,
Tab. V, 36,5cm x 42,5cm**



**Abb. 71: Joseph N. Peroux,
Pantomimische Stellungen von
Henriette Hendel-Schütz, 1809,
Tab. VI, 33,5cm x 41,5cm**



Abb. 72: Heinrich Moldenscharadt/Rudolf Siemering, *Denkmal zu den Gefallenen des Krieges*, Kiel in Schleswig Holstein 1870/71

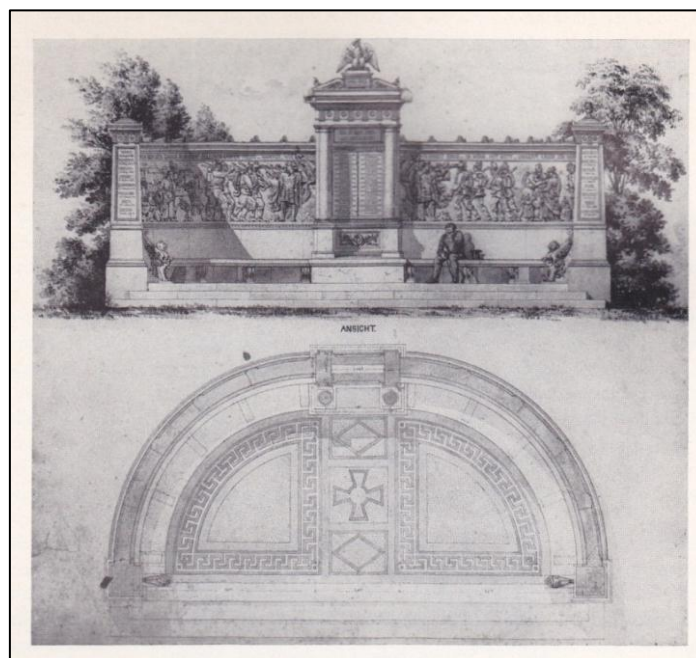


Abb. 73: *Denkmal für die Gefallenen des Krieges 1870/71*, Grundriss und Ansicht



**Abb. 74: Georg Raphael Donner,
Andromeda-Brunnen im Alten Rathaus, 1741**



**Abb. 75: Georg Raphael Donner,
Andromedabrunnen, Detail**



**Abb. 76: Rudolf Weyr,
Die Ahnfrau, Detail**



**Abb. 77: Rudolf Weyr,
*König Ottokars Glück
und Ende*, Detail**



Abb. 78: Georg Raphael Donner, *Hagar in der Wüste*, 1738/39
Carrara Marmor, 144 cm x 65 cm



Abb. 79: J. G. Mollinarolo, *Stephanus-Altar*, im Dom zu Győr, Fertigstellung 1774



Abb. 80: J. G. Mollinarolo, Ladislaus-Altar im Dom zu Győr, Fertigstellung 1774



**Abb. 81: Rudolf Weyr,
*König Ottokars Glück und Ende***



**Abb. 82: Rudolf Weyr,
*Sappho***



Abb. 83: Antonin Mercié, *Quand même !*, Belfort 1884



**Abb. 84: Johannes Schilling,
Die Nacht mit Schlaf und Traum,
Dresden 1866**



**Abb. 85: Johannes Schilling,
Die Nacht mit Schlaf und Traum, Detail**



**Abb. 86: Rudolf Weyr,
*Der Traum ein Leben***



**Abb. 87: Rudolf Weyr,
Der Traum ein Leben, Detail**

14 Abbildungsverzeichnis

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Abb. 1: Carl von Hasenauer, Rudolf Weyr, Carl Kundmann, Grillparzer-Denkmal im Volksgarten, enthüllt 1889

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 2: Johannes Schilling, Denkmal für Friedrich Schiller, Schillerplatz, 1876

Aus: Lorenz, Birgit: Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit. phil Dipl. Wien 2011, Abb. 22, S. 161.

Abb. 3: Appell Heinrich Jaques´: Ein Denkmal für Franz Grillparzer in Wien

HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth, Karton 21 (alt 21).

Abb. 4: Concurs=Programm für das in Wien zu errichtende Denkmal des Dichters Franz Grillparzer, Anfang März 1876

HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth, Karton 21 (alt 21).

Abb. 5: Brief Gottfried Sempers an die Jury am 15. März 1876

HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth, Karton 21 (alt 21).

Abb. 6: Die Entwürfe zum Grillparzer=Denkmal

Neue Freie Presse vom 5. November 1877.

Abb. 7: Das Grillparzer=Denkmal zum anderen Male

Presse vom 1. November 1877.

Abb. 8: Das Grillparzer=Denkmal

Wiener Zeitung vom 9. November. 1877.

Abb. 9: Brief Rudolf Weyrs an das Komitee am 28. April 1888

HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth, Karton 21 (alt 21).

Abb. 10: Carl von Hasenauer, Grundriss des Wiener Volksgartens, 15. 3. 1886

HHStA; Sonderbestände. NI. Arneth, Karton 21 (alt 21).

Abb. 11: Franz Seifert, Denkmal für Strauss und Lanner im Rathauspark, Wien 1905

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2012.

Abb. 12: Maximilian Hegele, Denkmal für Leschetitzky, Türkenschanzpark, Wien 1911

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2012.

Abb. 13: William Kent, Temple of British Worthies, Stowe 1735

Aus: Clarke, George: The meaning of Stowe, in: Stowe Landscape gardens, The National Trust, Abb. NTPL/Jerry Harpur, p. 6.

Abb. 14: GR Maxentiusbasilika, Rekonstruktion

Aus: Fuhrer, Therese: Rom und Mailand in der Spätantike. Repräsentationen städtischer Räume in Literatur, Architektur und Kunst. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2012, Abb. 3, S. 96.

Abb. 15: Carl von Hasenauer, Rudolf Weyr, Carl Kundmann: Grillparzer-Denkmal im Volksgarten, enthüllt 1889

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 16: Otto Wagner, o.J. „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, Detail, Ansicht und GR des Anschlussbereiches am Grillparzer-Denkmal, (Archiv der Glasgow School of Art: Architecture, Ref: GSA: NMC 397)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 1: S. 330.

Abb. 17: Otto Wagner, o. J. „Studie für die Regulierung des k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“, Detail, Ansicht und GR einer der Seitenbereiche, (Archiv der Glasgow School of Art: Architecture, Ref: GSA: NMC 397)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 2: S. 330.

Abb. 18: Detailausschnitt aus Abb. 17 (Archiv der Glasgow School of Art: Architecture, Ref: GSA: NMC 397)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 3: S. 330.

Abb. 19: Otto Wagner, o. J., Gesamtentwurf zur Umgestaltung des Volksgartens (Archiv der Glasgow School of Art: Architecture, Ref: GSA: NMC 397)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 4: S. 331.

Abb. 20: Otto Wagner, o. J. „Studie für Regulierung k.k. Volksgartens und des Dichterhaines“ (Haus-, Hof- und Staatsarchiv Wien, OMeA r. 90/9 ex. 1904)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 5: S. 331.

Abb. 21: Bestandplan des Volksgartens mit Einzeichnung der projektierten Grenzänderung, o. J., (Haus- Hof- und Staatsarchiv Wien, OMEA r. 90/9 ex 1904)

Aus: Ruth Hanisch/Jochen Martz: Otto Wagners verschollenes Projekt für einen Dichterhain im Wiener Volksgarten. Sich ergänzende Planfunde in Glasgow und Wien, in: Géza Hajós zum 65. Geburtstag, Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft 2007 (Die Gartenkunst 19. Jahrgang, Heft 2/2007), Abb. 6: S. 334.

Abb. 22: Carl Kundmann, Franz Grillparzer. Grillparzer-Denkmal, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 23: Carl Kundmann, Franz Grillparzer, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 24: Viktor Tilgner, Grillparzer-Büste, Detail; Wien

Aus: Krause, Walter: Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag 1980. (Renate Wagner-Rieger (Hg.), Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. IX, Plastik 3, Abb. 150.

Abb. 25: Rudolf Weyr, Relieftafeln des Grillparzer-Denkmal, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 26: Rudolf Weyr, *Des Meeres und der Liebe Wellen*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 27: Rudolf Weyr, *Medea*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 28: Rudolf Weyr, *Sappho*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 29: Rudolf Weyr, *Die Ahnfrau*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 30: Rudolf Weyr, *Der Traum ein Leben*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 31: Rudolf Weyr, *König Ottokars Glück und Ende*, Detail aus Abb. 1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 32: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Die Ahnfrau*, Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 33: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Der Traum ein Leben*, Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 34: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *König Ottokars Glück und Ende*, Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 35: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Sappho* Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 36: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Medea* Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 37: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 38: Rudolf Weyr, Gipsentwurf zu *Des Meeres und der Liebe Wellen* Hofburg/Gipskeller, Wien

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 39: Carl v. Hasenauer, 1. Entwurf für das Grillparzer-Denkmal, o. J. Albertina Wien; Az. 8602, M. 70/U. 11/Nr. 66

Abb. 40: Pietro de Pomis, Westfassade des Mausoleums, Graz, ab 1614/15

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Dezember 2012.

Abb. 41: Rudolf Weyr, 1. Entwurf zum Grillparzer-Denkmal; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass, nicht inventarisiert

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 42: Rudolf Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass. Inv. 33.804

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 43: Rudolf Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal Akademie der Bildenden Künste, Wien; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass. Inv. 33.805

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 44: Rudolf Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass. Inv. 33.806

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 45: Rudolf Weyr, Skizze zum Grillparzer-Denkmal, Fragment; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass, nicht inventarisiert

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 46: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Weyr Nachlass, Klebeband, Inv. 33.807, S. 91

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 47: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Weyr Nachlass, Klebeband, Inv. 33.807, S. 92

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 48: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Medea*; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Weyr Nachlass, Klebeband, nicht inventarisiert, S. 93

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 49: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *König Ottokars Glück und Ende*; Akademie der Bildenden Künste, Wien; Weyr Nachlass, Klebeband, nicht inventarisiert, S. 95

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 50: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Die Ahnfrau*; Weyr Nachlass, Klebeband, nicht inventarisiert, S. 94

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 51: Rudolf Weyr, Skizze zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass, nicht inventarisiert

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 52: Rudolf Weyr, Skizze zu *Des Meeres und der Liebe Wellen*; Kupferstichkabinett, Weyr Nachlass, nicht inventarisiert

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 53: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *König Ottokars Glück und Ende*; Wien Museum, Inv. 10.237/3

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2012.

Abb. 54: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Sappho*; Wien Museum, Inv. 10.237/1

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2012.

Abb. 55: Rudolf Weyr, Zeichnung zu *Der Traum ein Leben*; Wien Museum, Inv. 10.237/2, sign. mit RW

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2012.

Abb. 56: Carl Kundmann, Kleine Sitzfigur Grillparzers; P 37 um 1878. Akademie der Bildenden Künste, Glyptothek

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2012.

Abb. 57: Carl Kundmann, Große Sitzfigur Grillparzers; beschädigt. P 38 um 1880 Akademie der Bildenden Künste, Glyptothek

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juni 2012.

Abb. 58: Ludwig Angerer, Grillparzer-Modell von Carl Kundmann. Wien Museum, Inv. 74763

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Juli 2012.

Abb. 59: Carl von Hasenauer, 2. Entwurf für das Grillparzer-Denkmal, 17. 10. 1878. Albertina, Wien, Az. 8601 (M. 70/U. 11/Nr. 65)

Aus: Archiv der Albertina.

Abb. 60: Gipskeller in der Hofburg, vor der Umstellung

Aus: Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation
Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, S. 5.

Abb. 61: geräumter Gipskeller der Hofburg

Aus: Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation
Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, S. 6.

Abb. 62: Neuaufrstellung der Reliefentwürfe

Aus: Die Angewandte. Institut für Konservierung und Restaurierung-Conservation
Department: Die Gipsmodelle der Reliefs zum Grillparzer-Denkmal im Volksgarten der Wiener Hofburg. Report zur Umlagerung im Gipsdepot des Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg, Oktober 2007, S. 6.

Abb. 63: Franz Gaul, Fig. zu *Die Ahnfrau*, 4 männliche Figurinen, o. Datum; Österreichisches Theatrumuseum Wien. Fig. HG 29419

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 64: Franz Gaul, Fig. zu *König Ottokars Glück und Ende*, Skizzen du div. Männlichen Figurinen, o. Datum; Österreichisches Theatrumuseum Wien. Fig. HG 29420

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 65: Franz Gaul, Fig. zu *Medea*, „Medea“, o. Datum, Österreichisches Theatrumuseum Wien. Fig. HM 1655

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 66: Girolamo Franceschini, Fig. zu *Medea*, „Kreon“, o. Datum, Österreichisches Theatrumuseum Wien. Fig. HM 1653

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 67: Girolamo Franceschini, Fig. zu *Medea*, „Gora“, o. Datum, Österreichisches Theatrumuseum Wien. Fig. HM 1654

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 68: Joseph N. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz, 1809, Tab. III

Aus: Peroux J.N: Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt. Frankfurt a. M.: J. N. Peroux, [o. J.].

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 69: Joseph N. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz, 1809, Tab. VII

Aus: Peroux J.N: Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt.Frankfurt a. M.: J. N. Peroux, [o. J.].

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 70: Joseph N. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz, 1809, Tab. V

Aus: Peroux J.N: Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt.Frankfurt a. M.: J. N. Peroux, [o. J.].

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 71: Joseph N. Peroux, Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel-Schütz, 1809, Tab. VI

Aus: Peroux J.N: Pantomimische Stellungen von Henriette Hendel, nach der Natur gezeichnet und in 26 Blättern herausgegeben von Joseph Nicolaus Peroux, in Kupfer gestochen durch Heinrich Ritter. Nebst einer historischen Erläuterung von dem Herrn Geheimen Legationsrathe Vogt.Frankfurt a. M.: J. N. Peroux, [o. J.].

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Oktober 2012.

Abb. 72: Heinrich Moldenscharde/Rudolf Siemering, *Denkmal für die Gefallenen des Krieges*, Kiel in Schleswig Holstein 1870/71

Aus: Lorenz, Birgit: Künstler- und Dichterrepräsentation in den Denkmälern der Wiener Ringstraßenzeit. phil Dipl. Wien 2011, Abb.100, S. 202.

Abb. 73: *Denkmal für die Gefallenen des Krieges 1870/71*, Grundriss und Ansicht

Aus: Dietmar Klewitz: Heinrich Moldenscharde (1839-1891). Semperschüler. Ein Architekt des Historismus in Schleswig Holstein, in: Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte, hrsg. v. Olaf Klose und Ellen Redlefsen (=Nordelbingen Bd. 38), Heide in Holstein: Westholsteinische Verlagsanstalt Boyens & Co 1969, Abb. 14: S. 80.

Abb. 74: Georg Raphael Donner, *Andromeda-Brunnen* im Alten Rathaus, 1741

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Jänner 2013.

Abb. 75: Georg Raphael Donner, *Andromeda-Brunnen* im Alten Rathaus, 1741, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Jänner 2013.

Abb. 76: Rudolf Weyr, *Die Ahnfrau*, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 77: Rudolf Weyr, *König Ottokars Glück und Ende*, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 78: Georg Raphael Donner, *Hagar in der Wüste*, 1738/39, Inv. 4217

Aus: Digital Belvedere.

URL:

<http://digital.belvedere.at/emuseum/view/objects/asitem/828/46/primaryMakerAlpha-asc/dateBegin-asc;jsessionid=4590E0F76955C13212EC28F9787B9FE6?t:state:flow=54fa4b38-ade7-4ef6-aa35-b9e59f2e1e9f> (7.1.2013).

Abb. 79: J. G. Mollinarolo, *Stephanus-Altar*, im Dom zu Győr , Fertigstellung 1774

Aus: Ronzoni, Luigi A.: Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müller Polycletes Austriacus, in: Georg Raphael Donner 1693-1741, hrsg. v. Österreichische Galerie Belvedere Wien. Bad Vöslau: Grasl 1993, Abb. 81, S. 162.

Abb. 80: J. G. Mollinarolo, *Ladislaus-Altar* im Dom zu Győr, Fertigstellung 1774

Aus: Ronzoni, Luigi A.: Jacob Gabriel de Mollinarolo detto Müller Polycletes Austriacus, in: Georg Raphael Donner 1693-1741, hrsg. v. Österreichische Galerie Belvedere Wien. Bad Vöslau: Grasl 1993, Abb. 82, S. 163.

Abb. 81: Rudolf Weyr, *König Ottokars Glück und Ende*

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 82: Rudolf Weyr, *Sappho*

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 83: Antonin Mercié, *Quand même!*, Belfort, 1884

Aus: URL: http://www.belfort-tourisme.com/de/sehenswuerdigkeiten/images/Quand-meme_0274Thiebaut.jpg (22.1.1013).

Abb. 84: Johannes Schilling, *Die Nacht mit Schlaf und Traum*, Dresden 1866

Aus: Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg. Bd.1, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, München: Deutscher Kunstverlag 2010, Abb. 435, S. 334.

Abb. 85: Johannes Schilling, *Die Nacht mit Schlaf und Traum*, Detail

Aus: Maaz, Bernhard: Skulptur in Deutschland zwischen Französischer Revolution und Erstem Weltkrieg. Bd.1, hrsg. vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft, München: Deutscher Kunstverlag 2010, Abb. 435, S. 334.

Abb. 86: Rudolf Weyr, *Der Traum ein Leben*

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

Abb. 87: Rudolf Weyr, *Der Traum ein Leben*, Detail

Foto: Rita Zeillinger, aus dem Archiv der Verfasserin, Mai 2012.

15 Anhang

Abstract Deutsch

Die Arbeit widmet sich dem Thema *Das Grillparzer-Denkmal im Wiener Volksgarten*. Ausgehend von Fragen nach politischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen werden die Bedingungen und Umstände für die Errichtung des Denkmals herausgearbeitet. Die Hinweise auf die Entstehung der Ringstraße und die Positionierung des Monuments geben einen kurzen Einblick in die Phase der Stadterneuerung und die ambivalente Situation eines Dichterdenkmals zwischen Hofburgbereich und städtebaulich dominierender Lage. Das Denkmal wird im Weiteren nach seiner Funktion, seiner materiellen und semantischen Beschaffenheit analysiert.

Hier werden seine architektonische Erscheinung, die Skulptur des Dichters Franz Grillparzer und die Darstellung der Reliefszenen untersucht. Zentrum der Analyse bilden Fragen nach der Planung und Ausführung des Monuments. Hier kommen realisierte und nicht realisierte Entwürfe seitens der Künstler Carl von Hasenauer, Rudolf Weyr und Carl Kundmann zur Sprache.

Die Analyse der einzelnen Objekte zeigt einerseits die unterschiedlichen Interpretationsweisen der Ausführenden, andererseits erhellt sie die Situation der Künstler in Bezug auf Einfluss nehmende Instanzen. Wie es zur Auswahl der Reliefszenen kam, zeigt ein Blick in die historische Aufführungspraxis Grillparzers Dramen. Hier werden zeitgenössische Kostümentwürfe jenen der ausgeführten Reliefs gegenübergestellt.

Das Denkmal wird am Ende unter verschiedenen Aspekten mit Monumenten in England, Deutschland, Ungarn, Frankreich und Wien in Verbindung gebracht und verglichen. Hier wird punktuell auf vergleichbare Kriterien wie Typus, Stilistik und Konzeptionstechnik hingewiesen.

Abstract English

The work focuses on the topic The *Grillparzer* monument in the Vienna *Volksgarten*. Based on questions of political and social presuppositions, the conditions and circumstances for the erection of the monument will be worked out. The references to the origin of the *Ringstraße* and the positioning of the monument give a brief insight into the phase of urban renewal and the ambivalent situation of a poet monument among *Hofburg* area and urban dominated position. In addition the monument will be analyzed to its function, and its physical and semantic characteristics.

Here its architectural appearance, the sculpture of the poet *Franz Grillparzer* and the presentation of the relief scenes are investigated. Center of the analysis are questions about the planning and implementation of the monument. At this point realized and unrealized designs by the artists *Carl von Hasenauer*, *Rudolf Weyr* and *Carl Kundmann* are discussed.

The analysis of the individual objects shows on the one hand the different ways of interpreting of the performers and on the other hand illustrates the situation of the artists in relation to the influence of participating instances.

What led to the selection of the relief scenes, shows a look into the historical performance practice of Grillparzer dramas. Here contemporary costume designs are compared with the constructed reliefs.

At the end the monument will be brought in connection with monuments in Britain, Germany, Hungary, France and Vienna and will be selectively compared under various aspects such as type, style, and concept design.

Curriculum vitae

Name: Mag. Rita Zeillinger
Geburtsdatum und -ort: 29. 4. 1963, Leoben/Stmk.
Staatsbürgerschaft: Österreich
Familienstand: verheiratet, 3 Kinder
Kontakt: rita.zeillinger@aon.at

Schulbildung

1973-1978: Bundesgymnasium, Wien
1978-1982: Bundes-Oberstufenrealgymnasium, Matura-Abschluss

Berufstätigkeit

seit 1982: kaufmännische Angestellte im familieneigenen Betrieb

Studium

seit 2002: Diplomstudium Deutsche Philologie, Abschluss 1. 3. 2012
seit 2004: Diplomstudium Kunstgeschichte