



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Karl Stemolak (1875-1954)

Ein Bildhauer mit großem sozialem Engagement für die
Wiener Künstlerschaft“

verfasst von / submitted by

Verena Stummer, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs

Danksagung:

Meinen größten Dank möchte ich meinen Eltern Waltraud und Christian Stummer aussprechen, die mich bereits mein Leben lang bei meinen Zielen unterstützen und mich immer ermutigen, meinen eigenen Weg zu gehen.

Ein besonderer Dank gilt Carola Müller und Ursula Müller-Angerer, die mich seit dem ersten Tag im Studium begleiten und die ich seither zu meinen engsten Vertrauten zähle. Gemeinsam sind wir durch die Höhen und Tiefen des Recherche- und Schreibprozesses gegangen und haben dabei nie aufgehört, uns gegenseitig zu motivieren und zu unterstützen.

Weiters möchte ich mich bei meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Dr. Monika Dachs bedanken, die mir stets mit ihrem fachlichen Wissen und konstruktiver Kritik zur Seite stand.

Außerdem bedanke ich mich herzlichst bei allen, die mir bei der Recherche zu Karl Stemolaks Leben und Werk geholfen haben.

Allen voran Dr. Andreas Nierhaus, der sich Zeit nahm, um mit mir durch das Depot des Wien Museums zu wandern und Tonia Kos, die viele Stunden aufopferte, um mit mir das Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs auf Spuren Karl Stemolaks abzusuchen. Ebenso vielen Dank an Dr. Gudrun Danzer und Mag. Patrizia Brumen MSc, die für mich das Archiv und die Bibliothek des Universalmuseums Joanneum Graz auf Unterlagen und Kataloge durchstöberten, sowie MMag. René Schober, der im Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Fotografien der frühen Werke Karl Stemolaks heraussuchte.

Vielen Dank auch an alle weiteren Personen, die mich bei den Besuchen in den Archiven der Akademie, des Belvedere, des Künstlerhauses und des Leopold Museums unterstützten und mir halfen, einen strukturierten Weg durch die vielen Dokumente zu finden.

Ebenso möchte ich mich bei Manfred Pregartbauer (Freunde des Hagenbundes), DI Mag. Gottfried Pengg-Auheim (Vereinigung bildender Künstler Steiermark), Dr. Bernd F. Holasek (Steiermärkischer Kunstverein Werkbund) und Mag. Birgit Karnutsch (Künstlerverband österreichischer Bildhauer – Bildhauerverband) bedanken, die mir aus den teilweise zerstörten Archiven ihrer Vereine leider keine Informationen mitteilen konnten.

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit gebe ich die Versicherung ab, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus veröffentlichten und nicht veröffentlichten Publikationen entnommen sind, sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form weder im In- noch im Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Begutachtung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	1
Forschungsstand und Methoden	4
I. TEIL – Karl Stemolak als Bildhauer im künstlerischen Kontext seiner Zeit	
I. 1. Wien um 1900 – die Situation der Bildhauerei	9
1.1 Das Denkmal – vom Historismus zum Naturalismus	11
1.2 Die Bauplastik – vom Historismus zum Jugendstil	14
1.3 Internationaler Einfluss – die Ausstellungen der Secession	17
I. 2. Die Bildhauerausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien	20
2.1 Die Spezialschule Edmund Hellmers und seine Lehrmethoden	22
2.2 Karl Stemolaks Ausbildung an der Akademie	26
2.3 Eine neue Bildhauergeneration – Karl Stemolaks Studienkollegen	30
I. 3. Karl Stemolaks künstlerisches Werk	38
3.1 Die Darstellung der Frau	42
3.2 Die Darstellung des Mannes	51
3.3 Portraits berühmter Persönlichkeiten	58
3.4 Ausstellungstätigkeit und Preise	64
II TEIL – Karl Stemolaks soziales Engagement für die Wiener Künstlerschaft	
II. 1. Anfänge und Etablierung einer sozial engagierten Persönlichkeit – Karl Stemolaks Tätigkeit im Hagenbund und in weiteren Künstlervereinigungen zwischen 1895-1937	69
1.1 Die erste Zeit im Vorstand des Hagenbundes – Schicksalhafte Jahre einer Künstlervereinigung (1907 -1918)	73
1.2 Die Präsidentschaft einer Künstlervereinigung während den politischen Umbrüchen der 1920er und 30er Jahre	79
II. 2. Die Wiener Künstlerschaft im Nationalsozialismus (1938-1945)	91
2.1. Das Ende des Hagenbundes	93
2.2 Karl Stemolaks Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste und seine Handlungen im NS-Regime	95
II. 3. Der Wiederaufbau des Wiener Künstlertums nach 1945	100
3.1 Karl Stemolaks Beteiligung an der Neugründung der Secession (1945-1947)	103
3.2 Die Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs unter der Präsidentschaft Karl Stemolaks (1946-1954)	105
Resümee	116

Werkverzeichnis	122
Ausstellungsverzeichnis	148
Verzeichnis der Künstlervereinigungen	155
Quellen	158
Abbildungen	190
Abbildungsverzeichnis	255
Literaturverzeichnis	258
Abstract	271

Einleitung

„Mit Prof. Stemolak verliert Österreich einen seiner hervorragendsten Bildhauer. Er war Mitglied des Künstlerhauses und widmete sich als Präsident der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs vor allem der sozialen Besserstellung der österreichischen Künstlerschaft.“¹

Diese Worte erklangen am 20. April 1954 aus den Radiogeräten der Österreicher:innen, denen damit das Ableben einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der nationalen Kulturszene bekanntgegeben wurde. Fast siebzig Jahre später erinnert kaum noch etwas an sein künstlerisches Werk, seine sozialen Bemühungen sind in Vergessenheit geraten. Es ist ein Schicksal, das Karl Stemolak mit vielen Kolleg:innen seiner Zeit teilt, die zu Lebzeiten mit ihrer Kunst erfolgreich waren und Anerkennung fanden, für die Nachwelt jedoch als zu unbedeutend, in der Forschung bis heute unberücksichtigt blieben. Beschäftigt man sich erst einmal mit diesen „vergessenen“ Künstler:innen, wird schnell klar, dass sich hinter den auf den ersten Blick oft unspektakulären Kunstwerken Persönlichkeiten verbergen, welche die Kunst und Künstlerschaft ihrer Zeit vielfach beeinflussten.

Geboren am 8. November 1875, wuchs Karl Stemolak mit seiner alleinerziehenden Mutter in Graz auf. Nach dem Besuch der Realschule und der Staatsgewerbeschule zog er mit einundzwanzig Jahren nach Wien, um an der Akademie der bildenden Künste das Studium der Bildhauerei zu absolvieren. Dabei prägte sein Lehrer Edmund Hellmer sein Stilempfinden und seine Arbeitsmethoden tiefgründig. Aufgewachsen in einem monarchischen Vielvölkerstaat musste Karl Stemolak seinen Lebensunterhalt als Bildhauer daraufhin in der politisch umbruchsreichsten Zeit Österreichs bestreiten. Er durchlebte zwei Weltkriege, zwischen denen drei divergente politische Systeme die allgemeingültigen Strukturen und Werte stetig neu konzipierten. Neben den damit aufkommenden unterschiedlichen Auffassungen für Stil und Thematik in der bildenden Kunst, war es vor allem die schlechte wirtschaftliche Lage und der Mangel an Aufträgen, die das Künstlerleben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bestimmten. Früh erkannte Stemolak die Vorteile von Künstlervereinigungen und deren Netzwerken. 1907 trat er einer der bedeutendsten Wiens bei, dem Hagenbund, bereits ein Jahr später wurde er Teil des Vorstandes der Vereinigung. Spätestens im Ersten Weltkrieg erkannte Karl Stemolak seine sozialen und diplomatischen Fähigkeiten und avancierte durch sein

¹ AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1954, Schreiben des Künstlerhauses an die beiden Radiosender Rot-Weiß-Rot und Ravag, Sender Wien I. mit einer Textvorlage für eine Rundfunk-Durchsage betreffend des Begräbnisses Karl Stemolaks, 20.04.1954.
Verstorben ist Karl Stemolak bereits am 14. April 1954.

leidenschaftliches Engagement in den nächsten Jahrzehnten zu einem der größten Fürsprecher der österreichischen Künstlerschaft.

Um das vielschichtige Leben Karl Stemolaks sinnvoll und strukturiert aufarbeiten zu können, wurde im Rechercheprozess früh deutlich, dass die Arbeit aus zwei voneinander getrennten Teilen bestehen müsse. Beide sind jeweils in sich chronologisch aufgebaut, wobei der erste Teil das künstlerische Schaffen des Bildhauers behandelt und der zweite Abschnitt sich der sozial engagierten Persönlichkeit dahinter widmet. Dass es dabei zu Querverweisen kommt, da diese zwei Existenzen Karl Stemolaks nicht immer voneinander getrennt betrachtet werden können, dürfte selbstverständlich sein.

Grundlage für die Betrachtung des künstlerischen Œuvres war die Erstellung eines (so weit als möglich vollständigen) Werkverzeichnisses, das der Arbeit beigelegt wurde. Das erste Kapitel dient der übersichtlichen Darstellung der Bildhauerszene in Wien um 1900, um einen allgemeinen Ausgangspunkt für folgende Ausarbeitungen zu schaffen. Die Ausbildung Karl Stemolaks an der Akademie der bildenden Künste, mit einem besonderen Augenmerk auf seinen Lehrer Edmund Hellmer und dessen Lehrmethoden, sowie auf seine Studienkollegen, die in den nächsten Jahrzehnten die Bildhauerei Wiens mitprägten, bildet den abgesteckten Rahmen, um im nächsten Schritt eine Beurteilung des Œuvres Karl Stemolaks abgeben zu können. Erst im Kontext mit den künstlerischen Normen des jeweilig herrschenden politischen Systems lassen sich jedoch Fragen wie, „War Karl Stemolak ein Künstler seiner Zeit?“ und „Können in seinem Œuvres stilistische und thematische Veränderungen festgemacht werden, die auf die politischen Gegebenheiten seiner Zeit zurückzuführen sind?“ weitestgehend beantworten. Vorwegzunehmen ist, dass sich Karl Stemolak mit dem Schwerpunkt in seinem Werk – der Darstellung des Menschen – der bestimmenden Überthematik der Bildhauerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bediente. Die genaue Herausarbeitung der Charakteristika seines Schaffens erfolgt deshalb in der getrennten Behandlung der drei Gattungen weiblicher Akt, männlicher Akt und Portraitbüste, sowie im stetigen Vergleich mit Werken zeitgenössischer Bildhauer:innen. Der Abschluss dieses ersten Teils der Arbeit besteht aus einem kurzen Blick auf die Ausstellungstätigkeit und die künstlerischen Auszeichnungen Karl Stemolaks, der durch ein ebenso erstelltes Ausstellungsverzeichnis im Anhang ergänzt wird. Neben seiner künstlerischen Tätigkeit widmete sich der Bildhauer Zeit seines Lebens den allgemeinen Bedürfnissen der Wiener Künstlerschaft. Um der Person Karl Stemolak gerecht zu werden, bildet der zweite Teil dieser Arbeit deshalb den Versuch, auch seine sozial motivierten Taten und Leistungen aufzuarbeiten.

Das soziale Engagement Stemolaks war größtenteils mit Aufgaben und Positionen verbunden, die er in den Vorständen von Künstlervereinigungen und Organisationen übernahm, weshalb eine Betrachtung seiner Errungenschaften oftmals nur im Kontext der jeweiligen Vereinigung möglich ist. Generell spielt die politische und wirtschaftliche Entwicklung des Landes Österreich bei einer solchen Aufarbeitung eine wichtige Rolle, nur dadurch können bestimmte Ereignisse und Handlungen richtig eingeordnet und gewertet werden. Die Geschichte des Hagenbundes, eine der drei wichtigsten Künstlervereinigungen Wiens, in der Karl Stemolak über 30 Jahre Mitglied und im Vorstand war, davon insgesamt fast durchgehend über zwei Dekaden als Präsident, bildet das Grundgerüst für das erste Kapitel dieses Abschnittes. In dieser Vereinigung nahmen seine Bestrebungen, das Künstlerdasein in ökonomischer Hinsicht zu verbessern, seinen Anfang. Über die Jahrzehnte hindurch manövrierte Stemolak den Hagenbund mit diplomatischem Geschick und originellen Ideen durch mehrere finanzielle Krisen. Zusätzlich engagierte er sich in weiteren Künstlervereinigungen und war Gründungsmitglied mehrerer Organisationen und Ausschüsse, die sich nach dem Ersten Weltkrieg mit dem Ziel bildeten, die Zusammenarbeit der Künstlervereinigungen zu stärken und die wirtschaftliche Situation der einzelnen Künstler:innen zu verbessern. Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich wurden viele dieser Errungenschaften zu Nichte gemacht und die Kulturszene neu strukturiert. Ein weiteres Kapitel widmet sich deshalb der Wiener Künstlerschaft unter den Nationalsozialisten, mit einer genaueren Betrachtung der Taten Karl Stemolaks in diesem Regime. Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs stand das Kulturleben in Österreich vor einer weiteren Neugestaltung. Alte Künstlervereinigungen konnten sich regenerieren, andere wurden neu gegründet. Trotz seines bereits hohen Alters zählte Karl Stemolak auch damals zu den Initiatoren des kulturellen und künstlerischen Wiederaufbaus. Als Präsident der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs beschäftigten ihn Fragen über die soziale und wirtschaftliche Absicherung freischaffender Künstler:innen bis an sein Lebensende. Um den Lesenden einen Überblick des zweiten Teils dieser Arbeit zu ermöglichen, ist dem Anhang ein Verzeichnis aller Künstlervereinigungen, Organisationen und Ausschüsse beigelegt, in denen Karl Stemolak Mitglied war.

Forschungsstand und Methoden

In der kunsthistorischen Forschung wurde der Situation der Bildhauerei in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis dato, abgesehen vereinzelter Positionen², wenig Beachtung geschenkt. Das ist vor allem auch auf die damalige Entwicklung der Bildhauerei zurückzuführen, die unter dem Ausbleiben der internationalen avantgardistischen Strömungen, sehr gemäßigt verlief und sich jahrzehntelang hauptsächlich auf neoklassizistische und naturalistische Stilmotive beschränkte. Dies führte dazu, dass die österreichische Bildhauerei in frühen Publikationen zur modernen Plastik keine Erwähnung fand. Erst im Jahr 2002 erschien in Wieland Schmieds „Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert (VI. Band)“ unter dem Titel „Die Plastik. 1890-1938. Ein schwieriger Weg zur Moderne“ ein Artikel von Matthias Boeckl, der ausgehend von der Ringstraßenepoche über die Secession hin zur Zwischenkriegszeit einen weiten Bogen spannt, dabei aber die künstlerische Entwicklung und die Problematik dahinter sehr gut erläutert. Hierbei wird neben weiteren Bildhauern des Hagenbundes auch Karl Stemolak kurz genannt. Die Aufarbeitung des Lebens und Schaffens Karl Stemolaks beschränkt sich auch anderweitig auf kurze Erwähnungen in Künstlerlexika und Beiträgen zu Künstlervereinigungen und Bildhauerkollegen. Die erste wirkliche Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Werk Karl Stemolaks geschah im Zuge der Diplomarbeit „Das Menschenbild in der Skulptur in Österreich zwischen 1938 und 1945“ von Susanne Panholzer-Hehenberger aus dem Jahr 2008. Panholzer-Hehenberger greift in der Untermalung ihrer Erkenntnisse (neben vielen anderen) immer wieder auf Werke Karl Stemolaks zurück. Einige ihrer Leitfäden und Kategorisierungen wurden für die Beurteilung des Œuvres Karls Stemolaks in dieser Arbeit übernommen. Zuzüglich wurden einige weitere Artikel, die sich allgemein mit der Kunstentwicklung unter den politischen Systemen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigen, miteinbezogen. Aber auch unter diesen spezifischen Betrachtungspunkten wurde die Bildhauerei in Österreich im Vergleich zur Architektur und Malerei bisher sehr stiefmütterlich behandelt. Wissenschaftliche Aufarbeitungen der „Kunst am Bau“ in Wien beschäftigen sich hauptsächlich mit der Bauperiode nach 1945.³ Einer der wenigen Beiträge, die sich dezidiert mit der Bildhauerei im „Roten Wien“ auseinandersetzen stammt von Stephanie Matuszak aus dem Jahr 1989 „Neue Madonna - ewige Eva. Bauplastik

² u.a. Anton Hanak, Georg Ehrlich und Gustinus Ambrosi

³ Hervorzuheben ist hierbei das Werk „Kunst – am – Bau. im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre“ von Irene Nierhaus aus 1993.

am Wiener Gemeindebau“.⁴ Sehr ähnlich verhält es sich mit den Perioden des Austrofaschismus und des NS-Regimes. Für die allgemeine Einschätzung der Kunstentwicklung zu dieser Zeit, auch unter der Berücksichtigung der Bildhauerei in Deutschland, ist der zweibändige Katalog „Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956“ zur gleichnamigen Ausstellung im Künstlerhaus 1994 unabdingbar.

Wesentlich ausführlicher gestalteten sich hingegen die Forschungsergebnisse zu den Künstlervereinigungen Wiens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die eine Grundlage für die Untersuchungen zum sozialen Engagement Karl Stemolaks im zweiten Teil der Arbeit bilden. Allem voran ist hier Wladimir Aichelburgs unvollständig publizierte Aufarbeitung des Künstlerhaus Archivs⁵ zu nennen: „Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Band 1: Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund“. Wie der Titel verrät, bearbeitet Aichelburg ausführlich die Geschichte des Künstlerhauses, sowie der Secession und des Hagenbundes, die beide aus dem Künstlerhaus entstanden sind. Als äußerst wichtig zu benennen ist dabei seine Forschungsarbeit zu den Organisationen und Ausschüssen, die aus der Zusammenarbeit der drei Vereinigungen entstanden sind, wie etwa der Ständigen Delegation, dem Wirtschafts- und Zentralverband und einigen Künstlerfürsorgekomitees. Für die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs leistete er ebenso Pionierarbeit. In Bezug auf politische Ereignisse und Handlungen sind die Einschätzungen Aichelburgs jedoch teilweise zu hinterfragen. Als Inbegriff der Kunstepoche „Wien um 1900“ wird der Secession schon seit vielen Jahrzehnten großes Forschungsinteresse zuteil. Für die Zeit nach 1945, als Karl Stemolak zum Akteur der Vereinigung wurde, ist eine bereits ältere Publikation von Robert Waissenberger „Die Wiener Secession. Eine Dokumentation“ aus 1971 zu nennen, die genauer auf die Beteiligung des Bildhauers bei der Neugründung der Secession eingeht. Die wissenschaftliche Aufarbeitung des Hagenbundes setzte hingegen wesentlich später ein. Brachten die beiden Ausstellungen „Der Hagenbund“ des Historischen Museums der Stadt Wien (heute Wien Museum) im Jahr 1975 und „Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938“ in der Österreichischen Galerie im Schloss Halbturn im Jahr 1991 erste

⁴ Prinzipiell wurde die kulturelle und wirtschaftliche Entwicklung, die Wien in den 1920er Jahren unter der Regierung der Sozialdemokraten erlebte in den letzten Jahren bereits sehr gut aufgearbeitet. Eine genauere Einschätzung der Kunstentwicklung gibt Berthold Ecker in dem Beitrag „Ein Mittelweg. Das Rote Wien und die bildende Kunst“, im Katalog zur 2019 im Wien Museum stattgefundenen Ausstellung „Das Rote Wien, 1919-1934“.

⁵ Da die Publizierung vier weiterer Bände über das Wiener Künstlerhaus (Mitglieder und Freunde, Ausstellungen und Kunstpreise, Feste und Veranstaltungen, Kunstwerke) nicht verwirklicht werden konnte veröffentlichte Wladimir Aichelburg seine Ergebnisse 2011 in Form einer online Datenbank „Wladimir Aichelburg 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011“, in der die jeweiligen Themen in Form von Datenbankbeiträgen abrufbar sind. (URL: <http://www.wladimir-aichelburg.at/>)

wichtige Erkenntnisse, gilt das von Agnes Husslein-Arco, Matthias Boeckl und Harald Krejci betreute Forschungsprojekt des Belvedere „Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 – 1938“ als Meilenstein in der Forschung. Dem ausführlichen Katalog zur gleichnamigen Ausstellung ist nicht nur eine detaillierte Chronologie der Ausstellungen zwischen 1899-1907 zu entnehmen, der Fokus dieses Forschungsprojektes lag vor allem in der Untersuchung der internationalen Verbindungen des Hagenbundes und dem daraus resultierenden künstlerischen Austausch. Zudem wurde die ökonomische Entwicklung der Vereinigung im Kontext der politischen Geschehnisse genauer aufgearbeitet.⁶ Die jüngste für diese Arbeit relevante Forschung bezieht sich auf die Entwicklungen des österreichischen Kunstbetriebes nach der Annexion Österreichs an das Dritte Reich und die damit einhergehende Eingliederung „arischer“ Künstler:innen in das Verwaltungssystem des NS-Regimes. Im Katalog zur Ausstellung „Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste“ im Wien Museum veröffentlichten Ingrid Holzschuh und Sabine Plakolm-Forsthuber ihre Forschungsergebnisse diesbezüglich. Auf Basis der Personalakten der Reichskammer der bildenden Künste Wiens untersuchten sie erstmals die Strukturen dieser Institution und schlossen Wissenslücken über das genaue Aufnahmeverfahren sowie Handlungsspielräume individueller Künstler:innen innerhalb der RdbK. Weiters beleuchten sie die Entstehung der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs und deren Beitrag zur Entnazifizierung der Künstlerschaft nach 1945. Eine kurze Ausführung der Geschichte der Berufsvereinigung publizierte ebenso Karl Novak bereits 2012 in „Kunst in Bewegung. 100 Jahre Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs“.

Neben dieser nun angegebenen Literatur beruhen die Erkenntnisse der Arbeit größtenteils auf zuvor noch nicht erfassten Primärquellen. Trotz gründlicher Bemühungen konnte kein Nachlass des Künstlers aufgefunden werden. Als Anlaufstellen für die Erhebung des Quellenmaterials dienten deshalb die Archive der Künstlervereinigungen in denen Karl Stemolak tätig war, sowie die Archive und Depots österreichischer Museen und das Archiv der Akademie der bildenden Künste Wiens. Ausgangspunkt für die Beurteilung des Œuvres Karl Stemolaks war das zu erstellende Werkverzeichnis. Die Informationen dafür stammen aus Ausstellungskatalogen, die durch die geringen Sammlungsbestände österreichischer Museen, Werke im öffentlichen Raum und Fotografien erweitert wurden. Es konnten insgesamt 142

⁶ Der erst neu erschienene Katalog zur Ausstellung „Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne“ im Leopold Museum 2022 brachte hingegen keine neuen Erkenntnisse hinsichtlich der Strukturen und Organisation im Hagenbund.

Werke ausfindig gemacht werden, davon sind von 36 Werken zumindest Fotografien überliefert, nur 36 Skulpturen und Plastiken sind hingegen im öffentlichen Raum und in den Depots der Museen erhalten geblieben. Das Wissen über die Ausstellungen, an denen Karl Stemolak beteiligt war, konnte für die Jahre 1906-1938 weitestgehend der Ausstellungschronologie des Katalogs „Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 – 1938“ entnommen werden, darüber hinaus dienten Erwähnungen in Zeitungsberichten und Angaben in den Archivakten der Künstlervereinigung der bestmöglichen Vervollständigung. Für die stilistische Einordnung Karl Stemolaks in die Bildhauerszenen seiner Zeit wurden einige Beurteilungskriterien der Diplomarbeit Susanne Panholzer-Hehenbergers herangezogen, zuzüglich ermöglichte der direkte Vergleich mit Werken seiner Zeitgenossen und die Herausarbeitung von Gemeinsamkeiten und Unterschieden eine genauere Einschätzung. Die Analyse beschränkt sich dabei natürlich auf die 72 Werke, die als Originale oder durch Fotografien überliefert werden konnten. Für die zeitgenössische Wahrnehmung seines Schaffens waren besonders die Artikel Joseph Gregors aus den Jahren 1922, 1931, 1943 und 1949 hilfreich.

Der Erstellung des zweiten Teils der Arbeit ging eine tiefreichende Recherche der Archivbestände voraus. Die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, das Künstlerhaus, die Secession, das Belvedere und das Joanneum Graz besitzen in ihren Archiven jeweils einen persönlichen Akt Karl Stemolaks. Leider wurde das Archiv des Hagenbundes im Zweiten Weltkrieg zerstört, das Künstlerhaus besitzt jedoch einige Dokumente des Hagenbundes, die auch Korrespondenzen Stemolaks beinhalten. Auch im Archiv der Berufsvereinigung war eine Sichtung der allgemeinen Unterlagen zwischen 1946-1954 notwendig, was aufgrund der Masse viel Zeit in Anspruch nahm. Ebenso zeitintensiv und aufschlussreich war das Durchsuchen der gesamten Beiträge zu Karl Stemolak in ANNO, der online Datenbank der Österreichischen Nationalbibliothek für historische Zeitungen und Zeitschriften.⁷ Nach dieser weitreichenden Datenerfassung (Korrespondenzen, Leihverträge, Aufnahmeunterlagen für die RdbK, Zeitungsartikel von ihm und über ihn, Fotografien, ...) folgte deren genaue Auswertung. Anhand des bestehenden Wissens aus der Sekundärliteratur wurden die Chroniken der Künstlervereinigungen mit den neu erfassten Erkenntnissen über Karl Stemolak abgeglichen. So konnten Wissenslücken geschlossen, manche Ereignisse unter dem Einfluss Stemolaks neu beurteilt und neu hervorgebrachte Leistungen in den historischen Verlauf der Vereinigungen eingegliedert werden. Da der zweite Teil der Arbeit

⁷ URL: <https://anno.onb.ac.at/>

Der Suchbegriff “Karl Stemolak” brachte für den Zeitraum 1895-1954 insgesamt 921 Ergebnisse.

maßgeblich auf den neu gesichteten Materialien beruht, erschien ein angefügtes Verzeichnis der wichtigsten Quellen sinnvoll.

Während dieser monatelangen Recherche wurde mit jedem Brief, jeder Fotografie, jeder Aussage der Bildhauer Karl Stemolak Stück für Stück greifbarer, menschlicher. Neben der Kunst auch die Persönlichkeit dahinter genauer kennen zu lernen, ist mir eine Freude. Auch wenn manches offen bleiben muss, soll diese Arbeit dennoch ein Anfang sein, um den Künstler Karl Stemolak, der sein Leben lang mit Leidenschaft für die Bedürfnisse der Künstlerschaft kämpfte, wieder in unser Gedächtnis zu rufen und zu würdigen.

I. TEIL – Karl Stemolak als Bildhauer im künstlerischen Kontext seiner Zeit

I. 1. Wien um 1900 – die Situation der Bildhauerei

Das erste Kapitel soll als Einführung in diese Masterarbeit einen kurzen Überblick über die Bildhauerei in Österreich zur Jahrhundertwende des 19. auf das 20. Jahrhundert geben. Dies ist erforderlich, um für den/die Leser:in eine Grundlage zu schaffen, von der ausgehend eine sinnvolle und kritische Einordnung der Ausbildung und des Werkes Karl Stemolaks im Kontext der Bildhauerszene der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts möglich ist. Um die Spezifika der Bildhauerei um 1900 genauer erfassen zu können, werden im Folgenden die Gattungen Denkmal- und Bauplastik, sowie die Komponente des internationalen Einflusses separiert voneinander betrachtet. Wien als Zentrum der Monarchie und spätere Hauptstadt eines verkleinerten demokratischen Staates, sowie Schaffensort Karl Stemolaks, steht im Zuge dessen repräsentativ für ganz Österreich.

Dabei ist vorwegzunehmen, dass die Entwicklung der Plastik⁸ in Österreich von 1890-1950 wesentlich unspektakulärer verlief als in anderen europäischen Ländern. Ausschlaggebend dafür war das vergleichsweise lange Verharren der Bildhauerei in den traditionellen Aufgaben der Gattung (Denkmal-, Bau- und Kleinplastik), wodurch ein Anknüpfen an ausländische Avantgardeströmungen verpasst wurde. Die vielen politischen Umbrüche in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts verursachten zudem, dass die österreichische Kunst, insbesondere die Bildhauerei, in ihrer Entwicklung stetig unterbrochen wurde und daher bis nach 1945 auf internationaler Ebene unbeachtet blieb.⁹ Diese zeitgenössischen Gegebenheiten wirkten sich ebenso auf das Interesse der Forschung aus, wodurch die österreichische Bildhauerei der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bis auf vereinzelte Positionen bisher nur geringe Aufmerksamkeit erhielt.

Die Blütezeit der Wiener Bildhauerei erstreckt sich über den gesamten Errichtungszeitraum der Ringstraße. In diesem Boulevardareal entstanden ab den 1860er Jahren bedeutende Bauten der städtischen und staatlichen Infrastruktur, sowie der Kultur. Zudem siedelten sich auch

⁸ Wie auch im 2002 erschienenen Artikel von Matthias Boeckl „Die Plastik. 1890-1938. Ein schwieriger Weg zur Moderne“ wird in dieser Arbeit der Begriff „Plastik“ teilweise als Überbegriff für alle bildhauerischen Arbeiten verwendet. Im engeren Sinn bezeichnet der Begriff „Plastik“ jedoch Figuren, die durch den Aufbau von weichem Material oder das in eine Form Gießen von flüssigem Material entstehen. Auch in diesem Zusammenhang wird hier der Begriff verwendet, handelt es sich um eine dezidierte materielle Unterscheidung zur Skulptur (Material wird abgetragen).

⁹ Boeckl 2002, S. 172.

wohlhabende Familien an und errichteten prunkvolle Palais. Eine Fülle an Aufträgen für Bau- und Freiplastik überschwemmte die Bildhauer der Stadt und lockte auch viele Konkurrenten aus dem Ausland an. Getreu der in ganz Europa herrschenden Stilauffassung wurde die Ringstraße in den nächsten dreißig Jahren zum künstlerischen Zentrum des Historismus. Ende des 19. Jahrhunderts geriet diese vorherrschende, von historischen Stilvorbildern geprägte, in sich jedoch eigenständige Kunstepoche in eine Krise, die eine große Veränderung der Formensprache nach sich zog.¹⁰ Die Bauten der Ringstraße waren fast vollendet und ihre großen Architekten und Bildhauer wie Theophil Hansen, Carl Hasenauer, Karl Kundmann, Viktor Tilgner und Casper Zumbusch bereits im hohen Alter. Ausgehend von der gleichnamigen Literaturbewegung kam es zu einer Auseinandersetzung mit dem Realismus, der den Idealismus und die Bindung an die Geschichte ablehnte und somit als Gegenpol zum Historismus auftrat. Dieses Gedankengut war Voraussetzung für den nun in allen Kunstgattungen aufkommenden Naturalismus, der sich insbesondere durch die Verneinung der klassischen Werte des Schönen und Idealen auszeichnete. Es kam zu einer Hervorhebung und Darstellung der Realität, sowohl im Thematischen als auch im Formalen. Die Grenzen zum verwandten Impressionismus und der sogenannten Salonkunst am Ende des 19. Jahrhunderts lassen sich laut Pötzl-Malikova dabei aber nicht genau ziehen.¹¹

Mit der Gründung der Secession 1897 bekam der Naturalismus bereits am Höhepunkt seiner Entwicklung einen stilistischen Gegenspieler. Der aufkommende Jugendstil wandte sich aber nicht nur gegen den Naturalismus, sondern ist auch als Reaktion auf die Stilrepetition des Historismus zu betrachten. Dieser neue Stil war frei von historischen Einflüssen und rein der Natur und der menschlichen Psyche verbunden. Markanteste Merkmale des frühen Jugendstils in Wien sind der Hang zur Stilisierung und der dekorative Charakter, der besonders in der Form des Ornaments seinen Ausdruck fand. In Bezug auf die Bildhauerei geriet der Jugendstil deshalb in einen Konflikt, denn als Hauptaufgabe, sowohl thematisch als auch stilistisch, galt immer noch die Darstellung des menschlichen Körpers und das damit einhergehende Streben nach Naturtreue.¹² Dies ist mit ein Grund, weshalb es in der Bildhauerei nie zu einer vollständigen Entfaltung des Jugendstils kam. Um dieses heimische Defizit an moderner Plastik auszugleichen, förderte die Secession bei ihren frühen Ausstellungen den Auftritt

¹⁰ Pötzl-Malikova 1976, S. 1.

¹¹ Pötzl-Malikova 1976, S. 1-2.

¹² Pötzl-Malikova 1976, S. 27.

Dementsprechend fande in den ersten Jahren auch wenige Bildhauer ihren Weg in die Secession. Zu den Gründungsmitgliedern der Vereinigung gehörten lediglich zwei Bildhauer, Edmund Hellmer und Arthur Strasser. Othmar Schimkowitz, Alfons Canciani und Richard Luksch traten der Vereinigung wenige Jahre später bei. Pötzl-Malikova 1976, S. 29.

internationaler Bildhauer, die mit ihren Werken die neuen Tendenzen des Impressionismus und Symbolismus präsentierten und damit den Kreis an Vorbildern für die nachkommende Bildhauergeneration erweiterten.

1.1 Das Denkmal – vom Historismus zum Naturalismus

Die Kriterien des Naturalismus sind besonders in der Denkmalplastik und der Darstellung historischer Persönlichkeiten erkennbar. War im Historismus die Objektivierung einer historischen Person ausschlaggebend für den Denkmalcharakter, strebte der Naturalismus nach Individualität und versuchte wahrheitsgetreu darzustellen.¹³ In der Denkmalkunst vertrat erstmals Edmund Hellmer 1890 den Naturalismus an der Ringstraße. Damals gewann der gebürtige Wiener Bildhauer die Ausschreibung für das Johann Wolfgang von Goethe Denkmal, das mit seinem fast unveränderten Konzept erst 1900 enthüllt wurde.¹⁴ Das Goethe-Denkmal (Abb. 1) fand genau vis-a-vis des Schiller-Denkmal von Johannes Schilling¹⁵ (Abb. 2) am Rand des Burggartens seine Aufstellung. In den beiden sich über die Ringstraße hinweg anblickenden Dichtergestalten stehen sich Historismus und Naturalismus provokativ gegenüber. Der junge Schiller steht selbstbewusst, in zeitgenössischer Kleidung, mit Buch in der Hand auf einem überdimensionierten Sockel, der durch einen dreistufigen Aufbau zusätzlich erhöht wird. Rund um den Sockel befinden sich Allegorien und Symbole, die auf sein Werk hinweisen und sein Schaffen würdigen. Ganz gelassen sitzt hingegen der bereits etwas ältere Goethe in einem Armlehnsessel, das Buch als Attribut der Dichtkunst hält er nebensächlich in der Hand. Der hohe Sockel ist zu einem Podest geschrumpft. Lediglich Reliefs an den Seiten des Sessels geben Hinweis auf das literarische Werk des Meisters.

In dem 1895 im Stadtpark enthüllten Denkmal des Landschaftsmalers Emil Jakob Schindler (Abb. 3) kam es zu einer weiteren Steigerung der naturalistischen Prinzipien Edmund Hellmers. Ebenso wie Goethe stellte er den Maler sitzend dar, fortschrittlich ist hier jedoch der asymmetrische Aufbau, der besonders in der gelassenen Körperhaltung des Malers seinen Ausdruck findet. Der Sessel wich einem unbehauenen Stein. Als Attribute wurden dem Maler lediglich ein Sträußchen Blumen in der rechten Hand und eine Malerpalette beigelegt. Hier ignorierte Hellmer alle repräsentativen Richtlinien und schuf erstmals ein Denkmal in Wien,

¹³ Pötzl-Malikova 1976, S. 2-3.

¹⁴ Pötzl-Malikova 1976, S. 3.

¹⁵ Das Schiller-Denkmal wurde 1876 enthüllt. Die Statue und die Reliefs stammen von Johannes Schilling, der Sockel von Karl Weißbach.

das sich in die Umgebung einfügt und Vorbeispazierende zur Beobachtung einer illusionistischen Szene einlädt.¹⁶

Als Höhepunkt des Naturalismus an der Ringstraße ist das Ludwig Anzengruber-Denkmal (Abb. 4) von Hans Scherpe zu erwähnen. Es wurde 1905 im Park des Schmerlingplatzes errichtet und zeigt die Bronzefigur des stämmigen Schriftstellers, dem typisch naturalistischen Konzept entsprechend als Wanderer auf einem Felsen. Die sonst üblichen allegorischen Sockelfiguren wichen einer Charakterdarstellung, die eine Erzählung suggeriert. Das Zusammentreffen des Dichters mit dem am Waldrand sitzenden „Steinklopferhanns“, dient als Sinnbild der Kunst Anzengrubers. Die Figur des armen Mannes aus seinem Werk „Die Kreuzelschreiber“ personifiziert im Denkmal das Volk und zeigt in der zufälligen Begegnung mit Anzengruber deren gemeinsame innere Verbundenheit.¹⁷

In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts setzte sich der Naturalismus als Stil der Denkmalplastik in ganz Österreich durch.¹⁸ Dennoch wurde die aufkommende Jugendstilbewegung immer stärker und deren Vertreter:innen aus der Bildhauerei traten in Wettbewerben immer öfter als Konkurrenz auf. Auch wenn die Freiplastik und darunter die Denkmalplastik im Jugendstil nur wenige Präsentationsmöglichkeiten fand, sind in Wien dennoch ein paar wenige zu finden. Dabei stammt die erste Jugendstil Freiplastik zufällig von einem Nicht-Secessionisten. Carl Wollek¹⁹ entwarf bereits 1900 den Mozart-Brunnen²⁰ (Abb. 5), der fünf Jahre später an der Wiedner Hauptstraße aufgestellt wurde. Zu sehen sind die Figuren Tamino und Pamina aus Mozarts Oper „Die Zauberflöte“, wie sie aneinandergeschmiegt über den wasserspeienden Fischköpfen des Brunnens stehen und das Flötenspiel genießen.²¹ Der Mozart-Brunnen ist jedoch aufgrund seiner Thematik als stilistische Ausnahme in der Freiplastik Wiens zu betrachten. Handelt es sich nämlich um Darstellungen ehrenwerter Persönlichkeiten in Form von Denkmälern, wurde in dieser Zeit weiterhin auf die reale Abbildung im Sinne des Naturalismus zurückgegriffen. Lediglich bei den Nebenfiguren und Nebenmotiven konnten sich die symbolistischen Tendenzen des Jugendstils durchsetzen.²²

¹⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 9-10.

¹⁷ Pötzl-Malikova 1976, S. 17.

¹⁸ Weitere Denkmäler des Naturalismus sind das Adalbert Stifter-Denkmal in Linz von Hans Rathausky (enthüllt 1902) und das Adolf Pichler-Denkmal in Innsbruck von Edmund Klotz (enthüllt 1903). Pötzl-Malikova 1976, S. 18.

¹⁹ Carl Wollek (1863 – 1936) studierte an der Akademie der bildenden Künste in München. Generell lässt sich feststellen, dass unter den Bildhauern, die sich um 1900 in Wien dem Jugendstil zuwandten, viele im Ausland studierten, darunter waren ebenso Richard Luksch, Gustav Gurschner und Franz Metzner. Pötzl-Malikova 1976, S. 32.

²⁰ Der architektonische Aufbau stammt von Otto Schönthal, die Bronzeplastik von Carl Wollek. Pötzl-Malikova 1976, S. 30.

²¹ Boeckl 2002, S. 175; Pötzl-Malikova 1976, S. 31-32; Reiter 2002, S. 517.

²² Pötzl-Malikova 1976, S. 61-62.

Eine von vielen dieser „Kompromissplastiken“²³, die zu dieser Zeit um den Ring entstanden, ist das Moritz von Schwind-Denkmal²⁴ (Abb. 6) von Othmar Schimkowitz²⁵. Ganz dem Typus des Künstlerdenkmals des ausgehenden 19. Jahrhunderts entsprechend, sitzt der Maler Schwind gedankenvertieft auf einem Felsblock. Die Elemente des Jugendstils treten erst in der Sockelzone zum Vorschein. Zwei weibliche Nebenfiguren scheinen aus dem Stein herauszutreten und verbildlichen ohne jegliche Attribute die Inspirationsquelle des Künstlers.²⁶ Um ein letztes Beispiel für Freiplastik in Wien um 1900 zu nennen und um auf Edmund Hellmer zurückzukommen, der als Lehrer Karl Stemolaks besonders hervorzuheben ist, muss der Kastalia-Brunnen (Abb. 7) im Hof der Universität Wien Erwähnung finden. Die Nymphe Kastalia sitzt aufrecht auf einem Sockel, ihre Hände in den Schoß gelegt. Durch ihren tranceartigen Gesichtsausdruck vermittelt sie eine gewisse Spiritualität. Der nackte Körper der jungen Frau wird nur von einer zarten Draperie verhüllt. Mit dieser naturnahen Aktdarstellung und dem strengen Aufbau setzte sich Hellmer mit den Skulpturen des frühen Hellenismus auseinander, wobei er sich mit Elementen des Symbolismus, wie der zu den Füßen der Nymphe liegenden Schlange, dem Jugendstil annäherte.²⁷ Maria Pötzl-Malikova betont, dass sich Hellmer bemühte, „die Kontinuität zum 19. Jahrhundert zu bewahren“ und die „fehlende secessionistische Stilisierung“ sicherlich dazu beitrug, dass die nachfolgende Bildhauergeneration, die bei ihm in Ausbildung war, an seinen Stil anknüpfen konnte.²⁸

²³ Den Begriff der „Kompromissplastik“ prägte Ludwig Hevesi im Zusammenhang mit dem Brahms-Denkmal (Rudolf Weyr, 1908 am Karlsplatz enthüllt) und verwies damit auf die Kompromisse, die die Bildhauer in dieser Zeit zwischen Naturalismus und Jugendstil eingingen. Hevesi 1908, S. 287.

²⁴ Das Denkmal wurde 1909 enthüllt und an der Ecke Burgring, Babenbergerstraße aufgestellt, im zweiten Weltkrieg wurde es stark beschädigt, die erhaltenen Fragmente befinden sich heute im Depot des Belvedere. Pötzl-Malikova 1976, S. 79.

²⁵ Othmar Schimkowitz (1864 – 1947) studierte an der Akademie der Bildenden Künste bei Edmund Hellmer und Karl Kundmann. Er war über 40 Jahre Mitglied der Secession, arbeitete viel mit secessionistischen Architekten zusammen und gilt als einer der bedeutendsten Bauplastiker des frühen 20. Jahrhunderts. Zu seinen bekanntesten Werken zählen unter anderem die drei Medusenhäupter über dem Eingang des Secessionsgebäudes von Joseph Maria Olbrich, die vier Engel über dem Eingang der Otto Wagner Kirche am Steinhof, sowie die zwei Siegesgöttinnen über dem Mittelrisalit der Postsparkasse von Otto Wagner. Pötzl-Malikova 1991, S. 140.

²⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 78-79.

²⁷ Reiter 2002 (1), S. 519.

²⁸ Pötzl-Malikova 1976, S. 93.

1.2 Die Bauplastik – vom Historismus zum Jugendstil

Anders als in der Freiplastik, wo keine wirkliche Jugendstilbewegung festzumachen ist, zeigt die Bauplastik des ausgehenden 19. Jahrhunderts aufgrund ihrer engen Verbindung mit der Architektur ganz andere Tendenzen. Auch hier ist eine Betrachtung ausgehend vom Historismus sinnvoll. Das große Dekorations- und Repräsentationsbedürfnis, das bestimmend war für den Historismus, wird an den Gebäuden an der Ringstraße ersichtlich. Ein großes Merkmal ist die Abstimmung zwischen Stil und Funktion eines Gebäudes, wobei auch die Thematik der Bauplastik zur Erläuterung beiträgt. Dieser Vorstellung entsprechend wurde unter anderem das Burgtheater errichtet. Im Stil des Neobarock geschaffen, verweist vor allem der prachtvolle Fassadenschmuck mit Büsten von Dichtern und Charakteren aus Theaterstücken auf die große Schauspielkunst im Inneren. Die Gattung der Bauplastik war im Historismus somit stark von der Architektur abhängig und konnte sich kaum eigenständig entwickeln.

Mit dem aufkommenden Jugendstil und den innovativen secessionistischen Architekten veränderte sich der Anspruch an die Fassadengestaltung um die Jahrhundertwende. Es kam immer mehr zu einer Reduktion des Fassadenschmucks, architektonische Gliederungen wurden nebensächlich und Bauplastik und Bauornamentik²⁹ wurden autonomer eingesetzt. Diese Entwicklung war folglich eng mit der Stilentwicklung der Architektur verbunden, woraus sich auch das Fehlen naturalistischer Motive ergab. Umso prägender war der Einfluss des Jugendstils auf die Bauplastik und ganz besonders auf die Ornamentik.³⁰

Anders als die Bildhauerei galt die Architektur als eine der zentralen Gattungen der Secession. Angefangen mit dem Ausstellungsgebäude der Vereinigung an der Friedrichstraße von Joseph Maria Olbrich, entstanden in Wien viele herausragende Gebäude, die ein modernes Architekturempfinden einleiteten. Die Bildhauerei wurde an diesen neuen Bauten reduziert eingesetzt. Die Betonung lag dabei auf ausgewählten Elementen, wie Eingangsportalen, Attikazonen sowie Freiflächen zwischen Fenstern und Ecklösungen. Da die Bauplastik quasi den Naturalismus übersprang, ist die Veränderung hier etwas später auszumachen. Ein weiterer Grund ist außerdem, dass bei Architekturaufträgen mehrere Personen ein Mitspracherecht hatten.

Ähnlich wie in der Freiplastik kam es oft zu Kompromisslösungen, bei denen die klassische architektonische Gliederung der Fassaden beibehalten wurde und auch die Thematik und

²⁹ Unter Bauplastik oder Architekturplastik versteht man figürliche Darstellungen mit fester Verbindung mit dem Bauwerk, manchmal auch mit tragender Funktion. Als Bauornamentik wird jeder nichtfigürliche Dekor an Gebäuden bezeichnet. Dutz 2018, S. 61.

³⁰ Dutz 2018, S. 6.

Aufstellung der Skulpturen sehr traditionell war. Bei der Ausführung ließ man den Bildhauern des Jugendstils aber „freie Hand“, wodurch die stilistische Einheit der Fassade oftmals gebrochen wurde.³¹ Ein sehr prägnantes Beispiel³² dafür ist das Gebäude der österreichischen Handels- und Gewerbekammer am Stubenring (Abb. 8), das in den Jahren 1905-1907 entstand. Der Architekt Ludwig Baumann gestaltete das Haus als typisches Ringstraßenpalais mit aufwändiger Außen- und Innenausstattung. Ungewöhnlich ist, dass bei der Vergabe der Bildhaueraufträge Künstler aus den unterschiedlichsten Gruppierungen und mit verschiedenen persönlichen Stilen herangezogen wurden, unter anderem Carl Wollek, Othmar Schimkowitz, Emanuel Pendl, Franz Seifert und Georg Leisek. Bei der Ausführung ließ der Architekt den Bildhauern sehr viele Freiheiten und nutzte deren künstlerische Individualität, um seine Architektur aufzuwerten.³³ Die Werke der Bauplastik können hier alle als eigenständige Arbeiten der Bildhauer gewertet werden, wobei bei allen der Einfluss des Jugendstils erkennbar ist. Hervorzuheben sind die vier Karyatiden an der Fassade (Abb. 9) von Othmar Schimkowitz, die, dem Typus der weiblichen Stützfigur entsprechend, klassizistisch anmuten. Durch die weich umspielende Kleidung, die gekünstelten Posen und die ornamentierende Haarpracht, agierte der Künstler in einer französisch anmutenden Gestaltung des Jugendstils.³⁴

In einer ganz anderen Formensprache, nämlich streng dem Wiener Secessionstil folgend, gestaltete Othmar Schimkowitz nur wenige Meter weiter die zwei Siegesgöttinnen (Abb. 11) an der Attikazone der Postsparkasse (Abb. 10). Der von Otto Wagner um 1905 als Gesamtkunstwerk durchgeplante Bau am Stubenring ist der Innbegriff moderner Fassadengestaltung im Sinne des geometrischen Jugendstils und muss hier kurz Erwähnung finden. Die Erscheinung des Gebäudes ist von einer strengen Axialität, Symmetrie und Flächenhaftigkeit geprägt. Die Bauplastik, figural und stark stilisiert, dient viel weniger dazu, eine inhaltliche Aussage über das Gebäude zu geben, als gezielt einzelne Bauelemente hervorzuheben. Anders als bei der Wiener Handelskammer ließ Otto Wagner dem Bildhauer sehr wenig gestalterische Freiheit und es ist davon auszugehen, dass das Konzept für die Siegesgöttinnen hauptsächlich vom Architekten selbst stammt. Die 4,30 Meter hohen geflügelten Frauenfiguren sind mit ihrer Abkehr vom Organischen zum Abstrahierenden ganz

³¹ Pötzl-Malikova 1976, S. 56.

³² Weitere Werke von Bildhauern, die eine ähnliche Position zwischen traditioneller Ringstraßenplastik und Gesamtkunstwerkidee der Secession einnahmen, sind unter anderem die Attikafiguren am Haus der Wiener Kaufmannschaft (1902/1903) von Josef Heu und die Bauplastik Wilhelm Hejdas am Gebäude der Urania (1901/1902) (Stifertafel) und am Reichskriegsministerium (1909 – 1913) (Schlussstein Soldatenköpfe).

³³ Pötzl-Malikova 1976, S. 57.

³⁴ Dutz 2018, S. 108 – 109.

in die Architektur eingebunden und übernehmen neben ihrer dekorativen auch eine architektonische Funktion als Akroterien.³⁵

Um auch einen Blick auf die Entwicklung der Bauplastik im Wohnbau zu geben, ist ein weiteres Werk von Othmar Schimkowitz hervorragend geeignet. Der talentierte Bildhauer schuf 1905 für das Wohnhaus Maderstraße 1 / Lothringerstraße 2³⁶ (Abb. 12) im 4. Bezirk eine Portalplastik (Abb. 13) sowie eine Eckgruppe (zerstört). Die Fassade ist weitgehend traditionell historistisch gestaltet. Über dem Eingang Maderstraße sitzen auf dem Segmentgiebel des Portals zwei Frauengestalten, die sich einander zuwenden und von einer dicken Blumengirlande umfangen sind. Die Körper der Frauen sind vollkommen glatt, keine Muskeln sind modelliert, die Gesichter weisen keine Mimik auf, die kinnlangen Haare wirken starr, fast wie aufgesetzte Perücken. Eine thematische oder architektonische Aufgabe übernimmt die Gruppe nicht, sie dient lediglich dazu, den Eingang des Gebäudes hervorzuheben.³⁷

In der Aufgabe der Bauplastik sehr ähnlich, jedoch in der Formensprache unterschiedlich, sind die Figuren am Wohnhaus Seidengasse 20 / Schottenfeldgasse 33 im 7. Bezirk (Abb. 14), das 1907 errichtet wurde. Die klassische architektonische Gliederung ist im Aufbau der Stockwerke noch ersichtlich, die dekorative Hervorhebung jedoch deutlich zurückgenommen. Das Bildhaueratelier Jung und Ruß schuf hier ebenso eine Portalskulptur (Abb. 15) und eine Eckfigur (Abb. 16).³⁸ Links und rechts der großen Eingangstür an der Seidengasse befinden sich jeweils zwei nackte Männergestalten, die einen schweren Balken auf ihren Schultern tragen. Sind die Oberkörper der muskulösen, kräftigen Männer noch fast dreidimensional ausgearbeitet, flacht die Darstellung nach unten hin immer mehr ab, sodass die Füße ganz im unbehauenen Stein verschwinden. Die Gesichter der Männer wirken konzentriert, fast schmerzverzerrt von der Last, die sie tragen. In ihrer plastischen Ausarbeitung ganz ähnlich, in ihrer Erscheinung jedoch viel zierlicher, ist die Gestalt der weiblichen Eckfigur, die ihren Körper eng um die Gebäudekante schmiegt. Auch hier übernimmt die Bauplastik eine rein ästhetische Aufgabe. Interessant ist aber sowohl die stilistische als auch thematische Ausarbeitung, die in dieser Form erst in der Bauplastik der Ersten Republik, insbesondere im Wohnbau des Roten Wiens, 15 Jahre später einsetzt.

³⁵ Krause 2002, S. 490; Dutz 2018, S. 95, 305-307.

³⁶ Architekt des Gebäudes war der Otto Wagner Schüler Ludwig Müller.

³⁷ Dutz 2018, S. 93-94.

³⁸ Architekt des Gebäudes war Hans Dworak. Achleitner 1990, S. 202.

1.3 Internationaler Einfluss – die Ausstellungen der Secession

Bei der Betrachtung der Bildhauerei um 1900 ist natürlich die Ausstellungskultur nicht außer Acht zu lassen. Die Secession prägte mit ihrem Ideenkonzept des Gesamtkunstwerkes die Ausstellungslandschaft der Hauptstadt in dieser Zeit maßgeblich. Doch wie bereits erwähnt, kam es in Österreich bis dato noch zu keiner Entwicklung der Plastik „in Richtung eines einheitlich gestalteten, betont subjektiven Ideenkunstwerks“³⁹, die in anderen europäischen Ländern bereits stark vorherrschte. Ein großes Anliegen der Wiener Secession war es, die Kunst von allen sozialen und ökonomischen Zwängen zu befreien, von denen besonders die Bildhauerei des 19. Jahrhunderts stark abhängig war.⁴⁰ Die Vereinigung lud deshalb regelmäßig internationale Künstler des Impressionismus und Symbolismus ein und präsentierte den Wiener:innen moderne Auffassungen der Bildhauerei. Vorwiegend boten die Secessionsausstellungen Künstlern⁴¹ aus Paris, Brüssel, München und Berlin einen Schauplatz. Gezeigt wurden Werke beinahe aller Bildhauer, die kurz vor und nach 1900 in den Salons von Brüssel und Paris erfolgreich waren. Ilse Dolinschek betitelte die heterogene Plastik in der Wiener Secession bis 1905 mit dem Überbegriff „Rodin Welle“, da die Mehrheit der gezeigten Bildhauer um die Jahrhundertwende von Auguste Rodin beeinflusst war.⁴² Dieser stellte in den Jahren 1898 – 1905 selbst fünfmal in der Secession aus. Seine Beteiligung an der IX. Ausstellung im Frühjahr 1901 (Abb. 17) war mit Sicherheit die Bedeutendste, durch die er merklich das Werk vieler österreichischer Bildhauer:innen beeinflusste. Insgesamt waren 14 Werke des französischen Meisters zu sehen, die meisten davon waren Gipsoriginale.⁴³ Das vermutlich größte Aufsehen erregte Rodins mehrfiguriges Werk die *Bürger von Calais* (Abb. 18), das Rodin bereits 1888 begonnen hatte und sieben Jahre später als Bronzeguss in Calais aufgestellt wurde. Dargestellt werden in der Monumentalplastik die von Leid, Verzweiflung und Hunger gezeichneten sechs Männer, die sich laut Legende im 14. Jahrhundert opferten, um ihre Stadt von den Engländern zu befreien.⁴⁴ Mit diesem symbolisch aufgeladenen Thema der Einzelnen, die sinnbildhaft eine Kollektivschuld für die ganze Menschheit übernehmen, prägte

³⁹ Boeckl 2002, S. 174.

⁴⁰ Reiter 2002, S. 516.

⁴¹ Gezeigt wurden unter anderem Werke von August Rodin, Constantin Meunier, Max Klinger, George Minne, Franz Stuck, Hermann Hahn, Albert Bartholomé, Antoine Bourdelle, Jules Dalou und Medardo Rosso,

⁴² Dolinschek 1989, S. 15.

⁴³ Ein nicht zu missachtender Aspekt, weshalb die international moderne Plastik in Österreich im Vergleich zur Malerei viel weniger und viel später erst rezipiert wurde, war der Zugang zu Vorbildern. Der Aufwand, dreidimensionale Werke in den Ausstellungen zu präsentieren, war für Vereinigungen und Galerien merklich höher. Da der Transport von originalen Steinskulpturen und Bronzeplastiken oftmals zu kostspielig und umständlich war, wurde gerne auf Gipsmodelle und Miniaturen zurückgegriffen.

⁴⁴ Lampert 2007, S. 95.

Rodin mehrere Bildhauergenerationen. Unter anderem wäre ohne dieses Vorbild Richard Lukschs⁴⁵ Skulptur *Der Wanderer* (Abb. 19), die bereits in der darauffolgenden X. Ausstellung beeindruckte, undenkbar gewesen.⁴⁶ Auch mit den beiden Aktfiguren *Eva* (Abb. 20) und das *eherne Zeitalter* (Abb. 21), die in der Ausstellung als Gegenpol zu den *Bürgern von Calais* präsentiert wurden, eröffnete Rodin ein weitläufiges Rezeptionsfeld in Österreich.⁴⁷ Letztendlich ist Auguste Rodin mit seiner Beteiligung an der I., IV., VII., IX. Secessionsausstellung und seinem Wienbesuch im Jahr 1902 als zentraler Einflussgeber für die moderne Bildhauerei in Österreich zu werten. Künstler:innen mussten sich mit seinem Werk beschäftigen, wobei eine Auseinandersetzung nicht notwendigerweise zu einer direkten Nachahmung führte, sondern sich auch im Gedanklichen oder im Inhaltlichen widerspiegeln konnte.⁴⁸

Die Liste der namhaften internationalen Bildhauer und bedeutenden Werke, die bis 1905⁴⁹ in der Secession gezeigt wurden, könnte endlos weitergeführt werden. Im Folgenden wird kurz auf eine kleine beispielhafte Auswahl eingegangen, die sichtbar das Stilempfinden der Künstler:innen um Karl Stemolak mitbestimmten. Um im französischen Lager zu bleiben, ist Constantin Meunier zu nennen, der bereits in der III. Ausstellung 1899 seinen großen Auftritt hatte. Eine der vielen unterschiedlichen Plastiken des Künstlers war *Der verlorene Sohn* (Abb. 22), zwei sich in Dankbarkeit umklammernde männliche Akte.⁵⁰ In der VIII. Ausstellung bekam der Belgier George Minne einen eigenen Saal. Zu seinem Hauptwerk in der Präsentation avancierte der *Jünglingsbrunnen* (Abb. 23), fünf identische, dürre, männliche Akte, die sich im

⁴⁵ Richard Luksch (1872 – 1936) war gebürtiger Wiener, studierte aber an der Akademie der bildenden Künste in München Bildhauerei. 1900 kehrte er nach Wien zurück und trat der Secession bei, wo er bis 1905 aktives Mitglied blieb und mit der „Klimtgruppe“ ausschied. Bekannt ist Lukschs Werk für die Verbindung verschiedener Materialien und fließende, weiche Körperformen. Matulla 1971, S. 347.

⁴⁶ Dolinschek 1989, S. 66

Dass Richard Luksch die Skulptur der *Wanderer* bereits wenige Monate nach der in Wien stattgefundenen Rodin Ausstellung präsentierte, bedeutet nicht, dass er die *Bürger von Calais* dort das erste Mal sah. Rodin begann bereits 1888 mit dem Entwurf der Plastik und seither reisten Fragmente und Teilentwürfe durch ganz Europa. Lampert 2007, S. 95.

⁴⁷ Unter anderem waren die Skulpturen Rodins den Bildhauerinnen Ilse Conrat und Teresa Feodorowna Ries Inspiration für ihre großfigurigen Plastiken. Besonderen Einfluss nahmen die Akte ebenso auf die Nachwuchsgeneration, zu der Karl Stemolak zählte und auf die im Kapitel I. 2.3 genauer eingegangen wird. Dolinschek 1989, S. 68.

⁴⁸ Dolinschek 1989, S. 68-69.

⁴⁹ Das Jahr 1905 gilt als harte Zäsur in der Geschichte der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession. Die seit ihrer Gründung sehr heterogene Gruppe an Künstlern spaltete sich im Laufe der Jahre in zwei Lager, zum einen die „Klimtgruppe“, für die Kunst eine Einheit im Sinne des Gesamtkunstwerkes bedeutete und die sich großteils aus Kunstgewerblern und Architekten formierte, zum anderen die „Engelhartgruppe“, die dem konservativen Flügel angehörte und für die der Selbstzweck des einzelnen Kunstwerks im Vordergrund stand. Nach mehreren unüberwindbaren Konflikten traten 18 Künstler rund um Gustav Klimt aus der Secession aus, daraufhin veränderte sich das Ausstellungsprogramm der Vereinigung maßgeblich.

Hilger 1986, S. 45-49.

⁵⁰ Dolinschek 1989, S. 36, 38.

Kreis kniend zueinander wenden. Durch die selbstumarmende und in sich gekehrte Haltung vermitteln die Figuren in ihrer Balance zueinander etwas Asketisches.⁵¹

Ein ebenso gern gesehener Gast in der Secession war Max Klinger, sowohl als Maler, als auch als Bildhauer. Mit der heroischen Darstellung des *Beethoven* schuf er eine der berühmtesten Skulpturen der Wiener Secession, die ausschlaggebend war für die Umsetzung der Idee des Gesamtkunstwerks als Ausstellungskonzept in der XIV. Ausstellung 1902. Viel bedeutender in Hinsicht auf die Rezeption seines Werkes waren aber Skulpturen wie *Die Kauernde* (Abb. 24), die 1901 in der IX. Ausstellung gezeigt wurde. Mit der klassischen Klarheit und Natürlichkeit der Darstellung des weiblichen Körpers entsprach die Skulptur stark den Leitsätzen Adolf Hildebrands, der mit seinem Traktat⁵² viele Künstler:innen prägte.⁵³

In seiner Ausführung etwas rauer und kantiger, jedoch in seiner körperlichen Erscheinung nicht weniger präzise, ist ein weiterer kauender Akt des Österreicher Franz Metzner mit dem Titel *Erde* (Abb. 25), zu sehen gewesen in der XX. Ausstellung 1904.⁵⁴ Ebenso wie Metzner bevorzugte auch der böhmische Bildhauer Hugo Lederer die Darstellung monumentaler heroischer Figuren. Seine als Brunnenfigur konzipierte Plastik *Der Fechter* (Abb. 26), ein athletischer Männerakt aus Bronze, zählte ebenso zu den Highlights der XX. Ausstellung.⁵⁵

Nach dem Austritt der „Klimtgruppe“ aus der Secession im Sommer 1905, zu der auch die Bildhauer Richard Lutsch und Franz Metzner zählten, sank die Qualität der Ausstellungen in allen Bereichen der bildenden Kunst und die Vereinigung verlor über die nächsten Jahre ihr Ansehen als progressive, moderne Künstlervereinigung. Stattdessen übernahm der Künstlerbund Hagen, der bei seiner Gründung 1900 als eher gemäßiger Kunstverein galt, die Führung als modernes Ausstellungszentrum in Wien.⁵⁶ Für die Bildhauerei bedeutete das in den nächsten Jahren eine reduzierte Fortführung der Präsentation französischer Meister. So bekam Constantin Meunier 1906 eine große Einzelausstellung gewidmet. Auch die Wiener Kunstschau 1908/1909 brachte im Bereich der Plastik einige internationale Werke. Die avantgardistischen Positionen von Constantin Brancusi, Marcel Duchamp, Alexander Archipenko und Wilhelm Lehmbruch, die in der Hochphase der Secession noch nicht etabliert waren, fanden allerdings selbst in der Zwischenkriegszeit keinen Weg nach Österreich und wurden auch später kaum rezipiert.⁵⁷

⁵¹ Dolinschek 1989, S. 17, 56.

⁵² Siehe dazu Kapitel I. 2.1, 24.

⁵³ Dolinschek 1989, S. 17, 64.

⁵⁴ Dolinschek 1989, S. 108-109.

⁵⁵ Dolinschek 1989, S. 112-113.

⁵⁶ Genaueres zur Geschichte des Künstlerbundes Hagen siehe Kapitel II.1. bis II.2.2

⁵⁷ Boeckl 2002, S. 174.

I. 2. Die Bildhauerausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien

Im Jahr 1872 genehmigte Kaiser Franz Josef neue Statuten der Akademie der bildenden Künste, welche die Ausbildung bis Ende des ersten Weltkrieges maßgeblich formten. Im ersten Absatz wurde der Hochschulstatus der Akademie stark hervorgehoben. Als solche hat sie die Verantwortung, „*die akademische Jugend zur selbständigen künstlerischen Tätigkeit in den grossen Zweigen der bildenden Künste heranzubilden*“⁵⁸. Mit dieser Aussage distanzierte sich die Akademie klar vom Kunsthandwerk und der neu gegründeten Kunstgewerbeschule. Am Lehrplan der Akademie standen die großen Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur. Generell sollte das Niveau der Schule gehoben werden, so wurden bereits beim Bewerbungsverfahren auf strenge Kriterien gesetzt. Für die Aufnahme an die Hochschule benötigte man eine allgemeine Schulbildung, den Abschluss eines Untergymnasiums oder einer Unterrealschule. Neben der Präsentation bereits vorhandener künstlerischer Kenntnisse mussten die Bewerber auch eine Aufnahmeprüfung ablegen. Und selbst damit war eine fixe Aufnahme noch immer nicht garantiert. Die Studierenden wurden vorerst für ein Semester als Gasthörer aufgenommen, das bot den Professoren die Möglichkeit, unzureichend talentierte Männer⁵⁹ auch wieder zu entlassen.⁶⁰

Die Ausbildung zum Bildhauer erfolgte an der Akademie in zwei Etappen. In der allgemeinen Bildhauerschule erlernten die Studenten in den ersten drei Jahren die Grundlagen des Berufes. Den Schwerpunkt bildete das Studium des menschlichen Körpers nach der Antike und der Natur, dies diente als Fundament für eine höhere Kunstausbildung. Perspektive, Anatomie und Stillehre füllten als weitere praktische Fächer den Unterricht, dazu kamen Hilfswissenschaften wie allgemeine Geschichte, Kunstgeschichte, Kostümlehre, Kunstmythologie und Farbenlehre.⁶¹ Nach einem positiven Abschluss der allgemeinen Bildhauerschule konnten sich die Studierenden für eine vertiefende Lehre an den sogenannten Spezialschulen bewerben. In den nächsten zwei Jahren erfolgte eine intensive technische und handwerkliche Ausbildung, die stark geprägt war von den Lehrmethoden und dem Stilempfinden des leitenden Professors der jeweiligen Spezialschule. Auch ohne vorherige Absolvierung der allgemeinen Bildhauerschule an der Akademie in Wien konnte die Aufnahme in eine Spezialschule erfolgen,

⁵⁸ Aus den Statut der k.k. Akademie der bildenden Künste 1872, in: Lützow 1877, S. 170-172.

⁵⁹ Frauen wurden erst 1920 offiziell an der Akademie der bildenden Künste aufgenommen.

⁶⁰ Wagner 1967, S. 219.

⁶¹ Lützow 1877, S. 129, 170.

hierfür mussten natürlich ausreichende schulische und künstlerische Nachweise vorgebracht werden.⁶²

Im Jahr 1877 zog die Akademie in das von Theophil Hansen geplante und neu erbaute Universitätsgebäude am Schillerplatz ein. Doch die Freude, endlich ein eigenes Gebäude zu besitzen, in dem alle Ausbildungsrichtungen untergebracht waren, wurde rasch getrübt. Auch im neuen Gebäude war der Platz für Ateliers zu knapp bemessen. Die Bildhauerschule war bereits 1875 in Atelierräume am Landstraßer Gürtel oberhalb des Oberen Belvederes umgezogen. Nachdem die Wiener Weltausstellung im Herbst 1873 zu Ende gegangen war, hatte man eigentlich die Abtragung sämtlicher Gebäude des riesigen Areals im Prater vorgesehen. Im Osten der Anlage befanden sich die zwei sogenannten *Pavillons des amateurs*, die sich aufgrund ihrer großräumigen, lichtdurchfluteten Bauweise ideal als Ateliers eigneten. Durch das Engagement des Professorenkollegiums der Akademie und der Künstlergenossenschaft, die auf den großen Mangel an Bildhauerateliers im Allgemeinen hinwies, konnten diese aber vor einem Abriss bewahrt werden. Die Akademie bekam nicht direkt Atelierräume zugewiesen, hatte aber großen Einfluss bei der Vergabe, so wurden natürlich Bildhauer aus dem akademischen Umfeld bevorzugt. Unter anderem bekam 1880 Edmund Hellmer Räume im Südpavillon zugewiesen, in denen er später auch seine Studenten der Spezialschule arbeiten ließ.⁶³

In den Sommermonaten fand jährlich eine Ausstellung statt, in der die Werke der vergangenen zwei Semester präsentiert wurden. Die Schulausstellungen ermöglichten den jungen Künstlern, ihr Talent der Öffentlichkeit zu zeigen. Für das Professorenkollegium ergab sich ein optimaler Überblick, der dafür genutzt wurde, die Nominierungen der diversen Schulpreise und Stipendien⁶⁴ zu vergeben. Die Preisverleihung erfolgte im Zuge der großen Abschlussfeier des Studienjahres durch den Rektor der Akademie.⁶⁵

Als Professoren für die Ausbildung der Bildhauer wurden 1872 Karl Kundmann⁶⁶ in die allgemeine Bildhauerschule und Caspar Zumbusch⁶⁷ in die Spezialschule an die Akademie

⁶² Lützwow 1877, S. 171.

⁶³ Ptáková 2021, S. 14, 23, 28.

⁶⁴ An der Akademie gab es eine Vielzahl von Schulpreisen, die mit Preisgeldern oder Studienreisen prämiert wurden. Siehe dazu auch Kapitel I. 2.2.

⁶⁵ Akademie der bildenden Künste Wien 1917, S. 34.

⁶⁶ Karl Kundmann (1838 – 1919) studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien und war einer der erfolgreichsten Bildhauer der Ringstraßenepoche. Zu seinen bedeutendsten Werken zählen der Athene-Brunnen vor dem österreichischen Parlament, das Grillparzer-Denkmal, das Schubert-Denkmal und die Attikafiguren am Burgtheater. Mit seinen klaren und ruhigen Monumentalkompositionen ist er stilistisch wie ikonografisch klar der Wiener Plastik des Historismus verschrieben. Krause 1968, S. 349.

⁶⁷ Caspar Ritter von Zumbusch (1830 – 1915) war ein deutscher Bildhauer, der ab den 1870er Jahren maßgeblich an der Gestaltung der Ringstraße beteiligt war. Als sein wichtigstes Werk in Wien ist das Monumentaldenkmal der Kaiserin Maria Theresia hervorzuheben. Zudem schuf er das Beethoven-Denkmal und die beiden

berufen. Bereits ein Jahr später eröffnete Karl Kundmann ebenso eine Spezialschule und bot den Studenten damit eine, wenn auch sehr ähnliche, Alternative zu der technischen sowie stilistischen Ausbildung Zumbuschs. Beide Professoren waren künstlerisch im Historismus angesiedelt, weshalb die stilistische Prägung an der Akademie sehr eintönig verlief. Trotz eines Assistenten, den er in Alois Düll fand, konnte Kundmann 1876 die allgemeine Bildhauerschule und die Spezialschule nicht mehr nebeneinander führen und entschied sich, die allgemeine Bildhauerschule abzugeben. Das Akademiekollegium besetzte die freie Lehrstelle erstmals mit Alois Düll als supplierenden Professor, begrenzt auf drei Jahre. Diese Supplierstelle übernahm 1879 Edmund Hellmer für weitere drei Jahre. Hellmer bewährte sich in dieser Zeit als Professor und so wurde ihm im Jahr 1882 die fixe Leitung der allgemeinen Bildhauerschule übertragen.⁶⁸ Als fast zwanzig Jahre später Caspar Zumbusch in den Ruhestand ging, schlug er Edmund Hellmer als seinen Nachfolger für die Spezialschule vor. Das Ministerium⁶⁹ zögerte mit der Entscheidung über die Besetzung der Stelle und wollte diese mit einer Supplierung überbrücken. Edmund Hellmer, der im selben Jahr erstmals zum Rektor⁷⁰ der Akademie gewählt wurde, hielt die Pläne des Ministeriums für untragbar und schloss die Spezialschule Zumbuschs. Parallel dazu beantragte das Kollegium die Bewilligung für eine neue Spezialschule unter der Leitung Hellmers. Diesem Antrag wurde stattgegeben und Edmund Hellmer eröffnete 1902 offiziell seine eigene Spezialschule für Bildhauerei, nachdem er Zumbuschs Schule zuvor bereits ein Jahr lang geleitet hatte.⁷¹

2.1 Die Spezialschule Edmund Hellmers und seine Lehrmethoden

Edmund Hellmer wurde 1850 in Wien geboren. Nachdem er dem Wunsch seiner Eltern nicht entsprach und ein Architekturstudium am Wiener Polytechnikum frühzeitig beendete, begann er mit sechzehn Jahren an der Akademie der bildenden Künste unter dem Lehrer Franz Bauer⁷²

Reiterstandbilder Erzherzog Alberts und Josef Wenzel Radetzky von Radetz. Ebenso wie bei seinem Kollegen sind seine Werke deutlich im Historismus verankert. Caspar Zumbusch, in: Wien Geschichte Wiki.

⁶⁸ Wagner 1967, S. 243-244.

⁶⁹ Die Akademie der bildenden Künste war dem Unterrichtsministerium direkt untergeordnet. Laut §. 7. der Statuten von 1872 bestimmte das Unterrichtsministerium die Leitung der Spezialschulen. „§. 7. Für die im §. 2. sub a) angeführten Gegenstände sind ordentliche Professuren systemisiert. Die Professoren der allgemeinen Maler- und Bildhauerschule können mit Genehmigung des Unterrichtsministers für die durch sie herangebildeten Schüler, soweit es der Raum gestattet, auch Spezialschulen eröffnen.“

⁷⁰ Der Rektor der Akademie wurde alle zwei Jahre vom Lehrkörper gewählt. Eine sofortige Wiederwahl war verboten. Wagner 1967, S. 219.

⁷¹ Wagner 1967, S. 257.

⁷² Franz Bauer (1798 – 1872) studierte bereits selbst an der Akademie der bildenden Künste in Wien und übernahm dort ab 1850 diverse Lehrtätigkeiten, von 1865-1872 war er Leiter der allgemeinen Bildhauerschule. Heute ist er

Bildhauerei zu studieren. Neben seiner akademischen Ausbildung arbeitete Hellmer im Atelier von Hans Gasser⁷³, um seine handwerklichen Kenntnisse zu vertiefen. Ein Staatsstipendium ermöglichte ihm 1870/71 eine Studienreise nach Rom.⁷⁴ In den folgenden Jahren erhielt er die ersten öffentlichen Aufträge, unter anderem die Allegorien *Austria* und *Hungaria* für ein Eingangsportal der Wiener Weltausstellung 1873, sowie die Figurengruppe *Franz Joseph verleiht seinen Völkern eine Verfassung* im Frontgiebel des Parlamentsgebäudes.⁷⁵ Diese Werke seiner frühen Schaffensperiode brachten ihm bereits hohe Anerkennung und im jungen Alter von Neunundzwanzig bekam er von der Akademie das Angebot, die allgemeine Bildhauerschule als supplierende Lehrkraft zu übernehmen. Offensichtlich war Edmund Hellmer von Beginn an mit den Strukturen und Lehrmethoden der Akademie unzufrieden und hielt sie für veraltet. So bewirkte er noch während seiner Tätigkeit als Supplierkraft 1881 Veränderungen in der Studienordnung. Bei der Aufnahmeprüfung sollten die Bewerber nun auch ein Relief nach einer antiken Büste modellieren.⁷⁶

Als Gründungsmitglied der Secession war Hellmer offen für Veränderungen und sah diese in Hinsicht auf die Bildhauerausbildung in Österreich auch als bitter nötig an. Die Leiter der Spezialschulen Karl Kundmann und Caspar Zumbusch waren hervorragende Vertreter der historistischen Ringstraßenepoche, einer Stilrichtung, die Ende des Jahrhunderts international bereits lange überholt war. Dieser Rückstand war auch in den Bildhauerateliers der Akademie erkennbar. Beide Professoren hielten an ihrer traditionellen Stillehre fest und die veralteten technischen Methoden ließen eine freie Entfaltung der Schüler nicht zu. Seit dem 18. Jahrhundert veränderte sich der Beruf des Bildhauers. Der Künstler erstellte den Entwurf und modellierte diesen nur mehr in Ton, Gips oder Wachs, die weiteren Schritte zur Ausführung eines Kunstwerkes übernahmen spezialisierte Handwerker. Das Modell des Bildhauers wurde beispielsweise maßstabsgetreu auf einen Marmorblock übertragen und dann von einem Steinmetz aus dem massiven Material geschlagen. Diese Vorgehensweise bestimmte auch den Unterricht an der Akademie, die Studenten wurden hauptsächlich im Entwerfen und

deshalb großteils für seine Leistungen als Lehrer der Ringstraßen-Generation bekannt. Laut Walter Krause lag sein Fokus im Unterricht in der Vermittlung von handwerklichen Grundlagen, der Einfluss auf die Stilprägung seiner Schüler war ihm weniger wichtig. Krause 1954, S.55.

⁷³ Hans Gasser (1817 –1868) war gebürtiger Kärntner und ab den 1830er Jahren sowohl in Wien, als auch in München als Bildhauer tätig. 1850-51 übernahm er eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien und bekam daraufhin viele Aufträge in Städten der Monarchie und dem Ausland. Zu seinen bekanntesten Werken in Wien zählen das *Donauweibchen* im Stadtpark und das Mozartgrabmal am Zentralfriedhof. Österreichisches Biographisches Lexikon 1957, S. 406.

⁷⁴ Scheiblin 1988, S. 1.

⁷⁵ Ziegler 2021.

⁷⁶ Wagner 1967, S. 244.

Modellieren geschult und kamen nur wenig mit den eigentlichen Materialien eines Bildhauers, wie Marmor und Metall in Berührung.⁷⁷

Im Jahr 1900, noch bevor Edmund Hellmer zum Rektor der Akademie gewählt wurde und eine Spezialschule übernahm, veröffentlichte er den Aufsatz „*Lehrjahre in der Plastik*“, in dem er die Mängel in der Bildhauerei aufzählte und Lösungsansätze anbot. Für ihn war die aktuelle Bildhauerei keine Kunst seiner Zeit. Die Schuld dafür liege aber nicht im Ausbleiben talentierter Künstler.⁷⁸

*„Es fehle das PLASTISCHE EMPFINDEN, das Künstler und Volk einst in hohem Masse besessen, und das sie beide heute über der Künstelei und Stillosigkeit verlernt haben. Das plastische Empfinden wurzelt im MATERIAL; aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren.“*⁷⁹

Mit diesen wenigen Worten brachte Hellmer die Problematik der Bildhauerei auf den Punkt. Zum einen wussten die Menschen nicht mehr, wie man Natur und Kunst richtig betrachtet, zum anderen war die Herangehensweise zur Herstellung von Skulpturen und Plastiken eine völlig falsche.

Der Aufsatz „*Lehrjahre in der Plastik*“ kann als Hellmers Beteiligung an einem um die Jahrhundertwende entstehenden europäischen Diskurs der Materialgerechtigkeit angesehen werden. Er greift damit Aspekte auf, die Adolf Hildebrand bereits sieben Jahre früher in seiner Schrift „*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*“ bemängelte.⁸⁰ Im letzten Kapitel seines durchaus komplexen und bereits für seine Zeitgenossen sprachlich eher schwer zugänglichen Werks, geht Hildebrand auf die Bildhauerei in Stein genauer ein. Darin erläutert er, wie der Bildhauer vorgehen müsse, um das Kunstwerk schichtweise aus dem Steinblock zu schlagen. Seine Intention dabei ist zu zeigen, wie die aus dem Naturvorbild geschaffene Idee richtig im Kunstwerk umzusetzen ist. Der gesamte Entstehungsprozess vom Entwurf bis zum fertigen Kunstwerk, müsse dem entsprechend von einer Hand kommen.⁸¹

⁷⁷ Mörth 2012, S. 30.

⁷⁸ Hellmer 1900, S. 5-6.

⁷⁹ Hellmer 1900, S. 6.

⁸⁰ Adolf von Hildebrand (1847 – 1921) war ein Kollege Hellmers aus Deutschland. Seine großen Vorbilder fand Hildebrand in der Kunst der antiken Griechen und der italienischen Renaissance, sein eigentlicher Stil ist stark dem Neoklassizismus verschrieben, was in Werken wie dem Wittelsbacher-Brunnen in München oder Skulpturen wie *Kugelspieler* oder *Schlafender Hirte* deutlich erkennbar ist. Mittelmeier 1972, S. 119-120.

1893 veröffentlichte er die Schrift „*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*“, darin beschäftigte er sich hauptsächlich mit verschiedenen Betrachtungsformen. Wie ein Künstler Natur richtig sieht und wahrnimmt und diese Wahrnehmung dann auf sein Kunstwerk überträgt. Für ihn ist das Relief die ideale Form eines plastischen Kunstwerkes, da es, ist es richtig konstruiert, die Fern- und Nahsicht perfekt kombiniert.

⁸¹ Hildebrand 1893, S. 107-125.

Für die Ausbildung der Bildhauer präziserte Hellmer diese Auffassung. Ein Bildhauer müsse genaueste Kenntnisse über die Materialien haben mit denen er arbeitet, er müsse wissen, wie sich die Materialien bearbeiten lassen und welches Material für welchen Typus von Bildhauerei geeignet sei. Bereits beim Entwerfen müsse der Bildhauer das Material berücksichtigen, in dem das Kunstwerk schlussendlich ausgeführt werde.⁸²

„METALL, das Wort genügt, um in dem Schaffenden andere Phantasien hervorzurufen als das Wort MARMOR.“⁸³

Hellmer kritisiert am modernen Bildhauer den Verlust dieses Wissens über die Materialien, da er sich zum reinen Modelleur entwickelt hätte. Er zählt die großen Bildhauer seit der Antike auf, Phidias, Praxiteles, Michelangelo, Donatello und Cellini und hält bewundernd fest wie grandios diese mit dem Material umgehen konnten.⁸⁴ Zugleich blickt er auf die Gegenwart: *„Erst der Jetztzeit mit der KUNSTSCHULE ist es vorbehalten geblieben, dieses freie künstlerische Schaffen zu vernichten.“⁸⁵*

Im zweiten Abschnitt des Textes erläutert Hellmer Modernisierungsvorschläge für eine zeitgemäße Bildhauerschule. Die Ausbildung müsse großteils in der Werkstatt erfolgen, wo die Studenten in den verschiedensten Techniken geschult werden würden.⁸⁶

„Darum darf der JUNGE BILDHAUER nicht auf Zeichnen und Modellieren gedrillt werden, er muss von Jugend auf meisseln, für Bronze bosseln, in Metall giessen, ciselieren, schnitzen.“⁸⁷

Der junge Künstler solle bereits bei der ersten Idee des Kunstwerks wissen, in welchem Material er es sinngemäß ausführen werde, deshalb sei auch wichtig, dass die Studenten ihre eigenen Entwürfe ausführen.⁸⁸

Edmund Hellmer war bewusst, dass eine so „grosszügig angelegte Kunstschule“ mit größeren Ateliers und höherem Verbrauch an Materialien immense Kosten mit sich bringen würde. Er war jedoch von deren Umsetzung überzeugt und meinte, seine Ideen würden die Nachwuchsbildhauer wieder auf dasselbe hohe Niveau mit den anderen Gattungen bringen.⁸⁹

Die Realisierung dieser Forderungen gestaltete sich natürlich äußerst schwierig, verfügte die Akademie doch weder über ausreichende Räumlichkeiten noch über die finanziellen Mittel. Laut Walter Wagner suchte Hellmer bereits 1900, kurz nach Erscheinung seines Aufsatzes,

⁸² Hellmer 1900, S. 7-8.

⁸³ Hellmer 1900, S. 8.

⁸⁴ Hellmer 1900, S. 9-10.

⁸⁵ Hellmer 1900, S. 10.

⁸⁶ Hellmer 1900, S. 10.

⁸⁷ Hellmer 1900, S. 10-11.

⁸⁸ Hellmer 1900, S. 11.

⁸⁹ Hellmer 1900, S. 12,13.

beim Minister für Kultur und Unterricht um Förderungen an. Dabei erfuhr die Akademie nur durch Zeitungsartikel von diesem Vorhaben.⁹⁰

In seinem Atelier im Prater lehrte Hellmer seine Studenten mit seinen vorhandenen Mitteln die Bearbeitung des Steins. Das Neue Wiener Tagblatt berichtete 1902 in einem Artikel über die Sommerausstellung der Akademie, Hellmer habe seine Unterrichtsreform eigenständig in die Hand genommen, den Stein stelle er seinen Jünglingen selbst zur Verfügung.⁹¹ Die Skulpturen, die aus diesem autonomen Unterricht entstanden, hinterließen Eindruck, denn der Minister bewilligte daraufhin Geldmittel zum Ausbau der Schule. Edmund Hellmer konnte mehr Werkzeuge anschaffen und erhielt einen Assistenten.⁹² Eine weitreichende Reform der Bildhauerausbildung konnte er aber nicht bewirken. Marmorateliers, Versuchsbronzegießereien und chemische Laboratorien waren auch Jahre später unerfüllte Träume.⁹³ Wie Pötzl-Malikova berichtet, stellte Hellmer laut den Sitzungsprotokollen des Goethe-Denkmal-Komitees Überlegungen an, die für den Bronzeguss entworfene Dichterdarstellung kurzerhand doch in Marmor auszuführen.⁹⁴ Inwieweit sich Edmund Hellmer bei seiner eigenen bildhauerischen Arbeit an seine Lehrmethoden hielt, ist deshalb durchaus kritisch zu hinterfragen.

2.2 Karl Stemolaks Ausbildung an der Akademie

Karl Stemolak zählt zu jener ersten Generation an Bildhauern, die ihre Ausbildung in der neuen, modernisierten Schule Edmund Hellmers absolvierten. Im März 1897 wurde Stemolak als Gaststudent in der allgemeinen Bildhauerschule Hellmers aufgenommen. Damals war er einundzwanzig Jahre alt und gerade frisch aus Graz nach Wien gezogen. Laut Matrikelbuch besuchte er zuvor drei Jahre eine Realschule und vier weitere Jahre die Staatsgewerbeschule in Graz.⁹⁵ Berichte und Kataloge von Ausstellungen 1895 und 1896 zeigen, dass Stemolak vor seiner Aufnahme bereits künstlerisch tätig war und offensichtlich großes Talent besaß. Eine in Terracotta gearbeitete Büste von Frau Professor Doelter (Kat. 1) wurde als „*tüchtig modelliert*“ und „*gute Leistung*“ beschrieben, als sie 1895 auf der „79. Gemälde Ausstellung des

⁹⁰ Wagner 1967, S.258.

⁹¹ Friedrich Stern, in: Neues Wiener Tagblatt am 10.07.1902, S. 2-3.

⁹² Wagner 1967, S. 258.

⁹³ Mörth 2012, S. 38.

⁹⁴ Pötzl-Malikova 1976, S. 33. Siehe dazu auch Goethe-Denkmal in Kapitel I. 1.1, S. 11.

⁹⁵ AAdbK, Matrikelbuch I. und II. Semester 1897/98.

steiermärkischen Kunstvereins“ gezeigt wurde.⁹⁶ Die selbige Terracottabüste war in diesem Jahr ebenso in der „XXIII. Jahresausstellung des Künstlerhauses“ in Wien zu bewundern. Eine solche Möglichkeit bot sich nicht vielen jungen Künstler:innen ohne ordentliche Ausbildung und betont noch einmal die Begabung, die Stemolak gehabt haben musste.

Drei Semester besuchte Stemolak die Akademie als Gasthörer, erst ab Oktober 1898 war er als regulärer Student immatrikuliert. Auch wenn die Statuten nur ein Gastsemester vorschrieben, war diese lange Zeit als inoffizieller Student nichts Ungewöhnliches, viele seiner Mitschüler nahmen für mindestens zwei Semester als Gasthörer am Unterricht teil, bevor sie richtig eingeschrieben waren und Studiengebühren zahlten. In Karl Stemolaks Studienakt ist nur wenig über seine Ausbildung vermerkt, die spärlichen Notizen geben dennoch einen Einblick in seine hervorragenden Leistungen. So wurde er in der allgemeinen Bildhauerschule in Perspektive und Stillehre mit einem „Gut“ benotet. Die Fächer „Komposition“ sowie „Modellieren Kopf“ und „Modellieren Figur“, in denen er von Edmund Hellmer unterrichtet wurde, schloss er mit einem „Sehr Gut“ ab.⁹⁷ Bei der Schulausstellung im Sommer 1901 erhielt Karl Stemolak den Königswarter-Preis. Dieser wurde jährlich an einen Studenten der allgemeinen Malschule und einen der allgemeinen Bildhauerschule verliehen, mit einem Preisgeld von 200,- Kronen.⁹⁸ Es ist anzunehmen, dass Stemolak den Preis für die Skulptur *Mann mit Felsblock* (Kat. 6, Abb. 46) gewann: die Aktstudie eines Mannes, der mit höchst angespanntem, muskulösem Körper versucht, einen Felsblock zu bewegen. In einem Artikel über die Ausstellung der Bildhauerschule Edmund Hellmers wurde Stemolaks Leistung besonders hervorgehoben und als „Frucht fünfjährigen Studiums unter Professor Hellmer“ bezeichnet. Die monumentale Figur würde „in ihrer heutigen Form, zum Beispiel als Nebenfigur an einem öffentlichen Denkmal zu voller Wirkung gelangen“.⁹⁹

Es ist also davon auszugehen, dass Stemolak nach drei Jahren die allgemeine Bildhauerschule erfolgreich abgeschlossen hat und ohne Bedenken in die Spezialschule eintreten konnte. Ab Oktober 1901 zählte er daher zu den 14 Studenten, die Hellmer in seine noch inoffizielle Spezialschule aufnahm. Aus einer Anmerkung im Matrikelbuch geht ebenso hervor, dass Stemolak einen der begehrten Arbeitsplätze in den Atelierräumen des Praters nutzen konnte.¹⁰⁰

⁹⁶ Grazer Tagblatt am 21.12.1895, S. 15-16; Grazer Volksblatt am 04.01.1896, S.3.

⁹⁷ AAdbK, Studienakt Karl Stemolak.

⁹⁸ Der Königswarter-Preis war einer von über 20 verschiedenen Preisen, die zur Zeit Stemolaks an der Akademie vergeben wurden. Die meisten Preise waren von Stiftungen finanziert, die aus den Nachlässen verstorbener Mäzene der Akademie gegründet wurden. Stiftungsbriefe regelten, wie viele Studenten jährlich einen Preis erhielten und wie hoch das jeweilige Preisgeld war. Immerhin bis zu 1460,- Kronen konnte ein Student als Förderung erhalten. Akademie der Bildenden Künste 1917, S. 89-95.

⁹⁹ H.H. 1901, S. 486-487.

¹⁰⁰ AAdbK, Matrikelbuch I. und II. Semester 1901/02.

Die nächsten drei Jahre erfuhr Karl Stemolak eine ausgezeichnete Bildhauerausbildung unter Edmund Hellmer. Er hatte die Möglichkeit, mit den unterschiedlichsten Steinarten zu experimentieren, lernte seinen Entwurf richtig umzusetzen und erlangte perfekte handwerkliche Fähigkeiten. Hellmer blieb nicht nur wegen seines stilistischen Einflusses, sondern eben auch wegen seiner Arbeitsmethoden sein Leben lang ein wichtiges Vorbild für Stemolak. In den Sommerausstellungen der Akademie erkannte das Professorenkollegium rasch das Talent Karl Stemolaks und würdigte es mit Preisen und Stipendien, aber auch die Kunstkritiker waren von seinen Leistungen beeindruckt. Zum Ende seines ersten Jahres in der Spezialschule 1902 zeigte Stemolak bei der Sommerausstellung ein Figurenpaar mit dem Titel *Vor geöffnetem Grab* (Kat. 7) Beschrieben wurde „*die tiefempfundene und echt plastisch komponierte Gruppe*“ als „*Ausdruck concentrirter Trauer*“.¹⁰¹ Laut mehrerer Zeitungsberichte gewann Stemolak dafür auch einen Spezialschulpreis. Um welche Ehrung es sich dabei genau handelte und wie hoch das Preisgeld dafür war, ist jedoch nicht mehr rekonstruierbar.¹⁰² Im Folgejahr präsentierte Stemolak zwei größere Werke, die von den Kritikern ebenso nicht unbeachtet blieben. Ein Brunnenrelief mit einem Mädchen, welches aus seiner hohlen Hand trank, wurde wegen der ungewöhnlichen Materialwahl bestaunt. Stemolak verwendete dafür weicheren Marmor, ein Gestein, das bis dahin an der Akademie noch nicht in Gebrauch war.¹⁰³ Für die Figurengruppe *Von Klippe zu Klippe (Die Sintflut)* (Kat. 8, Abb. 49) wurde er mit dem Dumba-Preis geehrt, welcher mit einem Preisgeld von 1460,- Kronen zu einer der höchsten Auszeichnungen der Akademie zählte.¹⁰⁴ Stemolak habe sich mit dieser Figurengruppe einem „*hohen Problem (künstlerisch und gegenständlich)*“ gestellt. Es „*bleibt zwar die Gesamtstimmung hinter der Wirkung der berühmten Hölderlinstrophie [Friedrich Hölderlin, Hyperions Schicksalslied] zurück, zeigt aber an und für sich viel plastisches und menschliches Gefühl*“.¹⁰⁵

Mit großem Erfolg und sehr viel Anerkennung schloss Karl Stemolak im Juni 1904 sein Studium ab. Bei der Sommerausstellung der Akademie zeigte er das Werk *Am Acheron* (Kat. 11, Abb. 50), eine lebensgroße Figurengruppe, von allen Empfindungen gezeichnet. Der Kritiker Karl Schreiber war von Stemolaks Werk überwältigt und hob besonders die großartige Darstellung der Emotionen und Ängste in den unterschiedlichen Lebensphasen hervor. Die Mutter mit dem Kind, der demütige Greis, der verzweifelte Mann und das sich innig

¹⁰¹ Friedrich Stern, in: Neues Wiener Tagblatt am 10.07.1902, S. 3.

¹⁰² Friedrich Stern, in: Neues Wiener Tagblatt am 10.07.1902, S. 3.; Ostdeutsche Rundschau am 06.07.1902, S.4.

¹⁰³ Friedrich Stern, in: Neues Wiener Tagblatt am 11.07.1903, S. 3.

¹⁰⁴ Akademie der Bildenden Künste 1917, S. 91.

¹⁰⁵ In der vierten Jahresausstellung des Vereins bildender Künstler Steiermark wurde ein kleines Modell des Werkes gezeigt. Dr. v. Drasenovich beurteilt dementsprechend nur das Modell. Grazer Tagblatt am 31.10.1903, S. 3.

umarmende Liebespaar, alle warten sie auf den Fährmann, der sie in die Unterwelt bringen soll. Für Schreber hatte „*die österreichische Kunst [...] um einen Meister mehr*“.¹⁰⁶ Aber auch im Welt Blatt beschrieb man Stemolaks Skulptur mit den Worten: „*Da ist Stemolak. Da ist Kraft, Empfinden und künstlerisches Können.*“¹⁰⁷ Offensichtlich erkannte nicht nur die Presse sein Talent, auch die Akademie würdigte seine Leistung der letzten Jahre und verlieh ihm ein Staatsreisestipendium. Jährlich vergab die Akademie der bildenden Künste drei Staatsreisestipendien und ermöglichte damit jeweils einem Maler, Bildhauer und Architekten, sich für ein Jahr im Ausland weiterzubilden. Geläufig war dieses Reisestipendium auch unter dem Namen Rompreis, da den Künstlern früher nur der Aufenthalt in der italienischen Hauptstadt genehmigt wurde. Ab 1865 erkannte die Akademie aber auch die künstlerische Bedeutung anderer europäischer Städte und überlies den Prämierten selbst die Entscheidung, wohin sie die Fortsetzung ihres Studiums führen wird. Anders als bei den Preisen, die frei vergeben wurden, mussten sich die Studenten um ein Reisestipendium bewerben. Es gab auch weitere kleinere Reisestipendien, jedoch wurde das Staatsreisestipendium vom Kultur- und Unterrichtsministerium übernommen und war mit einer Jahresprämie von 3.300,- Kronen eines der höchst dotierten. Die Stipendiaten waren verpflichtet, im Oktober ihre Reise anzutreten und bekamen dafür die erste Rate ausbezahlt. Im Februar mussten sie dann selbstständig um die zweite Rate ansuchen. Dazu sollten sie einen Bericht abgeben, in dem sie den Fortschritt ihres Studiums, die bisherige Reise und ihre Pläne für das nächste halbe Jahr dokumentierten.¹⁰⁸ Über das Reisejahr Karl Stemolaks ist nur wenig bekannt. In seinem Bericht vom Februar 1905 schreibt er von den Städten Oberitaliens, Venedig, Bologna, Padua und Florenz, die er während seiner Tour nach Rom besuchte. Vor allem Florenz, mit seinen vielen Denkmälern und Bauplastiken, hatte es ihm angetan. „*[...] insbesondere das für den Plastiker so ungemein anregende Florenz, hat sich dem Gefertigten viel Reichtum an Kunstschatzen geboten daß der Gefertigte nun aufs Tiefste bedauern konnte nicht länger als kaum ein Jahr sich an diesen Größten aller Zeiten bilden zu können.*“¹⁰⁹

Zudem betonte Stemolak in seinem Schreiben, dass er erst durch die Ausbildung bei Edmund Hellmer die Kunst der Renaissance verstehen und schätzen lernte: „*Beim Studium der Originale Michel Angelos, Donatellos, Verrochio u.a. empfand ich so recht die tiefe Wahrheit in den Lehren meines hochverehrten Meisters H. Prof. Hellmer. Wohl dem Nutzen dieser*

¹⁰⁶ Karl Schreber, in: Deutsches Volksblatt am 17.07.1904, S. 6.

¹⁰⁷ (Neuigkeits) Welt Blatt am 22.07.1904, S. 12.

¹⁰⁸ Akademie der Bildenden Künste 1917, S. 96-99; Wagner 1972, S. 59.

¹⁰⁹ AAdbK, Reisebericht Karl Stemolaks im Februar 1905, VA 1905-18, 129,175.

*Lehren verdanke ich den wahren hohen Genuß, der mir bei Betrachtung dieser unvergleichlichen Kunstwerke erwuchs.*¹¹⁰

Aus dem Brief geht nicht hervor, was seine Pläne für die restlichen Monate waren. Er befand sich aber bereits in Rom, da er mit den Worten unterzeichnete: „Karl Stemolak, Bildhauer derzeit Palazzo Venezia, Ambasciata d’Austria Roma“¹¹¹ Karl Stemolak besuchte während seines Reisestipendiums in den Jahren 1904 und 1905, das den Abschluss seiner Ausbildung darstellte, also die künstlerischen Hochburgen Oberitaliens, bevor er in Rom einige Zeit in den Räumlichkeiten der österreichischen Botschaft arbeiten durfte.¹¹²

2.3 Eine neue Bildhauergeneration – Karl Stemolaks Studienkollegen

Karl Stemolak gehörte mit seinem Abschluss im Jahr 1905 zu einer Generation an Künstler:innen, die in den nächsten Jahren mit ständigen Umbrüchen und Veränderungen konfrontiert waren. Der Austritt der „Klimtgruppe“ aus der Secession gab den Anstoß für vielfache Bewegungen in der österreichischen Kunstszene. Der Blick richtete sich wieder verstärkt nach Innen und auf heimische Künstler:innen. Manche der Entwicklungen waren bewusst gewählt, wie der neue nationale Schwerpunkt im Ausstellungswesen. Ereignisse wie der Ausbruch des ersten Weltkrieges und die territorialen und politischen Veränderungen, die dieser mit sich zog, verursachten ungewollte und unerwartete Zäsuren, die Österreich bis nach 1945 fast gänzlich von der europäischen Kunstentwicklung abschnitten. Es gelang nicht, die Strömungen der internationalen Avantgarde einzuholen und so waren in Österreich hauptsächlich der Expressionismus, Spät- und Postimpressionismus und die Anfänge der Neuen Sachlichkeit gegenwärtig.¹¹³ Bei allen Bildhauern, die sich nicht dem Expressionismus zuwandten, herrschten bis in die 1940er Jahre der Neoklassizismus und der Naturalismus als Stilinstrumente vor.¹¹⁴ Besonders unter den Nationalsozialisten diente der neuartig interpretierte Rückgriff auf die Antike als stilistischer Ausdruck der Ideologien und wurde vor allem in der Architektur umgesetzt.

¹¹⁰ AAdBK, Reisebericht Karl Stemolaks im Februar 1905, VA 1905-18, 129,175.

¹¹¹ AAdBK, Reisebericht Karl Stemolaks im Februar 1905, VA 1905-18, 129,175.

¹¹² In einem Schreiben an das Außenministerium im August 1904, bittet der Minister für Kultur und Unterricht darum, den Stipendiaten, die Rom besuchen ein Atelier in der Österreichischen Botschaft zur Verfügung zu stellen, die sich im Palazzo Venezia befand. AAdBK, VA 1904-375,414,435.

¹¹³ Dutz 2018, S. 68.

¹¹⁴ Boeckl 2002, S. 178.

Aus den ersten Jahrgängen der Spezialklasse Hellmers gingen sieben Bildhauer hervor, die sowohl in einem Freundschafts- als auch Konkurrenzverhältnis zueinander standen und als wichtige Vertreter ihrer Zeit, bis zum zweiten Weltkrieg den Stil der österreichischen Bildhauerszene bestimmten.¹¹⁵ Michael Drobil, Anton Hanak, Alfred Hofmann, Hugo Kühnelt, Josef Müllner, Karl Stemolak und Heinrich Zita absolvierten alle in den Jahren zwischen 1903-1905 die „Hellmer-Schule“ und durften während ihrer Ausbildung einen der begehrten Atelierplätze im Prater nutzen.¹¹⁶ Anschließend begaben sie sich alle, gefördert durch ein Stipendium, auf Studienreise nach Italien.¹¹⁷ Inspiriert von den Skulpturen und Plastiken der Antike und Renaissance, begannen die jungen Künstler danach hoch motiviert ihre Karrieren in Wien. Alle sieben waren deutlich vom Stil Edmund Hellmers geprägt. Auch wenn sie sich über die Jahre hin stilistisch weiterentwickelten, der eine mehr als der andere, blieben sie der „*Erziehung Hellmers zur Einsetzung des Materials als Bedeutungsträger der Plastik*“¹¹⁸ stets treu. Ein Interview mit Karl Stemolak 1932 verdeutlicht, dass er auch Jahre nach seiner Ausbildung an den von Hellmer gepredigten Arbeitsmethoden festhielt. Auf die Frage „*Wie entsteht eigentlich eine Plastik und wie erfolgt ihre Ausarbeitung an dem mächtigen Stein?*“ antwortete er ausführlich:

*„Nicht nur die förmliche, auch die geistige Entwicklung der Komposition würde leiden, wenn man sie nicht zuerst zeichnerisch entwürfe. Das Nachbilden des menschlichen Körpers erfordert vor allem zeichnerische Bewegungsstudien. Was man dann aus reiner Intuition in der Modellskizze aus Ton festlegt, wird später in die Monumentalfigur übertragen. Dabei heißt es, den Mittelweg zwischen Natur und Phantasie zu finden, [...]. An der Arbeit am Stein oder Marmor beteiligt sich der Künstler erst seit Hellmers Zeit. Ich selbst habe den Steinbildhauer, den man für die ersten kraft- und zeitraubenden Arbeiten braucht, nie sich selbst überlassen. Denn trotz seiner Geschicklichkeit wird er allein kein vollendetes Kunstwerk liefern. Der empfindliche Betrachter wird an seiner Arbeit den Hauch vermissen, den ihr nur ihr eigentlicher Schöpfer auszudrücken vermag. Auch fehlt dem Steinbildhauer oft das Gefühl für die Materie.“*¹¹⁹ (Quelle 1)

Auch die Wiener Kunstszene übernahm ihren Anteil am Einfluss der Stilfindung der jungen Künstler. So ist davon auszugehen, dass sie die bedeutenden Secessionsausstellungen

¹¹⁵ Schöner 1987, S. 27.

¹¹⁶ AAdbK, Matrikelbücher 1901/02, 1902/03, 1903/04, 1904/05.

¹¹⁷ Akademie der bildenden Künste Wien 1917, S. 251-253.

¹¹⁸ Aggermann-Bellenberg 1997, S. 43.

¹¹⁹ Interview mit Karl Stemolak in: Neues Wiener Journal, 24.03.1932, S.10.

Hier sollte auch erwähnt werden, dass Le Corbusier (1887-1965) als junger, wissbegieriger Architekt bei seinen Reisen durch Europa 1907 Wien besuchte und einige Zeit bei Karl Stemolak im Atelier mitarbeitete. Roither 2009. „*He [Le Corbusier] began private lessons with a relatively obscure sculptor who had studied at the Academy, Karl Stemolak. His enthusiasm was unbounded and he bestowed upon Stemolak the same praise he had conferred upon [John] Ruskin while in Florence: „From Stemolak I learn to see.“*“ schrieb Kujtim Elezi in seiner Dissertation über die Bekanntschaft zwischen Karl Stemolak und Le Corbusier. Elezi 2005, S. 197, Anm. 64.

Ein weiteres Zeugnis davon, wie sehr Karl Stemolaks künstlerisches Schaffen von den Lehrmethoden Edmund Hellmers geprägt war, die ebenso ohne die Betrachtungsmethoden Alfred Hildebrands undenkbar wären. Siehe dazu auch Kapitel I. 2.1, S. 24.

besuchten und sich mit den Werken der internationalen Bildhauer auseinandersetzten. Der gefeierte und anerkannte August Rodin galt sicherlich allgemein als großes Vorbild des Nachwuchses. Als Rodin im Juni 1902 Wien besuchte und bei einem Spaziergang über den Ring am Schillerplatz ankam, berichtete Ludwig Hevesi: Die Studenten der Akademie „stürzten aus allen Bildhauerklassen heraus, in Hemdsärmeln und Kitteln, mit tonigen Fingern, und stellten sich auf seinem Weg auf. [...] Es war ein Aufjauchzen der Jugend, als stiege Michelangelo nieder, um bei ihr zum Rechten zu sehen.“¹²⁰ Teil dieses Prozesses waren ebenso die gegenseitigen Anregungen, durch gemeinsames Arbeiten und gedanklichen Austausch. Die Gruppe an Bildhauern zählte zu einer Künstlergeneration, die in den nächsten Jahrzehnten nach ihrer Ausbildung, den Verfall der privaten Kunstförderung in Österreich deutlich zu spüren bekamen. Spätestens mit Beginn des Ersten Weltkrieges verstummte das bürgerliche Mäzenatentum fast vollständig und Privataufträge wurden zu Raritäten. Dazu kam, dass sich das allgemeine Verständnis für Kunst im öffentlichen Raum in der ersten Republik veränderte, die Bauplastik wurde nebensächlich und das Interesse an Denkmälern verschwand. Umso wichtiger wurde in dieser Zeit die Kunstförderung durch öffentliche Gelder des Staates und der Stadt Wien. Aufträge für Bildhauer wurden zur Mangelware, die unter großer Konkurrenz stark umkämpft war. Arbeit fanden die sieben Bildhauer dennoch in den wenigen Denkmalaufgaben der Ersten Republik, in der Bauplastik des boomenden sozialen Wohnbaus und allgemeinen Infrastruktureinrichtungen, aber auch in den seltenen offiziellen und privaten Aufträgen für Portraitbüsten bekannter Persönlichkeiten aus Politik, Wissenschaft und Kultur.

Michael Drobil (1877-1958) war gebürtiger Wiener und studierte nach seiner Bildhauerlehre von 1897-1905 an der Akademie unter Hellmer. In seinem Abschlussjahr trat er der Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner bei, eine Künstlervereinigung, die sich zur Aufgaben setzte, die plastische Kunst in Wien zu einer neuen Blüte zu verhelfen.¹²¹ Nachdem er als Frontsoldat aus der Gefangenschaft zurückgekehrt war, wurde er 1920-1939 Mitglied der Secession und danach bis zu seinem Tod Mitglied des Künstlerhauses. Sein Tätigkeitsfeld war großteils in der Freiplastik angesiedelt. 1929 war er gemeinsam mit Karl Stemolak und vielen weiteren Bildhauern am Wiederaufbau des Justizpalastes in Wien beteiligt, hierfür schuf er die Karyatiden am neu errichteten obersten Stockwerk.¹²² Im Jahr 1940 trat er der NSDAP bei, angeblich war er bereits seit 1936 illegales Mitglied. In seine

¹²⁰ Hevesi 1906, S. 396.

¹²¹ Siehe dazu auch Kapitel II. 1.1, S. 71-72.

¹²² Mitglieder-Gesamtverzeichnis, Drobil Michael, Bildhauer, in: Aichelburg 2011-2014.

Schaffensperiode unter den Nationalsozialisten fällt auch der Auftrag für das Denkmal des Mediziners Dr. Theodor Billroth (Abb. 27), das sich im Hof 1 des Campus der Universität Wien befindet.¹²³ Auch die männliche Aktfigur der *Sämann* (Abb. 28), welche das Motiv des schwer arbeitenden Mannes verkörpert, ist typisch für diese Zeit. Nach Kriegsende konnte Drobil seine Tätigkeit als Bildhauer ohne Einschränkungen weiter ausüben. Er wurde unter anderem weiterhin für Portraitplastiken im Arkadenhof der Universität Wien engagiert.¹²⁴

Anton Hanak (1875-1934), ist jener Bildhauer aus dieser Generation, der das vielfältigste Entwicklungsspektrum in seinem Œuvre aufweist und sich dadurch auch stilistisch am weitesten von seinem Lehrer Hellmer entfernte. Der gebürtige Brünner zog mit Fünfzehn nach Wien, wo er bei dem Holzbildhauer Ludwig Sauer in die Lehre ging, um dann die nächsten fünf Jahre auf Wanderschaft zu verbringen. Mit etlichen Erfahrungen und Ideen bereichert begann Hanak 1898 seine Ausbildung an der Akademie, die er im selben Jahr wie Stemolak abschloss und auf Studienreise ging.¹²⁵ Hanaks Werk ist in den frühen Jahren seiner Tätigkeit, ebenso wie das seiner Kollegen, noch sehr von Hellmer beeinflusst. So meint Pötzl-Malikova bei der 1908 entstandenen Brunnenfigur *Freude am Schönen* (Abb. 29), einen offensichtlichen Widerhall des Frauentypus von Hellmers *Kastalia* zu erkennen.¹²⁶ Bis Mitte der 1910er Jahre übernahm Hanak sehr viele Aufträge für Bauplastik. Unter anderem gestaltete er die Fassadenskulpturen für die von Josef Hoffmann geplante Villa der Mäzenatenfamilie Primavesi im 13. Bezirk. Vor allem wurde er aber auch für Projekte von sozialdemokratischen Auftraggebern im „Roten Wien“ beauftragt. Die beiden Monumentalskulpturen *Arbeiter* und *Arbeiterin* (Abb. 30-31), für das Gebäude der Druck- und Verlagsanstalt „Vorwärts“ (gleichzeitig Parteizentrale der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei) kommen ganz ohne Attribute aus und vermitteln lediglich durch ihre archaische Körperhaltung Kraft und Stärke.¹²⁷ In den nächsten Jahren nimmt das Werk Hanaks über mehrere Zwischenstufen immer mehr expressionistische Formmotive auf. Zwei seiner bekanntesten Werke, der *letzte Mensch* von 1917-24 (Abb. 32) und der *brennende Mensch* von 1922 (Abb. 33) verbildlichen diese Entwicklung sehr deutlich. Sehr kurz war seine Zeit in Künstlervereinen, von 1906 – 1910 war er Mitglied der Secession,

¹²³ Michael Drobil, in: Das beste Lexikon.

¹²⁴ Michael Drobil, in: monuments.

¹²⁵ Aggermann-Bellenberg 1997, 41-42.

Aus Reiseberichten geht hervor, dass sich Hanak und Stemolak zur gleichen Zeit in der Österreichischen Botschaft in Rom aufhielten. AAdBK, VA 1905-18, 129,175.

¹²⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 93.

¹²⁷ Grassegger 1997, 311-313.

Weitere interessante Beispiele für Hanaks Bauplastik im „Roten Wien“ sind unter anderem die überlebensgroßen Dreiergruppen am Gebäude der „Eisenbahner-Versicherungsanstalt“ an der linken Wienzeile und die Reliefs zum Thema Arbeit am ehemaligen Mariahilfer-Zentralpalast (heute Kaufhaus Stafa). Grassegger 1997, 313, 317.

danach trat er keiner Vereinigung mehr bei. Ab 1918 unterrichtete Hanak an der Kunstgewerbeschule und wechselte 1932 an die Akademie, wo er zwei Jahre die Leitung einer Meisterklasse übernahm. Als sein bedeutendster Schüler ist Fritz Wotruba (1907-1975) zu nennen, durch den es der österreichischen Bildhauerei nach dem zweiten Weltkrieg endlich gelang, in der Moderne anzukommen.

Alfred Hofmann (1879-1958), in Wien geboren, studierte in den Jahren 1895-1904 an der Akademie. Bereits 1901 stellte er das erste Mal bei der X. Ausstellung in der Secession aus und wurde 1906 ordentliches Mitglied der Vereinigung. Ab 1905 war Hofmann ebenso Mitglied der Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner. Wie die meisten Künstler trat er nach der Auflösung der Secession 1939 dem Künstlerhaus bei.¹²⁸ In der Zwischenkriegszeit beschäftigte er sich mit der fast vergessenen Kunsttechnik des Kameenschnitts. Zudem sind einige seiner Werke im öffentlichen Raum Wiens erhalten: das Friedensdenkmal *Junger Krieger* (Abb. 34) für die Tierärztlichen Hochschule (heute am Campus der Veterinärmedizinischen Universität im 21. Bezirk aufgestellt), sowie die drei bronzenen Vögel des *Pelikanbrunnens* (Abb. 35) vor der Wohnhausanlage Widholzof in Simmering. Neben Karl Stemolak schuf er eine der Kolossalfiguren am Balkon des Justizpalastes.¹²⁹

Hugo Kühnelt (1877-1914), ebenso gebürtiger Wiener, besuchte in den Jahren 1901-1905 die Spezialschule bei Edmund Hellmer und ging ein Jahr später als Stemolak auf Studienreise nach Italien. Kurz nach seiner Ausbildung nahm er an einigen Ausstellungen in der Secession und auch im Künstlerhaus teil, wurde aber erst 1912 Mitglied im Künstlerhaus. Als Schwerpunkt seiner Arbeit ist der menschliche Akt als große Freiplastik anzusehen. Er gestaltete einige Grabmäler in Wien, unter anderem das Grab von Willy Hesch am Baumgartner Friedhof (Abb. 36). Mit dem weiblichen Akt die *Schmachtende* (Abb. 37) überzeugte er bei der XXIII. Ausstellung der Secession im Jahr 1905. Leider konnte der Künstler durch seinen frühen Tod, als Gefallener im Ersten Weltkrieg, sein Potential bei weitem nicht ausschöpfen.¹³⁰

Josef Müllner (1879-1968), in Baden bei Wien geboren, wurde mit Siebzehn an der Akademie aufgenommen und schloss seine Ausbildung als erster der erwähnten Bildhauer aus Stemolaks Generation ab. Studierte er vorerst bei Zumbusch, wechselte er in seinen letzten zwei Jahren an

¹²⁸ Zur Umstrukturierung der Wiener Künstlervereinigungen während des NS-Regimes siehe Kapitel II. 2.

¹²⁹ Alfred Hofmann, in *monuments*; Alfred Hofmann, in: *Wien Geschichte Wiki*.

¹³⁰ Schöny 1968, S. 324.

der Akademie zu Hellmer, bevor er 1903 auf Italienreise ging. Neben Anton Hanak war Josef Müllner mit Sicherheit der erfolgreichste Bildhauer unter ihnen. Er stellte 1906 das erste Mal in der Secession aus und wurde danach Mitglied der Vereinigung, bevor er 1912 ins Künstlerhaus wechselte. 1910 übernahm er eine Lehrstelle der allgemeinen Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste, die er bis 1939 inne hatte und dadurch die nachkommenden Bildhauergenerationen mitprägte. Auch an öffentlichen Aufträgen mangelte es Müllner nicht. Ein typisches Merkmal seiner Arbeit war zum einen die Darstellung von Mensch und Tier und auch die Verschmelzung dieser zu Mischwesen. Die 1909 in der Secession gezeigte Plastik der *Nackte Reiter* (Abb. 38) löste einen Kunstkandal aus, in dessen Folge die Aufstellung in der Nähe des Schwarzenbergplatzes scheiterte. Heute befindet sich die Freiplastik im Kurpark in Baden. Die Platzierung des *Forellenbrunnens* (Abb. 39) im Hof des Schubertshauses an der Nußdorfer Straße ein Jahr später verlief hingegen unspektakulär. Auffallend in Müllners Werk sind insbesondere einige politisch aufgeladene Denkmäler, die er über die Jahre schuf und die heute kontrovers diskutiert werden bzw. werden sollten.¹³¹ Beginnend mit dem Denkmal für den antisemitischen Wiener Bürgermeister Karl Lueger (Abb. 40)¹³² folgten drei weitere Skulpturen im öffentlichen Raum, die als Symbole des rechts gesinnten politischen Lagers zu werten sind.¹³³ Eines dieser Werke ist der 1923 vor dem

¹³¹ Nierhaus 2022, Abs. 1-4.

¹³² Die Autorin hat sich bei der Auswahl der Abbildung bewusst für ein aktuelles Foto (03.05.2022) entschieden, um die seit Jahren andauernde Debatte über die Entfernung des Denkmals zu verdeutlichen. Nach den „Black Lives Matter“-Protesten 2020 wurde der Sockel mehrfach mit dem Wort „Schande“ beschmiert. Gesäubert wurde das Denkmal bis dato noch nicht, da Aktivist:innen und Künstler:innen die Reinigung als erneute antisemitische Tat ansehen. Nierhaus 2022 (1), Abs. 3.

Seit Oktober des Jahres 2022 kam erstmals von Seiten der Stadt Wien Bewegung in die Debatte um die künstlerischen Kontextualisierung bzw. Umgestaltung des Platzes. Unter dem Titel *Lueger temporär* errichteten die beiden Künstler:innen Nicole Six und Paul Petritsch eine ca. 35 Meter lange und 13 Meter hohe Holzkonstruktion am Platz vor dem Denkmal, in der in bunten Farben die Umrisse „aller auffindbaren Lueger-assoziierten Ehren- und Denkmäler von Wien“ (offizielle Projektbeschreibung) wiedergegeben werden. Kritik gegenüber dieser riesigen Installation, die der Stadt Wien 100.000 € gekostet haben soll, kommt vor allem von den jüdischen österreichischen Hochschul:innen und den Grünen, die darin eher eine erneute Glorifizierung der Taten Luegers sehen, als eine kritische Auseinandersetzung. Das temporäre Kunstwerk soll noch bis September 2023 aufgestellt bleiben und dann von einer langfristigen Lösung, zu der seit Oktober 2022 ein offizieller Wettbewerb stattfindet, abgelöst werden. Umstrittenes Lueger-Denkmal in Wien: Temporäre Installation wird am Mittwoch eröffnet, in: Der Standard (online) am 10.10.2022, URL:

<https://www.derstandard.at/story/2000139839213/umstrittenes-lueger-denkmal-in-wien-temporaere-installation-wird-am-mittwoch>, (19.12.2022); Neue Installation am Wiener Lueger-Denkmal aufgebaut, in: Vienna.at (online) am 12.10.2022, URL:

<https://www.vienna.at/neue-installation-am-wiener-lueger-denkmal-aufgebaut/7688020>, (19.12.2022).

¹³³ Der *Wehrmann im Eisen* (1916) diente als Spendenaktion im Ersten Weltkrieg, gegen Geld durften die Bürger Wiens den Zirbenholzritter „benageln“. In den 1930er Jahren fand die vollständig mit Nägeln verkleidete Figur ihren heutigen Aufstellungsort unter den Arkaden an der Ecke Rathausstraße/Felderstraße und dient seither als Denkmal für die „Helden“ des Ersten Weltkriegs. Weitaus problematischer ist die Plastik *Siegfriedkopf*, die aus einem Entwurf aus 1916 für ein monumentales Kriegerdenkmal hervorging. Müllner fertigte schließlich nur den idealisierten Jünglingskopf in Marmor, der 1923 von der antisemitischen Deutschen Studentenschaft als Gefallenendenkmal in der Aula der Universität Wien aufgestellt wurde. Jahrzehntlang galt der *Siegfriedkopf* als

Theseustempel aufgestellte *Sieger* (Abb. 41), der mit seiner athletischen Anmut deutlich den Einfluss des Naturalismus und Klassizismus widerspiegelt.¹³⁴ Erst jüngste Forschungen ergaben, dass Josef Müllner, entgegen der bisherigen Annahme, doch seit 1940 NSDAP Mitglied war. Dennoch konnte er nach dem Zweiten Weltkrieg sein künstlerisches Schaffen weiter forcieren wie bisher.¹³⁵

Heinrich Zita (1882-1951) wurde in der Nähe von Znaim geboren und war mit Abstand der Jüngste in der Runde. Mit 15 Jahren begann er eine Lehre in der Bildhauerwerkstatt von Othmar Schimkowitz, bevor er 1898 in der Akademie aufgenommen wurde.¹³⁶ 1906 ging er als letzter der Sieben auf Studienreise und zwar nicht nur nach Italien, sondern auch nach Südfrankreich und Paris. Bereits in seiner Studienzeit beteiligte er sich 1902 an einer Ausstellung des Hagenbundes und ist für dieses Jahr auch als ordentliches Mitglied in der Vereinigung registriert. Von 1913 bis zur Auflösung 1939 war er weiters Mitglied der Secession.¹³⁷ Wie Hanak und Müllner ging Zita in die Lehrtätigkeit, er übernahm 1927-1938 die Leitung der Bildhauerei der Frauenakademie in Wien und wurde zwischenzeitlich zudem deren Direktor. Sein künstlerisches Werk besteht ebenso hauptsächlich aus Aktfiguren, wobei er auch in der Portraitplastik tätig war. Einen seiner größten öffentlichen Aufträge bekam er bereits sehr früh, in den Jahren 1913-1916 schuf er zehn Hochreliefs für den Bau der Österreich-Ungarischen Bank (heute Österreichische Nationalbank, Abb. 42). Auch an der Neuerrichtung des Justizpalastes war Zita beteiligt. Für die drei großen Eingangsportale gestaltete er die eisernen Torgitter (Abb. 43-44). Zu seinen interessantesten Werken zählt das 1940 entstandene Denkmal *Heimkehrer* (Abb. 45), das heute im Kurpark von Bad Tatzmannsdorf aufgestellt ist und dessen Inspiration unverkennbar in Constantin Meuniers Plastik der *verlorene Sohn* (Abb. 22) wurzelt.¹³⁸

Über die Jahrzehnte hinweg konkurrierten diese Bildhauer oftmals bei Ausschreibungen oder waren an gemeinsamen Projekten beteiligt. Bis auf Anton Hanak, der sowohl in seiner Stilentwicklung als auch in seiner Bekanntheit eine Sonderstellung einnimmt, arbeitete der Rest

Treffpunkt für Rechtsradikale, bis er 2006 im Arkadenhof des Universitätsgebäudes in einer Installation, die das Thema kritisch aufarbeitet, einen neuen Platz fand. Nierhaus 2022, Abs. 6.

¹³⁴ Durch die Inschrift am Sockel „*Der Kraft und Schönheit unserer Jugend*“ sollte die Plastik als Vorbild für die sportliche Körperkultur dienen. Zudem war der *Sieger* auch ein Symbol für die stark politisierten „deutschen Kampfspiele“, die als Antwort auf den Ausschluss Deutschlands von den Olympischen Spielen 1920 initiiert wurden. Nierhaus 2022, Abs. 6.

¹³⁵ Nierhaus 2022, Abs. 7.

¹³⁶ Heinrich Zita, in: monuments.

¹³⁷ Schörner 1987, S.12-13.

¹³⁸ Schörner 1987, S. 228, 232, 233.

sehr konservativ und blieb auch auf vergleichbarem Erfolgsniveau.¹³⁹ Sie alle griffen in ihren Werken ähnliche thematische und stilistische Aspekte auf und zählen damit zu jenen Künstlern, die sich laut Matthias Boeckl bis in die 1940er Jahre der neoklassizistischen und naturalistischen Formensprache bedienten. Nicht unerheblich waren dabei auch die vielen politischen Umbrüche in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, die auch auf das Schaffen des ein oder anderen aus der Gruppe ihren Einfluss hatten.

Abschließend ist festzuhalten, dass dieser Generation an Bildhauer:innen in Österreich, ausgenommen vereinzelte Künstler, die sich stilistisch von der Masse abhoben – Anton Hanak und einigen noch etwas jüngeren wie Gustinus Ambrosi (1893-1975), Siegfried Charoux (1896-1967) und Georg Ehrlich (1897-1966) – in der Forschung bisher wenig Beachtung eingeräumt wurde. Ihr künstlerisches Werk ist deshalb größtenteils noch unbeachtet und unerkannt geblieben.

¹³⁹ Aggermann-Bellenberg 1997, S. 43.

I. 3. Karl Stemolaks künstlerisches Werk

Die Darstellung des Menschen als künstlerisches Motiv bildet in Karl Stemolaks Arbeit den inhaltlichen Schwerpunkt. Dabei kann sein Œuvre im Wesentlichen in drei Gruppen¹⁴⁰ gegliedert werden: der weibliche Akt, der männliche Akt und die Portraitbüste. Diese drei Gattungen dienen in den folgenden Unterkapiteln als Gliederung für die genauere Herausarbeitung der Charakteristika seiner Skulptur.

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts veränderten sich die Aufgabenstellungen für die Darstellung des Menschen in der Bildhauerei. Denkmäler und Büsten zählten zwar immer noch zu wichtigen Aufträgen für Bildhauer:innen, portraitiert und geehrt wurden jedoch nicht mehr der verstorbene Adel, Dichter und Musiker, sondern lebende Politiker, Wissenschaftler und auch „kleine Leute“. Besonders aber in der Bau- und Freiplastik veränderten sich die Inhalte. Allegorien und bauplastische Elemente wie Karyatiden und Atlanten wurden abgelöst von realen Menschenbildern. Familie, Arbeit, Gemeinschaft und Krieg waren Themen, welche die Arbeiterschicht beschäftigten und nun in der Plastik umgesetzt wurden. Die Aktdarstellung erwies sich hierfür als geeignetste Gattung. Klassische Geschlechterverhältnisse spielten eine wichtige Rolle, das zeigte sich nicht nur in den Motiven, sondern besonders auch in den formalen Gestaltungsprinzipien. Die Modellierung und Oberflächenbehandlung der weiblichen Figuren wurde kontinuierlich weich und fließen ausgeführt, wohingegen Männern eine kantige und muskulöse Gestalt gegeben wurde.¹⁴¹ Prinzipiell sind diese Darstellungsformen vom Anfang des Jahrhunderts bis in die 1950er Jahre erkennbar, dennoch gab es im sozialdemokratischen, „Roten Wien“ andere Anforderungen an die Bildhauerei als im Nationalsozialismus. Für das austrofaschistische Regime muss hier vorweggenommen werden, dass sich in der Bildhauerei keine ikonografischen und stilistischen Spezifika entwickelt haben, weshalb in der folgenden Betrachtung nicht genauer darauf eingegangen wird.¹⁴² Den Kern dieser Werkanalyse bildet der Anspruch, sowohl die diesbezüglichen stilistischen Unterschiede als auch die Kontinuitäten darzulegen und zu untersuchen, inwieweit Karl Stemolak in seinem Schaffen davon beeinflusst wurde. Ein Großteil der Werke Karl Stemolaks ist nur mehr durch Fotografien überliefert, bei mehr als der Hälfte sind nur mehr die Titel der Werke bekannt, was eine umfassende Betrachtung erschwert und im Folgenden berücksichtigt werden muss. Dieser Arbeit ist ein ausführliches Werkverzeichnis des Künstlers angefügt, dem genauere

¹⁴⁰ Stemolak schuf auch wenige Reliefs und Halbfiguren, eine gesonderte Betrachtung dieser ist jedoch nicht sinnvoll. Vereinzelt werden diese Werke in die Analyse der drei anderen Werkgruppen miteinbezogen.

¹⁴¹ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 77.

¹⁴² Klamper 2014, S. 351.

Informationen auch über die Existenz bzw. den Aufbewahrungsort der einzelnen Werke entnommen werden können. Im Text wird mit der Angabe von Katalognummern auf das Werkverzeichnis verwiesen.

Das Frühwerk als Sonderstellung

Das Frühwerk Karl Stemolaks (ca. bis 1915) unterscheidet sich teilweise sowohl stilistisch als auch thematisch von seinem späteren Arbeiten, weshalb es zu Beginn kurz gesondert betrachtet wird. Unterteilt werden kann das Frühwerk in zwei Phasen: Seine Schaffensperiode an der Akademie, die unter dem Titel „Emotion und Gruppendynamik“ geführt werden kann, sowie die ersten Jahre nach seiner Ausbildung, in denen seine Kunst deutlich klassizistische Züge aufweist und die Eindrücke seiner Studienreise noch vermehrt spürbar sind. Für die Werke, die Stemolak während seines Studiums schuf, drängt sich die Frage auf, inwieweit die Akademie die Themen und Aufgabenstellungen vorgab und wie sehr die Studenten sich hier frei entfalten konnten. Leider lässt sich diese Frage heute nicht mehr beantworten, sicher ist aber, dass der Fokus von Edmund Hellmers Ausbildung auf der genauen Studie der Anatomie des menschlichen Körpers lag.

Im Laufe seiner ersten Semester an der Spezialschule Hellmers setzte sich Karl Stemolak intensiv mit dem unter Kraftanspannung stehenden männlichen Akt auseinander. Die zwei Plastiken *Mann mit Felsblock* (Kat. 6, Abb. 46) und *Männlicher Akt* (Kat. 5, Abb. 47), vermitteln pure Kraft und Stärke durch den perfekt ausgearbeiteten, unter Anspannung stehenden männlichen Körper. Wie Josef Heus Skulptur *Befreiung der Quelle* (Abb. 48) von 1903 zeigt, dürfte der Mann, der unter höchstem Krafteinsatz einen Felsblock bewegt, generell ein ansprechendes Thema zu dieser Zeit gewesen sein.¹⁴³ Zwischen den drei Werken sind deutliche Parallelen erkennbar, immerhin wirkt Josef Heus Brunnengruppe im Vergleich fast wie eine Kombination aus Karl Stemolaks Aktstudien. Ob und inwiefern sich die beiden Künstler beeinflusst haben, ist nicht mehr festzustellen. Durchaus wahrscheinlich ist, dass Heu die Plastiken Stemolaks in den Schulausstellungen der Akademie gesehen hat, denn auch er war dort Absolvent.

Zum Ende von Stemolaks Studienzeit entstanden zwei mehrfigurige Monumentalplastiken, die in dieser Form später in seinem Œuvre keine Fortsetzung mehr fanden. Beide

¹⁴³ Josef Heu (1876-1952) stellte *Befreiung der Quelle* 1903 in der Frühjahrsausstellung des Hagenbundes aus, gleich darauf wurde sie von der Stadt Wien angekauft und nur wenige Monate später im Stadtpark als Brunnenfigur aufgestellt, wo sie sich bis heute befindet. *Befreiung der Quelle*, in: Wien Geschichte Wiki.

Gruppendarstellungen basieren auf literarischen Vorbildern und zeigen im Zusammenspiel der Figuren höchsten Ausdruck von Emotion und Körperlichkeit. 1903 präsentierte Stemolak die Skulptur *Von Klippe zu Klippe (Die Sintflut)* (Kat. 8, Abb. 49) in der Schulausstellung der Akademie. Dargestellt ist die letzte Strophe des „Hyperionischen Schicksalsliedes“ von Friedrich Hölderlin:

*„Doch uns ist gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahr lang ins Ungewisse hinab.“*

Das Werk zeigt vier Menschen, eine Frau und drei Männer auf einer Klippe versammelt, alle von Schauer und Angst über das Bevorstehende gekennzeichnet. Zwei der Männer kauern an der Kante zum Abgrund, aus Verzweiflung vergraben sie ihre Gesichter in den Händen. Der dritte Mann am anderen Ende des Felsens bäumt vor lauter Schmerz seinen gesamten Körper auf, reißt seine Arme hoch und versteckt dahinter sein dem/der Betrachter:in abgewandtes Gesicht. Mittig liegt starr mit angezogenen Beinen und gewölbtem Brustkorb eine Frau. Ihr Kopf verschwindet in der überlieferten Fotografie leider hinter den beiden Kauernden. Stemolak vermittelt durch die reine Körpersprache der Figuren das Leid und die Verzweiflung der Menschen, die ihrem Schicksal ausgeliefert sind, ohne dabei Gesichter und Mimik zeigen zu müssen. Die schlanke Frau bildet dabei in der körperlichen Ausarbeitung einen Kontrast zu den muskulösen Männern. Ebenso ist in dieser Frauengestalt eine direkte Rezeption festzumachen. Der reglose weibliche Akt ist beinahe identisch bei Richard Luksch *Wanderer* im Vordergrund zu finden (Abb. 19).¹⁴⁴ Mit Sicherheit hat Stemolak die „luksche“ Skulptur 1901 in der X. Secessionsausstellung gesehen und übernahm mit geringen Abwandlungen wenig später die liegende Aktdarstellung in seine erste große Gruppenskulptur.

Bei seiner Abschlussarbeit *Am Acheron* (Kat. 11, Abb. 50) steigerte Stemolak die Emotion und Körperlichkeit der Charaktere erneut. Mehrere Menschen unterschiedlichsten Alters warten an einem Uferstück auf den Fährmann Charon, der sie abholen kommt und über den Totenfluss in die Unterwelt bringen wird. An der linken Seite des Felsens sitzt, beinahe gelangweilt, ein Mann mit angezogenen Beinen, den Kopf auf den Knien abgestützt. Er hat sich offensichtlich mit seinem Schicksal abgefunden. Anders die beiden Männer in der Mitte. Die gesamte vordere Ebene einnehmend liegt ein Mann auf dem Bauch, die Hände über den Kopf geschlagen,

¹⁴⁴ Siehe dazu Kapitel I. 1.3, S. 18.

vergräbt er sein Gesicht im Boden. Auch die kauernde Gestalt dahinter neigt demütig ihren Kopf, wirkt reumütig. Rechts steht ein eng umschlungenes Liebespaar, das sich gegenseitig zu trösten versucht. Nur der genaue Blick auf die Mutter, die ihr kleines Kind im Arm hält, ist uns auf der Fotografie verwehrt. Die Anatomie ist bei allen Figuren bis ins kleinste Detail genau, beinahe übermäßig ausgearbeitet, ebenso wirkt der Ausdruck in den Gesichtern echt und überzeugend.

Ohne Zweifel erfuhr Karl Stemolak während seines Studiums eine großartige plastische Ausbildung. Die Aktdarstellungen dieser Zeit zeigen einen klaren Fokus auf die Modellierung der einzelnen Körperpartien und auf die Erschaffung intensiver Emotionen. Das entsprach auch dem Stilempfinden seines Lehrers Edmund Hellmer. Dieser wandte sich in der Denkmalplastik zwar bereits dem Naturalismus und Jugendstil zu, kam aber wie der Monumentalbrunnen *Die Macht zu Lande* (Abb. 51) von 1897 erkennen lässt, aus einer historistischen Tradition, bei der starke Körperformen und Emotionsdarstellungen eine wichtige Rolle spielten.¹⁴⁵

Nachdem Karl Stemolak 1905 von seiner Studienreise in Italien zurückkam, ist in den nächsten circa zehn Jahren in vereinzelt Werken eine gewisse Tendenz zum Klassizismus erkennbar. Diese stilistische Neigung ist nur teilweise auf die Themen zurückzuführen, denn sie tritt beinahe wahllos in den unterschiedlichsten Bereichen seines Werkes auf.¹⁴⁶

Vermutlich kurz nach seiner Heimkehr nach Wien gestaltete Stemolak ein Relief, das dem Titel zufolge ein *Bacchanale*¹⁴⁷ darstellt. Überliefert ist eine Abbildung eines Bronzereliefs (Kat. 18, Abb. 52). Im selben Jahr wurde ein gleichnamiges Relief auch in Marmor ausgeführt, das heute nur mehr durch die Angabe in Ausstellungskatalogen bekannt ist. Es ist anzunehmen, dass es sich dabei um die gleiche Darstellung handelt. Das Bronzerelief zeigt dem traditionellen Bildtypus entsprechend, einen tanzenden Festzug. Musizierend führt der Vorderste die ausgelassene Truppe an und mittendrin schunkelt Bacchus, begleitet von einem Satyr. Das mythologische Thema ist in der dazu passenden Formensprache klassizistisch umgesetzt. Die nackten, wohlgeformten Körper werden von weich fallenden Tüchern umspielt. Antikisierend

¹⁴⁵ Der Monumentalbrunnen wurde 1897 an der Fassade des Michaelertrakts der Hofburg enthüllt und zeigt eine mächtige Herrschergestalt, die rein durch ihre Erscheinung eine stürmische Schar abwehrt. Formal ist die Figurengruppe noch klar dem Historismus zuordenbar. *Macht am Land*, in: *Wien Geschichte Wiki*, Abs. 1.

¹⁴⁶ Die Kleinplastik *Bewusste Schönheit* (Kat. 20) von 1908 und der Grabstein der Familie Dettelbach (Kat. 26) von 1909 weisen unter anderem ebenso diese klassizistischen Formmotive auf.

¹⁴⁷ Ein Bacchanale bezeichnet ein antikes Fest, das zu Ehren des Gottes Bacchus jährlich veranstaltet wurde. Bildliche Darstellungen des ausgelassenen Festes sind bereits in antiken Malereien und Reliefs auf Vasen oder Sarkophagen zu finden. Seit der Frührenaissance wurde das Thema vor allem in der Malerei aufgegriffen. Meist zeigt sich Bacchus dabei umringt von einer Schar ausschweifend feiernder Menschen, Putti und Satyrn (Mischwesen aus Mensch und Ziege). Goering 1937, Sp. 1321-1322.

sind auch die Köpfe, so ist die Haarpracht der Frauen locker hochgesteckt und die Männer tragen Lorbeerkränze.

Seinen ersten großen öffentlichen Auftrag bekam Karl Stemolak mit der Ausführung des Reliefs über dem Haupteingang der Exportakademie¹⁴⁸ (Kat. 47, Abb. 53). Durch die Bögen des Mittelrisalits ist das Relief in drei Hauptfelder geteilt. Dabei bildet die Mitte das kaiserliche Wappen mit Doppeladler und Krone, flankiert von zwei Jünglingen. Seitlich sitzen eine nackte Frau und ein nackter Mann, beide wirken in ihrer gekrümmten Haltung und mit ihren zu lang geratenen Extremitäten viel zu massiv für den Ausschnitt. Durchaus gelungen sind hingegen die Aktfiguren in den Zwischenfeldern, die durch ihre Bewegung und Körperform bereits deutlich auf spätere Arbeiten Stemolaks verweisen. Zwei Mercuriusfiguren im oberen Bereich der Seitenfelder bilden zum einen die klassizistischen Elemente im Relief, zum anderen sind sie die einzige thematische Anspielung auf die Exportakademie und den Welthandel.

3.1 Die Darstellung der Frau

Mit den ersten allgemeinen, freien und gleichberechtigten Wahlen des Gemeinderates der Stadt Wien 1919 und dem absoluten Mehrheitssieg der Sozialdemokraten, begann in Wien eine prägende Zeit des Aufschwungs. Das „Rote Wien“ setzte in Hinsicht auf soziale Fürsorge, Schulreform und kommunalen Wohnbau Maßstäbe, die in ganz Europa zu dieser Zeit keinen Vergleich fanden.¹⁴⁹ Besonders die Errichtung von Wohnbauten, Kindergärten, Gemeinschaftsbädern und Waschküchen verbesserte die Lebensqualität eines großen Anteils der Bevölkerung enorm. Die Bildhauerei spielte in dieser Architektur, die modern und zweckerfüllend sein sollte, eine eher nebensächliche Rolle. Aus mehreren Gründen wurde die Aufstellung von Skulpturen in und um die neuen Wohnhausanlagen dennoch gefördert. Unter

¹⁴⁸ Der Vorgänger der heutigen Wirtschaftsuniversität Wien, die k. k. Exportakademie, wurde 1898 gegründet. Wie so oft wurden auch dieser Hochschule schnell die ursprünglichen Räumlichkeiten zu klein, weshalb Alfred Keller 1914 mit der Errichtung eines neuen Universitätsgebäudes in Döbling beauftragt wurde. Der Architekt Keller war Hagenbundmitglied und 1913 sogar kurzzeitig Präsident der Vereinigung, er plante das Gebäude beinahe als Gesamtprojekt aus den Händen von Hagenbündlern. Neben Stemolak waren noch weitere Mitglieder an der Ausgestaltung des Gebäudes beteiligt. Die vier großen Gemälde in der Eingangshalle, welche vier große Häfen der Welt präsentieren, wurden von Adolf Gross, Josef Johann Beyer, Oskar Laske und Keller selbst gemalt. Auch die kleinen Reliefs über den Fenstern des 1. Stocks, Personifikationen diverser Länder, wurden von den Bildhauern der Künstlervereinigung Franz Barwig d. Ä., Theodor Strundl und Wilhelm Hejda angefertigt. Boeckl 2014, S. 66-67.

¹⁴⁹ Rotes Wien, in: Wien Geschichte Wiki, Abs. 2, 5.

anderem brachte Bauplastik die „Kunst ins Volk“¹⁵⁰ und ermöglichte den bildungsschwachen Schichten den Zugang zu bildender Kunst, nebenbei ergaben sich Aufträge für die mittlerweile schlecht situierte Gruppe der Bildhauer:innen.¹⁵¹

Von den unzähligen Bildhauerwerken, die im Zuge des großen „Baubooms“ des „Roten Wien“ entstanden, können in etwa 1/3 dem Sujet des Frauenbildes zugeordnet werden. Stephanie Matuszak unterteilt diese weiblichen Darstellungen in zwei differente Themengebiete. Unter den Begriff der „neuen Madonna“ fasst sie Skulpturen zusammen, die Frauen in einer vorbildhaften Beschützerrolle als Mütter mit Kindern zeigen. Als „ewige Eva“ bezeichnet sie hingegen jene Figuren, die als reine Aktdarstellungen den weiblichen Körper auf durchaus sexualisierte Weise präsentieren.¹⁵² Spannend ist diese Kategorisierung deshalb, weil sie zeigt, dass im Allgemeinen die Rolle der Frau von der Bevölkerung noch immer sehr traditionell gesehen wurde, obwohl es unter den Sozialdemokrat:innen große Emanzipationsbestrebungen gab. Da sich Karl Stemolak bei seinen weiblichen Figuren auf Aktdarstellungen beschränkte, ist für die folgende Analyse lediglich die Kontextualisierung der „ewigen Eva“ relevant. Der weibliche Akt zeichnete sich in den 1920er Jahren neben weicher Modellierung und glatter Oberflächenbehandlung besonders durch die Bewegung der Körper aus. Die Erscheinung der weiblichen Figur war grundsätzlich sehr naturalistisch ausgeführt, mit Kurven, Falten und Fettpolstern.¹⁵³ Titel wie „Tänzerin“, „Badende“ oder „Kauernde“ verwiesen häufig auf die gezeigte Tätigkeit. Anton Hanaks *Früchteträgerinnen* (Abb. 54) von 1924, Michael Drobils *Am Morgen* (Abb. 55), ebenfalls von 1924 und Otto Hofners *Tänzerin* (Abb. 56) von 1930 sind drei unterschiedliche Beispiele, die diesen typischen Merkmalen der weiblichen Skulptur in dieser Zeit sehr gut entsprechen.

Auch Karl Stemolak beteiligte sich an der plastischen Gestaltung des neuen Wiens. Die sechs monumentalen Aktfiguren an der Hauptfassade des Amalienbades (Abb. 57) können mit Sicherheit als das bis heute bekannteste Werk und als wichtigster öffentlicher Auftrag Karl Stemolaks bezeichnet werden. Die bei ihrer Fertigstellung größte und modernste Badeanstalt Mitteleuropas im Zentrum des Arbeiterbezirks Favoriten wurde unter der Regierung des ersten sozialdemokratischen Bürgermeisters Wiens, Jakob Reumann, in Auftrag gegeben und in den Jahren 1923-1926 nach den Plänen der Architekten Karl Schmalhofer und Otto Nadel

¹⁵⁰ „Kunst ins Volk“ ist der Titel einer Reihe von Kunstausstellungen, die in den 1920er Jahren stattfanden und von der sozialdemokratischen Kunststelle und dem Arbeiterbildungsverein organisiert wurden, um Kunst näher an die arbeitende Bevölkerung zu bringen. Ecker 2019, S. 328.

¹⁵¹ Ecker 2019, S. 329.

¹⁵² Matuszak 1989, S. 261.

¹⁵³ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 64.

errichtet.¹⁵⁴ Unter dem Titel *Badende* (Kat. 66-71) erschuf Karl Stemolak vier weibliche und zwei männliche Aktskulpturen aus Kalkstein, die über dem Haupteingang an Konsolen zwischen den Fenstern des ersten und zweiten Stockes ihre Aufstellung fanden. Schon von weiten erkennbar, bilden sie beinahe die einzige plastische Ausgestaltung des geradlinigen, additiv wirkenden Baus. Die vier Frauengestalten auf den mittleren Konsolen zeigen sich in unterschiedlichen Haltungen bei der Körperpflege. Wirken zwei davon sehr selbstbewusst und präsentieren ihre nackte wohl geformte Figur, geben sich die beiden anderen eher zurückhaltend, schüchtern und verdecken mit Händen und Handtuch ihre Brüste und Scham. Alle vier Akte erscheinen als junge, gesunde Frauen mit schlanker Taille, breitem Becken, natürlich geformten Brüsten und etwas stämmigen Beinen – vier Abbildungen durchaus realistischer Frauenkörper. Die beiden männlichen Figuren, die rechts und links die Frauengruppe flankieren, treten hingegen in einer anderen Gestaltung auf. Ihre Körper sind kräftig, muskulös, die Ausformung der Körperteile wirkt wesentlich kantiger als bei den Frauen. Ebenso vermitteln die eingenommenen Posen erhöhte Stärke und Selbstbewusstsein (Abb. 58). Auch die Kritik an den sechs Figuren viel durchwegs lobend aus, so wurde in der Zeitung *Der Tag* folgendes berichtet: „*Das ganze halbe Dutzend edler Menschenleibe in ausgezeichneter Modellierung, [...] mit guter Tiefenwirkung, nur leise vom Hauch des Akademismus berührt. Kein Zweifel, der Bildhauer ist an diesem standortigem Zweckwerk außerordentlich gewachsen, und wir dürfen ihm, der Gemeinde und den Favoritnern gratulieren.*“¹⁵⁵

Im Vergleich der weiblichen und männlichen *Badenden* von Stemolak, lassen sich die typischen Merkmale der Geschlechterverhältnisse in der Aktplastik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr gut festmachen. Weibliche Skulpturen werden tendenziell wesentlich weicher und kurviger modelliert, männliche Akte erscheinen meist sehr muskulös, kräftig, sind kantiger ausgearbeitet und wirken auch vom Wesen her deutlich stärker, oftmals heroisch. Diese Darstellungsmerkmale treten durchaus auch innerhalb des Œuvres eines/einer Bildhauer:in auf und verdeutlichen die allgemeinen tief verwurzelten Geschlechternormen.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Nachdem Jakob Reumann im Juli 1925 starb wurde noch während der Bauarbeiten der „Bürgerplatz“ an dem das Bad entstand in „Reumannplatz“ umbenannt. Auch seinen eigentlichen Namen hat das „Tröpferlbad“ einer bedeutenden Sozialdemokratin zu verdanken. Die in Favoriten geborene Amalie Pölzer (1871-1924) fühlte sich immer eng mit den Menschen in ihrem Bezirk verbunden. Sie engagierte sich früh bei den Kinderfreunden, gründete mit Adele Popp 1893 den Lese- und Diskutierklub Liberats, leitete fast 20 Jahre die Sozialdemokratische Frauenorganisation von Niederösterreich und zog 1919 als erste Abgeordnete aus Favoriten in den Wiener Gemeinderat ein. Hofer 2018, S. 42, 52.

¹⁵⁵ *Der Tag* am 26.05.1926, S. 8.

¹⁵⁶ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 89-90.

Es gibt jedoch wenige plastische Ausnahmen, in denen Mann und Frau gleichberechtigte Positionen einnehmen und als Einheit auftreten. Eines dieser Skulpturenpaare ist Karl Stemolaks überlebensgroßes Paar *Schreitende Frau* (Kat. 86) und *Schreitender Mann* (Kat. 87) aus Kalkstein im Innenhof der Wohnhausanlage Friedrich Engel-Hof im 22. Bezirk (Abb. 59-60). Aufgestellt in einem Abstand von ca. 2,5 Meter deuten beide Figuren durch ihre Schrittstellung und die Armhaltung eine starke Vorwärtsbewegung an, beider Blick ist starr nach vorne gerichtet. Durch ihre selbstbewusste Erscheinung wirkt es, als hätten sie ein Ziel vor Augen, auf das sie sich gemeinsam zubewegten. Formal unterscheiden sie sich dennoch voneinander. Obwohl nicht so extrem wie bei den Figuren des Amalienbades, ist die körperliche Gestalt des Mannes athletisch ausgeformt, die der Frau hingegen wie üblich weich, dennoch wirkt sie hier stark und bestimmt. Eine zeitgenössische Beschreibung der beiden Skulpturen zeigt jedoch, wie festgefahren diese klassischen Geschlechtertypen waren und eine dahingehende Interpretation selbstverständlich erschien, obwohl das Figurenpar diese kaum erfüllt. „Je reifer jedoch ein Kunstwerk ist, [...] desto mehr gibt sich alles in voller Natürlichkeit. So auch hier. Der Mann ist mehr von außen nach innen, das Mädchen mehr von innen nach außen gestaltet; dort ist der „äußere“, der vitale Mensch, hier der verinnerlichte, der besinnliche, der beseelte geformt. Das drückt sich sehr anschaulich aus.“¹⁵⁷

Interessant ist, dass Stemolak das Figurenpar *Schreitender* und *Schreitende* nicht nur als Monumentalfiguren in Kalkstein ausgeführt hat, sondern, dass es von den beiden mehrere Versionen in unterschiedlichen Materialien und Größen gab, die auch einzeln in Ausstellungen gezeigt wurden.¹⁵⁸ Weitere Skulpturenpaare, bei denen dieser Emanzipationsgedanke ebenso unverkennbar umgesetzt wurde sind unter anderen Anton Hanaks *Arbeiter und Arbeiterin* (Abb. 30-31) von 1910 an der Fassade des Vorwärts-Gebäudes und Otto Fenzls *Menschenpaar* (Abb. 61) von 1930 in der Parkanlage des Anton Hölzel-Hofs.¹⁵⁹

Bis in die Mitte der 1930er Jahre und auch darüber hinaus bleibt das Werk Karl Stemolaks kontinuierlich dem Naturalismus und damit dem konservativen Lager in der Kunstszene verbunden. Trotzdem gilt er durchgehend als geschätzter Künstler, wird regelmäßig ausgestellt und bekommt vereinzelt öffentliche Aufträge. Dabei darf mit Sicherheit nicht unterschätzt werden, dass seine jahrelange Präsidentschaft im Hagenbund auch für seine künstlerische Karriere förderlich war. In Hinsicht auf öffentliche Aufträge muss erwähnt werden, dass auch

¹⁵⁷ Roden 1935, S. 10.

¹⁵⁸ Siehe dazu Kat. 84 – 85b

¹⁵⁹ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 97-98.

die Entscheidungsträger im „Roten Wien“ an einer eher weniger progressiven Kunst interessiert waren.¹⁶⁰ Im Vergleich mit seinen Studienkollegen wird zudem auch deutlich, dass Karl Stemolak nicht der einzige Bildhauer war, der einer gemäßigten Kunst nachging. Dennoch kommen in den 1930er Jahren vermehrt Stimmen auf, die seine Kunst als veraltet bezeichnen. Joseph Gregor¹⁶¹ schrieb 1931 über ihn: „*Professor Karl Stemolak scheint entschlossen, die Gegenwart glattweg zu ignorieren.*“ sowie „*Aber höchst unzeitgemäß wie der ganze Mann ist seine Kunst*“¹⁶²

Weiters äußert sich ein Kritiker über Stemolaks Kollektivausstellung im Jahr 1935: „*Alles in allem: ein Oeuvre, das sich sehen lassen kann, auch ohne den Flug einer flüchtigen Phantasie und mächtigen Erfindung.*“¹⁶³

Aussagen wie diese kritisieren nicht sein Talent und die Qualität seiner Arbeit, sondern verdeutlichen lediglich die fehlende Entwicklung und Kreativität in seinem Werk. Diese Stagnation in alten Mustern war aber nach 1938 ausschlaggebend dafür, dass Stemolak seine künstlerische Tätigkeit mit nur geringen Anpassungen weiter ausüben konnte. Er war hierbei aber kein Einzelfall, zahlreiche konservative Bildhauer konnten im Nationalsozialismus weiterarbeiten wie bisher.¹⁶⁴ „*Reibungslos konnten Stemolaks Werke aus der Periode vor 1938 in den Dienst der Herrschenden [Nationalsozialisten] gestellt werden.*“¹⁶⁵ Verblüffend ist, dass das Jugendwerk Stemolaks, quasi zeitlos blieb und durch die Jahre hindurch, bis nach 1945 immer wieder ausgestellt wurde und Anerkennung fand. Auch unter den Nationalsozialisten blieb Stemolak relevant, obwohl seine Skulpturen nicht den Idealtypen entsprachen, zu denen sich die Bildhauerei in den Jahren 1938-1945 entwickelte.

Als Innbegriff der „stemolaken“ weiblichen Skulptur ist eine Figur genauer zu betrachten, die zu Lebzeiten als sein bekanntestes Werk galt und vermutlich auch seine persönliche Lieblingskulptur war. *Das Weib* (Kat. 30, Abb. 62-63) ist eine im Kontrapost stehende, in etwa lebensgroße Marmorskulptur, die ihre Arme über dem Kopf zusammenführt und dabei ihr Gesicht in die linke Armbeuge legt. Ein wohl geformter Frauenakt, der entspannt seine Kurven

¹⁶⁰ Ecker 2019, S. 328.

¹⁶¹ Joseph Gregor war Theaterwissenschaftler und großer Kulturinteressent und widmete Karl Stemolak in den Jahren 1922, 1931, 1943 und 1949 ausführliche Artikel in diversen Kunstzeitschriften.

¹⁶² Joseph Gregor 1931, S. 3.

¹⁶³ Der Tag am 23.05.1935, S6.

¹⁶⁴ Künstler wie Michael Drobil, Wilhelm Frass, Josef Müllner, Otto Hofner und Robert Ullmann konnten im Nationalsozialismus ihre künstlerische Tätigkeit unverändert weiterführen. Wie weit dabei ihre politische Gesinnung eine Rolle spielte, ist eine andere Frage. Panholzer-Hehenberger 2008, S. 85-86.

¹⁶⁵ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 91.

zur Schau stellt. Auffallend sind dabei die Körperpartien Bauch, Becken, Po und Beine, die Stemolak für die Schönheitsvorstellungen seiner Zeit durchaus massig und stämmig ausformte. Entstanden ist *Das Weib* 1909 und befindet sich seit 1961 im Stadionbad im 2. Bezirk. Offenbar kam die Skulptur bereits nach Stemolaks Tod in den Besitz der Stadt Wien, denn laut Irene Nierhaus war 1955 eine Platzierung der Skulptur in einer Wohnanlage vorgesehen, nach mehreren nicht realisierten Aufstellungsvorschlägen kam *Das Weib* erst 1961 ins Wiener Stadionbad.¹⁶⁶ Präsentiert wurde die Skulptur das erste Mal 1913 in der 38. Jahresausstellung des Künstlerhauses (Abb. 129). Seitdem wurde sie über die Jahre regelmäßig in Ausstellungen gezeigt und war längere Zeit in der Eingangshalle im Ausstellungsgebäude des Hagenbundes aufgestellt (Abb. 64). Dabei löste die voluminöse Erscheinung scheinbar stetig positive als auch negative Kritiken aus:

*„Das Weib‘ desselben Künstlers durch seine Leibesfülle, die kurzen Beine und den zum Akt nicht vollkommen stimmenden Kopf, der Vornehmheit entbehrt, ohne uns durch andere Vorzüge, ausgenommen eine große Weichheit in der Behandlung des Fleisches, dafür zu entschädigen.“*¹⁶⁷

*„Aus unverwischter und starker Geschlechtlichkeit und meisterlicher Formbeherrschung ist die in roseligem Salzburger Marmor prachtvoll prangende Figur ‚Das Weib‘ von Karl Stemolak entwachsen und steht nun da, von Schauern umhaucht wie die Urmutter der Menschen.“*¹⁶⁸

*„Das Weib‘, lebensgroß, in Salzburger Marmor, eine normale robuste Schönheit, mit höchst sympathischen Formen (auch die Reversseite fand meine rückhaltlose Zustimmung), empfängt den Besucher mit mildem Lächeln; die nackte Dame, ein schönes Werk des Bildhauers Stemolak, gewann rasch mein Vertrauen.“*¹⁶⁹

In der Zeit zwischen 1913 und 1939 bearbeitete Karl Stemolak nachträglich die Skulptur und entfernte das Tuch über ihrem rechten Oberschenkel (Abb. 65).¹⁷⁰ Weitere Überarbeitungen musste der Künstler 1939 durchführen, nachdem die Skulptur nach der Ausstellung „Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark“ beim Transport aus Berlin beschädigt wurde.¹⁷¹ Der

¹⁶⁶ Nierhaus 1993, S. 152.

¹⁶⁷ Folesics 1913, S. 418, 420.

¹⁶⁸ Morgenblatt. Arbeiter Zeitung am 20.05.1921, S. 6.

¹⁶⁹ Kurt Liebstoedt, in: Wiener Sonn- und Montags-Zeitung am 27.05.1921, S. 5.

¹⁷⁰ Die Annahme einer Bearbeitung der Skulptur zwischen 1913 und 1939 ergibt sich aus den Überlieferten Fotografien, die *Das Weib* 1913 bei der 38. Jahresausstellung des Künstlerhauses noch mit Tuch (Abb. 129) und 1939 bei der Ausstellung „Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark“ bereits ohne Tuch zeigt (Abb. 133). Aus den dazwischen liegenden Jahren sind leider keine Fotografien überliefert, an denen Überarbeitungen im unteren Bereich der Skulptur erkennbar wären. Dass es sich um zwei verschiedene Skulpturen handeln könnte, wurde in Erwägung gezogen, konnte nach dem gründlichen Vergleich des Fotos von 1913 mit der Skulptur vor Ort im Stadionbad jedoch ausgeschlossen werden.

¹⁷¹ Schreiben Karl Stemolaks an das Sekretariat der Wiener Künstlergenossenschaft am 24.07.1939, AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1939.

Schaden muss hauptsächlich um Bauch und Hüfte der Figur entstanden sein, da die Silhouette heute in diesem Bereich wesentlich schmaler erscheint als auf den überlieferten Fotografien. Zu erwähnen ist, dass die Präsentation von *Das Weib* bei der Ausstellung „Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark“ 1939 in Berlin (Abb. 133), in der regimegerechte Kunst von Künstler:innen aus dem „angeschlossenen“ Österreich gezeigt wurde, eigentlich überrascht, da die leibeskräftige Skulptur den Formvorstellungen eines idealisierten weiblichen Körpers im Sinne des Kunstverständnisses der Nationalsozialisten durchwegs widerspricht.

Zwei weitere weibliche Akte Stemolaks, die dem Phänomen der reibungslosen Integration in die Kunst des NS-Regimes angefügt werden können, sind *Susanna* (Kat. 16, Abb. 66) von 1907 und *Antigone* (Kat. 76, Abb. 68) von 1928.

Susanna kniet, ihre Unterschenkel und Beine verschwinden dabei im unbehauenen Steinblock, auf dem sie auch zu sitzen scheint. Ihr Oberkörper ist leicht gedreht, der Kopf auf der hochgezogenen linken Schulter abgelegt. In dieser unbequemen, fast unnatürlichen Körperhaltung, hält Stemolak genau das biblische Erzählmomentum fest, indem *Susanna* scharmerfüllt erkennt, von den zwei Richtern beobachtet worden zu sein. Ihr Körper ist dabei im Vergleich zu *Das Weib* wesentlich schlanker ausgearbeitet, zeigt sich aber dennoch mit weiblichen Kurven. Offensichtlich war auch diese Skulptur gerne gesehen, immerhin wurde sie zwischen 1911 und 1935 insgesamt sechs Mal ausgestellt. Aber auch hier fand über die Jahre eine Bearbeitung statt, denn wie eine Abbildung von 1911 (Abb. 67) zeigt, waren die Haare und das Gesicht damals noch wesentlich kantiger modelliert.

Antigone kniet ebenfalls, doch bäumt sie dabei ihren Oberkörper auf, überstreckt ihren Rücken und stützt ihren Kopf mit den Händen im Nacken, während sie ihren Blick in den Himmel richtet. In der natürlichen Bewegung der verzweifelten Frau gelang es Stemolak die körperliche Erscheinung perfekt auszuarbeiten. „Diese *Antigone* ist nicht die Gramgebeugte, Verzehrte, sondern, wie alle seine Gestalten, ein Weib in höchster Vollkraft des schönen Körpers“¹⁷²

Beide Werke sind weitere hervorragende Beispiele für Karl Stemolaks weibliche Aktdarstellungen, die den damaligen gängigen Geschlechterstereotypen entsprechend, sehr weich und mit glatter Oberfläche ausmodelliert sind. Stemolak tendierte bei seinen Frauenkörpern immer zu einer starken Betonung der weiblichen Rundungen, was über die Jahre hinweg immer wieder in der Presse thematisiert wurde.

¹⁷² Gregor 1931, S. 9-10.

„Karl Stemolak der antikisch – robuste Bildhauer in dessen Plastiken die dreißigtausendjährige Österreicherin von Willendorf eine teilweise Auferstehung feiert.“¹⁷³

Dennoch war seine Kunst im Nationalsozialismus sehr anerkannt und er hatte keine Probleme im Regime auszustellen, obwohl seine weiblichen Werke vor 1938 nicht wirklich dem propagandistisch geprägten Kunstverständnis der Kriegsjahre entsprachen.

„[...] bis die Ereignisse von 1938 auch diesem Künstler die Weiten des ganzen großen Reiches eröffneten. [...] Stemolak, noch vor wenigen Jahren diskutiert, abseitig, verkannt, zählt heute zu den geschätztesten Bildhauern der Gegenwart.“¹⁷⁴

Wie aber sah der nationalsozialistisch geprägte weibliche Akt aus? Was waren allgemeine Richtlinien und Merkmale für die Kunst zwischen 1938-1945 in Österreich? Generell diente die propagandistische Kunst der Nationalsozialisten als Verbildlichung von regimerechten Normen und Vorstellungen. Die in den letzten Jahren leicht aufgebrochenen Geschlechterdifferenzen verhärteten sich erneut und wurden noch strenger ausgelebt. In der Plastik zeigt sich die Trennung von Mann und Frau als grundverschiedenen Wesenheiten ganz deutlich. Die Darstellung der Frauenskulptur vollzog dabei größere formale und inhaltliche Veränderungen als die des Mannes. Unter dem Titel „*Sie ist Jung. Sie ist Schön. Ihr Körper ist makellos kräftig und gesund.*“ arbeitete Susanne Panholzer-Hehenberger in einem Teil ihrer Diplomarbeit die genauen Merkmale der weiblichen NS-Skulptur heraus. Kurzum kann folgendes festgehalten werden: Bei der Darstellung der Frau in der Plastik des Nationalsozialismus handelt es sich eigentlich um die Aktdarstellung des perfekten weiblichen Körpers ohne jegliche Individualität. Schlanke, sportliche Figuren wurden als „ideale“ Körper konstruiert, die in der Wirklichkeit nicht existieren. Die Motive sind dabei ebenso ausschlaggebend. Wurden Frauen in den 1920er Jahren noch gerne in Bewegung abgebildet, posieren die Figuren des Nationalsozialismus in unnatürlichen Haltungen, in denen geschönte Proportionen klar zur Geltung kommen. Alles Spontane, Alltägliche wurde dabei eliminiert.¹⁷⁵ Auch die Benennung der Skulpturen beeinflusste die Wahrnehmung diese Darstellungsformen. Titel wie „Melodie“, „Abend“ oder „Hingabe“ vermitteln eine Passivität und anonymisieren die Frauengestalten.¹⁷⁶ Drei Beispiele österreichischer Plastik, die diesen idealisierten Vorstellungen der Nationalsozialisten entsprechen sind Josef Müllners *Donauwellen* (Abb. 69)

¹⁷³ Der Tag, am 12.05.1935, S. 12.

¹⁷⁴ Gregor 1943, S. 102.

¹⁷⁵ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 62, 70.

¹⁷⁶ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 78.

von 1941, Robert Ullmanns *Sinnende* (Abb. 70) ebenfalls von 1941 und Michael Drobils *Stehende* (Abb. 71)¹⁷⁷ von 1934.

Und auch Karl Stemolak blieb einer gewissen Anpassungspflicht im Nationalsozialismus nicht verschont. In den beiden Werken *Frohe Jugend* (Kat. 105, Abb. 72) um 1939 und *Tänzerin I.* (Kat. 123, Abb. 73) um 1945, ist nichts mehr zu erkennen von der voluminösen Gestalt des *Weibes*, hingegen handelt es sich bei den beiden Frauen um sportliche Aktdarstellungen mit zeitgenössisch moderner Haarpracht. Stemolak modellierte seine Frauenkörper zwar den Schönheitsidealen dieser Zeit entsprechend, doch behielt er starke Bewegungsformen bei. Besonders die Skulptur *Frohe Jugend* wirkt in der überlieferten Fotografie wie die Momentaufnahme eines aus Schrecken und Angst flüchtenden Paares und widerspricht somit im Grunde vollkommen der Betitelung.¹⁷⁸ Dennoch wurde die Skulptur 1939 in einer der ersten unter nationalsozialistischem Regime stattfindenden Ausstellung „Berge und Menschen der Ostmark“ im Künstlerhaus gezeigt.

*„Noch viel interessanter ist die Bildung des Frauenaktes, der bei Stemolak stets weich und voll, nicht von männlicher Kraft, sondern von selbstbewußter Betonung des weiblichen Typus ist. Hat also die Antike in ihrer Verfallszeit gerade die Vereinigung der Geschlechter zur Bildung eines plastischen Ideals herangezogen, so tritt hier umgekehrt die Betonung der Doppelwesenheit vollgültig auf.“*¹⁷⁹

Karl Stemolak behielt über die Jahre hinweg die voluminösen Körperformen seiner weiblichen Aktdarstellungen bei, obwohl er in den 1940er Jahren damit nicht mehr den künstlerischen Ansprüchen der Nationalsozialisten entsprach. Dennoch wurden seine früheren Werke auch in dieser Zeit ausgestellt, was zeigt, dass die Stilvorstellungen des NS-Regimes nicht wirklich konsequent eingehalten wurden.

¹⁷⁷ Im Vergleich von Michael Drobils Skulpturen *Am Morgen* von 1924 (Abb. 55) und *Stehende* von 1934 (Abb. 71) ist die formale Entwicklung hinsichtlich der Darstellung des weiblichen Körpers deutlich festzustellen.

¹⁷⁸ Karl Stemolak betitelte die Skulptur selbst als „*wandernde singende junge Menschen*“. Brief Karl Stemolak an Igo Pötsch (Referent der Abteilung Malerei in der Reichskammer der bildenden Künste in Wien), AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1939.

¹⁷⁹ Gregor 1943, S. 102.

Joseph Gregor beschrieb die weibliche Skulptur Karl Stemolaks in den Jahren 1922 und 1943 beinahe mit denselben Worten. Abwandlung des Zitats aus Gregor 1922, S. 33: „[...] sondern von selbstbewußter Betonung, ja Unterstreichung der Typen des Weiblichen ist. [...]“

Diese Tatsache verdeutlicht noch einmal sehr gut, dass sich erstens seine Kunst wenig weiterentwickelte und zweitens sich auch das Stilempfinden für Frauendarstellungen von den 1920er zu den 1940er Jahren nicht merklich veränderte. Diese beinahe idente Textpassage bleibt in den Artikeln Joseph Gregors über Karl Stemolak keine Einzelfall. In den vier Beiträgen die Gregor über die Jahrzehnte (1922, 1931, 1943 und 1949) verfasste, griff er immer wieder auf die gleichen Phrasen zurück, um die Werke Stemolaks zu beschreiben.

3.2 Die Darstellung des Mannes

„Besonders in Deutschland gab es einen kontinuierlichen Übergang zwischen der banalen, präventösen Salon - Kunst des letzten Jahrhunderts und den offen faschistischen Akten der dreißiger und vierziger Jahre.“¹⁸⁰ Diese Aussage Margarete Walters über den männlichen Akt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts lässt sich problemlos auch auf die Situation in Österreich übertragen. Die Kraft und Stärke, für die die männliche Aktfigur dieser Zeit steht¹⁸¹, bildete sich aus dem Historismus heraus und wurde den Bildhauer:innen der Generation um Karl Stemolak in den Akademien auch noch weitgehend vermittelt. Ab den 1920er Jahren, in der Ära des „Roten Wien“ gewann der Typus des starken Mannes, der schwere Arbeit leistet, die Familie ernährt und sich für gerechtere Lebensumstände einsetzt, vermehrt an Bedeutung. Für die Darstellung des Mannes wurden deshalb vor allem zwei Themen wichtig: Arbeit und Kampf. Beiden geht voraus, dass sie den Mann als äußerlich und innerlich starken Menschen zeigen, der für seine Werte (welche auch immer diese sind) einsteht. Auch für die männliche Skulptur wird die Aktdarstellung präferenziert. Diese unterscheidet sich nicht nur thematisch und formal vom anderen Geschlecht, oft ist sie auch mit Attributen versehen.¹⁸² Im Vergleich zum weiblichen Akt, ist sowohl im Stil, als auch in der Ikonografie des männlichen Aktes zwischen 1910-1950 keine signifikante Entwicklung erkennbar, was vor allem darauf zurückzuführen ist, dass sich die ideologischen Vorstellungen des männlichen Rollenbildes der jeweiligen politischen Lager kaum unterschieden.

Das Sujet des nackten Mannes als Symbolträger „himself“

Ein großer Teil der Männerplastiken zwischen 1910-1950 besteht aus Aktdarstellungen ohne Attribute, die rein durch die Präsentation ihres kräftigen, athletisch muskulösen Körpers und ihrer ernsten Mimik auftreten. Anders als bei den weiblichen Aktdarstellungen, bei denen oftmals der Titel der gezeigten Haltung entspricht¹⁸³, ergibt sich die Symbolhaftigkeit der männlichen Akte durch die Ernennung zu einem gewissen Menschentypus wie etwa „Sieger“, „Gerechter“, „Gigant“ und der Kontextualisierung des Aufstellungsortes.¹⁸⁴ Viele der in diesen Jahren entstandenen männlichen Akte sind durch ihre Erscheinung und Haltung zwar nicht vollkommen kontextbefreit, doch übernehmen sie erst durch ihren Aufstellungsort, den Titel

¹⁸⁰ Walters 1979, S. 212.

¹⁸¹ Zur Geschlechterdifferenz in der Skulptur dieser Zeit und den Erscheinungsmerkmalen des männlichen Aktes siehe Kapitel I. 3., S. 38 und Kapitel I. 3.1, S. 44.

¹⁸² Panholzer-Hehenberger 2008, S. 112.

¹⁸³ Siehe dazu Kapitel I. 3.1, S. 43, 49-50

¹⁸⁴ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 101 - 102.

und eventuelle Schriftzüge ihre zugewiesene Funktion. Sehr gute Beispiele für dieses Phänomen sind unter anderem Siegfried Bauers *Arbeiterathlet* (Abb. 74) von 1928, zu sehen an der Fassade der Zweiten Wiener Gewerblichen Fortbildungsschule¹⁸⁵ im 15. Bezirk, Josef Müllers *Sieger* (Abb. 41) von 1922¹⁸⁶ und Walter Pochlatkos *Der Wehrhafte* (Abb. 75) von 1941¹⁸⁷. Auch Karl Stemolaks Œuvre weist einige dieser nackten Männergestalten auf. Darunter fallen unter anderem die bereits behandelten männlichen Skulpturen des Amalienbades (Kat. 66-67), die nur durch ihre weiblichen Nebenfiguren eine Verbindung mit der Badestelle eingehen.¹⁸⁸

Eine in dieser Hinsicht jedoch besondere Skulptur ist Karl Stemolaks *Der Gerechte* (Kat. 77, Abb. 76) von 1929 an der Hauptfassade des Justizpalastes. Nach dem Brand des Justizpalastes 1927¹⁸⁹ begann unter der Leitung des Zivilarchitekten Heinrich Ried der Wiederaufbau plus Vergrößerung des 1881 zur Zeit der Ringstraßenära entstandenen Gebäudes.¹⁹⁰ Bei der Neuerrichtung wurde das plastische Programm der Fassade erweitert. Neben Karl Stemolak wurden auch an einige seiner Studienkollegen Aufträge vergeben, darunter Michael Drobil, Alfred Hofmann und Heinrich Zita.¹⁹¹ *Der Gerechte* fand seine Aufstellung an prominenter Stelle, in der Mitte der Hauptfassade, an der Brüstung des neu entstandenen Balkons des Festsaals. Flankiert wird Karl Stemolaks Skulptur von zwei weiteren „athletenähnlichen Arbeiterstatuen“¹⁹² aus den Händen Michael Drobils und Alfred Hofmanns (Abb. 77).

Zu beschreiben ist *Der Gerechte* als sportlich muskulöser Mann, gezeichnet von einer militärisch strengen Körperspannung. Die Hände zu Fäusten geballt, die Arme im rechten Winkel eng an seinen Körper herangezogen – aus dieser Bewegung heraus und der leichten Schrittstellung ergibt sich eine starke Betonung seiner aufrechten Haltung. Sein Gesicht ist lang

¹⁸⁵ Heute wird die Schule unter dem Namen Zweite Zentralberufsschule Wiens geführt. Erbaut wurde sie in den Jahren 1925-26. Es ist noch heute eines der größten Schulbauprojekte Wiens und bei der Eröffnung eines der modernsten Schulgebäude in ganz Europa. Zweite Zentralberufsschule, in: Wien Geschichte Wiki

¹⁸⁶ Siehe dazu Kapitel I. 2.3, S. 35-36.

¹⁸⁷ Die Skulptur wurde erstmals veröffentlicht in *Der getreue Eckart*, 18.1.1941, Artikel von Herbert Gigler

¹⁸⁸ Siehe dazu Kapitel I. 3.1, S. 43-44.

¹⁸⁹ Nach dem Ersten Weltkrieg befand sich Österreich in einer prekären wirtschaftlichen Lage. Auf Grund großer Gebietsverluste, Reparationszahlungen, steigender Arbeitslosigkeit und einer explodierenden Inflation verschlechterte sich die Stimmung im Land und die Fronten zwischen den politischen Lagern verhärteten sich zunehmend. Dazu kamen die neu entstandenen paramilitärischen Einheiten, die Frontkämpferversammlung (stand der Christlichsozialen Partei nahe) und der Republikanische Schutzbund (eine Organisation der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Österreichs), die die Gesellschaft zunehmend aufheizten. Nachdem drei Frontkämpfer im Burgenland auf mehrere Schutzbundmitglieder schossen (zwei Tote, elf Verletzte) und im Juli 1927 bei Verhandlungen im Justizpalast freigesprochen wurden, kam es am 15.07. zu schweren Protesten und Ausschreitungen, bei denen der Justizpalast in Brand gesteckt und fast zur Gänze zerstört wurde. Als die Polizei mit Bundesheerausrüstung gegen die Tumulte vorging, kam es zu rund 90 Toten und über 1.000 Verletzten. Sternthal 2007, S. 22-25.

¹⁹⁰ Sternthal 2007, S. 15, 19.

¹⁹¹ Kitzler 2007, S. 45, 49; Siehe dazu auch Kapitel I. 2.3, S. 36.

¹⁹² Bezeichnung Walter Kitzler, Kitzler 2007, S. 45.

und kantig und wirkt durch die schmalen, geschlossenen Lippen und die nur angedeuteten Augen sehr streng. Joseph Gregor beschreibt den Gerechten als „[...] ein gereifter Mann voller gymnastischer Kraft [...], aber in seinen festgefügt Lippen, in seinen engen Brauen, in seinen harten Zügen liegt der ethische Ernst seiner Mission.“ Für den Autor ist die spezielle Handhaltung, die es der Gestalt unmöglich macht, etwas zu tragen, ein Zeichen seiner Aufgabe als unbeeinflussbarer Entscheidungsträger: „[...] er ist also trotz seines Ernstes unbeschwert – eindringlicher kann die Vorstellung eines Gerechten gar nicht getroffen werden.“¹⁹³ Susanne Panholzer-Hehenberger hält dazu fest: „[...] ohne es konkret selbst zu bezeichnen, scheint der ‚Gerechte‘ das Allgemeingültige, die Gerechtigkeit, durch die Gestalt, alleine bilden zu wollen.“¹⁹⁴ Doch stellt sich hier dennoch die Frage, ob diese klare Deutung des Symbolgehaltes dieser Skulptur, als Verkörperung der Gerechtigkeit, genauso eindeutig wäre, würde sie nicht die Fassade des Justizpalastes schmücken und trüge sie nicht diesen Namen. Wäre es nicht auch möglich der Skulptur, hätte man sie in einem anderen Kontext aufgestellt, eine andere Bedeutung zuzuweisen? Hier wird verdeutlicht, ähnlich wie bei allegorischen Darstellungen des Historismus ist auch bei männlichen Aktfiguren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr viel von der Kontextualisierung abhängig.

Bereits aus der Ferne ist erkennbar, dass alle drei Skulpturen am Mittelrisalit des Justizpalastes von verschiedenen Händen stammen, da sie deutlich unterschiedlich ausgearbeitet wurden.¹⁹⁵ Karl Stemolaks Handschrift ist an der mittleren Skulptur gewiss zu erkennen. Der Körper ist wohl proportioniert, die Muskeln sind stark ausmodelliert, jedoch ist der Übergang zwischen den Körperpartien sehr weich. Diese reduziertere Ausarbeitung ist eine Entwicklung, die sich bei Karl Stemolak ab den 1910er Jahren festmachen lässt und steht eigentlich im vollkommenen Kontrast zu den Aktstudien seiner Ausbildungsjahre.¹⁹⁶ Die beiden Nebenfiguren unterscheiden sich ebenso deutlich voneinander. Die linke Skulptur sticht in der Ausarbeitung der Muskelpartien und der Draperie des Tuches um die Lenden am deutlichsten hervor. Der rechte Akt hingegen ist gekennzeichnet durch seine jugenhafte Erscheinung. Der Körperbau ist vergleichsweise eher zierlich ausmodelliert und auch das knabenhafte Gesicht unterscheidet ihn von den anderen beiden. Durch seine Handhaltung – er formt mit seinen Fingern einen Schwurgestus – vermittelt die Skulptur jedoch am sichtbarsten die Zugehörigkeit zum Justizpalast.

¹⁹³ Gregors 1931, S. 8-9.

¹⁹⁴ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 113.

¹⁹⁵ Aufgrund fehlender Quellen ist nicht belegt, welche der beiden Nebenfiguren von Michael Drobil und welche von Alfred Hofmann gefertigt wurde. Natürlich wäre eine stilistische Zuschreibung möglich, jedoch ist eine solche für den Inhalt dieser Arbeit nicht relevant.

¹⁹⁶ Siehe dazu Kapitel I. 3., S. 39-41.

Um diese freie Kontextualisierung des attributlosen nackten Mannes in der Bildhauerei dieser Zeit noch einmal zu verdeutlichen, ist der *Schreitende nackte Jüngling* (Kat. 84, Abb. 78) von Karl Stemolak zu nennen. Die Bronzestatue ist eine Miniatur der monumentalen Sandsteinskulptur (Kat. 87), die mit ihrer weiblichen Gegenspielerin ein gleichberechtigtes Nebeneinander verkörpert.¹⁹⁷ Ohne Nebenfigur zeigt die Bronzestatue jedoch lediglich die Abbildung eines athletischen Männeraktes in Schrittstellung.

Mit Kraft und Disziplin - die Sportlerfigur als Sonderform des männlichen Aktes

Da Körperkult und sportliche Betätigung in den 1920er und 1930er Jahren für die Gesellschaft immer mehr an Bedeutung gewann, trat dieses Motiv auch in der Bildhauerei vermehrt auf. Im Zusammenhang mit den 1936 stattgefundenen XI. Olympischen Spielen in Berlin wurde ein Kunstwettbewerb ausgerufen, der auch einen Blick auf die künstlerischen Leistungen der beteiligten Länder warf. Ausschlaggebendes Kriterium für die Beteiligung an dem Wettbewerb war, dass die Exponate inhaltlich in irgendeiner Weise den Sport thematisierten.¹⁹⁸ Die ausgewählten Werke für Österreich, welche vorab im Künstlerhaus gezeigt wurden, geben einen sehr guten Überblick über die divergente Auffassung der Sportlerfigur (Abb. 79).¹⁹⁹ Skulpturen wie Josef Humplik's *Läufer* (Abb. 80), Oskar Thiedes *Schwimmer am Start* (Abb. 81) und Ferdinand Opitz's *Kugelstoßer* (Abb. 82) zeigen Männergestalten, die im Moment der sportlichen Bewegung festgehalten wurden und zusätzlich noch durch die Ausrüstung (Stirnband, Laufschuhe, Badekappe, Kugel) auf ihre Tätigkeit verweisen. Auch Karl Stemolak präsentierte einen *Läufer vor dem Start* (Kat. 99, Abb. 83-84), doch ist in seiner Haltung die klare Verbindung zum Sport nicht ganz so deutlich gegeben wie bei Humplik's *Läufer*. Die weite Schrittstellung und die schwungholenden Arme deuten zwar eine Bewegung an, doch wirkt der Akt im Ganzen dennoch sehr starr. „Seine körperliche Anspannung kann auf kein bestimmtes sportliches Ziel mehr bezogen werden. Einer von außen herangetragenem Intention kann sich die Skulptur nicht mehr entziehen.“²⁰⁰ Darunter versteht Susanne Panholzer-Hehenberger die ideologisch faschistische Entwicklung, in der die Bildhauerei in den 1930er und 1940er Jahren geriet und die das Bild eines „rassischen“ Ideals als Kämpfer und Sieger zufolge hat.²⁰¹ Noch radikaler in seiner Aussage ist hier die Plastik Josef Riedls *Kampfbereit* (Abb. 85). Der muskulöse vitale Akt, im breitbeinigen Standmotiv mit leicht zu den Seiten ausgebreiteten

¹⁹⁷ Siehe dazu Kapitel I. 3.1, S. 45.

¹⁹⁸ Feller 1994, S. 932.

¹⁹⁹ Katalog „Ausstellung der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs“ im Künstlerhaus 1936.

²⁰⁰ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 136-137.

²⁰¹ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 137.

Armen, hat nichts mehr mit einer aktiv Sport betreibenden Gestalt zu tun. Im Gegenteil wirkt die Figur in ihrer angespannten Haltung zwar entschlossen und stark, zugleich aber auch fest in ihrer Pose verharrend. Die forcierte Aussage der Skulptur liegt auch hier in der Kontextualisierung. Im Rahmen des Kunstwettbewerbes bei den Olympischen Spielen zeigte sich der dargestellte Mann als kampfbereit für den sportlichen Wettstreit, doch als die Skulptur sechs Jahre später im Magazin „Die Kunst im Deutschen Reich“²⁰² präsentiert wurde, wandelte sich diese Interpretation hin zu einer Kampfbereitschaft für das Volk und die Ideologie.²⁰³ Die Thematik des starken, gesunden, „rassereinen“ Mannes, der für sein Vaterland in den Krieg zieht, spielt in der propagandistischen Kunst der Nationalsozialisten natürlich eine sehr bedeutende Rolle. In den späten 1930er und frühen 1940er Jahren entstand eine Unzahl an männlichen Aktdarstellungen, die nicht nur durch den Kontext in dem sie präsentiert wurden, sondern vor allem durch ihr Haltung und beigefügte Attribute wie Schwert, Lanze und Fackel auf ihren heroischen und kriegerischen Symbolgehalt hinweisen.²⁰⁴ Da Karl Stemolak in seinem gesamten Œuvre lediglich einen Reliefentwurf²⁰⁵ (Kat. 116, Abb. 86) aufweist, in dem der Typus des kämpfenden Mannes dargestellt wird, ist eine genauere Betrachtung dieses vielschichtigen Teilbereichs der männlichen Aktfigur in diesem Rahmen nicht zielführend und wird im Folgenden nicht genauer erläutert.

Der arbeitende Mann als Sinnbild einer neuen Zeit

Mit der Industrialisierung wuchs ab dem 18. Jahrhundert der Anteil an Menschen, die durch schwere körperlich Arbeit in Fabriken ihren Lebensunterhalt verdienten, stetig an. Das Thema Arbeit nahm dadurch gesellschaftlich und politisch immer mehr Bedeutung ein und fand auch in der Kunst seine Rezeption.²⁰⁶ Nach der Ausrufung der Ersten Republik Österreichs und dem Sieg der Sozialdemokraten in Wien, bekamen die Anliegen der arbeitenden Bevölkerung immer mehr Gehör.²⁰⁷ Die Arbeiter:innen waren die Träger:innen der Sozialdemokratie, diese Tatsache wusste die Partei propagandistisch zu nutzen, indem sie das Thema des autonomen

²⁰² Wurm 1942, S. 294.

²⁰³ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 100-102.

²⁰⁴ Der Mann als starker und heroischer Krieger erhielt bereits ab dem ersten Weltkrieg in Form des Kriegerdenkmals eine zunehmende Bedeutung in der österreichischen Bildhauerei. Diese Tradition intensivierte sich natürlich mit der Verbreitung faschistischen Gedankenguts und wurde nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten ideologisch ausgeschlachtet. Panholzer-Hehenberger 2008, S. 123.

²⁰⁵ Eine Abbildung des Reliefentwurfes wurde 1949 in Joseph Gregors Artikel über Karl Stemolak unter dem trivialen Titel *Entwurf für einen Fries* veröffentlicht. Genauere Informationen über den Entwurf sind nicht bekannt. Gregor 1949, S. 123.

²⁰⁶ Für die Generation der Ringstraßenbildhauer rund um Caspar Zumbusch und Viktor Tilgner galt das Thema Arbeit noch als idyllische Heimatinszenierung ohne sozialkritischen Anspruch. Ein Beispiel dafür ist Viktor Tilgners Werndl-Denkmal in Steyr aus dem Jahr 1894. Pötzl-Malikova 1976, S. 16.

²⁰⁷ Siehe dazu Kapitel I. 3., 1 S. 42.

Arbeiters in Denkmälern und der Bauplastik umsetzten und somit auch ihre Macht legitimierten.²⁰⁸ Klassische Werke, die den Typus des starken, selbstbewussten und eigenständigen Arbeiter als Einzelfiguren an Bauten des „Roten Wien“ versinnbildlichen sind Otto Hofners *Hammerträger* (Abb. 87) von 1927 im Hof der Zweiten Wiener Gewerblichen Fortbildungsschule²⁰⁹ und Oskar Thiedes *Schmied* (Abb. 88) von 1925 an der Wohnhausanlage Phillipsgasse im 14. Bezirk (errichtet 1924-25). Auch die beiden vorderen Sockelfiguren am Lueger – Denkmal von Josef Müllner (Abb. 89-90) sind hervorragende Beispiele idealisierter Arbeiterdarstellungen.²¹⁰ Im Wesentlichen kam es mit der Machtübernahme der Nationalsozialisten und der damit einhergehenden Zerschlagung der Arbeiterbewegungen zu keinen wirklichen Veränderungen in der Ikonografie der Arbeiterdarstellungen, denn die industrialisierte Arbeiterschaft blieb auch für die NSDAP die wichtigste soziale Gruppe.²¹¹ Jedoch veränderten sich die Intentionen für die Aufstellung von Arbeiterdarstellungen. Lag das Hauptanliegen der Sozialdemokraten darin die Klassegegensätze zu überwinden, war das Ziel der Nationalsozialisten, auf Kosten des Einzelnen eine Volksgemeinschaft, gelenkt durch einen Führer, zu errichten. *„Verallgemeinert formuliert, stand die Vorstellung von einem emanzipierten Arbeiter der Vorstellung eines sich der ‚Volksgemeinschaft‘ zu unterstellenden Arbeiters gegenüber.“*²¹²

Im Verhältnis zu propagandistischen Krieger- und Heldendarstellungen reduzierte sich die Bedeutung und der Anteil an Arbeiterdarstellungen unter dem NS-Regime aber maßgeblich. Dennoch beschäftigte sich Karl Stemolak erst ab den 40er Jahren mit dem Typus des Arbeiters.²¹³ Heute sind uns zwei Abbildungen von Einzelfiguren überliefert, in denen er den Mann als Arbeiter wiedergibt. *Der Fassträger* (Kat. 115, Abb. 91) von dem eine Fotografie im Artikel von Josef Gregors aus 1943 erhalten ist, stellt als einzige bekleidete Ganzkörperfigur im Œuvre Karl Stemolaks einen Ausnahme dar. Leider ist durch die schlechte Qualität der Abbildung eine nähere stilistische Beurteilung schwierig. Zu sehen ist darauf ein Mann mit

²⁰⁸ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 160.

²⁰⁹ Siehe dazu Kapitel I. 3.2, S. 52, Anm. 185.

²¹⁰ Das Lueger - Denkmal wurde nicht von der Stadt Wien finanziert sondern von einem privaten Spendenkomitee, das den Auftrag für das Denkmal bereits 1913 an Josef Müllner vergab, das Werk konnte aber erst nach dem ersten Weltkrieg fertiggestellt und 1926 enthüllt werden. Die Sockelfiguren zeigen idealisierte Personen aus dem Volk, neben einem Gasarbeiter und einem Gärtner stehen an den hinteren beiden Ecken eine Mutter mit Kind und ein alter Mann. Nierhaus 2022 (1), Abs. 5,6. Siehe dazu auch Kapitel I. 2.3, S. 35.

²¹¹ Generell war die schwer arbeitende Gesellschaft die wichtigste soziale und politische Gruppe der Ersten Republik, um deren Anhängerschaft besonders die Sozialdemokraten, die Kommunisten und die Nationalsozialisten buhlten.

²¹² Panholzer-Hehenberger 2008, S. 158.

²¹³ Ernst Wurm erwähnt in seinem Artikel über die Wiener Bildhauerkunst 1942 die Skizze einer Gruppendarstellung Karl Stemolaks mit dem Titel *Der Gruß für die Arbeit*. Leider ist davon keine Abbildung überliefert. Wurm 1942, S. 292.

plumpen Stiefeln, in die seine Hose gesteckt ist. Seine Hemdsärmel sind bis zu den Oberarmen hochgeschoben, wodurch seine muskulösen Arme betont werden. Auf der linken Schulter trägt er ein kleines Fass, das er überkopf mit beiden Händen festhält, die Beine deuten eine Schrittstellung an. Karl Stemolak präsentiert den *Fassträger* mitten in seiner Tätigkeit, ganz anders hingegen zeigt sich die Figur *Der Bergmann* (Kat. 124, Abb. 92), die 1947 in der „Ersten großen österreichischen Kunstausstellung“ der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs gezeigt wurde. Ein Mann in leichter Kontrapoststellung trägt eine Hose und einen Arbeiterhelm, seine rechte Hand stützt er auf einer Hacke ab, mit der Linken greift er an seinen Hosenbund. Durch die sich daraus ergebende Armstellung kommt es zu einer Betonung seiner breiten Schultern und des nackten, muskulösen Oberkörpers. Sein Blick ist ernst und starr und fast wirkt die Figur, als hätte sich ein Bergarbeiter posierend aufgestellt, um ein Portrait von sich anfertigen zu lassen. Hier wird uns also ein kräftiger Mann gezeigt, der stolz ist auf seine geleistete Arbeit. Ein Reliefentwurf mit dem Titel *Junge Arbeiter* (Kat. 106-106a, Abb. 93) entspricht mit seiner Aktdarstellung zweier knieender Männer hingegen viel eher dem Schaffen Karl Stemolaks. Die athletischen Männer heben gemeinsam mit ihren rechten Händen einen Stein in die Höhe, der offensichtlich für einen Schriftzug vorgesehen ist. Mit der anderen Hand umgreifen beide einen Hammer – das Attribut der Arbeit, der zu ihren Füßen liegt. Von dem Reliefentwurf sind lediglich zwei Fotografien überliefert.²¹⁴ Die eine Fotografie zeigt einen detailliert ausgearbeiteten Gipsentwurf (Kat. 106), eine weitere Fotografie zeigt das Motiv der beiden knienden Arbeiter eingefasst in ein architektonisches Modell, eine Art Sockel oder Aufsteller (Kat. 106a). Aus einem Artikel in *Die Bühne* aus dem Jahr 1939 geht hervor, dass Stemolak gemeinsam mit Michael Drobil an „zwei Podeste[n]“ arbeitete, „die sich auf das Thema *Volk und Arbeit beziehen und Worte des Führers enthalten werden*“.²¹⁵ Es ist anzunehmen, dass der Beitrag diesen Reliefentwurf thematisiert. Entstanden ist diese Arbeit Karl Stemolaks also im Zuge eines Projekts der Stadt Wien, bei dem 14 Gedenktafeln mit Worten des Führers im öffentlichen Raum aufgestellt werden sollten.²¹⁶

„Bei der männlichen Figur versinkt er in die Monumentalität des schönen Muskelbaus, den kaum einer so zu gestalten weis wie er. Zu einer Zeit, [in] der „körperliche Ertüchtigung“ ein

²¹⁴ Die Fotografien befinden sich ohne weitere Informationen im persönlichen Akt Karl Stemolaks im Archiv des Künstlerhauses. AKH, persönlicher Akt Karl Stemolaks, Korrespondenzen 1939.

²¹⁵ Neue Gedenkzeichen und Hausmalereien in Wien, in: *Die Bühne*, 20, 1939, S. 12.

²¹⁶ Neue Gedenkzeichen und Hausmalereien in Wien, in: *Die Bühne*, 20, 1939, S. 12.

nie gehörtes Fremdwort war, hat Stemolak längst das Ideal des durch Leistung gestählten Körpers gesucht – hier war er wirklich ein Kündler unserer Zeit. ²¹⁷

„Dieses Festhalten an sich, an seiner Art, reicht weit. So weit, beispielsweise, daß der einmal erarbeitete Typus des Mannes, des Weibes unerschütterlich gleich bleiben.“ ²¹⁸

Wie es auch bereits Zeitgenossen Karl Stemolaks benannten, ist für seine männliche Aktdarstellung letztendlich festzumachen, dass er über die Jahre hinweg die allgemein bevorzugten stilistischen und formalen Darstellungsnormen des athletischen, selbstbewussten Mannes beibehielt. Er bleibt einem männlichen Typus treu und ließ bei der körperlichen Modellierung nur wenig Veränderung zu. Seine Skulpturen zeigen kräftige Männer, deren muskulöser Körperbau dennoch realitätsnah bleibt. Noch viel deutlicher als bei den Frauendarstellungen vereinheitlichte Karl Stemolak die Gesichter der männlichen Gestalten. Eine längliche, maskuline Gesichtsform, eine schmale kantige Nase, schmale, geschlossene Lippen, eng zusammenstehende Augen und eine hohe Stirn sind Merkmale, die allen seinen Männerdarstellungen Stärke und Entschlossenheit im Ausdruck verleihen (Abb. 94-97).

Obwohl das ikonografische Programm der männlichen Plastik in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durchaus sehr Vielschichtig ist, beschränkt sich Karl Stemolak eigentlich auf die klassische Aktdarstellung. Arbeit und Krieg, die wichtigen Themen der politischen Propaganda, lässt er außen vor. Erst in den 1940er Jahren widmet er sich dem Typus des Arbeiters, obwohl die Darstellung des heldenhaften Kriegers im NS-Regime bereits einen viel höheren ideologischen Stellenwert erlangt hatte. Karl Stemolak vermeidet in seiner Themenwahl offensichtlich politische Auseinandersetzungen und schafft es dennoch stetig in Ausstellungen gezeigt zu werden. Ab den frühen 1930er Jahren bleiben jedoch die großen öffentlichen Aufträge aus.

3.3 Portraits berühmter Persönlichkeiten

Mit dem Einzug des Naturalismus in die Bildhauerei an der Ringstraße²¹⁹ veränderte sich auch der Anspruch an die Portraitkunst. Getreu den Prinzipien des neuen Stils kam es bei plastischen Darstellungen bedeutender Persönlichkeiten zu einer Reduktion auf das Wesentliche. Alles Auffallende, wie prunkvolle Kleidung und expressive Mimik, wurde zu Gunsten der Naturtreue

²¹⁷ Gregors 1922, S. 33; Gregors 1943, S. 102.

Wie bereits thematisiert übernimmt Joseph Gregors in seine Artikeln teilweise dieselben Textpassagen.

²¹⁸ Roden 1935, S. 10.

²¹⁹ Siehe dazu Kapitel I.1.1

verdrängt.²²⁰ Laut Maria Pötzl-Malikova führte zudem der Kreis um Edmund Hellmer eine sachliche Note in die Portraitkunst der Jahrhundertwende ein. Eine glatte, vereinfachte Oberflächenbehandlung, ein symmetrischer Aufbau, oftmals starre Frontalität und der Verzicht auf ein Brustbild sind Merkmale, die die Portraitkunst in Österreich mit wenigen Ausnahmen bis in die 1950er Jahre prägten.²²¹ Der Arkadenhof des Hauptgebäudes der Universität Wien als zentrale Gedenkstätte namhafter Wissenschaftler:innen eignet sich mit seinen über 160 Denkmalsbüsten als idealer Repräsentationsort für die Entwicklung der Portraitkunst in Österreich seit Ende des 19. Jahrhunderts.²²² Hervorragende Beispiele dieses von „überzeitlicher Monumentalität“ und „strenger Frontalität“²²³ geprägten Portraitstils des frühen 20. Jahrhunderts im Arkadenhof sind Edmund Klotzs *Karl Theodor von Inama-Sternegg* (Abb. 98), enthüllt 1917, Franz Seiferts *Friedrich Hasenöhr* (Abb. 99), enthüllt 1922, Heinrich Zitas *Rudolf Wegscheider* (Abb. 100), erst 1949 in den Arkadenhof verlegt und Josef Müllners *Julius Wagner-Jauregg* (Abb. 101), um 1930. Neben öffentlichen Aufträgen, die für die Bevölkerung weitgehend frei zugänglich aufgestellt wurden, gab es Anfang des 20. Jahrhunderts noch immer eine Fülle an Privataufträgen für Büsten. Bevor diese Portraits in den Privaträumen der Reichen verschwanden, wurden sie meist in Ausstellungen der breiten Masse präsentiert. Die Portraitkunst galt in den regelmäßigen Ausstellungen der Künstlervereinigungen und Galerien Wiens immer als ein fester Bestandteil des gezeigten Kunstrepertoires. Zudem gab es in den 1920er bis 1940er Jahren vermehrt Ausstellungen, die sich ausschließlich der Portraitkunst widmeten und dabei einen guten stilistischen Überblick boten. Einige der wichtigsten dieser Ausstellungen, an denen sich auch Karl Stemolak beteiligte, waren die „58. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen mit Portraitkollektion“ 1929, die „53. Jahresausstellung des Künstlerhauses mit österreichischer Bildniskunst der Gegenwart“ 1932 und vor allem die beiden Ausstellungen „Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943“, 1943 im Künstlerhaus sowie „Wiener Porträts aus dem Besitz der städtischen Sammlungen“ 1949 im Rathaus. Die dazugehörigen Ausstellungskataloge verdeutlichen, dass dieser schlichte Portraittypus aus dem Arkadenhof

²²⁰ Spitzmüller 1951, S. 16.

²²¹ Pötzl-Malikova 1976, S 81-82.

²²² Als architektonisches Zentrum des Universitätsgebäudes plante der Architekt Heinrich Ferstel (1828-1883) den Arkadenhof nicht nur als Begegnungszone, sondern eben auch als Gedenkstätte für verstorbene Wissenschaftler:innen der Universität. Seit 1884 werden regelmäßig neue Büsten und Portrait-Reliefs hinzugefügt, weshalb der Ort mit seinen mittlerweile über 160 Denkmälern einen idealen Überblick über die Entwicklung der Portraitkunst der letzten 150 Jahre bietet. Maisel 2007, S. 11.

Für Bildhauer:innen gilt es seit jeher als besondere Ehre und Anerkennung, eine Büste für den Arkadenhof anzufertigen. Karl Stemolak gebührte diese Ehre leider nicht, hingegen durften seine Studienkollegen (bis auf Hugo Kühnelt) ihr bildhauerisches Können an diesem Ort teilweise sogar mehrmals zur Schau stellen.

²²³ Pötzl-Malikova 1976, S 83.

der Universität mehrheitlich Anwendung fand. Dennoch gab es Portraitkunst die davon abwich. Einerseits nur durch die Ablehnung der starren Frontalität und glatten Oberflächenbehandlung, wie etwa Josef Dobners *Prof. Rudolf Böttger* (Abb. 102). Andererseits kam es aber auch zu durchaus expressionistischeren Tendenzen wie Anton Hanaks *Viktor Adler* (Abb. 103) von 1928 für das *Denkmal der Republik* zeigt. Im Kontrast mit der geradlinigen Architektur des Denkmals werden die voluminös gestalteten Haare und das von Alter gezeichnete Gesicht noch stärker in ihrer Dynamik betont.²²⁴ Weiters zu erwähnen ist auch Gustinus Ambrosi, der nicht nur durch seine charakternahen Portraittöpfe wie dem von *Friedrich Nietzsche* (Abb. 104) aus 1910 eine Sonderstellung in der österreichischen Bildhauerszene einnimmt.²²⁵

Karl Stemolak widmete sich ab Ende des Ersten Weltkriegs vermehrt der Portraitkunst, ein Grund dafür war mit Sicherheit die schwierige wirtschaftliche Lage. Aufträge für Portraits, besonders private, waren einfacher zu bekommen und eine sicherere Einkommensquelle als große öffentliche Aufträge. In den wenigen überlieferten Dokumenten Karl Stemolaks ist über die Vergabe einzelner Aufträge jedoch nichts Genaueres mehr vorhanden. Etwa 1/3 seines Œuvre besteht aus Portraits, aufgrund von unvollständigen Namensangaben in Ausstellungskatalogen ist die Zuordnung vieler Portraitierten nicht mehr möglich. Von rund 20 der Portraitierten sind uns die Werke heute noch bekannt, entweder durch Originale, Gipsmodelle oder Fotografien. Das Wien Museum besitzt mehr als zehn Portraitbüsten Stemolaks und zusammen mit einigen anderen seiner Werke bewahrt es somit die größte Sammlung des Künstlers. Einige seiner Portraits befinden sich auch im öffentlichen Raum, etwa an Grabstätten oder Denkmälern in Parks. Das Spektrum an berühmten Persönlichkeiten, die Karl Stemolak portraituren durfte, ist zwischen Kultur und Politik sehr breit gefächert. Unter anderem verewigte er einige seiner Künstlerkollegen aus dem Hagenbund, darunter seinen enger Freund *Oskar Laske* (Kat. 57-57a, Abb. 105).²²⁶ Auch aus anderen Bereichen der Kunst und Kultur konnte Stemolak Persönlichkeiten in Bronze oder Stein abbilden, zum Beispiel den beliebten Film- und Burgschauspieler *Ewald Balser* (Kat. 91, Abb. 107).²²⁷ Der bronzene Kopf *Richard Waldemars* (Kat. 113-113b, Abb. 106) fand seine Aufstellung im nach

²²⁴ Krug 1997, S. 236, 240.

²²⁵ Gustinus Ambrosi (1893-1975) zählt neben Fritz Wotruba (1907-1975) zu den wenigen Bildhauern in Österreich, die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts expressionistische Züge in ihrem Werk aufwiesen und dadurch nicht nur im Ausland erfolgreich waren, sondern auch maßgeblich an der Entwicklung der Bildhauerei in Österreich nach 1945 beteiligt waren.

²²⁶ Weitere Künstler des Hagenbundes: Maximilian Reinitz (Kat. 51), Robert Pajer-Gartegen (Kat. 63), Fritz Schwarz-Waldegg (Kat. 88) und Rudolf Pointner (Kat. 92)

²²⁷ Weitere Persönlichkeiten aus dem öffentlichen Leben: die beiden Schauspielerinnen Lotte Medelsky (Kat. 31) und Maria Mayer (Kat. 55), sowie der Komponist Ernst Kréal (Kat. 64) und Erzherzog Eugen v. Österreich-Teschen (Urenkel von Kaiser Leopold II., Kat. 103)

dem Schauspieler benannten Park im sechsten Wiener Gemeindebezirk. Obwohl Stemolak keine Denkmalsbüste für den Arkadenhof der Universität Wien gestalten konnte, gelang es ihm dennoch, einige Privataufträge noch lebender Wissenschaftler zu erlangen. Eine besonders gelungene Büste ist die des Biologen *Paul Kammerer* (Kat. 56, Abb. 109).²²⁸ Anders als Anton Hanak, der nur Sozialdemokraten portraitierte²²⁹, finden sich unter Karl Stemolaks Politikerabbildungen Mitglieder diverser Parteien. Anzunehmen ist, dass er es als langjähriges Vorstandsmitglied zahlreicher Künstlervereinigungen bewusst vermied, sich öffentlich politisch zu positionieren. Unter den Politikern befinden sich neben wichtigen Sozialdemokraten wie *Otto Glöckel* (Kat. 80, Abb. 111) und *Hugo Breitner* (Kat. 81, Abb. 112) auch der Christlichsoziale Stadtrat *Karl Rummelhardt* (Kat. 82, Abb. 113), für den Karl Stemolak ein Grabmal am Zentralfriedhof schuf.²³⁰ Im Nationalsozialismus portraitierte Stemolak keine Politiker, die beiden Parteimitglieder *Heinrich Srbik* (Kat. 108, Abb. 114), der von 1938-1945 Präsident der Österreichischen Akademie der Wissenschaften war und *Leopold Reichwein* (Kat. 111, Abb. 115), der in dieser Zeit das Orchester der Wiener Staatsoper leitete, können aber dennoch als bedeutende Persönlichkeiten des Regimes gezählt werden.²³¹

Bei einer genaueren Betrachtung dieser nun aufgezählten Portraitköpfe Karl Stemolaks ist ein gewisser Typus deutlich erkennbar. Stemolak arbeitete in der Portraitplastik hauptsächlich in Bronze. Der starr frontal ausgerichtete Ausschnitt, reduziert auf Kopf und Hals, ist dabei bevorzugt auf einem kleinen Steinsockel montiert. Die Oberflächenbehandlung ist bei allen durchgehend glatt ausmodelliert. Besonders die früheren Werke von *Oskar Laske*, *Paul Kammerer* und *Ewald Balsler* sind in ihrer Mimik trotz einer gewissen Ernsthaftigkeit sichtlich entspannt wiedergegeben. Dass Karl Stemolak dabei sehr naturalistisch und portraitähnlich arbeitete, bestätigt der Vergleich mit Fotografien der Herren Paul Kammerer (Abb. 110) und Ewald Balsler (Abb. 108).

Im Nationalsozialismus wurde Portraitkunst natürlich für propagandistische Zwecke eingesetzt, ähnlich wie auch die Bau- und Denkmalkunst musste sich diese dafür den nationalsozialistischen Normen anpassen. Dabei ging auch in der Portraitkunst das Individuelle und Menschliche verloren und die Büsten entwickelten sich zu gewissen Stereotypen, die nur mehr einen bestimmten Menschentypus zeigten. Ausschlaggebend für diese Stereotypen sind eine starre Frontalität und eine übersteigerte, glatte Oberflächenbehandlung. Besonders der

²²⁸ Ein weiterer Wissenschaftler war der Philosoph Karl Roretz (Kat. 107)

²²⁹ Krug 1997, S. 236.

²³⁰ Zwei weitere Politiker waren der ehemalige Christlichsoziale Bundeskanzler Ernst Streeruwitz (Kat. 102) und Max Wladimir von Beck (Kat. 98), er war noch während der Monarchie Ministerpräsident.

²³¹ Ein weiteres Mitglied der NSDAP war der Architekt Hermann Kutschera (Kat. 119).

ernste, entschlossene Ausdruck, der sich oftmals aus zusammengezogenen Augenbrauen und schmalen, geschlossenen Mündern ergab, sind Merkmale davon. Eine streng gescheitelte Haartracht, die der damaligen Mode entsprach, verstärkt diese Erscheinung zudem.²³² Beispiele für diesen erstarrten Portrattypus sind unter anderem Ferdinand Opitz *Reinhold Klaus* (Abb. 116), Oskar Thiedes *Hans Blaschke* (Abb. 117) und Rudolf Schmidts *Josef Leopold* (Abb. 118). Grundsätzlich entsprach Karl Stemolaks Portraitstil zuvor bereits dieser starren Frontalität und glatten Oberflächenmodellierung. Die Bildnisse *Leopold Reichweins* und *Heinrich Srbiks* aus dem Jahr 1941 lassen aber zusätzlich eine gewisse Anpassung an die zeitgemäßen Ausdrucksformen erkennen. Bei beiden verhärtet eine angedeutete Zornesfalte zwischen den Augen den Blick und auch die Lippenpartie wirkt strenger als bei früheren Werken.

Als stilistische Ausnahme unter Karl Stemolaks Portraits sticht als Spätwerk die Büste des Schauspielers *Hugo Thimig* (Kat. 121-121a, Abb. 119) hervor. Neben der durch einen hinzugefügten Hemdkragen größer ausgearbeiteten Halspartie ist es besonders die Haltung und der Ausdruck, der dieser Büste eine Sonderstellung im Œuvre verleihen. *Hugo Thimigs* Kopf ist leicht nach vorne geneigt, um dabei gerade aus blicken zu können, sind seine Augen schräg nach oben gerichtet. Tiefe Falten bilden sich um die Mundwinkel, ein Zeichen des hohen Alters, in dem sich der Bühnenkünstler bereits befand. Dennoch ist sein Haar kräftig und voluminös. Insgesamt strahlt das Portrait Ruhe und Gelassenheit aus und verkörpert somit eine Charakterstudie, die so bei Karl Stemolak kein zweites Mal zu finden ist.

*„Das Dasein und seine Konsequenz, [...] geht in Stemolaks Porträtbüste ein, die Identität seiner vollen Gestalten wird hier seelischer Spezialfall. Man vergleiche zwei Schauspielerbüsten, Hugo Thimig und Richard Waldemar. Beides alte Männer. In Thimigs Zügen ist aus all den Rollen weltweite Ironie am Dasein verblieben, dies ist kaum mehr ein Schauspieler, sondern der Denker, der er tatsächlich war. Über Waldemars Stirn und Augen liegt ein Schleier, der ihm verhindert, das Dasein zu erkennen, nur der gekerbte Mund spricht von starker Leistung und Fassung.“*²³³

Wurde bis jetzt nur das männliche Portrait thematisiert, liegt es daran, dass das weibliche Bildnis weder in Karl Stemolaks Œuvre, noch im Allgemeinen zu dieser Zeit eine große Rolle gespielt hat. Darstellungen von Frauen spiegeln die gesellschaftliche Stellung der Frau wider und fallen deshalb quantitativ geringer aus, beziehungsweise ist unter den Frauenbüsten der

²³² Panholzer-Hehenberger 2008, S. 163-164.

²³³ Gregor 1949, S. 123-124.

Anteil der „unbekannten Portraits“ um ein Vielfaches größer.²³⁴ Gerne portraitiert wurden Schauspielerinnen und Tänzerinnen und natürlich auch Industriellengattinnen als Privataufträge. Auch Karl Stemolaks Werkverzeichnis weist einige weibliche Namen auf, wie die Burgschauspielerin *Maria Mayer* (Kat. 55) oder die *Baronin Klimburg* (Kat. 65). Hauptsächlich wurden die weiblichen Büsten aber mit Namensabkürzungen und Titeln wie „Frauenbildnis“ oder „Portrait einer Frau“ in den Katalogen veröffentlicht und sind heute keiner Person mehr zuschreibbar. Lediglich von drei weiblichen Büsten aus der Hand Karl Stemolaks sind Abbildungen überliefert, davon ist bei zwei eine genaue Zuschreibung nicht möglich. Die Büste mit dem Titel *Frauenbildnis* (Kat. 110, Abb. 120), ist das Abbild eines idealisierten Frauengesichts mit glatter faltenfreier Haut, einer wohlproportionierten Nase und perfekt geformten Lippen. Die Haare trägt sie zeitgemäß nackenlang und gewellt, der Hals ist schlank, die Schultern zierlich. All das sind optische Merkmale der vermeintlich „idealen deutschen Frau“. Karl Stemolak portraitierte vermutlich nicht eine bestimmte Frau, sondern verbildlichte einen gewünschten Frauentypus. *Frauenbildnis* diente als allgemeingültiger Symbolträger in einer Zeit, in der die eigenständige Persönlichkeit einer Frau verdrängt wurde.²³⁵ Einen sehr guten Vergleich zu Stemolaks Werk bieten Josef Riedls *Portrait einer Frau* (Abb. 121) und Adolf Treberer *Frauenbildnis* (Abb. 122), die eine ähnliche Darstellung dieses verallgemeinernden Frauentypus zeigen.

Um dieses Kapitel der Portraitkunst abzuschließen, ist noch auf einen weiteren Darstellungstypus einzugehen, dessen sich Karl Stemolak bedient und der Anfang des Jahrhunderts in den Büsten des Arkadenhofes seinen österreichischen Ursprung hat. Maria Pötzl-Malikova betitelte diesen Typus als „Aktions-Portrait“ und bezeichnete damit Portraitbüsten, die über die Portraitdarstellung hinaus, die Person in für sie bekannter Haltung oder Tätigkeit wiedergeben.²³⁶ 1903 zeigte Alfonso Canciani in seiner Darstellung *Karl Langer von Edenberg* (Abb. 123) den Anatom gedankenverloren über einen Totenkopf gebeugt. Wenige Jahre später portraitierte Artur Kaan den Chirurgen *Eduard Albert* (Abb. 124) in einem Flachrelief als Lehrenden vor seinen Schülern. Anton Hanak gestaltete 1924 den Anatom *Emil Zuckermandl* (Abb. 125) als Dreiviertel-Standfigur im Seziermantel und ausholender Erklär-Geste. 1935 griff auch Karl Stemolak diese Darstellungsweise auf und schuf ein *Selbstportrait* (Kat. 95-95a, Abb. 126), das ihn unverkennbar als leidenschaftlichen Bildhauer repräsentiert

²³⁴ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 162.

²³⁵ Panholzer-Hehenberger 2008, S. 165.

²³⁶ Pötzl-Malikova 1976, S. 82-83.

und dabei seinen Charakter symbolisch überhöht. Zu sehen ist seine Person als Halbfigur, gekleidet in einem Arbeitskittel, in seiner rechten Hand hält er präsentierend eine kleine weibliche Statuette. Als wäre er noch nicht ganz fertig mit dem Modellieren, betrachtet er sein Werk intensiv, bevor er sich mit dem Spachtel in seiner anderen Hand erneut an die Arbeit macht. Die kleine Statuette in seiner Hand dient dabei als Sinnbild seines Darstellungsmodus des wohlgeformten weiblichen Aktes, seinem stilistischen Erkennungsmerkmal als Bildhauer.

3.4 Ausstellungstätigkeit und Preise

Im Zuge der Recherchen und der Erstellung des Werkverzeichnisses, das aufgrund fehlender persönlicher Dokumente großteils auf Ausstellungskatalogen basiert, ergab sich ebenso eine Auflistung der Ausstellungen, an denen Karl Stemolak beteiligt war. Das angefügte Ausstellungsverzeichnis hat nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, bietet aber dennoch einen sehr guten Überblick über die Ausstellungstätigkeit Karl Stemolaks zu seiner Lebzeit. In diesem Kapitel werden die Fakten, die sich aus dieser Aufstellung ergeben, ausgewertet, um einen genaueren Eindruck seiner aktiven Beteiligung an Ausstellungen zu ermitteln. Zudem wird auf einzelne Ausstellungen, die durch Besonderheiten, wie eine großen Anzahl an Ausstellungsexponaten oder eine Preisvergabe hervorstechen, kurz genauer eingegangen.

Insgesamt war Karl Stemolak an 77 Ausstellungen in den Jahren 1895-1950 beteiligt. Ein Diagramm, das dem Ausstellungsverzeichnis beigelegt ist, veranschaulicht die Anzahl an Teilnahmen pro Jahr. Im Durchschnitt zeigte Karl Stemolak in diesen 55 Jahren an 1,4 Ausstellungen im Jahr seine Kunst. 1911 war mit einer Beteiligung an vier Ausstellungen sein erfolgreichstes Jahr. Der Großteil seiner Ausstellungen ergab sich im Zusammenhang mit seinen Mitgliedschaften in diversen Künstlervereinigungen, besonders der im Hagenbund. Über die Jahre hinweg nahm er an 14 Ausstellungen im Ausland²³⁷ teil. Seine erste ausländische und auch eine der international bedeutendsten war die 1907 stattfindende „7. Esposizione Internazionale D'Arte della Citta di Venezia“²³⁸, in der er die Halbfigur *Stillende Mutter* (Kat. 10, Abb. 127) präsentierte und dafür auch gebührendes Lob vom Kunstkritiker Armin Friedmann erhielt. „*Josef Heus Bronzebüste und Karl Stemolaks ‚Mutter und Kind‘ sind in*

²³⁷ Zum Ausland werden hier alle Ausstellungsorte gezählt, die sich unabhängig von historischen Staatsgrenzen außerhalb des sprachlichen, kulturellen und gesellschaftlichen Gebiets Österreichs befanden, also Orte, die vor Ende der Monarchie 1918 zu den Kronländern und in der Zeit zwischen 1938-1945 zum Altreich (Deutschland mit den Grenzen von 1937) gehörten.

²³⁸ 1934 nahm Karl Stemolak ein weiteres Mal an der Biennale in Venedig teil.

*Venedig so gediegen und formehrlich wie in Wien*²³⁹ Bei der „Jubiläumsausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks“ in Graz wurde Stemolak für dieses Werk ein Jahr später ein Staatspreis mit Preisgeld von 1.000,- Kronen überreicht.²⁴⁰ Im Jahr 1911 nahm Stemolak an weiteren wichtigen internationalen Ausstellungen teil. Er zählte zu den Künstler:innen des Österreich Pavillons bei der Internationalen Kunstausstellung in Rom und stellte an der „Großen Kunstausstellung Düsseldorf mit einer internationalen Aquarell-Ausstellung im Städtischen Kunstpalast Düsseldorf“ aus. Auch in Wien zeigte er in diesem Jahr bei der Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen seine Präsenz (Abb. 128), wurde dafür aber nur mit mittelmäßiger Kritik bedacht. *„Im ersten Raum Plastiken von Stemolak, etwa an Hanak erinnernd, im Handwerklich-Technischen gut bewältigt; wo es darauf ankommt, das Geistige aus einem Vorwurf herauszuholen, wie etwa aus dem Kopfe der Medelsky [Kat. 31], versagt der Künstler vorderhand noch.“*²⁴¹ In der Zeit des Ersten Weltkriegs besaß der Hagenbund kein eigenes Ausstellungsgebäude, weshalb ihm gelegentlich andere Künstlervereine Unterschlupf boten.²⁴² So auch 1913 bei der 38. Jahresausstellung des Künstlerhauses in der Karl Stemolak zum ersten Mal seine Skulptur *Das Weib* (Abb. 129) zeigen konnte. Betrachtet man das dem Ausstellungsverzeichnis beigefügte Diagramm, kann besonders der Zeitraum zwischen 1912-1931 als schwache Ausstellungsjahre ausgemacht werden. Ein Grund dafür war sicherlich die allgemein schlechte wirtschaftliche Lage Österreichs nach dem Ersten Weltkrieg, unter der besonders auch die Künstlervereinigungen litten. In diesen Jahren setzte Karl Stemolak aber auch die meisten öffentlichen Aufträge um, was eine Vernachlässigung der Ausstellungsbranche erklären würde.²⁴³

Anfang der 1930er Jahre wurde er in seiner Ausstellungstätigkeit dann wieder aktiver. Bereits 1929 wurde ihm ein „staatlicher Ehrenpreis für Werke der bildenden Kunst“ mit einem Preisgeld von 1.000,- Schilling überreicht.²⁴⁴ Auch im Jahr darauf wurde Karl Stemolak mit dem „Stadt Wien gestifteten Kunstpreis“ und einem Preisgeld von 3.000,- Schilling erneut

²³⁹ Armin Friedmann, Kunstausstellung in Venedig, in: Wiener Abendpost am 06.06.1907, S. 2.

²⁴⁰ Der Preis wurde 1904 vom Ministerium für Kultur und Unterricht zu Gunsten der Ausstellungen der Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks gestiftet und seither jährlich verliehen. Wiener Abendpost am 02.11.1908, S. 5.

²⁴¹ Neue Freie Presse (Morgenblatt) am 23.03.1911, S. 13.

²⁴² Genaueres zum Verlust des Ausstellungsgebäudes siehe Kapitel II. 1.2, S. 74-76.

²⁴³ Aufträge, die er in dieser Zeit ausführte: das Grab für Hans Zdenko Skraup (Kat. 41), das Relief an der Exportakademie (Kat. 47), die Skulpturen des Amalienbades (Kat. 66-71), die Skulptur am Justizpalast (Kat. 77), das Grab Karl Rummelhardts (Kat. 82) und die Skulpturen im Friedrich Engel-Hof (Kat. 86-87).

²⁴⁴ Der Preis wurde in diesem Jahr vom Ministerium für Kultur und Unterricht gestiftet. Neben Karl Stemolak bekamen ihn auch noch die beiden Bildhauer Michael Drobil und Josef Riedl verliehen. Für welches Werk er diese Ehrung bekam, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, in dieser Zeit kam es aber häufiger zu solchen Förderungen der Regierung, um die finanziell geschwächten Künstler:innen zu unterstützen. Der Tag am 01.06.1929, S. 8.

geehrt.²⁴⁵ Zu dem Zeitpunkt fand gerade die Jubiläumsausstellung „30 Jahre. 60. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen“ statt, in der Stemolak ein Modell *Des Gerechten* (Kat. 77a) präsentierte. Fünf Jahre später, zum 35-jährigen Bestehen des Hagenbundes und zum 60. Geburtstag Karl Stemolaks wurde dem Bildhauer, der mittlerweile seit zwei Dekaden Präsident der Vereinigung war, zusammen mit Viktor Tischler²⁴⁶ eine Kollektivausstellung ausgerichtet. Mit 39 Werken und 21 Fotografien von seinen Werken gilt die 70. Ausstellung des Hagenbundes als mit Abstand größte Präsentation seiner Arbeiten. Im einleitenden Text des Kataloges beschrieb Max Roden das Schaffen des Künstlers mit den anerkennenden Worten: „*Was Stemolak auf allen Gebieten des plastischen Wirkens vollbracht hat, ist nicht wenig, und es hält jeder kritischen Betrachtung stand. Er war Schüler Hellmers, er ging aber recht bald, und dann für immer, einen eigenen Weg, der ihn, aus seiner reinen Gesinnung, aus seinem Streben nach Geradheit, Klarheit und Einfachheit, zur Antike und, in einem weiten Bogen, zurück zur Gegenwart führte. [...] Das Gegenwarterfüllte seines Schaffens befördert die Jugendlichkeit seines Wesens, und so kann und darf Stemolak sich treu bleiben, in künstlerischer Gesinnung und Anschauung, ohne befürchten zu müssen, daß er erstarre.*“²⁴⁷

Ein weiterer bedeutender Meilenstein für seine Karriere war mit Sicherheit die Teilnahme an dem in Zuge der Olympischen Spiele 1936 in Berlin stattfindenden Kunstwettbewerb, bei dem Künstler:innen aller teilnehmenden Nationen ihre Werke zu Schau stellen konnten. Wie schon erwähnt, präsentierte Karl Stemolak dort seinen männlichen Akt *Läufer vor dem Start* (Kat. 99) und reihte sich damit in die damals aktuelle Mode der athletischen Sportplastik ein (Abb. 130-131).²⁴⁸ Nach dem „Anschluss“ 1938 beteiligte sich Karl Stemolak an einigen Ausstellungen, welche die Kunst der Ostmark auch im Altreich bekannt machen sollten. „Kunst der Ostmark“ 1938 und „Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark“ 1939 (Abb. 132-133) wurden beide in der Reichshauptstadt Berlin veranstaltet und zeigten mit *Das Weib* (Kat. 30), *Schreitende Frau* (Kat. 85a) und *Frohe Jugend* (Kat. 105) Werke Stemolaks, die eigentlich wenig zu den Werten des Regimes passten.²⁴⁹ Aber auch in Wien beteiligte sich Stemolak in den Kriegsjahren an Ausstellungen. In der über die Jahreswende von 1941 auf 1942 stattgefundenen „Jubiläumsausstellung der Gesellschaft bildender Künstler Wien“ im Künstlerhaus wurde er

²⁴⁵ Der von der Stadt Wien gestiftete Kunstpreis wurde sowohl an bildende Künstler als auch an Dichter und Musiker verliehen. Salzburger Chronik am 15.06.1930, S. 6.; Der Abend am 16.05.1930, S. 7.

²⁴⁶ Viktor Tischler (1890-1951) war ein österreichischer Maler und von 1920-1938 ordentliches Mitglied des Hagenbundes. Appendix, in Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 435.

²⁴⁷ Roden 1935, S. 10.

²⁴⁸ Siehe dazu Kapitel I. 3.2, S. 54.

²⁴⁹ Siehe dazu auch Kapitel I. 3.1, S. 46-50.

mit dem „Künstlerhaus-Jubiläumspreis“ geehrt.²⁵⁰ Zwei Jahre später wurde ihm anlässlich der Ausstellung „Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943“ der „Schirach-Preis“²⁵¹ mit einem Preisgeld von 3.000,- Reichsmark verliehen.²⁵² Zudem konnte er 1944 bei der „Großen Deutschen Kunstschau“ im Haus der Kunst in München zwei seiner Werke ausstellen.²⁵³ Diese Ausstellungen und Ehrungen unter dem NS-Regime machen deutlich, dass Karl Stemolaks Kunst gefiel und er in dieser Zeit mit seinen Werken durchwegs erfolgreich war.²⁵⁴

Nach Kriegsende, bereits im hohen Lebensalter immer noch unermüdlich, war Karl Stemolak als Präsident der Berufsvereinigung bildender Künstler maßgeblich für die Organisation der „Ersten großen österreichischen Kunstausstellung 1947“ im Künstlerhaus verantwortlich und zeigte eine der letzten Male seine großen Werke der Wiener Bevölkerung (Abb. 134).²⁵⁵ *„Die zentrale Halle des Künstlerhauses ist mit Ausschließlichkeit der Großplastik überlassen. Dort erhebt sich inmitten von etwas Grünem, das einen Garten andeuten soll, das Selbstbildnis von Karl Stemolak, erheben sich sein ‚Bergmann‘, seine riesige Marmorfigur ‚Das Weib‘ in fast ‚Maillorischer Kraft‘ und eine große Sportplastik“*²⁵⁶ Im Zuge der Ausstellung wurden vom Staat, einigen Landesregierungen und der Berufsvereinigung bildender Künste Österreichs gestiftete „Ehrenpreise“ vergeben. So erhielt Karl Stemolak einen weiteren Preis für Bildhauerei mit einem Preisgeld von 5.000,- Schilling.²⁵⁷

So lässt sich abschließend zu dieser Analyse des Œuvres Karl Stemolaks festmachen, dass seine Werke ausnahmslos dem allgemeingültigen Kunstempfinden seiner Zeit entsprachen. Auch wenn er in der Darstellung des menschlichen Körpers seinem persönlichen Stil über Jahrzehnte treu blieb, ist ihm eine gewisse stilistische als auch inhaltliche Anpassung an die Ideologien der vorherrschenden politischen System nicht abzusprechen. Dass er dabei dennoch so wenige öffentliche Aufträge ausführen konnte, ist viel eher auf die ökonomischen Umstände der Zwischenkriegszeit zurückzuführen, als auf seine künstlerischen Fähigkeiten. Wie die

²⁵⁰ Der Künstlerhaus-Jubiläumspreis wurde anlässlich der Ausstellung von der Stadt Wien gestiftet. Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe) am 01.01.1942, S.7

²⁵¹ Baldur von Schirach war ab Juni 1940 Reichsstatthalter und Gauleiter von Wien. Baldur von Schirach, in: Wien Geschichte Wiki, Abs. 4.

²⁵² Karl Stemolak erhielt mit 3.000,- Reichsmark den höchsten Preis, fünf weitere Künstler wurden mit einem Preisgeld von je 1.000,- Reichsmark geehrt. Oberdonauer Zeitung am 05.01.1944.

²⁵³ Die „Große Deutsche Kunstschau“ fand zwischen 1937-1944 einmal jährlich im dafür eigens errichteten Haus der Kunst in München statt. Es war die bedeutendste Kunstausstellung im NS-Regime, die dort gezeigte Kunst, war repräsentativ für die Kunst im Nationalsozialismus. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (4), S. 85.

²⁵⁴ Genaueres zur Einordnung Karl Stemolaks während des NS-Regimes siehe Kapitel II. 2.2.

²⁵⁵ Siehe dazu Kapitel II. 3.2, S. 106-108.

²⁵⁶ Hans Hellmer, in: Arbeiterwille am 27.06.1947, S. 2.

²⁵⁷ Wiener Kurier am 16.10.1947, S. 3.

Aufarbeitung seiner Ausstellungstätigkeit zeigt, war seine Kunst sowohl im In- als auch im Ausland gerne gesehen und wurde auch seitens der Regierungen durch Preise mehrfach gewürdigt. Aus heutiger Sicht ist sein Schaffen allerdings deutlich dem konservativen Lager zuzuordnen, was ihm einerseits im NS-Regime zugutekam, andererseits das bis dato fehlende Interesse der Forschung erklärt.

II TEIL – Karl Stemolaks soziales Engagement für die Wiener Künstlerschaft

II. 1. Anfänge und Etablierung einer sozial engagierten Persönlichkeit – Karl Stemolaks Tätigkeit im Hagenbund und in weiteren Künstlervereinigungen zwischen 1895-1937

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, der Zeit, in der Karl Stemolak lebte und wirkte, basierte das soziale und ökonomische Umfeld der bildenden Künstlerschaft in Wien auf mehreren voneinander abhängigen Faktoren. Dazu gehörten die Akademie, die Künstlervereinigungen, wenige private Galerien und Sammler:innen sowie ein finanziell geringes staatliches Förderungssystem. Besonders die Künstlervereinigungen, deren Bestehen als offizielle Vereine erst seit der Revolution 1848 möglich war, bestimmten über das künstlerische Spektrum und boten ihren Mitgliedern ein Netzwerk aus Auftraggeber:innen, Sammler:innen und Mäzen:innen.²⁵⁸ Die im Jahr 1861 entstandene Genossenschaft bildender Künstler Wiens „Künstlerhaus“ sah sich als eine Art Standesvertretung aller bildenden Künstler²⁵⁹ Wiens und war lange Zeit die größte und wichtigste Künstlervereinigung der monarchischen Hauptstadt.²⁶⁰ Erst die Gründung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession im Frühjahr 1897 und der aufblühende Jugendstil leiteten eine neue

²⁵⁸ Köhne 2014, S. 381, 385.

²⁵⁹ Theoretisch war es Frauen immer möglich, ein ordentliches Mitglied in der Genossenschaft zu werden und ab 1890 war es sogar ausdrücklich in den Statuten festgelegt. Dennoch dauerte es bis 1961, also genau hundert Jahre, bis Künstlerinnen endlich offiziell als ordentliche Mitglieder in der Vereinigung aufgenommen wurden. Künstlerinnen, die als Gäste an Ausstellungen teilnahmen, wurden im Künstlerhaus jedoch immer gerne gesehen. Die Künstlerinnen, in: Aichelburg 2011-2014, Abs. 10-11, 52.

Sehr ähnlich war die Situation auch in der Secession, wo Frauen von der Mitgliedschaft ausgeschlossen wurden, aber bei Ausstellungen als Gäste teilnehmen konnten. Auch im Hagenbund war es Frauen bis zur Auflösung der Vereinigung 1938 verwehrt, eine ordentliche Mitgliedschaft anzunehmen. Als Gäste in Ausstellungen konnten sie aber seit der Gründung ihre Kunst präsentieren. Ab 1906 wurden Künstlerinnen gleich wie ihre Kollegen aus dem Ausland als korrespondierende Mitglieder des Hagenbundes geführt und ab 1924 bezeichnete man sie in den Mitgliederlisten als außerordentliche Mitglieder. Der Hagenbund unterschied sich mit diesen Neuerungen zwar deutlich von seinen großen Konkurrenten, dem Künstlerhaus und der Secession, eine Vorreiterrolle nahm er dabei aber nicht ein. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts entstanden einige Künstlervereinigungen bei denen Frauen und Männer gleichberechtigt als ordentliche Mitglieder geführt wurden, darunter die Vereinigung Österreichischer bildender Künstler und Künstlerinnen, der Österreichische Künstlerbund und der Bund österreichischer Künstler. Jesse 2014, S. 359-360. Zudem schlossen sich Frauen vermehrt auch zu eigenen Vereinen zusammen, wie etwa der Vereinigung bildende Künstlerinnen Österreichs. Genaueres dazu in der Dissertation von Rudolfine Lackner aus 2017.

²⁶⁰ Die Genossenschaft war die führende Organisation des österreichischen Künstlerlebens und sah sich zu ihrer Gründung als Vertretung aller Künstler in allen sozialen und politischen Belangen. Unterstützt durch ein großes Umfeld an Freund:innen und Förder:innen, konnte die Vereinigung ihr prunkvolles Ausstellungsgebäude ohne staatliche Unterstützung finanzieren und 1865 eröffnen. Seither dient das Gebäude am Karlsplatz als die größte und bedeutendste, von einem Verein betriebene, Ausstellungsstätte Wiens. Das Mäzenatentum blieb der Genossenschaft immer wohlgesonnen, was die gerne als konservativ angesehene Vereinigung einerseits dauerhaft absicherte, jedoch über die Jahrzehnte hinweg auch immer wieder Konflikte und Anfeindungen auslöste. Besonders in den Jahren um 1900 führten interne Unstimmigkeiten zwei Mal zum Austritt von vor allem jungen Künstlern und zur Entstehung neuer Künstlervereinigungen, die von da an in Konkurrenz zum Künstlerhaus traten. Aichelburg 2003, S. 9.

Epoche der Kunstszene ein.²⁶¹ Als Spielstätte für die Kunst der „gemäßigten Moderne“²⁶², künstlerisch zwischen dem konservativen Künstlerhaus und der elitären Avantgarde der Secession angesiedelt, präsentierte sich nur wenig später der Künstlerbund Hagen „Hagenbund“, als neue, eigenständige Künstlervereinigung Ende des Jahres 1900.²⁶³ Nebenbei gab es noch mehrere kleinere Künstlervereinigungen in Wien und an der Peripherie, doch blieben die genannten drei alleine durch ihre Mitgliederzahlen und Ausstellungen über die nächsten Jahrzehnte hinweg die einflussreichsten in Österreich.

Bereits in jungen Jahren wusste Karl Stemolak um die Vorteile, die sich für Künstler:innen durch die Mitgliedschaft in einer Künstlervereinigung ergeben konnten. So beteiligte sich der damals noch in Graz lebende Stemolak, noch vor seiner Ausbildung an der Akademie, an den ersten Ausstellungen im Steiermärkischen Kunstverein²⁶⁴ in den Jahren 1895 und 1896. Ob

²⁶¹ Die „Abspaltung“ der Secession von der Genossenschaft geschah nach langjährigen Unstimmigkeiten innerhalb der Vereinigung, die in den Vorstandswahlen 1896 ihren Höhenpunkt fanden. Die Künstlergruppe rund um Gustav Klimt und Carl Moll sah sich daraufhin im Künstlerhaus nicht mehr richtig vertreten und gründete eine neue, eigenständige Vereinigung, ohne die eigentliche Absicht, die alte damit zu verlassen. Erst einige Monate später traten die neuen Mitglieder der Secession dann doch aus der Genossenschaft aus. Aichelburg 2003, S. 299-302; Hilger 1986, S. 10-11.

Das berühmte Wahrzeichen der Secession, ihr Ausstellungsgebäude an der Linken Wienzeile von Joseph Maria Olbrich, konnte die Vereinigung mit reichlich öffentlicher Unterstützung finanzieren. Das Grundstück wurde ihr von der Gemeinde Wien unentgeltlich überlassen und auch für die Baukosten gab es von Stadt und Niederösterreichischer Landesregierung Zuschüsse. Das meiste Geld kam jedoch von privaten Förder:innen aus dem Wiener Großbürgertum mit jüdischen Wurzeln, darunter unter anderem der Fabrikant Karl Wittgenstein. Hilger 1986, S. 16-17.

²⁶² Katalog der Frühjahrsausstellung, Wien 1912 (Ausst. Kat. Hagenbund, Wien 1912), S. 5.

²⁶³ Die Anfänge des Hagenbundes lassen sich bis in die 1880er Jahre nachvollziehen, als sich die Hagengesellschaft als privater Zusammenschluss von Künstlern regelmäßig in einem Gasthof an der Gumpendorfer Straße des namensgebenden Wirten Joseph Haagen trafen. (Das zweite A ging bei der Namensgebung verloren) Viele dieser Künstler waren Mitglieder des Künstlerhauses, weshalb es im Jänner 1900 zu einer Eingliederung des „Künstlerbundes Hagen der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens“ als Tochtergesellschaft kam. Doch auch unter den Hagenbündlern, allen voran Joseph Urban, und dem Künstlerhaus kam es, ähnlich wie drei Jahre zuvor bei der Gründung der Secession, zu immer mehr Unstimmigkeiten zwischen Jung und Alt, Progressiven und Konservativen. Diese Streitigkeiten mündeten am 29. November 1900 im geschlossenen Austritt des Künstlerbundes Hagen aus dem Künstlerhaus. Natter 1993, S. 9; Aichelburg 2003, S. 326; Rathkolb 2014, S. 10. Anders als die Secession hatte der Hagenbund keine große finanziell starke und politisch einflussreiche Anhängerschaft, weshalb der Vereinigung von Beginn an wesentlich weniger Mittel zur Verfügung standen. Vorerst wichtigstes Ziel des Hagenbundes war es, einen Ausstellungsort zu finden. Die Wahl fiel auf ein bereits bestehendes Gebäude, eine Markthalle in der Zedlitzgasse nahe des Stadtparks. Die Stadt Wien unter der Führung des christlich-sozialen Bürgermeister Karl Lueger genehmigte der Vereinigung die Nutzung eines Drittels der Markthalle, doch behielt sie die Entscheidungskraft darüber und stellte lediglich einen befristeten Mietvertrag aus. Der Architekt Joseph Urban übernahm die Adaptierung der Markthalle in ein modernes Ausstellungsgebäude, dabei orientierte er sich an dem Gebäudetypus der Secession – ein zweistöckiger Eingangs- und Verwaltungstrakt sowie eine gebäudehohe Ausstellungshalle mit Glasdach im hinteren Bereich. Bei der stilistischen Ausführung bediente sich Urban einer gewissen Mischform zwischen floralem und geradlinigem Jugendstil. (Abb. 136) Finanziert wurde dieser Umbau durch öffentliche Subventionen und weitere private Geldmitteln des Eigentümers der Wiener Ziegelwerke, Richard Freiherr von Drasche-Wartinberg, der als Hobbymaler Mitglied des Hagenbundes wurde. Rathkolb 2014, S. 10; Boeckl 2014, S.64-65.

²⁶⁴ Um 1865 gegründet, bot der Steiermärkische Kunstverein lange Zeit die einzige Möglichkeit in Graz auszustellen, weshalb auch die meisten steirischen Künstler aus Mangel an Alternativen Mitglieder des Vereins waren. Danzer 2014, S. 38.

Stemolak in der damals einzigen Künstlervereinigung Steiermarks Mitglied war, ist nicht bekannt.²⁶⁵ Auch als er bereits in Wien lebte und an der Akademie studierte, blieb er seiner Heimatstadt Graz verbunden. So stellte er weiterhin in den Vereinen der Landeshauptstadt aus und pflegte seine hiesigen Verbindungen.²⁶⁶ Ab 1900 wechselte Stemolak mit seiner Ausstellungstätigkeit in die Vereinigung bildender Künstler Steiermarks²⁶⁷ und präsentierte dort bis 1909 insgesamt sechs Mal seine Werke. 1910 wurde er von der Vereinigung bildender Künstler Steiermarks zum ersten Mal als Jurymitglied für die Verleihung eines Kunstpreises eingeladen²⁶⁸, eine ehrenvolle Aufgabe, die er in den nächsten Jahren noch viele Male ausüben durfte. Dennoch lässt sich auch für diese Vereinigung eine Mitgliedschaft Stemolaks nicht bestätigen, da das Archiv im zweiten Weltkrieg zerstört wurde. Warum er mit Ende des Jahrzehnts seine Aktivitäten als Künstler in Graz einstellte, kann ebenso nicht genau geklärt werden. Vermutlich waren ihm seine Aufträge und das Ausstellen in der Reichshauptstadt einfach wichtiger, zumal auch seine Aufgaben in den Wiener Künstlervereinigungen, allen voran die im Hagenbund, immer mehr Zeit in Anspruch nahmen. Seine Hochzeit am 21. Juni 1902 mit der Harfenistin Louise Adam war bestimmt ebenso ein Grund, seinen Lebensmittelpunkt nun ganz nach Wien zu verlegen.²⁶⁹

Laut einer Pressemeldung bildete sich Ende des Jahres 1905 in Wien eine neue Künstlervereinigung. Unter dem Namen Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner²⁷⁰ schlossen sich circa ein Dutzend junge Bildhauer, die meisten davon Schüler Edmund Hellmers, zusammen. Neben seinen Studienkollegen Anton Hanak, Alfred Hofmann, Hugo Kühnelt und Josef Müllner wurde auch Karl Stemolak als Gründungsmitglied angeführt. Das große Anliegen der Vereinigung, der nur Bildhauer als ordentliche Mitglieder angehören durften, war es, ausschließlich die plastische Kunst zu fördern.²⁷¹ „Für die Gründung war der

²⁶⁵ Der Steiermärkische Kunstverein Werkbund besitzt ein Archiv, das leider zur Zeit der Recherchen für diese Masterarbeit nicht betreut wurde. Eine Suche im digitalisierten Teil des Archives ergab keine Treffer. Es ist deshalb eher unwahrscheinlich, dass Karl Stemolak in Mitgliederlisten angeführt ist.

²⁶⁶ Aufträge für Kunstwerke, wie das Portrait Frau Prof. Doelters (Kat. 1), das Grabmal der Familie Dettelbach (Kat. 26) und das Denkmal für den Regierungsrat Vinzenz Ritter von Wiser (Kat. 29) basierten mit Sicherheit auf Kontakten, die Karl Stemolak durch regelmäßige Besuche in die Heimat pflegte.

²⁶⁷ Auch in Graz kam es 1900 zu einer Trennung vom monopolistischen Künstlerverein, anders als in Wien, war es hier eher das konservative Lager, das sich abspaltete und die Vereinigung bildender Künstler Steiermarks gründete. Laut Gudrun Danzer dienten die Ausstellungen lediglich dem Verkauf und ignorierten dabei die modernen Tendenzen der Ausstellungsarchitektur. Danzer 2014, S. 42.

²⁶⁸ Grazer Tagblatt (Morgen-Ausgabe) am 12.11.1910, S. 4.

²⁶⁹ ABdKÖ, Akt Karl Stemolaks, Fragebogen Reichskammer der bildenden Künste.

Das Paar blieb kinderlos.

²⁷⁰ Die Vereinigung ist nicht zu verwechseln mit dem Verein Wiener Kunstakademiker Raphael Donner, in den lediglich Hörer aus der Bildhauerschule der Akademie der bildenden Künste eintreten durften und der von 1897-1904 bestand. Akademie der bildenden Künste Wien 1917, S. 52. Inwieweit sich die Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner als Nachfolger des akademischen Vereins betrachtete, ist nicht bekannt.

²⁷¹ Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1, 23, 1905-1906, S. 7.

*Umstand maßgeblich, daß keiner der in Wien bestehenden Künstlerverbände bei seinen Ausstellungen die Werke der Plastik gleichwertig mit den Arbeiten der Maler behandelt. Steht es die Gemälde – und fast nur Staffeleibilder – die den Charakter einer Exposition bestimmen. [...]*²⁷² Neue Ausstellungen, die in auf die ideale Präsentation skulpturaler Werke abgestimmten Räumlichkeiten auch nur solche zeigen sollten, waren vorgesehen. Die Initiative zur Errichtung eines Denkmals für den namensgebenden Bildhauer Georg Raphael Donner (1693- 1741) geht laut Maria Pötzl-Malikova ebenso auf die Vereinigung zurück.²⁷³ In Zeitungsartikeln, die 1906 über die Aufstellung des von Richard Kauffmann geschaffenen Monuments berichten, finden sich jedoch keine Erwähnungen der Vereinigung. Auch gibt es keine Berichte über die geplanten Ausstellungen. Somit muss festgehalten werden, dass die geäußerten Intentionen des Bildhauerverbandes mit Sicherheit berechtigt waren, dem geringen Quellenmaterial zufolge aber keine Aktivitäten bestimmt werden können. Dennoch zeigt es ein erstes Interesse Karl Stemolaks an den allgemeinen Lebens- und Schaffensumständen von Künstler:innen seiner Zeit.

In der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts müsste es auch zum Beitritt Karl Stemolaks in eine weitere Bildhauervereinigung gekommen sein, nämlich in den Künstlerverband österreichischer Bildhauer²⁷⁴. Auch wenn die überlieferten Quellen²⁷⁵ keine genauere Auskunft mehr darüber geben, wird Karl Stemolak 1909 bereits als Obmann des Verbandes²⁷⁶ genannt. Im Winter 1906/1907 stellte Karl Stemolak dann schließlich das erste Mal im Hagenbund aus. Bei der 21. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen konnte er zwei seiner Werke zeigen, wurde damals aber noch als Gast der Vereinigung im Katalog angeführt. Doch nur wenige Monate danach, zur 22. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen war er bereits als ordentliches Mitglied aufgenommen worden.²⁷⁷ Der Hagenbund wurde in den nächsten Jahrzehnten zu einer neuen Heimat für Karl Stemolak, hier entfaltete sich sein Interesse für die vielfältigen

²⁷² Aussage der Leitung der Vereinigung österreichische Bildhauer Raphael Donner in: Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1, 23, 1905-1906, S. 7.

²⁷³ Pötzl-Malikova 1976, S. 22.

²⁷⁴ Als lose Vereinigung Mitte des 19. Jahrhunderts gebildet, wurde der Künstlerverband österreichischer Bildhauer 1906 als offizieller Verein eingetragen. Als Sitz der Vereinigung galt lange Zeit die Akademie der Bildenden Künste. Nach einer Zwangsauflösung 1938 und deren Aufhebung 1946 existiert der Verband noch heute. Siehe dazu die Chronik auf der offiziellen Website der Vereinigung, URL: <http://www.bildhauerverband.at/Chronik> (04.10.2022).

²⁷⁵ Laut dem sehr lückenhaften Archiv des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer wird Stemolak als Mitglied in zwei verschiedenen Listen angeführt, eine der Listen ist mit dem Jahr 1915 datiert. Genauere Dokumente über seine Tätigkeit im Vorstand sind nicht überliefert.

²⁷⁶ Einen Brief, den der Künstlerverband österreichischer Bildhauer an die Neue Freie Presse versandte, in dem er eine geplante Grabmalkunstaussstellung bekanntgab, unterzeichnete Karl Stemolak als Obmann. Neue Freie Presse (Abendblatt) am 06.11.1909, S. 1.

²⁷⁷ Ausstellungschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 138-139; Appendix, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 434.

Tätigkeitsbereiche von Künstlervereinigungen. Bald schon engagierte er sich auch über den Hagenbund hinaus für das Wohlergehen der Wiener Künstlerschaft und etablierte sich als eine wichtige Persönlichkeit des Wiener Kulturlebens.

1.1 Die erste Zeit im Vorstand des Hagenbundes – Schicksalhafte Jahre einer Künstlervereinigung (1907 -1918)

Als Karl Stemolak dem Hagenbund beitrug, hatte sich dieser bereits längst als Künstlervereinigung in Wien etabliert. Der Verband erkannte den strategischen Nutzen seiner internationalen Kontakte, vor allem zur Kunstszene der Kronländer. Von Beginn an beteiligte sich der Hagenbund an internationalen Ausstellungen, unter anderem in München, Düsseldorf, London, Venedig und vertrat Österreich sogar auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis. Auch durch Einladungen unterschiedlicher Künstler wie Max Liebermanns und des Prager Künstlerbundes Mánes in die Zedlitzhalle entwickelte der Hagenbund, als international vernetzte Vereinigung, ein Alleinstellungsmerkmal, mit dem er sich deutlich vom Künstlerhaus und der Secession unterschied.²⁷⁸

Die Strukturen, unter denen der Hagenbund verwaltet wurde, waren seit seinem Austritt aus dem Künstlerhaus in dessen Satzungen festgehalten. Geführt wurde der Verband durch eine Bundesleitung, bestehend aus Präsident, Vizepräsident, Schriftführer, Kassaverwalter und Vorstand (3-7 weitere Personen). Gewählt wurde die Bundesleitung jährlich bei der im November oder Dezember stattfindenden Generalversammlung.²⁷⁹ In der ersten Generalversammlung, an der Karl Stemolak am 18. November 1907 als ordentliches Mitglied teilnahm, wurde er sogleich in den Vorstand gewählt. Präsident wurde zu diesem Zeitpunkt der Architekt Joseph Urban.²⁸⁰ Aus den ersten Jahren seiner Tätigkeit in der Bundesleitung des Hagenbundes ist von Karl Stemolaks Handlungen nichts überliefert. Sein Engagement und Interesse für den Hagenbund musste aber stetig gewachsen sein, denn er übernahm immer mehr Aufgaben und wechselte in andere Positionen in der Bundesleitung. Als er nach einigen Perioden im Vorstand 1910 zum Kassaverwalter ernannt wurde, befand sich der Hagenbund mittlerweile in einer finanziell sehr misslichen Lage. Der nie wirklich gut situierte Künstlerverband rutschte auf Grund von Mieten, Renovierungs- und Ausstellungskosten und

²⁷⁸ Gamper 2014, S. 95-96.

²⁷⁹ Die genaue Zusammensetzung der jeweiligen Bundesleitung zwischen 1900-1938 siehe in der Ausstellungskataloge, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 114-253.

²⁸⁰ Neues Wiener Journal am 22.11.1907, S. 10.

vor allem auch durch das finanzielle Fiasko der 1908 stattgefundenen "Kaiser-Huldigungs-Ausstellung"²⁸¹ in ständig wachsende Schuldenberge. Die immer wieder erbetenen Subventionen vom Ministerium für Kultur und Unterricht beglichen zwar teilweise die bereits durch Exekutionsklagen geforderten Verbindlichkeiten, konnten aber bei weitem nicht alle Schulden decken.²⁸² Gleichzeitig erfolgte in künstlerischer Hinsicht im Hagenbund „eine progressive Öffnung hin zu zeitgenössischen, jungen Positionen“²⁸³. Mit der Frühjahrsausstellung 1910 zeigte der Verband viele internationale Gäste aus Prag, Paris und Krakau und demonstrierte damit die Heterogenität des Hauses. Spätestens aber mit der Sonderausstellung „Malerei und Plastik“ 1911 präsentierte sich der Hagenbund als neuer Schauplatz des österreichischen Expressionismus, indem er Werke Oskar Kokoschkas und der Künstler der Neukunstgruppe rund um Egon Schiele ausstellte. Der Hagenbund war sich seiner neuen Position in der Kunstszene Wiens durchaus bewusst und schrieb dazu im Vorwort des Kataloges zur Frühjahrsausstellung 1912 „[...] da seit Schließung der „Kunstschau“ in Wien die neuesten Kunstregungen totgeschwiegen oder unterdrückt werden, muß der Hagenbund hier eingreifen; [...]“²⁸⁴ Da diese Entwicklungen von der kunstinteressierten Gesellschaft natürlich sehr divers aufgefasst wurden, fiel auch reichlich negative Kritik über diese Ausstellungen.²⁸⁵

An diesem erfolgreichen Höhepunkt ereilte den Hagenbund sein bis dato größter Schicksalsschlag. Die aufstrebende Künstlervereinigung wurde von der Stadt Wien delogiert und musste mit August 1912 seine Ausstellungsräume in der Zedlitzhalle verlassen. Gründe für die Kündigung des Mietvertrages werden in der Literatur viele genannt. Offiziell plante die Gemeinde Wien den Abriss der gesamten Markthalle, um an deren Stelle eine Ausstellungshalle des deutsch-österreichischen Gewerbevereins zu errichten.²⁸⁶ Zu diesem Zeitpunkt war Karl

²⁸¹ Im Jahr 1908 feierte Franz Josef I. sein 60. Regierungsjubiläum und in Wien kam es zu einer Fülle von kulturellen Veranstaltungen zu Ehren des Kaisers. Auch der Hagenbund beteiligte sich mit der „25. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen. Kaiser-Huldigungs-Ausstellung. Hagenbund – Mánes – Sztuka“ an den Feierlichkeiten und erhielt vom Kaiser damit hohes Lob. Ausstellungsschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 142.

Seither war der Kaiser der Vereinigung offensichtlich sehr wohlgesonnen, am 20.10.1910 besucht er ein weiteres Mal den Hagenbund und besichtigt mit Abgesandten Schwedens die aktuelle Ausstellung „Schwedische Künstler“. Dabei wurde er vom Vorstand des Hagenbundes, darunter Karl Stemolak, durch die Ausstellungsräume geführt. Die Zeit am 21.10.1910, S. 5.

²⁸² Rathkolb 2014, S. 12; Natter 1993, S. 15.

²⁸³ Wipplinger 2022, S. 5.

²⁸⁴ Katalog zur 35. Ausstellung des Hagenbundes. Frühjahrsausstellung 1912, S. 12

²⁸⁵ Krejci 2014, S. 20-21; Wipplinger 2022, S. 5-6.

Dass Karl Stemolak nicht an der Ausstellung beteiligt war, zeigt einmal mehr, dass er bereits in jungen Jahren eher dem konservativen Lager in der Kunst angehörte.

²⁸⁶ Rathkolb 2014, S. 12.

Zum Abriss der Zedlitzhalle kam es erst im Jahr 1965.

In der Öffentlichkeit wurden mehrere Ereignisse diskutiert, die den Hinauswurf des Hagenbundes provozierten. Allen voran war es die künstlerische Entwicklung der letzten Jahre und die böhmischen und polnischen Beziehungen, die der deutsch-orientierten Stadtregierung nicht gefielen. Weiters galt der Hagenbund als

Stemolak für eine Periode Vizepräsident des Hagenbundes, mit der Generalversammlung für das Jahr 1913 legte er diese Position in der Bundesleitung wieder ab, um bis 1917 die Aufgaben des Schriftführers zu übernehmen.²⁸⁷ Der Hagenbund, der gegen den Hinauswurf machtlos war, bemühte sich, so schnell wie möglich eine neue Ausstellungsstätte zu finden, um sein künstlerisches Programm fortsetzen zu können. Da es keine geeigneten, bereits bestehenden Räumlichkeiten gab, die seinen Ansprüchen entsprachen, suchte der Hagenbund nach Grundstücken für die Neuerrichtung eines eigenen Ausstellungspavillons. In einem Schreiben an den Bezirksrat der Inneren Stadt, das im Neuen Wiener Tagblatt veröffentlicht wurde, verkündete der Hagenbund drei Vorschläge für potentielle Bauplätze und bat um die Baugenehmigung an einem dieser Orte. Unterzeichnet wurde das Schreiben von Karl Stemolak als Schriftführer und Ludwig Friedrich Graf als Vizepräsident.²⁸⁸ Eine Antwort auf das Anliegen des Hagenbundes ist dem veröffentlichten Schreiben angefügt. Der Bezirksvorsteher Wienerer äußerte sich dem Projekt gegenüber sehr positiv und bevorzugte sogleich den Vorschlag am Karlsplatz, da sich dabei mit der Nähe zu Secession und Künstlerhaus ein Kunstausstellungszentrum ergeben würde. Er bestätigt auch die „*sympathische Haltung des Bürgermeisters*“ und versichert „*Der Stadtrat und der Magistrat dürften gleichfalls für das Projekt sein.*“²⁸⁹ Doch es vergingen mehrere Monate, in denen sich der Hagenbund um sein Anliegen eines eigenen Ausstellungspavillons bemühte. Der Präsident und Architekt Alfred Keller erstellte für jedes potentielle Projekt genaue Pläne und es kam zu mehreren Besprechungen zwischen der Leitung des Hagenbundes und der Stadtregierung. Leider kam es seitens der Stadt zu keiner Einigung. Ebenso die Anfrage, die seit August 1912 leerstehende Zedlitzhalle erneut nutzen zu dürfen, wurde abgelehnt.²⁹⁰ Deshalb resignierte der Hagenbund und gab im März 1914 in einem öffentlichen Schreiben bekannt: „*Der Hagenbund, [...], ist zur Erkenntnis gekommen, daß der Gemeinde Wien der ernste Wille mangelt, die Existenz des*

Fürsprecher des von Otto Wagner geplanten Kaiser-Franz-Joseph-Stadtmuseums am Karlsplatz, welches ganz gegen die kommunalen Pläne war, die einen Standort auf der Schmelz vorsahen. Rathkolb 2014, S. 12-13; Wipplinger 2022, S. 6; Natter 1993, S. 15-17

Laut einem Beitrag nahm Karl Stemolak neben vielen anderen Künstlern im Jänner 1910 an einer Besprechung über das Museumsprojekt am Karlsplatz teil. Neues Wiener Tagblatt an 05.01.1910, S. 6-7.

²⁸⁷ In den Jahren 1914-1916 blieb die Bundesleitung des Hagenbundes unverändert. AKH, Akt Hagenbund; Ausstellungsschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 162, 166.

²⁸⁸ Die drei Vorschläge für einen Bauplatz lagen alle im ersten Bezirk, was dem Hagenbund aufgrund der kulturellen Infrastruktur wichtig war. Die erste Fläche befand sich zwischen Beethoven-Denkmal und Eislaufplatz – heute verbreiterte Lothringerstraße, der zweite Platz beschrieb die große Rasenfläche zwischen Friedrichstraße und verlängerter Kärntnerstraße – heute befindet sich auf der Wiese vor dem TU Bibliotheksgebäude die Kunsthalle. Als dritten Ort schlug der Hagenbund den Platz Ende der Wollzeile und Biberstraße vor – der heutige Lueger Platz, damals war der Wettbewerb zum Lueger-Denkmal noch nicht entschieden und für dessen Aufstellung war noch ein anderer Platz vorgesehen. Neues Wiener Tagblatt am 16.05.1913, S. 9-10.

²⁸⁹ Neues Wiener Tagblatt am 16.05.1913, S. 10.

²⁹⁰ Neues Wiener Tagblatt am 15.03.1914, S. 16-17.

*Bundes durch Zuwendung einer geeigneten Ausstellungsgelegenheit zu sichern. [...] Unter diesen Umständen sieht sich der Künstlerbund ‚Hagen‘ gezwungen, seine Ausstellungstätigkeit bis auf weiteres einzustellen [...].*²⁹¹

Auch wenn der Hagenbund nach dem Verlust der Zedlitzhalle in den nächsten Jahren als Vereinigung keine eigenständigen Ausstellungen mehr durchführen konnte, ermöglichten Einladungen von anderen Künstlervereinigungen aus Wien und dem Ausland weiterhin die Präsentation der Hagenbundkünstler:innen.²⁹² Ebenso bemühte sich der Hagenbund, seine Vereinsstrukturen aufrecht zu erhalten. Die jährlichen Generalversammlungen fanden weiterhin statt, bei der Jahresversammlung am 12.11.1917 kam es dabei nach Jahren wieder zu einer Neuordnung in der Bundesleitung und Karl Stemolak wurde das erste Mal zum Präsidenten des Hagenbundes gewählt – eine Funktion, die er in den nächsten 20 Jahren fast durchgehend ausübte.²⁹³

Über die Jahre verbesserten sich auch zunehmend die Beziehungen zwischen den Wiener Künstlervereinigungen. Gemeinsame Interessen bei kulturpolitischen Entscheidungen der Regierung und die Repräsentation Österreichs als Kunsnation im internationalen Kontext zeigten, dass sich eine Zusammenarbeit in bestimmten Belangen als durchaus förderlich erwies. So kam es ab den 1910er Jahren zu verschiedenen Konzepten der überparteiischen Kooperation zwischen den Künstlervereinigungen.²⁹⁴ Ende des Jahres 1913 wurde der Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs gegründet, ein Unternehmen, das die wirtschaftlichen Interessen

²⁹¹ Unterzeichnet wurde diese Bekanntgabe vom Präsidenten Alfred Keller und Schriftführer Karl Stemolak. Neues Wiener Tagblatt am 15.03.1914, S. 16-17.

²⁹² Bereits 1913 wurde der Hagenbund vom Künstlerhaus zur 38. Jahresausstellung eingeladen. Die Genossenschaft stellte dem Hagenbund zwei Räume zur freien Bespielung zur Verfügung, im Vorhinein wurden jedoch genaue Bedingungen ausgehandelt, die das Künstlerhaus an den Verkäufen der Kunstwerke des Hagenbundes beteiligte. AKH, Akt Hagenbund,

Auch einige Ausstellungen im Ausland ergaben sich zwischen 1913-1917 für Künstler:innen des Hagenbundes. Zudem gewährte die Secession dem Hagenbund in den Jahren 1918 und 1919 Obdach und überließ ihm in der 50. und 54. Ausstellung Räumlichkeiten für die Schau seiner Werke. Ausstellungschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 166-174.

²⁹³ AKH, Akt Hagenbund, Bericht über die Generalversammlung am 12.11.1917.

²⁹⁴ Gamper 2014, S. 97-98.

Wie ein Vorfall aus dem Jahr 1912 zeigt, gingen die Künstler:innen Wiens immer häufiger geschlossen gegen die Willkür und Ignoranz der Stadtregierung vor. Der Wettbewerb für das Lueger-Denkmal ließ den „[...] Schrei nach einem qualifizierten städtischen Kunstrat für Wien [...]“ nun nicht mehr überhören. Das über die Auftragsvergabe entscheidende Denkmalkomitee bestand lediglich aus kommunalen Stellvertretern. Künstler aus den großen Künstlervereinigungen wurden zwar in beratender Funktion eingeladen, doch blieb deren Meinung bei der Entscheidung unberücksichtigt. Zudem verfasste der Künstlerverband österreichischer Bildhauer, "[...] dem fast sämtliche Bildhauer der Künstlergenossenschaft, Namen wie Ritter von Hellmer, Zumbusch und Bitterlich, ferner zahlreiche Plastiker der ‚Secession‘, Vizepräsident Stemolak und Professor Barwig vom Hagenbund und viele nicht inkorporierte Bildhauer angehören [...]", genau ausformulierte Konkurrenzbestimmungen, die vom Denkmalkomitee ebenso ignoriert wurden. Geplant wurde deshalb eine „[...] Massenkundgebung aller geistigen Elemente Wiens gegen parteipolitische Despotie und für die endliche Schaffung eines städtischen Kunstrates [...]“. Pester Lloyd (Morgenblatt) am 27.02.1912, S. 10. – zum Lueger-Denkmal siehe auch Kapitel I.2.3 S. 35.

seiner Mitglieder verfolgte.²⁹⁵ In der Zeit des Ersten Weltkrieges gelang es dem Wirtschaftsverband fünf Ausstellungen in den Räumlichkeiten der Zedlitzhalle zu veranstalten, wobei auch Mitglieder des Hagenbundes beteiligt waren.²⁹⁶ Karl Stemolak wurde mit 1917 zum Vizepräsidenten des Wirtschaftsverbandes ernannt. Diese Position hatte er bis 1920 inne, über genaue Tätigkeiten seinerseits ist jedoch nichts mehr bekannt.²⁹⁷

Der Wirtschaftsverband war aber nicht die einzige Institution, in der sich Karl Stemolak in dieser Zeit neben dem Hagenbund engagierte. Auch dem Vorstand des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer blieb er treu. Was in den Jahren zwischen 1909-1912 passierte, kann leider nicht mehr rekonstruiert werden, doch wurde er Zeitungsberichten zufolge im Jahr 1913 zum Zahlmeister gewählt und in der darauffolgenden Periode übernahm er die Rolle des Obmannstellvertreters. Ab 1915 besetzte Stemolak erneut die Position des Obmanns, nachdem der vorherige Vorsitzende Hugo Kühnelt im Krieg gefallen war.²⁹⁸

Auch außerhalb seiner Aufgaben in den Künstlervereinigungen wurde Karl Stemolak gerne für künstlerische Beratungstätigkeit eingeladen. 1915 und 1917 war er neben Edmund Hellmer Teil von Preisgerichten, einmal für das (nicht ausgeführte) Denkmal des Bürgermeisters Johann Prix²⁹⁹ und einmal für ein Brunnenrelief im 20. Bezirk³⁰⁰. Zudem widmete sich Karl Stemolak

²⁹⁵ Der Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs wurde als Genossenschaft mit beschränkter Haftung am 30.12.1913 ins Handelsregister eingetragen und war somit die erste vereinsübergreifende Organisation der Künstlerschaft in Österreich. Die in den Statuten des Unternehmens genau definierten Ziele konzentrierten sich auf die Förderung der Berufsinteressen und der Gewährung des Rechtsschutzes seiner Mitglieder. Dazu gehörte auch die Veranstaltung von Auktionen, Atelier- und Modellvermittlung, Künstlerfürsorge und Altersvorsorge. Zu den Mitgliedern zählten anfangs nur wenige Angehörige der drei großen Künstlervereinigungen Wiens, doch mit 1919 kam es zur Gesamtaufnahme des Künstlerhauses, der Secession und des Hagenbundes. Auch weitere Vereinigungen der Bundesländer wurden aufgenommen und so fungierte der Wirtschaftsverband als eine Art Dachorganisation aller bildenden Künstler Österreichs. Aichelburg 2003, S. 365-366.

²⁹⁶ Während des Ersten Weltkrieges waren große Teile des Künstlerhauses und der Secession zu einem Rekonvaleszentenheim umfunktioniert worden und deren Ausstellungstätigkeit war damit eingeschränkt. Dem Wirtschaftsverband wurde deshalb der Gebrauch der Zedlitzhalle bis Ende des Krieges vom Ministerium und Stadtrat genehmigt. Ausstellungschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 170.

Diese Tatsache musste für den Hagenbund, dessen Ansuchen auf Benutzung der Zedlitzhalle von der Stadt Wien abgelehnt worden war, eine noch höhere Schmach gewesen sein.

²⁹⁷ Aichelburg 2003, S. 367, Deutsches Volksblatt (Mittag-Ausgabe) am 16.02.1917, S. 4.

²⁹⁸ Fremden-Blatt (Morgen-Ausgabe) am 17.05.1913, S. 17; am 10.06.1914, S. 17; am 21.05.1915, S. 11; am 24.09.1917, S. 5.

Neue Freie Presse, 06.02.1916, S. 16; 03.11.1918, S. 9.

²⁹⁹ Österreichische Illustrierte Zeitung, 40, 24, 1915, S. 21.

³⁰⁰ Fremden-Blatt (Morgen-Ausgabe), 31.10.1917, S. 9.

Auch in späteren Jahren wurde Karl Stemolak immer wieder als Jurymitglied zu Wettbewerben und Preisverleihungen eingeladen. Unter anderem war er 1919 Teil des Preisgerichtes für einen „Wettbewerb zur Schaffung von Medaillen zur Erinnerung an die Gründung der Republik Österreich“, saß 1927 in der Jury für den Kunstpreis der Stadt Wien und war mehrere Jahre auswärtiges Jurymitglied für die Preisverleihungen des Albrecht Dürer-Bundes. Kärntner Tagblatt an 17.12.1919, S. 2; Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt) am 16.04.1927, Salzburger Chronik für Stadt und Land am 22.04.1931, S.6.

Aber nicht nur in bildhauerischen Belangen wurde Karl Stemolak zur Beratung herangezogen. Im Jahr 1932 setzte man beim „Fest der Blumen und schönen Frauen“ auf sein Urteilsvermögen hinsichtlich der schönsten Frau Wiens. Zudem prämierte er gemeinsam mit anderen namhaften Künstlern beim Faschingsumzug des Altwiener-

der Kriegsfürsorge. Er selbst war bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges bereits 38 Jahre alt und blieb deshalb im gesamten Kriegsverlauf vom Militärdienst verschont. Doch auch in Wien hinterließ der Krieg von Beginn an seine Spuren. Vor allem Kunst und Kultur und damit einhergehend die gesamte freischaffende Künstlerschaft waren von den wirtschaftlichen Folgen betroffen. Aus der Not heraus bildeten sich verschiedenste Kriegsfürsorgekomitees, die entweder nur als reine Spendeneinrichtungen fungierten oder durch die Vermarktung von Kleinkunst wie Grafiken oder Medaillen zum einen Künstler:innen beschäftigten und mit dem Verkauf diese zum anderen auch finanziell honorierten. Karl Stemolak war im Komitee zweier dieser Organisationen, dem Kriegsfürsorgekomitee bildender Künstler³⁰¹ und der Allgemeinen Kunstfürsorge³⁰². In beiden Komitees gehörte zu seinen Aufgaben die Auswahl neuer Modellentwürfe für Medaillen,³⁰³ wie auch bei normalen Kunstwettbewerben entschied eine Jury dabei aus mehreren eingereichten Entwürfen.

Karl Stemolaks soziales Engagement ging auch über die Bemühungen für die Künstlerschaft hinaus. Laut eigenen Angaben wohnte er mit seiner Frau seit 1914 mietfrei in einer Dienstwohnung eines Wöchnerinnenheimes in Hütteldorf und übernahm im Gegenzug die kommerzielle Leitung des Heimes.³⁰⁴ Während der Jahre des Ersten Weltkrieges wurde das Heim in ein Rekonvaleszentenheim umfunktioniert.³⁰⁵ In einem Bericht über die

Bundes die besten Gruppen- und Einzelkostüme. Illustrierte Kronen Zeitung am 13.05.1932, S. 3; Wiener Neueste Nachrichten am 01.02.1932, S. 3.

³⁰¹ Das Kriegshilfskomitee bildender Künstler bzw. Komitee bildender Künstler im Dienste der Kriegshilfe und anderer Hilfsorganisationen setzte sich zur Aufgabe, den Verkauf von Kunst (Postkarten, Exlibris, Plakaten, Medaillen) zu fördern, damit den Künstler:innen Aufträge und Honorare zu ermöglichen und mit dem Gewinn die staatlichen Fürsorgeeinrichtungen wie das Rote Kreuz zu unterstützen. Beteiligt waren an dieser Unternehmung Künstler:innen aus den drei großen Künstlervereinigungen Wiens. Aichelburg 2003, S. 353.

³⁰² Die Allgemeine Kunstfürsorge diente rein der Fürsorge und finanziellen Unterstützung von Künstlern aller Gattungen. Die Organisation betrieb einerseits reine Spendenaktionen, bei denen sie die Bevölkerung mit Aufrufen wie „*Unsere Künstler sind in Not!*“ (Neues Wiener Abendblatt am 08.03.1915, S. 4) zur Unterstützung animierte, veranstaltete aber auch wohlthätige Aufführungen und verkaufte Medaillen. Aichelburg 2003, S. 359.

³⁰³ Neues Wiener Tagblatt, am 01.04.1915, S. 18; Deutsches Volksblatt (Mittag-Ausgabe) am 22.12.1917, S. 4.

³⁰⁴ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief von Stemolak an Blauensteiner und Kammerer am 09.08.1938 (Quelle 11) Zu Beginn seines Studiums lebte Karl Stemolak im Stadtzentrum im IV. Bezirk, später zog er in die westlichen Vororte Wiens. AAdBK, Matrikelbuch I. und II. Semester 1897/98; Matrikelbuch I. und II. Semester 1901/02. In den Jahren 1903-1915 war Karl Stemolak in der Auhofstraße 144 im XIII. Bezirk gemeldet. Ab 1910 hatte er im Hinterhof eines Wohnhauses in der Pfadenhauergasse 15 in Baumgarten, XIII. Bezirk (bis 1938 gehörten Hütteldorf und Baumgarten noch zum 13. Wiener Gemeindebezirk, ab dann zum 14. Bezirk) ein eigenes Atelier. Sein Atelier bezeichnete Stemolak als „*alte Bretterhütte*“ (Abb. 137), die er selbst gemeinsam mit einem Tischlergesellen erbaute. Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, Jahre 1903-1915; Gregor 1943, S. 99. Ab 1916 fand man Karl Stemolaks Anschrift unter der Wohnadresse Freyenthurmstraße 2 in Hütteldorf und ab 1932 unter der Wohnadresse Steinböckengasse 2 in Hütteldorf (dabei handelt es sich lediglich um eine Adressänderung des selben Gebäudes). Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k.k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung, Jahre 1916-1942.

³⁰⁵ Auf einem Grundstück das von den Straßen Steinböckengasse, Freyenthurmstraße und Rosentalgasse umgrenzt war, befand sich von 1897-1918 das „Kaiser Franz Joseph-Jubiläums-Rekonvaleszentenheim für arme Frauen“, von 1919-1938 diente die Anlage als evangelisches „Mutter-und-Kind-Heim“, welches im NS-Regime in die

Weihnachtsfeier in diesem Heim 1914 hieß es, „*In dem vom Verwalter des Spitales Herrn Bildhauer Stemolak künstlerisch und stimmungsvoll geschmückten Saal und in der angrenzenden Halle hatten die Verwundeten und Rekonvaleszenten und die erschienenen Gäste Platz genommen und lauschten andachtsvoll den durchweg ernsten und weihevollen musikalischen Darbietungen.*“³⁰⁶. Unter den Musiker:innen befand sich auch seine Frau Louise Stemolak an der Harfe. Als „*Anerkennung besonderer Verdienste*“ während dieser schweren Zeit bekam Karl Stemolak am 16. April 1916 sogar das „*Ehrenzeichen zweiter Klasse vom Roten Kreuze mit Kriegsdekoration*“ verliehen.³⁰⁷

1.2 Die Präsidentschaft einer Künstlervereinigung während den politischen Umbrüchen der 1920er und 30er Jahre

Wien 1918, der Erste Weltkrieg war vorbei und die demokratische Republik Deutsch-Österreich wurde ausgerufen. Die monarchische Großmacht mit 50 Millionen Einwohnern war zerfallen und hinterließ einen Kleinstaat mit viel Ungewissheit, in dem die Bevölkerung mit Arbeitslosigkeit, Inflation und fehlendem Nationalbewusstsein zu kämpfen hatte. Die Umstrukturierung und Erneuerung des Landes erwies sich als erste große Aufgabe der neuen politischen Leitung. Nicht unwesentlich waren dabei die Ansprüche der Siegermächte und Nachfolgestaaten auf die österreichischen Kunstbesitztümer, aber auch der staatliche Umgang mit der Künstlerschaft und den Künstlervereinigungen war Teil der Neuordnung.

Die Künstlervereinigungen Wiens (Künstlerhaus, Secession, Hagenbund) wussten bereits aus den Kriegsjahren, dass sie im Zusammenschluss gegenüber Stadt und Staat mehr erreichen konnten. Überlegungen über eine neue Dachorganisation, sogar eine eigene Künstlerkammer wurden lauter.³⁰⁸ Unter dem Namen Vollzugsausschuss der bildenden Künstler Deutschösterreichs bildete sich Ende 1918 ein erstes derartiges Komitee, in das aus allen drei Vereinigungen Mitglieder beordert wurden.³⁰⁹ Laut Wladimir Aichelburg kam dieses Gremium

Strukturen der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt eingegliedert wurde. Nach 1945 gelang das Anwesen wieder in Besitz der evangelischen Kirche. Ab 1962 wurden sämtliche Gebäude abgerissen und neue Wohnanlagen auf dem Grundstück errichtet. Die Informationen zu diesem Rekonvaleszenten-/ Kinderheim in Hütteldorf stammen aus der Ausstellung „Medizin in Penzing“ im Wiener Bezirksmuseum 14. Penzing, Ausstellungszeitraum 13. März 2022 - 31. Jänner 2023.

³⁰⁶ Neues Wiener Tagblatt am 29.12.1914, S. 9.

³⁰⁷ Wiener Zeitung am 30.10.1917, S. 1-2; ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Fragebogen Reichskammer der bildenden Künste, (Quelle 7).

³⁰⁸ Der Wirtschaftsbund bildender Künstler Österreichs entwickelte sich zu keiner richtigen Standesvertretung der Künstlerschaft. Das lag vor allem an seinem Tätigkeitsfeld, der Konzentration auf materielle und rechtliche Fragen von einzelnen Künstler:innen. Aichelburg 2003, S. 369.

³⁰⁹ Aichelburg 2003, S. 369.

aber in den nächsten zwei Jahren selten zusammen und bewirkte kaum etwas. Einigen Zeitungsberichten zufolge beschäftigte sich die Künstlerschaft Wiens aber durchaus mit den Fragen der Neuordnung und forderte Mitspracherecht, auch im Namen des Vollzugsausschusses.³¹⁰ Am 30.03.1920 richteten sich die drei Künstlervereinigungen mit einer Denkschrift an den Staatskanzler Karl Renner, in der sie ihre Besorgnis über die Entwicklung der Kunstpolitik äußerten. Zum einen verwehrten sie sich der „Sozialisierung“ der Kunst dahingehend, dass *„jene Kunstpolitik der Masse dem innersten Wesen der Kunst widerspreche“*. Es sei die Aufgabe der Künstlervereinigungen, die Grenze zwischen Künstlerschaft und Dilettantismus zu bewahren. Weiters appellierten sie in ihrem Schreiben, Wien auf künstlerischem Gebiet nicht zu isolieren und dass es die Bestrebung der Künstlervereinigungen sei, *„die Kunst des Auslandes nach Wien zu bringen“*.³¹¹

Solche erste Nachkriegsaktionen können bereits der später als Ständige Delegation³¹² bezeichneten Organisation angerechnet werden, die sich aus 15 Delegierten, je fünf aus jeder Künstlervereinigung, zusammensetzte. Für den Hagenbund waren es unter anderem Karl

Die Quellenlage zu diesem Vollzugsausschuss der bildenden Künstler Deutschösterreichs ist sehr dünn. Wladimir Aichelburg vermerkte die Künstlerhausmitglieder, die dem Komitee beitraten, wer aus den anderen beiden Vereinigungen daran beteiligt war, ist jedoch nicht bekannt. Für Karl Stemolak ist aber von einer Mitgliedschaft auszugehen, nicht nur war er zu diesem Zeitpunkt bereits Präsident des Hagenbundes, ebenso fällt sein Name auch immer wieder in Zeitungsartikeln über den Vollzugsausschuss.

³¹⁰ Das Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste und die drei Künstlervereinigungen (für den Hagenbund Karl Stemolak) bat die erste deutsche Nationalregierung die *„bedeutende[n] und unersetzliche[n] Kunstschatze“* aus den musealen Sammlungen nicht aus dem Besitz zu geben. Zudem forderten sie, dass die Interessen der Kunst in einem eigenen Staatsamt verwaltet werden und nicht mehr wie früher in das Ministerium für Kultur und Unterricht eingegliedert werden. Fremden-Blatt (Morgen-Ausgabe) am 01.11.1918, S. 8.

Im Frühjahr 1919 empfing der Staatssekretär für Unterricht eine Delegation des *„provisorischen Vollzugsausschusses bildender Künstler Deutschösterreichs“*. Diese forderte erneut: *„Die bildenden Künstler Deutschösterreichs, vertreten durch den unterfertigten Vollzugsausschuss, verlangen die Schaffung eines eigenen ‚Staatsamtes für schöne Künste‘, in welches eine eigene ‚Sektion für bildende Künste‘ einzuordnen ist.“* Unter den neun Mitgliedern des Vollzugsausschusses ist auch Karl Stemolak angeführt. Monatsschrift Wiener Bauhütte, 1, XIII, 1919, S. 15-16.

Auf diese Bitte hin richtete das Unterrichtsministerium einen Kunstrat ein, der sich aus Mitgliedern des Vollzugsausschusses zusammenstellte. Nach nur zwei Sitzungen, in denen belanglose Themen behandelt wurden und zugleich der Kunstrat in wichtigen Angelegenheiten des Kunstverkaufes umgangen wurde, sah sich dieser jedoch gezwungen zurückzutreten. *„Als wir unser Mandat antraten, meinten wir, daß nichts, was die Kunst betreffe, fernerhin ohne die Künstler entschieden werden sollte, und jetzt wurden wir vor eine Fait accompli gestellt. Es bleibt uns nichts übrig, als unserer Mandate zurückzulegen. Diesen Beschluß haben wir schweren Herzens, aber einstimmig gefaßt.“* Neue Freie Presse (Morgenblatt) am 08.10.1919, S. 8-9. Die öffentliche Bekanntgabe des Rücktritts wurde auch von Karl Stemolak unterzeichnet.

Daraufhin kam es zu weiteren Protesten der drei Künstlervereinigungen gegen den Verkauf der staatlichen Kunstgüter. Siehe dazu Neue Freie Presse (Nachmittagsblatt) am 20.10.1919, S. 5; Neues Wiener Tagblatt am 26.10.1919, S. 7.

³¹¹ Neue Freie Presse (Morgenblatt) am 02.04.1920, S. 8.

³¹² Ein genaues Gründungsdatum oder Entstehungsereignis für die Ständige Delegation ist nicht festzumachen, ihr Zusammenschluss ist vielmehr eine Entwicklung aus den Protestaktionen und Forderungen, die in den zwei Jahren nach Kriegsende von den Künstlervereinigungen (Vollzugsausschuss, Kunstrat) initiiert wurden.

Bis 1938 traten zwar immer mehr Künstlervereinigungen Österreichs der Ständigen Delegation bei, sie galt aber nie als eine offizielle Standesvertretung der Künstlerschaft. Über die Jahre hinweg etablierte sich die Ständige Delegation aber als wichtigstes Sprechorgan der Künstlerschaft gegen das Ministerium. Ihr langjähriger Präsident Hans Ranzoni beschrieb sie einst als *„freiwillige Kunst-Feuerwehr“*. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 21.

Stemolak und Ludwig Ferdinand Graf, die sich an dieser Zusammenarbeit beteiligten. Bald schon bewährte sich die Ständige Delegation als wichtigster Bestandteil des Künstlerlebens im neuen Österreich. Sie wurde in wichtige politische Entscheidungen³¹³ miteinbezogen und übernahm die gesamte Organisation der internationalen Ausstellungen der österreichischen Künstlerschaft³¹⁴.

Besonders die finanzielle Lage des einzelnen Künstlers und der einzelnen Künstlerin wurde zu Beginn der Ersten Republik immer prekärer, da sich die wirtschaftliche Situation des verkleinerten Staates nach dem Krieg nicht verbesserte. Für die bildende Künstlerschaft reduzierten sich die Verdienstmöglichkeiten im neuen Österreich gravierend. Private Auftraggeber:innen und Mäzen:innen existierten kaum mehr und so fungierte der Staat bald als größter Kunstförderer. Dazu kamen materielle Missstände, wie der Mangel an ordentlichen Atelierräumen, besonders für Bildhauer:innen.³¹⁵ Künstler:innen, die über ein Atelier verfügten litten im Winter 1919/1920 unter der großen Kohlennot und konnten ihre Räumlichkeiten kaum noch heizen.³¹⁶

Diese aussichtslosen Umstände brachten Karl Stemolak als Präsident des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer dazu, bereits im Jänner 1919 unter dem Titel „Ein Notschrei“ ein Schreiben an Unterrichtsminister Staatsrat Raphael Pacher zu richten:³¹⁷

„An den Deutschösterreichischen Staatsrat!

[...] In dieser Perspektive liegt die Zukunft der bildenden Künstler Deutschösterreichs derart hoffnungslos, daß die Gefahr einer vollständigen materiellen Zerrüttung den Großteil derselben zu erfassen droht. Trifft dies im allgemeinen auf alle Künstler zu, so aber ganz besonders auf die Bildhauer.

Das allgemeine Interesse und Verständnis für Werke der Bildhauerkunst beschränkte sich infolge einer in Österreich stark rückständigen Pflege dieser Kunstgattung auf einen so kleinen Kreis, daß von einer Förderung hier gar nicht die Rede sein kann. [...]

Hier muß der Staat eingreifen, und zwar sofort und ausgiebig, will er nicht die Bildhauerschaft dem sozialen Ruin aussetzen und damit einem seiner wertvollsten Kulturfaktoren einen nicht mehr gutzumachenden Schaden zufügen. [...]

Die künstlerisch schaffenden Bildhauer haben mit schweren Opfern die vier Kriegsjahre durchgehalten, viele waren gezwungen, an die Hilfe wohlgesinnter Kunstfreunde zu appellieren, um die drängendsten Lebensnotwendigkeiten decken zu können, ihr künstlerischer Lebenswille klammerte sich an die Zuversicht, bei Eintritt normaler Verhältnisse vor langersehnte Aufgaben gestellt zu werden. [...]

³¹³ Die Ständige Delegation war Teil der Museumskommission und entschied hierfür auch über den Verkauf und die Abgaben des staatlichen Kunstbesitzes. Weiters protestierten sie deshalb gegen Verträge, die Karl Renner mit Italien abschloss und legten gegen Hans Tietze ein Misstrauensvotum ein, der mit der Auslieferung der Kunstschatze betraut war. Zudem war die Delegation gegen Luxusabgaben auf Kunst und setzte sich intensiv für die Rettung der kaiserlichen Gobelins ein. Aichelburg 2003, S. 370-371.

³¹⁴ Vor dem Krieg planten die Künstlervereinigungen ihre Auslandsauftritte meist selbst, oder sie wurden von einem von der Regierung eingesetzten Funktionär arrangiert. In der Ersten Republik war die Organisation solcher Veranstaltungen vor allem aufgrund kultureller Missstände und wirtschaftlichen Zwängen, immer schwieriger, weshalb es sich die Ständige Delegation zu ihrer Aufgabe machte, den Künstler:innen diese zu ermöglichen. Gamper 2014, S. 98.

³¹⁵ Der neue Tag (Morgen Ausgabe) am 07.11.1919, S. 3.

³¹⁶ Wiener Salonkunst, 4, 50, 1919, S. 12.

³¹⁷ Das Schreiben wurde im Deutschen Volksblatt am 19.01.1919, S. 12 veröffentlicht.

Die Bildhauerschaft muß sich der Überzeugung hingeben können, daß der Deutschösterreichische Staatsrat die Bedeutung und hervorragende Wichtigkeit ihrer kulturellen Mission richtig einzuschätzen vermag und dies dadurch bekräftigt, daß er unverzüglich die notwendigen Geldmittel bereitstellt, um damit die Erteilung von Aufträgen an die Bildhauer bewerkstelligen zu können. Schaffungsmöglichkeit muß geboten werden, nicht Unterstützungen, welche auf den künstlerischen Ehrgeiz lähmend wirken und auch nicht den Zweck erfüllen können, durch Behebung der ärgsten Gefahr jeder Kunstentwicklung den Mangel an ernsten Aufgaben zu ersetzen. Der Vorstand: Karl Stemolak³¹⁸ (Quelle 2)

Inwieweit dieser Hilferuf im Ministerium Gehör fand, ist heute nicht mehr nachvollziehbar. Der Brief zeigt aber, wie besorgt Karl Stemolak um die Künstlerschaft, besonders die Bildhauerschaft in diesen ersten Monaten nach Kriegsende war. In seiner Position als Präsident des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer ergriff er die Initiative und stand für seine Schutzbefohlenen ein. Nicht zu vergessen ist dabei, dass auch er selbst als Bildhauer von dieser prekären Lage betroffen war. Mit sehr viel Ernsthaftigkeit äußerte er sich über die schwierige Situation und forderte dabei mit Bestimmtheit Unterstützung und Aufträge von der neuen Regierung. Trotzdem lassen seine Worte eine gewisse Hoffnung auf Veränderung und einen Aufschwung im neuen Deutschösterreich erkennen. Hoffnung, die in den nächsten Jahren in tiefe Verzweiflung umschwenken sollte.

Als im Sommer die Generalversammlung des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer stattfand, trat Karl Stemolak als Präsident zurück, blieb aber Teil des Ausschusses. Warum er sein Amt zurücklegte, ist nicht bekannt. Offenbar war er durch seine weiteren Funktionen im Hagenbund, in der Ständigen Delegation und im Wirtschaftsverband neben seinem eigentlichen Beruf als Bildhauer aber einfach ausgelastet. Bei seiner Verabschiedung bedankte sich der Künstlerverband österreichischer Bildhauer bei Karl Stemolak *„für seine bewährte Leistung und aufopfernde Tätigkeit während der schwierigen Arbeitsepoche der ganzen Kriegsjahre“*.³¹⁹

Für den Hagenbund bedeutete das Kriegsende und die Ausrufung der Republik eine erneute Möglichkeit, sein Ausstellungsgebäude in der Zedlitzgasse zurück zu erlangen und seine Ausstellungstätigkeit von 1912 wieder aufzunehmen. Karl Stemolak als neuer Präsident des Vereins war sichtlich bemüht, den Hagenbund zu seinen alten Erfolgen zurück zu führen. Bereits im Juli 1918 suchte die Vereinigung beim Bürgermeister Richard Weiskirchner um die Wiedererlangung der Zedlitzhalle an und nur wenige Wochen später berichtete die Volks-Zeitung über die Rückkehr des Hagenbundes in den *„Kunstflügel der Markthalle in der Zedlitzgasse“* und das damit einhergehende Ende eines unschönen Kapitels *„in der Geschichte der durch die Wiener Stadtverwaltung geübten Kunstpflege“*.³²⁰

³¹⁸ Karl Stemolak „Ein Notschrei“ an Staatsrat Raphael Pacher. (Quelle 2)

³¹⁹ Neues Wiener Tagblatt am 20.06.1919, S. 12.

³²⁰ (Österreichische) Volks-Zeitung am 06.08.1918, S. 3; Rathkolb 2014, S. 13.

Nachdem sich der Hagenbund bei der Stadtregierung um Subventionen für die Renovierung der Zedlitzhalle bewarb, genehmigte diese die Förderungen, ergänzte sie aber um die Auflage, dass die Zedlitzhalle auch von weiteren Künstlervereinigungen genutzt werden konnte.³²¹ Auch der Subventionsanfrage bei der neuen Staatsregierung, in deren Schreiben der Hagenbund damit warb, gute Verbindungen zu ausländischen Künstlervereinigungen zu pflegen und die Absicht hätte, sein Ausstellungsprogramm von früher fortzusetzen, wurde nicht bedingungslos stattgegeben.³²² Das Staatsamt für Unterricht forderte vom Hagenbund eine Statutenänderung, wonach nur mehr Deutschösterreicher Mitglieder werden konnten. Dieser Bedingung wurde zugestimmt und so endete zumindest formal die multikulturelle Bandbreite des Hagenbundes.³²³

Mit der Eröffnung der 36. Ausstellung im Sommer 1920 öffnete sich der Hagenbund auch für die neue Zeit und die neuen künstlerischen Tendenzen. Die Künstlervereinigung profitierte von einem großen Zuwachs an jungen Künstler:innen, die den Strömungen des Expressionismus, Kubismus und der Neuen Sachlichkeit anhingen und sich dabei inhaltlich mit den allgegenwärtigen Kriegstraumata auseinandersetzten. Wie die Geschichte bereits zeigte, führte die Verjüngung der Vereinsmitglieder auch zu inneren Auseinandersetzungen und in den Jahren 1922 und 1923 zum Austritt vieler Gründungsmitglieder.³²⁴ Der Hagenbund entwickelte sich dadurch zu einer sehr liberalen Künstlervereinigung und löste die Secession als Aushängeschild für die Moderne Österreichs ab. Als hilfreich erwies sich auch die Zusammenarbeit mit den anderen Künstlervereinigungen im Wirtschaftsverband und in der Ständigen Delegation, die dem Hagenbund in den 1920er und 30er Jahren trotz durchgehend finanzieller Schwierigkeiten weiterhin ermöglichte, sich im Ausland zu präsentieren und seine internationalen Netzwerke aufrecht zu halten.³²⁵ In den Generalversammlungen kam es in den Jahren 1918-1925 zwar immer wieder zu Umbesetzungen in der Bundesleitung, die Präsidentschaft blieb dabei aber in

³²¹ Gamper 2014, S. 99.

Die Zedlitzhalle wurde ab 1920 auch vom Albrecht Dürer-Bund, dem Österreichischen Künstlerbund und der Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs mit Ausstellungen bespielt. Diese ökonomisch bedingte Aufteilung der Zedlitzhalle brachte für den Hagenbund keine Vorteile, im Gegenteil, die Vereinigung fürchtete damit eine Profilschwächung, da vor allem der Albrecht Dürer-Bund und der Österreichische Künstlerbund dem konservativen Lager angehörten. Gamper 2014, S. 99.

³²² Schreiben des Hagenbundes an das Unterrichtsministerium vom 20.12.1918 betreffend der Subventionen zur Wiederherstellung der Zedlitzhalle, Österreichisches Staatsarchiv, AVA,CuU, 3742,1918 abgedruckt in Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 98.

³²³ Rathkolb 2014, S. 14.

³²⁴ Wipplinger 2022, S. 7; Rathkolb 2014, S. 14.

³²⁵ Gamper 2014, S. 98.

Unter anderem konnten Mitglieder des Hagenbundes zusammen mit dem Wirtschaftsverband 1922 in Rio de Janeiro und mit der Ständigen Delegation 1928 in Amsterdam, 1930 in Barcelona, 1931 in Bern und 1935 in New York ausstellen. Ausstellungsschronologie, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 114-253.

den Händen von Karl Stemolak.³²⁶ 1925 feierte der Hagenbund bei der 50. Ausstellung mit einer Kollektion seines ältesten Mitglieds Ludwig Ferdinand Graf, ein Vierteljahrhundert seines Bestehens. Die Ausstellung wurde in der Presse viel besprochen, dabei wurde auch die Geschichte der Vereinigung und sein Einfluss auf die österreichische Kunst thematisiert. In der Reichspost ging man dabei auch auf die Präsidenten des Hagenbundes ein und lobte Karl Stemolak *„dessen Tatkraft es wohl alleine zu danken ist, wenn der Hagenbund aus all den Kriegssorgen und Erschütterungen der Umsturzeit so halbwegs heil davongekommen ist und jetzt, im Besitz seiner alten Ausstellungsräume, beruhigt in die Zukunft blicken kann“*.³²⁷

Doch auch wenn der Hagenbund wieder in die Zedlitzhalle zurückkehren konnte, waren die Nachkriegsjahre wirtschaftlich sehr schwer und weiterhin von finanziellen Sorgen geprägt.³²⁸ 1926 stand die Vereinigung aufgrund der allgemeinen sozio-ökonomischen Krise und der ausbleibenden Unterstützung von Staat und Stadt kurz vor seiner Auflösung.³²⁹ In diesem Jahr kam es aber zu einigen Ereignissen, die die Entwicklung des Hagenbundes maßgeblich beeinflussten. Mit der Generalversammlung am 07. November 1925 trat Karl Stemolak als Präsident zurück, blieb aber in der Bundesleitung. 1926 verabschiedete er sich dann sogar für ein Jahr ganz aus dem Vorstand.³³⁰ Die Gründe für diese Entscheidung sind heute nicht mehr feststellbar, Quellen, die eventuelle Unstimmigkeiten in der Bundesleitung bezeugen, sind nicht überliefert. Viel wahrscheinlicher ist hingegen, dass sich Karl Stemolak aus beruflichen Gründen zurückzog. In dieser Zeit arbeitete er gerade an seinem größten öffentlichen Auftrag, den sechs Aktskulpturen für die Fassade des Amalienbades.³³¹ Der Maler Carry Hauser übernahm stattdessen für die nächsten zwei Jahre die Führung des Hagenbundes. Ab 1926 kam es auch zu einer besonderen Zusammenarbeit des Hagenbundes mit der Neuen Galerie und dessen Leiter Otto Nirenstein.³³² Ziel dieser Kooperation war vor allem die wirtschaftliche

³²⁶ AKH, Akt Hagenbund; Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 176- 203.

³²⁷ Reichspost am 03.05.1925, S. 11.

1925 war für Karl Stemolak nicht nur wegen den Feierlichkeiten rund um das Hagenbundjubiläum ein besonderes Jahr. In diesem Jahr wurde ihm auf Vorschlag des Professorenkollegiums der Akademie der bildenden Künste eine besondere Ehre erwiesen. Er bekam von Bundespräsident Michael Hainisch den Professorentitel verliehen. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe) am 07.07.1925, S. 25.

³²⁸ Die Quellenlage ermöglicht keine Aufarbeitung der genauen Finanzen des Hagenbundes. Eine kleine Einsicht in das Ausmaß der Geldnot gibt jedoch ein Schreiben der Ständigen Delegation, in dem der Hagenbund aufgefordert wird, seinen Mitgliedsbeitrag für die letzten zwei Quartale des Jahres 1929 und den noch vollständigen ausstehenden Jahresbeitrag für das Vorjahr zu zahlen. AKH, Akt Hagenbund.

³²⁹ Rathkolb 2014, S. 14.

³³⁰ AKH, Akt Hagenbund.

³³¹ Siehe dazu genauer Kapitel I. 3.2, S. 43-44.

³³² Otto Nirenstein (1894-1978) eröffnete 1923, nach ersten Erfahrungen im Verlags- und Galeriewesen, die Neue Galerie in der Grünangergasse 1 im ersten Bezirk. In den 1920er und 30er Jahren etablierte sich die Neue Galerie zu einer der wichtigsten Galerien Wiens, da Nirenstein durch künstlerisches Gespür und Geschäftssinn sowohl seine Zeitgenossen (u.a. Alfred Kubin, Oskar Laske und Anton Faistauer) förderte, als auch bereits verstorbenen Künstlern (u.a. Egon Schiele und Richard Gerstl) zu neuem Ruhm verhalf. 1933 änderte Otto Nirenstein seinen Namen in Otto Kallir. Nachdem „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich emigrierte Kallir zuerst nach

Förderung der Künstlervereinigung, aber auch Otto Nirenstein nutzte diese Verbindung um seine eigenen Interessen durchzusetzen.³³³ Im Winter dieses Jahres wurde mit einer Werkschau Louis Corinths die erste Ausstellung der Neuen Galerie in der Zedlitzhalle ausgerichtet.³³⁴ Danach dauerte es beinahe zwei Jahre, bis im Frühjahr 1928 mit der Ausstellung „Meisterwerke Österreichischer Malerei aus dem XIX. Jahrhundert im Hagenbund“ wieder eine Zusammenarbeit stattfand. In der Generalversammlung im November 1928 wurde Karl Stemolak erneut zum Präsidenten ernannt, aber auch Otto Nirenstein übernahm mit der Position des Kassaverwalters eine wichtige Aufgabe in der Bundesleitung des Hagenbundes (Quelle 3).³³⁵ Bis 1932 fanden daraufhin insgesamt 14 Ausstellungen in der Zedlitzhalle statt, bei denen Otto Nirenstein mitwirkte. Ob beide Parteien wirklich von dieser Zusammenarbeit profitierten, lässt sich heute nur mehr schwer beantworten. Otto Nirenstein konnte die Räumlichkeiten dafür nutzen, große Werkschauen von Künstlern wie Egon Schiele und Ferdinand Georg Waldmüller zu veranstalten. Zugleich erfreute sich der Hagenbund zwar über einen Besucherzuwachs, der sich durch solche Ausstellungen ergab, dieses neue Interesse wirkte sich vermutlich aber nicht auf seine eigenen Frühjahrs- und Herbstausstellungen aus. Zudem führte Nirenstein 1931 ein von vielen kritisierendes Verkaufssystem ein, das auf dem Auktionsverfahren basierte und den Künstlern mehr Verkäufe ermöglichen sollte.³³⁶ Mit dem Bericht zur Generalversammlung im

Paris und dann nach New York, um dort seine Tätigkeit als Kunsthändler weiter zu betreiben. Tessmar-Pfohl 2003, S. 29, 37, 44.

³³³ Otto Nirenstein äußerte sich bereits 1925 über mögliche Pläne, die Kunstszene Wien neu aufzumischen. „Die Wiener Kunstverhältnisse sind heute trostlos; Künstlerhaus, Secession und Hagenbund völlig fertig, die 2 ersteren haben kaum 3 wirkliche Künstler als Mitglieder, der Hagenbund ist in Auflösung begriffen. Von der Kunstschau, die sich jetzt wieder zu betätigen anfangen will, halte ich nicht viel. [...] Ich glaube schon lange, dass die Zeit für eine „Neue Secession“ gekommen ist, die das Beste aus dem Bestehenden zusammenfassen soll [...] Ich möchte einstweilen trachten, den Hagenbund für 3-4 Ausstellungen pro Jahr zu bekommen [...]. Ich glaube ja, dass sich der Hagenbund bald in die N.[eue] S.[ecession] aufgelöst haben wird.“ Otto Nirenstein in einem Brief an Alfred Kubin, 14.02.1925, ANG, Nr. 581/29 V

Umsetzen konnte Nirenstein diese Idee nicht. Die von ihm veranstalteten Ausstellungen in Zusammenarbeit mit dem Hagenbund in den Räumen der Zedlitzhalle, können aber als eine verkleinerte Variante seiner Pläne zur Aufwertung der Wiener Kunstszene betrachtet werden. Tessmar-Pfohl 2003, S. 160.

³³⁴ Wie die Zusammenarbeit der Neuen Galerie mit dem Hagenbund zustande kam, ist heute aufgrund fehlender Quellen nicht mehr nachvollziehbar. Laut Carry Hauser ging die Initiative dafür aber von ihm selbst aus. In einem Interview aus dem Jahr 1985 behauptete der Maler, er habe Nirenstein 1926 gebeten, Geschäftsführer der Vereinigung zu werden, um die „Verkaufstaktiken des Hagenbundes zu verbessern“. Tessmar-Pfohl 2003, S. 37.

³³⁵ Bereits mit der Generalversammlung im Jahr 1927 wurden Karl Stemolak und Otto Nirenstein in den Vorstand gewählt. Ab dem Jahr 1931 wurde für Otto Nirenstein dann sogar eine neue Position im Vorstand eingeführt, die des geschäftsführenden Vizepräsidenten. AKH, Akt Hagenbund. (Quelle 3)

³³⁶ Die meisten Ausstellungen, die Otto Nirenstein für oder mit dem Hagenbund entwickelte, bedienten ein populistisches Programm, das dem Profil des Hagenbundes nicht unbedingt förderlich war. Erst die beiden Großprojekte „Europäische Plastik“ und „Moderne Österreichische Maler“ im Jahr 1931 führten den Hagenbund wieder zu seinen Wurzeln zurück und präsentierten ihn als einen Ort der österreichischen Moderne mit internationalem Bezug. Tessmar-Pfohl 2003, S. 164.

Unüblich war die Werkauswahl für die Schau „Moderne Österreichische Maler“. Normalerweise bestimmte bei von Künstlervereinigungen organisierten Ausstellungen eine Hängekommission über die gezeigten Werke. Hier entschied jedoch alleinig Otto Nirenstein. Der Präsident des Künstlerhauses Hans Ranzoni sah darin eine Wettbewerbsmanipulation, „weil die Verbände das was Herr Nirenstein macht, natürlich nicht durchführen

Dezember 1932 wird Otto Nirenstein nicht mehr in der Bundesleitung genannt und auch sonst sind sowohl im Archiv der Neuen Galerie, als auch in den verbliebenen Unterlagen des Hagenbundes keine Dokumente vorhanden, die auf eine weitere Zusammenarbeit hinweisen würden. Dem Hagenbund ermöglichte diese Verbindung dennoch, die kulturelle Aufmerksamkeit wieder auf sich zu lenken und durch das kaufmännische Talent Nirensteins seine Verkaufszahlen zu verbessern. Mit Sicherheit war das auch die Intention der Bundesleitung, als sie diese einging. Aus der Not heraus entwickelte sich der Hagenbund Anfang der 1930er Jahre also zu einer Vereinigung, in der mit neuen Ausstellungsformaten und Verkaufsstrategien experimentiert wurde.³³⁷ Auch nach der Kooperation mit Otto Nirenstein blieb der Hagenbund aufgrund seiner wirtschaftlichen Notlage erfinderisch, bei der 64. Ausstellung waren die Künstler:innen sogar bereit „ihre künstlerischen Erzeugnisse gegen Waren oder Leistungen aller Art einzutauschen“.³³⁸

Natürlich betrafen diese finanziellen Missstände nicht nur die Mitglieder des Hagenbundes, sondern die gesamte Künstlerschaft Österreichs. Um die Lage etwas zu lindern, führten der Staat und auch die Stadt Wien einige Maßnahmen ein, um die bildenden Künstler:innen auch ohne offizielle Auftragsvergabe zu fördern. So subventionierten beide Regierungen Preisverleihungen, die herausragende Werke würdigten und Künstler:innen mit Preisgeldern unterstützten.³³⁹ Die Stadt Wien beschloss zudem mit dem Ankauf von Werken für die Städtischen Sammlungen einen Beitrag zur Förderung der Gegenwartskunst zu leisten.³⁴⁰ Doch offensichtlich waren diese Hilfen nur ein Tropfen auf dem heißen Stein, denn wie aus einem veröffentlichten Gespräch mit Karl Stemolak hervorgeht, war die gesamte bildende Künstlerschaft aufs Tiefste verzweifelt.

„Der Künstler und namentlich der bildende Künstler ist der letzte Mann im Staat. Wir hören bei jeder offiziellen Gelegenheit von so und so vielen Festrednern, daß Österreich das Land der Begabungen und Talente und die Kunst ein Kapital ist, mit dem wir uns immer vor aller Welt sehen lassen können. [...] Wie aber sieht es mit unseren Künstlern aus? Ich bin es müde, mir ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Ich will die Dinge schildern, wie sie sind. Wir können einfach nicht mehr weiter. In ihren besten Jahren sind die Leute schon zermürbt, geben sich auf, werfen die Flinte ins Korn. Die wenigen, die sich noch über Wasser halten können, wissen genau, daß das nur eine Gnadenfrist vor dem Zugrundegehen ist. Schon jetzt ist es nur eine notdürftig

können, da hiedurch die Existenzberechtigung der verschiedenen Verbände ad absurdum geführt würde.“ Das Künstlerhaus rief seine Mitglieder deshalb zum Boykott der Veranstaltung auf. Aus einem vertraulichen Brief von Hans Ranzoni an Karl Stemolak, AKH, Akte Hagenbund.

Auch das neue Verkaufssystem, bei dem die Käufer:innen die Preise vorschlugen, wurde von den verkaufsabhängigen Künstler:innen nur notgedrungen akzeptiert. Es wurde jedoch über eine große Anzahl an Kaufangeboten berichtet, was zeigt, dass diese Methode erfolgreich war. Wiener Zeitung am 16.01.1932, S. 5.

³³⁷ Gamper 2014, S. 100.

³³⁸ Reichspost am 10.05.1932, S. 8.

³³⁹ Klamper, 2014, S. 350; Siehe dazu auch Kapitel I. 3.4, S. 65-66.

³⁴⁰ Heute gelten diese Werke als wichtige Bestände des Wien Museums. Klamper, 2014, S. 350.

Auch Karl Stemolaks Bronzeplastik *Bewusste Schönheit* (Kat. 20) wurde in diesem Zusammenhang von der Stadt angekauft und befindet sich seither im Besitz des heutigen Wien Museums. Das Kleine Blatt am 30.11.1932, S. 4.

getünchte Fassade, hinter der sich tausende Sorgen verbergen. In Wirklichkeit ist es so, daß die meisten die Ateliermiete nicht mehr bezahlen können, keinen ordentlichen Anzug haben, sich das Essen abknappen und alles was halbwegs entbehrlich ist, ins Dorotheum tragen.

Auch früher haben Künstler gehungert. Aber mit zwanzig Jahren und voller Hoffnung. Heute hungern sie mit Vierzig und hoffnungslos! [...]

Ich will es verstehen, daß sich die allgemeine Notlage auch auf den Künstler auswirken muß. Niemand von uns erhebt den Anspruch, auf Rosen gebettet zu werden. [...]

Gut, man hat kein Geld für uns übrig. Aber auch die moralische Unterstützung ist gleich Null. [...]

Wir Künstler können uns nicht selbst helfen, denn dazu sind wir schon zahlenmäßig eine zu kleine Schar. [...]

Wenn sich einer die Füße ablauft und eine Menge Empfehlungen von einflußreichen Leuten mitbringt, hat er vielleicht das Glück und kriegt aus irgendeinem Fonds ein Almosen von dreißig oder fünfzig Schilling. Meistens aber ist es so, daß ich, wenn ich als Präsident einer unserer angesehensten Künstlervereinigungen für einen hungernden Kollegen bitten gehe, schon an der Schwelle des Amtszimmers, bevor ich überhaupt nur den Mund aufgemacht habe, höre: „Aber bitte, wir haben gar kein Geld!“

Wir müssen das hinnehmen. Und wir lassen es uns gefallen, weil wir nicht mit Ellbogen, sondern bloß mit einem Kopf voller Ideale geboren wurden. Als Waffe können wir zudem auch nicht imponieren. Wir sind und bleiben Außenseiter, lästige Petenten. Der Teufel soll uns holen, wenn wir nicht schweigend verhungern wollen...“³⁴¹
(Quelle 4)

In den Worten des Bildhauers, der sich damals bereits seit über 20 Jahren für das Wohl der Kunstschaffenden einsetzte, ja sogar abmühte, schwingt eine deutliche Resignation mit, die aufzeigt, wie schwer die Umstände für freischaffende Künstler:innen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren, die geprägt waren von Krieg, politischen Umbrüchen und Wirtschaftskrisen. Jegliche Hoffnung, die die Künstler:innen nach Kriegsende am weiterkämpfen hielt, war offensichtlich verblasst. Diese öffentliche Leidensbekundung Karl Stemolaks bewirkte vermutlich keine Veränderung. Heute ermöglicht sie dennoch einen Einblick in das große Engagement, das Karl Stemolak aufgebracht haben musste, um den finanziellen Druck der Künstlerschaft in dieser Zeit etwas zu lindern. Nicht ohne Grund wurde ihm bereits im Jahr 1930 vom Bundespräsidenten Wilhelm Miklas das Goldene Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich verliehen, noch heute eine der ehrenwertesten Auszeichnungen des Landes.³⁴²

Mit der Ernennung Engelbert Dollfuß zum Bundeskanzler 1932 und der Errichtung eines autoritär-ständischen Staatswesens unter der Führung der Vaterländischen Front, wurde auch das Kultursystem Österreichs maßgeblich beeinflusst.³⁴³ Wie auch andere faschistische

³⁴¹ „Uns Künstlern ist nicht zu helfen!“, ein Gespräch mit Karl Stemolak, in: Neues Wiener Journal am 03.06.1932, S. 1-2. (Quelle 4)

³⁴² Wiener Zeitung am 24.09.1930, S. 1

Es ist anzunehmen, dass Karl Stemolak die Auszeichnung für sein soziales Engagement als Präsident des Hagenbundes verliehen bekam.

³⁴³ Im März 1933 kam es, veranlasst durch Engelbert Dollfuß, zur „Selbstausschaltung“ des Nationalrates. Gestützt durch die Vaterländische Front, als alleinige staatstragende politische Organisation, baute Dollfuß Österreich in den nächsten Monaten zum autoritär-ständischen Staat aus. Damit einher ging das vollständige Verbot aller anderen politischen Parteien. Als Engelbert Dollfuß 1934 bei einem Putschversuch der Nationalsozialisten ermordet wurde, trat Kurt Schuschnigg an seine Stelle und übernahm die Kanzlerschaft bis zum „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich im März 1938. Austrofaschismus, in: Wien Geschichte Wiki; Engelbert Dollfuß, in: Wien Geschichte Wiki.

Herrschersysteme, die sich zu dieser Zeit in Europa ausbreiteten, reklamierte der Austrofaschismus³⁴⁴ die Macht über Kunst und Kultur, um sie für propagandistische Zwecke zu nutzen. Dabei gelang es nicht, eine allumfassende Kontrolle des Kultursystems auf staatlich-organisatorischer Ebene aufzubauen, wie etwa in Deutschland oder Italien.³⁴⁵ Dennoch beeinflusste das System die Künstler:innen und Kunstvereinigungen in ihren Handlungen, zumal sie enorm von den staatlichen Subventionen abhängig waren. Ebenso wurde der Bekenntniszwang zum System immer stärker und führte unter anderem dazu, dass sich die Ständige Delegation bereits 1934 der Vaterländischen Front anschloss.³⁴⁶

Dabei blühte auch die Hoffnung der Künstler:innen wieder auf, die neue Regierung könne nun ausreichend Gelder für Aufträge und Förderungen aufbringen. Anfang des Jahres 1934 wurde die Akquirierung eines neuen staatlichen Fördersystems überlegt, eine sogenannte Künstlerhilfe.³⁴⁷ Offensichtlich wurden diese Ideen auch unter der Künstlerschaft diskutiert und Karl Stemolak nahm diese zum Anlass, öffentlich um das Mitspracherecht der Künstler:innen bei der Verteilung der neuen Fördergelder zu bitten:

„Die unsere Geschichte jetzt ordnenden und lenkenden Männer mit dem Bundespräsidenten an der Spitze sind zu gute und kultivierte Österreicher, als daß wir ihnen erst zu erklären brauchen, was Kunst und Künstler seit jeher für Österreich bedeuten. Daß unsere Existenzberechtigung jetzt endlich etwas nachdrücklicher zur Kenntnis genommen werden soll, geht unter anderem ja auch aus der knapp vor ihrer Durchführung stehenden, sogenannten „Künstlerhilfe“ hervor. [...]

Die Idee ist ausgezeichnet, nur kommt es jetzt sehr darauf an, was man mit dem zur Verfügung stehenden Geld anfangen wird. Wir Künstler stellen uns vor, daß wir bei der Organisation der Verteilung auch ein Wort mitzureden haben werden, da wir ja schließlich am besten wissen, wo uns der Schuh drückt.

Eines schicke ich gleich voraus. Ich glaube im Namen aller meiner Künstlerkollegen zu sprechen, wenn ich sage: der Hauptzweck dieser sogenannten Künstlerhilfe ist wohl der, daß der österreichischen Kunst geholfen wird. [...] man soll so fördern und unterstützen, daß neben dem lebendigen Menschen auch die Kunst selbst profitiert! Also

³⁴⁴ Der Begriff Austrofaschismus ist eine Fremdbezeichnung, die sich im 20. Jahrhundert als Benennung des politischen Systems von 1933-1938 verbreitete und heutzutage wissenschaftlich umstritten ist. Die Eigenbezeichnung des Diktatorsystems war Christlicher Ständestaat. Austrofaschismus, in: Wien Geschichte Wiki.

³⁴⁵ Klamper, 2014, S. 351.

Anders wie im Nationalsozialistischen Regime, kam es im Christlichen Ständestaat zu keinem Verbot von künstlerischen Stilen bzw. zur Degradierung von Kunstwerken und Künstler:innen durch Bezeichnungen wie „entartet“. Ein Ziel war es jedoch, die kulturellen Spuren der verbotenen Sozialdemokratischen Partei, besonders im „Roten Wien“, auszulöschen. Alle sozialistischen Kultureinrichtungen wurden aufgelöst, Denkmäler, die in einer Verbindung mit der Sozialdemokratie standen entfernt (u.a. das Denkmal der Republik) und Wiener Gemeindebauten umbenannt. Klamper, 2014, S. 351.

³⁴⁶ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 21.

Über die Jahre hinweg veränderten sich in der Ständigen Delegation die Strukturen mehrmals. 1925 kam es zum Beitritt des Bundes österreichischer Künstler (Kunstschau), bis zu dessen Auflösung 1932. 1933 wurde der Zentralverband der bildenden Künstler Österreichs (ehem. Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs) Teil der Ständigen Delegation. Karl Stemolak behielt währenddessen bis 1938 seinen Posten als Leitungsfunktionär für den Hagenbund. Aichelburg 2003, S. 371, 373; Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 23.

³⁴⁷ Alle österreichischen Bürger:innen, die bereits Radiogeühren zahlten, sollten pro Jahr einen Schilling mehr abgeben. Daraus würden sich mehrere Tausend Schilling ergeben, die einer Künstlerhilfe zugutekommen würden. In der Presse hieß es dazu: „Denn es handelt sich darum, den österreichischen Künstlern jeder Kategorie Arbeit und Aufträge zu verschaffen und eine Reihe von Kunstinstitutionen, die vor dem unmittelbaren Zusammenbruch stehen, aber für das österreichische Kunstleben von größter Wichtigkeit sind, durch ausgiebige Subventionen zu retten.“ Die Stunde am 11.01.1934, S.9.

jenen helfen, vielleicht mit Staatspreisen, Stipendien oder dergleichen, die künstlerisch wirklich etwas zu sagen haben. Nicht wichtig und nicht im Sinne einer ihren Namen verdienenden Künstlerhilfe ist es, daß möglichst viele Almosen ausgeteilt werden. Sondern man soll nach Qualität fördern: nur die Begabung und die Leistung dürfen wir unterstützen. [...]

Der Staat sollte den Künstlern Aufträge geben, bauen lassen oder, so lange das nicht möglich ist, wenigstens im kleinen Maßstab ab und zu etwas zur Förderung der wirklichen Künstler unternehmen. [...]

Wir wissen, daß die sachdienliche und gerechte Organisation der Künstlerhilfe ein schweres Stück Arbeit sein wird. Denn neben unseren bildenden Künstlern haben ja auch Musik und Literatur den gleichen Anspruch auf Förderungen und Hilfen. Wahrscheinlich werden sich neben den einzelnen Künstlern auch unsere Künstlervereinigungen – Künstlerhaus, Secession, Hagenbund – melden, die zwar in der Hauptsache mit der Förderung österreichischer Kunst befaßt sind, für diesen löblichen Zweck aber keinen Groschen Subvention bekommen. [...]

*Wir bitten, so schlecht es uns geht, nicht um Almosen. Und darum erwarten wir von der Künstlerhilfe keineswegs, wie sich das mancher Laie vielleicht vorstellt, eine Ausschüttung von Unterstützung. Mit dem zur Verfügung stehenden Gelde sollen Arbeitsmöglichkeiten für uns Künstler geschaffen, wirkliche Kunstwerke erworben und der Kunst geholfen werden. [...]*³⁴⁸ (Quelle 5)

Inwieweit den bildenden Künstler:innen im austrofaschistischen Regime allgemein mehr Mitspracherecht bei der Verteilung von Fördermitteln eingeräumt wurde, kann hier nicht beantwortet werden. Wie auch später unter der Führung der Nationalsozialisten ermöglichte die öffentliche politische Zustimmung zum Regime den einzelnen Künstler:innen und Künstlervereinigungen natürlich einen wirtschaftlichen Vorteil. Allem voran war es aber die stilistische Anpassung, die Künstler:innen bei der Auftragsvergabe begünstigte.³⁴⁹ Der als liberal bekannte Hagenbund bemühte sich weiterhin, das internationale Ausstellungsprogramm mit Präsentationen wie „Französische Architektur der Gegenwart“ 1934 und „Belgische Kunst der Gegenwart“ 1936, beizubehalten. Die Anwesenheit Kurt Schuschniggs bei der Eröffnung der Ausstellung französischer Architektur zeigt auch (Abb. 138), dass diese Bestrebungen von der neuen Regierung gewürdigt wurden.³⁵⁰ Eine gewisse Anpassung des Hagenbundes, besonders wegen seiner finanziellen Nöte, lässt sich dennoch nicht leugnen.³⁵¹ Während der Planung zur 1935 stattgefundenen Ausstellung „Unsere Donau“ richtete der Hagenbund ein Schreiben an das Unterrichtsministerium, in dem er den regimegerechten Inhalt der Ausstellung betonte. *„Wir werden bemüht sein, die Ausstellung so lebendig und volkstümlich einzurichten, dass sie ihren Zweck erfüllt, ein lebendiges Bild aller Begriffsgebiete, die mit dem Gedanken*

³⁴⁸ „Wir Künstler im neugeordneten Österreich. Was wir zum Kapitel ‚Künstlerhilfe‘ zu sagen haben, von Professor Karl Stemolak, Präsident des Künstlerbundes Hagen“, in: Neues Wiener Journal am 11.03.1934, S. 7-8. (Quelle 5)

³⁴⁹ Dem austrofaschistischen System gelang es nicht, einen eigenständigen Stil im Sinne spektakulärer Bauten oder Monumente, bzw. einer spezifischen Ikonografie zu etablieren, auch führte der große Einfluss der katholischen Kirche zu keinem vermehrten Aufkommen sakraler Kunst. Neue Kunst sollte dennoch „volkstümlich“, „bodenständig“ und „heimatverbunden“ sein. Klamper 2014, S. 351-352.

³⁵⁰ Bei der Ausstellungseröffnung am 27.06.1934 war Kurt Schuschnigg noch Minister für Unterricht.

³⁵¹ Im Hagenbund gab es auch große Anhänger des Christlichen Ständestaates. Carry Hauser, zu dieser Zeit Mitgliedern der Bundesleitung des Hagenbundes, sympathisierte mit dem System. Der Maler Hans Sidonius Becker (Mitglied 1931-1938) war sogar Propagandaleiter der Vaterländischen Front. Üner 2022, S. 30.

*an unseren Strom verbunden sind, zu geben. Wir hoffen mit diesem Programm dem Gedanken an die Heimatliebe einen Dienst zu erweisen.*³⁵²

Neben der klassischen Ausstellungstätigkeit entwickelte der Hagenbund Anfang der 1930er Jahre, unabhängig von politischen Gegebenheiten, ein mit Konzerten, Lesungen, Theateraufführungen, Podiumsdiskussionen und Festen geschmücktes kulturelles Programm, das ihn neben dem Künstlerhaus und der Secession als Institution in der Wiener Öffentlichkeit manifestierte und gleichzeitig auch zusätzliche Einnahmen ermöglichte.³⁵³ Die in der Faschingszeit traditionell stattfindenden Gschnasfeste dienten den Künstlervereinigungen, allen voran dem Künstlerhaus und dem Hagenbund, dazu, ihre Häuser üppig zu dekorieren. 1930 bemalten die Hagenbündler die Wände der Zedlitzhalle mit aufwändigen Tiermotiven, in deren Anlitz sie sich selbst portraitierten. Karl Stemolak wurde dabei ironisch im Körper eines Ziegenbocks dargestellt (Abb. 139).³⁵⁴ Doch nicht nur im Fasching bewiesen die Mitglieder des Hagenbundes Humor, sondern auch, indem sie sich als Laienschauspieler auf der Theaterbühne versuchten. Noch im Neujahr 1938 zeigte die Vereinigung eine „*lustige Bilderfolge von Martin Lang aus dem Malerleben ‚Mäcenas 1938‘*“ mit dem Präsidenten Karl Stemolak in der Hauptrolle.³⁵⁵

All diese Veranstaltungen, die mehrjährige Kooperation mit Otto Nierenstein und auch die politische Anpassung, sind Handlungen des Vorstandes des Hagenbundes und eben auch Karl Stemolaks als Präsident, die die Vereinigung in den 1920er und 1930er Jahren vor dem finanziellen Bankrott bewahrten. Dem Hagenbund ist es zum Großteil zu verdanken, dass Wien in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, wenn auch nur marginal, in der internationalen Kunstszene mitspielen konnte. Dabei war Karl Stemolak in dieser wirtschaftlich prekären Zeit eine Persönlichkeit, die nicht nur für die Hagenbündler, sondern für die gesamte Künstlerschaft, das Wort ergriff und auf die Missstände der Kulturpolitik hinwies, zum Handeln aufforderte und damit vieles bewirkte.

³⁵² Schreiben des Hagenbundes an das Unterrichtsministerium, Österreichisches Staatsarchiv, AVA, BMfU, GZ 13404/6a/1935, zitiert nach Klamper 2014, S. 353.

³⁵³ Köhne 2014, S. 381.

³⁵⁴ Österreichische Kunst, Monatsschrift für bildende Kunst und ihre Beziehungen zum kulturellen Leben, Heft 4 (Februar), 1930, S.29.

³⁵⁵ Neues Wiener Journal am 19.01.1938, S. 11.

Neben dieser vergnüglichen Tätigkeit war Karl Stemolak aber auch noch an der Organisation des sogenannten Podiums im Hagenbund beteiligt. In der 1935 stattgefundenen Veranstaltungsreihe zeigte der Hagenbund an vier Abenden unterschiedliche Vorträge zu kulturellen Themen. Köhne 2014, S. 382.

II. 2. Die Wiener Künstlerschaft im Nationalsozialismus (1938-1945)

Ab Mitte der 1930er Jahre nahm auch in Österreich der Zuspruch zum Nationalsozialismus immer mehr zu und die Anzahl an „illegalen“ NSDAP³⁵⁶ Mitgliedern wuchs stetig. Diese Entwicklung äußerte sich auch in der Wiener Künstlerschaft. So kam es etwa zur Gründung von Künstlervereinigungen, wie dem Bund deutscher Maler Österreichs, die ihre nationalistische Gesinnung in ihrer Kunst und ihren Statuten zum Ausdruck brachten. Zudem wurden die etablierten Vereinigungen zunehmend von „Illegalen“ unterwandert und in Wien fanden erste NS-Propaganda Ausstellungen³⁵⁷ statt. Auch die Ständige Delegation blieb von einer Infiltrierung nicht verschont. Durch den Beitritt des Zentralverbandes der bildenden Künstler Österreichs und dessen neuen Leitungsfunktionären, dem Maler Leopold Blauensteiner³⁵⁸ und dem Architekten Marcel Kammerer,³⁵⁹ hatte die NSDAP auch hier an Einfluss gewonnen.³⁶⁰ Nach der Aufnahme des Künstlerverbandes österreichischer Bildhauer

³⁵⁶ Wie alle anderen politischen Parteien war die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei seit Juni 1933 im christlichen Ständestaat verboten. Sie dazu auch Kapitel II. 1.2, S. 87-88.

³⁵⁷ u. a. die „144. Ausstellung der Secession 1937, Deutsche Baukunst und deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“

³⁵⁸ Leopold Blauensteiner (1880-1947) studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien Malerei. Kurzzeitig beteiligte er sich an Ausstellungen in der Secession, verließ diese aber 1905 gemeinsam mit der „Klimtgruppe“. Von 1912 bis 1921 war Blauensteiner als ordentliches Mitglied des Hagenbundes gelistet. Danach schloss er sich der Künstlerzunft „Die Hand“ an, die Blauensteiner selbst als die „erste arische Künstlergruppe“ bezeichnete. 1932 wurde er Vizepräsident des Zentralverbandes bildender Künstler und 1933 trat er dem Künstlerhaus bei. Blauensteiner hatte dadurch einen sehr guten Einblick in die wichtigsten Künstlervereinigungen, gleichzeitig forcierte er seine nationalsozialistischen kulturpolitischen Tätigkeiten. Nachdem er bereits 1932 der NSDAP beitrug, wurde er 1937 nicht nur Obmann des Bundes deutscher Maler Österreichs, sondern auch zum Präsidenten des Künstlerhauses gewählt. Nebenbei engagierte er sich in vielen weiteren nationalsozialistischen Unternehmungen, die deutlich machen, wie entschlossen Blauensteiner der NSDAP zum Aufstieg in Österreich verhelfen wollte. Mit dem „Anschluss“ wurde er zum Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste für den Reichsgau Wien ernannt und behielt diese hoch angesehene Stellung bis 1945 bei. Nach Kriegsende wurde er verhaftet, sein Verfahren aber bereits im Sommer 1946 eingestellt. Blauensteiner war tief überzeugter Nationalsozialist und stolz, einer der „ältesten nationalen Vorkämpfer unter den bildenden Künstlern der Ostmark“ zu sein. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 46-47; direkte Zitate: Wiener Stadt- und Landesarchiv, Bestand 3.7.3.A1.101.3, Persönlichkeiten des Wiener Kultur und Geisteslebens 1942-1943, Leopold Blauensteiner, zitiert nach Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 46-47.

³⁵⁹ Marcel Kammerer (1878-1959) war nach seinem Architekturstudium viele Jahre enger Mitarbeiter Otto Wagners, bis er diesen 1910 verließ, um gemeinsam mit seinen Studienkollegen Emil Hoppe und Otto Schönthal eine Ateliergemeinschaft zu gründen. Trotz des großen Erfolges des Ateliers, verließ er dieses 1920 und widmete sich in den nächsten Jahren immer mehr der Malerei. 1933 trat er der NSDAP bei und fungierte ab 1936 in einer Vermittlerrolle zwischen der österreichischen Künstlerschaft und den politischen Stellen in Berlin und München. Als Gründungsmitglied des Zentralverbandes der Architekten (1907) betonte Kammerer, den Verband schon vor der Übernahme des NS-Regimes „von einem Starken jüdischen Einfluss befreit zu haben“. Ab 1938 übernahm Kammerer die Geschäftsleitung der Reichskammer der bildenden Künste, Landesleitung Wien. Da er diese Aufgabe 1944 altersbedingt niederlegte, konnte er sich nach Kriegsende einem Entnazifizierungsverfahren entziehen. Neben Leopold Blauensteiner zählt Marcel Kammerer aber zu den kulturpolitisch einflussreichsten Persönlichkeiten des Nationalsozialismus in Österreich. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 47,49; direktes Zitat: AKH, Akt Marcel Kammerer, Lebenslauf, Februar 1943, zitiert nach Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 47.

³⁶⁰ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 21. Siehe dazu auch Kapitel II. 1.2, S. 88, Anm. 346.

und dem Zentralverband der Architekten vertrat die Ständige Delegation 1937 mit insgesamt 2.140 Künstler:innen den Großteil der österreichischen Künstlerschaft.³⁶¹

Mit dem „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich am 13. März 1938 begannen die Nationalsozialisten unmittelbar mit der Eingliederung in das alle Lebensbereiche betreffende Verwaltungs- und Rechtssystem des NS-Regimes. Für den gesamten Kultursektor bedeutete das die Zusammenführung in die Reichskulturkammer³⁶², durch die eine Verstaatlichung und Überwachung unter der Führung des Reichsministers für Volksbildung und Propaganda Joseph Goebbels gewährleistet werden konnte. Die Reichskulturkammer bestand aus sieben Einzelkammern, eine davon war die Reichskammer der bildenden Künste (RdbK), unter der die bildenden Künstler:innen in Fachgruppen unterteilt wurden.³⁶³ Die Reichskammer der bildenden Künste war damit die zentrale Institution der Kunst- und Künstler:innenverwaltung des Dritten Reiches. Die Zwangsgliedschaft in der RdbK war mit der Berufsausübung gleichgesetzt und bedeutete im Zuge dessen auch den Ausschluss „rassisch“ und politisch ungeeigneter Personen. In die territorialen Strukturen der NSDAP eingegliedert, befand sich die Zentrale der RdbK in Berlin mit jeweiligen Landesleitungen in den Gauen. Für Wien wurde sofort nach der Annexion eine Landesleitung im Künstlerhaus eingerichtet und Leopold Blauensteiner zu dessen Leiter ernannt.³⁶⁴

Am 18. März 1938 wurde die Einstellung der Tätigkeiten sämtlicher österreichischer Vereine bis zur Volksabstimmung am 10. April verfügt. Zeitgleich entstand die Dienststelle des „Stillhaltekommissars“ für Vereine, Organisationen und Verbände, welcher zur Auflösung und materieller Ausbeutung aller Religionsgemeinschaften, berufsständischen Organisationen, Interessenvertretungen und Vereinen befugt wurde. Alle Künstlervereinigungen galten nun als stillgelegt.³⁶⁵ Das bedeutete das Ende der Ständigen Delegation, deren Funktionäre danach nie

³⁶¹ Der Ständigen Delegation gehörten 1937 insgesamt sechs der größten Künstlervereinigungen Österreichs an: Künstlerhaus, Secession, Hagenbund, Zentralverband der bildenden Künstler Österreichs (ehem. Wirtschaftsverband), Zentralverband der Architekten, Künstlerverband österreichischer Bildhauer. Lediglich der Österreichische Werkbund war nicht vertreten. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 23.

³⁶² Die Reichskulturkammer beruhte rechtlich auf dem am 22. September 1933 beschlossenen Reichskulturkammergesetz. Damit wurde im Dritten Reich die Kulturarbeit zur politischen Aufgabe unter der Vorherrschaft des Nationalsozialismus. Sämtliche Individualität der Künstler:innen wurde dadurch unterdrückt und damit „die ungehinderte Entfaltung des Kulturbolschewismus“ verhindert. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 39; direktes Zitat: Peter Gast, Die rechtlichen Grundlagen der Reichskulturkammer, in: Hans Hinkel (Hg.), Handbuch der Reichskulturkammer, Berlin 1937, S. 18, zitiert nach Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 39.

³⁶³ Die Fachgruppen der Reichskammer bildender Künstler gliederten sich in „*Architekten, Gartengestalter, Maler, Grafiker, Bildhauer, Gebrauchsgrafiker, Kunsthandwerker, Entwerfer, Raumausstatter, Kopisten, Restauratoren, Kunst- und Antiquitätenhändler, Kunstverleger und Kunstblatthändler, Gebrauchs- und Werbekunstmittler, Künstler- und Kunstvereine, Vereine für Kunsthandwerk und Anstalten der bildenden Künste*“. Hans Schmied-Leonhardt, Die Reichskulturkammer, Berlin 1938, S. 27, zitiert nach Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 39.

³⁶⁴ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 39, 46.

³⁶⁵ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 30; Klamper 2014, S. 354.

wieder zusammentrafen.³⁶⁶ Im Künstlerhaus und der Secession ereignete sich hingegen eine Gleichschaltung aus dem Inneren heraus, da die Leitung beider Vereinigungen bereits vor dem „Anschluss“ in den Händen „illegaler“ Parteigänger lag.³⁶⁷ So kam es im Künstlerhaus 1938 zum Ausschluss von 126 Mitgliedern, Förderern und Freunden. Danach konnte die Vereinigung mit regimetreuen Ausstellungen wie „Berge und Menschen der Ostmark“ 1939 seine Tätigkeit wieder aufnehmen.³⁶⁸ Ähnlich verhielt es sich anfangs in der Secession, die zwar in ihrem Namen das Wort Secession strich und sich fortan nur mehr Vereinigung bildender Künstler Wiens nannte, aber bis 1939 weiterhin als Künstlervereinigung fungieren konnte. 1939 wurde der Zusammenschluss aller Wiener Künstlervereinigungen zu einer Vereinigung der bildenden Künste Wiens beschlossen, um dadurch eine dem Führerprinzip entsprechende Einheit zu gewährleisten. Die Secession wurde liquidiert und ihre Mitglieder in das Künstlerhaus integriert. Das Künstlerhaus nannte sich daraufhin um in Gesellschaft bildender Künstler Wiens. Beide Ausstellungshäuser, das Künstlerhaus und die Secession (Ausstellungshaus Friedrichstraße) dienten der Vereinigung und der Reichskammer der bildenden Künste in den Kriegsjahren als Spielstätten.³⁶⁹ Auch der Zentralverband bildender Künstler Österreichs konnte weiterhin existieren, unterzog sich jedoch ebenso einer Namensänderung in Wirtschaftsgenossenschaft bildender Künstler. Da für Künstler:innen aber die Mitgliedschaft in der RdbK verpflichtend war und diese alle Aufgaben der vorherigen Standesvertretungen übernahm, erwies sich der Zentralverband in dieser Zeit als unbedeutend.³⁷⁰

2.1. Das Ende des Hagenbundes

Im Hagenbund gestaltete sich die Situation ganz anders, hier war zum Zeitpunkt der Annexion Österreichs an das Deutsche Reich keine/r der Künstler:innen Mitglied der NSDAP.³⁷¹

Zudem vertrat der Hagenbund immer noch den Ruf, eine liberale, modern ausgerichtete Künstlervereinigung zu sein und hatte einen verhältnismäßig hohen Anteil an jüdischen

³⁶⁶ Aichelburg 2003, S. 374.

³⁶⁷ Seit Ende November war Leopold Blauensteiner Präsident des Künstlerhauses und auch die Spitze der Secession wurde seit 1936 vom langjährigen NSDAP Mitglied Alexander Popp besetzt. Klamper 2014, S. 354.

³⁶⁸ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 30.

³⁶⁹ Aichelburg 2003, S. 12, Waissenberger 1971, S. 180-18; Nierhaus 1986, S. 93.

³⁷⁰ Die Wirtschaftsgenossenschaft bestand nach dem Krieg noch weiter, wurde aber mit Ende 1959 aus dem Handelsregister gelöscht. Novak 2012, S.17.

³⁷¹ Bis heute ist lediglich drei ehemaligen ordentlichen Mitgliedern des Hagenbundes die illegale Parteimitgliedschaft vor 1938 nachgewiesen worden: Leopold Blauensteiner – Hagenbundmitglied von 1912-1921, Heinrich Revy - Hagenbundmitglied von 1912-1924 und Josef Dobner – Hagenbundmitglied von 1926-1928. Klamper 2014, S. 353.

Mitgliedern. Sehr schnell verspürte der Hagenbund deshalb die Auswirkungen des aufkommenden Hasses der nationalsozialistischen Künstler:innen.

Mit 18. März musste auch der Hagenbund seine Tätigkeit aussetzen. Nur einen Tag später wurde ein Rundschreiben versendet, unterzeichnet alleine von Karl Stemolak, indem der Hagenbund die „*auch für unseren Verband in Kraft*“ tretende „*Arierbestimmung*“ bekannt gab und somit alle Juden ihre Mitgliedschaft verloren.³⁷² Offiziell galten die Nürnberger Rassengesetze in der Ostmark erst ab 20. Mai 1938 und auch das Künstlerhaus vollzog seine „Säuberung“ erst mit Ende März.³⁷³ An dieser Stelle lässt sich also vermuten, dass die Bundesleitung, bzw. Karl Stemolak als Präsident, diesen voreiligen Schritt der Arisierung der Vereinigung als Schutzmaßnahme gewählt hatte, um das Bestehen des Hagenbundes zu sichern. Dennoch wurden der Bildhauer Wilhelm Frass und der Maler Albert Janesch, beide langjährige NSDAP Mitglieder, als kommissarische Leiter zur Liquidierung des Hagenbundes beauftragt.³⁷⁴ Laut Zeitzeugenberichten des Malers und Vorstandsmitgliedes Carry Hauser und der Sekretärin Lisa Frank³⁷⁵ kam es in diesen ersten ereignisreichen Märztagen bereits zur Auflösung des Hagenbundes. Es wurde eine letzte Vorstandssitzung einberufen. „*der Künstlerhausmaler Albert Janesch, zusammen mit einem sich mehr im hintergrund haltenden bildhauerkollegen [Wilhelm Frass] betreten den sitzungsraum und lösen den ‚verjudeten‘ und ‚un-artige‘ Kunst betreibenden Hagenbund auf.*“³⁷⁶ Zugleich wurde das Vermögen der Vereinigung, 620,41 Reichsmark, erhoben und eingezogen.³⁷⁷ „*Im Beisein von Präsident Stemolak öffneten sie den Safe, aber ich [Lisa Frank] informierte sie, daß das Geld, das sie vorfanden, mir gehörte, weil ich immer mit meinem Geld aushalf, die zwei Diener zu bezahlen, und Stemolak bestätigte das. Ich wurde fristlos entlassen o h n e die mir zustehende Abfertigung für 10jährige Tätigkeit, und Stemolak rührte nicht einen Finger um zu helfen.*“³⁷⁸ Stillschweigend und befehlsgehorsam nahm Karl Stemolak also die Auflösung seiner Künstlervereinigung hin, der er 30 Jahre seines Lebens als Künstler und Vorstandsmitglied,

³⁷² Siehe dazu die Quelle 6 im Anhang.

Im Archiv der Secession hat sich ebenso eine undatierte Mitgliederliste des Hagenbundes erhalten, die aufgrund fehlender Namen auf März 1938 zu datieren ist. Appendix, in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 429.

³⁷³ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021, S. 17, 30.

³⁷⁴ Klamper 2014, S. 354.

³⁷⁵ Lisa Frankfurter war von 1928-1938 Sekretärin des Hagenbundes, nach der Machtübernahme des NS-Regimes emigrierte sie in die USA und änderte ihren Namen in Lisa Frank.

³⁷⁶ Aus den Erinnerungen Carry Hausers „das war der Hagenbund...“ (Wien 1982), in: Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Schloß Halbturn 1993, S. 68.

³⁷⁷ Das geringe Vermögen des Hagenbundes wurde der neuen Gemeinschaft bildender Künstler, dem ehemaligen Albrecht Dürer-Bund, zugeführt. Diese Vereinigung verband im NS-Regime die weniger angepassten und nationalsozialistischen Künstler. Auch die ehemaligen Hagenbündler wurden dort aufgenommen, sofern sie „arisch“ und in der RdbK waren. Klamper 2014, S. 354; AKH, Akt Hagenbund.

³⁷⁸ Aus den Erinnerungen Lisa Franks (New York 1993), in: Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Schloß Halbturn 1993, S. 73.

davon fast 20 Jahre als Präsident, gewidmet hatte. Erst am 29. September 1938 wurde der Künstlerbund Hagen schließlich offiziell aus den Registern gelöscht.³⁷⁹

2.2 Karl Stemolaks Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste und seine Handlungen im NS-Regime

Um im Nationalsozialismus als Künstler:in weiterhin tätig sein zu können, ausstellen zu dürfen und Aufträge erhalten zu können, war die Mitgliedschaft in der Reichskammer der bildenden Künste Voraussetzung. Für die Aufnahme geeignet erwiesen sich nur Künstler:innen, die „rassisch“, politisch und künstlerisch den Werten des Regimes entsprachen. Ein aufwändiges Aufnahmeverfahren, das im ersten Schritt einen detaillierten Fragebogen³⁸⁰, einen Abstammungsnachweis³⁸¹ und die Vorlage von künstlerischen Arbeiten beinhaltete, ermöglichte den Nationalsozialisten eine Erhebung der gesamten Wiener Künstlerschaft und erleichterte die Selektion. Eine Parteimitgliedschaft war für die Aufnahme in die RdbK nicht verpflichtend, konnte aber für die künstlerische und kulturpolitische Karriere durchaus förderlich sein.³⁸² Mit der Abgabe der Aufnahmeunterlagen waren die Antragsteller:innen durch eine Sondergenehmigung vorläufig in die Reichskammer aufgenommen und konnten ihre künstlerische Tätigkeit vorerst weiterhin ausüben. Erst nach einer genauen Überprüfung der Unterlagen, die sich oft über Monate oder Jahre hinziehen konnte, erfolgte die offizielle Aufnahme durch einen Bescheid aus der Zentrale der RdbK in Berlin.³⁸³

Karl Stemolak unterzeichnete seinen „*Fragebogen für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste*“ für die Fachgruppe B (Bildhauer) am 30. September 1938 (Quelle 7). Dem beigelegt war ein Abstammungsnachweis von ihm (Quelle 8) und seiner Frau Louise Stemolak.³⁸⁴ Inwieweit Fotografien und Dokumente seiner Werke dem Aufnahmeantrag

³⁷⁹ Klamper 2014, S. 354.

³⁸⁰ Der Fragebogen beinhaltete Angaben zur Person, Religionszugehörigkeit, Mitgliedschaften in Verbänden und der NSDAP, berufliche Ausbildung, künstlerische Arbeiten, Preise und Kriegsdienste. ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Fragebogen Reichskammer der bildenden Künste.

³⁸¹ Anhand des Abstammungsnachweises, in dem der/die Antragsteller:in Angaben zu Geburts- und Taufdaten, sowie Konfession und Hochzeitsdatum/-ort von sich und seinen/ihren Eltern und Großeltern bekanntgeben musste, beurteilten die Nationalsozialisten die „rassische“ Einstufung. Dabei wurde unterschieden in „*arische-volljüdische-dreivierteljüdische-halb-jüdische-vierteljüdische Abstammung*“. Die Richtigkeit der Angaben musste mit beigelegten Originaldokumenten bestätigt werden. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (2), S. 69; ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Abstammungsnachweis.

³⁸² Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (2), S. 69.

³⁸³ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (2), S. 71.

³⁸⁴ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Siehe dazu die Quelle 7 (Fragebogen von Karl Stemolak für die Aufnahme in die RdbK) und Quelle 8 (Abstammungsnachweis Karl Stemolak) im Anhang.

beigelegt waren, ist nicht mehr nachvollziehbar. Karl Stemolak konnte somit ab Herbst 1938 seine Tätigkeit als Bildhauer wieder aufnehmen. Aufgrund fehlender Angaben und Dokumente verzögerte sich jedoch seine offizielle Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste. Wie bei vielen anderen Künstler:innen seiner Zeit, dienen die Unterlagen der Reichskammer heute als wertvolles Quellenmaterial für persönliche und berufliche Informationen. Vieles über die akademische Laufbahn Stemolaks und seine Werke und Preise ist zum Glück auch anderweitig überliefert, wodurch seine eigenen Angaben auch bestätigt werden können. Einzigartig sind jedoch Bemerkungen zu seiner Herkunft, Hochzeit und Kinderlosigkeit. Weiters gab Stemolak im Fragebogen an, Mitglied der Secession zu sein. Da er der Secession vor 1938 mit Sicherheit nicht angehörte, ist davon auszugehen, dass er erst nach der Auflösung des Hagenbundes im Frühjahr 1938 in diese noch bestehende Künstlervereinigung eintrat. Eine NSDAP Mitgliedschaft verneinte er.³⁸⁵ Auch über die nächsten Jahre ist kein Parteibeitritt Stemolaks bekannt.

Da Karl Stemolak seinen Abstammungsnachweis nicht ganz vollständig eingereicht hatte, kam es folgend zu einer genaueren Überprüfung, die seine offizielle Aufnahme verzögerte. Für seinen Vater Karl Boromäus Mayrhofer konnte Stemolak keine Konfession angeben, zudem fehlten die gesamten Informationen zu seinem Großvater mütterlicherseits.³⁸⁶ Am 6. März 1939 richtete Leopold Blauensteiner, als Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste, ein Schreiben an die Gauleitung der NSDAP Wien, mit der Bitte um Auskunft über die „politische Zuverlässigkeit“ Karl Stemolaks.³⁸⁷ In der persönlichen Akte der RdbK Karl Stemolaks folgt darauf ein undatierter Brief mit der Überschrift „Ergänzungen z. Ariernachweis“ (Quelle 9) in dem der Bildhauer zu den fehlenden Angaben Stellung bezog. „Nach den kirchlichen Dokumenten ist meine Mutter(Antonie St.) unehelich geboren. Ihr Vater soll, nach mündlichen Überlieferungen, in einem Feldzug gefallen sein. Mein Vater (Karl Mayrhofer) starb, als ich 2Jahre (sic!) alt war. Er sorgte für meine Erziehung und hinterlegte die erforderlichen Geldmittel bei [der] Vormundschaftsbehörde.“³⁸⁸ Offensichtlich waren seine nachgereichten Erklärungen ausreichend und seine politische Zuverlässigkeit zufriedenstellend, denn laut einem Schreiben vom 7. März 1941 wurde Karl Stemolak

Verheiratete Antragsteller:innen mussten ebenso einen Abstammungsausweis ihrer Ehepartner:innen einreichen. Louise Stemolak wurde bereits mit 28.10.1938 als „arisch“ eingestuft.

³⁸⁵ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Fragebogen Reichskammer der bildenden Künste; Quelle 7.

³⁸⁶ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Abstammungsnachweis; Quelle 8.

³⁸⁷ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

³⁸⁸ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak; Quelle 9.

rückwirkend mit dem 01.07.1938 (Quelle 10) in die Reichskammer der bildenden Künste, Fachgruppe Bildhauer unter der Mitgliedsnummer B 39 39 aufgenommen.³⁸⁹

Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit ausführlich behandelt, war Karl Stemolak auch ohne Parteimitgliedschaft im Nationalsozialismus auf künstlerischem Wege sehr erfolgreich. Seine Skulpturen und Plastiken entsprachen größtenteils den Vorstellungen des Regimes und wurden deshalb im gesamten Dritten Reich ausgestellt.³⁹⁰ Ganz anderes verhielt es sich hingegen mit seiner kulturpolitischen Karriere, die er dem vorhandenen Quellenmaterial zufolge nicht weiter verfolgte, obwohl für ihn die Möglichkeit eines erfolgreichen Aufstiegs unter den Strukturen der RdbK mit Sicherheit bestand. Die Landesleitungen der Reichskammer der bildenden Künste waren neben dem Landesleiter (Leopold Blauensteiner) und dem Geschäftsführer (Marcel Kammerer) in Fachgruppen organisiert, die von Referenten geleitet wurden. Für diese Aufgabe wurden meist Personen eingesetzt, die bereits zuvor in den Berufsverbänden und Interessenvertretungen eine Führungsposition ausübten. Eine Parteimitgliedschaft war dafür nicht notwendig, die „richtige“ politische Gesinnung aber dennoch ausschlaggebend. Als Experten in ihrer Fachgruppe waren die Referenten hauptsächlich für die erste Bewertung der Aufnahmebewerber:innen in die RdbK verantwortlich.³⁹¹ Diesen Kriterien zufolge wäre Karl Stemolak eine ideale Besetzung für die Leitung der Fachgruppe Bildhauerei gewesen, es ist aber davon auszugehen, dass er dafür nicht einmal in Betracht gezogen wurde. In Wien war es Leopold Blauensteiner persönlich, der die Posten der Referenten besetzte und er wählte dafür fast ausschließlich Künstler, die bereits vor 1938 dem Nationalsozialismus zugewandt waren.³⁹² Karl Stemolak war zur Ausübung seiner künstlerischen Tätigkeit verpflichtendes Mitglied in der RdbK, ansonsten können aber keine weiteren Handlungen seinerseits in der Organisation nachgewiesen werden. Auch außerhalb der RdbK hielt sich Stemolak mit seinem sozialen und kunstfördernden Engagement in den Kriegsjahren sehr zurück. Lediglich für 1939 kann ihm eine kulturelle Betätigung nachgewiesen werden. In diesem Jahr war er Teil der Jury bei einem Wettbewerb für ein Walther von der Vogelweide-Denkmal³⁹³ und beteiligte sich an einem „Seminar für Fremdenführer“ in dem er Vorträge zur Kunstgeschichte hielt³⁹⁴.

³⁸⁹ Einer Ergänzung im Schreiben über die Aufnahmebestätigung ist zu entnehmen, dass Karl Stemolak die Unbekanntheit seines Großvaters mütterlicherseits amtlich beglaubigen musste. ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

³⁹⁰ Sieh dazu auch Kapitel I. 3.4, S. 66-67.

³⁹¹ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 46.

³⁹² Referent für Bildhauerei in Wien wurde Ferdinand Opitz (1885-1960). Dieser trat zwar erst 1938 der NSDAP bei, war aber zuvor bereits Mitglied im Bund deutscher Maler Österreichs. Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1), S. 46, 52.

³⁹³ Die Bühne, 11, 16, 1939, S. 14.

³⁹⁴ Neues Wiener Tagblatt (6-Uhr Abendblatt) am 08.04.1939, S. 4.

Interessant sind zudem einige Unterlagen aus dem Akt Karl Stemolaks der Reichskammer, die einen Einblick in seine persönlichen Umstände während der nationalsozialistischen Herrschaft geben. Ein handgeschriebener Brief Karl Stemolaks, den er am 9. August 1938 an Leopold Blauensteiner und Marcel Kammerer richtete, zeigt erstmals, dass auch er selbst die Hilfe anderer erbitten musste. In dem Brief schilderte Stemolak die bevorstehende Zwangsäumung seiner Wohnung im 13. Bezirk, in der er mit seiner Frau seit 24 Jahren lebte. Die Wohnung befand sich in einem Nebengebäude eines Wöchnerinnenheims, in dem Stemolak organisatorische Aufgaben erledigte und im Gegenzug frei wohnen konnte.³⁹⁵ Da das Heim in die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt³⁹⁶ eingegliedert wurde, drohte dem Künstler nun die Delogierung.

„[...]Nun richte ich an euch, als langjährige Kameraden die Bitte mir zu helfen indem ihr mir eine Bescheinigung über mein künstlerisches und funktionelles Wirken ausstellt. Wie ich denke, wie meine Gesinnung, ist euch wohl, gerade in der letzten Zeit, seit der in Berlin erlebten Erkenntniß nicht fremd geblieben.

Meine Einstellung zu den Verhältnissen der letzten Jahre in Österreich habe ich bei vielen Gelegenheiten deutlich genug gezeigt. Daß ich niemals gegen die natsoz [nationalsozialistische] Bewegung war, daß ich, was wohl nach dem Gesagten selbstverständlich ist, einen Verrat gegen viele mir bekannte Illegale begangen hätte, brauche ich bei allen die mich kennen, nicht erst unter Beweis zu stellen. Alle anderen Umstände sind euch Beiden und vielen von denen die mir helfen wollen, bekannt.[...] Die schwere meiner Sorgenlast wird Erleichterung finden wenn ihr meine Bitte erfüllt haben werdet. So oft im Leben habe ich versucht Kameraden zu helfen; daß es aber für mich persönlich so schwer sein wird mich hemmungslos einzusetzen hätte ich niemals geglaubt

Mit einem herzlichen

Heil Hitler!

Karl Stemolak XIII.

*Steinböckengasse 2*³⁹⁷ (Quelle 11)

Inwieweit Karl Stemolak diese Worte aus wirklicher politischer Überzeugung gewählt hatte oder aus Verzweiflung über den möglichen Verlust seiner Wohnung taktisch handeln musste, ist heute nur mehr schwer zu klären. Eine Betrachtung der überlieferten Informationen Karl Stemolaks zeigt jedoch, dass er mit Sicherheit kein überzeugter Nationalsozialist war. Hätte Stemolak gewollt, hätte er im Regime gewiss Karriere machen können, doch sein soziales Engagement erlischt in diesen Jahren fast vollständig. In einer Situation, in der man *„mittelos, ohne Aufträge für eine Frau und eine kranke Nichte*³⁹⁸ *zu sorgen*³⁹⁹ hat, ist es wohl verständlich, sich der Gesinnung der verhofften Hilfegebenden anzupassen. Dennoch ist die

³⁹⁵ Siehe dazu Kapitel II. 1.1, S.78, Anm. 304-305

³⁹⁶ Die Nationalsozialistische Volkswohlfahrt (NSV) war im NS-Regime für alle Belange der Wohlfahrt und Fürsorge zuständig. Nachdem die Dienststelle Stillhaltekommissar für Vereine, Organisationen und Verbände 1938 in Österreich einberufen wurde, kam es, ähnlich wie auch in der Kultur, zur Auflösung und Eingliederung vieler Wohlfahrtsvereine und -stiftungen in die NSV. Nationalsozialistische Volkswohlhilfe, in: Wien Geschichte Wiki, Abs. 3, 6.

³⁹⁷ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief von Stemolak an Blauensteiner und Kammerer am 09.08.1938; Quelle 11.

³⁹⁸ Es handelt sich hier um die einzige Erwähnung einer Nichte Karl Stemolaks, über seine Familienverhältnisse ist leider wenig überliefert.

³⁹⁹ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief von Stemolak an Blauensteiner und Kammerer am 09.08.1938; Quelle 11.

Art, wie Stemolak an Blauensteiner und Kammerer in diesem Brief herantritt, eine sehr freundschaftliche, was eine engere Bekanntschaft mit den beiden vermuten lässt.⁴⁰⁰

Im Winter 1944 richtete Stemolak einen weiteren handgeschriebenen Brief an Blauensteiner in dem er über „die Unsinnigkeit einer derartigen Beschlagnahme, die uns einfach in einen Raum einschließt und keinen freien Zugang zu den Wirtschaftsräumen und auch den Ausgang lässt“ berichtet und ihn erneut um Hilfe bittet.

„[...] Nun bitte ich dich Lieber Blauensteiner dein Gewicht als Landesleiter beim Stadtrat Rentmeister, der, wie ich glaube die oberste Instanz in diesen Belangen ist, für mich in die Waagschale zu werfen, daß mir dieses Kabinett I. welches mir zugleich meine Schreib und Telefonstube ist frei gegeben wird.

Das Kabinett II. bleibt weiter zur Disposition. [...]

Herzlichen Dank mit ebensolchen Gruß dein Stemolak“⁴⁰¹ (Quelle 12)

Ein Durchschlag eines Schreibens (vermutlich von Blauensteiner) an den Stadtrat Rentmeister erläutert das Problem Stemolaks noch einmal genauer.

„[...] Bildhauer Prof. Karl Stemolak, einer der bedeutendsten Künstler Wiens, bewohnt mit seiner Frau in Wien, XIII., Steinböckengasse 2 die auf beiliegendem Plane ersichtliche Wohnung, bestehend aus einem Zimmer und zwei Kabinetten.

Kürzlich wurden die beiden Kabinette I und II für Einquartierung beschlagnahmt, und Prof Stemolak samt Frau auf das zwischen diesen liegende Zimmer verwiesen. Durch eine solche Beschlagnahme wären beide Bewohner in einem Raum eingeschlossen, der keinen freien Zugang zu den Wirtschaftsräumen und auch zu dem Ausgang lässt. [...] Nach Vorstehenden bitte ich die Beschlagnahme dahin abzuändern, dass nur das Kabinett II in Anspruch genommen wird und Kabinett I das Prof. Karl Stemolak als Abreitsaum dient, diesem belassen bleibt.“⁴⁰²

Weiters wird in dem Brief erwähnt, dass es sich bei dieser Wohnung um eine Dienstwohnung des N.S.V. Mutterheimes handelt, die Stemolak 1938 überlassen wurde. Stemolaks damalige Bitte an Blauensteiner führte also zu einem positiven Bescheid. Ob die erneute Hilfesuche ebenso erfolgreich war, geht leider aus den vorhandenen Dokumenten nicht hervor. Auffallend an dem Schreiben Stemolaks von 1944 ist, dass er sich erneut in einem sehr freundschaftlichen Ton an Blauensteiner wendet, jedoch nicht mit einem „Heil Hitler“ unterzeichnet. Das deutet zwar auf ein durchaus gutes Verhältnis zwischen Stemolak und dem Landesleiter der Reichskammer der bildenden Künste hin, zeigt aber auch, dass er zu dieser Zeit auf die wichtigen Formalitäten der Nationalsozialisten keinen Wert mehr legte. Formulierungen wie „Bildhauer Prof. Karl Stemolak, einer der bedeutendsten Künstler Wiens“⁴⁰³ oder „in Ansehung seiner künstlerischen Qualität“⁴⁰⁴ zeigen auch, dass die Reichskammer der bildenden Künste Karl Stemolak durchaus wohlgesonnen war und seine Kunst sehr schätzte.

⁴⁰⁰ Inwieweit zwischen Karl Stemolak und Leopold Blauensteiner aber auch Marcel Kammerer ein freundschaftliches Verhältnis bestand, ist nicht mehr rekonstruierbar und auch eher unwahrscheinlich, da Blauensteiner zwar von 1912-1921 Hagenbund Mitglied war, aber danach die liberal eingestellte Künstlervereinigung eher verabscheute.

⁴⁰¹ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief von Stemolak an Blauensteiner am 14.11.1944; Quelle 12.

⁴⁰² ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief an Stadtrat Mag. pharm. Rentmeister am 22.11.1944.

⁴⁰³ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Brief von Stemolak an Blauensteiner am 14.11.1944.

⁴⁰⁴ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, aus dem Genehmigungsschreiben der RdbK bezüglich des Ansuchens Stemolaks um mehr Heizkohle für sein Atelier, am 19.09.1944.

Auch wenn Karl Stemolak kein überzeugter Nationalsozialist war, nutzte er diese Tatsache, um im NS-Regime weiterhin arbeiten zu können und seine Familie zu schützen.

II. 3. Der Wiederaufbau des Wiener Künstlertums nach 1945

Frühjahr 1945, der Krieg in Europa war zu Ende und von allen Seiten wurde mit dem Aufbau einer neuen Normalität begonnen. Für Österreich beinhaltete dieser Wiederaufbau die Behebung sichtbarer Kriegsschäden, die Wiederherstellung einer funktionierenden Wirtschaft, die Rekonstruktion einer österreichischen Kultur, aber auch die Verdrängung der Vergangenheit.⁴⁰⁵ Ausgangspunkt dafür war die Aufhebung der nationalsozialistischen Gesetzesgrundlage und die Liquidierung aller nationalsozialistischen Institutionen. Bereits wenige Tage nach Kriegsende wurde daher der Maler und Jurist Rudolf Buchner zum kommissarischen Leiter ernannt, um die Liquidierung der Reichskammer der bildenden Künste zu vollziehen und gleichzeitig die Überführung der bildenden Künstler:innen in die neu zu gründende Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs zu ermöglichen. Am 10. Mai 1945 wurde eine konstituierende Generalversammlung abgehalten, an der die „zur Zeit in Wien erreichbaren bildenden Künstler“ teilnahmen.⁴⁰⁶ In dieser Versammlung wurde die Gründung der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs beschlossen, die als „*Übergangsstadium bis zur Schaffung eines österreichischen Kammergesetzes für bildende Kunst*“ allen bildenden Künstler:innen als Interessenvertretung dienen sollte.⁴⁰⁷ Sogleich wurden für die neue Vereinigung genaue Satzungen festgelegt und deren Leitungsausschuss ernannt, Präsident wurde Rudolf Buchner. Für die Leitung der Gruppe Bildhauerei wurde Karl Stemolak eingesetzt.⁴⁰⁸

Die Berufsvereinigung war vorerst die einzige Vertretung der Künstlerschaft in Österreich und hatte demnach die Aufgabe, alle Künstler:innen zu erfassen und bei der Aufnahme diese dem Entnazifizierungsverfahren entsprechend zu beurteilen. Eine Mitgliedschaft war nicht

⁴⁰⁵ Feldgrill 2014, S. 52.

⁴⁰⁶ Aus einem Bericht über die Generalversammlung von Rudolf Buchner an die Gemeindeverwaltung der Stadt Wien, zitiert nach Novak 2012, S. 17-18.

Die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs sah sich bei der Gründung 1945 als Nachfolgeorganisation des Wirtschaftsverbandes bildender Künstler Österreichs, der im Jahr 1912 entstand. Darum feierte die Berufsvereinigung 2012 ihr 100 Jahr Jubiläum. Novak 2012, S. 13.

⁴⁰⁷ Novak 2012, S. 18.

⁴⁰⁸ Für die Gruppen Malerei, Grafik, Architektur und Kunstgewerbe wurden ebenso Leiter ernannt. Novak 2012, S. 18.

verpflichtend, für viele Künstler:innen jedoch überlebensnotwendig, da die neue Regierung den Mitgliedern der Berufsvereinigung Hilfeleistungen in Form von Bezugsscheinen für Materialien und Zusatzlebensmittelmarken bot.⁴⁰⁹ Ein Aufnahmeausschuss der Berufsvereinigung war zuständig für die erste Überprüfung der politischen Einfärbung der Bewerber:innen, welche auf den gesetzlichen Grundlagen des Verbotsgesetzes der NSDAP vom 8. Mai 1945 erfolgte.⁴¹⁰ Die Berufsvereinigung hatte eine Meldepflicht gegenüber einer vom Bundesministerium für Unterricht eingesetzten Sonderkommission zur Beurteilung freischaffender Künstler:innen. Nur ihr oblag es, ein Berufsverbot auszusprechen. Neben den ehemaligen Künstler:innen aus der Reichskammer kehrten auch einige aus dem Widerstand und Exil zurück, die sich der Vereinigung anschlossen. Durch eine Gesetzesänderung im Frühjahr 1947 fielen die „Minderbelasteten“ aus dem Entnazifizierungsverfahren, was ihre Aufnahme in die Berufsvereinigung ermöglichte und dort eine Welle an Neuanmeldungen auslöste. Allgemein geschah die Rehabilitierung der ehemaligen NSDAP-Mitglieder in Österreich sehr schnell. Die wenigen „Belasteten“ wurden in den nächsten Jahren durch den Bundespräsidenten begnadigt und 1957 folgte die vollständige Amnestie.⁴¹¹ Mitläufer und Täter besetzten bald wieder wichtige Positionen des kulturellen Lebens, der Politik und Verwaltung.

Rudolf Buchner hingegen holte seine nationalsozialistische Vergangenheit ein und er musste 1946 als Präsident der Berufsvereinigung zurücktreten. Karl Stemolak übernahm daraufhin die Präsidentschaft und behielt diese bis zu seinem Tod im Jahr 1954 bei.⁴¹² Weiters gründeten sich bereits im Herbst 1945 die ersten Landesleitungen in einigen Bundesländern, da die Berufsvereinigung ihren Wirkungseinfluss, unabhängig von den Militärzonen, auf das ganze Land ausbreiten wollte.⁴¹³

Neben dem großen Beitrag, den die Berufsvereinigung zur Entnazifizierung der Kulturlandschaft beitrug, war es vor allem die Idee einer Kunstkammer, die den Vorstand in den frühen Monaten nach Kriegsende beschäftigte. Die Bestrebungen, die bereits die Ständige Delegation verfolgte und auch in der RdbK auf gewisse Weise vollzogen wurden, die gesamte bildende Künstlerschaft Österreichs durch eine demokratische Gesetzgebung in einer Kammer zu vereinigen, war für viele Künstler:innen auch nach dem Krieg noch immer ein wichtiges

⁴⁰⁹ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (3), S. 317.

⁴¹⁰ Die Berufsvereinigung übernahm bei der Liquidierung der Reichskammer der bildenden Künste deren gesamtes Inventar und war dadurch auch im Besitz der RdbK-Mitgliederakten mit den Informationen der einzelnen Künstler:innen zu den politischen und beruflichen Tätigkeiten während der NS-Zeit.

⁴¹¹ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (3), S. 319, 322, 324.

⁴¹² Er wurde am 29. November 1946 zum Präsidenten gewählt. AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1954, Mitteilungsblatt des Landesverbandes Wien/NÖ/Bgld. der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, April 1952.

⁴¹³ Landesleitungen wurden in den Bundesländern Salzburg, Oberösterreich, Tirol, Vorarlberg sowie eine gemeinsame für die Steiermark und Kärnten gegründet.

Ziel, in dem sie die Lösung für eine sozialrechtliche Absicherung der freischaffenden Künstler:innen sahen. Rudolf Buchner erarbeitete einen Gesetzesentwurf für ein Kulturkammergesetz, der im Parlament jedoch keinen Anklang fand.⁴¹⁴ Dennoch wurde diese Idee, die gesamte freischaffende Künstlerschaft in einer kammerähnlichen, gesetzlich geregelten Organisation zusammenzufassen, ein großes Anliegen der Berufsvereinigung, das sie im internationalen Austausch in den nächsten Jahren intensiv verfolgte und auch für Karl Stemolak im letzten Lebensabschnitt zur persönlichen Herzensangelegenheit wurde.

Nicht alle Künstler:innen befürworteten diese Bestrebungen. Besonders in den ersten Monaten nach Kriegsende war die Abneigung gegen die Eingliederung in eine derartige Kammerordnung noch sehr groß.⁴¹⁵ Hingegen gab es allerlei Bemühungen zur Wiederherstellung und Neugründung von Künstlervereinigungen, sowie die Wiederaufnahme des regen Ausstellungsbetriebes, um den Künstler:innen und auch dem Rest der Bevölkerung neue Anreize zu bieten. Als erste große Hürde erwies sich dabei der Mangel an Ausstellungsmöglichkeiten in Wien. Die Secession und die Zedlitzhalle waren durch Bombenangriffe schwer beschädigt und auch das Künstlerhaus war in Folge der Kriegsschäden nur begrenzt nutzbar.⁴¹⁶ Initiiert durch die sowjetische Armee fand jedoch bereits im Mai 1945 im Künstlerhaus eine Ausstellung statt, die aus den Beständen des Hauses zusammengestellt wurde und unter dem Titel „Erste Wiener Kunstausstellung“ über 3.000 Besucher lockte.⁴¹⁷ Grundsätzlich konnte das Künstlerhaus nach Kriegsende und der Entnazifizierung ohne größere Umbrüche weitermachen wie bisher und konzentrierte sich früh darauf, das Ausstellungsgebäude wieder vollständig aufzubauen.

Der Hagenbund hingegen schaffte es nicht aus der Versenkung aufzustehen und sich neu zu gründen. Zu viele Mitglieder waren ins Exil geflüchtet, verfolgt und ermordet worden oder waren im Krieg gefallen. Erst 1948 bildete sich unter dem Namen Neuer Hagenbund eine Vereinigung aus Künstler:innen, die zuvor der Gemeinschaft bildender Künstler⁴¹⁸ angehörten. Der Neue Hagenbund war aber nie ein wirklicher Nachfolger des Hagenbundes, lediglich Carry Hauser war als ehemaliger Hagenbündler Teil der neuen Vereinigung.⁴¹⁹

⁴¹⁴ Novak 2012, S. 20.

⁴¹⁵ Eine verpflichtende Mitgliedschaft in einer Kammer erinnerte viele an die Strukturen des NS-Regimes, die man allgegenwärtig zu vergessen versuchte.

⁴¹⁶ Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (3), S. 313.

⁴¹⁷ Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010, in: Aichelburg 2011-2014.

⁴¹⁸ Siehe dazu Kapitel II. 2.1, S. 94, Anm. 377.

⁴¹⁹ Neuer Hagenbund, in: Wien Geschichte Wiki.

3.1 Karl Stemolaks Beteiligung an der Neugründung der Secession (1945-1947)

Unter den ehemaligen Secessionisten war das Bestreben, die Vereinigung wieder ins Leben zu rufen, sehr groß. Bereits im Frühjahr 1945 kam es zu Zusammenkünften einiger Künstler, die dieses Interesse verfolgten. Zu diesem Zeitpunkt existierte noch kein Verein, die Secession wurde 1939 vollständig gelöscht. Aus den ehemaligen Mitgliederlisten wurden schnellstens alle NSDAP-Mitglieder gestrichen. Ebenso war es den Initiatoren wichtig, dass an der Neugründung der Secession keine Mitglieder des Künstlerhauses beteiligt seien und die Vereinigung lediglich aus alten Secessionisten und vom Künstlerhaus unabhängigen Künstlern bestand. Nach der amtlichen Genehmigung des Namens Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession, wurde am 7. Dezember 1945 die erste konstituierende Generalversammlung einberufen, an der 12 Maler, 2 Bildhauer und 2 Architekten teilnahmen, darunter Karl Stemolak und Josef Hoffmann.⁴²⁰ Ob Karl Stemolak bereits bei dieser Sitzung zum Präsidenten gewählt wurde, kann hier leider nicht beantwortet werden, er wird jedoch ab 1946 als erster Präsident der neuen Secession genannt.⁴²¹

Die beiden wichtigsten Anliegen der neugegründeten Secession waren zum einen so schnell wie möglich wieder Ausstellungen zu veranstalten, und zum anderen, das sehr stark beschädigte Ausstellungsgebäude wieder aufzubauen. Für eine erste Ausstellung konnte die Secession im April und Mai 1946 die Räume des Künstlerhauses nutzen. Als Leiter der Ausstellung gelang es Karl Stemolak, beinahe die gesamte Regierung und Spitze der österreichischen Verwaltung für das Ehrenkomitee zu gewinnen. Die Erlöse aus der Ausstellung sollten hauptsächlich dem Wiederaufbau des Secessionsgebäudes zugutekommen. Die Ausstellung zeigte 220 Werke von 37 Künstler:innen und war mit einer Besucheranzahl von über 9.000 durchaus erfolgreich für diese Zeit.⁴²² Wie Robert Waissenberger berichtete, war Karl Stemolak auch maßgeblich an der Organisation zum Wiederaufbau des Secessionsgebäudes beteiligt. Er soll es gewesen sein, der ein Manifest verfasste und es in den drei Sprachen der Besatzungsmächte veröffentlichen ließ, um möglichst viel Unterstützung für den Wiederaufbau akquirieren zu können. Stemolak trat auch in Kontakt mit Baufirmen bezüglich der Auftragsvergabe für die Schuttabfuhr und der provisorischen Sicherung des Gebäudes. Nach langer Verzögerung durch vermehrt auftretende

⁴²⁰ Waissenberger 1971, S. 187; Sottriffer 1986, S. 111.

⁴²¹ Für dieses Kapitel über die Entstehung der neuen Secession und Karl Stemolaks Beteiligung daran, war die Autorin auf die Informationen aus der Sekundärliteratur angewiesen. Das Archiv der Secession ist nicht öffentlich zugänglich und trotz intensiver Bemühungen wurden der Autorin für die Recherche zu dieser Masterarbeit nur die Dokumente aus dem persönlichen Akt Karl Stemolaks zur Verfügung gestellt, in denen nichts über die Neugründung der Secession nach 1945 überliefert ist.

⁴²² Waissenberger 1971, S. 188.

Komplikationen, konnten die Reparaturarbeiten im Mai 1948 beginnen. Zu diesem Zeitpunkt hatte Karl Stemolak die Präsidentschaft aber bereits an Josef Hoffmann abgegeben.⁴²³ Warum er als Präsident zurücktrat bzw. nicht neu gewählt wurde, ist nicht bekannt, da er aber seit 1947 ebenso Präsident der Berufsvereinigung war, dürften vermehrt Interessenskonflikte aufgetreten sein, die ein solches Handeln erzwangen. Einige Briefe aus dem persönlichen Akt Karl Stemolaks im Archiv der Secession lassen darauf schließen. Scheinbar war er 1948 dennoch weiterhin Teil des Ausschusses der Secession⁴²⁴, zog sich aber immer mehr daraus zurück. Ende dieses Jahres und des Jahres 1950 erhielt Stemolak Zahlungserinnerungen für den Mitgliedsbeitrag für 1948, 1949 und 1950 von jeweils 10,- Schilling, ebenso beteiligte er sich an keinen Ausstellungen mehr.⁴²⁵ Am 24. Jänner 1951 versandte die Secession ein sehr kurz gehaltenes und formelles Glückwunschsreiben zum 75. Geburtstag Karl Stemolaks, in dem sie ihm auch zur Verleihung des Ehrenrings⁴²⁶ der Stadt Wien gratulierten. Offensichtlich empfand Stemolak dieses Schreiben als zu unpersönlich und undankbar, denn in seinem Antwortschreiben betonte er mit zynischer Formulierung: *„Ebenso war es freundlich, sich meiner 2jährigen Funktion als Präs. [Präsident] d. Wiener Secession zu erinnern. Eine wenigstens optisch in Erscheinung tretende Anteilnahme der W. Secession wäre für mich allerdings eine angenehme Überraschung gewesen.“*⁴²⁷ (Quelle 13)

In einem Antwortschreiben an den damaligen Präsidenten des Künstlerhauses Karl Maria May, der ihm ebenso zum Geburtstag gratulierte, bedauerte Stemolak zudem: *„Wenn alle bei dieser Gelegenheit ausgesprochenen Wünsche so aufrichtig wären wie die Deinen!?!“*⁴²⁸ (Quelle 14) Der Bildhauer war also offensichtlich gekränkt von der geringen Wertschätzung, die ihm Seitens der Secession für seine langjährigen Bemühungen für die Wiener Künstlerschaft entgegengebracht wurde.

Im Frühjahr 1951 gab Karl Stemolak schließlich aufgrund zu großer Spannungen seinen Austritt aus der Secession bekannt. *„Die Haltung, die die Leitung der ‚Wiener Secession‘ schon seit längerer Zeit mir gegenüber einnimmt, und diese Haltung auch für meine Funktion als Präsident der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs beibehält, veranlasst mich, dem Präsidium meinen A u s t r i t t aus der ‚Wiener Secession‘ mit heutigem Tag*

⁴²³ Waissenberger 1971, S. 194.

⁴²⁴ Schreiben des Ausschusses an Stemolak von 19.05.1948, mit der Bitte um Zustimmung für die Freigabe von Geldern, AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak.

⁴²⁵ AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak, Zahlungserinnerung für Mitgliedsbeitrag von 14.09.1948 und 17.11.1950.

⁴²⁶ Zum Verleihung des Ehrenrings der Stadt Wien an Karl Stemolak siehe Kapitel II. 3.2, S. 113.

⁴²⁷ AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak, Schreiben Karl Stemolaks am 30.01.1951; Quelle 13.

⁴²⁸ AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1950, Schreiben Karl Stemolaks am 28.11.1950, Quelle 14.

bekanntzugeben.“⁴²⁹ (Quelle 15) Diesen Schritt hatte die Leitung der Secession schon länger erwartet, da für sie der Präsident der Berufsvereinigung, „*deren Wirken oftmals im Gegensatz zu unseren künstlerischen Absichten in Erscheinung trat, nicht gleichzeitig Mitglied unserer Vereinigung sein sollte[n]*.“⁴³⁰ (Quelle 16) Wie die vorhandenen Quellen zeigen, ließ Stemolak keine Zeit verstreichen, um wieder Teil einer Künstlervereinigung zu werden. Aus einem Schreiben geht hervor, dass er bereits Ende April 1951 wieder als ordentliches Mitglied im Künstlerhaus aufgenommen wurde.⁴³¹ „*Wir begrüßen Dich in unseren Reihen auf das Herzlichste mit der Genugtuung, in Dir einen hervorragenden Künstler und bewährten Verfechter der Interessen der österreichischen Künstlerschaft gewonnen zu haben.*“⁴³² (Quelle 17)

Auch wenn Karl Stemolaks Vorstellungen einer Künstlervereinigung nach 1945 deutlich von denen der Secession unter der Leitung Josef Hoffmans abwich, war er maßgeblich am Neuaufbau der Secession nach Kriegsende beteiligt. Dies zeigt nicht nur sein hohes Interesse an der Wiener Kulturlandschaft und deren Künstler:innen, sondern spricht auch für seine Unbefangenheit dem Nationalsozialismus gegenüber.

3.2 Die Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs unter der Präsidentschaft Karl Stemolaks (1946-1954)

Laut Wladimir Aichelburg umfasste die Berufsvereinigung 1950 landesweit etwa 6.000 Mitglieder aus allen künstlerischen Bereichen, das war um fast das Dreifache mehr, als die Ständige Delegation 1937 betreute.⁴³³ Dementsprechend hatte die Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs Ende der 1940er / Anfang der 1950er Jahre unter der Leitung Karl Stemolaks deutlichen Einfluss auf die Gestaltung der Kultur und die sozialpolitische Aufstellung der Künstler:innen in Österreich.

Bei ihrer Gründung konnte die Berufsvereinigung provisorisch in Räumen des Künstlerhauses unterkommen. Bald benötigte der Verein aber mehr Platz und zog deshalb 1946, bereits unter der Präsidentschaft Karl Stemolaks, in das Kloster des Franziskanerkonvents am

⁴²⁹ AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak, Austrittserklärung Karl Stemolaks am 29.03.1951. Quelle 15.

⁴³⁰ AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak, Antwortschreiben der Secession auf den Austritt Karl Stemolaks am 03.04.1951. Quelle 16.

⁴³¹ Karl Stemolak war bereits zwischen 1939-1945 ordentliches Mitglied des Künstlerhauses, als die Secession aufgelöst wurde und sämtliche Mitglieder in das Künstlerhaus eingegliedert wurden.

⁴³² AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1951, Schreiben des Künstlerhauses (Karl Maria May?) am 24.04.1951, Quelle 17.

⁴³³ Aichelburg 2003, S. 380. Zur Mitgliederanzahl der Ständigen Delegation siehe auch Kapitel II. 2., S. 92.

Franziskanerplatz im 1. Bezirk. Als man der Berufsvereinigung dort bereits nach zwei Jahren wegen Eigenbedarf den Mietvertrag kündigte, wandte sich diese hilfeschend an das Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau, welches der Vereinigung daraufhin mehrere Räumlichkeiten im Schloss Schönbrunn anbot. Nachdem das Ministerium für einige Reparaturen des durch Bomben beschädigten Osttraktes aufkam, konnte die Berufsvereinigung dort 1949 einziehen.⁴³⁴

Mit der „Ersten großen österreichischen Kunstausstellung 1947“, veranstaltete die Berufsvereinigung in den Sommermonaten 1947 im Künstlerhaus eine Ausstellung, die durch ihre Größe und Vielfalt noch heute als bedeutendste Nachkriegsausstellung Österreichs gilt. Als Präsident war Karl Stemolak auch Teil der Ausstellungskommission, welche eine Präsentation organisierte, die nicht nur das gesamte Innere des Künstlerhauses bespielte, sondern auch den öffentlichen Raum vor dem Haus miteinbezog und dabei fast 800 Werke von Künstler:innen der Berufsvereinigung zeigte. (Abb. 134, Abb. 135) Kunstwerke aus der Malerei, Plastik, Grafik und angewandten Kunst waren ausgestellt und repräsentierten „*einen Querschnitt durch das derzeitige Gesamtschaffen auf dem Gebiet der bildenden Kunst in Österreich*“⁴³⁵. An der Eröffnung am 27. Juni nahmen neben den wichtigsten Vertretern der österreichischen Politik, wie Bundespräsident Karl Renner, Bundeskanzler Leopold Figl, Unterrichtsminister Felix Hurdes, Bürgermeister Theodor Körner und Nationalratspräsident Leopold Kunschak auch Vertreter der alliierten Besatzungsmächte teil. Für die musikalische Untermalung sorgten die Wiener Philharmoniker.⁴³⁶ In seiner feierlichen Begrüßungsrede (Abb. 140) ging Karl Stemolak einleitend auf die Entstehung der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs ein und proklamierte deutlich ihre Absichten: „*Zweck und Ziel der Organisation ist, die gesamten bildenden Künstler zusammenzufassen, ihre sozialen und Standesinteressen zu wahren, darüber hinaus aber einen entscheidenden Einfluss auf das Kunstleben Österreichs zu nehmen und Veranstaltungen von Ausstellungen im Ausland anzubahnen und durchzuführen.*“⁴³⁷ Folgend betonte er die Notwendigkeit dieser durch Größe und Vielfalt herausragenden Ausstellung: „*Seit der Kunstschau, die vor etwa 40 bis 45 Jahren*

⁴³⁴ Aichelburg 2003, S. 379; Novak 2012, S. 20, 23.

Der Zentralverband und der Landesverband Wien/NÖ/Bgld. der Berufsvereinigung befindet sich noch heute im Schloss Schönbrunn, wo ihr einige Büro- und Archivräume, sowie kleinere Säle für Ausstellungen zur Verfügung stehen.

⁴³⁵ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen Österreichischen Kunstausstellung 1947, Bericht über die geplante Erste Große Österreichische Kunstausstellung (undatiert, unsigniert).

Realisiert werden konnte diese große Ausstellung nur durch je 100.000 Schilling Subvention von der Stadt Wien und dem Bundesministerium für Unterricht. Ebenda.

⁴³⁶ Novak 2012, S. 23.

⁴³⁷ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen Österreichischen Kunstausstellung 1947, Abschrift der Eröffnungsrede Karl Stemolaks, S. 3.

*ihre grosse Ausstellung durchgeführt hat, war keine Ausstellung mehr in Wien, die in so weitausgreifender Form den Versuch unternahm, alle Gebiete der bildenden und angewandten Kunst der Öffentlichkeit vor Augen zu führen.*⁴³⁸ In Zuge dessen bedankte er sich mit viel Wertschätzung bei der österreichischen Künstlerschaft, ohne deren Mithilfe eine solche Ausstellung nicht möglich gewesen wäre: *„Dass diese Ausstellung unter den gegenwärtig schwierigsten Umständen doch durchgeführt werden konnte, ist ein Zeichen mit welchem Glauben die Künstlerschaft an ihre Sendung, für Österreichs Kunst und Kultur zu werben und zu wirken durchdrungen ist, und es beweist (sic!) die Opferfreundlichkeit so vieler Künstler, die trotz der furchtbaren Verluste während der Kriegsjahre, in welchen sie nicht nur Arbeitsstätte und Wohnung, sondern in vielen Fällen auch ihr gesamtes Lebenswerk vernichtet sehen mussten, sich bereit erklärt haben, nach besten Kräften für das Ansehen dieser Ausstellung zu wirken.*⁴³⁹

Wie die überlieferten Zahlen zeigen, war die Ausstellung ein großer Erfolg, insgesamt über 61.500 Besucher:innen wurden bis Mitte Oktober 1947 dokumentiert. Allein im ersten Monat wurden durchschnittlich 1.176 Eintrittskarten am Tag zum relativ hohen Preis von 2,- Schilling verkauft. Auch die Ausstellungskataloge waren mit einer Auflage von ca. 11.000 Stück bei den Besucher:innen sehr begehrt, die diesen um 5,- Schilling erwerben konnten.⁴⁴⁰ Als Besonderheit ist auch das hohe Interesse der Ausstellungsleitung an der Meinung der allgemeinen Bevölkerung zu werten, denn an die Besucher:innen wurden Fragebögen ausgeteilt, in denen in 21 Fragen um die Beurteilung der Ausstellung gebeten wurde. Mit Fragen wie *„Was veranlasst Sie zum Besuch dieser Ausstellung?“* und *„Werden Sie die Ausstellung an Bekannte weiterempfehlen?“* wurden dabei auch Aspekte des Marketings abgedeckt. Eigentliches Ziel war es aber mit Fragen wie *„Wie finden Sie die Gesamtanordnung einer so grossen Anzahl verschiedenartigster Objekte?“* und *„Können Sie die Bestrebungen der extrem modernen Künstler (Surrealisten) verstehen oder lehnen Sie diese ab?“* den persönlichen Eindruck der Besucher:innen über die Ausstellung und deren individuelles Kunstverständnis zu evaluieren.⁴⁴¹ Je nachdem in welchem Umfang diese Befragung durchgeführt worden ist, konnten mit den Ergebnissen sicher einige Rückschlüsse auf das allgemeine Kunstinteresse und Kunstverständnis der kriegsgeschädigten Bevölkerung gezogen werden und dementsprechend

⁴³⁸ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen Österreichischen Kunstaussstellung 1947 Abschrift der Eröffnungsrede Karl Stemolaks, S. 6.

⁴³⁹ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen österreichischen Kunstaussstellung 1947, Abschrift der Eröffnungsrede Karl Stemolaks, S. 8.

⁴⁴⁰ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen österreichischen Kunstaussstellung 1947, Abschlussbericht über die Erste Große Österreichische Kunstaussstellung 1947; Novak 2012, S. 23.

⁴⁴¹ AKH, Akt zur Ersten großen österreichischen Kunstaussstellung 1947, Fragebogen *„Beurteilung der Ersten grossen Österreichischen Kunstaussstellung 1947 durch die Besucher.“*

das kulturelle Angebot ausgerichtet werden. Wie konsequent diese Evaluierung durchgeführt wurde und welche Ergebnisse sie brachte, muss aufgrund der fehlenden Quellen jedoch unbeantwortet bleiben.⁴⁴²

Allgemein fand die „Erste große österreichische Kunstausstellung 1947“ in der Kunstkritik der Presse sehr hohen Anklang, dennoch wurde oftmals das schwankende Niveau der Arbeiten beanstandet, was sich scheinbar auch auf den Gesamteindruck der Ausstellung auswirkte. Grund dafür war die Fülle an Werken, die sich von Künstler:innen aus ganz Österreich zusammenstellte. Von einem „*Querschnitt durch das derzeitige Gesamtschaffen*“⁴⁴³ in Sinne einer neuen, aktuellen Kunst, konnte dabei eigentlich auch kaum die Rede sein. Zeigte die Ausstellung zwar nur Werke lebender Künstler:innen, so war dennoch eine Vielzahl der Werke mehrere Jahrzehnte alt. Unter anderen konnte auch Karl Stemolaks Werk *Das Weib* (Kat. 30) betrachtet werden, eine Skulptur, die er bereits 1909 fertigte. Natürlich muss hier auch berücksichtigt werden, dass die Kunstproduktion in den Kriegsjahren mangels Materialien massiv zurück ging und Österreich bereits vor dem „Anschluss“ an das NS-Regime von den modernen Tendenzen der Avantgarde abgeschottet war.

In den nächsten Jahren veranstaltete die Berufsvereinigung bildender Künste Österreichs einige kleinere Wanderausstellungen, die auch in den Landeshauptstädten präsentiert wurden. Eine davon war die Ausstellung „Kunst für Jedermann“ 1948, an der sich auch Karl Stemolak eine der letzten Male mit Werken beteiligte. Im internationalen Ausstellungs- und Wettbewerbskontext übernahm die Berufsvereinigung die Aufgaben der Ständigen Delegation, so nahmen mit ihrer Unterstützung einige Künstler:innen am Kunstwettbewerb zu den Olympischen Spielen in London 1948 teil. Ebenso war die Berufsvereinigung bemüht, wieder ausländische Kunst in Österreich zu zeigen, was ihr unter anderem 1951 mit der Ausstellung „Polnische Volkskunst“ gelang.⁴⁴⁴ Weiters engagierte sich die Vereinigung auch beim Wiederaufbau. Unter der Aktion „*Kunst für Stadt und Land*“ finanzierte die Stadt Wien die Neuerrichtung von Denkmälern, deren gerechte Auftragsvergabe der Berufsvereinigung oblag.⁴⁴⁵ Im Jahr 1950 kam es zu einer Reorganisation der Berufsvereinigung. Auch der Sitz in Wien wurde zu einem Landesverband für Wien, Niederösterreich und das Burgenland

⁴⁴² Über eine Auswertung dieser Evaluierung „Beurteilung der Ersten grossen Österreichischen Kunstausstellung 1947 durch die Besucher.“ ist leider nichts überliefert, nicht einmal im Abschlussbericht über die Ausstellung findet sich eine Erwähnung darüber.

⁴⁴³ ABbKÖ, Akt zur Ersten großen österreichischen Kunstausstellung 1947, aus einem Bericht über die geplante Erste große österreichische Kunstausstellung (undatiert, unsigniert).

⁴⁴⁴ Novak 2012, S. 23; ABbKÖ.

⁴⁴⁵ Wiener Kurier am 13.05.1949, S. 4.

umstrukturiert und unter dem Namen Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Zentralverband wurde ein Dachverband für alle Landesverbände gegründet. Karl Stemolak übernahm daraufhin die Präsidentschaft des Zentralverbandes und des Landesverbandes für Wien, Niederösterreich und das Burgenland.⁴⁴⁶

Die wirtschaftliche und soziale Lage der Künstlerschaft hatte sich nach Kriegsende in Österreich keineswegs verbessert. Ausschlaggebend dafür war der nicht mehr existierende Kreis an Kunstförderern: Galerist:innen, Sammler:innen und Mäzen:innen. Waren sie bereits vor 1938 sehr rar, existierten sie nach 1945 schlichtweg nicht mehr, da sie Großteils in die Emigration getrieben, verfolgt und ermordet wurden. Der Kunstmarkt war von staatlichen Förderungen abhängig. Dazu kam, dass freischaffenden Künstler:innen als berufliche Minderheit viele Sozialleistungen verwehrt wurden, die für andere Berufs- und Gesellschaftsgruppen im neuen Österreich bereits selbstverständlich waren. Eine der wichtigsten Aufgaben der Berufsvereinigung in der Ära Karl Stemolaks war es deshalb, die sozialpolitische und rechtliche Lebenssituation der freischaffenden Künstlerschaft zu verbessern.

Wie benachteiligt freischaffende Künstler:innen bei staatlichen Subventionen und Förderungen waren, zeigt auch ein Briefwechsel zwischen Karl Stemolak als Präsident der Berufsvereinigung und dem Bundesministerium für Verkehr bzw. der Generaldirektion der Österreichischen Bundesbahnen im Sommer des Jahres 1950. Die Berufsvereinigung forderte unter anderem allgemeine Fahrpreisermäßigungen für bildende Künstler:innen mit der Begründung, dass *„die materielle Situation der Künstlerschaft derzeit eine ausserordentlich schlechte [ist], sodass die hohen Tarife es unmöglich machen in die Natur malen zu fahren, sind doch die Kosten einer Bahnfahrt heute im allgemeinen wesentlich höher als der durch den Verkauf eines Bildes erzielte Erlös.“*⁴⁴⁷ Gerechtfertigt wird diese Bitte auch damit, dass sowohl *„Artisten, Marktfranten (sic!) und selbstständige Handelsverkäufer mit Gewerbeschein“*⁴⁴⁸ als auch Tourismusvereine eine solche Ermäßigung bekommen würden, obwohl deren Einkommen im Allgemeinen sichtlich höher ausfiele, als das der bildenden Künstler:innen bzw. es sich

⁴⁴⁶ Beide Organisationen, der Zentralverband und der Landesverband für Wien/NÖ/Bgld., hatten weiterhin ihre Räumlichkeiten im Schloss Schönbrunn. Da sich in den nächsten Jahren die Tätigkeiten des Zentralverbandes und des Landesverbandes schwer voneinander trennen lassen (auch in den Archivunterlagen) und Karl Stemolaks Aufgaben in den beiden Organisationen ineinander übergangen, wird im Folgenden weiterhin nur von der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs gesprochen und nicht zwischen Zentralverband und Landesverband unterschieden. Novak 2012, S. 32; Aichelburg 2003, S. 380.

⁴⁴⁷ ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950, Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an das Bundesministerium für Verkehr und die Generaldirektion der Österr. Bundesbahnen am 03.05.1950.

⁴⁴⁸ ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950, Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an das Bundesministerium für Verkehr und die Generaldirektion der Österr. Bundesbahnen am 03.05.1950.

dabei um freizeitliches Vergnügen handle.⁴⁴⁹ Obwohl die Berufsvereinigung noch weitere Ermäßigungsmodelle⁴⁵⁰ vorschlug, konnte das Bundesministerium für Verkehr keine Vergünstigung für bildende Künstler:innen für den öffentlichen Verkehr genehmigen, da die „*allgemeine wirtschaftliche Lage der Österreichischen Bundesbahnen*“ diese nicht zuließe.⁴⁵¹ Wie aus den Unterlagen der Berufsvereinigung aus dieser Zeit hervorgeht, war dies nur einer von vielen Fällen, in denen die Künstlerschaft auf Grund ihrer Minderheit für den Staat unberücksichtigt blieb. Unter anderem war es 1949 Künstler:innen in Österreich schlichtweg nicht möglich, ihre Werke ins Ausland zu verkaufen, da die Zollbestimmungen eine Bescheinigung durch die Kammer der gewerblichen Wirtschaft verlangten, die Künstler:innen als Nichtmitglieder dieser Kammer diese aber nicht erbringen konnten.⁴⁵² (Quelle 18)

Um die Lebenssituation freischaffender Künstler:innen in Bereichen der Alters- und Krankenversorgung, des Verkaufs- und Exportrechtes, sowie allgemeine Förderungen und Absicherungen voranzutreiben und langfristig zu verbessern, sah die Berufsvereinigung und allen voran Karl Stemolak, die einzige Lösung darin, die gesamte Künstlerschaft in einer durch das österreichische Recht abgesicherten, auf Strukturen der Kammern basierenden Dachorganisation zu vereinigen. Die freischaffende Künstlerschaft benötigte ihrer Meinung nach eine auf Bundesebene einheitliche Standesvertretung, wie es auch die Bundeskammer der gewerblichen Wirtschaft, die Bundeskammer für Arbeiter und Angestellte und die Landwirtschaftskammer für ihre zugehörigen Berufsgruppen waren. Aus den Bestrebungen heraus, die Rudolf Buchner bereits bei der Gründung der Berufsvereinigung hatte, die gesamte Künstlerschaft in einer Kunstkammer zu organisieren, entwickelte sich in den späten 1940er

⁴⁴⁹ ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950 Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an das Bundesministerium für Verkehr und die Generaldirektion der Österr. Bundesbahnen am 03.05.1950; Schreiben der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs an den Bundesminister für Verkehr Vinzent Übeleis am 05.08.1950.

⁴⁵⁰ Zusätzlich forderte die Berufsvereinigung Fahrpreisermäßigungen für die Reise von Künstler:innen zur Biennale nach Venedig und die Genehmigung, dass Künstler:innen auch die vergünstigte „*Arbeiter- und Angestelltenwochenkarte*“ für ihren Weg in ihre Ateliers nutzen dürfen. ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950, Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an den Bundesminister für Verkehr Vinzent Übeleis am 05.08.1950.

⁴⁵¹ ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950, Schreiben des Bundesministeriums für Verkehr an die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs am 12.07.1950.

⁴⁵² ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950, Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an das Bundesministerium für Finanzen am 10.11.1949; Quelle 18.

Jahren die sogenannte Urheber-Union.⁴⁵³ Diese war eine „lockere Vereinigung“⁴⁵⁴ aller Urheber, zu denen neben den freischaffenden bildenden Künstler:innen auch die Schriftsteller:innen, Komponist:innen und Wissenschaftler:innen zählten. Das geplante Vorhaben war, diese Urheber-Union zu einer auf gesetzlicher Grundlage bestehenden Körperschaft öffentlichen Rechtes zu erheben, eben zu einer Interessenvertretung mit automatischer Pflichtmitgliedschaft, die allen anderen Kammern und Gewerkschaften gleichgestellt war.⁴⁵⁵

Sollte die Urheber-Union im Sinne einer Körperschaft öffentlichen Rechtes auf nationaler Basis zur Umsetzung kommen, war ein nächstes Ziel, diese Strukturen international, zumindest europaweit auszubauen. Denn allgemein waren nach dem zweiten Weltkrieg in (West-) Europa Bestrebungen für länderübergreifende, politische und wirtschaftliche Zusammenarbeit vorhanden – Stichwort Europäische Union. Im Sommer 1950 war der Optimismus in der Berufsvereinigung für die Verwirklichung der Urheber-Union noch sehr hoch, so stellte der Generalsekretär Hermann Goja sogar Überlegungen an, „daß diese Urheber-Union auch die Rolle eines Wegbereiters bei der Schaffung der Vereinigten Staaten von Europa übernehmen könnte“⁴⁵⁶. Fest steht jedoch, dass diese über Jahre andauernden, intensiven Bemühungen der Berufsvereinigung auf parlamentarischer Ebene in Österreich nie zu einer Umsetzung dieses Unterfangens führten. Gesetzesentwürfe, die eingereicht wurden, dürfte es mehrere gegeben haben. 1952 erwähnte Hermann Goja die „Nichterledigung des Urheber-Unionsentwurfes durch den Nationalrat“⁴⁵⁷, durch die Österreich im Vergleich zu anderen europäischen Ländern, in denen ähnliche Organisationen bereits verwirklicht wurden, rückständig blieb. Wie aus dem Nachruf an Karl Stemolak im Jahr 1954 hervorgeht, trieb man den rechtlichen Kampf, in dem Karl Stemolak trotz hohen Alters und gesundheitlichen Beschwerden immer noch als Infanterist in vorderster Reihe hervortrat, aktiv voran, mit stetiger Hoffnung auf einen Sieg: „Ein tragisches Geschick wollte es, daß er [Stemolak] den Abschluß seines Lebenswerkes – die Schaffung der „Urheberunion“ nicht mehr erleben konnte. Eine Verwirklichung dieses

⁴⁵³ Die Quellenlage zur Urheber-Union und zu den Bestrebungen einer Kunstkammer ist sehr dünn. Aichelburg und Novak erwähnen beide, dass es in der Berufsvereinigung Initiativen für eine Urheber-Union gab, gehen aber nicht weiter darauf ein. Die Informationen für diesen Abschnitt der Arbeit basieren hauptsächlich auf Berichten, die der damalige Generalsekretär der Berufsvereinigung Hermann Goja für die internationalen Vereinigungen CITI (Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels) und CIAA (Confédération Internationale des Associations D'Artistes) verfasste. ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954.

⁴⁵⁴ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die angestellten Versuche eine CTI Österreich aufzubauen“ von Hermann Goja, (ca. Sommer 1952).

⁴⁵⁵ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die angestellten Versuche eine CTI Österreich aufzubauen“ von Hermann Goja, (ca. Sommer 1952).

⁴⁵⁶ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, Bericht Hermann Goja an die CIAA, 15.06.1950.

⁴⁵⁷ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die zweite Konferenz der geistigen Arbeit in Paris (14. bis 17.01.1952)“ von Hermann Goja, 18.02.1952.

*Gedankens wird mit seinem Namen stets verbunden sein.*⁴⁵⁸ (Quelle 19) Warum die Umsetzung der Urheber-Union – als Körperschaft öffentlichen Rechtes für freischaffende Künstler:innen und allen weiteren geistigen Urheber:innen – dann letzten Endes scheiterte, ist aus den überlieferten Dokumenten im Archiv der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs leider nicht rekonstruierbar. Die Energie, die Karl Stemolak in seinen letzten Lebensjahren dafür aufopferte, zeugt aber von seiner großen Überzeugung für dieses Projekt und seinem unermüdlichen Verlangen, das Leben der österreichischen Künstlerschaft zu verbessern, was zu dieser Zeit auch über die Berufsvereinigung hinaus geschätzt wurde.⁴⁵⁹ (Quelle 20)

Ein weiteres großes Anliegen der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs nach Ende des Krieges war es, die internationalen Verbindungen der österreichischen Künstlerschaft weiter auszubauen und zu festigen. Wie bereits erwähnt, gab es solche Bestrebungen in ganz (West-) Europa, aus denen sich verschiedenste internationale Organisationen bildeten, deren Ziel es war, die Strukturen und Gesetze der einzelnen nationalen Organisationen zu vereinheitlichen und dadurch den kulturellen Austausch und die Zusammenarbeit zu vereinfachen. Die Berufsvereinigung engagierte sich als Vertreter Österreichs⁴⁶⁰ beim Wiederaufbau zweier solcher Organisationen, der Confédération Internationale des Associations D'Artistes (CIAA)⁴⁶¹ und der Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels (CITI)⁴⁶². 1949 beteiligte sich Karl Stemolak zusammen mit dem Generalsekretär Hermann Goja als Delegierte Österreichs an der ersten Konferenz der CIAA in Brüssel.⁴⁶³ In

⁴⁵⁸ Weiters wurde geschrieben: „*Schon vom Tod gezeichnet, ließ er es sich nicht nehmen, bei der Kulturenquete im Nationalrat die Forderungen der österreichischen Künstlerschaft zu unterbreiten.*“

ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Nachruf der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an ihren Präsidenten Karl Stemolak, 26.05.1954, Quelle 19.

⁴⁵⁹ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Nachruf des Künstlerhauses an Karl Stemolak, April 1954; Quelle 20.

⁴⁶⁰ Wie aus einem Bericht hervorgeht, nahm die Berufsvereinigung auf Bitten des Bundesministeriums für Unterricht an der ersten Tagung der CIAA teil. ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die internationale Tagung der Berufsvereinigungen bildender Künstler in Brüssel am 24. September 1949“, von Herman Goja und Karl Stemolak.

⁴⁶¹ Die Confédération Internationale des Associations D'Artistes wurde bereits 1935 in Brüssel gegründet, während des Krieges jedoch wieder aufgelöst. Ziel der CIAA war es, als Dachorganisation aller nationalen Berufsvereinigungen bildender Künstler:innen und damit als Vertreter der gesamteuropäischen Interessen der bildenden Künstler:innen deren moralische, materielle und soziale Bedürfnisse auf internationaler Ebene zu fördern. ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die internationale Tagung der Berufsvereinigungen bildender Künstler in Brüssel am 24. September 1949“; von Hermann Goja und Karl Stemolak; „Confédération Internationale des Associations D'Artistes – STATUTEN“

⁴⁶² Die Confédération Internationale des Travailleurs Intellectuels wurde bereits 1923 gegründet und verfolgte seit jeher sehr ähnliche Ziele wie die CIAA – die wirtschaftliche Förderung aller intellektuell/ geistig arbeitenden Menschen. ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über die zweite Tagung der geistigen Arbeit in Paris (14. bis 17.01.1952)“, von Hermann Goja, 18.02.1952.

⁴⁶³ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht, Kunstsektion, von Karl Stemolak als Präsident der BbKÖ, 09.10.1951.

den nächsten Jahren überließ der mittlerweile über fünfundsiebzigjährige Präsident die Pflege der internationalen Beziehungen dem Generalsekretär der Berufsvereinigung. Wie aus den Unterlagen der Berufsvereinigung aus den Jahren 1949-1954 hervorgeht, war Hermann Goja an der internationalen Zusammenarbeit sehr interessiert, er besuchte regelmäßig (soweit sie auch stattfanden) die jährlichen Konferenzen der CIAA und CITI, in denen unterschiedlichste Belange der Künstler:innen und „geistigen“ Arbeiteri:nnen besprochen wurden. Bei der CIAA Konferenz 1951 in Brüssel wurde Goja sogar zu deren Vizepräsidenten gewählt und im Jahr darauf erlangte er einen Vorsitz im Ausschuss der CITI.⁴⁶⁴ Beides waren wichtige Aufgaben, die sowohl der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, als auch Österreich viele länderübergreifende Beziehungen und Möglichkeiten eröffnete. Dennoch übermitteln die Korrespondenzen Hermann Gojas zu wenig Informationen, die genaue Ziele und Ergebnisse der beiden Organisationen wirklich greifbar machen. Da die internationalen Bemühungen der Berufsvereinigung, insbesondere die des Generalsekretärs Hermann Goja nicht in Verbindung mit den Leistungen Karl Stemolaks gebracht werden können, wurde im Rahmen dieser Arbeit deshalb von weiteren Recherchen diesbezüglich abgesehen.

Anlässlich der Vollendung seines 75. Lebensjahres würdigte die Stadt Wien Karl Stemolaks jahrzehntelanges Engagement für die österreichische Künstlerschaft und verlieh ihm den Ehrenring der Stadt Wien. Wie bedeutsam und einzigartig diese Auszeichnung ist, verdeutlicht die Tatsache, dass seit der ersten Vergabe des Ehrenrings 1924 bis heute nur insgesamt 168 Persönlichkeiten diese Ehre zuteilwurde.⁴⁶⁵ Bei der offiziellen Verleihung des Ehrenrings im Jänner 1951 bedankte sich Karl Stemolak mit „*bewegten Worten*“ beim (damals noch) Bürgermeister Theodor Körner (Abb. 141) und versprach, „*weiterhin für die Interessen aller österreichischen Künstler, gleichgültig, welcher Richtung sie angehörten, zu kämpfen*“⁴⁶⁶.

Wie bereits erwähnt, verschrieb sich Karl Stemolak in den letzten Jahren seines Lebens ganz der Gesetzesregelung der Urheber-Union, es ist nur wenig über anderweitige Tätigkeiten seinerseits bekannt.⁴⁶⁷ Auch seine gesundheitliche Verfassung dürfte ihn dazu gezwungen

⁴⁶⁴ ABbKÖ, Akt Paris/Brüssel 1949-1954, „Bericht über den Congres NATIONAL des artistes professionnels de Belgique und den Congres INTERNATIONAL des Associations d’Artistes am 18., 19., 20., und 21. November in Brüssel.“ von Hermann Goja, Dezember 1951; Schreiben an das Bundesministerium für Unterricht, Kunstsektion, von Karl Stemolak als Präsident der BbKÖ, 27.04.1953.

⁴⁶⁵ Ehrenring, in: Wien Geschichte Wiki

⁴⁶⁶ Neues Österreich am 24.01.1951, S. 5.

⁴⁶⁷ Als 1949 der Weltfriedenskongress in Paris stattfand war Karl Stemolak einer von 68 „*Oesterreichischen Intellektuellen*“, die ein durch das Delegiertenkomitee veranlasstes Begrüßungstelegramm, das nach Paris versandt wurde, unterzeichnete. Österreichische Volksstimme am 31.03.1949, S. 2.

haben, die Zügel etwas lockerer zu halten. Im Spätsommer 1952 erkrankte er offenbar sehr schwer, weshalb das Künstlerhaus für ihn beim Amt für Kultur und Volksbildung um eine Pension ansuchte: „*Herr Prof. Stemolak ist durch seine Krankheit arbeitsunfähig und bitten (sic!) wir diesem Künstler (77 Jahre) eine Ehrenpension zu bewilligen. Da wir das Ärgste für die Gesundheit befürchten, bitten wir um rasche Erledigung unseres Ansuchens.*“⁴⁶⁸ Leider wurde nur eine einmalige Beihilfe bewilligt, wie hoch diese ausfiel, geht aus dem Antwortschreiben jedoch nicht hervor.⁴⁶⁹ Sein Gesundheitszustand dürfte sich in der nächsten Zeit nicht allzu sehr verbessert haben. In den letzten Monaten seines Lebens konnte er wohl kaum mehr das Bett verlassen, was diesen stetig umtriebigen Menschen, dessen Geist bis zum Schluss klar und voller Tatendrang war, vermutlich an den Rand der Verzweiflung brachte.⁴⁷⁰ Dennoch wurde er nur wenige Wochen vor seinem Tod, Mitte März 1954, erneut zum Präsidenten des Landesverbandes Wien/NÖ/Bgld. der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs gewählt, was für das große Vertrauen spricht, das die Vereinigung ihm entgegenbrachte.⁴⁷¹ Ein Brief an den damaligen Bundesminister für Unterricht Ernst Kolb, der vermutlich in einem letzten Energieschub zwei Tage vor Stemolaks Tod entstand, zeigt mit welcher beharrlichen Leidenschaft er immer noch für soziale Verbesserungen seiner Berufsgruppe einstand, Sozialleistungen die ihm selbst leider verwehrt wurden:

„Seit den letzten Weihnachtstagen bis heute war ich zufolge meiner stark angegriffenen Gesundheit bettlägerig. Seit einigen Tagen versuche ich nun mehrere Stunden auf zu sein, um dringende Angelegenheiten schriftlich zu erledigen. Hierher gehört in erster Linie mein aufrichtiger Dank für die wertvolle finanzielle Hilfe durch das Bundesministerium für Unterricht. Daß ich diese Wohltat in erster Linie Ihrer Entscheidung, sehr geehrter Herr Bundesminister, zu verdanken habe, ist mir vollkommen bewusst. Es ist bitter genug für mich, dass ich durch meinen physischen Zustand, der noch durch die zweite Staroperation wesentlich beeinflusst wird, solcher staatlichen Beihilfen heute kaum entraten kann. Diese tragische Situation erwartet jeden ernsten Künstler, der den Großteil seiner Arbeitszeit dem Interesse des allgemeinen Kunstlebens zugewendet hat. Es ist tief bedauerlich, dass für geistige schöpferische Menschen, die auf diesem Gebiete Bedeutendes geleistet haben, von Seiten des Staates nicht die geringsten Sicherungsvorkehrungen gegen Alter und Krankheit getroffen worden sind.

Zudem veröffentlichte die Österreichische Zeitung unter dem Titel „*Stimmen der österreichischen Intellektuellen zum Pariser Weltkongreß*“ ein kurzes Statement Karl Stemolaks. Österreichische Zeitung am 03.04.1949, S.5. Siehe dazu Quelle 21 im Anhang.

Im Jahr 1950 saß er weiters in der Jury eines Kunstwettbewerbes des österreichischen Friedensrates für ein Abzeichen anlässlich des ersten österreichischen Friedenskongresses. Österreichische Volksstimme am 05.03.1950, S. 5.

⁴⁶⁸ AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1952, Schreiben des Künstlerhauses an das Amt für Kultur und Volksbildung, Herrn Sen. Rat Dr. Robert Kraus, 06.09.1952.

⁴⁶⁹ AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1952, Schreiben des Magistrats der Stadt Wien, Magistratsabteilung 7 an die Gesellschaft bildender Künstler Wiens „Künstlerhaus“, 18.09.1952.

⁴⁷⁰ Hierbei handelt es sich um eine freie Interpretation der Autorin aus den Briefen der letzten Tage Karl Stemolaks.

⁴⁷¹ AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1954, Mitteilungsblatt des Landesverbandes Wien/NÖ/Bgld. der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, April 1952.

Vielleicht hat die Abführung der letzten Kunstenquete den Anstoss dazu gegeben, dass diese Leiden, denen schöpferische Menschen unterworfen sind, sich allmählich verringern werden. [...]“⁴⁷² (Quelle 22)

Am 14. April 1954 ist Karl Stemolak „nach langer, schwerer Krankheit im Alter von 79 Jahren für immer entschlafen“⁴⁷³ (Quelle 20). Er wurde am Ober St. Veiter Friedhof bestattet, wo er die Ruhestätte mit seiner Frau Louise Stemolak (24.02.1875-14.10.1960) und ihrer Familie teilt.⁴⁷⁴ Das doch sehr unscheinbare Grab wird von Stemolaks steinernen Büste *Sterbender Jüngling* (Kat. 38, Abb. 94) geziert.

⁴⁷² ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Schreiben Karl Stemolaks an den Bundesminister für Unterricht am 12.04.1954; Quelle 22.

⁴⁷³ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Nachruf des Künstlerhauses an Karl Stemolak, April 1954.

⁴⁷⁴ Partezettel Karl Stemolaks, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak; Quelle 23.

Resümee

Was blieb nun von Karl Stemolak, was hat er uns hinterlassen?

Als Künstler war er durch und durch ein Mann seiner Zeit und Umgebung. Methodisch und stilistisch geprägt von seinem Lehrer Edmund Hellmer verhartete er, wie viele seiner Zeitgenossen, mangels avantgardistischer Inspirationsanstöße über Jahrzehnte in den gleichen Inhaltsmustern und begnügte sich mit dem Unspektakulären, um von der Masse geschätzt zu werden.

Die Darstellung des Menschen als alleiniges Sujet und ein naturalistisches Formempfinden sind bezeichnend für sein gesamtes Œuvre. Eine gewisse Entwicklung ist ihm dabei aber natürlich nicht abzuspüren. So ist sein Frühwerk während seiner Ausbildungsjahre gekennzeichnet von emotional aufgeladenen und detailliert ausmodellierten Gruppendarstellungen, die mit der historistischen Tradition seines Lehrers in Verbindung zu bringen sind. Nach seiner Studienreise in Italien lässt sich eine kurze vom Neoklassizismus angehauchte Phase festmachen. In seiner restlichen Schaffenszeit, die in etwa bis zehn Jahre vor seinem Tod andauert, widmet sich Stemolak der Einzeldarstellung des weiblichen und des männlichen Aktes, sowie der Portraitplastik in einer stark naturalistisch ausgearbeiteten Formgebung.

Da sich nach dem Ersten Weltkrieg das Förderungssystem der Kunst im verkleinerten Österreich maßgeblich veränderte und der Staat und die Stadt Wien in Folge des dezimierten privaten Mäzenatentums als wichtigste Investoren der Kunst eintreten mussten, wuchs natürlich auch der Einfluss ideologischer Gedankengüter auf diese. Bereits unter den Sozialdemokraten im „Roten Wien“ entstanden thematische und stilistische Darstellungsmodi, die von Künstler:innen unter anderem auch aus Gründen der Existenzsicherung aufgegriffen wurden. Eine solche Aneignung der von politischen Systemen angestrebten Tendenzen lässt sich auch in Karl Stemolaks Œuvre nicht leugnen. Seine Frauenskulpturen verbildlichen wohlgeformte kurvige Körper, die durch fließende Bewegungen und eine glatte Oberflächenbehandlung dem zeitgenössischen Darstellungskonzept von Frauenkörpern entsprachen. Der Hang zur übervoluminösen Ausarbeitung der Körperpartien Bauch, Beine, Hüfte und Po wurde in seiner Zeit durchaus auch kritisiert. In der Erscheinung unterschied Stemolak dabei gerne zwischen dem „schüchternen Mädchen“, das aus Scham ihre Nacktheit verhüllen möchte und der „selbstbewussten Frau“, die gerne ihren Körper zur Schau stellt. Als Paradebeispiel des „stemolaken“ Typus sei hier noch einmal *Das Weib* (Kat. 30) genannt, das über Jahrzehnte in Ausstellungen faszinierte und uns heute im Stadionbad im 2. Wiener Gemeindebezirk als eine der wenigen Werke Stemolaks im öffentlichen Raum erhalten blieb.

Anders verhält es sich mit den Darstellungen des männlichen Geschlechts, bei denen er noch eindeutiger das gesellschaftlich genormte Rollenbild des Mannes als Typus übernimmt. Muskulöse, kantige Körper und raue Oberflächenbehandlungen symbolisierten den von außen und innen starken Mann als Gegenstück zur sensiblen Frau und als Repräsentation der allgemeingültigen Geschlechterverhältnisse der frühen Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Als ideologische Zurschaustellung des jeweiligen politischen Systems wurden der männlichen Aktfigur außerdem wesentlich mehr Aufgaben zugesprochen als der weiblichen. Schon in den 1920er Jahren verkörperte der männliche Akt, durch Beifügung entsprechender Attribute, Charaktere wie den fleißigen Arbeiter, den für sein Vaterland kämpfenden Krieger und den unermüdlichen Helden, mit denen sich die Bevölkerung, besonders die Männer der Arbeiterklasse identifizieren sollten. Gerade die letzten beiden Darstellungstypen wurden während des nationalsozialistischen Regimes auch vermehrt für propagandistische Zwecke eingesetzt. Nebenbei blieb aber auch das Sujet des nackten Mannes als eigenständiger Symbolträger Teil des Repertoires der skulpturalen Darstellung. Erst durch den Aufstellungsort und die Präsentation erfolgte die Kontextualisierung dieser attributlosen Aktdarstellungen. Mit Skulpturen wie *Der Gerechte* (Kat. 77) an der Fassade des Justizpalastes in Wien, zählt diese Aufgabenstellung zu den von Karl Stemolak in den 1920er und 30er Jahren am häufigsten rezipierten Motive der männlichen Aktfigur. Erst nach 1938 beschäftigte er sich mit der Darstellung des arbeitenden Mannes. Die Themen Krieg und Heldenglorifizierung kommen in Stemolaks Œuvre hingegen nicht vor. Es kann also festgehalten werden, dass sich Stemolak in seinem künstlerischen Schaffen nicht von den propagandistischen Thematiken des NS-Regimes beeinflussen ließ. Bezogen auf die Physionomie des weiblichen Körpers ist in seinem Spätwerk dennoch eine Annäherung an das schlanke Idealbild der nationalsozialistischen Frau erkennbar. Auch in der Portraitkunst orientierte sich Stemolak an den klassischen Normen – strenge Frontalität, kein Brustbild, symmetrischer Aufbau – die seit dem aufkommenden Naturalismus Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1950er Jahre federführend für diese Gattung waren. Viel spannender als „Wie portraitierte Stemolak?“ ist also die Frage „Wen portraitierte Stemolak?“ Dabei lässt sich ein breites Spektrum an Persönlichkeiten aus Kultur und Wissenschaft, sowie der Politik ausmachen. Um jedoch eine stilistische Besonderheit aus seinem Spätwerk hervorzuheben, ist die Charakterstudie des Schauspielers Hugo Thimig (Kat. 121) zu nennen. Während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entsprach Karl Stemolaks bildhauerisches Schaffen durchaus dem allgemeinen Geschmack, ohne dabei allzu viel Aufsehen zu erregen. Seine Werke wurden regelmäßig in den Ausstellungen der Wiener Künstlervereinigungen gezeigt und auch im Ausland konnte er seine Arbeit einige Male präsentieren. Auch Preise, die

von Staat und Stadt zur Kunstförderung eingeführt wurden, waren ihm mehrfach vergönnt. Nur mehr wenige Orte in Wien und Graz bezeugen jedoch auch heute noch die Existenz des Bildhauers. Warum er doch so wenige öffentliche Aufträge erlangen konnte, hat aber weniger mit seinem Können und Ansehen zu tun, als mit der allgemein schlechten Auftragssituation für Künstler:innen zu dieser Zeit. Dass Karl Stemolak mit seiner naturalistischen Formensprache zum konservativen Lager der österreichischen Künstlerschaft zählte, war auch ausschlaggebend für seine reibungslose Integration in das Kunstsystem des NS-Regimes. Nach anfänglichen Unklarheiten bezüglich seiner Abstammung und „rassischen Reinheit“ wurde er ohne weiteres in die Reichskammer der bildenden Künste aufgenommen und konnte weiterhin problemlos seiner Berufung als Bildhauer nachgehen. Im Grunde fand seine Kunst im Dritten Reich sehr hohen Anklang, auch frühere Werke, die eigentlich kaum dem ideologischen Stilempfinden der Nationalsozialisten entsprachen. Auftritte in einigen Ausstellungen im „Altreich“, darunter die „Große Deutsche Kunstausstellung“ im Haus der Deutschen Kunst in München 1944, bezeugen diesen Zuspruch.

Gleichwertig mir der Kunst, die Karl Stemolak hinterließ, sind jedoch auch seine durch großes soziales Engagement für die Künstlerschaft erreichten Leistungen zu beurteilen. Bereits früh in seiner Bildhauerkarriere engagierte sich Karl Stemolak in diversen Künstlervereinigungen. Beschränkte sich seine Unterstützung zunächst noch auf kleine Vereine, die sich auf die Förderung von Bildhauer:innen und deren Ausstellungsmöglichkeiten konzentrierten, fand er wenig später im Hagenbund, eine der größten Künstlervereinigungen Österreichs zu dieser Zeit, eine Heimat, in der sich sein soziales Engagement erst richtig entfalten konnte. Elektrisiert von der Dynamik und dem Fortschrittswillen im Hagenbund, übernahm er in den ersten Jahren seiner Mitgliedschaft abwechselnd alle Positionen im Vorstand und lernte somit das Aufgaben- und Verwaltungswesen in und um die Vereinigung genau kennen. Da der Hagenbund, anders als das Künstlerhaus und die Secession, finanziell sehr schwach aufgestellt war, hing seine Existenz stark von staatlichen und städtischen Subventionierungen ab, was kurz vor Beginn des Ersten Weltkrieges leider zum Verlust des Ausstellungsgebäudes führte. In seiner Position als Vizepräsident und Schriftführer des Hagenbundes war Karl Stemolak einer derjenigen, die sich bei der Stadt Wien für eine Rückerlangung bzw. einer Neuerrichtung des Ausstellungsgebäudes intensiv einsetzte. Sein Engagement räumte ihm bei den Mitgliedern des Hagenbundes sehr viel Vertrauen ein, weshalb sie ihn nach Kriegsende zu ihrem Präsidenten wählten. Eine würdevolle Aufgabe, die Karl Stemolak in den nächsten zwei Jahrzehnten, in denen die österreichische Künstlerschaft immer mehr unter den wirtschaftlichen und sozialen Umständen im neu geordneten Österreich litt, mit Bravour ausübte. In den 1920er und 30er Jahren wurden die

Künstler:innen und Künstlervereinigungen aufgrund fehlender Aufträge und stetig steigender Inflation immer öfter zu Bittstellern bei den Ämtern. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg erkannten die großen Künstlervereinigungen jedoch, dass sie im Zusammenschluss mehr erreichen konnten und gründeten vereinsübergreifende Organisationen. Der Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs und die Ständige Delegation der Künstlervereinigungen Österreichs kämpften in der Zwischenkriegszeit nicht nur für wirtschaftliche und soziale Verbesserungen für die Künstlerschaft und förderten das Ausstellungswesen, sie setzten sich auch für den Erhalt der heimischen Kunstgüter ein. Als Kind dieser verzweifelten Künstlergeneration, dessen Herz immer mehr für das Wohlergehen seiner Kolleg:innen schlug, war Karl Stemolak seit jeher an diesen Unternehmungen beteiligt. Er entwickelte eine große fürsorgliche Anteilnahme und war stets bemüht, seine hohen Positionen, die er sich in den verschiedenen Vereinigungen erarbeitet hatte, zu nutzen und sich für die Daseinsberechtigung der Künstler:innen stark zu machen. Neben seinen Tätigkeiten, die teilweise aufgrund der überlieferten Quellen rekonstruierbar sind, zeugen vor allem einige Interviews und selbstverfasste Artikel von dem tiefgreifenden Engagement, das Karl Stemolak über die Jahre aufbrachte, um der Künstlerschaft zu helfen. Mit der Annexion Österreichs an das Dritte Reich wurden viele dieser Organisationen und deren Errungenschaften zunichte gemacht. Auch der Hagenbund fiel dieser folgenschweren Übernahme zum Opfer. Hierbei kann aus dem Verhalten Karl Stemolaks keine heldenhafte Widerstandsgeschichte gemacht werden. Er sah machtlos dabei zu, wie seine Künstlervereinigung, sein Heimatstätte, von regimetreuen Künstlerkollegen bestohlen und aufgelöst wurde. Auch wenn wir die Menschen in dieser Zeit gerne in Gut und Böse unterteilen, dürfen wir die Millionen Menschen dazwischen nicht vergessen und verurteilen, die sich in diesem gewaltvollen Regime notgedrungen anpassten. Karl Stemolak war einer der Künstler:innen, die weder wegen ihrer „Rasse“ oder ihrer Kunst in Regime verfolgt wurden, noch eine Sympathie mit den Nationalsozialisten nachgewiesen werden kann. Er hatte das Glück, dass seine Kunst dem Kunstempfinden der Nazis entsprach und wusste sein kulturelles Ansehen zu seinen Gunsten zu nutzen. Darüber hinaus gibt es keine Hinweise über eine Betätigung Stemolaks im nationalsozialistischen Kultursystem. Auch seine Leistungen im Wiederaufbau der Kunstszene Österreichs nach 1945 zeugen von seiner Unbefangenheit dem Nationalsozialismus gegenüber. Neben seiner kurzen Präsidentschaft der neu gegründeten Secession und seinem Einsatz für den Wiederaufbau des Secessionsgebäudes, ist es vor allem seine Beteiligung an der Entstehung der Berufsvereinigung der Bildenden Künste Österreichs, die als seine großen Leistungen nach Kriegsende genannt werden können. Die Berufsvereinigung übernahm nicht nur eine wichtige Rolle im Entnazifizierungsprozess

der Kunstszene, bereits unter der Präsidentschaft Karl Stemolaks organisierte die Vereinigung 1947 mit der „Ersten großen österreichischen Kunstausstellung“ auch eine der bedeutendsten Ausstellungen der Nachkriegszeit. In den nächsten Jahren entwickelte sich die Berufsvereinigung mit Hilfe Stemolaks schließlich zu einer rein den wirtschaftlichen und sozialen Interessen der Künstlerschaft ausgerichteten Vereinigung, die jegliche Stellung zu künstlerischen Aufgaben ablehnte.⁴⁷⁵ Bis zu seinem Tod setzte sich Karl Stemolak dabei unermüdlich für die Besserstellung der Künstlerschaft, der als berufliche und gesellschaftliche Minderheit in Österreich sehr viele Sozialleistungen verwehrt wurden, ein. Eine unerfüllt gebliebene Herzensangelegenheit, für deren Umsetzung er noch am Sterbebett kämpfte, war die Verwirklichung der Urheber-Union, als Körperschaft öffentlichen Rechtes, für alle freischaffenden Künstler, Musiker und Wissenschaftler.

Nicht zu unterschätzen ist dabei die Anerkennung, die dem Künstler bereits zu Lebzeiten für sein soziales Engagement seitens der Öffentlichkeit und des Staates entgegengebracht wurde. Für seine Fürsorge im Ersten Weltkrieg wurde ihm das Ehrenzeichen zweiter Klasse vom Roten Kreuz verliehen. In der Ersten Republik ehrte man ihn mit dem Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich und zu seinem 75. Geburtstag überreichte ihm die Stadt Wien den Ehrenring. Zehn Jahre nach seinem Tod wurde sogar eine Gasse im 22. Bezirk nach ihm benannt. All diese Auszeichnungen und Würdigungen seines sozialen Engagements taten seiner schlechten finanzielle Lage zu Lebzeiten aber keinen Abbruch, denn auch er selbst zählte zu den unzähligen Künstler:innen, die auch nach dem zweiten Weltkrieg immer noch um ihre Existenz fürchten mussten.

So konservativ seine Kunst auch war, so viel fortschrittlicher waren seine Bestrebungen zur sozialen und wirtschaftlichen Besserstellung der österreichischen Künstlerschaft. Um abschließend die Bedeutung dieses außergewöhnlichen Mannes einzufangen, werden noch einmal die Worte eines Zeitgenossen Karl Stemolaks herangezogen: *„Ich denke trotzdem gerne an die Stunden zurück, die ich mit Hagenbündlern verbracht habe. Herr Stemolak war ein vorzüglicher Präsident. Damals fesselte eine gewisse Schwere, eine Entschlossenheit. Präsident Stemolak war derjenige, der trotz seines Werkes, das nicht unbedingt in die Zukunft schaute, ein unheimliches Gefühl hatte für den Weg in die Zukunft. Er war für mich die Seele des Hagenbundes.“*⁴⁷⁶

⁴⁷⁵ ABbKÖ, Akt Karl Stemolak, Schreiben Karl Stemolaks an den Bundesminister für Unterricht am 12.04.1954; Quelle 22.

⁴⁷⁶ Friedrich Aduatz „Erinnerungen an den Hagenbund (Voitsberg 1992)“, in Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Schloß Halbturn 1993, S. 69.

ANHANG

Werkverzeichnis

Ausstellungsverzeichnis

Verzeichnis der Künstlervereinigungen

Werkverzeichnis

Benutzungshinweise:

Bei *kursiv* geschriebenen Werktiteln handelt es sich um Werke, die einmalig in einem Katalog erwähnt wurden. Alle Angaben stammen aus dem Katalogbeitrag, es gibt keine genauere Zuordnung. Bei der Abkürzung (Anm. d. A.), handelt es sich um Anmerkungen der Autorin, die durch keine Quelle belegt sind. Falls Werke nicht anhand von weiteren Quellen datiert werden konnten, stammt die Angabe der Datierung aus der ersten Ausstellung, in der das Werk gezeigt wurde. Eine Angabe wie „vor 1907“ verweist lediglich darauf, dass das Werk vor bzw. im Jahr 1907 entstanden sein muss, da es 1907 das erste Mal ausgestellt war. Problematisch ist auch die Feststellung des Materials anhand von schwarz-weiß Fotografien. Bei Materialangaben mit einem (?) handelt es sich deshalb um nicht gesicherte Annahmen der Autorin.

In manchen Fällen ist die doppelte Erwähnung eines Werkes möglich. Oftmals sind Portraits in Katalogen ohne genauere Zuschreibung des/der Portraitierten angegeben und lediglich mit Namenskürzeln oder als *Portrait*, *Studienkopf* oder ähnlichem bezeichnet. Zudem gibt es Betitelungen, die sehr ähnlich sind, wie *Mädchen*, *Mädchenkopf* oder *Kinderkopf*. Hinter diesen Titeln könnte sich dasselbe Werk verbergen, oder ebenso drei unterschiedliche, thematisch verwandte Skulpturen. Weiters handelt es sich bei den Katalognummern Nr. 9-9c vermutlich um denselben Entwurf, der in unterschiedlichen Materialien gefertigt und unterschiedlich betitelt in mehreren Ausstellungen zu sehen war.

Dem Ausstellungsverzeichnis können genauere Details über die Ausstellungen, in denen die jeweiligen Werke gezeigt wurden, entnommen werden.

Kat. Nr.	Abbildung	Werktitel	Datierung / Material / Maße	Verbleib	Zusatzinformation
1		Büste Frau Prof. Doelter Frau von Cornelio August Doelter (Anm. d. A.)	vor 1895 Terrakotta	unbekannt	Ausstellungen: - 1895 78. Gemäldeausst. Steiermärkischer Kunstverein - 1895 XXXIII. Jahresausst. im Künstlerhaus - 1896 81. Gemäldeausst. Steiermärkischer Kunstverein
2		<i>Bismarckrelief</i>	vor 1899	unbekannt	Ausstellungen: - 1899 88. Ausstellung Steiermärkischer Kunstverein
3		<i>Nonne</i> (Büste)	vor 1900 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1900 Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Steiermarks
4		Männlicher Akt	1897-1904 Gips (?)	unbekannt	Fotografie: KAdBK
5		Männlicher Akt	1897-1904 Stein (?)	unbekannt	Fotografie: KAdBK
6		Mann mit Felsblock	1901 Marmor	unbekannt	Fotografie: KAdBK Ausstellungen: - 1901 Schulausst. der k.k. Akademie der bildenden Künste Preis: 1901, Königswarter-Preis (?)

7		Vor geöffnetem Grab	1902 Stein (?)	Unbekannt	Fotografie: KAdBK Ausstellungen: - 1902 Schulausst. der k.k. Akademie der bildenden Künste
8		Die Sintflut / Von Klippe zu Klippe	1903 Stein (?)	unbekannt	Fotografie: KAdBK Ausstellungen: - 1903 Schulausst. der k.k. Akademie der bildenden Künste - 1903 IV. Jahresausst. Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks (nur Skizze gezeigt) Preis: 1903, Dumba-Preis
9		<i>Brunnenrelief mit aus hohler Hand trinkenden Mädchen</i>	1903 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1903 Schulausst. der k.k. Akademie der bildenden Künste
9 a		<i>An der Quelle (Wandbrunnen)</i>	vor 1907 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1907 22. Ausst. des Künstlerbundes Hagen
9 b		<i>Römisches Mädchen</i>	vor 1906 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1906 VII. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks
9 c		<i>Römisches Mädchen</i>	vor 1906 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1906 21. Ausstellung des Künstlerbundes Haagen

10		Stillende Mutter	1903 Untersberger Marmor	Unbekannt	<p>Fotografie: Katalog zur 21. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen</p> <p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1906, 21. Ausstellung des Künstlerbundes Haagen - 1907 7. Esposizione Internazionale D'Arte della Citta di Venezia - 1908 Jubiläumsausst. Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen - 1914, 44. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] <p>Preis: 1908 „Staatspreis“ der Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks</p>
11		Am Acheron	1904 Gips (?)	unbekannt	<p>Fotografie: KAdBK</p> <p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1904 Schulausst. der k.k. Akademie der bildenden Künste <p>Preis: 1904, Staatsreisestipendium</p>
11 a		Am Acheron	1904 Gipsskizze	unbekannt	<p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1905 VI. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks
12		<i>Grabstein</i>	vor 1905 Gips	unbekannt	<p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1905 VI. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks

13		<i>Portraitstatuette</i>	vor 1905 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1905 VI. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks
14		Selbstbildnis	um 1905 Öl auf Leinwand H x B 57 x 48 cm	Wien Museum (1983 Ankauf aus dem Wiener Kunst- handel)	Anmerkung auf Rückseite: „Onkel Karl Stemolak, Selbstbildnis ~ 1905 (geb. 8.11.1875 Graz get. 26.12. 1875 Graz, St. Andre gest. 21.3.1946 Wien) er war ein Schüler Prof. Bitterlich und Prof. Engelhardt in Wien, 1929-1938 war er Präsident der Künstlervereinigung "Hagenbund" aus dem Besitz meiner Mutter Ida Brennessel geb. Stemolak Johanna Lendl 1947“
15		<i>Bildnis einer Musikerin</i> seine Frau Louise Stemolak (Anm. d. A.)	1905 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
16		Susanna / Susanne (im Bade)	1907 Untersberg- er Marmor	unbekannt	Fotografie: Katalog zur 1911 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen Ausstellungen: - 1911 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen [34. Ausstellung] - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen - 1914 44. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen [41. Ausstellung] - 1925, Osztrák Representativ Képzőművészeti Kiállítás, Budapest - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]

17		<i>Portrait</i>	vor 1907 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1907 23. Ausst. des Künstlerbundes Hagen
18		Bacchanale (Relief)	vor 1907 Bronze	unbekannt	Fotografie: Die Kunst für Alle, 18, XXVIII. 1913 Ausstellungen: - 1913 38. Jahresausst. des Künstlerhauses
18 a		Bacchanale (Relief)	vor 1907 Salzburger Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1907 23. Ausst. des Künstlerbundes Hagen - 1909 Jubiläumsausst. anlässlich des zehnjährigen Bestandes der Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks - 1914 44. Ausst. des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding
19		<i>Kinderkopf</i>	vor 1907 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1907 23. Ausst. des Künstlerbundes Hagen
20		Bewusste Schönheit	1908 Bronze H x B x T 67 x 23 x 20 cm	Wien Museum (1933 Ankauf vom Künstler)	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1922 Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
21		<i>Dekorative Reliefs für das Kaisermonument</i>	1908 Sandstein	unbekannt	Ausstellungen: 1908 Kaiser-Huldigungs- Ausst.
22		<i>8 Kriegerfiguren / Ritter des Frieses</i>	1908	unbekannt	nur temporär aufgestellt an den Türmen des Eingangs am Kaiserfestplatz für die Jubiläumsfeier des Thronjubiläums Kaisers Franz Josef
23		<i>Portrait</i>	vor 1908 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1908 Jubiläumsausst. Vereinigung der bildenden Künstler Steiermark

24		<i>Studienkopf</i>	vor 1908 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1908 Jubiläumsausst. Vereinigung der bildenden Künstler Steiermark
25		<i>Knabekopf</i>	vor 1908 Istrianer Stein	unbekannt	Ausstellungen: - 1908 Jubiläumsausst. Vereinigung der bildenden Künstler Steiermark
26		Grabmal der Familie Dettelbach	1909 Marmor	Zentral- friedhof Graz	
27		<i>Grabstein</i> Grabstein der Familie Dettelbach oder Hofrat Hans Zdenko Skraup (Anm. d. A.)	vor 1910 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1910, Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
28		Weibliche Halbfigur	vor 1909 Marmor H x B x T 82 x 55 x 57 cm	Sammlung Belvedere, (1918 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1909. Ausst. des Künstlerbundes Hagen Frühlingsausst. - 1909 Jubiläumsausst. anlässlich des zehnjährigen Bestandes der Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks
29		Reliefportrait Denkmal Regierungsrat Vinzenz Ritter von Wisser	1909 Stein	Leechwald in Graz	

30		Das Weib	1909 Marmor	Wiener Stadionbad (seit 1961) 1020 Wien	Ausstellungen: - 1913, 38. Jahresausst. des Künstlerhauses - 1921 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen [39. Ausstellung] - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1939 Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark - 1947 Erste große österreichische Kunstausstellung
31		Schauspielerin Lotte Medelsky (Frau Frank-Medelsky)	1910 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
32		<i>Büste L.v.d. Bruch, Mitglied Theater a.d. Wien</i>	vor 1910 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1910, Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
33		<i>Jugend</i> Model für Kat. Nr. 40 Jung (Anm. d. A.)	vor 1910 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1910, Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
34		<i>Hofschauspieler E. Frank</i>	vor 1911 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen
35		<i>Mädchen</i>	vor 1911 Steirischer Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Internationale Kunstausst. Rom Österreichischer Pavillon - 1914 44. Ausst. des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding
36		<i>Junger Römer</i>	vor 1911 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen

37		Sterbender Jüngling	vor 1911 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen - 1912 [35.] Ausst. des Künstlerbundes Hagen Frühjahrsaut. - 1914 44. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding
38		Sterbender Jüngling	um 1911 Marmor	Friedhof Ober St. Veit Grab von Karl Stemolak 1130 Wien	
39		<i>Portraitgesicht</i>	vor 1911 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen
40		<i>Jung</i>	vor 1911 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1911 Sonderausst. des Wiener Künstlerbundes Hagen
41		Grabstein für Hofrat Hans Zdenko Skraup	um 1912 Marmor H x B x T 170 x 70 x 44 cm signiert Stemolak	Zentralfriedhof Wien 1110 Wien	Ausstellungen: - 1912 [35.] Ausst. des Künstlerbundes Hagen Frühjahrsaut.
42		Lessing Denkmal Modell	um 1912 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1912 [35.] Ausst. des Künstlerbundes Hagen Frühjahrsaut.
43		Adalbert Stifter Denkmal	um 1912 Gips H x B x T 28 x 39 x 21,5 cm	Wien Museum	
44		<i>Portrait des Herrn F. Fleisch</i>	vor 1913	unbekannt	Ausstellung: - 1913 38. Jahresausst. des Künstlerhauses

45		Erotik	1914 Marmor	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1922 Ausstellung: - 1918, 50. Ausst. der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession - 1925, Osztrák Representatív Képzőművészeti Kiállítás, Budapest - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
46		Bachus-Prozession Modell für Kat. Nr. 18 (Anm. d. A.)	vor 1914 Gips	unbekannt	Ausstellung: - 1914 44. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding
47		Relief ohne Titel	1915-1916	ehem. Exportakademie Wien (Institutsgebäude der Uni Wien) 1190 Wien	
48		Godelbrunnen	vor 1917 rötlicher Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1917 Kunstausst. des Wirtschaftsverbandes bildender Künstler Österreichs
49		Mädchenkopf (Kinderkopf)	1918 Marmor H 35cm	unbekannt	Fotografie: Artikel von Zierl 2018
50		<i>Bildnis</i>	vor 1918 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1918 52. Ausst. der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession

51		Bildnis Maler Prof. Maximilian Reinitz	1919 Stein (?)	unbekannt	<p>Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1922</p> <p>Ausstellungen: - 1924 Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer - 1925, Osztrák Representativ Képzőművészeti Kiállítás, Budapest - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]</p>
52		<i>Bildnis (männliches Portrait)</i>	vor 1919 Bronze	unbekannt	<p>Fotografie: Katalog zur 54. Ausst. der Wiener Secession</p> <p>Ausstellungen: - 1919, 54. Ausst. der Wiener Secession - 1924 Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer</p>
53		Der Entrückte	vor 1919 Unters- berger Marmor	unbekannt	<p>Ausstellungen: - 1919, 54. Ausst. Der Wiener Secession - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen - 1924 Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer</p>
54		Kinderbildnis	vor 1919	unbekannt	<p>Ausstellungen: - 1919, 54. Ausst. Der Wiener Secession - 1924 Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer</p>

55		Büste Burgschauspielerin Maria Mayer	vor 1920 Marmor	unbekannt	<p>Fotografie: Katalog zur Ausstellung Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943</p> <p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1920, 36. Ausst. des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
56		Portrait Dr. Paul Kammerer	vor 1921 Bronze	unbekannt	<p>Fotografie: Katalog zur 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus</p> <p>Ausstellungen:</p> <ul style="list-style-type: none"> - 1921 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen - 1925, Osztrák Representativ Képzőművészeti Kiállítás, Budapest - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus

57		Portrait Oskar Laske	vor 1921 Bronze	Sammlung Belvedere Wien Museum (zwei Abgüsse)	Ausstellungen: - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen - 1924 Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
57 a		Portrait Oskar Laske	vor 1921 Gips	Wien Museum (1957 Ankauf aus dem Nachlass Prof. Ludwig Münz)	das Wien Museum besitzt zwei Gips Versionen
58		Weibliche Grabfigur	vor 1922 Gips (?)	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1922
59		Portrait Dr. Joseph Gregor	vor 1922	unbekannt	Ausstellungen: - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
60		<i>Opfernde</i>	vor 1922 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
60 a		<i>Opfernde (Skizze)</i>	vor 1922 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
61		<i>Portrait Dr. Sobelsohn</i>	vor 1922 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen
62		<i>Die Schönheit</i>	vor 1922 Terrakotta	unbekannt	Ausstellungen: - 1922 Frühjahrsausst. des Künstlerbundes Hagen

63		Portraitbüste Maler Dr. Robert Pajer-Gartegen	1924 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1927 55. Ausst. des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
64		Bildnis Ernst Kréal	1924	unbekannt	Ausstellungen: - 1928 56. Ausstl. des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
65		<i>Bildnis Baronin Klimburg</i>	1925 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
66		sechs Badende (erste männliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	
67		sechs Badende (zweite männliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	

68		sechs Badende (erste weibliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	
69		sechs Badende (zweite weibliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	
70		sechs Badende (dritte weibliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	
71		sechs Badende (vierte weibliche Figur)	1925-1926 Kalkstein	Amalienbad Reumannpl. 1100 Wien	

68-71 a		Badende (Modell)	1925 Gips	Wien Museum, nicht auffindbar	Ausstellungen: - 1950 Die Wienerin 1750-1910 historisches Museum, 1910-Heute Künstlerhaus
72		<i>Frauenbildnis</i>	1926 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
73		Ewige Frage	1926 Bronze	Sammlung Belvedere (wurde 2014 aus Privatbesitz angekauft)	Fotografie: Radio Wien am 28.06.1935 Ausstellungen: - 1928 56. Ausst. des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1946 Wiener Seession Ausstellung i m Künstlerhaus
74		<i>Ausdrucksstudie</i>	vor 1928	unbekannt	Ausstellungen: - 1928 56. Ausst. des Künstlerbundes Hagen
75		<i>Bildnis Frau D. Sch.</i>	1928 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
76		Antigone	1928 roter Marmor	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943 Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]

77		Der Gerechte	1929 Stein	Justizpalast Wien 1010 Wien	
77 a		Der Gerechte (Modell)	1929 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1930 30. Jahre. 60. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] Preise: 1930 „Stadt Wien gestifteter Kunstpreis“
78		<i>Portrait Frau Schrack</i> Frau von Eduard Schrack (Anm. d. A.)	vor 1929 Bronze		Ausstellungen: - 1929 58. Ausst. des Künstlerbundes Hagen mit Portraitkollektion
79		<i>Portrait Frau M. Stern</i>	vor 1929 Bronze		Ausstellungen: - 1929 58. Ausst. des Künstlerbundes Hagen mit Portraitkollektion
80		Portrait Otto Glöckel	um 1930- 1945 Gips	Wien Museum (1951 Ankauf vom Künstler), Dauerleih- gabe an Waschsalon Karl Marx Hof	
81		Portrait Hugo Breitner	um 1930- 1945 Gips	Wien Museum (1951 Ankauf vom Künstler), Dauerleih- gabe an Waschsalon Karl Marx Hof	

82		Grabmal Karl Rummelhardt	1930 Bronze signiert Stemolak	Zentral- friedhof Wien 1110 Wien	
83		Frauenbildnis	vor 1932 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
84		Schreitender Mann / Schreitender nackter Jüngling	um 1932 Bronze H x B x T 66,5 x 18,5 x 24,5 cm	Wien Museum (1939 Ankauf)	Fotografie: Artikel von Zierl 2018 Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"] -- 1933 X. Leobner Ausst. der obersteirischen Gesellschaft für Bildende Künste - 1941 Wiener Kunst in Düsseldorf
85		Schreitende Frau	um 1932 Bronze		Fotografie: Steirische Alpenpost am 08.01.1933 Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"] - 1933 X. Leobner Ausst. der obersteirischen Gesellschaft für Bildende Künste
85 a		Schreitender weiblicher Akt	um 1932 Gips H x B x T 137 x 43,5 x 55,5 cm Sockel 7,5 x 45x 57,5 cm	Wien Museum	

85 b		Schreitendes Mädchen / Donna che Cammina	um 1932 Marmor	unbekannt	Ausstellungen: - 1934 XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1939 Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark
86		Schreitende Frau	1933 Sandstein signiert ST 33	Friedrich Engel Hof Wohnhausanlage, Kapaunplatz, 1200 Wien	
87		Schreitender Mann	1933 Sandstein signiert ST 33	Friedrich Engel Hof Wohnhausanlage, Kapaunplatz, 1200 Wien	
88		Portrait Maler Fritz Schwarz-Waldegg	1933	unbekannt	Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"]

89		50 Jährigen Wienerin / Die Frau von 50 Jahren	1933 Bronze (?)	unbekannt	Fotografie: Katalog zur 64. Ausst. des Hagenbundes Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"] - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
90		<i>Mädchen</i>	vor 1934 Marmor		Ausstellungen: - 1934 XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte
91		Portrait Schauspieler Ewald Balsler	1934 Bronze	unbekannt	Fotografie: Katalog zur Ausst. Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900- 1943 Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900- 1943
92		Bildnis Maler Rudolf Pointner	1934	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943 Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]
93		<i>Frauenportrait Akt</i>	vor 1934	unbekannt	Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"]

94		<i>Frauenportrait Akt</i>	vor 1934	unbekannt	Ausstellungen: - 1932 64. Ausst. Des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"]
95		Selbstbildnis mit Statuette	1935 (?) (laut Wien Museum 1944)	Wien Museum (1944 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler] - 1947 Erste große österreichische Kunstaussstellung
95 a		Selbstbildnis mit Statuette	1935 Gips H. 102 cm	Wien Museum, nicht auffindbar	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1949
96		<i>Junger Mann</i>	vor 1935 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor
97		<i>Junge Frau</i>	vor 1935 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor
98		Bildnis Max Wladimir von Beck	vor 1935	unbekannt	Ausstellungen: - 1935 71. Ausst. des Künstlerbundes Hagen Gedächtniskollektion Maximilian Reinitz Graphik und Plastik der Mitglieder und Gäste

99		Läufer vor dem Start / Diskuswerfer	1936 Bronze H x B x T 157 x 80 x 140 cm signiert Stemolak 1936	Wien Museum (1941 Ankauf vom Künstler)	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943 Ausstellungen: - 1936 Ausst. der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs - 1937 74. Ausst. des Hagenbundes Gemälde, Plastik, Graphik - 1941 Jubiläumsausst. Der Gesellschaft bildender Künstler Wien - 1944 Große Deutsche Kunstausst. - 1947 Erste große österreichische Kunstausstellung
100		Kugelstoßer nach dem Abstoß / Diskuswerfer	1936 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1936 Ausst. der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs - 1937 74. Ausst. des Hagenbundes Gemälde, Plastik, Graphik
101		Kugelstoßer in Ruhe	1936 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1936 Ausst. der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs - 1937 74. Ausst. des Hagenbundes Gemälde, Plastik, Graphik - 1944 Große Deutsche Kunstausst.
102		Bundeskanzler a. d. Dr. Streeruwitz	vor 1936 Bronze	unbekannt	Fotografie: Radio Wien am 08.05.1936 Ausstellungen: - 1936 72, Ausst. des Hagenbundes Werke der Mitglieder und Gäste.
103		Portrait Erzherzog Eugen von Österreich-Teschen	vor 1936 Bronze	unbekannt	Ausstellungen: - 1936 72, Ausst. des Hagenbundes Werke der Mitglieder und Gäste.
104		Portrait der Frau P.	vor 1937	unbekannt	Ausstellungen: - 1937 74. Ausst. des Hagenbundes Gemälde, Plastik, Graphik

105		Frohe Jugend	vor 1939 Gips (?)	unbekannt	Fotografie AKH Ausstellungen: - 1939 Ausst. Berge und Menschen der Ostmark
106		Junge Arbeiter	um 1939 Gips (?)	unbekannt	Fotografie: AKH Anmerkung auf Rückseite der Fotografie „überlebensgroßes Bronzerelief „Junge Arbeiter““
106 a		Junge Arbeiter (Modell)	um 1939 Gips (?) signiert Stemolak	unbekannt	Fotografie: AKH
107		Portrait Univ. Prof. Dr. Karl v. Roretz	vor 1939 getönter Gips	Unbekannt	Ausstellungen: - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
108		Portrait Heinrich Ritter von Srbik	vor 1939 Bronze H. 38 cm	Wien Museum (1939 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1941 Jubiläumsausst. Der Gesellschaft bildender Künstler Wien - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
109		Mädchenbildnis	vor 1941 Gips	unbekannt	Ausstellungen: - 1941 Frühjahrsausst. des Künstlerhaus
110		Frauenbildnis	vor 1941 Gips	unbekannt	Fotografie: Katalog zur 1941 Frühjahrsausst. des Künstlerhauses Ausstellungen: - 1941 Frühjahrsausst. des Künstlerhaus
111		Portrait Prof. Leopold Reichwein	vor 1941 Bronze H. 35 cm signiert	Wien Museum (1941 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1941 Jubiläumsausst. Der Gesellschaft bildender Künstler Wien - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943

112		Der Schleier	vor 1941	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943 Ausstellungen: - 1941 Jubiläumsausst. Der Gesellschaft bildender Künstler Wien
113		Portrait Richard Waldemar	1942 Bronze H x B x T 30 x 18 x 22 cm signiert Stemolak 42	Wien Museum (1946 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
113 a		Portrait Richard Waldemar	1942 Bronze H x B x T 30 x 18 x 22 cm signiert Stemolak 42 Enthüllt 1969	Richard Waldemar Park 1060 Wien	
113 b		Portrait Richard Waldemar	1942 Gips	Wien Museum, nicht auffindbar	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1949
114		Portraitmedaille Richard Waldemar	um 1942 (laut Museum 1900-1950) Blei H x B 32 x 28 cm	Wien Museum	

115		Fassträger	vor 1943 Stein (?)	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943
116		Relief mit kämpfenden Männergestalten	vor 1943 Gips	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1949
117		Relief mit tanzenden Menschen	vor 1943 Gips	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1943
118		<i>Portraitkopf der jungen W.</i>	vor 1943	unbekannt	Erwähnung: Artikel von Joseph Gregors 1943
119		Portrait Dipl. Ing. Architekt Hermann Kutschera	vor 1943 getönter Gips H x B x T 48,5 x 20 x 26 cm signiert Stemolak	Wien Museum (1943 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1943 Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943
120		Büste Frau von M.	vor 1943		Fotografie: Artikel von Joseph Gregors 1943
121		Portrait Hugo Thimig	vor 1946 Bronze H 42 cm Signiert Stemolak	Wien Museum (1946 Ankauf vom Künstler)	Ausstellungen: - 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus
121 a		Portrait Hugo Thimig	vor 1946 Gips	unbekannt	Fotografie: Artikel von Joseph Gregor 1949

122		<i>Grablegung</i>	vor 1946 Bonze	unbekannt	Ausstellungen: - 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus
123		Tänzerin	vor 1946 Bonze	unbekannt	Fotografie: Katalog zur 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus Ausstellungen: - 1946 Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus - 1947 Erste Große Österreichische Kunstaussstellung
124		Bergmann	vor 1947 Bronze (?)	unbekannt	Fotografie: Katalog zur 1947 Erste große österreichische Kunstaussstellung Ausstellungen: - 1947 Erste große österreichische Kunstaussstellung
125		<i>Tänzerin II</i>	vor 1947	unbekannt	Ausstellungen: - 1947 Erste große österreichische Kunstaussstellung
127		<i>weiblicher Akt</i>	vor 1947	unbekannt	Ausstellungen: - 1947 Erste große österreichische Kunstaussstellung
128		Läufer	vor 1948 Bronze H 67 cm	unbekannt	Ausstellungen: - 1948 Die Entwicklung der österreichischen Kunst von 1897 - 1933

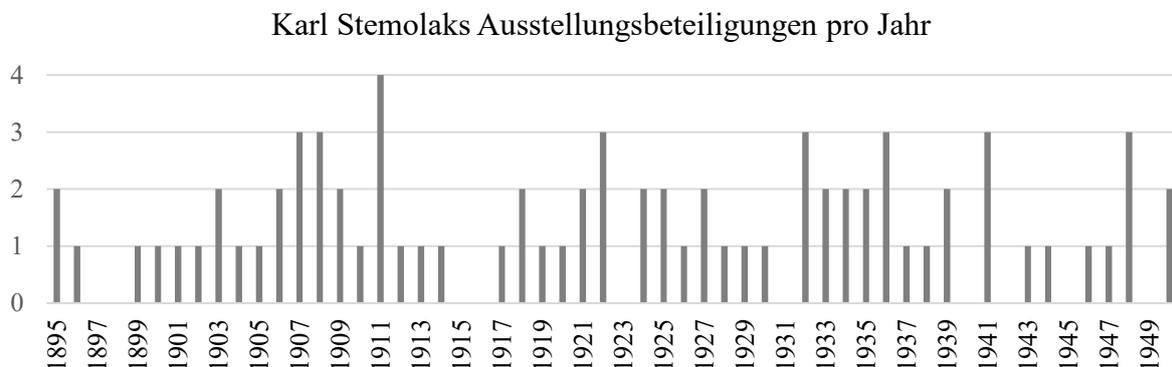
Ausstattungsverzeichnis

Benutzerhinweise:

Grundsätzlich basieren die hier angeführten Informationen auf den jeweiligen Katalogen zu den Ausstellungen. Für manche Ausstellungen konnte kein Katalog ausfindig gemacht werden, entweder weil es nie einen gab, oder weil kein Exemplar mehr überliefert ist. Die Details zu den Ausstellungen ohne Katalog stammen zum einen aus Zeitungsberichten bzw. aus Quellenmaterial aus diversen Archiven und zum anderen aus der Ausstellungschronologie des Katalogs „Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900-1938)“ zur gleichnamigen Ausstellung im Belvedere in Wien 2014. Teilweise sind die genauen Ausstellungsorte nicht mehr bekannt, hier werden nur die Städte angegeben. Bei Ausstellungen in Wien wird hingegen nur die Veranstaltungsstätte genannt. Weitere Informationen über die jeweiligen Werke, die in den Ausstellungen gezeigt wurden, können dem der Arbeit ebenfalls beigefügten Werkverzeichnis entnommen werden.

Zwei der angeführten Veranstaltungen sind *kursiv* gehalten, hierbei handelt es sich um eine Ausstellung, bei der Karl Stemolak nur durch die Organisation beteiligt war, sowie um eine öffentliche Führung durch das Atelier Karl Stemolaks im Rahmen der Wiener Festwochen. Beide sind nur der Vollständigkeit halber angeführt und wurden in der statistischen Auswertung (Diagramm) nicht berücksichtigt.

Das beigefügte Diagramm dient der zusätzlichen Veranschaulichung und zeigt die Anzahl an Ausstellungen, an denen Karl Stemolak pro Jahr zwischen 1895-1950 beteiligt war.



Jahr	Ort	Titel der Ausstellung	Organisation	Zusatz- information
1895	Landesmuseum Joanneum, Graz	78. Gemälde Ausstellung	Steiermärkischer Kunstverein	1 Werk gezeigt
1895	Künstlerhaus	XXIII. Jahres-Ausstellung	Genossenschaft bildender Künstler Wien, Künstlerhaus	1 Werk gezeigt
1896	Künstlerhaus, Graz	81. Gemälde Ausstellung	Steiermärkischer Kunstverein	1 Werk gezeigt
1899	Graz	88. Ausstellung	Steiermärkischer Kunstverein	1 Werk gezeigt
1900	alter Universitäts-Bibliotheksaal, Graz	Erste Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	1 Werk gezeigt
1901	Akademie der bildenden Künste	Schulausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste	Akademie der bildenden Künste Wien	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1902	Atelier der Meister im Prater (Akademie der bildenden Künste)	Schulausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste	Akademie der bildenden Künste Wien	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1903	Graz	IV. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	1 Werk gezeigt
1903	Akademie der bildenden Künste	Schulausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste	Akademie der bildenden Künste Wien	2 Werke gezeigt kein Katalog vorhanden
1904	Akademie der bildenden Künste	Schulausstellung der k.k. Akademie der bildenden Künste	Akademie der bildenden Künste Wien	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1905	Kulturhistorisches und Kunstgewerbemuseum Neutorgasse, Graz	VI. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	3 Werke gezeigt
1906	Landesmuseum Joanneum, Graz	VII. Jahresausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	1 Werk gezeigt
1906	Zedlitzhalle	21. Ausstellung des Künstlerbundes Haagen [mit einem Kollektive des Jungbundes]	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1907	Zedlitzhalle	22. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Frühlingsausstellung	Hagenbund	1 Werk gezeigt
1907	Venedig	7. Esposizione Internazionale D'Arte della Citta di Venezia	Stadt Venedig	1 Werk gezeigt
1907	Zedlitzhalle	23. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen	Hagenbund	3 Werke gezeigt

1908	Zedlitzhalle	"Kaiser-Huldigungs-Ausstellung" 25. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen - Mánes - Sztuka	Hagenbund	1 Werk gezeigt
1908	Ausstellungspalast Dresden	Große Kunstausstellung Dresden	königliche Staatsregierung Dresden	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1908	Graz	Jubiläumsausstellung Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	4 Werke gezeigt
1909	Zedlitzhalle	29. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Frühlingsausstellung	Hagenbund	1 Werk gezeigt War auch in der Hängekommission
1909	Graz	Jubiläumsausstellung anlässlich des zehnjährigen Bestandes der Vereinigung der bildenden Künstler Steiermarks	Vereinigung bildender Künstler Steiermarks	4 Werke gezeigt
1910	Zedlitzhalle	Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen [32. Ausstellung]	Hagenbund	3 Werke gezeigt
1911	Zedlitzhalle	Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen [34. Ausstellung]	Hagenbund	3 Werke gezeigt
1911	Österreichischer Pavillon, Rom	Internationale Kunstausstellung Rom 1911 Österreichischer Pavillon	Österreichisches Generalkommissariat der Internationalen Kunstausstellung in Rom 1911	1 Werk gezeigt
1911	Kunstpalast Düsseldorf	Große Kunstausstellung Düsseldorf mit einer internationalen Aquarell-Ausstellung im Städtischen Kunstpalast Düsseldorf	Verein zur Veranstaltung von Kunstausstellungen e. V.	kein Katalog vorhanden
1911	Galerie Rudolfinum, Prag	Sonderausstellung des Wiener Künstlerbundes Hagen	Kunstverein in Böhmen, Prag	7 Werke gezeigt
1912	Zedlitzhalle	[35.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Frühjahrsausstellung	Hagenbund	4 Werke gezeigt
1913	Künstlerhaus	38. Jahresausstellung des Künstlerhauses [mit einer Kollektion des Künstlerbundes Hagen, Saal IX]	Genossenschaft bildender Künstler Wien, Künstlerhaus	3 Werke gezeigt
1914	Künstlerhaus Göding/ Hodonin	44. Ausstellung des Wiener Künstlerbundes Hagen im Künstlerhaus Göding	Vereinigung Bildender Künstler Mährens in Gröding SVUM	6 Werke gezeigt war auch in der Hängekommission

1917	Zedlitzhalle	[4.] Kunstausstellung des Wirtschaftsverbandes bildender Künstler Österreichs	Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1918	Secession	50. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien [Saal VIII, Saal IX Kollektion Künstlerverband "Hagen"]	Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession	1 Werk gezeigt
1918	Secession	52. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, Wien	Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession	1 Werk gezeigt
1919	Secession	54. Ausstellung der Wiener Secession II. Teil. Künstlerbund Hagen, freie Vereinigung als Gäste. Kollektionen: Eduard Stella, Christ. L. Martin, Georg Merkel, Oskar Laske, Hugo Henneberg	Vereinigung Bildender Künstler Österreichs Secession,	4 Werke gezeigt
1920	Zedlitzhalle	36. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [anlässlich der Wiedereröffnung des eigenen Ausstellungshauses]	Hagenbund	1 Werk gezeigt kein Katalog vorhanden
1921	Zedlitzhalle	[37.] Ausstellung des Künstlerbundes Hagen [II. Teil Kollektion neu Münchner Secession]	Hagenbund	kein Katalog vorhanden
1921	Zedlitzhalle	Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen [39. Ausstellung]	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1922	Zedlitzhalle	Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen [41. Ausstellung]	Hagenbund	7 Werke gezeigt
1922	Staatliches Ostslovakisches Museum, Kaschau	Vystavy Künstlerbund Hagen [Ausst. des Künstlerbundes Hagen]	Staatliches Ostslovakisches Museum	kein Katalog vorhanden
1922	Palmenhaus in Schönbrunn	Ausstellung der Hietzinger Künstler	Gemeinschaft von Künstler, die in Hietzing wohnen	kein Katalog vorhanden
1924	Zedlitzhalle	Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen [47. Ausstellung]	Hagenbund	2 Werke gezeigt kein Katalog vorhanden
1924	Künstlerhaus	Österreichische Kunst Ausst. 1900-1924 Wien und die Bundesländer	Ständige Delegation der drei Künstlervereinigungen	2 Werke gezeigt
1925	Zedlitzhalle	50. Ausst. des Künstlerbundes Hagen, 25. Jahre [mit einem Kollektiv von Ludwig Friedrich Graf]	Hagenbund	1 Werk gezeigt

1925	Nemzeti Szalon, Budapest	Osztrák Representativ Képzőművészeti Kiállítás [Österreichische Repräsentative Ausstellung]	Nemzeti Szalon Budapest, Ständige Delegation der Wiener Künstler- vereinigungen	2 Werke gezeigt
1926	Zedlitzhalle	52. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Frühjahrsausstellung	Hagenbund	1 Werk gezeigt
1927	Zedlitzhalle	54. Ausstellung des Hagenbundes 17. Ausstellung Der "Slovensko Umetnisko Drustvo" Ljubljana [Slowenische Künstlervereinigung Laibach]	Hagenbund	kein Katalog vorhanden
1927	Zedlitzhalle	55. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, Plastik. Kollektion Pariser Künstler	Hagenbund	1 Werk gezeigt
1928	Zedlitzhalle	56. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen im Mittelsaal Thema Familie [Mit einer Kollektion von Albrecht Felix Harta]	Hagenbund	4 Werke gezeigt
1929	Zedlitzhalle	58. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen mit Portraitkollektion	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1930	<i>Zedlitzhalle, Neue Galerie</i>	<i>Friedrich Georg Waldmüller</i>	<i>Hagenbund, Neue Galerie</i>	<i>war nur im Arbeits- ausschuss der Ausstellung</i>
1930	Zedlitzhalle	30. Jahre. 60. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen	Hagenbund	1 Werk gezeigt war auch in der Hänge- kommission
1932	Zedlitzhalle	64. Ausstellung des Hagenbundes [Thematische Kollektion "Das Kind"]	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1932	Zedlitzhalle	Sommerausstellung des Hagenbundes	Hagenbund	kein Katalog vorhanden
1932	Künstlerhaus	53. Jahresausstellung und österreichische Bildniskunst der Gegenwart	Genossenschaft bildender Künstler Wien, Künstlerhaus	3 Werke gezeigt
1933	Zedlitzhalle	66. Ausstellung des Hagenbundes	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1933	unbekannt	X. Leobner Ausstellung der obersteirischen Gesellschaft für Bildende Künste	oberösteirische Gesellschaft für Bildende Künste	2 Werke gezeigt kein Katalog vorhanden
1934	Zedlitzhalle	68. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen	Hagenbund	4 Werke gezeigt

1934	Venedig	XIX. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte	Stadt Venedig	1 Werk gezeigt
1934	<i>im Atelier Stemolaks in der Pfadenhauergasse 15, XIII. Bezirk</i>	<i>Atelierbesuche im Rahmen der 8. Wiener Festwochen</i>	<i>Wiener Festausschuss, Ständige Deligation der Wiener Künstlervereinigungen</i>	<i>Zu bestimmten Terminen stand sein Atelier für Besucher offen.</i>
1935	Zedlitzhalle	35 Jahre Hagenbund 70. Ausstellung [mit Kollektionen von Karl Stemolak und Viktor Tischler]	Hagenbund	39 Werke und 21 Fotografien von Werken gezeigt, war auch in der Hängekommission
1935	Zedlitzhalle	71. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen Gedächtniskollektion Maximilian Reinitz Graphik und Plastik der Mitglieder und Gäste	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1936	Künstlerhaus	Ausstellung der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs	Österreichisches Olympisches Komitee, Ständige Delegation der Wiener Künstlervereinigungen	3 Werke gezeigt
1936	Messegelände, Berlin	Olympischer Kunstwettbewerb		3 Werke gezeigt
1936	Zedlitzhalle	72. Ausstellung des Hagenbundes Werke der Mitglieder und Gäste. Sonderausstellung: Steirische Kinderkunst	Hagenbund	2 Werke gezeigt
1937	Zedlitzhalle	74. Ausstellung des Hagenbundes Gemälde, Plastik, Graphik	Hagenbund	7 Werke gezeigt
1938	Haus der Kunst, Berlin	Kunst der Ostmark		kein Katalog vorhanden
1939	Künstlerhaus	Berge und Menschen der Ostmark	Genossenschaft der Bildenden Künstler Wien	1 Werk gezeigt
1939	Berlin	Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark		2 Werke gezeigt kein Katalog vorhanden
1941	Ausstellungshaus des Künstlervereines für die Rheinlande und Westfalen	Wiener Kunst in Düsseldorf	Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst in Düsseldorf, Gesellschaft bildender Künste Wien	1 Werk gezeigt

1941	Künstlerhaus	Jubiläumsausstellung der Gesellschaft bildender Künstler Wien	Gesellschaft Bildender Künstler Wiens	4 Werke gezeigt war auch in der Ausstellungs-kommission
1941	Ausstellungshaus Friedrichstraße (Secession)	Frühjahrsausstellung : mit einer Sonderausstellung Architekt George Niemann	Gesellschaft Bildender Künstler Wiens	2 Werke gezeigt
1943	Künstlerhaus	Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943	Gesellschaft Bildender Künstler Wiens	9 Werke gezeigt
1944	Haus der Deutschen Kunst	Große Deutsche Kunstausstellung	Haus der Deutschen Kunst zu München	2 Werke gezeigt
1946	Künstlerhaus	Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus	Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession	6 Werke gezeigt
1947	Künstlerhaus	Erste große österreichische Kunstausstellung 1947	Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs	7 Werke gezeigt
1948	unbekannt	Kunst in Stadt und Land	Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs	kein Katalog vorhanden
1948	Akademie der bildenden Künste	Die Entwicklung der österreichischen Kunst von 1897 - 1938	Akademie der Bildenden Künste Wien (?)	1 Werk gezeigt
1948	Rathaus	Wiener Porträts aus dem Besitz der städtischen Sammlungen	Städtische Sammlungen	kein Katalog vorhanden
1950	Palais Lichtenstein	Kunst für Jedermann	Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs	kein Katalog vorhanden
1950	Künstlerhaus	Die Wienerin 1750-1910 historisches Museum, 1910-Heute, Künstlerhaus	Gesellschaft Bildender Künstler Wien	1 Werk gezeigt

Verzeichnis der Künstlervereinigungen

Diese Tabelle dient als Übersicht und Ergänzung zum II. Teil der Arbeit und ist eine Zusammenfassung aller Informationen über die Künstlervereinigungen, Organisationen und Ausschüsse, in denen Karl Stemolak Mitglied war.

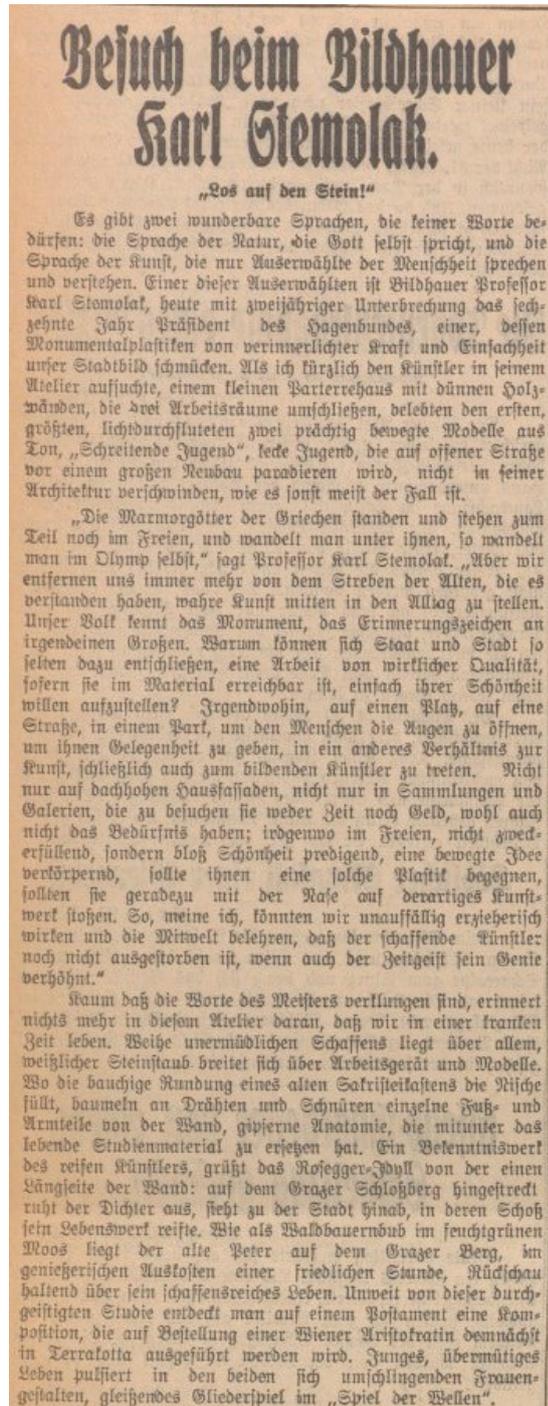
Künstlervereinigung	Zeitraum	Information
Vereinigung österreichischer Bildhauer Raphael Donner	1905	Gründungsmitglied, keine weiteren Information zur Vereinigung
Künstlerverband österreichischer Bildhauer	genaue Mitgliedsjahre unbekannt	1909 Obmann 1910-1912 (?) 1913 Zahlmeister 1914 Obmannstellvertreter 1915-1919 Obmann 1919- (?) Vorstandsmitglied
Künstlerbund Hagen (Hagenbund)	1907-1938	1906 Gast 1907 ordentliches Mitglied 1907-1909 Vorstandsmitglied 1910-1911 Kassaverwalter 1912 Vizepräsident 1913-1917 Schriftführer 1918-1925 Präsident 1926 Vorstandsmitglied 1927 nicht mehr im Vorstand, ordent. Mitglied 1928 Vorstandsmitglied 1929-1938 Präsident
Wirtschaftsverband bildender Künstler Österreichs ab 1926 Zentralverband bildender Künstler Österreichs, ab 1938 Wirtschaftsgenossenschaft bildender Künstler	1912-1945 (?)	1912-1916 Mitglied 1917- 1920 Vizepräsident
Kriegsfürsorgekomitee bildender Künstler	1914-1918	Mitglied
Allgemeine Kunstfürsorge	1914-1918	Mitglied
Vollzugsausschuss der bildenden Künstler Deutschösterreichs	1918-1920	Mitglied war Vorläufer der Ständigen Delegation
Ständige Delegation ⁴⁷⁷	1920-1938	Gründungsmitglied 1920-1938 Leitungsfunktionär
Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession	1938 1946-1951	1938 ordentliches Mitglied 1946-1948 Präsident 1949-1951 ordentliches Mitglied 1951 Austritt

⁴⁷⁷ 1920 Ständige Delegation der Künstlervereinigungen Künstlerhaus, Secession und Hagenbund
ab 1925 Ständige Delegation der Künstlervereinigungen Künstlerhaus, Secession, Hagenbund, Bund österreichischer Künstler (Kunstschau)
ab 1932 Ständige Delegation der bildenden Künstler Österreichs

Gesellschaft bildender Künstler Österreichs, Künstlerhaus	1939-1945 1951-1954	1939-1945 ordentliches Mitglied 1951-1954 ordentliches Mitglied
Reichskammer der bildenden Künste	1938-1945	mit 1941 rückwirkende Aufnahme für 1938
Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs	1945-1954	Gründungsmitglied 1945-1946 Leiter der Gruppe Bildhauerei 1947-1950 Präsident 1950-1954 Präsident des Zentralverbandes + Landesverband Wien, NÖ, Bgld.

Quellen
Abbildungen

Quellen



Unter den nassen Tüchern, mit denen der Künstler jetzt seine „Schreitende Jugend“ umhüllt, wird die Lebhaftigkeit der vorwärtsdrängenden Bewegung erst recht deutlich. „Sie sehen ganz richtig, daß die Form unter der Hülle noch gewinnt“, wendet sich der Professor mit zu. „Und es sollte auch zu den ersten Prinzipien des Bildhauers gehören, einen Körper, den er belleidet darstellen will, zuerst in detaillierter Nacktheit zu modellieren. Nur von einer vollendeten Tonform übertragen, wird der tote Stein den Reiz des Lebendigen vortäuschen.“

Der zweite Raum in der Werkstatt Professor Karl Stemolaks, mehr Ausstellungs- als Arbeitsraum, wird von dem Gipsmodell des „Gerechten“ beherrscht, das Original prangt, ein steinernes Monumentalwerk, vor dem neuemovierten Justizpalast. „Der „Gerechte“ Stemolaks ist ein gereifter Mann voll gymnasistischer Kraft, aber in seinen festgefügteten Lippen, in seinen engen Brauen, in seinen harten Zügen liegt der ethische Ernst seiner Mission. Darüber hinaus war ein Symbol, eine Gebärde vonnöten: sie ist in der seltsamen Handhaltung, Handflächen nach innen, Fingerspitzen am Körper, überrachend und originell getroffen. Wenn diese Geste nicht schon an sich alles sagt, der denke, daß ein auch noch so starker Mann, der die Hände in eine so gebundene Haltung bringt, unmöglich etwas, und wäre es das Leichteste, tragen könnte. Weder mit ihnen, noch mit den Schultern, er trägt also nichts, er ist also trotz seines Ernstes unbeschwert. Eindringlicher kam die Vorstellung eines „Gerechten“ gar nicht getroffen werden.“ Mit diesen Worten hat Josef Gregor die zu den wichtigsten Steinmundern unserer Zeit zählende Plastik charakterisiert. Ebenso groß ist in ihrer nicht alltäglichen Auffassung die Schöpfung der gefesselten „Antigone“, deren lebenswarmer, hinreichend schöner Körper in seiner Sehnsucht nach Freiheit förmlich über sich selbst hinauswächst. Zwischen den Büsten berühmter Männer und Frauen, unter den heroischen Entwürfen für Monumentalplastiken und Grabmälern, vor denen mir der einer um Klemens Pirquet trauernden Mutter, deren Schmerz wie zarter Schmerz über die ganze Statuette gegossen liegt, am besten gefällt, lauert, gleichfalls ein Grabproblem in dunkler Bronze, die „Ewige Frage“. Hyperions Schicksalslied von Hölderlin hat dieses mit zweifelungsvollem Blick an unbekannte Mächte appellierende Frauenantlitz entstehen lassen. „Doch uns ist's gegeben, auf keiner Stätte zu ruhen. Es schwinden, es fallen die leidenden Menschen blindlings vor einer Stunde zur anderen, wie Wasser von Klippe zu Klippe geworfen, jahrelang ins Ungewisse hinab...“

Nach dem Wege befragt, auf dem es der Künstler zum Erfolg, zu Auszeichnungen und Würden brachte, erzählt Professor Karl Stemolak von seinen Studien in Graz und an der Wiener Akademie in der Meisterschule bei Helmer, von seinen Ausstellungserfolgen und Preisen, deren erste ihm schon als ganz junger Schüler zuerkannt worden waren. Dann kam die Italien-

Quelle 1(a): „Besuch beim Bildhauer Karl Stemolak.“ ein Interview, in: Neues Wiener Journal am 24.03.1932, S.10.

Sehnsucht, nach der Rückkehr aus dem Süden wird er, zum erstenmal in seinen Räumen ausstellend, zum Mitglied des Hagenbundes ernannt, dann geht's von Stufe zu Stufe aufwärts, schließlich kommt er in den Vorstand, wird Präsident. Er ist seit ihrem Bestehen Mitglied der ständigen Künstlerdelegation, bekommt den Professorentitel und das goldene Ehrenzeichen der Republik und fungiert als Juror von Ministerien.

Wenn sich Professor Stemolat gezwungen sieht, von sich selbst zu erzählen, spricht er schnell und undeutlich, daß man ihm kaum folgen kann. Seine Kraft hat er nie an den Ehrgeiz verschwendet; seine Kraft haut er in den Stein, und wenn er unter seiner Arbeit wuchs, dann geschah es ihm gleichsam unbewußt, wie der Ton unter seinen Händen heranzwächst zum Kunstwerk. Er ist Wiener in allem, was er tut und spricht, und es fällt ihm daher nicht schwer, den seelenvollen Ernst stiller Arbeitsstunden rasch abzuschütteln, um ihn gegen den harmlosen und sonnigen Humor des überall beliebten Gesellschafters einzutauschen.

„Ich habe noch eine Frage auf dem Herzen, Herr Professor“, sage ich jetzt. „Wie entsteht eigentlich eine Plastik und wie erfolgt ihre Ausarbeitung an dem mächtigen Stein?“

Nicht nur die förmliche, auch die geistige Entwicklung der Komposition würde leiden, wenn man sie nicht zuerst zeichnerisch entwürfe. Das Nachbilden des menschlichen Körpers erfordert vor allem zeichnerische Bewegungsstudien. Was man dann aus reiner Intuition in der Modellstizze aus Ton festlegt, wird später in die Monumentalfigur übertragen. Dabei heißt es, den Mittelweg zwischen Natur und Phantasie zu finden, denn nicht alles, was natürlich ist, ist schön und nicht einmal immer glaubhaft. Die Natur ohne Phantasie würde geist- und leblos wirken gegenüber der Idee, die man zu verkörpern sucht, aber auch nicht alles, was die Phantasie eingibt, ist natürlich. Eine figurale Plastik kann man zum Beispiel nicht ohne Naturstudium machen. Ich meine nur, daß man die Natur nicht sklavisch kopieren darf. Der Geist der Bewegung liegt im Auf und Ab des Muskelvieles, das es zusammenschließen, im richtigen Augenblick festzuhalten gilt. In der Natur ändert sich die Bewegung natürlich, ich habe also vor allem ihren geistigen Eindruck wiederzugeben. An der Arbeit am Stein oder Marmor beteiligt sich der Künstler erst seit Helmers Zeit. Ich selbst habe den Steinbildhauer, den man für die ersten kraft- und zeitraubenden Arbeiten braucht, nie sich selbst überlassen. Denn trotz seiner Geschicklichkeit wird er allein kein vollendetes Kunstwerk liefern. Der empfindliche Beschauer wird an seiner Arbeit den Hauch vermissen, den ihr nur ihr eigentlicher Schöpfer aufzudrücken vermag. Auch fehlt dem Steinbildhauer oft das Gefühl für die Materie. Es ist ein Unterschied, ob ich Fleisch, Knochen oder Haare weiche. Dann ergeben sich aus dem Stein mitunter andere Möglichkeiten, man läßt weg, man vereinfacht, die Ausdrucksmittel werden immer knapper, je größer das Material ist. Erst mit dieser Vereinfachung ist die Steigerung bis zur architektonisch monumentalen Wirkung eines Körpers möglich, denn das feine Spiel der Natur im Akt zerreißt die Geschlossenheit an der großen Plastik. Hier liegt also das eigentliche künstlerische Moment.“

Während seiner Erklärungen hat Professor Stemolat die Tür zu seinem dritten Arbeitsraum geöffnet, in dem ein riesengroßer weißer Steinloß auf einem drehbaren Gestell ruht. Durch die dünnen Wände dieser Kammer bläst der kalte Winter, daß es mich schüttelt. Aber der Professor lacht und sagt: „Ich habe ein herrliches Mittel, mich in diesem unheizbaren Raum zu erwärmen: Los auf den Stein!“

Quelle 1(b): „Besuch beim Bildhauer Karl Stemolak.“ ein Interview, in: Neues Wiener Journal am 24.03.1932, S.10.

Ein Notschrei.

Der Verband österreichischer Bildhauer hat nachstehende Eingabe dem Staatsnotar Dr. Sylvester und dem Staatsrat Pachner überreicht:

An den Deutschösterreichischen Staatsrat!

Zum Aufbau unseres neuen Staates, zur Entfaltung aller kulturellen Kräfte bedarf es der freien, unbehinderten Entwicklungsmöglichkeit aller Klassen der Staatsbürger. Die gewaltige Umformung des alten Staatengebildes und die in der Folge sich entwickelnde Verschönerung und Umgestaltung der bestehenden Gesellschaftsordnung in bezug auf private Vermögenszentren und Verhältnisse werden aller Voraussicht die Kunstförderung von dieser Seite wesentlich einschränken. In dieser Perspektive liegt die Zukunft der bildenden Künstler Deutschösterreichs derart hoffnungslos, daß die Gefahr einer vollständigen materiellen Verrüttung den Großteil derselben zu erfassen droht. Trifft dies im allgemeinen auf alle Künstler zu, so aber ganz besonders auf die Bildhauer.

Das allgemeine Interesse und Verständnis für Werke der Bildhauerkunst beschränkte sich infolge einer in Österreich stark rückständigen Pflege dieser Kunstgattung auf einen so kleinen Kreis, daß von einer Förderung hier gar nicht die Rede sein kann. Das übliche Ausstellungswesen kann nur als ganz unvollkommenes Auskunftsmitglied betrachtet werden, durch welches zwischen Künstler und Kunstfreund ein Kontakt für den Wertaustausch geschaffen werden soll, bei welchem im besten Falle noch für Malerei eine bescheidene Quelle erschlossen werden kann. Der Bildhauerei mit ihrem komplizierten technischen Ausdrucksmittel ist auch hier die Möglichkeit materieller Erfolge fast gänzlich genommen.

Hier muß der Staat eingreifen, und zwar sofort und ausgiebig, will er nicht die Bildhauerschaft dem sozialen Ruin aussetzen und damit einem seiner wertvollsten Kulturfaktoren einen nicht mehr gutzumachenden Schaden zufügen. Nun besteht die Gefahr, daß deutschösterreichische Künstler, welche die Unmöglichkeit eines Existenzminimums

von Tag zu Tag mit erschreckenderer Gewißheit erkennen, vor dem Entschlusse stehen, im Auslande einen fruchtbareren Boden für ihre Betätigung zu suchen.

Der neue Staat muß zur Erkenntnis kommen, welche erzieherische und erhebende Bedeutung die Kunst für das Volk hat, wie tief die ethische Wirkung ist, welche in den Gemütern wachgerufen wird, wenn echte Kunst auf sie einwirkt. Mangel an zweckmäßigen Aufträgen von Staats wegen gibt es nicht, wo ein so großer Ausfall an künstlerischen Werten zeitgenössischer Künstler zu beklagen ist. Die künstlerisch schaffenden Bildhauer haben mit schweren Opfern die vier Kriegsjahre durchgehalten, viele waren gezwungen, an die Hilfe wohlgeinnter Kunstfreunde zu appellieren, um die drängendsten Lebensnotwendigkeiten decken zu können, ihr künstlerischer Lebenswille klammerte sich an die Zuerst, bei Eintritt normaler Verhältnisse vor langersehnte Aufgaben gestellt zu werden. Den im Felde gestandenen Bildhauern war jede Möglichkeit genommen, früher getroffene Verbindungen aufrecht zu erhalten, und stehen heute vor der drängenden Frage, wie sie ihre Existenz weiterführen sollen.

In die soziale Bedrängnis der Bildhauer wird eine für das Kunstgewerbe wichtige Klasse von geschulten Arbeitskräften, Punkteure, Steinbildhauer, Bronzegießer, Zisleure hineingezogen, deren manuelle Fertigkeit für die klaglose Durchführung von Werken der Bildhauerei und Architektur geradezu als unerlässliche Voraussetzung gelten muß. Die akademische Bildhauerschaft unterbreitet dem Staatsrat diese Darlegungen, welche nur annähernd die trostlose Situation, in der sie sich befindet, kennzeichnen.

Die Bildhauerschaft muß sich der Ueberzeugung hingeben können, daß der Deutschösterreichische Staatsrat die Bedeutung und hervorragende Wichtigkeit ihrer kulturellen Mission richtig einzuschätzen vermag und dies dadurch bekräftigt, daß er unverzüglich die notwendigen Geldmittel bereitstellt, um damit die Erteilung von Aufträgen an die Bildhauer bewerkstelligen zu können. Schaffungsmöglichkeit muß geboten werden, nicht Unterstützungen, welche auf den künstlerischen Ehrgeiz lähmend wirken und auch nicht den Zweck erfüllen können, durch Behebung der ärgsten Gefahr jeder Kunstentwicklung den Mangel an ernstlichen Aufgaben zu ersetzen.

Der Vorstand: Karl Stemolak.

KÜNSTLERBUND HAGEN
WIEN 1. ZEDLITZGASSE 6.

GENOSSENSCHAFT DER BILDENDEN
KÜNSTLER WIEN'S
Gründlich 20. DEZ. 1931

Wien, den 14. Dezember 1931.

An das

Präsidium der Genossenschaft der bildenden Künstler Österreichs.

In der am 9. Dezember 1931. stattgehabten General-
versammlung des Künstlerbundes Hagen wurde die Leitung für das Vereins-
jahr 1931/32 in folgender Zusammensetzung gewählt :

Präsident : Professor Bildh. Karl Stenolak

Vizepräsident : Maler Dr. Robert Pajer-Gartegen

Schriftführer : Maler Felix Albrecht Harts

Geschäftsführender Vizepräsident: Dr. Otto Nierenstein

Kassenverwalter : Maler Erwin Lang

Mitglieder der Bundesleitung: Maler Carry Hausor

Bildhauer Josef Humplik

Maler Georg Mayer-Martou.

Das unterfertigte Präsidium bittet um geneigte
Kenntnisnahme.

Mit dem Ausdrucke der vorzüglichsten Hochachtung

zeichnen

f. d.

Schriftführer

HARTS



Präsident

Prof. Stenolak

Ammer 1931

Quelle 3: Schreiben des Hagenbundes an das Künstlerhaus mit der Bekanntgabe der neuen
Leitung am 14.12.1931, AKH, Akt Hagenbund.

Uns Künstlern ist nicht zu helfen!

„Der Künstler ist der letzte Mann im Staate...“

Von
Karl Stemolak,
Präsidenten des Lagerbundes,
aus einem Gespräch.

Wir sitzen im Benzinger Kiefernhöfchen Stemolaks auf ein paar umgedrehten Steinbänken. Jeder war einmal eine Hoffnung des Bildhauers. In jedem wartet eine ungeformte Idee, von Hand und Meißel zum Leben erweckt zu werden. Sie wartete schon, als das Haar des Künstlers noch braun war. Heute ist es grau und die unnützen, toten Steine sind gerade gut genug, um auf ihnen zu sitzen und von Künstlerträumen zu reden, die sich weniger als je verwirklichen werden.

Herr Stemolak hat auch gar keine Lust zu den üblichen Ateliergesprächen. Sie ist uns von ein paar jungen Menschen genommen worden, die vorhin da waren. Von Künstlern, die sich mit ihren Arbeiten schon einen Namen gemacht haben und in der öffentlichen Meinung das sind, was man „angelangt“ nennt. Wie sieht dieses Angelangtsein eines österreichischen Künstlers aber in der Wirklichkeit aus? Ich möchte die Dinge, die diese jungen, begabten, vom Leben aber schon völlig zerwürbten Menschen erzählen, hier nicht in allen Einzelheiten beschreiben. Notrufe von Künstlern werden jetzt gerade genug veröffentlicht. Was würde es nützen, noch mehr von diesen Mäthern zu erzählen! Das Bündel Pfandscheine, das die Besucher vorhin auf dem Tisch ihres Präsidenten ausgebreitet haben — diese einseitigen Wertpapiere, die auch namhafte und wertvolle Künstler heute besitzen —, wird auch auf den einschättesten Notruf hin nicht ausgelöst werden...

Aber vielleicht versteht man es, wenn unter der Nachwirkung solcher Besuche Worte gesprochen werden, die nicht mehr Klagen, sonder Anklagen sind. „Der Künstler“, sagt Karl Stemolak, „und namentlich der bildende Künstler ist der letzte Mann im Staate. Wir hören bei jeder offiziellen Gelegenheit von so und so vielen Festrednern, daß Österreich das Land der Begabungen und Talente und die Kunst ein Kapital ist, mit dem wir uns immer noch vor aller Welt sehen lassen können. Eben jetzt, bei der Propaganda für die beginnenden Festwochen, wird mit nichts so stark als mit der Anziehungskraft unserer österreichischen Kunst geredet. Und mit Recht. Denn die Fremden kommen nicht, um sich die Kaufereien im Nationalrat oder einen kleinen Program in der Jubengasse anzuschauen, sondern weil Wien eine Kunststadt ist!

Wie aber steht es mit unseren Künstlern aus? Ich bin es müde, mir ein Blatt vor den Mund zu nehmen. Ich will die Dinge schildern, wie sie sind. Wir können einfach nicht mehr weiter. In ihren besten Jahren sind die Leute schon zermürdet, geben sich auf, werfen die Hinte ins Korn. Die wenigen, die sich noch über Wasser halten können, wissen genau, daß das nur eine Gnadenfrist vor dem Zugrundegehen ist. Schon jetzt ist es nur eine notdürftig getünchte Fassade, hinter der sich tausend Sorgen verbergen. In Wirklichkeit ist es so, daß die meisten die Ateliermiete nicht mehr bezahlen können, keinen ordentlichen Anzug haben, sich das Essen abknappen und alles, was halbwegs entbehrlich ist, ins Dorotheum tragen. Auch

früher haben Künstler gehungert. Aber mit zwanzig Jahren und voll Hoffnungen. Heute hungern sie mit Biergig und hoffnungslos! Es hat keinen Sinn, von dem in ganz Wien bekanntem Maler zu erzählen, der keine Möbel mehr in seiner Wohnung hat. Oder von einem Bildhauer, dessen Werke in Museen und auf öffentlichen Plätzen stehen und der mir vor-gestern ein Bündel Verjaßtes auf den Tisch schmeißt: er kann nicht mehr weiter! Das sind nicht Einzelfälle, das ist das Schicksal eines ganzen Standes. Und, was das erschwerendst daran ist: eines Standes, auf dessen Leistungen man sich immer wieder beruft, wenn man die Aufmerksamkeit der Welt auf Oesterreich lenken will!

Ich will es verstehen, daß sich die allgemeine Mollate auch auf den Künstler auswirken muß. Niemand von uns erhebt den Anspruch, auf Kosten anderer zu werden. Wir haben es schweigend — denn was bleibt uns übrig — hingenommen, daß man die zur Unterstützung von Künstlern bestimmten Staatspreise aus dem Budget hinausgeworfen hat. Obwohl es sich da alles in allem um einen Betrag von 10.000 Schilling handelt, mit deren Einsatz nicht das allerwichtigste Loch in einem Millionenbudget aufgestopft werden kann. Daß solche Beträge „nicht ins Gewicht fallen“, hören wir höchstens, wenn es sich um die Beibehaltung eines Automobils handelt, dessen Betriebskosten ein paar arme Hunderte von Künstlern vom Hungertode retten könnten...

Galt, man hat kein Geld für uns übrig. Aber auch die moralische Unterstützung ist gleich Null. Hat man je gehört, daß ein Künstler bei der Budgetdebatte gefragt hätte: „Wir sind es uns schuldig, auch für unsere ringenden und notleidenden Künstler etwas zu tun! Wir können nicht fortwährend herum-schreien, was Oesterreich als Land der Kunst dem zu uns kom-menden Fremden zu bieten hat — und zu Hause haben wir für die Kunst keinen Groschen übrig. Die in unseren Anstalten wartenden Künstler sind lästige Petenten. Man entwerdet nicht oder mit Achselzucken empfängt und schleunigst wieder zur Tür hinausgedrückt: Schmeißt's den Kerl hinaus, er getretet mit das Herz!“

Worum der Herr Minister klagt und die Festwochen mit einer wunderschönen Idee auf Oesterreich, das Land der Schön-heit und Kunst, eröffnet...

Wir Künstler können uns nicht selbst helfen, denn dazu sind wir schon zahlenmäßig eine zu kleine Schar. Wir kommen als Bürger nicht in Betracht, wir haben keine organisierte Stimmkraft und es liegt uns auch nicht auf die Straße zu gehen. Wir finden uns einfach damit ab, die Varias des Staates zu sein. In einer Zeit so vieler hochgeprägter sozialer Errungenschaften ist für uns gar nichts da. Für den Künstler gibt es keinen Jubiläumstag, kein Recht auf Urlaub, keine Arbeitslosenversicherung, keine Altersrente, keine Pensionen. Wenn einer sich die Pöbe abläßt und eine Menge Empfehlungen von einflussreichen Leuten mit-bringt, hat er vielleicht das Glück und kriegt aus irgendeinem Fonds ein Almosen von dreißig oder fünfzig Schilling. Meistens aber ist es so, daß ich, wenn ich als Präsident einer unserer an-gesehensten Künstlervereinigungen für einen hungierenden Kollegen bitten gehe, schon an der Schwelle des Amtszimmers, bevor ich überhaupt nur den Mund aufgemacht habe, höre: „Aber bitte, wir haben gar kein Geld!“

Ja, wir sind eben Angehörige eines „freien“ Berufs. Wir sind vogelfrei! Die Musiker haben wenigstens ihren Werkstätten durchgehört. Wenn Burgtheater oder Oper mit ihren Defizit-geldern kommen, heißt es: es ist für Oesterreich eine Ehrenpflicht, diesen für die österreichische Kunst repräsentativen Instituten bei-zuhelfen! Der bildende Künstler aber begegnet überall zuge-trübten Tischen. Es mangelt unseren offiziellen Stellen nicht nur an Geld, sondern auch an gutem Willen. Es gäbe Möglichkeiten, uns zu helfen, die den Staat keinen Groschen kosten würden. Wie leicht wäre es zum Beispiel, die verschiedenen Lehr- und Studien-ausschüsse unserer Schulen auch auf die Ausstellungen lebender Künstler auszuweihen. Wir würden für diese Schulausflüge ein ganz geringes Entgelt, sagen wir fünfzig oder auch nur dreißig Groschen berechnen und dafür den jungen Leuten unsere Künstler als Führer bestellen. Damit wäre viel erreicht. Erstens eine moralische Hilfe. Die Jugend würde erfahren, daß es außer dem Sportplatz und der historischen Museumskunst auch lebendige Künstler gibt, die im Geiste unserer Zeit schaffen. Und aus den Besuchsgeldern, die der einzelne leicht erschwingen kann, ließe sich ein Fonds für unsere notleidenden Künstler schaffen. Die Ver-wirklichung dieser Idee würde unsere Amtsstellen nichts, gar nichts kosten als guten Willen. Aber auch der fehlt. Für materielle Unterstützung ist kein Geld da, und zu moralischer Hilfe fähig sich bei uns niemand verpflichtet.

Wir müssen das hinnehmen. Und wir lassen es uns ge-fallen, weil wir nicht mit Eilbogen, sondern bloß mit einem Kopf voll Idealen geboren wurden. Als Rasse können wir zudem auch nicht imponieren. Wir sind und bleiben Außenseiter, lästige Petenten. Der Teufel soll uns holen, wenn wir nicht schweigend verhungern wollen...“

Quelle 4: „Uns Künstlern ist nicht zu helfen!“, ein Gespräch mit Karl Stemolak, in: Neues Wiener Journal am 03.06.1932, S. 1-2.

Wir Künstler im neugeordneten Österreich.

Was wir zum Kapitel „Künstlerhilfe“ zu sagen haben.

Von

Professor Karl Stemolak, Präsidenten des Künstlerbundes Hagen.

Wir alle, und die Künstler ganz besonders, kennen zur Genüge die weniger schöne als rührende Geschichte vom Poeten, der das in seiner Branche übliche Pech hatte und zur Verteilung der irdischen Güter erst kam, als nichts mehr da war.

Bei der jetzigen österreichischen Neuordnung geht es in der Hauptsache wohl nicht um materielle Güter. Eher um die Annahme und Konstituierung aller jener, die gute und wertvolle Österreicher sind und den ehrlichen Willen haben, ihrem Vaterland nützlich zu sein.

Und da wird sich nun für uns Künstler empfehlen, nicht, wie der Poet, wieder einmal zu spät zu kommen, sondern unter Verzicht auf noble Bescheidenheit ein bißel kräftiger darauf hinzuweisen, daß neben allen anderen Berufsständen auch wir auf der Welt sind!

Die unsere Geschichte jetzt ordnenden und leitenden Männer mit dem Bundeskanzler an der Spitze sind zu gute und kultivierte Österreicher, als daß wir ihnen erst zu erzählen brauchten, was Kunst und Künstler seit jeher für Österreich bedeuteten. Daß unsere Existenzberechtigung jetzt endlich etwas nachdrücklicher zur Kenntnis genommen werden soll, geht unter anderem ja auch aus der Knapp vor ihrer Durchführung stehenden, sogenannten „Künstlerhilfe“ hervor. Jeder österreichische Kavagabonnetant zahlt bekanntlich einmal im Jahr zu seiner monatlichen Teilnehmergebühr einen Schilling darauf. So kommt, ohne daß der einzelne diese „Kunstkontribution“ empfindlich spüren würde, von den vielen Zehntausenden österreichischer Kundfunkhörer ein verhältnismäßig ganz stattlicher Betrag zusammen, mit dem sich auf dem bisher recht stiefmütterlich behandelten Gebiet der Kunstfürsorge schon einiges tun läßt.

Die Idee ist ausgezeichnet, nur kommt es jetzt sehr darauf an, was man mit dem zur Verfügung stehenden Geld anfangen

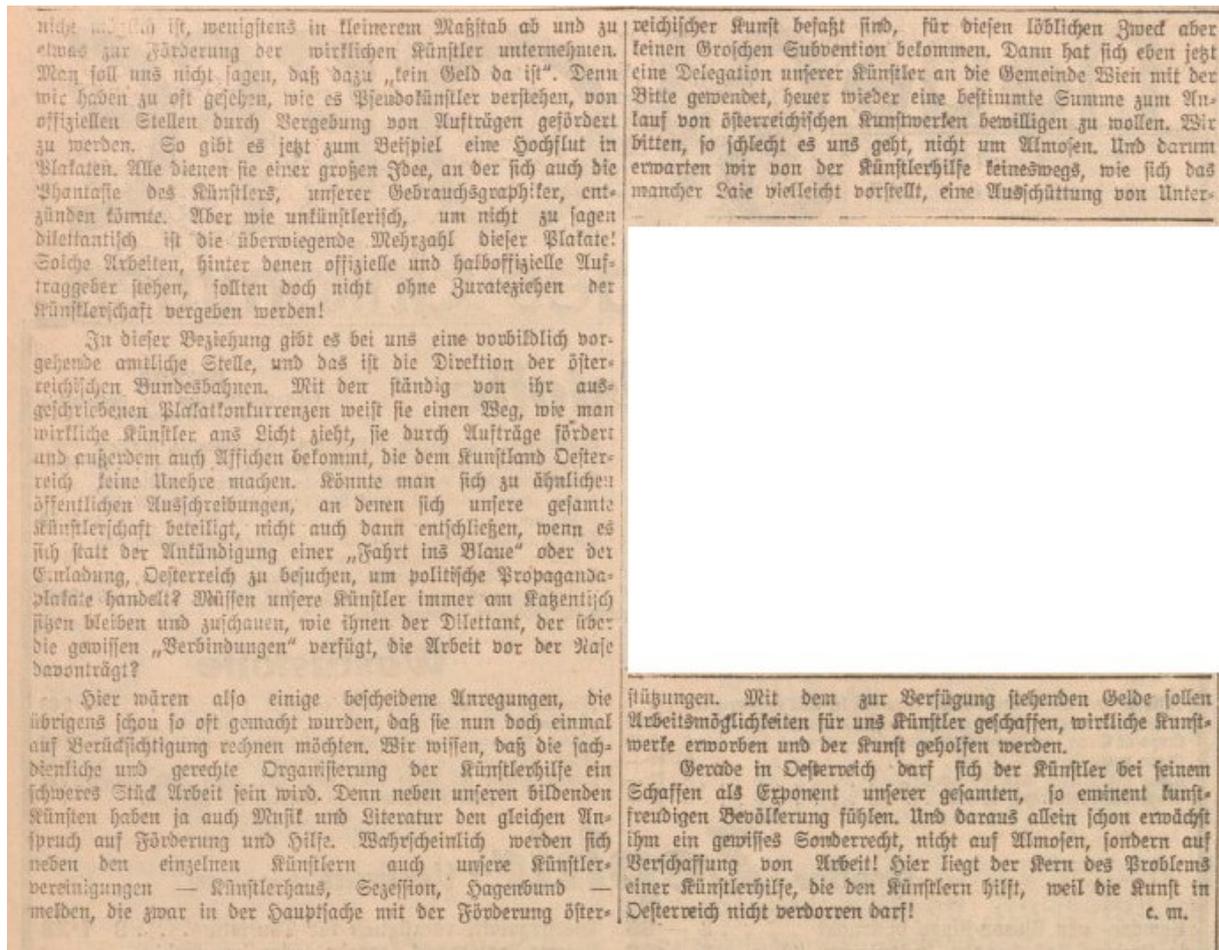
wird. Wir Künstler stellen uns vor, daß wir bei der Organisation der Verteilung auch ein Wort mitzureden haben werden, da wir ja schließlich am besten wissen, wo uns der Schuh drückt.

Eines schide ich gleich voraus. Ich glaube im Namen aller meiner Künstlerkollegen zu sprechen, wenn ich sage: der Hauptzweck dieser sogenannten Künstlerhilfe ist wohl der, daß der österreichischen Kunst geholfen wird! Es handelt sich durchaus nicht darum, jetzt möglichst viele Notstandshilfen zu bewilligen, bei deren Austeilung es wie bei einem Almosen vor allem auf die Bedürftigkeit des Empfängers ankommt. Nicht jeder, der sich Künstler nennt und kein Geld hat, hat auch schon Anspruch auf Unterstützung. Sondern man soll so fördern und unterstützen, daß neben dem lebendigen Menschen auch die Kunst selbst profitiert! Also jenen helfen, vielleicht mit Staatspreisen, Stipendien oder dergleichen, die künstlerisch wirklich etwas zu sagen haben. Nicht wichtig und nicht im Sinne einer ihren Namen verdienenden Künstlerhilfe ist es, daß möglichst viele Almosen ausgeteilt werden. Sondern man soll nach Qualitäten fördern: nur die Begabung und die Leistung dürfen wir unterstützen!

Außer der personellen Förderung hätte der Staat aber auch noch eine Menge anderer Möglichkeiten, unseren Künstlern — und damit indirekt der österreichischen Kunst — wieder auf die Beine zu helfen. Wir haben zum Beispiel eine „Moderne Galerie“, gegründet zur Unterstützung lebender österreichischer Künstler. Aber die Galerie kann schon lange nicht mehr unterstützen, das heißt, Bilder lebender Künstler kaufen, weil sie kein Geld hat. Ihr Mittel für Ankäufe zuweisen, wäre also Künstlerhilfe im schärfsten Sinne des Wortes.

Ja, und dann wärmen wir eben wieder einmal unsere alten Wünsche und frommen Hoffnungen auf. Der Staat sollte den Künstlern Aufträge geben, bauen lassen oder, so lange das

Quelle 5 (a): „Wir Künstler im neugeordneten Österreich. Was wir zum Kapitel ‚Künstlerhilfe‘ zu sagen haben, von Professor Karl Stemolak, Präsident des Künstlerbundes Hagen“, in: Neues Wiener Journal am 11.03.1934, S. 7.



Quelle 5 (b): „Wir Künstler im neugeordneten Österreich. Was wir zum Kapitel ‚Künstlerhilfe‘ zu sagen haben, von Professor Karl Stemolak, Präsident des Künstlerbundes Hagen“, in: Neues Wiener Journal am 11.03.1934, S. 8.

**KÜNSTLERBUND HAGEN
WIEN 1. ZEDLITZGASSE 6.**

Wien, den 19. März 1938.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Auf Grund der nun auch für uns gültigen Gesetze der Reichskammer der bildenden Kunst, tritt mit heutigen Tage die Arierbestimmung auch für unseren Verband in Kraft.



Prof. R. Steiner
Präsident

Quelle 6: Rundschreiben des Hagenbundes am 19.03.1938 über das Inkrafttreten der „Arierbestimmung“, Jüdisches Museum Wien, Inv. Nr. 15.009, abgedruckt in: Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 253.

Fragebogen

für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste.

B

Fachgruppe:

(Siehe Merkblatt Punkt 2, Tätigkeitszweige.)

1. Vor- und Zuname des Aufnahmewerbers *Karl Stemolak*
 2. Berufsbezeichnung, Titel *anwad. Maler, Professor*
 3. Wohnort, Straße, Hausnummer *Wien XIII. Steinböckergasse 2*
 4. Arbeitsstätte, Ort, Straße *" XIII Pfadenberggasse 15*
 5. Fernsprecher, Ort, Nr. *n 35-4-93 d. d. n 30-8-16 Wien*
 6. Geburtsort und Land *Graz, Steiermark*
 7. Geburtstag, Monat und Jahr *8. XI. 1875*
 8. Staatszugehörigkeit *Österreich (Deutsches Reich)*
 9. Religion (eventuelle frühere Religionszugehörigkeit) *Katholisch*
 10. Wieviel dokumentarisch nachweisbare arische Großeltern haben Sie? *3, (Himmelst) Großvater*
 11. Sind Sie Mitglied der NSDAP, wenn ja, seit wann und unter welcher Nummer? *_____*
 12. Welchen weltanschaulichen, beruflichen, gesellschaftlichen Vereinigungen, Künstlerverbänden oder studentischen Verbindungen gehören Sie an?
*Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession
Zentralverband bildender Künstler Österreichs*
 - 12a) Haben Sie die Befugnis eines Architekten nach den Bestimmungen der österreichischen Gesetze?
 - 12b) Sind Sie Mitglied der Fachsektion der Architekten der österreichischen Ingenieurkammer?
 13. Sind Sie verheiratet, verwitwet oder geschieden? *verheiratet*
 14. Vor- und Zuname des Ehepartners, bei weiblichen auch den Mädchennamen *Luisa Stemolak, geb. Adam*
 15. Religion des Ehepartners (eventuell frühere Religionszugehörigkeit) *Katholisch*
 16. Wieviel dokumentarisch nachweisbare arische Großeltern hat Ihr Ehepartner? *4*
 17. Wieviel Kinder haben Sie? *Keine*
- deren Vornamen *_____*

Quelle 7 (a): Fragebogen Karl Stemolaks für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste, S. 1, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

18. Welche Tätigkeit üben Sie hauptberuflich aus? Bildhauerei
19. Seit wann üben Sie einen kammerpflichtigen Beruf aus? 1906
20. Gehören Sie bereits irgend einer der Reichskulturkammer angehörenden Kammer oder einem Fachverband der Reichskammer der bildenden Künstler an, wenn ja, welcher? Nr. —
21. Welchen sonstigen Berufsständen gehören Sie an? Zentralverband bildender Künstler (Estmark)
22. Genaue Beschreibung des Studienganges des Aufnahmewerbers besonders hinsichtlich seiner künstlerischen Entwicklung und Ausbildung Volkschule, Kunstschule, Kunstgewerbeschule, Akademie d. b. K. Wien (14 Jahre allg. Schule, 3 Jahre Meisterlehre)
23. Üben Sie Ihren Beruf aus?
 a) selbständig: ja
 b) als Beamter: —
 c) als Angestellter: —
 d) als Gehilfe: —
 e) als Firma: (genaue Angabe über die Rechtsform) —
24. Welche Werke (Bauwerke) sind unter Ihrem Namen und nach Ihren eigenen Entwürfen ausgeführt?
Originale Plastiken für Stadt Bonten, in Mitopaleis, Exportakademie etc.
25. Bei welchen Wettbewerben haben Sie Preise erhalten? Preysgerdenkmal f. Graz.

Quelle 7 (b): Fragebogen Karl Stemolaks für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste, S. 2, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

26. Bei welchen Veranstaltungen (Anlässen) wurden Sie ausgezeichnet? *Als Präsident einer Wiener Künstlervereinigung, bei Ausstellungen. Preise: gold. Kunstmedaille 1937, weitere Silberne, Bronzene Kunstmedaillen, Preis der Stadt Wien für bildende Kunst. Kunstpreise in Feld, Preis der Stadt Wien. In mind. siebenmalige Orden für Ausstellungen und Tätigkeit.*

27. An welchen Werken waren Sie hinsichtlich der Entwurfsbearbeitung maßgeblich beteiligt?

28. Welche öffentlichen und privaten Sammlungen besitzen Werke (Malereien, Plastiken) von Ihnen? *Moderne Galerie (Wien) Kunstsammlung der Gemeinde Wien*

29. Welche Ihrer Werke (Plastiken) stehen auf öffentlichen Plätzen oder befinden sich auf oder in öffentlichen Gebäuden (staatlichen oder kommunalen)? *Institutsgebäude, Amalienbad, Esperantokademie, Wohnbauanlage Pater Oberplatz, etc. Friedensplastiken*

30. Haben Sie Kriegsdienste geleistet, in welcher Eigenschaft und wo; wurden Sie ausgezeichnet, wodurch? *Freiw. Einheitsdienst (Vormarschkommando) 4 Jahre. (Kriegskreuz für Einheitsdienst im Kriege II. Cl.) Rot. Militärorden II. Cl. (mit Kriegsdank)*

Vorstehende Angaben nach bestem Wissen und Gewissen gemacht zu haben, bezeugt durch die eigenhändige Unterschrift.

Wien 30. IX. 1938
Ort und Datum.

Karl Stemolak
Eigenhändige Unterschrift bzw. genaue Firmenzeichnung
*Atelier: Wien XIII Pfaffenbrunneng. 15
Wohn. " " Steinböckeng. 2*

Quelle 7 (c): Fragebogen Karl Stemolaks für die Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste, S. 3, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Abstammungsnachweis

Dr. **Bildmayer Stemolak Karl Prof.** *Wien XIV. Spinnböckengasse 2*

	(Vor- u. Zuname)	(Geburts-)	(Möblich)	(Mittl. Nr.)
1				
Stemolak Karl Josef				
(fam. Vornamen)				
Geboren am 8. XI. 1875 in Graz Steinwache				
Tauf am 9. XI. 1875 in "				
Konfession, auch frühere: "				
Verheiratet am: 21. VI. 1902 in Wien St. H. Veit mit Elisav. Erdmann geb. Jan 24. II. 75				
2 Vater				
Stephano Kar, Baronis				
(fam. Vornamen)				
Geboren am 2. VI. 1837 in Stein (Vorpost)				
Tauf am 3. VI. 1837 in "				
Konfession, auch frühere: "				
2 3 Verheiratet am: in "				
3 Mutter				
Stemolak Antonie				
(fam. Vornamen)				
Geboren am 1. IX. 1854 in Weitenstein (Krumau)				
Tauf am 1. IX. 1854 in "				
Konfession, auch frühere: imhlich selb en laut sperrirumbilen				
4 Großvater (väterlicherseits)				
Mayhofer Karl, Michl				
(fam. Vornamen)				
Geboren am 9. IX. 1806 in Eggendorf (Ost)				
Tauf am " in "				
Konfession, auch frühere: "				
4 5 Verheiratet am 11. XI. 1838 in Steyndorf w. A.				
5 Großmutter (väterlicherseits)				
Marie-Josef Emma				
(fam. Vornamen)				
Geboren am 7. VII. 1809 in Ein				
Tauf am " in H. Hof				
Konfession, auch frühere: "				
6 Großvater (mütterlicherseits)				
Stemolak Marie				
(fam. Vornamen)				
Geboren am " in "				
Tauf am " in "				
Konfession, auch frühere: "				
6 7 Verheiratet am in "				

Traufbuch

Quelle 8: Abstammungsnachweis Karl Stemolaks, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Karl Stemolak, Wien.

Beigesch. 3 Porträt-Foto.

Ergänzungen z. Ariernachweis.

Der Geburtsort meiner Mutter: Weitenstein, eine kleine deut-
Ortschaft, Südsteiermark, mit Friedensschluss Jugoslawien zuge-
sprochen, heist nunmehr: Vitanje. Nach den kirchlichen Dokumenten
ist meine Mutter (Antonie St.) unehlich geboren. Ihr Vater soll,
nach mündlichen Überlieferungen, in einem Feldzuge gefallen sein.

Mein Vater (Karl Mayrhofer) starb, als ich 2 Jahre alt war.
Er sorgte für meine Erziehung und hinterlegte die erforderlichen
Geldmittel bei Vormundschaftsbehörde.

Die beiden Strafsachen betreffen Verkehrsunfälle ohne
körperliche Schädigung.

Beigebrachte Dokumente.

Karl; Stemolak

Louise Stemolak

- | | | |
|---|-----------------------|--|
| A Taufschein | B Heimatschein | I Taufschein |
| C Sittenzeugniss | D Trauschein | II Taufschein (Vater) |
| E Taufschein d. Vaters, K.
Mayrhofer, mit Ariernachweis | | III Taufschein d. (Mutter) |
| F Gros. resp. Urgroseltern. (väterls.) | | IV Trauschein der Eltern. |
| G Taufscheine der Mutter A. St. | | V Taufschein Grosvater (väts) |
| H Taufschein Grossmutter (mütterlicherseits) | | VI Trauschein der Groseltern
väterlicherseits. |
| H Trauschein der Urgroseltern
(mütterlicherseits). | | |

*Karl Stemolak Prof.
alt. Bildhauer*

Atelier: Wien XIII. Pfadenhauergasse 15

Wohn. : Wien XIII. Steinböckengasse 2

Quelle 9: Ergänzungen zum Ariernachweis von Karl Stemolak und Louise Stemolak,
ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Der Präsident
der Reichskammer der bildenden Künste

II b B 39 39

Aktenzeichen:

(In der Antwort anzugeben)

Abschrift

Herrn Professor
Karl Stemolak

W i e n XIII.
Steinböckengasse 2

Berlin W35, den - 7. März 1941
Blumeshof 4-6
Fernsprecher: 21 92 71
Postfach-Konto: Berlin 144430



1.7.38

Auf Grund Ihres Antrages gliedere ich Sie mit Wirkung vom _____ in die

Reichskammer der bildenden Künste,

Bildhauer

Fachgruppe: _____

Bildhauer

ein, weil Sie sich als _____ im Sinne der §§ 4 und 5 der
1. Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes vom 1.11.1933
(RGBl. I, S. 797) betätigen. Ihre Mitgliedsnummer, die bei allen Anfragen anzugeben
ist, lautet: **B 39 39**

Das Mitgliedsbuch, für dessen Ausfertigung RM 1.-- zu zahlen ist, wird Ihnen in
nächster Zeit durch den Landesleiter zugestellt. Das Buch ist Eigentum meiner
Kammer und umgehend an mich zurückzusenden, wenn eine kammerpflichtige Tätigkeit
nicht mehr ausgeübt wird.

Nach § 24 aaO. sind Sie verpflichtet, Beiträge an meine Kammer zu entrichten.
Zahlungen sind auf mein Postscheckkonto Berlin 144 430 oder Girokonto bei der
Berliner Stadtbank, Girokasse 2, Konto Nr. 160 unter Angabe des obigen Aktenzei-
chens zu leisten.

Die beiliegenden Fragebogen sind ausgefüllt und unterschrieben innerhalb von
8 Tagen an mich zurückzusenden, um die Höhe des Beitrages festsetzen zu können.
Rückständige Beiträge werden gemäß dem § 30 der 1. Verordnung zur Durchführung
des Reichskulturkammergesetzes wie öffentliche Abgaben durch die Finanzämter
zwangsweise eingezogen. **Zur Vervollständigung Ihres Abstammungsnachweises, bitte um Ein-
reichung einer amtlich-beglaubigten Bescheinigung, aus der hervor-
geht, dass Ihr Grossvater mütterlicherseits unbekannt ist.**

Quelle 10: Bescheid über die Aufnahme Karl Stemolaks in die Reichskammer der bildenden
Künste, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Lieber Prof. Blauensteiner,
Marcel Kammerer!

Q. VII 58

Der Beauftragte aller Institutionen für Land und Forst
Lieber
Eing. 11. AUG. 1938
Aktenz. IB 4/190

Gerade diese Zeilen an euch beide richte
hat seinen Grund in der Besorgnis das
im gegebenen Falle jeder informiert ist.
Nun ist die Gelegenheit meiner durch
24 Jahre inne gehaltenen Wohnrechtswohnung
in jenes Stadium getreten, das seit Monaten
wie eine schwarze Wolke über uns schwebt.

Der Verein der in den 80er Jahren das
Haus für seine Wohnzwecke gegründet
wurde aufgelöst und dem Verm. der N. S. V.
eingegeben. Hier wird ich mich einschreiten
daß bei der Überprüfung der Führung seit
Gründung vor den betreffenden Funktionären
die einwandfreie Führung (Funktionäre ehrenamtlich
des Vereins) bestätigt würde.

(Der letzte Obmann G. P. W. Wert (einstufig was bis zur
Einführung vom Leiter des Vereins.)

Da ich weder illeg. noch P. bin, auch den
Funktionären der N. S. V. vollkommen fremd
bin, durch mich die Räumung meiner
Wohnung; 24 Jahre, davon 10 Jahre mit
der gesamten Leitung befreit, war ich
im Hause tätig. Geldliche Entlohnung

haben ich weder erhalten noch angestrebt, da ich
daneben für Wohnung, sind Holz material war.

Jedoch hätte, mittellos, ohne Einfrage für
eine Frau sind eine kleine Nichte im sorgen
habe, beleuchtet meine Situation klar genug.

Alles habe ich dem Parteikomitee der N.S.V. am Hof 6.
bestimmt gegeben. Liebe, hilfsbereite Frauen in
Mitten der Partei wollen für mich ~~sich~~ bei
höheren Funktionen wären einsetzen, wünschen aber
von unermessenen Persönlichkeit über mich, aber für
eine, nächste Zukunft. Obwohl ich allein als einzig
Kompetente Stelle für eine eindeutige Wünsche den
Nomin. Leiter für Justizfunktion von G. L. K. sind dessen Stell-
vertreter angegeben habe, kann ich doch nicht vorsetz-
setzen dort sich Personen, die ihre Nächstenliebe
wirklich gestalten wollen noch mit persönlichen
Umfragen behindert werden dürfen. Wenn Nichte
ich am eich, als langjährige Kameraden die
herzliche Bitte mir an helfen indem ihr mir
eine Beschreibung über mein künstlerischen
und funktionelles Wirken abstellt. Wie ich
denke, wie meine Gesinnung ist sich wohl,
gerade in der letzten Zeit, seit der in Berlin
erlebten Erkenntnis nicht fremd geblieben.

Meine Einstellung an den Verhältnissen der
letzten Jahre in Österreich habe ich bei vielen

Gelegenheiten deutlich genug gereift. Ist ich
 niemals gegen die naturs. Bewegung war, aber das
 ich was wohl nach dem gesagten selbstverständlich
 ist, einen Verrest gegen viele mir bekannte Jlegale
 begangen hätte, berichte ich bei allen die mich
 kennen nicht erst hinter Beweis zu stellen. Alle
 anderen Umstände sind es die Beiden und vielen
 von denen die mir helfen wollen, bekennt. -

Ja die Sache dringend ist bitte ich sehr mir
 diese schriftliche Überzeugung aus zu stellen.

Ob würde bitten mir 3 gleichlautende Tesete
 im geschlossenen Convent, die ich ungetauft
 weiter geben kann, nicht zu verlassen.

Bitte um Nachsicht wenn ich in dieser
 Ungelegenheit handeln kann, da ich es ver-
 meiden will eine Arbeitüberbürdung noch
 durch unzeitgemäßem Besuch an vermeiden.

Die schwere an einer Longuedast wird Er-
 leichtern sie finden wenn ich meine Bitte
 erfüllt haben werden. So oft im Leben habe ich
 versucht Kameraden zu helfen; das es aber,
 für mich persönlich, so schwer sein wird mich
 heimatlos einzuweisen hätte ich niemals ge-
 glaubt

Mit einem herzlichen
 Adieu bitten!

K. Stemolak. XIII
 Fernbockengasse 2

Auf mein Schreiben an den Parteisekretär Hermann Hof, 6. April 1938, habe ich keine Antwort
 erhalten. Ich habe mich nicht mit dem Schreiben verhalten werden.
 Das darüber ein Wort zu sein.

Quelle 11 (c): Brief von Karl Stemolak an Leopold Blauensteiner und Marcel Kammerer am 09.08.1938, S. 3., ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Wien 14./XI. 44.

Leber Blauensteiner!

Meine Vorsprache beim Führerleiter von Mitteldorf hat nichts Besonderes erwelt.

Es sei diese Art Beschlagnahme nicht ganz richtig n. a. w. Jedenfalls dürften Kompetenzen klarheiten auch widersprechen. Man erkläre mir, dass früher alle größeren ~~Wohnungen~~ herangesogen würden.

Zu habe über dortigen Vorklage ein einen Herrn ~~Marsch~~, Oberinspektor im ~~gerichtsmarkamt~~ (XIV Gewerbe No 8-10) geschrieben und die Unmöglichkeit einer derartigen Beschlagnahme, die ~~uns~~ einfach in einen Raum einmietet und keinen freien Zugang zu den Wirtschaftsräumen und auch zum Ausgang ~~lässt~~ klargelegt.

Übrigens kann auch der Fall eintreten das ~~die Leiterin des N.S.V. Anhalterhaus~~ für eine Wirtschaftshelferin anrief weil sie für eine Zeit ein Kabinett bei mir beansprucht, was bereits schon einmal der Fall war; das ~~Geistesverhältnis~~



St. dass mir als ~~unberechtigt~~ Grundbesitz
überlassen würde und nach Übernahme
der Ausrüstung durch die N.S.V. mit Rücksicht
meiner vieljährigen Tätigkeit weiterhin belassen
würde, liegt ja erst dem Ausschuss für
den Fall.

Nimm bitte ich dich lieber Blauensteiner
genau gewicht als Landesleiter beim Stadtrat
Rentmeister, der, wie ich glaube die oberste Instanz
in diesen Belangen ist, für mich in die
Wasserschule an werfen ~~den~~ mir dieses Kabinett I
welches mit gleich meine Adresse und Telefonnummer
ist frei ~~zu~~ geben wird.

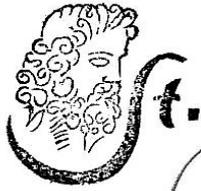
Das Kabinett II bildet weiter mir Disposition.

Es fällt mir ein, wie es mit uns bestellt
sein würde ~~wenn~~ eines von uns krank
würde und ~~wäre~~ die Verbindung mit den
notwendigen Departementen wie Küche u. d.
von fremden deuten ~~blowert~~ wäre. Es ist
mir unsinnig.

Anbei eine früchtige Initiations scire die aber
das wichtigste vernehmlich ist

Herzlichen Gruß und chensolchen

St. G. St. G.



30. I. 51.

Herr Haybach!

Für Ihre freundlichen
Zeilen außerordentlich des Ehren=
reiches bitte meinen Dank
entgegen zu nehmen.

Ebenso war es freundlich,
sich meiner 2-jährigen Funktion
als Präs. d. Wiener Secession
zu erinnern.

Eine wenigstens optisch, in
Erscheinung getretene Anteil=
nahme wäre für mich aller=
dings eine angenehme Über=
raschung gewesen.

+ der W. Secession

Mit den besten Grüßen
verbleibt

Stemolak

BERUFSVEREINIGUNG
DER BILDENDEN KÜNSTLER
ÖSTERREICHS
ZENTRALVERBAND (B.V.Z.)
WIEN, XIII., SCHLOSS SCHÖNBRUNN
HAUPTGEBÄUDE, KAPELLENSTIEGE
R 38-4-58

WIEN, 28. 11. 50

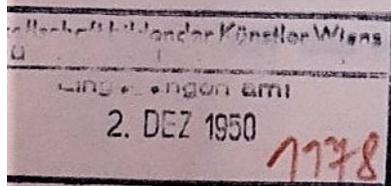
Sehr geehrter Herr Präsident!
Lieber Freund May!

Für die lieben Wünsche
anlässlich meines 75. Geburts-
tages übermittle ich den besten
Gruß. Da ich nicht nur ad personam
sondern an die ^{W.} gleichzeitige Källeyenschaft
im Künstlerhaus mir diese gute
Minning ^{W.} Personal getan hat, bitte
ich dich, meinen Dank auch dorthin
weiter zu geben.

Wenn alle bei dieser Gelegenheit aus-
gesprochenen Wünsche so auf fruchtig
wären wie die Deinen!?!

Heralduz Jura

Dein
Stemolak



Quelle 14: Schreiben Karl Stemolaks an Karl Maria May (Präsident des Künstlerhauses) am 28.11.1950, AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1950.

VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER
WIENER SECESSION

WIEN I., FRIEDRICHSTRASSE 12

Wien, am 3. April 1951.

Herrn
Prof. Karl Stemolak
W i e n XIV.,
Steinböckenstraße 2

Sehr geehrter Herr Präsident!

Die Secession war sich schon lange darüber im Klaren, daß Sie als Präsident der Berufsvereinigung, *deren* Wirken oftmals im Gegensatz zu unseren künstlerischen Absichten in Erscheinung trat, nicht gleichzeitig Mitglied unserer Vereinigung sein sollten.

Wir haben Ihren jetzigen Schritt längst erwartet und danken Ihnen nunmehr für Ihre diesbezügliche Mitteilung.

Hochachtungsvoll

J. Hoffmann m. p.
Humpal m. p.

Quelle 16: Antwortschreiben der Secession auf den Austritt Karl Stemolaks am 03.04.1951, AWS, persönlicher Akt Karl Stemolak.

Herrn 1. 1040 - Präs. H./Lr
Präsident Prof. Karl S t e m o l a k
W i e n 14., Steinböckengasse 2

Prof. Karl S t e m o l a k
akad. Bildhauer

W i e n XIV., Steinböckengasse 2.

Wien, den 24. April 1951.

Lieber Stemolak!

Ich bin von einigen Bildhauer - Kollegen aufgefor-
Ich freue mich, Dir mitteilen zu können, dass der
leitende Ausschuss in seiner letzten Sitzung Deine
Anmeldung als ordentliches Mitglied zur Kenntnis
genommen hat. auf das Herzlichste zu danken. Ich komme,

Wir begrüßen Dich in unseren Reihen auf das Herz-
lichste mit der Genugtuung, in Dir einen hervorragenden
Künstler und bewährten Verfechter der Interessen der
österreichischen Künstlerschaft gewonnen zu haben.

Mit den besten Grüßen

Deine
Mit besten Grüßen

Dein

Quelle 17: Schreiben des Künstlerhauses (Karl Maria May?) Aufnahme Karl Stemolaks als ordentliches Mitglied am 24.04.1951, AKH, persönlicher Akt Karl Stemolak, Korrespondenzen 1951.

10.XI.1949

Dr.Go/G

An das
Bundesministerium für Finanzen,
W I E N I.,

Wir erhalten von unserem Mitglied, Herrn Coneye, Wien VII.,
Neubaugasse 25 die beiliegende Bestätigung der Kammer der ge -
werblichen Wirtschaft für Wien.

Eine solche Bestätigung wird von den Zollämtern ~~verlangt~~; sie ist
angeblich gemäß Erlaß des Bundesministeriums für Finanzen Zahl
34678/13/49 vom 25.8.1949 bei Geschäften mit Ausfuhrfreiwaren
der Exportvalutaerklärung beizuschliessen.

Nun sind unsere Mitglieder Künstler und unterstehen daher der
Gewerbescheinpflicht nicht; sie können daher auch keine Bestätigung
der Kammer der gewerblichen Wirtschaft - da sie Angehörige dieser
Kammer nicht sind - beibringen und sind daher automatisch vom
Export ausgeschlossen.

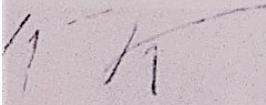
Was dies an Devisenverlust bedeutet, können Sie an dem Betrage
ersehen, welcher vom Kunsthandwerk seinerzeit aus Exportgeschäften
nach Österreich gebracht wurde. Daß damit in dieser schweren Zeit
ein^{en} der führenden Zweige der österreichischen Kunst die Lebens-
möglichkeit genommen wird, ist ebenso selbstverständlich.

Wir bitten Sie daher zu veranlassen, daß freischaffende Künstler
ohne Bestätigung der Kammer der gewerblichen Wirtschaft in die
Lage versetzt werden, ihre Arbeiten auszuführen.

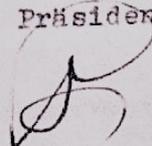
1 Beilage!

Mit vorzüglichster Hochachtung:

Der Schriftführer:


Prof. W. Kaufmann

Der Präsident:


Prof. K. Stemolak

Quelle 18: Schreiben der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an das
Bundesministerium für Finanzen am 10.11.1949, ABbKÖ, Schriftverkehr 1949-1950.

Am 14. April 1954 ist unser langjähriger Präsident Prof. h.c. Karl S t e m o l a k nach langem, geduldig ertragenen Leiden für immer von uns gegangen.

Sein Hinscheiden ist für unseren Berufsverband ein schwerer Verlust - verlieren wir doch mit ihm den Vorkämpfer für unsere soziale Besserstellung.

Ein tragisches Geschick wollte es, daß er den Abschluß seines Lebenswerkes - die Schaffung der "Urheberunion" nicht mehr erleben konnte. Eine Verwirklichung dieses Gedankens wird mit seinem Namen stets verbunden bleiben.

Die organisatorische Begabung Stemolaks vermählte sich mit menschlicher Güte und Verständnis. Seine Kampfmittel waren nobel und niemals verletzend, jede Feindschaft war ihm fremd. Er hatte die Gabe allen Gegensätzlichkeiten die Spitze zu nehmen.

Bis in seine letzten Lebenstage finden wir Stemolak stets an entscheidender Stelle im kulturellen Leben.

Schon vom Tode gezeichnet, ließ er es sich nicht nehmen, bei der Kulturenquete im Nationalrat die Forderungen der österreichischen Künstlerschaft zu unterbreiten.

Mit Stemolak verliert Österreich aber auch eine überragende Künstlerpersönlichkeit, die ihre Kraft aus den Wurzeln echten Volkstums bezogen hat.

Groß ist die Zahl seiner Meisterwerke. Ich verweise nur auf sein prachtvolles Selbstbildnis in den Städtischen Sammlungen und auf das Proträt seines Freundes Laske. Eine glänzende Reihe von Auszeichnungen und Ehrungen, die ihm schon bei Lebenszeit zuteil wurde, geben ein beredtes Zeugnis von den Würdigungen seines hohen Künstlertums.

Als besondere Anerkennung aber ist der "Ehrenring" zu werten, der ihm anlässlich seines 75. Geburtstages von der Stadt Wien überreicht wurde. Die Zuerkennung des Preises der Stadt Wien erlebte er leider nicht mehr.

Quelle 19 (a): Nachruf der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an ihren Präsidenten Karl Stemolak (Vorlage), S.1, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Stemolak wird uns stets als aufopferungsvoller Kollege und feinsinniger Künstler in Erinnerung bleiben und wir wollen nochmals ihm danken für seine Güte und all das Schöne, das wir durch ihn empfangen haben.

Wien, den 26. Mai 1954.

Quelle 19 (b): Nachruf der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs an ihren Präsidenten Karl Stemolak (Vorlage), S.2, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.



Am 14. April 1954 ist unser ordentliches Mitglied

Professor h. c. Karl Stemolak

akad. Bildhauer

Präsident der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs
Inhaber des Ehrenringes der Stadt Wien

nach langer, schwerer Krankheit im Alter von 79 Jahren für immer entschlafen.

Bis in seine letzten Lebenstage setzte er sich unermüdt als Präsident der „Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs“ für die beruflichen Interessen seiner Kollegen ein. Seine ganze Kraft widmete er der sozialen Besserstellung der österreichischen Künstlerchaft. Leider war es ihm nicht gegönnt, die Schaffung einer „Arbeiterunion“, an deren Vorbereitungsarbeiten er wesentlich beteiligt war, verwirklicht zu sehen.

Mit Professor Stemolak verliert Österreich einen seiner hervorragendsten Bildhauer. Sein Wirken als Menschenfreund und sein künstlerisches Schaffen werden über seinen Tod hinaus Bestand haben.

Der teure Verstorbene wird am Mittwoch, den 21. April 1954 um 16 Uhr auf dem Oberst. Veiter Friedhof zur ewigen Ruhe bestattet.

Gesellschaft bildender Künstler Wiens
Künstlerhaus

Prof. Karl Maria May
Präsident

Wien, im April 1954

Quelle 20: Nachruf der Gesellschaft bildender Künstler Wiens, Künstlerhaus an ihr ordentliches Mitglied Karl Stemolak, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

„Es gilt, den Frieden zu erkämpfen!“

Stimmen österreichischer Intellektueller zum Pariser Weltkongreß

Professor Karl Stemolak: „Die Menschheit fühlt, daß das Damoklesschwert eines neuen Krieges über ihr hängt. Was ist zu tun? Jeder einzelne muß für den Frieden kämpfen, wo immer es sei, und gegen die Kriegshetzer Stellung nehmen. Jeder Künstler hat darüber hinaus die ehrenvolle Verpflichtung, in seinen Werken den Humanismus zum Ausdruck zu bringen, vor dem Chaos eines neuen, dritten Weltkrieges, der den Untergang Europas bedeuten würde, zu warnen.

Ich bin davon überzeugt, daß die Völker aller Erdteile den Frieden wollen. Nur jene wenigen wünschen den Vernichtungskrieg, die sich einen Profit davon versprechen. Aber das verbrecherische Streben dieser wenigen muß durchkreuzt werden. Einen bedeutenden Schritt zur Abwehr haben nunmehr die verantwortungsbewußten Intellektuellen Europas unternommen, die auf dem Pariser Kongreß zusammentreffen werden. Die Herzen und Gedanken aller ehrlichen und aufrechten Menschen werden mit ihnen sein. Es gilt der Welt den Frieden zu erkämpfen, es gilt, der Menschheit jahrtausendealtes Kulturgut zu erhalten, dessen weitere Bereicherung in der Gegenwart und Zukunft zu sichern. Nur im Frieden wird unser Wunsch realisierbar sein, die Schranken der Privatinteressen und des Egoismus zu brechen. Die Völker werden sich durch die Kunst verständigen lernen, denn sie ist der Ausdruck eines Volkes. Und wir schöpferisch Tätigen werden dafür Sorge tragen, daß sie Volkskunst bleibt.

Ich hoffe, ja, ich glaube fest daran, daß Ruhe, Ordnung und Frieden hergestellt werden können. Fordern, erkämpfen wir den Frieden,

rufen wir den Verantwortlichen, die mit uns, und den Unverantwortlichen, die gegen uns stehen, zu: ihr müßt eine Möglichkeit der Verständigung finden, wir wollen keinen Krieg, wir wollen endlich friedlich arbeiten und schaffen.“

Quelle 21: „Stimmen österreichischer Intellektueller zum Pariser Weltkongreß“, in: Österreichische Zeitung am 03.04.1949, S. 5.

12.4.54

Herrn
Bundesminister für Unterricht
Dr. Ernst Kolb,
Wien I, Minoritenplatz 5

Sehr geehrter Herr Bundesminister!

Seit den letzten Weihnachtstagen bis heute war ich zufolge meiner stark angegriffenen Gesundheit bettlägerig. Seit einigen Tagen versuche ich nun mehrere Stunden auf zu sein, um dringende Angelegenheiten schriftlich zu erledigen. Hierher gehört in erster Linie mein aufrichtiger Dank für die wertvolle finanzielle Hilfe durch das Bundesministerium für Unterricht. Daß ich diese Wohltat in erster Linie Ihrer Entscheidung, sehr geehrter Herr Bundesminister, zu verdanken habe, ist mir vollkommen bewusst. Es ist bitter genug für mich, daß ich durch meinen physischen Zustand, der noch durch die bevorstehende zweite Staroperation wesentlich beeinflusst wird, solcher staatlichen Beihilfe heute kaum entraten kann. Diese tragische Situation erwartet jeden ernstesten Künstler, der den Großteil seiner Arbeitszeit dem Interesse des allgemeinen Kunstlebens zugewendet hat. Es ist tief bedauerlich, daß für geistige schöpferische Menschen, die auf diesem Gebiete Bedeutendes geleistet haben, von Seiten des Staates nicht die geringsten Sicherungsvorkehrungen gegen Alter und Krankheit getroffen worden sind. Vielleicht hat die Abführung der letzten Kunstquote den Anstoß dazu gegeben, daß diese Leiden, denen schöpferische Menschen unterworfen sind, sich allmählich verringern werden.

Quelle 22 (a): Schreiben Karl Stemolaks an den Bundesminister für Unterricht am 12.04.1954, S. 1, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

So konzentriere ich derzeit meine schwachen Kräfte in der Leitung der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, da ich der festen Überzeugung bin, dass sich für die Zukunft diese Organisation als ein unentbehrliches Instrument für die Wahrung aller sozialen und Standesinteressen der bildenden Künstlerschaft erweisen wird. Ich bin auch fest überzeugt, dass in dem Augenblick, wo endlich die langersehnte Gesetzgebung der "Urheber-Union" Tatsache wird, die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs als geschultes Hilfsinstrument in der Urheber-Union wertvolle Dienste leisten wird. - Die Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs lehnt schon heute jede Einmischung oder Stellungnahme in Kunstrichtungsfragen ab, welche seinerzeit zu der bedauerlichen Spaltung der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs und Föderation moderner bild. Künstler geführt haben.

Diese Darlegungen bieten der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs die so oft gewünschte Gelegenheit, Ihnen, sehr geehrter Herr Bundesminister, abermals den aufrichtigen Dank für Ihre schon öfter bewiesene und ausserordentlich zweckmässige Förderung der genannten Organisation auszusprechen. Mit der Bitte, dass Sie, sehr geehrter Herr Bundesminister, auch weiterhin dem Zentralverband der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs Ihr Wohlwollen schenken, zeichne ich

mit vorzüglichster Hochachtung

Prof. Karl Stemolak

Präsident der Berufsvereinigung
der bild. Künstler Österreichs
Zentralverband

Quelle 22 (b): Schreiben Karl Stemolaks an den Bundesminister für Unterricht am 12.04.1954, S. 2, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.



In tiefster Trauer gebe ich hiermit allen Verwandten und teilnehmenden Freunden Nachricht, daß mein innigstgeliebter, unvergeßlicher Gatte, Herr

Prof. Karl Stemolak

akad. Bildhauer

Inhaber des Ehrenringes der Stadt Wien

Präsident der Berufsvereinigung der bildenden Künstler Oesterreichs

am Mittwoch, den 14. April 1954, um 12 Uhr, nach langem, schwerem Leiden, im 79. Lebensjahre selig in dem Herrn entschlafen ist.

Der teure Verstorbene wird am Mittwoch, den 21. April 1954, um 16 Uhr, nach Aufbahrung in der Halle des Friedhofes in Ober-St.-Veit (XIII, Gemeindeberggasse, Straßenbahnlinie 62, 58 und 158) feierlich eingesegnet und sodann nach nochmaliger Einsegnung auf demselben Friedhofe im Familiengrabe zur ewigen Ruhe bestattet.

Die heilige Seelenmesse wird am Dienstag, den 4. Mai 1954, um 7 Uhr in der Pfarrkirche zum heiligen Andreas in Hütteldorf gelesen.

Wien, den 15. April 1954.
XIV, Steinböckengasse 2.

Louise Stemolak
Gattin

Städtische Bestattung, Wien IV, Goldeggasse 19, Tel. U 40-5-20 — Druck: Lischkar & Co., Wien XII, Tel. R 35-5-89

Quelle 23: Partezettel Karl Stemolaks, ABbKÖ, Akt Karl Stemolak.

Abbildungen



Abb. 1: Edmund Hellmer, Johann Wolfgang von Goethe-Denkmal, Bronze, 1900, Wien, 1. Bezirk, Opernring.



Abb. 2: Johannes Schilling, Friedrich Schiller-Denkmal, Bronze, 1876, Wien, 1. Bezirk, Schillerplatz.



Abb. 3: Edmund Hellmer, Emil Jakob Schindler-Denkmal, Marmor, 1895, Wien, 1. Bezirk, Stadtpark.



Abb. 4: Hans Scherpe, Ludwig Anzengruber-Denkmal, Bronze, 1905, Wien, 1. Bezirk, Schmerlingplatz.



Abb. 5: Carl Wollek, Mozart-Brunnen, Bronze, 1900, Wien, 4. Bezirk, Mozartplatz.

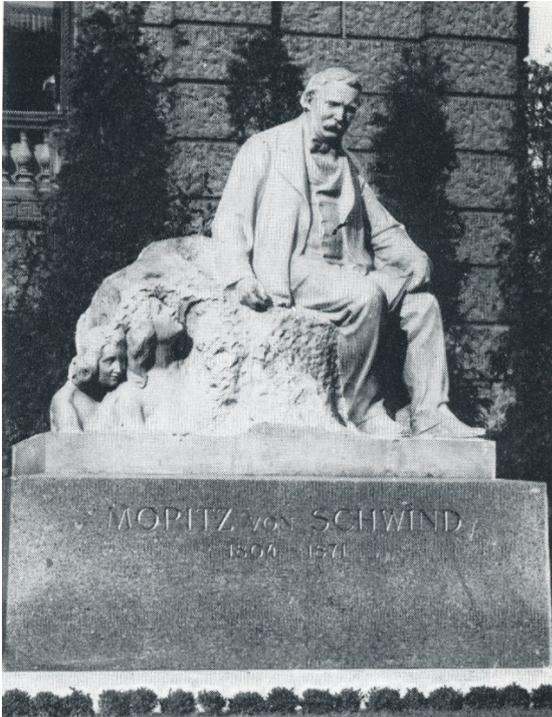


Abb. 6: Othmar Schimkowitz, Moritz von Schwind-Denkmal, 1909, zerstört, ehemals Wien, 1. Bezirk, Burgring.



Abb. 7: Edmund Hellmer, Kastalia-Brunnen, Marmor, 1910, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 8: Ludwig Baumann, ehemalige Wiener Handels- u. Gewerbekammer, 1905-1907, Wien, 1. Bezirk, Stubenring 8-10.



Abb. 9: Othmar Schimkowitz, Karyatiden an der ehemaligen Wiener Handels- u. Gewerbekammer, 1907, Wien, 1. Bezirk, Stubenring 8-10.



Abb. 10: Otto Wagner, Postsparkasse, 1907, Wien, 1. Bezirk, Georg-Coch-Platz 2.

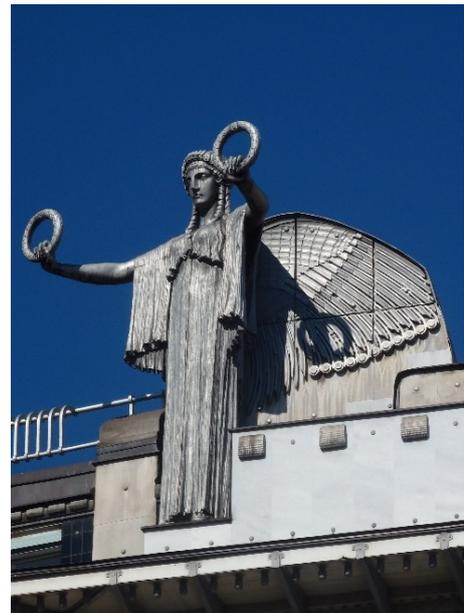


Abb. 11: Othmar Schimkowitz, Siegesgöttin (Victoria) an der Postsparkasse, Aluminium, 1907, Wien, 1. Bezirk, Georg-Coch-Platz 2.



Abb. 12: Ludwig Müller, Wohnhaus Maderstraße 1 / Lothringerstraße 2, 1905, Wien, 4. Bezirk.



Abb. 13: Othmar Schimkowitz, Frauenfiguren über dem Haupteingang des Wohnhauses Maderstraße 1 / Lothringerstraße 2, 1905, Wien, 4. Bezirk.



Abb. 1: Wohnhaus Seidengasse 20 / Schottenfeldgasse 33, 1907, Wien, 7. Bezirk.



Abb.15: Jung und Ruß , Männnergestalten am Haupteingang des Wohnhauses Seidengasse 20 / Schottenfeldgasse 33, 1907, Wien, 7. Bezirk.

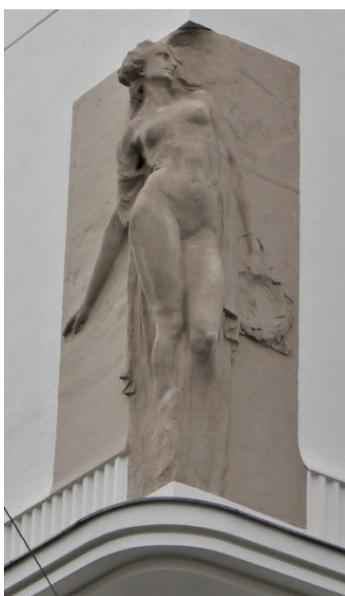


Abb. 16: Jung und Ruß, Eckfigur am Wohnhaus Seidengasse 20 / Schottenfeldgasse 33, 1907, Wien. , 7. Bezirk .



Abb. 17: IX. Secessionsausstellung, Rodin-Saal, 1901.



Abb. 18: August Rodin, Die Bürger von Calais, Entwurf 1888-1895, Bronzeguss, 1985, Metropolitan Museum, New York.



Abb. 19: Richard Luksch, Der Wanderer, Eichenholz und Muschelkalkstein, 1901.



Abb. 20: August Rodin, Eva, Entwurf 1881, Bronzeguss 1903-1917, Städel Museum, Frankfurt am Main.



Abb. 21: August Rodin, Das eiserne Zeitalter, Entwurf 1875 -1876, Bronzeguss 1903, Nationalgalerie Berlin.



Abb. 22: Constantin Meunier,
Der verlorene Sohn, Bronze, 1881,
Brooklyn Museum.

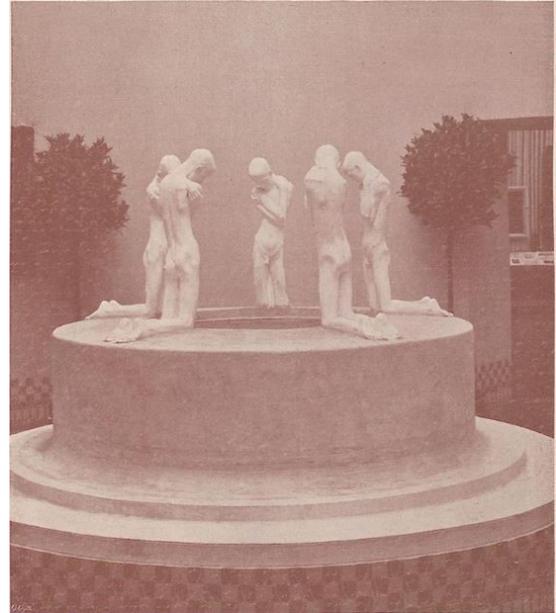


Abb. 23: George Minne,
Jünglingsbrunnen, Gips, um 1900.



Abb. 24: Max Klinger, Die Kauernde,
Marmor, 1900-1901, Museum Belvedere,
Wien.

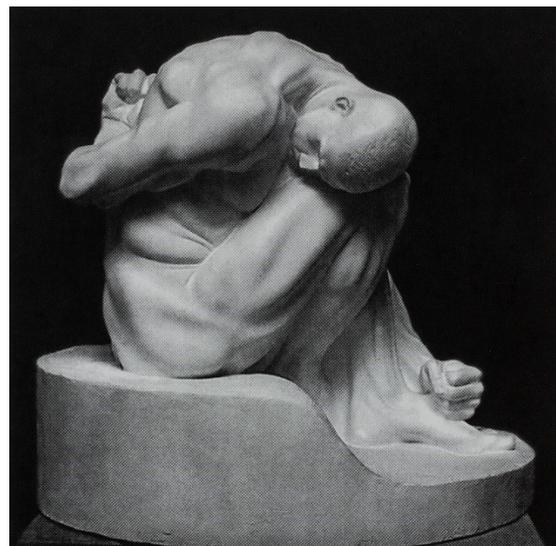


Abb. 25: Franz Metzner, Die Erde, Gips,
1904.



Abb. 26: Hugo Lederer, Der Fechter, 1904, Bronzeguss nach Monumentalskulptur 1940.



Abb. 27: Michael Drobil, Dr. Theodor Billroth, Marmor, 1944, Wien, 9. Bezirk, Campus der Universität Wien, Hof 1.



Abb. 28: Michael Drobil, Der Sämman, um 1941.



Abb. 29: Anton Hanak, Brunnenfigur Freude am Schönen, 1908, Linz, Volksgarten.

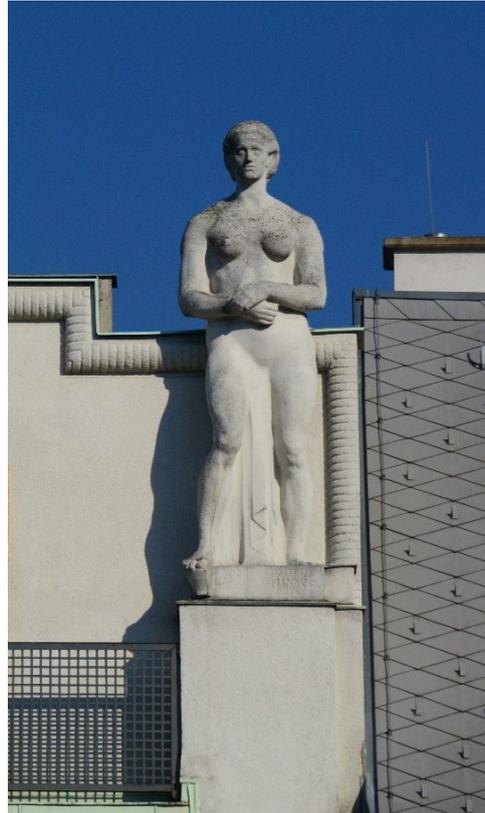


Abb. 30-31: Anton Hanak, Arbeiter und Arbeiterin am Gebäude der Druck- und Verlagsanstalt „Vorwärts“, 1910, Wien, 5. Bezirk, Rechte Wienzeile 97.



Abb. 32: Anton Hanak, Der letzte Mensch, Bronze, 1917-1922, Wien, 1. Bezirk, Karlsplatz.



Abb. 33: Anton Hanak, Der brennende Mensch, Bronze, 1922, Lentos Kunstmuseum, Linz.



Abb. 34: Alfred Hofmann, Junger Krieger, Bronze, ca. 1919-1925, Wien, 21. Bezirk, Veterinärmedizinische Universität.



Abb. 35: Alfred Hofmann, Pelikanbrunnen, Bronze, 1926, Wien, 11. Bezirk, Widholzhof.



Abb. 36: Hugo Kühnelt, Grabmal Willy Hersch, Bronze, 1908, Wien, 14. Bezirk, Friedhof Baugarten.



Abb. 37: Hugo Kühnelt, Schmachttende, 1905.

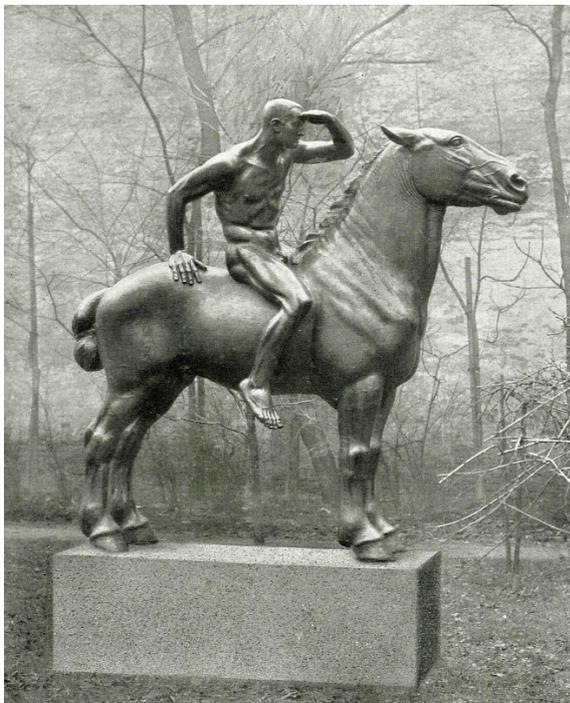


Abb. 38: Josef Müllner, Nackter Reiter, 1908-1910 Baden bei Wien, Kurpark.

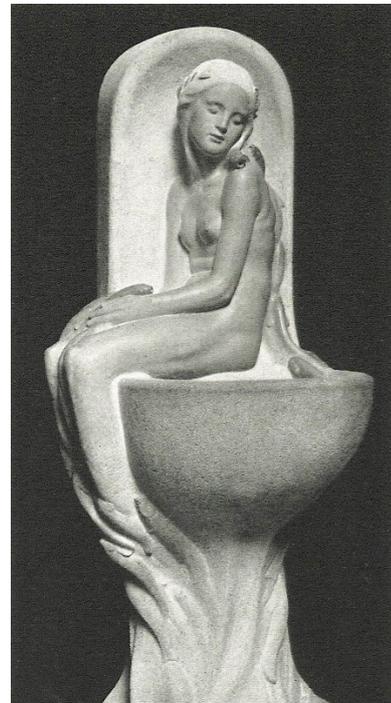


Abb. 39: Josef Müllner, Forellenbrunnen, 1910, Wien, 9. Bezirk, Nußdorfer Str. 54.



Abb. 40: Josef Müllner,
Dr. Karl Lueger-Denkmal, Bronze,
Marmor, 1913-1916, Wien, 1. Bezirk,
Dr. Karl Lueger-Platz.



Abb. 41: Josef Müllner, Sieger, Bronze,
1922-1923, Wien, 1. Bezirk, Volksgarten.



Abb. 42: Heinrich Zita, Relief über dem Haupteingang der Österreichischen Nationalbank,
1913-1916, Wien, 9. Bezirk, Otto Wagner-Platz 3.

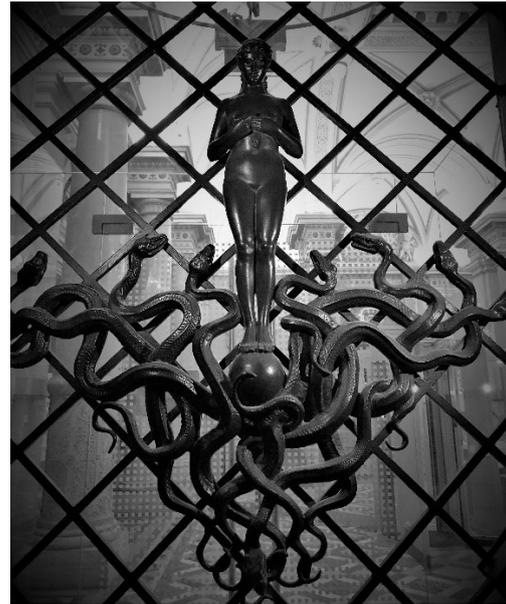


Abb. 43-44: Heinrich Zita, Torgitter des Haupteinganges des Justizpalastes, männliche und weibliche Allegorie, Bronze, um 1929, Wien, 1. Bezirk, Schmerlingplatz 10-11. (ein drittes Torgitter ist mit einer weiteren weiblichen Allegorie geschmückt).



Abb. 45: Heinrich Zita, Heimkehrer, Marmor, 1940, Bad Tatzmannsdorf, Kurplatz 1.

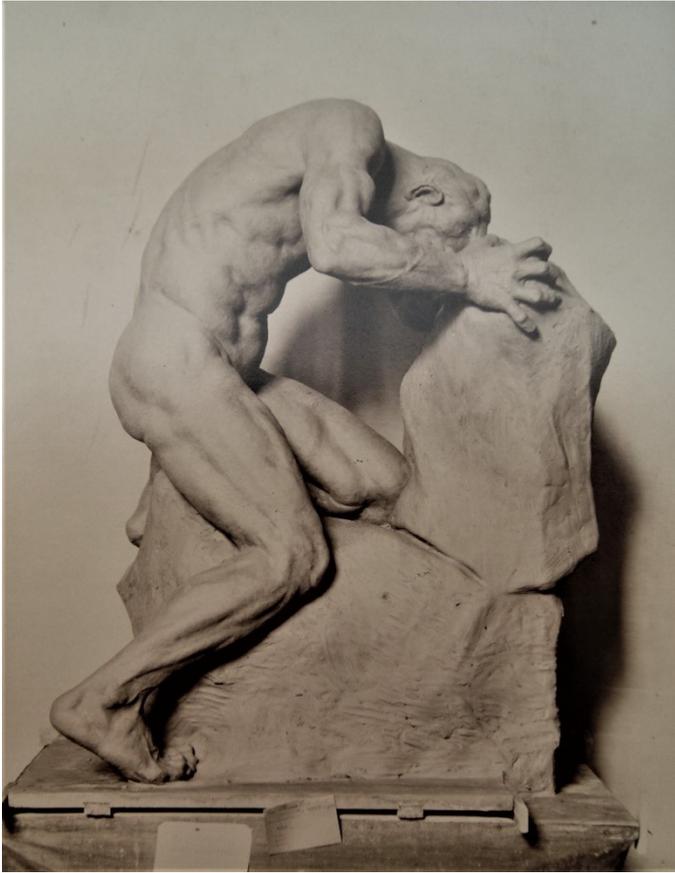


Abb. 46: Karl Stemolak, Mann mit Felsblock, 1901, (Kat. 6).

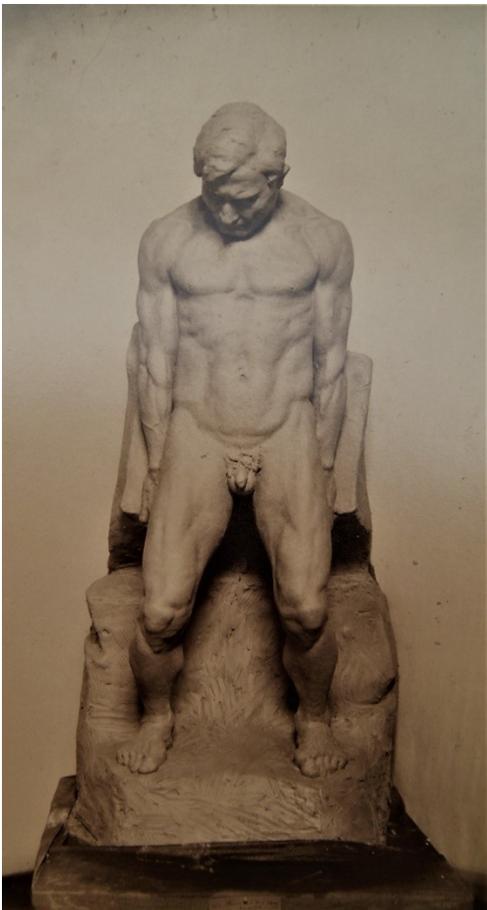


Abb. 47: Karl Stemolak, männlicher Akt, 1897-1904, (Kat. 5).



Abb. 48: Josef Heu, Befreiung der Quelle, Marmor, 1903, Wien, 1. Bezirk, Stadtpark.



Abb. 49: Karl Stemolak, Von Klippe zu Klippe (Die Sintflut), 1903, (Kat. 8).



Abb. 50: Karl Stemolak, Am Acheron, 1904, (Kat. 11).



Abb. 51: Edmund Hellmer, Brunnen Macht zu Lande, 1897, Wien, 1. Bezirk, Michaelerplatz.



Abb. 52: Karl Stemolak, Bacchanale, Bronze, vor 1907, (Kat. 18).



Abb. 53: Karl Stemolak, Relief über dem Haupteingang der Exportakademie, 1915 (Kat. 47).



Abb. 54: Anton Hanak, Früchteträgerinnen, 1924, Wien, 19. Bezirk, Klose-Hof.

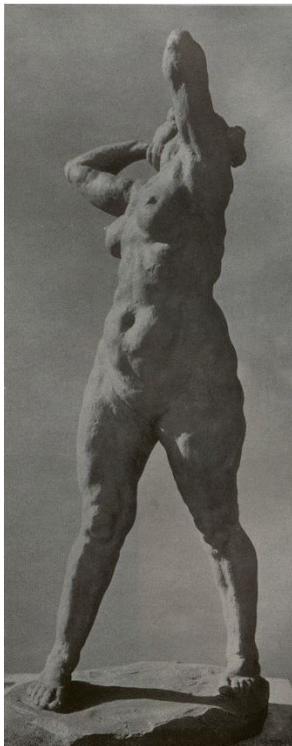


Abb. 55: Michael Drobil, Am Morgen, 1924.



Abb. 56: Otto Hofner, Tänzerin, Bronze, 1930, Wien, 3. Bezirk, Rabenhof.



Abb. 57: Karl Schmalhofer, Otto Nadel, Amalienbad, 1923-26, Wien, 10. Bezirk, Reumannplatz.

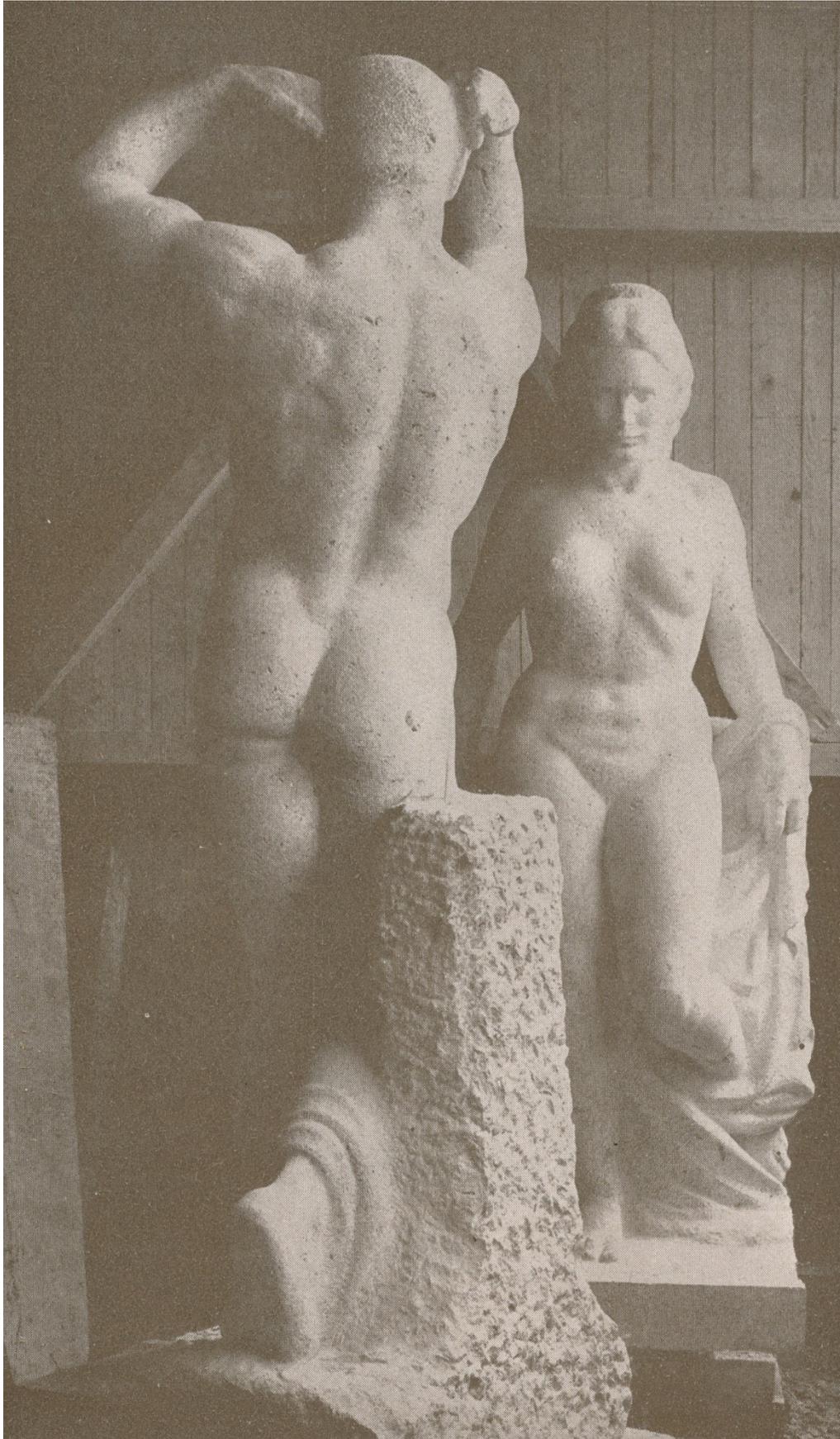


Abb. 58: Atelier Karl Stemolak, weibliche und männliche Monumentalskulptur des Amalienbades, um 1926. (Kat. 67, 70)



Abb. 59-60: Karl Stemolak, Schreitende Frau und Schreitender Mann, Sandstein, 1933, (Kat. 86-87).



Abb. 61: Otto Fenzl, Menschenpaar, 1930, Wien, 11. Bezirk, Anton Hölzl-Hof.



Abb. 62 - 63: Karl Stemolak, Das Weib, Marmor, 1909, (Kat. 30).



Abb. 64: Bundespräsident Michael Hainisch (m.r.) mit Mitgliedern des Hagenbundes im Foyer des Ausstellungsgebäudes in der Zedlitzgasse zur Eröffnung der „Egon Schiele Gedächtnisausstellung“ 1928 (im Hintergrund steht *Das Weib* von Karl Stemolak).



Abb. 65: Karl Stemolak, *Das Weib* (Kat. 30, vor der Überarbeitung), Foto von 1913.

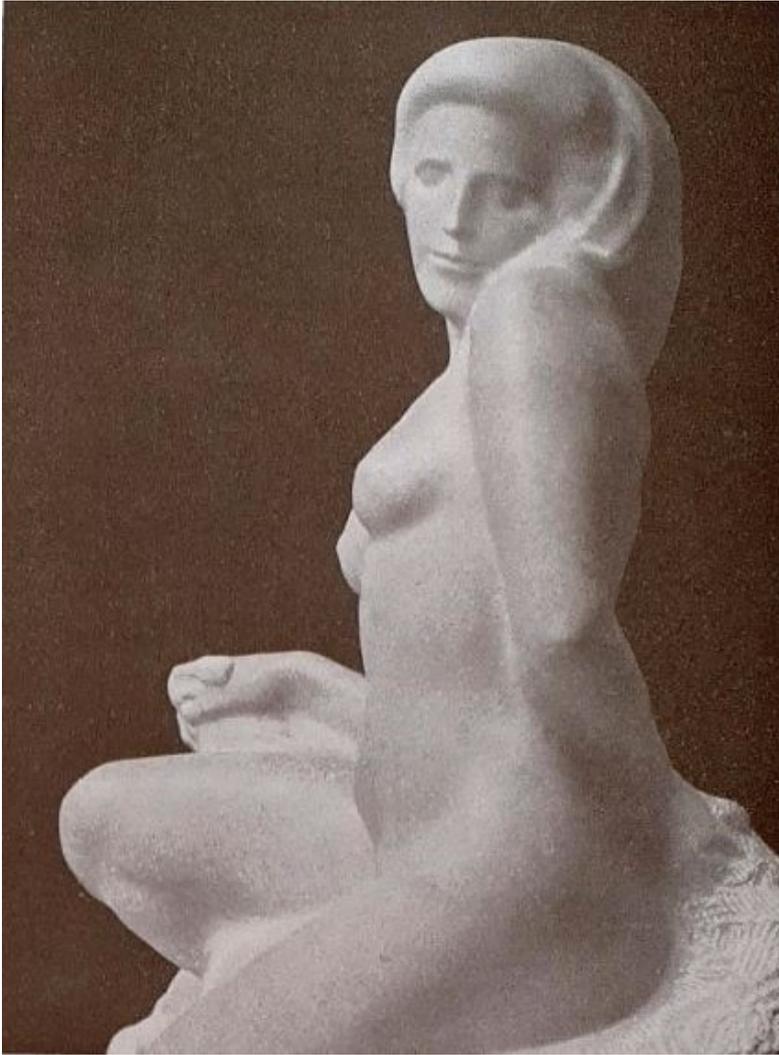


Abb. 66: Karl Stemolak, Susanna, 1907, (Kat. 16).

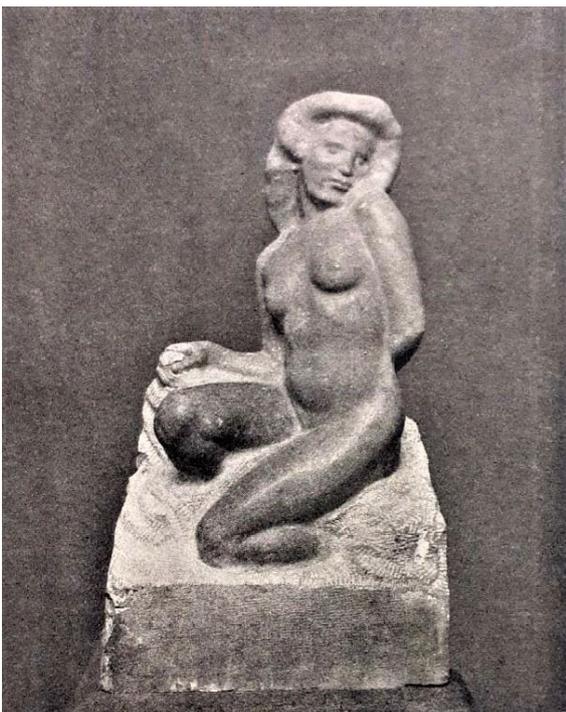


Abb. 67: Karl Stemolak, Susanna (Kat. 16, vor der Überarbeitung), Foto von 1911.

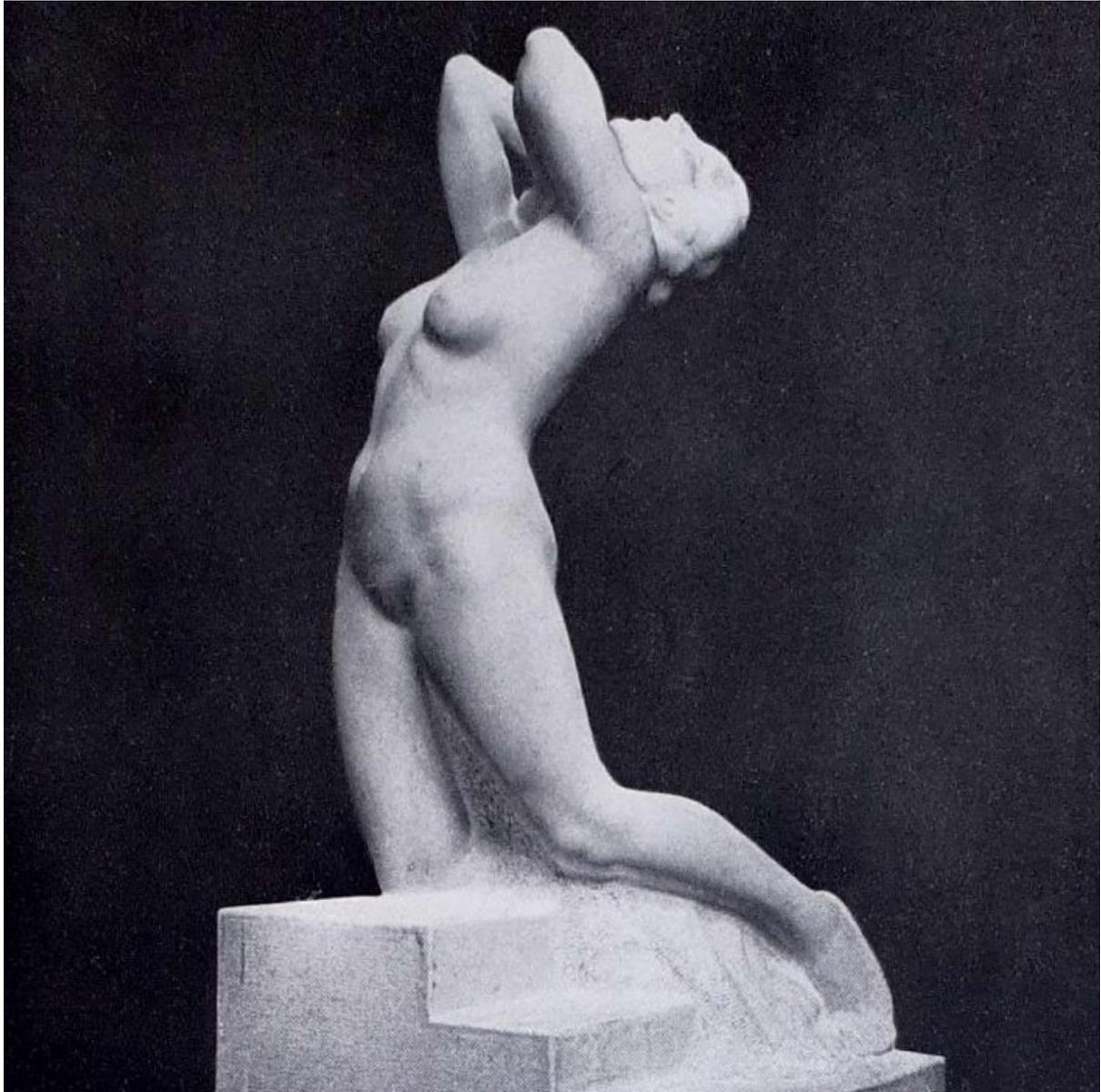


Abb. 68: Karl Stemolak, *Antigone*, 1928, (Kat. 76).



Abb. 69: Josef Müllner, Donauwellen, Gips, 1941.



Abb. 70: Robert Ullmann, Sinnende, glasiertes Feinsteinzeug, 1941.



Abb. 71: Michael Drobil, Stehende, 1934.



Abb. 72: Karl Stemolak, Frohe Jugend, vor 1939, (Kat. 105).



Abb. 73: Karl Stemolak, Tänzerin I., vor 1943, (Kat. 123).

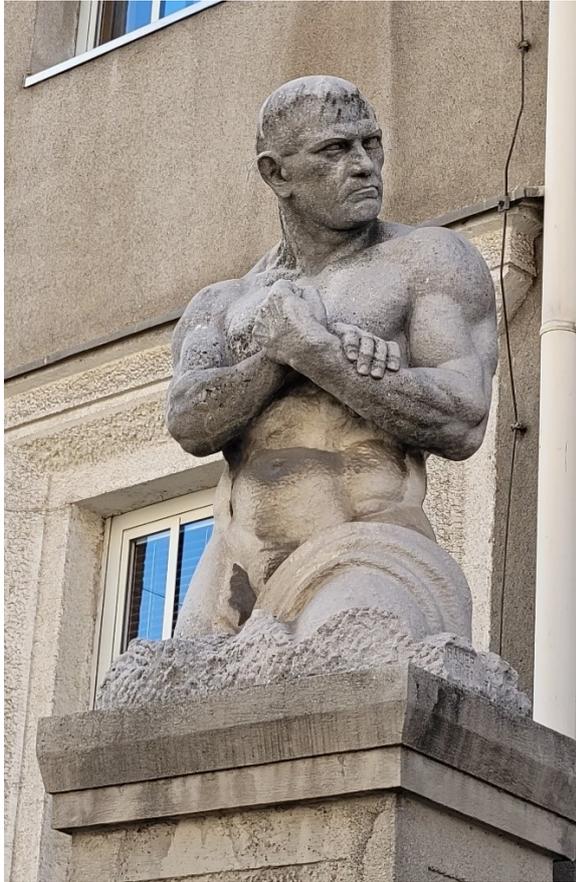


Abb. 74: Siegfried Bauer, Arbeiterathlet, Sandstein, 1928, Wien, 15. Bezirk, Zweite Zentralberufsschule Wiens, Märzstraße 6.



Abb. 75: Walter Pochlatko, Der Wehrhafte, 1941.

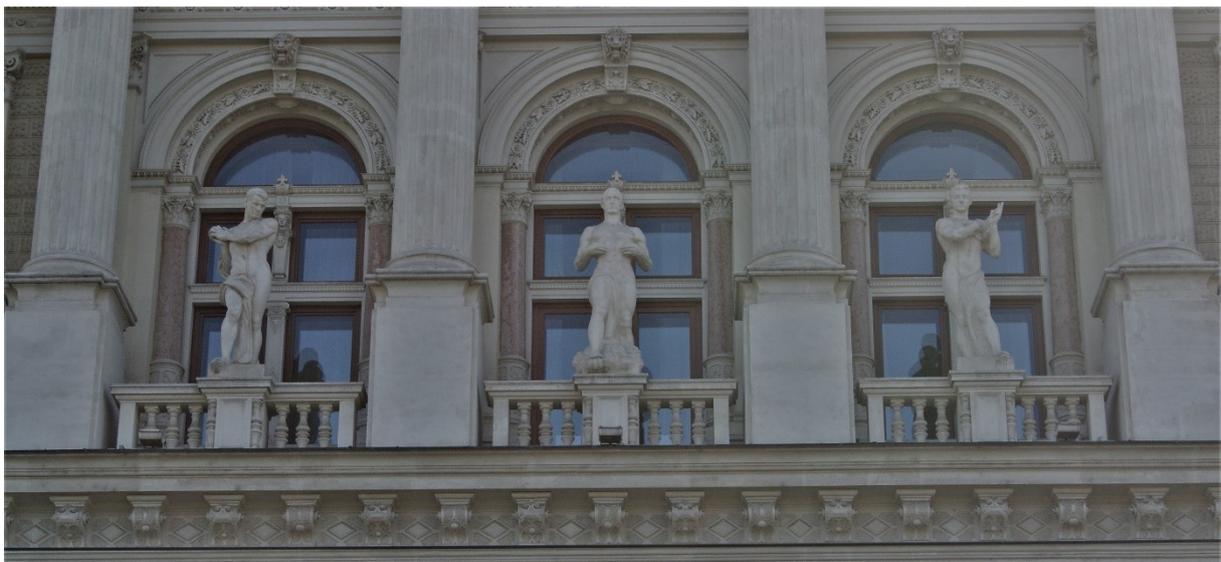


Abb. 77: Balkon des Justizpalastes mit den Figuren von Michael Drobil, Alfred Hofmann und Karl Stemolak (Mitte, Kat. 77), 1929, Wien, 1. Bezirk, Schmerlingplatz 10-11.

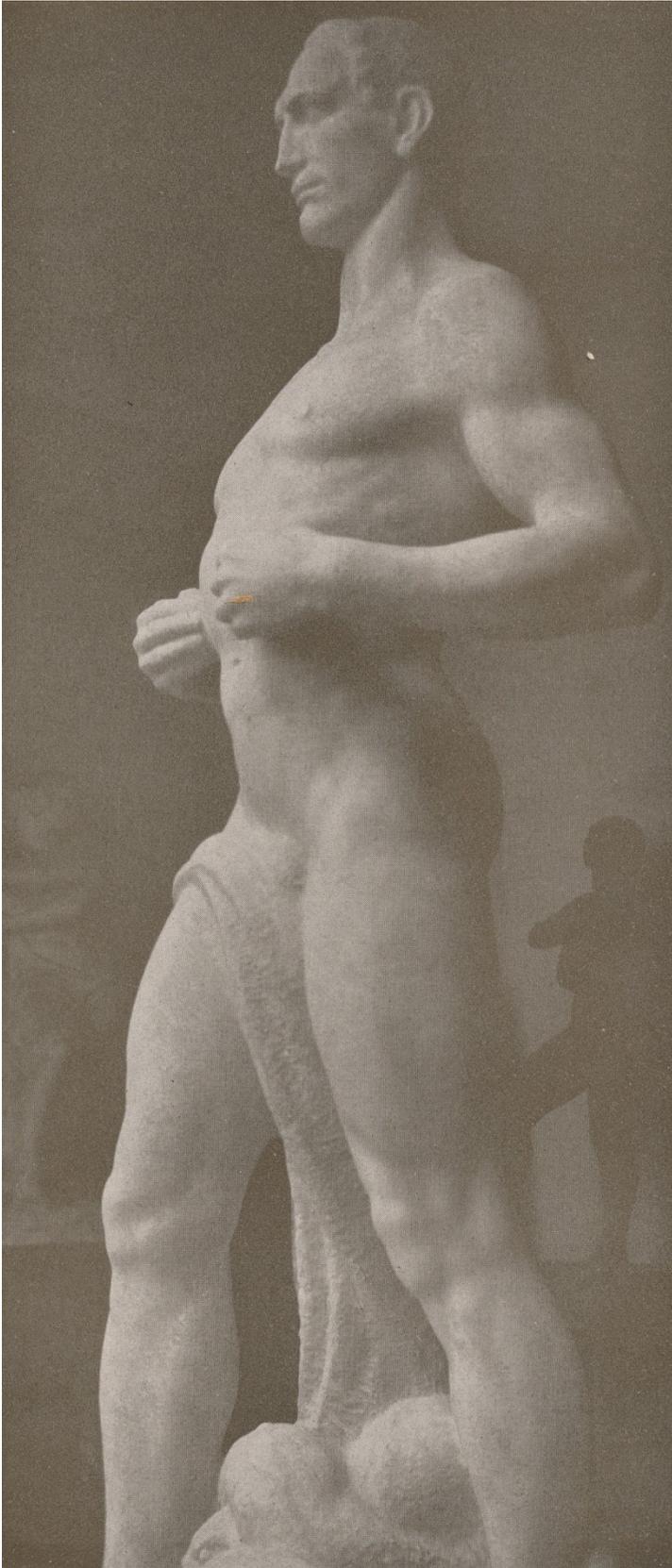


Abb. 76: Karl Stemolak, Der Gerechte, Stein, 1929, (Kat. 77).

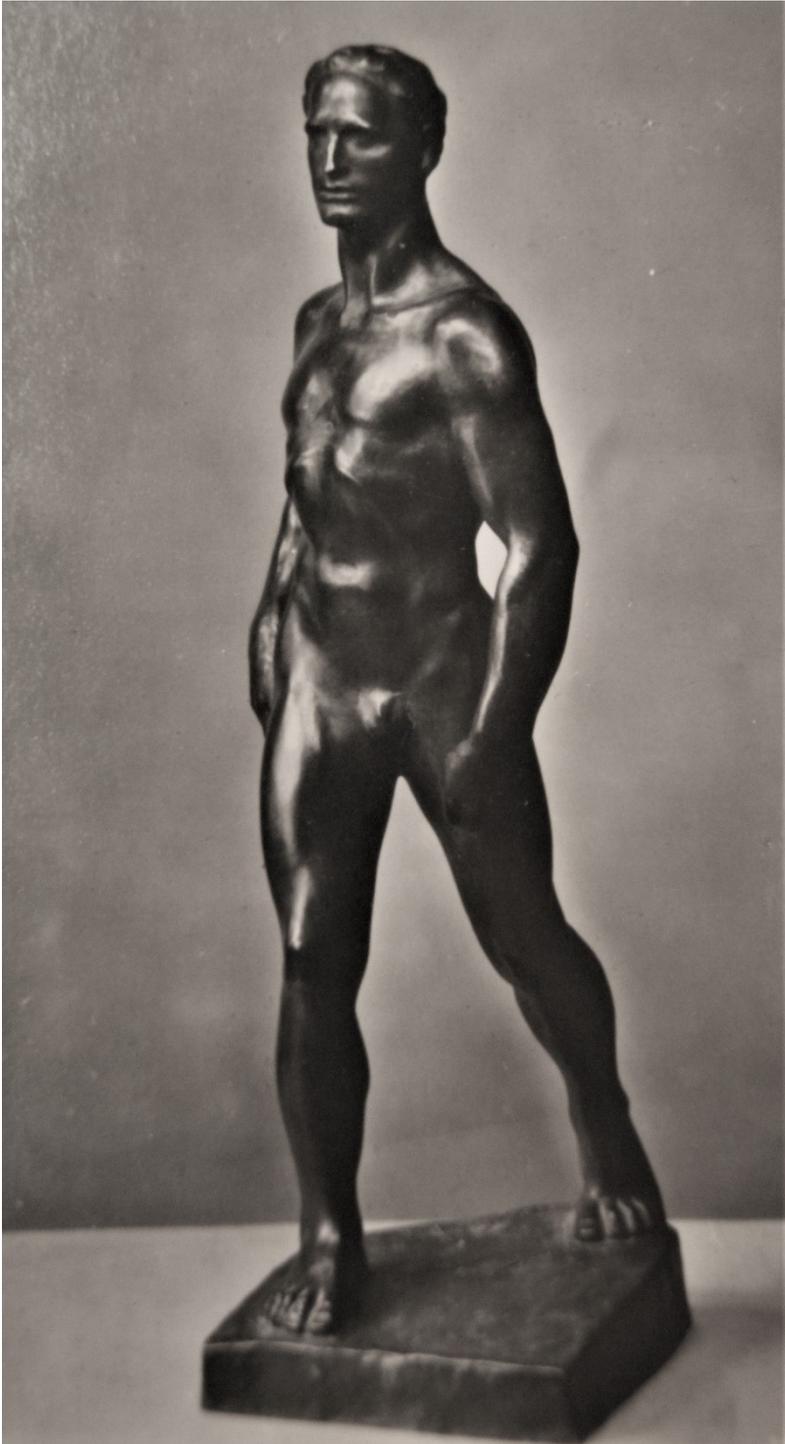


Abb. 78: Karl Stemolak, schreitender nackter Jüngling, Bronze, um 1932, (Kat. 84).



Abb. 79: Ausstellung der für den Kunstwettbewerb der 11. Olympischen Spiele in Berlin bestimmten Kunstwerke Österreichs im Künstlerhaus, v.l.n.r. Josef Humplik *Freundschaft im Kampf*, Josef Humplik *Läufer*, Oskar Thiede *Schwimmer am Start*, Karl Stemolak *Läufer vor dem Star*, Wilhelm Frass *Durch Sport zum Leben*, Josef Müllner *Reiterstandbild*.

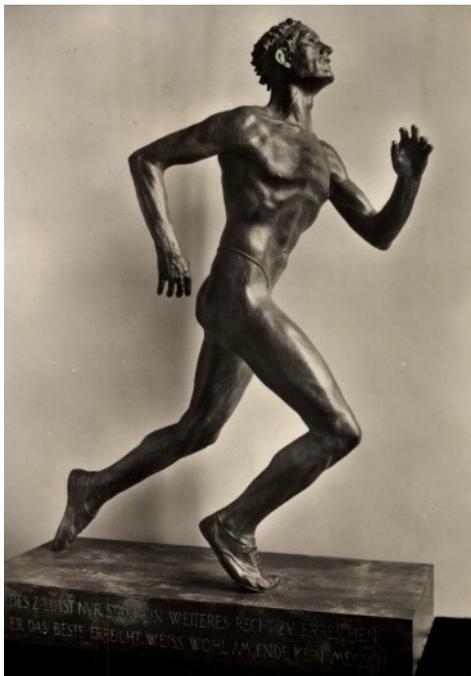


Abb. 80: Josef Humplik, *Läufer*, Bronze, um 1936.



Abb. 81: Oskar Thiede, *Schwimmer am Start*, Bronze, um 1936, heute Wien, 12. Bezirk, Theresienbad.



Abb. 82: Ferdinand Opitz, Kugelstoßer, um 1936.



Abb. 83: Karl Stemolak, Läufer vor dem Start, Bronze, 1936, (Kat. 99, Rückenansicht).



Abb. 84: Karl Stemolak, Läufer vor dem Start, Bronze, 1936, (Kat. 99).

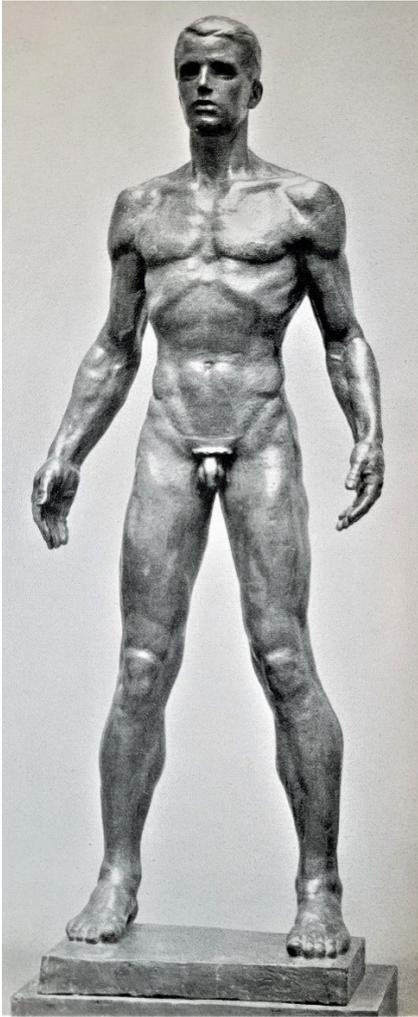


Abb. 85: Josef Riedl, Kampfbereit, Bronze, um 1936.



Abb. 86: Karl Stemolak, Reliefentwurf mit kämpfenden Männergestalten, Gips, vor 1943, (Kat 116).



Abb. 87: Otto Hofner, Hammerträger, Bronze, 1927, Wien, 15. Bezirk, Zweite Zentralberufsschule Wiens, Innenhof.



Abb. 88: Oskar Thiede, Der Schmied, um 1930, Wien, 14. Bezirk, Wohnhausanlage Phillipsgasse.



Abb. 89-90: Josef Müllner, Dr. Karl Lueger – Denkmal, Eckfiguren der Gasarbeiter u. der Gärtner, Marmor, 1913-1916, Wien, 1. Bezirk, Dr. Karl Lueger Platz.



Abb. 91: Karl Stemolak, Der Fassträger, vor 1943, (Kat. 115).



Abb. 92: Karl Stemolak, Der Bergmann, vor 1947, (Kat. 124).



Abb. 93: Karl Stemolak, Reliefentwurf Junge Arbeiter, um 1939, (Kat.106).



Abb. 94: Karl Stemolak, sterbender Jüngling, Marmor, um 1911, (Kat. 38).

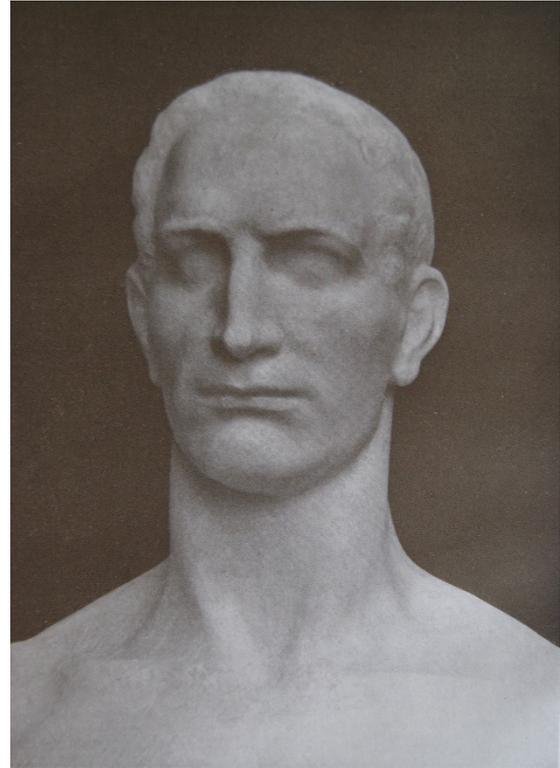


Abb. 95: Karl Stemolak, Der Gerechte (Detail Kopf), 1926, (Kat. 77)



Abb. 96: Karl Stemolak, Schreitender Mann (Detail Kopf), 1933, (Kat. 87).



Abb. 97: Karl Stemolak, Läufer vor dem Start (Detail Kopf), 1936, (Kat 99).

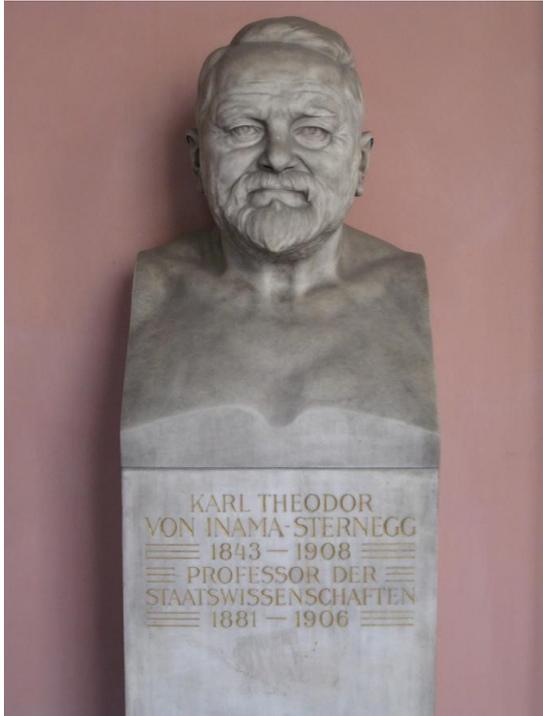


Abb. 98: Edmund Klotz, Karl Theodor von Inama-Sternegg, Marmor, enthüllt 1917, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 99: Franz Seifert, Friedrich Hasenöhr, Marmor, enthüllt 1922, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.

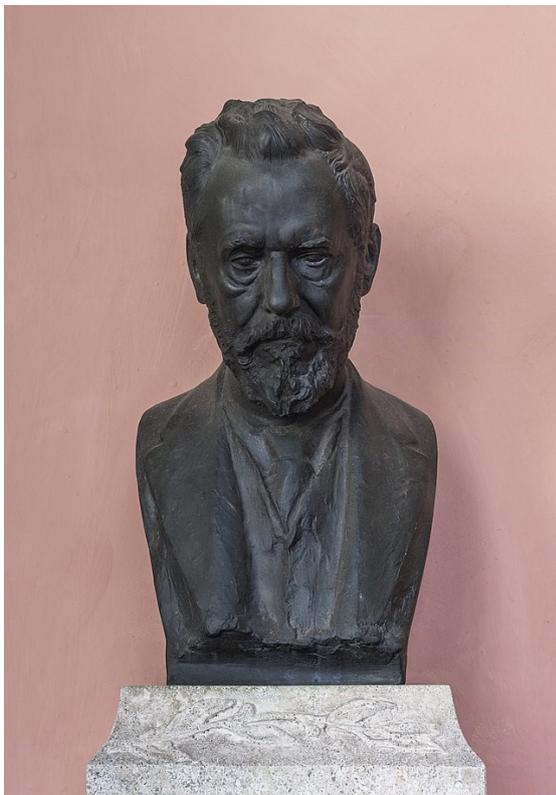


Abb. 100: Heinrich Zita, Rudolf Wegscheider, Bronze, verlegt 1949, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.

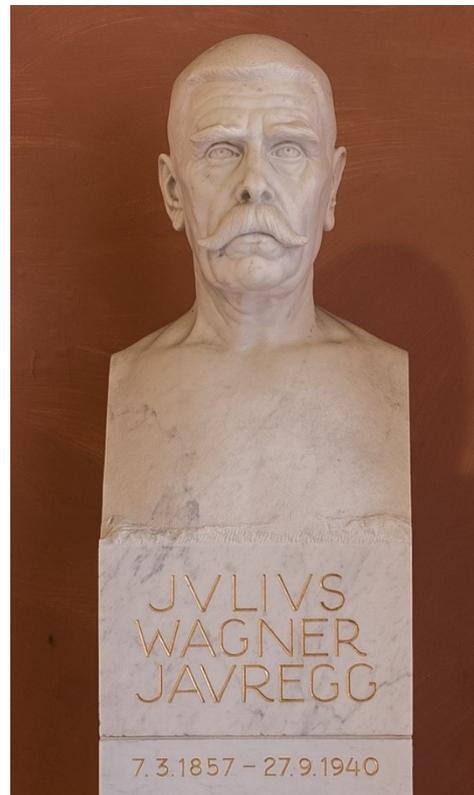


Abb. 101: Josef Müllner, Julius Wagner-Jauregg, Marmor, um 1930, enthüllt 1951, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 102: Josef Dobner, Rudolf Böttger, Bronze, vor 1943.

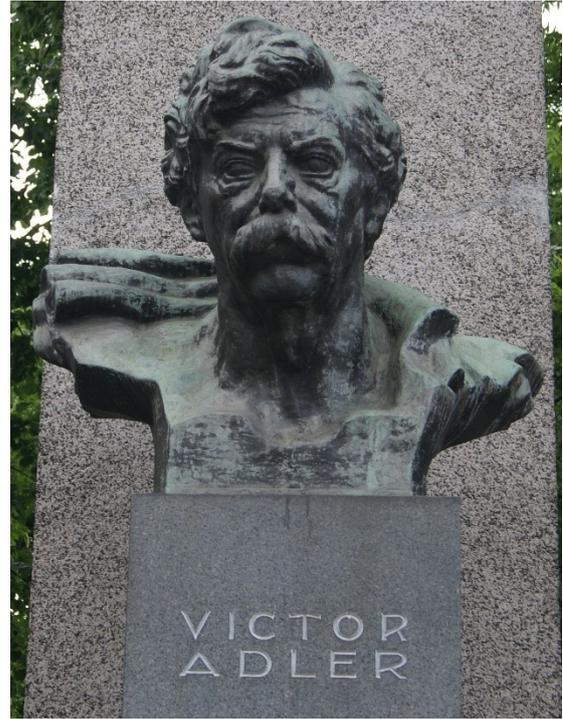


Abb. 103: Anton Hanak, Victor Adler, Bronze, 1928, (Denkmal der Republik) Wien, 1. Bezirk, Schmerlingplatz.



Abb. 104: Gustinus Ambrosi, Friedrich Nietzsche, Bronze, 1910, Museum Belvedere, Wien.



Abb. 105: Karl Stemolak,
Oskar Laske, Bronze,
vor 1921, (Kat. 57-57a).

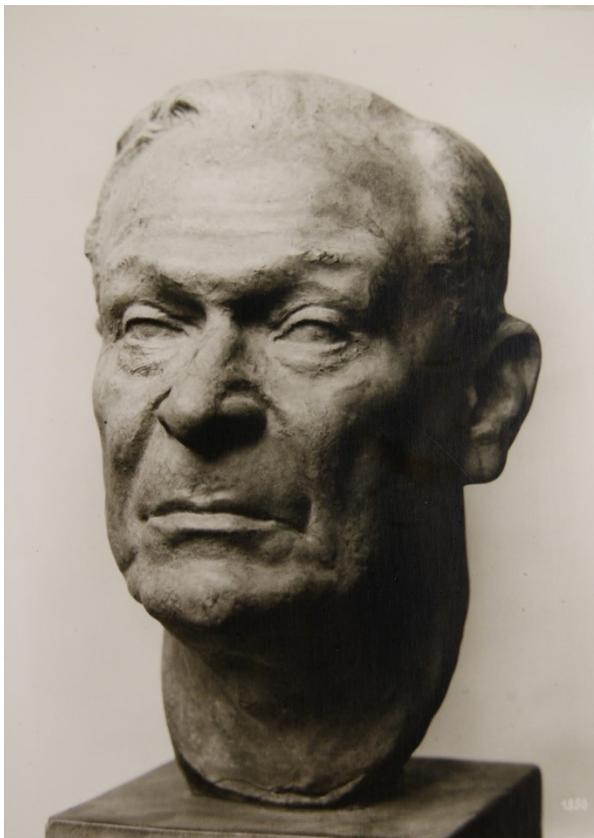


Abb. 106: Karl Stemolak, Richard
Waldemar, Bronze, 1942, (Kat. 113).



Abb. 107: Karl Stemolak, Ewald Balsler, Bronze, 1934, (Kat. 91).



Abb. 108: Atelier Setzer, Fotografie Ewald Balsler, 1938.



Abb. 109: Karl Stemolak,
Paul Kammerer, Bronze,
vor 1921, (Kat. 56).

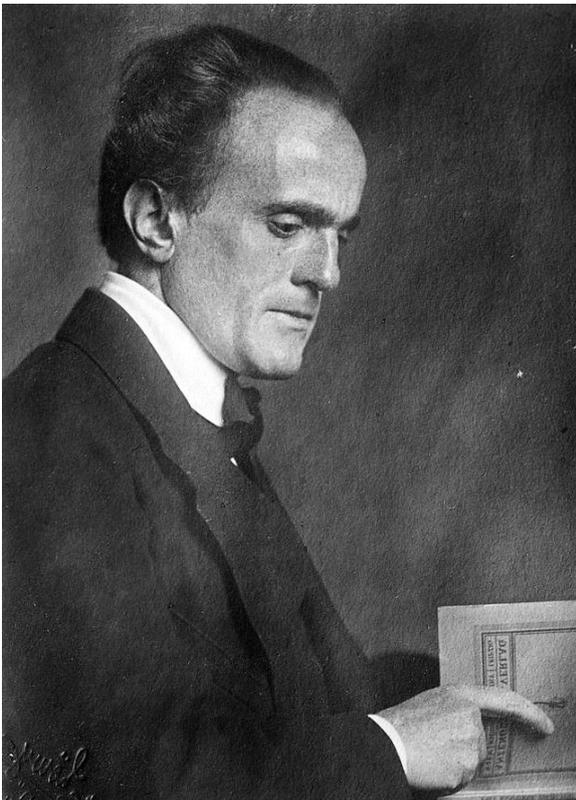


Abb. 110: Fotografie Paul
Kammerer, um 1920.

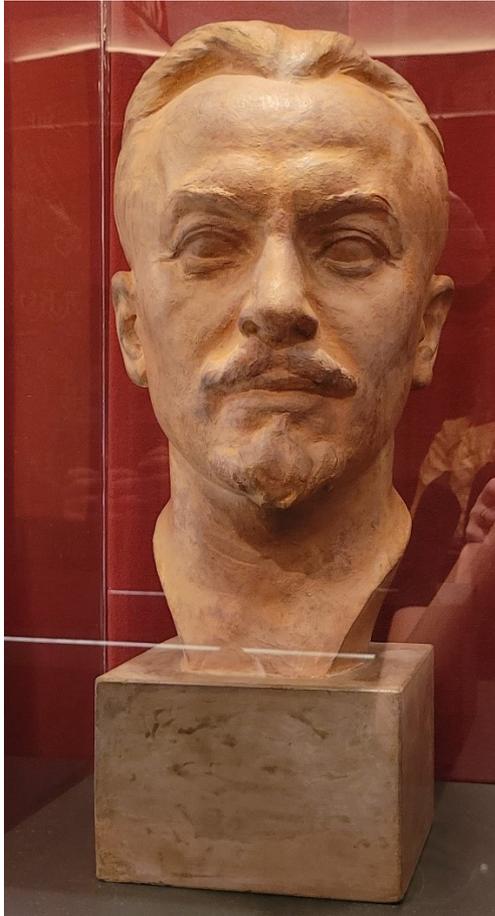


Abb. 111: Karl Stemolak, Otto Glöckel, Gips terrakottafarben bemalt, um 1930, (Kat. 80).

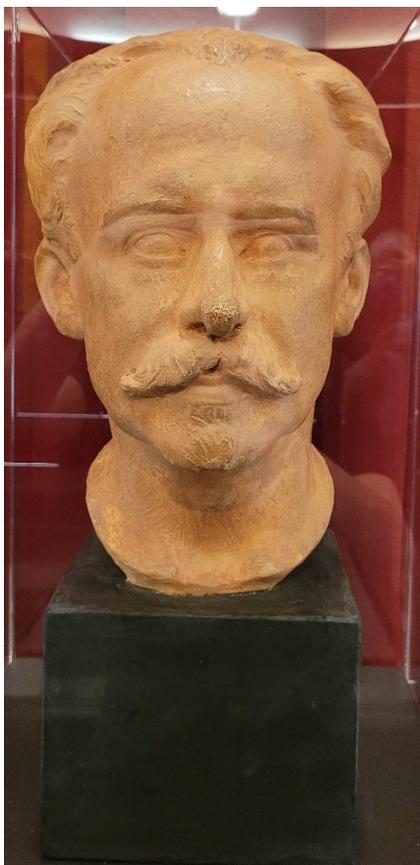


Abb. 112: Karl Stemolak, Hugo Breitner, Gips terrakottafarben bemalt, um 1930, (Kat. 81).

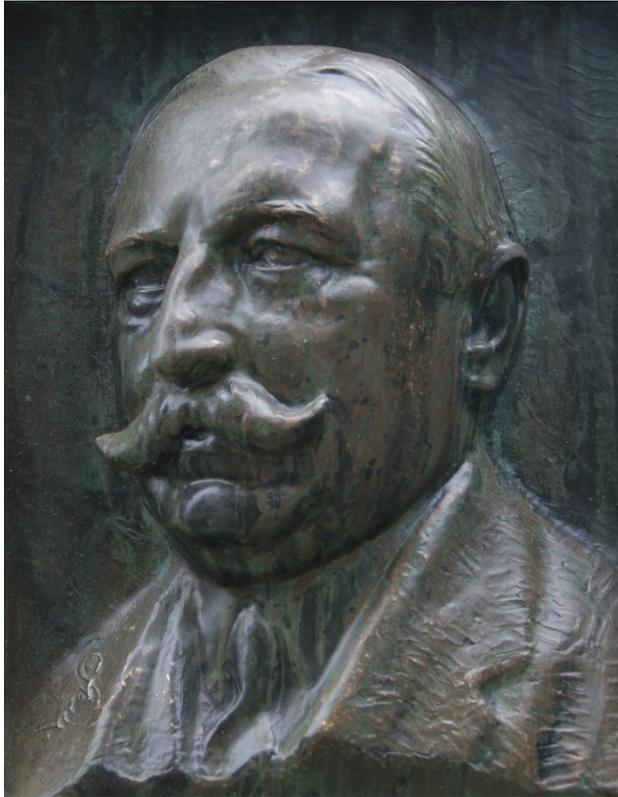


Abb. 113: Karl Stemolak,
Karl Rummelhardt,
Bronze, 1930, (Kat. 82).



Abb. 114: Karl Stemolak,
Heinrich Srbik, Bronze,
vor 1939, (Kat. 108).



Abb. 115: Karl Stemolak, Leopold Reichwein, Bronze, vor 1941, (Kat. 111).

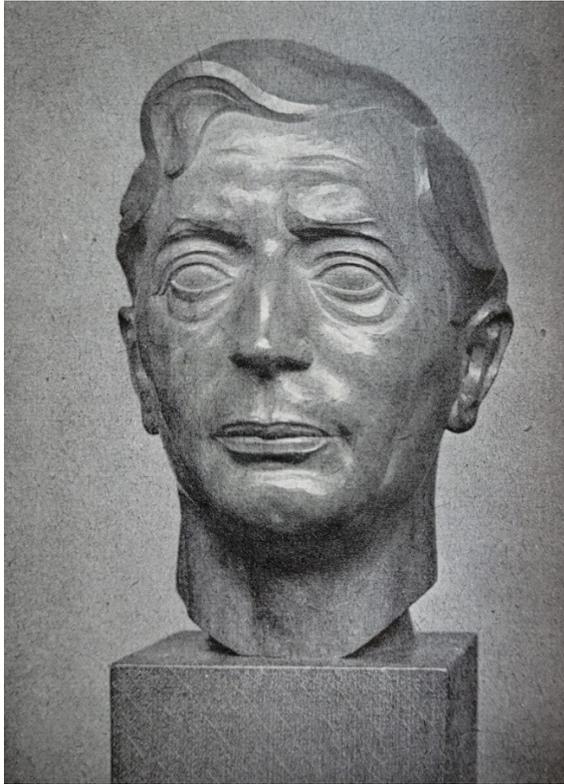


Abb. 116: Ferdinand Opitz, Reinhold Klaus, vor 1943.

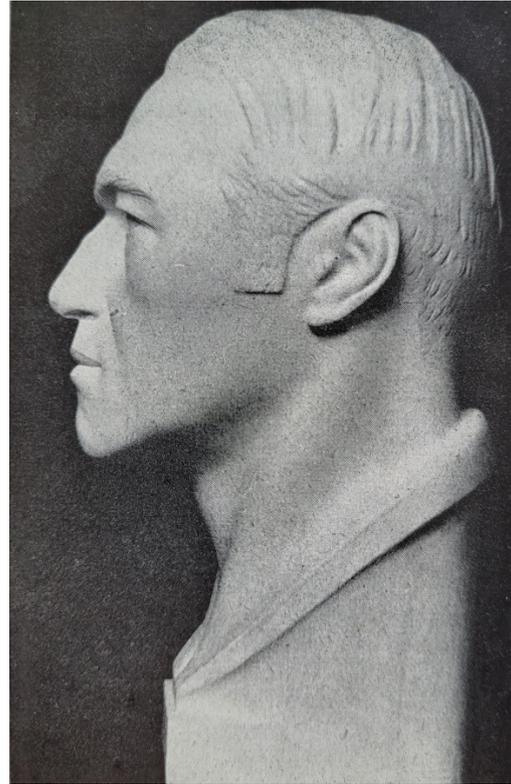


Abb. 117: Oskar Thiede Hans Blaschke, vor 1943.

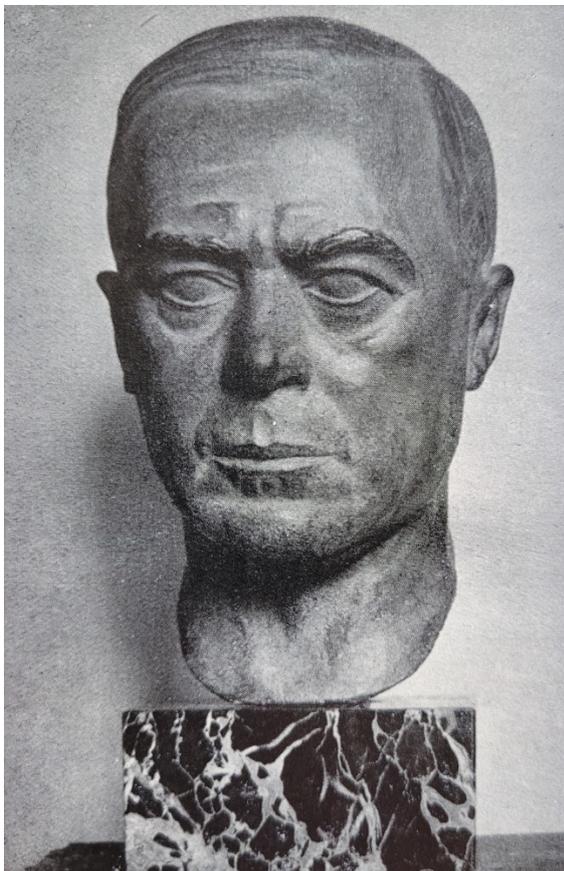


Abb. 118: Rudolf Schmidt, Josef Leopold, Bronze, vor 1942.



Abb. 119: Karl Stemolak, Hugo Thimig, Bronze, vor 1946, (Kat. 121-121a).



Abb. 120: Karl Stemolak, Frauenbildnis, Gips, vor 1941, (Kat. 110).



Abb. 121: Josef Riedl, Portrait einer Frau, Marmor, vor 1942.



Abb. 122: Adolf Treberer, Frauenbildnis, Bronze, vor 1942.

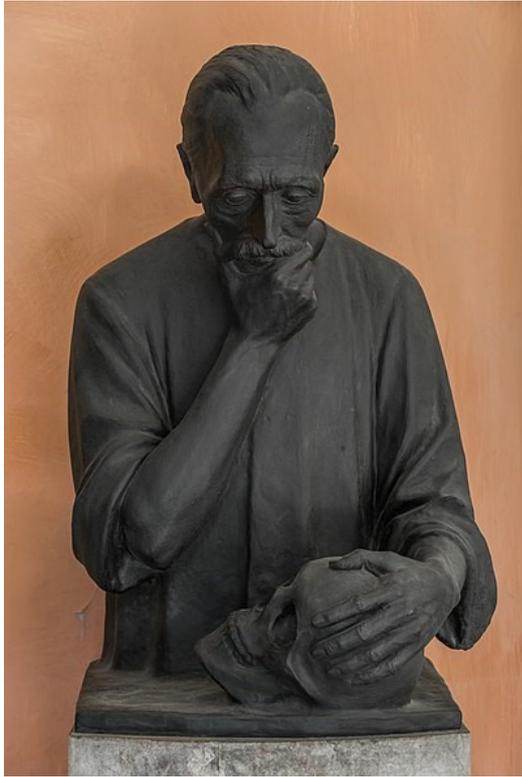


Abb. 123: Alfonso Canciani, Karl Langer von Edenberg, Bronze, enthüllt 1903, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 124: Arthur Kaan, Eduard Albert, Bronze, enthüllt 1909, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 125: Anton Hanak, Emil Zuckerkandl, Bronze, enthüllt 1924, Wien, 1. Bezirk, Universität, Arkadenhof.



Abb. 126: Karl Stemolak, Selbstbildnis mit Statuette, Gips, 1935, (Kat. 95-95a).

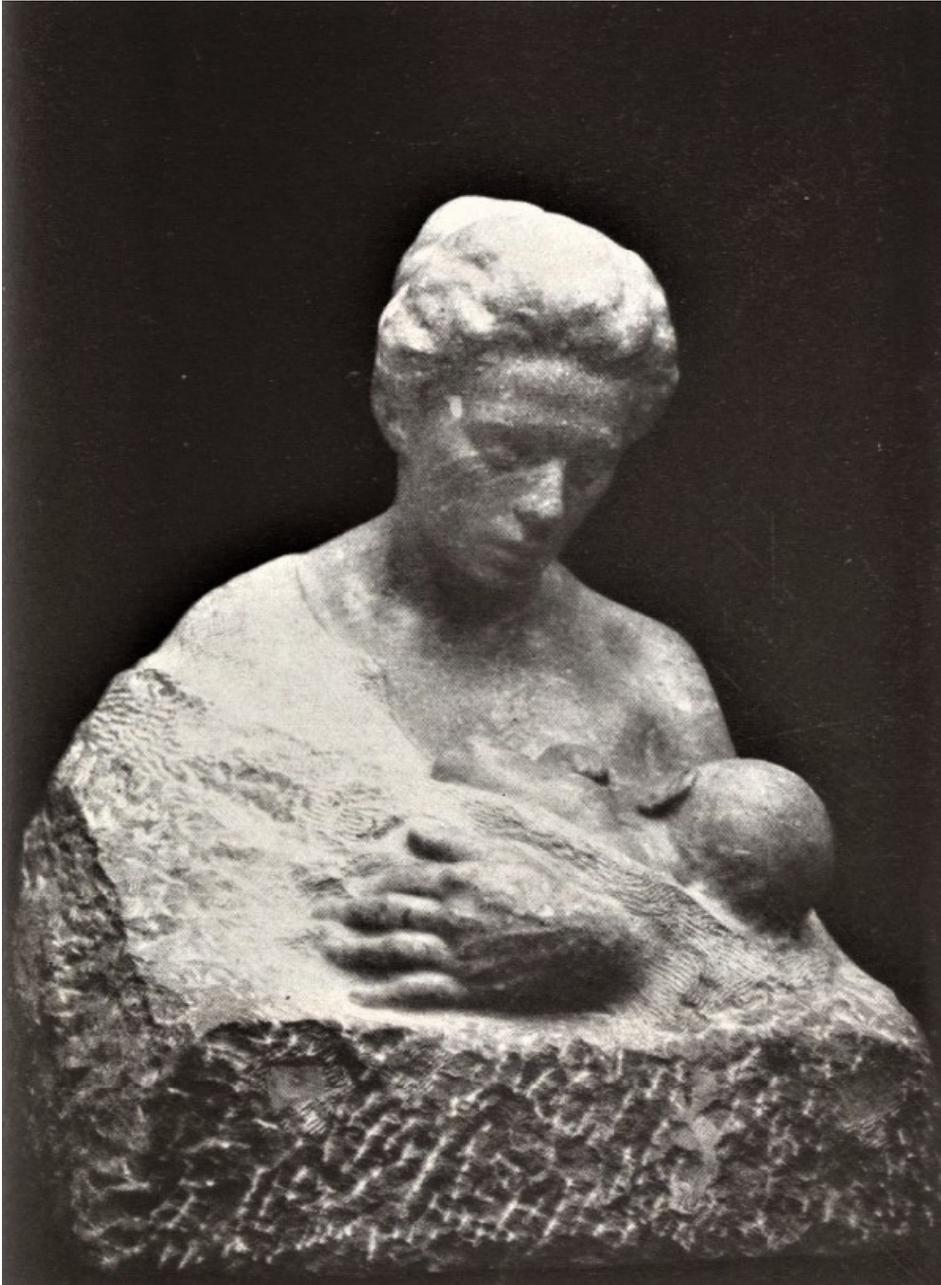


Abb. 127: Karl Stemolak, Stillende Mutter, Marmor, 1903, (Kat. 10).

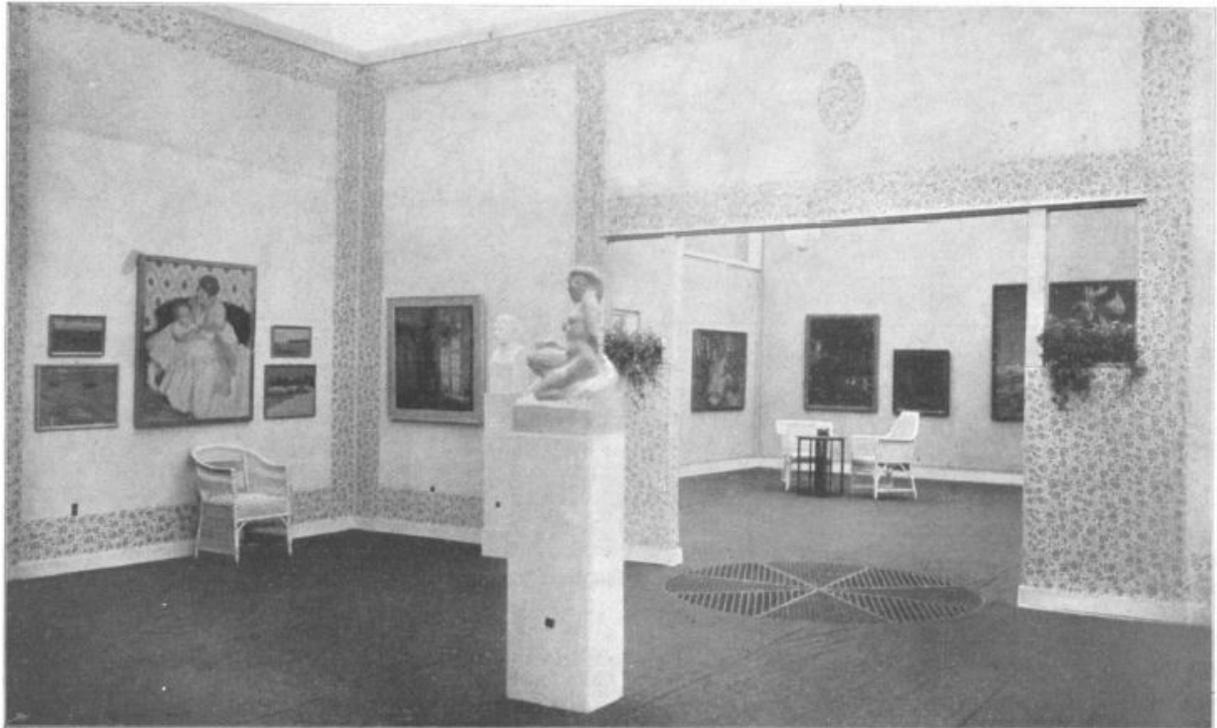


Abb. 128: Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen 1911 mit Karl Stemolaks *Susanne* (Kat. 16).



Abb. 129: 38. Jahresausstellung des Künstlerhauses 1913 mit Karl Stemolaks *Das Weib* (Kat. 30).



Abb. 130: Olympischer Kunstwettbewerb 1936 in Berlin.



Abb. 131: Olympischer Kunstwettbewerb 1936 in Berlin mit Karl Stemolaks *Läufer vor dem Start* (Kat. 99) und Ferdinand Opitzs, *Kugelstoßer*.



Abb. 132: Ausstellung Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark 1939 in Berlin mit Karl Stemolaks *Schreitender Frau* (Kat. 85b).



Abb. 133: Ausstellung Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark 1939 in Berlin mit Karl Stemolaks *Das Weib* (Kat. 30, linker Bildrand).



Abb. 134: Erste große österreichische Kunstausstellung 1947 im Künstlerhaus mit Karl Stemolaks *Das Weib* (Kat. 30), *Läufer vor dem Start* (Kat. 99) und Michael Drobits *Stehende*.



Abb. 135: Erste große österreichische Kunstausstellung 1947 im Künstlerhaus, Außenansicht.



Abb. 136: Joseph Urban, Zedlitzhalle, Ausstellungshaus des Hagenbundes, 1901.



Abb. 137: Oskar Laske, Das Atelier des Bildhauers Karl Stemolak in Wien, Aquarell, 1940, Wien Museum.



Abb. 138: 1. Reihe v.l.n.r.: Karl Stemolak, Kurt Schuschnigg (damals noch Minister für Unterricht), Emil Fey (Minister für öffentliche Sicherheit), Gabriel Puaux (franz. Gesandter), und Caius Brediceanu (rumänischer Gesandter) bei der Ausstellungseröffnung „Französische Architektur der Gegenwart im Hagenbund“ 1934.

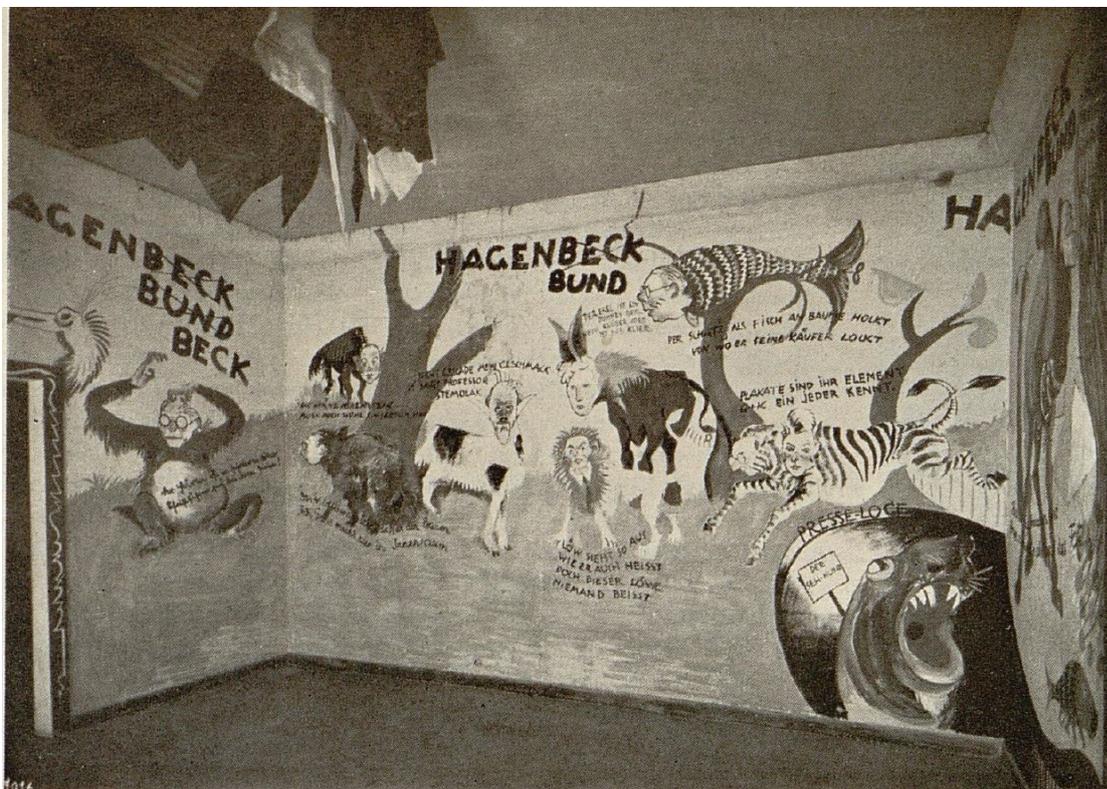


Abb. 139: Hagenbund Mitglieder als Tierkarikaturen an den Wänden der Zedlitzhalle beim Russischen Fest, 1930.

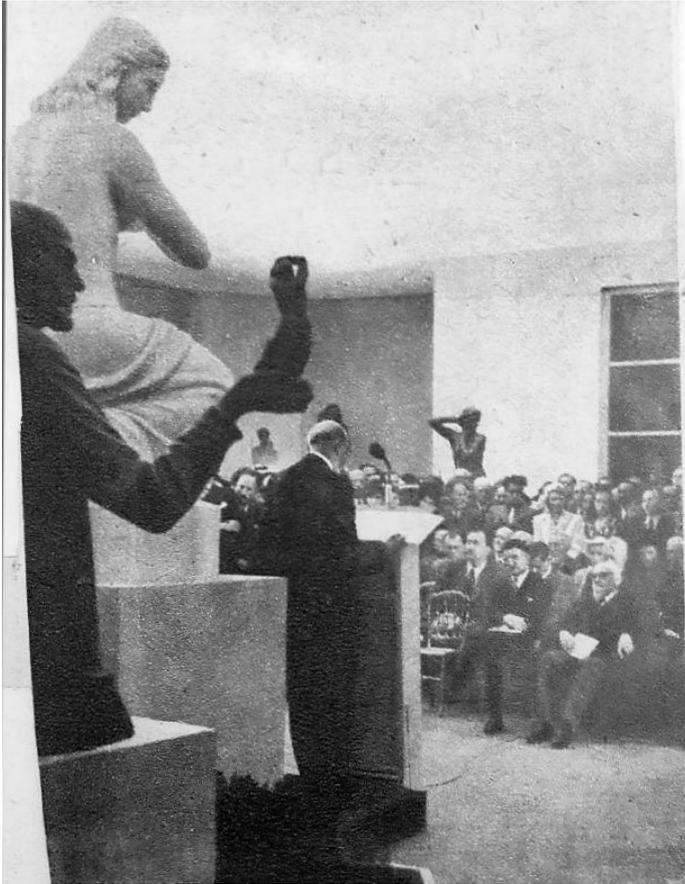


Abb. 140: Karl Stemolak bei der Eröffnung der Ausstellung „Erste große österreichische Kunstausstellung 1947“ im Künstlerhaus, im Vordergrund sein *Selbstbildnis mit Statuette*, (Kat. 95), 1947.



Abb. 141: Karl Stemolak (Mitte) mit Theodor Körner (damals noch Bürgermeister von Wien) und einer unbekanntem Frau bei der Verleihung des Ehrenrings der Stadt Wien 1950.

Abbildungsverzeichnis

Die Rechte der Abbildungen, die in diesem Verzeichnis nicht angeführt werden, liegen bei der Autorin.

Abb. 6: Pötzl-Malikova 1976, Abb. 62.

Abb.11: Wikimedia commons, Buchhändler (04.08.2022), URL:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Georg-Coch-Platz_14.JPG.

Abb. 12: Wien Museum online Sammlung, (28.07.2022), URL:
<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/1058916-fotodokumentation-ringstrasse-4-maderstrasse-1-wohn-und-geschaeftshaus/>.

Abb. 17: Ver Sacrum, 4, 4 1901, S. 76.

Abb. 18: Unidam, Angela Schneider u.a. (Hg.), Französische Meisterwerke des 19. Jahrhunderts aus dem Metropolitan Museum in New York, Berlin 2007, S. 197.

Abb. 19: Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert (VI. Band), München 2002, S. 175.

Abb. 20: Städel Museum, Frankfurt am Main online Sammlung, (28.07.2022), URL:
<https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/eva-1>.

Abb. 21: Unidam, Maaz, Bernhard (Hg.): Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen, Band 1, Berlin 2006, S. 284.

Abb. 22: Brooklyn Museum online Sammlung (28.07.2022), URL:
<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/8700>.

Abb. 23: Ver Sacrum, 4, 2 1901, S. 30.

Abb. 24: Museum Belvedere online Sammlung (28.07.2022), URL:
<https://sammlung.belvedere.at/objects/1118/kauernde>.

Abb. 25: Unidam, Gustav Klimt und die Kunstschau 1908, Kat. Ausst. Wien 2008, S. 94.

Abb. 26: Auktionshaus-Stahl online Katalog (01.08.2022), URL: <https://www.auktionshaus-stahl.de/de/artikel/92387-hugo-lederer-bronze-skulptur-39-fechter-39>.

Abb. 28: AKH, Postkarte 7812.

Abb. 29: Wikimedia commons, Anton Kurt (30.07.2022), URL:
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Freude-am-Sch%C3%B6nen-Brunnen#/media/File:FreudeAmSch%C3%B6nenBrunnen02.jpg>.

Abb. 30: Wikimedia commons, GuentherZ (30.07.2022), URL:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anton_Hanak#/media/File:GuentherZ_2014-08-28_\(39\)_Wien05_Rechte_Wienzeile_Vorwaerts-Verlag_Detail.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anton_Hanak#/media/File:GuentherZ_2014-08-28_(39)_Wien05_Rechte_Wienzeile_Vorwaerts-Verlag_Detail.JPG).

Abb. 31: Wikimedia commons, GuentherZ (30.07.2022), URL:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anton_Hanak#/media/File:GuentherZ_2014-08-28_\(38\)_Wien05_Rechte_Wienzeile_Vorwaerts-Verlag_Detail.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Anton_Hanak#/media/File:GuentherZ_2014-08-28_(38)_Wien05_Rechte_Wienzeile_Vorwaerts-Verlag_Detail.JPG).

Abb. 32: Unidam, Universität Wien, Institut für Kunstgeschichte, Foto: Armin Plankensteiner.

Abb. 33: Lentos Kunstmuseum Linz online Sammlung (01.08.22), URL:
https://sammlung.lentos.at/panoptikum/archives/v5_lentos/mitems/729c3434-ae31-447b-92c8-64b54dd5f2bc?queryId=cebeed36-4b7c-43b2-ac37-db90722d202b&queryExp=hanak.

Abb. 37: Berta Zuckerkandl, Die XXIII. Ausstellung der Wiener Sezession, in: Die Kunst, Monatshefte für frei und angewandte Kunst, 11, 1905, S. 446.

Abb. 38: Nierhaus 2022, (Universitätsbibliothek Heidelberg).

Abb. 39: Nierhaus 2022, (Universitätsbibliothek Heidelberg).

Abb. 45: AKH, Postkarte 7825.

Abb. 46: Kupferstichkabinett Akademie der Bildenden Künste Wien.

Abb. 47: Kupferstichkabinett Akademie der Bildenden Künste Wien.

Abb. 49: Kupferstichkabinett Akademie der Bildenden Künste Wien.

Abb. 50: Kupferstichkabinett Akademie der Bildenden Künste Wien.

Abb. 51: Wien Museum online Sammlung, (03.08..2022), URL:

<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/601132-1-michaelerplatz-1-hofburg-michaelertrakt-macht-zu-lande-brunnen/>.

Abb. 52: Die Kunst für Alle, 18, XXVIII. 1913, S: 426.

Abb. 55: Österreichische Kunst, 9, 1938, S. 22.

Abb. 57: Wien Museum, Postkarte, Fritz Sauer, Inv. Nr. 57.962/124.

Abb. 58: Gregors, 1931. S 7.

Abb. 64: Die Stunde, 18.10.1928, S. 5.

Abb. 65: Die Kunst für Alle, 18, XXVIII., 1913, S. 422.

Abb. 66: Gregors, 1931. S. 9.

Abb. 67: Katalog Frühjahrsausstellung des Künstlerbundes Hagen (34. Ausstellung), 1911.

Abb. 68: Gregors, 1949. S. 125.

Abb. 69: Nierhaus 2022 (Stadtarchiv Baden)

Abb. 70: Dorotheum online Katalog (05.08.2022), URL: <https://www.dorotheum.com/de/l/4555180/>.

Abb. 71: Österreichische Kunst, 9, 1938. S. 18.

Abb. 72: AHK, persönliche Akte Karls Stemolak

Abb. 73: Katalog Ausstellung Wiener Secession im Künstlerhaus, 1946, S. 5.

Abb. 75: Der getreue Eckart, Monatsschrift für das deutsche Haus, 5, 18, 1941, o. S.

Abb. 76: Gregors 1931, S. 5.

Abb. 78: AKH, Postkarte 7821.

Abb. 79: AKH, Akte zur Ausstellung.

Abb. 80: AKH, Postkarte 7824.

Abb. 81: Katalog Jubiläums Ausstellung 1861-1941, aus Anlass des 80 jährigen Bestehens, Künstlerhaus 1941, o. S.

Abb. 82: Katalog Jubiläums Ausstellung 1861-1941, aus Anlass des 80 jährigen Bestehens, Künstlerhaus 1941, o. S.

Abb. 84: Gregor 1943, S. 100.

Abb. 85: Wurm 1942, S. 294.

Abb. 86: Gregor 1949, S.: 123.

Abb. 88: Austria Forum, Ewald Judt (17.08.2022), URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1140/1429.

Abb. 89: Wikimedia commons, Hubertl (17.08.2022) ,URL: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=karl+lueger+denkmal&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>.

Abb. 90: Wikimedia commons, Hubertl (17.08.2022), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lueger-Monument_Vienna_-_side_figures_and_reliefs-6433.jpg.

Abb. 91: Gregor 1943, S. 103.

Abb. 92: Katalog Erste große österreichische Kunstausstellung 1947 der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs, o. S.

Abb. 93: AKH, persönliche Akte Karls Stemolak

Abb. 95: Gregors 1931, S. 2.

Abb. 98: Austria Forum, Ewald Judt (22.08.2022), URL: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Bilder_Wien/1010_Gedenktafeln/9242.

Abb. 99: Wikimedia commons, Hubertl (22.08.2022) URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Hasen%C3%B6hrl_\(1874-1915\),_Nr._77,_bust_\(marble\)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna_1382.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Friedrich_Hasen%C3%B6hrl_(1874-1915),_Nr._77,_bust_(marble)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna_1382.jpg).

Abb. 100: Wikimedia commons, Hubertl (22.08.2022) URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rudolf_Wegscheider_\(1859-1935\),_Nr._38_\(bronze\)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2156.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rudolf_Wegscheider_(1859-1935),_Nr._38_(bronze)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2156.jpg).

Abb. 101: Wikimedia commons, Hubertl (22.08.2022) URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julius_Wagner-Jauregg_\(1857-1940\),_Nr._87_bust_\(marble\)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-1954-HDR.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Julius_Wagner-Jauregg_(1857-1940),_Nr._87_bust_(marble)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-1954-HDR.jpg).

Abb. 102: Katalog Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943 im Künstlerhaus, S. 75.

Abb. 104: Museum Belvedere online Sammlung (22.08.2022), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/11581/friedrich-nietzsche?>.

Abb. 105: Museum Belvedere online Sammlung (31.08.2022), URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/2794/oskar-laske?#mediaoverlay>.

Abb. 106: AKH, persönliche Akte Karls Stemolak

Abb. 107: Katalog Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943 im Künstlerhaus, S. 74.

Abb. 108: Theatermuseum online Sammlung (31.08.2022), URL: www.theatermuseum.at/de/object/509440/.

Abb. 109: Katalog Wiener Secession Ausstellung im Künstlerhaus 1946, o. S.

Abb. 110: Wikimedia commons, George Grantham Bain Collection (Library of Congress) (31.08.2022), URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paul_Kammerer.jpg.

Abb. 115: AKH, persönliche Akte Karls Stemolak

Abb. 116: Katalog Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943 im Künstlerhaus, S. 72.

Abb. 117: Katalog Wiener Bildnisse aus Kreisen der Kunst und Wissenschaft 1900-1943 im Künstlerhaus, S. 73.

- Abb. 118:** Katalog Niederdonau Menschen und Landschaft 1942 im Ausstellungshaus Wien I. Friedrichstr. 12, S. 49.
- Abb. 120:** Katalog Jubiläumsausstellung der Gesellschaft bildender Künstler Wien 1941 im Künstlerhaus, o.S.
- Abb. 121:** Artnet (04.09.2022), URL: http://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/josef-franz-riedl/bust-of-a-woman-VzvDfz_0kGD9dutupTTWqiQ2.
- Abb. 122:** Katalog Niederdonau Menschen und Landschaft 1942 im Ausstellungshaus Wien I. Friedrichstr. 12, S. 56.
- Abb. 123:** Wikimedia commons, Hubertl (04.09.2022) ,URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Langer_von_Edenberg_\(1865-1935\),_Nr._108,_halfstatue_\(bronze\)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2907.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Karl_Langer_von_Edenberg_(1865-1935),_Nr._108,_halfstatue_(bronze)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2907.jpg).
- Abb. 124:** Wikimedia commons, Hubertl (04.09.2022) ,URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eduard_Albert_\(1841-1900\),_Nr._91_basrelief_\(bronze\)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna--Bearbeitet.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eduard_Albert_(1841-1900),_Nr._91_basrelief_(bronze)_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna--Bearbeitet.jpg).
- Abb. 125:** Wikimedia commons, Hubertl (04.09.2022) ,URL: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emil_Zuckermandl_\(1849-1910\),_figure_\(bronze\)_Nr._85_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2012.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Emil_Zuckermandl_(1849-1910),_figure_(bronze)_Nr._85_in_the_Arkadenhof_of_the_University_of_Vienna-2012.jpg).
- Abb. 126:** Gregor 1949, S. 122.
- Abb. 127:** Katalog 21. Ausstellung des Künstlerbundes Hagen 1906, S. 5.
- Abb. 128:** Österreichs Illustrierte Zeitung, 23.04.1911, S. 735.
- Abb. 129:** Kat. Ausst. Belvedere 2014, S. 166.
- Abb. 130:** AKH, Akt zur Ausstellung Olympischer Kunstwettbewerb 1936
- Abb. 131:** AKH, Akt zur Ausstellung Olympischer Kunstwettbewerb 1936
- Abb. 132:** AKH, Akt zur Ausstellung Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark 1939
- Abb. 133:** AKH, Akt zur Ausstellung Berge, Menschen und Wirtschaft der Ostmark 1939
- Abb. 134:** Kat. Ausst. Wien Museum 2021, S. 327.
- Abb. 135:** Kat. Ausst. Wien Museum 2021, S. 326.
- Abb. 136:** Wiener Bauindustrie- Zeitung, 34, 19, 1902, Tafel 66.
- Abb. 137:** Wien Museum online Sammlung, (28.12.2022), URL: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/142941-das-atelier-des-bildhauers-karl-stemolak-in-wien/>.
- Abb. 138:** Die Stunde, 28.06.1934, S. 1.
- Abb. 139:** Österreichische Kunst, 4, 1, 1930, S. 29.
- Abb. 140:** ABbKÖ, Akt zur Ersten großen österreichischen Kunstaussstellung 1947.
- Abb. 141:** Historisches Archiv des Belvedere, persönlicher Akt Karl Stemolak.

Literaturverzeichnis

ARCHIVE

Archiv Akademie der bildenden Künste (AAdbK)
Kupferstichkabinett Akademie der bildenden Künste (KAdbK)
Archiv Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs (ABbKÖ)
Archiv Künstlerhaus Wien (AKH)
digitalisiertes Archiv der Neuen Galerie im Bestand des Belvedere (ANG)
Archiv Wiener Secession (AWS)
Archiv und Depot Wien Museum
Archiv Universalmuseum Joanneum Graz, Neue Galerie
Historisches Archiv des Belvedere
Leopold Museum Forschungszentrum

PRIMÄRQUELLEN

Als Primärquellen dienten neben persönlichen Akten des Künstlers und der Künstlervereinigungen in denen er tätig war, sämtliche noch vorhandene Kataloge zu Ausstellungen, an denen Karl Stemolak beteiligt war und eine Unzahl an Artikeln in zeitgenössischen Zeitungen und Zeitschriften aus den Beständen der diversen Archive und dem online Zeitungsarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (ANNO).

Folesics 1913

J. Folesics, Wiener Frühjahrsausstellung, in: Die Kunst für Alle, 18, XXVIII., 1913, S. 409-426.

Gregor 1922

Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Hans Tietze (Hg), Wiener Jahrbuch für bildende Künste, die bildenden Künste, V., 1922, S 29-36.

Gregor 1931

Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Österreichische Kunst. Monatsschrift für bildende Kunst und ihre Beziehungen zum kulturellen Leben, 9, 1931, S. 2-11.

Gregor 1943

Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Der getreue Eckart, Monatsschrift für das deutsche Haus, 5, 1943, S 98-104.

Gregor 1949

Joseph Gregor, Karl Stemolak, in: Kunst ins Volk. Zeitschrift für Freunde der bildenden Kunst. Malerei, Graphik, Plastik, Architektur, Kunsthandwerk, 3/4, 1949, S. 122-129.

H.H. 1901

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

Roden 1935

Max Roden, Karl Stemolak, in: 35 Jahre Hagenbund. 70. Ausstellung. Mai-Juni 1935. (Kat. Ausst. Hagenbund), Wien 1935, S. 9-10.

Wurm 1942

Ernst Wurm, Die Wiener Bildhauerkunst der Gegenwart, in: Kunst im Deutschen Reich, 12, 6, 1942, S. 291-303.

SEKUNDÄRLITERATUR

Achleitner 1990

Friedrich Achleitner, Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert, Ein Führer in vier Bänden, Band III/1, Wien:1.-12. Bezirk, Salzburg 1990.

Aggermann-Bellenberg 1997

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

Aichelburg 2003

Wladimir Aichelburg, Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Band 1: Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund, Wien 2003.

Akademie der bildenden Künste Wien 1917

Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Die K.K. Akademie der bildenden Künste in Wien in den Jahren 1892 – 1917. Zum Gedächtnis des zweihundertfünfundzwanzigjährigen Bestandes der Akademie. Herausgegeben vom Professorenkollegium, Wien 1917.

Boeckl 2002

Matthias Boeckl, Die Plastik. 1890-1938. Ein schwieriger Weg zur Moderne, in: Wieland Schmied (Hg.), Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 20. Jahrhundert (VI. Band), München 2002, S. 172-237.

Boeckl 2014

Matthias Boeckl, Die pragmatische Moderne. Zwischen Avantgarde und Mainstream – Architektur im Hagenbund, in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 63-71.

Danzer 2014

Gudrun Danzer, Aufbruch in die Moderne?. Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz, in: Gudrun Danzer, Peter Pakesch (Hg.), Aufbruch in die Moderne?. Paul Schad-Rossa und die Kunst in Graz, (Kat. Ausst. Neue Galerie Graz – Universalmuseum Graz, Graz 2014-2015) Graz, 2014, S. 26-67.

Dutz 2018

Elisabeth Dutz, Othmar Schimkowitz (1864-1947). Neue Aufgaben und Stilpluralismus der Bauskulptur in Wien um 1900, Diss. (unpubl.) Universität Wien, 2018.

Ecker 2019

Berthold Ecker, Ein Mittelweg. Das Rote Wien und die bildenden Kunst, in: Werner Michael Schwarz, Georg Spitaler, Elke Wikidal (Hg.), Das Rote Wien. 1919-1934. Ideen, Debatten, Praxis (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2019-2020) Basel 2019, S. 328-335.

Elezi 2005

Kujtim Elezi, Le Corbusier in Macedonia: The History of a Myth, Diss. (unpubl.) Technische Universität Wien, 2005.

Feldgrill 2014

Veronika Gerda Feldgrill, Das Kulturleben in Österreich nach 1945 und die nationalsozialistische Vergangenheit, Diplomarbeit (unpubl.) Karl-Franzens Universität Graz, 2014.

Feller 1994

Barbara Feller, Olympischer Kunstwettbewerb, Wien/Berlin 1936, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Band 2 (Kat. Ausst., österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung/Künstlerhaus Wien 1994) Baden 1994, S. 932-933.

Feodorowna Ries 1928

Teresa Feodorowna Ries, Die Sprache des Steins, Wien 1928.

Gamper 2014

Verena Gamper, Zwischen Profilierung und Pragmatismus: zur Ausstellungspolitik des Hagenbundes, in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 95-101.

Grassegger 1997

Friedrich Grassegger, Anton Hanak und das „Rote Wien“, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 306-371.

Hellmer 1900

Edmund Hellmer, Lehrjahre in der Plastik, Wien 1900.

Hevesi 1906

Ludwig Hevesi, Acht Jahre Sezession (März 1897 – Juni 1905) Kritik – Polemik – Chronik, (Wien, 1906) Reprint Klagenfurt, 1984.

Hevesi 1908

Ludwig Hevesi, Aus dem Wiener Kunstleben, in: Kunst und Kunsthandwerk, Monatsschrift des k.k. österr. Museums für Kunst und Industrie, XI/5, 1908, S. 286-289.

Hildebrand 1893

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

Hilger 1986

Wolfgang Hilger, Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs“ Secession 1897-1918, in: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession, die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985, Wien 1986, S.9-66.

Hofer 2018

Gerhard Hofer, Das Wienjuwel Amalienbad. Das Rote Wien sendet Signale und eröffnet 1926 das monumental prachtvolle Hallenbad in Favoriten, Wien 2018.

Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber, Aufbereitet. Zur Situation der Künstlervereine vor 1938, in: Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021, S. 17-36.

Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (1)

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber, Gleichschaltung. Die Reichskammer der bildenden Künste, in: Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021, S. 39-66.

Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (2)

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber, Kontrolliert. Das rigide Aufnahmeverfahren der Reichskammer, in: Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021, S. 69-79.

Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (3)

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber, Liquidiert. Die Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs nach 1945, in: Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpoltik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021, S. 313-330

Holzschuh/ Plakolm-Forsthuber 2021 (4)

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber, Propagiert. Die NS-Ausstellungen von 1938-1945, in: Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpoltik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021, S. 265-312.

Kitzler 2007

Walter Kitzler, Das Haus. Die Aussenansichten, in: Bundesministerium für Justiz (Hg.), Der Wiener Justizpalst, 2007, S. 41-49.

Klamper 2014

Elisabeth Klamper, Kunst dient der Macht. Kulturpolitik des Austrofaschismus 1934 bis 1938 und die Auflösung des Künstlerbundes Hagen, in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 349-355.

Köhne 2014

Axel Köhne, „Vermischtes“: Öffentlichkeit und Engagement des Hagenbundes, in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 381-387.

Krause 2002

Walter Krause, Die Bauskulptur der Wiener Ringstraße, in: Gerbert Frodl (Hg.) Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert (Band V), München 2002, S. 487-490.

Krejci 2014

Harald Krejci, Innere Dynamik und äußere Einflüsse. Das Künstlernetzwerk Hagenbund, in: in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 17-25.

Krug 1997

Wolfgang Krug, Porträtaufgaben 1913-1934. Anton Hanak als Porträtist, in: Friedrich Grassegger/ Wolfgang Krug (Hg.), Anton Hanak (1875-1934), Wien/Köln/Weimar 1997, S. 219-240.

Lackner 2017

Rudolfine Lackner, Für die lange Revolution! Die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs 1910-1985 und der Verband bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst 1926-1938/1946-1956 : eine Re-/Konstruktion, Diss. (unpubl.) Universität Wien, 2017.

Lampert 2007

Catharine Lampert, Rodins „Roman“: Die Bürger von Calais und das Balzac-Denkmal, in: Roya Academy of Arts London, Kunsthaus Zürich (Hg.) Rodin (Kat. Ausst., Roya Academy of Arts London 2006, Kunsthaus Zürich 2007) Ostfildern 2007, S. 95-117.

Lützwow 1877

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

Maisel 2007

Thomas Maisel, Gelehrte in Stein und Bronze. Die Denkmäler im Arkadenhof der Universität Wien, hg. von der Universität Wien, Wien/Köln/Weimar, 2007.

Matuszak 1989

Stephanie Matuszak, Neue Madonna - ewige Eva. Bauplastik am Wiener Gemeindebau, in: Ines Lindner (Hg.), Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte, Berlin 1989, S. 261-269.

Mörth 2012

Marlies Mörth, Edmund Hellmer und die Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Masterarbeit (unpubl.) Universität Wien, 2012.

Muschik 1966

Johann Muschik, Österreichische Plastik seit 1945, Wien 1966.

Natter 1993

G. Tobias Natter, Der Hagenbund. Zur Stellung einer Wiener Künstlervereinigung, in: Österreichische Galerie im Schloß Halbturn, G. Tobias Natter (Hg.), Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie im Schloß Halbturn, Im Schloß 1993) Wien 1993, S. 9-27.

Nierhaus 1986

Irene Nierhaus, Das Zwiegesicht. Facetten der Kunst und Politik der Vereinigung bildender Künstler – Wiener Secession 1914-1945, in: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), Teil 2. Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985, Wien/Köln/Graz 1986, S. 67-99.

Nierhaus 1993

Irene Nierhaus, Kunst – am – Bau. im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre, Wien/Köln/Weimar/Böhlau, 1993.

Nierhaus 2022

Andreas Nierhaus, Der Bildhauer Josef Müllner, in: Wien Museum Magazin, 31.01.2022 (28.05.2022), URL: <https://magazin.wienmuseum.at/der-bildhauer-josef-muellner>.

Nierhaus 2022 (1)

Andreas Nierhaus, Das Lueger-Denkmal von Josef Müllner. Christlichsozialer Personenkult im Roten Wien, in: Wien Museum Magazin, 31.01.2022 (02.08.2022), URL: <https://magazin.wienmuseum.at/das-lueger-denkmal-von-josef-muellner>.

Novak 2012

Karl Novak, Zur Geschichte der Berufsvereinigung bildender Künstler Österreichs, in: Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs (Hg.), Kunst in Bewegung. 100 Jahre Berufsvereinigung der bildenden Künstler Österreichs, Mattersburg 2012, S. 13-26.

Panholzer-Hehenberger 2008

Susanne Panholzer-Hehenberger, Das Menschenbild in der Skulptur in Österreich zwischen 1938 und 1945, Diplomarbeit (unpubl.) Universität Wien, 2008.

Pötzl-Malikova 1976

Maria Pötzl-Malikova, Die Plastik der Ringstraße. künstlerische Entwicklung 1890 – 1918 Wiesbaden 1976.

Ptáková 2021

Petra Ptáková, Praterateliers. Zur Geschichte der Bildhauerateliers in den Pavillons des amateurs im Wiener Prater vor 1939, Masterarbeit (unpubl.) Universität Wien, 2021.

Rathkolb 2014

Oliver Rathkolb, „Förderungen von vaterländischen künstlerischen Bestrebungen“. Der Hagenbund und der kunstpolitische Handlungsrahmen von der Monarchie bis zur Kanzlerdiktatur, in: Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne (1900 – 1938), (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014, S. 9-15.

Reiter 2002

Cornelia Reiter, Skulptur und Wiener Secession, in: Gerbert Frodl (Hg.) Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert (Band V), München 2002, S. 516-519.

Reiter 2002 (1)

Cornelia Reiter, Katalogbeitrag 248, Edmund Hellmer (1850-1935) Kasalia, in: Gerbert Frodl (Hg.) Geschichte der bildenden Kunst in Österreich, 19. Jahrhundert (Band V), München 2002, S. 539-540.

Rothmund 2004

Cornelia Rothmund, Engel aus Stein und Metall. Studien zur Bauplastik um 1900 in Wien und Niederösterreich, Diplomarbeit (unpubl.) Universität Wien, 2004

Scheiblin 1988

Barbara Scheiblin, Die Sepulkralplastik Edmund Hellmers, Diplomarbeit (unpubl.) Universität Wien, 1988.

Schörner 1987

Georg Schörner, Der Österreichische Realismus am Beispiel eines Künstlerlebens, Heinrich Zita der Bildhauer und seine Zeit, Wien 1987.

Sotriffer 1986

Kristian Sotriffer, Die Wiener Secession 1945-1985, in: Vereinigung bildender Künstler Wiener Secession (Hg.), Die Wiener Secession, die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985, Wien 1986, S.111-131.

Spitzmüller 1951

Anna Spitzmüller, Österreichische Skulpturen durch die Jahrhunderte, hg. von Actien-Gesellschaft der Vöslauer Kammgarn-Fabrik, Bad Vöslau 1951.

Sternthal 2007

Babara Sternthal, Die Reise des Hauses durch die Zeit, in: Bundesministerium für Justiz (Hg.), Der Wiener Justizpalast, 2007, S. 10-35.

Tessmar-Pfohl 2003

Marie-Catherine Tessmar-Pfohl, Die Neue Galerie von 1923 bis 1938. Kunsthandel und Kunstpolitik im Wien der Zwischenkriegszeit, Diplomarbeit (unpubl.) Universität Wien, 2003.

Üner 2022

Stefan Üner, Der Hagenbund. Die alternative Moderne, in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne, (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2022-2023), Köln 2022. S. 10-35.

Wagner 1967

Walter Wagner, Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien, Wien 1967.

Wagner 1972

Walter Wagner, Die Rompensionäre der Wiener Akademie, in: Österreichisches Kulturinstitut in Rom (Hg.), Österreichische Künstler und Rom. vom Barock zu Secession, (Kat. Ausst., Akademie der bildenden Künste, Wien 1972) Wien 1972, S. 53-59.

Waissenberger 1971

Robert Waissenberger (Hg.), Die Wiener Secession. Eine Dokumentation, Wien 1971.

Walters 1979

Margarete Walters, Der männliche Akt. Ideal und Verdrängung in der europäischen Kunstgeschichte, Nördlingen/Augsburg, 1979.

Wipplinger 2022

Hans-Peter Wipplinger, Prolog: Hagenbund – Zeugnis einer Epoche, in: Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne, (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2022-2023), Köln 2022. S. 4-9.

Zierl 2018

Berthild Zierl, Prof. Karl Stemolak (1875-1954), in: Informationen Berufsvereinigung der Bildenden Künstler Österreichs seit 1912, 3/18, 2018, S. 7-9.

LEXIKA- UND DATENBANKENBEITRÄGE**Mitglieder-Gesamtverzeichnis, Drobil Michael, Bildhauer, in: Aichelburg 2011-2014**

„Mitglieder-Gesamtverzeichnis“, „Drobil Michael, Bildhauer“, in: Wladimir Aichelburg, 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011, 2011-2014 (11.05.2022), URL: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/mitglieder-gesamtverzeichnis/#d>.

Die Künstlerinnen, in: Aichelburg 2011-2014

Die Künstlerinnen, in: Wladimir Aichelburg, 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011, 2011-2014 (29.11. 2022), URL: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/verzeichnisse/mitglieder-gesamtverzeichnis/#d>.

Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010, in: Aichelburg 2011-2014

„Verzeichnis der Ausstellungen 1868 bis 2010, in: Wladimir Aichelburg, 150 Jahre Künstlerhaus Wien 1861-2011, 2011-2014 (28.11. 2022), URL: <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis/>.

Michael Drobil, in: Das beste Lexikon

„Michael Drobil“, in dasbesteLexikon, zuletzt geändert am 18.12.2021 (18.05.2022), URL: https://www.dasbestelexikon.de/wiki/Michael_Drobil.

Goering 1937

Max Goering , Bacchanal, in: Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. I (1937), Sp. 1321–1330, (Online-Version 20.07.2022) URL: <https://www.rdklabor.de/wiki/Bacchanal>.

Krause 1954

Walter Krause, Bauer, Franz (1798-1872), Bildhauer, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 1, 1954, S. 55, (Online-Version 27.04.2022) URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bauer_Franz_1798_1872.xml.

Krause 1968

Walter Krause, Kundmann, Karl (1839-1919), Bildhauer, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 4, 1968, S. 349, (Online-Version 27.04.2022) URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kundmann_Karl_1838_1919.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=Kundmann*.

Matulla 1971

Matulla, Luksch, Richard Joseph (1872-1936), Bildhauer, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 5, 1971 S. 367, (Online-Version 04.05.2022) URL: https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_L/Luksch_Richard-Joseph_1872_1936.xml.

Alfred Hofmann, in monuments

„Alfred Hofmann“, in: monuments Das wiki zu den Denkmälern der Universität Wien, zuletzt geändert am 28.08.2015 (11.05.2022), URL: https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Alfred_Hofmann.

Heinrich Zita, in: monuments

„Heinrich Zita“, in: monuments Das wiki zu den Denkmälern der Universität Wien, zuletzt geändert am 29.03.2016 (18.05.2022), URL: https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Heinrich_Zita.

Michael Drobil, in: monuments

„Michael Drobil“, in: monuments Das wiki zu den Denkmälern der Universität Wien, zuletzt geändert am 31.08.2015 (11.05.2022), URL: https://monuments.univie.ac.at/index.php?title=Michael_Drobil.

Mittelmeier 1972

Werner Mittelmeier, Hildebrand, Adolf Ritter von ,in: Neue Deutsche Biographie 9, 1972, S. 119-120, (Online-Version 27.04.2022) URL: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118550934.html#ndbcontent>.

Österreichisches Biographisches Lexikon 1957

„Gasser, Hans (1817-1868), Bildhauer“, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 1957, S. 406, (Online-Version 27.04.2022) URL:

https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_G/Gasser_Hanns_1817_1868.xml;internal&action=hilite%20.action&Parameter=gasser*.

Pötzl-Malikova 1991

Maria Pötzl-Malikova, Schimkowitz, Othmar (1864-1947), Bildhauer, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 10, 1991, S. 140 (Online-Version 28.04.2022)

URL:https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_S/Schimkowitz_Othmar_1864_1947.xml;internal&action=hilite.action&Parameter=schimkowitz*.

Roither 2009

Roither Anton, Karl Stemolak, in: De Gruyter (Hg.), Allgemeines Künstlerlexikon Online / Artists of the World Online, 2009 (05.02.2022), URL: https://www-degruyter-com.uaccess.univie.ac.at/database/AKL/entry/_00208629/html/.

Schöny 1968

Schöny, Kühnelt, Hugo (1877-1914), Bildhauer, in: Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950, Bd. 4, 1968, S. 324 (Online-Version 18.05.2022) URL:

https://www.biographien.ac.at/oeb1/oeb1_K/Kuehnelt_Hugo_1877_1914.xml.

Alfred Hofmann, in: Wien Geschichte Wiki

„Alfred Hofmann“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 09.03.2019 (11.05.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Alfred_Hofmann.

Austrofaschismus, in: Wien Geschichte Wiki

„Austrofaschismus“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 07.05.2022 (29.10.2022), URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Austrofaschismus>.

Baldur von Schirach, in: Wien Geschichte Wiki

„Baldur von Schirach“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 28.01.2021 (07.09.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Baldur_von_Schirach.

Befreiung der Quelle, in: Wien Geschichte Wiki

„Befreiung der Quelle“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 30.05.2022 (18.07.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Befreiung_der_Quelle.

Caspar Zumbusch, in: Wien Geschichte Wiki

„Caspar Zumbusch“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 24.03.2022 (27.04.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Caspar_Zumbusch.

Ehrenring, in: Wien Geschichte Wiki

„Ehrenring“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 12.12.2022 (28.12.2022), URL: <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Ehrenring>.

Engelbert Dollfuß, in: Wien Geschichte Wiki

„Engelbert Dollfuß“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 11.08.2022 (29.10.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Engelbert_Dollfu%C3%9F.

Macht am Land, in: Wien Geschichte Wiki

„Macht am Land“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 22.07.2022 (25.07.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Macht_zu_Lande.

Nationalsozialistische Volkswohlhilfe, in: Wien Geschichte Wiki

„Nationalsozialistische Volkswohlhilfe“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 30.11.2021 (14.11.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Nationalsozialistische_Vlkswohlfahrt.

Neuer Hagenbund, in: Wien Geschichte Wiki

„Neuer Hagenbund“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 13.04.2021 (28.11.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Neuer_Hagenbund.

Rotes Wien, in: Wien Geschichte Wiki

„Rotes Wien“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 07.10.2020 (22.07.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Rotes_Wien.

Zweite Zentralberufsschule, in: Wien Geschichte Wiki

„Zweite Zentralberufsschule“, in: Wien Geschichte Wiki, Letzte Änderung am 20.08.2021 (06.08.2022), URL: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Zweite_Zentralberufsschule.

Ziegler 2021

Katharina Ziegler, Edmund von Hellmer, in: Austria-Forum, Letzte Änderung am 18.10.2021 (26.02.2022), URL: https://austria-forum.org/af/Biographien/Hellmer,_Edmund_von.

KATALOGE**Kat. Ausst. Schloß Halbturn 1984**

Organisationsgemeinschaft Schloß Halbturn (Hg.), Kunst in Österreich. 1918-1938 (Kat. Ausst., Schloß Halbturn, Im Schloß 1984), Wien 1984.

Kat. Ausst. Österreichische Galerie im Schloß Halbturn 1993

Österreichische Galerie im Schloß Halbturn (Hg.), G. Tobias Natter, Die verlorene Moderne. Der Künstlerbund Hagen 1900-1938 (Kat. Ausst., Österreichische Galerie im Schloß Halbturn, Im Schloß 1993) Wien 1993.

**Kat. Ausst., österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft und
Forschung/Künstlerhaus Wien 1994**

Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956. Band 1&2 (Kat. Ausst., österreichisches Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung/Künstlerhaus Wien 1994) Baden 1994,

Kat. Ausst. Belvedere 2014

Agnes Husslein-Arco/ Matthias Boeckl/ Harald Krejci (Hg.), Hagenbund – Ein europäisches Netzwerk der Moderne. 1900 – 1938, (Kat. Ausst., Belvedere, Wien 2014-2015), Wien 2014.

Kat. Ausst. Wien Museum 2021

Ingrid Holzschuh/ Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Auf Linie. NS-Kunstpolitik in Wien. Die Reichskammer der Bildenden Künste (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2021), Basel 2021.

Kat Ausst. Leopold Museum 2022

Hans-Peter Wipplinger (Hg.), Hagenbund. Von der gemäßigten zur radikalen Moderne, (Kat. Ausst. Leopold Museum, Wien 2022-2023), Köln 2022.

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Leben und Werk des österreichischen Bildhauers Karl Stemolak (1875-1954). Neben seiner Tätigkeit als Bildhauer beeinflusste er die Wiener Kulturszene vor allem durch sein soziales Engagement. Bis auf wenige Werke im öffentlichen Raum ist heute jedoch kaum noch etwas von ihm bekannt. Ein Schicksal, das Karl Stemolak mit vielen Bildhauerkolleg:innen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf Grund mangelnden Forschungsinteresses teilt. Ziel dieser Arbeit ist es zum einen, sein künstlerisches Werk im Kontext seiner Zeit einzuordnen. Grundlage für die Betrachtung des künstlerischen Œuvres ist ein dafür erstelltes Werkverzeichnis. Erst im Kontext mit den künstlerischen Normen des jeweilig herrschenden politischen Systems und im Vergleich mit Werken der Zeitgenoss:innen ist dabei eine sinnvolle Beurteilung seines Œuvres möglich. Zum Anderen widmet sich diese Arbeit in einem zweiten Abschnitt der Aufarbeitung der sozialen Tätigkeiten und den Leistungen des über Jahrzehnte in verschiedensten Künstlervereinigungen und Organisationen aktiven Künstlers. Oftmals ist die Beurteilung seiner Errungenschaften nur im Kontext der jeweiligen Vereinigung möglich, in der diese geleistet wurden. Generell spielt die politische und wirtschaftliche Entwicklung des Landes Österreich bei einer solchen Aufarbeitung eine wichtige Rolle, nur dadurch können bestimmte Ereignisse richtig eingeordnet und gewertet werden. Die österreichische Künstlerschaft unter der Herrschaft der Nationalsozialisten und Karl Stemolaks Handlungen unter dem Regime, fordern deshalb eine gesonderte Betrachtung. Trotz seines bereits hohen Alters zählte Karl Stemolak auch nach 1945 zu den Initiatoren des kulturellen und künstlerischen Wiederaufbaus. Eine Untersuchung seines Engagements für die sozialen und ökonomischen Verbesserungen der Künstlerschaft in der Nachkriegszeit bilden deshalb den Abschluss dieser Arbeit.