

Welche Ehre?

Lois Welzenbachers Innsbrucker Universitätsdenkmal und die Intervention von FLATZ

Helena Pereña, Mitglied der „Ehrenmal“-Ausschreibungsjury der Universität Innsbruck

Robert Musil stellte 1927 fest: „[D]as Auffallendste an Denkmälern ist nämlich, dass man sie nicht bemerkt. [...] Man kann nicht sagen, wir bemerkten sie nicht; man müsste sagen, sie entmerken uns, sie entziehen sich unseren Sinnen.“¹ Diese Art, sich der Aufmerksamkeit (aktiv) vorzuenthalten, – die Musil humorvoller Weise wie eine Imprägnierung beschreibt – scheint auch für die Kriegerdenkmäler zu gelten, die gerade Ende der 1920er Jahre zuhauf errichtet wurden. Sie sind zwar Teil eines jeden Dorfplatzes, aber es finden sich kaum Angaben zur Entstehung, geschweige denn zu den beteiligten Künstlern. Austauschbar und unauffällig harren sie seit Jahrzehnten einer kritischen Aufarbeitung.²

Im Falle des Kriegerdenkmals vor der Universität Innsbruck sind offenbar eher die nachträglichen Versuche, das Monument umzudeuten, diejenigen, die sich der öffentlichen Kenntnisnahme entziehen. Das Denkmal selbst, das 1926 wie viele seiner Artgenossen im Geiste des Deutschnationalismus entstanden ist, sorgt dagegen in regelmäßigen Abständen für heftige Kontroversen. Daran können auch die Gedenktafeln, die 1984 zu Ehren des NS-Widerstandskämpfers Christoph Probst und 1990 zu Ehren der in San Salvador ermordeten Befreiungstheologen und Absolventen der Innsbrucker Universität Ignacio Ellacuría und Segundo Montes angebracht wurden, wenig ändern. Vermutlich ist die gewählte Inschrift „Ehre – Freiheit – Vaterland“ zu provokant, handelt es sich dabei ja um den Wahlspruch der meisten Burschenschaften. In Verbindung zum streng monumentalen Nationalsymbol des Adlers wirkt die Einordnung als präfaschistisches Monument eindeutig.

Dennoch muss auch die Frage gestellt werden, warum ausgerechnet Lois Welzenbacher, der zu den bedeutendsten Architekten der Tiroler „Moderne“ zählt, für ein solches Denkmal verantwortlich zeichnet. Das Projekt wird in kaum einer Monographie zu Welzenbacher berücksichtigt.³ Wäre nicht das Denkmal selbst eine der seltenen, um Aufmerksamkeit ringenden Ausnahmen innerhalb seiner Spezies, hätten wir womöglich das einst berühmte Kriegerdenkmal gänzlich vergessen.

Die Umstände des Auftrags sind bekannt. Der „Verein für die Errichtung eines Kriegerdenkmals für die Universität

Innsbruck“ schloss 1925 einen Vertrag mit Welzenbacher ab, in dem einzelne Details genau festgelegt wurden. Der deutschnationale Hintergrund der Auftraggeber hatte auch Einfluss auf Gestaltungselemente wie das Motiv des Adlers, das statt der verbreiteten Soldatenfigur ausgewählt wurde, sowie natürlich auch auf die verwendete Begrifflichkeit.⁴ Nur der Wahl der Linden statt Eichen für die Umrahmung des Denkmals scheinen künstlerische Überlegungen zugrunde zu liegen.

1926 befand sich Lois Welzenbacher in den Startlöchern einer erfolgreichen Karriere. Nach einigen Wettbewerbsbeiträgen sollte er wenig später mit dem Haus Buchroithner eine Ikone moderner Architektur schaffen. Vor diesem Hintergrund diente der Auftrag für das Gefallenendenkmal wohl eher dem Netzwerk als dem Werk und muss als solcher gesehen werden. Dass es ein ebenso wenig lukratives Unternehmen war, belegt die erhaltene Korrespondenz zwischen Welzenbacher und der Universität. Mit der Ausführung des Adlers wurde der Münchner Bildhauer Karl Röhrig beauftragt. Heute gilt er mit seinen kleinformigen (sozial-)kritischen Plastiken als Pazifist, der sich während der NS-Zeit mit ideologiekonformen Aufträgen über Wasser hielt, während er im Verborgenen völlig andere Werke entwickelte.⁵ Dennoch haben weder Röhrig noch der avantgardistische Welzenbacher die ideologische Aufladung des Denkmals verhindern können.

Das Projekt unterscheidet sich von anderen Gefallenendenkmälern durch dessen klares politisches Ziel, aber auch durch den Ort und damit den Kontext, wofür es geschaffen wurde. Oft stehen Kriegerdenkmäler am Hauptplatz einer Gemeinde oder insbesondere vor Kirchen: Die Kirche wacht über die Toten der Gemeinde. Das verleiht den Denkmälern einen emotionalen Charakter, der dazu stimuliert, sie als Monumente des kleinen Mannes zu idealisieren. Ganz andere Konnotationen erzeugt dagegen das Gedenken an Angehörige einer (elitären) Institution, die sich der Schaffung und Bewahrung von Wissen verschrieben hat. Dadurch erklärt sich die Universität aber auch zu einer Art „Heimat“, zu einem Kollektiv, das mehr verpflichtet als ein Beruf. Diesen Unterschied unterstützt das kantig martialisch



Das Denkmal am Vorplatz der Universität Innsbruck nach der Intervention von FLATZ.
© Universität Innsbruck

wirkende Erscheinungsbild der gewählten Motive im Vergleich zu anderen Denkmälern der Zwischenkriegszeit, die oft den einfachen Soldaten zeigen. Es überrascht nicht, dass der strenge Adler auf dem Podest als Vorbote einer Ästhetik gilt, die mit dem Nationalsozialismus in Verbindung gebracht wird. Die Bezeichnung „Ehrenmal“ bekräftigt die heroisierende Botschaft, die letztlich dazu dient, den Krieg als unabwendbare „Heimatverteidigung“ zu legitimieren.⁶

Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde das Universitätsdenkmal um die entsprechenden neuen Gefallenenamen ergänzt. Eine solche Erweiterung ist zwar üblich, erzeugt aber eine gefährliche Vermengung: Durch die Gleichsetzung der beiden Weltkriege wird die systematische Massenvernichtung im NS entweder relativiert oder irrtümlicherweise als ein vom Krieg unabhängiges Verbrechen betrachtet.⁷ Erst ab den 1970er Jahren mehrten sich die kritischen Stimmen, die 1984 die Anbringung der Gedenktafel an Christoph Probst erwirkten.⁸ Den Parolen „Ehre – Freiheit – Vaterland“ wurden an der Spitze der Tafel die Begriffe „Humanität – Freiheit – Demokratie“ entgegengesetzt. Wie wenig eine schriftliche Ergänzung

den Charakter des Monuments zu verändern vermag, stellte die 1990 angebrachte Tafel im Gedenken an die Befreiungstheologen erneut unter Beweis.

Um dem entgegenzuwirken, wurde 2019 ein geladener Wettbewerb im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten der Universität ausgerufen. Daraus hervorgegangen ist die Intervention von FLATZ. Der Künstler stellt den Worten des sogenannten Ehrenmals einfache Fragepronomen voran. Mit tropfender roter Farbe aufgetragen, wirken sie wie blutgetränkt und überziehen teilweise die in Stein gehauenen Begriffe. *Welche Freiheit? Welches Vaterland? Wessen Ehre?* Er hinterfragt die gesetzten Wörter und löst damit den ursprünglich intendierten Inhalt auf. Indem FLATZ die Ästhetik von Sprayern verwendet, stellt er einen Bezug zur Geschichte des Denkmals her, das in den 1980er Jahren pink eingefärbt und anschließend aufwendig wieder in sein ursprüngliches Aussehen gebracht wurde. Der Adler selbst bleibt auf den ersten Blick unangetastet. Allerdings verweist die übergroße weiße Rose zu seinen Füßen auf Inhalte wie Liebe, Glück, auf das Geheime: „*sub rosa dictum*“, das Symbol für die Jungfräulichkeit Mariens. Selbstverständlich drängt sich in diesem Kontext ein Bezug zur gleichnamigen Widerstandsgruppe auf, die sich auf christliche und humanistische Werte berufend, 1942 in München gegründet wurde. Es war ein Flugblatt für diese „*Weißerose*“, die Christoph Probst 1943 zum tödlichen Verhängnis wurde. Auch wenn es ursprünglich keine Verbindung zwischen dem Innsbrucker Denkmal und der „*Weißerose*“ gab, steht sie für den NS-Widerstand im Allgemeinen und schließt somit die nachträglich angebrachten Tafeln mit ein. Der Adler erhält durch die Rose einen inhaltlichen Gegenpol, der beim ersten Entwurf des Künstlers durch einen Blumenkranz um den Hals des Adlers noch verstärkt wurde. Der Blumenkranz, so das künstlerische Konzept, als Willkommensgruß, als Geste der Freundschaft und Hochachtung.

Die Intervention von FLATZ ist insofern radikal, als sie eine andere Lesart erzwingt, denn keine Burschenschaften werden sich dort mehr versammeln können. Die unentschlossene Ambivalenz des Denkmals weicht einer klaren Ansage, die zum ersten Mal den Adler visuell und ästhetisch hinterfragt. Die Intervention lässt sich gut im Werk von FLATZ einordnen, etwa wenn er sagt: „*Kunst ist nicht der Spiegel, den man der Gesellschaft vorhält, sondern der Hammer, mit dem man sie gestaltet. Dieser Satz von Karl Marx beschreibt meine Haltung und das, was ich bis dahin als Künstler gemacht habe*“.⁹

1 Robert Musil, Denkmale, in: *Ders.*, Gesammelte Werke, Bd. 7, Reinbek 1974, S. 608.

- 2 Eine Ausnahme ist die politikwissenschaftliche Studie der Kriegerdenkmäler Oberösterreichs von *Reinhold Gärtner* und *Sieglinde Rosenberger*: Kriegerdenkmäler. Vergangenheit in der Gegenwart, Innsbruck 1991.
- 3 Es wird lediglich im Werkverzeichnis aufgelistet: *August Sarnitz*, Lois Welzenbacher. Architekt 1889–1955, Salzburg–Wien 1989, S. 204, Nr. 84.
- 4 Dieser Beitrag fasst die Ergebnisse einer umfangreichen Recherche zusammen: *Helena Pereña*, Ein Fall für die Geschichtsentsorgung? Lois Welzenbachers Universitätsdenkmal, in: *Christoph Bertsch*, *Rosanna Dematté*, *Claudia Mark* (Hg.), Kunst | Sammlung | Universität. Kunst in Tirol nach 1945, Bestandskatalog der Sammlung des Institutes für Kunstgeschichte der Universität Innsbruck, Innsbruck/Wien 2018, S. 1235–1246. Dort finden sich vertiefende Informationen und Quellenangaben.
- 5 Zu Karl Röhrig siehe *Gerhard Finckh*, Karl Röhrig (1886–1972) und die Avantgarde der Skulptur in Deutschland von Barlach bis

Voll. Kleine Leute, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Schweinfurt / Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Schweinfurt 2011.

- 6 *Gärtner / Rosenberger* 1991 (Anm. 2), S. 21.
- 7 *Gärtner / Rosenberger* 1991 (Anm. 2), S. 23.
- 8 *Gerhard Oberkofler*, Das Innsbrucker Universitätsdenkmal. Ein Gebrauchsgegenstand der Professorenwelt, in: das Fenster. Tiroler Kulturzeitschrift 70 (Herbst 2000), S. 6794–6798. Siehe auch *Bernhard Natter*, Die Universität und das Vaterlandsdenkmal, in: *Gabriele Rath / Andrea Sommerauer / Martha Verdorfer* (Hg.), Bozen – Innsbruck. Zeitgeschichtliche Stadtrundgänge, Wien–Bozen 2000, S. 129–133.
- 9 Wolfgang Flatz in einem Gespräch, siehe *Christoph Bertsch* und *Helena Pereña*, FLATZ: Ehre – Freiheit – Vaterland, in: *Christoph Bertsch* und *Bart Lootsma* (Hg.), Ehre – Freiheit – Vaterland 1926/2019. Künstlerischer Wettbewerb an der Universität Innsbruck, Innsbruck 2019. S. 13–15, hier S. 11.

BEETHOVEN BEWEGT

Eine Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien

Andreas Zimmermann, Kurator und Leiter der Kunstvermittlung am KHM



*Taubheit, Stille, Isolation und Tod: der Boden der Sterbewohnung Beethovens als Projektionsfläche für die Besucher*innen zwischen Werken von Goya und Anselm Kiefer.*
Foto: © Mark Niedermann für Tom Postma Design

Das Ausstellungsprojekt zum 250. Geburtstag des Komponisten verdankt sich der Idee und dem Auftrag des ehemaligen designierten Generaldirektors Eike Schmidt, der aber dem Kuratorenteam (Stefan Weppelmann, Jasper Sharp, Andreas Kugler und der Unterzeichnete) inhaltlich völlig freie Hand ließ. Für die Konzeption und Realisierung standen 12 Monate zur Verfügung. Eine historisch-wissenschaftliche Präsentation hatte bereits die Bundeskunsthalle in Beethovens Geburtsstadt Bonn in Planung, so dass wir uns von diesem Anspruch befreit sahen.

Unser Ansatz war der eines offenen assoziativen Netzes, das den Besucher*innen vielfältige, durchaus auch subjektive Anknüpfungspunkte für ihr ganz persönliches Beethoven-Bild bieten sollte. Daher auch kein historisches Beethoven-Porträt in der Ausstellung! Sondern Kunstwerke von seinen Zeitgenossen „um 1800“ (Werner Hofmann): Goya, Turner und Caspar David Friedrich; dazu Werke von Rodin, Rebecca Horn, Anselm Kiefer und Guido van der Werve, die von uns zur Umschreibung der Gestalt Beethovens gewissermaßen instrumentalisiert