



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

Edmund Hellmer und die Bildhauerschule
an der Akademie der bildenden Künste in Wien

Verfasserin

Marlies Mörth BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Ingeborg Schemper-Sparholz.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	S.1
1.1. Aufbau der Arbeit – Methodik	S.2
1.2. Forschungslage	S.4
2. Gedanken zu den Zeitumständen Wiens (1865-1918)	S.7
2.1. Donaumonarchie, Wiener Weltausstellung, Künstlervereinigungen	S.8
2.2. Die Rolle der Förderer und Mäzene	S.13
2.3. Wien	S.14
3. Struktur und Chronologie der Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien	S.14
3.1. Hellmers Studienzeit	S.15
3.2. Änderungen ab 1872	S.17
3.2.1. Vorbereitungsschule (Allgemeine Schule)	S.17
3.2.2. Spezialschule	S.18
3.3. Vergleich der Professoren: Zumbusch, Kundmann und Hellmer	S.20
3.4. Hellmer als Rektor	S.21
3.4.1. Kunsterzgießerei	S.23
3.4.2. Bildhauerateliers	S.23
3.5. Schülerstatistikauswertung	S.26
4. Hellmers Lehrmethodik	S.29
4.1. Ausgangssituation	S.30
4.2. Vorstellung der „Lehrjahre in der Plastik“	S.31
4.2.1. Vergleichende Analyse mit Adolf Hildebrands Schrift	S.34
4.2.2. Umsetzung in die Realität	S.38
5. Die Hellmer-Schule	S.40
5.1. Definition „Hellmer-Schule“	S.40
5.1.1. Auftragslage	S.41
5.1.2. Stilistisches Fazit	S.43
5.1.3. Mitgliedschaft in den Künstlervereinigungen als Schlüsselfaktor	S.45
5.2. Präsentation der Hellmer-Schule in Ausstellungen	S.46
5.2.1. Debutausstellung 1901	S.46
5.2.2. Ausstellungen in der Secession bis 1910	S.48
5.3. Lehrer-Schüler-Verhältnis	S.50
5.3.1. Hellmer in der Vermittlerrolle	S.50
5.3.2. Der Kastaliabrunnen 1904 – ein Anknüpfungspunkt	S.51

5.4. Beispiele zum Lehrer-Schüler-Verhältnis	S.54
5.4.1. Hellmer – Hanak	S.55
5.4.2. Hellmer – Müllner	S.57
5.4.3. Hellmer – Ries	S.60
<i>Exkurs: Ausbildungssituation für Bildhauerinnen in Wien um 1900</i>	S.64
5.4.4. Hellmer – Meštrović	S.66
5.4.5. Europäische Vorbilder	S.68
6. Das Preissystem an der Akademie der bildenden Künste in Wien	S.71
6.1. Künstlerpreis: Reichelpreis	S.71
6.1.1. Canciani 1900 – Skizze „Dante-Denkmal“	S.73
6.1.2. Hofmann 1906 – Die Blüte	S.74
6.1.3. Müllner 1908 – Das Spiel	S.75
6.1.4. Hanak 1913 – Das Kind über dem Alltag	S.75
6.1.5. Kühnelt 1912 – Das Grabmal „Willi Hesch“	S.77
6.2. Schulpreise	S.78
6.2.1. Vincenz Neuling’scher Preis	S.78
6.2.2. Hofpreis	S.79
6.2.3. Fögerpreis	S.81
6.2.4. Sonstige Preise	S.82
6.3. Tradition und Innovation innerhalb der Reisestipendien	S.83
6.3.1. Die Anfänge	S.83
6.3.2. Hellmers Reise und neue Trends (2. Hälfte 19. Jahrhundert)	S.86
6.3.3. Die Hellmer-Schule (Beginn 20. Jahrhundert)	S.89
6.3.4. Stipendientypen	S.93
7. Conclusio	S.95
Anhang	
Literaturverzeichnis	S.100
Abbildungsnachweis	S.110
Abstract	S.115
Curriculum Vitae	S.116
Schülerliste	S.117
Abbildungen	S.125

1. Einleitung

*„Er war es, der das Vermächtnis der Wiener Bildhauerschule
an die österreichische Republik weitergab“
(Karl Rohm)¹*

Nach diesem einleitenden Zitat von Karl Rohm wird das Ausmaß der Lücke, die es in der Forschung zur österreichischen Bildhauerkunst gibt, ohne Zweifel bewusst. Es handelt vom Vermächtnis Edmund Hellmers (1850-1935), dessen Stellenwert in der Bildhauerei im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit näher erforscht werden soll.

Der Wiener Bildhauer Ritter Edmund von Hellmer² (Abb. 1 u. 2.), geboren in Wien Mariahilf, hat maßgeblich an der Entstehung der Wiener Ringstraße mitgewirkt. Im Bereich der Denkmalkunst erhielt er den größten Zuspruch seitens der Öffentlichkeit. Trotzdem teilt Hellmer dasselbe Schicksal wie andere seiner Zeitgenossen in diesem Genre, nämlich bis heute in Wien weitgehend anonym geblieben zu sein. Die Kunstgattung der Skulptur des öffentlichen Raumes, demnach Denkmäler wird nur unbewusst von einem breiten Publikum wahrgenommen.³ Ein einzelnes bildhauerisches Werk und dessen Künstler in den Vordergrund zu rücken, ist speziell in Wien, das skulptural in reichem Maß ausgestattet ist, keine einfache Aufgabe. Hinter den meisten Aufträgen, speziell an der Wiener Ringstraße, stand immer auch ein nicht zu vernachlässigender Auftraggeber, wodurch der künstlerische Aspekt mehr in den Hintergrund rückte.⁴

Heute umsäumen Musiker, wie Johann Strauß (Abb. 3), Dichter, wie Goethe (Abb. 4) und Maler, wie Schindler (Abb. 5) als überlebensgroße plastische hellmersche Kunstwerke unterschiedlichster Materialität die Wiener Ringstraße. Hellmer war vor

¹ Zit. n. Schörner 1987, S. 21. [Karl Rohm über Hellmer in seinem Essay „Wiener Bildhauerschule“ (1948)]

² Infolge wird der Titel weggelassen und von „Hellmer“ die Rede sein.

³ Ausführlicher zur Wahrnehmung von Denkmälern in der Einleitung von den Hg. Bösel/Krasa: „Monumente. Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession“ mit Beitr. v. Markus Kristan und Elisabeth Zerbst, Ausstellung des Kulturkreises Looshaus und der Graphischen Sammlung Albertina, Wien 1994, S. 9f.

⁴ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 18

allem was den Stil des Naturalismus betrifft, den er auf die Ringstraße brachte, ein Innovator, auch wenn diese Richtung vermutlich einfach seinem künstlerischen Naturell entsprach. Ein weiteres Aufgabengebiet stellten seine Porträtplastiken dar, zu der die naturalistische Büste des Schriftstellers Henrik Ibsen (Abb. 6) und jene zahlreicher anderer Persönlichkeiten zählen, auf die aber aufgrund des Umfangs in dieser Arbeit nicht näher eingegangen werden kann.⁵ Weiters lassen sich bauplastische Arbeiten, Brunnen- und Sepulkralplastiken zu seinem Œuvre zählen.

Ähnlich verhielt es sich mit seiner eigentlichen Berufung als Professor an der Akademie der bildenden Künste, an der er fast vier Jahrzehnte lang seinen größten Beitrag bezogen auf sein gesamtes Œuvre leistete. Die junge Künstlergeneration zu formen und ihr praxisnahes Wissen zu vermitteln, gelang ihm vorbildlich, wie wir an Anton Hanak, seinem bekanntesten Schüler sehen. Hellmer ist als Bildhauer und Pädagoge aus der Wiener Kunst- und Kulturlandschaft nicht wegzudenken.

Seine umfassende Lehrtätigkeit steht im Mittelpunkt der folgenden Kapitel. Hellmer betonte das direkte Arbeiten am Material, das ihn gewiss zu einer Schlüsselfigur der Bildhauerszene machte und verknüpfte diese mit der Erziehung der jungen Bildhauergeneration. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Professor Hellmer und seine Schüler näher zu betrachten, ihn in seinem Umfeld zu positionieren, sowie den bisherigen Forschungsstand zusammenzufassen.

Ausgangspunkt meines Interesses an der vielseitigen Persönlichkeit Edmund Hellmers war ein Seminar zum Thema „Wiener Sezession. Tradition und Neuerungen“ bei Herrn Ao. Prof. Dr. Walter Krause im Jahr 2008, dessen Titel den von Neuerungssucht und Konservatismus geprägten Zeitgeist, widerspiegelte.

1.1. Aufbau der Arbeit – Methodik

Die Arbeit besteht aus vier größeren Kapiteln und einer Einführung zum historischen Rahmen Wiens zu Hellmers Lebzeiten. Da eine rein kunsthistorische

⁵ In der von Carl von Lützow herausgegebenen Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichte Moritz Necker einen Beitrag zur hellmerschen Büste, die heute als verschollen gilt (S. 94-95, III. Jg./1892).

Sichtweise für eine umfassende Beschreibung einer Hochschule für Bildhauerei nicht ausreicht, wird auch der historische Hintergrund in die Betrachtung einzubeziehen sein.

Im Anschluss an die einleitenden Gedanken folgt die Chronologie und die Organisation der Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste, die einer genaueren Untersuchung unterzogen wird. Hellmers Studienzeit, die den Zeitraum 1865 -1870 umfasst, dient als Beispiel für die Zeit vor der Einführung des Hochschulstatuts von 1872. In der Zeitspanne ab 1879, in der er selbst als Professor fungierte, wird die Veränderung seit 1872 im Zuge der Umstrukturierung des „Lehrplans“ verdeutlicht. Wie sah die Bildhauerschule vor und nach 1872 aus? In diesem Zusammenhang soll auch der Frage nach einer möglichen Unterscheidung der Professorenkollegen Kaspar von Zumbusch, Karl Kundmann und Hellmer nachgegangen werden. Hellmer in seiner Tätigkeit als Rektor, seine Aufgaben und Beschlüsse, behandelt ein weiteres Unterkapitel. Den Abschluss bildet eine statistische Auswertung der Bildhauer-Schülerzahl während der Jahre 1879-1922.

Ein kurzes Kapitel über Hellmers Lehrmethodik befasst sich mit der Beschreibung seiner theoretischen Schrift „Lehrjahre in der Plastik“. Seine darin enthaltenen Argumentationen sollen einerseits mit Adolf von Hildebrands „Problem der Form in der bildenden Kunst“ verglichen, andererseits auch nach Realitätsbezügen untersucht werden. Die übergeordnete Frage lautet: Was ist neu an Hellmers Lehrmethode?

Die Hellmer-Schule, die bisher kaum in der Literatur thematisiert wurde, lässt einige Fragen aufkommen, die im Zuge der Arbeit beantwortet werden sollen: Was versteht man unter diesem Begriff? Welche Bildhauer können dieser Schule zugeordnet werden? Hat ein klassisches Schüler-Lehrer-Verhältnis bestanden? Gab es Nachahmer? Wer kann aus seinen Reihen als Pionier gelten? Wo gab es eine verbindende Linie? Wo hörte sie auf?

Zu guter Letzt konnte eine kleine Auswahl aus den 63 ermittelten Schülern getroffen werden, die für eine nähere Beschreibung herangezogen wurden. Die Kriterien für die Auswahl richteten sich zum einen nach ihrer Präsenz in der Öffentlichkeit, zum anderen

nach ihren besonderen Merkmalen, die eine Künstlerpersönlichkeit ausmachen konnte. Für diese nähere Betrachtung, in dessen Zentrum das Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler steht, welches nicht primär einer künstlerischen Wertung unterzogen werden oder als repräsentativ gelten soll, eignen sich die Bildhauer Anton Hanak „der Moderne“, Josef Müllner „der angepasste Neoklassizist“, Teresa Feodorowna Ries „die Frau als Künstlerin“ und Ivan Meštrović „der von außen Kommende“. Wie erwähnt, zeigt es einige beeindruckende „Sonderfälle“ auf: seine Schülerin Teresa Feodorowna Ries, die eine Autobiographie⁶ publizierte, was zu jener Zeit äußerst innovativ war, oder Ivan Meštrović, der nie offiziell an der Akademie aufgenommen wurde.

Das Kapitel zum Stipendien- und Preiswesen an der Akademie, welches den Künstlerpreis, die Schulpreise und die Reisestipendien thematisiert, bildet den Abschluss. Der Kern dieses Kapitels bildet die Frage nach der Ikonographie der Preisstücke, sowie der Wahl des Themas im Rahmen der Bewerbe. Der Ablauf der Studienreisen im Kontext der Akademie der bildenden Künste in Wien mit besonderer Berücksichtigung der Hellmer-Schule ergänzt darüber hinaus die kunsthistorische Analyse. Dabei soll der Frage nachgegangen werden, ob die römische Bildung das oberste Prinzip der Akademie blieb.

Alle Kapitel sollen dem Leser einen Einblick hinter die Kulissen einer Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste, ermöglichen.

1.2. Forschungslage

Die Basis der vorliegenden Masterarbeit bildet vor allem die Literatur, die im Kontext des Baus der Wiener Ringstraße veröffentlicht wurde. Viel Information erhält man durch die Publikationsreihe „Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt Wien unter Kaiser Franz Joseph“, die ab 1969 entstanden und besonders aufschlussreich ist. Vor allem jener Beitrag von Maria Pötzl-Malikova, der das Thema Plastik ausgehend von der Zeitspanne 1890-1918 behandelte, die Forschungen von Gerhard Kapner und Walter Krause, die etwas früher ansetzten, doch

⁶ Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, Wien 1928.

vor allem die Ringstraßenplastik zu ihrem Schwerpunkt-Thema machten, stellten bei meinen Nachforschungen ein weiteres wichtiges Hilfsmittel dar.⁷ Zusätzliche Quellen bildeten Zeitschriften um die Jahrhundertwende, wobei der Kunstkritiker Ludwig Hevesi hervorzuheben ist.⁸

Für meine Masterarbeit standen mir auch Teile des Nachlasses des Bildhauers aus niederösterreichischem Privatbesitz, den mir Frau Dr. Zimmert dankenswerter Weise zugänglich gemacht hat, zur Verfügung. Weiters trug sein Urenkel, Egmont Hellmer, der im Rahmen einer kleinen Ausstellung an der Akademie im Jahr 1990 einen kurzen Katalog publizierte, zu einem informativen Gesamtbild bei. Ein chronologisches, bisher wohl am ausführlichsten – im Sinne der Vollständigkeit – behandeltes Werkverzeichnis des Künstlers Hellmer im Anhang seiner Broschüre ist seither publiziert worden.⁹

Monografisch bearbeitet wurde Hellmer bisher nur einmal in Form einer Diplomarbeit aus dem Jahr 1988, die gleichzeitig auch die letzte größer angelegte wissenschaftliche Abhandlung zu seiner Person darstellt. Scheiblin hat sich am Wiener Kunstgeschichte-Institut mit seiner Grabmalkunst auseinandergesetzt.¹⁰ Eine Monografie im eigentlichen Sinne fehlt bis zum heutigen Tag.

Außerdem erwähnenswert ist die Druckschrift seines Sohnes, Edmund Hellmer jr., die dieser im Jahr 1900 verfasste und in der die Entstehung des Brunnens „Macht zu Lande“ schrittweise zu verfolgen ist.¹¹ Im selben Jahr publizierte Hellmer seine eigene

⁷ Die Wiener Ringstraße – Bild einer Epoche. Die Erweiterung der Inneren Stadt unter Kaiser Franz Joseph (Bd. I-XI), Renate Wagner-Rieger (Hg.): Speziell zur Plastik Bd. IX, 1,2,3 – Gerhardt Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler. Dokumentation IX, 1, Wiesbaden 1973, Maria Pözl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, Die Wiener Ringstraße IX, 2, Wiesbaden 1976; Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße. Von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, Die Wiener Ringstraße IX, 3, Wiesbaden 1980.

⁸ Ludwig Hevesi, Acht Jahre Secession. Kritik-Polemik-Chronik (März 1887-Juni 1905), Wien 1906; Beiträge in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Arthur von Scala (Hg.), Wien III. Jahrgang 1900, 1901 u.1905; Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, XX/1904/05, Fritz Schwartz (Hg.), München 1908.

⁹ Bzgl. einer chronologischen Aufzählung seiner Werke siehe den Lexikon-Eintrag über „Edmund von Hellmer“ von Walter Krause, in: Dictionary of Art, Jane Turner (Hg.) S. 364-365.

¹⁰ Scheiblin hat in weiterer Folge einen Beitrag zu Hellmers Sisi-Denkmal in Salzburg verfasst: Barbara Scheiblin, Sisi in Salzburg. Das Kaiserin-Elisabeth-Denkmal von Edmund Hellmer, in: Salzburg Archiv. Schriften des Vereines „Freunde der Salzburger Geschichte“, Verein „Freunde der Salzburger Geschichte“ (Hg.), Salzburg 1999.

¹¹ Edmund von Hellmer jun., Ein Monumentalbrunnen und seine Entstehung. Skizzen, Studien, Varianten und Details von Edmund Hellmers Marmorbrunnen an seiner Majestät Hofburg am Michaelerplatz in Wien, E. Hellmer jun. Schroll-Verlag, Wien 1900.

Schrift „Lehrjahre in der Plastik“, in der er die Situation der Bildhauerei und der vorherrschenden Ausbildungssituation in Wien sowie im restlichen Europa kritisierte.¹² Wenn es um Hellmers Lehrtätigkeit an der Akademie geht, sind die Autoren Walter Wagner¹³, Carl von Lützow¹⁴ sowie Theodor Lott¹⁵, über all die Jahre die Einzigen gewesen, die sich mit den Quellen des Archivs der Akademie der bildenden Künste intensiv beschäftigt haben und sie einem breiten Publikum zugänglich machen wollten.

Die Menge an Schülern, die Hellmer im Laufe seiner fast 40-jährigen Berufsausübung unterrichtete, soll in dieser Arbeit auf eine für den Kontext adäquate Anzahl beschränkt, und vereinzelt vorgestellt werden. Im Anhang dieser Arbeit befindet sich eine Auflistung seiner prominentesten Schüler. Beiträge zu einigen Hellmer-Schülern sind in jüngster Zeit durch ein sichtbar ansteigendes Interesse an der Aufarbeitung einer nicht ausreichend dokumentierten Zeit entstanden. Diese sind in Form von Romanen, Tagebüchern, Diplomarbeiten und Monographien erschienen.¹⁶

Neben seiner Lehrtätigkeit sollen auch Förderungen, die Rolle des Auslandsaufenthaltes und allgemeine Preisvergaben, die mit der Akademie in Zusammenhang stehen, zur Sprache kommen. Der Schwerpunkt kann dabei auf den nur noch durch Fotografien erhaltenen oder bereits verloren gegangenen Preisstücken liegen, die die Hellmer-Schüler ausgeführt haben. Diese Studierenden bildeten in der untersuchten Zeitspanne 1893 bis 1915, verglichen mit anderen Bildhauern, die Mehrzahl unter den Prämiierten – die fünf gewählten Beispiele können infolgedessen für sich sprechen.

¹² Edmund von Hellmer, *Lehrjahre in der Plastik*, Wien 1900

¹³ Walter Wagner, *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien (1772-1848)*, Wien 1967
Wagner basiert auf Lützow und weiteren Quellenmaterial des Archivs. Historische Schilderungen der internen Organisation bzw. der Reformen werden ohne künstlerische Wertung dargelegt.

¹⁴ Karl von Lützow, *Geschichte der kais. kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes von Carl von Lützow. Mit Stichen und Radierungen von H. Bültmeyer, E. Doby, L. Jacoby, V. Jasper, J. Klaus, A. Pfründer, J. Sonnenleiter, W. Unger und Illustrationen, Vignetten und Initialen in Holzschnitt, gezeichnet von H. Bültmeyer und J. Schönbrunner, ausgeführt von Günther, Grois und Rücker*, Wien 1877.

¹⁵ Lott Theodor, *Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92*, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892.

¹⁶ Erschienen sind (u. a.): Friedrich Grassegger/Wolfgang Krug (Hg.), *Anton Hanak (1875-1934)*, Wien [u.a.] 1997; Rupert Riedl, *Leben und Schaffen des Bildhauers Josef Riedl. Eine Künstlerbiographie*, Frankfurt/Main u.a. 2005; Jelena Grabovac, Ivan Meštrović und Wien. *Entstehung der modernen Skulptur*, Diplomarbeit, Wien 2010; Elisabeth Winkler, *Theodor Stundl (1875-1934). Der Bildhauer und seine Grabdenkmäler*, Wien 2001.

Die Arbeit schließt bewusst mit dem Jahr 1918, obwohl Hellmer noch weitere vier Jahre an der Akademie unterrichtete. Der Grund liegt darin, dass das Ende der Monarchie eine deutliche Zäsur in der österreichischen Geschichte und auch an der Akademie darstellte. Danach ist nichts mehr so wie es war. Auch an der Akademie der bildenden Künste veränderten sich die Strukturen. Ein weiterer anzuführender Punkt ist, dass die Schüler der Jahre 1918-1922 vorausblickend in das spätere Kapitel der „Repräsentationskunst“ beziehungsweise in den Bereich der Kunst des Faschismus einzuordnen wären, was eine eigene Arbeit füllen könnte.

Die Tatsache, dass seit fast einem Vierteljahrhundert zu seiner Person keine für die Öffentlichkeit zugängliche wissenschaftliche Auseinandersetzung mehr stattfand, sowie das Thema „Hellmer-Schule“ nie explizit ausführlicher behandelt wurde, ebnete den Weg dieser Arbeit. Hellmers eigenes Werk soll an Stellen einfließen, an denen es notwendig erscheint und für getätigte Aussagen unterstützend wirkt.

2. Gedanken zu den Zeitumständen Wiens (1865-1918)

Neben den kunsthistorischen Betrachtungen sollen soziologische, politische und historische Aspekte im Hinblick auf die Akademie und Edmund Hellmer hervorgehoben werden, denn die Gesellschaft mit ihren wichtigen Persönlichkeiten aus Politik und Kultur war die Triebkraft für eine Vielzahl an Aufträgen.¹⁷ Eine vollständige Darstellung erscheint aufgrund der ohnehin großen Auswahl an Literatur zu diesen Rahmenbedingungen nicht notwendig.¹⁸

¹⁷ Vgl. Kapner 1973, S. 3.

¹⁸ Einen umfassenden Überblick über die Ereignisse der Zeit enthält beispielsweise auch: Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Tino Erben (Hg.); Wien 1890 – 1920, Waissenberger, Robert (Hrsg.) Mit Beiträgen von Schmidt-Dengler, Hans Bisanz u.a. Wien 1984, Maria Auböck/Maria Marchetti (Hg.), Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985

2.1. Donaumonarchie, Wiener Weltausstellung, Künstlervereinigungen

Politisch gesehen ist die Zeitspanne, die Hellmers Studienzeit bis hin zum Ende seiner beruflichen Laufbahn an der Akademie der bildenden Künste umfasst, binnen kurzem beschrieben. Von 1804 bis 1867 war Österreich ein Kaisertum. Die Einführung der Doppelmonarchie Österreich-Ungarn ab 1867 bildete den politischen Hintergrund bis 1918, dessen Ende mit dem Ende des Ersten Weltkrieges einherging. Im Rahmen des Ausgleichs mit Ungarn entstand der Artikel 19 des Staatsgrundgesetzes, in dem die Gleichheit aller Völker des Reiches vereinbart wurde. Der Umbruch Monarchie zur Ersten Republik stellte ein eigenes Kapitel, speziell in der Kunst dar. Der Einfluss dieses Wechsels auf die Kunst war charakteristisch für diese Nachkriegsära.¹⁹

Ein kulturelles sowie wirtschaftliches Großereignis dieser Zeit stellte die erste und einzige Wiener Weltausstellung im Jahr 1873 dar, bei der zum ersten Mal in größerer Dimension die bildende Kunst der Gegenwart, vor allem Werke französischer Künstler, ausgestellt und vom Publikum wahrgenommen wurde.²⁰

Karl von Hasenauers Idee war eine

„Repräsentation der Kunstproduktion der Teilnehmerländer sowie einer zunächst nur unscharf formulierten Ausstellung „der Kunstliebhaber“ (amateurs),“²¹

die dem dominierenden Industriesektor gegenübergestellt wurde. Ein „*Kunstbezirk*“, der vorwiegend aus einer Kunsthalle im Stil einer Galerie bestand, war Teil der Symbiose aus „*Kunst und Gewerbe*“, die das innovative Ergebnis der Weltausstellung darstellte.

Ein weiterer Teil dieses Künstlerareals – der nördliche und südliche Pavillon Hasenauers – der an die Kunsthalle anschloss, wurde in der Zeitspanne von 1875 bis 1883 zu Werkstätten umfunktioniert, die Lehrenden und Schülern der Akademie der

¹⁹ Aus einem Gespräch mit Herrn Ferdinand Gutsch, dem Archivar der Akademie der bildenden Künste in Wien.

²⁰ Premsel 1985, S. 66.

²¹ Boeckl 2011, S. 158.

bildenden Künste zu Gute kamen. Sie sind auch die einzigen bis heute erhalten gebliebenen Gebäude.²²

Hellmer war an der plastischen Ausgestaltung des Ausstellungsgebäudes unter anderem mit seinen Statuen Austria und Hungaria²³, die am Südportal positioniert wurden, am Rande beteiligt. Das Erholungsgebiet des Praters wurde nach der Donauregulierung als Austragungsort gewählt (Abb. 7 u. 8). Die Rotunde, die als eine Meisterleistung Hasenauers galt, wurde danach weiterhin für kulturelle Zwecke verwendet bis ihr ein Brand im Jahr 1937 ein Ende setzte.²⁴ Der fast zeitgleiche Börsenkrach überschattete letztlich den Erfolg der Wiener Weltausstellung und stürzte Wien samt seiner unfertigen Ringstraße in eine wirtschaftliche Krise, von der es sich nur langsam erholte.²⁵

Was die Künstlervereine betrifft, ist an erster Stelle das Wiener Künstlerhaus zu nennen, auch unter dem Namen „Genossenschaft bildender Künstler“ bekannt, deren Gründungsdatum der 7. September 1861 wurde. Dass diese Gruppe „*vor allem die Schöpfer der Ringstraße unter ihrem Dach vereinigte*“ und diese durchwegs in ihrem künstlerischen Schaffen naturalistisch geprägt waren, wie es Pötzl-Malikova betonte, hatte mit der „*Wahrung der Tradition*“ zu tun.²⁶ Kaiser Franz Joseph I. (1830-1916), sowie sein Thronfolger und sein Neffe, Franz Ferdinand (1863-1914) unterstützten diese vorherrschende, eher konservative Linie, die auch dem damaligen Publikum zusagte.²⁷ Kaiser Franz Josephs Bedeutung war in der bildenden Kunst nicht zu unterschätzen.

Dieser Naturalismus ging so weit in seinem Streben nach getreuer Abbildung von Wirklichkeit, dass es zum Usus wurde, Lebend- und Totenmasken als Modell zu benutzen oder eine Malerei, die als Vorlage diente, penibel genau in Stein oder Bronze zu übersetzen. Hellmer bediente sich all dieser Möglichkeiten: sein Goethe ist nach Lebendmasken²⁸, seine Büste Baron Jaromir Mundi²⁹ nach einer Totenmaske hergestellt

²² Boeckl 2011, S. 158. Siehe näher „Kapitel „Hellmer als Rektor – Bildhauerateliers“ S. 23

²³ Vom Verbleib dieser Statuen ist nichts bekannt.

²⁴ Premsel 1985, S. 66

²⁵ Vorwort zu Premsel 1985, S. 60.

²⁶ Waissenberger 1984, S. 76. Pötzl-Malikova 1976, S. 21.

²⁷ Vgl. Aichelburg 2003, Kapitel „Der Kaiser“, S. 195-208. Pötzl-Malikova 1976, Kapitel „Die Wiederbelebung des Historismus und die Ansätze zur modernen Entwicklung in den letzten Jahren der Monarchie, S. 99ff.

²⁸ Hevesi 1900b, S. 506.

²⁹ Ungewisse Autorschaft: Hellmer oder Ries.

worden. Weiters ist sein Johann Strauß im Stadtpark eine Nachbildung des gemalten Porträts von Franz von Lenbach.³⁰

Parallel zu den Verfechtern des Naturalismus gab es die bereits „etablierten“ Strömungen, die eine Form von Gegenpol darstellten. Die Rivalität unter diesen einzelnen Gruppen wurde von Kritikern und einflussreichen Persönlichkeiten zu dieser Zeit deutlich gemacht. Dazu zählen jene Bildhauer, die sich dem Neobarock weiterhin verschrieben fühlten, darunter ihre Hauptvertreter, Victor Tilgner³¹ und Rudolf Weyr.³² Überhaupt gab es im ausklingenden 19. Jahrhundert eine Art „*Mischstil*“, der oft Barockes in sich trug, aber nie wirklich homogen erschien.³³ Franz Joseph I. und Franz Ferdinand sahen, dass die retardierenden Stilformen für eine „*Macht- und Repräsentationskunst*“ wie sie beispielsweise das Neobarock bot, wesentlich förderlicher waren als alles Neue, was danach einsetzen wollte, und unterstützen aus diesem Grund diese Richtung.³⁴

Hellmer und Tilgner waren in einem deutlichen Konkurrenzkampf, der in der Konkurrenz um den Auftrag für das Wiener Mozartdenkmal 1896 seinen Höhepunkt fand. Hellmer arbeitete dazu einen tendenziell neobarocken Entwurf (Abb. 9) heraus, denn auch seine Werke können die Auseinandersetzung mit dieser Strömung nicht leugnen.³⁵ Trotz seines Sieges in diesem Bewerb, war es Hellmer nicht vergönnt, seine Ideen auch in die Realität umzusetzen.³⁶

Dieser Vorgang war keine Seltenheit, denn der persönliche Einfluss in der Gesellschaft, die Pflege der richtigen Kontakte, hatte unter Umständen einen größeren Stellenwert als der präsentierte Entwurf. Jahre zuvor endete die Entscheidung für die Vergabe des

³⁰ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 13. Aus einem Schreiben geht hervor, dass Johann Strauß Witwe, Adele Strauß, sich diese Nachbildung wünschte.

³¹ **Victor Tilgner (1844-1896)**, war wie Hellmer Schüler von Franz Bauer an der Akademie der bildenden Künste. Sein größter Befürworter war der Kunsthistoriker Albert Ilg. Sein bekanntester Schüler war Fritz d. Ä. Zerritsch (1865-1938), der in seinem Atelier gearbeitet hat. – Vgl. Pötzl-Malikova 1976, 149.

³² **Rudolf Weyr (1847-1914)** studierte unter Franz Bauer und Josef Cesar. Er war vor allem als Dekorationsbildhauer von Bedeutung. – Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 150.

³³ Krause 1980, S. 217.

³⁴ Krause 1980, S. 217. Reiter 2002c, S. 508.

³⁵ An dieser Stelle lassen sich folgende neobarocke, hellmersche Werke ergänzen: Denkmal „Befreiung Wiens von den Türken 1893 (Abb. 10), Erstes Wachsmo-
dell, Brunnen „Macht zu Lande“, Michaelerplatz 1900 (Abb. 11), Grabmal für Hans Makart Wiener Zentralfriedhof 1890 (Abb. 12) u.a.

³⁶ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 141. Zum beschriebenen Konkurrenzkampf berichteten viele Zeitungen. Dieses Denkmal markierte nach Krause „*die letzte selbstständige (neobarocke) Großleistung in der Plastik der Ringstraße*“ – Krause, 1980, S. 217.

Goethe-Denkmal ebenfalls äußerst knapp zwischen diesen beiden Konkurrenten in diesem Fall zu Hellmers Gunsten, der seinen Entwurf auch ausführen durfte.³⁷

Eine Gruppe, die als Gegenpol zum Künstlerhaus zu betrachten war, wurde die Wiener Secession, die am 3. April 1897 gegründet wurde.³⁸ Sie war einerseits *als „Antithese zum Naturalismus“* zu sehen, was zunächst in der Plastik widersprüchlich erschien, andererseits stellte sie sich *„gegen die Stilrepetition des Historismus“*.³⁹ Zu den Gründungsmitgliedern aus dem plastischen Bereich gehörte neben Arthur Strasser auch Edmund Hellmer, der beinahe zum Präsidenten dieser neuen Vereinigung gewählt worden wäre – unter seinen Befürwortern war die junge Generation unter der Führung Klimts.⁴⁰ In München gründete Franz von Stuck 1892 eine Vereinigung dieser Art, ein Jahr später war es in Berlin unter Max Liebermann so weit und auch in Paris zeichnete sich unter dem Namen „Salon des Refusés“ eine Form von Secession ab.⁴¹ Dennoch nahm in Wien die Bildhauerei neben der Malerei keinen allzu großen Stellenwert ein.⁴² Der Frage, in welchem Ausmaß Bildhauer dennoch vertreten waren, ging Ilse Dolinschek in ihrer Publikation „Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1899-1910“ nach.⁴³

Widersprüchlich schien die neue Richtung der Secession deshalb, da es vor allem in den Anfängen bei einem naturalistisch geprägten Stil in der Plastik blieb und *„nur wenig klare eigene Vorstellungen“* zum Vorschein kamen.⁴⁴ Die Wiener Secession hat verglichen mit den anderen „Secessionen“, insgesamt eine Richtung gewählt, die sich in *„einer geometrisch bestimmten Auflösung der Form, die in ihrer Art besonders war [...]“* entwickelte und demnach zum Spät-Art-Nouveau zählte.⁴⁵

Franz Ferdinand beeinflusste im Gegensatz zu seinem Onkel mehr die Kunstauffassung der Zeit. Aus Gründen, die schon genannt wurden, stellte er sich gegen die Secession und folglich gegen alles, was gegen die Kontinuität einer historistischen Kunst sprach.⁴⁶

³⁷ Zum Wiener Goethedenkmal am Opernring siehe näher die Diplomarbeit von Claudia Kuntner von 2012 (unpubliziert).

³⁸ Vgl. Waissenberger 1984, S. 76.

³⁹ Pötzl-Malikova 1976, S. 27.

⁴⁰ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 29. Letztlich stimmte die Mehrheit für Rudolf von Alt als Ehrenpräsident – aus den privaten Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

⁴¹ Vgl. Meißl-Novopacky 1989, S. 14.

⁴² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 28.

⁴³ Vgl. Dolinschek 1989.

⁴⁴ Pötzl-Malikova 1976, S.62.

⁴⁵ Waissenberger 1984, S.77

⁴⁶ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 100ff.

Wichtige Rollen spielten ab der Ausstellungstätigkeit der Secession vor allem die ausländischen Plastiker, wie Auguste Rodin, Max Klinger, Constantin Meunier, George Minne und viele mehr.⁴⁷

Waissenberger ist der Meinung, dass – verglichen mit den bekannten Ausländern – namhafte österreichische Bildhauer aus dieser Zeit eher die Ausnahme blieben.⁴⁸ Aus der Generation bzw. aus dem Umkreis der Schüler von Hellmer konnte er nur einzelne Erfolgreiche ausmachen. Neben Georg Ehrlich, Josef Humplik, Franz Barwig, nannte er die Hellmerschüler Karl Stemolak, Wilhelm Fraß und Theodor Stundl,

„die alle sowohl den Nachklängen der Jugendstil-Bildhauerei wie einem Neoklassizismus unterworfen waren und gleichsam die Sympathie kommender Ideologien vorwegnahmen [...]“⁴⁹

Der Hagenbund trat etwas später, am 3. Februar 1900, als „Künstlerbund Hagen der Genossenschaft bildender Künstler Wien“ in Erscheinung.⁵⁰ Er wurde bekannt durch den Begriff „*gemäßigte Moderne*“ wie es Pötzl-Malikova passend formulierte:

Die Bildhauer dieses Umkreises nahmen eine Zwischenstellung zwischen den eigentlichen unvereinbaren Idealen der alten Ringstraßenplastiker und den Gesamtkunstwerken der Secessionisten ein.⁵¹

Diese Gruppe verkörperte entsprechend auch keine homogene Richtung, sondern nahm verschiedene Tendenzen in sich auf. Beachtlich viele Bildhauer sind diesem Verein im Vergleich zu Secession beigetreten, darunter auch einige Hellmer-Schüler, allen voran Wilhem Hejda (1900-1912), Karl Stemolak (1907-1938), Theodor Stundl (1903-1906), Josef Heu (1902-1909) u.v.m.⁵²

⁴⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 29.

⁴⁸ Vgl. Waissenberger 1984, S. 82.

⁴⁹ Waissenberger 1984, S. 82

⁵⁰ Vgl. Waissenberger S. 79 Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 30; Zum Verhältnis der Künstlervereinigungen untereinander siehe Aichelburg 2001.

⁵¹ Boeckl 2002, S. 177.

⁵² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 30; Eine vollständige Aufzählung der Mitglieder befindet sich in: Aichelburg 2001.

Noch etwas später – im Jahr 1905 – wurde die „Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner“ ins Leben gerufen. Die Plastik zu fördern und unter das Volk zu bringen war ihr primäres Anliegen.⁵³

Parallel zu diesen genannten Institutionen gab es einige kleinere Bildhauer-Vereine, die vor allem Tochterorganisationen der Genossenschaft waren.⁵⁴

2.2. Die Rolle der Förderer und Mäzene

Die bisher angesprochenen Sujets waren eng verknüpft mit dem Mäzenatentum. In offenen oder beschränkten Wettbewerbsverfahren trugen Mäzene wie auch schon zu früheren Zeiten wesentlich zur Finanzierung bei, mitunter wirkten sie entscheidend an der Wahl der Themen einzelner Werke mit. Gegen diese Gruppe richteten sich Vorwürfe, die ihnen primär egozentrische Ziele nachsagten.⁵⁵

Nicolaus Dumba war eine dieser umstrittenen Persönlichkeiten. Als sehr wichtiger Industrieller und Förderer der Kunst war er in vielen Fällen der Denkmalvergabe ein Entscheidungsträger. Da seine künstlerische Auffassung mehr der klassizistischen als der neobarocken Stilprägung entsprach, war er nicht nur Hellmers Förderer, sondern auch Protégé seiner Schüler. In Rahmen der Vergabe für den Auftrag zum Hauptgiebel des Parlaments waren sich Dumba und der Kaiser nach Besichtigung Hellmers Entwürfe einig, dass dieser die Aufgabe bestens erfüllen könne. Vor allem Franz Joseph I. war ein Befürworter der Angelegenheiten Hellmers⁵⁶

Nicht nur für den öffentlichen Raum fungierte Dumba als Vermittler wichtiger Aufträge, sondern auch im privaten Bereich, wie der Auftrag für die Lampenträgerin um 1900 für sein Palais belegte.⁵⁷ Nach Dumbas Ableben kam auch nur ein Künstler für die Ausführung seiner Grabstätte in Frage, nämlich Hellmer.

⁵³ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 22.

⁵⁴ Club der Plastiker der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (siehe das spätere Kapitel „Hellmer-Schule“), Die Wiener Gesellschaft von Freunden der Kleinplastik u.a.

⁵⁵ Vgl. Bösel/Krasa 1994, S. 18 f. Kürnberger prägte den Ausdruck „Selbstdenkmalungsarroganz“. Vor allem der Kunstkritiker Albert Ilg äußerte sich negativ zum emporstrebenden Großbürgertum, das zu viel Einfluss in diesem Bereich hatte. Die öffentliche Hand sollte – seiner Ansicht nach – wieder eingreifen.

⁵⁶ Aus den privaten Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

⁵⁷ Die Autorschaft ist nicht wirklich geklärt. Ries meinte, dass sie die Lampenträgerin ausführte (Vgl. Ries 1928, S. 24.

Wien

Wien um die Jahrhundertwende wurde durch Sigmund Freud zur Stadt der Psychoanalyse.⁵⁸ Seine um 1900 entstandene Schrift „Die Traumdeutung“ tat das Ihre dazu, um Wien 1900 bis 1910 als Mittelpunkt zu definieren. Friedländer beschrieb die ambivalent vorherrschende Situation, in dem er Wien als „*die geistig bewegteste Stadt und [gleichzeitig] ahnungsloseste Stadt der Welt*“ bezeichnet.⁵⁹

Wien präsentierte sich hinsichtlich der Umsetzung von Neuerungen eher in einer abwartenden Position. Man wollte nach einer Weile des Beobachtens „mitmachen“. Dies äußerte sich nicht nur im Bereich der neuen Künstlervereinigungen. Ähnlich verhielt es sich mit der Gründung der Akademie der bildenden Künste, die nach den Vorbildern anderer Akademien, wie der in Rom und Paris, entstanden war. Aus diesem Grund wird in dieser Arbeit kein Vergleich der akademischen Strukturen innerhalb Europas angestellt bzw. Parallelen gezogen, da die Kunstakademien – generell betrachtet – Modelle derselben Vorlage sind.⁶⁰

3. Struktur und Chronologie der Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste

Inhalt dieses Kapitels ist die Organisation der Bildhauerausbildung 1865 bis circa 1918 in einer chronologischen Abfolge. Die Veränderungen, die im Unterricht im Rahmen des „neuen“ Hochschulstatuts von 1872 erfolgten, sollen anhand der Übersicht zu Hellmers eigener Studienzeit nachvollziehbar werden. Stundenpläne, die im heutigen Sinn zwar fehlen, aber in gewisser Form für einen guten Ablauf existieren mussten, kommen daher ferner zur Sprache. Anschließend wird Hellmer in der Rolle des Professors mit seinen wichtigsten Kollegen, Kaspar von Zumbusch und Karl Kundmann, einerseits vorgestellt, andererseits einem Vergleich unterzogen. Hellmer in der Position als Rektor wird ebenfalls in einem eigenen Punkt thematisiert. Komplettiert

⁵⁸ Freud stand Wien ambivalent gegenüber und wollte ursprünglich Zürich als Stadt der Psychoanalyse wählen – siehe dazu ausführlicher Leupold-Löwenthal 1985.

⁵⁹ Zit. n. Leupold-Löwenthal 1985, S.106. (Otto Friedländer)

⁶⁰ Wagner 1967, S. 353.

wird dieses Kapitel mittels einer Schülerstatistik, die eine überschaubare Darstellung innerhalb der akademischen Struktur bezweckt.

3.1. Hellmers Studienzeit

An der Akademie der bildenden Künste leitete Franz Bauer⁶¹, Schüler von Joseph Klieber⁶² und Bertel Thorvaldsen⁶³, eine Vorbereitungsschule, die in drei Jahren absolviert werden konnte und die Grundlagen vermittelte. Eine Meisterschule zur vertiefenden Ausbildung existierte zu diesem Zeitpunkt zum Nachteil der angehenden Bildhauer nicht.⁶⁴ Die fehlende Vertiefung an der Akademie war Grund für viele, einer handwerklichen Tätigkeit in einem Atelier nachzugehen, eine Privatschule aufzusuchen oder eine Studienreise nach Rom anzutreten.⁶⁵

Der sechszehnjährige Hellmer trat am 6. Oktober 1865 in die Akademie der bildenden Künste ein. Sein Lehrer war der eben genannte Franz Bauer, dessen größte Leistung bezogen auf sein Lebenswerk im Bereich der Lehrtätigkeit nachgesagt wurde. Zu Hellmers Vorbildung zählten seine drei Jahre Unterrealschule in der Vorstadt Mariahilf mit seinen Anfängen an der Wiener Fachschule des Polytechnikums, wo er auf Wunsch seiner Eltern ein Architekturstudium absolvieren sollte, was er allerdings abbrach. Parallel dazu war er als Bauzeichner bei der Renovierung der Laimgruben Kirche⁶⁶ tätig. Seine anschließende Lehre bei seinem Onkel, dem Bildhauer Joseph Schönfeld⁶⁷ verdeutlichte ihm, dass er sich zum Bildhauer berufen fühlte. Schönfeld verfügte sowohl in der Weyringergasse 24 über Ateliers, als auch über eine Gipsgießerei in der

⁶¹ **Franz Bauer (1798-1872)**, führte zwei Jahrzehnte lang die Allgemeine Schule für Bildhauerei. Sein bekanntestes Werk ist die „Pietà“, die heute im Kunsthistorischen Museum in Wien zu bewundern ist. – URL: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bauer_Franz_1798_1872.xml (11.02.2012)

⁶² **Joseph Klieber (1773-1850)** war österreichischer Bildhauer und Maler. Seine Werke sind durch den Realismus geprägt. – URL: http://www.biographien.ac.at/oeb1_3/402.pdf (11.02.2012)

⁶³ **Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844)** war dänischer Bildhauer. Er war ein berühmter Klassizist, der längere Zeit in Rom arbeitete. – URL: <http://www.pinakothek.de/bertel-thorvaldsen> (11.02.2012)

⁶⁴ Vgl. Krause 1980, S. 6.

⁶⁵ Krause 1980, S. 6.

⁶⁶ Die Laimgruben Kirche wurde später abgerissen und in die Windmühlengasse „versetzt“.

⁶⁷ **Joseph Schönfeld** war erfolgreich auf dem Gebiet der Dekorationsplastik und kooperierte mit seinem Neffen im Zuge der Gestaltung des Ringtheaters (Komische Oper) am Schottenring 7, welches 1881 einem Brand zum Opfer fiel. Einzelne, erhaltene Skulpturen befinden sich heute im Pötzleinsdorfer Park – URL: http://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schoenfeld_Josef_1821_1878.xml (21.02.2012)

Argentiniersraße 57, wo Hellmer in seinen Anfängen und auch später an seinen Bauplastiken arbeitete.⁶⁸

Größeren Einfluss als sein akademischer Lehrer Franz Bauer übte auf Hellmer nachweislich die Ateliersarbeit bei Hans Gasser⁶⁹, der zu dieser Zeit als innovativ galt und selbst 1850 ein Jahr lang erfolgreich Professor an der Akademie gewesen war, allerdings aufgrund seiner fehlenden Anpassung an die Ideale der Akademie sehr bald entlassen wurde.⁷⁰

Am 27. März 1866 erhielt Hellmer sein erstes Zeugnis, in denen folgende Unterrichtsfächer vermerkt waren: Modellieren nach der Antike, Modellieren nach der Natur am Tage, Studium nach dem Abendmodell sowie Anatomie.⁷¹ Bezüglich dieser Notiz kann man im Grunde nur von einer groben bzw. generellen Einteilung des Lehrinhalts sprechen. In der Praxis beinhaltete das Modellieren nach der Antike einige dem Modellieren vorausgehenden handwerklichen Tätigkeiten, wie dem Unterricht im Zeichnen. Vervollständigt wurde dieses Zeugnis mit dem Eintrag über „Betragen und Verwendung“, wo „entsprechend“ oder „mit viel Fleiß“ vermerkt wurde. Im zweiten Semester kam das Fach Perspektive hinzu, welches dann ein weiteres Mal im vierten Semester unterrichtet wurde. In den übrigen Semestern blieben die Bezeichnungen bzw. der Inhalt der Fächer gleich. Die Konzentration lag auf dem Modellstudium sowie der anatomischen Kenntnisse, denen Hellmer – laut der Quellen – vier Jahre lang Zeit und Aufmerksamkeit widmete.⁷² Zu diesem Zwecke gab es eine Anatomielehrkanzel, die seit 1735 bestand. Hier wurden auch im Sinne einer umfassenden Ausbildung Leichen

⁶⁸ Aus den persönlichen Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

⁶⁹ Wagner 1967, S. 405.

Hans Gasser (1817-1868) war österreichischer Bildhauer und Maler, studierte und arbeitete kurze Zeit als Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien (1850-51). Sein „Donauweibchen“ im Stadtpark hinterließ Eindruck auf Hellmer. – Vgl. http://www.biographien.ac.at/oeb1_1/406.pdf (11.02.2012)

⁷⁰ Vgl. Krause 1980, S. 15.

⁷¹ Information aus dem „Zeugnis-Buch“ (Archiv der Akademie der bildenden Künste); ein Stundenplan im eigentlichen Sinne fehlt; weitere dokumentierte Zeugnisse Hellmers: 20.7.1866 (2. Semester); 12.4.1867 (3.Semester); 19.7.1867 (4.Semester); 4.4.1868 (5. Semester) mit „viel Fleiß“; 25.7.1868 (6. Semester), WS 1868/69, (7. Semester); SS 1868/69 (8. Semester) - letzten beiden Zeugnisse ohne Vermerk des Datums.

⁷² Information aus dem „Zeugnis-Buch“ (Archiv der Akademie der bildenden Künste); aus den Akten geht nicht hervor, ob Anatomie acht Semester lang wirklich besucht wurde oder ob, es sich dabei um ein Weiterführen der Notiz über den Abschluss handelt. Hinsichtlich seiner absolvierten „Perspektive“ ist es nicht der Fall, was darauf schließen lässt, dass Anatomie tatsächlich ganze vier Jahre absolviert worden waren.

seziert.⁷³ Das „Abendmodell“ schien eine zusätzliche Beschäftigung dargestellt zu haben, an dem nicht alle Studierenden teilgenommen haben. Entweder diente es zur freiwilligen Vertiefung des Erlernten oder es gab ein obligates Alternativprogramm.⁷⁴

3.2. Änderungen ab 1872

3.2.1. Vorbereitungsschule (Allgemeine Schule)

Das Erscheinen des Hochschulstatuts von Kaiser Franz Joseph I. im Jahr 1872 betonte den „*Hochschulcharakter der Akademie*“ und führte das Amt des Rektors ein, dem ein Professorenkollegium zur Seite stand.⁷⁵ Weiters erfolgte ab diesem Zeitpunkt die Ausbildung zum Bildhauer an der Akademie der bildenden Künste in zwei Etappen. Jene Zugelassenen mussten zunächst die Vorbereitungsschule, die ab 1865 als „Allgemeine Bildhauerschule“ bezeichnet wurde, erfolgreich absolvieren. Laut §4 des Statuts von 1872 bot dies den Schülern

„Gelegenheit zur Erlangung jenes Grades von künstlerischer, sowohl allgemeiner, als technischer Bildung zu geben, welche ihn zu selbstständiger Übung eines der Hauptzweige der bildenden Kunst genügend vorbereitet.“⁷⁶

In diesen vorgeschriebenen drei Jahren an der Allgemeinen Schule wurden die technischen Grundlagen vermittelt, wie es früher schon dem Inhalt der Vorbereitungsschule entsprochen hatte. Inbegriffen waren das Modellieren nach der Antike, das Modellieren nach der Natur, das Studium des Gewandes und Übungen in der Komposition.

Vorlesungen über Anatomie und Perspektive (im ersten Studienjahr), Kunstmythologie (im zweiten Studienjahr), Stillehre und Kostümlehre (im dritten Jahr), sowie zur Kunstgeschichte und allgemeinen Geschichte, die drei Jahre lang besucht werden

⁷³ Vgl. Wagner 1967, S. 354.

⁷⁴ Information aus dem „Zeugnis-Buch“ (Archiv der Akademie der bildenden Künste).

⁷⁵ Vgl. Wagner 1967, S. 219. Bisher existierten ein Direktorat und ein Kollegium, das an zu großen Differenzen scheiterte.

⁷⁶ Lützow 1877, S. 170.

mussten, ergänzten die Grundausbildung.⁷⁷ Diese weiterführenden „neuen“ Fächer, die sogenannten Hilfsfächer, wurden ab diesem Zeitpunkt als notwendig betrachtet.⁷⁸ Es blieb weiterhin üblich, dass aus den Fächern „Anatomie“ und „Perspektive“ Prüfungen absolviert werden mussten. Dazu kam das Prüfungsfach „Stillehre“.

Die Veranstaltung „Anatomie“ wurde sowohl theoretisch als auch praktisch vermittelt. Lehrinhalt war das Bestimmen und Zeichnen von Skeletten und Muskeln nach Modellen. Parallel dazu zeichneten Studierende zusätzlich abends zweimal wöchentlich anstelle des Abendaktes die vorgeführten anatomischen Modelle nach.⁷⁹ Möglicherweise war das bereits zu Hellmers Studienzeit üblich.

Die „Kostümlehre“ bildete ein eigenes Fach, um die Kenntnisse der plastischen Wiedergabe der Bekleidung von darzustellenden Persönlichkeiten zu erlangen. Für künftige Aufgaben im Bereich der Denkmalgestaltung wurden diese aufwendig in Studien vorbereitet. Die Ausführung eines plastischen Kostüms, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts oft ein zeitgemäßes Kostüm war, bot zu jeder Zeit genügend Anlass in einem Konflikt zwischen der idealistischen und der realistischen Darstellungsweise zu enden.⁸⁰ Nichtsdestotrotz wurde Kostümlehre und Kunstmythologie bald aus dem offiziellen Programm genommen und den Studierenden als Selbststudium auferlegt.⁸¹

3.2.2. Spezialschule

Nach erfolgreicher Absolvierung der Basisjahre in Form der Allgemeinen Schule, konnte die Spezialschule besucht werden, welche „zu *selbstständiger künstlerischer Tätigkeit*“ heranbilden sollte.⁸²

Wenn diese Vorbildung nicht an der Akademie stattgefunden hatte, musste ein Nachweis über die entsprechenden Kenntnisse erbracht werden, die auf demselben

⁷⁷ Vgl. Lützwow 1877, S. 173f

⁷⁸ Vgl. Wagner 1967, S. 219.

⁷⁹ Vgl. Wagner 1967, S. 226f.

⁸⁰ Vgl. Reiter 2002b, S. 504.

⁸¹ Vgl. Wagner 1967, S. 227.

⁸² Lützwow 1877, S. 171.

Niveau liegen mussten. Spezialisierung bedeutete eine gezielte Vertiefung sowohl im technischen Bereich, als auch in Form der Entwicklung eines ausgereiften Stils.

Im Falle der Bildhauer war bei Verlassen der Akademie nicht von einem Diplom, sondern von einem „Frequentationszeugnis“ die Rede, das dem akademischen Bildhauer ausgehändigt wurde.⁸³

Im Rahmen des neuen Hochschulstatuts im Jahr 1872 entstanden gleich zwei Spezialschulen unter der Leitung von Kaspar von Zumbusch (1830-1915)⁸⁴, der aus München berufen wurde und dem Wiener Karl Kundmann (1838-1919) – zwei Persönlichkeiten, die die Bildhauerkunst des 19. Jahrhunderts entscheidend mitprägten. Nach Franz Bauers Tod leitete Kundmann neben der Speziellen noch eine Allgemeine Schule, bis 1876 fort dauerte. Hellmer folgte ihm sozusagen nach und übernahm diese zunächst als supplierender Professor ab 1879.⁸⁵

Grundsätzlich durften Professoren der Allgemeinen Schule mit Genehmigung des Ministeriums eine Spezialschule errichten, was Hellmer 1901 tatsächlich umsetzte.⁸⁶ Seine in diesem Jahr gegründete Schule ist dennoch als Intermezzo zu betrachten, denn erst nach Zumbusch Ehrenjahr und anschließender Pensionierung im Oktober 1901, erhielt Hellmer seine systemisierte Spezialschule. Systemisierung war unter anderem gleichzusetzen mit der Einräumung von Schülerrechten.⁸⁷ Folglich existierten die Hellmer- und die Kundmann-Spezialschule sieben Jahre lang parallel.

⁸³ Information aus dem Archiv der bildenden Künste in Wien. Die Architekten erhielten hingegen ein Diplomzeugnis.

⁸⁴ **Kaspar von Zumbusch** hatte eine Sonderstellung in Wien, was die Monumentalplastik anbelangte. Reiterdenkmäler waren sein Aufgabengebiet, welches ihm keiner streitig machte – Vgl. Krause 1980, S. 185.

⁸⁵ Von 1876 bis 1879 war Alois Düll supplierender Professor an der Allgemeinen Schule. – Vgl. Wagner 1867 S. 378.

⁸⁶ Vgl. §7 des Statuts von 1872 in: Lützow 1877, S. 171.

⁸⁷ Vgl. Wagner 1967, S. 258.

3.3. Vergleich der Professoren: Zumbusch-Kundmann-Hellmer

Hellmer in das Umfeld seiner Arbeitskollegen zu positionieren, soll zur besseren Verständlichkeit beitragen. Kaspar von Zumbusch, Leiter einer Spezialschule ab 1872, war zunächst ein dem Neobarock verschriebener Künstler, verfolgte aber in seinen späteren Jahren einen „*realistisch-sachlichen Stil mit klassizistischer Färbung*“.⁸⁸ Karl Kundmann, sein unmittelbarer Kollege an der Akademie, war hingegen idealistisch geprägt, was sich in den allegorisch-retardierenden Tendenzen bemerkbar machte.⁸⁹ Hellmer, der zu einem späteren Zeitpunkt in die Fußstapfen der beiden Genannten trat, hatte seine Wurzeln im Klassizismus und ging über zum Naturalismus. Bildhauer, die sich diesem naturalistischen Stil anschlossen, waren entweder älter oder jünger als Hellmer selbst, denn seine Generation, also jene Künstler, die um 1850 geboren waren, bildeten keine Gruppe im künstlerischen Sinn.⁹⁰ Verglichen mit den Denkmalkonzepten seiner beiden Kollegen, ging Hellmer als der Jüngere bereits in eine innovativere Richtung. Kundmann und Zumbusch favorisierten beispielsweise bei Denkmälern noch die reichhaltige Ausgestaltung der Sockelzone, während Hellmer „*jegliche allegorische oder genrehafte Nebensächlichkeiten des Sockeldekors negierte*“.⁹¹ Ein direkter Vergleich des Atelier-Schulbetriebs würde aufgrund der unterschiedlichen Schultypen bis 1902, Allgemeine Schule und Spezialschule, und der baldigen Pensionierung von Kundmann zu keinem echten Ergebnis führen.⁹² Darüber hinaus konnte bei der Gegenüberstellung von Kundmann, Zumbusch und Hellmer kein Unterscheidungskriterium im Bereich des favorisierten Materials festgelegt werden. In vielen Fällen ist sowohl von Hellmers „Steinatelier“ im Prater, als auch von seinen bronzenen Werken die Rede. Wie diese beiden Techniken parallel funktionierten, ist im Nachhinein schwer zu beantworten. Was daher die Vorliebe des Werkstoffes betrifft,

⁸⁸ Krause 1980, S. 185.

⁸⁹ Vgl. Reiter 2002b, S. 504.

⁹⁰ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 10. Es ist v.a. die Rede von der Generation 1855, die sich dem Naturalismus verpflichtete.

⁹¹ Reiter 2002b, S. 505f. Hellmers Stil gipfelte nach 1900 zum Jugendstil, siehe das Johann-Straußdenkmal (Abb. 3) u.a.

⁹² Josef Riedl, Schüler von Bitterlich und später von Hellmer, schrieb im Jahr 1905 in Zusammenhang seiner Abschlussarbeit an der Allgemeinen Schule, dass es ein „*sehr scharfer Wettbewerb [war], weil es darum ging, wer in die Spezialschule für Großplastik, und zwar zu Professor HELLMER, kommen könne*. Er ergänzte, dass es „*in der gleichdotierten Schule noch einen zweiten [gab], Professor KUNDMANN, aber wer Ehrgeiz hatte, wollte unbedingt zu HELLMER* [Herv. Im Original] (Riedl 2005, S. 55)

passt Hellmer materialtechnisch zu beiden, Kundmann und Zumbusch. Ergänzend sei erwähnt, dass Kundmann eher der Steinspezialist war, während sich Zumbusch mehr dem Bronzeguss widmete.⁹³

Das Ende des Lehrauftrags Kundmanns im September 1909 verursachte einige Probleme dahingehend, dass das Ministerium im ersten Moment keine nachfolgende Spezialschule vorsah und einige Varianten durchdachte mit denen weder Hellmer noch seine Kollegen einverstanden waren. Unter anderem war die Rede von einer Zusammenlegung der Hellmer- und der Kundmann-Spezialschule. Letztlich fanden diese Verhandlungen in Hellmers Sinne ein Ende. Hans Bitterlich⁹⁴ durfte eine Spezialschule eröffnen, während 1910 Josef Müllner⁹⁵ an die Akademie kam, um die Allgemeine Schule zu übernehmen, für die er bis zum Ende als Professor fungierte.⁹⁶

3.4. Hellmer als Rektor

„Die Akademie ist dem Unterrichtsministerium untergeordnet. Die Leitung der Akademie ist dem Professoren-Collegium übertragen, an dessen Spitze der Rector steht.“⁹⁷

⁹³ Die Wahl des Materials war natürlich entscheidend für die Aussagekraft des Werkes. Eine Gegenüberstellung von Marmor und Bronze macht es deutlicher. Bereits vor der Übersetzung des Modells ins Material Bronze war die Herstellung des Modells im Vergleich zu Marmor flexibler. Es gab darüber hinaus weniger Probleme mit der Statik. Bronzeguss erwies sich als das „sensiblere“ Material mit welchem man Feinheiten besser umsetzen konnte. Bildhauer, die die Verwendung von Metall bevorzugten, verkörperte oft impressionistische Ideale innerhalb der Richtung des Naturalismus, „*um entsprechende Lichteffekte hervorstreichen*“ - Pötzl-Malikova 1976, S. 18.

Im Gegensatz zur Bronze verkörperte Marmor mehr das Ideal der klassisch, antiken Statuen, die weniger bewegt waren. Größere Projekte, wie sie an der Ringstraße zu finden sind, wären allein mit Marmor nicht bewältigbar gewesen. – Vgl. Krause 1980, S. 7.

Belegbar ist, dass die seit 1861 existierende k. k. Kunsterzgießerei, gegründet von Thüringer Bildhauer Anton Dominik Ritter von Fernkorn (1813-1878) in der Gußhausstraße im vierten Bezirk in Wien, nahe dem Akademiegebäude, zum Zweck der Ausführung von Metallgussplastiken von den Bildhauern frequentiert wurde. Krause betonte, dass ohne dem Bezug zum Material, den Fernkorn anderen voraus hatte, die Ringstraße so nicht vorstellbar wäre. – Vgl. Krause 1980, S. 7.

⁹⁴ **Hans Bitterlich (1860-1949)**, Schüler von Hellmer und Zumbusch, war von 1901-1931 Professor an der Akademie. Bekannt wurde er durch das Kaiserin-Elisabeth-Denkmal (1905) im Wiener Volksgarten. – Pötzl-Malikova 1976, S. 135. Riedl zufolge hatte Bitterlich keinen guten Ruf, da er von den Schülern als unmusisch empfunden wurde – Vgl. Riedl 2005, S. 55.

⁹⁵ Siehe näher die späteren Kapitel „Hellmer – Müllner“ S. 57 oder „Reichelpreis: Müllner 1908 – Das Spiel“ S. 75.

⁹⁶ Vgl. Wagner 1967, S. 280f.

⁹⁷ Lützow 1877, S. 171. §14 des Satuts von 1972

Mit dem ergänzenden §17 wurde die Zeitspanne auf zwei Jahre festgesetzt. Die Auswahl dieser Funktion traf das Professoren-Kollegium, welches aus dem Kreis der ordentlichen Professoren zu wählen hatte. Eine weitere Einschränkung war eine „*unmittelbare Wiederwahl*“.⁹⁸ Auf diese Weise wurde vergewissert, dass immer ein anderes Kunstfach mit diesem Amt betraut wurde.⁹⁹ Dem Rektor wurde stets ein Prorektor zur Seite gestellt.

Mit Gewissheit war Hellmer gerade um die Jahrhundertwende ein vielbeschäftigter Mann, denn er war 1901 neben seinen eigenen Aufträgen und seiner Tätigkeit als Professor zur Leitung der Akademie berufen worden. Im Laufe seiner Amtszeit, von 1901-1917, changierte Hellmer zwischen den Funktionen als Rektor und Prorektor, um weiterhin eine repräsentative und bedeutungsvolle Position an der Akademie innezuhaben. Diese konsistente Linie, sozusagen als Spitze der Akademie von einer Dauer von insgesamt 21 Jahren, zeigt deutlich, dass er ein geschätzter Kollege war, die Fähigkeit besaß zu vermitteln bzw. verschiedenste Angelegenheiten koordinieren konnte.

Es gab Aufgaben, die Hellmer in der Position als Rektor besser bewältigen konnte. Seine Forderung nach besseren Lehrbedingungen beispielsweise, die in seiner Publikation von 1900 laut wurden, konnte er dem damaligen Unterrichtsminister Dr. v. Hartel unterbreiten und erreichte auf diese Weise kleine Verbesserungen, um den Unterricht attraktiver zu gestalten. Das bedeutete mehr Werkzeug für seine Klasse und die Anstellung von August Bianchi¹⁰⁰ im Jahr 1903 als seine persönliche Assistenz, der

*„neben hervorragender Kenntnis der Steinbearbeitung auch die nötige Autorität gegenüber den Schülern besitze“.*¹⁰¹

Das Amt des Rektors und die Führung einer Spezialschule waren alleine nicht mehr zu bewältigen. Während seiner Lehrzeit für die Allgemeine Schule erhielt er bereits mit

⁹⁸ Lützow 1877, S. 172. Das Professorenkollegium bestand aus den ordentlichen und den außerordentlichen Professoren.

⁹⁹ Vgl. Wagner 1967, S. 219.

¹⁰⁰ **August Bianchi (1869-1926)** war Assistent für Steinbildhauerei von 1903-1926 an der Akademie der bildenden Künste. – http://archiv.belvedere.at/kuenstler/5670/bianchi_august (10.02.2012)

¹⁰¹ Wagner 1967, S. 258.

Leopold Schrödl¹⁰² 1894 eine helfende Hand.¹⁰³ Hellmers Aufzeichnungen zufolge war es ein ewiger Kampf, den er gemeinsam mit Kundmann und Zumbusch gegen das Unterrichtsministerium Hartel führte. Befürworter seiner Angelegenheit war der damalige Finanzminister Breitner, der für die Neue Freie Presse schrieb und ihn journalistisch unterstützte.¹⁰⁴

3.4.1. Kunsterzgießerei

In seine Amtsperiode fiel die Debatte um die Erhaltung der Kunsterzgießerei, die bereits gegen Ende des Jahrhunderts entfacht war. Durch Arthur Krupp, dem neuen Leiter der Kunsterzgießerei ab 1896, wurde sie schließlich an Ort und Stelle beibehalten, bis sie 1908 nach Berndorf verlegt wurde.¹⁰⁵ Im Zuge der Vertragsverlängerung 1905 wurde Hellmer zur Gründung einer „*Versuchsanstalt für Erzgießerei und Metallveredelungsverfahren an der Kunstgewerbeschule*“ befragt.¹⁰⁶ Wie diese Angelegenheit ausging, ist leider nicht mehr nachvollziehbar. Durch die Standortänderung nach Berndorf wurde das Ende einer „*fünf Jahrzehnte währende[n] Wiener Tradition des Bronzeguss im großen Stil*“ eingeleitet.¹⁰⁷

3.4.2. Bildhauerateliers

Gleichzeitig war seine Tätigkeit als Rektor von der wiederkehrenden Raumfrage geprägt. Diese Angelegenheit war an sich formal geregelt. Die Platznachfrage war – praktisch gesehen – dennoch deutlich größer als das Angebot. Ateliers, insbesondere für

¹⁰² **Leopold Schrödl (1844-1908)** war Assistent der Allgemeinen Schule von 1894-1908. – [http://archiv.belvedere.at/kuenstler/15715/schr%F6dl_leopold\(10.02.2012\)](http://archiv.belvedere.at/kuenstler/15715/schr%F6dl_leopold(10.02.2012))

¹⁰³ Wagner 1967, S. 257.

¹⁰⁴ Aus Hellmers Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

¹⁰⁵ Wagner 1967, S. 250. In Berndorf vollzogen sich v.a. ab dem 19. Jh. im wirtschaftlichen und sozialen Bereich Pionierleistungen.

¹⁰⁶ Wagner 1967, S. 250. Wagner führt dies nicht näher aus

¹⁰⁷ Krause 1980, S. 67.

größere Aufgaben, sollten prinzipiell von der Akademie zu Verfügung gestellt werden.¹⁰⁸

Die Praxis sah vor und nach der Einführung des Hochschulstatuts von 1872 dennoch etwas anders aus. Franz Bauer beispielsweise bekam kein Atelier an der Akademie, sondern musste sich nach anderen Räumlichkeiten umsehen, die er selbst bezahlte.¹⁰⁹

Zu Hellmers Zeit als Professor an der Akademie boten die beiden „Pavillons des amateurs“¹¹⁰ im Prater (Abb. 13 u. 14), die von der Wiener Weltausstellung 1873 zurückgeblieben waren einen wirklichen Lösungsansatz – unabhängig von der Akademie der bildenden Künste betrachtet. Diese Pavillons, welche sich vor allem für Großprojekte bestens eigneten, wurden während der Wiener Weltausstellung 1873 für den Zweck der Präsentation von privaten Kunstsammlungen genützt.¹¹¹

Der Grundriss (Abb. 15) zeigt die einzelnen Trakte, die kreuzförmig angeordnet waren, bestehend aus dem nördlichen und südlichen Pavillon und einem repräsentativen Vestibül. Der sogenannte „Kunsthof“ grenzte daran und war selbst an allen Seiten von einem skulptural geschmückten Laubengang umgeben.¹¹²

Drei Jahre nach der Weltausstellung konnten zunächst sechs Ateliers im nördlichen Pavillon bezogen werden, während der zweite noch entsprechend umgestaltet werden musste.¹¹³ Der Akt der Aneignung seitens des Ministeriums, verlief nicht problemlos: Das Kollegium hatte bereits 1873 den Wunsch geäußert, die zurückgebliebenen Pavillons im Prater in Ateliers umzugestalten. Hellmer selbst war im selben Jahr noch an der Gestaltung des Südportals der Gebäude der Weltausstellung beteiligt. Jahre später erst, 1885, kurz vor der eigentlichen Abtragung, bewilligte der Kaiser eine Benutzung zu Schulzwecken, die vorerst auf zehn Jahre befristet war und schließlich regelmäßig verlängert wurde. Der Abriss war der Stadt Wien letztendlich zu teuer und so kam es den Künstlern und ihren Großplastiken zu Gute. Hellmer mietete schließlich

¹⁰⁸ Vgl. Lützwow 1877, S. 171; Der Wortlaut des §10 im Hochschulstatut von 1872: „*Mit der Akademie stehen selbständige akademische Ateliers in Verbindung, welche sich auch ausser dem Akademie-Gebäude befinden können [...]*“

¹⁰⁹ Vgl. Krause 1980, S. 64.; Ausnahmen bildeten Fernkorn und seine Nachfolge in der Kunsterzgießerei

¹¹⁰ Der nördliche und südliche Pavillion sind die einzigen Gebäude, die von dieser Weltausstellung bis heute erhalten geblieben sind. – Vgl. Boeckl 2011, S. 158

¹¹¹ Vgl. Boeckl 2011, S. 158. Amateurs (frz.) = Kunstliebhaber

¹¹² Boeckl 2011, S. 158-160.

¹¹³ Vgl. Krause 1980, S.64.

die Räumlichkeiten im südlichen Pavillon.¹¹⁴ Für einige Hellmer-Schüler war diese Werkstatt zu einer zweiten Heimat geworden. Viele Besucher waren von den dort herrschenden „modernen“ Arbeitsbedingungen begeistert.

Zusammenfassend gesagt existierten neben dem seit 1877 erbauten Akademiegebäude am Schillerplatz, dessen Souterrain vorwiegend für den Unterricht der Allgemeinen Schule vorgesehen war, die Praterateliers am Rande der Krieau, sowie die beiden großen Ateliers von Zumbusch und Kundmann am Landstraßer Gürtel. Demnach erschien „*die Atelierfrage einigermaßen*“ gelöst – vorerst.¹¹⁵ Denn relativ kurze Zeit nach der Errichtung des neuen Akademiegebäudes, war der Gedanke zur Expandierung weiterhin oder wieder in den Köpfen der mitwirkenden Personen. Ein völliger Neubau der Akademie nach Pavillonsystem stand nach 1900 in Frage, dessen Ursprünge auf das Projekt von Otto Wagner 1898 zurückgingen, welcher die „*räumliche Angliederung der Bildhauer-Spezialschulen ermöglichen*“ sollte. Es schien die einzige Lösung seitens des Kollegiums.¹¹⁶ Diesem Unternehmen wurde aus wirtschaftlichen Gründen nicht stattgegeben. Die nach Meinung des Kollegiums äußerst unbefriedigende Raumfrage blieb weiterhin ungelöst. 1909 schlug Hellmer vor, zunächst nur Grund zu erwerben, der vorerst den Malern zu Gute kommen sollte. Im Jahr 1910 verlangte das Obersthofmeisteramt allerdings die Rückgabe der Gründe am Landstraßer Gürtel, auf denen Bildhauerateliers standen. Der Thronfolger Franz Ferdinand, der das Belvedere als Residenzschloss bezog, betrieb die Absiedlung dieser Ateliers. Es kam zu einer Änderung bei dem über den Erwerb von Grund am Schmelzer Friedhof für Bildhauerateliers nachgedacht wurde. Otto Wagner präsentierte neuerlich ein Projekt für einen großzügigen Neubau der Akademie auf der Schmelz, der auch die Frage des Stadt-Museums lösen sollte. Dieses wurde aber nicht weiter verfolgt. Vielmehr gipfelte dies im Beschluss des Ministeriums 1911/1912, ersatzweise nur ein Grundstück im Prater für Bildhauerateliers zu erwerben, welches dreimal so viel Platz bot als bisher -

¹¹⁴ Vgl. Wagner 1967, S. 244. Sowohl Krause (Vgl. Krause 1980, S. 64) als auch Reiter (Vgl. Reiter 2002a) vermerkten, dass Hellmer sich nur den „südlichen“ Bereich, also einen Teil davon mietete, denn „das Prateratelier“ wie es in der Literatur erwähnt wird, war schließlich keine Angelegenheit eines einzelnen Künstlers.

¹¹⁵ Krause 1980, S. 64.

¹¹⁶ Wagner 1967, S. 259.

das heutige Bildhauergebäude Böcklinstraße/Kurzbauergasse. Vom Neubau für die Gesamtakademie war keine Rede mehr.¹¹⁷

Mit der Zulassung von Frauen zum Studium kam erneut die Raumnot zur Sprache. Müllner meinte zu einem Zeitpunkt als der Beschluss bereits rechtskräftig war, dass Frauen prinzipiell immer erwünscht waren, aber das "Platzproblem" und die Finanzierung an den Ausbildungsstätten ein Hindernis darstellten.¹¹⁸

Der Erwerb von Räumlichkeiten scheiterte immer wieder und die Debatte zog sich weit über Hellmers Amtsperiode hinaus.¹¹⁹

Aufgrund der verheerenden Krise nach dem Ersten Weltkrieg, bei dem die Nachfolgerfrage eine schwierige Angelegenheit wurde, war Hellmer von 1917 bis 1922 durchgehend Rektor.¹²⁰ Einer seiner letzten Maßnahmen an der Akademie war seine Forderung nach einer Umbenennung der „Spezialschule“ in eine „Meisterschule“, wie sie bereits früher und in Deutschland existierte, denn die Bezeichnung sei

„unrichtig und irreführend, da keine spezielle Ausbildung in Teilgebieten der Kunst, sondern nur allgemein die höchste Ausbildung angestrebt werde.“¹²¹

3.5. Schülerstatistikauswertung

Schüler der Bildhauerei, sowie der anderen Studienrichtungen an der Akademie wurden in Form von Schülerstatistikbögen erfasst, die die nachfolgenden Diagramme ermöglichten.¹²² Zur besseren Übersicht stellt Diagramm 1 die Jahre 1879-1901 dar, als Hellmer Professor der Allgemeinen Schule war. Das Diagramm 2 bildet jene Schülerzahlen der Periode seines Spezialschulen-Unterrichts ab.

¹¹⁷ Wagner 1967, S. 260.

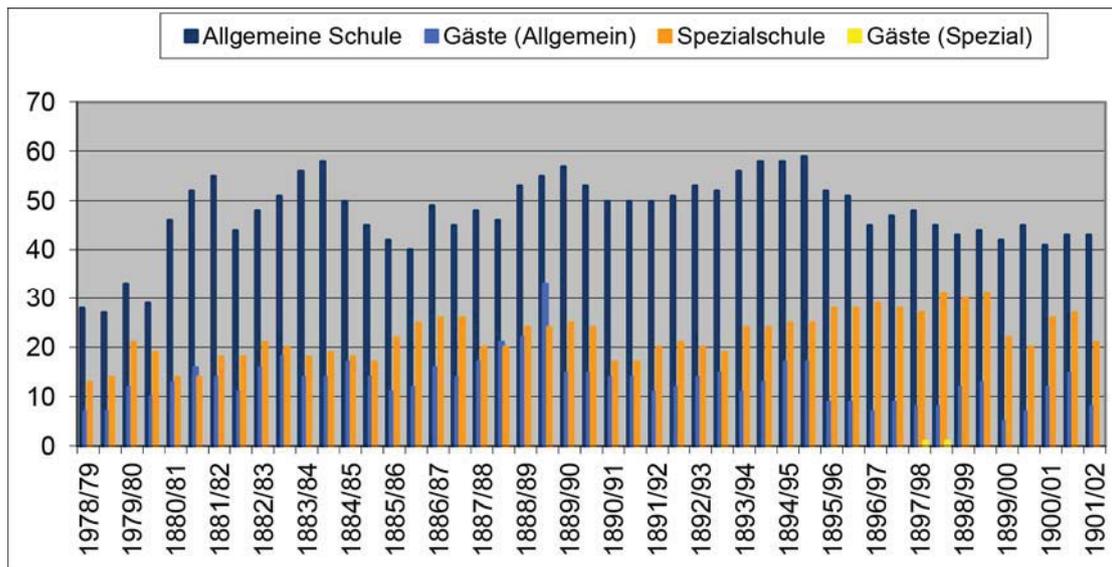
¹¹⁸ URL:<http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/gleichstellung/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/geschichte> (7.11.2011)

¹¹⁹ Vgl. Wagner 1967, S. 296f.

¹²⁰ Vgl. Wagner 1967, S. 295.

¹²¹ Wagner 1967, S. 298.

¹²² Vgl. Beilage aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 189-237.



Im Vergleich zu Spezialschule weist die Allgemeine Schule im **Diagramm 1** stets eine kleine Anzahl an Gästen auf. Ausnahmen bilden die Studienjahre 1897/98 sowie 1903/04-1906/07, wo je ein Gasthörer ebenfalls in der Spezialschule verzeichnet ist. An der Akademie war es üblich, Schüler zunächst nicht „ganz“ aufzunehmen, sondern erst nach einem halben Jahr bis Jahr der Probezeit, in dem sie ihre Fähigkeiten beweisen mussten. Das betraf vor allem diejenigen, die keine Vorkenntnisse vorweisen konnten. Nach einem Jahr wurde man daher vom außerordentlichen Hörer zum ordentlichen Hörer. Bei mangelndem Können hieß das, dass der Studierende die Akademie verlassen musste. Es wurde alles etwas strenger gehandhabt als bisher.¹²³

Zusammenfassend gesagt verzeichnen diese 22 Jahre, die Hellmer der Grundlagenvermittlung widmete, dass die Schülerzahl (Gäste inkludiert), die im Schuljahr ab 1878/79 ihren Tiefstand mit 27 Schülern hatte, einen kleinen Zuwachs an Studenten. Im Jahr 1894/95 mit gesamt 59 Schülern (davon 17 Gäste) wurde der Höhepunkt erreicht. In den Jahren danach bis 1901 pendelte die Anzahl zwischen 41 und 52. Wie genau Hellmer diese große Anzahl an Schülern organisatorisch bewältigte, ist nur einigermaßen nachvollziehbar. Es war bestimmt unausweichlich, Schüler für den Unterricht in einzelne Gruppen aufzuteilen.

¹²³ Vgl. Wagner 1967, S. 219; Josef Riedl schilderte, dass etwa zwei Drittel (7 von 21 blieben übrig) nach einem Jahr wegen mangelndem Fortschrittes die Akademie verlassen mussten. – Vgl. Riedl 2005, S. 42.

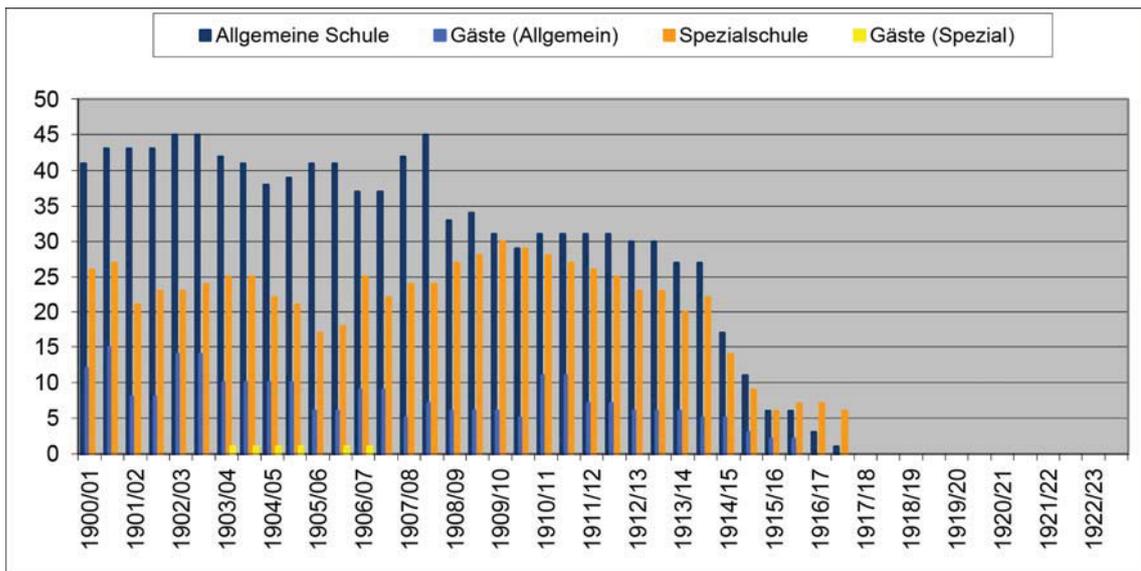


Diagramm 2 soll die Jahre 1901-1922 dokumentieren, in denen Hellmer einerseits zum Rektor berufen wurde, andererseits eine eigene Spezialschule errichtete, die er bis zu seinem Ruhestand führte. Im Jahr 1901 müssten daher für kurze Zeit drei Spezialschulen existiert haben, denn erst im Jahr darauf übernahm Hellmer nach der Pensionierung Zumbusch auch dessen Schüler. Formal betrachtet wurden dennoch zwei Schulen in den Akten geführt. Die relativ hohe Zahl der Neuaufgenommenen, nämlich 15, im Jahr 1901/02, sowie ein neuerlicher Höchststand verdeutlicht das. Bis 1909 variierte die Schüleranzahl zwischen 17 und 28, wobei nicht feststellbar ist, wie viele Studierende zu Kundmann- bzw. Hellmer-Schule zu zählen sind. 1909/10 ist ein minimaler Anstieg zu bemerken, in dem Jahr als Müllner als Professor an die Akademie kam. Ab 1913/14 sinkt die Zahl der Schüler kontinuierlich ab, bis im Jahr 1917 der absolute Tiefstand erreicht wurde. Erstmals verzeichnet die Spezialschule mehr Schüler als die Allgemeine Schule. Diese geringe Anzahl verdeutlicht exakt die Ereignisse des Ersten Weltkrieges. Die folgenden Jahre, die durch das Ende der Monarchie gekennzeichnet waren, lassen nur Vermutungen zu.

Insgesamt betrachtet sind in der statistisch dokumentierten Zeit von 1879 bis 1917/18 keine beachtlichen Veränderungen zu beobachten. Die Differenzen bzw. Abweichungen sind minimal, so dass man innerhalb der Bildhauerschule an der Akademie von einer ruhigen, langen Phase sprechen könnte, von den Kriegsjahren schließlich abgesehen. Die stärkeren Studienjahre 1894/95 und 1903/04 aufgrund des Anstieges privater Zeichenschulen sowie dem „*Einjährig-Freiwilligenrecht der Akademiestudenten*“, gaben

dem Kollegium zu denken.¹²⁴ Als Resultat wurden die Aufnahmeverfahren für alle – nicht nur im Fall der Bildhauer – verschärft.¹²⁵ Von den angehenden Bildhauern war neben der Anfertigung von „Tonmodellen nach der Antike auch solche nach der Natur zu verlangen“, einige Jahre später auch „Probearbeiten in Ton“.¹²⁶ Auch verdeutlicht der kleine Anstieg um 1902 möglicherweise die Errichtung einer zusätzlichen Schule bzw. einer zusätzlichen Lehrkraft, die Hellmer selbst leitete. Insgesamt betrachtet gingen fast alle Bildhauer vor und nach 1900 durch Hellmers Schule, sei es in Form der Grundlagenvermittlung oder durch die spätere Spezialisierung.

Fehlende Schülerlisten belegen leider nicht den anzunehmenden Anstieg der Schüler nach den Kriegsjahren. Die Lücke 1918-22, die die letzten Lehrjahre von Hellmer darstellen, ist nicht mehr nachvollziehbar. Durch Umstrukturierungen an der Akademie nach Ende der Monarchie kam es zu einigen wegweisenden Änderungen. In formaler Hinsicht wurde jeder einzelne Student ab sofort mittels „Studienbogen“, in dem die Immatrikulation vermerkt wurde, erfasst. Viel interessanter war jedoch, dass Frauen zum Studium zugelassen wurden. Um 1919/20 drängte sich aufgrund der Aufbruchsstimmung die Frage, wie und wozu unter diesen Umständen noch Kunst, und vor allem welche Kunst zu machen sein wird.¹²⁷

4. Hellmers Lehrmethodik

Hellmers lehrmethodische Schrift „Lehrjahre in der Plastik“ von 1900 (Abb. 16) soll einerseits theoretisch, andererseits nach der praktischen Orientierung untersucht werden.

4.1. Ausgangssituation

¹²⁴ Wagner 1967, S. 258f.

¹²⁵ Vgl. Wagner 1967, S. 259. Neben dieser Maßnahme war auch an eine Verkürzung der Studienzzeit gedacht worden, was abgelehnt wurde; zu den „neuen“ verschärften Aufnahmebedingungen – die Arbeit an lebenden Modellen – äußerte sich Ries positiv. – Vgl. Ries 1928, S. 24.

¹²⁶ Wagner 1967, S. 259.

¹²⁷ Aus einem Gespräch zum Thema mit Herrn Ferdinand Gutschl, dem Archivar der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Hellmers künstlerisches Schaffen war von einer Zeit geprägt, als der Beruf des Bildhauers von dem eines Modelleurs deutlich unterschieden wurde.

Das Berufsbild des Bildhauers entwickelte sich seit dem 18. Jahrhundert zu Hellmers Leidwesen zum reinen Plastiker im heutigen Sinn¹²⁸ bzw. zum Modelleur, dessen handwerkliche Arbeiten sich auf das Modellieren eines Modells vorwiegend in den weichen Materialien Ton, Gips oder Wachs beschränkten.¹²⁹ Vordergründig charakterisierte bildhauerische Tätigkeit, wie es Albert Bechtold¹³⁰ formulierte, „[...] eine Angelegenheit des Geistes.“¹³¹ Die primäre Aufgabe war es den Entwurf zu liefern. Mit dem noch auszuführenden Ton-, Gips-, oder Wachs-Modell wurden in der Folge spezialisierte Handwerker, beispielsweise Steinmetze betraut.¹³² In Hellmers Sinn sollte der Künstler wieder ein formvollendeter Bildhauer werden, der mit den Fähigkeiten eines Steinmetzes ausgestattet wäre und folglich auch mit den harten Materialien, wie Marmor vorbildlich umgehen könne.¹³³ Ein Bildhauer als Schöpfer von großartigen Plastiken sollte – so gesehen – Modelleur und Steinmetz in sich vereinen.

Die daraus resultierenden eher konventionellen Werke kritisierte Hellmer indirekt in seiner Schrift, die er um 1900 publizierte und als seinen Leitfaden betrachtete. „*Die Bildhauerei von heute lässt im großen, ganzen kalt.*“ war einer seiner kritischen Aussagen, die er mit Zeitgenossen teilte.¹³⁴

Dass Hellmer mit seinen Ansichten nicht alleine war, zeigen einige Schriften, die um die Jahrhundertwende ebenfalls zur Thematik rund um das Wiederaufleben des Handwerks entstanden sind: Adolf Hildebrands „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“¹³⁵, Adolf Loos „Die alte und die neue Richtung in der Baukunst“¹³⁶, Otto Wagners „Denkschrift über die Reorganisation der Kunstschulen und der

¹²⁸ Bei der Herstellung eines Modells wird heutzutage zwischen dem additiven, aufbauenden (=Plastik) und subtraktiven, abtragenden Verfahren (=Skulptur) unterschieden.

¹²⁹ Vgl. Poch-Kalous 1970, S. 225.

¹³⁰ **Albert Bechtold (1885-1965)** war österreichischer Bildhauer. Er ist dem Kubismus zuzuordnen.

¹³¹ Zit. n. Boeckl 2002, S. 172 [Bechtold A. „Mein Weg“, in: Adamer Bechtold (1885-1965). *Leben-Werk-Schriften* (Diss.), Salzburg 1985]

¹³² Der Bildhauer fertigte ein verkleinertes Modell im Maßstab 1:3 an und gab es an den erfahrenen Punkteur weiter, der es schließlich vergrößert ausführte – Riedl 2005, S. 36

¹³³ Vgl. Krause 1980, S. 90 Das Beispiel des Votivkirchenbaus verdeutlichte die Trennung zwischen Bildhauertätigkeit und Steinmetzarbeiten, was zu einigen Problemen führte.

¹³⁴ Hellmer 1900, S. 5.

¹³⁵ Vgl. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1893.

¹³⁶ Vgl. Adolf Loos, *Die alte und die neue Richtung in der Baukunst*, in: *Der Architekt*, Jg. 4, 1898, S. 31-32.

Kunstpflge vom Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste.“¹³⁷ Auch in Paris verfolgte Auguste Rodin und Aristide Maillol neue Denkanstöße in diesem Bereich. In Wien war Hellmer einer der Ersten, der sich mit der Bedeutung und Wichtigkeit von bildhauerischer handwerklicher Tätigkeit kritisch auseinandersetzte und dies auch zu Papier brachte. Nicht vergessen darf man in diesem Kontext Otto König, der seit 1868 als Professor an der Kunstgewerbeschule lehrte und der ebenfalls wieder verstärkt Praxisbezug in den Unterricht bringen wollte.¹³⁸

Großes Lob erhielt Hellmers Schrift durch positive Rezensionen im In- und Ausland. Publiziert wurden seine Thesen unter anderem in der Zeitschrift „Kunstchronik“, „Kunst und Kunsthandwerk“, „Der Architekt und „Deutsche Kunst und Dekoration“¹³⁹

4.2. Vorstellung der „Lehrjahre in der Plastik“

Hellmer aus Sicht seiner Schrift „Lehrjahre in der Plastik“ zu betrachten, ist fast selbstverständlicher, als ihn mit seinen Werken in Verbindung zu bringen, denn oft hieß es, dass Hellmer mehr durch seine geistigen, kulturtheoretischen Ansätze als durch sein eigenes Schaffen wirkte.¹⁴⁰ Zum Zeitpunkt der Veröffentlichung befand sich Hellmer – künstlerisch gesehen – in einer Umbruchphase. Einerseits arbeitete er naturalistisch, andererseits weisen Werke, wie die zu einem späteren Zeitpunkt am Goethedenkmal entstandenen Reliefs (Abb. 42-44) und die Herme einer Lampenträgerin (Abb. 45) in eine neue Richtung.¹⁴¹

Verfasst in „kurzen Sätzen und Absätzen“, fast schon „*klingend wie Meißelschläge auf Stein*“, wirkt sein theoretisches Werk – stilistisch betrachtet – doch eher speziell.¹⁴²

Dieser Vergleich mag stimmen, denn Hellmers knappe Worte bringen seine Argumente schnell auf den Punkt. Hellmer stellte sich selbst zunächst die Frage, warum die Bildhauerei nicht auch jenen grandiosen Stellenwert eingenommen hatte, wie es

¹³⁷ Otto Wagner, Denkschrift über die Reorganisation der Kunstschulen und der Kunstpflege vom Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste, Wien 1904 (Archiv Akademie der bildenden Künste Zahl 335-1905)

¹³⁸ Vgl. Reiter 2002a, S. 517.

¹³⁹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 32.

¹⁴⁰ Vgl. Dolinschek 1989, S. 134.

¹⁴¹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 33.

¹⁴² E.R. 1908, S. 152.

beispielsweise die Malerei oder die Architektur zu jener Zeit vormachte. Gründe sah er in unterschiedlicher Richtung:

„Es fehlt das «PLASTISCHE EMPFINDEN».[...]Das plastische Empfinden wurzelt im «MATERIAL»; aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren.“ [Herv. im Original]

Die anderen Kunstgattungen im Vergleich trafen ihre Materialauswahl für ihre Kompositionen adäquat und vorbildlich. Hellmer betonte, die Bildungsfähigkeit im Prozess des Bildhauerns stets mitzubedenken. Er unterschied dabei auch die Arbeit in Marmor, Gestein und Metall, die völlig unterschiedlich zu behandeln seien. Einige Fehler passierten bereits in der grundlegenden Vorgehensweise, der Übersetzung des Modells ins Endprodukt. Zum einen werden manchmal untalentierte Handwerker mit der Ausführung betraut, zum anderen sei bereits das „Übersetzenwollen“ falsch. Selbst wenn der Künstler von Anfang bis Ende der Übertragung selbst beteiligt wäre, läge die Fehlerquelle für ein ausdruckschwaches Endprodukt im „Übersetzen“. Nach Hellmers Ansicht wäre das Resultat immer *„eine interesselose, schwache Copie“* des Modells.¹⁴³

Nach den einführenden Thesen gestaltet sich der nachfolgende Teil überwiegend praktisch-orientiert. Zentrale Aussage seiner Schrift ist ein Vorschlag zur Umstrukturierung der Bildhauerschule:

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

Der junge Bildhauer soll von Anfang an *„meisseln, für Bronze bosseln, in Metall giessen, ciselieren, schnitzen. Vormittags Modellieren, nachmittags Meisseln!“* Einige Jahre später soll das Lernen der Bronzetechnik dazukommen, sowie alte Techniken in die Praxis umgesetzt werden.

¹⁴³ Diese Seite bezieht sich auf Hellmer 1900, S. 9-12.

Auch wenn Hellmers Schrift knappe 19 Seiten umfasst, vergaß er nicht auf sinnvolle und überdachte Lösungsansätze hinzuweisen, um seine Theorie auch in der Praxis umzusetzen.¹⁴⁴ Das benötigte Material könne günstig aus Steinbrüchen geholt werden, auch Abfallprodukte wären gut verwertbar. Außerdem wäre die Einrichtung diverser Lehrstätten notwendig, wie größeren Modelliersälen, Marmorateliers, einer Versuchsbronzegießerei, einer Ziselierabteilung und einem chemischen Labor.

Auswirkungen hätte dieses skizzierte Idealbild nach Hellmers Auffassung in verschiedenen Bereichen: Zunächst äußere sich das im Lehrbetrieb an der Akademie selbst. Bei den Schülern würde sich die Spreu von Weizen trennen, da der Unterricht körperlich und geistig einiges mehr abverlangte als bisher. Jene mit unzureichender Begabung beendeten ihre bildhauerische Ausbildung oder konnten später vielleicht doch die Laufbahn des Gehilfen bzw. eines Assistenten anstreben. Darüber hinaus würden auch außerhalb des Lehrgebäudes einige neue Tendenzen sichtbar werden. Das Angebot an Massenware ginge beispielsweise zurück und der Künstler bekäme jenen Stellenwert, den er verdiene.¹⁴⁵ Letztlich würde eine „zeitgerechte Kunst“ entstehen.¹⁴⁶

Hellmer offenbarte keinen neuen Standpunkt, reaktivierte dennoch durch seine Initiative eine gut durchdachte Bildhauerpraxis:

„Es ist ganz etwas anderes, wenn der Bildhauer selbst den Meißel führt. Oft bringt ihm ein glücklicher Schlag in den Stein auf eine neue wertvolle Nuance, die Arbeit wird viel natürlicher und belebter, und nicht zuletzt erspart er auch Geld bei den Herstellungskosten, denn die Entlohnung der Hilfskräfte hat oft einen Grossteil des Honorars verschlungen.“¹⁴⁷

¹⁴⁴ Seine Schrift betitelte er als „Teil1“, was natürlich vermuten lässt, dass er eine Fortsetzung geplant hatte, zu der es nicht gekommen war.

¹⁴⁵ Vgl. Hellmer 1900, S. 13f.

¹⁴⁶ Hellmer 1900, S. 19.

¹⁴⁷ Notiz aus den persönlichen Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

Vergleichende Analyse mit Adolf Hildebrands Schrift

Für Hellmer wurde Adolf von Hildebrand (1847-1921) hinsichtlich seiner „Lehrjahre in der Plastik“ bestimmend. Hildebrand war der bedeutendste Bildhauer in Deutschland zu jener Zeit und in der Literatur war von dem generellen Einfluss seines Klassizismus die Rede, den er nicht nur auf die österreichische, sondern auch auf die gesamteuropäische Plastik ausübte.¹⁴⁸ Hildebrand selbst war in den Ausstellungen der Sezession nur ein einziges Mal vertreten. Das hatte einerseits mit seiner starken Italien-Orientierung zu tun, während die übrigen Künstler bereits Frankreich als Kunstmekka verehrten, andererseits dürfte er selbst wenig Interesse gehabt haben in einer Paris-orientierten Stadt, wie Wien es war, zu exponieren.¹⁴⁹

Hildebrand verfasste etwa sieben Jahre früher als Hellmer, im Jahr 1893, seine Schrift „Das Problem der Form in der bildenden Kunst.“ Seine Thesen wurden in der Literatur bereits oft diskutiert und erlebten seither ein ähnliches Schicksal wie „Die Lehrjahre in der Praxis“ – es ließ die praktischen Werke der Bildhauer zu oft in den Hintergrund verschwinden.¹⁵⁰

Im Folgenden können Hildebrands Kapitel über die „Reliefauffassung“ und sein siebentes und letztes Kapitel „Bildhauerei in Stein“ mit Hellmers Gedanken verglichen werden. Die Texte dieser beiden Kapitel beziehen sich überwiegend auf die Praxis der Bildhauerei. Der restliche, größere Teil von Hildebrands Schrift, die Kapitel eins bis vier und sechs¹⁵¹ beruhen größtenteils auf abstrakten Wahrnehmungstheorien, die uns hier nicht weiter beschäftigen.

Zunächst erlangte die Theorie seiner „Reliefauffassung“ eine realistische Umsetzung in Hellmers plastischen Werken. Scheiblin, die sich mit Hellmers Sepulkralplastiken eingehender beschäftigte, stellte fest, dass die Betrachtung der hellmerschen

¹⁴⁸ Bzgl. einer Positionierung Hildebrands in die gesamteuropäische Plastik siehe den Anhang in: Braunfels-Esche 1993, ab S. 607.

¹⁴⁹ Vgl. Dolinschek 1989, S. 115. [Anm. 508]

¹⁵⁰ Vgl. Hass 1984, S. 9; folgende Werke beinhalten „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ als zentrales Thema: Sigrid Braunfels-Esche, in: Katalog „Reliefs – Formprobleme zwischen Malerei und Skulptur im 20. Jahrhundert, Hg. Ernst-Gerhard Güse, Münster 1980, S. 23-34; „Adolf von Hildebrand und die Architektur“ (unveröffentlichte Diss.) 1930.

¹⁵¹ Hildebrands Schrift besteht darüber hinaus aus den Kapiteln „Gesichtsvorstellungen und Bewegungsvorstellung“, „Form und Wirkung“, „Die Raumvorstellung und ihr Ausdruck in der Erscheinung“, „Flächen- und Tiefenvorstellung“ und „Die Form als Funktionsausdruck“.

Denkmäler, das Grabmal für Nicolaus Dumba¹⁵² (Abb. 17) und das Hugo-Wolf-Denkmal (Abb.), geradezu an das betont reliefartige Arbeiten Hildebrands denken lässt. Pötzl-Malikova betonte ihrerseits, dass eine neue Tendenz in Richtung einer „*Relieftigkeit der Gesamtkomposition*“ ginge. Das heißt, dass das Denkmal als „*Vorderansicht konzipiert und [...] von der Rückseite keinen befriedigenden Anblick [...]*“¹⁵³ ergebe.

Essentiell für Hildebrand ist es zu unterscheiden, ob Material und Vorstellungsweise des Künstlers eine Einheit bilden. Mit diesen einleitenden Gedanken beginnt er das Kapitel über die Steinbildhauerei. Wenn es analog verläuft, „*der Künstler seinem Vorstellungsbedürfnis gemäss in seiner Darstellung fortschreiten kann, [...], so wirkt der Darstellungsprozess an sich heilsam und fördernd auf die einheitliche Vorstellung[...]*“¹⁵⁴

In weiterer Folge beschreibt er genauer den Prozess des freien Heraushauens, welches derartige Vorgänge ermöglichen könne.

Für Hildebrand stand zweifelsfrei fest, dass

„*der Bildhauer dabei von einer Bildvorstellung ausgehen muss und deren Formvorstellungen in wirkliche Bewegungsvorstellung umsetzt. [...] Beim Modellieren hingegen werden in erster Linie die Bewegungsvorstellungen einmal zur Darstellung gebracht, dann erst zeigt sich wie sie wirken als Gesamteindruck.*“¹⁵⁵

Beim Modellieren und nachfolgendem Übersetzen ins eigentliche Material treten unterbrechende Prozesse zwischen Material und Künstler ein, die sich nach Hellmer nachteilig auswirkten.¹⁵⁶

In Hellmers Hugo-Wolf-Denkmal (Abb. 18) wäre das freie Heraushauen einer steinimmanenten Figur deutlich spürbar.¹⁵⁷

¹⁵² Siehe auch das Kapitel „Hellmer – Ries“, S. 60.

¹⁵³ Pötzl-Malikova 1976, S. 24.

¹⁵⁴ Hildebrand 1893, S. 117f.

¹⁵⁵ Hildebrand 1893, S. 129.

¹⁵⁶ Hellmer 1900, S. 15.

„Die Härte des Steins betonend, wurden die Gesichtszüge Hugo Wolfs realistisch herausgearbeitet. Tiefe Falten, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln reichen oder die Augenpartie kennzeichnen, zeigen dies deutlich. In der Haarbehandlung des Kopfes und der Augenbrauen scheint bewußt auf das Steinmaterial hingewiesen, da die Struktur der Haare durch die deutlich sichtbare Meisselführung gebildet wird.“¹⁵⁸

Ohne Vorbildwirkung eines großen Bildhauers wären diese Denkanstöße nicht denkbar:

Der Künstler, der neben den Griechen wohl am rücksichtslosesten und konsequentesten seine künstlerische Vorstellungsart mit seinem Darstellungsprozess in direkter Beziehung entwickelt, ist Michel Angelo. Vorstellen und Darstellen wird bei ihm so zu sagen ein und dasselbe.¹⁵⁹ [...] die neue Körperwelt, die Michelangelo geschaffen, die Fülle der Bewegungen, die er aufdeckt und aufweist ist einzig und allein durch den Entstehungsprozess im Material erklärt.¹⁶⁰

Hildebrand verwies explizit auf Michelangelo, der im direktem Aushauen des Steins die einzig wahre künstlerische Leistung sah und in diesem Zusammenhang vom steinimmanenten Bild ausging, das langsam durch das freie Bearbeiten mit dem Meißel zum Vorschein tritt.¹⁶¹

Hellmers ähnliche Antwort lautete:

„Der kaum zu bearbeitende Granit der Ägypter ist die Grundursache jener grandiosen Geschlossenheit und Einfachheit ihrer monumentalen Göttergestalten. Der leichter zu meisselnde pentelische Marmor der Griechen erlaubt ihren Bildungen weit größere Freiheit und die Bronze

¹⁵⁷ Scheiblin 1988, S. 93f. In Hildebrands Werk ist das „freie aus dem Stein Heraushauen“ an seinen Portätplastiken sichtbar – Braunfels-Esche 1993, Kapitel IV.

¹⁵⁸ Scheiblin 1988, S. 78; eine ausführliche Beschreibung des Hugo-Wolf-Grabmals befindet sich auf S. 75-88.

¹⁵⁹ Hildebrand 1893, S. 132.

¹⁶⁰ Zit. n. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 42. [A.v.Hildebrand: Gesammelte Schriften zur Kunst, bearb. v. Henning Bock, Opladen/Köln 1969, S. 412.]

¹⁶¹ Hildebrand 1893, S. 124.

*nahezu Beweglichkeit. Immer – an jeder großen Kunstepoche kann man es verfolgen – ist das Material, die Beherrschung des Materials das Massgebende für die Composition.*¹⁶²

Hildebrand galt als Hellmers einziges Vorbild – sowohl stilistisch in Form der Übernahme seines Klassizismus in sein Œuvre, als auch hinsichtlich seines theoretischen Leitfadens einer funktionierenden Bildhauer-Praxis.¹⁶³ Beide bezogen sich auf die großen Vorbilder der Vergangenheit.¹⁶⁴ Sowohl Hellmer als auch Hildebrand sahen in der reinen Technik des Modellierens einen Nachteil – ausgereifte Vorstellungen des Künstlers wären schwerer zu verwirklichen, als im unmittelbaren Heraushauen, wo jedes Detail vorab bewusst berücksichtigt sein müsste.¹⁶⁵

Gottfried Semper, bedeutender Kunsttheoretiker des 19. Jahrhunderts, widmete sein ganzes Leben lang der Kontroverse zwischen werkstoff-orientiertem Arbeiten und deren Gegensatz, der Bevorzugung der Form des Werks.¹⁶⁶ Einerseits trat er für das Material ein, in dem er es als die essentielle Grundlage oder Orientierungspunkt für die Formvorstellung eines Artefakts erhob, andererseits verkündete er zu einem späteren Zeitpunkt, dass der Werkstoff nur der Idee helfen solle und keineswegs eine annähernd gleichberechtigte Rolle einnehme. Am Beispiel Sempers ist zu erkennen, dass in dieser Angelegenheit eine Dialektik herrschte, die ganz typisch für das 19. Jahrhundert war.¹⁶⁷ In weiterer Folge wurde der Begriff „Materialgerechtigkeit“ üblich, den Hellmer für seine Thesen verwendete.

¹⁶² Hellmer 1900, S. 6 und 7.; Dieser Vergleich ist wiederholt zitiert worden, u.a. in: Aggermann-Bellenberg 1997, S. 42.

¹⁶³ Pötzl-Malikova 1976, S. 32,

¹⁶⁴ Vgl. Hildebrand 1893, S. 132 Vgl. Hellmer 1900, S. 10.

¹⁶⁵ Vgl. Hildebrand 1893, S. 129. Vgl. Hellmer 1900, S. 8-9.

¹⁶⁶ **Gottfried Semper (1803-1979)** war deutscher Architekt und Kunsttheoretiker. Er verbrachte einige Jahre in Wien, in denen er u.a. für die Gestaltung der Hofmuseen und die neue Burg verantwortlich war. In vielen seiner Schriften nahm er Bezug auf die „Berücksichtigung der Materialien“ in der Kunst: Polychromie-Traktat von 1834, Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852, sowie beispielsweise in: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Bd. 1, Frankfurt/Main 1860, Prolegomena S. XV.

¹⁶⁷ Vgl. Raff 2008, S. 42.

4.2.2. Umsetzung in die Realität

„Mögen diese Gedanken auf fruchtbaren Boden fallen und ein Mann kommen, der die Kraft und den Muth hat, sie zu verwirklichen. Es wäre DER SAATENWURF EINES RIESEN!“¹⁶⁸ [Herv. im Original]

Hellmer wusste im Moment des Verfassens seiner Schrift, dass er seine Thesen nicht unmittelbar und vor allem nicht im großen Stil verwirklichen konnte. In diesem Sinne wünschte er sich einen würdigen Nachfolger.

Jahre später waren Hellmers Forderungen großteils immer noch unrealisiert. Die Einrichtung von Marmorateliers, Versuchsbronzegießereien, Ziselierabteilungen und chemische Laboratorien blieben Wunschvorstellungen. Dennoch passierte einiges im Kleinen. Modelliersäle in größerem Ausmaß kamen dazu, Werkzeuge wurden genehmigt.¹⁶⁹

Hellmers Atelier im Prater (Abb. 18 u. 19) entsprach im Großen und Ganzen seinen Anforderungen. Es war ein richtiges Steinatelier, das verglichen mit seiner ersten Werkstätte, einem ehemaligen Milchladen in der Lainzerstraße, in dem er selbständig bis zu seiner Berufung an die Akademie arbeitete, einiges mehr leistete.¹⁷⁰ Genügend Platz für seine monumentalen Plastiken bot es jedenfalls. Er vermittelte den Schülern das direkte Arbeiten des Bildhauers am Material, vor allem am Stein. Das Ergebnis, das durch diese Methode zum Vorschein kam, waren lebendige und ausdrucksstarke Plastiken.

Diese Lehrmethode unterschied ihn scheinbar von anderen Kollegen. Sein Konkurrent Viktor Tilgner beispielsweise modellierte lieber in Ton als in hartem Stein zu arbeiten.¹⁷¹

¹⁶⁸ Hellmer 1900, S. 18.

¹⁶⁹ Wagner 1967, S. 258.

¹⁷⁰ Vgl. Hellmer 1980, S. 12.; in den persönlichen Aufzeichnungen (niederösterreichischer Nachlass) beschrieb er in einem humorvollen kurzen Bericht über den verheerenden Platzmangel in diesem Lainzer-Atelier. Seine monumentale Gruppe „Diana und Endymion“ musste er zum Ärger seines Vermieters vor dem Abtransport zerstückeln, um sie aus dem Haus zu bekommen.

¹⁷¹ *Hatte Tilgner [...] eine Persönlichkeit, beispielsweise vom Hof, zu einer Porträtsitzung, modellierte er in Glacé-Handschuhen.* – Riedl 2005, S. 36.

Dennoch unterschied sich Hellmers Arbeitsmethode nicht sehr von anderen Bildhauern seiner Zeit.

In diesem Zusammenhang vermittelte die Beschreibung von Teresa Feodorowna Ries infolge ihres Atelierbesuchs bei Hellmer um 1900 einen realistischen Eindruck seiner Arbeitssituation:

„Hellmer arbeitete damals am Goethedenkmal, das nahezu vollendet war. Mir fiel dabei auf, dass das Denkmal in Metergröße vollständig ausgeführt war und auf mechanischem Wege durch den Punktierer vergrößert wurde, eine Art, die mir ganz unbekannt war und mich sehr befremdete.“¹⁷²

Mittels Punktiermaschine – eine Methode, die bis heute angewandt wird, um Kopien herzustellen – werden die äußeren Punkte eines dreidimensionalen Modells sozusagen berechnet und auf den Stein projiziert. Die (verkleinerten) Maße werden in Originalgröße übertragen und danach bearbeitet. Die Feinarbeit folgt im Anschluss.¹⁷³ Gegenüber dem Quadratnetz¹⁷⁴, welches die Ägypter für ihre blockhaften Standbilder verwendeten und den Griechen, die vorbildhaft im freien Aushauen waren, hatte es natürlich den entscheidenden Vorteil im Kopierverfahren wesentlich genauer zu sein. Das Punktieren wurde zu einem Symbol des Fortschritts – ausgehend von der Epoche der Spätrenaissance und des Klassizismus – zu einer Zeit, in der die Ausführung des Modells zur eigentlichen Leistung des Bildhauers wurde.¹⁷⁵

Die Unterscheidung zwischen dem Bildhauer, als Schöpfer einer Idee, dem Modelleur, der mit weichen Materialien arbeitete und dem Steinmetz, der den Stein bearbeitet, verursachte Probleme und veranlasste Hellmer zu seiner kritischen Schrift. Die Problematik lag darin, dass Werke durch diesen scheinbaren „Fließbandprozess“ an Reiz verloren hatten und den Vergleich zu den früheren Meistern nicht standhalten konnten.

¹⁷² Ries 1928, S. 16.

¹⁷³ Dürre 2007, S. 328.

¹⁷⁴ *Das Quadratnetz ist ein grafisches Hilfsmittel zur Übertragung einer Entwurfszeichnung auf einen zu bearbeitenden Block aus festem Werkstoff. Dabei werden in gleichmäßigen Abständen waagrechte und senkrechte Striche als Raster über die Vorlage (...) gezeichnet und ein weiteres Quadrat in gewünschter Proportion auf den Block. Nun wird der Entwurf Quadrat für Quadrat übertragen, verschwindet auf dem Block aber bei fortschreitendem Aushauen.* – Dürre 2007, S. 331.

¹⁷⁵ Vgl. Dürre 2007, S. 329.

5. Die Hellmer-Schule

Die einleitende Beschreibung des Begriffs „Hellmer-Schule“ ist eine notwendige Voraussetzung zu der Erklärung des Phänomens Edmund Hellmer. Antworten auf die Fragen, welche Aufgaben dieser Schule zugeschrieben wurden und in welchem Ausmaß sie in der Öffentlichkeit präsent war, bilden die anschließenden Punkte.

Hellmer als Bindeglied von der Tradition in Richtung der Moderne – genauer gesagt – vom Historismus zum Secessionsstil wird in einem eigenen Punkt thematisiert, in dem auch ein möglicher Anknüpfungspunkt in seinem Oeuvre, der Kastaliabrunnen (1904) in einer kunsthistorisch-analytischen Methode beschrieben wird.

Sowohl die Darstellung der engen Zusammenarbeit, insbesondere dem Verhältnis zwischen Hellmer und seinen Schülern, als auch die daraus resultierenden Entwicklungen stehen im Mittelpunkt. Zum einen wird der Frage nachgegangen, inwiefern Hellmers angepriesene Materialgerechtigkeit in den Schülerarbeiten mit einfließen. Zum anderen ist ein weiteres Kriterium stilistisch festzulegen: Waren seine Schüler Neuem gegenüber offen oder sind sie der Tradition treu geblieben? Die Auswahl der vier prominenten Beispiele erfolgte aus 63 ermittelten Schülern aus dem Kreis seiner Spezialklasse, da hier eine intensivere Zusammenarbeit zwischen Lehrer und Schüler anzunehmen ist.

5.1. Definition „Hellmer-Schule“

In den wenigen Literaturangaben, die der „Hellmer-Schule“ in der österreichischen Kunstlandschaft gewidmet sind, ist die Rede von seiner Spezialschule, die Hellmer ab 1901 in privater Form gründete, ihr aber sehr bald – 1902 – mit der Übernahme der Zumbusch-Spezialklasse einen wirklich offiziellen Rahmen gab. Diese existierte bis 1922 – nach den letzten beiden Ehrenjahren Hellmers. Hellmer übernahm vorerst einen Anteil der Kosten, um diese Ausbildungsstätte zu installieren. Wir sprechen somit von einem Zeitraum von etwa 22 Jahren, in dem sehr viele Schüler durch diese Schulung gingen.

Eine einzige zeitgenössische Fotografie, die wahrscheinlich Ende der achtziger Jahre entstanden ist, blieb dem Kupferstichkabinett der Wiener Akademie erhalten (Abb. 21). Diese Aufnahme zeigt Hellmer im Zentrum, umgeben neunzehn seiner Schüler, die zum damaligen Zeitpunkt der Allgemeinen Schule zuzuordnen waren: Janos Fadrusz, Franz Haag, Georg Perzl, Karl Korschan, Georg Leisek, Eduard Staniek, Brenner, V. Laxa, Alexander Jaray.¹⁷⁶ Diese namentlich erwähnte Gruppe umfasst die Bildhauergeneration, die um 1860/1870 geboren wurde.

Aus der Spezialschule sind vor allem jene sieben relativ gleichaltrigen Bildhauer zu erwähnen, die sowohl in einem Freundschafts- als auch Konkurrenzverhältnis zueinander standen: Michael Drobil, Anton Hanak, Alfred Hofmann, Karl Stemolak, Hugo Kühnelt, Josef Müllner und Heinrich Zita.¹⁷⁷

5.1.1. Auftragslage

„Im Technischen schritten sie teilweise über ihren Lehrer [Hellmer; Anm. der Autorin] hinaus, der die Fülle der Aufträge meist nicht ohne Heranziehung handwerklicher Hilfskräfte bewältigen konnte. Glückliche Zeit, da eine so große Anzahl von Bildhauern so viel zu tun hatte.“¹⁷⁸

Hellmer ließ im Laufe der Jahre Schüler an seinen monumentalen Plastiken in seinem Atelier mitwirken, um mit der Größe und Menge der Aufträge einigermaßen zurecht zu kommen. Neben seinen beiden genannten Assistenten Leopold Schrödl und August Bianchi waren es insbesondere Richard Kauffungen, Franz Seifert und Hans Müller, die im heutigen Sinn als „angestellt“ zu betrachten waren.¹⁷⁹ Daraus resultierte klarerweise eine stilistische Abhängigkeit, wie am Beispiel „Seifert“ und seinen Werken erkennbar scheint.¹⁸⁰ Im Grunde sind wohl alle seine Schüler als Hilfskräfte zu bezeichnen, die in

¹⁷⁶ Die Angaben stammen von einer anonymen Person und sind ohne Gewähr auf Richtigkeit.

¹⁷⁷ Zit. n. Schörner S. 22-26. [Karl Rohm] Diese aufgelisteten Schüler sind zwischen 1875 und 1882 geboren. Einige von ihnen gingen auch gemeinsam nach Rom – Kapitel über das Preissystem und Reisesstipendien „Die Hellmer-Schule“ ab S. 89.

¹⁷⁸ Zit. n. Schörner 1987, S. 22. [Karl Rohm „Wiener Bildhauerschule“ (1948)]

¹⁷⁹ Vgl. Poch-Kalous 1970, S. 223.

¹⁸⁰ Pötzl-Malikova 1976, S. 65f.

Franz Seifert (1866-1951) wurde v.a. durch sein Strauß-Lanner Denkmal bekannt, das er gemeinsam mit dem Architekten Oerley entwarf. Zu diesem Zeitpunkt entstand das Denkmal zweier Musiker mit dem typischen Aufbau einer Kulissenwand. Pötzl-Malikova verglich beispielsweise Hellmers bronzene Vase

irgendeiner Form bei der Bewältigung seiner Arbeit mithalfen.¹⁸¹ Auch seine Schülerin Ries beschrieb diesen Umstand – zu viele Aufträge für eine Arbeitskraft – ausführlicher. In diesem Kontext erwähnte sie einzelne Aufträge für Büsten, die von bekannten Persönlichkeiten bei Hellmer in Auftrag gegeben, jedoch von ihr ausgeführt wurden, um anschließend von ihrem Lehrer streng begutachtet zu werden. Vom Ergebnis war Hellmer sehr begeistert, verlangte aber bezüglich der Autorschaft mehr Diskretion, denn die Anweisung zur Anfertigung ging schließlich an ihn selbst.¹⁸² Zu diesem Thema sind leider nur diese wenigen Anhaltspunkte überliefert. Welcher Schüler an welchem hellmerschen Werk möglicherweise mitwirkte, könnte nur noch über die Akademiezeit der einzelnen Schülern ermittelt werden.¹⁸³

Hellmers Schüler widmeten sich der Vielzahl an Aufträgen, die unmittelbar mit dem Bau der Wiener Ringstraße, der sich über drei Jahrzehnte hinzog, in Zusammenhang standen. Aufgrund der Ausschreibungen für Wettbewerbe zur Vergabe von Projekten waren die Schüler nicht nur Teil einer Gemeinschaft, sondern auch starke Konkurrenten untereinander. Einige Beispiele aus den arbeitsreichen Jahren im Zuge der plastischen Gestaltung der Wiener Ringstraße führten diese Tatsache vor Augen:

Die Ausschreibung des Elisabeth-Denkmal im Jahr 1903 (Abb. 22) zählte die Entwürfe von Hans Bitterlich, Hans Müller, Franz Metzner, Alexander Jaray, und Georg Winkler auf – außer Metzner hatten alle ihren Ursprung aus der Allgemeinen Schule Hellmers.¹⁸⁴

Letztlich bekam Bitterlich den Auftrag für dieses Projekt zugesprochen. Ähnliches demonstrierte das Beispiel um die Vergabe des Lessing-Denkmal von 1913 (Abb. 23), bei dem Anton Hanak, Josef Heu, Josef Müllner, Karl Stemolak und Theodor Stundl unter den sieben Bewerbern als ehemalige Hellmer-Spezialschüler vertreten waren.¹⁸⁵

In Rahmen des Ringstraßenprojektes ist die Planung der plastischen Ausgestaltung des Wiener Parlaments zu erwähnen. In diesem Kontext spielte der Neoklassizismus, dessen Ursprung auf die Antike und Adolf von Hildebrand zurückzuführen war, zur Repräsentation eines solchen Gebäudes eine wichtige Rolle. Fast alle Beteiligten hielten

„Der Liebesgarten“ (Abb. 41) mit Seiferts Reliefs, die eben diese Kulissenwand bildeten. – Pötzl-Malikova, 1976, S. 65f.

¹⁸¹ Zit. n. Schörner (Hg.) 1987, S. 22. [Karl Rohm „Wiener Bildhauerschule“] (1948)]

¹⁸² Siehe das Kapitel „Hellmer – Ries“, ab S. 60.

¹⁸³ Die Namen und der Zeitraum, in dem sie studierten, ist der Schülerliste im Anhang zu entnehmen.

¹⁸⁴ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 73.

¹⁸⁵ Vgl. Ebenda, S. 90. Metzner wurde schließlich beauftragt, zur Ausführung kam es jedoch erst 1930 durch S. Charoux.

sich an diese Vorgabe. Hellmer schuf das Hauptgiebelrelief „Kaiser Franz Joseph verleiht den Kronländern die Verfassung“ (Abb. 24 u. 25), während beispielsweise seine Schüler Canciani und Heu ein Relief für das Abgeordnetenhaus gestalteten.¹⁸⁶

Allgemein lässt sich feststellen, dass die jüngere Generation, das heißt jene Bildhauer aus Hellmers Spezialschule, kaum mehr an der Ringstraße vertreten waren, sondern aus anderen Aufträgen schöpften, die beispielsweise durch „Erweiterung des Plastikbegriffs“ entstanden waren. Allerdings hat der akademisch-naturalistische Stil der Ringstraßenzeit nicht einfach mit dem Ende der Monarchie aufgehört, sondern setzte sich in der Zeit der Ersten Republik fort.¹⁸⁷

Resümierend ist festzuhalten, dass weder Hanak noch Meštrović aus der Hellmerschule, die aus heutiger Sicht als die Wegbereiter der Moderne gelten, an der Ringstraße entscheidende Aufgaben für sich gewinnen konnten. Weitaus weniger problematisch war es hingegen für jene Schüler, die nach den Vorstellungen der Architekten arbeiteten und ihre eigenen Ideen in den Hintergrund stellten. Josef Heu war eher der Sphäre des Handwerkers als der des Genies zuzuordnen und ist hier an erster Stelle zu nennen. Anhänger der Secession konnten dank ihrer Hingabe zu dekorativen Gestaltungselementen auch noch Aufträge für die „Prachtstraße“ erhalten.¹⁸⁸

5.1.2. Stilistisches Fazit der Hellmerschule

Auf andere Weise – nicht nur mittels der eben angesprochenen Anpasstheit an die Vorstellung des Architekten – konnten jene Künstler weiter existieren, die „*der sog. Monumentalkunst*“ näherkamen und in ihren Werken eine *moderne Repräsentationskunst schufen*.¹⁸⁹ Josef Müllner zählte dazu und wird etwas später

¹⁸⁶ Vgl. Pötzl-Malíkova 1976, S. 121. Canciani und Heu sind hier nur beispielgebend erwähnt – Vgl. Krause 1980, Die Plastik des Parlaments, S. 111-123.

¹⁸⁷ Vorlesung von Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 10.12.2007.

¹⁸⁸ Vgl. Pötzl-Malíkova 1976, S. 126.

¹⁸⁹ Pötzl-Malíkova 1976, S. 126.

thematisiert. Außerdem „verloren sich [die Übrigen; Anm. der Autorin] in Originalitätssucht.“¹⁹⁰ Die Ausnahmen bildeten Ivan Meštrović und Anton Hanak.

Im Jahr 1908, einige Jahre nach der Gründung des Praterateliers, konnte ein erstes Resümee gezogen werden:

*„Alle Arbeiten der Hellmer-Schule haben bei völlig ungehinderter Entfaltung der einzelnen, differentesten Individualitäten ein Gleiches, Gemeinsames an sich. Was ist dies Gemeinsame? Wie fliegt ihnen dieses an? Ich will versuchen darauf zu antworten: sie haben alle keinen Stil, d. h. keinen fremden, erborgten, keinen ersonnenen, keinen unberechtigten Stil. Den Stil — und dies ist die letzte Wahrheit, eine „kleine, ungebärdige, schreiende Wahrheit“, die der Künstler und Erzieher Hellmer predigt, — darf und muss das Material allein dem Bildhauer aufzwingen.“*¹⁹¹

Obwohl die Schüler in ihren Anfängen stilistisch natürlich im Einflussbereich ihres Lehrers blieben, so bildete jeder für sich nach und nach einen eigenen Stil, der nicht zwangsläufig auf den Grundlagen von Hellmers Arbeiten basierte, sondern viel eher auf seinen Prinzipien der Materialgerechtigkeit. Gegenseitige Anregungen unter den Schülern im Rahmen der Ateliersarbeit sollten als selbstverständliche Tatsache betrachtet werden.¹⁹²

„Alle die jungen Bildhauer, die in Kraft und Stil arbeiten [...] sind von Metzner beeinflusst“ betonte Hevesi und kritisierte mit dieser Aussage gleichzeitig jene Schüler, die aus der Hellmer-Schule kamen.¹⁹³ Häufiger verdeutlichen Hevesis Aussagen, dass er zu manchen Zeiten kein großer Freund von Hellmer war, dafür ein Anhänger von Franz Metzner¹⁹⁴, der als Antipode Hellmers zu betrachten war¹⁹⁵.

¹⁹⁰ Vgl. Dolinschek 1989, S. 138.

¹⁹¹ E.R. 1908, S.156.

¹⁹² Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 43.

¹⁹³ Hevesi 1909, S. 320. (Anm. 34)

¹⁹⁴ **Franz Metzner (1870-1919)** war ein Bildhauer aus Böhmen und Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Wien von 1903-06. Zu seinen wenigen Werke für Wien zählen die Atlanten für das Zacherlhaus. – Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 144.

5.1.3. Mitgliedschaft in den Künstlervereinigungen als Schlüsselfaktor

Eine Mitgliedschaft in einer Vereinigung war ein essentieller Faktor im Leben eines angehenden, akademischen Bildhauers. Soweit dies nachvollziehbar ist, waren beinahe alle Hellmer-Schüler einer solchen „Künstler-Plattform“ zugehörig.¹⁹⁶ Die Älteren gehörten fast ausnahmslos der Genossenschaft an, dem Künstlerhaus. Darin war auch die Akademie insofern eingebunden, als der jeweilige Rektor auch einer der Vizepräsidenten des Künstlerhauses war. Die Jüngeren folgten den Älteren ins Künstlerhaus, entschieden sich ab der Gründung der Secession, die mitunter vieles in Frage stellte, vermehrt dieser beizutreten. Insofern handelte es sich oftmals um die gleichen Akteure in unterschiedlichen „Häusern“.

In Bezug auf die Vergabe von Preisen, das im späteren Kapitel „Das Preissystem an der Akademie der bildenden Künste in Wien“ umfassender behandelt wird, spielte das Künstlerhaus jedenfalls eine wichtige Rolle.

Dem Club der Plastiker der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens bzw. der Bildhauer-Vereinigung, die 1889 gegründet wurde, trat der überwiegende Teil seiner Klasse bei. Es war ein Verein innerhalb der Genossenschaft, eine Tochterorganisation, die sich im Wesentlichen innovativer präsentierte als die Genossenschaft selbst.¹⁹⁷ Wie der Name schon vor Augen führt, kümmerte sich der Club primär um Anliegen der Bildhauerei.¹⁹⁸ Die Akademie der bildenden Künste trat neben Nicolaus Dumba und einigen anderen einflussreichen Persönlichkeiten als Stifter auf.¹⁹⁹ In diesem Rahmen wurde auch zum ersten Mal Plastik und Malerei getrennt dargestellt, wobei dies vor allem die Kleinplastiken betraf, da die Monumentalplastiken weiterhin bei den Jahresausstellungen der Genossenschaft gezeigt wurden.²⁰⁰

¹⁹⁵ Pötzl-Malikova 1976, S. 92.; um Hevesi freundlicher zu stimmen, ist belegbar, dass Hellmer ihm ein Studienköpfchen schenkte, das ihm bei einem Besuch gefallen hatte. Diese Geste, die Bitte um Annahme von Geschenken, war eine Form von Kalkül, von dem auch anderen Künstler Gebrauch machten – Vgl. Meißl-Novopacky 1989, S. 133.

¹⁹⁶ Basis dieser Feststellung waren die 63 Schüler, die in der Liste im Anhang zu finden sind.

¹⁹⁷ Vgl. Aichelburg 2001, S. 230, 231; u.a. wurde der Erlagschein zur Einhebung der Beträge eingeführt.

¹⁹⁸ Vgl. Aichelburg 2001, S. 229; als Vorbild galt Berlin. Daneben existierte bereits der Aquarellisten-Club.

¹⁹⁹ Figdor Albert, Hohenlohe-Schillingsfürst Constantin Prinz zu, Erzherzog Carl Ludwig, Graf Carl Lanckoronski, Otto. Carl Lederer, Leopold von Lieben, Fürst von und zu Johann II. Liechtenstein, Ludwig Lobmeyr, Erzherzog Rainer, Alfred Tauschinski, Württembergische Metallwarenfabrik in Geislingen, Graf Edmund Zichy.

²⁰⁰ Vgl. Aichelburg 2001, S. 229.

Edmund Hellmer war selbst in diesen genannten Gruppen als aktives, ordentliches Mitglied vertreten, als Rektor der Akademie fungierte er sogar als Vizepräsident des Künstlerhauses.

5.2. Präsentation der Hellmerschüler in Ausstellungen

5.2.1. Debutausstellung 1901

Im Sommer 1901, im Debutjahr der „Hellmer-Meisterklasse“²⁰¹, fand bereits eine Ausstellung statt, die die Hellmer-Schule vorstellte:

In fünf Schulsälen waren in ungezwungener Gruppierung die ausgewählten Arbeiten der vier Jahrgänge ausgestellt. Bequem konnte der Besucher die Gegenstände von ferne und in der Nähe besehen. In drei Sälen dominierte je ein Jahrgang und die letzten zwei Säle blieben dem vierten Jahrgang vorbehalten.²⁰²

Im Mittelpunkt standen überwiegend Aktstudien. P. Stadler, Nicolaus Stadler, August Waterbeck, Clemens Werminghausen, Michael Drobil, Hermann Heller, Josef Ajletz und Fleckl²⁰³ waren die ausführenden Plastiker. Auf Individualität wurde Wert gelegt – die Studien verkörperten unterschiedliche Themen und Auffassungen. Kein Werk glich dem anderen auf dem ersten Blick: Aktfiguren, die mehr in sich ruhten, zusammengekauert (Abb. 26), in „faunischer“ Pose (Abb. 27), dann wieder stark bewegt, als Kletterer (Abb. 28) oder Tennisspieler (Abb. 29), schwer arbeitend (Abb. 30). Sie alle wurden anerkennend in einer Rezension erwähnt, mitunter aufgrund der perfekten Anatomiestudien (Abb. 31).²⁰⁴ Unter all den Werken hinterließ Karl Stemolak mit seiner überlebensgroßen Plastik, die einen Mann mit einem spürbar schweren

²⁰¹ Zu diesem Zeitpunkt kann man offiziell noch nicht von der Hellmer-Spezialschule reden, sie existierte aber bereits.

²⁰² H.H. 1901, S. 485.

²⁰³ Der Bildhauer Fleckl, von dem weder Vorname noch Geburtsdatum bekannt ist, erhielt den Aktpreis zum damaligen Zeitpunkt.

²⁰⁴ Die einzige Rezension zu dieser Debutausstellung: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, 1901, S. 485-487.

Felsbrock darstellte (Abb. 32), wohl den größten Eindruck. Sie wurde als „*Frucht fünfjährigen Studiums unter Professor Hellmer*“ rezensiert. Obwohl er in seinen Anfängen gelobt und zu einem späteren Zeitpunkt als Präsident der Secession und des Hagenbundes fungierte, wurde ihm – aus heutiger Sicht betrachtet – wenig Beachtung geschenkt.

Thematische Extreme zeigten die Gruppenakte, Hanaks „Verzweifelte“ (Abb. 33) und Zitas „Liebende“²⁰⁵, die beide ebenfalls besonders positiv auffielen.

Parallel zu den Akten waren auch einige Porträtbüsten, Darstellungen von Kindern, Männern und Frauen, sowie Reliefdarstellungen exponiert. Hermann Heller, der aufgrund seines vorhergehenden Medizinstudiums ab 1906 das Fach „Anatomie“ an der Akademie lehrte, war sowohl mit seinem stehenden Akt (Abb. 34), als auch einer Büste, vertreten (Abb. 35). Hanaks Männerbüste (Abb. 36) imponierte durch seine dynamische Auffassung.

Diese aufgrund des Sommermonats Juli schlecht besuchte Ausstellung fand insgesamt betrachtet positives Echo:

„Solche Leistungen allein genügen, um die Lehrmethode einer Schule vollkommen zu rechtfertigen. Sie ist nicht neu aber bewährt: Bei aller Freiheit im Schaffen stets aufrichtige, rückhaltlose und doch liebevolle Kritik, vor allem aber das Vorbild eines Meisters, dem nachzustreben den Ehrgeiz jedes Einzelnen bildet.“

Zusammenfassend schrieb man dieser Klasse „[...] mannigfache persönliche Begabung in geradezu überraschend reichem Masse [...]“ zu. Verglichen wurden diese Arbeiten mit jenen der bereits „vollendeten“ Bildhauer, denen die Hellmerschüler um nichts nachstünden. Von der Hellmerschule wurde ab diesem Zeitpunkt Großes erwartet.²⁰⁶

Diese Form des Marketings war von der Akademie erwünscht und formal definiert:

²⁰⁵ Der Verbleib des Werks ist unbekannt.

²⁰⁶ Diese Seite bezieht sich auf: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, 1901, S. 485-487.

„Die Akademie veranstaltet jährlich Schulausstellungen und ausserdem in entsprechenden Zeiträumen grössere Ausstellungen, welche letztere sowohl den Mitgliedern des akademischen Lehrkörpers, also den in den Ateliers der Akademie und der Spezialschulen wirkenden Kunstjüngern, sowie hervorragenden österreichischen Künstlern (welchem Volksstamm dieselben auch angehören mögen) Gelegenheit bieten sollen, ihre Leistungen zur Geltung zu bringen.“²⁰⁷

Seit 1813 fanden regelmäßige Ausstellungen im Rahmen der Akademie statt und boten den Bildhauern bereits Jahrzehnte vor der Existenz des Kunsthauses die Möglichkeit einer öffentlichen Präsenz.

5.2.2. Ausstellungen in der Secession bis 1910

Hellmer konnte seinen Einfluss als Professor an der Akademie und als Mitglied der secessionistischen Jury in besonderem Maß geltend machen.²⁰⁸ Er engagierte sich dafür seine Schüler in diesen Ausstellungen zu präsentieren – dass daher schon ab Beginn der Ausstellungstätigkeit Hellmer-Schüler vertreten waren, mag daher nicht verwundern.

Vor allem ab dem Jahr 1905 nach dem Austritt der Klimtgruppe wurde den österreichischen Künstlern mehr und mehr der Vorzug gegenüber ihren ausländischen Kollegen gegeben. Aufgrund dessen konnten sich einzelne Schüler aus Hellmers Umkreis in den Vordergrund spielen.

Mit der XXVII. Ausstellung der Secession (4.11.-27.12.1906) war der Höhepunkt hinsichtlich der Dichte der vertretenen Hellmer-Schüler erreicht: Diese Ausstellung stand nämlich im Zeichen dieser Schule – eine Tendenz die bereits in früheren Präsentationen deutlich zu spüren war. In diesem Kontext war die Rede von Josef Müllner, Anton Hanak, Alfred Hofmann, Josef Tautenhayn der Jüngere, Franz Ehrenhöfer, Ivan Meštrović, Alfonso Canciani und Othmar Schimkovitz. In der Regel fielen bei Ausstellungen der Secession die mehrmals genannten Hellmer-Schüler Anton Hanak und Ivan Meštrović konstant positiv auf. Erstgenannter war im Rahmen dieser XXVII. Ausstellung mit einem weiblichen Torso (Abb. 37) und einem marmornen

²⁰⁷ Lützow 1877, S. 171.

²⁰⁸ Vgl. Dolinschek 1989, S. 134f.

Wandbrunnen (Abb. 38 u. 39) vertreten. Der Torso erlangte durch die materialgerechte Verarbeitung ihre Bedeutung, von der in Zusammenhang mit Hanak noch zu sprechen sein wird.²⁰⁹ Daneben konnte in derselben Ausstellung Othmar Schimkovitz mit seiner Architekturplastik „Engel in Kupfer getrieben“ (Abb. 40) für die Steinhofkirche durch seine secessionistischen Ansätze brillieren. Als Hellmer- und Kundmann-Schüler war Schimkovitz einer derjenigen, die sich stilistisch weit von ihrem Lehrer wegbewegte. Canciani demonstrierte u.a. mit seinem „Dante-Denkmal“ (Abb. 84), dass er neben der Schulung bei Hellmer vor allem durch seinen dreijährigen Romaufenthalt geprägt war.²¹⁰

Hevesi, der größte Kulturjournalist der Zeit, verlor in seiner Kolumne „Aus dem Wiener Kunstleben“, in der er die Ausstellungen der Secession gewöhnlich rezensierte, nur ein paar knappe, dennoch positive Worte über diese Vorstellung: „*Sehr bemerkenswert sind aber auch ein paar Stück Plastik*“, mit denen er Hellmers bronzene Vase „Der Liebesgarten“ (Abb. 41) aus dem kunstgewerblichen Bereich, Müllners Soldatendenkmal für „Heß“ und seine zwei eben genannten Werke von Hanak (Abb. 38 u. 39) meinte.²¹¹ Es blieben nur Hellmer, Müllner und Hanak in Erinnerung.

Ausgehend von der Häufigkeit der Mitwirkung an diesen Ausstellungen waren es Hanak, Meštrović, Müllner, aber auch Ries und Hofmann, die am öftesten repräsentiert wurden.²¹² Mit den meisten Werken vertreten, stand Meštrović weit vor allen Anderen an der Spitze. Ihm zu Ehren wurden der XXXV. Ausstellung im Jahr 1910 sechzig seiner Werke gewidmet.

Verglichen mit der „Debutvorstellung von 1901“, in der die Erwartungshaltung gegenüber der Hellmer-Schule relativ groß erschien, blieben im Laufe der Zeit außer diesen eben genannten herausragenden Beispielen die meisten Schüler eher im Hintergrund. Sie wurden als Mittelmaß empfunden. Dass die Secession nicht das Maß aller Dinge war und Bildhauer sowohl idealisiert als auch unterbewertet wurden, fügte Dolinschek ihren abschließenden Worten hinzu.²¹³

²⁰⁹ Siehe Kapitel „Hellmer -Hanak“, S. 55.

²¹⁰ Vgl. Dolinschek 1989, S. 135-137.

²¹¹ Vgl. Hevesi 1906c, S. 668.

²¹² Die Hellmerschule in den Ausstellungen der Secession wurde bis 1910 nachvollzogen.

²¹³ Vgl. Dolinschek 1989, S. 165.

5.3. Lehrer-Schüler-Verhältnis

5.3.1. Hellmer in der Vermittlerrolle

Hellmer galt als ein Vermittler im Bereich des Denkmals, der die Brücke zum Jugendstil schlug. Auch ihm erging es mit dem neuen Stil, dem Jugendstil, nicht anders als vielen anderen Bildhauern. Pötzl-Malikova betonte, dass er über den Symbolismus und seinen klassizistischen Anfängen schließlich zum Höhepunkt seiner eigenen Entwicklung kam. Sie sieht Hellmers Stellenwert dennoch weniger in der Ausprägung eines neuen Stils, sondern mehr in einer bedeutenden Position in der Gesellschaft. Des Öfteren als eigene Kategorie in Hellmers Œuvre zitiert, sind seine Werke des Übergangs, speziell sei auf die Reliefs am Stuhl des Goethe-Denkmal (Abb. 42, 43 u. 44) und die Herme einer Lampenträgerin (1900) für das Palais Dumba (Abb. 45) verwiesen. Der Kastaliabrunnen aus dem Jahr 1904 (Abb. 46) im Arkadenhof der Universität Wien – heute geradezu das Fotomotiv schlechthin bei akademischen Feiern – reiht sich als letztes Werk in diese skizzierte Entwicklungslinie ein.²¹⁴

Sowohl zu den erhaltenen Reliefs, die etwas später, als der im Stil des Naturalismus geschaffene Gothestuhl, hinzugefügt wurden, als auch zur Lampenträgerin ist nicht viel überliefert.²¹⁵ Die Lampenträgerin, eine „*Büste eines jungen Mädchens mit Schale auf hoher schlanker Stele*“ deren Verbleib unbekannt ist, war als Pendant zu drei weiteren Hermenfiguren für den Speisesaal von Nikolaus Dumba gedacht.²¹⁶ Diese „*Vorwegnahme seiner archaisch strengen Kastalia*,“ gefiel dem Kritiker Hevesi, verglichen mit dem späteren Brunnen, noch.²¹⁷

²¹⁴ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 92f.

²¹⁵ Hevesi äußerte sich als einziger zu diesen Reliefs Vgl. Ludwig Hevesi, Das Goethe-Denkmal, in: Kunst und Kunsthandwerk, Wien III. Jahrgang 1900, S. 506-507.

²¹⁶ Dolinschek 1989, S. 35. Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 33; die weiteren ausführenden Künstler waren Zumbusch, Kundmann, sowie Weyr. Zumbusch und Weyrs Lampenträgerinnen stehen im Hotel Sacher in Wien.

²¹⁷ Dolinschek 1989, S. 35. In Ries Biographie wird es als Werk der Schülerin dargestellt, die diesen Auftrag im Namen ihres Lehrers erfüllte. – Vgl. Ries 1928, S. 24f.

5.3.2. Der Kastaliabrunnen 1904 – ein Anknüpfungspunkt

Die Nympe im Zentrum des Arkadenhofes der Universität wurde von Reiter als „*secessionistisches Spätwerk*“ betitelt, das seinen Schülern ermöglichte an seinem Stil anzuknüpfen. Ursprünglich war dieser Auftrag für den Bildhauer Anton Paul Wagner²¹⁸ vorgesehen, der jedoch verstarb bevor er zur Ausführung seiner Entwürfe kam. Hellmer, der in dieser Angelegenheit die Nachfolge antrat, ignorierte Wagners Intentionen und schuf den Akten zufolge etwas gänzlich Eigenständiges.²¹⁹

Die allegorische Figur der Kastalia, eine Nympe, die im ersten Moment Klarheit und Geschlossenheit vermittelt, thront auf einem dreistufigen Sockel aus grauem Marmor, der wiederum auf einem niedrigeren Podest aufsitzt (Abb. 47). Auf dessen Oberseite, rund um den Fuß des gestuften Sitzes, windet sich eine Python. Die aufrechte Sitzhaltung der Quellnympe, ihre bestimmende Frontalität und der nach vorn gerichtete Blick lassen den Eindruck absoluter Strenge aufkommen. Aufgelockert wird diese Strenge der formalen Gestaltung durch die fließende Kleidung sowie die naturnahe, organische Modellierung der Frauenfigur, die noch in der Kunsttradition des 19. Jahrhunderts steht.²²⁰

Die sorgfältige Draperie ihres überlangen Gewandes, das über zwei Stufen herabfällt, dabei die Vertikalität betont, ergießt sich zwischen den Knien der Quellnympe in einem zum Saum sich verbreiternden Faltenfluss, der an über Steinstufen fallendes Wasser erinnert und so eine ikonographische Anspielung an das Wesen der Dargestellten liefert.²²¹ (Abb. 48) Zum Boden hin werden die Faltengrate immer tiefer und deutlicher modelliert, so, dass die Füße der Figur, im Gegensatz zu ihren differenziert bearbeiteten Händen, nicht mehr zu erahnen sind, sondern vollständig vom hier dicht und schwer erscheinenden Stoff verdeckt werden. (Abb. 49) Das Kleid weist vor allem an der Brustpartie subtile Stofflichkeit auf, die die Brüste exakt modelliert

²¹⁸ Reiter 2002a, S. 517.

Anton Paul Wagner (1834-1895) wurde durch seinen Gänsemädchen-Brunnen (1866), der heute an der Rahlstiege im 6. Bezirk steht, bekannt. Weder der Verbleib seines Kastalia-Gipsmodells, das in der Sommer-Ausstellung im Künstlerhaus im Rahmen einer Werkschau von Thomas Ender und Anton Wagner präsentiert wurde, noch eine entsprechende Fotografie davon konnte im Zuge meiner Nachforschungen ausfindig gemacht werden. – Pötzl-Malikova 1976, S. 150.

²¹⁹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 92.; Archiv der Universität Wien: die Konsistorialakten, Fasz. S 94 (Buchst. H-K), Zahl 1379, Wien 1909/1910 enthalten v.a. Zeitungsartikel und Briefwechsel zur Entstehung des Brunnens.

²²⁰ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 93.

²²¹ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 93

und durchscheinen lässt. Die auf jeder Seite sorgfältig ausgearbeitete Rundplastik weist im Bereich des Gesichts im Gegensatz zum weichen und vom fließenden Gewand umspielten Körper eine strengere Stilisierung auf. (Abb. 50) Hellmer gelingt es trotz der tief eingravierten Augen des prominent vorspringende Kinns und der scharf gezeichnete Übergang zum breiten, langen Hals, eine sinnliche weibliche Formgebung zu vermitteln: Schön geschwungene Lippen und hohe Wangenknochen, der Mittelscheitel, die schemenhaft angedeutete Haarstruktur und der locker gebundene Knoten am Hinterkopf vergegenwärtigen eine feminine Gestalt. (Abb. 51)

Es befinden sich Inschriften im aus grauem Marmor ausgeführten Sockel, außer an der Frontseite. Die Rückseite zeigt neben den rechts unten eingemeißelten Worten „Edmund Hellmer fecit 1904“ im Zentrum ein Relief, das die Vernichtung einer Schlange thematisiert. Ein muskulöser Jüngling ist im siegreichen Kampf mit einer Schlange zu sehen (Abb. 52 u. 53). Am Sockel begegnet uns das Motiv der Schlange ein weiteres Mal. Eine rundplastisch ausgearbeitete Python aus Eisen windet sich an der Oberseite des Podests rund um den Sitz der Kastalia. Die Schlange gilt neben anderen Interpretationsmöglichkeiten als Zeichen des Lebens und der Urweiblichkeit. In dieser Form würde sie der in ihrer Innenschau versunkenen Nymphe zum Schutz dienen. Die Schlange entspricht auch der Thematik von Delphi, dem mythischen Geburtsort der Kastalia.

Die linke Seite des Sockels ist mit einem Versspruch im Hexameter versehen, der mit den griechischen Worten „Kastalia-bin ich, Tochter des Acheloos“ beginnt. (Abb. 54) Die gegenüberliegende Sockelseite setzt mit einem Spruch fort, ebenfalls in griechischer Sprache: „Mein Schlafen ist Träumen, mein Träumen Wissen“. (Abb. 55) Die Buchstaben sind in den Marmor gemeißelt und erinnern in ihrem Stil gemeinsam mit den Wellenzierleisten, die sie umgeben, an Schrifttypen des Jugendstils. Hellmer ließ sich diese Inschriften von einem Universitätsprofessor namens Meckler auf Griechisch transkribieren. Hellmer war mit dem Ergebnis nicht vollkommen zufrieden und äußerte sich dazu in einem Briefwechsel mit Herrn Szanto im Jahr 1903: „*Professor Mecklers ist mir nicht monumental genug. Es soll das alles in Stein gemeißelt*

kurz gefasst sein“.²²² Dies gilt wieder als Verweis zur Pythia, der Priesterin in Delphi, die vermutlich ihre Weissagungen in diesem Versmaß gesprochen hat.²²³

„Mein Schlafen ist Träumen, mein Träumen Wissen“ ist ein Zitat aus der Oper Siegfried von Richard Wagner, die 1876 uraufgeführt wurde und Hellmer mit Sicherheit bekannt war.²²⁴ Die Frontseite des Sockels weist keine weitere Inschrift auf, da der lange Stoff des Gewandes fast bis nach unten zum kleinen Bassin reicht, der in Form eines Halbkreises an das Plateau anschließt.

Verfolgt man die Entwicklung der Entwürfe bzw. Modelle, bemerkt man nicht nur in der formalen Gestaltung Unterschiede (Abb. 56-58). Das Gewand, das in diesem ersten Modell auf beiden Seiten deutliche Ärmel aufweist und dessen Stoff in passender Länge bei ihren Füßen endet, ist vereinfacht in fast archaischer Weise wiedergegeben. Der ikonographischen Anspielung auf das Wesen der Figur wird noch keine große Bedeutung beigemessen. Die Falten, die im endgültigen Werk als Wasserkaskaden zu Boden gehen, scheinen vorerst nur in den Gedanken des Künstlers eine Rolle zu spielen. Im Gegensatz zum restlichen Körper bilden sich nur neben ihrem linken Bein deutlich tiefe Faltengrate heraus. Insgesamt zeichnet sich der darunter befindliche Körper zwar ab, der darüber liegende Stoff scheint allerdings wesentlich dichter und schwerer auf ihr zu lasten. Die stilisierte Auffassung der Skulptur ist auch im Kopfbereich wahrnehmbar. Ihre Haare sind verschwommen ausgeführt, als ob ein Schleier darüber gelegt wäre und damit gleicht es seiner letzten Version. Es verdeutlicht das nach innen gekehrte Wesen der Nymphe.

Das zweite Modell des Bildhauers ist in der formalen Gestaltung der endgültigen Fassung sehr ähnlich. Die Nymphe thront und vermittelt durch ihre gerade Haltung zusammen mit ihrem Kopf, der sich mit dem Körper in einer Achse befindet, ein harmonisches Bild. Die Darstellung der Falten ist sorgfältig und naturalistisch bearbeitet. Die gesamte Skulptur beeindruckt durch ihre homogene Wiedergabe: Augen, Nase, Mund und Haare haben denselben Naturalismus wie das Gewand, welches aus

²²² Brief Hellmer 1903 aus Wiener Privatbesitz.

²²³ Maaß 1993, S. 9.

²²⁴ Huber 1988, S. 121. Diese Worte spricht die Urmutter Erda, die als „weltweisestes Weib“ im Schlaf den Lauf der Welt verfolgt und beeinflusst. Wagners Oper trägt als weiteres Glied im Zusammenhang mit der Interpretation der Urweiblichkeit bei. Seine symbolistische Oper erlangte für die bildenden Künstler große Bedeutung. Die Inschrift auf dem Sockel geht auf Hans von Arnim, einem Professor der klassischen Philologie zurück, der Wagner als Grundlage heranzog.

einer sehr dünnen Stoffschicht gebildet wurde, die den Körper gleichzeitig verhüllt und entblößt.

Das Modell, welches zur Ausführung kam, versinnbildlichte Kastalias meditative Haltung am besten. Die monumentalere Auffassung mittels der Reduktion der antikisierenden Züge im Kopfbereich und die Wiedergabe des Gewandes im naturalistischen Stil charakterisieren es. Sowohl in der Klarheit und Geschlossenheit der Gesamtkomposition, als auch im Bereich des Gesichtes der Quellnymphe äußert sich der Einfluss der nüchternen Formensprache des Jugendstils.

Die fehlende secessionistische Stilisierung und Geometrisierung ernteten kritische Blicke von der Seite Hevesis²²⁵ Dieser Mangel entpuppte sich aber als „*einer der Gründe, warum die jüngere Generation [...] an ihn anknüpfen konnte.*“²²⁶

Aber es gab auch Kritiker, die konstruktivere, passendere Worte fanden, wie Hugo Haberfeld, der für die englische Kunstzeitschrift „The studio“ schrieb. Er bemängelte letztlich nur die „*unglückliche Architektur*“ des Brunnens, lobte aber insgesamt die exzellente plastische Gestaltung in Hellmers Werk.²²⁷

5.4. Beispiele zum Lehrer-Schüler-Verhältnis

Professor Kitlitschka besprach im Rahmen seiner Vorlesung über Kunst in Österreich nach 1945 die Beziehungsmuster zwischen Lehrer und Schüler und ging der Frage nach, in welcher Form dieses Verhältnis existieren konnte. Dabei stellte er fest, dass es zwei Möglichkeiten gab: der Prozess des schlichten Weitergebens oder die Entstehung von etwas Drittem, was als äußerst positiv zu werten sei. „*Wenn wir Skulptur und Lehrer als Pole von verschiedenen Möglichkeiten sehen, dann kommen wir vielleicht der Wirklichkeit etwas näher.*“

²²⁵ Vgl. Hevesi 1906a, S. 483.

²²⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 93.

²²⁷ Zit. n. Dolinschek 1989, S. 116. (H. Haberfeld, Modern Plastic Work in Austria)

Nach 1945 entsprach diese Aussage in Bezug auf die Plastik gewiss der Realität, unterstreichen doch die unterschiedlichen Stile Hanaks und seines Schülers Fritz Wotruba, die sich schlussendlich im Streit voneinander trennten, das ganz deutlich.²²⁸

5.4.1. Hellmer – Hanak

*Hanak [1875-1934, Anm. der Autorin] ist die bedeutendste Erscheinung unter den österreichischen Bildhauern der ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts, dennoch erreichte auch er im Grunde genommen nicht viel mehr als lokale Bedeutung.*²²⁹

Hanaks Beitrag in der Bildhauerei darf dennoch nicht nur auf Österreich reduziert werden. Aus Hellmers Reihen ging er als der bekannteste Schüler hervor. Seine zuvor absolvierte Lehre bei dem Holzbildhauer Ludwig Sauer in Wien verhalf ihm zur nötigen soliden, handwerklichen Basis, die für ein Studium an der Akademie der bildenden Künste obligat war. Seine Tagebucheinträge vermitteln einerseits die anfängliche Begeisterung für seinen Lehrer, andererseits aber auch ihre aufkeimenden Differenzen, deren Ursprünge sich nicht mehr genau nachvollziehen lassen. Dennoch kann man von einem professionellen Verhältnis sprechen, in dem Hellmer als großer Förderer an seiner Seite zu betrachten war und sich für ihn unter anderem bei Preisvergaben einsetzte. Übereinstimmung fanden sie in der Beziehung zum Material. Im Sinne Hellmers ließ er die Eigenheiten des Materials in sein Werk einfließen, was die essentielle Grundlage seines Stils bildete. In der Zeit seiner Ausbildung stand Hanak natürlich sowohl unter dem Einfluss Hellmers als auch unter dem seiner Mitstudenten, was sich bald darauf änderte.²³⁰

Ein bildlicher Vergleich zwischen Hellmer und Hanak weist zunächst noch Parallelen sowohl formal als auch stilistisch auf. Hanaks Stil war anfangs wie bei vielen Bildhauern neobarock geprägt. Seine Arbeitsweise ging nach und nach in eine

²²⁸ Vgl. Vorlesung von Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 26.11.2007.

²²⁹ Waissenberger 1984, S. 83.

²³⁰ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997 43.

wesentlich dramatischere und expressivere Richtung als die seines Umfelds. Der Akt „Am Rande der Verzweiflung“ (Abb. 59) deutet jedenfalls auf diese Entwicklung hin.²³¹ Rein formale Parallelen lassen sich an folgenden Vergleichen mit Hellmers Kastaliabrunnen (Abb. 46 u. 47) feststellen, der zuvor als Anknüpfungspunkt dargestellt wurde. Der Brunnen „Freude am Schönen“ im Linzer Volkspark von 1908 (Abb. 60 u. 61) lässt den „*Frauentypus von Hellmers Kastalia*“ nicht nur erahnen.²³² Er stellt einen sitzenden Mädchenakt dar, der keineswegs mehr dem reinen Naturalismus entspricht, sondern durch die Reduzierung stark monumentalisiert wirkt.²³³ Das Grabmal Primavesi in Olmütz mit dem Titel „Die Ewigkeit“ verdeutlicht gleichermaßen Anklänge an Hellmers Kastalia und übertrifft diese bei Weitem an Expressivität (Abb. 62 u. 63):

*„Die formale Verbindungen zu Hellmer [...] äußert sich deutlich in der frontal sitzenden Frauengestalt, archaisch, ruhig, in sich geschlossen“.*²³⁴

Hanak erreichte das gewünschte Ziel, die Reformgedanken seines Lehrers umzusetzen. Er war wohl der besagte „Riese“, den Hellmer in seinen „Lehrjahre in der Plastik“ herbeisehnte, denn

*„entgegen der Tradition arbeitete Hanak von Anfang an direkt in den Stein und bediente sich nicht der Technik des »Punktierens« oder der Übertragung von kleineren zu größeren Zwischenmodellen, auf diese Weise gewann er für seine Arbeit den Eindruck des Unmittelbaren [...]“.*²³⁵

Die Übernahme der hellmerschen Leitgedanken in seinen pädagogischen Stil schien ein wichtiges Anliegen zu sein. Das Leitmotiv seiner Lehre war die Erziehung zum Material. Nicht er selbst, sondern das Material sollte der strenge Erzieher sein. Es verschlug Hanak nach seinen Ausbildungsjahren an die Kunstgewerbeschule (1907-

²³¹ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997 45.

²³² Pötzl-Malikova 1976, S. 94.

²³³ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 66.

²³⁴ Aggermann-Bellenberg 1997, S. 70.

²³⁵ Waissenberger 1984, S.83.

1932) und wieder zurück an die Akademie der bildenden Künste (1932-1934), wo er nach einigen Kontroversen die Nachfolge Bitterlichs antreten konnte.²³⁶ Obwohl er mit Hellmer weitestgehend konform ging, entwickelte er sich in seiner praktischen Arbeitsweise dennoch weit über seinen Lehrer hinaus.²³⁷ Darüber hinaus empfand er im Gegensatz zu Hellmer seine Lehrtätigkeit als große Last. Hanaks Gesamtleistung sieht Kitlitschka in den Möglichkeiten, die er aus der Plastik entwickelt hat, die nicht nur für seine Schüler Fritz Wotruba Impuls gebend war, sondern bis heute nachwirkt.²³⁸

5.4.2. Hellmer – Müllner

Parallelen zu Hanak können partiell mit Josef Müllner (1879-1954) gezogen werden, der die Hellmer-Spezialschule 1903 abschloss. Die dafür nötige Vorbildung erlangte Müllner an der Staatsgewerbeschule in der Schellinggasse in Wien, wo er das Modellieren in Ton und Gips erlernte. Was Müllners angesprochene eigene Lehrtätigkeit betraf, trat er in die Fußstapfen Hellmers und folglich auch in jene Hanaks, wobei

„Hanak als Antipode zu dem Konservatismus der Professoren Hans Bitterlich und Josef Müllner [auftrat; Anm. der Autorin]. Erst durch die Berufung Hanaks ergab sich in der Plastik [...] ein Neuansatz.“²³⁹

Dennoch war Müllners Karriere als Lehrer an der Akademie der bildenden Künste, die sich fast vier Jahrzehnte lang bewährte, sowohl vom handwerklichen als auch vom pädagogischen Geschick geprägt. Er befand sich in den Anfängen seiner akademischen Laufbahn in einer scharfen Konkurrenzsituation, denn auch andere fähige Bildhauer

²³⁶ Michael Drobil wurde ebenso für diese Position vorgeschlagen; zu Hanaks bekanntesten Schülern zählen Fritz Wotruba (1909-1975), Heinz Leinfellner (1911-1974) oder Ilse Pompe-Niederführ (1904-1986). – Vgl. die alphabetische Schülerliste von Gusel 1997, S. 539-542. Vgl. das Kapitel zu Hanaks Schülerinnen in Plakolm-Forsthuber 1994, S. 232.

²³⁷ Vgl. Mayer 1997, S. 495.

²³⁸ Vgl. Vorlesung von Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 3.12.2007.

²³⁹ Mayer 1997, S. 510.

wollten 1910 die Position des Leiters an der Allgemeinen Schule bekleiden. Hellmer machte sich besonders für seinen Schüler Müllner stark:

„als Lehrer Müllners halte er diesen für geeignet, im Hinblick auf seine Jugend und künstlerische Potenz wäre noch Bedeutendes von ihm zu erwarten.“²⁴⁰

Umgekehrt fand Müllner ebenso nur positive Worte für seinen Förderer. Lückenhaft erwähnt Wagner in diesem Kontext nur den Dresdner Georg Wrba, Hugo Lederer und Josef Müllner, die sich um diese leitende Position bemühten. Unter seinen Konkurrenten befand sich auch sein Studienkollege Heinrich Zita, der seiner Berufung als Lehrmeister schließlich später an der Wiener Frauenakademie nachgehen konnte.²⁴¹ Wrba wurde von Hellmer abgelehnt, da seine nicht vorhandene Prägung durch die „Wiener Schule“, sowie seine kunstgewerbliche Ausrichtung nicht seinem Maß für die Bewahrung akademischer Kunst entsprachen.²⁴² Die Entscheidung endete nichtsdestotrotz in einem engen Kampf mit Wrba und ging in einer relativ knappen Mehrheit für Müllner aus. 1928 erhielt Müllner schließlich auch die Meisterklasse und trat auf diese Weise Hellmers Nachfolge an.²⁴³

Typisch für Müllner war ein Stil, der in der Tradition des 19. Jahrhunderts wurzelte:

„Neoklassizismus, der alle Bildhauer, die sich nicht dem Expressionismus anschlossen, als Stilvehikel bis weit in die 40er Jahre zu tragen vermochte“²⁴⁴

Ein Stil, den sich der Nationalsozialismus aneignete und für seine Ziele nutzte.²⁴⁵ Auch die für Müllner charakteristische Monumentalität wurde rückblickend als zu glatt empfunden, was dem Gesamteindruck der Plastik in der ersten Hälfte des 20.

²⁴⁰ Wagner 1967, S. 281.

²⁴¹ Vgl. Schörner 1987, S. 25; Zita wird dort als starker Mitkonkurrent beschrieben.

²⁴² Vgl. Wagner 1967, S. 281

²⁴³ Einer seiner bekanntesten Schüler wurde der deutsche Bildhauer Josef Thorack.

²⁴⁴ Boeckl 2002, S. 178. Es ist bekannt, dass er zur Zeit des Nationalsozialismus 1940 eine Hitlerbüste für die Aula der Akademie herstellte, was „mit Widerwillen“ passiert sein sollte.- Der akademische Bildhauer Josef Müllner (1879-1968) von Walter Perko, Katalogblätter des Rolettmuseum Baden, Nr. 16.

²⁴⁵ Vorlesung von Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 10.12.2007.

Jahrhunderts vermutlich geschadet hat. Müllners Ruf als Künstler ist nicht ganz unumstritten, da er, wie auch andere Zeitgenossen, in die

„Zwangslage [geraten war], Bildhauerarbeiten für staatliche Repräsentationszwecke auszuführen, die sich später mitunter als durchaus kompromittierend erwiesen [...]“²⁴⁶

Sein wahrscheinlich bekanntestes und umstrittensten Werk, das Lueger-Denkmal (Abb. 64, 65 u. 66) von 1916, das den damaligen Bürgermeister Dr. Karl Lueger ehren sollte, kam in jüngster Zeit unter den Beschuss der Kritiker, da es sich um die Darstellung eines antisemitisch gesinnten Politikers handelt.²⁴⁷

Die Ikonographie [...] mit Arbeiterfiguren sowie Mutter mit Kind und Greis unter der Monumentalfigur des Politikers weist voraus auf Repräsentationscodices im Zeitalter der europäischen Diktaturen.²⁴⁸

Die hierarchische Konstruktion des Lueger-Denkmal in Form des gestuften Sockels mit der gefeierten Persönlichkeit an der Spitze deutet gleichzeitig auf den früheren Denkmaltypus aus der Zeit der Monarchie und verkörpert gewissermaßen den Rückgriff auf Traditionelles.²⁴⁹ Müllners innovative, bildhauerische Leistung traten in solchen Werken in anderer Weise zum Vorschein. Krieger sprach in diesem Zusammenhang vom Begriff der „konservativ-gemäßigten Moderne“ und verwies auf Müllners sachlichen Stil, demnach auf die Absage des Naturalismus.²⁵⁰ Weiters wird am Beispiel dieses Denkmals der im Unterkapitel „Vorbereitungsschule (Allgemeine Schule)“ thematisierte „Kostümstreit“ bewusst. Lueger trägt ein zeitgemäßes, bürgerliches Kostüm, das sich gegen eine idealisierende Darstellungsweise durchsetzte.

Neben umstrittenen Sujets war Müllner auch in Bereichen tätig, die mit Gewissheit in keiner politischen Gesinnung entstanden waren. Auch weit weniger monumental, fand

²⁴⁶ Boeckl 2002, S. 178.

²⁴⁷ Das Projekt zur Umgestaltung „Open Call“ unter URL: <http://www.luegerplatz.com> (20.06.2011)

²⁴⁸ Boeckl 2002, S. 178.

²⁴⁹ Als Beispiel dient das Maria-Theresien-Denkmal in Wien.

²⁵⁰ URL: http://luegerplatz.com/presse/Handbuch_Lueger.pdf, S. 69. (18.4.2012)

er in der dekorativen Tierplastik ein Betätigungsfeld, in dem er vorbildwirkend war.²⁵¹ Seelöwen, Katzen und Raubkatzen waren Motive, die er vortrefflich in ihren Bewegungen festhielt. Zwei charakteristische Beispiele werden im Kapitel „Das Preissystem an der Akademie der bildenden Künste in Wien“ im Rahmen der Reichelpreisthematik besprochen. Hinsichtlich seiner gewählten Inhalte ging er in eine andere Richtung als sein Lehrer, stilistisch hingegen hielt er sich von radikal-modernen Aufbrüchen fern, was ihn zu denjenigen Bildhauern zählen lässt, die sich am wenigsten von der „Schule“ entfernten.

5.4.3. Hellmer – Ries

Hellmer betreute eine der wenigen namhaften Schülerinnen, die aus dieser Zeit hervorgingen: Teresa Feoderowna Ries.²⁵² Die vermutlich 1874 geborene Russin, die zunächst Malerei an der Moskauer Akademie studierte, begann 1894/95 ihre Ausbildung zur Bildhauerei in Wien, einem Metier, welches Frauen länger als alle anderen Disziplinen verwehrt blieb.²⁵³

Dass Ries ihr Talent als Bildhauerin in Moskau über das Kuchenbacken entdeckte, erfährt man aus ihrer Autobiographie „Die Sprache der Steine“ von 1928, in der man darüber hinaus in die Zeit um 1900 in Wien eintaucht und einen interessanten Einblick hinsichtlich der Stellung der Frau als angehende Künstlerin erhält:

„Mein Gott, Schüler sein dürfen, Jünger irgendeines großen Meisters, von dem man lernen konnte! Arbeit schaffen dürfen! Und ich sollte davon ausgeschlossen sein, weil ich eine Frau war?!“²⁵⁴

Ries blieb letztendlich davon nicht ausgeschlossen, aufgrund der durchwegs positiven Vorstellung bei dem jungen Lehrer Hellmer, der nach dem Anblick ihres Fotos der „Somnambule“, ihrer Nachtwandlerin (Abb. 67) einwilligte sie zu unterrichten. Im

²⁵¹ Siehe näher das Kapitel über das Preissystem: „Reichelpreis – Müllners Spiel 1908, S. 75.

²⁵² **Ella Weber** *1860 wird neben Ries auch als Schülerin von Hellmer im Archiv des Belvedere in Wien geführt. Außer ihrem Namen und ihrem Geburtsjahr ist nichts weiter bekannt – http://archiv.belvedere.at/kuenstler/17852/weber_ella (20.02.2012)

²⁵³ Einige Autoren geben auch das Geburtsjahr 1877 an, welches weniger plausibel erscheint.

²⁵⁴ Ries 1928, S. 13.

Umgang mit Schülerinnen zeigte er dennoch offen seine Bedenken. Das Thema Frauenstudium war auch ihm etwas suspekt, denn Hellmer hatte bereits den einen oder anderen mäßig erfolgreichen Versuch hinter sich, eine Schülerin zu unterrichten. Dessen ungeachtet vermittelte er ihr privat in einem Arbeitszimmer an der Akademie die Kenntnisse in der Bildhauerei und empfand dabei Begeisterung. Das rege bildhauerische Schaffen in Hellmers Prateratelier, an dem Ries überaus Gefallen fand, blieb zu ihrem Bedauern ihren männlichen Kollegen vorbehalten und ihr als Privatstudentin untersagt. Ihr Unterricht bestand zunächst primär darin im Privatzimmer, Dinge zu kopieren, was ihr bald widerstrebte.²⁵⁵

Das Denkmal des Grafen „Hans Wilczek“ (1902) (Abb. 68), ein Auftragswerk, sowie das Porträt „Edmund Hellmer“ von 1899 (Abb. 69), versinnbildlichen in Form der naturalistischen Arbeitsweise die deutliche stilistische Anlehnung an ihren Lehrmeister. Darüber hinaus verdeutlicht das letztgenannte Werk Ries Dankbarkeit, die sie Hellmer gegenüber empfand.²⁵⁶ Anhand der beiden Beispiele, die in einem ungewöhnlichen Dreiviertelformat wiedergegeben sind, lässt sich vor allem am Porträt „Wilczek“ die besondere Behandlung der Oberfläche, die sich wie eine Skizze auflöst, feststellen, die auf eine Entwicklung der Plastik des 20. Jahrhunderts vorausweist.²⁵⁷ Anklänge einer skizzenhaft-dynamischen Auflösung lassen sich partiell einerseits an Hellmers Ibsen-Büste (Abb. 6) wahrnehmen, andererseits zeigt sich dieser Modus des unruhigen Flimmerns an der Oberseite auch Jahre später bei Hellmers Kastalia (Abb. 48) in Gestalt der fließenden Draperie. In diesem Fall sollte die Frage nach Hellmers Vorbildfunktion offen bleiben, denn Ries künstlerisches Schaffen war tatsächlich nicht nur durch ihren Lehrer geprägt und angeregt, sondern auch von anderen Künstlerkollegen, die regelmäßig in Wien ausstellten. Dazu zählte der heute weitgehend unbekannt Bildhauer Fürst Paolo Troubetzkoi²⁵⁸, der auch für diese genannten Porträts als Vorbild gewirkt haben dürfte.²⁵⁹

²⁵⁵ Vgl. Ries 1928, S. 13 Es genügte mir bald nicht mehr, bloß Köpfe zu modellieren. Ich litt darunter, Schulaufgaben lösen zu müssen [...].

²⁵⁶ Vgl. Zweig 1984, S. 80.

²⁵⁷ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 26.

²⁵⁸ **Fürst Paolo Troubetzkoi (1866-1938)** war Maler und Bildhauer. Er lernte im Wesentlichen autodidaktisch. Er war stark von Rodins Kunst beeinflusst, denn auch er stellte 1898 und 1899 in der Secession aus – Vgl. Dolinschek 1989, S. 257-258.

²⁵⁹ Pötzl-Malikova 1976, S. 26.

Scheiblin verglich die Arbeitsweisen von Hellmer und Ries im Rahmen ihrer Untersuchungen an Hellmers Sepulkralplastiken, indem sie Hellmers Grabmal für Nicolaus Dumba von 1901 (Abb. 17) und Ries Grabmal Strauss von 1903 (Abb. 70) gegenüberstellte und die daraus resultierenden Ähnlichkeiten als „Hellmers Vorbildcharakter“ identifizierte. Hellmers „Dumba-Grabmal“, welches „zu den ersten Beispielen einer autonomen, vom architektonischen Rahmensystem weitgehend gelösten Grabskulpturen“ zählte, zeigte neben einem bronzenen Jüngling, als Zentrum, symbolbehaftete bronzene Wesen und Gegenstände: einen Pfau, als Inbegriff der Unsterblichkeit, eine sich in den Schwanz beißenden Schlange, als Metapher der Ewigkeit und eine verhüllte Urne als Andeutung auf die Sterblichkeit.²⁶⁰ Gleichheit zeigte sich in der, „[...]Jünglingsgestalt mit eben jener spezifischen Armhaltung, um ihre plastische Interpretation der Auferstehung darzustellen.“ Dabei sei erwähnt, dass Hellmers Art der Grabgestaltung in eine neue Richtung wies und daher ausgeschlossen ist, dass Ries sich diese Form der Anregung von anderer Seite holte.²⁶¹ Reiter sieht in Hellmers Gestaltungsweise einen

„neuen Weg der Versinnbildlichung christlicher Glaubensinhalte [...], der in seiner von traditionellen Schemata losgelösten verinnerlichten Gebärdensprache wichtige Impulse für die Entwicklung der Plastik am Beginn des 20. Jahrhunderts (v.a. Anton Hanak) lieferte.“²⁶²

Am Beispiel des Grabdenkmals von Ries kommt eine ebenso verklärte Form der Darstellung, die für dieses Genre typisch war, zum Ausdruck. Insgesamt betrachtet verlief Ries künstlerische Entwicklung alles andere als unauffällig. Ries scheute nicht die Auseinandersetzung mit den dunklen, beschwerlichen Seiten des Lebens und verschloss sich – anders als ihr Lehrer Hellmer – keineswegs Ausgefallenem in der Kunst. In diesem Kontext sei ihr erstes im Künstlerhaus exponiertes Werk „Hexe“ (Abb. 71) zu erwähnen, das laut Zweig in eine Richtung wies, die sie weiter verfolgte. Mit der Wahl ihres ungewöhnlichen Sujets – eine Hexe mit satanistischen Zügen, die sich die Nägel schneidet – sorgte sie jedenfalls für Furore.

²⁶⁰ Eine ausführliche Beschreibung beinhaltet: Scheiblin 1988, S. 38-44.

²⁶¹ Scheiblin 1988, S. 44.

²⁶² Reiter 2002a, S. 537.

Das Thema des materialgerechten Arbeitens im Kontext ihrer Werke vermittelt einen ambivalenten Eindruck. Hevesi äußerte sich negativ zu Ries Arbeitsweise, in der ihr nicht vorhandenes Empfinden für das Material zum Ausdruck käme. Hevesis Grundeinstellung zum Thema „weibliche Künstlerinnen“ könnte auf diese Kritik zurückzuführen sein.²⁶³

Zweig hingegen betonte ihr vortreffliches Materialempfinden und verkörperte die positive Gegenmeinung:

„[...] das formale Problem der Verschmelzung von Gestalt mit dem Material selbst, jenes fast unmerkliche Gestaltwerden des Marmors hat bei ihr eine originelle und vortreffliche Lösung gefunden.“²⁶⁴

Wie Plakolm-Forsthuber feststellte, kann über die Lehrer-Schüler-Beziehung generell nichts Überraschendes hinzugefügt werden.²⁶⁵ Ries war sichtlich angetan von ihrem Lehrer und erledigte einige seiner Auftragsarbeiten, um ihm Arbeit abzunehmen. Im Gegenzug gab sie sich mit dem Lob seinerseits zufrieden, denn signiert wurde – ihren Berichten zufolge – das fertiggestellte Werk mit seinem Namen.²⁶⁶ Hellmer trat neben jenen Auftragsarbeiten, in die er seine Schülerin stark involvierte, als Förderer auf, in dem er Ries ermutigte ihre Werke im Künstlerhaus und in der Secession auszustellen – selbstverständlich nur als Gast – was ihren Stil mitprägte. *„Ihre Präferenz für bestimmte Motive und für weiche, geschwungene Linien,“* könnten als solche Merkmale betrachtet werden.²⁶⁷

Dass sie letztlich 1906 ein großzügiges Atelier im Liechtensteinpalais (Abb. 72) einrichten konnte, welches aus einem großen und zwei kleinen Arbeitsräumen mit Oberlichte und weiteren Räumen bestand, verdankte sie den Kontakten zum Haus Liechtenstein, einer der ältesten Adelsfamilien Europas. Man bedenke, dass solche Annehmlichkeiten einer eigenen Werkstätte ausschließlich anerkannte Künstler

²⁶³ Plakolm-Forsthuber 1997, S. 212f.; Vgl. Hevesi 1906b, S. 210; im Kontext ihrer Zehnjahresausstellung lobte Hevesi dennoch ihre vorbildliche organisierte Werkzusammenschau.

²⁶⁴ Zweig 1984, S. 80.

²⁶⁵ Plakolm-Forsthuber 1997, S. 182.

²⁶⁶ Das betraf v.a. die Werke „Lampenträgerin“ (1899), dessen Zuschreibungsproblematik bereits im Kapitel „Hellmer in der Vermittlerrolle“, S. 50. angesprochen wurde, sowie die Porträtbüste des Barons Jaromy Mundi (1897) – Vgl. auch Ries, S. 19-21 sowie S. 24-27.

²⁶⁷ Plakolm-Forsthuber 1997, S. 212.

genossen.²⁶⁸ Folgedessen erreichte sie diesen Status relativ bald. Inwieweit Hellmer in dieser Angelegenheit mitwirkte und diesen Kontakt möglicherweise förderte, ist nicht bekannt.

Exkurs: Ausbildungssituation für Bildhauerinnen in Wien um 1900

Ein offizielles Studium für eine Frau war zu diesem Zeitpunkt undenkbar. Tatsächlich war es nur Frauen aus gut-situierten Familien möglich einen Privatunterricht zu nehmen. Ab 1898 existierte die Kunstschule für Frauen und Mädchen, etwas später gab es die Alternative eines Studiums an der Kunstgewerbeschule unter der Leitung von Richard Kauffungen, einem ehemaligen Hellmer-Schüler.²⁶⁹

Die Situation blieb in dieser Angelegenheit lange Zeit konstant. Professoren an der Akademie setzten sich weder für ein Frauenkunststudium ein, noch boykottierten sie es explizit.²⁷⁰ Vielfältigste Gründe, warum Frauen lieber eine andere berufliche Nische suchen sollten, waren gegeben: Die Skulptur sei die „*männlichste Kunst*“, es käme zur „*Vermännlichung der Frau*“ oder zum Überhandnehmen des Dilettantismus, eine Frau hätte jedenfalls nicht die Begabung dafür.²⁷¹ Auch die Raumfrage bzw. der Platzmangel wurde als Argument bereits angeführt.²⁷²

1904, wie auch schon 1872, entschieden sich die Zuständigen an der Akademie der bildenden Künste in Wien gegen ein Frauenstudium. „*Die individuelle Erziehung in der Werkstatt, welche ihnen immer offenstand, sei ja sogar der bessere Weg und die Ausgestaltung der Akademie in dieser Richtung wünschenswert.*“²⁷³ Aber auch nach der offiziellen Zulassung 1920 war es kein leichter Weg durch das Studium:

„Dass das Aktzeichnen noch lange (bis 1937) problematisch blieb, zeigt der Antrag der renommierten Bildhauerin Teresa F. Ries von 1931, in dem sie der Akademie ihre Dienste zum Zwecke der Leitung einer der

²⁶⁸ Vgl. Krause 1980, S. 63.

²⁶⁹ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S. 209.

²⁷⁰ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 47.

²⁷¹ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 209.

²⁷² Siehe das Kapitel „Hellmer als Rektor – Bildhauerateliers“, ab S. 23.

²⁷³ Wagner 1967, S. 265f.

Akademie anzugliedernden Abteilung anbot, in der die jungen Mädchen gesondert von den jungen Männern unter der Leitung einer Frau Arbeit arbeiten könnten. Der Antrag wurde nicht einmal zur Abstimmung gebracht. ²⁷⁴

Die Frage, ob Frauen Kunst machen bzw. überhaupt studieren durften wurde an allen Akademien um 1900 ähnlich beantwortet.²⁷⁵ An der Münchner Akademie gab es eine Ausnahme: Elisabeth Ney. Sie war die einzige Frau, die sich 1852 für das Fach Bildhauerei offiziell einschreiben durfte, blieb diese Einzelercheinung aber auch bis 1920.²⁷⁶ Nur durch außerordentliche Leistungen wurde von diesem Exklusivrecht Gebrauch gemacht.²⁷⁷ Camille Claudel und Auguste Rodin verblieben in den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in einem losen Lehrer-Schüler-Verhältnis, wie es zu dieser Zeit eher üblich war.

Man ist verleitet der Frage nachzugehen, ob eine Frau um 1900 überhaupt eine ernstzunehmende Künstlerin sein konnte und durfte. Generell ist zu der österreichischen Bildhauerei zu sagen, dass verglichen mit der zeitgleichen feministischen Malerei und Architektur, dieses Genre von allen am wenigsten bestimmend war. Aus diesem Grund klassifizieren Autoren, wie Stephanie Matuszak, Werke wie jene von Ries, als „*eher konventionell*“.²⁷⁸ Ries beabsichtigte keineswegs das Patriarchat zu bekämpfen und bezog in diesem Sinne keine feministische Position. Ihre vermeintliche Anpasstheit ermöglichte es, ihre Profession zu leben und ihre Existenz zu sichern, was zu jener Zeit äußerst wenigen Künstlerinnen gelang.

²⁷⁴URL:<http://www.akbild.ac.at/Portal/akademie/gleichstellung/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/geschichte> (12.11.2011)

²⁷⁵ Die Schweiz bildete eine Ausnahme. Sie nahm eine Vorreiterrolle ein und ließ Frauen bereits ab 1864 studieren.

²⁷⁶ Vgl. URL: http://www.adbk.de/Historisches/chronik/chronik_1770-1920.php (12.11.2011)

²⁷⁷ Im Zuge der Nachforschungen wurde kein weiteres Beispiel dieser Art bekannt.

²⁷⁸ Plakolm-Forsthuber 1994, S. 235. Vgl. Stephanie Matuszak-Groß „Zur bildhauerischen Ausgestaltung der Wiener Gemeindebauten. Reflexionen im Spiegel des Austromarxismus: Der Putto in: Otto Bauer und der Austromarxismus, Berlin 2008. Vgl. Barbara Doser, Das Frauenkunststudium 1870-1935, Innsbruck Diss. 1989

5.4.4. Hellmer – Meštrović

Ivan Meštrovićs (1883-1962) Wiener Schaffensperiode, im Zeitraum 1901-1908, die vor allem seine Ausbildungszeit an der Akademie der bildenden Künste widerspiegelt, wurde vor kurzem in einer ersten deutschsprachigen Diplomarbeit untersucht.²⁷⁹ Verglichen mit seinem älteren Kollegen Hanak positionierte sich Meštrović auf mindestens demselben künstlerisch herausragenden Niveau.

„Meštrović muß als ein Begründer der Wiener Bildhauerei gelten, nach ihm folgten Anton Hanak (Brünn 1875-1934 Wien), Gustinus Ambrosi (Eisenstadt 1893-1975 Wien), und danach, als Schüler von Hanak, Fritz Wotruba (Wien 1907-1975 Wien).“²⁸⁰

Generell ist in der österreichischen Literatur vielfach nur von Hanak als Pionier in der österreichischen Bildhauerkunst zu lesen. Damit ist die Tatsache eng verknüpft, dass Meštrović nach 1910 nicht mehr nach Wien kam und Hanak sich seine Stellung sichern konnte.²⁸¹

In vielfacher Hinsicht erreichte Meštrović eine Sonderstellung. Er absolvierte sein Studium an der Akademie der bildenden Künste mit einigen formalen Hürden.²⁸² Da er als ehemaliger Schafhirte in seiner Heimat Dalmatien über keine Schulbildung verfügte, konnte er so gesehen den Regeln und Vorschriften des akademischen Systems nicht entsprechen. Meštrovićs absolvierte zehnmonatige handwerkliche Lehre als Steinmetz alleine reichte für eine Bildhauerausbildung an einer Kunsthochschule nicht aus. Dank einer kurzen Schulung an der Kunstgewerbeschule bei Professor Otto König erreichte er ein entsprechend künstlerisch-technisches Niveau, das Hellmer veranlasste, sich gegen die Verfechter solcher Formalitäten, wie sie Hans Bitterlich verkörperte, zu stellen und Meštrović in dieser Angelegenheit zu unterstützen. Als Ergebnis seiner Bemühungen wurde Meštrović zum ordentlichen Studium zugelassen, absolvierte ein

²⁷⁹ Jelena Grabovac, Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur, Dipl. Arb., Wien 2010.

²⁸⁰ Ronte 1987, S. 30.

²⁸¹ Vgl. Dolinschek 1989, S. 165.

²⁸² Mit seiner Studienzeit und seinen frühen Werken in Wien befasste sich die Kroatin Kraševac: Ivan Meštrović i secesija. Beč - München – Prag 1900 – 1910, Zagreb 2002. [Übersetzung: Ivan Meštrović und die Secession, Wien-München-Prag 1900-1910, Zagreb 2002]

dreijähriges Bildhauerstudium bei Hellmer und Bitterlich und schloss zwei zusätzliche Jahre im Fach Architektur bei Friedrich Ohmann an, allerdings ohne je ein Diplom dafür zu erhalten. Die Akademie, genauer gesagt Hellmer in seiner Position als Rektor, der Meštrovićs Naturtalent zu Beginn erkannte, entschied darüber, ihm die Ausbildungen über das „*Kriterium des außergewöhnlichen Talentes*“ zu ermöglichen.²⁸³

Was seinen Personalstil betrifft

„kam [durch Meštrović; Anm. der Autorin] eine französische Qualität in die Wiener Bildhauerschule hinein, die wir heute vergessen haben, die aber umso gewichtiger wirkt.“²⁸⁴

Meštrović ging nämlich 1908 nach Paris und lernte von Rodin, Maillol und Bourdelle, was für seinen Stil entscheidend wurde. Danach kehrte er anlässlich der erwähnten XXXV. Secessionsausstellung, die 1910 stattfand, um ihn in einer beeindruckenden Werkschau zu würdigen, nach Wien zurück.²⁸⁵ Diesen daraus resultierenden „modernen“ Stil könnte man einerseits als vollplastisch, sinnlich und symbolisch definieren, andererseits schwingt die charakteristische Monumentalität, die vor dem Ersten Weltkrieg in Wien vorhanden war gepaart mit einer bewegten Linie der Secessionisten als weitere Komponente in seinem Œuvre mit.²⁸⁶

Was die Thematik des direkten Arbeitens im Material anbelangte, demonstrierte beispielsweise Meštrovićs Mädchenkopf „Singendes Mädchen“ aus dem Jahr 1906 (Abb. 73) diese Art der Umsetzung: *Alles direkt aus dem Stein heraus und unter ‚Mithilfe‘ des Materials gestaltet.*²⁸⁷ Zum einen deutet die im Block des Marmors belassene Figur auf Rodin hin, zum anderen spielt Hanak, der sich als das eigentliche Vorbild hinsichtlich Materialgerechtigkeit innerhalb Hellmers Schüler herauskristallisierte, eine zentrale Rolle.²⁸⁸

²⁸³ Grabovac 2010, S. 24.

²⁸⁴ Ronte 1987, S. 30.

²⁸⁵ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 144.

²⁸⁶ Vgl. Grabovac 2010, S. 106.

²⁸⁷ Dolinschek 1989, S. 134

²⁸⁸ Dolinschek 1989, S. 134; Grabovac 2010, S. 78.

Anhand dieser gezeigten Beispiele – Hanak, Müllner, Ries und Meštrović – kann die Vielfalt abgelesen werden, in der sich der Stil und das Lehrer-Schüler-Verhältnis entwickeln konnte. Nach diesen Einblicken können die Rollen wie folgt verteilt werden: Hanak könnte man als den Innovativen unter den vier Bildhauern bezeichnen. Er entwickelte die größte Unabhängigkeit von seinem Lehrer, die sich in seinem expressiven Stil bemerkbar machte. Er übernahm theoretisch viel von Hellmer, praktisch gesehen entwickelte er sich eigenständig. Meštrović verkörperte ähnlich wie Hanak das geniale Naturtalent, das es noch zu formen und entwickeln galt, was schließlich im Zuge der „Hellmer-Schule“ und vor allem in Form seiner Auslandserfahrungen geschah. Ries hingegen nahm die Rolle einer dankbaren Muse und eines Vorbildes für Künstlerinnen ein. Sie hielt sich stilistisch betrachtet nach der Vorgabe des Naturalismus, was wohl auch eher ihrem Naturell entsprach. Innovation zeigte sich in ihrer radikaleren Motivwahl und ihren Anklängen zu einem freien Gestaltungswillen. Zu guter Letzt reiht sich Müllner als derjenige ein, der Hellmers Linie im Sinne der Bewahrung der Tradition fortsetzte, aber in seinem vermeintlichen Konservatismus dennoch Neues zuließ, was sich in Gestalt seines sachlichen Stils äußerte. Alle Vier nahmen unter Berücksichtigung ihrer Schulung neue Impulse auf. Kitlitschka ist der Meinung, dass die Lehrer an der Akademie der bildenden Künste in Wien kurz vor und nach dem Zweiten Weltkrieg im Großen und Ganzen in ihrer Tätigkeit als Ausbilder von Verständnis geprägt waren, das Individuelle förderten und genügend Freiraum ließen, um eigene Kunst zu entwickeln.²⁸⁹ Dies ließe sich nach dieser Analyse ohne weiteres auch auf die Jahre nach 1900 modifizieren. Die Freiheit, sich zu eigenen Persönlichkeiten zu entwickeln, gestand Hellmer seinen Schülern in besonderem Maße zu.

5.4.5. Europäische Vorbilder

Neben Hellmers grundlegendem Einfluss, der sich vor allem in der Spezialklasse äußerte, dürfen vor allem jene Anregungen aus dem Ausland nicht vergessen werden, die aus den intensivierten Kontakten resultierten: Studienreisen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts vermehrt auch nach Frankreich vor allem nach Paris unternommen

²⁸⁹ Vgl. Vorlesung von Herrn HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien vom 3.12.2007.

wurden, spielten eine wichtige Rolle. An dieser Stelle ist auch auf den wichtigen Aspekt des Transfer bzw. der Vernetzung künstlerischer Auffassungen via Zeitschriften hinzuweisen, durch die nun auch Trends aus dem ehemals entlegenen englischsprachigen Raum, vermittelt werden konnten.²⁹⁰

Außerdem können durch die Ausstellungstätigkeit der Künstlervereine, allen voran der Wiener Secession, die vorwiegend in ihren Anfängen, also kurz vor 1900, ausländische Plastiker ins Programm nahm, sowie auch das Künstlerhaus, als Vermittler betrachtet werden.²⁹¹

Konkret lassen sich einige Namen nennen, die mit den Hellmer-Schülern in Verbindung gebracht werden können. An erster Stelle ist Auguste Rodin (1840-1917) zu erwähnen, der mit Bestimmtheit die gesamte Schülergeneration Hellmers anregte. Rodin selbst verkörperte, wie Hellmer, eine Vorreiterrolle als Verfechter des direkten Arbeitens im Material, auch „taille directe“ genannt.²⁹² Von allen bisher genannten Schülern verband wohl Meštrović mit ihm die fruchtbarste Freundschaft, wie Begegnungen der beiden Bildhauer insbesondere ab 1908, als sie sich beide in Paris aufhielten, dokumentieren.²⁹³ Cancianis Werke zeigen ebenfalls eine intensive Beschäftigung mit Rodin, wenn nicht sogar die deutlichste unter seinen Bildhauerkollegen. Dies äußerte sich in Cancianis künstlerischen Anfängen in Form des Symbolismus, der aber dennoch durch den Naturalismus geprägt war.²⁹⁴ Wilhelm Hejda, eine weiterer Hellmer-Schüler, knüpfte scheinbar bei seinem Kollegen an und schuf mit seinem Werk „Der Menschheit letzter Sproß“ (Abb. 74) auch ein vieldeutiges und naturgetreues und deutlich expressiveres Werk, dessen Ursprünge auf Rodin zurückgingen.²⁹⁵

Rodins Werk der „Kuss“ von 1881/82 (Abb. 75) wurde von einigen Hellmer-Schülern aufgegriffen und interpretiert. Meštrović schuf 1905 im Rahmen seines Werkes „Brunnen des Lebens“ eine Darstellung zweier sich umarmender Menschen (Abb. 76), die sich wahrscheinlich an Rodins späterer Fassung des Kusses von 1887 anlehnte. Ries stellte ihre Skulptur „Kuss“ in der VII. Ausstellung der Secession aus (Abb. 77) und

²⁹⁰ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 15.

²⁹¹ Vgl. Reiter 2002c, S. 511. Sie betonte die „allgemeine Internationalisierung des Ausstellungswesens“. Das Künstlerhaus mit seinem eher konservativ beschriebenen Image habe auch schon ausländische Plastiker bewusst in ihr Programm genommen.

²⁹² Reiter 2002a, S. 519.

²⁹³ Vgl. Grabovac 2010, S. 32-34.

²⁹⁴ Vgl. Pötzl-Maloikova 1976, S. 29f. Vgl. Reiter 2002c, S. 518 (Anm. 2); siehe näher das Kapitel „Reichelpreis – Canciani 1900 Skizze zu einem Dante-Denkmal“, S. 73.

²⁹⁵ Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 30.

verkaufte dieselbe gleich darauf an den Interessenten Nikolaus Dumba. Ihre stehende Gruppe gefiel und missfiel. In die Ungunst geriet sie bei Hevesi, dem bedeutenden Kunstkritiker, während ein Anderer ihre „*harmonisch geschlossene Gruppe*“ sowie „*viel Seele in der Action*“ lobte.²⁹⁶ Neben diesen Genannten schuf Zita einen leider nicht mehr vorhandenen „Kuss“ im Jahr 1901, durch die er die goldene Fügemedaille erhielt. Neben Meštrović, Zita und Ries waren es mit Sicherheit einige mehr, die sich mit diesem beliebten Thema des Jugendstils auseinandersetzten, welches unendlich ausreizbar erschien.

Der deutsche Max Klinger (1857-1920), der Rodin sowohl in seinem Atelier besuchte, als auch gemeinsam mit ihm im Rahmen der IX. Secessionsausstellung in einem Raum exponierte, ist dennoch in erster Linie als Rodins Antipode zu betrachten. Auf die Schülerin Ries hinterließ er einen besonderen Eindruck, was seine Radierungen und seine Polychromie betraf, durch die er eine Vorreiterrolle einnahm. Er wollte die Antike in seiner Farbenpracht wiedergeben, was auf viele Kollegen anregend wirkte. Sein Werk „Kauernder“ (Abb. 78), eine Pose die zu dieser Zeit oftmals verarbeitet wurde, hinterließ darüber hinaus Vorbildwirkung auf einige Hellmer-Schüler, allen voran auf Hugo Kühnelt (Abb. 79), sowie auf den bereits genannten Fleckl (Abb. 26).²⁹⁷

Georg Minnes (1866-1941) „Brunnen der fünf knienden Knaben“ von 1898 (Abb. 80) erntete im Rahmen der VIII. Secessionsausstellung viel Kritik, wirkte aber auf viele Bildhauer inspirierend, darunter Hanak und Meštrović.²⁹⁸ In Meštrovićs zitierten „Brunnen des Lebens“²⁹⁹ von 1905 (Abb. 81) könnte das Vorbild Minnes wiederhallen, wobei Minnes architektonische Konstruktion deutlich von Meštrovićs impressionistischen und naturalistischen Stil abweicht.³⁰⁰ In wesentlich stärkerer formaler und stilistischer Anlehnung an Minne schuf Hanak sein Werk „Gebrochene Kraft“ (1902) in Gestalt eines einzelnen knienden Jünglings. (Abb. 82)³⁰¹

²⁹⁶ Zit. n. Dolinschek 1989, S. 50 (Brief der Künstlerin an die Wiener Sezession vom 27.3.1900, Archiv der Sezession).

²⁹⁷ Vgl. Dolinschek, S. 150. Vgl. Grabovac 2010, S. 66.

²⁹⁸ Vgl. Dolinschek 1989, S. 56.

²⁹⁹ Das Gipsmodell wurde 1906 im Rahmen der XXVI. Ausstellung in Wien gezeigt, ist heute verschollen. Ein Bronzeabguss von 1910 steht heute vor dem Kroatischen Nationaltheater in Zagreb.

³⁰⁰ Vgl. Grabovac 2010, S. 66.

³⁰¹ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 48

An dieser Stelle ließe sich die Liste beinahe endlos fortsetzen. Ohne Zweifel trifft Hevesi mit folgender Aussage den Kern des Abschnittes „Europäische Vorbilder“:

„Die Luft ist voll von diesen und anderen Geistern, die über sämtliche Landesgrenzen des Globus schweifen. Niemand kann sich niemandes erwehren, wenn er mit offenen Künstlersinnen seine Bahnen geht.“³⁰²

6. Preissystem an der Akademie

Nach §12 des Statuts von 1872 existierte ein Preissystem „zur Förderung der künstlerischen Bildung“, das entweder über Stiftungen finanziert oder durch spezielle Vorschriften geregelt war.³⁰³ Zu dieser Kategorie zählen die Auszeichnungen „Künstlerpreis“, „Schulpreis“ und „Preisstipendien“, die im Hinblick der Hellmer-Schule in diesem Kapitel vorgestellt werden. Im Laufe der Zeit erfuhr dieser Bereich ein stetiges Wachstum – Wagner betonte die im Jahr 1841 enorm hohe Anzahl vergebener Preise – was jedoch nicht automatisch bedeutete, dass mehr Preisgelder zur Ausschüttung kamen.³⁰⁴ Solche Prämierungen stellten ohne Zweifel eine große finanzielle Stütze für die Studierenden dar.

6.1. Künstlerpreis: Reichelpreis

Der Künstlerpreis, nach seinem Stifter, dem verstorbenen k. k. Feldregistrar Josef Benedikt Reichel benannt, wurde am 17. Mai 1808 gegründet und im Jahr darauf erstmals vergeben. In die Auswahl kamen Maler, Bildhauer und Medailleure, die an der Jahresausstellung im Künstlerhaus teilnahmen und im Wettbewerb stehen wollten.³⁰⁵

³⁰² Hevesi 1906b, S. 211.

³⁰³ Lützow 1877, S. 171.

³⁰⁴ Vgl. Wagner 1967, S. 101.

³⁰⁵ Vgl. Theodor Lott, Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 105.

Die Auszeichnung war „*wechselweise ein Jahr für Maler, das andere Jahr für Bildhauer und Medailleurs zur Bewerbung ausgeschrieben*“.³⁰⁶ Der Statistik zufolge wurde diese Regelung in der Praxis anders gehandhabt. Die Prämierungen fanden nur in den ersten Jahren nach diesem Schema statt. Danach wurde diese Vorgabe nicht mehr so streng eingehalten, so dass in den Jahren 1858 bis 1867, in denen statt den üblichen neun Mal nur sieben Mal der Reichelpreis vergeben wurde, ausschließlich Maler prämiert wurden. Insgesamt betrachtet wurden Maler öfter mit dem Reichelpreis ausgezeichnet, als Bildhauer und Medailleure.³⁰⁷

Der Stifterbrief, demnach der niedergelegte Stifterwille Josef von Reichel's, sah die Vergabe dieses Preises zwingend an das Votum der Akademie gebunden vor, welche in den Kollegiumssitzungen der Akademie stattfanden, vorgenommen durch die Professoren, die dort Sitz und Stimme besaßen.

Während der Jahre 1900-1905 wurde kein Reichelpreis vergeben, was darauf schließen lässt, dass Unstimmigkeiten bezüglich der Vergabe auftauchten. Als Konsequenz erfolgte 1905 eine Änderung bezüglich der einstimmigen Ernennung der Gewinner. Ab diesem Jahr reichte eine Dreiviertel-Mehrheit, da es immer schwieriger wurde Konsens unter den Abstimmenden zu finden.³⁰⁸ Nach der Entstehung der Secession (1897) und anderer Vereine stand das Künstlerhaus als legitime Künstlergenossenschaft nicht mehr völlig alleine da. Von Beginn an schien es jedoch kein Problem darzustellen Secessionskünstler in die Wahl mit einzubeziehen, wie die nachfolgenden Beispiele auch verdeutlichen. Die Akademie war und blieb immer für die Nominierung, Einreichung und Vergabe des Preises zuständig und nützte das Künstlerhaus als seine Präsentationsfläche.

Da dieser Preis als die allerhöchste Auszeichnung betrachtet wurde, weist das Verzeichnis ausschließlich Namen weit fortgeschrittener Studierenden und Absolventen auf, die bereits zum Zeitpunkt der Verleihung ein gewisses Ansehen genossen.

³⁰⁶ Vgl. Theodor Lott, Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 105.

³⁰⁷ Zeitspanne 1809-1892 in: Beilage XV aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, S. 112; Zeitspanne 1893-1915 in: Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, S. 244-245.

³⁰⁸ Vgl. Wagner 1967, S. 261.

Schließlich kamen automatisch jene Künstler in engere Auswahl, die bereits an der jährlichen Ausstellung des Künstlerhauses teilnahmen.³⁰⁹

Ab 1809 verzeichnet der Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92 das Verleihungsjahr, den Namen des Künstlers, dessen Geburtsort und Kunstfach. Erst ab 1893 (82 Verleihungen später) wurden neben diesen Daten, das genaue Geburtsdatum des Künstlers sowie die Bezeichnung des prämierten Kunstwerkes ergänzt. Mit dem Vermerk des Themas der prämierten Darstellung lassen sich einerseits die internen Tendenzen (an der Akademie der bildenden Künste) sichten, andererseits können Rückschlüsse über die künstlerische Auffassung der Zeit – wenn auch nur vage – gezogen werden. Eine nähere Betrachtung ist aufgrund der fehlenden Listen erst ab Ende des 19. Jahrhunderts möglich. Die folgenden ausgewählten Beispiele der Hellmer-Schüler demonstrieren die Thematik des Reichelpreises.

6.1.1. Canciani 1900 – Skizze „Dante Denkmal“

Formale Aufgabenstellung der Bildhauer „mag eine Statue oder Gruppe oder halberhabene Arbeit sein.“³¹⁰ Zu den „halberhabenen“ Arbeiten wurden demnach Skizzen gezählt, die am Beispiel der „Skizze zu einem Dante-Denkmal“ (Abb. 83) deutlich wird. Im Jahr 1900 wurde die vom Bildhauer Alfonso Canciani angefertigte und Reichelpreis-prämierte Arbeit auf der VII. Ausstellung der Sezession (März-Mai 1900) der Öffentlichkeit überaus erfolgreich präsentiert. Der Hellmer-Schüler (1886 – 1896) gewann im Jahr 1896 bereits den „Rompreis“, einen dreijährigen Romaufenthalt, für diese Arbeit zugesprochen – ein deutliches Anzeichen, dass es bereits Jahre zuvor ein ausgereiftes Werk war, das viel Anklang beim Publikum fand. Als „Skizze“ wie es in der Literatur und auch im Verzeichnis der Reichelpreisträger überliefert steht, präsentierte sich dieses Denkmal im heutigen Sinne nicht. Tatsächlich wurde 1900 im Rahmen der VII. Secessionsausstellung bereits ein Modell gezeigt, welches zu dieser Zeit möglicherweise den Ausdruck „skizzenhaft“ verdiente. Ein zeichnerischer

³⁰⁹ Ein Bildhauer musste im Falle einer Nicht-Teilnahme am Konkurs für den Reichelpreis dieses rechtzeitig bekannt geben und erklären – Vgl. Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 105.

³¹⁰ Vgl. Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S.105.

Vorentwurf, der vielleicht (auch) oder anstelle des Modells prämiert wurde, ist leider nicht mehr erhalten. Eine – in Cancianis Sinne – vollendete, vergrößerte Skulpturengruppe „Dante“ (Abb. 84) zeigte er schließlich 1906 in der XXVII. Ausstellung, die er vermutlich durch Kaiser Franz Joseph finanziert bekam.³¹¹ Die ursprünglich intendierte Umsetzung im Material Marmor blieb aus finanziellen Gründen aus.

Diese Gruppe wies sowohl auf die zeitgleichen Bilder Klimts für die Aula der Universität hin, als auch auf die Parallelen, die Paul Trubetzkoi's „Dante“ (Abb. 85) und in weiterer Folge auch Rodins „Höllentor“ (Abb. 86), dessen literarischer Ursprung Dante Alighieris „Göttliche Komödie“ war, mit Cancianis „Dante“ vereinte.³¹² Dies äußert sich vor allem, wenn wir den Symbolcharakter der Werke betrachten.

Trubetzkoi's und Cancianis Figur des Dante zeigen formal und stilistisch betrachtet starke Ähnlichkeiten, insbesondere im Bereich des Kopfes. Beide Werke wurzeln trotz symbolistischer Anklänge im Naturalismus. Lediglich das Umfeld der Dichterfigur, die Komposition der Verdammten, lösten beide auf eine andere Weise. Canciani vermittelte anhand vollplastischer Skulpturen unterhalb des Felsvorsprunges das Inferno, während sich Trubetzkoi's Akteure reliefartig um den trapezförmigen Sockel winden. Rodins „*Wirkungsbereich*“ ist nicht zu übersehen.³¹³

6.1.2 Hofmann 1906 – Die Blüte

Von diesem plastischen Werk mit dem Alfred Hofmann 1906 den Reichelpreis gewann, fehlt jede Spur. Belegbar ist, dass „die Blüte“ in der XXVI. Ausstellung der Sezession (18.3.-10.6.1906) präsentiert wurde, nachdem er aus Italien zurückgekehrt war. Das geschah zu einem Zeitpunkt als Hellmers Schüler unter der Leitung ihres Mentors bereits begannen kontinuierlich am Ausstellungsgeschehen teilzunehmen. Bis dato waren vor allem Hanak und Meštrović oft vertreten. In der darauffolgenden Ausstellung zeigten Hofmann wie auch andere Hellmer-Schüler kunstgewerbliche Stücke, die allerdings nach Meinung der Kritiker nur Mittelmaß darstellten.³¹⁴

³¹¹ Vgl. Dolinschek 1989, S. 49, 50, 136 u. 137.

³¹² Vgl. Pötzl-Malikova 1976, S. 29f.

³¹³ Pötzl-Malikova 1976, S. 30

³¹⁴ Vgl. Dolinschek 1989, S. 136.

6.1.3. Müllner 1908 – Das Spiel

Josef Müllner nahm 1908 mit seiner Bronzegruppe „Spiel“ den Reichelpreis entgegen (Abb. 87) Diese Gruppe war 1908 in der XXX. Ausstellung der Secession zu sehen. Die plastische Darstellung eines fast gänzlich nackten Mädchens und zweier Raubkatzen – vermutlich Panther – ist hinsichtlich seiner thematischen Auffassung eher speziell, aber typisch für das künstlerische Repertoire Müllners.

Das Mädchen trägt kinnlanges, welliges Haar, bekrönt mit einem Federschmuck. Alle Figuren positionierte Müllner auf einem glockenartigen Sockel, der relativ wenig Platz bot, um der Gruppe festen Halt zu bieten. Müllners ausgezeichnete Beobachtungsgabe wurde gelobt, „Spiel“ fand in den Augen der Kritiker Anklang.³¹⁵ Auch seine typische Kombination aus „*figürlicher Darstellung*“ und „*Tierstücken*“, „*was seiner Plastik einen latent erotischen Reiz gab*“, kam hier zum Ausdruck.³¹⁶ Leider ist die Gruppe per se nicht mehr erhalten – eine zeitgenössische Fotografie ist geblieben.

Eine Skulpturengruppe, die noch in situ erhalten ist und das Motiv „Spiel mit zwei Panthern“ noch einmal aufgreift – dieses Mal in Gestalt eines Knabens – ist Müllners Brunnenplastik „Scherzo“ (Abb. 88), die im Modenpark 1913 aufgestellt wurde. Hier verwirklichte er eine

„...Jünglingsgestalt, die sich tanzend bewegt und deren Füße von zwei jungen Panthern umschmeichelt werden, eine in der Linienführung prachtvolle bildhauerische Verbindung von Mensch und Tier,“³¹⁷

6.1.1.4. Hanak 1913 – Das Kind über dem Alltag

Hanaks Brunnen von 1912 „Das Kind über dem Alltag“, mit welchem er 1913 den Reichelpreis gewann, war für die Villa Primavesi in Olmütz geschaffen worden (Abb. 89 u. 90). Die Familie Primavesi war Hanaks wichtigster Mäzen.³¹⁸ Der Brunnen wurde

³¹⁵ Zit. n. Dolinschek 1989, S.145. (K.M. Kuzmany im Bericht zur Frühlingsausstellung der Secession 1908/09, S. 389).

³¹⁶ Dolinschek 1989, S. 145.

³¹⁷ Aus der Druckschrift „Der Professor Müllner“ 1943, S. 2. (Katalog der Druckschriftensammlung der Wienbibliothek)

³¹⁸ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 105.

aus einem bronzenen, nackten Kind, kaum älter als zwei Jahre, konstruiert, welches auf einem Sockel steht. Dieser kleine Granitpodest besteht aus vier, in allen Himmelsrichtungen blickenden, stilisierten, rötlichen, marmornen Köpfen, die jeweils von einer Schlange umkränzt sind und auf diese Weise auf mythologische Medusen hindeuten – ein Symbol das um 1900 gerne verwendet wurde.³¹⁹ Die skulpturale Ausschmückung des Sockels und die Mimik bzw. Gestik des Kindes wirken unnatürlich, beinahe schon überirdisch und surreal. Vergleichbar ist die Armhaltung des Kindes mit einer adorierenden Heiligen-Darstellung. „*Das Grundmotiv ist das Kind über den täglichen Leiden des Menschen*“³²⁰, schrieb Hanak in seinem Tagebuch darüber. Im Gegensatz zu der Lebendigkeit und Unschuld, sollen die Köpfe das Erwachsenenalter und deren schlechten Eigenschaften – Hass, Unverschämtheit, Neid und Missgunst – symbolisieren.³²¹ Für Hanaks Werk war der Ausdruck und die Darstellung von Gefühlen etwas Essentielles, das er ausdrücklich zum Vorschein bringen wollte.

Die Verwendung unterschiedlichster Materialität (Bronze, Marmor, Kalkstein) verleiht dem Werk Ausdruckskraft und spielte in diesem Zeitraum bereits als ganz bewusstes Stilmittel unter den Bildhauern eine wichtige Rolle. Die Kontrastwirkung zwischen dunkler Bronze und weißem Marmor wird bereits an Beispielen vor 1900 deutlich.³²² Hanak favorisierte die Verbindung verschiedener Materialien nicht, machte in diesem Fall eine Ausnahme, was insgesamt dann aber doch zu einem zufriedenstellenden Ergebnis führte.³²³ Dass er ausgerechnet für „Das Kind über dem Alltag“, das Teil eines Gesamtkunstwerkes werden sollte, diese hohe Auszeichnung bekam, wunderte ihn selbst.³²⁴

Die betrachteten Preisstücke von Müllner und Hanak sind eher der Kleinplastik zuzuordnen. Hanak war in diesem Bereich vermehrt mit Beginn seiner Tätigkeit an der Kunstgewerbeschule 1913 und für die Familie Primavesi tätig, fühlte sich aber grundsätzlich wohler bei der Ausführung von monumentalen Plastiken.³²⁵ Müllner war

³¹⁹ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 105.

³²⁰ Zit. n. Zatloukal 1997, S. 120 (Hanaks Tagebucheintrag vom 28.01.1910)

³²¹ Vgl. Zatloukal 1997, S. 120 u. 121.

³²² Vgl. Strauß-Lanner-Denkmal, Johann Strauß-Denkmal u.a.

³²³ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 105.

³²⁴ Vgl. Krug 1997, S. 132.

³²⁵ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 107.

wohl ein Künstler, der sich weniger auf die Maße seiner Werke festlegte, wobei er sich später hauptsächlich auch den Großprojekten zuwandte.

6.1.5. Kühnelt 1912 – Grabdenkmal „Willi Hesch“

Das Grabdenkmal, welches heute am Baumgartner Friedhof steht, war im Jahr 1912 zum Sieger prämiert worden. (Abb. 91) Es zeigt den österreichischen Kammersänger, Willi Hesch, als lebensgroße, bronzene Ganzkörperdarstellung in einer theatralischen Haltung. Er ist auf einem Podest, seinem Gedenkstein, positioniert. Die Darstellung von Willi Hesch blieb nicht die einzige Arbeit des Hellmer-Schülers Hugo Kühnelt in diesem Bereich. Sepulkralplastiken führte er vermehrt auch für den Aufstellungsort am Zentralfriedhof aus.³²⁶

Bereits 1894 gewann Richard Kauffungen mit einem Gipsmodell eines Grabdenkmals diesen begehrten Preis, was darauf zurückzuführen ist, dass das Thema „Grabdenkmal“ gegen Ende des 19. Jahrhunderts einen bedeutenden Aufschwung erlebte und gleichzeitig ein wichtiger Aufgabenbereich wurde. Das Großbürgertum wollte auch nach dem irdischen Leben in Form eines Denkmals repräsentiert werden. Um die Stellung der Grabdenkmäler kümmerte sich ganz speziell der „Club der Plastiker“, eine Tochterorganisation des Wiener Künstlerhauses, in dem Kühnelt, wie die meisten seiner Studienkollegen, Mitglied war. Ihr Anliegen war es bei ihren möglichen Kunden, die überwiegend aus dem Bereich des Bürgertums kamen, Überzeugungsarbeit zu leisten. Der Unterschied zwischen einem qualitativ hochwertigen Grabdenkmal und einem schnell produzierten Werk eines Steinmetzes lag klar im Nachteil der Künstler. Der größere Zeitaufwand und die damit verbundenen Kosten, sowie der Preis des teuren Materials wurden vom Großbürgertum gerne gescheut. Um diesem Umstand entgegenzuwirken

„führte der Club Grabmalausstellungen durch, legte ein Musteralbum an und schrieb im voraus Wettbewerbe für noch anonyme Gräber aus.“³²⁷

³²⁶ Vgl. <http://wwwg.uni-klu.ac.at/kultdoku/kataloge/03/html/350.htm> (29.02.2012)

³²⁷ Diese Seite bezieht sich auf Aichelburg 2001, S. 230.

Diese Versuche blieben mäßig erfolgreich.

Heinrich Zita (1916), Michael Drobil (o.J.) und Theodor Stundl (1925) sind als weitere Meisterklassenschüler zu nennen, die diesen Preis entgegengenommen haben.³²⁸

6.2. Schulpreise

Bereits seit 1731 sind die Schulpreis fixer Bestandteil des Preissystems.³²⁹

In diesem Zusammenhang werden der Hofpreis, der Vincenz Neuling'scher-Preis sowie der Fügerpreis genauer besprochen.

6.2.1. Vincenz Neuling'scher Preis

Für Studierende der Bildhauerei waren nicht alle Preise, die an der Akademie vergeben wurden, gleichermaßen relevant. Es existierte nur ein einziger Preis, nämlich der Vincenz Neuling'scher Preis, der ausschließlich an das Kunstfach Bildhauerei verliehen wurde.

Ein Vincenz Neuling'scher Preis, gegründet am 9. Dezember 1819 für die akademischen Schüler der Bildhauerei bei dem Modellstudium. Preisaufgabe war es „(...) einen Act nach der Natur zu modellieren, wobei vorzüglich auf die gehörige Proportion der Figur und die ordentliche Ausführung zu sehen ist.“³³⁰

An dieser Stelle ist Hanak zu erwähnen, der diesen Preis im Jahr 1900 gewann. Leider ist kein Werk konkret zuordenbar.

³²⁸ Vom Verbleib der prämierten Plastiken ist nichts bekannt.

³²⁹ Vgl. Wagner 1967, S. 353.

³³⁰ Lützwow 1877, S. 177.

6.2.2. Hofpreis

Die bekannteste und renommierteste Schulpreis-Auszeichnung, die ein Schüler erhalten konnte, war der Hofpreis³³¹, der neben der Bildhauerei auch alle anderen Kunstzweige berücksichtigte.³³² Der Preis sollte alle drei Jahre an zwei Personen je Kunstfach, unterteilt in erste und zweite Klasse (Gold und Silber), infolgedessen an maximal sechs Künstler vergeben werden. Er wurde 1857 nach längerer Pause wieder eingeführt. Zu manchen Zeiten war die Teilnahme gering. Kuijpers, der aus der Sicht des 18. Jahrhunderts schrieb, begründet es mit den bedürftigen Lebensumständen und die daraus resultierende geringe Bildung der Schüler. Um ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, waren sie aufgefordert, Aufträge, wie das Malen von Porträts, das Bemalen von Häusern und Kutschen, zu übernehmen. Kuijpers verweist weiters darauf, dass die Schüler kaum über Bücher verfügten. Die Vorbereitung für die vielfach komplizierten Themen aus dem griechischen und römischen Altertum wäre eine bessere gewesen, wenn die Akademie einen theoretischen Unterricht verwirklicht hätte, wie es die Vorschläge von Wenzel Anton Fürst von Kaunitz³³³ vorsahen.³³⁴ Im Laufe des 19. Jahrhundert besserte sich die Situation durch die Einführung sogenannter Hilfsfächer.

Im Unterschied zu den bisher besprochenen Auszeichnungen, Reichelpreis und Vincenz Neuling'scher Preis, gab es im Fall der Hofpreise eine konkrete Aufgabenstellung, die von dem akademischen Professorenkollegium ausgesprochen wurde. Formal betrachtet waren es

„[...] Kunstwerke, bestehend in einer Gruppe, Statue oder in einem Basrelief, welches auch in Gyps oder Thon ausgeführt werden kann.“³³⁵

³³¹ 1919 wurden die Hofpreise in sogenannte „Staatspreise“ umbenannt.

³³² Vgl. Kuijpers 1989, S. 389.; Er gibt eine Übersicht über die Jahre 1772-1794.

³³³ **Wenzel Anton Fürst von Kaunitz (1711-1794)** war Protektor an der Akademie der bildenden Künste und in dieser Funktion für wichtige Reformen zuständig.

³³⁴ Vgl. Kuijpers 1989, S. 389.

³³⁵ Lützow 1877, S. 175.

Wie beim Reichelpreis konnte ab 1893 die Bezeichnung des Kunstwerkes aus einem Verzeichnis entnommen werden. Davor wurde nur lückenhaft Name des Künstlers, Geburtsort, Kunstfach und Preisgrad erfasst. Als Beispiele dienen diese vermerkten und preisgekrönten Stücke – in der Zeitspanne 1893-1916: ³³⁶

Verleihungsjahr	Name des Prämierten (1.Platz)	Name des Prämierten (2.Platz)	Gestellte Aufgabe
1895	Siegfried Popper	Jakob Gruber	Kampf
1898	Adolf Simatschek	Richard Hadl	Heimkehr
1901	Karl Podolak	<i>Josef Müllner</i>	Erlösung
1907	Breschan Heinrich	<i>Oskar Thiede</i>	Opfer
1910	<i>Oskar Thiede</i>	<i>Josef Bock</i>	In die Verbannung
1913	Albert Bechtold	Josef Josephu	Antigone führt den blinden Ödipus in die Fremde
1916		Hans Pontiller	Aeneas verläßt Troja

Hinweis: Fett hervorgehoben sind die Namen jener Bildhauer, die während ihrer bildhauerischen Laufbahn unter Hellmer studierten.

Themen, wie „Kampf“, „Erlösung“, „Opfer“, „Verbannung“ waren in diesem Sinn dreidimensional umzusetzen. Dabei fällt auf, dass die Aufgabenstellung sehr allgemein gefasst waren, damit dem Künstler vermutlich mehr Gestaltungsfreiheit gegeben war. Eine unterschiedliche formale Interpretation eines Themas war mit Gewissheit das Resultat. Interessant wäre in diesem Kontext ein Vergleich der unterschiedlichen Auffassungen zweier Bildhauer zu einem Thema. Leider ist aufgrund der schlechten Informationslage, der Verbleib dieser Preisstücke unbekannt und können für diese nähere Untersuchung nicht herangezogen werden.

Mit Gewissheit können wir auch in dieser Kategorie vom gesteigerten Verlangen nach Affekten, dem Ausdruck von Gefühlen, sprechen. Auffällig ist, dass im Vergleich zu Malerei biblische Themen kaum eine Rolle spielten. Diese Tatsache geht bereits auf die Anfänge der Akademie zurück.³³⁷

³³⁶ Im Fall des Hofpreises kann nur von der Kenntnis der einzelnen preisgekrönten Werke gesprochen werden. Der Aufenthalt der Werke ist unbekannt, in den meisten Fällen sind sie auch nicht mehr existent. Fotos sind nicht vorhanden. Es wurde im Rahmen dieser Arbeit nur vereinzelt überprüft, ob diese noch auffindbar sind (z. B. anhand von J. Bock, J. Müllner); die anschließende Tabelle ist mittels der Beilage XIV aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892 realisiert worden, S. 246-248.

³³⁷ Dieses Thema behandelt Maria Pötter in: Die Preise für Malerei und Bildhauerei an der Akademie

Auch wenn die Aufgabenstellung in den seltensten Fällen rein religiös angelegt war, weisen ihre Titel wie beispielsweise „Opfer“ oder „Erlösung“ in ihrer Mehrdeutigkeit auch auf eine mögliche biblische Interpretation hin. „Kampf“ und „Heimkehr“ verdeutlichen sowohl eine zeitlose, als auch aktuelle Thematik. Die griechische und römische Mythologie spielte auch (weiterhin) eine wichtige Rolle.

6.2.3. Fügerpreis

Ein renommierter Schulpreis, welcher alle Kunstschulen – Architektur, Bildhauerei, Landschaftsmalerei, Graveur- und Medailleurkunst, Kupferstecherei – an der Konkurrenz teilnehmen ließ, war der Fügerpreis. Gestiftet wurde er am 15. August 1819 durch Heinrich Füger, Hofmaler und Galeriedirektor.³³⁸

Was die Themenstellung betrifft, so sei es

„den akademischen Professoren überlassen, mit dem Vorbehalte, dass die Professoren jener Classen, die zur Concurrrenz bestimmt sind, ihre Vorschläge zuerst bekannt machen.“³³⁹

Diese Selektion basiert auf:

„der Wahl zur bildlichen Darstellung geeigneter Gegenstände aus irgend einem classischen Dichter oder Geschichtsschreiber [...]“³⁴⁰

Aus Hellmers Schülerakte geht hervor, dass er diesen Preis 1867 erhalten hatte. Er befand sich zu diesem Zeitpunkt im zweiten Lehrjahr. Das ausgeführte Werk ist nicht bekannt, ein Entwurf zu einem möglichen Lünettenrelief ist jedoch im Nachlass erhalten geblieben (Abb. 92) und stellt nun die Frage nach der konkreten Themenstellung. Die in Bleistift ausgeführte Vorlage demonstriert jedenfalls Hellmers

der bildenden Künste Wien zur Zeit van Schuppens“, Dipl., Wien 2008. Im Vergleich mit Paris und Berlin beschäftigt sie sich mit den Gründen einer solchen Themenwahl an der Akademie zu Zeit van Schuppens (1726), kommt aber aufgrund des mangelnden Materials zu keinem eindeutigen Ergebnis.

³³⁸ Vgl. Lützow 1877, S. 176.

³³⁹ Lützow 1877, S. 176

³⁴⁰ Lützow 1877, S. 176

Fähigkeit als guter Zeichner bereits in jungen Jahren. Die mythologische Darstellung stellt drei Akteure dar, darunter vermutlich einen sagenumwobenen Dichter oder Geschichtsschreiber, die ganz im Sinne des Stifters, Heinrich Fügler, im strengen Klassizismus wiedergegeben wurden. Gold ging damals an Weyr in Form einer Medaille. Pro Verleihung wurden sechs goldene und drei silberne Medaillen ausgegeben. Hellmer erhielt ein Anerkennungszeugnis, welches als „ex equo“ mit dem ersten Platz zu betrachten war. Theodor Stundl (1897), Josef Müllner (1899) als auch Heinrich Zita (1901) mit dem Werk „Kuss“ erhielten später ebenfalls eine goldene Füglermedaille.³⁴¹

6.2.4. Sonstige Preise

Weitere von der Akademie vergebene Preise, die auch für das Kunstfach Bildhauerei bestimmt waren, waren der Gundelpreis (ab 1782), der Lampipreis (ab 1819) und der Stremayrpreis (ab 1880). Ausnahmslos sind diese nach ihren Stiftern benannt.

Hellmer erhielt den Gundelpreis 1868, welcher für ihn eine monetäre Stütze von etwa 52 ½ Gulden in Silber³⁴² darstellte.

Zu guter Letzt wären noch die 12 Specialschul-Preise „für hervorragende Arbeiten von Schülern der zwölf akademischen Spezialschulen [...]“ anzuführen.³⁴³

Der Erste Weltkrieg wirkte sich auch verheerend auf das Preis- und Stipendienwesen an der Akademie aus. Die Konsequenzen waren starke Kürzungen der Gelder bzw. sogar die Abschaffungen einzelner Preise, wie dem Lampi- und Gundelpreis.

³⁴¹ Diese Werke sind nicht erhalten.

³⁴² 52 ½ Gulden entsprechen heute circa 630 EUR.

³⁴³ Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 107.

6.3. Tradition und Innovation innerhalb der Reisestipendien

6.3.1. Die Anfänge

Unter dem Protektorat des Grafen Kaunitz im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts – in der Phase des Klassizismus – gingen die ersten Studierenden der Akademie der bildenden Künste nach Italien. Unter diesen Rompensionären waren die späteren Professoren und Akademiedirektoren Franz Zauner und Heinrich Füger.³⁴⁴ Man betrachtete diesen Aufenthalt als

„wesentliches Mittel zur Vollendung der künstlerischen Ausbildung [...], die den fähigsten Absolventen ein mehrjähriges Schaffen und Studium ermöglichten.“³⁴⁵

Letztlich sei das zu erreichende Ziel der Bildhauer den *„Meisel der Griechen an den Originalen sehen und nachahmen,³⁴⁶* zu können.

„so dass es ihnen allein noch an der Kenntnis des Antiken, am feinem Geschmacke, an der korrekten Zeichnung, am leichten Umriss, und an dem, was Grace genannt wird, fehlet: welches zusammen sie nirgends besser, als zu Rom mit Studirung so vieler alten und neuen Meisterstücke der Kunstlernen können.“³⁴⁷

Die hier skizzierten Zielvorstellungen verweisen auf den Schauplatz Rom. Alle anderen umliegenden Städte oder Gebiete innerhalb oder außerhalb Italiens wurden vorerst nicht in das Programm genommen.³⁴⁸

Die Rompensionäre standen unter einem Kontrollorgan, einer Oberaufsicht vor Ort. Zunächst war Anton von Maron für dieses Amt zuständig, bei dem sich die Schüler regelmäßig zu melden hatten. Weiters gab es die Auflage seitens der Akademie

³⁴⁴ Wagner 1967, S. 45-47.

³⁴⁵ Wagner 1967, S. 355.

³⁴⁶ Zit. n. Wagner 1972b, S. 77.

³⁴⁷ Zit. n. Wagner 1972b, S.70. (Akten 1776, fol. 28ff)

³⁴⁸ Vgl. Wagner 1972a, S. 58.

„*Nachzeichnungen oder Modelle von Werken des ausgewählten Meisters [...]*“³⁴⁹ nach Wien zu senden. Alexander Trippel³⁵⁰ unterrichtete in dieser Anfangszeit die Romstipendiaten und stellte die Griechen, aber auch Michelangelo, in den Vordergrund seiner Lehren.

Eine zeitliche Beschränkung, wie später im Hochschulstatut von 1872, war von der Akademie zunächst scheinbar nicht bindend festgelegt worden. Die Einhaltung von einer Reisedauer von vier Jahren wurde dann vor allem ab den 30er Jahren des 19. Jahrhunderts angeraten, da Verlängerungen des Aufenthalts zum Nachteil der nachfolgenden Reisetipendiaten ausfielen. Es war bis dato vor allem bei den Bildhauern üblich nach Erhalt des Stipendiums einige Jahre länger als ursprünglich vorgesehen in Italien zu verweilen, um laufende größere Arbeiten auch abschließen zu können. So trat dieser Fall auch bei Franz Bauer, Hellmers Lehrer ein, der seinen Aufenthalt auf bis zu sieben Jahren verlängerte.³⁵¹ Reisetipendien schienen – so gesehen – auf unbestimmte Zeit vergeben worden zu sein, wobei das Höchstmaß mit einer Dauer von zehn Jahren vermutlich erreicht war. Dem Studienbericht zufolge blieb Josef Cesar, Bildhauer und Medailleur, ab dem Jahr 1836 vermutlich als letzter Künstler sechs Jahre mit universitärer Unterstützung in Rom.

Allen voran war es der Graf Lützwow, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Funktion Marons, um 1840, an Erneuerungen in Form einer temporären Begrenzung des Romaufenthaltes dachte, zugunsten einer Ausdehnung der Reisetätigkeit auf andere italienische Städte.³⁵² Es galt nun seinen Horizont mit bestimmten Inhalten zu erweitern:

*„[Die angehenden Bildhauer; Anm. der Autorin] sollten auch einen Ausflug nach Neapel unternehmen, um die Farnesischen Schätze und die reiche Ornamentik zu studieren.“*³⁵³

Sein Gedanke zur Ausweitung des Erfahrungsschatzes ging beispielsweise bei den Medailleuren einige Schritte weiter. Lützwow befürwortete als Studienziele viele Städte

³⁴⁹ Wagner 1967, S. 45

³⁵⁰ **Alexander Trippel (1744-1793)**, Schweizer Bildhauer und früherer Klassizist.

³⁵¹ Vgl. Wagner 1972a, S. 57.

³⁵² Vgl. Wagner 1972a, S. 58.

³⁵³ Wagner 1967, S. 101.

Europas, neben Rom und Neapel auch London, Paris, Berlin und einige andere Destinationen,

*„wo derzeit auf diesem Gebiete mehr geleistet werde als in Rom.“³⁵⁴
Jedenfalls war nunmehr die einseitige Orientierung der Ausbildung auf Rom zugunsten einer vielseitigen, ganz Europa einbeziehenden Schulung aufgegeben worden, ein Symptom für das Ende der rein klassizistischen Ausrichtung der Akademie.³⁵⁵*

Auch im Falle der Architekten sei es unerlässlich geworden eine Ausdehnung nach Westeuropa, wie beispielsweise England und Frankreich, in Betracht zu ziehen.³⁵⁶

In der bisherigen Geschichte der Akademie der bildenden Künste war vor allem von Rom die Rede, daher dürfte sich hier eine neue Tendenz abzeichnen, die sich augenscheinlich nicht gleichmäßig auf alle Studienrichtungen niederschlug. Die Bildhauerei ging dieser Entwicklung in dieser Dimension nicht nach, *„denn der Bildhauer hingegen finde in Rom alles, was er brauche.“³⁵⁷*

1844 wollte Lützow das Bildhauerstipendium überhaupt unbesetzt lassen, um das Geld hilfsbedürftigen Künstlern zu geben, was jedoch durch passende Argumentation abgewandt wurde:

„Die Stipendien dürfe man deswegen nicht suspendieren, weil Rom und Neapel die besten Studienmöglichkeiten böten, weil man sonst Mangel an Nachwuchs für die Akademie zu befürchten hätte und schließlich wegen des schlechten Eindrucks einer solchen Maßnahme im Ausland.“³⁵⁸

³⁵⁴ Wagner 1967, S. 102.

³⁵⁵ Wagner 1967, S. 103.

³⁵⁶ Wagner 1972a, S. 58.

³⁵⁷ Wagner 1972a, S. 58.

³⁵⁸ Zit. n. Wagner 1972a, S. 59f. Vgl. Wagner, 1967, S. 103.

Weiterhin lag die Betonung auf „Rom“, dennoch darf nicht vergessen werden, dass sich der Blick bereits auf den deutschsprachigen Raum richtete, allen voran wurden die Städte München, Berlin und Dresden immer beliebtere Reiseziele für Künstler.

6.3.2. Hellmers Reisen und neue Trends (Zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts)

Edmund Hellmer erhielt sein Italienstipendium aufgrund seiner Werke „Sterbender Achill“³⁵⁹ und „Trunkener Eros“³⁶⁰, die in der internationalen Kunstausstellung im Glaspalast in München 1869 ausgestellt wurden und ihn erstmals vor größerem Publikum bekannt machten. Im Rahmen der Veranstaltung bekam zwar Otto König, der spätere Professor an der Kunstgewerbeschule die goldene Medaille zugesprochen, dennoch war es der Beginn seines stetigen künstlerischen Wachstums. Mit seinem Relief „Prometheus bringt der Menschheit Feuer“³⁶¹ erhielt er 1869/70 ein Kunststipendium in Höhe von 900 Gulden³⁶², das seinem Aufenthalt in Rom zu Gute kam.

In den Bildhauerateliers im Palazzo di Venezia³⁶³, dem k. und k. Botschaftshotel, bekam er eines der zehn begehrten Ateliers zur Verfügung gestellt, eines in dem auch schon der Bildhauer Antonio Canova³⁶⁴, tätig war.³⁶⁵ Diese Unterkunft musste man sich, laut Hevesi, als Turm vorstellen, der pro Ebene drei bis vier unbeheizte Räume zum Leben und Arbeiten bereit hielt.³⁶⁶

Der österreichische Botschafter in der Rolle der „künstlerischen Aufsicht“, die ehemals von einem eigenen Kontrollorgan besetzt wurde, spielte in Rom für die jungen Bildhauer eine wichtige Rolle, da er in dieser Position keinen geringen Einfluss auf das Kunstgeschehen ausübte. Mittlerweile gingen Rompensionäre erst weitestgehend nach ihrem Abschluss nach Rom. Damit trug die römische Ausbildung nicht mehr als maßgeblicher Lehrinhalt bei, sondern war als sinnvolle Ergänzung zu

³⁵⁹ Das Werk ist nicht mehr erhalten.

³⁶⁰ Das Werk ist nicht mehr erhalten.

³⁶¹ Das Werk ist nicht mehr erhalten.

³⁶² 900 Gulden entsprechen heute 10633,81 EUR

³⁶³ Der Palazzo di Venezia diente bis zum Ersten Weltkrieg als Unterkunftsort, danach folgte das „Österreichische Kulturinstitut“.

³⁶⁴ **Antonio Canova (1757-1822)** galt als Vermittler des italienischen Klassizismus. Zu seinen Schülern zählte u.a. Thorvaldsen. – Vgl. Thieme-Becker, Bd. V, S. 515ff.

³⁶⁵ Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 41.

³⁶⁶ Zit. n. Zettl 1972 [Ludwig Hevesi, Ewige Stadt, ewiges Land. Frohe Fahrten in Italien (Stuttgart 1903) 48-60]

betrachten.³⁶⁷ Zu Hellmers Zeit fungierte der österreichische Botschafter, Graf Trauttmansdorff, in erster Linie als Vertrauter in Fragen des richtigen Benehmens in der Gesellschaft. Hellmer verkehrte vor allem in den Malerkreisen, lernte Anton Romako³⁶⁸, Reinhold Begas³⁶⁹, aber auch einige andere Wiener Maler kennen.³⁷⁰ Er pflegte weiters den Kontakt mit einigen Bildhauerkollegen, wie eine anonyme Bleistiftzeichnung (Abb. 93) illustriert. Im Zentrum zeigt es den jungen Hellmer zwischen seinen Kollegen Johannes Benk³⁷¹, der ein Jahr in Rom verweilte und Franz Gastell, der heute kaum bekannt ist.³⁷² Hellmer führte auf seinen Reisen ein kleines Skizzenbuch (Abb. 94), das er mit diversen Zeichnungen füllte. Besondere Aufmerksamkeit dürfte er Porträt- und Anatomie- Studien (Abb. 95 u. 96) gewidmet haben, wobei die genaue Funktion seiner Skizzen offen bleiben muss.³⁷³

In Rom schuf Hellmer das lebensgroße Modell „Gefesselte Andromeda“, welches im Wiener Künstlerhaus ausgestellt und verkauft wurde. Aus diesen entstandenen Mitteln ist es ihm gelungen einen zweiten Rom-Aufenthalt anzutreten, der ihn zu der großen Gruppe „Diana und Endymion“ inspirierte. Es ist jener Teil der „Diana“ erhalten geblieben, für welche Hellmers Frau das Vorbild verkörperte. (Abb. 97) Für „Endymion“ stand er sich mithilfe eines Spiegels selbst Modell.³⁷⁴ Auf diese Weise verlängerte sich der vorgesehene Aufenthalt eines Jahres auf fast ein weiteres. Infolge trat er Reisen nach Deutschland und Frankreich an, die ihn mit Gewissheit ebenso prägten.

³⁶⁷ Wagner 1972a, S. 53.

³⁶⁸ **Anton Romako (1832-1889)** war österreichischer Maler und hielt sich vorwiegend im Ausland auf, u.a. von 1856-1876 in Rom. – Vgl. URL: http://www.biographien.ac.at/oebl_9/229.pdf.

³⁶⁹ **Reinhold Begas (1831-1911)** war Maler und Bildhauer. Er studierte an der Akademie in Berlin bei Christian Daniel Rauch und galt als Hauptvertreter der neobarocken Berliner Schule. Nachweislich befand er sich 1869-70 in Rom und Paris, wo er an Aufträgen arbeitete. – Vgl. Thieme-Becker, Bd. III, S.183ff.

³⁷⁰ Aus den persönlichen Aufzeichnungen, niederösterreichischer Nachlass.

³⁷¹ **Johannes Benk (1844-1914)** war Wiener Bildhauer, studierte wie Hellmer unter Franz Bauer, aber auch in Dresden unter E. J. Hähnel. Er ist bekannt für seinen neobarocken Stil. Unter seinen vielen Arbeiten an der Wiener Ringstraße als Monumental- und Bauplastiker sticht besonders das Deutschmeister-Denkmal am Schottenring von 1906 hervor. 1868 erhielt er den Reichelpreis. – Vgl. Thieme-Becker, Bd. III, S. 103.

³⁷² Hellmer betonte, dass Gastell essentiell für den Wiener „Rathausmann“ aus Eisen war, denn er schuf 1882 das Modell dafür. – aus den persönlichen Aufzeichnungen Hellmers im niederösterreichischen Nachlass Vgl. Krause, S. 100f. Er geht näher auf die Ikonographie und die Vorbilder des Wiener Rathausmannes ein.

³⁷³ Das Büchlein ist aus dem niederösterreichischen Nachlass bekannt.

³⁷⁴ Aus den persönlichen Aufzeichnungen, niederösterreichische Nachlass. Er stellte die Gruppe in Wien 1873 fertig. Sie musste zersägt werden, um sie aus dem Atelier in der Lainzerstraße in das Künstlerhaus zu transportieren. Anschließend wurde sie wieder zusammengesetzt.

Seine Professorenkollegen Karl Kundmann (1861, vier Jahre), Kaspar von Zumbusch (1857/58), sowie Hellmers späterer Nachfolger seiner Allgemeinen Schule, Hans Bitterlich (1886, zwei Jahre), traten ihre Italienreise mithilfe des akademischen Stipendiums an. So betrachtet war eine Berufung als Professor an die Akademie der bildenden Künste ohne entsprechender Auslandserfahrung bzw. dem Antikenstudium in Rom unmöglich. Krause betonte, dass aufgrund der fehlenden Spezialklasse Mitte des 19. Jahrhunderts bis 1872 die Romstipendien zur vertiefenden Ausbildung eine ganz besonders wichtige Rolle einnahmen. Bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts kann man von einer klassizistischen Schulung im Sinne von Canova und Thorwaldsen sprechen. Die Studierenden wurden in der Regel einem bestimmten Künstler in Rom zugeteilt. Nach 1850 spielten die Lehrenden keine herausragende Rolle mehr.³⁷⁵ Gleichzeitig verschob sich der Fokus des Lehrinhalts von der römischen Plastik auf die „*musealen Aspekte des römischen Bodens*“, zum überwiegenden Teil auf die barocken Denkmäler.³⁷⁶

Spätestens seit den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, bereits einige Zeit nach dem Tod der beiden Klassizisten, Canova und Thorwaldsen, war europaweit Prozesse in eine neue Position der Künste zu spüren, anders gesagt spielten die Aufbrüche zur klassischen Moderne eine zunehmende Rolle. Rom wurde von Paris, das führend innerhalb der französischen Plastik war, als Kunstmetropole verdrängt. Paris versprach kein „*Ersatz für Rom*“ zu werden, dennoch wollte jeder Künstler nun nach Paris reisen, um die Entwicklung in der Kunst mitzerleben.³⁷⁷ Unter ihnen auch einige österreichische Künstler.³⁷⁸ Paris wuchs an Bedeutung sowohl für die Generation um Hellmer als auch seiner Nachfolger, was sich in den Werken beispielsweise in Form des Symbolismus niederschlug.³⁷⁹

Neben Rom und Paris waren auch im deutschsprachigem Raum, vor allem die Städte München und Dresden, kulturelle Höhepunkte geworden:

„Das, was München zu dieser Zeit für Künstler so attraktiv machte, war neben einem kunstinteressierten Herrscher [König Ludwig I.; Anm. der

³⁷⁵ Krause 1980, S. 16.

³⁷⁶ Krause 1980, S. 15.

³⁷⁷ Hass 1984, S. 53.

³⁷⁸ Meißl-Novopacky 1989, S.13. Sie zählt überwiegend Maler auf, die sich in Paris aufhielten.

³⁷⁹ Hass 1984 1993, S. 53.

Autorin] das freie Zusammenspiel verschiedener künstlerischer Richtungen, wie der der Nazarener, der reinen Gotiker und, durch politische Bande zu Griechenland unterstützt, Strömungen, die auf der Kunst der klassischen Antike beruhen, und die alle im Werk Ludwig Schwanthalers³⁸⁰ vertreten sind.³⁸¹

In den sechziger Jahren gingen Kundmann und Benk, nach ihren Romaufenthalten, außerdem nach Dresden, um von Ernst Julius Hähnel (1811-1891), dem wichtigsten Mittler der Dresdner Bildhauerschule, zu lernen. Hähnels Bedeutung übertrug sich auch auf die Ringstraße, für die er selbst einzelne Werke ausführte.³⁸²

Generell betrachtet folgten des Weiteren an der Akademie bis zur Jahrhundertwende keine großen Veränderungen, sondern nur kleine Maßnahmen. Hinsichtlich der Vergabe des Rompreises sollten ab 1890 auch Ausländer die Möglichkeit erhalten, ein Stipendium – in diesem Fall beim Ministerium – zu beantragen. Trotz der Einführung dieser Sondervereinbarung kam es nie zu diesem Fall. Gleichzeitig beschloss das Kollegium die für sie zwecklos gewordenen Berichte der Romstipendiaten, die nach jedem halben Jahr verlangt waren, abzuschaffen.³⁸³ Schließlich wurden 1897 Reisestipendien nur noch für ein Jahr vergeben. Als weitere Neuerung mussten Bewerber nicht nur Proben ihres Könnens, sondern auch ein eigens entworfenes Programm für ihre Reise präsentieren.³⁸⁴

6.3.3. Die Hellmer-Schule (Beginn des 20. Jahrhunderts)

Unter den Hellmer-Schülern gab es in der Regel einige Studenten, die aufgrund ihrer Herkunft aus anderen Ländern der Monarchie, bereits seit Kindheitstagen viel Reisebereitschaft aufbringen mussten. Andere wiederum erlebten ihre ersten Reiseerfahrungen mehr auf freiwilliger Basis im Zuge ihrer Ausbildung an der Akademie, über ein gewonnenes Reisestipendium.

³⁸⁰ **Ludwig Schwanthaler (1802-1848)** war ein klassizistischer Bildhauer, der an der Akademie der bildenden Künste in München unterrichtete. Während seiner Zeit in Wien entwarf er 1844 den Austria-Brunnen für die Freyung im ersten Bezirk. – Vgl. Thieme-Becker, Bd. XXX, S. 354.

³⁸¹ Krasa-Florian 2002, S. 458.

³⁸² Krause 1980, S. 16.

³⁸³ Vgl. Wagner 1967, S. 232.

³⁸⁴ Vgl. Wagner 1967, S. 259.

Die Romreise behielt ihren Stellenwert, was die nachfolgende Betrachtung der Hellmer-Schüler demonstriert. Unter welcher künstlerischen Obhut die Studierenden im Palazzo di Venezia ab dieser Zeit in Rom standen, spielte keine herausragende Rolle mehr. Die gezielte Zuteilung zu einer Künstlerpersönlichkeit bis circa 1850 wich einer eher losen Bindung, bei der die persönliche Vervollkommnung der Rompensionäre mit einem eigens zusammengestellten Reiseprogramm in den Vordergrund rückte.³⁸⁵

Unter Hellmers Schülern befanden sich einige Reiselustige, die den lebendigen Kulturaustausch bewusst suchten. Ein Briefwechsel zwischen Hellmer und Theodor Stundl, der im Rahmen seiner erfolgreichen Abschlussarbeit 1901 ein einjähriges Stipendium in Höhe von 3000 Kronen in Silber³⁸⁶ erhielt, verdeutlicht den enormen Stellenwert einer solchen Reise:

„Das Tragische für mich ist, dass ich in der Antike immer mehr die kristallisierte Schönheit herausfinde und den ungeheuren Weg von meinem Machtwerk bis zu jener Größe erst recht empfinde [...] Doch die unvergesslichen Eindrücke, die ich in Italien erhalten habe, werden für mein ganzes Leben bestimmend sein“³⁸⁷

Nach den akademischen Regeln musste er seine Route vor seinem Reiseantritt vorlegen. Um Rom zu erreichen, wählte er den Weg *„über Venedig, Padua, Bologna, Florenz und Siena“*

„Im Frühling wollte er nach Neapel und Sizilien, und auf der Rückreise nach Wien noch Orvieto, Perugia, wieder Florenz, Pisa, Genua, Mailand, Turin, Verona und Innsbruck aufsuchen.“³⁸⁸

³⁸⁵ Aus einem Gespräch mit Herrn Ferdinand Gutschi, dem Archivar der Akademie der bildenden Künste in Wien.

³⁸⁶ 3000 Silberkronen entsprechen heute 19154.49 EUR

³⁸⁷ Zit. n. Winkler 2001, S. 53. [Brief Theodor Stundls an Professor Hellmer, 10.06.1902, Archiv der Akademie, VA 1902, 376-1902]

³⁸⁸ Winkler 2001, S.8.

Die in der Literatur als eigene Gruppe zitierten Hellmer-Schüler, Josef Müllner, Karl Stemolak, Anton Hanak, Hugo Kühnelt, Michael Drobil, Alfred Hofmann und Heinrich Zita aus der Spezialklasse, gingen zwischen 1903 und 1906 nach Italien.³⁸⁹

Hanak sah neben Rom:

„Triest, Venedig, Padua, Florenz, Neapel, Pompeji, Herkulaneum und Capri [...], wo er die gesamte italienische Plastik von der Antike bis zur Gegenwart studieren konnte [...].“

Die Reisrouten von Stundl und Hanak führen vor Augen, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Stellenwert anderer Städte für Studienzwecke einen enormen Aufschwung erlebte.

Durch solche Reisen änderte sich selbstverständlich die künstlerische Auffassung eines Künstlers: *„Ruhe und der klare Umriß der antiken Bildwerke [...] sowie Michelangelos Monumentalität und Ausdruckskraft.“*³⁹⁰ flossen durch die Inspiration der neuen Umgebung in Hanaks Werk, welches in seiner Gipsfigur „Nonne“ (Abb. 98 u. 99) zum Vorschein kam. *„ [...] Man lernt am meisten, wenn man seine Arbeit mit den hier [in Rom; Anm. der Autorin] bestehenden Kunstwerken vergleichen kann [...]“*³⁹¹ war Hanaks Äußerung zu seinem methodischen Vorgehen.

Zeitgleich mit anderen Kollegen trat Zita 1905 zum ersten Mal eine längere Reise ins Ausland an. Seinen Berichten zufolge reiste er wegen persönlichen Gründen viel zu früh wieder ab, um die restliche Dauer des Stipendiums in Wien zu verweilen.³⁹² 1906/07 bereiste er trotzdem noch Florenz, Rom, Südfrankreich und Paris. Die Pflege der ausländischen Kontakte bzw. die Experimentierfreudigkeit trotz dieser Erfahrung hielt sich insgesamt in der österreichischen Plastik in Grenzen³⁹³. Ries Impression einer Reise verdeutlichen diese tendenziell spürbar mäßige Aufnahmebereitschaft:

³⁸⁹ Vgl. Aggermann-Bellenberg 1997, S. 43.; Michael Drobil wird in dieser Auflistung nicht erwähnt, zählte aber auch dazu.

³⁹⁰ Aggermann-Bellenberg, 1997, S. 51.

³⁹¹ Aggermann-Bellenberg 1997, S. 51.

³⁹² Schörner 1987 S. 35 u. 36 Seine Studienkollegen behielten diese Angelegenheit für sich und sandten die verpflichtenden Reiseberichte von Italien aus an die Akademie und übermittelten Zita weiterhin das Stipendiengeld. Ohne diesen Freundschaftsdienst hätte Zita den *„im Verhältnis der Zeit nach Monaten entfallende Betrag des Stipendiums“* zurückzahlen müssen - §9 Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, 1892, S. 40.

³⁹³ Vgl. Schörner 1987, S. 197.

„Paris enttäuschte mich, das heißt die Museen und Galerien boten mir gar keine Anregung. Die Bilder, die aus einer ganz anderen Zeit stammten als der, da ich denken und fühlen gelernt hatte, sagten mir nichts. Mein Empfinden verschloß sich unwillkürlich den Einflüssen einer anderen Zeit. Ich zog es vor, Anregungen aus dem lebendigen Leben zu schöpfen.“³⁹⁴

An dieser Stelle ist zu ergänzen, dass für Frauen ohnehin ein anderer Maßstab galt als für ihre männlichen Kollegen. Neben Paris war München ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer neuen „Kultstätte“ geworden. Viele Österreicherinnen beschritten diesen Weg aufgrund der Nähe zu Wien, derselben Sprache und der größeren Ausbildungsmöglichkeiten (auf privater Basis). Paris war österreichischen Künstlerinnen verglichen mit ihren männlichen Kollegen vorerst nicht so zugänglich, Das veränderte sich immer mehr nach 1900.³⁹⁵

Auch wenn manche Reisberichte den Eindruck hinterlassen, dass Bildhauer, die eine Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste absolvierten, hinsichtlich neuer Trends eher unberührt blieben, sei ergänzend zu erwähnen, dass es auch andere Gründe gab, warum eine Reise unmöglich wurde, nämlich die Armut. Trotz Stipendiums konnten nicht alle Preisgewinner eine Reise finanzieren. Josef Riedl beispielsweise wünschte sich das Dumba-Reisestipendium anstelle des Rompreises zu gewinnen, denn Ersteres verpflichtete nicht zu einem wirklichen Reiseantritt, war aber fast genauso viel wert.³⁹⁶

Für Stundls künstlerischen Ausdruck dürften primär seine Reisen maßgebend gewirkt haben. So betrachtet ist dieses Kapitel aus seinem Blickwinkel von außerordentlicher Relevanz:

„Sie [die Lehrer Hellmer und Zumbusch] konnten mir nur Handwerkliches geben, alles andere erwirbt man sich als Künstler am

³⁹⁴ Ries 1928, S. 19.

³⁹⁵ Vgl. Plakolm-Forsthuber 1994, S49f.

³⁹⁶ Vgl. Riedl, 2005, S. 83.

*besten, wenn man sich fleißig in der Welt umsieht. [...] Auf weiten Reisen erschloß sich mir das Verständnis für die Kulturen lebender und vergangener Völker und Zeiten.*³⁹⁷

Ob tatsächlich die Eindrücke und Schulung im Ausland höher zu bewerten waren, als die erlernten Grundlagen des Handwerklichen und der weit darüber hinausgehenden Bildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien gilt es bei jedem einzelnen Bildhauer zu hinterfragen.

6.3.4. Reisetypen

Im folgenden Abschnitt werden die zwei traditionellen Reisetypen sowie weitere mögliche Formen der finanziellen Unterstützung seitens der Akademie genauer besprochen. An dieser Stelle ist auch das nicht-akademische Förderungsmittel anzuführen, das Dumba-Reisetyp, welches von Nicolaus Dumba gestiftet wurde und nicht obligat zu einem Reiseantritt führen musste.³⁹⁸

Romprens

Das Staats-Reisetyp, welches in der Literatur oft unter dem Begriff „Romprens“, „Prix de Rome“ oder als „Allerhöchster Hofpreis“ zu finden ist, war

*„nur solchen immatriculierten Schülern der Akademie behufs ihrer weiteren Ausbildung zugänglich, welche ein ausgezeichnetes Talent und ein wahrhaft künstlerisches Streben bekunden“.*³⁹⁹

Seit 1836 lassen sich anhand eines Verzeichnisses der Name des Künstlers mit Geburtsort und seinem Kunstfach, das Verleihungsjahr, die Dauer und der Typus des

³⁹⁷ Zit. n. Winkler, 2001, S. 9. [T. Stundl, Erinnerungen und Gedanken, in Bühne, Welt und Mode, 26. März 1926, S. 4.]

³⁹⁸ Siehe das oben genannte Beispiel des Bildhauers Josef Riedl.

³⁹⁹ Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 39.

Stipendienbezuges nachvollziehen. Die Liste begann mit dem Bildhauer und Medailleur Josef Cesar.

Marie von Schwendenwein-Lanauberg-Reisestipendium

Daneben gab es das Marie von Schwendenwein-Lanauberg-Reisestipendium, welches 1887 gegründet und seit 1888 genützt wurde. Der Stiftbrief sah für diesen maximal zweijährigen Aufenthalt vor, dass es einem

„vorzüglich fähigen, aber ganz unbemittelten Schüler der Akademie, welcher eine der an dieser Anstalt bestehenden Spezialschulen für Architektur, Malerei und Plastik mit eminenten Erfolge besucht hat und in einem der im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder beheimatet ist [zu Gute kommen soll; Anm. der Autorin]“⁴⁰⁰

Anton Hanak (1904), Michael Drobil (1905) und Heinrich Zita (1906) haben je ein Schwendenwein-Lanauberg-Stipendium erhalten.

Sonstige

Darüber hinaus gab es noch die Möglichkeit, ein Reisestipendium aus dem Aushilfsfonds zu erhalten. Verglichen mit dem Fach Malerei, existierte kein Stipendium, das ausschließlich für die Bildhauer gedacht war.⁴⁰¹

Das Kessler-Reisestipendium, das laut Verzeichnis, nur einmal, im Jahr 1889/90 zu Ausschüttung kam, wird in diesem Zusammenhang der Vollständigkeit halber an dieser Stelle angeführt.⁴⁰²

⁴⁰⁰ Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 40.

⁴⁰¹ Kenyonreisestipendium für Maler, welches 1881 gegründet und unter denselben Rahmenbedingungen des Staatsreisestipendiums vergeben wurde – Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 40.

⁴⁰² Beilage XIII aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k.k. Akademie der bildenden Künste 1892, S. 111.

7. Conclusio

Zu guter Letzt möchte ich einen resümierenden Blick auf die einzelnen Kapitel der vorliegenden Masterarbeit werfen und dabei auf die möglichen Defizite in der Forschung hinweisen, die mir im Laufe des Recherchierens bewusst wurden. Das dritte und zugleich erste Hauptkapitel thematisierte die Strukturen innerhalb der Bildhauerschule an der Wiener Akademie der bildenden Künste, die sich seit Hellmers Studienzeit durch das von Kaiser Franz Joseph I. initiierte Hochschulstatut von 1872 in einigen Bereichen veränderten. Das neue zweistufige Bildungssystem, welches auf der primären Ebene Grundlagen vermittelte und auf der sekundären Stufe eine vertiefende Ausbildung vorsah, bot nun die Möglichkeit Talente entsprechend zu fördern, was wiederum durch Edmund Hellmer im Rahmen seiner „Hellmer-Schule“ stark forciert wurde. An der Akademie wurde der Nachweis einer geistigen und technischen Vorbildung sehr ernst genommen, wie das heute noch der Fall ist. Zum künstlerischen Eignungstest, der jeden Herbst stattfand, konnten nur jene antreten, die nach einer Begutachtung letztendlich seitens des Rektors dafür zugelassen wurden. Die Einführung ergänzender Hilfsfächer, wie beispielsweise der „Kunstgeschichte“, ermöglichte es den Studierenden sich interdisziplinäres Wissen anzueignen, welches sich positiv auf die Verarbeitung der vorgegebenen Themen auswirkte.

Man könnte Hellmer im Vergleich zu seinen Professorenkollegen durchaus als Einzelgänger betrachten, was insbesondere die Idealisierung der handwerklichen Ebene betraf. Hellmers Berufung zum Professor der Bildhauerei und des Weiteren zum Rektor der gesamten Institution wurde als die richtige Wahl empfunden. In vielen Fällen wurde ihm zur Durchsetzung seiner Angelegenheiten das nötige Vertrauen entgegengebracht bzw. sein Ratschlag eingeholt. In dieser Position war Hellmers Bedeutung als Förderer nicht zu unterschätzen. Er hatte genügend Einfluss auf das Ausstellungsgeschehen sowohl im Künstlerhaus als auch in der Secession, um beispielsweise seine Schüler erfolgreich zu vermitteln.

Die im vierten Kapitel erfolgte Vorstellung bzw. Gegenüberstellung der Schriften Adolf von Hildebrands und Edmund Hellmers führten letztlich das gemeinsame Ziel beider Bildhauer vor Augen: Eine ideale Bildhauerwerkstätte, in der die Wahl der richtigen Technik und die Verwendung des passenden Materials zu einer bemerkenswerten Wirkung des Werks führen sollten. Beide sahen die Wurzeln in der Vergangenheit und

begriffen Michelangelo als das Vorbild schlechthin, was das direkte Arbeiten im Material betraf. Lehrmethodisch betrachtet können wir Hellmers Schrift von seinem Atelierbetrieb relativ klar voneinander abgrenzen. Wunschvorstellung und Realität driften auseinander. „Neu“ war Hellmers Fokussierung im Bereich der Wiederherstellung des Gesamtbildes der Handarbeit, im Sinne einer Wiedereinführung einer Ausbildung in den vielfältigsten Techniken, die bereits in Vergessenheit geraten waren.

Die Nachforschungen zum Kapitel „Hellmer-Schule“ ergaben eine Anzahl von 63 Schülern, die gewiss nur einen Teil seiner gesamten Schülerschaft ausmachte. Aus diesen 63 Studierenden, die man salopp als die prominentere Hälfte bezeichnen kann, wurden vier, nämlich Hanak, Müllner, Ries und Meštrović, einer näheren Betrachtung unterzogen, welche anhand der gewählten Kriterien –Stil und Materialbezogenheit – mit ihrem Lehrer verglichen wurden. Alle diese Künstler einte der Ausgangspunkt ihres plastischen Denkens: Edmund Hellmer. Seine Rolle als Förderer kam deutlich zum Ausdruck. Was die Berücksichtigung des Materials im künstlerischen Schaffen betraf, waren es Meštrović und Hanak, die sich diese Prinzipien des direkten Arbeitens mit den unterschiedlichsten Werkstoffen zu Eigen machten. In der Literatur wurde dies wohl zu einseitig betrachtet, denn schließlich wurden alle seine Schüler auf diesen hellmerschen Grundsätzen basierend unterrichtet. Stilistisch betrachtet waren alle seine Schüler zunächst durch seinen Stil und seine Richtlinien geprägt. Das richtete sich natürlich auch nach der Dauer des Studiums. Die Laufbahn einzelner Schüler gestaltete sich – wie man sich ohnehin denken kann – sehr individuell. Die vier besprochenen Bildhauer eint das sichtbare Verlassen der Traditionen und der Weg hin zur Moderne. Einige der Schüler fühlten sich später dazu berufen ihr Wissen zu vermitteln und nahmen im pädagogischen Sinn eine ähnliche Stellung wie Hellmer ein, was den Eindruck erweckt, dass sein Geschick im Umgang mit den Schülern überaus anregend gewesen sein musste. Einige gingen wieder zurück zu ihren Wurzeln, an die Akademie der bildenden Künste (u.a. Bitterlich, Müllner und Hanak), an die Kunstgewerbeschule in Wien und an die Grazer k. k. Staatsgewerbeschule. Heinrich Zita unterrichtete beispielsweise an der Wiener Frauenakademie, der ehemaligen „Wiener Kunstschule für Frauen und Mädchen“, unter der anfänglichen Leitung von Richard Kauffungen, der auch ein Hellmer-Schüler war. Dass Frauen in der Bildhauerei Fuß fassen und von diesem Metier leben konnten, war an der Künstlerin Ries zu beobachten, die aber um die

Jahrhundertwende eher die berühmte Ausnahme blieb. Hellmer war ein Förderer wie er im Buche steht, unterbreitete Vorschläge zur Preisvergabe, die seinen Schülern zu Gute kamen und baute Netzwerke im modernen Sinn, um Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten herzustellen, die wiederum Aufträge ermöglichten.

Die Anzahl der prämierten Werke im Zuge des Kapitels zum Preissystem, die nachgeforscht werden konnten, ist quantitativ weniger beeindruckend als das Resultat der Untersuchung. Die vergebenen Preisaufgaben aller Kategorien – Künstlerpreis und Schulpreise – im sechsten und letzten Kapitel bezogen sich auf Darstellungen aus dem Bereich der neu auflebenden Gefühlswelt, der an Bedeutung gewonnenen Sepulkralplastik und weiterhin der Mythologie, während die Religion eine untergeordnete Rolle spielte. Die Wiederentdeckung bzw. Verarbeitung von Gefühlen in der Kunst eröffnete einen neuen Bereich. Dieser Umstand beruht mitunter auf Wien als Schauplatz der Entstehung von neuen psychologischen Ansätzen, der freudschen Schriften zur Psychoanalyse beispielsweise, die die Gesellschaft enorm veränderten und sich dementsprechend auch in der Kunst bemerkbar machen. Dass gelegentlich Grabdenkmäler mit der höchsten Auszeichnung prämiert wurden, ist ebenfalls nicht als Zufall zu bewerten. Aufgrund des steigenden Interesses an einer würdigen Repräsentation nach dem irdischen Leben, vor allem innerhalb des Großbürgertums, erlebte diese Gattung einen bedeutenden Aufschwung.

Was die Reisetätigkeit betrifft, konnten im Rahmen der Nachforschungen kleinere Veränderungen erkennbar werden, insbesondere die Dauer der Aufenthalte im Rahmen eines akademischen Stipendiums wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts von der maximalen Dauer von zehn Jahren auf zwei Jahre beschränkt. In diesem Kontext können wir von einer Periode vor und nach 1850 sprechen. Für eine Berufung an die Akademie war es bis Ende des Vormärzes entscheidend einen längeren Romaufenthalt anzutreten, danach basierte die Zielsetzung der Romstipendiaten eher auf dem persönlichen Wunsch einer Horizonterweiterung. An den ausgewählten Beispielen der Hellmer-Schüler ist klar zu sehen, dass auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts Italien weiterhin das Reiseland schlechthin blieb. Insofern kann man von einer Fortsetzung der Tradition sprechen, die sich nur marginal um Erweiterung bemühte. Neben Rom als „ewigem Zentrum“ und Höhepunkt der Reise wurden auch viele andere Städte innerhalb des Landes beliebt. Die neuen Reiseziele der Bildhauer konnte man mehr außerhalb der akademischen Strukturen wahrnehmen. Die gestiegene Reisebereitschaft

bezog sich dann innerhalb Europas auf die „modernen“ Gebiete Frankreichs und Deutschlands, parallel zu Italien.

Im Laufe des Verfassens ist mir immer mehr bewusst geworden, dass es sich dabei um kaum bewältigbare Berge an Information handelt, die auch noch in diversen Nachlässen der hier angesprochenen Bildhauer schlummern dürfte.

Auf diese Weise könnte jedes Kapitel für sich zu einer selbstständigen Arbeit erweitert werden. Nicht zu vergessen sei die Tatsache, dass Hellmers eigenes Schaffen in einigen Sparten wesentliche Lücken aufweist, die in diesem Sinne weitere Forschungsmöglichkeiten aufzeigen. Insgesamt betrachtet gibt es zu allen Teilbereichen seines Schaffens, seien es Denkmäler, Grabmäler, Brunnen, Porträts oder Bauplastiken Wissensdefizite, wobei die beiden Letztgenannten deutlichere Desiderate darstellen. Eine Monografie zu Edmund Hellmer fehlt darüber hinaus bis zum heutigen Tag und bildet einen weiteren Vorschlag zu einem Forschungsansatz.

Auch mag man dazu verleitet sein, die Entwicklung österreichischer Plastik nur in der Reihenfolge, Edmund Hellmer – Anton Hanak – Fritz Wotruba, wahrzunehmen. Dass es parallel noch andere schaffende Bildhauer gab, wird oft vergessen.

ANHANG

Literaturverzeichnis

Archivalien/Quellen

Nachlass des Künstlers aus dem niederösterreichischen Privatbesitz

Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien

- Schülerakte Hellmer
- Einträge aus dem „Zeugnisbuch“
- Lott Theodor, Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892
- Beilage aus dem Bericht über die Studienjahre 1876/77 bis 1891/92, Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste 1892

Archiv der Universität Wien

- Konsistorialakten, Fasz. S 94 (Buchst. H-K), Zahl 1379, Wien 1909/1910

Sekundärliteratur

Aggermann-Bellenberg 1997

Sabine Aggermann-Bellenberg, Bildhauerei zwischen Historismus und Moderne. Zum bildhauerischen Werk von Anton Hanak vor 1918, in: Friedrich Grassegger/Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 38-111.

Aichelburg 2001

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, Wien 2001.

Auböck/Marchetti 1985

Maria Auböck/Maria Marchetti (Hg.), Wien um 1900. Kunst und Kultur, Wien 1985

Boeckl 2011

Matthias Boeckl, Generalprobe für die Ringstraße, in: Werner Würtinger (Hg.), Arkadien und angenehme Feinde. Die Bildhauerateliers im Prater, S. 152-173.

Boeckl 2002

Matthias Boeckl, Die Plastik. 1890-1938: Ein schwieriger Weg zur Moderne, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildende Kunst, Bd. VI: 20.Jahrhundert, S. 172-190.

Bösel/Krasa 1994

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

Dolinschek 1989

Ilse Dolinschek, Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1889-1910, Diss., München 1987, in: Beitr. zur Kunstwissenschaft, 30, München 1989

Esche-Braunfels 1993

Sigrid Esche-Braunfels, Adolf von Hildebrand (1847-1921), Berlin 1993

Grabovac 2010

Jelena Grabovac, Ivan Meštrović und Wien. Entstehung der modernen Skulptur, Dipl. Arb., Wien 2010

Gusel 1997

Erich Gusel, Hanak-Schüler. Alphabetisches Verzeichnis der Schüler Anton Hanaks an der Kunstgewerbeschule und der Akademie der Bildenden Künste in Wien, in: Friedrich Grassegger/Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 539-542.

Haslinger 2008

Kurt Haslinger „Die Akademie der bildenden Künste in Wien im 18. Jahrhundert – Reformen unter Kaunitz“, Dipl. Arb., Wien 2008.

Hellmer 1900

Edmund von Hellmer, Lehrjahre in der Plastik, Wien 1900

Hellmer jun. 1900

Edmund von Hellmer jun., Ein Monumentalbrunnen und seine Entstehung. Skizzen, Studien, Varianten und Details von Edmund Hellmers Marmorbrunnen an seiner Majestät Hofburg am Michaelerplatz in Wien, Wien 1900

Hellmer 1980

Egmont Hellmer, Edmund Hellmer (1850-1935). Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980

Hevesi 1906a

Ludwig Hevesi , Acht Jahre Sezession. Kritik-Polemik-Chronik (März 1897-Juni 1905), Wien 1906

Hevesi 1909

Ludwig Hevesi, Altkunst und Neukunst. Wien 1894-1908, Wien 1909

Hildebrand 1893

Adolf von Hildebrand, Das Problem der Form in der bildenden Kunst, Straßburg 1893

Huber 1988

Herbert Huber, Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Nach seinem mythologischen, theologischen und philosophischen Gehalt Vers für Vers erklärt von Herbert Huber, Weinheim 1988

Kapner 1973

Gerhardt Kapner, Ringstraßendenkmäler. Zur Geschichte der Ringstraßendenkmäler, (Wiener Ringstraße Bd. IX, 1), Wiesbaden 1973

Kapner 1969

Gerhardt Kapner, Die Denkmäler der Wiener Ringstraße, Wien/München 1969

Krasa-Florian 2002

Selma Krasa-Florian, Die süddeutsch orientierte Spätromantik, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst, Bd. V 19. Jahrhundert, München/London/New York, S. 458-486.

Krause 1980

Walter Krause, Die Plastik der Wiener Ringstraße, von der Spätromantik bis zur Wende um 1900, (Wiener Ringstraße IX, 3), Wiesbaden 1980

Krug 1997

Wolfgang Krug, Die modernen Niobiden. Hanaks auftragsunabhängige Plastiken – Ein Figurenzyklus der Sehnsüchte und Leiden, in: Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 131-219.

Leupold-Löwenthal 1984

Leupold-Löwenthal , Wien und die Entstehung der Psychoanalyse, in: Robert Waissenberger (Hg.), Wien 1890-1920, S. 101-109.

Lützow 1877

Carl von Lützow, Geschichte der Kais. Kön. Akademie der bildenden Künste. Festschrift zur Eröffnung des neuen Akademie-Gebäudes, Wien 1877.

Maaß 1993

Michael Maaß, Das antike Delphi. Orakel, Schätze und Monumente, Darmstadt 1993

Mayer 1997

Monika Mayer, Wider den Dilettantismus. Anmerkungen zur Lehrtätigkeit von Anton Hanak, in: Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.). Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 495-517.

Meißl-Novopacky 1989

Ursula Meiszl-Novopacky, Der Kunstkritiker Ludwig Hevesi 1843 – 1910. Sein Einfluss auf das Kunstverständnis in Österreich-Ungarn um die Jahrhundertwende, Diss., Wien 1989

Plakolm-Forsthuber 1997

Sabine Plakolm-Forsthuber, Stein der Sehnsucht, Stein des Anstoßes, in: Lisa Fischer/Emil Brix (Hg.) Frauen der Wiener Moderne. Drei Bildhauerinnen der Jahrhundertwende, München/Oldenbourg 1997

Plakolm-Forsthuber 1994

Sabine Plakolm-Forsthuber, Künstlerinnen in Österreich 1897-1938, Wien 1994

Pötzl-Malikova 1976

Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, (Wiener Ringstraße IX, 2) Wiesbaden 1976

Poch-Kalous 1970

Margarethe Poch-Kalous, Wiener Plastik im 19. Jahrhundert, in: Geschichte der bildenden Kunst in Wien/Plastik in Wien, Verein für Geschichte der Stadt Wien (Hg.), Neue Reihe VII,1, Wien 1970

Premsel 1985

Jutta Premsel, Die Wiener Weltausstellung von 1873, in: Tino Erben (Hg.), Traum und Wirklichkeit Wien 1870-1930, Kat. Ausst. Historisches Museum Wien, Wien 1985, S. 62-67.

Raff 2008

Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münchner Beiträge zur Volkskunde (hg. Vom Institut für Volkskunde/Europäische Ethnologie der Universität München, 37, Münster u.a. 2008

Reiter 2002a

Cornelia Reiter, Die Skulptur und die Wiener Sezession, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst, Bd. V 19. Jahrhundert, München/London/New York, S. 516-541.

Reiter 2002b

Cornelia Reiter, Der Denkmalkult, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst, Bd. V 19. Jahrhundert, München/London/New York, S.504-507.

Reiter 2002c

Cornelia Reiter, Der Neobarock in der Bildhauerei, in: Gerbert Frodl (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst, Bd. V 19. Jahrhundert, München/London/New York., 508-512.

Riedl 2005

Rupert Riedl, Leben und Schaffen des Bildhauers Josef Riedl. Eine Künstlerbiographie, Frankfurt/Main 2005

Riess 1928

Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, Wien 1928

Ronte 1987

Dieter Ronte, Meštrović in Wien, in: Ivan Meštrović. Skulpturen, Kat. Ausst. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischen Kulturbesitz, Berlin 1987, S. 26-30.

Scheiblin 1999

Barbara Scheiblin, Sisi in Salzburg. Das Kaiserin-Elisabeth-Denkmal von Edmund Hellmer, in: Salzburg Archiv. Schriften des Vereines „Freunde der Salzburger Geschichte“, Verein „Freunde der Salzburger Geschichte“ (Hg.), Salzburg 1999

Scheiblin 1988

Barbara Scheiblin, Die Sepulkralplastik Edmund Hellmers, Dipl.-Arb., Wien 1988

Schörner 1987

Georg Schörner (Hg.), Der österreichische Realismus am Beispiel eines Künstlerlebens. Heinrich Zita. Der Bildhauer und seine Zeit, Wien 1987

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien (1772-1848), Wien 1967

Wagner 1972a

Walter Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie, in: Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession, Ausst. Kat., Wien 1972, S. 53-59.

Wagner 1972b

Walter Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie der bildenden Künste 1772-1848. Nach den Quellen im Archiv der Akademie, in: Österr. Kulturinstitut in Rom und der Österr. Akademie der Wissenschaft (Hg.), Römische Historische Mitteilungen, 14. Heft, Rom/Wien 1972.

Wagner-Rieger 1969

Renate Wagner-Rieger u.a., Die Wiener Ringstraße – Das Kunstwerk im Bild, Die Wiener Ringstraße I, Wien/Köln/Graz 1969

Waissenberger 1984

Rober Waissenberger, Der Zeit ihre Kunst, in: Robert Waissenberger (Hg.), Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit, Ausst. Kat., Wien 1984

Winkler 2001

Elisabeth Winkler, Theodor Stundl (1875-1934). Der Bildhauer und seine Grabdenkmäler, Dipl. Arb., Wien 2001

Zatloukal 1997

Pavel Zatloukal, Anton Hanak und die Mäzenatenfamilie Primavesi. Zu den Werken für die bedeutendsten Förderer Anton Hanaks, in: Friedrich Grassegger/Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 112-130.

Zettl 1972

Walter Zettel, Die „Secession“ und Rom, in: Österreichische Künstler und Rom. Vom Barock zur Secession, Ausst. Kat., Wien 1972, S. 85-89.

Zweig 1984

Stefan Zweig, Teresa Feodorowna Ries, in: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens, Frankfurt/Main 1984

Zeitschriftenbeiträge

E.R. 1908

E.R., Edmund Hellmer als Künstler und Erzieher, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, XVII. Jg. 1908, München 1908, S. 145 -156. (Anonymer Autor – es liegen nur die Initialen des Autors vor)

Hevesi 1906b

Ludwig Hevesi, Teresa Feodorowna Ries, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IX. Jg. 1906, S. 210 u. 211.

Hevesi 1905

Ludwig Hevesi, Lehrjahre in der Plastik, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien III. Jg. 1905, S. 152-154.

Hevesi 1900

Ludwig Hevesi, Das Goethe-Denkmal, in Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien III. Jahrgang 1900, S. 506

H.H. 1901

H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 485-487. (Anonymer Autor – es liegen nur die Initialen des Autors vor)

Necker 1892

Moritz Necker, Ibsen. Zur Portraitbüste Hellmers, in: Zeitschrift für bildenden Kunst, N. F. III/1892, S. 94-95.

Kataloge

Österreichische Galerie Wien (Hg.)1992

Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Wien 1992

Österreichische Galerie Wien (Hg.)1993

Kunst des 20. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts, Wien 1992

Lexikaeinträge/Nachschlagewerke

Krause 1996

Walter Krause, Hellmer, Edmund, in: Jane Turner (Hg.). The Dictionary of Art, 14, London/New York, S. 364-365.

Thieme/Becker (Hg.)

Ulrich Thieme, Felix Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Von der Antike bis zur Gegenwart. Leipzig 1986

Vorlesungsskriptum

Skript zur Vorlesung von Herrn HR. Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka „Kunst in Österreich nach 1945“ am kunsthistorischen Institut der Universität Wien, Wintersemester 2007/08.

Besuchte Internetseiten

Schmidt - Werner Schweiger, in: <http://archiv.belvedere.at>

URL: <http://www.akbild.ac.at>

URL: http://www.adbk.de/Historisches/chronik/chronik_1770-1920.php

URL:http://www.baden.at/cms/upload/pdf/stadtarchiv/sys_pix1/Nachlass_Mllner.pdf

URL:<http://www.biographien.ac.at>

Abbildungsnachweis

- Abb.1:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 3
- Abb.2:** Wiener Privatbesitz
- Abb.3:** URL: <http://www.vienna.cc/english/strauss1.htm> (10.03.2012)
- Abb.4:** Eigene Aufnahme (Sommer 2008)
- Abb.5:** Pötzl-Malikova 1976, Abbildungsteil, Abb. 5.
- Abb.6:** Moritz Necker, Zur Portraitbüste Hellmers, in: Zeitschrift für bildenden Kunst, N. F. III/1982, S. 94.
- Abb.7:** Premsel 1985, S. 64
- Abb.8:** Premsel 1985, S.
- Abb.9:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 25
- Abb.10:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 19
- Abb.11:** Edmund von Hellmer jun., Ein Monumentalbrunnen und seine Entstehung, 1900, im Abbildungsteil.
- Abb.12:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 20.
- Abb.13:** Boeckl 2012, S. 152.
- Abb.14 u. 15:** Boeckl 2012, S. 160.
- Abb.16:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien, S. 4.
- Abb. 17:** Kitlitschka Werner, Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich, St.Pölten/Wien 1987, S. 140.
- Abb.18:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 34.
- Abb.19:** Niederösterreichischer Nachlass
- Abb.20:** Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 39.
- Abb.21:** Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste in Wien.

Abb.22: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Elisabeth_Denkmal_Volksgarten.JPG (20.03.2012)

Abb.23: Pötzl-Malikova 1976, Abbildungsteil, Abb. 65.

Abb.24: Abbildungsteil Krause 1980. (Modell Parl.)

Abb.25: Eigene Aufnahme (August 2011)

Abb.26: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 479.

Abb.27 u. 28: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 486.

Abb.29: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 488.

Abb.30: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 487.

Abb.31: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 483.

Abb.32: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 480.

Abb.33: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 481.

Abb.34: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 482.

Abb.35: H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 479.

- Abb.36:** H.H., Professor Hellmers Bildhauerschule, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie, Wien IV. Jg. 1901, S. 484.
- Abb.37:** Susanne Neuburger, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 260.
- Abb.38:** Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 56.
- Abb.39:** Pavel Zatloukal, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 118.
- Abb.40:** URL:http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Steinhof_Kirche_Engel.JPG (20.03.2012)
- Abb.41:** E.R., Edmund Hellmer als Künstler und Erzieher, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, XVII. Jg. 1908, München 1908, S. 165.
- Abb.42-44:** Eigene Aufnahme (Sommer 2011)
- Abb.45:** E.R., Edmund Hellmer als Künstler und Erzieher, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, XVII. Jg. 1908, München 1908, S. 157.
- Abb.46-55:** Eigene Aufnahmen (Sommer 2008)
- Abb.56-58:** Wiener Privatbesitz
- Abb.59:** Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 47.
- Abb.60:** Dolinschek 1989, Abbildungsteil, Nr. 47.
- Abb.61:** Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 67.
- Abb.62:** Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 68.
- Abb.63:** Pavel Zatloukal, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 119.
- Abb.64:** URL: http://luegerplatz.com/abb/de_002.jpg (10.03.2012)
- Abb.65:** URL: http://luegerplatz.com/abb/de_005.jpg (10.03.2012)
- Abb.66:** URL: http://luegerplatz.com/abb/de_009.jpg (10.03.2012)
- Abb.67:** Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, 1928, S. 105.
- Abb.68:** Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, 1928, S. 126.
- Abb.69:** Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, 1928, S. 122.
- Abb.70:** Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, 1928, S. 113.

- Abb.71:** Teresa F. Riess, Die Sprache des Steines, 1928, S. 106.
- Abb.72:** Wiener Bilder, 7.Jg., 1902, Nr. 12, ÖNB 399908.
- Abb.73:** Grabovac 2010, S. 170
- Abb.74:** Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, Bd. V. (1901-02), S. 87
- Abb.75:** David Breuer (Hg.), Rodin, Ausst. Kat., London/Zürich 2007, S. 74.
- Abb.76:** Grabovac 2010, S. 160
- Abb.77:** URL:http://www.artnet.de/artists/lotdetailpage.aspx?lot_id=8F82F61FFF0F0AE2, (12.1.2012)
- Abb.78:** Dolinschek 1989, Abbildungsteil, Nr. 20.
- Abb.79:** Berta Zuckermandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 446.
- Abb.80:** Berta Zuckermandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 449.
- Abb.81:** Grabovac 2010, S. 156.
- Abb.82:** Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 48
- Abb.83:** Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst Bd. XXI. (1909-1910), S. 516.
- Abb.84:** URL: <http://www.cormons.info/cultura/canciani/dante.htm> (12.01.2012)
- Abb.85:** Die Kunst, Monatshefte für freie und angewandte Kunst Bd. V. (1901-02), S. 55.
- Abb.86:** Höllentor, DUBY/DAVAL Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. 15. bis 20. Jh., S. 931.
- Abb.87:** Städt. Rollett-Museum Baden, Nachlass Müllner 5.5.167
- Abb.88:** URL:<http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Scherzogruppe.jpg&filetimestamp=20110602194023> (10.03.2012)
- Abb.89:** Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S.106.
- Abb.90:** © HANAK Museum, Langenzersdorfer Museen
- Abb.91:** URL:http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Grab_W-Hesch_2.jpg&filetimestamp=20080920155438 (10.03.2012)
- Abb. 92-96:** Nachlass des Bildhauers

Abb.97: Egmont Hellmer, Edmund Hellmer 1850 – 1935, Leben und Werk eines Wiener Bildhauers, Wien 1980, S. 9.

Abb.98-99: Aggermann-Bellenberg, in: Anton Hanak (1875-1934), Friedrich Grassegger /Wolfgang Krug (Hg.), Wien-Köln-Weimar 1997, S. 49.

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

Abstract

Die vorliegende Arbeit umfasst vier größere Themenblöcke, die der Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien, speziell unter Edmund von Hellmer (1850-1935), ausgehend von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die letzten Jahre der Monarchie, gewidmet sind: Die Struktur und Chronologie der Bildhauerschule, sowie das Preis- und Stipendienwesen an der Akademie der bildenden Künste, Hellmers Lehrmethodik und seine um 1900 gegründete Hellmer-Schule werden in dieser Arbeit näher erforscht.

Hellmer spielte eine herausragende Rolle vor allem im Reorganisieren eines Schulsystems, indem er versuchte das Handwerk zu rehabilitieren, was sich sowohl in seiner eigens verfassten Schrift „Lehrjahre in der Plastik“, als auch in seinem pädagogischen Geschick äußerte. Die ausgewählten und in dieser Arbeit näher betrachteten prominenten Schüler-Beispiele Anton Hanak (1875-1934), Teresa Feodorowna Ries (1874/77-1956), Josef Müllner (1879-1968) und Ivan Meštrović (1883-1962) zeigen die deutliche Vielfalt eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses auf, die sich im Stil, in der Ikonographie der Werke, sowie der Auseinandersetzung mit dem Material widerspiegeln. Die prämierten Preisstücke der „Hellmer-Schule“ im Kapitel des Preis- und Stipendienwesen wurden vor allem unter dem Gesichtspunkt der Ikonographie näher betrachtet. Darüber hinaus informiert diese Arbeit über den interkulturellen Austausch der Bildhauer vor allem im Rahmen des Romreisestipendiums, das zur künstlerischen Aus- und Weiterbildung beitrug.

Curriculum Vitae

Marlies Karoline Mörth

*13.09.1984 in Wien, Österreich

Ausbildung

Seit SoSe 2011	Studium der Transkulturellen Kommunikation (Deutsch, Englisch, Französisch)
Seit SoSe 2005	Studium der Kunstgeschichte, Universität Wien
SoSe 2010	Erasmusaufenthalt in Dijon, Frankreich
2004 -2005	Studium der Rechtswissenschaften, Universität Wien
2003-2004	Aufenthalt in London
Juni 2003	Abschluss der Reifeprüfung mit gutem Erfolg
1995-2003	Gymnasium Maroltingergasse, 1160 Wien
WiSe 2001	Schüleraustausch: New York (R.S. Lauder Foundation)

Berufliche Tätigkeit/Jobs

August 2011/Februar 2012	Restaurierungstätigkeit für Kooperative: Denkmal in Wien
Seit 2010	Projektbezogene Mitarbeit am VIAS – Vienna Institute for Archaeological Sciences (Herstellungstechnische Untersuchungen an Objekten aus Bunt- und Edelmetall)
SoSe 2010	Tutorin, Sprachenzentrum, Université de Bourgogne, Dijon (Frankreich)
September-Dezember 2009	Archäologische Ausgrabung, Am Hof 10 in Wien
2004-2008	Conference Services, UNO City Wien
Seit 2004	Mitarbeiterin im BA-CA Kunstforum-Shop in Wien

Sprachen

Deutsch	Muttersprache
Englisch	Niveau C1
Französisch	Niveau B2
Russisch	Niveau A1/A2

NAME	GEBURTSDATUM	AKADEMIEZEIT	PREISE	Künstlerhaus	Sezession	Hagenbund	Club der Plastiker
Legende:							
AS	Allgemeine Schule						
SS	Spezialschule						
Abel Franz	*1860	AS Hellmer/SS Kundmann					
Achleitner Josef	*Braunau (OÖ)	AS Hellmer 1886-89					
Aicher Anton	1959-1930 *Feldbach (Stmk)	AS Hellmer/SS Zumbusch					
Ajletz Josef (Joze)	1874 *Lastomerzen bei Negova (ehem. Steiermark)	1898-1907; SS Hellmer					
Ambrosi Gustinus	1893-1975 *Burgenland	1912-14 Gasthörer bei Müllner/Hellmer, Privatunterricht bei Zumbusch;		1932			

Bachmann	1877-1933 *Wien					1904-1912	
Bitter Karl	1867-1915 *Wien	AS vor 1889					
Breithut Peter	1869-1930 *Krems (NÖ)			ab 1902		1922-30	Ja
Bock Josef	1883-1966 *Wien	AS Bitter/SS 1904- 07? Hellmer	Hofpreis 1910	1938	1931-1938		
Brenner Friedrich?							
Canciani Alfonso	1863-1955 *Brazzano di Cormòns (Friaul)	1886-1896; AS Hellmer; SS Zumbusch/Kundmann	Reichelpreis (1900), Romprei s (1896)		1900-1908		Ja
Charlemont Theodor	1859-1938 *Znaim (Tschechien)	AS Hellmer ab1877; SS Zumbusch, Assistent an der Akademie 1909-32					Ja
Drobil Michael	1877-1958 *Wien	SS Hellmer	Reichelpreis		1920-1939		
Ehrenhöfer Franz	1880-1939 *bei Graz	AS 1900 Bitterlich; SS Hellmer bis 1907					
Fleckl		SS Hellmer					
Fraß Wilhelm	1886-1968 *St.Pölten	AS Bitterlich; SS Hellmer 1905-08			1919-1939		
Haag Franz							

Hanak Anton	1875-1934 *Brünn	1898-1902/04 Hellmer	Reichelpreis 1913		1906-1910		
Hans Bitterlich	1860-1949 *Wien	1877-1886 Hellmer/Zumbusch; Prof. von 1902-31		1890			Ja
Hejda Wilhelm	1868-1942 *Wien	AS Hellmer vor 1892; SS Zumbusch?				1900-1912	Ja
Heller Hermann	1866-1949 *Wien	SS Hellmer um 1901		Ja			
Heu Josef	1876-1952 *Marburg/Drau (heutiges Slowenien)	1893-98; AS Hellmer; SS Zumbusch	Rompreis	Ja		1902- 1909/12	Ja; Obmann 1920- 1922
Hofmann Alfred	1879-1958 *Wien	1895-1904; Hellmer	Reichelpreis 1906		1906-1939		
Janos (Johann) Fadrusz	1858-1903 *Bratislava (Slowakei)	AS ab 1886 Hellmer	arbeitete bei Tilgner				
Jaray Alexander (Sándor)	1870-1943 *Temeswar (Rumänien)	AS Hellmer; SS Zumbusch	Rom (Berlin)				
Jarl Otto	1856-1915	AS Hellmer 1881-84	Rompreis				

	*Uppsala-Län (Schweden)						
Josephu Josef (Joseph)	1889-1970 *Wien	um 1900 Hellmer/Bitterlich					
Josephu-Drouot Florian	1886-1978 *Pilsen (Tschechien)	Hellmer/Bitterlich/Kun dmann	Rompreis 1913	1936			
Kaan Arthur	1867-1940 *Klagenfurt	1886 –1896; AS Hellmer, Kundmann		1896			Ja
Karschann Karl	1872-1943	AS Hellmer					
Kauffungen Richard	1854-1942 *Wien	AS vor 1887, Kundmann		1887			Ja
Klug Franz	1874-1.Wk *Wien	AS ab 1883, Kundmann					
Kühnelt Hugo	1877-1914 *Wien	SS Hellmer		1912			Ja
Laxa V.		AS Hellmer?					
Leisek Georg	1869-1936 *Wien	AS ab 1888; SS Zumbusch		1903			Ja; Obmann 1928-?
Lewandowski Roman Stanislaus	1859-1940 *Kotliny bei Piotrkow (Polen)	AS Hellmer ab 1881; SS Kundmann		1907			Ja

Meštrović Ivan	1883-1962 *Vrpolje (Kroatien)	1901-1903 bei Hellmer; Prof. in Zagreb/USA/Syracuse			1906-1914		
Müller Hans	1873-1937 *Wien	AS Hellmer 1890-01; Ateilersarbeit bei Hellmer bis 1900		ab 1909			Ja
Müllner Josef	1879-1968 *Baden bei Wien	1896-1903; Zumbusch/SS Hellmer	Rompreis 1903; Hofpreis 1901 Fügerpreis 1899	ab 1912	1906-1911		Ja
Perl Karl	1876-1965 *Liezen (Stmk)	1896 Hellmer/Kundmann/Z umbusch	1902-05 Romstipendium	ab 1911			Ja
Perzl Georg							
Preibisch Maximilian	1877-1940 *Teplice (Tschechien)	1902-1908; AS Bitterlich, SS Hellmer					
Riedl Josef	1884-1965 *Wien	AS Bitterlich; SS 1906-09 Hellmer					Ja
Ries Teresa Feodorowna	1876-1950 *Moskau	Privatschülerin ab 1894/05					
Schimkovitz Othmar	1864-1946 *Tárts (Ungarn)	AS Hellmer vor 1892, SS Kundmann;			1897-1939; 1929-30		

		Ateliersarbeit bei Karl Bitter in NY			Präsident		
Scholz Heinrich Karl	1880-1937 *Raspenava (Tschechien)	AS1906-09 Bittlerlich; SS 1909-12 Hellmer	1907 Fügermedaille 1920 Dumbapreis	ab 1920			Ja
Seifert Franz	1866-1951 *Schönkirchen (NÖ)	AS Hellmer, SS Kundmann; Arbeit im Atelier bei Hellmer					Ja
Stadler Nicolaus	1911 gestorben	SS Hellmer					
Stadler P.		SS Hellmer					
Staniek Eduard							
Stemolak Karl	1875-1954 *Graz	AS/SS 1896-1903 Hellmer	Rompreis 1903		1939,1945- 50;Präsi- dent 1945/46 und ab 1951	1907-1938; Präsident 1918-1921 + 1929-1938	
Stolba Leopold	1863–1929 *Gaudenzdorf (NÖ)	1879-90; AS Hellmer/SS Kundmann			1900-1929		

Stundl Theodor	1875-1934 Marburg/Drau (Slowenien)	AS Hellmer 1895-98; SS 1898-1901 Zumbusch	1897 Fügerpreis; 1900 Specialschul- Preis; 1901 Rompreis; 1925 Reichelpreis	1908		1903-1906	JA
Taglang Hugo	1874-1944 *Wien	AS 1892-95 Hellmer					
Tautenhayn der Jüngere Josef	1868-1962 *Wien	1889-92 Hellmer		1933		1902	
Thiede Oskar	1879-1961 *Wien	AS Hellmer/Bitterlich	Hofpreis 1907, 1910	1915			JA
Vogl Franz	1861-1921 *Wien	AS 1879-82 Hellmer; Weyr					JA
Waterbeck August	1875-1947 *Westfalen (Deutschland)	1897-02; AS+SS Hellmer					
Weber Ella	*1860 Wien	Privatschülerin					
Werminghausen Clemens	1877-1863 *Westfalen (Deutschland)	SS Hellmer					

Winkler Georg	1862-1933 Fladnitz (Stmk)	AS 1889-95 Kundmann; Prof. an der k.k Staatsgewerbeschule Graz					
Zinsler Anselm C.	1867-1940 *Wien	MK, um 1900 Atelier Benk (5 Jahre)		ab 1904			JA
Zita Heinrich	1882-1951 *Znaim (Tschechien)	1898-1906 AS Schimkovitz; SS Hellmer	1916 Reichelpreis; 1901 Fögerpreis		1913-1939	1902	

Quellen

Rudolf Schmidt, Künstlerbiographien, in: Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. Künstlerische Entwicklung 1890-1918, (Wiener Ringstraße IX, 2) Wiesbaden 1976

Kunstarchiv Werner J. Schweiger: URL: [http://archiv.belvedere.at/\(10.02.2012\)](http://archiv.belvedere.at/(10.02.2012))
Österreichische Galerie Wien (Hg.) 1992/1993 Bestandskataloge (Kunst des 19./20. Jahrhunderts)



Abb.1: Prof. Edmund von Hellmer, o. J.

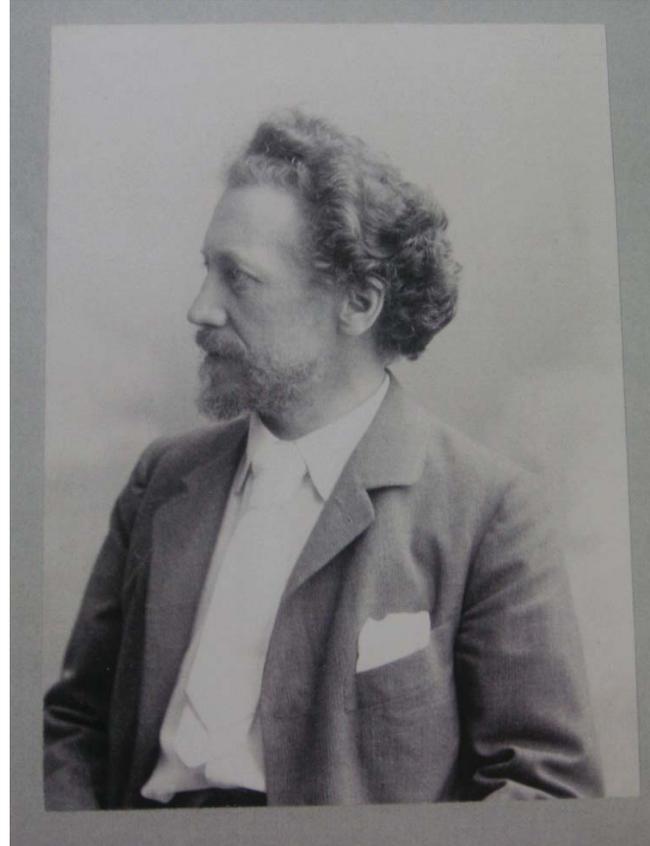


Abb.2: Prof. Edmund von Hellmer, o. J.



Abb. 4: E. Hellmer, Goethe-Denkmal, Bronze, 1900 Operring
Wien

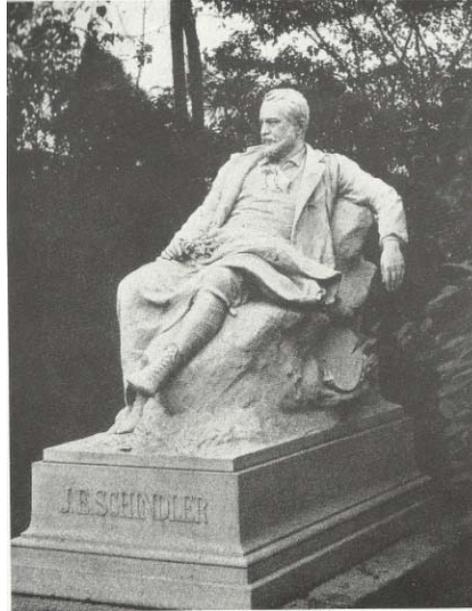


Abb. 5: E. Hellmer, Schindler-Denkmal, Wr. Stadtpark 1895

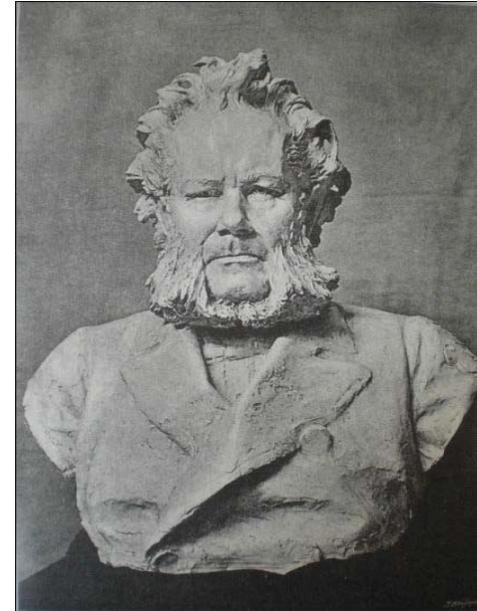


Abb. 6: E. Hellmer, Ibsen-Büste, 1894



Abb. 3: E. Hellmer, Johann-Strauß-Denkmal, 1906, Stadtpark Wien



Abb.7: Zeitgenössische Fotografie, Gelände der Wiener Weltausstellungsgelände 1873



Abb.8: Wiener Weltausstellung 1873, Hauptportal der Rotunde

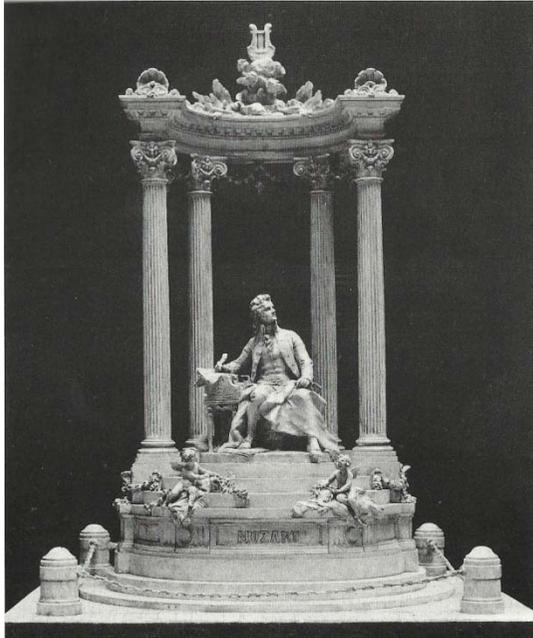


Abb.9: E. Hellmer, Entwurf für das Mozartdenkmal, 1895, Wien



Abb. 11: E. Hellmer, Erstes Wachsmodell des Brunnens „Macht zu Lande“, Michaelerplatz Wien 1900



Abb. 10: E. Hellmer, Denkmal „Befreiung Wiens von den Türken“, Wiener Stephansdom 1893, im 2. Wk größtenteils zerstört.



Abb. 12: E. Hellmer, Makart Grabmal, Wr. Zentralfriedhof, 1890



Abb. 13: Carl von Hasenauer, Nördlicher Pavillion des amateurs 1873



Abb. 14: Carl von Hasenauer, Kunsthof, Südlicher Pavillion des amateurs 1873

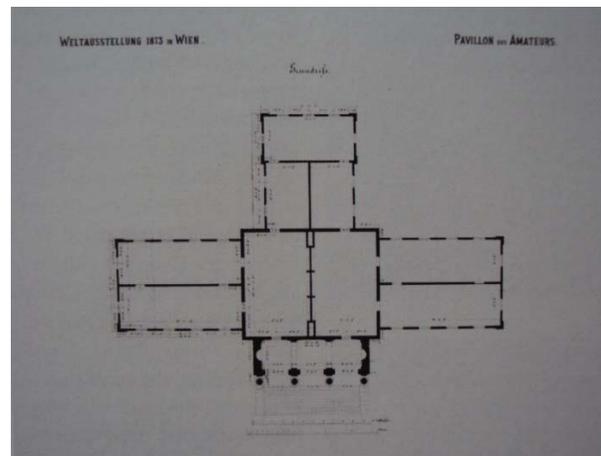


Abb. 15: Carl von Hasenauer Grundriss, Pavillion des amateurs

Der kaum bearbeitbare Granit
 der Ägypter ist die Grund-Ursache
 für jener grandiosen Geschlossenheit
 und Einfachheit ihrer monumentalen
 Göttergestalten.

Der leichter zu weiselnde
 pentelische Marmor der Griechen
 erlaubt ihnen Bildungen weit
 größerer Freiheit und die Bronze
 hat zu Beweglichkeit.

Immer, in jeder großen Kunst-
 epoche kann man es verfolgen,
 ist das Material, die Beherrschung
 des Materials, das Maßgebende
 der Composition.

Abb.16: Auszug aus dem Originalmanuskript der „Lehrjahre in der Plastik“



Abb. 17: E. Hellmer, Grabmal für Nicolaus Dumba 1901
 Ehrengab Gruppe 32a, Nr. 25

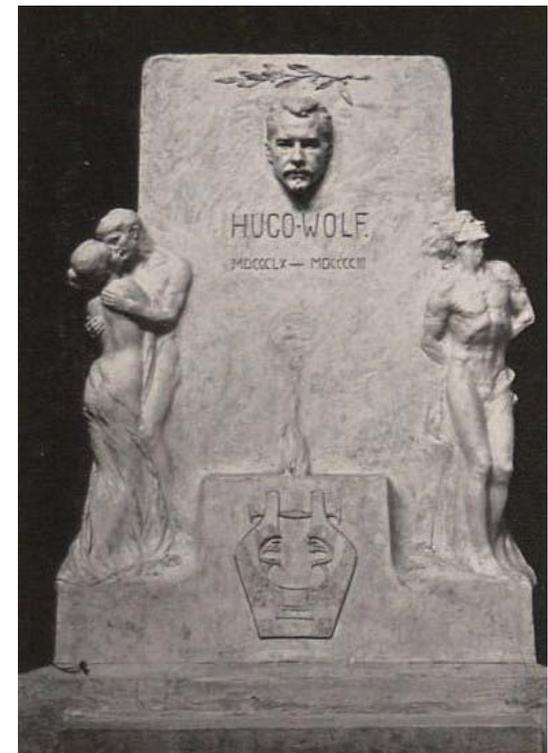


Abb. 18: E. Hellmer, Grabmal für Hugo Wolf 1900
 Ehrengab Gruppe 32a, Nr. 10

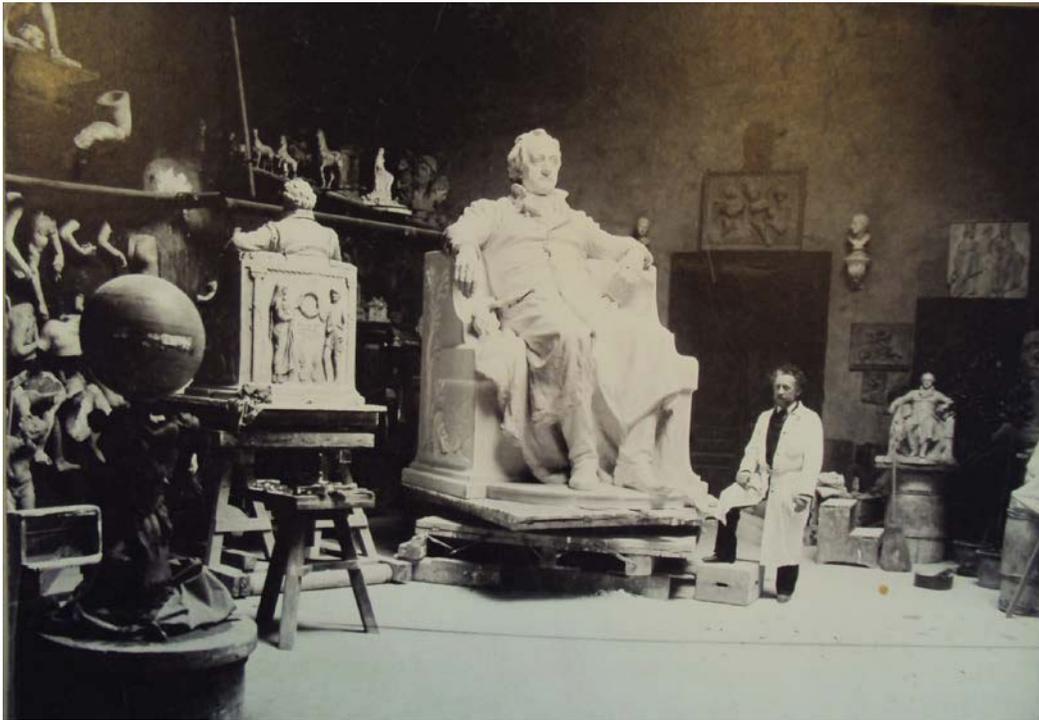


Abb. 19: E. Hellmer in seinem Prateratelier mit dem Goethe-Modell, Wien 1900



Abb. 20: E. Hellmer in seinem Atelier im Wiener Prater, o. J.



Abb. 21: Zeitgenössische Fotografie, Edmund Hellmer im Kreise seiner Schüler, o. J.: Janos Fadrusz, Franz Haag, Georg Perzl, Karl Korschan, Georg Leisek, Eduard Staniek, Brenner, V. Laxa, Alexander Jaray (von links nach rechts)



Abb.22: H. Bitterlich/F. Ohmann, Elisabeth Denkmal, Volksgarten 1903, Wien



Abb. 24: E. Hellmer, Teilmodell für den Hauptgiebel des Parlaments



Abb. 25: E. Hellmer, Hauptgiebel des Wiener Parlaments,
„Der Kaiser verleiht den 17 Kronländern die Verfassung“, 1879



Abb.: 23: F. Metzner, Entwurf zum Lessing-Denkmal

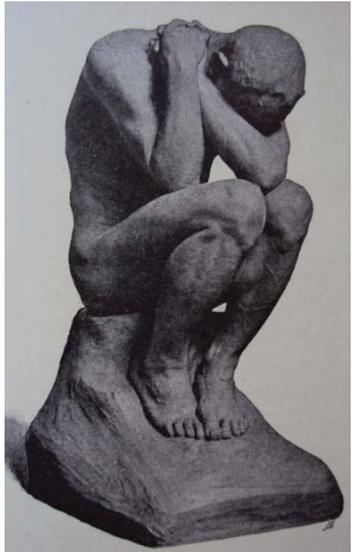


Abb. 26: Fleckl, Kauender, 1901



Abb. 27: Waterbeck 1901



Abb. 28: N. Stadler, Kletterer 1901



Abb. 29: Ajiletz 1901



Abb. 30: P. Stadler 1901

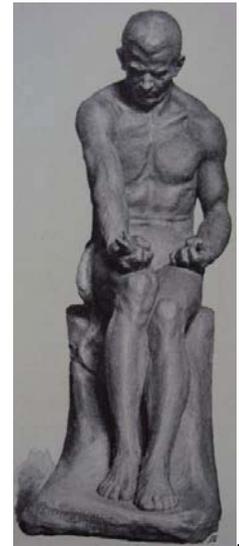


Abb. 31: Werminghausen;
Schlangentöter

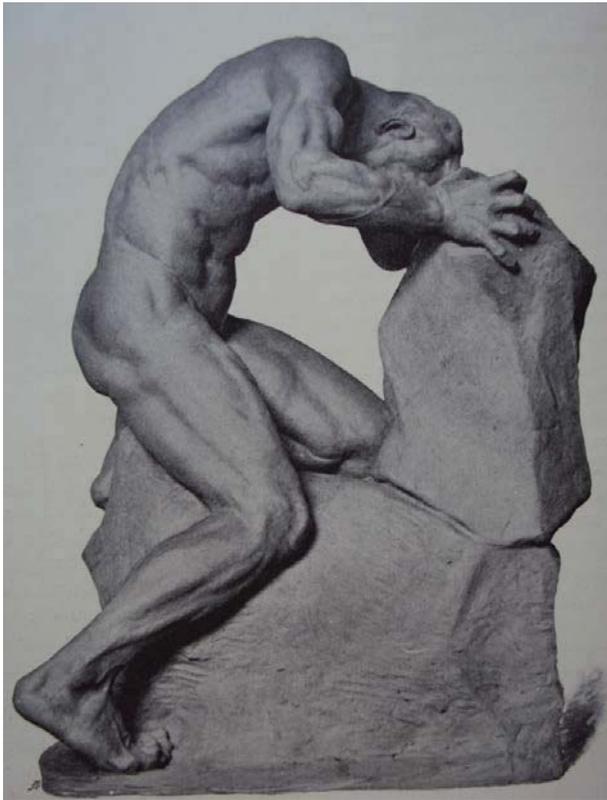


Abb. 32: K. Stenolák, Mann mit Felsbrocken, Akt, 1901

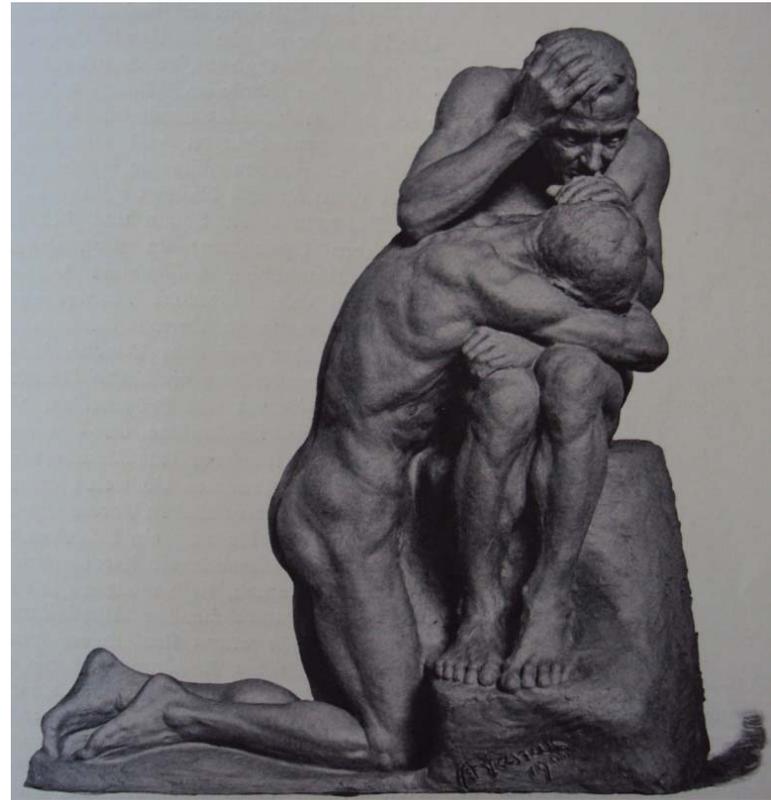


Abb. 33: A. Hanak, Gruppe Verzweifelter, Akt, 1901

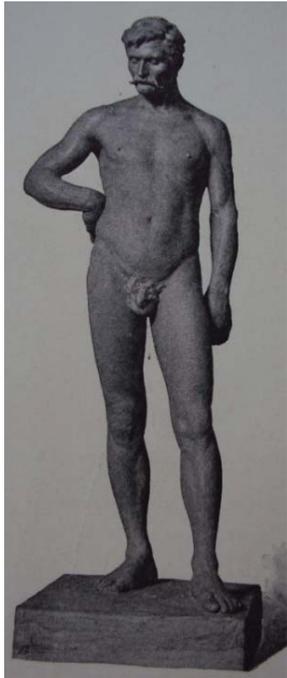


Abb. 34: H. Heller, Akt, 1901



Abb. 35: H. Heller, Porträt, 1901

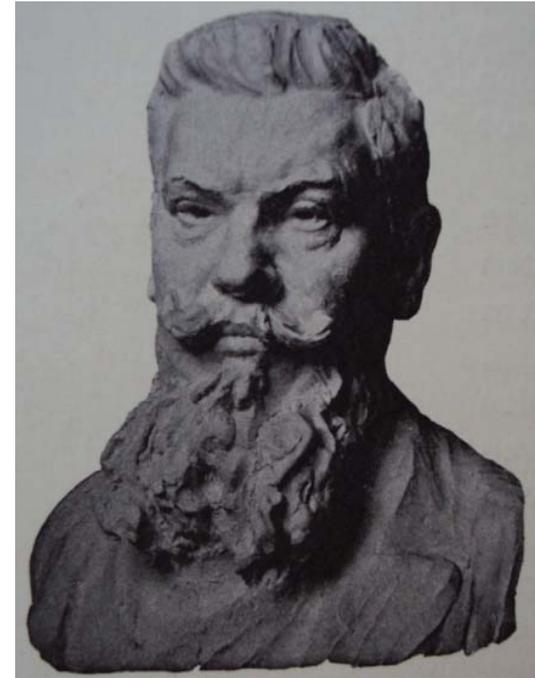


Abb. 36: A. Hanak, Porträt, 1901



Abb. 37: A. Hanak, Weiblicher Torso, Gips, 1906



Abb. 38: A. Hanak „Der Durst“ Wandbrunnen, 1906, für die Villa Primavesi

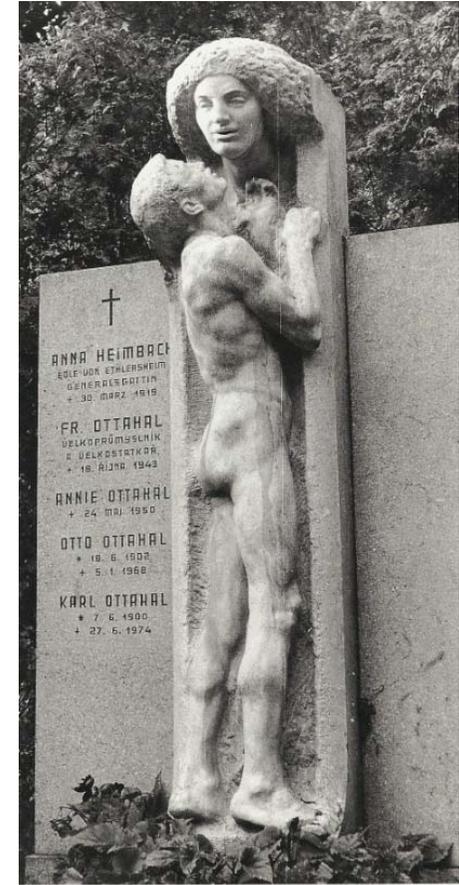


Abb. 39: A. Hanaks „Der Durst“ diente nach 1926 als Grabdenkmal für Fam. Ottahal,



Abb. 40: O. Schimkovitz, Engel in Kupfer getrieben, Steinhof-Kirche, Wien



Abb. 41: E. Hellmer, Bronzevase „Aus dem Liebesgarten, o. J.



Abb.42-44: E. Hellmer, Reliefs am Lehnstuhl des Goethe-Denkmal, Bronze, um 1900 Opernring, Wien



Abb. 45: Hellmer/Ries, Lampentragerin für das Palais Dumba 1900



Abb. 46: E. Hellmer, Kastaliabrunnen, Arkadenhof der Wiener Universität 1904/1910



Abb. 48: Detail, Stoffliche „Wasserkaskaden“



Abb. 51: Profilansicht der Kastalia



Abb. 47: E. Hellmer, Kastaliabrunnen im Arkadenhof der Universität Wien 1904/1910



Abb. 50: Detail des Kopfes der Kastalia (frontal)



Abb. 49: Detail der Hände der Kastalia



Abb. 52: Rückseite der Kastalia mit dem Relief „Jüngling im Kampf mit einer Schlange“



Abb. 53: Detail: Rückseite, Relief „Jüngling im Kampf mit einer Schlange“



Abb. 54: Inschrift am Marmor-Sockel: „Kastalia-bin ich, Tochter des Acheloos“

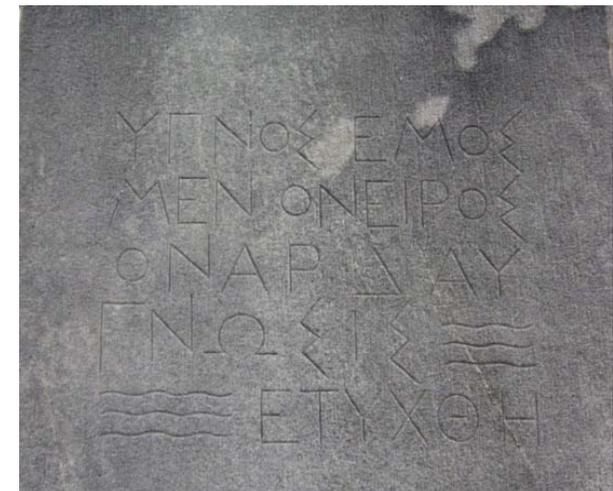
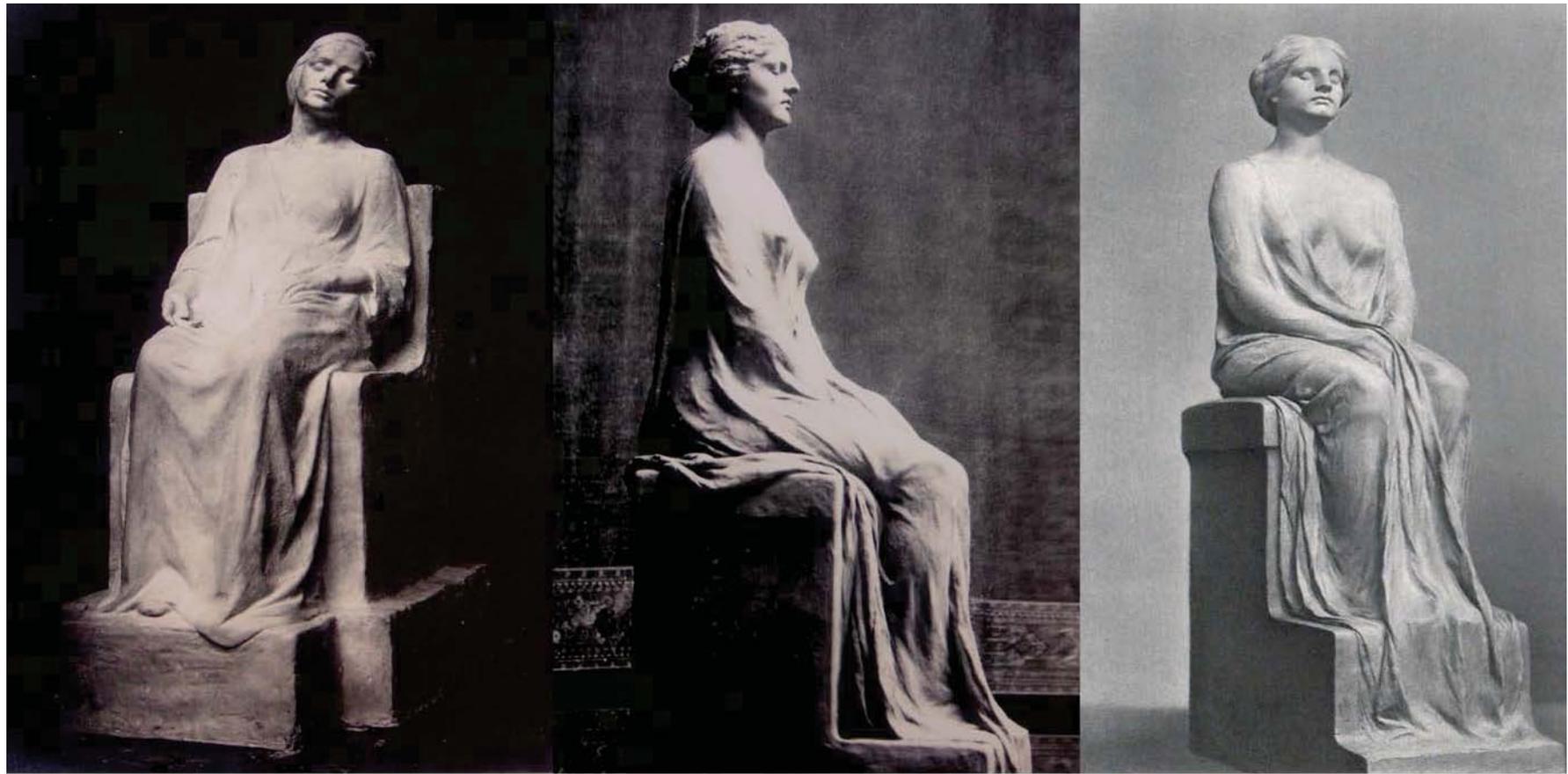


Abb. 55: Inschrift am Marmor-Sockel: „Mein Schlafen ist Träumen, mein Träumen Wissen“



Erstes Modell

Zweites Modell

Gipsmodell für die Ausführung

Abb. 56-58: E. Hellmer, Modelle für den Kastaliabrunnen (von links nach rechts): Erstes Modell, Zweites Modell, Gipsmodell für die Ausführung in Marmor 1904



Abb. 59: A. Hanak, Am Rande der Verzweiflung, Gips, 1902

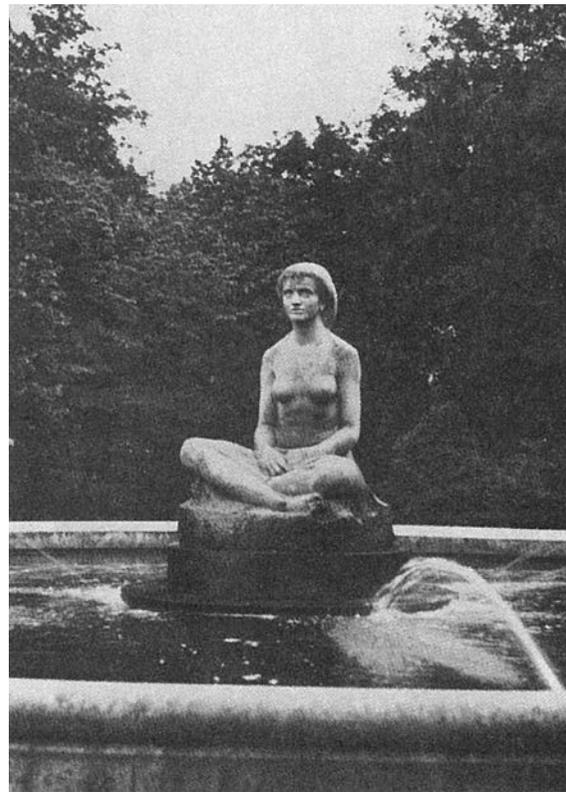


Abb.60 u.61: A. Hanak Brunnen „Freude am Schönen“, Linzer Volkspark 1908

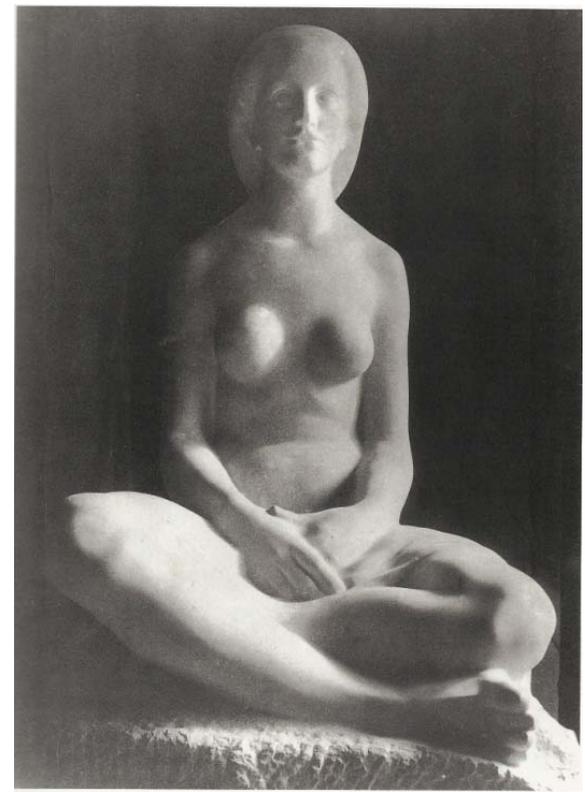




Abb. 62 u. 63: A. Hanak, „Die Ewigkeit“, Marmorsitzfigur für das Grabmal Primavesi in Olmütz, 1909



Abb. 64: J. Müllner, Lueger-Denkmal, 1913-1916, Stubenring Wien



Abb. 65: Sockelfiguren: trauernde Witwe, besorgter Greis

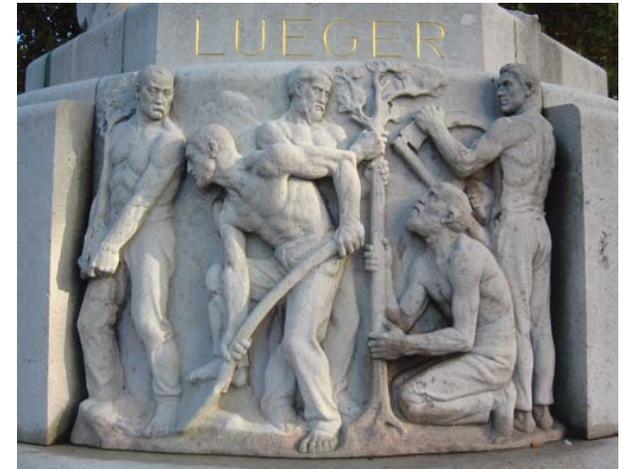


Abb. 66: Frontrelief, Schaffung des Wald- und Wiesengürtels



Abb. 67: T. F. Ries, Somnambule

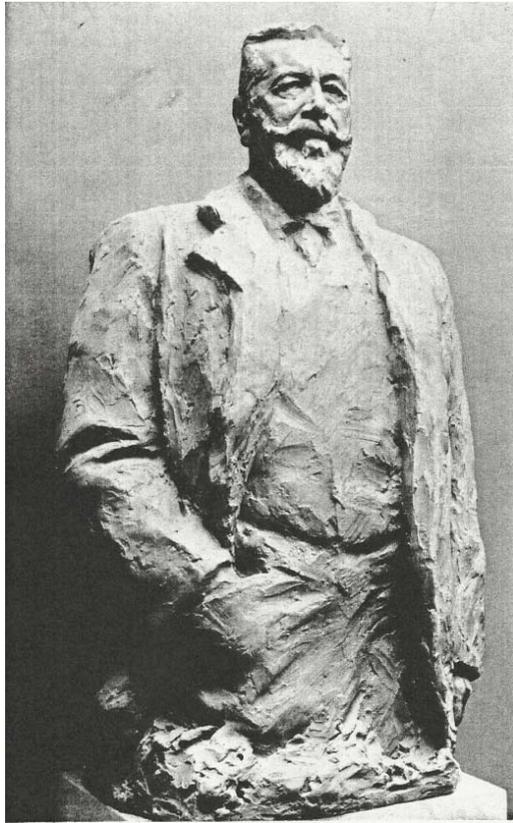


Abb. 68: T. F. Ries, Denkmal Graf Wilczek, 1902

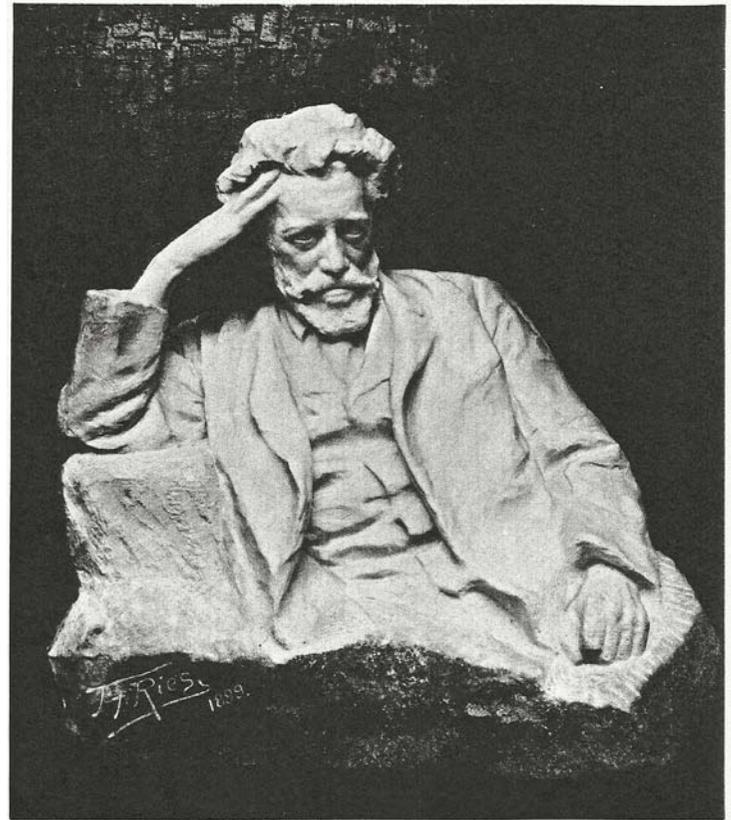


Abb. 69: T. F. Ries, Porträt „Edmund Hellmer“ 1899



Abb. 17: E. Hellmer, Grabmal Dumba 1901, Ehrengrab,
Wiener Zentralfriedhof, Gruppe 32a

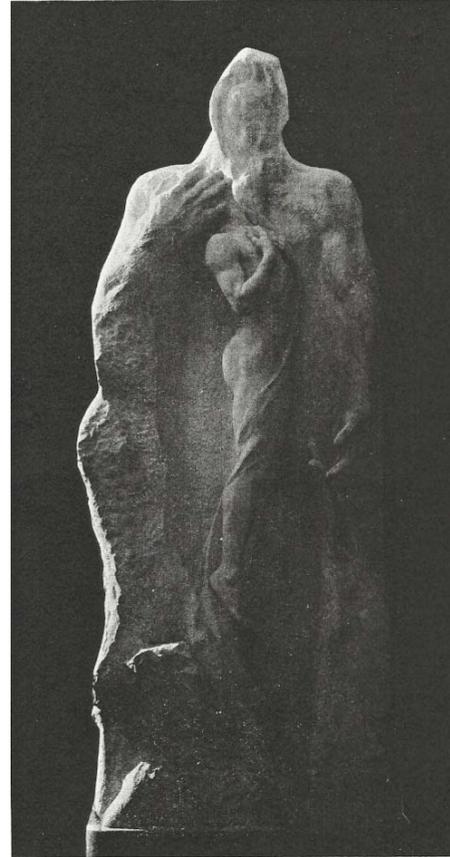


Abb. 70: T. F. Ries, Grabmal Strauß 1903, Wiener
Zentralfriedhof, Gruppe 16a

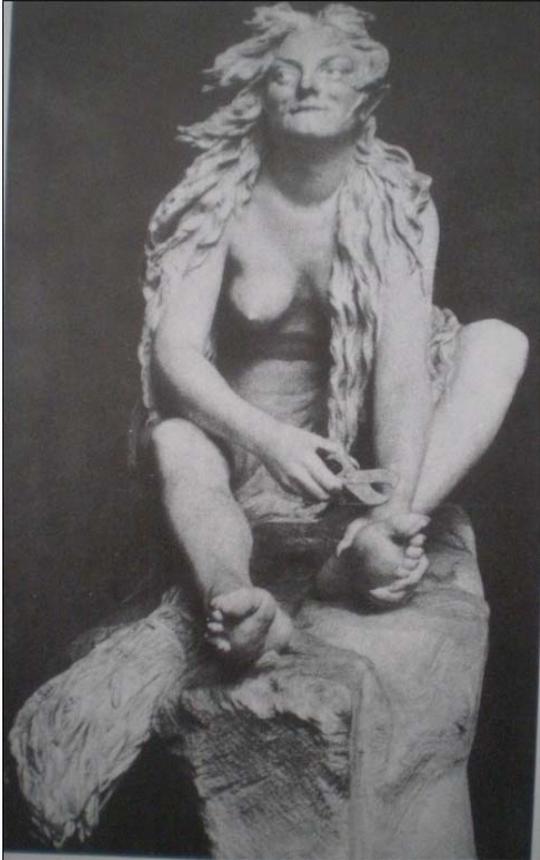


Abb. 71: T. F. Ries, Hexe, 1895



Abb. 72: T. F. Ries in ihrem Atelier im Liechtensteinpalais, o. J.

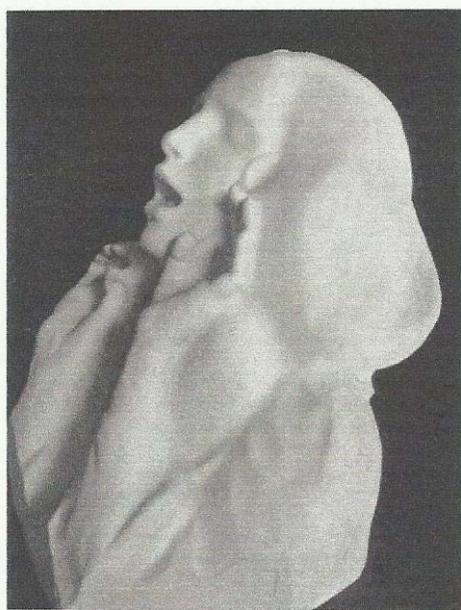


Abb.73: I. Meštrović, Das Mädchen singt, 1906,Gips, Split



Abb. 74: W. Hejda, „Der Menschheit letzter Spross“, 1901



Abb. 75: A. Rodin, Der Kuss, Originalgröße, Gips
1881/82, 86 x 51,5 x 55,50, Musée Rodin, Paris



Abb. 76: I. Meštrović, Der Kuss, Brunnen des Lebens, Gips,
1905



Abb. 77: T. F. Ries, Der Kuss

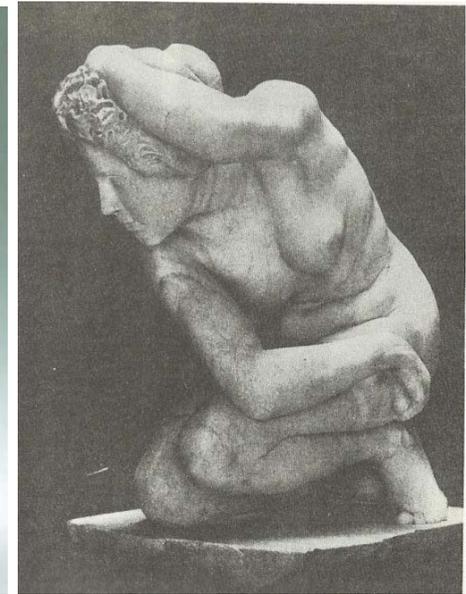


Abb. 78: M. Klinger, Die Kauernde, 1900

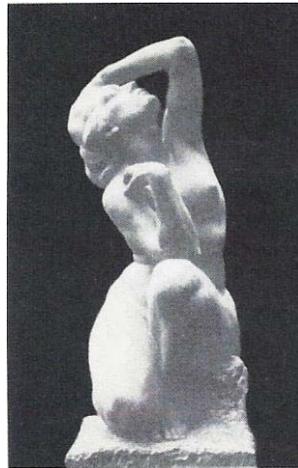


Abb. 79: H. Kühnelt, Sehnsucht, 1905

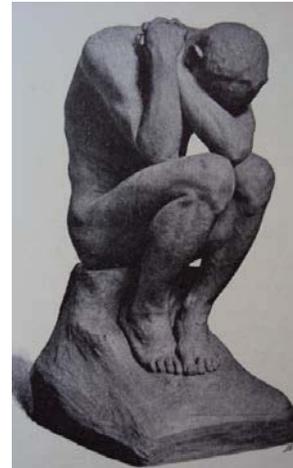


Abb. 26: Fleckl, Kauernder, 1901



Abb. 80: G. Minne, Brunnen der fünf knienden Knaben, Marmor, H. d. Statuen: 78cm, 1898



Abb. 81: Ivan Meštrović, Brunnen des Lebens, 1910, Bronze, 110 x 182 cm, Zagreb

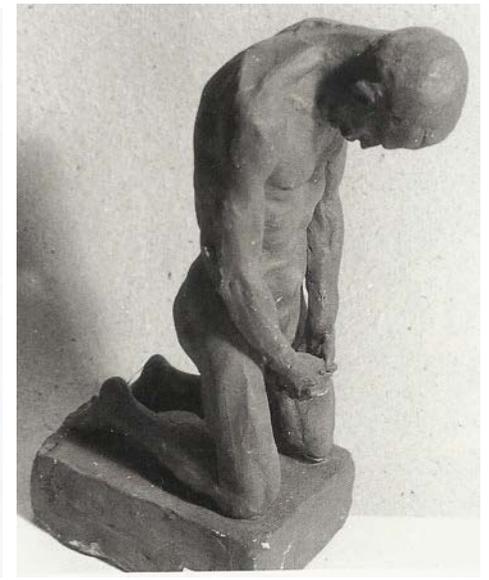


Abb. 82: A. Hanak, „Gebrochene Kraft“, Gips, 1901



Abb. 83: A. Canciani, im Hintergrund: Entwurf zum Dante-Denkmal, Ausstellung der Secession (1900), vor 1898 entstanden?



Abb. 84: A. Canciani, Dante-Denkmal 1906



Abb. 85: P. Trubetzkoi, Dante, o. J.



Abb. 86: A. Rodin, Das Höllentor, 1880-1917, Bronze, 746 x 396 cm



Abb. 87: Josef Müllner, „Spiel“, Reichelpreis 1908



Abb. 88: J. Müllner, Brunnenplastik „Scherzo“, Modenapark Wien

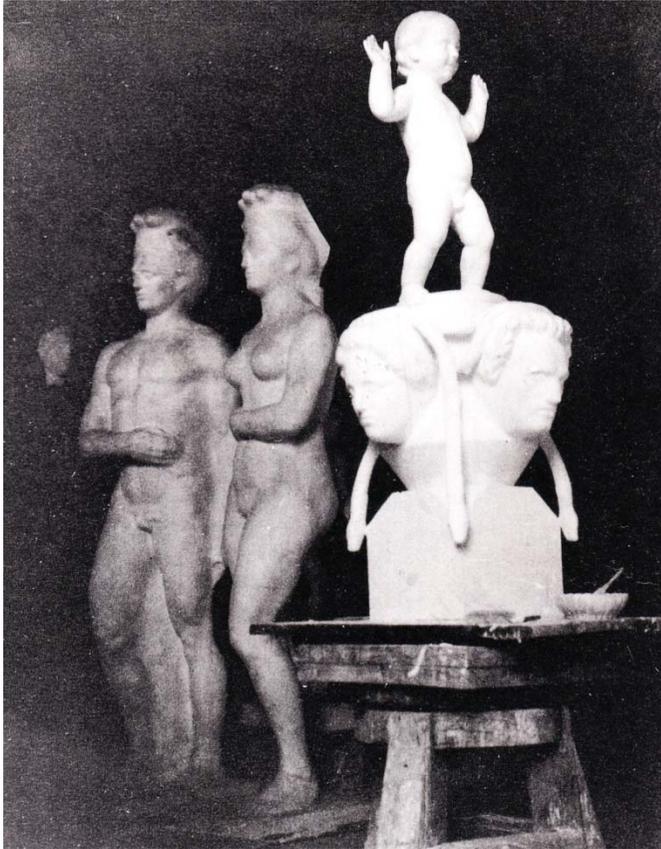


Abb. 89: A. Hanak, Das Kind über dem Alltag 1912, Bronze, Marmor, Kalkstein
Kalkstein



Abb. 90: A. Hanak, Das Kind über dem Alltag 1912, Bronze, Marmor,



Abb. 91: H. Kühnelt, Grabmal von Willi Hesch 1912, Bronze, Baumgartner Friedhof, Gr. 15, Nr. 1



Abb. 92: E. Hellmer, Entwurf für ein Lünettenrelief, Bleistift auf bräunlich-geripptem Papier,
Bezeichnung links unten: „Medaille Fügerpreis 1867“

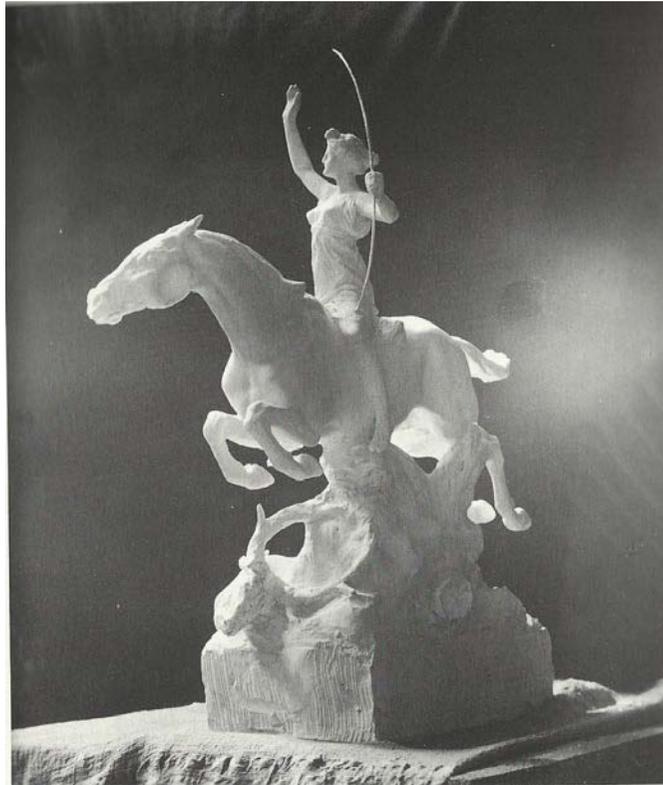


Abb.97: E. Hellmer, Diana (Gruppe „Endymion und Diana“), Gips, 1873



Abb.98: A. Hanak, „Die Nonne“, Gips, 1905

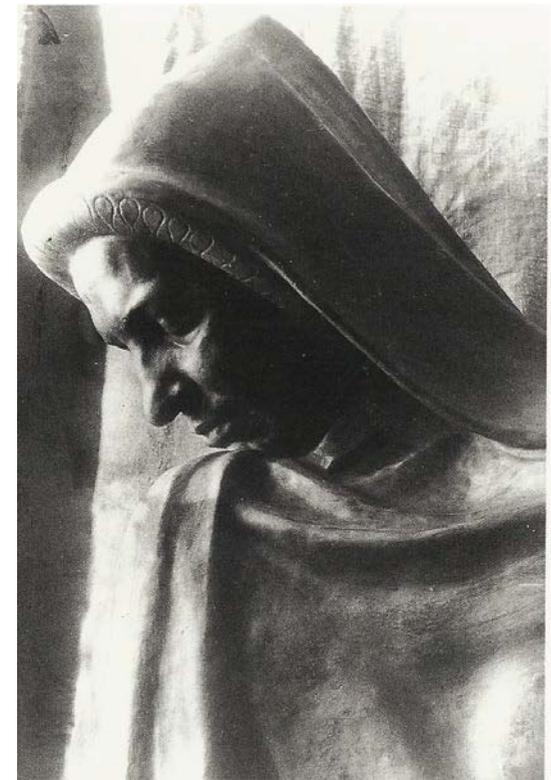


Abb.99: A. Hanak, Profil „Die Nonne“, Gips, 1905