

## Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts<sup>1</sup>

Trotz einer großen Zahl von Einzelstudien und Katalogen fehlt bislang eine Untersuchung zur Rolle der bildenden Kunst im Prozess der Ausbildung österreichischer Identitäten im 19. Jahrhundert, wie sie Friedrich Heer,<sup>2</sup> Ernst Bruckmüller,<sup>3</sup> Moritz Csáky<sup>4</sup> und Helmut Rimpler<sup>5</sup> für die Historiographie geleistet haben. Andere Vorhaben<sup>6</sup> und hier besonders das Forschungsprojekt »Österreichs Gedächtnisorte – zur Konstruktion staatlich/nationaler Identitäten« von Ernst Bruckmüller, Hannes Stekl und Emil Brix,<sup>7</sup> versuchen die Phänomene in den sozial- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang einzubinden und dabei aktuelle methodologische Debatten zu berücksichtigen. Die primär an der stilistischen Einbindung von Einzelobjekten, an der Rekonstruktion von Künstlerbiographien, Œuvrekatalogen und Stilen orientierten kunsthistorischen Untersuchungen vergangener Jahre lassen ein methodisches Defizit erkennen: Sie vernachlässigen häufig wichtige historische und kulturgeschichtliche Zusammenhänge. Meines Erachtens ist davon auszugehen, dass sämtliche Werke aus ihrer Einbettung in einen umfassenden kulturgeschichtlichen Kontext gedeutet werden können, somit für die Gesamtanalyse sowohl spezifisch künstlerische als auch außerkünstlerische Faktoren zu berücksichtigen sind. Die gesellschaftlichen Bedingungen und Intentionen müssen wie der stilgeschichtliche Befund in die Analyse des Schaffensprozesses einbezogen werden.

Historische Identität ist steter Veränderung unterworfen. In den seit Mitte des 18. Jahrhunderts beschleunigten geistigen, sozialen und ökonomischen Wandlungsprozessen kann Identität als eine Art »Klammer« bezeichnet werden, die bestimmte Gruppen zur Stiftung von Legitimation benützen.<sup>8</sup> Auch im 19. Jahrhundert formte nicht eine einzige Instanz – etwa das Herrscherhaus – eine für alle gültige Identität. Verschiedene Instanzen – der Hof, der Adel, die Kirche, die Orden, das Militär, das Bürgertum, die Stände, die Kommunen, oder auch diverse Geschichts- und Kunstvereine – bildeten unterschiedliche Identitäten aus. Die markante ethnische Inhomogenität der Habsburgermonarchie brachte Identitäten hervor, die auf der Mischung von »eigenen« und »fremden« Elementen beruhten. Für die bildende Kunst und die Literatur war dies von entscheidender Bedeutung, da schon die barocke Kunst in Österreich nicht ohne die Vermittlung und die Tätigkeit italienischer Künstler vor Ort zustande gekommen wäre, oder die Sprache Raimunds und Ne-

stroys in nicht geringem Maße durch französische Lehnwörter bzw. Franzosismen geprägt ist.<sup>9</sup>

Identität ist auch deshalb keine Konstante, weil schicht- und milieuspezifische Inhalte für die Ausbildung von partikularen Identitäten maßgeblich sind; ein Individuum oder eine soziale Gruppe können überdies zugleich differente Identitäten aufweisen, sodass es im Grunde äußerst fragwürdig ist, von einem einheitlichen Bewusstsein zu sprechen oder dieses in die Vergangenheit zurück zu projizieren.<sup>10</sup> Wenn man Hermann Lübbes Identitätsbegriff mit aller Vorsicht auf die österreichische Situation des 19. Jahrhunderts überträgt, so lässt sich feststellen, dass über Historien sowohl die eigene als auch die fremde Identität vergegenwärtigt wurde,<sup>11</sup> Geschichte somit als dynamischer Identifikationsprozess begriffen werden muss. Die Mobilisierung regionaler Mythen und Historien stärkte aber im Kräftespiel von Zentrum und Peripherie die das Reich in Frage stellenden Kräfte.<sup>12</sup>

Fragen österreichischer Identität spielten sich in dynastischen, nationalen, übernationalen und regionalen Spannungsfeldern ab. Identitätskonzepte waren jedoch im Laufe der Zeit einem nicht unbeträchtlichen Wandel unterworfen, der auch in der bildenden Kunst deutliche Spuren hinterließ. Im Laufe des 18. Jahrhunderts verblassten die dynastischen Konnotationen, die mit dem Begriff ›Haus Österreich‹ einhergingen, und die Bezeichnung *Monarchia austriaca* oder ›Österreichische Monarchie‹ trat stärker in den Vordergrund. Aus einer Vielzahl unterschiedlicher Herrschaftsformen sollte ein Gesamtstaat mit einem einigermaßen geschlossenen Territorium entstehen. Der Österreichbegriff konnte somit um die Wende zum 19. Jahrhundert unterschiedliche Bedeutungen haben. Das Patent, mit dem Franz II. am 11. August 1804 den Titel eines »erblichen Kaisers von Österreich« annahm, definierte den Begriff ›Österreich‹ im Titel des Kaisers ausdrücklich als »Name unseres Erzhauses«, nicht aber als ein mit Grenzen versehenes Staatsterritorium. Staatsrechtlich sollte es erst 1848 zur Schaffung eines einheitlichen Kaisertums Österreich kommen. Die Komplexität der Situation ist auch daran zu erkennen, dass noch um 1848/1849 der Begriff ›Österreich‹ als politisch-räumlicher Begriff auf mehreren Identifikationsebenen – die beiden Erzherzogtümer, die Gesamtheit der habsburgischen Monarchie, oder die Zusammenfassung aller Kronländer – angesiedelt sein konnte. Mit der staatsrechtlichen Grundlegung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie im Jahr 1867 bezeichnete Österreich nur mehr die beiden Kronländer.<sup>13</sup> Die grundsätzlich starke Dynastiebezogenheit der österreichischen Monarchie, deren Propagierung auf den frühen Joseph Hormayr von Hortenburg, Friedrich Schlegel und Klemens Wenzel Fürst von Metternich zurückgeht, und die Personalisierung des Österreich-Begriffs wurden zum existenziellen Problem, als 1918 die staatliche Ordnung zusammenbrach. Wien verlor 1918 seine zentralen Funktionen für das Gebiet der Habsburgermonarchie, im Jahr 1938 auch für das Gebiet der Republik.

Für das 19. Jahrhundert kann mit Ernst Bruckmüller von einem »dynastieorientierten Österreichbewusstsein«<sup>14</sup> gesprochen werden. Ähnlich wie in der Kunstpoli-

tik Kaiser Franz II. (I.) am Beginn des Jahrhunderts stand auch am Ende des 19. Jahrhunderts die Verherrlichung der dynastischen Reichsidee im Vordergrund. Alle Medien und tragenden Berufsgruppen (Armee, Kirche und Bürokratie) wurden unablässig zur Verbreitung und Verfestigung der an der »glorreichen« Tradition orientierten Ideologie der Dynastie eingesetzt. Die Problematisierung des Begriffs einer österreichischen Nation spielte dagegen eine untergeordnete Rolle, da die Selbstidentifikation des Hauses Österreich – besonders seit den Bestrebungen der Kabinettpolitik Metternichs – vorwiegend an dynastische Prioritäten geknüpft war. Nationale Personifikationen wie die weibliche Figur der »Austria«, die noch in der Kunst der barocken Deckenmalerei in die Ikonographie Eingang fanden, traten in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts deutlich zurück und machten Platz für unmittelbar mit den Habsburgern verknüpfte Kulturleistungen, die im Gegensatz zur barocken Tradition vor allem die Bedeutung epochaler historischer Ereignisse – wie in Leopold Kupelwiesers Deckenfresken (1848-1850) des Marmorsaals des niederösterreichischen Regierungsgebäudes (Wien I., Herrengasse 11)<sup>15</sup> – vor Augen führen sollten. Die entsprechenden Darstellungen (kombiniert mit Habsburgerregenten als Medaillons in den Stichkappen), nun nicht mehr rein dynastisch orientiert, greifen – ausgehend vom Wiener Kongress – zeitlich weit zurück, bis zu Kaiser Marc Aurel und Odoaker mit dem Hl. Severin, Karl dem Großen und den frühen Babenbergern und zeigen in schlüssiger Weise, dass Geschichte nicht mehr – wie noch in der Frühen Neuzeit – mit der göttlichen Vorsehung im überzeitlichen Zusammenhang begründet, sondern dezidiert als nationsbildender Prozess verstanden wurde.

Staatliche Symbole sind Mittel der Selbstdarstellung nach außen wie der Stabilisierung der inneren Ordnung. In Österreich fand der habsburgische Frömmigkeitsmythos – insbesondere die Eucharistieverehrung – sowie der Mythos des glücklichen heiratenden Hauses Österreich (*Tu felix Austria nube!*) Verbreitung,<sup>16</sup> beides scheinbar zeitlose Mythen, die weniger an nationale Eigenarten als an den übernationalen Glauben an das Gottesgnadentum appellieren, wie Ernst Bruckmüller bemerkt hat.<sup>17</sup> Dies trifft auch auf die berühmte Legende von der Rettung Kaiser Maximilians I. in der Martinswand bei Zirl in Tirol zu, die ebenfalls den Glauben an die göttliche Rettung durch die Eucharistie anspricht.<sup>18</sup> Der Rekurs auf derartige Mythen und gemeinsame, übernationale Grundmuster ermöglichte eine vereinfachende und personalisierende Darstellung komplexer gesellschaftlicher Zusammenhänge. Die so genannten Reichsgeschichten, in denen die verschiedenen Teile und Länder der Monarchie als zusammengehörig präsentiert wurden, sind ein anderes Beispiel für die einheitsstiftende Wirkung dieser Mythen.

Das Nationaldenkmal kann als der ausgeprägteste Versuch des 19. Jahrhunderts gewertet werden, nationale Identität zu symbolisieren. Die österreichische Monarchie besaß vergleichsweise wenige zentrale und große Denkmäler dieser Art. Die meisten Vorhaben gelangten über das Projektstadium nicht hinaus und definierten sich bezeichnenderweise zumeist über die kaiserliche Armee, die – besonders nach

den einschneidenden Ereignissen des Jahres 1848 – als einigendes und supranationales Band fungierte (*Heldenberg* in Kleinwetzdorf [1849] und Waffenmuseum im Wiener Arsenal [Ruhmeshalle mit Fresken von Carl von Blaas, 1859-1871]).<sup>19</sup> Daraus wird deutlich, dass sich der aus zahlreichen Nationen bestehende Vielvölkerstaat mit der konkreten Aufgabenstellung des Nationaldenkmals schwer tat.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Problemkreise, die für kunsthistorische Untersuchungen zur österreichischen Identität im 19. Jahrhundert essenziell sind, vorgestellt werden.

## Ursprung und Kontinuität

Als ein Moment der Integration fungieren politische Mythen, welche die Geschichte derer erzählen, die durch diese Geschichte als zusammengehörend dargestellt werden. Politische Mythen stiften Gemeinsamkeit, indem sie sich sehr häufig auf eine Erzählung vom *Ursprung* eines Landes, einer Stadt, einer Familie etc. beziehen. Der Begründer der französischen *Annales*-Schule, Marc Bloch, sprach von einer manischen »Sucht nach den Ursprüngen«. Wenn politische Mythen einen Gründungsakt und einen historischen Anfang propagieren, strukturieren und »erfinden« sie Geschichte. Zugleich wirken sie wie WahrnehmungsfILTER, denn indem sie Alternativen ausschließen, begrenzen sie, was erzählt und als eigene Geschichte formuliert und angeeignet werden kann.<sup>20</sup>

Identitäten werden überdies durch die Konstruktion von *Kontinuitäten* hergestellt. Das 19. Jahrhundert schuf sie vor allem über prominente Gestalten aus der Geschichte. Kaiser Franz I. von Österreich beschwor die Kontinuität der Habsburgerdynastie im Medium der bildenden Kunst: Im *Habsburgerservice* der Wiener Porzellanmanufaktur (Wien, ehemalige Hofsilber- und Tafelkammer, Museen des Mobiliendepots, Inv.-Nr. 180024), geschaffen von 1821 bis 1824, werden die habsburgischen Ahnen, beginnend mit Rudolf I., dargestellt.<sup>21</sup> Einen Höhepunkt der Ahnenverehrung bildete die Taufe des Kaiser-Sohnes, des Kronprinzen Rudolf, nach dem Urahn. Dies zeigt einmal mehr, wie sehr das Handeln bei Hof dem Mythos der Dynastie verpflichtet und einem »dynastischen Bezugsrahmen«<sup>22</sup> unterworfen war. Auf den jungen Thronfolger sollte das »Heil des Ahnen«<sup>23</sup> übergehen.

In künstlerischen und kunsthandwerklichen Werken des 19. Jahrhunderts wurde Kontinuität zu der als »glorreich« interpretierten Zeit des Barock formuliert. Dies betrifft vor allem die Fortführung der *Pietas Austriaca*,<sup>24</sup> deren Bedeutung als spezifisch habsburgische Frömmigkeitskonstante im 19. Jahrhundert ungebrochen anhielt, was vor allem in Werken der Malerei, etwa in der Darstellung der Legende »Rudolf von Habsburg und der Priester«, deutlich wird. Friedrich Schillers Ballade *Der Graf von Habsburg* (1803 verfasst und 1804 erschienen), welche die entsprechende Textgrundlage darstellt, wurde besonders von Franz Pförr, Karl Ruß, Joseph Führich, Ludwig Ferdinand Schnorr und Johann Peter Krafft in Gemälden umge-

setzt sowie in vielen patriotischen Publikationen thematisiert.<sup>25</sup> Diese Legende, nach der Graf Rudolf einem Priester sein Pferd übergab, um diesem auf dem Versehgang die Überquerung eines angeschwollenen Baches zu ermöglichen, wurde zusammen mit den Darstellungen Rudolfs I. an der Leiche Ottokars von Böhmen und dem Sujet »Kaiser Maximilian in der Martinswand« am häufigsten in der österreichischen Historienmalerei verwendet und dokumentiert die Tendenz zu einer Revision der Kirchenpolitik unter Joseph II. durch ein wieder erstarktes Bündnis von Thron und Altar. War die Visualisierung dieser Legende am Beginn des Jahrhunderts eindeutig auf den entscheidenden Handlungsmoment konzentriert, wurde der figurale Handlungskern später von anderen Motiven überformt. Johann Fischbachs Gemälde *Rudolf von Habsburg und der Priester* (Wien, Niederösterreichisches Landesmuseum, Inv.-Nr. 949)<sup>26</sup> aus dem Jahr 1829 zeigt bereits nachdrücklich die Unterordnung der reduzierten Handlung unter die Darstellung der Landschaft.

Die Themen, die vor allem auf Anregungen von Joseph Hormayr von Hortenburg, Verfasser des *Oesterreichischen Plutarch* (1807-1814) und des *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* (1810-1828) zurückgingen, konzentrierten sich auf die Geschichte des Hauses Österreich; den Schwerpunkt bildete die Verherrlichung der *Pietas Austriaca*. Die solcherart propagierte »vaterländische Kunst« sollte das Selbstbewusstsein des 1804 gegründeten Österreichischen Kaisertums unterstützen. Nach einer einprägsamen Formulierung Hormayrs aus dem Jahr 1828 war die »Vaterlandsliebe durch Vaterlandskunde zu fördern«.<sup>27</sup> Die *Pietas Austriaca* bildete somit eine supranationale ideologische Klammer, die den traditionellen abendländisch-katholischen Herrschaftsanspruch des Hauses Habsburg legitimierte. Die Bedeutung, die Rudolf I. zugeschrieben wurde, ist in diesem Zusammenhang eindeutig: Im reichsrechtlichen Akt zur Inbesitznahme der »Hausmacht« wurde Rudolf I. als Ahnherr vor allem im funktionalen Sinn gesehen – als Stifter der habsburgischen Herrschaft in den Erbländern. Eine Steigerung ins Sakrale erfuhr der Rückbezug auf Rudolf in Carl Rahls Programmwurf für die *Ruhmeshalle* im Wiener Arsenal aus dem Jahr 1856: Die Darstellung der Schlacht auf dem Marchfeld wurde hier mit der Inschrift aus Jesus Sirach 44, 20-22 (!) kombiniert und der Ahnherr der Dynastie als »neuer« Stammvater Abraham vorgestellt.<sup>28</sup> Die Kontinuität der Vorstellung von der *Pietas Austriaca* – der unmittelbaren und untrennbaren Verbindung Österreichs mit dem Katholizismus – zeigt sich in unzähligen Gemälden, die in der Gestaltung fast nahtlos an die Tradition barocker Altarblätter anschließen, etwa in Leopold Kupelwiesers *Kaiser Franz im Krönungsornat vor Christus knieend* (1835) im Sterbezimmer des Kaisers in der Hofburg.<sup>29</sup> Zum Rückbezug auf Vergangenheit zum Zweck der Kontinuitätsbildung gehört schließlich auch die Beschwörung der frühen christlichen Mission.<sup>30</sup>

Eine weitere historische Konstante wurde im 19. Jahrhundert durch die Erinnerung an die Türkenbelagerungen hergestellt: Das Zweihundertjahr-Jubiläum des Entsatzes der 1683 vom Türkenheer belagerten Stadt Wien sollte Anlass sein, um in einer »Gemeinschaft« von Kaiser, Adel, Kirche und Bürgertum dieser historischen

›Sternstunde‹ Wiens, Österreichs und des christlichen Abendlandes zu gedenken. Zu diesem Zweck schuf Edmund von Hellmer ein *Türkenbefreiungsdenkmal* in St. Stephan (1883-1894).<sup>31</sup> Das von Johann Jakob Silbernagel errichtete *Liebenberg-Denkmal* vor der Universität Wien (1890) war die Antwort der Liberalen auf Anschuldigungen, die sich gegen die Bürger Wiens richteten: Konservative wie auch tschechisch-nationalistische Kreise hatten ihnen vorgeworfen, an der Verteidigung der Stadt nicht aktiv genug teilgenommen zu haben.

Die im Barock zu beobachtende Reserviertheit gegenüber profanen öffentlichen Herrscherdenkmälern lässt sich auch noch im 19. Jahrhundert nachweisen. Diese ›Denkmalslethargie‹<sup>32</sup> wurde erst mit den von Bürgern geförderten Künstlerdenkmälern und den militärischen Denkmälern in Wien in der zweiten Jahrhunderthälfte (Erzherzoge Karl und Albrecht, Prinz Eugen, militärische Führer wie Tegetthoff, Schwarzenberg und Radetzky) überwunden.<sup>33</sup> Es bedurfte eines kräftigen Säkularisierungsschubes, um sowohl Herrscher als auch nichtfürstliche Heroen zu Denkmalsehren zu bringen. Vor dem Tod Kaiser Franz I. hatte die Dynastie auf jede Form öffentlicher Propaganda durch die Kunst verzichtet.

Die *Franzensburg* in Laxenburg (von 1798-1836 in mehreren Etappen errichtet) ist ein dynastisch orientiertes Denkmal des Kaisertums Österreich (vgl. die Gemäldereihen im Thron- und Lothringersaal), ein Denkmal, das die Suche nach den *Ursprüngen* sowie die *Kontinuität* der Dynastie und damit deren Legitimität nachdrücklich unterstreicht. Die *Franzensburg* ist eine private Schöpfung im Rahmen eines herrscherlichen Refugiums. Ausgewählte Ausstattungsstücke aus anderen Denkmälern und eine feinsinnig konzipierte Bildprogrammatische feierten hier Ursprung und Kontinuität der Dynastie. Einrichtungsgegenstände und Bilder wurden als verehrungswürdige ›Reliquien‹ in einen neuen Zusammenhang gestellt: Reste der berühmten Klosterneuburger *Capella speciosa*, Holzdecken und Ausstattungen aus den Klöstern Säusenstein, Waldhausen, Melk, Kremsmünster, Zwettl, Klosterneuburg, Heiligenkreuz, Schlierbach und Wilhering. Auch die Standbilder der habsburgischen Herrscher im *Habsburgersaal* der *Franzensburg* (von Peter und Paul Strudel, um 1700) weisen in programmatischer Weise auf die Barockzeit zurück, da bereits für die Ausstattung des Ovalsaals der Wiener *Hofbibliothek* der Zyklus von Strudels Marmorstatuen mit Vertretern der habsburgischen Dynastie vorgesehen war. Neben der Strategie, das würdige Alte im Neuen zu integrieren und dieses darüber zu legitimieren, spielten auch *museale* Konzepte und die Idee der Denkmalerhaltung eine Rolle. Es entstanden Ritter- und Thronsäle, Rüstkammern, Gerichtsstuben und Turmzimmer, die ebenso wie der Turnierplatz im Park keinen praktischen Zweck hatten, sondern als historisch-topographisches ›Erinnerungsbuch‹ dienten, das neben der Funktion der Identitätsstiftung auch Atmosphäre und Ambiente einer versunkenen Epoche vermittelte. In anderer Form lebte diese Idee etwa in der romantischen Ritterschaft zur Blauen Erde auf Burg Seebenstein wieder auf.

Über die Beweggründe der Zeitgenossen, die zur Errichtung, Widmung und Umwidmung von Denkmälern führten, geben die an den Objekten angebrachten Inschriften, die bei den Enthüllungsfeiern gehaltenen Ansprachen und die in Tageszeitungen publizierten Berichte sowie das Zeremoniell der Feiern und die Liste der anwesenden Gäste Auskunft. Zum Motiv, das zur Konzeption eines Werkes führte, konnten im Lauf der Zeit andere treten, womit sich der ursprüngliche Zweck zuweilen veränderte.

Die Umstände der Enthüllung des vom Stadterweiterungsfonds finanzierten Wiener *Maria-Theresien-Denkmal*s Caspar von Zumbuschs im Jahr 1888 können diesen Umgang mit Geschichte gut veranschaulichen: Am Vorabend der Enthüllungsfeier kam es zu Manifestationen der Anhänger des deutschnational-antisemitisch gesinnten Georg von Schönerer. Kronprinz Rudolf geriet in diese Demonstration und musste sich unter Gesängen der Anhänger Schönerers wie *Wacht am Rhein* den Weg in die Hofburg bahnen.<sup>34</sup>

Den Umgang mit Geschichte verdeutlichen neben Denkmalsenthüllungen auch die ephemeren Inszenierungen: Der »österreichisch-habsburgischen Geschichte wurde zur Feier der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares im Jahr 1879 mit sechs »Lebenden Bildern« gedacht, die der Direktor des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, Alfred Ritter von Arneth, vorgeschlagen hatte: »Kaiser Rudolf I. belehnt seine Söhne (1282)«, »Herzog Albrecht II. erlässt eine Hausordnung (1355)«, »Maximilian I. begegnet Maria von Burgund (1477)«, »Karl V. überlässt seinem Bruder die österreichischen Länder (1521)«, »Herzog Karl von Lothringen überbringt Kaiser Leopold I. die Nachricht von der Eroberung Ofens (1686)« und »Kaiserin Maria Theresia begrüßt die Braut ihres Sohnes Joseph, die Infantin Isabella von Parma (1760)«. Vor nur 23 Zuschauern, ausschließlich Mitglieder des Kaiserhauses, wurden diese »Lebenden Bilder« (*tableaux vivants*) vorgeführt.<sup>35</sup> Die Erinnerung an die Vergangenheit des Hauses Österreich wurde zuerst inszeniert, dann in einer Publikation festgehalten und überliefert. *Tableaux vivants* dieser Art waren keine österreichischen Einzelfälle, sondern bildeten im Europa des 19. Jahrhunderts eine Form der politischen Propaganda. Als im Mai 1871 die Soldaten in das Großherzogtum Baden zurückkehrten, wurde das Volksschauspiel »Kaiser Rotbart« von Otto Devrient inszeniert, das die gegen Frankreich gerichtete Rückschau mit dem »Lebenden Bild« »Rudolf von Habsburg, den Landfrieden herstellend« einleitete.<sup>36</sup>

Inszenierungen und Denkmäler entstanden nicht nur aus einer bestimmten Tradition, sie besaßen auch eine definitive zeitgenössische Funktion und sie konnten Jahre und Jahrzehnte nach ihrer Errichtung umkodiert werden und damit aufs Neue für den politischen Kampf um Bedeutungen genützt werden. Am Wiener *Josephsdenkmal* wird dies anschaulich. Die Enthüllung des dem antiken Monument Marc Aurels nachempfundenen Meisterwerkes Franz Anton Zauners (1795-1807) war mit großem Pomp am 24. November 1807 erfolgt. Nach Hormayrs Meinung

sollte hier allerdings die Geschichtsmächtigkeit der römischen Antike hinter der Betonung des national-österreichischen Regenten zurücktreten: »(...) – nicht Cäsar war er, nicht Alexander, nicht Trajan und nicht Mark Aurel; er ist Österreichs Joseph (...)«.<sup>37</sup> Die Widmungsinschrift (*FRANCISCVS / ROM . ET . AVST . IMP . / EX . FRATRE . NEPOS / ALTERI . PARENTI / POSVIT . / MDCCCVI.*) war ohnehin bereits anachronistisch geworden: Kaiser Franz II. (I.) erscheint darin sowohl als Kaiser von Österreich – diese Würde war als Antwort auf Napoleons Selbsterhebung zum Kaiser der Franzosen 1804 geschaffen worden – wie auch als Kaiser des Heiligen Römischen Reiches, das durch das Auflösungsdekret von Kaiser Franz 1806 erloschen war. Aber auch die Aufhebung der Zensur wurde an diesem Denkmal gefeiert, da Joseph II. im Jahr 1781 die »Erweiterte Preßfreiheit« gewährt hatte. Bei der Verkündung der Pressefreiheit am 14. März 1848 wurde das Denkmal mit schwarz-rot-goldenen Fahnen dekoriert.<sup>38</sup> Wenige Monate später, am Tag der Beschießung Wiens durch die Truppen des Fürsten Windischgrätz (31. Oktober 1848), wurde das Josephsdenkmal neuerlich mit einer schwarz-rot-goldenen Fahne geschmückt.

Häufig bestimmte die Topographie die Errichtung und Gestaltung von Denkmälern. Wo Napoleon nach seinem Sieg über Österreich und Wien die alten Stadtbefestigungen hatte niederreißen lassen, erhob sich Jahrzehnte später das *Burgtor* Pietro Nobiles (1821-1824) als ein bewusst an dieser Stelle platzierter Festungsbau, unmissverständliche Demonstration militärischer Macht. Die Inschriften sind programmatisch: *IUSTITIA REGNORUM FUNDAMENTUM* bzw. *LAURUM MILITIBUS LAURO DIGNIS* (letztere an der Innenseite als Bezugnahme auf die Völkerschlacht von Leipzig erst 1916 angebracht). In ähnlicher Weise sollte der unweit gelegene *Theseustempel* Pietro Nobiles (1820-1823) mit der ehemals die Taten Napoleons verherrlichenden Skulptur *Theseus im Kampf mit dem Kentaurenkönig Eurythion* (1804) mit Funden aus der Römerzeit in krypta-ähnlichen Räumen nun in bewusster Umcodierung die Niederringung Napoleons feiern.

## Zentrum und Peripherie

Die historische Konstellation der Habsburgermonarchie im 19. Jahrhundert als komplexe Einheit in der Vielfalt provoziert die Frage nach dem Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen und nach der Relation von Zentrum und Peripherie.<sup>39</sup> Die Schaffung einer gemeinsamen Verwaltungssprache unter Joseph II. oder die Propagierung der Gesamtstaatsidee durch Joseph von Hormayr oder Franz Sartori zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollten das Zentrum stärken. Die sprachliche, historische und regionale Vielfalt – besonders Böhmens und Ungarns – erforderte hingegen eine Pluralität von Strategien in der Identitätssuche (besonders nach der Revolution von 1848; in Ungarn deutlich sichtbar im *Millenniumsdenkmal* in Budapest, 1895, Einweihung 1929). Dadurch wurde der Prozess der Konsolidierung eines einheitli-

chen national-österreichischen Bewusstseins erschwert.

Dies führt uns zur kunstgeographischen Frage, welche Bedeutung die Relation von Zentrum und Peripherie im 19. Jahrhundert im Prozess der österreichischen Identitätsstiftung hatte. Die Monumente des nationalen Gedächtnisses konzentrierten sich offensichtlich im politischen und finanziellen Zentrum Wien. An der Peripherie fiel die symbolische Präsentation des Reiches und der Dynastie wesentlich bescheidener aus. Die Visualisierung regional-nationaler Mythen aus den Partialgeschichten Böhmens, Ungarns, Kroatiens etc. musste letztlich jene Kräfte stärken, die das Reich in Frage stellten. Die unterschiedlichen Länder-Identitäten spiegeln sich in zahlreichen Kunstwerken, etwa in den Gemälden Franz von Defreggers (1835-1921) zum Tiroler Befreiungskampf von 1809. Die Landschaftsbilder Friedrich Gauermands<sup>40</sup> sind keine topographisch genauen Gesamtansichten, sondern effektvolle Kombinationen regionaler Motive (etwa Salzburger und oberösterreichische Landschaften aus den 1830er bis 1850er Jahren). Gauermand »komponierte« seine Landschaftsbilder im wahrsten Sinn des Wortes, indem er Naturstudien aus verschiedenen Orten zusammenstellte.

Im frühen 19. Jahrhundert begann Erzherzog Johann von Österreich, die Steiermark systematisch und nach mehreren Gesichtspunkten in Bildern zu erfassen. Eine Anzahl von so genannten »Kammermalern« war dazu ausersehen, diesen Plan zu verwirklichen, was dann im Lauf von mehr als drei Jahrzehnten geschah. Im Jahr 1811 erteilte Erzherzog Johann Jakob Gauermand den Auftrag, die Steiermark zu bereisen und eine »Bestandsaufnahme« von Landschaft und Volk anzufertigen (*Prospecte steyrischer Landschaften*). Nicht nur die Landschaft wurde topographisch »abgebildet«, die Maler setzten sich in ihren miniaturhaft-detailgetreuen Arbeiten auch mit regionalen Identitäten, Arbeitswelten, Festen, Landleben, Bräuchen, Trachten u. a. auseinander: So schuf Karl Ruß ab 1810 Blätter, auf denen Bauern als Einzelfiguren jeweils in der Tracht ihrer Heimat dargestellt sind. Erzherzog Johann konzipierte sein ambitioniertes Programm in innovativer Weise als »Teil einer wissenschaftlich orientierten Erfassung des Landes«.<sup>41</sup>

## Beschwörung oder Repräsentation

Das Monument, jeweils Ausdruck einer bestimmten Selbstreflexion der Gesellschaft, leistet bewusste Überlieferungsarbeit und beansprucht einen prominenten Platz im öffentlichen Raum. Zentral scheint in diesem Zusammenhang die Frage, ob das jeweilige Werk eine Nationalidee beschwört, oder ob es einen bereits manifesten nationalen Geist anschaulich repräsentiert. Der *Austriabrunnen* (1846) Ludwig Michael Schwanthalers auf der Freyung in Wien zählt eher zum ersten Typ: Er beschwört mehr die Einheit der Monarchie und die österreichisch-patriotische Idee als diese machtvoll darzustellen: Die *Austria* integriert hier als bekrönende Brunnenfigur die verschiedenen Nationen und Völker der Monarchie, wobei die Darstel-

lung der großen Flüsse der damaligen Monarchie (Elbe, Weichsel, Donau und Po) deutlich auf die barocke Kunsttradition Wiens (*Providentia-Brunnen* Georg Raphael Donners auf dem Mehlmarkt, 1737-1739) Bezug nimmt. Die Verwendung der Ikonographie der *Austria* ist zugleich ein Gradmesser für die nationale Integrationsfähigkeit: In den 1880er Jahren musste der Versuch, die Statue der *Austria* vor dem Parlament aufzustellen, aufgegeben werden, da die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder nicht mehr durch ein einziges Staatssymbol darstellbar waren. Die politische Situation fand somit einen Reflex in der bildenden Kunst.

Auf der anderen Seite ließ sich aber auch das »Heil der Völker« in ihrer einträchtigen Liebe zur kaiserlichen Majestät propagieren. An dem im Jahr 1916 fertiggestellten neuen Trakt der Wiener Hofburg steht auf der Tafel im Attikageschoß der hinteren Fassade (Richtung Burggarten) die entsprechende Konkordienformel (*HIS . AEDIBVS / ADHAERET . CONCORS / POPVLORVM . AMOR*),<sup>42</sup> kombiniert mit dem Doppeladler und der Rudolfinischen Hauskrone, gleichsam als das die Liebe der Völker zu ihrem Herrscher ausdrückende Pendant zum *Kaiser Franz-Denkmal* von Pompeo Marchesi (1783-1858) im Inneren Burghof in Wien (enthüllt 1846), das mit der dem Testament Franz I. entnommenen Inschrift *AMOREM MEUM POPULIS MEIS* die herrscherliche *caritas* gegenüber den Völkern preist.

Brisante politische Verhältnisse konnten naturgemäß nur geringen Niederschlag in öffentlichen Ereignissen und Inszenierungen mit großer Außenwirkung finden, etwa bei historischen Festzügen. Vielmehr wurde zur Verschleierung aktueller krisenhafter Situationen, etwa beim *Kaiserhuldigungsfestzug* des Jahres 1908, die dynastische Verkleidung der Realität als Instrument benützt: Geschichte diente hier augenscheinlich zur »Verkleidung der Gegenwart«.<sup>43</sup>

## Monumente im sakral-profanen Grenzbereich

Bereits unter Maria Theresia entstand die Idee, im Oberen Belvedere eine Art Ruhmeshalle ihres Hauses zu errichten, in der Ereignisse der Familiengeschichte für die Zukunft festgehalten werden sollten. Der Bruder von Franz I., Erzherzog Karl, ab 1801 Präsident des Hofkriegsrates und seit 1806 österreichischer Kriegsminister, ließ die Wände seines Arbeitszimmers mit Papiertapeten von Heinrich Füger dekorieren. Das Motto: »Die Kunst verewigt die Taten des Kaiserhauses, die Heldenmuse steht ihr bei.«

Die Wiener Votivkirche, von Rudolf Eitelberger und Moritz Thausing nach dem Vorbild der *Westminster Abtei* in London und des *Pantheon* in Paris als österreichische Ruhmeshalle konzipiert, wurde von 1856 bis 1879 erbaut und besitzt als Gedenkmonument den Charakter einer Denkmalskirche.<sup>44</sup> Zunächst war die Kirche als Garnisons- und Universitätskirche bestimmt. Sie ist darüber hinaus aber als eine Art geistliches »Reichsheiligtum«<sup>45</sup> zu verstehen, da nach der Vorstellung der Erbauer die Denkmäler der großen Toten die Jugend zu neuen Taten begeistern soll-

ten. Das Skulpturenprogramm am Hauptportal zeigt zudem eine umfangreiche Auswahl österreichisch-ungarischer Landespatrone; in der Ikonographie der Kapellenfenster des Langhauses sind die den Bau finanziell unterstützenden Kronländer der Monarchie symbolisiert.

Ein weiteres wichtiges Denkmal im sakral-profanen Grenzbereich bietet der Linzer *Maria Empfängnis-Dom* (1862-1924). Sein Zyklus der Glasfenster im Lang- und Querhaus wurde von der Tiroler Glasmalerei-Anstalt Albert Neuhauser in Innsbruck von 1913 bis 1916 ausgeführt. Das Programm wurde in einem Aufruf von Bischof Rudolf Hittmair im Jahr 1910 bekannt gegeben: »Die Fenstergemälde sollen unsere Heimat schauen lassen, Land und Leute, wie sie sind, vielleicht auch die Geschichte unseres Landes. Es können die schön gelegenen marianischen Orte (...) und damit die reizenden Landschaften unseres Oberösterreichs zur Darstellung kommen. Es sollen dabei auch die Oberöreicher selbst, die Männer und Frauen, die den Dom erbauten, sein Entstehen miterlebten, dargestellt werden (...)«. <sup>46</sup> Nach diesem Konzept kamen in wechselnder Folge die Baugeschichte des Domes, Wallfahrten, Stätten der Marienverehrung in Oberösterreich und den Nachbarländern, Kirchen, Klöster und Stifte in Oberösterreich und religiöses Leben in insgesamt 44 Fenstern zur Darstellung; davon sind heute zwei ganz, eines teilweise zerstört. Dieser Zyklus von Glasmalereien im Linzer Dom präsentiert ein überaus interessantes landesgeschichtliches Konzept, das vor dem Hintergrund der Marienverehrung ausgebreitet wird. Topographie, Landeskunde sowie »marianisches Oberösterreich« als Element einer spezifisch katholischen Identitätsstiftung werden hier scheinbar bruchlos vereinigt.

Die Wiener *Votivkirche* und der Linzer *Maria Empfängnis-Dom* blieben nicht ohne Nachahmungen. Nach einem Konzept Richard von Kraliks wurde im Jahr 1904 das Projekt einer österreichischen »Ruhmeshalle« auf dem Leopoldsberg als eine Kombination von Walhalla, Wartburg und Klosterbau entworfen. Ideen dieser Art waren nicht selten. So entwarf Carl von Hasenauer ein Denkmal zum Gedenken an die Ereignisse von 1848 in Form eines Altares mit Ciborium (»Grabmonument der Märzgefallenen«; Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 63.351), das jedoch als zu »klerikal« abgelehnt wurde. <sup>47</sup>

## Die Adressaten

Die Werke, die gleichermaßen als Ausdruck und Mittel österreichischer Identitätsstiftungen im 19. Jahrhundert angesehen werden können, haben zumeist eine lange Geschichte und weisen heute häufig einen veränderten Zustand auf. Aber nicht nur die Werke selbst, auch ihre Betrachter verändern sich. Gerade das Verhältnis des Betrachters zum Werk aber ist es, das die Bedeutung des einzelnen Denkmals wesentlich mit bestimmt. Das *Waffenmuseum im Arsenal* (heute *Heeresgeschichtliches Museum*) etwa setzte dem vom Neoabsolutismus geprägten Staat ein national-mo-

narchisches Denkmal, das sich sowohl an die »Gewinner« wie an die »Verlierer« der Revolution von 1848 wandte. Carl von Blaas arbeitete nach langen Diskussionen daran, ein von Historikern verfasstes, die Ansprüche der Militärs befriedigendes und im Jahre 1861 durch den Kaiser genehmigtes Programm malerisch umzusetzen. (Ähnlich wie auch das Wiener Maria Theresia-Denkmal Zumbuschs auf einer historiographischen Grundlage, nämlich der monumentalen zehnbändigen Biographie der Kaiserin von Alfred Ritter von Arneth beruht.) Das *Waffenmuseum im Arsenal* zielte mit seinem Programm auf die ›Versöhnung‹ der durch die Revolution gespaltenen Teile seines potenziellen Publikums, es wollte symbolischer Ort nationaler Identität und Integration sein. Die historischen »Thaten der Armee«, ihre Leistungen für die Erhaltung des Vielvölkerstaates, sollten hier in Malerei und Plastik verherrlicht werden. Diese »Einheit Österreichs in seiner Armee« wurde von Franz Anton Thun im zweiten Gutachten zum Programm von Carl Rahl (März 1857) dezidiert zum Programm erhoben.<sup>48</sup>

In ähnlicher Weise waren auch das *Prinz Eugen-Denkmal* (enthüllt 1865) und das *Erzherzog Karl-Denkmal* (enthüllt 1860) nach der Niederschlagung der Revolution dazu bestimmt, neoabsolutistisches Gedankengut zum Ausdruck zu bringen: Anton Dominik Fernkorns *Erzherzog Karl-Denkmal* knüpft an die zeitgenössische Darstellung Johann Peter Kraffts aus dem Jahr 1812 (*Erzherzog Karl mit der Fahne des Regiments Zach in der Schlacht bei Aspern*; Wien, Heeresgeschichtliches Museum, Inv.-Nr. BI. 19.182) an. Kartons von Leopold Kupelwieser für die Ausstattung des Statthaltereigebäudes (1847) in der Wiener Herrengasse dürften Krafft beeinflusst haben. Ein Ereignis – Erzherzog Karls Teilnahme an der Schlacht von Aspern – sollte im gleichen ikonographischen Typus (Erzherzog Karl mit der Fahne in der Hand, der im Vorstürmen innehält und sich zurückwendet) in unterschiedlichen Gattungen und jeweils als einprägsame, weil profilansichtige Bildformel umgesetzt in das nationale Gedächtnis ›eingraviert‹ werden.

Dem Programm zur Gestaltung des Heldenplatzes lag ursprünglich die topographische Idee zugrunde, Österreichs bedeutendste Feldherren im Osten (gegen die Türken) und im Westen (gegen die Franzosen) zu ehren, sozusagen die außenpolitischen Zielsetzungen Österreichs ab dem 17. Jahrhundert in Denkmälern zu personalisieren. Die Enthüllung beider Werke stand bereits im Zeichen des italienischen Krieges bzw. des kommenden entscheidenden Waffenganges mit Deutschland. Zynische Zeitgenossen bemerkten, dass Österreich im Umfeld der Aufstellung seiner großen Denkmäler jedes Mal eine militärische Niederlage erleide (Schlachten von Solferino und Königgrätz).

Der Herrscher als Identifikationsfigur

Kennzeichnend für die auf den Staat und seine Herrscher bezogene Ikonographie der Kunst im 19. Jahrhundert ist, dass die *Personalisierung* die Vermittlung der je-

weiligen Botschaft erleichtern soll und daher über den ›abstrakten‹ Staatsbegriff dominiert. Dynastische Herrscherbilder verkörpern in allen Medien Wunscherfüllungen (»der Kaiser, der niemals stirbt«) und sind gleichsam Projektionsflächen kollektiver Sehnsüchte, was letztlich zur Entpolitisierung und Enthistorisierung der Herrscher führt. Kaiser Franz I. wird als personifizierter sozialer Körper in Friedrich von Amerlings im Jahr 1832 entstandenem, offiziellen und den Verlust an selbstverständlicher Sicherheit im Herrscheramt unübersehbar zum Ausdruck bringenden Porträt *Kaiser Franz I. von Österreich (1768-1835) im Österreichischen Kaiserornat* (Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv.-Nr. 8618) den Untertanen nicht einfach vor-gestellt, sondern ist Inbegriff dessen, was sie selbst sind, gleichsam die Projektionsfläche für jenes ›Bild‹, das sich die Untertanen vom Gemeinwesen machen, dem sie als Glieder zugehören.

Auffallend ist das reservierte Verhältnis zu Denkmälern von Herrscherpersönlichkeiten. Während für Kaiser Wilhelm II. oder den Reichskanzler Bismarck zahllose Monumente errichtet wurden, trifft dies auf Kaiser Franz Joseph I. nicht zu und lässt die Schwierigkeiten der Habsburger im 19. Jahrhundert mit der bildlichen Umsetzung ihres herrscherlichen Selbstbewusstseins erahnen.<sup>49</sup> Besonders größere Denkmalprojekte blieben unausgeführt, was zeigt, dass der Herrscher nicht immer im Zentrum der Darstellungen stand, sondern eher als »Symbol der kollektiven Identität und Garant der Pluralität«<sup>50</sup> erschien. Obwohl die »Denkmalslethargie« in Österreich auf die Abneigung von Franz Joseph gegenüber Denkmälern für seine Person zurückgeführt werden kann, dürfte ein tieferer Grund doch in der Forcierung der dynastischen Retrospektive im öffentlichen Denkmalskult liegen, die eine rückwärtsgewandte Verklärung der vergangenen Glorie des »Reiches« – besonders in der Gestalt Maria Theresias – der symbolischen Demonstration zeitgenössischer Macht vorzog. In der Gestalt der politischen *Magna Mater Austriae* bzw. »Mutter der Nation«<sup>51</sup> fand die zeitgenössische Machtentfaltung ihr Substitut, um so mehr als die Ausformung eines nationalstaatlichen Gedankens, der über die erbländischen Belange und die übernationale Kaiseridee hinausgeht, in der Regentschaft Maria Theresias einsetzte, somit ein Abstraktum in ihrer Person Gestalt angenommen hatte. Typischerweise erfolgte die Bezugnahme auf Maria Theresia mit dem ganzen Apparat an barocker Robe und Dekoration. Die retrospektiv orientierten Denkmäler der österreichischen »Mutter der Nation«, die in ganz Österreich zu finden sind, gehen weit über die Person der Gefeierten hinaus und werden – wie im Fall des Wiener Maria Theresien-Monuments – in gesamthafter Weise zu Denkmälern der österreichisch-ungarischen Monarchie.

Das Herrscherbild im Gemälde ist kein Abbild des Dargestellten. In der frühneuzeitlichen Vorstellung wurde der Herrscher als im Bild selbst anwesend gedacht. Die Ikonographie Kaiser Franz Josephs I. im 19. Jahrhundert zeigt, dass im Verhältnis zum Herrscherbild des Barock und in Fortführung der Tendenzen in der Ikonographie Franz' I.<sup>52</sup> eine Mehrzahl von verschiedenen Herrscher-Bild-Typen entstand, welche die Identifikation der Bevölkerung mit dem Monarchen ermöglichen

sollten: Repräsentationsbilder, Tugendhistorien, Genre- und Familienbilder, Sitzungsporträts, Porträts in »bürgerlichem« Kostüm, Bilder bei der Jagd und beim Kaffeetisch, Darstellungen von Audienzen, Ausritten und Ausfahrten. Damit erweiterte sich der suggerierte (zugelassene, inszenierte) ›Einblick‹ in das private Leben des Monarchen.<sup>53</sup>

Wie kaum ein anderes Sujet begleitete das Familienbild die bürgerliche Emanzipation. Zudem war die Familie im 19. Jahrhundert ein »wesentliches staatstragendes Element«.<sup>54</sup> Verschiedene Gruppenbilder von Mitgliedern der kaiserlichen Familie zeigen, dass sich der Hof – unter Einkalkulierung von propagandistischen Effekten – bis zu einem gewissen Grad bürgerlich gab. Ein anschauliches Beispiel ist Ludwig Fertbauers *Familienbild des Kaiserhauses um den Herzog von Reichstadt* (Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, 1826),<sup>55</sup> in dem die Figuren in keiner Beziehung zueinander stehen, sondern gebannt aus dem Bild herausblicken. Hier dominiert der privat-familiäre und menschliche Aspekt des Landesvaters im überschaubaren (!), weil kastenartigen Raum einer Gartenlaube. Kaiser Franz I. agierte nicht nur als Vater der Völkerfamilie der Monarchie, sondern auch als Vater ›seiner‹ eigenen kaiserlichen Familie und ist somit Symbol eines ausgeprägt patriarchalischen Staatssystems.

In der enormen Vielgestaltigkeit der ikonographischen Typen einerseits und der scheinbaren Zeitlosigkeit der Herrschaft andererseits lagen Identifikationspotenziale, die auch genutzt wurden. Die drei äußerst innovativen Wandbilder (enkaustische Wachsmalereien) Johann Peter Kraffts im Audienzsaal der Wiener Hofburg (1828-1832) zeichnen sich dadurch aus, dass durch die Darstellung verschiedener Bevölkerungsschichten in ihrer Loyalität zum Herrscher die Legitimität des Regenten sowie die Verbindung zwischen Volk und Herrscher unterstrichen wurde. Franz I. sollte in seiner Funktion als dynastische Integrationsfigur bzw. ideeller Konvergenzpunkt gemeinsamer Staatlichkeit gezeigt werden, wie er die Zuneigung des Volkes gewinnt. Diesem Ziel folgen drei Darstellungen des Zyklus, indem der Volksmasse, die den Blick des Betrachters auf den Kaiser lenkt, die Hauptrolle zugeordnet wird. Der Gebrauch der durch die Tradition nobilitierten ikonographischen Typen von Einzug (*Adventus*) und Ausfahrt (*Profectio*) verklammert dabei zusätzlich die Beziehung zwischen Regent und Volk.<sup>56</sup> *Adventus* und *Profectio* des Herrschers sind bereits am Wiener *Josephsdenkmal* nachweisbar (zwei Medaillons an den Eckpylonen der Kettenabspernung) und wurden noch in der Skulpturenausstattung der von 1889 bis 1893 von Ferdinand Kirschner erbauten Rotunde im *Michaelertrakt der Wiener Hofburg*<sup>57</sup> aufgegriffen.

Der Typus des in einem Interieur *arbeitenden* Monarchen, der ab dem frühen 19. Jahrhundert (Napoleon I.) bildwürdig wurde, sollte die Tätigkeit des Herrschers zum Wohl seines Volkes verdeutlichen. Im Zentrum stehen hier die Gemälde und Aquarelle, die Kaiser Franz II. (I.) an seinem Schreibtisch im Arbeitszimmer des Schweizertraktes der Hofburg zeigen.<sup>58</sup> In fast identer Weise wurde später auch Franz Joseph I. als am Schreibtisch arbeitender Herrscher dargestellt.<sup>59</sup>

Neue Medien spielten eine zunehmend große Rolle. Als herausragende Beispiele seien hier neben Erinnerungs- und Reportageblättern sowie Illustrationsgraphiken das 1847 von Eduard Duller herausgegebene Prachtwerk *Erzherzog Carl von Österreich* oder die *Vaterländische Bilderchronik* (1846) sowie die *Vaterländischen Immortellen aus dem Gebiete der österreichischen Geschichte* (1838) von Anton Ziegler genannt. Prominente Bildmotive – so etwa Johann Peter Kraffts *Abschied des Landwehrmanns* (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 1813, Inv.-Nr. 2242)<sup>60</sup> – wurden in der Druckgraphik in großer Stückzahl verbreitet sowie (nach 1819) in einem Glasfenster des »Brandhofes« des Erzherzog Johann von Österreich rezipiert.<sup>61</sup>

Die Mythisierung des Herrschers in der Kunst hängt mit der Vorstellung von der Allgegenwart des Regenten zusammen. Staat und Regent wurden in dieser Perspektive zusammengesehen. Allgegenwart wieder erreichte man durch die Omnipräsenz kaiserlicher Porträts in allen Kronländern, wobei die gleichen ikonographischen Typen verwendet wurden. So benützte Pompeo Marchesi beim *Denkmal Kaiser Franz' I. auf dem Grazer Freiheitsplatz* (Enthüllung 1841) im wesentlichen den gleichen Typus der Standfigur wie bei seinem *Denkmal Kaiser Franz' im Inneren Burg-hof in Wien* (Enthüllung 1846). Der Kaiser, »den es schon immer gegeben hatte«, war der Staat, und in seinem Bild, das auf einer historischen und dynastischen Kontinuität aufbaute, lebte der habsburgische Mythos in fast unveränderter Weise fort. Der Mythos vom »guten Kaiser Franz« (Franz II. [I.]) wurde bereits zu Lebzeiten des Monarchen von seiner Frau Carolina Augusta nachhaltig gefördert. Noch Kaiser Franz Joseph I., der »Archetyp monarchischer Majestät«,<sup>62</sup> bezeichnete sich an seinem Lebensabend in dem oft zitierten Gespräch mit Theodore Roosevelt als »letzter Monarch der alten Schule«.<sup>63</sup>

## Weltausstellungen

Der Rückgriff auf die eigene Geschichte war auch immer dort gefordert, wo der Anlass das Konkurrenz- und Selbstdarstellungsdenken herausforderte, wie auf den Weltausstellungen.<sup>64</sup> So wurde die Teilnahme Österreich-Ungarns an der Pariser Weltausstellung von 1900 als Prestigefall par excellence betrachtet: Man erachtete es für notwendig, »dass der Gesamtstaat Österreich auf der Pariser Weltausstellung nicht fehle, dass seine Industrie, seine Kunst und Bodenproduktion (sic!) daselbst würdig vertreten sei«.<sup>65</sup> Die Schau sollte den politischen Rang Österreichs in der Großmachtpolitik anschaulich beweisen. Dazu wurden die zwei geeignetsten Identifikationsmodelle herangezogen, die damals zur Verfügung standen: die Barockarchitektur, die in einer Mischform als stilistisch komprimierter »Extrakt« im österreichischen »Reichs- oder Repräsentationshaus« (errichtet von Ludwig Baumann) vorgeführt wurde, zum anderen die Propagierung der historischen Bedeutung von Rudolf I. von Habsburg, die in der zu diesem Anlass ausgestellten Reiterstatue des

Herrschers (Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, geschaffen von Wilhelm Seib im Jahr 1899) Ausdruck erhielt.<sup>66</sup>

## Historische Festzüge

Anlässlich der Silbernen Hochzeit des Kaiserpaares Franz Joseph I. und Elisabeth am 27. April 1879 veranstaltete die Stadt Wien einen großen Festzug, dessen künstlerische Planung und Gestaltung dem Maler Hans Makart anvertraut wurde. Makart (1840-1884) entwarf einen Festzug im Stil und in den Kostümen der deutschen Renaissance, an dem 14.000 Personen in historischen Kostümen, hunderte Pferde und 27 dekorierte Festwagen teilnahmen.<sup>67</sup> In diesem Fall wurde nicht ein konkretes historisches Ereignis, sondern eine Allegorie inszeniert. Der Makart-Festzug vom 27. April 1879 kann als ein prominentes Beispiel bürgerlicher Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten: Die Inszenierung bezog sich auf die glanzvolle Zeit der deutschen Renaissance. Die »bürgerlichen Glanzzeiten« des 16. und 19. Jahrhunderts wurden in Verbindung gebracht. Das Bürgertum legitimierte sich durch die Demonstration seiner Errungenschaften in Industrie und Technik. Es eignete sich eine neue Identität an, indem es sich entsprechend seinem politischen und sozialen Programm in eklektischer Weise mit einer vergangenen sozialen Gruppe, den Bürgern der Renaissance-Städte, identifizierte, ohne mit diesen noch in einem unmittelbaren Nexus zu stehen.<sup>68</sup>

Der Wiener »Huldigungsfestzug« vom 12. Juni 1908 hingegen folgte einem grundlegend anderen Konzept. In diesem Jahr interessierten nicht die Leistungen des Bürgertums, sondern die Geschichte des »Hauses Österreich«. Es ging um die Darstellung und Legitimation eines »Staatsvolkes«, das aus vielen gleichberechtigten Einzelvölkern bestand. 13 Künstler entwarfen unter der Oberleitung des Gründers des »Hagenbundes«, Heinrich Lefler, in 19 Gruppen die Vergangenheit der Habsburgerdynastie in folgenden historischen Höhepunkten: Rudolf I., Albrecht I., Rudolf IV., Friedrich III., die Doppelhochzeit der Enkel Kaiser Maximilians I. (1515), die erste Belagerung Wiens durch die Türken (1529), Heereszug aus dem Ende des 16. Jahrhunderts (Lazarus von Schwendi, Maximilian II.), der Sieg der Kaiserlichen in der Schlacht von Nördlingen im Dreißigjährigen Krieg (1643), die zweite Türkenbelagerung Wiens (1683), Prinz Eugen und seine Truppen, historische Momente aus dem Leben der Kaiserin Maria Theresia, Feldherrn und Truppen aus der Zeit des Siebenjährigen Krieges, die Zeit Kaiser Josephs II., der Krieg gegen die französische Republik unter Kaiser Franz II. (I.), Prinz Eugen – Erzherzog Karl – Feldmarschall Radetzky, der Tiroler Landsturm (1809), der Praterkorso aus der Zeit des Wiener Kongresses, das Straßenleben aus der Zeit des Vormärz und Feldmarschall Radetzky (Armee von 1848). Die »Echtheit« des Dargestellten resultierte aus dem genauen Studium der historischen Requisiten, etwa der Kutschen. Damit hatte der Festzug von 1908 im Vergleich zu jenem von 1879 eine andere Aufgabe und Funk-

tion: Statt der vorwiegend künstlerischen Idee der Gemeinde Wien von 1879, den ständischen Anspruch des städtischen Bürgertums zu verherrlichen, fand 1908 eine politische Demonstration des Kaiserhauses in künstlerischer Ausführung statt.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag versteht sich als Problemstudie zu meinem dreijährigen Forschungsprojekt »Österreichs Identitäten im 19. Jahrhundert im Spiegel der bildenden Kunst« (seit September 2002). Dieses wird von APART (AUSTRIAN PROGRAMME FOR ADVANCED RESEARCH AND TECHNOLOGY) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien gefördert.
- <sup>2</sup> Friedrich Heer, *Der Kampf um die österreichische Identität*, 2. Auflage, Wien, Köln u. Weimar 1996.
- <sup>3</sup> Ernst Bruckmüller, Österreichbegriff und Österreichbewußtsein in der franzisko-josephinischen Epoche, in: Richard G. Plaschka, Gerald Stourzh u. Jan Paul Niederkorn, Hg., *Was heißt Österreich? – Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Archiv für österreichische Geschichte 136, Wien 1995, 255-288; ders., *Nation Österreich. Kulturelles Bewußtsein und gesellschaftlich-politische Prozesse, Studien zu Politik und Verwaltung* 4, 2. Auflage, Wien, Köln u. Graz 1996.
- <sup>4</sup> Moritz Csáky, Historische Reflexionen über das Problem einer österreichischen Identität, in: Herwig Wolfram u. Walter Pohl, Hg., *Probleme der Geschichte Österreichs und ihrer Darstellung*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für die Geschichte Österreichs 18, Wien 1991, 29-47.
- <sup>5</sup> Helmut Rumpler, *Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie 1804-1914*, Wien 1997.
- <sup>6</sup> Wolfgang Häusler, »Die Zeit steht! – ihr vergeht!«. Bemerkungen zum Wandel von Geschichtsbild und Geschichtsbewußtsein in der österreichischen Kunst des 19. Jahrhunderts, in: Katalog: »Aus Österreichs Vergangenheit« – Entwürfe von Carl von Blaas (1815-1894), Österreichische Galerie, Wien 1991, 23-43.
- <sup>7</sup> Emil Brix u. a., Hg., *Österreichs Gedächtnisorte* (im Druck).
- <sup>8</sup> Arno Borst, *Barbarossas Erwachen. Zur Geschichte der deutschen Identität*, in: Odo Marquard u. Karlheinz Stierle, Hg., *Identität, Poetik und Hermeneutik VIII*, München 1979, 17-60, bes. 58.
- <sup>9</sup> Graf Stadion sagte im Jahr 1808 den bedeutungsschweren Satz »Wir haben uns als Nation konstituiert« noch auf französisch, vgl. Felix Kreissler, *Einige Überlegungen zur österreichischen Nationswerdung*, in: Wolfram u. Pohl, Hg., *Probleme*, wie Anm. 4, 57-69, bes. 62.
- <sup>10</sup> Csáky, *Reflexionen*, wie Anm. 4, 29, 32.
- <sup>11</sup> Hermann Lübbe, *Identität und Kontingenz*, in: Marquard u. Stierle, Hg., *Identität*, wie Anm. 8, 655-659, bes. 656; kritisch zu Lübbes Identitätsbegriff: Dieter Henrich, *Identität und Geschichte – Thesen über Gründe und Folgen einer unzulänglichen Zuordnung*, in: ebd., 659-664 und Wolf-Dieter Stempel, *Historisch und pragmatisch konstituierte Identität*, in: ebd. 669-674.
- <sup>12</sup> Ernst Bruckmüller, »An Ehren und an Siegen reich«, in: Monika Flacke, Hg., *Katalog: Mythen der Nationen: ein europäisches Panorama*, Deutsches Historisches Museum, München u. Berlin 1998, 269-294, bes. 291.
- <sup>13</sup> Peter Urbanitsch, *Die Entwicklung des Österreich-Begriffes*, in: Ernst Bruckmüller u. Peter Urbanitsch, Hg., *Katalog: Ostarrichi-Österreich 996-1996. Menschen-Mythen-Meilensteine*,

Österreichische Länderausstellung in St. Pölten u. Neuhofen/Ybbs, Horn 1996, 67-75.

<sup>14</sup> Bruckmüller, Österreichbegriff, wie Anm. 3, 272; ders., Symbole österreichischer Identität zwischen »Kakanien« und »Europa«, Wiener Vorlesungen im Rathaus 59, Wien 1997, 18-27.

<sup>15</sup> Rupert Feuchtmüller, Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik, Wien 1970, 130 f., 275-277; Silvia Petrin, »Aus dem unerschöpflichen Born der österreichischen Geschichte ...«, Zur Entstehung der Fresken im Marmorsaal des Gebäudes der Niederösterreichischen Landesregierung in Wien, in: Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich N.F. 62/2 (1996) [Festgabe des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich zum Ostarrichi-Millennium, 2. Teil], 529-554; Markus Kristan, Katalog: Der Blick zurück. Österreichische Geschichte in Darstellungen aus der Zeit Kaiser Franz Josephs, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1996, 16-31, Nr. 1-3.

<sup>16</sup> Besonders im großen – im Auftrag von Kaiser Franz Joseph I. angefertigten – Gemälde von Vaclav Brožík mit dem Titel »Tu felix Austria nube« aus dem Jahr 1896 (Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 2768).

<sup>17</sup> Bruckmüller, »An Ehren...«, wie Anm. 12, 291.

<sup>18</sup> Der Überlieferung nach war Maximilian vom Tal aus mit der Monstranz gesegnet worden, vgl. Anna Coreth, Pietas Austriaca. Ursprung und Entwicklung barocker Frömmigkeit in Österreich, Österreich Archiv, Wien 1959 (2. Auflage 1982), 23; Marie Tanner, The Last Descendant of Aeneas. The Hapsburgs and the Mythic Image of the Emperor, New Haven u. London 1993, 207-222; Gert Ammann, Kaiser Maximilians I. Rettung aus der Martinswand, in: Katalog: Heldenromantik. Tiroler Geschichtsbilder im 19. Jahrhundert von Koch bis Defregger, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, Südtiroler Landesmuseum, Innsbruck 1996, 30-34.

<sup>19</sup> Alice Strobl, Das k. k. Waffenmuseum im Arsenal. Der Bau und seine künstlerische Ausschmückung, Schriften des Heeresgeschichtlichen Museums in Wien 1, Graz u. Köln 1961; Eva Klingenstein, Ein k.(u.) k. Symbol nationaler Identität: Das Freskenprogramm im Waffenmuseum des Wiener Arsens, kunsthistorische Diplomarbeit, Universität Wien 1996.

<sup>20</sup> Herfried Münkler, Reich – Nation – Europa. Modelle politischer Ordnung, Weinheim 1996, 26, 29; zur Funktion politischer Mythen in Bezug auf »Gründungsakte«: Karin Liebhart, Zur Funktion von Mythen für politische Inszenierungen, phil. Dissertation, Wien 1998, 94-107.

<sup>21</sup> Hermann Fillitz, Hg., Katalog: Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, 24. Europa-Ausstellung, Künstlerhaus Wien, Bd. 2, Wien 1996, 308 f., Nr. 2.7.

<sup>22</sup> Christian Dickinger, Franz Joseph I. Die Entmythisierung, Wien 2001, 20.

<sup>23</sup> Bruckmüller, »An Ehren...«, wie Anm. 12, 275.

<sup>24</sup> Grundlegend Coreth, Pietas, wie Anm. 18.

<sup>25</sup> Gerbert Frodl, Wiener Malerei der Biedermeierzeit, Rosenheim 1987, 6 f.; Bruckmüller, »An Ehren...«, wie Anm. 12, 273-276.

<sup>26</sup> Frodl, Malerei, wie Anm. 25, 86 (Abb.), 248.

<sup>27</sup> Zitiert nach Kurt Adel, Hg., Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich. Auswahl aus dem Werk, Österreich Reihe 368/370, Wien 1969, 37.

<sup>28</sup> Klingenstein, Symbol, wie Anm. 19, 21-28.

<sup>29</sup> Feuchtmüller, Kupelwieser, wie Anm. 15, 259; Katalog: Kaisertum Österreich 1804-1848, Schallaburg, Bad Vöslau 1996, 101.

<sup>30</sup> Johann Gustav Dittenberger, Der heilige Severin segnet das Land Österreich (1849, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, Inv.-Nr. 2856), vgl. Katalog: Gott erhalte Österreich. Religion und Staat in der Kunst des 19. Jahrhunderts, Schloß Halbturn, Eisenstadt 1990, 84 f., Nr. 19.

<sup>31</sup> Selma Krasa, Das historische Ereignis und seine Rezeption. Zum Nachleben der Zweiten Türkenbelagerung Wiens in der österreichischen Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, Salzburg u. Wien 1982, 304-318; dies., Zum sogenannten »Nachleben«: Kunst und Politik am Thema der Zweiten Türken-

- belagerung, in: Katalog: Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683, 82. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1983, 370-373; Richard Bösel u. Selma Krasa, Katalog: Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession, Kulturkreis Looshaus, Graphische Sammlung Albertina, Wien 1994, 110-118, Nr. 68-75; Bruckmüller, »An Ehren...«, wie Anm. 12, 278-283.
- <sup>32</sup> Bösel u. Krasa, Monumente, wie Anm. 31, 14.
- <sup>33</sup> Markus Kristan, Denkmäler der Gründerzeit in Wien, in: Stefan Riesenfellner, Hg., Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern, Wien, Köln u. Weimar 1998, 77-165.
- <sup>34</sup> Häusler, Die Zeit, wie Anm. 6, 40 f.
- <sup>35</sup> Mara Reissberger, Zum Problem künstlerischer Selbstdarstellung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Die Lebenden Bilder, in: Herbert Zeman, Hg., Die österreichische Literatur – ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880), Graz 1982, 741-769; dies., Lebende Bilder zu einem historischen Familienfest – Kronprinz Rudolf als Erbe und Ahn, in: Katalog: Rudolf – ein Leben im Schatten von Mayerling, Hermesvilla, Lainzer Tiergarten, 119. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1989, 129-139.
- <sup>36</sup> Borst, Erwachen, wie Anm. 8, 42-44.
- <sup>37</sup> »Österreichischer Plutarch«, Bd. 11, 224, zitiert nach: Adel, Hg., Hormayr, wie Anm. 27, 76.
- <sup>38</sup> Bösel u. Krasa, Monumente, wie Anm. 31, 31.
- <sup>39</sup> »Das Wesen Österreichs ist nicht Zentrum, sondern Peripherie« (Graf Chojnicki in Joseph Roths »Die Kapuzinergruft« [1938]), zitiert nach: Csáky, Reflexionen, wie Anm. 4, 43.
- <sup>40</sup> Gerbert Frodl u. Klaus Albrecht Schröder, Hg., Katalog: Wiener Biedermeier. Malerei zwischen Wiener Kongreß und Revolution, München 1992, Nr. 71; Wolfgang Krug, Katalog: Friedrich Gauermann 1807-1862. Aus der Sammlung des Niederösterreichischen Landesmuseums. Mit einem Textbeitrag von Andrea Winklbauer, Wien u. München 2001.
- <sup>41</sup> Frodl, Malerei, wie Anm. 25, 22; vgl. auch Sabine Grabner, Zeichnung und Aquarell im beginnenden 19. Jahrhundert, in: Gerbert Frodl, Hg. u. Werner Telesko, Red., 19. Jahrhundert, Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, Bd. V, hg. von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, München, London u. New York 2002, 377-395, bes. 387-389. Schon um 1805 war in Wien eine Serie mit dem Titel »Wiener Kostüme« erschienen. Grundlegend zur Beschäftigung der bildenden Kunst mit dem Eisenwesen in der Steiermark: Gudrun Danzer, Das steirische Eisenwesen in der Malerei und Graphik des 19. und 20. Jahrhunderts, Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte Bd. 234, Frankfurt am Main u. a. 1995.
- <sup>42</sup> Heer, Kampf, wie Anm. 2, 260.
- <sup>43</sup> Häusler, »Die Zeit...«, wie Anm. 6, 40; Elisabeth Grossegger, Der Kaiser-Huldigungs-Festzug, Wien 1908, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Sitzungsberichte, philosophisch-historische Klasse, Bd. 585, Wien 1992.
- <sup>44</sup> Norbert Wibiral u. Renata Mikula, Heinrich von Ferstel. Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, Bd. VIII/3, Wiesbaden 1974, 30-38; Joseph Farrugia, Votivkirche in Wien, Ried/I. 1990.
- <sup>45</sup> Bruckmüller, Symbole, wie Anm. 14, 19.
- <sup>46</sup> Zitiert nach Justus Schmidt, Linzer Kirchen, Österreichische Kunsttopographie, Bd. 36, Wien 1964, 83; vgl. Florian Oberchristl, Die neuen Gemälde-Fenster des Linzer Domes, Linz/D. 1924 (mit Abbildungen sämtlicher Fenster).
- <sup>47</sup> Katalog: 1848, »das tolle Jahr«. Chronologie einer Revolution, 241. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Wien 1998, 142 (Abb.), 216, Nr. 413.
- <sup>48</sup> Klingenstein, Symbol, wie Anm. 18, 165; dies., Zur Problematik eines k. k. Nationaldenkmals. Die Entstehungsgeschichte des nach-1848er Ausstattungsprogramms in den Prunkräumen des Arsenal-Zeughauses, in: Fillitz, Traum, wie Anm. 21, Bd. 1, Wien 1996, 53-59.
- <sup>49</sup> Zu dieser Problematik: Helmut Rumpler, Die Rolle der Dynastie im Vielvölkerstaat des 19.

- Jahrhunderts, in: Wolfram u. Pohl, Probleme, wie Anm. 4, 165-175, bes. 168-175.
- <sup>50</sup> Ebd., 175.
- <sup>51</sup> Bruckmüller, »An Ehren...«, wie Anm. 12, 283-286.
- <sup>52</sup> Rainer Schoch, Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts 23, München 1975, 97-107; Cornelia Rose, Ikonographie Kaiser Franz I. (II.), kunsthistorische Diplomarbeit Universität Wien 1991.
- <sup>53</sup> Hans Pauer, Kaiser Franz Joseph I. Beiträge zur Bild-Dokumentation seines Lebens, Wien u. München 1966; Schoch, Herrscherbild, wie Anm. 52, 97-115 (zu Kaiser Franz I.); Angelina Pötschner, Ikonographie der österreichischen Kaiser im 19. Jahrhundert mit einem Ausblick in das 20. Jahrhundert, kunsthistorische Diplomarbeit Universität Wien 1994.
- <sup>54</sup> Frodl, Malerei, wie Anm. 25, 15; zur Tradition des habsburgischen Familienbildes im 18. Jahrhundert: Ilsebill Barta-Fliedl, Hg., Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung, Wien, Köln u. Weimar 2001.
- <sup>55</sup> Schoch, Herrscherbild, wie Anm. 52, 105, Abb. 107; Frodl, Malerei, wie Anm. 25, 15 f., Abb. 7.
- <sup>56</sup> Eckart Vancsa, Zu den »vaterländischen Historien« Peter Kraffts, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 27 (1974), 158-176; Marianne Frodl-Schneemann, Johann Peter Krafft 1780-1856. Monographie und Verzeichnis der Gemälde, Wien u. München 1984, 156-158, Nr. 147-149, Taf. 35-38, 40, 43.
- <sup>57</sup> Margarethe Poch-Kalous, Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien. Plastik in Wien, Geschichte der Stadt Wien N.R., Bd. VII/1, Wien 1970, 163-250, bes. 223, Abb. 294.
- <sup>58</sup> Frodl, Malerei, wie Anm. 25, 4, Abb. 2; Kristan, Blick, wie Anm. 15, 61-63, Nr. 27.
- <sup>59</sup> Vgl. Franz von Matsch, Kaiser Franz Joseph in seinem Arbeitszimmer in Schönbrunn, Öl/Leinwand, 1916 (Wien, Historisches Museum der Stadt Wien, Inv.-Nr. 43.859): Katalog: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs, 2. Teil: 1880-1916. Glanz und Elend, Schloß Grafenegg, Katalogband, Wien 1987, 170, Nr. 12.1.8, Farbtafel 1.
- <sup>60</sup> Frodl-Schneemann, Krafft, wie Anm. 56, 134 f., Nr. 56, Taf. 6. Zur Identitätsstiftung gehört wesentlich die Verbreitung prominenter Motive aus den jeweiligen Landesgeschichten. Tirols Rolle im Befreiungskampf von 1809 wurde so besonders über die Werke Kochs und Defreggers vermittelt, deren Reproduktionen bald in allen öffentlichen Gebäuden hingen.
- <sup>61</sup> Katalog: Die Kammermaler um Erzherzog Johann, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, Graz 1959, 9, 80, Nr. 19.
- <sup>62</sup> Dickinger, Franz Joseph I., wie Anm. 22, 163.
- <sup>63</sup> Zitiert nach: Rumpler, Rolle, wie Anm. 49, 167; Dickinger, Franz Joseph I., wie Anm. 22, 159.
- <sup>64</sup> Ulrike Felber, Elke Krasny u. Christian Rapp, Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000, Wien 2000.
- <sup>65</sup> Berichte über die Weltausstellung in Paris 1900, hg. von dem k. k. Österreichischen General-Commissariate, 1. Band, Wien 1902, 7; Werner Telesko, Die Wiener historischen Festzüge von 1879 und 1908. Zum Problem der dynastischen Identitätsfindung des Hauses Österreich, in: Wiener Geschichtsblätter 51 (1996), H. 3, 133-146, bes. 145.
- <sup>66</sup> Ebd., 145 f.
- <sup>67</sup> Martin Hecher, Hans Makart und der Wiener Festzug von 1879, phil. Dissertation, Wien 1986.
- <sup>68</sup> Grundsätzlich Csáky, Reflexionen, wie Anm. 4, 33.