

m o n u m e n t a l : m i n i m a l

Der Bildhauer  
und Holzschnitzer

OTTMAR  
ZEILLER

( 1 8 6 8 - 1 9 2 1 )



K a t a l o g z u r A u s s t e l l u n g



monumental : minimal

OTTMAR  
ZELLER



Herausgegeben vom  
Forschungsinstitut Brenner-Archiv  
an der Universität Innsbruck

Band 2

© 1996 by SKARABÄUS / Edition Löwenzahn Ges.m.b.H.  
Andreas-Hofer-Straße 38, A-6011 Innsbruck

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme  
Monumental - minimal: der Tiroler Bildhauer und Holzschnitzer Ottmar Zeiller (1868 - 1921) /  
hrsg. von Erika Wimmer im Auftr. des Brenner-Archivs. - Innsbruck: Ed. Löwenzahn, 1996  
(Brennertexte; Bd.2) (Skarabäus) ISBN 3-7066-2138-X  
NE: Wimmer, Erika (Hrsg.); GT

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie,  
Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verarbeitet werden.

Titelbild: „*Stebender*“. In Bronze gegossene Schnitzarbeit Ottmar Zeillers,  
Stadtmuseum Hall. Orig. Höhe 11,3 cm, Figur 6,5 cm (Foto: Vis Art - Manfred Raggl)

Grafische Ausstattung: *Kurt Höretzeder*  
Satz aus der *Garamond Light*  
Druck: *Jenny-Druck*, Innsbruck  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefreiem Papier  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-7066-2138-X

monumental : minimal

Der Tiroler Bildhauer  
und Holzschnitzer

# OTTMAR ZEILLER

(1868-1921)



Katalog zur Ausstellung  
Mai / Juni 1996  
Hall in Tirol - Innsbruck

Herausgegeben  
von Erika Wimmer

SKARABÄUS  
Innsbruck

*Ausstellung und Katalog mit  
finanzieller Unterstützung von:*



Amt der Tiroler Landesregierung  
Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst  
Stadt Hall  
Stadt Innsbruck  
Brenner-Forum



*Gesponsert durch:*



RAIFFEISEN  
LANDESBANK TIROL



**HALO-TECH**

SONDERLEUCHTEN

Innsbruck, F.-Weyrerstr. 5

# Vorwort

WALTER METHLAGL

Heute, da „Produktion“ (als seien Künstler Industrielle) zumeist nur ein anderes Wort für Reproduktion und Distribution ist, vom Gegenteil zu reden, nämlich von einem Künstler, dem zu Lebzeiten die Lust zu repräsentieren zur Gänze abging, erscheint manchem wohl als lächerlich verlorene Liebesmüh'. Da es aber der Oberflächlichkeit grundsätzlich an Ernst gebricht, empfiehlt es sich, alles, was von ihren phantomhaft-fluktuierenden Trägern als lächerlich und vernachlässigenswert ausgegeben wird, mit besonderem Ernst zu bedenken.

Alles deutet darauf hin, daß Ottmar Zeiller aus der Leidenschaft agierte, die Gegensätzen entsprang, die sich ihm aufnötigten und ihn schließlich zerrieben. Unter ihrem Druck wurde er zum leidenschaftlichen Ironiker. Als solchen bezeugt ihn noch das unauffälligste Überlieferungsdetail. Lange Zeit im Herzen des imperialen Deutschland lebend, hat sich politische Macht, die sich von Kunst nährt, seiner schonungslos bemächtigt, selbst als er noch glaubte, deren Ausdrucksformen taugten als Waffe gegen eine andere, auch von Kunst sich nährenden Macht, die katholische Kirche seiner engeren Heimat, sofern auch sie von der Lust besessen war, zu repräsentieren.

Aus der unstillbaren Leidenschaft seiner Ironie agierte Zeiller schließlich gegen die eine wie die andere Macht. Seinen von vornherein nicht gerade stumpfen Verstand schärfte er zu einem Messer, das alles schnitt: Holz, erstarrte Weltanschauung, angemaßte Größe und scheinbar unverrückbar Eingebürgertes. Allzuleicht war an ihm, dem „Bildhauer“, zu übersehen, daß es eine strikte Grenze zwischen seinem „Arbeiten im Material“ und seinem persönlichen Auftreten in der Gesellschaft nicht gab. Seine scharf- aber nie doppelzüngige Rede übte die „wegnehmende“ Technik des Skulpturierens in genau der gleichen Art, wie seine Figürchen zu „sprechen“ anhuben. Ungeteilt, eine künstlerische Charakterfigur, manchmal einem Wurzelsepp zum Verwechseln ähnlich, stellte er sich allem, was nach Oberfläche aussah, entgegen, schnitzte er, goß er, was ihm gerade einfiel und trieb es, je kleiner, zu desto schärferer Kontur. Er blieb dabei „für sich“, verweigerte sich der Repräsentation. Die „Denkmäler“, die er schuf, gemahnten an nichts, weil kaum einer sie zu sehen

bekam. Was an Arbeiten von ihm heute noch auffindbar ist, geht zumeist in eine Rocktasche, übersteigt selten die Länge eines Zündhölzchens, kann leicht verlorengehen und hat doch, weiß Gott, gerade im Vergessensein in beträchtlicher Fülle überlebt. Von Angehörigen des härtesten Berufsstandes, Kriegshandwerkern, hat er an der Front zarteste Porträts gemacht, deren Ironie sich im kaum merklichen Übergang weißer Fläche in die Tönung durch die Materie des Farbstifts auslebt. - Ein Figürchen, daumenbreit, vermag den Raum, in dem es steht, zu ordnen, solange das Auge reicht, um die Kontur, die unverwechselbare Haltung gerade noch auszumachen. Und es wächst sich aus zum gefährlich gespitzten, glühenden Pfahl im Auge des Riesen Polyphem. Dem Druck der Gegensätze beugend, wandelte sich Zeiller zum Überall-und-Nirgendwo; er paßte nicht in den Schuh von Institutionen, tauchte auf, wenn man gerade an ihn dachte und war verschwunden, so wie man ihn vergaß. Er wurde zum Niemand, zum Οὐτίς, der, um den geblendeten Riesen zu täuschen, sich unterm Schafbauch festkrallte und, namenloser als die anonyme Herde, den Weg aus der Höhle suchte.

„Wer hat Dich geblindet, Polyphem?“ - „Niemand, Niemand ist es gewesen“, brüllte der Riese.

Was ist heute Ottmar Zeiller und einer ihm gewidmeten Ausstellung zu wünschen? Erfolg? Die endliche Eingliederung in die kunsthistorische Nische? Eine Renaissance? Dann hätten wir ihm ja doch wieder nur das „Meister“-Ich aufgebremst, dem er sich bis dato mit Erfolg entzogen hat. Wenn er, abgesehen vom Blick, der die Wirklichkeit vornehmlich in ihrer Diabolik fixierte, mit Georg Trakl etwas gemeinsam hatte, dann war es Mißtrauen gegen die „ästhetische Bedeutung“ des eigenen Tuns. Ersparen wir ihm also die zweifelhafte Ehre, als „Größe“ nach heutigen Evaluierungsmaßstäben entdeckt zu werden! Lassen wir es bei einem Memento bewenden, das uns an das ausschließende Verhältnis gemahnt, in dem - heute! - Oberflächlichkeit und Innerlichkeit zueinander stehen. Sehen wir im Lichte dieser an Zeillers Beispiel gewonnenen Einsicht getröstet darüber hinweg, daß auch über die hier liebevoll aufgerichtete Stütze der Erinnerung die Oberflächlichkeit sich „mit Erfolg“ hinwegsetzen wird. ♦

# Zeillers Werk - Ein Mikrokosmos

HELLMUT BRUCH

Als Sieben- oder Achtjähriger kam ich in die eigenwillige, im Jugendstil eingerichtete Wohnung der Zeillers in Heiligkreuz bei Hall. Ottmar Zeiller (1868-1921) war schon lange tot. Tochter Gitti lebte dort mit ihrer Mutter, Frau Prof. Maria Zeiller-Uchatius, einer älteren, ungewöhnlich liebenswürdigen Frau mit starkem Haarwuchs auf der Oberlippe. Mich beeindruckte die Einrichtung der Wohnung. Als besonderes Mobiliar blieb mir der „Eß- und Schlafstuhl“ mit tellergroßen Armlehnen in Erinnerung.

An den Wänden hingen Zeichnungen von Pferden, Hunden und Katzen, Druckstöcke von Holzschnitten, Stoffstempel, usw. Mit einem Wort: Eine „kunstvolle“ Welt, die mich faszinierte.

Mein Großvater August Riepenhausen (1868-1949), Buchbinder und Photograph, der selbst zeichnete und malte, war nicht nur mit den Zeillers, sondern auch mit anderen Haller Künstlern in Kontakt.

Im Hause Riepenhausen, in dem ich aufgewachsen bin, gab es auch Kunstwerke von Josef Bachlechner dem Älteren, Bruno Costa, Karl und Johannes Obleitner, Alfons Siber und Sellemond.

Von da her hatte ich meine ersten Informationen über Kunst und fand so auch Zugang zu Ottmar Zeillers Arbeiten.

Zeillers Werk begeistert mich heute noch. Was war Zeillers künstlerisches Konzept? Diese Frage stellt sich angesichts der miniaturhaften Kleinheit seiner Skulpturen. Was inspirierte Zeiller zu diesem in der neueren Kunst völlig unüblichen, vielleicht sogar etwas provokanten Format? Wer beeinflusste ihn? Es wäre möglich, daß er von den japanischen Netsuke Miniatur-Schnitzereien inspiriert wurde, das sind vielfach Beinschnitzarbeiten, deren Größe auch ca 1 cm bis 15 cm maximal beträgt, die aber aufgrund ihrer auf den täglichen Gebrauch ausgerichteten Funktion ohne Sockel sind.

Zeillers Skulpturen zeichnen sich durch gestalterische Kraft und höchste Sensibilität aus. Das Werk unterliegt keinen politischen, konfessionellen oder anderen gesellschaftlichen Zwängen. Zeiller schnitzte Köpfe, Einzelfiguren und Gruppen. Themen sind unter anderem Musikanten, die Flucht nach Ägypten, der Kentaur und verschiedene Tiere. Alle seine winzigen Figuren sind beseelt, die Proportionen stimmen. Selbst bei einer Figurengröße von nur 2 cm ist das klassische Prinzip von Standbein-Spielbein genau abzulesen. Die naturgetreuen Bewegungsabläufe bei den Tieren sind vollendet wiedergegeben. Zeiller ist ein scharfer Beobachter, der die Anatomie beherrscht. Von höchster Differenziertheit und Leichtigkeit sind die Oberflächen seiner Skulpturen.

Ein besonderes Charakteristikum des Werkes Zeillers aber sind die Sockel. Sie gehen aus den Figuren als meist vierkantige Stäbe hervor und dienen offensichtlich zum Festhalten und zur Kontrolle beim Entstehen der Arbeit. Erst nach Vollendung der Skulptur wurden sie auf die gewünschte Höhe abgeschnitten.

Unwillkürlich denkt man in diesem Zusammenhang an manche Werke von Alberto Giacometti (1901-1966), auch wenn hier kein zeitlicher oder künstlerischer Zusammenhang möglich ist.

Zeiller bevorzugte überhöhte Sockel, oft bis zum Dreifachen der Höhe der Figur, nicht allerdings bei „Napoleon“, einem der Bronzeabgüsse einer Plastik des Künstlers. Hier ist die Gesamthöhe 13 cm, der Sockel ist 5 cm hoch, eine Proportion im Goldenen Schnitt, an dem Zeiller sich vermutlich nur intuitiv orientierte.

Das Werk Zeillers gewinnt seine Unverwechselbarkeit und Bedeutung aus dem Gegensatz zwischen der Monumentalität der Skulpturen und ihrer verschwindenden Größe. ♦



# Minimal?

## Ottmar Zeillers Kleinplastiken

ERIKA WIMMER

Erich Egg schreibt über den Schwazer Bildschnitzer Ludwig Penz (1876-1918), er gehöre neben Malern wie Albin Egger-Lienz, Artur Nikodem, Leo Putz und Hans Weber-Tyrol „einer Generation an, die Tirols Kunst aus den ausgefahrenen Geleisen des patriotischen Historienstiles, des denkmalfreudigen Naturalismus und der nachahmenden Neugotik befreite und ihr das neue Bild der europäischen Kunst in der Plastik sichtbar machte, ohne einem Internationalismus zu huldigen.“<sup>1</sup> Ähnliches könnte auch über Ottmar Zeiller gesagt werden, mit dem Unterschied allerdings, daß Zeiller im Vergleich zu den Genannten - auch im Vergleich zu Penz, der zwar ebenfalls ein „stiller“ Künstler war, aber innerhalb der Grenzen Tirols heute doch bekannt und geschätzt ist - bis dato ein ausgesprochenes Schattendasein führt. Zu Lebzeiten war Zeiller, wenn auch da schon als Außenseiter, in der Tiroler Kunstszene noch ein Begriff<sup>2</sup>, heute aber kennen nur wenige seinen Namen, und noch weniger verbinden diesen Namen mit einem bestimmten und sehr konkret zu erfassenden künstlerischen Ausdruck. Es ist einem kleinen Kreis von Aufmerksamen und Verständigen zu verdanken, daß das plastische Werk dieses höchst originellen Schnitzers überhaupt noch betrachtet werden kann.

Freilich hat Zeiller selbst einiges dazu beigetragen, daß er leicht vergessen werden konnte. Obwohl akademisch ausgebildeter Bildhauer und geschulter Zeichner, der zeitweilig auch als Lehrer seiner Kunst gewirkt hat, hat der „Kauz“ und „Sonderling“, als der er vielfach gesehen wurde und wird, sich nichts aus Ehre und Titel gemacht und ist den bestehenden Möglichkeiten auf Anerkennung durchwegs ausgewichen. So kommt es, daß Zeiller heute erst wieder gefunden (ich sage absichtlich nicht entdeckt) werden muß, wozu eine Schau seiner Plastiken und diese Publikation beitragen sollen. Aber - auch vor dem Hintergrund, daß dieser eigenwillige Künstler selbst wohl kaum große Freude damit haben würde, wenn man etwa einen „Großen“ aus ihm zu machen versuchte - mehr als um das Aufwerten eines Namens geht es bei dem vorliegenden Unternehmen um das Verständnis der Zeiller'schen Kunst im Kontext seiner Zeit, darüber hinaus um die Wirkung, die sein „kleines“ Werk heute noch haben kann. Ottmar Zeiller hat seinen ganz eigenen Beitrag zur Herausbildung der Moderne in Tirol geleistet, und - auch das soll vorweg betont werden - die Idee seiner Kleinplastik wurde von dem Tiroler Maler und Bildschnitzer Erich Lechleitner (1879-1959) aufgegriffen und weiterentwickelt<sup>3</sup>.



*Gruppe mit Liegendem, Holz, Originalhöhe  
mit Podest: 10 cm. Privatbesitz Hall*

Foto: YSART, München/Flug



*Selbstbildnis*  
*Bleistift, 14 x 18 cm (um 1912).*  
*Privatbesitz Jenbach*

Von dem, so könnte man sagen, „Miniaturheer“ Zeiller'scher Figuren geht eine eigentümliche Faszination aus, was an der Winzigkeit, am Heer, aber auch an den vielen überraschenden Details der Figuren liegt. Man hat es in der Summe mit festgehaltenem gewöhnlichen Leben zu tun, man versenkt sich in die Formen, Linien und Falten des Alltäglichen - allerdings unter einem besonderen und individuellen Blickwinkel. Es scheint eine Vorliebe Zeillers zu sein, Figuren und Typen in ihrer bekannten Rolle vorzuführen, dabei aber doch Tieferliegendes an die Oberfläche zu bringen.

Ein Beispiel: Auf einem Podestchen (Abb. 15) steht breitbeinig und mit durchgedrückten Knien ein Bauer mit Schürze, die Hemdsärmel aufgekrepelt, den rechten Arm um den Leib gelegt, die linke Hand auf Kinn und Mund, der breite Rücken ist gebeugt, der Kopf nach vorne geneigt. Es ist, als stehe der Bauer da, vielleicht vor seinem Hof, vielleicht auf seinem Feld, und denke darüber nach, was als nächstes zu tun sei. Das geschnittene Bild erscheint als eine Momentaufnahme aus dem bäuerlichen Arbeitsleben. Aber Zeiller hat den Bauern eben nicht aufs Feld und nicht vor seinen Hof gestellt, sondern auf ein „einsames“ Podest und damit hat er die Situation der Figur abstrahiert. Der Bauer stützt den vierschrotigen Schädel auf seine Hand, die nur grob angedeuteten Gesichtszüge verbinden sich mit der nur grob angedeuteten Hand, das Vierschrötige kann auf den zweiten Blick zum Geschundenen werden, und die vorgebeugte Haltung kann, je länger man die Figur betrachtet, zu einer unendlichen Müdigkeit geraten, die

durchgedrückten Knie werden zum notwendigen Standhalten, zur Auflehnung gegen die Müdigkeit. So steht der Bauer vor dem Betrachter in einem bestimmten Moment seines Arbeitslebens, selbstverständlich und in seiner gewohnten Rolle, sozusagen als Vertreter seines Standes mit allem, was dies einschließen und denken lassen mag. In erster Linie steht er aber da als ein Mensch, der in seinen Gefühlen und in seiner inneren Haltung nachempfunden werden kann. Und so wird auch klar, daß ein jeder Betrachter diesen Bauern anders sehen kann, ja muß.

Das winzige Heer erzählt auf diese Weise eine wahrscheinlich unendliche Reihe von Geschichten, Geschichten, die Ottmar Zeiller - einmal mehr, einmal weniger - begonnen hat und die vom Betrachter zu Ende gedacht werden können. Je genauer man die einzelne Figur - im wahrsten Sinne des Wortes - unter die Lupe nimmt, umso deutlicher wird, daß Zeiller die Konventionen der Wahrnehmung immer wieder überschritten hat, zum einen, indem er mögliche Sichtweisen eröffnet, aber nicht überredet, zum anderen, indem er seinen persönlichen und oft geradezu kuriosen Blick auf die Welt und ihre Menschen durchscheinen läßt. So greift Zeiller auch Klischees auf, etwa das Klischee vom „wackeren Bauern“ oder vom „dummen Seppel“, aber nur, um sie in Frage zu stellen. Und es sind vor allem auch Witz und Humor, die einem aus seinen Schnitzarbeiten entgegenleuchten.

Zum Beispiel wird in kleinstem Format ein Bauer mit Kuh so dargestellt, daß die Kuh den Bauern an dessen Hinterteil anzuschieben scheint. Oder es wird eine Szene vorgeführt, in der einer einen Zahn lassen muß. Oder es steht ein Männchen einem ebenso kleinen Bären spielerisch gegenüber. Oder einem Kind wird klassisch-dramatisch der Hosenboden versohlt.

Aber auch Sujets, die nicht derart auffällig von einem „ernsten“ künstlerischen Anspruch abweichen, dokumentieren Zeillers unkonventionellen und ironischen, aber auch einführenden Blick: die alte Frau, die auf ihrem hohen Podestchen nicht weiterzukommen scheint, vielmehr „ewig“ steht und schaut und steht; der Säufer, der, weil er ihn so hoch über seinem Kopf hält, fast nur aus Krug zu bestehen scheint; oder der germanisch anmutende Seher, dessen Bart, Gewand und Podest eine einzige fließend-pathetische Form ergeben; oder der glatzköpfige Wirt, die Hände unter dem beschürzten Bierbauch versteckt, der seinen Kopf kaum merklich in die Richtung eines fiktiven Gegenübers reckt, um das Richtige zu hören; oder der Narrenkopf, der so unmerklich ein Narr ist, daß er an bekannte

Typen erinnert. Am „Maestro“ mit Violine betont Zeiller den Maestro, er läßt ihn eher wie einen Herrscher denn wie einen feinen Kunstsinnigen dastehen. Und der „Grobian“ mit Filzhut, der in entschlossener Haltung und mit geballten Fäusten auf einen nicht vorhandenen Gegenspieler zuzugehen scheint (oder ist er vielleicht doch ein Kegelspieler, der bloß mit dem Spiel kämpft?), sieht aus, als werde er in seinem Tun hauptsächlich von seiner stupsig vorgestreckten, schnüffelnden Nase geleitet. Und so könnte man die Reihe fortsetzen und nahezu überall, manchmal sehr deutlich, zuweilen nur ganz fein, treffende Spitzen finden.

Zeillers Wahrnehmung überschreitet, ohne daß er dabei zu großer Geste ausholt, das Herkömmliche. Und während er auf der einen Seite unzählige Geschichten erzählt, ist er auf der anderen Seite ganz der Plastiker, der in der Form aufgeht, der durch feines und großzügiges Wegnehmen von Material aus seinem Holz Figuren im wirklichsten Sinn des Wortes „erstehen“ läßt. Denn diese Figuren stehen da, wie sie eben dastehen müssen; sie haben ihren ganz eigenen Körper, den einzig möglichen und richtigen, sie nutzen ihren Boden und füllen ihren Raum. Man kann diese Figuren - ob Mensch oder Tier - nicht umwerfen, man sieht sie nicht fallen, es sei denn, Zeiller will sie fallen sehen. Und in den meisten Fällen will er sie stehen sehen, sie sollen dastehen und Haltungen repräsentieren, denen wir im realen Leben überall begegnen. Und das in einem Format, das sich zwischen einem und zehn Zentimetern bewegt, in einem Format also, das Zeiller mit winzigen Messerchen und manchmal auch mit Nadeln hergestellt haben muß.

Im Gegensatz zu jenen Plastiken, die etwas aus dem Leben ihrer Figuren erzählen und diese Geschichten in den Vordergrund rücken, sieht sich der Betrachter kleinen Skulpturen gegenüber gestellt, die einen zum Schweigen bringen, die selbst zu schweigen scheinen. Bei einigen von Zeillers Figuren wird eine Situation oder Geschichte vorausgesetzt, sie verstummt aber rasch, verliert sich im Blick des Betrachters, oder wird von der Form aufgesogen.

So etwa der Mann mit Kappe und offener Jacke, die Hände in den Jackentaschen (siehe Abb. 4): Seine Geschichte - die etwa reichen könnte von Prädikaten wie „pffiffig“, „frisch und fröhlich“ bis zur Vermutung, es könnte sich aufgrund der kurzen, breit stehenden Beine um einen Aufschneider oder Taugenichts handeln - wird im Betrachten rasch reduziert auf einen Punkt, der anderes zurücktreten läßt: Die Figur ist jung, und die Form enthält alles, was Jugend

ausmacht. Und selbst das muß nicht weiter reflektiert werden, es genügt, diese Form ins Auge zu lassen. Oder der winzig kleine Wanderer auf hohem Podest (Abb. 3): Der Betrachter mag sich im ersten Moment noch fragen, ob Zeiller da einen Rucksack angedeutet hat oder ob es sich nicht vielleicht doch um einen Bauern bei der Heuarbeit handelt, aber rasch verstummen Fragen und Vermutungen - die Form reicht für sich aus. Oder eine Skulptur (Abb. 1, Holz, Abb. 18, Bronze), die bestenfalls noch die Assoziation „männlich, kernig“ weckt: Die Plastizität der Figur, sprich: die Summe all seiner Glieder und Teile, die nicht nur eine Summe im Sinne von Zusammenfügen ist, füllt den Raum und das Auge, und das ist genug.

Plastik ist die Kunst, Körper oder Körperteile entstehen zu lassen, die neu und - ob vollkommen oder nicht - ganz und lebendig sind. Dabei liegt die wesentliche Spannung im Verhältnis des Kunstprodukts zu seinem Äquivalent in der Natur. Plastik ist der Vorgang, Leben in eine starre Form zu gießen und die starre Form leben zu lassen. In diesem Sinn könnte man sagen, Ottmar Zeiller habe „Standbilder“ geschaffen und sie der Wirklichkeit gegenübergestellt, um daran die Wirklichkeit zu überprüfen. Dabei sind ihm mitunter Formen gelungen, die es mit der Wirklichkeit aufnehmen, ihr etwas beweisen wollen. So haben, nach meinem Verständnis, manche Skulpturen Ottmar Zeillers in sich durchaus monumentalen Charakter.

Aber das Auffallendste an Ottmar Zeillers Figuren ist letztlich ihr kleines Format, und vermutlich ist es auch das, was an seinen Arbeiten



*Kinderkopf, Zeichnung  
Rötel, 14 x 18 cm, o.D., nicht signiert.  
Privatbesitz Telfs*

am meisten fasziniert. Man sieht sich da mit einem besonderen Geschick konfrontiert und zollt ihm gerne Bewunderung. Doch was auf der einen Seite bewunderndes Erstaunen erzeugt, verleitet auf der anderen Seite dazu, über die plastische Qualität im einzelnen hinwegzugehen. Die Wirkung dieser sehr kleinen Figuren ist leicht mit dem Moment der Überraschung beendet, man sieht sie als eine Spielerei, als eine Kuriosität, die schnell beiseite gelegt werden kann. Man fühlt sich vielleicht an die geläufigen Krippenschnitzereien erinnert, assoziiert Gebrauchsplastik, die ihren Wert hat, aber als Kunst nicht allzu ernst genommen werden muß. Oder man vermißt den starken berührenden Ausdruck, den man von einer Plastik erwartet und die man bei Großskulpturen und auch bei größeren Schnitzwerken, wie etwa denen eines Ludwig Penz, leichter findet. Das kleine Format Ottmar Zeillers zieht an, verhindert aber gleichzeitig eine Rezeption, die tiefer geht, und nur wenige werden sich die Mühe machen, lange und aufmerksam und wiederholt hinzusehen, um zu finden, was dieser Plastik gerecht wird.

Es wird gesagt, Ottmar Zeiller habe deshalb so klein geschnitzt, weil er stark kurzsichtig war und sich die jeweilige Arbeit dicht vor Augen halten mußte<sup>4</sup>. Das mag seine Richtigkeit haben, trotzdem ist die Wirkung des kleinen Formates eine ganz bestimmte, und auch wenn Zeiller aufgrund seiner Kurzsichtigkeit dazu gekommen

sein sollte, so war es jedenfalls „seine Sache“, an der er über Jahre bis zu seinem Tod festgehalten hat. Zeiller war sich gewiß der Wirkung und Aufnahme seiner Miniaturen bewußt, und Rezeptionszeugnisse der Zeit heben eben dieses Format immer wieder hervor (siehe z.B. die Ausschnitte im Abschnitt „Zeitgenossen“). Und auch heute noch bewirkt die Winzigkeit der Zeillerschen Figuren, daß fast zwangsläufig eine monumentale Großplastik als deren Gegenstück mitgedacht wird.

„Als alle nur noch von Monumentalität redeten“, sagt Wilfried Kirschl, habe Zeiller „der Zeit zum Trotz seine durchaus ‚lebensgroßen‘ plastischen Gedanken im Däumlingsformat verwirklicht“<sup>5</sup>. In einer durchwegs selbstironischen Darstellung des eigenen Werdegangs gibt Zeiller an, seine „Spielerei“ habe „allgemeine Anerkennung und freundliche Gesichter“ gefunden, „nur vor Siegesalleeekünstlern“ habe er sich „zu schämen“ brauchen.<sup>6</sup> Zeitgenossen Zeillers und Zeiller selbst sehen die Kleinplastik, die der Haller Künstler - zunehmend (oder besser gesagt abnehmend), je intensiver er das Schnitzen betrieb - in extremer Form und wie zunächst kein anderer hervorgebracht hat, gewissermaßen als einen Gegenpol zur gängigen monumentalen Skulptur, die u.a. im historisierenden Sieges-Standbild, in den Monumenten der „Siegesalleen“ und patriotischen Helden-Standbildern starke Verbreitung gefunden hat. Und Monumentalität war - im



*Auf Knien, Holz, Orig. Höhe 2,2 cm, Figur 1,4 cm.  
Privatbesitz Telfs*

Zuge einer notwendig gewordenen Neudefinition durch die Moderne - Gegenstand der Auseinandersetzung in der Kunst. Zeiller hat in einem konkreten Fall diese Diskussion hautnah mitverfolgt und mitgeführt.<sup>7</sup> Daß er sein eigenes Werk dazu in Beziehung gesetzt hat, muß als wahrscheinlich gelten, zumal er ein scharfer Denker und ein kritischer Betrachter seiner Umwelt war, berüchtigt und geschätzt dafür, in Gesprächsrunden philosophische und pikant gewürzte Rede zu führen. Der Kulturjournalist und Innsbrucker Amtsrat Josef Anton Steurer bezeichnet ihn gar als den „kritischsten“ aller Künstler.<sup>8</sup>

Bedenkt man, daß Zeiller das Naheliegende und Alltägliche in den Mittelpunkt seines Interesses gerückt hat, gleichzeitig ein Meister der Ironie war, außerdem einer, der Spitzen und Spitzfindigkeiten liebte und dem es dann, wenn es angebracht erschien, auch nicht an Boshaftigkeit fehlte, so erscheint es nicht abwegig, das betont kleine Format seiner Figuren ebenfalls als ironischen Gestus zu begreifen. Zeiller war einer, der seine Umgebung durchleuchtet und das allzu Typische hervorgeholt hat, um manchmal geradezu eine Karikatur daraus zu machen (siehe Abb. 12, 13, 14). Und Zeiller war, wie wir wissen<sup>9</sup>, in seiner persönlichen Lebensführung ein Antibürger, ein Vagant und Sonderling, der die Gesellschaft und deren Werte und Zwänge aus

einer gewissen Außenperspektive sehr kritisch wahrgenommen hat.

Das winzige Format verweigert eine Zurschau-Stellung und die rasche Konsumierbarkeit durch einen Kunstbetrieb, es versperrt dem Pathos jeden Weg. Doch darin liegt vor allem die Ironie, daß Zeiller (auch) monumentale Elemente etwa im Sinne eines Albin Egger-Lienz<sup>10</sup> in kleinste Form gegossen hat. Würde man etwa Figuren wie die in Abb. 1 und Abb. 18 gezeigten auf ein großes Format aufblähen, so entstünde eine völlig andere Wirkung desselben Bildes.

Das kleine Format der Figuren Ottmar Zeillers stellt an sich eine Reduktion der Form dar. Dazu kommt, daß manche Figuren den Eindruck geben, als werde da zu großer Wirkung ausgeholt, um eben diese Geste im nächsten Augenblick zurückzunehmen. In diesem Sinn vermitteln die Plastiken Zeillers eine bemerkenswerte Dynamik, die Figuren sind nicht ohne weiteres festzulegen. Was zählt, ist der Blick des einzelnen Betrachters, das zu Ende Lesen der Geschichten und das zu Ende Denken der Geschichte dieser Figuren. Zeillers Kleinplastik als minimal im Sinne der Reduktion des wesentlichen Formelementes Größe zu begreifen, ist eine mögliche und spannende „Leseart“.<sup>11</sup> Aber selbst wenn der Betrachter diese Leseart nicht zu der seinen macht, so wird ihm - wenn er sich die Zeit und eine Lupe zur Hand nimmt - Zeillers Werk dennoch Vergnügen und Einsicht bereiten. ♦

<sup>7</sup> Erich Egg: *Ludwig Penz. Bildbauer in Schwaz 1876-1918*. Hrsg. v. Kulturreferat des Landes Tirol. Innsbruck o.J., S. 9.

<sup>8</sup> Zur Biografie Ottmar Zeillers siehe Josef Schärmer in diesem Band. Die Beziehung Zeillers zur „Brenner“-Gruppe und zur Kunst- und Kulturszene des Landes untersucht hier Anton Unterkircher.

<sup>9</sup> Eine großangelegte monografische Studie zu Erich Lechleitner bereitet Walter Methlagl am Forschungsinstitut „Brenner-Archiv“ vor.

<sup>10</sup> So wird von einigen Nachkommen der Familie Zeiller überzeugend berichtet; auch zeigen Porträts und Fotografien Zeiller stets mit Brille.

<sup>11</sup> Wilfried Kirschl: *Ottomar Zeiller 1868-1921*. In: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972, S. 10.

<sup>12</sup> Siehe Ottmar Zeiller: *Eine literarische Selbstdarstellung*. In: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972, S. 10. - Dieser autobiografische Text wird hier im Beitrag von Josef Schärmer zu großen Teilen wiedergegeben.

<sup>13</sup> Zur als „Hodlerstreit“ bekanntgewordenen Debatte um Albin Egger-Lienz siehe den Beitrag von Anton Unterkircher.

<sup>8</sup> Vgl. Josef Anton Steurer: *Nachruf*. In: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972, S. 10. - Im Kap. „Zeitgenossen“ ist eine Passage aus dem Nachruf abgedruckt.

<sup>9</sup> Die wenigen überlieferten Zeugnisse über den Menschen und Künstler Ottmar Zeiller betonen fast durchwegs seinen Charakter eines „Vaganten“, siehe Beispiele unter dem Stichwort „Zeitgenossen“.

<sup>10</sup> Albin Egger-Lienz: *Monumentale Kunst*. Berlin: Hermann Walthers Verlagsbuchhandlung o.J. (1912).

<sup>11</sup> In ihrem Beitrag *Monumentalität, Masse und Macht* setzt sich Sabine Falch in diesem Band eingehend mit dem häufig benutzten, aber üblicherweise nicht differenzierten Begriff des Monumentalen unter den Aspekten der Definition, Praxis und Theorie auseinander. Diese fundierte Zusammenschau stellt in unserem Zusammenhang einen bewußt breit konzipierten Hintergrund dar, und die Leser dieses Buches sind eingeladen, die Kunst Ottmar Zeillers vor dieser „Leinwand“ zu reflektieren.

# Ottmar Zeiller

## Ein biographischer Abriss mit Zeugensammlung

JOSEF SCHARMER

**1868** Ottmar Maria Josef Vigil Zeiller kommt am 21. November 1868 in St. Vigil in Enneberg zur Welt. Ottmars Vater, Johann Baptist Zeiller, geb. 18.8.1817 in Silz, Landrichter in Nauders, Welsberg und St. Vigil in Enneberg wird wie folgt beschrieben: „Der Vater war und blieb Respektperson. Er fand keinen Schlüssel zum Herzen seiner Kinder. [...] Während der ersten Jahre seiner Beamtenlaufbahn machte man 1848 während der Revolution in Österreich dem Volke vielerlei Zugeständnisse: Pressefreiheit, Vereinsrecht usw., die nur zu bald durch die reaktionäre Bewegung beschnitten wurden. Allenthalben machte sich ein unerträgliches Spitzel- und Angeberwesen breit.

Zeillers lauterer Charakter und scharfer Geist widersetzten sich diesen üblen Machenschaften und er schloß sich den Liberalen an. Seiner Beamtenlaufbahn war dieser Schritt nicht zuträglich. [...] Wie vielen Zeillern, welche z.T. namhafte Künstler waren, in deren Sippe Frauen wie Männer auch häufig den geistlichen Stand wählten, eignete ihm eine leichte Schwermut. Er war ernst, streng gegen sich und andere...“<sup>1</sup>



Theres Zeiller im Alter von 86 Jahren,  
Bleistiftzeichnung 11,5 x 14,5 cm (1914).  
Privatbesitz Innsbruck-Arztl

Zeillers berufliche Versetzungen von Nauders nach Welsberg und nach St. Vigil in Enneberg mögen wohl in seiner Geradlinigkeit und liberalen Gesinnung begründet gewesen sein.

Die Mutter Ottmars, Maria Theresia geborene Witting, ist am 2. August 1828 in Silz geboren. Sie stammt aus einer angesehenen Kaufmannsfamilie. Über Ottmar Zeiller schreibt Gertraud Wiedner: „1868 kam Othmar zur Welt. Zeillers sechstem Kind schenkte Gott als Erbe hellen kritischen Verstand und künstlerische Begabung. Nächstverwandte Zeiller gehörten ja im 18. Jhd. zu den fruchtbarsten Freskanten des Barock und ihre Bedeutung erstreckte sich weit über Tirol hinaus auf den süddeutschen Raum. Tafelmaler Paul Zeiller, 1658-1738, sein Sohn Johann Jakob, k.k. Hofmaler von Wien, 1708-1783, und ein Vetter Franz Anton, 1716-1794, welcher 1778 den Titel eines Hofmalers pictor auliens Brixinensins vom Fürstbischof erhielt.“<sup>2</sup>

In St. Vigil wachsen die Kinder zwar bescheiden, aber dafür naturverbunden auf.

**1873** Nach einem Schlaganfall des Vaters und der Pensionierung übersiedelt die Familie Zeiller nach Brixen und bezieht dort eine Wohnung in der Rungathgasse.

**1877** Mit 60 Jahren stirbt am 15.9.1877 Johann Baptist Zeiller. Maria Theresia Zeiller erschien es wie eine Fügung, daß sie mit den 5 Kindern - eines war inzwischen verstorben - nun in Brixen lebte, allein schon wegen der besseren Bildungsmöglichkeiten. Die Pension ihres Mannes und das Witting'sche Erbe erlaubten der Familie ein standesgemäßes Leben.

**1879** Nach der 4. Klasse in der Knaben Volksschule in Brixen erhält Ottmar Zeiller ein Frequentationszeugnis mit folgendem Inhalt: „Zeiller Othmar von Enneberg in Tirol gebürtig, 10 Jahre alt, katholische Religion, hat die fünfklassige Volksschule in Brixen vom 15. Sept. 1878 bis 30. Juni 1879 besucht und sich in den Sitten vollkommen entsprechend verhalten.“

Demselben wird das vorliegende Zeugnis zu dem Zwecke ausgestellt, daß er in die Mittelschule aufgenommen werden könne. Er hat als Schüler der IV. Klasse in der Religionslehre die Note sehr gut, in den Sprachgegenständen sehr gut und in Rechnen sehr gut erhalten. - Volksschule in Brixen am 30. Juni 1879. K. Kugler (Leiter der Schule).<sup>3</sup>

**1879-87** Zeiller besucht das k.k. Gymnasium in Brixen. Über diese Zeit schreibt er 1910: „Wer nun wissen will, was ich in meiner Gymnasiumzeit gesehen und erlebt, der lese den Roman 'Haus Michael Senn' von Rudolf Greinz. In dem Orte lebte auch ein braves Studentlein, das im Winter Kasperltheater, Altäre und Wurfmaschinen baute und im Sommer Ungeziefer aller Art aus Feld und Wald nach Hause brachte. Deswegen wird man doch kein Künstler, weil man Ränder der Schulbücher mit den Miniaturen der Professoren zierete und die Illustrationen der Penalerkneipzeitung übernimmt.“<sup>4</sup>

Zeiller beginnt die Gymnasialstudien in Brixen, beendet sie ohne Repetition in acht Jahren und unterzieht sich erfolgreich der Maturitätsprüfung.<sup>5</sup>

**1887-94** Zeiller faßt den Entschluß, Medizin zu studieren. Die Mutter, eine weitblickende und entschlossene Frau, bereitet die fünfte Übersiedlung vor, diesmal in die Universitätsstadt Innsbruck. Dort mietet sie eine Wohnung im Sarntheinpalais am Ende der Maria Theresien Straße an. Bezüglich seines Universitätsstudiums schreibt



Ottmar Zeiller (ca. 1884)  
Privatbesitz Inzing

Zeiller, man werde doch deswegen kein Künstler „wenn man die Universitätszeit zum Besuche der Vorlesungen, Frühschoppen und Regelung der österreichischen Nationalitätenfrage benützt, Antisemit und Antiklerikaler sein muß, während man jedem polnischen Kaftanjuden mit Interesse und Mitleid nachschleicht und an jedem Pfarrrertyp seine echte innere Freude hat? Ich habe auch nicht aus Begeisterung für die Kunst die medizinische Fakultät absolviert.“<sup>6</sup>

Das Absolutorium vom 3. Oktober 1894 lautet: „Wir, der Rector der k.k. Universität zu Innsbruck und Decan des Professoren-Collegiums der medizinischen Facultät bestätigen hiemit, dass der Studierende der Medizin, Herr Othmar Zeiler [...] an der k.k. Universität zu Innsbruck die medizinischen Studien den bestehenden Anordnungen gemäß vollendet [...] habe.“<sup>7</sup>

**ab 1894** 26 Jahre alt, zieht es Ottmar Zeiller in den Norden, um sein Studium fortzusetzen. Nach einem Aufenthalt in Berlin eröffnet er den Angehörigen, daß er das Studium aufgeben wird. Im Rückblick schreibt er, es habe ihm für die letzten Prüfungen zum Doktorat „Augenkraft und Sitzleder“ gefehlt. „Auch nach Berlin wandte ich mich nicht der Kunst wegen, sondern um als gescheiterter Mediziner im Verborgenen der Sehnsucht meiner Hände zu willfahren, ihre Geschicklichkeit zu beweisen. Die beiden waren so dankbar, daß sie mir nach kaum einem Jahr das Brot brachten. Ich mußte mich allerdings dabei unter die 'axpreußischen' Maurer aufs Gerüst hinaufstellen und meine stümperhafte Arbeit durch markierte Grobheit und einen unverständlichen Dialekt decken. [...] Als ich vor lauter Renaissance- und Barockschnörkels den Beginn einer Drehkrankheit verspürte, hatte ich zugleich Erspamsisse und beschloß, mir nach Jahren wieder einmal Tirol schmecken zu lassen.“<sup>8</sup>

**um 1900** Zeillers Mutter, jetzt über siebzig Jahre alt, zieht zu ihrer Tochter Julie, die mit Hans Wiedner verheiratet ist, in die Heiliggeiststraße in Innsbruck. Die Poltenhütte bei Lans wird erworben und ganzjährig bewohnt. Gertraud Wiedner berichtet in ihrer Familiengeschichte: „Othmar Zeiller, der unruhige Geist, war oft bei seiner Mutter im Hause der Liebblingsschwester Julie zu Gast. Endlos disputierte er bei und nach Mahlzeiten mit seinem Schwager über Politik, verannte sich in Ideen und philosophierte. [...] Zeiller zauberte [...] mit wenigen Schnitten aus einem Zündholz, das er nahe an seine stark kurzsichtigen Augen hielt, ein köstliches Figürl.“<sup>9</sup>

**1900/01** Zeiller besucht die städtische Modellierschule in München bei Prof. Franz Bernauer. Er „zeichnete sich während dieser Zeit [November 1900 bis April 1901] durch Fleiß wie Fortgang aus, und zählt zu meinen besten Schülern. - München am 30. April 1901.“<sup>10</sup>

**1901/02** An der städtischen Gewerbeschule in München in der Luisenstraße besucht Zeiller die II. Modellier-Tagesklasse. Mit den Noten „im Fleiße sehr groß“ und „in den Leistungen sehr gut“ absolviert er den 2. Jahrgang wiederum bei Prof. Bernauer. Als Berufsangabe steht im Zeugnis „Stuccateur“.<sup>11</sup>

**1902/03** An der Großherzoglichen Badischen Akademie der bildenden Künste setzt Zeiller seine künstlerische Ausbildung bei Prof. Ludwig Schmid-Reutte fort. Dieser hatte u.a. in München eine Spezialschule für künstlerische Anatomie errichtet und war 1900 zum Professor an der herzoglichen Akademie in Karlsruhe ernannt worden. Am 4. März 1903 stellt Schmid-Reutte Zeiller ein sehr positives Zeugnis aus.<sup>12</sup>

Über diese Zeit notiert Zeiller: „Da begann erst mein eigentliches Interesse und Verständnis für Kunst. Nach zwei Jahren sollte ich auf seinen [Schmid-Reuttes] Rat hin mich praktisch versuchen, um wieder zu ihm zurückzukehren. Ich wandte mich wieder nach Berlin und ließ mich dort von einem Teufel zur Errichtung einer Zeichenschule verleiten. Der Teufel schaffte wieder einmal sein Gutes. Ein großer Teil der Saat Schmid-Reuttes ging da auf. Es entwickelte sich mein Verständnis. Ich trieb aber auch Müßiggang und begann die kleinen Männchen zu schnitzen. Es ging gleich, ich brauchte nicht zu lernen. Die Spielerei fand allgemeine Anerkennung und freundliche Gesichter, nur vor Siegesalleekünstlern brauchte ich mich zu schämen.“<sup>13</sup>

**1905** Die Berliner „National Zeitung“ berichtet über eine Ausstellung im Kunstsalon Keller und Rainer in Berlin: „Originelle kleine Schnitzereien stellt der Bildhauer Zeiler aus, der aus Holzklötzchen und Spänen mit dem Messer winzige Figürchen herauschneidet, die in der summarischen Art ihrer Formbehandlung oft ganz überraschende Resultate zeigen. Es sind meist realistische Gestalten, die meist nur mit ein paar breit hingewetzten Flächen charakterisiert sind und ein sehr feines plastisches Empfinden verraten. [...] Aber diese Sächelchen bleiben im Grunde doch Spielereien, und Herr Zeiler sollte



*Hermine von Uchatius,  
Bleistiftzeichnung, 20,7 x 27 cm (1914).  
Privatbesitz Inzing*

nun zu ernsterer Kunstarbeit fortschreiten. Das Zeug hat er sicher dazu.“<sup>14</sup>

Hier wird früh gefordert, was Zeiller nie gesucht hat. Nach seinem Tod schreibt Hugo Greinz im „Neuen Wiener Tagblatt“: „Also ein Bildschnitzer, ein Künstler. Aber sein Beruf war es gewiß nicht, und er tat aus eigenem nicht viel dazu, als Künstler gewertet und berühmt zu werden, wozu mehr als einmal gute Anläufe gegeben waren. Ihm war es viel mehr ein Spiel, das er so nebenher betrieb, neben dem viel Wichtigeren: ein freier Mensch zu sein, sich ziellos treiben zu lassen, zu singen, zu trinken, zu streiten, zu zigeunern. Das Wichtige war ihm das Leben, und das richtete er sich nach einem Geschmack ein, der sich von dem seiner Durchschnittsbürger freilich sehr merklich abhob. Er war fast so etwas wie ein Vagant, ein ewiger Wanderer, der verweilte, solange es ihm gefiel, dann seinen Stock nahm und mit oder ohne Abschied weiterging. Man denkt unwillkürlich an die Gestalt des Knulp, wie sie Hermann Hesse in seiner klassischen Novelle zeichnet. [...] Zeillers ganzer Lebenslauf war voll solcher Romantik, heller und trüber.“<sup>15</sup>

**1907** Nach den freien Vaganten- und Lehrjahren in Deutschland versucht Ottmar Zeiller, „sich in die bürgerliche Gesellschaft als nützliches Glied einzufügen, das Zigeunerleben aufzugeben und in ein solides Philistertum einzutreten [...]“<sup>16</sup> Mit Erlaß des Ministers für Kultus und Kunst vom 23. Dezember 1907 wird er zum Lehrer an der k.k. Fachschule für Zeichnen und Modellieren in St. Ulrich in Gröden gegen Remuneration von jährlichen 2.400 Kronen bestellt.<sup>17</sup>



Dazu Zeiller selbst: „Ein für das übrige Berlin unsichtbarer Komet zerstörte nach drei Jahren meine Schule und prallte mich nach Tirol zurück. Hier sollte ich die höchste Stufe künstlerischer Vollendung erreichen, sollte 'Professor' werden! Unter Schmeicheln, Bitten und Drängen legte man mich als Fachlehrer an die vollen Brüste des Arbeitsministeriums. Ich sog so gut ich konnte und verwandelte mich in eine Natter. Ich lernte in Gröden, welch großer Heiliger St. Bürokratius sei, St. Rubrica die geradlinigste aller Jungfrauen, wie man Präliminare und Karriere macht und zum Schlusse meine jetzige Frau Marie von UCHATIUS kennen. Quod faustum felixque sit.“ Auf der Rückseite des Manuskriptes zur Autobiographie steht unter P.S.: „Scheuen Sie sich etwa ja nicht, die letzten Sätze bringen zu lassen, ich fürchte mich vor diesem Schaden nicht.“<sup>18</sup>

**1908** Im Jänner ist im „Allgemeinen Tiroler Anzeiger“ zu lesen: „St. Ulrich, Gröden (Ernennung). - An der hiesigen k.k. Fachschule wurde Herr Othmar Zeiler, akademischer Bildhauer, angestellt. Zeiler, der im Auslande durch seine Kleinbildhauerei in Kunstkreisen Aufsehen erregte, war schon vor einiger Zeit in Berlin als Lehrer tätig.“<sup>19</sup>

Hugo Greinz schreibt an Zeiller, daß es endlich wieder einmal Zeit wäre, sich zu treffen. Die Karte ist auch von Albin Egger-Lienz unterzeichnet, was vermuten läßt, daß Zeiller und Egger-Lienz schon vor 1910 Kontakt miteinander pflegten.<sup>20</sup>

**1909** Aufgrund des Erlasses des k.k. Ministeriums für öffentliche Arbeiten vom 27. März 1909 wird Zeillers Jahresremuneration von 2.400 Kronen auf 3.000 Kronen angehoben.<sup>21</sup>

Am 19. August 1909 heiratet Zeiller in Dientenheim bei Bruneck die Künstlerin Maria Edle von Uchatius aus Wien, eine Tochter des Carl Josef Ritter von Uchatius.<sup>22</sup> Marie Uchatius hat sechs Jahre lang die Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie als ordentliche Schülerin besucht und erfolgreich absolviert. Wie aus dem Schlußzeugnis der Professoren W. Schulmeister und C. O. Czeschka von 1906 hervorgeht, hat Uchatius hauptsächlich das Studium von Blumen, Pflanzen und lebenden Tieren betrieben und sich auf dem Gebiet der Spielsachen hervorgetan; gelobt wird ihr „seltene Kompositionstalent, ihre Anpassungsfähigkeit zu allen Arten kunstgewerblicher Arbeiten, sowie ihr ernstes Streben“.<sup>23</sup> Briefe aus

Paris und New York belegen Uchatius' malerische, plastische und druckgraphische Weiterbildung im Ausland.<sup>24</sup> Nach einer kurzen Beschäftigung am „Lehrmittelbureau für gewerbliche Unterrichtsanstalten“ in Wien, beginnt sie im Jänner 1909, 27jährig, an der Fachschule in Wolkenstein, Gröden, zu unterrichten.<sup>25</sup>

Aus einem Auftragschreiben des k.k. Handelsministeriums in Wien von 1909 wird ersichtlich, daß das von Marie Uchatius und Ottmar Zeiler hergestellte „Qualitätsspielzeug“ für einen Export nach London gefragt war.<sup>26</sup>

**1910** Nach kurzer Lehrtätigkeit an der Schnitzschule zieht Ottmar Zeiler es vor, wieder freischaffender Künstler zu sein. Im Interesse ihres Mannes sucht seine junge Frau um Versetzung an die Staatsgewerbeschule in Innsbruck an, wo sie ab 1910 als Professorin die Leitung des offenen Zeichensaales und andere Kunstfächer übernimmt.

Julie Wiedner, die Schwester Ottmar Zeillers, überläßt den Jungvermählten die Wohnung im 1. Stock auf der Poltenhütte. Dort stellt sich am 24. April der erste Nachwuchs ein, Johanna, später Klosterschwester in Thurnfeld und Lehrerin in Hall.

In einer Kollektivausstellung mit dem Maler Felix Kraus werden 64 Holzskulpturen von Ottmar Zeiller im Kunstsalon der Heller'schen Buchhandlung auf dem Bauernmarkt Nr.3 in Wien gezeigt.<sup>27</sup>



Ottmar Zeiler mit Marie Uchatius und den Kindern Hanni und Gitti (1912)  
Privatbesitz Inzing

**1911** Der besseren Wohnverhältnisse und Verkehrsbedingungen wegen übersiedelt die Zeillerfamilie nach Heiligkreuz bei Hall. Im Oberen Hohlerhof ist für alle genug Platz. Die Mitbenützung der Grünflächen ist besonders für Marie Uchatius-Zeiller wichtig, denn hier hat sie auch die Möglichkeit, Tiere zu halten (Enten, Hasen, Ziegen, ein Pony...). Ihre übergroße Tierliebe bringt so manche Unstimmigkeit in das Eheleben.

In den darauffolgenden zwei Jahren schenkt Marie Uchatius noch zwei weiteren Kindern das Leben, 1911 kommt Brigitta und 1912 Ivo zur Welt. Gitti wird Fotografin, sie pflegt viele Jahre hindurch ihre von Schlaganfällen heimgesuchte Mutter. Ivo findet in seinem Beruf als Priester nicht die erhoffte Erfüllung und zerbricht an der Ignoranz der Behörden.

**1912** Ottmar Zeiller verkehrt mit einigen Persönlichkeiten aus dem Kreis der von Ludwig von Ficker in Innsbruck seit 1910 herausgegebenen Zeitschrift „Der Brenner“. Am 5. Jänner 1912 bedankt sich der „Brenner“-Mitarbeiter Carl Dallago in einem Brief bei Zeiller für die „gütige Führung zu Egger-Lienz“. Egger-Lienz, der 1910/12 im Schloß Rainegg lebt und arbeitet, pflegt mit Zeiller eine enge Freundschaft und macht ihn bald zu seinem Vertrauten in Sachen „Hodlerstreit“. Ottmar Zeiller steht zunächst, auch in der Öffentlichkeit, ganz auf Seiten Eggers, zieht sich aber allmählich zurück.<sup>28</sup> Dennoch bleibt die Beziehung mit Egger-Lienz bis zu Zeillers Tod aufrecht.

Wie ein Schreiben von 1912 belegt, ist Zeiller und seine Familie auch mit dem Maler Hubert Lanzinger bekannt.<sup>29</sup>

In einer Ausgabe der „Berliner Zeitung am Mittag“ erscheint im selben Jahr ein Artikel über Ottmar Zeiller, in welchem seine Holzschnitzkunst dargestellt wird wie folgt: „[...] was seiner Arbeit den Charakter gibt, ist eben sein Naturverhältnis zum Holz, dem man weder durch ‘Bauen’ noch durch ‘Modellieren’, sondern lediglich durch Schnitzen beikommt. [...] Wenn man Zeiller nach den Instrumenten fragt, mit denen er seine fabelhaften kleinen Säckelchen fertigt, holt er sein Taschenmesser vor und lacht. Mit diesem höchst gewöhnlichen Hilfsmittel schnitzelt er an kleinen Holzstücken herum, und es entstehen die originellsten Gebilde [...]. Sie sind schnell, in breiten Flächen, die den Schnitt des Messers überall erkennen lassen, sozusagen impressionistisch aus dem Holz gearbeitet, dessen unterer Teil unbearbeitet bleibt, so daß er beim Betrachten als Griff dient und das Ganze die Form etwa eines verzierten Pfropfens annimmt. [...] Zeiller trifft mit

erstaunlicher Sicherheit die Form im ganzen [...]“.<sup>30</sup>

In der Rubrik „Tiroler Künstler und das Ausland“ der „Innsbrucker Nachrichten“ wird im August 1912 das Ansehen Zeillers in Deutschland hervorgehoben.<sup>31</sup>

**1913-15** Wie aus Korrespondenzstücken dieser Zeit hervorgeht, pflegt Zeiller, neben einer freundschaftlichen Beziehung zu Georg Trakl, regen Kontakt mit dem Südtiroler Dichter Arthur von Wallpach. Zeiller kennt Wallpach seit mindestens 1894 und besucht ihn auch auf Burg Anger bei Klausen.<sup>32</sup>

**1915** Ottmar Zeiller muß „einrücken“: In einem Schreiben an das k.k. Kommando, Gruppe „Nordtirol“, in Innsbruck heißt es: „Der gefertigte Schießstand erlaubt sich hiemit Herrn Othmar Zeiller Bildhauer in Hall als Sanitäts-Unteroffizier in Vorschlag zu bringen.“<sup>33</sup>

Die Gemälde-Ausstellung Dr. Gruener „Donauhof“ in Innsbruck präsentiert u.a. grafische Arbeiten von Ottmar Zeiller und Marie Uchatius, die in den Zeitungen gleichermaßen positive Aufnahme finden. Da heißt es z.B.: „Das Ehepaar Zeiler fesselt uns durch die Sicherheit und die Wahrheit seiner Zeichnungen. Die Frau bringt Tierstudien (darunter ein gutes Pferd), Professor Zeillers Porträtzeichnungen wissen mit geringem Aufwand äußerer Mittel zu überzeugen. Gern verweilt man bei dem schönen Kopf des jugendlichen Prof. Lanzinger, von Zeiler gezeichnet.“<sup>34</sup>

Laut Dienstzettel ergeht am 9. Dezember 1915 an den „Standschützen Zgsf. Zeiler Othmar“ die Aufforderung, „sich am Samstag, den 11. III. d. J. um 1/28 Uhr früh beim ‘Goldenen Schiff’ in Pradl zu melden.“<sup>35</sup> Zeiller kommt an die italienische Front. Daß er sich in den Kampfpausen auch schöpferisch betätigt, bezeugen viele mit sicherem Strich und starkem Ausdruck gezeichnete Porträts von Soldaten.

Hugo Greinz notiert im „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 5.7.1921: „Kampflustig war er immer gewesen, in Worten und auch so, er war von der richtigen Tiroler Schneid. Als es gegen Italien ging, war er natürlich sofort mit dabei und lag viele Monate an der Front. Aber noch etwas besaß er, einen Humor, der unerschöpflich schien, der aber sehr oft auch auf Kosten der andern ging.“<sup>36</sup>

Im Mai 1915 schreibt Egger-Lienz aus Justina bei Bozen an Ottmar Zeiller, daß auch er zum Militär eingezogen worden ist: „Letzten

Samstag und Sonntag hatte die hiesige Stand-  
schützenkompagnie bereits in der Mondour  
Übungen. Ich gehöre nun auch dazu, und exer-  
ziere, daß es nimmer schön ist [...]“.<sup>37</sup>

**1917** In diesem Jahr versucht sich Ot-  
mar Zeiller als Freskant bei der  
Totenkapelle von Heiligkreuz bei Hall. Die kolo-  
rierte Druckgraphik, die Ottmar Zeiller für den  
Entwurf anfertigt, ist noch erhalten. Das Fresko  
mit dem Titel „Der Tod“ wird 1964 wegen star-  
ker Beschädigung durch ein neues vom akade-  
mischen Maler Karl Rieder ersetzt.

**1918** In der Zeitschrift „Widerhall“  
erscheint zum fünfzigsten Geburts-  
tag Zeillers eine Würdigung vom Innsbrucker  
Musikdirektor Emil Schennich. Obwohl Schen-  
nich ihn, nach eigener Aussage, erst seit ein paar  
Wochen kennt und erst dreimal mit ihm geredet  
hat, findet er für den Menschen und Künst-  
ler Zeiller treffende Worte.<sup>38</sup>

**1919-21** Das Familienleben wird  
für Ottmar Zeiller immer  
schwieriger, wohl weil das Streben nach Freiheit  
und Unabhängigkeit in seinen letzten Lebens-  
jahren wieder zunimmt.

Der Familienchronik von Gertraud Wied-  
ner ist zu entnehmen: „Mählich erkaltete das  
Verhältnis zu seiner Frau, schließlich trennten  
sie sich und er zog nach Innsbruck. Im Kaffee-  
haus im Kreise seiner Bekannten war Zeillers  
ätzende Kritik gefürchtet. Seine alte gütige Mut-  
ter kam aus der Sorge um ihren so begabten und  
unrastigen Jüngsten nicht heraus.“<sup>39</sup>



*Marie Uchatius im Alter*  
*Privatbesitz Inzing*



*Ottmar Zeiller (1920)*

*Ein Jahr vor seinem Tod schwer erkrankt*  
*Privatbesitz Inzing*

Zeillers Mutter erkrankt am grünen Star, der  
sukzessiv zur völligen Erblindung führt. Sie stirbt  
am 30. Juli 1920 kurz vor ihrem 93. Geburtstag,  
liebevoll umsorgt von ihrer Tochter Julie und  
ihren nächsten Verwandten (Wiedner, Erlacher).

Ab 1917 häufen sich die Eintragungen im  
Röck-Tagebuch<sup>40</sup>. Dies deutet darauf hin, daß  
Zeiller sich oft im Kreise der „Brenner“-Leute  
(Ludwig von Ficker, Emil Schennich, Anton Steu-  
rer, Hugo Neugebauer, Erich Lechleitner, Karl  
Röck u.a.) aufhält. Treffpunkt ist das Café Max  
in Innsbruck.

**1920** Der Tod der Mutter und die Schei-  
dung von seiner Frau setzen Zeil-  
ler seelisch sehr zu, sodaß er schwer erkrankt  
und ein Jahr darauf stirbt.

Dazu schreibt Anton Steurer in seinem Nach-  
ruf: „[...] es war sicherlich nicht notwendig, und  
sicher gegen den Vagantensinn Zeillers, daß er  
zu seinem Tode nicht einmal mehr ‚Vater‘ genannt  
wurde, rein, weil christlichparteiische Advoka-  
ten mit Übereifer, der ‚blind macht‘, was aber des-  
halb nicht entschuldigt, eine besonders unchrist-  
liche Ehescheidung betrieben...“<sup>41</sup>

**1921** Am 9. Juni 1921 stirbt Ottmar Zeil-  
ler im Alter von 52 Jahren und  
wird am Städtischen Friedhof beerdigt. In Hei-  
ligkreuz bei Hall steht hinter einem kleinen Gras-  
hügel eine einfache Holzstele, auf die neben  
Marie Uchatius-Zeiller, Johanna, Brigitta und Ivo  
später auch „Ottmar Zeiller, Bildhauer“ hinzu-  
gefügt wird.

Das Schlußwort hat Zeillers Zeitgenosse, der Schriftsteller und Journalist Hugo Greinz: Was Ottmar Zeiller hinterläßt, „ist genug, um die bildende Kunst Tirols in einer ganz eigenen, kaum mehr wiederkehrenden Weise zu bereichern. Die kleine Armee von Miniaturen, die Zeiller aus so vielen Tiroler Holzschneitten herauschnitt, wird bleiben, und um ihren weg-

gestorbenen Schöpfer wird sich einmal in künftigen Jahren ein wundersamer Legendenkranz schlingen, wie um so manches Menschenoriginal, das auf eine Weile zu Besuch bei uns war, uns freute und ärgerte, herausforderte und zum Widerspruch reizte und doch letzten Endes uns mit vollen Händen beschenkt hat.“<sup>42</sup> ♦

<sup>1</sup> Gertraud Wiedner geb. Wachter: *Familiengeschichte Theres Zeiller 1809-1959*. Typoskript (80 Seiten) verfaßt 1972, Orig. im Besitz der Familien Wiedner und Ellmerer. S. 54f.

<sup>2</sup> Ebda, S. 59.

<sup>3</sup> Orig. Schulzeugnis vom 30.6.1879. - Alle originalen Dokumente befinden sich in Privatbesitz in Inzing.

<sup>4</sup> Ottmar Zeiller: *Eine literarische Selbstdarstellung*. In: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972. S. 10. - Diese kurze Autobiographie verfaßte Zeiller anlässlich einer Ausstellung im Kunstsalon der Heller'schen Buchhandlung, Wien 1910, sie wurde im Katalog veröffentlicht. Das Orig. Manuskript ist erhalten.

<sup>5</sup> Orig. Zeugnis des k.k. Gymnasiums Brixen vom 6.7.1887.

<sup>6</sup> O. Zeiller: *Selbstdarstellung*.

<sup>7</sup> Orig. Zeugnis vom 3.10.1894.

<sup>8</sup> O. Zeiller: *Selbstdarstellung*.

<sup>9</sup> G. Wiedner: *Familiengeschichte*. S. 73.

<sup>10</sup> Orig. Zeugnis.

<sup>11</sup> Orig. Zeugnis, München, vom 17.10.1902.

<sup>12</sup> Orig. Zeugnis, Karlsruhe, vom 4.3.1903.

<sup>13</sup> O. Zeiller: *Selbstdarstellung*.

<sup>14</sup> National Zeitung vom ? 1905 [nicht eruiert]

<sup>15</sup> Hugo Greinz: *Knulp aus Tirol*. In: Neues Wiener Tagblatt vom 5.7.1921. o.S.

<sup>16</sup> Ebda.

<sup>17</sup> Orig. Urkunde vom 8.1.1908, Nr. 73078-07, K.K. Statthaltereirei für Tirol und Vorarlberg.

<sup>18</sup> O. Zeiller: *Selbstdarstellung*.

<sup>19</sup> Allgemeiner Tiroler Anzeiger vom 24.1.1908.

<sup>20</sup> Korrespondenzkarte Hugo Greinz an Ottmar Zeiller vom 18.1.1908.

<sup>21</sup> Orig. Zahlungsauftrag vom 28.4.1909.

<sup>22</sup> Der Trauungsschein ist von der Pfarre St. Jakob in Dietenheim bei Bruneck ausgestellt.

<sup>23</sup> Orig. Zeugnis, Wien, vom 13.7.1906 (Nr. 354).

<sup>24</sup> Siehe Henry Quintern: *Marie von Uebattius-Zeiller (1882-1958)*. In: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 28.12.1981. S. 16-18.

<sup>25</sup> Erlaß vom 17.11.1908.

<sup>26</sup> Brief des K.K. Handelsministeriums an Ottmar und Marie Uebattius-Zeiller vom 24.10.1909.

<sup>27</sup> Katalog zur Ausstellung im Kunstsalon der Heller'schen Buchhandlung, Mai 1910.

<sup>28</sup> Zum „Hodlerstreit“ siehe Anton Unterkircher in diesem Band, oder: Wilfried Kirschl: *Albin Egger-Lienz (1868-1926). Das Gesamtwerk*. Wien 1977.

<sup>29</sup> Brief von Hubert Lanzinger an Ottmar Zeiller vom 30.12.1912.

<sup>30</sup> Max Osborn: *Zwei Tiroler Künstler*. In: Berliner Zeitung am Mittag Nr. 198 vom 23.8.1912. o.S.

<sup>31</sup> Innsbrucker Nachrichten Nr. 197 vom 29.8.1912.

<sup>32</sup> Näheres zur Beziehung O. Zeillers mit Georg Trakl und Arthur von Wallpach siehe Anton Unterkircher in diesem Band.

<sup>33</sup> Schreiben des K.K. Bezirksschießstandes, Hall in Tyrol, vom 21.2.1915.

<sup>34</sup> Allgemeiner Tiroler Anzeiger Nr. 137 vom 27.3.1915.

<sup>35</sup> Dienstzettel der Wach- und Ersatzabteilung des K.K. Standschützen-Baon Nr. 1 vom 9.12.1915.

<sup>36</sup> H. Greinz: *Knulp aus Tirol*.

<sup>37</sup> Albin Egger-Lienz an Ottmar Zeiller am 15.5.1915.

<sup>38</sup> Vgl. einen Ausschnitt der Würdigung in diesem Band, Kap. „Zeitgenossen“.

<sup>39</sup> G. Wiedner: *Familiengeschichte*. S. 75.

<sup>40</sup> Karl Röck: *Tagebuch 1891-1956*. 3 Bde. Hrsg. u. erläutert von Christine Kofler. Salzburg 1976. Hier Bd. I, S. 171 f.

<sup>41</sup> Josef Anton Steurer: *Nachruf* in: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972. S. 10f.

<sup>42</sup> H. Greinz: *Knulp aus Tirol*.

# Zeitgenossen über Ottmar Zeiller

ALEXANDER HEILMEYER

## Von der Holzplastik

Schauen wir von unserer geschichtlichen Betrachtung aus auf die Gegenwart hin, gewinnt es den Anschein, als hätte mit der allgemeinen Erneuerung der Plastik auch die Holzbildhauerei ein neues Reis am alten Stamme angetrieben. In denjenigen Ländern und Landstrichen, wo die Holzschnitzerei von alters her zu Hause ist, in Tirol, Österreich, Bayern, regt sich neues Leben. Ausgezeichnete Künstler und Talente wenden sich dort wieder der Holzschnitzkunst zu und so kann man jetzt schon wieder von einer neuen Holzplastik sprechen, die mit der alten, da sie nicht mehr in einen Stil eingespannt ist, wenig mehr als nur die handwerklichen formalen Grundlagen gemein hat. Die Holzschnitzarbeiten von *Ottomar Zeiller in Hall vor Innsbruck* zeigen ein ausgesprochen plastisches Gefühl und jene beim Tiroler selbstverständliche Handwerks tüchtigkeit. Zeiller schnitzt seine „Manderl“, wie er selbst sagt, ohne vorherige Zeichnung oder plastischen Entwurf aus einem Holzscheit heraus. Man sieht diesen urwüchsigen holzgewachsenen Gestalten ihre Herkunft noch deutlich an. Die Figuren bewahren in ihrer Umgrenzungslinie noch den ursprünglichen Umfang des Klotzes. Sie füllen ziemlich genau den ursprünglichen Raum aus, aber der Stoff, die bloße Materie ist durch die plastische Umbildung in eine reine Bilderscheinung - die plastische Gestalt aufgegangen. Es sind also nicht bloß Holzfiguren, sondern Tiroler Typen, individuell charakterisierte Menschen: der Wirt, der Wastl, der Seppel und der Kegelspieler. Was den an rundliche glatte Formen gewöhnten Blick zuerst vielleicht befremdet, eine gewisse Derbheit in der Formgebung ist gerade das, was sie als Holzplastik charakterisiert. Ein anderer Tiroler Künstler, *Ludwig Penz aus Schwaz am Inn*, bevorzugt wieder eine andere Art. Zeillers Plastik neigt mehr *nach der tektonischen*, Penz' Schnitzweise mehr *nach der malerischen Seite* der Holzbildhauerei hin. Er betont weniger das Kubische und Flächenhafte der Form, als vielmehr das Spiel der Kurven und Linien, Höhen und Tiefen, das was die Modellierung der Form ausmacht. Darum der schnittige, die Umrisse

klar bezeichnende oder das Innenleben der Form stark heraushebende Charakter seiner Holzskulpturen. Der Geißhirt ist wie eine Silhouette in klarem scharfen Firnlicht auf der Schneide eines Berges gegen die Luft gesehen und die Weihnachtskrippe wieder mehr in einem Raum, in dem das Licht über die Gegenstände hinflimmert und zittert - gewissermaßen ein mit dem Schnitzmesser hergestelltes Rembrandtsches Bildchen. Die Krippe ist innig und natürlich empfunden und dabei realistisch, geradezu packend lebendig dargestellt. Hierin offenbart sich ein ganz besonderes Vermögen moderner Holzplastik - ihre unmittelbare Naturnähe. Und dadurch unterscheidet sie sich auch ganz besonders von alter Holzschnitzkunst. ♦

Ausschnitt aus: *Die Plastik*, Jg. 2 (1912), S. 30f.

EMIL SCHENNICH

## Ottmar Zeiller. Zu seinem 50sten Geburtstag

Das Bodenständige in Zeiller hat eine starke Wurzel, die lange unten durchgebrochen sein muß. Sie ist knorrig und hat manchem Felsen weichen müssen, aber auch manches gesprengt. Der Rohguß seiner, eine Welt umfassenden Bildung mag gymnasialer Herkunft sein; Schliff und Edelwert hat sie wo anders her: aus ihm selbst, aus der Schmiede eines unermüdlichen und unerbittlich hämmernden Verstandes und aus dem Schmelztiegel eines lautereren und leidenschaftlichen Herzens. Diese beiden: der dämonischkluge Schädel und etwas Warmes und Gütiges unterm Brustlatz geben die Synthese für den Eigenbrötler Ottmar Zeiller, der eigentlich nirgends lange Ruhe gehabt hat - der Staat hatte versucht, den genialen Zigeuner, natürlich um einen Schundlohn, in sein Joch zu spannen - , der Leuten zur Gitarre vorsang oder in den Vorstädten Berlins durch langwieriges Stöbern nach alten Lautenliedern die Händler zur Verzweiflung brachte - oder morgen sich ganz faul und sonnentrunken auf die Wiese legte und die Sonne auf den Bauch scheinen ließ. Und der - trotzdem oder gerade deshalb - immer bastelte, inwendig an einem Gedanken oder auswendig an einem

Figürl, das dann wie der Strahl auf Moses Geheiß unter seinen Fingern nur so hervorspritzte... der diesen Figürln seinen Atem einblies, so daß sie nur die liebevollen Augen eines Beschauers brauchen, um zu leben oder zu tanzen: der alte Bauer wie die jungen Buben, die Andächtigen in der Kirche oder vor der Krippe, der Kegelscheiber oder der Schafhüter. In allen ist das Wesentliche, die Luft, das Rhythmische eingefangen, das sie zuhause umgibt und bedingt. Rund herum sind sie ganz sie selber, wie sie nur einer machen kann, der Stallgeruch und Wirtshausduft selbst lebendig in der Nase gehabt hat - aber auch den Dreivierteltakt in den Ohren, nach dem ihre Schenkel sich biegen. ♦

Ausschnitt aus: Widerhall, Jg. 19, Nr. 981 vom 30.11.1918. S.3-4.

JOSEF ANTON STEURER

## Zum Sterben des Bildhauers Ottomar Zeiller (9.6.21)

So lebte dieser nun in die Vergangenheit eingegangene eigene Mensch, der so ganz „aus der Art geschlagen“ war, daß er in keine Schablone einzufangen war, sein eigenes Leben, ein Künstlerleben mit all seinen stillen Freuden des Schaffens und des Auserwähltseins vor vielen, aber auch, wo es mit den Alltagssorgen und -dingen des gewöhnlichen Lebens zusammenstieß, reich an Bitterkeiten desselben, aus denen dieser Ungewöhnliche aber eben immer wieder seinen Ausgang fand. Er betrachtete sich mit Recht als besonderen Menschen, dem daher auch sein besonderes Leben zu leben erlaubt sein mußte, ließ die anderen sich sorgen und quälen, während er selbst göttlich-unbekümmert sein Leben wie ein Schauspiel für die Alltagsmenschen lebte. Auf diese Weise war er auch ein genialer Künstler auf der Laute, wie es wenige geben wird, wäre aber wohl nie zu bewegen gewesen, sich zum Verkaufe dieser Kunst herzugeben; auf diese Weise ist es aber eben auch gekommen, daß vom Bildhauer Zeiller so wenige wissen, daß von ihm nur Einzelne Arbeiten gesehen haben, und von diesen wieder nur ein Bruchteil solche besitzen. Er schnitzte eigentlich nur für sich und daher auch nur, was und wenn es ihn freute. Das freute ihn dann aber auch selbst und das genügte ihm wiederum, sein Dasein für vollkommen begründet und seinen „Zweck“ für erfüllt zu

betrachten. Wenn er aber nicht schnitzte, war er überall herum, trieb ihn der Wind überall her, tauchte, wenn man nur an ihn dachte, sicherlich wie auf ein Stichwort auf. Und dann schnitzte er wohl in ebenso einzig-genialer Weise seine Gedanken aus seinem klaren Verstande, daß es wie bei seiner Holzschnitzerei nur so spritzte und flitzte, aber auch wie dort immer eine zeillerische Köstlichkeit herauskam, über die man nur staunen konnte. ♦

Aus: Haller Lokalanzeiger Nr. 51/52 vom 23.12.1972. S. 11.

FRITZ VON SCHEY

## Zeiller als Romanfigur

Nur die Kiste mit den Schnitzfiguren ist auf vier Ziegelsteine gestellt, der halboffene Deckel kreischt im Scharnier, als Meilner ihn zurückbiegt. Da hat sicher jede Figur ihre Geschichte, wie die beiden in der Zündholzschachtel.

Schließlich, in lautlosem Suchen, haben sie dreißig von den kleinen zwei, drei Zentimeter hohen, kunstvoll gewachsenen Gestalten aus dem Versteck gehoben. Dreißig erlesene Kleinodien und eine kleine Schachtel dazu, dreißig Symbole eines ganzen Lebens: vom Kind an der Mutterbrust bis zum Abschied vom Vater, Landstreicher auf der Wanderung, Gebirgsbauern am Weg, Durstige und Hungrige, Übermütige und Verzagte, friedliche Wasserträger und Raufbolde, Ehe und erster Zwist, neue Wanderung und, den Ausgang dieses Lebens beleuchtend, wieder ein Kleinmütiger, die Hand an seiner leeren Tasche, suchend in gebeugter Haltung wie der Schwarzbärtige, der dem Bamberger die Figuren jetzt sanft entwindet und sie alle in die runde Holzschachtel tut.

„Da hab'n wir jetzt all's drin, woran ich häng. Genau die dreißig Exemplar' sind's, um die sich bei mir all's dreht. Furchtbar einfach: manche Leut' haben ihr Vermögen auf der Bank, ich hab' das, was ich besitz' und was ich bin, in der Schachtel da.“

Jetzt wissen S' das Weitere von selbst. Oder ich kann's Ihnen auch noch erzählen, soweit man's nicht erraten kann: ich hab' dann in München g'heirat' und meine Frau in die Heimat mitg'nommen. Sie hat große Büsten g'macht und ich meine kleinen Sachen da. Wir haben drei Kinder, die mir sehr ans Herz g'wachsen sind.“

„Kinder...“, sagt der Bamberger.

Meilner fährt fort: „Von der energischen Mutter können die Kinder viel lernen. Von mir? Anfangs hab ich mir eingebildet, ja, später hat man im Haus nur mehr ihre kräftige Hand g'spürt und schließlich war die Luft für zwei Kunstschaffende, noch dazu zwei Bildhauer, zu dick. Warum sollt' ich auch gegen so große Monumentalsachen, wie die Zeit sie verlangt, mit mein' kleinen Holzzeug da demonstrieren? Sie hat sich für Zeitgemäßes, für Muskel, für Schwung, für Wirkung und Rekord interessiert, ich nur für die Philosophie der Haltung. Der Philosoph muß die Kunst des Verzichtens rechtzeitig lernen: so hab' ich's Schnitzen allmählich lassen, obwohl es mein ganzes Glück g'wesen war. [...]

Allein sein und einmal einem mitfühlenden Menschen zeigen können, wie man's meint, das wär' mein einziger Wunsch g'wesen.

Bei mir is' jedes Lebewesen, das mir unters Messer kommt, ein geheimnisvoll Suchendes, selbst bei dem kleinen Paar: Mutterschaf und Lampl, das Sie gar nicht hab'n auslass'n woll'n, selbst da hab ich noch ein kompliziertes kleines Lamm zustand'bracht, das unglücklich nach der Milch sucht und schrecklich ung'schickt dabei is'.“ ♦

Passage aus: *Du allem ausgesetztes Herz*. Roman. Wien 1936.

## Ottmar Zeiller und die „Brenner“-Gruppe<sup>1</sup>

ANTON UNTERKIRCHER

Ein *Brenner*-Kreis im engeren Wortsinne hat es nie gegeben, allein schon deswegen nicht, weil sich der Herausgeber Ludwig von Ficker nie eine „Führer“-Funktion anmaßte. Bruno Sander gebrauchte dafür den Ausdruck „Polygon“, innerhalb dessen sich jeder dieser ausgeprägten Charaktere nach seinen Neigungen betätigen konnte. So gesehen, gehört Ottmar Zeiller ganz selbstverständlich und zu Recht zur *Brenner*-Gruppe. Geht es allerdings um eine quellenmäßige Absicherung, so läßt sich diese „Beziehung“ nur schwer fassen.

Ein erster Anknüpfungspunkt reicht noch in den Ausgang des letzten Jahrhunderts zurück, als Zeiller in enger Verbindung zu den „Jung-Tirolern“ stand, namentlich zu Arthur von Wallpach, der im frühen *Brenner* eine bedeutende Rolle als Lyriker spielen sollte. Wallpach hatte 1894 Burg Anger bei Klausen erworben und noch im selben Jahr trug sich Zeiller dort in das Stammbuch ein. Am 1. Mai 1896 findet sich darin eine Zeichnung Zeillers: sie zeigt einen Hund mit Schlafhaube in einem Bett, dazu folgenden Spruch: „Die Trude liegt im Wochenbett / denn sie gebar ein Hundsquartett / sie wagt es just am ersten Maien

/ wir wollen's ihr verzeihen.“ Weitere Besucher auf Burg Anger waren u.a. Carl Dallago, Fritz von Ebner, Hugo Greinz, Hans von Hoffenthal, Oskar Friedrich Luchner, Tony Grubhofer, Anton Renk, Heinrich von Schullern, Albin Egger-Lienz und noch lange vor Erscheinen des *Brenner* auch Ludwig von Ficker. Obwohl die Freundschaft mit Wallpach bis zum Tod Zeillers anhielt, läßt sich kaum Näheres über diese Beziehung aussagen. Zeiller gestaltete jedenfalls die von Wallpach 1899 mitbegründete (deutschnationale, antiklerikale und antisemitische) Zeitschrift *Der Scherer* graphisch mit und bewarb sie in seinem Berliner Bekanntenkreis.<sup>2</sup>

Am 1. Juni 1910 erschien das erste Heft des *Brenner*. Im Vorwort bekundete man die Absicht, die Begriffe Kultur, Kunst und Dichtung „lebendig und fruchtbar“ zu erhalten. Bald erregten die kleinen Hefte großes Aufsehen. Die herrschenden Verhältnisse in Politik, Kunst und Kultur des Landes wurden darin aufgedeckt: in den Satiren Ludwig von Fickers, in den Polemiken Carl Dallagos und kunstkritischen Arbeiten Max von Esterles, vor allem aber durch dessen Kari-



Max von Esterle:  
Bildbauer Othmar Zeiller.  
Erschienen in „Brenner“ II, H.5, 1.8.1911

karaturen, die ein annähernd vollständiges Bild der politischen, wissenschaftlichen und kulturellen Prominenz des damaligen Tirol geben. Im ersten Heft karikierte Esterle Albin Egger-Lienz: nach einer schreitenden Figur aus dem Haspinger Bild von 1909 als Stemmer aus einer deutschen Turnerriege.<sup>4</sup> Zeiller sollte Egger-Lienz ein Jahr später, im Herbst 1911 kennenlernen. Daß die *Brenner*-Leute Egger-Lienz aber durchaus wohlgesonnen waren, zeigt Max von Esterles offener Brief *An Egger-Lienz*<sup>5</sup>, in dem er die Vorgänge um die vereitelte Berufung des Malers zum Professor an der Wiener Akademie kritisch kommentiert. Er glaubt, daß Egger-Lienz „jene große suggestive Kraft hätte, welche für den an allen Altersgebrechen leidenden Jungbrunnen österreichischer Kunst längst erhofft wird“. Gleichzeitig beglückwünscht er Egger-Lienz zur „unverlorene[n] schöne[n] Freiheit“. Über seine Freunde Albert und Christian Plattner lernte Egger-Lienz Karl Röck kennen, Mitarbeiter am *Brenner* und „Registrator“ der Geschehensabläufe und Diskussionen in der *Brenner*-Gruppe.<sup>6</sup> Röcks Tagebuch ist eine der wichtigsten Quellen, um Zeillers (Nicht-)Präsenz in der künstlerischen Öffentlichkeit überhaupt, wenn auch nur in Ansätzen, faßbar zu machen. Über Röck wurde Egger-Lienz am *Brenner*-Tisch im Café Maximilian eingeführt und lernte dort den Herausgeber Ludwig von Ficker kennen. Aber auch Zeiller geriet damals schon in den Focus der *Brenner*-Gruppe, denn kaum ein Jahr nach Beginn der Zeitschrift, am 1. August 1911, konnte er sich selbst als karikiertes *Bildbauer Othmar Zeiller* bewundern.<sup>6</sup> Betrachtet man die gesammelten

Karikaturen von Esterle“, so ist Zeiller vergleichsweise gut davongekommen und auch -vergegenwärtigt man sich die erhaltenen Fotografien und Berichte von seinen Freunden - ausgezeichnet getroffen.

„FR 5.1 [1912] persönliche Bekanntschaft Dallagos gemacht, der da zur Kraus-Vorlesung am FR. Hernach Tischrunde (Langtafel), ich mit Zeiller und Dallago, auch noch beim Grauen Bären (über Segantini und Egger-Lienz).“<sup>8</sup>

Diese Notiz Röcks dokumentiert erstmals Zeillers Präsenz in der *Brenner*-Gruppe. Noch am selben Abend bedankt sich Carl Dallago in einem Brief an Zeiller, datiert mit „nachts 5.1.1912“, für die gütige Führung zu Egger-Lienz“<sup>9</sup>. Unterschrieben ist der Brief außerdem von Röck und Rudolf Christoph Jenny, dem Herausgeber des antiklerikalen Kampfblattes *Tiroler Wastl*. Schon einige Tage vorher, am 31.12.1911, waren Röck, Esterle und Ficker nach Hall zu Egger-Lienz gefahren, um im Atelier das vollendete Bild, das damals noch den Titel *Die Lebensalter* trug, anzuschauen.<sup>10</sup> Nichts war daher naheliegender, als in der abendlichen Diskussion den Vergleich mit Segantinis Triptychon *Werden, Sein, Vergehen* anzustellen. Bei dieser Gelegenheit wurde offenbar vereinbart, daß Zeiller über Egger-Lienz' Werk im *Brenner* schreiben sollte. Bereits am 15. Jänner 1912 findet sich ein erstes Echo des Atelier-Besuches im *Brenner*. In der 15. Folge der *Innsbrucker Kunstschau* brachte Max von Esterle unter dem Pseudonym Benedikt eine einein-



Othmar Zeiller (ca. 1913/14)  
Privatbesitz Inzing



halbseitige Besprechung des Bildes.<sup>11</sup> Für ihn hat Egger-Lienz sein „Bestes und Wahrstes nicht in der Großstadt“, sondern erst „in der ländlichen Zurückgezogenheit“ finden können. An diesem Wendepunkt von Eggers Schaffen will Esterle einen letzten „Rest von Mißtrauen“ abtun: „den Vergleich mit Hodler“. Egger-Lienz habe wohl Anregungen von Hodler erhalten, sich ihnen jedoch nicht dienstbar gemacht:

*„Aber heute sieht man den Gegensatz so stark hervorgehoben und so in Größe emporgehoben, daß Beide scharf abgegrenzt nebeneinander stehn. Hodler ist allerdings die reichere, differenziertere Natur, seine Begabung von ausgedehnterer Breite, seine Mittel mannigfaltiger, symbolisch verwickelter und raffinierter vertieft; aber Egger-Lienz, der Einfache, mit dem Willen zur Schlichtheit Geborene wirkt in seiner grandiosen Einseitigkeit, in seiner simplen Mystik bedeutend monumentaler“.*

Egger-Lienz sei Dramatiker, Hodler mehr „heroischer Epiker, auch Lyriker“, der architektonisch aufbaue und die Farbe nicht entbehren könne, Egger-Lienz sei Plastiker und suche die Form, die „höchste Vereinfachung der Perspektive“ wirke „elementar mit der klaren Fülle des großen Kunstwerks“. Obwohl die Besprechung durchaus positiv ausgefallen war, reagierte Ottmar Zeiller in einem Brief an Ficker sehr empfindlich, da er selber gerne über Egger-Lienz geschrieben hätte. Seinen Aufsatz ziehe er zurück, da dieser eine Widerlegung von Esterles Besprechung sein würde. In dieser fehle es an Perspektive, Esterle habe einen „Hebel ansetzen müssen“, gemeint ist der „Hodler-Hebel“, sei aber „abgeschlüpft“<sup>12</sup>. Ficker übersandte Zeillers Brief Carl Dallago zur Einsicht. Dieser bat Zeiller am 31.1.1912, doch noch seinen Artikel dem *Brenner* zu überlassen. Esterles Besprechung findet er „unter allen Umständen sehr lobenswert“ als Hinweis auf das große Werk Egger-Lienz, Zeillers Stimme wäre da aber ebenso wichtig, auch er selber werde sich noch über das Bild äußern. Auf Zeillers Kritikpunkt, die Programmnummern im *Brenner*-Heft: Karl Kraus, Egger-Lienz, Franz Ferdinand Rizzi, Esterle - seien unglücklich gewählt, argumentiert Dallago, „den Vollkünstlern wie Egger-L.“ kämen „Vollsäuberer - ganze Reinemacher“ zugute und er bedauert, daß er Karl Kraus, der am 4.1.1912 in Innsbruck gelesen hatte, nicht in Egger-Lienz' Atelier mitgenommen habe: „er hätte das Menschlich-Große daraus fühlen müssen“. Aus einem weiteren Brief Dallagos vom 2.2.1912 geht hervor, daß Ficker

und Zeiller in einen hitzigen Briefwechsel geraten waren. Einen ihm übermittelten Brief Zeillers an Ficker empfahl Dallago nicht abzusenden, schon allein wegen der darin enthaltenen Ausfälle gegen Esterle. Esterle und Ficker stünden allerdings unter starkem Einfluß von Karl Kraus, was die Entfaltung in der Selbständigkeit ihres Schreibens stark behindert hätte. Noch einmal bittet er Zeiller um die Überlassung des Aufsatzes für den *Brenner*. Egger-Lienz laufe im übrigen Gefahr, „zu viel zu hören von außen her“, er solle seine Kunst „unbeirrt von allem“ leben. Im letzten erhaltenen Brief, datiert mit dem 4.2.1912, versichert Dallago, daß Ficker entgegen Zeillers Befürchtung die Korrespondenz nicht im *Brenner* veröffentlichen werde. Offenbar hatte sich Zeiller in dieser Angelegenheit auch an seinen Freund Arthur von Wallpach um Rat gewandt. Leider läßt Dallagos Andeutung keine eindeutige Interpretation zu: „Nun zu Wallpach. Eine Aussprache mit ihm ersehne ich schon lang; ich bin gewiß in Vielem nicht seiner Meinung.“ Trotz aller Bemühungen Dallagos blieb Zeillers Aufsatz unveröffentlicht. Im Egger-Lienz-Archiv hat sich ein undatiertes Bleistiftentwurf über das *Leben* erhalten. Zeillers „Notizen lassen eine geradezu religiöse Ergriffenheit vor E's Werk und eine vorbehaltslose Verehrung seiner Person erkennen“.<sup>13</sup> Am 3.2.1912 informierte Dallago Ludwig von Ficker über seine Vermittlungsversuche:

*„Von Zeiller erhielt ich bereits Bescheid u. Einsicht in Deinen Brief. Die Stelle v. Urteil auf d. Kopf stellen, um dem eigenen auf d. Beine zu helfen hätte sich an ihn vielleicht besser vermieden. Wir mußten wohl so urteilen auf sein Schreiben hin, doch je mehr man Z. kennen lernt, glaube ich, umso mehr sieht man, daß er gewiß redlicher Charakter u. jenes Motives nicht fähig ist, aber ein Hitzkopf, der auf Est. momentan furchtbar erbost ist. Mitursache wohl Kraus, den er nicht leiden mag; es schoß auch so plötzlich in ihm auf; Z. ist keine glückliche Natur - stets bereit aus kleinen Blößen auf große Defekte zu schließen u. innerlich wohl auch zuweilen mit sich selber verärgert. Er weiß sehr viel, hat gewiß viel Kunsturteil u. gegenwärtig ist er ganz Egger-Lienz: mir gefällt eigentlich seine völlig in Egger-Lienz aufgehende Verehrung, die seiner Natur wie ein Halt sein mag, u. die es sich so u. so ausgedacht hat Egger-Lienz im Brenner gebührend zu ehren. Dem hat nun Est. vorgegriffen [...]“.<sup>14</sup>*

„Z. ist eine schroffe innerlich einsame Natur, leicht erregt u. grollend, ungeschickt u. ungeschminkt, sich schwer in alles findend [...]. Innerlich sehr Künstlermensch, zu wenig vermögend sein Inneres befriedigend im Schaffen darzutun [...]. Ich denke, er könnte uns u. dem Brenner noch ehrlicher, wertvoller Freund werden.“<sup>15</sup>

Am 15.3.1912 veröffentlichte Dallago seinen Aufsatz *Albin Egger-Lienz und die Kunst*<sup>16</sup>. Darin stellt er *Das Leben* Segantinis Triptychon *Werden, Sein, Vergehen* gleichwertig zur Seite. Wie Esterle verwendet er den Vergleich zwischen Lyriker und Dramatiker: Segantini halte sich an die Landschaft, Egger-Lienz an den Menschen. Wie schon in seinen Briefen an Zeiller entwickelt er seine grundlegende Auffassung, daß das Menschliche nicht vom Künstlerischen zu trennen sei. Von dieser Schrift zeigte sich Egger-Lienz, im Gegensatz zu der „schwacheln] Beurteilung“ Esterles, recht angetan: „in vielem sehr gut“.<sup>17</sup> Trotz Dallagos Aufsatz kündigte Egger-Lienz das *Brenner*-Abonnement wegen einer Glosse *Der stolze Mannes-schritt*, in der Ficker einen Aufsatz Franz Krnewitters kritisch unter die Lupe genommen hatte<sup>18</sup>.

Am 1. Mai 1912 wurde in Dresden eine große Kunstausstellung eröffnet. In der Abteilung für Monumental-Dekorative Malerei war Egger-Lienz mit zwölf Bildern zahlenmäßig am stärksten vertreten, neben ihm stellten u.a. Lovis Corinth, Max Klinger, Gustav Klimt und Ferdinand Hodler aus. Während Egger-Lienz nur mäßige Kritiken erhielt, wurde gerade Hodlers Werk als monumental gelobt. Daraufhin publizierte Egger-Lienz, der das Prädikat „monumental“ für sich beanspruchte, unter seinem Namen - aber mitverfaßt und stilisiert von seinem Freund Otto Kunz - den Aufsatz *Monumentale Kunst*, der im gesamten deutschen Sprachraum eine Flut von Kritiken und Reaktionen auslöste, die als „Hodler-Streit“ in die Literatur eingegangen sind.

Auch Carl Dallago erhielt auf Veranlassung von Egger-Lienz ein Exemplar dieses Aufsatzes übermittelt, über den er sich am 22.8.1912 gegenüber Egger-Lienz so äußerte:

„Ich kann das Gelesene mit Ihrer Persönlichkeit nicht vereinen. Ich sage es offen: ich glaube nicht, daß der Aufsatz Ihnen entsprungen ist, sondern höchstens Ihnen aufgedrungen wurde von Anderen“.

Er werde dies in der Öffentlichkeit (d.h. im *Brenner*) klarstellen.<sup>19</sup> Egger-Lienz beantwortete Dal-

lagos Brief nicht, informierte aber schon am 27.8. Zeiller von Dallagos Schreiben. Daß die Innsbrucker ob seiner „gewandten Feder stutzen, ist nicht zu verwundern“, denn diese wüßten „ja nicht was Not der Seele ist und daß diese Not der Urquell alles ‚Dichtens‘ [...] ist“.<sup>20</sup> Am 1. September informierte Egger-Lienz Zeiller über einen „Artikel gegen die Brennerleute“, ist sich aber noch unschlüssig, ob er überhaupt präventiv gegen diese „Nullen“ vorgehen soll. Außerdem hofft er, daß Dallago - „noch der anständigste der Kerle“ - durch die Nichtbeantwortung zu ruhigem „Nachdenken über die Unverschämtheit seiner Anmaßung“ kommen wird. Zeiller bestärkte Egger-Lienz offenbar, die *Brenner*-Kritik abzuwarten. Egger-Lienz übersandte ihm eine Reinschrift seines Artikels mit der Bitte, einige Gedanken anzufügen oder zu streichen.<sup>21</sup> Der Aufsatz sollte die Grundlage für eine eventuelle Erwiderung an Dallago bilden. An der Diskussion über Egger-Lienz' „Monumentaler Kunst“ - im Tagebuch von Röck seit Juli 1912 registriert - beteiligte sich die ganze *Brenner*-Gruppe. Vor allem Karl Röck sah sich zu einer Gegendarstellung gegen Dallagos enthüllenden Aufsatz genötigt, die aber nie erschien. Am 16. August kam Karl Kraus nach Innsbruck und wurde ebenfalls Zeuge dieser Gespräche.<sup>22</sup> Carl Dallagos Aufsatz *Egger-Lienz und die Kritik* erschien am 1. Oktober 1912.<sup>23</sup> Er bringt darin seine ungebrochene Hochachtung vor dem Künstler zum Ausdruck, stellt aber in seiner sprachlichen Analyse der genannten Streitschriften eindeutig klar, daß Egger-Lienz nicht der Autor sein kann. Inzwischen blieben Egger-Lienz' Briefe an Zeiller unbeantwortet, ein Anzeichen dafür, daß Zeiller erste Zweifel aufgekomen waren. Noch in einem Brief vom 6.10. beteuerte Egger-Lienz gegenüber Zeiller, er „könnte seine Autorschaft völlig behaupten“ und spricht von der „Aufgeblasenheit Dummheit und Arroganz der Brennerleute“. Reagieren will er auf diese „Krakeler“ (gemeint sind Dallago und Kraus) nicht, da ihre Artikel keinen Eindruck in der Presse gemacht hätten.<sup>24</sup> Zeiller scheint Egger-Lienz seine Hinwendung zum *Brenner* schließlich mit der vorsichtigen Formulierung mitgeteilt zu haben, er sähe Nebel über die Affaire gelagert.<sup>25</sup>

Die Auseinandersetzung um Egger-Lienz hat in der *Brenner*-Gruppe bedeutsame Folgen gezeitigt. Karl Röck ist als Mitarbeiter der Zeitschrift ausgeschieden, wenn auch nach wie vor in engem Kontakt zu den Mitarbeitern geblieben. Arthur von Wallpach, in der Auseinandersetzung offenbar auf der Seite Egger-Lienz', muß seinen Platz als *Brenner*-Lyriker räumen<sup>26</sup>. Nicht zuletzt auch wegen Georg Trakl, dessen Gedichte seit



Porträt Georg Trakl (1913)  
Bleistiftzeichnung, leicht blau  
koloriert, 12 x 20 cm, Brenner-Archiv

dem 1. Mai 1912 regelmäßig im *Brenner* erschienen. Trakl kann durchaus als Antipode zu dem Barden Wallpach, aber auch zum „Monumentalisten“, als welcher Egger-Lienz damals auftrat, gesehen werden. Mit Trakl scheint Zeiller bald in ein freundschaftliches Verhältnis gekommen zu sein. Ein erstes Zusammentreffen registriert Röck am 26.9.1912, den letzten Beleg der Freundschaft liefert Trakls Karte an Zeiller vom 3.11.1913, in der Trakl einen angekündigten Besuch zum wiederholten Male absagt<sup>27</sup>:

„Diese letzte Nachricht war der Anfang seines traurigen Erlöschens. [...] Trakls Seele war sehr zart, u. so mußte mein Vater einmal gewaltsam verhindern, daß Tr. sich nicht unter einen herannahenden Straßenzug werfen konnte. / Es war dies nach einem Besuch G. Trakls bei uns. / Da ein schöner Abend war, wanderte mein Vater mit Georg Trakl noch ein Stück zu Fuß v. Hall nach Innsbruck: Trakl sollte bei L. Ficker i. Mühlau, über Nacht sein. / Nach diesem dunklen Vorhaben brachte ihn aber mein Vater wieder zu uns nachhause, mit Mühe zurück. / Georg Trakl nächtigte noch bei uns, u. am Tag darauf, machte dann m. Vater v. G. Tr. eine sehr treffliche Bleistift-Skizze G. Tr. im Lehnstuhl sitzend und Zeitung lesend.“

So erinnerte sich die Tochter Brigitte Zeiller-Uchatius im Jahre 1962, wohl kaum aus eigenem Erle-

ben, aber von den Erzählungen ihrer Mutter. Bei dieser Gelegenheit entstand wahrscheinlich auch die zweite Zeichnung, die Georg Trakl liegend zeigt.

In seiner Arbeit *Der Mensch und Dichter Georg Trakl* gibt Erwin Mahrholdt als biographischen Hintergrund für das Gedicht *Winternacht*, entstanden wahrscheinlich im Dezember 1913, folgende Begebenheit an:

„Was er in seiner 'Winternacht' schildert, bat er selbst nach einem teuflischen Dispute mit dem Bildhauer Othmar Zeiller auf nächtlichem Weg von einem Haller Wirtsbaus, auf dem Bahndamm gegen Innsbruck stürmend, erlebt. An nächsten Morgen fand man ihn im Schnee vor seiner Wohnung in Mühlau; von dem kalten Lager bat er keine Krankheit davongetragen.“<sup>28</sup>

Der Erste Weltkrieg zersplitterte vorerst die *Brenner*-Gruppe, Ficker stand an der Dolomitenfront, Trakl starb gleich zu Kriegsbeginn. Zeiller, mit Arthur von Wallpach ebenfalls an der Dolomitenfront, fand sich aber trotzdem sporadisch am *Brenner*-Tisch ein. Nach Kriegsende sammelte sich die Gruppe wieder und es kamen neue Personen dazu: der Arzt Paul Bargehr, die Brüder Rudolf und Josef Leitgeb, letzterer trat damals in der Zeitschrift *Widerball* erstmals mit Gedichten an die Öffentlichkeit, der Geologe Bruno Sander, der unter dem Pseudonym Anton Sarter publizierte, und der Zeichenlehrer und Maler Erich Lechleitner, mit dem Zeiller spätestens im August 1919 zusammentraf.<sup>29</sup>

Nicht zuletzt wegen der Literatur-Affäre um den blutrünstigen „Kriegsdichter“ Otto König, der sich mit der Veranstaltung einer Lesung *Der gefesselte Schrei. Verbotenes aus der Kriegszeit und moderne Lyrik* (am 23.1.1919) - neben dem kaum weniger scharfen Kriegshetzer Karl Emeric Hirt - plötzlich als „Friedensdichter“ präsentierte, sah sich Ficker genötigt, bald wieder seinen *Brenner* herauszugeben. Laut dem Prospekt zum Wiederbeginn<sup>30</sup> sollte der „Brenner das Beispiel einer geistigen Erhebung bieten“; nicht ein Vielerlei von Beiträgen, Ideen und Mitarbeitern war vorgesehen, sondern eine reinliche Scheidung der Geister. Kompromißlos sollte alles abgelehnt werden, was, wie etwa die Aktivitäten Otto Königs, die Abgründe zu verdecken suchte, die sich mit dem Weltkrieg aufgetan hatten.

Laut Röcks Tagebucheintragen nahm Zeiller an Gesprächen und Diskussionen u.a. über die Südtirol-Frage teil (30.1.1919), über „Jesus und Buddha“ (26.7.1919), „Expressionismus und



Ottmar Zeiller mit Schneemann (1910)  
Privatbesitz Inzing

Goethe“ (27.7.1919), über „Juden und Ägypten nach Chamberlain“ (12.1.1920), über „Überdruß am (Berg) Raum u. Rammel-Tirol“ (15.5.1920), über „Denken und Vorstellen (und Solipsismus)“ (14.6.1920), über „Tolstojs Evangelien Harmonie und über ‚persönlichen Gott‘“ (6.3.1921). Daneben gibt es für diese Zeit noch eine weitere wichtige Quelle: Ferdinand Ebners *Mühlblauer Tagebuch*<sup>31</sup>, das dieser anlässlich eines Aufenthaltes in Innsbruck von Ende Juli bis Ende August 1920 führte. Es ist ein ungemein dichtes Dokument, in dem nicht nur alle der Brenner-Gruppe zugehörigen Charaktere treffend herausgearbeitet sind, sondern auch alle geistigen Standpunkte und die anstehenden Zeitprobleme

beleuchtet werden. Nur ein Beispiel für die Dichte der notierten Geschehensabläufe sei hier angeführt: Ferdinand Ebner, der Verfasser von *Das Wort und die geistigen Realitäten*, das gerade kapitelweise im Brenner erschien, betrachtet sich im Hause von Erich Lechleitner dessen Bilder und diskutiert gleichzeitig mit Paul Bargehr, der in einem knappen Jahr als Lepraarzt nach Java gehen sollte, über Buddhismus und Christentum, im Hintergrund spielt Ficker Hölderlin-Lieder des Zwölftonkomponisten Josef Matthias Hauer<sup>32</sup>. Über seine erste Begegnung mit Zeiller notierte Ebner am 16.8.:

„Im Kaffeehaus Bildbauer Zeiler. Nach allem, was mir Herr F. hinterher von ihm erzählte, bin ich dem aufgesessen, als er anfing, gar nicht üble Bemerkungen über Nervosität wiederzugeben. Lechleitner, Röck, Haas - es ist also eine richtige Kaffeehausgesellschaft beieinander.“

„Faun“ nannte ihn Ebner in einer Eintragung vom 21.8., „[d]er Judas, der sich mit Dialektik am Strick vorbeidrückt“, war er für Ficker beim Frühstücksgespräch am 25.8.

Am 7. April 1921 notierte Röck nach einem Besuch bei Lechleitner: „ganzes Volk von Schnitzfiguren“. Ziemlich sicher hat Lechleitner erst 1921 zu schnitzen angefangen. Seine Figuren sind in der Auswahl der Motive, aber auch ihrer „Größe“ nach durchaus mit denen Zeillers vergleichbar. Wenn es auch nicht belegt ist, so liegt doch die Annahme nahe, daß Zeiller - knapp vor seinem Tod - seinen Freund zu diesen Schnitzarbeiten angeregt hat und es sozusagen zu einer „Hofübergabe“ gekommen ist.

<sup>1</sup> Eine wichtige Quelle für diese Arbeit war Walter Methlagls umfangreiches Manuskript zur Monographie *Erich Lechleitner 1879-1959. Künstler Erzieher*. Ein Kapitel dieser Arbeit: *Schnitzarbeiten 1921-1924. „Der Faun“ (Ottmar Zeiller)* befaßt sich ausführlich mit Ottmar Zeiller.

<sup>2</sup> Vgl. dazu einen der wenigen erhaltenen Briefe Zeillers von Berlin an Arthur von Wallpach, Poststempel: Innsbruck, 29. 8. 1899. Der Nachlaß Arthur von Wallpachs liegt im Brenner-Archiv, ist aber leider erst teilweise erschlossen.

<sup>3</sup> B I, H. 1, 1.6.1910, S. 20.

<sup>4</sup> B I, H. 12, 15.11.1910, S. 313-315. Die Informationen über Egger-Lienz' Beziehungen zum Brenner beziehe ich aus Wilfried Kirschls Monographie *Albin Egger-Lienz* (Wien 1977), S. 186f. und besonders aus dem Kapitel *Egger-Lienz, Carl Dallago und die Zeitschrift „Der Brenner“*, S. 210f.

<sup>5</sup> Vgl. Karl Röck: *Tagebuch 1891-1946*. 3 Bde. Hrsg. u. erläutert von Christine Kofler. Salzburg 1976 (Brenner-Studien, Sonderband 2-4).

<sup>6</sup> B II, H. 5., 1.8.1911, S. 157.

<sup>7</sup> Max von Esterle: *Karikaturen und Kritiken*. Hrsg. von Wilfried Kirschl und Walter Methlagl. Salzburg 1971.

<sup>8</sup> Röck: *Tagebuch*, Bd. 1, S. 161.

<sup>9</sup> Dieser Brief und noch drei weitere von Dallago an Zeiller haben sich als Abschnitten im Nachlaß von Egger-Lienz im Brenner-Archiv erhalten.

<sup>10</sup> Röck: *Tagebuch*, Bd. 1, 31.12.1911, S. 161.

<sup>11</sup> B II, H. 16, 15.1.1912, S. 573f.

<sup>12</sup> Ottmar Zeiller an Ficker, 27.1.1912. In: Ludwig von Ficker: *Briefwechsel*, Bd. 1: 1909-1914. Salzburg 1986, Nr. 65, S. 79f.

<sup>13</sup> Kirschl, S. 723, Anm. 332.

<sup>14</sup> Carl Dallago an Ludwig von Ficker, 3.2.1912 (unveröff., Brenner-Archiv).

<sup>15</sup> Carl Dallago an Ludwig von Ficker, 8.2.1912 (unveröff., Brenner-Archiv).

<sup>16</sup> B II, H. 20, 1.3.1912, S. 703-713.

<sup>17</sup> Egger-Lienz an Otto Kunz, 22.3.1912, zit. nach Kirschl, S. 715, Anm. 257.

Als einige Wochen nach Zeillers Tod im Kunsthandel Figuren von Zeiller auftauchten, gingen Ficker, Röck und Lechleitner zu Fuß nach Hall, um Zeillers schriftlichen Nachlaß sicherzustellen (offenbar war keiner vorhanden) und eine Ausstellung der Figuren anzuregen, bevor sie verkauft würden.

Als Kuriosum sei abschließend ein Schlüsselroman aus dem Umkreis des *Brenner* angeführt, in dem Zeiller unschwer als „Bildschnitzer Osmin Meilner“ wiederzuerkennen ist. Am 3.11.1936 erhielt Arthur von Wallpach folgendes Schreiben von Fritz von Schey:

*„[Aus der Zeit, in der ich mit dem armen Zeiller befreundet war, erinnere ich mich sehr wohl, dass er oft von Ihnen sprach. Mir sind alle Begegnungen mit diesem so merkwürdigen Menschen in lebhaftester Erinnerung geblieben und ich habe diese meine Vorstellung von ihm in einer Figur meines kürzlich erschienenen Romans verwendet, um das Dramatische an diesem Schicksal festzubehalten.“*<sup>38</sup>

Fritz von Schey, damals Teilhaber beim Kurt Wolff Verlag, später Gründer eines Dallago-Fonds und finanzieller Förderer der Überführung Georg Trakls nach Innsbruck, lebte ab 1919 längere Zeit in Schwaz und stand seither in freundschaftlichem Kontakt zu Ludwig von Ficker. Am 4.2.1920 nahm er an der Innsbrucker Skandal-

lesung von Karl Kraus teil. An Ficker schrieb er in diesem Zusammenhang am 27.1.1920:

*„Im Übrigen soll Zeiller seine freie Zeit doch statt auf Erwägungen über Erwägungen über Bedenken über die verschiedenen Möglichkeiten drauf verwenden, ein paar und ganz verschiedene Leute auf Kraus vorzubereiten und ihnen den Mut zum Besuch der Vorlesungen zu geben!“*<sup>39</sup>

Schey muß ziemlich einige Male mit Zeiller zusammengetroffen sein, denn Osmin Meilner, den Schey mit der Hauptfigur seines Romans, dem Maler Bamberger, des öfteren zusammensitzen und von sich erzählen läßt, weiß durchaus authentische Begebenheiten aus dem Leben Zeillers zu berichten. Zur Beurteilung der literarischen Qualität des Romans fällt einem leider nur das Wort miserabel ein, sodaß es sich nicht lohnt, über dessen Inhalt zu berichten. Auch Ficker scheint Scheys Roman eher kritisch gegenübergestanden zu sein. Schey spricht am 24.10.1934 von einem „gestrengen Schreiben“ Fickers und möchte ihm gerne eine umgearbeitete Fassung zur kritischen Beurteilung übersenden. Am 21.9.1936 bezeichnet Ficker den Roman als „Schlüsselroman“, der deswegen in Tirol, vor allem in Schwaz Leser finden könnte. „Im übrigen wissen Sie, daß mir das Weltbild Ihres Romans nicht einheitlich und geschlossen genug erscheint. Ich vermisse ein Firmament über den Vorgängen - das diese zusammenhält, und am Horizont Ihrer Betrachtung eine gerechte Verteilung von Licht und Schatten.“ ♦

<sup>38</sup> Brief von Egger-Lienz an Ficker, 29.3.1912, In: Ficker: *Briefwechsel*, Bd. 1, Nr. 71, S. 86.

<sup>39</sup> Kirschl, S. 210.

<sup>40</sup> Die Originale der Briefe Egger-Lienz an Zeiller befinden sich in Privatbesitz in Inzing. Abschriften liegen im Nachlaß von Egger-Lienz im Brenner-Archiv.

<sup>41</sup> Egger-Lienz an Zeiller, 5.9.1912.

<sup>42</sup> In *Die Fackel*, Nr. 357-359, 5.10.1912, S. 67f. brachte Karl Kraus, ganz im Sinne Carl Dallagos, die gegen Egger-Lienz gerichtete Glosse *Güter Mißbrauch*.

<sup>43</sup> B III, H. 1, 1.10.1912, S. 32-45.

<sup>44</sup> Egger-Lienz an Zeiller, 20.10.1912.

<sup>45</sup> Zeillers Brief ist verschollen, Egger-Lienz greift die Formulierung in seinem Antwortbrief vom 6.1.1913 auf.

<sup>46</sup> Carl Dallago deutet im Brief an Ficker vom 8.2.1912 an, daß die *Brenner*-Freunde nicht unbedingt im Kreis um Arthur von Wallpach zu finden wären. Aus der Grundsätzlichkeit und Intensität der Auseinandersetzung um Egger-Lienz kann durchaus geschlossen wer-

den, daß es um eine prinzipielle Scheidung der „Geister“ ging.

<sup>47</sup> Vgl. Georg Trakl: *Dichtungen und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. 2 Bände. Hrsg. von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg 1969, Bd. 1, S. 525. Die folgenden Ausführungen über Zeiller und Trakl sind aus Walter Methlagls Notiz *Georg Trakl, von Othmar Zeiller gezeichnet* (In: *Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv* Nr. 6/1987, S. 54f.) entnommen.

<sup>48</sup> In: *Erinnerung an Georg Trakl*. Innsbruck: Brenner Verlag 1926, S. 21-82, hier S. 33.

<sup>49</sup> Vgl. Röck: *Tagebuch*, Bd. 1, S. 303.

<sup>50</sup> Das erste Heft des 6. Jahrgangs erschien im Oktober 1919.

<sup>51</sup> Liegt im Nachlaß Ferdinand Ebners im Brenner-Archiv.

<sup>52</sup> Eintragung vom 15.8.1920.

<sup>53</sup> Gemeint ist der Roman *Du allem ausgesetztes Herz*. Wien: Verlag der Johannespresse 1936.

<sup>54</sup> Die Korrespondenz Ficker - Schey hat sich nahezu lückenlos im Brenner-Archiv erhalten.

# Die Sammlung Ottmar Zeiller

ERIKA WIMMER

**A**ls eine Ausstellung der Schnitzarbeiten Ottmar Zeillers vor etwa 2 Jahren ins „Brenner-Archiv“ mit einem Bestand von etwa 100 Figuren im Raum Tirol. Zwar war bekannt, daß Zeiller tatsächlich viel mehr Figuren aus Holz geschnitzt oder in Bronze gegossen hat, aber es mußte davon ausgegangen werden, daß heute nur ein geringer Teil davon erfaßbar oder überhaupt erhalten ist. Umso erfreulicher ist, daß in relativ kurzer Zeit über 300 Figuren - menschliche Darstellungen zumeist, aber auch eine beträchtliche Anzahl von Tieren - vorwiegend aus Privatbesitz zusammengetragen werden konnten, wobei etwa 70 Stück in Krippen versammelt sind.

Zeiller hat seine Schnitzereien wohl zum Teil im Auftrag für eine Krippe geplant und ausgeführt, wenn auch die Zusammenstellung nur in zwei Fällen sicher aus eigener Hand erfolgte. Diesbezüglich ist man auf Vermutungen und Erinnerungen der Eigentümer angewiesen. Es ist bekannt, daß Marie Uchatius-Zeiller da und dort ihren Teil durch den Bau und die Bemalung der Krippenkästen beigetragen hat. Auch haben Zeillers Nachkommen mit großer Wahrscheinlichkeit manche Figuren gefaßt oder zur Krippe gestellt, vereinzelt wurden Zeiller-Figuren auch in größere Krippen anderer Herkunft

(z.B. in Probst-Krippen) eingefügt. Es ist anzunehmen, daß im Raum Tirol mehr Krippen einzelne Zeiller-Figuren enthalten, als hier eruiert werden konnte. Weiters sind auch einige Krippenbestandteile aus Zeillers kunstreicher Hand erhalten, etwa Häuser und Bäume aus Rinde, die in ihrer gezielten Stilistik weit über das Übliche hinausgehen.

Das Stadtmuseum in Hall verwahrt eine große Kastenkrippe, deren 29 Figuren von Zeillers Tochter Gitti zu einem höchst interessanten Figurenensemble „unter den Fittichen des Todes“ (Skelett) gestaltet wurde. Diese Figuren haben - auch hinsichtlich ihrer Aussage - mit Krippenschnitzereien im herkömmlichen Sinn nichts zu tun. Andererseits befindet sich im Bestand des Tiroler Volkskunstmuseums eine ganze Schar von einzelnen Zeiller-Figuren (insgesamt 55 Stück), die augenscheinlich für Krippen gedacht oder Studien zu Krippendarstellungen sind: 11 Kühe, 21 Schafe und 23 Personen-Figuren, letztere nur zum Teil deutlich als Hirten erkennbar. Aus all dem ergibt sich, daß in Zeillers Fall die Grenze zwischen Krippenfiguren und anderen Plastiken manchmal fließend ist.

Mit den exakt zu beziffernden 314 aufgefundenen Plastiken Ottmar Zeillers ist einerseits ein beachtlicher Grundstock für diese Ausstellung und Publikation gelegt. Andererseits ist im Brenner-Archiv erstmals eine Sammlung Ottmar Zeiller dokumentiert, die - so hoffen wir - auch zukünftig von Wert und Interesse sein wird. Auch wird damit gerechnet, daß dieses Unternehmen nachträglich noch das eine oder andere Stück aus Zeillers Schnitzmesser zutage befördern wird, so daß sich der Bestand an zugänglichen Figuren vielleicht noch erweitern wird.

Zeillers Kleinplastik kann unter manchen Gesichtspunkten als Spielerei gesehen werden, wobei nur einzelne Stücke eindeutig diesen Charakter haben, während eine solche Einschätzung in den meisten anderen Fällen eine unberechtigt herablassende Wertung darstellt. Klarerweise „gespielt“ hat Zeiller, wenn er eine „Wäschecluppe“ (Privatbesitz Hall) oder aus einem gegabelten Ast ein Kinderspielzeug (der „Zar“ - Privatbesitz Innsbruck-Arzt) geschnitzt, oder wenn



Bleistiftskizze, 7 x 6,5 cm,  
schwarzes Skizzenbuch,  
Privatbesitz Inzing



*Dengler, Bleistiftzeichnung  
15,6 x 11 cm.  
Privatbesitz Inzing*

er etwa einen Aufhänger für seine Gitarre als Schnitzfigur (Büste eines alten Mannes mit betender Handhaltung - Privatbesitz Inzing) gestaltet hat. Auch die Tatsache, daß sich Zeiller einmal an einen Tierknochen herangewagt hat, um ein Porträt daraus zu schneiden (Porträt Eckart Wiedner sen. - Privatbesitz Innsbruck-Arzt), darf als Experiment gelten. Im wesentlichen aber müssen Spiel, Kuriosität und Witz als integrativer Bestandteil von Zeillers Kunst gesehen werden, und nicht selten scheint gerade darin ein ernstzunehmender Anspruch des Künstlers zu liegen.

Sieht man von den Krippenfiguren ab, so hat sich Zeiller zum größten Teil mit der menschlichen Darstellung beschäftigt, wobei einige außergewöhnliche Tierdarstellungen dennoch auffallen: Hunde, Schafe, Ziegen und Kühe werden von Zeiller durchaus ebenso im wahrsten Sinn des Wortes charakterisiert und, jenseits konventioneller Sichtweise, in der ihnen eigenen Existenzform, oder in einer typischen Momentaufnahme festgehalten. Etwa 30 Prozent aller Kleinplastiken sind Tierdarstellungen. Die in Bronze gegossenen Arbeiten konzentrieren sich jedoch auf die Menschen-Figuren, und ohne der Bronzetechnik bei Zeiller allzugroße Bedeutung beimessen zu wollen, läßt sich wohl daraus ablesen, daß die menschliche Figur Zeiller am wichtigsten war. Ottmar Zeiller war Holzschnitzer, trotzdem deutet die Tatsache, daß etwa 40 Prozent seiner menschlichen Skulpturen als Bronzegüsse erhalten sind, auf ein großes Interesse an diesem Material und seiner Wirkung hin. In vielen Fällen hat Zeiller es aber beim Gießvorgang belassen und die Schnittstellen des Gusses nicht mehr bearbeitet. Daneben gibt es auch 2 Einzelfälle in der Wahl des Materials: ein Silberguß der Figur Albin Egger-Lienz (Privatbesitz Innsbruck) und eine Elfenbein-Figur (Büste Otto von Bismarck, Brenner-Archiv) sind erhalten.

Neben der Kleinplastik Ottmar Zeillers ist auch das zeichnerische Werk mehr als bloß erwähnenswert, zumal es - wie die Plastik - Zeugnis seines ausgeprägten Talents ist, Typen und Charaktere einzufangen. Nicht umsonst hat sich Zeiller in erster Linie als Porträtzeichner betätigt - unter den Porträtierten sind auch etliche Kinder -, denn im Skizzieren von Persönlichkeiten, meist in detailtreuer Wiedergabe, liegt seine große Stärke; aber auch einige Tierdarstellungen sowie bäuerliche Häuser- und Landschaftsstudien sind erhalten. Vergleichsweise selten und augenscheinlich nur versuchsweise hat er dabei zur Farbe gegriffen, wobei die eine oder andere kolorierte Grafik (z.B. die Karte „Boxfüßiger“ - Privatbesitz Hall) auch in der Farbgebung gelungen ist. In der Zeichnung und dort vor allem in den rasch hingeworfenen Skizzen, finden sich zuweilen jene abstrahierenden Elemente, wie sie nicht selten auch Zeillers Plastik auszeichnen: Wo er sich mit einer Andeutung wesentlicher Charakterzüge begnügt, trifft er den Menschen und die jeweils dargestellte Situation am schärfsten und treffendsten. Wo die Zeichnung skizzenhaft geblieben ist, findet man mitunter karikatureske Elemente.

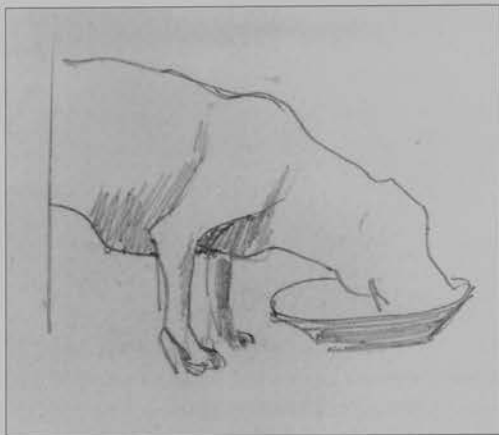
Für die vorliegende Dokumentation konnten über 110 grafische Arbeiten und zwei kleine Skizzenbücher zusammengetragen werden. Neben einzelnen verstreuten Zeichnungen sind im wesentlichen 3 größere Konvolute erhalten (Privatbesitz Hall, Inzing und Telfs), die jeweils für sich sprechen. Als Bild (kolorierte Druckgrafik - Privatbesitz Inzing) ist auch ein ausgeführtes, aber mittlerweile ersetztes, Fresko Ottmar Zeillers für die Totenkapelle in Heiligkreuz bei Hall erhalten.



*Porträt unbekannt, Bleistiftzeichnung,  
21,2 x 27,2 cm, o.D., nicht signiert.  
Privatbesitz Inzing*



Porträt Josef Zuleski, Galizien  
Sign. Ottomar Zeiller 1915 „gez. im Felde“.  
Zeichnung, Blaustift, 18 x 23,2 cm.  
Privatbesitz Telfs



Bleistiftskizze,  
7,5 x 6,5 cm,  
blaues Skizzenbuch.  
Privatbesitz Inzing

Obwohl Zeillers Zeichnungen (Bleistift, Rötel oder Blaustift) Vergleichen mit anderen Tiroler Künstlern standhalten mögen und durchaus Beachtung verdienen, ist doch die Plastik seine eigentliche Leistung.

Ein Problem stellt die Datierung sowohl der Skulpturen als auch der Zeichnungen Ottomar Zeillers dar. Zeiller hat nur in seltenen Fällen seine Plastiken signiert oder gar datiert. Die Grafik weist weit häufiger Angaben zur dargestellten Person und zu Ort und Datum auf. Ein guter Teil der Zeichnungen ist „im Felde“ entstanden und damit auf die Zeit des Ersten Weltkrieges zu datieren. Auch läßt sich aufgrund der Porträts einiges zum Entstehungszeitpunkt der betreffenden Zeichnung aussagen. Im Rahmen der vorliegenden Sammlung und Dokumentation könnte eine systematische Datierungsarbeit - was vor allem bei der Plastik eine notwendige, aber auch schwierige Aufgabe darstellt - nicht geleistet werden.

Zur Aufarbeitung der Biografie des Künstlers liegt glücklicherweise eine Dokumentensammlung im Besitz des einzigen lebenden Enkels Ottomar Zeillers, Dr. Josef Schärmer, vor. Bei den amtlichen Lebensdokumenten befinden sich auch Zeillers Zeugnisse und geben über den Ausbildungsweg detailliert Aufschluß. Daneben

ist Korrespondenzstücken und den schriftlichen Zeugnissen von Zeitgenossen Zeillers, etwa einigen Besprechungen in Zeitungen bzw. Zeitschriften wie auch einigen Nachrufen (siehe Quellensammlung), besondere Beachtung zu schenken. Auch eine kleine Fotografiensammlung ist von unschätzbarem Wert, zumal das Leben Ottomar Zeillers kaum erforscht und festgehalten wurde. Trotz dieser Materialien müssen viele biografische Details nach wie vor im Dunkeln bleiben.



Große Kastenkrippe mit 29 Figuren (Holz).  
Stadtmuseum Hall

**Eigentümer** Brenner-Archiv, Innsbruck / Hellmut Bruch, Hall / Imtraud Ellmerer, Innsbruck-Arzt / Ekkehard Fezzi, Jenbach / Helmut Hintner, Hall / Christoph Hochenegg, Innsbruck / Familie Jud, Hall / Georg und Christine Kugler, Wien / Helga Kurz, Reutte (Familie Gerold) / Walter Methlagl, Hall / Anna von Neurath, Wien / Wolfgang Plattner, Mieders / Andreas Preindl, Gasthaus Bretze, Hall / Josef Schärmer, Inzing / Stadtmuseum Hall / Lotte Tauber, Altmünster / Tiroler Volkskunstmuseum, Innsbruck / Familie von Wallpach, Klausen / Eckhart Wiedner, Igls / Ina Wiedner, Hans Wiedner, Telfs.



# Quellenverzeichnis zu Ottmar Zeiller

## I. PRIMÄRQUELLEN

### *im Brenner-Archiv:*

- Ottmar Zeiller, Eine literarische Selbstdarstellung, in: Haller Lokalanzeiger, Nr. 51/52, 23.12.1972.

### - Briefe von Zeiller:

- Briefentwurf Zeiller an Albin Egger-Lienz, ohne Datum
- Brief Zeiller an Ludwig von Ficker, 27.1.1912
- Brief Zeiller an Arthur von Wallpach, 29.8.1899
- Brief Zeiller an Arthur von Wallpach, 28.11.1901
- Karte Zeiller an Arthur von Wallpach, 20.12.1901
- Kartenbrief Zeiller an Arthur von Wallpach, 28.9.1907
- Brief Zeiller an Arthur von Wallpach, ohne Datum

### - Briefe an Zeiller:

- 4 Briefe Carl Dallago an Zeiller: 5.1.1912, 31.1.1912, 2.2.1912, 4.2.1912
- 8 Briefe Albin Egger-Lienz an Zeiller: 27.8.1912, 1.9.1912, 5.9.1912, 27.9.1912, 6.10.1912, 20.10.1912, 6.1.1913, 21.1.1913
- Karte Georg Trakl an Zeiller, 3.11.1913

### *Dokumente-, Zeugen- und Fotografensammlung im Privatarchiv Josef Schärmer in Inzing.*

- Alexander Heilmeyer, Von der Holzplastik, in: Die Plastik, Heft 4, 1912, S. 30f. + Tafel 29. (Kopie im BA)
- Dr. Rh., Kunst. Die Gemäldeausstellung im Donauhofe (Schluß), in: Allgemeiner Tiroler Anzeiger Nr. 137, 27.3.1915 (Kopie Priv. Arch. Inzing)
- Innsbrucker Nachrichten, 22.3.1915: Auf Zeiller und Marie v. Zeiller-Uchatius bezogene Stelle im Haller Lokalanzeiger, 18.12.1981 vollständig zitiert.
- Der Musiker Emil Schennich zu Zeillers 50. Geburtstag [1918], in: Haller Lokalanzeiger, 23.12.1972. (BA)
- Zwei Nachrufe von Josef Anton Steurer [1921], in: Haller Lokalanzeiger, 23.12.1972. (BA)
- Hugo Greinz, Knulp aus Tirol, in: Neues Wiener Tagblatt, 5.7.1921. (Kopie im BA)
- Peter Liebenrain, Vergessene Haller Künstler, 6. Fortsetzung, in: Haller Lokalanzeiger, 1.9.1951. (Kopie im BA)
- Krippenausstellung, in: Haller Lokalanzeiger, 5.12.1964. (BA)
- Wilfried Kirschl, Ottomar Zeiller 1868-1921. Späte Erinnerung an einen Haller Bildhauer, in: Haller Lokalanzeiger, 23.12.1972. (BA)
- Henry Quinter, Marie von Uchatius-Zeiller (1882-1958), in: Haller Lokalanzeiger, 18.12.1981. (Kopie im BA)
- Walter Methlagl, Georg Trakl, von Ottmar Zeiller gezeichnet, in: Mitteilungen aus dem Brenner-Archiv, 6/1987, S. 54f. + 2 Abb. S.52 u. S. 53. (BA)

## II. SEKUNDÄRQUELLEN

### *Zeitungen und Zeitschriften:*

- Heimische Kunst in Berlin, in: Innsbrucker Nachrichten, 2.9.1905. (Abschrift im BA)
- Notiz in: Allgemeiner Tiroler Anzeiger, Nr. 20, 24.1.1908. (Kopie Priv. Arch. Inzing)
- Karikatur Max von Esterle „Bildhauer Zeiller“, in: Der Brenner, Bd. 3 (1911), S. 157. (BA)
- Max Osborn, Zwei Tiroler Künstler, in: Berliner Zeitung am Mittag, 23.8.1912. (Kopie im BA)
- Notiz in: Innsbrucker Nachrichten, 29.8.1912, Rubrik „Tiroler Künstler und das Ausland“. (Kopie Priv. Arch. Inzing)

### *Sonstige:*

- Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 36, Leipzig 1947.
- Wilfried Kirschl, Albin Egger-Lienz, Wien 1977.
- Röck-Tagebuch (Brenner-Archiv): Notizen zu Zeiller nur im 1. Band vorhanden (Seiten: 161, 190, 253, 271, 279, 286, 290, 291, 292, 296, 297, 298, 299, 300, 303, 304, 305, 312, 313, 318, 319, 320, 322, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341).
- Fritz von Schey, Du allem ausgesetztes Herz, Roman, Wien 1936.
- Familiengeschichte Theres Zeiler, verfaßt von Gertraud Wiedner geb. Wächter 1972. Typoskript in Besitz der Familien Wiedner (Igl) und Ellmerer (Innsbruck-Arzl).



Große Kastenkrippe, Detail (Holz).  
Stadtmuseum Hall

# Bildteil



Abb. 1

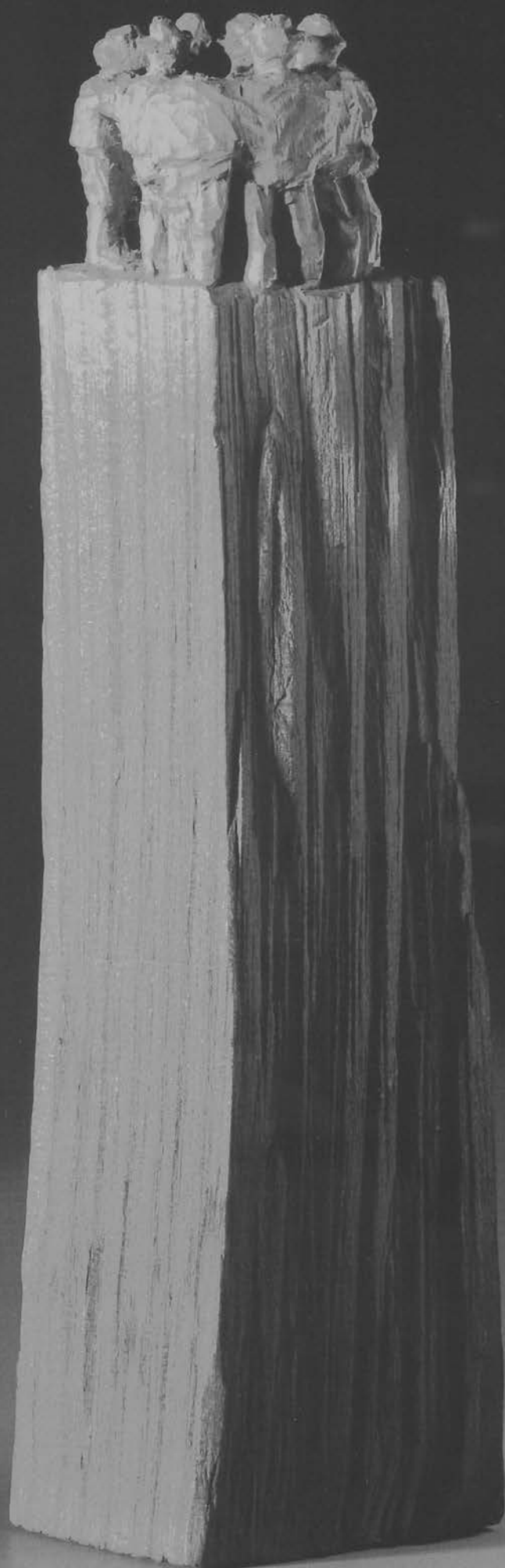


Abb. 2

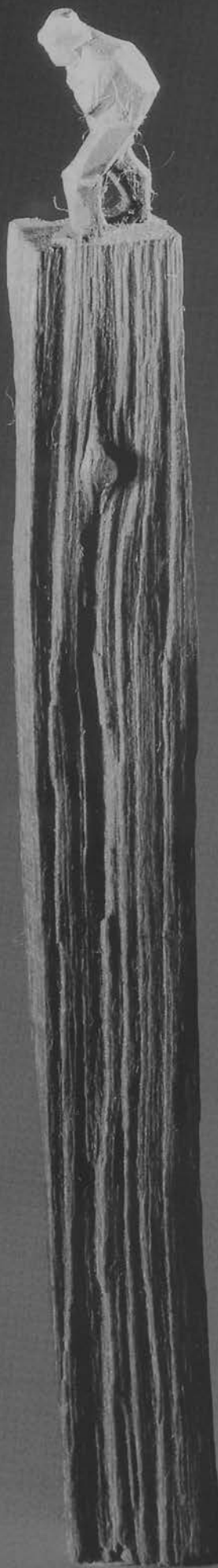


Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6





Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12





Abb. 14





Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18





Abb. 20

# Verzeichnis zum Bildteil

- Abb. 1  
„Stehender“ (Holz), Privatbesitz Hall  
Orig. Höhe 2,8 cm, Figur 1,9 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 2  
„Männergruppe, zueinander“ (Holz),  
Privatbesitz Reutte  
Orig. Höhe 16 cm, Figuren 3 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 3  
„Wanderer“ (Holz), Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 9,8 cm, Figur 1,5 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 4  
„Junger Mann mit Mütze“ (Bronze),  
Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 3,7 cm, Figur 3,1 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 5  
„Der Seher“ (Bronze), Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 7,3 cm, Figur 4,4 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 6  
Büste Arthur von Wallpach (Holz),  
Brenner-Archiv  
Orig. Höhe 15 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 7  
„Narrenkopf“ (Bronze), Privatbesitz Hall  
Orig. Höhe 12 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 8  
„Zwei Schafe“ (Holz), Privatbesitz Hall  
Orig. Höhe links: 14,2 cm, rechts 14,5 cm  
Figuren links: 1,7 cm, rechts 1,6 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 9  
„Kniender“ (Holz),  
Privatbesitz Hall  
Orig. Höhe 14,2 cm, Figur 2 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 10  
„Geigenspieler“ (Holz), Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 6,9 cm, Figur 5,2 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 11  
Porträt Albin Egger-Lienz (Bronze),  
Privatbesitz Igls  
Orig. Höhe 11,8 cm, Figur 7,6 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 12  
„Schnabelmensch“ (Holz), Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 9,4 cm, Figur 4,6 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 13  
„Elefantenmensch“ (Holz), Privatbesitz  
Jenbach, Orig. Höhe 11,3 cm, Figur 4 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 14  
„Fettleibige Maske“ (Holz),  
Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 8,5 cm, Figur 5,6 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 15  
„Bauer mit Schürze“ (Holz), Privatbesitz Wien  
Orig. Höhe 5 cm, Figur 2,2 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 16  
„Raufbold? Kegelspieler?“ (Bronze),  
Privatbesitz Jenbach  
Orig. Höhe 8,1 cm, Figur 5,3 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 17  
„Wirt“ (Bronze), Privatbesitz Telfs  
Orig. Höhe 13,9 cm, Figur 8,7 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 18  
„Stehender“ (Bronze), Stadtmuseum Hall  
Orig. Höhe 11,3 cm, Figur 6,5, cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 19  
„Männlicher Akt, David“ (Bronze),  
Stadtmuseum Hall  
Orig. Höhe 7,5 cm, Figur 5,5 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl
- Abb. 20  
„Alter Mann mit Hut“ (Bronze),  
Privatbesitz Telfs  
Orig. Höhe 2,5 cm, Figur 1,7 cm  
Foto Vis Art - Manfred Raggl

# Monumentalität, Masse und Macht - Versuch einer Annäherung

SABINE FALCH

## Vorbemerkung

Eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen „Monumentalität“ sieht sich zuerst vor die Schwierigkeit gestellt, die Bereiche und Grenzen eines vielfältig genutzten Begriffs im Diffusen seines weitgehend unreflektierten Gebrauchs aufzuspüren.<sup>1</sup> Allfällige Definitionen bleiben der Oberfläche der Erscheinung, zumeist der Erscheinung im künstlerischen Bereich, verhaftet. So ist etwa in einem Konversationslexikon von 1906 zu lesen:

*„Monumental nennt man ein Kunstwerk (namentlich ein Gebäude, aber auch eine Malerei oder ein Bildwerk), wenn es in der Konzeption und im Charakter seiner Kunstformen groß und einfach ist und auf alles Kleine und Kleinliche verzichtet.“<sup>2</sup>*

Tiefer schürft eine zuerst 1959 erschienene Untersuchung zur Stilkunst im Deutschland der Jahrhundertwende, wo es über Monumentalkunst heißt:

*„Was man hier erstrebt, ist die Verewigung eines Abstrakten, nicht die Verlebendigung eines unmittelbar Gegebenen. Zu einer solchen Wirkung bedarf es sowohl innerer als auch äußerer Größe. Daher das Denkmalhafte aller Monumentalkunst, die sich stets bemüht, durch ihre übermenschlich-imperialen Gesten auch den Fernstehenden in ihren Bann zu ziehen. Ihr überzeugendster Ausdruck wäre ein gigantischer Turm, der alle Untertanen ständig an die staatliche Mitte und die in ihr verkörperte Machtkonzentration erinnern würde. Ebenso entscheidend für jedes monumentale Ausdrucksverlangen sind klare Umrißlinien, plastische Deutlichkeit und einfache typische Züge, die bloß das Bedeutungsvolle und Wesentliche hervorheben. Das Menschlich-Allzumenschliche hat im Rahmen einer solchen Kunst keinen Platz.“<sup>3</sup>*

Ein Kunstlexikon erläutert 1975 unter dem Stichwort „Monumental, Monumentalität“:

*„Neben Dimension, Maßstab, Material (Architektur v.a.) und u.U. symbolisch wirkender Form sind kennzeichnende künstlerische Mittel äußerste Verdichtung der Form, z.B. Konzentration des Formgefüges in einfacher logisch-tektonischer Ordnung und bildnerische Symmetrie mit Vertikal- bzw. Horizontaldominante oder ein System einfacher Richtungsunterscheidung im Räumlichen, rhythmische Reibung u.a.m.“<sup>4</sup>*

Eine den kunsthistorischen Bereich überschreitende, grundsätzliche Frage nach einem eigentlichen Gehalt der Monumentalität, nach einem Wesen des Monumentalen, das den wechselnden Erscheinungsformen eine gemeinsame Basis zugrunde legte, wird allenfalls ansatzweise gestellt. Sie schwingt in der kunsthistorischen Analyse mit, wenn etwa davon die Rede ist, daß sich nunmehr (um 1900) das Prinzip der Öffentlichkeit als das Stilbestimmende erweise<sup>5</sup>. Und sie klingt in der ideologischen Diktion jenes oben zitierten, aus der DDR stammenden Kunstlexikons an, das „als wirklich monumental nur jene Werke politisch manifestiver [sic] Kunst angesprochen“ wissen will, in denen

*„sich in der Vergangenheit und Gegenwart das historisch notwendige emanzipatorische Bewußtsein von der Mission des Menschen und der jeweiligen Klasse artikuliert“<sup>6</sup>.*

Wenn auch auf einen marxistischen „Klassenstandpunkt“ eingeengt, wird die in weitestem Sinn politische - öffentlichkeitswirksame - Komponente, die Aussagemacht aller Monumentalität angedeutet, von der aus wohl ein Weg zur Aufdeckung der Grundlage eben dieser Macht und zu einem Verständnis für die Faszination des Monumentalen wie für den Widerstand dagegen



führen mag. Karin Wilhelm spricht vom „bewußtlos Irrationalen“, das sich ausdrücke

*„in kolossaler Größe, also in Maßstabslosigkeit, in einer Enthistorisierung durch willkürliche Archaisierung der Formen, in der Wahl mythischer, der Vorgeschichte der Menschheit zugehöriger Themata (Figurenprogramm), wobei die Darstellungsmittel sich im Verzicht auf Detailgenauigkeit auszeichnen. Der Zug zum Kantig-Einfachen, zum Einprägsamen, Überwältigenden ist dominant: Nicht Ansprache des Betrachters ist gewollt, sondern seine Überredung.“*<sup>7</sup>

Solch „bewußtlos Irrationalem“ einen Namen zu finden und ein Woher der Einprägsamkeit seiner Erscheinungsformen, seiner Überwältigungs- oder Überredungsmacht zu ergründen, soll im folgenden versucht werden.

## Praxis und Theorie des Monumentalen

Die Erscheinung des Monumentalen ist so alt wie die Kulturgeschichte des Menschen. Theoretische Auseinandersetzungen finden sich jedoch erst Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts und stellen in jedem Fall Reaktionen auf und Reflexionen über den zeitgenössischen Umgang und den der jüngeren Vergangenheit mit Monumentalität dar, auch wo sie sich in künstlerischer, gesellschaftspolitischer oder politisch-propagandistischer Hinsicht zukunftsweisend präsentieren. Existenz und Einsatz des Monumentalen sind also das Erste, immer schon Vorhandene und gemeinsam mit der durch einige tausend Jahre Überlieferung im kollektiven Bewußtsein verankerten Wirkung zugleich Praxis und Voraussetzung aller programmatischen Überlegungen.

### *Zur Praxis des Monumentalen*

Über den „Turmbau zu Babel“, die Pyramiden der Pharaonen, den Tempel zu Jerusalem, das Kolosseum in Rom, mittelalterliche Dome, barocke Schloßanlagen, die Projekte der französischen Revolutionsarchitektur und klassizistische Repräsentationsbauten des 19. Jahrhunderts, über den Koloß von Rhodos, griechische Götter-, römische Cäsaren-, neuzeitliche Feldherrn- und Fürstenstandbilder, über Chinesische Mauer, Römerstraßen, Aquädukte und Fest-

ungsbauten spannt sich ein ungebrochener Bogen zu den monumentalen Erscheinungen des 20. Jahrhunderts: zu Denk- und Mahnmalen demokratischer wie totalitärer Provenienz, zu neoklassizistischer und moderner Monumentalarchitektur, zu Autobahnen, Brücken, Tunnels, Staudämmen und bis zum Gigantischen moderner Waffensysteme. Hinzu kommt im 20. Jahrhundert das Wirken der Bild-Massenmedien, die zum einen Anblick und Aussage eines einzelnen Monuments, also seine Massenwirkung, wenigstens theoretisch bis zur letztmöglichen Potenz vervielfachen, indem sie imstande sind, es der Masse aller Massen, der „Menschheit“ vor Augen zu stellen. Zum anderen, und darin besteht das eigentlich Neue, vermögen Fotografie und Film neben der Verdeutlichung der ganzen Größe eines Ablaufs (die dem Abwesenden immer und dem Involvierten häufig verborgen bleibt) dem an sich Vergänglichen und Unübersichtlichen (sei es Aufmarsch, Konzert, Krieg oder Katastrophe) Anschaulichkeit und Dauerhaftigkeit zu verleihen und damit Ereignisse in Monumente zu verwandeln.

Als Träger des Monumentalen kommt also so Verschiedenes wie Skulptur<sup>8</sup>, Architektur in weitestem Sinn, technische Gebilde (Maschinen, Schiffe, Flugzeuge, Raketen usw.), Ereignisse und deren Aufzeichnung durch Fotografie und Film in Betracht. Das Gemeinsame bleibt die vielschichtige Botschaft der Macht: Beherrschung des Materials, Beherrschung der Technik, Reichtum, Herrschaft über Natur und Naturgesetze, Herrschaft über den Raum, Herrschaft über die Menschen, Repräsentation des Herrschenden als Selbstbehauptung gegenüber dem Beherrschten und dem anderen Herrscher, den beiden Antipoden seiner Macht. Diese zeitlose Aussage des „Monumentalen an sich“ dient als Transportmittel für zeit-, herrschafts- und ortsgebundene Inhalte. Sie selbst ist immer unmittelbar verständlich. Wäre dem nicht so, gäbe es nur Monumentales und Nicht-Monumentales - nicht aber mißratene, lächerliche Monumente oder eine Ironisierung des Monumentalen.

Aus der grundsätzlichen Überzeitlichkeit des monumentalen Wesens folgt für die konkreten Ausprägungen: Sie stehen, ob bewußt oder unbewußt, immer in Auseinandersetzung mit und auf dem Boden der gesamten Tradition der Monumentalität, auch und gerade dort, wo sie radikalen Bruch mit einer bestimmten Vergangenheit symbolisieren sollen (Bsp. Sowjetunion - s.u.). Aus dieser immanenten, bisweilen expliziten Konkurrenz zu historischen wie zeitgenössischen Manifestationen des Monumentalen folgt der Zwang zu ständiger Steigerung: ein sichtbares

Mehr an Größe, an Masse, implizierend ein Mehr an technischem Wissen und Können, an Geld, an Raum, an Macht.

Am bisher Gesagten wird deutlich, daß das Feld des Monumentalen dasjenige monumentaler Kunst weit übergreift. Monumentale Kunstwerke stellen durch ästhetische Qualität gekennzeichnete Sonderformen des konkreten Monumentalen dar. Damit soll keineswegs der Bereich der Kunst auf die bloße Widerspiegelung gesellschaftlicher Strukturen eingeeengt werden. Festzuhalten bleibt aber, daß Monumentalkunst sich auch dort, wo es sich nicht um Auftragswerke oder einen bewußten Bezug des Künstlers zur geltenden Herrschaft handelt, nicht den Implikationen des Monumentalen entziehen kann. Kunst steht nie außerhalb ihrer Zeit, auch dann nicht, wenn sie sich gegen ihre Zeit abzusetzen sucht: „Kunst ist Komplize von Geschichte - immer, im Museum wird gerade dies jedoch ausgespart.“<sup>10</sup>

Zur Veranschaulichung monumentaler Praxis empfiehlt sich ein Blick auf zwei Regime, die die Kunst und das Monumentale in außerordentlicher Weise ihrer Politik dienstbar machten: Nationalsozialismus und Realer Sozialismus (v.a. in der Sowjetunion). Die Macht wird dem Machtlosen spürbar in den verschiedenen Graden der Freiheitsbeschränkung und sichtbar an den monumentalen Erscheinungen. Nur wer über schrankenlose Macht verfügt, kann sich Monumente in den Ausmaßen von Nationalsozialismus und Kommunismus errichten. Die äußerste Dimension wird mit dem massenhaften Mord an den zu Feinden der jeweiligen Gesellschaft Gestempelten erreicht.<sup>11</sup>

„Der Faschismus läuft folgerechtmäßig auf eine Ästhetisierung des politischen Lebens hinaus“<sup>12</sup>, stellt Walter Benjamin fest und setzt fort: „Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.“<sup>13</sup> Ob das Eine eine Antwort auf das Andere oder ob nicht vielmehr beides parallele Erscheinungen ein und des selben Phänomens darstellen, kann hier nicht diskutiert werden.<sup>14</sup> Ich gehe jedenfalls von der prinzipiellen Vergleichbarkeit beider Totalitarismen aus, die sich auch am spezifischen Gebrauch von Monumentalität und an der Haltung gegenüber der Kunst bestätigt.

Kunstpolitik und Einsatz des Monumentalen bilden zwei sich überschneidende und gegenseitig bedingende, schwer zu trennende Bereiche. Einmal ist, einer Kunsthistorikerin des Realen Sozialismus zufolge, davon auszugehen, „daß die ästhetische Struktur in der bildenden Kunst den Charakter des Weltbildes hat“, woraus „sich Fragen nach den spezifischen Motivationen und

Wirkungen eines durch die Kunst formulierten Weltbildes“<sup>15</sup> ergeben. Zum anderen sind zwar Straßenbau, Paraden, Waffen usw. eindeutig nicht der Kunst zuzurechnen, hinsichtlich monumentaler Malerei, Skulptur und insbesondere Architektur sowie der fotografischen und filmischen Monumentalisierung von Ereignissen ist jedoch eine Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst schwer zu definieren.

Die Frage nach dem Moment, durch den ein monumental konzipiertes Werk die ästhetische Qualität vermissen läßt, sodaß es nur mehr als Ausdruck des Monumentalen, nicht aber als Kunstwerk erscheint, ist ähnlich komplex wie die Frage nach den Kriterien von Kunst überhaupt und kann hier nur angedeutet werden. Hinsichtlich Skulptur und Malerei ist es bei weitgehend realistischer Darstellungsweise einmal die Schwierigkeit, auch in riesigen Dimensionen die Proportionen zu wahren oder in einer Weise zu stilisieren oder zu abstrahieren, daß die Vereinfachung oder Deformierung nicht als Ergebnis von Unvermögen erscheint. Zum anderen scheint das Pathos eines Bildes oder einer Plastik mit der Dimension exponentiell zu wachsen, sodaß das Gigantische umso leichter vom Erhabenen und Heroischen ins Schwülstige, Peinliche oder Lächerliche abgeleitet. Dafür bieten nicht allein nationalsozialistische Kunst und Sozialistischer Realismus zahllose Beispiele.<sup>16</sup> Gerade hier erweist sich, daß Quantität - Größe, Masse - keineswegs von selbst in Qualität umschlägt.

Auch stellt sich die Frage, inwieweit sich im monumentalen Gestus Schöpferisches unmittelbar zum Ausdruck zu bringen vermag, oder ob nicht der archaische Wesenszug des Monumentalen von vornherein eher das Epigonale fördert. Diese Frage ist jedenfalls dort zu bejahen, wo Kunst einer Herrschaft zu dienen hat. Unter dem Nationalsozialismus wie unter dem Kommunismus fanden sich Vertreter moderner Strömungen<sup>17</sup>, die der jeweiligen Ideologie nahestanden, deren Werke aber, als den Massen nicht verständliche, daher der Propagierung des Regimes nicht dienliche, schließlich als „pathologischer Auswuchs“<sup>18</sup> hier und als „vollendeter Wahnsinn“<sup>19</sup> dort abgetan wurden.

Der sowjetische Spitzenfunktionär Lunatscharski<sup>20</sup> stellte bereits Anfang der 20er Jahre fest, Vollkommenheit sei nur einer Form zuzubilligen,

*„die im höchsten Grad Gemeingut des ganzen Volks ist, die den charakteristischen Gefühlen und Gedanken der gesamten Masse in der gegebenen Epoche entspricht“<sup>21</sup>.*

Das „allgemeine gesunde Empfinden“ (Hitler), „alle gesund denkenden Menschen“ (Chruschtschow)<sup>22</sup> oder eben „das Volk, die Masse“ (Lunatscharski) bilden - selbstredend repräsentiert durch die Auffassung der allwissenden Partei - den Maßstab zur Beurteilung künstlerischer Qualität. Die Erhebung der Allgemeinverständlichkeit zur Norm resultiert aus der Auffassung von Kunst als Mittel der Selbstdarstellung und Propaganda im Nationalsozialismus<sup>23</sup> wie im Realen Sozialismus:

*„Die Revolution muß die Kunst zu deren eigentlicher Bestimmung zurückführen, dem mächtvollen und mitreißenden Ausdruck großen Denkens und großen Erlebens. [...] Wenn die Revolution der Kunst die Seele geben kann, so kann die Kunst zum Mund der Revolution werden. [...] Der kollektive Verkündiger - die Kommunistische Partei - muß sich mit sämtlichen Mitteln der Kunst wappnen, welche also zu einem mächtigen Hilfsmittel für die Agitation wird.“<sup>24</sup>*

So ergibt sich aus der Sicht der herrschenden Partei die Notwendigkeit, das Kunstschaffen zu disziplinieren und in eine den Zwecken der Macht dienstbare Form zu zwingen<sup>25</sup> nicht allein aus dem grundsätzlichen Streben eines totalitären Regimes, den Lebensäußerungen der Untertanen keinerlei unkontrollierten Raum zu gewähren, sondern auch aus dem Auftrag an die Kunst, als Werkzeug der Machtentfaltung und -erhaltung die Massen zu erreichen.

Das Ergebnis sind im Übermaß heroisch stilisierte Figuren und Figurengruppen wie „Arbeiter und Bäuerin“ als Krönung des Pavillons der UdSSR auf der Weltausstellung in Paris 1937, das von Jewgenij Wutschetitsch geschaffene Ehrenmal des sowjetischen Soldaten in Berlin-Treptow, Skulpturen von Arno Breker (z.B. Der Kämpfer, Der Wäger, Der Sieger) und Josef Thorak (z.B. Fahnenträger, Schwerträger) oder zahllose, immer noch größere Standbilder Lenins, Stalins und anderer sozialistischer Führer<sup>26</sup>, die dann auch ihrerseits monumentale - Großbauprojekte wie den Moskwa-Wolga-Kanal<sup>27</sup> zierten. Die Städte, insbesondere Berlin und Moskau, wurden planmäßig neugestaltet, einerseits als Ausdruck des „heroischen Alltags“ (Lunatscharski) der postulierten neuen Gesellschaft, andererseits als Manifestation der neuen Macht im Staate. „Die Nationalsozialisten holten den Repräsentationsbau in die staatliche Regie zurück“, sodaß

*„das Regime, indem es dem Staat 'Repräsentation' wiedergab, das Großbaumonopol der Großunternehmer programmatisch brach. Ihre Geschäftshäuser sollten nicht verdrängt, aber integriert werden. Zu Planungen in Berlin und Augsburg sind Äußerungen Hitlers bezeugt, nach denen der Vorrang staatlicher Repräsentationsbauten vor 'plutokratischen Zweckbauten' zum Ausdruck kommen sollte.“<sup>28</sup>*

So sehr in den bildenden Künsten im Dritten Reich und in der Sowjetunion das Traditionelle überwiegt, so wenig trifft dies auf die Technik (insbesondere auf die Waffensysteme als direktester Ausdruck der Macht), auf die Gestaltung monumentaler Ereignisse und auf die (auch künstlerische) Monumentalisierung von Ereignissen zu. Der organisierte Massenaufmarsch am Tempelhofer Feld in Berlin am 1. Mai 1933<sup>29</sup>, die Inszenierungen der nationalsozialistischen Reichsparteitage oder die alljährlichen gigantischen Militärparaden am Roten Platz in Moskau kennen keine Vorbilder in ihrer Zeit. Sergej Eisensteins grandiose filmische Mythisierung der Revolte auf dem Panzerkreuzer Potemkin, Leni Riefenstahls „Triumph des Willens“, eine Bilderhymne auf den Reichsparteitag in Nürnberg 1934, oder die erste Lichtarchitektur ihrer Art, Albert Speers Lichtdom<sup>30</sup> am selben Reichsparteitag, begründen neue monumentale Aussageweisen, die, Ereignis, Kunst, Technik und Propaganda vereinend, jegliche Öffentlichkeitsarbeit der Gegenwart, auch in der Demokratie, bestimmen.

Wolkenkratzer, Industrieanlagen, Kaufhaus-„tempel“, Banken- und Versicherungspaläste prägen das Bild westlicher Städte; Mahnmale und Gedenkstätten werden errichtet, Naturschutzgebiete und Nationalparks abgegrenzt, Flughäfen, Autobahnen und Atomkraftwerke gebaut und befehdet - allesamt Monumente heutiger und jüngst vergangener Lebensweisen. Die charakteristischste Form der Monumentalität in der Demokratie ist jedoch die durch die Medien erzeugte, die hinter Krisen-, Katastrophen-, Kriegsberichterstattung, Starkult und Politikerinszenierung vor allem die den Medien selbst eigene Macht repräsentiert und ständig neu belegt. Nicht eine negative Beurteilung sondern die Nichtkenntnisnahme in den Medien bedeutet die Abschließung vom Publikum, von der Öffentlichkeit. Die solchermaßen verweigerte Monumentalisierung ist die Ausschließung vom Anteil an der Macht.

## Zur Theorie des Monumentalen

Die erste Theorie des Monumentalen ist in Friedrich Nietzsches 1873 erschienener, gegen den Historismus gerichteter Streitschrift „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben“ enthalten, die in der scharfen Analyse vielfältige Hinweise auf die Implikationen des Monumentalen überhaupt birgt. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kennzeichnet - im Unterschied zu Nietzsche, der vom Verhältnis zu Geschichte und Geschichtsschreibung ausgeht - das Ringen um „Form“ und „Stil“ die häufig miteinander verflochtenen kunst- und gesellschaftskritischen Überlegungen<sup>31</sup>. Das Monumentale erscheint als Angelpunkt von Kritik, aber auch von Zukunftshoffnung - etwa in Samuel Lublinskis 1909 erschienenem Werk „Der Ausgang der Moderne“. Albin Egger-Lienz' Polemik „Monumentale Kunst“ aus dem Jahr 1912 steht als Beispiel für eine dritte theoretische Weise des Herangehens an das Monumentale, nämlich vom Standpunkt des Künstlers aus. Nach dem Ersten Weltkrieg bestimmen dann die ideologischen Anforderungen der neuen Totalitarismen Monumentalität als Erscheinung und Programm; die Gegenwart übt die Praxis des Monumentalen ohne jede Reflexion.

Friedrich Nietzsche unterscheidet eine monumentalische, eine antiquarische und eine kritische Art der Historie, die dem Lebendigen als dem Tätigen und Strebenden, Bewahrenden und Verehrenden und Leidenden und der Befreiung Bedürftigen gehöre.<sup>32</sup> Dabei zeigt dem Tätigen und Strebenden

*„die monumentalische Betrachtung der Vergangenheit, die Beschäftigung mit dem Klassischen und Seltenen früherer Zeiten [...], daß das Große, das einmal da war, jedenfalls einmal möglich war und deshalb auch wohl wieder einmal möglich sein wird; er geht mutiger seinen Gang, denn jetzt ist der Zweifel der ihn in schwächeren Stunden anfällt, ob er nicht vielleicht das Unmögliche wolle, aus dem Felde geschlagen“<sup>33</sup>.*

Das bedeutet für die monumentale Praxis, daß die Masse oder, mit Nietzsches Wort, „die Herde“, die, „kurz angebunden mit ihrer Lust und Unlust, nämlich an den Pflock des Augenblicks“<sup>34</sup>, weitgehend ahistorisch lebt, durch die Monumente des heroischen Gestern angefeuert werden kann zum Einsatz für ein mindestens ebenso heroisches Morgen. Freilich:

*„Wieviel des Verschiedenen muß, wenn sie [die monumentale Historie] jene kräftigende Wirkung tun soll, dabei übersehen, wie gewaltsam muß die Individualität des Vergangenen [sic] in eine allgemeine Form hineingezwängt und an allen scharfen Ecken und Linien zugunsten der Übereinstimmung zerbrochen werden!“<sup>35</sup>*

Die Vergangenheit monumentalisieren und den Zwecken der Gegenwart dienstbar machen heißt, sie für die Masse und in Masse übersetzen: bis zum äußersten Grad und im Sinne der jeweiligen Herrschaft vereinfachen und zurechtstutzen und in monumental stilisierten, allgemeinverständlichen Formen dem Volk, der Masse vor Augen stellen. Dabei muß die so genutzte Vergangenheit gar keine „echte“ sein,

*„ja es gibt Zeiten, die zwischen einer monumentalischen Vergangenheit und einer mythischen Fiktion gar nicht zu unterscheiden vermögen: weil aus der einen Welt genau dieselben Antriebe entnommen werden können wie aus der andern. Regiert also die monumentalische Betrachtung des Vergangenen über die anderen Betrachtungsarten, ich meine über die antiquarische und kritische, so leidet die Vergangenheit selbst Schaden: ganze große Teile derselben werden vergessen, verachtet, und fließen fort wie eine graue ununterbrochene Flut, und nur einzelne geschmückte Fakta heben sich als Inseln heraus.“<sup>36</sup>*

Dieses Charakteristikum monumentaler Historie weisen sämtliche nationalen Identifikationsmuster auf.<sup>37</sup> Am deutlichsten wird es jedoch wiederum an totalitären Ideologien: Der Nationalsozialismus bedient sich der alten nordischen Sagenwelt, um in Anlehnung daran in seinen eigenen Formen seinen eigenen Mythos zu schaffen, erinnert sei etwa an die Ordensburgen und Weihestätten der SS oder an Alfred Rosenbergs „Mythus des 20. Jahrhunderts“. Die Oktoberrevolution und die kommunistischen Führer bilden die Kristallisationspunkte der heroischen Vergangenheit des Realen Sozialismus. In „ewige“ monumentale Formen gefaßt, ist sie der ebenfalls heroischen Gegenwart (Lunatscharski) stete Mahnung zum Einsatz für die mythische sozialistische Zukunft.

*„Die monumentale Historie täuscht durch Analogien: sie reizt mit verführerischen Ähnlichkeiten den Mutigen zur Verwe-*

genheit, den Begeisterten zum Fanatismus; und denkt man sich gar diese Historie in den Händen und Köpfen der begabten Egoisten und der schwärmerischen Bösewichter, so werden Reiche zerstört, Fürsten ermordet, Kriege und Revolutionen angestiftet [...]. Soviel zur Erinnerung an die Schäden, die die monumentale Historie unter den Mächtigen und Tätigen, seien sie nun gut oder böse, anrichten kann: was wirkt sie aber erst, wenn sich ihrer die Ohnmächtigen und Untätigen bemächtigen und bedienen!<sup>48</sup>

Nietzsche erhellt nicht nur die Möglichkeiten und Wirkungen des Monumentalen im Dienste der „Mächtigen und Tätigen“, also als Mittel der Macht über Masse. Er weist ebenso den Zug des Monumentalen als Macht der Masse auf, was sich insbesondere am Verhältnis zur Kunst zeigt:

„Man denke sich die unkünstlerischen und schwachkünstlerischen Naturen durch die monumentalische Künstlerhistorie gebarnischt und bewehrt: gegen wen werden sie jetzt ihre Waffen richten? Gegen ihre Erbfeinde, die starken Kunstgeister, also gegen die, welche allein aus jener Historie wahrhaft, das heißt zum Leben hin, zu lernen und das Erlernte in eine erhöhte Praxis umzusetzen vermögen. Denen wird der Weg verlegt; denen wird die Luft verfinstert, wenn man ein halb begriffenes Monument irgendeiner großen Vergangenheit götzendienerisch und mit rechter Beflissenheit umtanzt, als ob man sagen wolle: 'Seht, das ist die wahre und wirkliche Kunst: was geben euch die Werdenden und Wollenden an!' [...] Will man aber gar auf das Gebiet der Kunst den Gebrauch der Volksabstimmungen und der Zahlen-Majoritäten übertragen und den Künstler gleichsam vor das Forum der ästhetischen Nichtstuer zu seiner Selbstverteidigung nötigen, so kann man einen Eid darauf im voraus leisten, daß er verurteilt werden wird.“<sup>49</sup>

Samuel Lublinski will „in unserer Übergangszeit“<sup>40</sup> zur Bildung einer „legitimen Opposition“ im Lager der Moderne beitragen, „ohne die jede geistige Bewegung schließlich verflachen muß“<sup>41</sup>. Über dem „bequemen Epigonengeschlecht“<sup>42</sup> der „neuen Zivilisation“ soll eine „neue Kultur“<sup>43</sup> erwachsen, die „auf die große Form, auf Stil und Monumentalität“<sup>44</sup> bzw. auf „Monumentalität und Synthese“<sup>45</sup> ausgerichtet ist.

„Gegen den Nihilismus und die unsinnige Haltlosigkeit jener kleinen Geister, die sich in aller Naivität für 'Revolutionäre' hielten, während sie nichts waren als zu spät gekommene Epigonen der großen französischen Revolution“<sup>46</sup>,

gegen einen dem Darwinismus verschwisterten Naturalismus, gegen „künstliche Monumentalität“<sup>47</sup> und „bewußtes Artistentum“<sup>48</sup> der Romantik, gegen den Impressionismus, dessen Bedeutung für eine monumentale Kunst sich darin erschöpfe, „ein Hilfsmittel zur Vergeistigung und sonst nichts weiter“<sup>49</sup> zu sein, stellt Lublinski das Streben nach einem „Gesamtkunstwerk“<sup>50</sup> und

„eine durchaus moderne und intime Monumentalität: immer aber doch Monumentalität, einen Blick von der Höhe, einen mächtigen und dennoch klar umgrenzten Horizont für unser Naturgefühl“<sup>51</sup>.

Die moderne sachliche Zweckkunst, „die unsere Zivilisation organisiert und den Geschmack hebt und das Protzentum verdrängt“<sup>52</sup> (als Beispiel dafür steht „das berühmteste Bauwerk unserer Tage, das Warenhaus Wertheim von Messel“<sup>53</sup>), erscheint trotz ihrer „imposanten Leistungen“ letztlich als Sackgasse ohne große künstlerische Zukunft, da sie „mehr der Wissenschaft gehört, der Technik und dem Rationalismus als der Kunst, der Phantasie, dem Gefühl und der Monumentalität“<sup>54</sup>:

„Über dem bildenden Künstler wie über dem Dichter waltet die Kultur und nicht die Zivilisation, die nur den Unterbau, nur die solide und unerschütterliche Grundlage abzugeben hat. Wenn aber sogar schon dieser rationalistische Unterbau etwas Monumentales an sich hat, wenn schon die mehr technische als künstlerische Zweckkunst einen so umfassenden und großartig organisatorischen Charakter aufweist, dann folgt daraus, daß sich die eigentliche und freie Kunst erst recht in das Monumentale zu erheben hat: der moderne Architekt wird monumental sein, oder er wird gar nicht sein.“<sup>55</sup>

1912 erschien die schmale Schrift „Monumentale Kunst“ von Albin Egger-Lienz. Hier interessiert weder der dadurch ausgelöste „Hodlerstreit“ noch die Frage der wahren Verfasserschaft<sup>56</sup>, sondern allein die kurze Auseinandersetzung mit „Stil“ und „Monumentalität“, deren Hauptau-

genmerk auf der schöpferischen Situation des Künstlers liegt. Dem Geschmack als Außengesetz wird als Innengesetz der Stil gegenübergestellt, der „aus der Not“ entstehe, „der Übergewalt eines empfangenen Eindruckes Herr zu werden“<sup>57</sup>. „Stil“ erscheint dabei als Synonym für das Monumentale, dessen Gegensatz das Dekorative sei:

*„Am Anfang des Monumentalen ist die Not, sich gegen das Empfangene ins Gleichgewicht zu setzen, am Anfang des Dekorativen ist die Absicht, bestimmte Effekte und Stimmungen hervorzurufen.“<sup>58</sup>*

Monumentalität und Ursprünglichkeit seien identisch, und das Ursprüngliche schließe jegliche Raffiniertheit aus; wenn daher „die Dekadenz monumental sein will, wird sie Geschwulst“<sup>59</sup>. Das Monumentale sei die Erscheinung des Geistes der Kultur als „bewußtgewordener Natur“: „Kultur ist die Blüte der Natur, Artistentum ist die Blüte der Zivilisation.“<sup>60</sup> Wer die „Urfunktionen alles Lebens, wie Gebären, Sterben, Kampf, [...], Erlösung usw.“ nur in der „Abstraktheit des Denkens“ erblicken kann,

*„wer statt vom Lebensquell auszugehen, von der Kunst ausgeht, der kann nie die große Ausdrucksnot erfahren, die das Gewaltige, Alldurchdringende dieser Urzustände in der Seele des Bildners hervorruft und die nur in großen Formen Genüge und Befreiung finden kann, die zu den einfachsten Formen greifen muß, weil nur diese das Einfachste, Urbafteste ausdrücken“<sup>61</sup>.*

Das Ende des Ersten Weltkriegs erweist sich in Mitteleuropa als einschneidender Wendepunkt auch hinsichtlich monumentalen Ausdruckverlangens, insbesondere in der Architektur. „So übermächtig die Monumentalattitude vor 1914 demonstriert wird, so schlagartig verschwindet sie nach 1919.“<sup>62</sup> Das öffentliche Selbstbewußtsein des „überzufriedenen“ 19. Jahrhunderts<sup>63</sup> und der unmittelbaren Vorkriegszeit weicht einer Zurückhaltung und Skepsis, die in Oswald Spenglers drei Jahre vor dem Krieg begonnenem und 1918 erschienenem „Untergang des Abendlandes“ längst vorweggenommen war.

*„Was die sinkende Gestaltungskraft kennzeichnet, ist das Form- und Maßlose, dessen der Künstler bedarf, um noch etwas Rundes und Ganzes hervorzubringen. Ich meine nicht nur den Geschmack am Rie-*

*senhaften, der nicht wie im Gotischen und im Pyramidenstil der Ausdruck innerer Größe ist, sondern über deren Mangel hinwegtäuscht; dies Prunken mit leeren Dimensionen ist allen anbrechenden Zivilisationen gemeinsam und herrscht vom Zeusaltar in Pergamon und der als Koloß von Rhodos bekannten Heliosstatue des Chares bis zu den Römerbauten der Kaiserzeit, ebenso wie in Ägypten zu Beginn des Neuen Reiches und heute in Amerika. Viel kennzeichnender ist das Willkürliche und Überquellende, das alle Konvention von Jahrhunderten vergewaltigt und zerbricht.“<sup>64</sup>*

Wo Lublinski die zivilisierte Gegenwart noch als Basis gelten läßt, über der eine neue Kultur und eine neue monumentale Kunst aufzurichten ist, sieht Spengler den endgültigen Über- und Niedergang von Kultur in Zivilisation gekennzeichnet durch die Diktatur des Geldes, deren „Erbe, der Cäsarismus, leise und unaufhaltsam naht“<sup>65</sup>.

## Monumentalität und Masse und der Widerstand gegen das Monumentale

*„Monumentalität ist männliche Kunst. Parthenogenetisch entstand sie in der Seele des Mannes, als Mann, Held und Künstler noch eines waren. Ihre Strophen tönen heroisch. Ihre Linien stuften sich hieratisch. Ihre Körper wirken wie Dogmen. In ihr ist der Schritt von Kriegern, die Sprache von Gesetzgebern, die Verachtung des Augenblicks, die Rechenschaft vor der Ewigkeit. Ihr Inhalt ist nicht der vergängliche einzelne Mensch oder doch nur insofern, als dessen Leben sich zu besonderem Ruhme erhoben hat. Ihr Inhalt sind vielmehr die Dinge, die Alle angehen, die großen heldischen, königlichen und priesterlichen Wahrheiten, die jeden Gestorbenen überdauern und die jeder Geborene immer wieder vorfindet.“<sup>66</sup>*

Die „große Wahrheit“, die Aussage des Monumentalen, ist das Verlangen nach Macht und Ruhm, d.h. nach Ewigkeit im Diesseitigen, denn: „Der Augenblick des Überlebens ist der Augenblick der Macht.“<sup>67</sup> Hinter der Aussage steht, ihr Gewicht verleihend, die Masse. Monumentalität ist das Formprinzip, die Ausdrucks- und Anspruchsform der geballten, geordneten, gestaltgewordenen Quantität - der Masse als Bedingung und Dienerin der Macht.

Macht beruht auf Herrschaft über Menschen und Raum. Herrschaft über Menschen bedeutet Herrschaft über Zeit und Raum der Beherrschten, Herrschaft über Raum setzt Herrschaft über Menschen und Technik (damit Herrschaft über Natur, Material und Geld) voraus. Die Macht stellt das Monumentale in den Raum. Das Monumentale symbolisiert die Macht, indem es sich dem Raum nicht einordnet, sondern ihn sich unterordnet, ihn strukturiert, ihn auf sich als Koordinatenursprung bezieht.

An der Raumbeziehung erweist sich der allem Monumentalen immanente Konkurrenzdruck, die ewige Relativität des allein auf der Quantität Beruhenden. Denkmäler werden mit freier Fläche umgeben, damit sie zumindest ihre engste Umgebung, die unmittelbare Konkurrenz überragen. Ein Bauwerk geht seiner monumentalen Ausstrahlung verlustig, sobald es von mächtigeren Bauwerken flankiert wird (etwa von Wolkenkratzern eingeschlossene Kirchen). Und seit jeher strebt jede Macht danach, möglichst viel Raum, mehr Raum als die andere Macht zu beherrschen. Beherrscht kann aber nur der erreichbare Raum werden. In diesem Sinn ist etwa der Bau der Reichsautobahn als Ausdruck von Herrschaft über den Raum des Dritten Deutschen Reiches zu sehen: Herrschaft der Erbauer, aber dann auch Herrschaft der Benutzer. Die britische Herrschaft über die Meere und in Konkurrenz dazu das Flottenbauprogramm des Wilhelminischen Deutschland bedeuten mit der praktischen Möglichkeit, sämtliche Weltgegenden zu erreichen (was ja auf dem Landweg nicht möglich ist), die theoretische Möglichkeit der Herrschaft über die ganze Erde. Von den Weltmeeren verlagert sich mit dem Zweiten Weltkrieg das im Wortsinn raumgreifende Machtstreben in die Luft und schließlich in den Weltraum, verkörpert in Langstreckenbomben, Interkontinentalraketen und Weltraumfähren; und jedes Flugzeug, jede Rakete selbst als bloßer Gegenstand ein Monument der Macht, weit eindrucksvoller als viele Denkmäler herkömmlicher Art.

Nur wenn ein Monument seine Rivalen übertrifft, kann es seine dialektische Funktion als Projektor und Projektionsfläche zugleich erfüllen: die Botschaft der Macht den Menschenmassen zu vermitteln, indem es die Blicke und das Bewußtsein der Vielen auf sich zieht (vielleicht, daß sich dann sogar eine Masse dort versammelt - auch dafür ist Raum nötig), damit die Masse, sich darauf rückbeziehend, sich mit der im Monument verkörperten Macht über Masse als gegebener Stellvertretung und Überhöhung der Macht der Masse identifiziert. Monumentalität steht als gestaltete Masse für die Dialektik

des Instrumentes der Macht: für die Masse der Menschen, die als Masse beherrscht wird und zugleich als Masse herrscht. Im Raum steht das in eine Form gebrachte Material, die bezwungene Masse, geformt und bezwungen durch Menschen, die die Technik beherrschen und durch sie und mit ihrer Hilfe beherrscht werden. „Keine andere künstlerische Sprache vermag den Ausdruck zu übertönen, der in trotzig gefügten Massen liegt.“<sup>68</sup> Die Faszination des Monumentalen ist die Faszination der Macht.

Widerstand gegen das Monumentale bedeutet, sich dieser Faszination zu verweigern. Wenn die Einzelnen, sich ihres Einzelseins begebend, zusammenlaufen „zu dem, was Aristoteles die Tierbestimmung nennt: zur Masse [...]: dann dauert es nicht lange, bis dieses Abstraktum Gott wird“<sup>69</sup>. Der Widerstand gegen das Monumentale tritt auf gegen die Macht der Masse, gegen die Verherrlichung der Quantität. Er ist eine Frage des Verhältnisses zur Macht, zur Masse und zur Macht der Masse - und darf keinesfalls verwechselt werden mit der Ablehnung oder Zerstörung bestimmter Monumente.

*„Die Zerstörung von Bildwerken, die etwas vorstellen, ist die Zerstörung der Hierarchie, die man nicht mehr anerkennt. Man vergreift sich an den allgemein etablierten Distanzen, die für alle sichtbar sind und überall gelten.“<sup>70</sup>*

In der Zerstörung steht Macht gegen Macht. Die Machtsymbole des Besiegten austilgend besiegelt sie seine Niederlage und schafft Raum für die Monumente des Siegers. Das Wesen des Monumentalen wird dadurch jedoch nicht angefasst. Deutlich zeigt sich das an monumentalen Ereignissen und deren medialer Vermittlung. Fordert etwa ein Massenaufmarsch eine Gegendemonstration heraus, die die ursprüngliche vielleicht sogar zu sprengen vermag, so ist doch das Wesentliche des Monumentalen erfüllt: Massen werden bewegt, und es scheint beinahe gleichgültig zu sein, ob in Zustimmung oder Ablehnung, wichtig ist nur: Die Öffentlichkeit nimmt Notiz.

*„In den großen Festaufzügen, den Monstreversammlungen [sic], in den Massenveranstaltungen sportlicher Art und im Krieg, die heute sämtlich der Aufnahmeapparatur zugeführt werden, sieht die Masse sich selbst ins Gesicht.“<sup>71</sup>*

Nur wenn bei einer monumental konzipierten Veranstaltung die Massen fehlen, ist sie als Monument gescheitert. Da Monumentalität eine Frage

der Quantität ist, kann ihre Negation nicht in Gegenmonumentalität bestehen, welcher Art und welchen ideologischen Hintergrundes auch immer, sondern einzig in der Verneinung der Masse.

Der Widerstand gegen das Monumentale tritt ein für die Qualität, für das nicht Wäg-, Zähl-, Meß-, Teil- und Summierbare, für die Existenz des einzelnen ganzen Menschen. Die Gruppe, erst recht die Masse, begreift „statt voll ausgebildeter Individuen nur reduzierte Iche, Abstraktionen von Menschen“<sup>72</sup> in sich, sie nivelliert. Nivellieren aber bedeutet, das Individuum dem Maß der Masse und damit der Abstraktheit mathematischer Operationen zu unterwerfen. Gewicht erhält die Masse nur durch die Zahl, und je größer die Zahl, desto größer ihr Gewicht. Der Einzelmensch in der Menge ist lediglich als Vergrößerer der Summe von Wert; aber je größer die Summe, desto näher jener Wert dem Grenzwert Null. Das isolierte Teilchen des Kollektivs wird zur vernachlässigbaren Größe.

Die Masse hat weder Gesicht noch Geschichte. Sie ist die Verneinung des Einzelnen, der gerade durch Gesicht und Geschichte sich in einmaliger Weise von jedem anderen Einzelnen unterscheidet.

Monumentalität kann Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit nie erreichen, nie für sich, aus sich stehen, sie bleibt immer ein Komparativ (größer als ..., mächtiger als ...). Das Monumentale ist zur ewigen Vorläufigkeit verurteilt, zum Warten auf das schließliche Übertrumpft- und In-den-Schatten-gestellt-Werden.

Widerstand gegen das Monumentale heißt Widerstand gegen die „Tendenz, sich im Monströsen unangreifbar zu machen“<sup>73</sup>. Das bedeutet, sich auf keine Massen zu berufen, keine Massen hinter sich zu haben, auf Publikum und Öffentlichkeit zu verzichten, als Einzelner allein Einzelnen gegenüber zu stehen, den Bezug auf die Masse zu verweigern. Gegen das Allgemeine und Nivellierende steht das Individuelle und Differenzierte, gegen übermächtiges Pathos, große Gesten, festgefügte Formen, „für Zeit und Ewigkeit“ Gebautes stehen Reflexion und Ironie, Zweifel und Hoffnung, Vergänglichkeit und Werden. Gegen die Masse, die Macht und ihr Symbol, die Monumentalität, steht die eigentliche, bewußte Existenz des Einzelnen: verletzlich und gefährdet, denn da aller Widerstand zuletzt auf das bezogen bleibt, wogegen er antritt, steht sie im Raum ihres Gegners: der Masse, der Macht und der Versuchung zur Macht. ♦

<sup>71</sup> In der Literatur wird meist nur hinsichtlich „Imperialismus“, Faschismus, Nationalsozialismus, seltener auch Kommunismus und Sozialistischer Realismus Bezug auf Monumentalität genommen.

<sup>72</sup> *Herders Konversationslexikon*, Bd. VI, Freiburg i. Br. 1906.

<sup>73</sup> Richard Hamann/Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, Bd. 4: *Stilkunst um 1900*, Frankfurt am Main 1977, S. 349.

<sup>74</sup> *Lexikon der Kunst*, Bd. III, VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1975.

<sup>75</sup> Hamann/Hermand, *Stilkunst um 1900*, S. 354.

<sup>76</sup> *Lexikon der Kunst*, Seemann Verlag.

<sup>77</sup> Karin Wilhelm, *Der Wettbewerb zum Bismarck-Nationaldenkmal in Bingerbrück (1909-1912). Ein Beitrag zum Problem mit der Monumentalität*, in: kritische berichte 2/87, S. 32-47, hier S. 43.

<sup>78</sup> „Die Menschheit“ ist ein zoologischer Begriff oder ein leeres Wort.“ (Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Gekürzte Ausgabe, München 1959, S. 16.) „Menschheit“ hat über eine darwinistische Gattungsbezeichnung hinaus keinerlei Bedeutung: ein Begriff, der in seinem Umfang alles umfaßt, ist den Gesetzen der Logik zufolge inhaltsleer.

<sup>79</sup> Die reinste Form des Monumentalen, weil jedem direkten Gebrauch entzogen.

<sup>80</sup> Georg Bussmann, *Hakenkreuze im deutschen Wald. Faschistisches als Thema der Neuen Malerei*, in: *Inszenierung der Macht. Ästhetische Faszination im Faschismus*, hrsg. v. d. NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst), Berlin 1987, S. 315-334, hier S. 321.

<sup>81</sup> Den Nationalsozialismus betreffende Literatur dazu füllt Bibliotheken. Mit der Öffnung der Archive im Osten rücken nun auch die Millionen in sowjetischen Lagern Verschwundenen und Vernichteten in den Gesichtskreis der Forschung. Bislang unersetzlich: Alexander Solschenizyns dreibändiges Werk „Der Archipel Gulag“.

<sup>72</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: Ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, S. 7-63, hier S. 48.

<sup>73</sup> Ebd. S. 51.

<sup>74</sup> Zwei insbesondere auf die Kunst bezogene Stimmen dazu: Berthold Hinz: „Mit dem Verbrechertum des Faschismus sucht man - das tertium comparationis ist die Kunst! - den Sozialismus zu belasten und vergessen zu machen, daß dieser am schwersten unter der faschistischen Aggression zu leiden gehabt und sie unter den größten Opfern überwunden hat. Bei der Konstatierung der ästhetischen Konvergenz wird stets 'übersehen', daß die 'Dekorateure des Faschismus' längst vorhandene Devisen und Symbole der Arbeiterbewegung bis hin zum Namen der (national-)sozialistischen Arbeiter(-) Partei zur Verführung der Massen usurpiert hatten. Diese erschlichene Affinität ist durch perfiden Mechanismus sozusagen posthum noch dafür brauchbar, den Sozialismus in Vergangenheit und Gegenwart zu denunzieren angesichts seiner durch die faschistischen Kopien in Verruf gebrachten Ausdrucksformen.“ (Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, Frankfurt am Main 1977, S. 16.) Martin Damus: „Die Unterscheidung wird dagegen unwissenschaftlich und inhuman zugleich, wenn damit das (immer schon gute) Wesen des Realen Sozialismus gegen die (noch nicht so gegebene) erfahrbare Realität herausgestellt wird. Die Trennung von Wesen und Erscheinung schützt letztlich die Herrschenden. Denn wenn die Erscheinung nicht als Ausdruck des Wesens begriffen werden darf, dann kann man einer Gesellschaft jegliches Wesen unterstellen, ohne daß sich dagegen argumentieren ließe. [...] Die Vernachlässigung der Analyse 'formaler' Gemeinsamkeiten zugunsten der Hervorhebung von 'prinzipiell unterschiedlichen Zielsetzungen' und die damit verbundene Betonung des (vorgeblichen) Wesens unter Mißachtung der konkreten Ausformungen, der Erscheinungen eines Systems, entspricht



- der Forderung an die Kunst, das zum Allgemeinen, zum Typischen Erklärte - also das Wesen - zu thematisieren, eine Forderung, die im Nationalsozialismus wie im Realen Sozialismus an die Künstler gestellt wird." (Martin Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 1981, S. 8.)
- <sup>15</sup> Irma Emmrich, *Weltbild und ästhetische Struktur*, Dresden 1982, S. 25.
- <sup>16</sup> Siehe z.B. Ausstellungskatalog *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildbauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, Wien 1994. Aber auch Denkmäler in „demokratischem Umfeld“, etwa Nathan Rapoport's Denkmal „Befreiung“ in New York.
- <sup>17</sup> Beispielsweise gab es in Deutschland noch bis 1935 Bestrebungen, den Expressionismus als neue nationale Kunst durchzusetzen (vgl. Bussmann, *Hakenkreuze im deutschen Wald*, S. 322.), ehe die Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 den endgültigen Kurs markierte. In der Sowjetunion stritten Anfang der dreißiger Jahre Traditionalisten und Moderne „um die alleinige Vertretung der wahren sozialistischen Architektur“ (Otakar Macel, *Die Baukunst des Plansoll. Sozialistischer Realismus als Fortsetzung der Tradition*, in: *Kunst und Diktatur*, S. 796-803, hier S. 800). 1934 wurden dort alle Künste der antimodernen Doktrin des Sozialistischen Realismus unterworfen (vgl. Hans Bisanz, *Des Volkes schönster Trost. Der Mißbrauch der Künste im Dritten Reich und in der Sowjetunion*, in: *Kunst und Diktatur*, S. 66-71.).
- <sup>18</sup> L.F. Iljitschow, *Für das Volk im Namen des Kommunismus schaffen!* Rede des Sekretärs des ZK der KPdSU 1962, zit. nach: Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, S. 10.
- <sup>19</sup> Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst, zit. nach: Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, S. 10.
- <sup>20</sup> Anatoli Lunatscharski (1875-1933): 1917-1929 Volkskommissar für das Bildungswesen, 1929-1933 Leiter des Komitees für die Forschungs- und Lehranstalten beim Zentral-exekutivkomitee der UdSSR.
- <sup>21</sup> Anatoli Lunatscharski, *Die Revolution und die Kunst (1920/22)*, in: Ders., *Die Revolution und die Kunst. Essays. Reden. Notizen*, Dresden 1962, S. 26-31, hier S. 26.
- <sup>22</sup> Zit. nach: Damus, *Sozialistischer Realismus und Kunst im Nationalsozialismus*, S. 10.
- <sup>23</sup> Vgl. z.B. Hans-Ernst Mittag, *Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst*, in: Hinz/Mittig/Schäche/Schönberger (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen 1979, S. 31-52, hier S. 37.
- <sup>24</sup> Lunatscharski, *Die Revolution und die Kunst (1920/22)*, S. 27.
- <sup>25</sup> Lenin forderte bereits 1905 in „Parteiorganisation und Parteiliteratur“ vom Künstler Unterordnung unter die Partei, eben „Parteilichkeit“ (vgl. Dieter Schrage, *Das freibeitlich-demokratische Naserimpfen. Die falsche Einschätzung des Sozialistischen Realismus*, in: *Kunst und Diktatur*, S. 860-863, hier S. 862.).
- <sup>26</sup> Von NS-Größen gab es keine den kommunistischen entsprechenden Monumentalstatuen im öffentlichen Raum.
- <sup>27</sup> Vgl. Schrage, *Das freibeitlich-demokratische Naserimpfen*, S. 863. Zum Häftlingsge- und -verbrauch bei derartigen Projekten vgl. Alexander Solschenizyn, *Der Archipel Gulag*, Bern 1974, insbes. Bd. II, Dritter Teil: Arbeit und Ausrottung.
- <sup>28</sup> Mittag, *Die Reklame als Wegbereiterin der nationalsozialistischen Kunst*, S. 40.
- <sup>29</sup> Vgl. Wieland Elfferding, *Von der proletarischen Masse zum Kriegsvolk. Massenaufmarsch und Öffentlichkeit im deutschen Faschismus am Beispiel des 1. Mai 1933*, in: *Inszenierung der Macht*, S. 17-50.
- <sup>30</sup> 150 senkrecht in den Himmel gerichtete Flugabwehrschwerer umrahmten das riesige Rechteck des Parteitagsgeländes mit unendlich erscheinenden Lichtsäulen.
- <sup>31</sup> Vgl. Hamann/Hermand, *Stilkunst um 1900*.
- <sup>32</sup> Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, Stuttgart 1985, S. 18.
- <sup>33</sup> Ebd. S. 22.
- <sup>34</sup> Ebd. S. 7.
- <sup>35</sup> Ebd. S. 22.
- <sup>36</sup> Ebd. S. 24.
- <sup>37</sup> Vgl. z.B. Elias Canetti, *Masse und Macht*, Frankfurt am Main 1994, Kapitel „Massensymbole der Nationen“.
- <sup>38</sup> Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil*, S. 24f.
- <sup>39</sup> Ebd. S. 25.
- <sup>40</sup> Samuel Lublinski, *Der Ausgang der Moderne. Ein Buch der Opposition (1909)*, Tübingen 1976, S. 1.
- <sup>41</sup> Ebd., Vorwort, S. X.
- <sup>42</sup> Ebd. S. 42.
- <sup>43</sup> Ebd. S. 71.
- <sup>44</sup> Ebd. S. 25.
- <sup>45</sup> Ebd. S. 252.
- <sup>46</sup> Ebd. S. 225.
- <sup>47</sup> Ebd. S. 50.
- <sup>48</sup> Ebd. S. 5.
- <sup>49</sup> Ebd. S. 250.
- <sup>50</sup> Lublinski, *Der Ausgang der Moderne*, S. 268. Diese Verbindung von Monumentalität und Gesamtkunstwerk findet sich auch bei Wassily Kandinsky: „So grenzt die Vertiefung in sich eine Kunst von der anderen ab, so bringt sie die Vergleichung wieder zueinander im inneren Streben. So merkt man, daß jede Kunst ihre Kräfte hat, die durch die einer anderen nicht ersetzt werden können. So kommt man schließlich zur Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste. Aus dieser Vereinigung wird mit der Zeit die Kunst entstehen, die wir schon heute vorahnen können, die wirkliche monumentale Kunst.“ (Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Bern 1952 [Ersterscheinung 1912], S. 56.)
- <sup>51</sup> Lublinski, *Der Ausgang der Moderne*, S. 293.
- <sup>52</sup> Ebd. S. 266.
- <sup>53</sup> Ebd. S. 262.
- <sup>54</sup> Ebd. S. 266.
- <sup>55</sup> Ebd. S. 267.
- <sup>56</sup> Zu beidem: Wilfried Kirschl, *Albin Egger-Lienz*, Wien 1977, Kapitel „Die Ausstellung monumental-dekorativer Malerei in Dresden. Der Hodlerstreit“, S. 202ff.
- <sup>57</sup> Albin Egger-Lienz, *Monumentale Kunst*, o.O. 1912, S. 4.
- <sup>58</sup> Ebd. S. 5.
- <sup>59</sup> Ebd. S. 8.
- <sup>60</sup> Ebd. S. 9.
- <sup>61</sup> Ebd. S. 6.
- <sup>62</sup> Wilhelm, *Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal*, S. 32.
- <sup>63</sup> Vgl. José Ortega Y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, Stuttgart 1955, S. 32.
- <sup>64</sup> Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, S. 153.
- <sup>65</sup> Ebd. S. 400.
- <sup>66</sup> Arthur Moeller van den Bruck, *Der preußische Stil (1916)*, zit. nach: Hamann/Hermand, *Stilkunst um 1900*, S. 350.
- <sup>67</sup> Canetti, *Masse und Macht*, S. 249.
- <sup>68</sup> Fritz Schumacher, *Streifenzüge eines Architekten (1907)*, zit. nach: Hamann/Hermand, *Stilkunst um 1900*, S. 354.
- <sup>69</sup> Sören Kierkegaard, *Die Krankheit zum Tode*, Frankfurt am Main 1986, S. 112.
- <sup>70</sup> Canetti, *Masse und Macht*, S. 15.
- <sup>71</sup> Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, S. 63, Anm. 31.
- <sup>72</sup> Siegfried Kracauer, *Die Gruppe als Ideenträger*, in: *Das Ornament der Masse. Essays*, Frankfurt am Main 1963, S. 123-156, hier S. 133.
- <sup>73</sup> Wilhelm, *Der Wettbewerb zum Bismarck-National-Denkmal*, S. 43.

# Dank

**A**llen Eigentümern von Werken Ottmar Zeillers für die Leihgabe zur Ausstellung und für wiederholte Gespräche und Hilfestellungen. ♦ Dem Enkel Ottmar Zeillers, Dr. Josef Schärmer, für seinen persönlichen Einsatz bei der inhaltlichen Arbeit. ♦ Meinen Kollegen Mag. Sabine Falch und Dr. Anton Unterkircher für ihre Hilfe bei den Recherchen und bei der Zusammenstellung des Katalogs. ♦ Univ. Prof. Walter Methlagl für zahlreiche Tips und Materialien. ♦ Prof. Wilfried Kirschl für seine nützlichen Hinweise. ♦ Dem Bildhauer Hellmut Bruch für Interesse und Mitarbeit. ♦ Hans Augustin für zweckdienliche Hinweise und Ideen. ♦ Frau Renate Kresser für die rasch ausgeführten Schreibarbeiten. ♦ Den Fotografen Günter Kresser und Manfred Raggl für ihre Geduld und die eilige Ausarbeitung des fotografischen Materials. ♦ Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Stadtturmgalerie in Innsbruck, der Burg Hasegg in Hall, des Tiroler Kunstpavillons und des Tiroler Volkskunstmuseums für die Hilfe bei der Ausstellungs-Gestaltung bzw. bei der Beschaffung geeigneter Vitrinen. ♦ Frau Mag. Ulrike Kinzner-Insam für die kostenlose Leihgabe einer Vitrine aus Privatbesitz. ♦ Den Architekten Reiner und Regine Noldin für die wiederholte Beratung bei der Gestaltung der Ausstellungsräume. ♦ Frau Dr. Gabriele Kreidl-Kala, Bundesministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst, für Ihre Hilfe bei der Beschaffung finanzieller Mittel. ♦ Herrn Bürgermeister Dr. Josef Posch, dem Kulturamt der Stadt Hall und der Tiroler Künstlerschaft für ihr Interesse am „Projekt Ottmar Zeiller“.

# Inhalt

VORWORT

von *WALTER METHLAGL*

*Seite 7*

ZEILLERS WERK - EIN MIKROKOSMOS

von *HELLMUT BRUCH*

*Seite 8*

MINIMAL? OTTMAR ZEILLERS KLEINPLASTIKEN

von *ERIKA WIMMER*

*Seite 9*

EIN BIOGRAPHISCHER ABRISS MIT ZEUGENSAMMLUNG

von *JOSEF SCHÄRMER*

*Seite 14*

ZEITGENOSSEN ÜBER OTTMAR ZEILLER IN AUSSCHNITTEN

*Seite 21*

OTTMAR ZEILLER UND DIE „BRENNER“-GRUPPE

von *ANTON UNTERKIRCHER*

*Seite 23*

DIE SAMMLUNG OTTMAR ZEILLER -

eine Beschreibung des Bestands von *ERIKA WIMMER*

*Seite 30*

QUELLENSAMMLUNG

*Seite 33*

BILDTEIL

*Seite 34*

VERZEICHNIS ZUM BILDTEIL

*Seite 55*

MONUMENTALITÄT, MASSE UND MACHT

von *SABINE FALCH*

*Seite 56*

DANK

*Seite 66*

BRENNER  
TEXTE

ISBN 3-7066-2138-X