

ANDREAS URTEIL (1933 - 1963)

Entwicklung einer Position figurativer Bildhauerei in Österreich nach 1945

Diplomarbeit

zur Erlangung des akademischen Grades Mag.a art (Magistra artium)

in den Studienrichtungen

Bildnerische Erziehung und Werkerziehung

eingereicht an der Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik

und Kunstvermittlung

bei ao. Univ.-Prof. Dr. phil. Patrick Werkner

vorgelegt von Lisa Baumgartner

Wien, im Juni 2014

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	3
2. DER MENSCH IN DER BILDHAUEREI	6
2.1 Lehrzeit Firma Eduard Hauser (1947-1951).....	14
3. ENTWICKLUNG EINER EIGENEN FORMENSPRACHE	18
3.1 Urteil als Schüler Franz Santifallers (1951-1953).....	22
3.2 Urteil als Schüler Fritz Wotrubas (1953-1959)	25
3.2.1 Wotruba als Professor an der Akademie (1946-1975)	27
3.2.2 Künstlerischer Einfluss Wotrubas	32
3.2.3 Künstlerischer Einfluss innerhalb der Bildhauerklasse	43
3.3 Erarbeitung individueller Formelemente	60
3.4 Künstlerfreundschaften	69
3.4.1 Einflüsse des Informel rund um die Gruppe St. Stephan.....	71
3.5 Die dynamische Formensprache Urteils	81
4. TEILNAHME AM INTERNATIONALEN BILDHAUERSYMPOSION ST. MARGARETHEN 1962	84
4.1 Das Bildhauersymposion St. Margarethen.....	88
4.2 Figurative Positionen im Steinbruch von St. Margarethen	92
5. RESÜMEE.....	99
6. LITERATURVERZEICHNIS.....	101
7. ABBILDUNGSNACHWEIS	106

*„Doch war Urteil kein „Frühvollendeter“, er war keineswegs am Ende, im Gegenteil:
Es war ein Beginn.“¹*

¹ Alfred Schmeller im *Kurier* am 14.12.1963, in: Wotruba, Fritz, *Gelernt bei Wotruba. Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis, u.a.*, Wien: Habarta 1986, S. 48.

1. EINLEITUNG

Die Skulptur hat durch ihre räumliche Präsenz von jeher einen wesentlichen Stellenwert in der bildenden Kunst. Im Laufe der Entwicklung von einer repräsentativen Plastik zu einem modernen und erweiterten Skulpturenbegriff blieb der Bezug auf den menschlichen Körper kontinuierlich vorhanden.²

Innerhalb weniger Schaffensjahre schuf der, 1963 im Alter von nur 30 Jahren verstorbene, Wiener Bildhauer Andreas Urteíl ein dichtes und variationsreiches Oeuvre. Seine Arbeiten aus klassischen Materialien wie Stein, Holz und Bronze markieren den Beginn einer zeitgenössischen Skulptur in Österreich.³ Jener Aufbruch, welcher hierzulande erst nach 1945 erfolgte, ist eng mit der Person und dem Werk Fritz Wotruba verbunden. Insbesondere seine Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Künste Wien war für eine ganze Künstlergeneration prägend⁴ und verhalf der Skulptur in Österreich zu internationalem Ansehen.⁵

Ebenso die Kunst Urteíls wurzelt im Schaffen Wotruba, seines zweiten Lehrers an der Akademie, sowie in der informellen Kunst rund um die Galerie St. Stephan, zu deren engstem Künstlerkreis er gehörte.⁶ Urteíls Weg begann als Handwerker ganz in den Traditionen des Klassizismus⁷ und führte ihn weiter an die Akademie, wo er von 1951-1953 bei Franz Santifaller studierte, um nach dessen Tod in die Meisterklasse Fritz Wotruba zu wechseln. Als Schüler und späterer Assistent Wotruba prägte dieser infolge seine, im figurativen liegende, skulpturale Auffassung und förderte dessen künstlerische und handwerkliche Entfaltung. Im Laufe seiner Entwicklung zu einer eigenständigen künstlerischen Formensprache blieb der Bezug zur menschlichen Figur stets erhalten, auch wenn seine späteren Arbeiten zusehends expressivere Formen⁸ annehmen und die geschlossene Form der Figur von einer raumgreifenden Bewegung abgelöst wird.⁹ Sein

² Aigner, Silvie, *Raum Körper-Einsatz. Positionen der Skulptur*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 7.

³ Vgl. Vondracek, Margit, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteíls“, in: *Andreas Urteíl (1933-1963). Zeit und Form*, Hg. Husslein-Arco, Agnes/Harald Krejci, Wien: Belvedere 2013, S. 67.

⁴ Vgl. Husslein-Arco, Agnes, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie. Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927 - 1949*, Weitra: Verlag Publication PN°1 - Bibliothek d. Provinz Wien: Belvedere 2007, S.17.

⁵ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S.7ff.

⁶ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteíls“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteíl (1933-1963)*, S.67.

⁷ Vgl. Köller, Ernst, „Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel“, *Alte und Moderne Kunst IX* 1964/73, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1377857563602_0001/52/LOG_0019/, 02.02.2014, S. 50.

⁸ Vgl. Husslein-Arco, Agnes, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteíl (1933-1963)*, S.5.

⁹ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S.13.

Talent, sowie die künstlerische Bedeutung seiner Werke wurden früh erkannt, was sich in regen Ausstellungsbeteiligungen, Preisen, sowie Aufträgen äußerte.¹⁰

Zweifelloos zählt Urteil zu den bedeutendsten österreichischen BildhauerInnen der Nachkriegszeit, dessen Werk weit über die nationalen Grenzen hinaus hohe Relevanz besitzt.¹¹ Im Katalog anlässlich der Gedächtnisausstellung Urteils 1963, würdigen neben seinem Lehrer und Freund Fritz Wotruba, auch Kunsthistoriker wie Werner Hofmann und Otto Breicha, sowie der Kunstsammler, Mäzen und Gründer der Galerie St. Stephan Monsignore Otto Mauer, „was sie, wir und die Kunst durch den Tod des erst Dreißigjährigen verloren haben“.¹²

Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit richtet sich auf das künstlerische Schaffen des 1933 geborenen Bildhauers Andreas Urteil.

Stets von der menschlichen Gestalt ausgehend,¹³ entwickelt Urteil zusehends seine eigene Position innerhalb der figürlichen Bildhauerei. Nach seiner handwerklichen Ausbildung zum Steinmetz, begann mit dem Eintritt in die Akademie, jene Entwicklung einer eigenständigen künstlerischen Formensprache, welche infolge besonders von seinem zweiten Lehrer Fritz Wotruba¹⁴ sowie seiner Mitstudierenden geprägt wurde. Neben diesen und eigenen künstlerischen Entwicklungen, schlug sich vor allem der Kontakt zur Galerie St. Stephan in bildhauerischen Experimenten, in Richtung einer informellen Plastik, nieder.¹⁵

Im Hauptteil der Arbeit „Entwicklung einer eigenen Formensprache“ wird versucht, diesen künstlerischen Weg anhand von ausgewählten Werken Urteils und denen anderer Künstler, welche ihn nachhaltig beeinflussten, zu veranschaulichen, indem Parallelen sowie Unterschiede im Werk erläutert werden. Einzelne Entwicklungsstränge, welche sich aufgrund der konsequent nachvollziehbaren Entwicklungsstufen ergeben,¹⁶ werden darüber hinaus dargelegt.

¹⁰ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S.5.

¹¹ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: ebd. S. 67.

¹² Vogel, Manfred, „Erloschener Komet. Gedächtnisausstellung Andreas Urteil“, *Die Wochen-Presse*, 28.12.1963, <http://www.andreas-urteil.at/presse.php>, 16.04.2014.

¹³ Vgl. Stöger-Spevak, Gabriele, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba. Aspekte einer Beziehung“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

¹⁴ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: ebd. S. 67.

¹⁵ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: ebd. S. 5.

¹⁶ Vgl. ebd. S.5.

Anschließend soll die, für Urteils Werk charakteristische, dynamisch-stark bewegte Formensprache seiner Skulpturen und Plastiken, welche ab 1959 voll zur Entfaltung kam, thematisiert werden.¹⁷

In Kapitel 4 „Teilnahme am internationalen Bildhauersymposion im Römersteinbruch St. Margarethen 1962“ wird zum einen die Idee des Bildhauersymposions beleuchtet und zum anderen sollen jene wenigen figurativen Arbeiten hervorgehoben werden, welche im Zuge der Zusammentreffen im Steinbruch von St. Margarethen entstanden sind.

Abschließend werden, neben resümierenden Bemerkungen, wesentliche Aspekte, welche die Entwicklung seiner Formensprache beeinflussten, hervorgehoben und der Stellenwert seiner Kunst, innerhalb der figürlichen Bildhauerei der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, aufgezeigt.

¹⁷ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 69.

2. DER MENSCH IN DER BILDHAUEREI

Der Versuch, die Besonderheit moderner österreichischer Plastik zu kennzeichnen, wird um das Faktum nicht herumkommen können, daß diese im ganzen stärker als die Plastik anderer Länder an dem Thema der menschlichen Figur festhält und daß die internationale Wertschätzung, die gegenwärtiger österreichischer Plastik zuteil geworden ist, sich vor allem auf künstlerisches Schaffen dieser Art bezieht.¹⁸

Fürwahr erlebte die figurative Skulptur und Plastik nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, besonders im mitteleuropäischen Raum einen enormen Aufschwung. Diese, von der menschlichen Gestalt ausgehende, Bildhauerei brachte infolge ein reiches Spektrum unterschiedlicher künstlerischer Positionen hervor, die auch im internationalen Zusammenhang gesehen von großer Bedeutung sind.

Zu Unrecht wurde die, sich aus jahrhundertealter Tradition ableitende Bildhauerei, vor allem seit den 60er Jahren oft als unzeitgemäße Kunstform betrachtet und totgesagt. Vielmehr ermöglicht sie,

[...] in ihrer Auseinandersetzung mit dem problematischen, von Ideologien oft missbrauchten, immer aber gegenwärtigen Menschenbild in einer räumlich-plastischen Formstruktur, Erscheinungen zu deuten und (nicht nur künstlerisch) Erfahrungen zu vermitteln.¹⁹

Bereits Kant wies darauf hin, dass Erscheinungen der Interpretation bedürfen, um zu Erfahrung zu werden.²⁰ Dieser sogenannte Interpretationsrahmen scheint jedoch zusehends zu verschwinden, ohne innere Befriedigung zu erlangen, reihen wir ein Erlebnis an das Andere. An Erscheinungen und Erlebnissen mangelt es uns dabei nicht, jedoch an Erfahrungen. Besonders eine fehlende Kenntnis der Geschichte, eine mangelnde Identifikation mit dem eigenen Kulturkreis und der humanistischen Tradition können hierfür als Anzeichen gesehen werden.

Birk Ohnesorge, der sich in seinem Buch *Ein anderer Zeitgeist* mit den Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950 auseinandersetzte, konkludiert:

Kern figürlicher Bildhauerei ist eine jahrtausendealte, immer wieder erneuerte und zugleich bewahrte Tradition der bildnerischen Darstellung des Menschen. Sie fordert produktive Verarbeitung, das heißt Interpretation, in der das jeweilige individuelle künstlerische Selbstbild anhand vorangegangener Darstellungen neu buchstabiert wird. Dadurch entsteht Erfahrung, die dem Rezipienten bei der Deutung der eigenen Existenz dienlich sein kann.²¹

¹⁸ Muschik, Johann, *Österreichische Plastik seit 1945*, Baden/Wien: Verlag G. Grasl 1966, S. 30.

¹⁹ Ohnesorge, Birk/Werner Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950*, Berlin: Mann 2005, S. 7.

²⁰ Vgl. Prauss, Gerold, *Erscheinung bei Kant: Ein Problem der „Kritik der reinen Vernunft“*. *Quellen und Studien zur Philosophie*, Berlin: De Gruyter 1971, S. 153.

²¹ Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 7.

An dieser Stelle ist ein weiterer Verweis auf Kant dienlich, welcher davon ausgeht, dass sich die Beschäftigung mit Kunst bereichernd auf das menschliche Leben auswirkt. Denn durch diese Auseinandersetzung des Menschen mit Kunstwerken wird eine Form der Selbsterfahrung möglich, anhand derer sie sich ihrer Fähigkeiten, welche als wesentlich für das Menschsein erachtet werden, vergewissern können.^{22/23}

Innerhalb der figürlichen Bildhauerei kam es zu einer starken Ausdifferenzierung der Formensprachen und künstlerischen Konzepte, wobei der Mensch und seine existenziellen Befindlichkeiten in inhaltlicher und formaler Hinsicht stets von Bedeutung blieben.²⁴ Blickt man nun auf die figurative Bildhauerei in Österreich, ist allen voran Fritz Wotruba und seine Bildhauerschule an der Akademie der bildenden Künste Wien zu nennen, in welcher er eine ganze Generation junger KünstlerInnen durch sein Werk, seine Lehre und seine Persönlichkeit prägte.

Wotruba, der jeher „das Ergründen der menschlichen Existenz als antreibendes Motiv großer Künstler“²⁵ sah,²⁶ hat infolge seiner Lehrtätigkeit wesentlich dazu beigetragen, der österreichischen Plastik nach 1945 Anerkennung zu verschaffen.

Zu welch extrem differenten Ergebnissen, die von Wotruba ausgehende oder von ihm zumindest temporär beeinflusste, moderne österreichische Plastik gelangen konnte, dafür ist das Schaffen seines Schülers Andreas Urteil ein eindrucksvolles Beispiel.²⁷

Andreas Urteil war noch keine 20 Jahre alt, als er mich aufsuchte, und er war damals sehr jung, um sehr vieles jünger, als ich im gleichen Alter war. Er war kindlich und wahrscheinlich unverdorben, und ich glaube, das ist er bis zum Schluß geblieben,²⁸

schreibt Wotruba im Katalog anlässlich der Ausstellung Urteils 1963 im Museum des 20. Jahrhunderts²⁹ in einem äußerst persönlichen Text, der seine tiefe Verbundenheit und die

²² Vgl. Hofer, Michael, *Über uns Menschen. Philosophische Selbstvergewisserung*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2010, S. 118.

²³ Kant zufolge kann der Mensch ohne die Beschäftigung mit der Kunst nicht jene Fähigkeiten besitzen, welche ihn als Menschen charakterisieren, nämlich die Fähigkeit der Selbstbestimmung (Siehe: Hofer, *Über uns Menschen*, S. 144.)

²⁴ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 7.

²⁵ Haldemann, Matthias (Hg.), *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung. Wotrubas Dialog mit der Moderne*, <http://www.stiftungsammlungkamm.ch/geschichte2.html> 1998, 11.02.2014. (Matthias Haldemann/Kristian Sottriffer (u.a.), *Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm*, Zug: H. R. Balmer 1998.)

²⁶ Vgl. Haldemann, *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung*, 11.02.2014.

²⁷ Vgl. Wotruba, Fritz, *Gelernt bei Wotruba. Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis, u.a.* [erschienen anlässlich der Ausstellung auf Burg Lockenhaus, Burgenland, Juni - August 1986], Wien: Habarta 1986, S. 6.

²⁸ Urteil, Andreas, *Andreas Urteil. Skulpturen, Zeichnungen*, Wien: Galerie Ulysses 1976, S. 2.

²⁹ Das heutige 21er Haus - Das Museum für zeitgenössische Kunst Wien.

Betroffenheit über dessen frühen Tod zum Ausdruck bringt. War Urteil doch fast sein gesamtes Erwachsenenleben untrennbar mit der Person und dem Werk Wotruba verbunden, zuerst als Schüler, später als sein Assistent.³⁰

Sein Frühwerk lässt die künstlerischen Einflüsse durch Wotruba und die figurative Bildhauertradition Anfang des 20. Jahrhunderts deutlich erkennen.³¹

Urteil gelang es jedoch im Laufe der Zeit neben dem großen Vorbild seines Lehrers eine individuelle künstlerische Position zu erarbeiten. Er ging seinen eigenen, jenseits aktueller zeitgenössischer Betrachtungsweisen und Vorlieben liegenden Weg.

Otto Breicha schreibt 1970 über das Oeuvre Urteils:

Urteil starb, als er dreißig Jahre alt war. Was er in künstlerischer Hinsicht hinterlassen hat, ist in einem Zeitraum von nicht viel mehr als fünf Jahren entstanden: Plastiken verschiedenster Größe, Zeichnungen, Aquarelle, Radierungen. Die handwerklichen Fähigkeiten, die er sich rasch angeeignet hatte, können dazu verführen, sein so bald beendetes Werk als ein frühreifes hinzustellen. Urteil hat immerhin ein Lebenswerk geleistet, als er dreißigjährig starb, und er war immerhin fünfundzwanzig Jahre alt, als er mit der Synthese einer Bewegung zu eigener Art und Auffassung gefunden hat. Eben weil er sich um die Schwierigkeiten handwerklicher Ausführung wenig zu kümmern brauchte, ist das vor allem eine Frage der Entscheidung und der stilistischen Ausrichtung gewesen.³²

In der Tat prägen rasche Entscheidungen und eine vehemente Weiterentwicklung der Form den Werdegang Urteils.³³ Dadurch war es ihm binnen weniger Jahre möglich sich seiner individuellen Idee von einer „guten“ Plastik bzw. Skulptur zu nähern und diese zu verwirklichen.³⁴ Somit kann man von Urteil auch nicht von einem „Frühvollendeten“ sprechen, sondern wie Manfred Vogel es formuliert,

Frühvollendete, die man so nennt [...] sind vielmehr früh zur ersten Blüte gelangte Genies, deren Weiterblühen bis zur effektiven Vollendung, bis zur Neige all der in ihnen schlummernden Möglichkeiten von einem jähen Tod unterbunden wird.³⁵

Um das Werk Urteils, hinsichtlich seiner Denk- und Arbeitsweise besser nachvollziehen zu können, ist es notwendig zurück in die Zeit des Zweiten Weltkrieges zu blicken.³⁶

³⁰ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 19ff.

³¹ Bach, Lisa, „Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause“, *Zeitschrift für Museum und Bildung. ÜberLebensKünstlerinnen* 2005/63, 2005, S. 111. (Barbara Weidle/Ursula Seeber, *Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause*, Bonn: Weidle Verlag 2004.)

³² Urteil, *Andreas Urteil*, S. 1.

³³ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 16.

³⁴ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 163.

³⁵ Vogel, Manfred, „Erloschener Komet. Gedächtnisausstellung Andreas Urteil“, *Die Wochen-Presse*, 28.12.1963 (Siehe: <http://www.andreas-urteil.at/presse.php>).

³⁶ Vgl. Köhne, Alex, „Versuch über Andreas Urteil. Der Mensch ist das Maß aller Dinge“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 41.

Zumal seine Kindheit vom Nationalsozialismus und den Wirrnissen des Krieges geprägt war.³⁷

Andreas Urteil wurde am 19. Jänner 1933 in Gakovo, im ehemaligen Jugoslawien an der ungarischen Grenze, als Kind einer Familie sogenannter „Donauschwaben“ geboren.³⁸ Deutschsprachig erzogen, besuchte er von 1939-1944 die dort ansässige Volksschule.³⁹ Ab November 1944 wurde sein Heimatort zum Schauplatz der Verbrechen an den Deutschen in Jugoslawien.⁴⁰ 1945 wurde Urteil gemeinsam mit seiner Mutter und seinem jüngeren Bruder in einem jugoslawischen Lager interniert, aus dem ihnen die Flucht durch Ungarn nach Österreich gelang und sie im November 1946 beim Vater in Wien ankamen,⁴¹ der sich bereits seit einem Jahr in der Stadt aufhielt.⁴²

Diese unmenschlichen Kriegserfahrungen hinterließen ihre Spuren und „trieben Widerhaken in die Seelen“⁴³ all jener, die dies miterleben mussten,⁴⁴ schreibt der österreichische Künstler Robert Hammerstiel 1995 in einem Katalogbeitrag zu einer Ausstellung Urteils in der Galerie Chobot Wien. Dieser, selbst von den Ereignissen betroffene Mensch, geht gedanklich noch weiter und meint:

Ich kam von dem Gedanken nicht los, daß sein früher Tod mit den Entbehrungen und dem entsetzlichen Leiden als Kind im Lager zu tun hatte [...] Das Internierungslager haben Urteil und ich überlebt. Viele in unserem Alter sind verhungert oder an den Qualen zugrunde gegangen. Später, in der Freiheit, haben viele Gleichaltrige sich das Leben genommen oder sind jung verstorben. Für mich ist es eine entsetzliche Vorstellung, daß viele vom Grauen und von der Bestialität, die sie jung erleben mußten, nicht mehr losgekommen sind.⁴⁵

Bereits 1947, nur kurze Zeit nach seiner Ankunft in Wien, begann Urteil eine Lehre als Steinmetz bei der Firma Eduard Hauser, die er 1951 abschloss. Hier erlernte er einen souveränen Umgang mit dem Material Stein und erwarb erste handwerkliche Fähigkeiten.

³⁷ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 163.

³⁸ Vgl. Urteil, *Andreas Urteil*, S. 7.

³⁹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 215.

⁴⁰ Vgl. Böhm, Johann, *Die Deutsche Volksgruppe in Jugoslawien 1918-1941. Innen- und Außenpolitik als Symptome des Verhältnisses zwischen deutscher Minderheit und jugoslawischer Regierung*, Frankfurt am Main: Peter Lang - Internationaler Verlag der Wissenschaften 2009, S. 343.

⁴¹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 215.

⁴² Vgl. <http://www.andreas-urteil.at/biographie.php>, 24.02.2014.

⁴³ Förster, Wieland (dt. Bildhauer), in: Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, Berlin: Mann 2005, S. 163.

⁴⁴ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 163.

⁴⁵ Husslein-Arco, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 52 (Robert Hammerstiel, in: *Andreas Urteil. Zeichnungen [erscheint anlässlich der Ausstellung „Andreas Urteil“ in der Galerie Chobot im Mai/Juni 1995]* Wien: Galerie Chobot 1995, S. 23f.)

ten, die er im Laufe der Zeit perfektionierte. Sein nachfolgendes Werk zeichnet sich durch diese „hingebungsvolle Verbundenheit mit dem Handwerk“⁴⁶ aus.

Noch im Herbst 1951 inskribierte Urteil als ordentlicher Hörer an der Wiener Akademie der bildenden Künste und besuchte fortan die von Professor Franz Santifaller geleitete Klasse für Bildhauerei. Zwei Jahre später, nach dessen Tod, wurde er in die Meisterklasse von Professor Fritz Wotruba übernommen, welche sich im gleichen Atelierkomplex in der Böcklinstraße im 2. Wiener Gemeindebezirk befand.⁴⁷

In dieser unmittelbaren Nachkriegszeit wurde die Lehre und das damit verbundene Denken von Professoren bestimmt, die selbst beide Weltkriege miterlebt hatten. Zum einen Franz Santifaller, welcher als Kriegsinvalide aus dem Ersten Weltkrieg zurückkehrte und daraufhin ein Studium bei Anton Hanak (1875-1934) begann, sowie Fritz Wotruba, welcher selbst zwei Jahre (von 1926-1928) bei Hanak verbrachte und erst 1945 aus seinem Schweizer Exil nach Wien heimkehrte.

Im Hinblick auf die junge Künstlergeneration setzte demnach eine Neuorientierung im Denken ein, dazu schreibt Axel Köhne im Katalog zur diesjährigen Ausstellung Urteils „Zeit und Form“ im 21er Haus:

Die jungen Künstlerinnen und Künstler sind in Wien damit beschäftigt, die elementare Frage zu klären, wie der einzelne Mensch nach der Erfahrung des Holocaust in einer nachhaltig beschädigten Gesellschaft weiterleben kann. Der Versuch einer Beantwortung dieser Frage führt zu unterschiedlichen ästhetischen Konzepten und künstlerischen Strategien und erfordert von der jungen österreichischen Avantgarde eine Auseinandersetzung mit der durch den Nationalsozialismus verkehrten Wort-, Schrift- und Bildsprache.⁴⁸

Auslandsaufenthalte werden zur Grundlage für die Neuausrichtung der Kunst in Österreich. Auch Urteil bereiste in den Jahren zwischen 1954 und 1961 mehrmals Italien und vertieft seine Beschäftigung mit der klassischen antiken Kunst und der italienischen Renaissance, die ihn seit jeher faszinierten und welche in seinen frühen Arbeiten spürbar sind.⁴⁹

In Anbetracht dieser persönlichen Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs, stellte Urteil fortan den Menschen und sein sittliches Anliegen ins Zentrum seines Schaffens.⁵⁰ Diese ethische Begründung künstlerischer Tätigkeit war gebunden an Beharrlichkeit und

⁴⁶ L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, *Arbeiter Zeitung*, 19.12.1963, http://www.andreas-urteil.at/presse/631219_AZ.pdf, 24.02.2014.

⁴⁷ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 215f.

⁴⁸ Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 41f.

⁴⁹ Vgl. ebd. S. 42f.

⁵⁰ Vgl. L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, 24.02.2014.

Ernsthaftigkeit sowie an eine zeitkritische Wachheit gegenüber der Gesellschaft und dem Kunstbetrieb.⁵¹ Diesbezüglich meint Otto Mauer:

Arbeit war für ihn ein Erkenntnisakt, die Entfaltung von Nichtgewußtem. Die Arbeit an seinen Plastiken und Zeichnungen war sein eigener geistiger Existenzkampf, dessen er nie müde wurde. Kunst zu schaffen war ihm ein Akt der Daseinsbewältigung, eine eminent ethische Angelegenheit, der Vollzug seines eigenen geistigen Lebens in Verantwortung. Mit jeder Arbeit unterstellte er sich einem höchsten, unbittlichen Gericht. Deshalb zeigen seine Arbeiten jenen ergreifenden Ernst, der nur im Engagement der ganzen Person hervorgebracht werden kann und alles Zeitlich-Modische, alles Angenehm-Gefällige zeitlos gültig überdauert.⁵²

Oder wie Thomas Bernhard es in seinem 1985 erschienen Roman *Alte Meister* mit anderen Worten beschreibt:

Die Kunst insgesamt ist ja auch nichts anderes als eine Überlebenskunst, diese Tatsache dürfen wir nicht außer acht lassen, sie ist der alles in allem doch immer wieder auf selbst den Verstand rührende Weise gemachte Versuch, mit dieser Welt und ihren Widrigkeiten fertig zu werden ...⁵³

Urteil, sowie seine Mitstudierenden sind Angehörige einer Generation, die von den Brüchen in der Gesellschaft und in der Kunst des letzten Jahrhunderts geprägt sind. Ausgehend von traditionellen Kunstformen und Auffassungen haben sie diese hinsichtlich ihrer eigenen Vorstellungen erneuert und in ihr Werk integriert. Dabei stand nicht eine rein formale Erneuerung im Vordergrund, sondern vielmehr waren sie auf der Suche nach einer modernen, zeitgemäßen Ausdrucksform, mit der das Bild des Menschen gestaltet werden konnte. Dies betont auch Otto Breicha in der Monographie Urteils: „Mitte 1958 hatte sich Urteil entschieden. Es war, alles in allem, eine Entscheidung für das Aktuelle und Zeitkünstlerische.“⁵⁴

Besonders die stilistische Reduktion des Dargestellten auf das Wesentliche, im Sinne der Abstraktion, wurde genutzt um zu einer entsprechenden Formensprache zu gelangen. Auch Urteils Plastiken werden im Laufe seiner Entwicklung immer abstrakter, das natürliche Erscheinungsbild des Menschen wird zusehends entfremdet,⁵⁵

[...] wer nach einer peniblen Aufteilung der menschlichen Figur in Kopf, Rumpf und Gliedmaßen sucht, wird vielleicht enttäuscht sein. Die Deformation der konventionellen Figurenplastik hat hier weitgehend eingesetzt. Die Erstarrung und jeder Ansatz dazu wird überwunden.⁵⁶

⁵¹ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 163.

⁵² Otto Mauer, in: Urteil, Andreas, *Andreas Urteil. Skulpturen, Zeichnungen*, Wien: Galerie Ulysses 1976, S. 3.

⁵³ Bernhard, Thomas, *Alte Meister* 1985, in: Ohnesorge, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 15.

⁵⁴ Breicha, Otto, *Andreas Urteil. Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik*, Wien: Jugend und Volk 1970, S. 60.

⁵⁵ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 164.

⁵⁶ L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, 24.02.2014.

Trotz dieser Abstraktion die oftmals bis an die Grenzen des Erkennbaren geht, sind seine Arbeiten immer das Ergebnis einer Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper und seiner seelischen Verfasstheit.⁵⁷ Dies betont auch Otto Mauer, wenn er sich wie folgt äußert: „Sein Thema als Bildhauer und Zeichner war der Mensch, dieses wahrhaft unerschöpfliche Thema, formal wie inhaltlich“.⁵⁸

Die menschliche Figur als Ausgangspunkt der Arbeit, kann auch als das gemeinsame Moment innerhalb der „Wotruba-Schule“ angesehen werden. Wotruba selbst, der seit jeher den Menschen ins Zentrum seiner Arbeit stellte, prägte seine Studenten in diese Richtung maßgeblich.⁵⁹

Mit seiner Entscheidung für die Thematisierung des Menschen innerhalb seines Schaffens knüpft Urteil darüber hinaus an das zentrale Bestreben der Bildhauerei seit der Antike an. Bereits Goethe hält 1817 fest: „Der Hauptzweck aller Plastik [...] ist, daß die Würde des Menschen innerhalb der menschlichen Gestalt dargestellt werde“.⁶⁰

Dabei ist die Verewigung des vergänglichen Menschen eine Grundbestimmung der Bildhauerei. Der Augenblick wird zum einen durch die erstarrten Form und zum anderen durch das Material dauerhaft gemacht, was der menschlichen Natur zutiefst widerspricht.⁶¹

Im Laufe der Zeit beeinflussten unterschiedliche Strömungen die plastische Darstellung des menschlichen Körpers. Während Wotruba in einem künstlerischen Umkreis ansetzte, welcher noch vom Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts zehrte, ist die zeitliche Ausgangssituation seiner Schüler vielmehr von einer antinaturalistischen Richtung geprägt.⁶² Die äußere Richtigkeit der Form, sprich die Anatomie der Figur, wird zusehends in Frage gestellt oder gänzlich verworfen. Die Form der Plastik wird zum subjektiven Ausdrucksträger des Künstlers, indem er seine persönliche Deutung der Wirklichkeit auf die Figur transferiert.⁶³

⁵⁷ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 46.

⁵⁸ Mauer, Otto/Günter Rombold, *Über Kunst und Künstler*, Salzburg; Wien: Residenz-Verlag 1993, S. 271ff.

⁵⁹ Vgl. Natter, G. Tobias, *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre*, Österreichische Galerie Belvedere, Eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten 26. Oktober bis 26. Februar 1995, Wien: Österr. Galerie 1994, S. 219.

⁶⁰ Harald Fricke, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München: C.H.Beck 2000, S. 23.

⁶¹ Vgl. Fricke, *Gesetz und Freiheit*, S. 22f.

⁶² Vgl. Natter, *Aufbrüche*, S. 219.

⁶³ Vgl. „Menschenbild = Weltbild“, http://www2.klett.de/sixcms/media.php/8/DO01205122_S8_9.pdf, 20.02.2014.

Zusehends entwickelt Urteil ein variationsreiches Formenvokabular mit flexiblen Formelementen, welche dazu prädestiniert sind, bewegte Formverläufe darzustellen. Urteils Bestreben imaginative Bewusstseinsinhalte mithilfe der Form zu transportieren, beschreibt Josef Hofmann mit dem Begriff der „physiognomischen Gebärde“ und Otto Breicha bezeichnet seine Skulpturen als⁶⁴ „Sinnbilder zeitgenössischen Denkens, Empfindens und Zweifelns.“⁶⁵ Fest steht, dass sie dem Betrachter unerwartete Sichtweisen auf die menschliche Existenz eröffnen.⁶⁶

Um sich dem Menschenbild Urteils zu nähern, ist es zunächst wesentlich, sich der formalen Dimension zu widmen. Die Entwicklung eines individuellen Formenvokabular war die Voraussetzung, um seine Intention hinsichtlich eines „dynamisch stark bewegten Menschenbilds“⁶⁷ zu realisieren.

Jene Entwicklung eines eigenen künstlerischen Ausdrucks beginnt mit dem Eintritt in die Akademie 1911. Beginnend als Handwerker, ganz mit der Tradition des Klassizismus verwurzelt, fand Urteil nach und nach seinen eigenen Weg⁶⁸ und gelangte zu einer, seinem zweiten Lehrer Fritz Wotruba fremden Gestaltungsweise, nämlich jener der Bewegung.⁶⁹

⁶⁴ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 70f.

⁶⁵ Ebd. S. 71.

⁶⁶ Vgl. Kultur und Wein. Das beschauliche Magazin, „Nach 25 Jahren erste Museumsausstellung für Andreas Urteil. Zu jung und mitten im Aufbruch verstorben“, <http://www.kulturundwein.com/21erhaus.htm>, 20.02.2014.

⁶⁷ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 71.

⁶⁸ Vgl. Köller, Ernst, „Das Museum des 20. Jahrhunderts im Dezember und von Jänner bis März“, *Alte und Moderne Kunst IX* 1964/73, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1377857563602_0001/52/LOG_0019/, 21.01.2014, S. 50.

⁶⁹ Vgl. Vogel, Alois, „Geänderte Situation - Der Wiener Bildhauer“, *Alte und Moderne Kunst X* 1965/82, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368501024290_0001/25/LOG_0011/, 21.01.2014, S. 25.

2.1 Lehrzeit Firma Eduard Hauser (1947-1951)

1947, im Alter von dreizehn Jahren begann Urteil eine Lehre zum Steinmetz in der Firma Eduard Hauser, einer der bekanntesten steinverarbeitenden Betriebe Österreichs.⁷⁰ Mit dieser Entscheidung folgte er dem Weg seines Vaters Josef Urteil,⁷¹ der selbst geprüfter Steinmetzmeister war.⁷²

Die Firma, in der Heiligenstädter Lände in Wien gelegen, wurde 1791 von Franz Hauser gegründet und nach dessen Tod 1958 von seinem Sohn Eduard Hauser weitergeführt. Unter seiner Leitung gelang es der Firma einige bedeutende Aufträge zu erhalten, unter anderem die Bauleitung der Steinmetzarbeiten für das neue Hofoperngelände in Wien, sowie für zahlreiche andere Prunkbauten der Gründerzeit. Neben der maßgeblichen Beteiligung beim Bau von Domen in Tschechien und Kirchen innerhalb Österreichs, stellte er zahlreiche Grabdenkmäler her, etwa für die Familie Thonet, Königswarter und Gutmann. Ferner erwarb er Ziegeleien in Nußdorf und Heiligenstadt und konnte zudem die Steinbrüche in Mannersdorf am Leithagebirge, in Marzana bei Pola, in Laas und Sterzing sein Eigen nennen.

Aufgrund seiner Leistungen wurde Hauser vielfach geehrt und ausgezeichnet, so wurde er zum Kommerzialrat und später zum kaiserlichen- und königlichen Hof-Steinmetzmeister ernannt. Wenngleich es dem Betrieb nach dem Ersten Weltkrieg nicht mehr gelang an den Erfolg vor 1914 anzuschließen, kann Hauser infolge der Einführung von Steindrehbänken und mechanischen Schleifereien als Pionier der modernen Steinmetzindustrie in Österreich betrachtet werden.⁷³

In diesem Betrieb absolvierte Urteil nun bis zu seiner Gesellenprüfung im Oktober 1951 eine Ausbildung zum Steinmetz, dessen Schwerpunkt auf der Herausbildung technisch-handwerklicher Fähigkeiten lag, ihm aber zugleich eine solide Basis für sein späteres künstlerisches Studium bot.

Urteil, der bereits während seiner Lehrzeit aufgrund seiner besonderen handwerklichen Fähigkeiten bestaunt wurde, setzte diese zunächst in nachahmenden, antikisierenden Skulpturen um. Otto Breicha spricht von den Werken die im Laufe seiner Lehrzeit

⁷⁰ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 7.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 215.

⁷² Vgl. Mauer, *Über Kunst und Künstler*, S. 271.

⁷³ Vgl. Obermayer-Marnach, Eva, *Österreichisches biografisches Lexikon. 1815-1950*, Band 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1959, S. 218.



Abb. 1: Andreas Urteils, *Jüngling schleudernd (David)*, ca. 1949, Gips, 70,5 cm hoch, Privatsammlung

entstanden sind zwar von „tadellosen“, aber dennoch „poesielosen“ Stücken. Hierzu meint er:⁷⁴

Überhaupt wurde die Vollkommenheit einer schönen Glätte bevorzugt, wie sie die Arbeitsmaximen des Werkstättenbetriebs nahelegen, in dem Urteil ausgebildet wurde, von Handwerkern, die nicht viel mehr zu vermitteln hatten als das gewisse Ethos handwerklicher Gediegenheit.⁷⁵

Fürwahr würde es noch ein paar Jahre dauern bis ihm jemand die zeitgenössische Kunst näher brachte. So verstand Urteil anfänglich die Bildhauerei „als die selbstverständliche Beherrschung der Mittel“⁷⁶ und war gefangen von den antiken Darstellungen des menschlichen Körpers, welche fortan im Zentrum seines Interesses standen. Besonders dem bildhauerischen Schaffen des Italieners Michelangelo galt seine Bewunderung, einem Künstler, der selbst „vom Interesse für die Darstellung des menschlichen Körpers getrieben“⁷⁷ war.

Davon zeugt die etwa 1949 entstandene Gipsfigur *Jüngling, schleudernd (David)* (Abb. 1), die der *David-Statue* (Abb. 2) von Michelangelo, geschaffen in den Jahren 1501-1504 in Florenz, nachempfunden ist. Hier zeigt sich deutlich, neben seinem außerordentlich handwerklichen Können, die Beschäftigung mit der Renaissancekunst.

Oberste Prämisse für Michelangelo war zweifellos die Perfektion der Ausführung: „Die Öffentlichkeit sollte die Vollkommenheit des Ergebnisses sehen, die Vorarbeit, das handfeste sich Mühen des Urhebers sollte ihr verborgen bleiben.“⁷⁸

Um diesen Eindruck der Vollkommenheit aufrecht zu erhalten, ging er sogar so weit, dass er viele der Zeichnungen und Skizzen, die zur Umsetzung des Aktes notwendig waren, verbrannte.⁷⁹ Sicherlich hatte Urteil nicht den Anspruch nach absoluter Perfektion im Sinne



Abb. 2: Michelangelo Buonarroti, *David*, 1501-1504, Carrara-Marmor, 5,17 m hoch, Accademia di Belle Arti, Florenz

⁷⁴ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 7f.

⁷⁵ Ebd. S. 7f.

⁷⁶ Breicha, Otto/Ines Höllwarth, *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum*, Salzburg: Rupertinum 1994, S. 262.

⁷⁷ Guazzoni, Valerio, *Michelangelo. Der Bildhauer*, Stuttgart: Belser 1984, S. 12.

⁷⁸ Guazzoni, *Michelangelo*, S. 38.

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 38.



Abb. 3: Andreas Urteil, *Kampfszene*, 1949/50, Gips, 59 x 121,5 cm, Urteil-Eltern, Wien

Versionen wird David kurz vor dem Kampf gegen den Riesen Goliath gezeigt.

Wesentlich in der Darstellung beider ist „die völlige Nacktheit, die an den berühmten bronzenen Vorgänger von Donatello erinnert, [sie] dient einer heroischen, an der Klassik inspirierten Interpretation“⁸⁰. Dieser Klassizismus wird durch die für antike Skulpturen typische Haltung des Kontraposts⁸¹ verstärkt. Während die Figur Urteils im Gegensatz zum antiken Vorbild, eine bereits im Wurf begriffene Haltung einnimmt, mit dem Arm kraftvoll nach hinten ausholt und sein Gewicht auf das vordere Bein verlagert, wirkt die rechte Körperhälfte Davids in der Darstellung Michelangelos noch scheinbar entspannt, doch zeichnet sich bereits anhand der Sehnen und Venen eine darunter liegende Energie ab, welche das „blitzschnelle Ergreifen und Spannen der Schleuder schon erahnen lässt.“⁸² Auch sein Gesicht zeugt von dieser inneren Spannung, physischer und psychischer Kräfte.⁸³

Das 1949/50 entstandene Gipsrelief einer *Kampfszene* (Abb. 3), bei dem es sich laut Breicha vermutlich um eine Variation der Amazonen-

Michelangelos, dennoch zeigt er gekonnt seine handwerklichen Fähigkeiten und übte sich am kunsthistorischen Vorbild.

Sowohl formal als auch inhaltlich besinnt sich Urteil hierbei auf die Arbeit Michelangelos, wenngleich in der Größe, sowie in der Wahl des Materials ein wesentlicher Unterschied besteht. Im Gegensatz zu früheren



Abb. 4: Michelangelo Buonarroti, *Die Kentaurenschlacht*, um 1492, Marmor, 80 x 90,5 cm, Casa Buonarroti, Florenz

⁸⁰ Guazzoni, *Michelangelo*, S. 38.

⁸¹ Harmonischer Ausgleich in der künstlerischen Gestaltung des stehenden menschlichen Körpers durch Unterscheidung von Stand- und Spielbein und entsprechende Hebung und Senkung der Schulter. (Siehe: Duden online, <https://www.duden.de/woerterbuch>).

⁸² Guazzoni, *Michelangelo*, S. 39.

⁸³ Vgl. ebd. S. 39.



Abb. 5: Andreas Urteil, *Hockender Knabe*, 1949/50, Marmor, 43 cm hoch, Karl Kirchner, Wien

Schlacht auf dem Fuggerschen Sarkophag⁸⁴ handelt,⁸⁵ legt darüber hinaus eine Verbindung mit der **Kentaurenschlacht** (Abb. 4) (Fertigstellung um 1492) Michelangelos nahe. Gewiss erinnert die Szene „an das gebrochene und dynamische Helldunkel der römischen Sarkophage aus dem 3. Jahrhundert mit Schlachtszenen.“⁸⁶

Kennzeichnend für beide Werke ist die Schichtung der Figuren, welche scheinbar aus dem Hintergrund heraustreten und dadurch den Eindruck von Tiefe erzeugen. Die verschlungenen Gliedmaßen der im Kampf begriffenen Figuren verbinden die unterschiedlichen Ebenen miteinander⁸⁷ „[...] und verknüpft sie in einem dynamischen Gewirr, das den Raum aufhebt, um die freie Dialektik der

nackten Körper in Bewegung zu unterstreichen.“⁸⁸ Schließlich sind noch der **Hockende Knabe** (Abb. 5) von 1949/50, sowie der **Stehende Jüngling, die rechte Hand an die Brust gelegt** (Abb. 6) aus demselben Jahr zu nennen.⁸⁹ Beide Werke, noch während seiner Lehrzeit entstanden, lassen nochmals deutlich die anfängliche Orientierung Urteils am Ideal der menschlichen Proportion erkennen, so wie es die Antike und die Renaissance definierten.

Parallel zu seiner Lehre besuchte Urteil Kurse an der künstlerischen Volkshochschule in Wien, welche an der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz untergebracht war. In dieser Schule, die unter anderem von der österreichischen Malerin und Kunstpädagogin Gerda Matejka-Felden⁹⁰ nach dem Krieg gegründet wurde,⁹¹ erkannte Urteil seine über das Handwerkliche hinausgehende Begabung. Seine Geschicklichkeit, sein Fleiß und seine Ausdauer wurden zwar von den Lehrenden

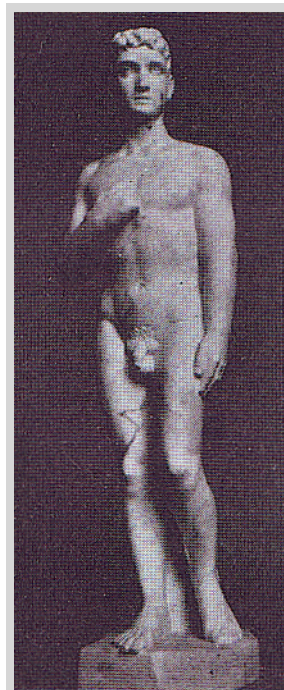


Abb. 6: Andreas Urteil, *Stehender Jüngling, die rechte Hand an die Brust gelegt*, 1950, Marmor, 59,5 cm hoch, Urteil-Eltern, Wien

⁸⁴ Sarkophag mit Reliefs, die Amazonenschlacht darstellend, 1571 von einem Grafen Fugger in der Nähe von Ephesus gefunden, unter dem Namen „Fugger'scher Sarkophag“ bekannt (Siehe: Baedeker, Karl, *Deutschland Nebst Theilen Der Angrenzenden Länder: Bis Strassburg, Luxemburg, Kopenhagen, Krakau, Lemberg, Ofen-Pesth, Pola, Fiume. Handbuch Für Reisende*, Coblenz: Verlag von Karl Baedeker 1865, S. 20).

⁸⁵ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 8.

⁸⁶ Guazzoni, *Michelangelo*, S. 10.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 10.

⁸⁸ Ebd. S. 10.

⁸⁹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 8.

⁹⁰ Dt./österr. Malerin und Kunstpädagogin (*1901 Dehlingen im Elsass - † 1984 Wien).

⁹¹ Vgl. Krejci, Harald, „Arbeiten an der Schwelle. Chronologie zu Leben und Werk Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 85.

geschätzt, dennoch blieb „das, was als sein Kunstwollen anzusprechen wäre [...] im Dampfen befangen“.⁹²

Der Unterricht an der Volkshochschule bot Urteil demnach noch nicht den passenden Rahmen um sich eigenständig künstlerisch zu entfalten und sich von der Nachahmung der Antike zu lösen. Dennoch entschied er sich, den Weg eines künstlerischen Studiums einzuschlagen.⁹³

So betont Otto Breicha: „[...] noch am Ende seiner Lehrzeit war Urteil (trotz zusätzlicher Volkshochschulkurse) vom antikischen Klischee nicht losgekommen“.⁹⁴ Auch wenn die Entwicklung einer eigenen künstlerischen Formensprache nicht das Ziel seiner Ausbildung zum Steinmetz darstellte, sondern vielmehr die solide Beherrschung handwerklicher Fähigkeiten im Vordergrund stand, bot erst das Studium an der Akademie der bildenden Künste die nötigen Impulse für Urteil um zu einer individuellen Formensprache zu gelangen.

3. ENTWICKLUNG EINER EIGENEN FORMENSPRACHE

[...] Sein engagiertes Thema war ohne Zweifel der Mensch in seiner schicksalhaften Kondition in dieser sogarteten Welt. Urteil lag nicht daran, zeitlose, klassische Definitionen dieses Menschen in Stein zu meißeln; nicht das Statisch-Wesenhafte seiner überdauernden Idealität war sein Interesse. Er sah den Menschen bewegt, physiognomisch expressiv, in Aktion; er sah ihn als geschichtliches Wesen, das sich ändert, voranschreitet, das Ziel hat.⁹⁵

Hierin weist Otto Mauer präzise auf all jene Attribute hin, die für das Menschenbild Urteils, infolge seiner Entwicklung einer eigenen, für sein späteres Werk charakteristischen Formensprache, entscheidend sind.

Den Beginn dieser Entwicklung einer eigenständigen künstlerischen Ausdrucksweise, kennzeichnet der Eintritt in die Akademie. Infolge prägte vor allem sein zweiter Akademiaprofessor Fritz Wotruba, Urteils künstlerische Entfaltung.

Als Urteil im Herbst 1951 als bereits voll ausgebildeter Steinmetz an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Professor Franz Santifaller inskribierte, hatte ihm bis dato noch niemand den Blick für die zeitgenössische Kunst geöffnet. Gefangen von den Dar-

⁹² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 7.

⁹³ Vgl. ebd. S. 7.

⁹⁴ Ebd. S. 8.

⁹⁵ Otto Mauer, in: Urteil, Andreas, *Andreas Urteil. Skulpturen, Zeichnungen*, Wien: Galerie Ulysses 1976, S. 3.

stellungen der Antike, sowie der Tradition des Klassizismus folgend,⁹⁶ setzte der junge Urteil zunächst auf eine nachahmenden Formensprache und auf die Erweiterung seines handwerklichen Könnens. „Urteils Begegnung mit dem akademischen Lehrbetrieb erfolgte naiv und kaum unterscheidend“ schreibt Otto Breicha und meint weiters,

Es beweist die künstlerische Unberatenheit des Achtzehnjährigen, daß er sich nicht (oder zuwenig nachdrücklich) um Aufnahme in die damals längst über Österreich hinaus bekannte Meisterschule Fritz Wotrubas bemüht hat.⁹⁷

Aufgrund dieser mangelnden Bemühungen, wie Breicha es bezeichnet, sollte es vorerst noch zwei Jahre lang dauern bis Urteil in der Meisterklasse Wotrubas, wichtige und wegweisende Anregungen für seinen späteren künstlerischen Werdegang erfährt. Wotrubas Persönlichkeit und sein künstlerisches Schaffen beeinflussten den jungen Urteil infolge nachhaltig und prägten dessen im figurativen liegendes skulpturales Denken und die Entwicklung seiner Formensprache eines bewegten Menschenbilds.

Denn während seiner ersten vier Semester an der Akademie, in der Klasse Santifallers, konnte Urteil nur wenig Neues erfahren, sei es in technischer oder in künstlerischer Hinsicht.⁹⁸

Erstmals während seiner Studienzeit bei Wotruba wird Urteil mit der modernen Plastik des 20. Jahrhunderts konfrontiert, wenngleich deren Pionierjahre bereits lange vorbei waren:

Was an Grundlegendem zu entdecken war, ist in der Arbeit der vorigen und vorvorigen Generation geleistet worden. Man war der Plastik kubistisch, abstrahierend und konstruktiv beigegeben, hatte das Dargestellte extrem vereinfacht oder neue Materialien und Bedeutungen eingeführt.⁹⁹

Die Suche nach einem, seiner Anlagen entsprechendem, Formenvokabular aus einer Vielzahl an unterschiedlichsten Möglichkeiten, blieb auch Urteil nicht erspart. Hierbei waren ihm,¹⁰⁰

die zu seiner Zeit führenden Plastiker [...] Beispiele für ein Ausformen und Fortführen, Vermischen, Läutern oder Methodisieren der kubistischen, abstraktiven, surrealen oder konstruktivistischen Voraussetzungen: Wotruba und Moore, Marini, Zadkine und die Richier.¹⁰¹

⁹⁶ Vgl. Köller, Ernst, „Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel“, 02.02.2014, S. 50.

⁹⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 7.

⁹⁸ Vgl. ebd. S. 9.

⁹⁹ Ebd. S. 67.

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 66f.

¹⁰¹ Ebd. S. 67.

Was den erstgenannten seinen Lehrer Fritz Wotruba betrifft, ist vor allem die Thematisierung des Menschen innerhalb seines skulpturalen Schaffens entscheidend:¹⁰²

Die menschliche Figur ist für mich nach wie vor Anlaß meiner Arbeit, sie steht am Beginn und wird am Ende stehen. Ich sehe das Thema durch nichts beschränkt und so aktuell als je. Es geht und ging niemals darum, die funktionelle Glaubwürdigkeit in der Gestaltung zu erhalten. Im Gegenteil, der Mensch in seiner körperlichen Realität ist für mich als Bildhauer nicht in dem Grad wichtig, wie er mir, unter allen Objekten, durch seine seelische Vielschichtigkeit der stärkste und durch nichts zu ersetzende Anreger ist. Die Verwandlung und Reduktion kann bis zur Unkenntlichkeit gehen, aber sie kann ebenso zum akademischen Kanon werden. Trotzdem bleibt und ist der Motor der schöpferischen Gestaltung der Menschen selbst, auch dann noch, wenn ihm nicht mehr als eine Grimasse sichtbar bleibt.¹⁰³

Sein ungebrochenes Interesse an der menschlichen Figur vermittelte Wotruba auch nachdrücklich seinen Studierenden und prägte viele in dieser Hinsicht, so Joannis Avramidis, Josef Pillhofer, Alfred Hrdlicka, Wander Bertoni und viele andere. Dieser Umstand „machte es für die Schüler nicht einfach, aus dem Schatten Wotrubas zu treten und seine Prinzipien von Archaisk, Kubus und architektonischer Konstruktion individuell weiterzuentwickeln oder gar zu verlassen“.¹⁰⁴

Auch wenn von den Arbeiten Wotrubas eine mächtige Faszination ausging, welcher sich seine Schüler nur schwer entziehen konnten, waren sie bezüglich ihrer künstlerischen Entwicklung überwiegend auf sich Selbst gestellt.¹⁰⁵

Desgleichen hielt auch Urteil als Bildhauer und Zeichner stets an der menschlichen Figur fest. Diese überaus wichtige Rolle des Menschen in der Formensprache Urteils betont u.a. auch der österreichische Schriftsteller Alois Vogel, wenn er schreibt, „Urteils Gestalten, immer dem Menschenbild verhaftet [...]“.¹⁰⁶

Zu Beginn seines Schaffens bildete Urteil den menschlichen Körper nur nach, im Sinne eines realistisch, anatomisch korrekt anmutenden Körperbaus. Im Laufe der Zeit jedoch, durch den Einfluss Wotrubas, seiner Mitstudierenden sowie wegweisenden Begegnungen in der Kunstszene Wiens, fand der Bildhauer zu einer immer abstrakter werdenden, expressiven Formensprache, die seine Figuren eigenständig und unverwechselbar erscheinen lässt.

¹⁰² Vgl. Lampe, Jorg, „Das Menschenbild bei Fritz Wotruba“, *Alte und Moderne Kunst IV* 1959/5, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368064606971_0001/22/, 02.02.2014, S. 16.

¹⁰³ Wotruba, Fritz, *Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen*, St. Gallen: Erker-Verlag 1969, S. 20.

¹⁰⁴ Natter, *Aufbrüche*, S. 219.

¹⁰⁵ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 13.

¹⁰⁶ Vogel, Alois, „Geänderte Situation - Der Wiener Bildhauer“, *Alte und Moderne Kunst X* 1965/82, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368501024290_0001/25/LOG_0011/, 21.01.2014, S. 25.

Wenngleich der Mensch Zeit seines Lebens als die verbindende Komponente im Werk beider Künstler angesehen werden kann, entwickelte sich Urteil während der Zeit seines Studiums, in eine dem Wesen seines Lehrers nach konträre Richtung. Otto Breicha schreibt darüber in der, von ihm 1970 verfassten, Monographie Urteils:

Von allen Wotruba-Schülern seiner Generation hat Urteil vielleicht am meisten vom Wesen seines Lehrers in die eigene Arbeit übernommen. Eben darum, weil er sich aus der schulisch-direkten Abhängigkeit gelöst hatte, mußte er sein Herkommen nicht verleugnen. Weil er sich seiner Art sicher war, konnte er behalten, was er behalten wollte, annehmen, womit er im Grundsätzlichen übereinstimmte. Weil das, worauf es ankommt, nicht wiederholt, sondern nur nachgeahmt werden kann, ist Urteil kein Nachahmer, sondern ein Schüler, ein Aufnehmender, gewesen. Er hat am Beispiel Wotruba gelernt, er selbst zu sein.¹⁰⁷

Vieles das seine Schüler, so auch Andreas Urteil, vom Werk ihres Lehrers übernommen haben, passten sie ihrer eigenen Art an und entwickelten daraus allmählich eine individuelle, für sie gültige Formensprache.¹⁰⁸

Bezüglich dieser Gegensätzlichkeit im Werk der beiden Künstler heißt es in einem Artikel aus dem Jahr 1964 anlässlich einer Ausstellung Urteils im Museum des 20. Jahrhunderts:

Er gehörte zu den wenigen jungen Bildhauern, die sich dem übermächtigen Vorbild des Lehrers niemals unterwarfen, ja mehr noch, die es verstanden, ihm, dem Verfechter einer kristallinisch-geschlossenen, archaisch-kubistischen Statuarik ein eigenes, immer leidenschaftlicher werdendes Bekenntnis entgegenzusetzen.¹⁰⁹

Dieses „leidenschaftliche Bekenntnis“ kann als Sinnbild für die spätere Formensprache Urteils betrachtet werden. Ganz im Unterschied zu seinem Lehrer hatte dieser eine Vorliebe für „extreme Haltungen und ungewöhnliche Bewegungen“.¹¹⁰ Das Statuarische und Erstarrte, welchem sich Wotruba verschrieben hat, wird bei Urteil zu einem „lebendig Gewachsenen, vital-kreatürlichem, empfindlich, genetischen“ Formelement.¹¹¹

Doch der Höhepunkt der Suche nach einer individuellen, dynamisch stark bewegten Formensprache findet erst gegen Ende seines Studiums, Ende 1957, statt. Vorerst ist auf die Rolle seiner Professoren und Kommilitonen einzugehen, welche maßgeblich die Reifung seines Oeuvre beeinflussten.

¹⁰⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 64.

¹⁰⁸ Vgl. ebd. S. 64.

¹⁰⁹ Vgl. Köller, „Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel“, S. 50.

¹¹⁰ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 64.

¹¹¹ Vgl. ebd. S. 64f.

3.1 Urteil als Schüler Franz Santifallers (1951-1953)

Ab Oktober 1951 studierte Andreas Urteil zunächst für vier Semester in der Klasse für Bildhauerei bei Professor Franz Santifaller.

Der 1894 in Meran geborene Bildhauer kehrte 1916 als Kriegsinvalide nach Wien zurück und absolvierte daraufhin eine Bildhauerlehre in Graz. Ab 1918/19 war er Schüler in der Klasse für Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule bei Prof. Anton Hanak und besuchte ebenso die Architekturklasse Prof. Oskar Strnads im selben Haus. Daraufhin, nach dem Erhalt eines Stipendiums, folgte ein Studienaufenthalt in Rom und einige Jahre später in Paris, wo er bei Antoine Bourdelle und Charles Despiau studierte, welche ihn nachhaltig für sein eigenes Werk inspirierten.¹¹²

1948 wurde er schließlich zum Leiter der Meisterschule für Bildhauerei an die Akademie der bildenden Künste in Wien berufen, wo er bis zu seinem frühen Tod 1953 blieb.¹¹³

Was Santifaller als Akademieprofessor auszeichnete, wird im Ausstellungskatalog von 1984 „Prof. Franz Santifaller und seine Tiroler Schüler“ wie folgt beschrieben:

Santifaller verstand es, seine Auffassung und seine Gedankenwelt innerhalb des bildhauerischen Gestaltens weiterzugeben, er konnte im Neubeginn nach den Wirnissen des Zweiten Weltkrieges die Fäden der Tradition anziehen und nicht in Richtung der expressiven Abstraktion gleiten lassen. Zu stark waren seine Bindungen an die österreichische Plastik im Sinne von Anton Hanak, seinem Lehrer.

Über seine Position innerhalb der Bildhauerei heißt es ferner:

Was Santifaller weiter vermitteln konnte, war die handwerkliche Ehrfurcht vor dem Material, vor allem dem Stein, war die Suche nach einer kontrollierten kompakten Körperlichkeit - ohne Manierismus mit all der Dramatik, welche die Skulptur der zwanziger Jahre besaß. Voluminöse Statik, Festigkeit in der Proportion, aber auch expressive Dynamik mit dem Hang zu einfacher plastischen Formung waren seine Positionen der Bildhauerei.¹¹⁴

Wie bereits aus dem Zitat hervorgeht, war Santifaller „Traditionalist seinem ganzen Wesen nach“ und versuchte auch seine Studierenden in diesem Sinne zu prägen. Besonders durch sakrale Bildwerke, wie etwa der Apostelfiguren der Josefkirche in Wien-Floridsdorf¹¹⁵ trat er in Erscheinung.¹¹⁶

¹¹² In: Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek, Vgl. Renner, Gerhard, *Die Nachlässe in den Bibliotheken und Museen der Republik Österreich [...]. Teilnachlaß Franz Santifaller*, http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/S/Santifaller_Franz.htm 2009, 10.02.2014.

¹¹³ Vgl. Keber, Erich, *Prof. Franz Santifaller und seine Tiroler Schüler. Ausstellung: Kunstpavillon Innsbruck, kleiner Hofgarten, Rennweg 12. Juli-12. August 1984*, Innsbruck: Tiroler Künstlerschaft Innsbruck, Kunstpavillon 1984, S. 2.

¹¹⁴ Keber, *Prof. Franz Santifaller und seine Tiroler Schüler*, S. 2f.

¹¹⁵ Vgl. ebd. S. 3.

¹¹⁶ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 9.

So stellte sich Santifaller für seine Schüler, wie auch für Andreas Urteil, keine künstlerische Laufbahn im Galerie- und Ausstellungsbetrieb vor, sondern vielmehr eine Zukunft im Bereich der Bauplastik und Auftragsarbeiten. Ein durchaus sicherer Verdienst, wie sein Professor aus eigener Erfahrung wusste und demnach für maßgeblich hielt.

Urteil, dem nach seiner Steinmetzlehre, „das tadellos ausgeführte Werkstück längst [...] etwas Selbstverständliches geworden“¹¹⁷ war, wusste was sein Professor anstrebte, verdiente er doch zu dieser Zeit selbst seinen Lebensunterhalt durch Auftragsarbeiten und Restaurierungen, welche ihm durch seinen Lehrbetrieb der Firma Eduard Hauser vermittelt wurden.¹¹⁸

Auch wenn das Werk Santifallers, im profanen und sakralen Bildwerk, in der architekturbezogenen Skulptur, sowie im Portrait einen wichtigen Bestandteil innerhalb der österreichischen Plastik einnimmt,¹¹⁹ konnte Urteil nur wenig Neues aus seinem, nach herkömmlichen Strukturen gegliederten Unterricht, mitnehmen. Otto Breicha geht in seinen

Aufzeichnungen noch weiter und meint: „Die Änderungen, die sich in seiner damaligen Arbeit anbahnten, waren ein (von der neuen Umgebung nicht einmal sonderlich begünstigter) Reifeprozess.“¹²⁰

Einzig die unkritisch nachahmende Bewunderung der Antike konnte Urteil während seiner Zeit bei Santifaller überwinden. Zeichnungen und plastische Versuche aus dieser Zeit vernichtete er bis auf wenige Ausnahmen später.¹²¹

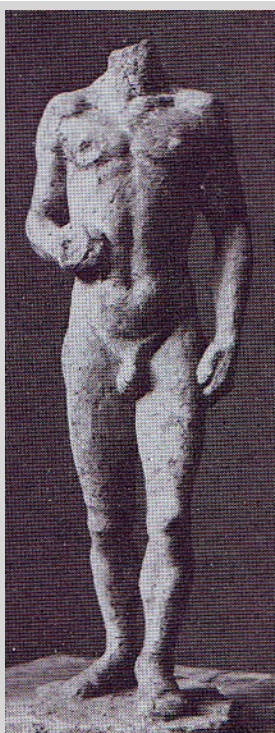


Abb. 7: Andreas Urteil, *Aktstudie*, 1952, schellackierter Lack, 45 cm hoch, zerstört

Zwei Werke Urteils die ganz zu Beginn seiner Studienzeit 1951/52 entstanden sind, die **Gips Pietá** (Gips, 55 cm hoch, Urteil-Eltern, Wien) sowie der **Christuskopf** (Gips, 70 cm hoch, Urteil-Eltern, Wien), für den er mit dem Kunstpreis einer katholischen Jugendvereinigung prämiert wurde, zeigen noch die Nähe zur Antike und der Renaissance. Besonders das Sujet der Pietá kann die Verbindung zu Michelangelos römischer Pietá (entstanden in den Jahren 1498-1499 in Rom) nicht verleugnen.

Eine Ausnahme stellt die **Aktstudie** (Abb. 7) von 1952 aus schellackierten Gips dar, welche Urteil noch lange aufbewahrte und erst viel später vernichtete. Diese Arbeit verdeutlicht, die allmähliche Abwendung Urteils von kunsthistorischen Vorlagen.

¹¹⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 7.

¹¹⁸ Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 85.

¹¹⁹ Vgl. Keber, *Prof. Franz Santifaller und seine Tiroler Schüler*, S. 3.

¹²⁰ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 9.

¹²¹ Vgl. ebd. S. 9f.

Otto Breicha schreibt hierzu:

Aber noch bis in die letzte Zeit verwahrte er einen frühen männlichen Torso. Nicht daß diese Arbeit mehr bedeutet hätte als eine vorsichtige Lockerung eines starr-idealistischen Konzepts, doch ist sie, in den Einzelheiten, durch die Beobachtung der natürlichen Erscheinung entscheidend mitbestimmt.¹²²

Dieses „Beobachten der natürlichen Erscheinung“ konnte Urteil innerhalb des Unterrichts Santifallers betreiben, denn das Naturstudium vor dem Aktmodell stellte eine Grundlage seines Lehrbetriebs dar.¹²³ Aufgrund dieser Tatsache ist diese 45 cm hohe Plastik auch viel freier in ihrem Aufbau und wirkt in ihrer Erscheinung weniger starr. Dies wird vor allem auch durch die Oberflächenstruktur erzeugt, welche den Charakter des Modellierten behält und nicht zugunsten einer scheinbaren Perfektion geglättet wurde. Antike Bezüge zeigen sich noch hinsichtlich der Schrittstellung, durch die Unterscheidung von Stand- und Spielbein, sowie die Darstellung des Aktes als Torso, was vor allem in der Renaissance von großer Bedeutung war, als viele antike, nicht mehr vollständig erhaltene Kunstwerke wiedergefunden wurden.¹²⁴

„Das Hauptwerk der Lehrzeit bei Santifaller ist aber zweifellos die große Jünglingsfigur aus rötlichen Marmor“¹²⁵ schreibt Otto Breicha in der Monographie Urteils. 1953 jedoch, im Jahr der Entstehung dieser Figur, verstarb Santifaller. So wurde dessen Unterricht vorübergehend von Fritz Wotruba geleitet und später von dem Innsbrucker Bildhauer Hans Andre übernommen. Demnach kann die Jünglingsfigur als Aufnahmearbeit Urteils in die Meisterklasse für Steinbildhauerei angesehen werden, da sie bereits in der Zeit des Ersatzunterrichts Wotrubas der Santifaller-Klasse entstand.¹²⁶ Hierzu schreibt Otto Breicha:

Auf alle Fälle war der rote Marmor-Jüngling eine bedeutende Talentprobe, mehr noch: ein beträchtliches, eigenartig aufgefaßtes Stück Kunst. Spätestens mit dieser Arbeit war Urteil weit über die schulischen Maßstäbe und üblichen Resultate der Klasse Santifaller hinausgelangt.¹²⁷

¹²² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 10.

¹²³ Vgl. ebd. S. 9f.

¹²⁴ Vgl. Duden online, <https://www.duden.de/woerterbuch>, 11.02.2014.

¹²⁵ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 10.

¹²⁶ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

¹²⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 10.

3.2 Urteil als Schüler Fritz Wotruba (1953-1959)

Er gehört zu den wenigen jungen Bildhauern, die sich dem übermächtigen Vorbild des Lehrers niemals unterwarfen, ja mehr noch, die es verstanden, ihm, dem Verfechter einer kristallinisch-geschlossenen, archaisch-kubistischen Statuarik ein eigenes, immer leidenschaftlicher werdendes Bekenntnis entgegenzusetzen. Und Wotruba kann es nicht hoch genug angerechnet werden, daß er den Genius seines wohl begabtesten Schülers mit aller Kraft förderte.¹²⁸

Diese einleitenden Worte deuten sehr Wesentliches von dem an, was den späteren Urteil kennzeichnet: die Vorliebe für das Dramatische und die Bewegung.¹²⁹ Die entscheidende Suche nach einer, seinem Wesen nach entsprechenden, Formensprache beginnt nun in der Klasse Wotruba.

Ab dem Studienjahr 1953/54 wechselte Urteil also in die Meisterklasse Wotruba. Vor allem die große Anerkennung hinsichtlich seiner künstlerischen Entwicklung und Leistung, welche ihm sein neuer Lehrer von Anfang an entgegenbrachte, war wegweisend für diese Entscheidung. Wotruba förderte fortan seinen Schüler, sowohl in künstlerischer, wirtschaftlicher als auch in persönlicher Hinsicht. In den darauffolgenden Jahren bis zu seinem viel zu frühen Tod 1963 war Wotruba ein enger Weggefährte Urteils und eng mit dessen Person und Werk verbunden.¹³⁰

In einem am 14. Dezember 1963, veröffentlichten Zeitungsartikel im Kurier schrieb der Kunsthistoriker und damalige Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts Alfred Schmeller:

Die sechs Jahre vehementer Arbeit waren Auseinandersetzung mit seinem Lehrer Wotruba, mit dessen bildhauerischer Auffassung, es war Kontrapart, gegensätzliches Tun, Ausformung seiner eigenen Wesensart; er war kein kleiner Wotruba“, weiters heißt es „Neben Wotruba [...] kann man nur etwas Eigenes, Spröde-Wertvolles werden oder kaputt gehen.“¹³¹

Urteil jedenfalls fand seinen eigenen künstlerischen Weg, welcher zu Beginn noch stark an seinem Lehrer orientiert war, sich jedoch kontinuierlich in eine andere Richtung weiterentwickelte.¹³²

Stets bemüht sich eigenständig künstlerisch zu entfalten und sich vom bildhauerischen Denken Wotruba zu lösen, pflegte er schon während seiner Studienzeit an der Akademie freundschaftliche Beziehungen zu Josef Mikl, Roland Goeschl, Alfred Czerny, Markus

¹²⁸ Köller, Ernst, „Das Museum des 20. Jahrhunderts im Dezember und von Jänner bis März“, *Alte und Moderne Kunst IX* 1964/73, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1377857563602_0001/52/LOG_0019/, 21.01.2014, S. 50.

¹²⁹ Vgl. Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 23.

¹³⁰ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 19.

¹³¹ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 48.

¹³² Vgl. Urteil, *Andreas Urteil*, S. 4.

Prachensky und Josef Ortner, welche ihn eng am damaligen Wiener Kunstgeschehen teilhaben ließen und wodurch er unterschiedliche künstlerische Positionen kennenlernte. Diese Inspirationen schlugen sich zwar in bildhauerischen Experimenten nieder und beeinflussten seine weitere Entwicklung, dennoch orientierte sich Urteil stets an der menschlichen Figur.¹³³ Diese allzeit von Wotruba propagierte figurative Auffassung kann als deren gemeinsame zugrunde liegende Idee eines Skulpturenbegriffs gesehen werden. Wie bereits festgehalten stand das Thema der menschlichen Figur seit jeher im Zentrum von Wotrubas Schaffen. Bereits während seiner handwerklichen Ausbildung zum Stanzengraveur in den Jahren 1921 bis 1925 kopierte er stets vor Arbeitsbeginn Zeichnungen berühmter Bildhauer. Besonders den Arbeiten Michelangelos und dessen Menschenbild widmete er seine Aufmerksamkeit, so wie auch Urteil es lange Zeit pflegte. Bald entschied Wotruba eine künstlerische Laufbahn einzuschlagen und besuchte die offen zugänglichen Abendzeichnerkurse an der Wiener Kunstgewerbeschule. Im Wintersemester 1926 erhielt er schließlich durch Beziehungen seines Vaters ein Stipendium der Arbeiterkammer und der Gemeinde Wien und besuchte daraufhin die Fachklasse für Bildhauerei bei Anton Hanak,¹³⁴ dem zu dieser Zeit führenden österreichischen Bildhauer, dessen Name auch in Deutschland ein Begriff war.¹³⁵

„Was die heutige Menschheit bewegt, fand in seinen Bildwerken ergreifendste und reinste Gestalt“¹³⁶, so schreibt Gerhardt Kapner in dem Buch „Anton Hanak (1875-1934)“. Hanak stellte stets den Menschen in den Mittelpunkt seines Schaffens und prägte in den darauffolgenden Jahren die frühen skulpturalen Arbeiten Wotrubas. Erst mit der Skulptur „Stehender“ (Abb.) von 1930 gelingt es Wotruba den Einfluss Hanaks zu überwinden.¹³⁷ Darüber merkt Heribert Hutter an:

Die Schulung bei Hanak hat Wotruba das Verständnis für die Eigenart des Materials und seine Wirkung und das vorwiegende Interesse für den menschlichen Körper als plastisches Gebilde mitgegeben. Von dem geradezu „barocken“ Pathos des Spätwerks von Hanak setzt er sich jedoch sofort und entschieden ab.¹³⁸

Seinem Schüler Fritz Wotruba gelang es infolge, die österreichische Plastik nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges voranzutreiben und internationale Anerkennung zu erringen.¹³⁹

¹³³ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 5.

¹³⁴ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 12.

¹³⁵ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 149.

¹³⁶ Aggermann-Bellenberg, Sabine/Friedrich Grassegger, *Anton Hanak. (1875-1934)*, Wien: Böhlau 1997, S. 468.

¹³⁷ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 12f.

¹³⁸ Feuerstein, Günther, *Moderne Kunst in Österreich*, Wien: Forum-Verlag 1965, S. 83.

¹³⁹ Vgl. Vogel, „Geänderte Situation - Der Wiener Bildhauer“, S. 23.

Ab 1945 schließlich wurde Wotruba selbst zur Leitfigur für viele seiner Studenten an der Akademie der bildenden Künste in Wien und prägte deren im figurativen Menschenbild liegenden Schwerpunkt.¹⁴⁰ Infolge wurde die „Schule Wotrubas“ zur Brutstätte von mindestens zwei Schülergenerationen, deren Werk weit über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt ist.¹⁴¹

Diese bedeutende Rolle Wotrubas als Professor an der Akademie soll im folgenden näher betrachtet werden, bevor das Augenmerk auf die Analogien hinsichtlich der Formsprache Wotrubas und Urteils gerichtet wird.

3.2.1 Wotruba als Professor an der Akademie (1946-1975)

Als einer der wenigen Kulturschaffenden wurde Wotruba nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges, vom offiziellen Österreich wieder zurückgerufen, um die Leitung der Meisterschule für Bildhauerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien zu übernehmen.¹⁴² Ausschlaggebend für seine Berufung waren zum einen seine internationale Erfahrung, sowie seine als gemäßigt modern empfundene künstlerische Arbeit.¹⁴³ Wotruba verließ daraufhin im Dezember 1945 sein Schweizer Exil und kehrte in seine Heimat Wien zurück, dem Ruf seines Freundes und damaligen Rektors der Akademie Herbert Boeckl folgend.¹⁴⁴ „Dabei hab‘ ich bis dahin die Professoren nur verachtet - ein Künstler, der sich zum Professor degradieren läßt, den hab‘ ich kaum noch für voll genommen.“¹⁴⁵ Trotz seiner stets kritischen Haltung bezüglich einer Lehrtätigkeit fand er sich nun selbst 1946 in der Rolle des Professors wieder:

[...] politische Überlegungen haben mich soweit gebracht, die Berufung anzunehmen. Mein ursprüngliches Ziel war, unabhängig von Systemen, Ideologien und Behörden zu sein, auf keinen Fall wollte ich zum Erziehungsbüttel des Staates absinken. Dann ist es doch passiert. Aber auch heute bin ich der Ansicht, daß Akademien weder den Künstler noch die Kunst fördern. Das, was die Kunst braucht, ist das gewisse Reiz-Klima [...] Trotzdem, Akademien werden noch lange bestehen, oder sie werden ersetzt durch Institutionen, die nach kurzer Dauer an den gleichen Gebrechen dahinsiechen werden. Nun, der Vorzug solcher Einrichtungen besteht in der Freiheit, die dem Lehrer gegeben ist, und das beste, das dieser tun kann, ist, diese Freiheit an begabte junge Leute weiterzugeben. Eine gegenseitige Respektierung ist die Voraussetzung. Dem Studierenden soll die Schule Räume

¹⁴⁰ Vgl. Seipel, Wilfried/Matthias Haldemann, *Wotruba. Leben, Werk und Wirkung*, Wien: Brandstätter 2012, S. 47.

¹⁴¹ Vgl. Breicha, *Wotruba und die Folgen*, S. 5.

¹⁴² Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 39.

¹⁴³ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 49.

¹⁴⁴ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 14.

¹⁴⁵ Ebd. S. 12.

und Mittel geben, seine Talente zu versuchen. Die Führung sollte zwanglos und elastisch sein, sie muß Rücksicht auf das Individuum nehmen.¹⁴⁶

Vom Sommersemester 1946 bis zu seinem Tod im Jahre 1975 ging Wotruba seiner Lehrtätigkeit an der Akademie nach. Insgesamt besuchten 243 Studierende, davon 66 Frauen, nach den Inskriptionslisten der Akademie, in diesem Zeitraum die Meisterschule für Bildhauerei.¹⁴⁷ Unter ihnen Wander Bertoni, Oskar Bottoli, Josef Pillhofer, Rudolf Kedl, Oswald Oberhuber, Joannis Avramidis, Alfred Hrdlicka, Andreas Urteil, Alfred Czerny und andere.¹⁴⁸ In Texten und Briefen schreibt Wotruba dazu, „[...] Die Schülerzahl wuchs ständig, der Andrang war groß, darunter viele Heimkehrer. Alle diese Menschen waren trotz Hunger und Not von einer wahren Arbeitswut besessen“.¹⁴⁹

So setzte sich Wotruba zu Beginn seiner Lehrtätigkeit vor allem für den Wiederaufbau und die Instandsetzung der Bildhauerschule in der Böcklinstraße ein,¹⁵⁰ unterstützte seine Studenten durch Gutachten und Briefe bei der Zuteilung von Stipendien,¹⁵¹ sowie bei der Vergabe von Preisen und half ihnen bei der Übernahme verschiedener Tätigkeiten für ihn Geld zu verdienen.¹⁵²

Vor allem in künstlerischer Hinsicht stellte die Rückkehr in das durch den Krieg vollkommen veränderte Wien für Wotruba einen Neuanfang dar. In autobiographischen Skizzen beschreibt er seine ersten Eindrücke nach der Rückkehr wie folgt:

Der plötzliche Wechsel wirkt wie ein Schock auf mich und meine Arbeit. Die Zerstörungen lösen keine Untergangskunst aus, im Gegenteil das Skulpturale, also die Figur als Begriff und Vorstellung eines Körpers mit festen reinen Umrissen deutlich und klar.¹⁵³

Und Otto Breicha konstatiert:

Als er zu unterrichten begann, war Wotruba selber ein Lernender: in seiner Kunst selber damit befaßt, Überzeugungen und Praktiken, die bis in seine Schweizer Arbeitszeit hinein gegolten hatten, durch neue (wenn auch nicht im Wesen andersartige) zu ersetzen.¹⁵⁴

Die menschliche Figur als Grundthema bleibt zwar in seinen Arbeiten erhalten, dennoch lassen ihn die Verwüstungen seiner Heimatstadt am idealistischen Bild des Menschen

¹⁴⁶ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 20.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 20.

¹⁴⁸ Siehe Inskriptionsliste, in: Ebd. S. 23f.

¹⁴⁹ Seipel, *Wotruba*, S. 183.

¹⁵⁰ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 14.

¹⁵¹ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 26.

¹⁵² Vgl. Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 19f.

¹⁵³ Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 14.

¹⁵⁴ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 5.

zweifeln. Immer mehr verwandeln sich seine Skulpturen zu Konstruktionen aus kubischen Blöcken und zylindrischen Formen.¹⁵⁵ Die *Weibliche Kathedrale*, welche als erste Plastik nach seiner Rückkehr entstanden ist, markiert hierbei einen entscheidenden Wendepunkt innerhalb seines Werks.¹⁵⁶

Fortan entwickelt Wotruba sein eigenständiges Konzept der Abstraktion der menschlichen Figur und setzte sich mit der kubistischen Formensprache auseinander. Durch Würfel-, Quader-, Röhren- und Zylinderformen schuf er eine formale Verbindung von Mensch und Architektur.¹⁵⁷

Es wäre zu simpel diese Entwicklung lediglich als einen Abstraktionsprozess zu verstehen, vielmehr könnte man von einer Art Verwandlung sprechen. Die Veränderung des Menschen Wotruba durch den Krieg, lässt auch seine Skulptur verwandeln. Sie spiegelt die gesellschaftliche Entindividualisierung und Vermassung nach dem Krieg wider.¹⁵⁸

Als Lehrer war Wotruba der Auffassung, dass man Kunst nicht lehren kann. So gab es für ihn lediglich zwei Möglichkeiten, entweder aus seinen eigenen Werken zu lernen, „Schau meine Arbeiten an, dann erfährt ihr, was Bildhauerei ist“ oder die Schüler ihrem Eigensinn zu überlassen.¹⁵⁹

Generell war es ihm wichtig seinen Studenten das Gefühl der Freiheit zu vermitteln und einen Rahmen für deren individuelle künstlerische Entfaltung zu schaffen.¹⁶⁰ Anknüpfend an das Erbe des Kubismus, sowie der französischen Moderne,¹⁶¹ stand vor allem das selbstständige praktische Arbeiten an oberster Stelle.¹⁶² Grundvoraussetzung einer jeden künstlerischen Überlegung war für Wotruba das Studium der menschlichen Figur. So zählte das Aktstudium zum Standardprogramm.¹⁶³ „Wotruba hat großen Wert auf das Naturstudium gelegt. Täglich von 9-12 wurde im Aktsaal modelliert. Er ist täglich gekommen und hat kritisiert“¹⁶⁴ so Rudolf Kedl.

¹⁵⁵ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 90ff.

¹⁵⁶ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 14.

¹⁵⁷ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 50.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 90ff.

¹⁵⁹ Vgl. ebd. S. 155.

¹⁶⁰ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 20.

¹⁶¹ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 11.

¹⁶² Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 21.

¹⁶³ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 140.

¹⁶⁴ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 21.

Darüber hinaus wurden neben Ausstellungsbesuchen, das Studium der Moderne am Original und die Heranführung an die internationale Moderne als wesentlich erachtet.

Obwohl Wotruba stets die Förderung und Entwicklung eigener künstlerischer Positionen seiner Studierenden als Ziel seiner Lehrtätigkeit anstrebte, wirkte er als Person oftmals stark auf die künstlerische Entwicklung seiner Schüler ein.¹⁶⁵ „[...]Wotruba zwingt seinen Stil nicht auf“ äußert sich Oswald Oberhuber hierzu, aber „Jeder seiner Schüler, der heute selbständig arbeitet, war irgendwo gefangen im geistigen Klima von Wotrubas Arbeit. [...]“. Auch Wander Bertoni, 1946 einer der ersten Schüler Wotrubas äußert sich wie folgt über seinen Professor: „Ich habe Wotruba geliebt, aber er war ein ganz miserabler Lehrer. Er hatte keine didaktischen Vorstellungen, aber er hat gewirkt durch seine Persönlichkeit.“¹⁶⁶

Dies wird auch in einer Zeitungskritik Alfred Schmellers anlässlich einer Ausstellung von Wotruba-Schülern in der Galerie Würthle deutlich, indem festgehalten wird, dass sich eine Vielzahl seiner Studenten an den formalen Kriterien ihres Lehrers orientieren und indes der eigene künstlerische Ausdruck zu kurz käme.

Augenscheinlich stellte es für die Studenten eine Schwierigkeit dar, sich einerseits am Lehrer zu orientieren und andererseits eine Eigenständigkeit zu entwickeln. Bemerkenswert ist hierbei, dass bis in die 1980er Jahre vor allem jene Schüler Wotrubas hervorgehoben wurden, welche der klassischen Bildhauerei treu geblieben sind und sich thematisch, formal und hinsichtlich des Materials stark an ihrem Lehrer orientierten. Zu nennen sind hier Heinz Leinfellner, Otto Eder, Andreas Urteil, Rudolf Kedl, Wander Bertoni und Roland Goeschl.¹⁶⁷

Im Bezug darauf tauchte in der Literatur der 1960er Jahre der Begriff der „Wotruba-Schule“ auf. Dieser Begriff bezeichnet „nicht unbedingt morphologische Erscheinungsformen einheitlicher Art“, sondern meint „zunächst einen gemeinsamen prägenden Mittelpunkt“,¹⁶⁸ welcher vor allem im Thema der menschlichen Figur begründet liegt.

So zählen für Johann Muschik, welcher sich erstmals 1966 umfassend mit diesem Thema auseinandersetzte, all jene Schüler Wotrubas zur „Wotruba-Schule“ denen die „Abwandlung der kubischen und zylindrischen Form und (oder zumindest) die Beachtung der architektonischen Prinzipien in der Figur gemeinsam“ ist. „Sie machen abstrakte Entwicklungen von diesen Positionen aus durch“,¹⁶⁹ verlieren aber nie gänzlich den Bezug zur

¹⁶⁵ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 140.

¹⁶⁶ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 25.

¹⁶⁷ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 140.

¹⁶⁸ Natter, *Aufbrüche*, S. 219.

¹⁶⁹ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 22.

Figur.¹⁷⁰ Im engsten Sinne zählen die Bildhauer Joannis Avramidis, Nausika Pastra, Josef Pillhofer, Franz Pöhacker, Erwin Reiter, Andreas Urteil und Roland Goeschl dazu. Fest steht, dass viele bedeutende gegenwärtige österreichische Bildhauer aus der Wotruba-Schule hervorgingen.¹⁷¹ Etliche seiner ehemaligen SchülerInnen haben sich längst emanzipiert,¹⁷² den Skulpturenbegriff Wotrubas überwunden und ihren eigenen künstlerischen Weg gefunden, was seiner Intention als Lehrer vollauf entsprach.¹⁷³ Seine Wirkung jedoch war nachhaltig und ging weit über das künstlerische Moment hinaus, dazu äußert sich Roland Goeschl:

„Die größte Wirkung auf den Studenten hatten Wotrubas Skulpturen, die allgemeinen Gespräche in seinem Atelier und im Garten der Akademie und natürlich auch die häufigen, unterhaltsamen Gasthausbesuche mit den vielen Gesprächen Wotrubas über sein Leben, über Politik und Kunst. Hier konnten die Studenten von seiner Bildung und seiner Erfahrung sehr viel Nützliches für die eigene Arbeit beziehen [...].“¹⁷⁴

Neben seiner Lehrtätigkeit und seiner künstlerischen Arbeit als Bildhauer war Wotruba auch ein offener und engagierter Kunst- und Kulturvermittler. Hier ist vor allem seine kuratorische Tätigkeit für die Wiener Galerie Würthle von 1953 bis 1964 zu nennen, welche eine Ausstellungsfläche für die klassischen Moderne, sowie für aktuelle künstlerische Positionen bot. Mit diesem von ihm gestalteten Ausstellungsprogramm, vor allem österreichischer und europäischer Moderne, konnte Wotruba sein Anliegen den kulturellen Wiederaufbau Wiens zu fördern, umsetzen.

Darüber hinaus prägte Wotruba eine Kultur skulpturalen und plastischen Denkens in Wien, die zwar heute kaum noch mit seiner Person in Verbindung gebracht wird, für die es aber vor ihm keine Voraussetzungen gab.¹⁷⁵

Als sein größter Verdienst kann, neben der Entwicklung einer originären Formensprache, die die Philosophie der Architektonisierung der menschlichen Figur anstrebte, vor allem die Begründung einer Wiener Bildhauerschule gesehen werden. Zweifellos war die Lehrtätigkeit Wotrubas für eine ganze Künstlergeneration prägend.¹⁷⁶

¹⁷⁰ Vgl. Ebd. S. 22.

¹⁷¹ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 39.

¹⁷² Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 30.

¹⁷³ Vgl. Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 21.

¹⁷⁴ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 21.

¹⁷⁵ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 93.

¹⁷⁶ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 17.

3.2.2 Künstlerischer Einfluss Wotrubas

Die Arbeiten, welche Urteil während seiner Studienzeit geschaffen hat, sind aufschlussreich für die Betrachtung seiner späteren Werke und zeigen deutlich wie sich durch den künstlerischen Einfluss Wotrubas, sowie seiner Mitstudierenden, eine eigenständige Künstlerpersönlichkeit entwickelt hat. Innerhalb weniger Jahre formuliert Urteil vehement ein seinen Anlagen entsprechendes Formenvokabular.

Wie bereits besprochen gilt die Skulptur der *Jüngling* (Abb. 8) von 1953 als Aufnahmearbeit Urteils in die Meisterklasse für Steinbildhauerei. Diese aus rötlichem Marmor gefertigte Jünglingsfigur hob sich deutlich von den Arbeiten der übrigen Studierenden der Santifaller Klasse ab, hiermit bewies Urteil auf nachhaltige Weise sein handwerkliches und künstlerisches Können.¹⁷⁷

Wenngleich er sich noch an der klassischen Idealfigur orientiert und durch ausgewogene Proportionen und einem strengen Körpervolumen besticht, hat Urteil „dieses eine ungewöhnliche Mal [...] mehr beim Archaischen maßgenommen“ und „gewisse Anregungen durch die ägyptische Bildnisskulptur“ miteinfließen lassen.¹⁷⁸

Plastische Forderungen, wie eine zusammenfassende Silhouette, ein gedrängtes Volumen, sowie eine übersichtliche Differenzierung der Glieder, sind bezeichnend für die ägyptische Skulptur und auch in dieser Jünglingsdarstellung Urteils sichtbar. So lässt er die Arme mit dem Rumpf verschmelzen, stellt die Beine ausgestreckt dar und richtet den Kopf frontal aus, wodurch eine in sich geschlossene Konturenlinie entsteht. Dieser Effekt wird nochmals hervorgehoben indem Urteil den Raum zwischen den Beinen nicht durchbricht, sondern den blanken, unpolierten Stein belässt, was wiederum die Undurchdringlichkeit und den Zusammenhang des Körpers als eine Masse unterstreicht. Diese Forderungen lassen sich am Besten in einer ruhigen, statischer wirkenden Körperstellung umsetzen.¹⁷⁹

Einen elementaren Zug weist auch die Darstellung des Gesichts auf, welches formal gehalten wird und die Gesichtszüge nur andeutet, so wie es sich durch die ganze Figur hindurchzieht.



Abb. 8: Andreas Urteil, *Jüngling*, 1953, ital. Marmor, 157 cm hoch, Nachlass

¹⁷⁷ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

¹⁷⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S.10.

¹⁷⁹ Vgl. Fechheimer, Hedwig, *Die Kunst des Ostens. Die Plastik der Ägypter*, Band 1, Berlin: Bruno Cassirer 1923, S. 24.

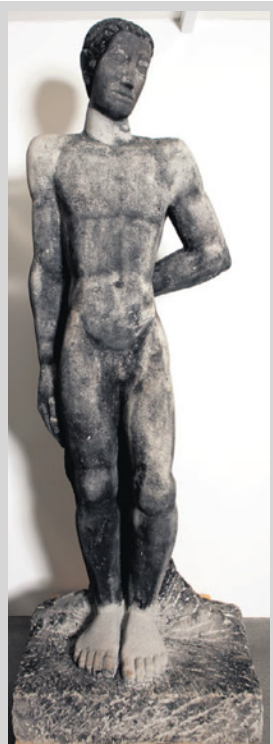


Abb. 9: Fritz Wotruba, *Große dunkle Figur*, 1953, Hartsandstein (schwarz bemalt), 243 cm hoch, Belvedere, Wien

Die Jünglingsdarstellungen Wotrubas der 30er Jahre stellten hierfür eine wichtige Inspirationsquelle für seine Studenten dar. Ihrerseits stehen diese frühen Arbeiten Wotrubas noch unter dem Einfluss seines Lehrers Anton Hanak und des deutschen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck, dessen Werke er erstmals im Deutschland der 30er Jahre sieht und die ihn nachhaltig beeindruckten. Seine Figuren zeigen sich meist knabenhaft mit langgezogenen, manieristisch, hünenhaft wirkenden Körpern.¹⁸⁰

Betrachtet man nun Urteils *Jüngling* von 1953 neben der ***Großen dunklen Figur*** (Abb. 9) Wotrubas von 1933, so zeigen sich Analogien hinsichtlich der Thematik und des formalen Aufbaus. Besonders die klassisch-figurative Erscheinung, die formale Reduktion und die archaische Darstellung der Figur erinnern an die Arbeit Wotrubas.¹⁸¹ Beide Figuren weisen darauf hin, dass sie aus einem Stein heraus entstanden sind. So wird etwa der Raum zwischen Stand- und Spielbein nicht durchbrochen, sondern der blanke Stein sichtbar gemacht. Dieser Effekt kommt bei Urteil mehr zur Geltung, indem er auch die Arme mit dem Rumpf verschmelzen lässt. Wotruba hingegen arbeitet das Spielbein mehr aus, dreht den Kopf leicht zur Seite und wählt eine angewinkelte Armhaltung, was die Figur insgesamt dynamischer erscheinen lässt.

Ein interessanter Aspekt ist hinsichtlich der Schrittstellung der Figuren auszumachen. Diese werden im klassischen Kontrapost dargestellt, also in einem Zusammenspiel von Stand- und Spielbein. Dieses elementare Gestaltungsprinzip der archaischen und klassischen Periode der griechischen Kunst, soll eine harmonische und lebensnahe Körperposition, durch die ausgewogene Verteilung der Körpermassen vermitteln. Im Werk Wotrubas hingegen kehrt sich dieser Eindruck ins Gegenteil um: „Nicht die Harmonie eines naturhaften Stehens wird erreicht, sondern die Anspannung erstreckt sich dadurch auf alle Körperglieder, selbst jene, die vorgeblich der Lockerung dienen.“¹⁸² Das vorgesetzte linke Bein der „Großen dunklen Figur“ vermittelt in seiner monumentalen Schwere keine Lockerung, sondern eine Starrheit, die beinahe einen „anti-klassischen“ Effekt erzeugt.¹⁸³

Ebenso in der Jünglingsdarstellung Urteils wird kein Ausgleich der Gewichtsverhältnisse hervorgerufen, sondern vielmehr eine ebensolche Starrheit erzeugt. Das Becken, die

¹⁸⁰ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 18f.

¹⁸¹ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

¹⁸² Husslein-Arco, Agnes, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 26.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 26.

Hüften, sowie die Schultern befinden sich in einer senkrechten Körperachse, ganz im Gegensatz zur eigentlichen Intention dieses bildhauerischen Gestaltungsmittels.

Differenzen zeigen sich auch in der Ausarbeitung des Gesichts. Wotruba selbst widmet dem menschlichen Gesicht nur wenig Beachtung, da „... mir als Plastiker das wechselnde und bewegliche nervöse Spiel der Muskelstränge des Gesichts im allgemeinen nicht bedeutend genug erscheint, um es festzuhalten.“¹⁸⁴

Wotruba stellt das Gesicht stark schematisiert und abstrahiert dar, während bei Urteil das Moment der ägyptischen Plastik zum Vorschein kommt. Die Darstellung des Gesichts



Abb. 10: Andreas Urteil, *Schläfer*, 1955/56, Kalkstein, 55 x 160 cm, Stadt Wien, städtische Wohnanlage in Wien 22, Meissnergasse 7

erscheint maskenhaft, so als würde jeglicher Gesichtsausdruck fehlen, „das statuarische Ansichhalten der ganzen Figur ist im Antlitz bis ins Extrem forciert, aber gerade die emotionelle Wirkung dieser Ausdruckslosigkeit recht beachtlich“,¹⁸⁵ so beschreibt Breicha die Bearbeitung des Kopfes.

Wenngleich hier die Physiognomie noch keine bedeutende Rolle einnimmt, wird sie später zu einem wichtigen Element, bei der Entwicklung seiner Formensprache eines dynamischen Menschenbildes.¹⁸⁶

Die nur zwei Jahre später entstandene Figur *Schläfer* (*Liegender Jüngling*) (Abb. 10), welche als Auftragswerk der Stadt Wien für eine monumentale Freiplastik entstanden ist,¹⁸⁷ muss von einem anderen Blickwinkel heraus betrachtet werden. Sie steht nicht für ein Nachahmen der Formensprache Wotrubas, sondern gilt vielmehr als Hommage an seinen Lehrer.

Gemeint ist Wotrubas *Grosser liegender Jüngling* (Abb. 11) aus dem Jahre 1933. In diesem Werk steht Wotruba nicht mehr unter dem Einfluss Hanaks, vielmehr zeigt sich hier, die überlängte und abstrahierende Darstellung des Körpers, wie man es aus dem Schaffen des deutschen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck kennt.

In dieser Arbeit orientiert sich Urteil ganz klar am Figuren-Ideal seines Lehrers der dreißiger und vierziger Jahre und zeigt wie genau er dessen reduzierte Formensprache stu-

¹⁸⁴ Husslein-Arco, Agnes, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 28.

¹⁸⁵ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 71.

¹⁸⁶ Vgl. ebd. S. 71.

¹⁸⁷ Vgl. Aigner, Silvie, *Raum Körper-Einsatz. Positionen der Skulptur*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 199.

diert hat. Wie sein Lehrer stellt er die Proportionen überlängte dar, betont jedoch die Gelenke weniger stark.

Dennoch driften die beiden Arbeiten hinsichtlich ihrer Thematik völlig auseinander. Urteil möchte den Eindruck eines im Schlaf gelösten Menschen in Stein meißeln, was er eindrucksvoll übersetzt, indem er den Oberkörper und Unterleib leicht dreht, die Beine

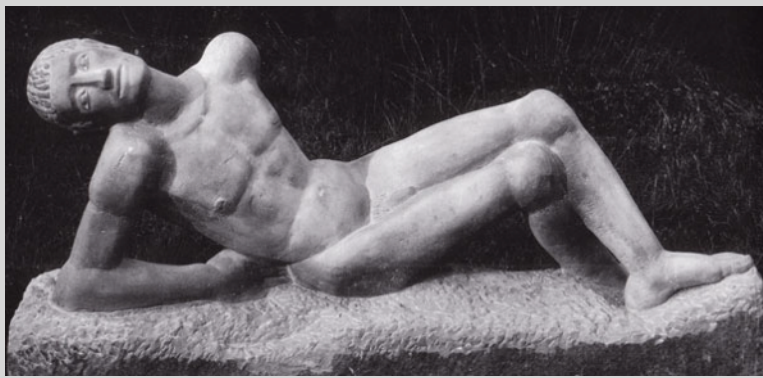


Abb. 11: Fritz Wotruba, *Grosser liegender Jüngling*, 1933, roter Hart-sandstein, 74 x 166,5 cm, Albertina, Wien

anzieht und die Arme hinter dem Kopf verschränkt.¹⁸⁸ Diese minimale Verschiebung der Gliedmaßen lässt eine Balance zwischen Ruhe und Bewegung entstehen,¹⁸⁹ welche das Sujet gut vermittelt. Im Gegensatz dazu wirkt der liegende Jüngling Wotrubas nicht entspannt ruhend, vielmehr haftet ihm eine gequälte Pose an. Anlässlich eines persönlichen Ver-

merks Wotrubas um 1933¹⁹⁰ mit den Worten „Schlachtopfer - Entwurf zu einer Figur in Stein“ auf der Rückseite eines Aquarells, welches einen niedergestreckten, geschundenen Menschen zeigt, kann davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um den Entwurf zum „Großen liegenden Jüngling“ handelt.

Ein Blick auf die Politik des Jahres 1933 macht dies plausibel, war es doch geprägt durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten, sowie den im Februar 1934 folgenden Bürgerkrieg in Österreich, welcher in der Auflösung der parlamentarischen Demokratie und in der Errichtung des autoritären Ständestaates gipfelte.¹⁹¹

Schrittweise fand Urteil, aufbauend auf bereits erworbene Fähigkeiten, zu einer individuellen Formensprache.¹⁹² Anfangs noch stark an seinem Lehrer orientiert, adaptierte er gewisse Arbeitsmethoden und Figurenlösungen, welche er sukzessive in sein Werk integriert, um daraus letztlich etwas Eigenes entstehen zu lassen.

¹⁸⁸ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 12.

¹⁸⁹ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 199.

¹⁹⁰ Anlässlich der von Werner Hofmann verfassten Publikation „Frühe Aquarelle und Zeichnungen“ datierte dieser, die von Wotruba undatiert gebliebenen Aquarelle, mit „Um 1933“ (Siehe: Werner Hofmann, *Fritz Wotruba. Frühe Aquarelle und Zeichnungen*, St. Gallen: Erker Verlag 1984.)

¹⁹¹ Vgl. Breicha, Otto/Janett Jürg (Hg.), *Fritz Wotruba Werkverzeichnis. Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle*, St. Gallen: Erker Verlag 2002, S. 17.

¹⁹² Vgl. Breicha/Jürg, *Fritz Wotruba Werkverzeichnis*, S. 22.

Wotruba selbst der 1945 nach Wien zurückgekehrt war, wurde in dieser vom Krieg völlig zerstörten Stadt mit ganz konträren Lebensumständen, verglichen mit denen in der vom Krieg verschonten Schweiz, konfrontiert.¹⁹³ Dieses Ereignis führte zu einem radikalen Umbruch in seinem Oeuvre:

Seine Skulpturen wurden zunehmend rauher und kantiger und grenzten sich mehr und mehr von ihrer Umgebung ab, zogen sich gleichsam nach innen zurück, um mit ihrer neuen Einfachheit zugleich an Präsenz zu gewinnen. Sie wirken isoliert, oft einsam, gleichwohl sind sie von innerer Monumentalität nobilitiert.¹⁹⁴

Den Wendepunkt markiert hier die lebensgroße Steinfigur *Weibliche Kathedrale* (Abb. 12), welche wie bereits erwähnt als erste Skulptur nach seiner Rückkehr entstanden ist und als Metapher auf den in den letzten Kriegstagen in Brand geschossenen Stephansdom, in dessen unmittelbarer Nähe Wotruba wohnte, verstanden werden kann.¹⁹⁵

Die zuvor noch kritische Haltung gegenüber der Kunst seiner Zeit, sowie hinsichtlich der modernen Hauptströmungen des Kubismus, Expressionismus, Surrealismus und der Abstraktion änderte sich schnell,¹⁹⁶ denn auch in seiner Heimatstadt Wien war man dabei diese neuen Errungenschaften aufzuarbeiten.¹⁹⁷ Vor allem mit der Stilrichtung des Kubismus

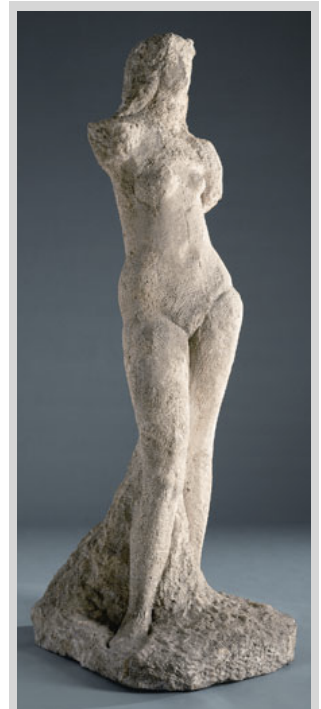


Abb. 12: Fritz Wotruba, *Weibliche Kathedrale*, 1946, Sandstein, 185,5 cm hoch, Kunsthaus Zug, Stiftung Sammlung Kamm

setzt sich Wotruba infolge auf seine Weise auseinander:

Im Werk des notorischen Widerständlers Wotruba verläuft dies als ziemlich eigensinnig anders. Zwar ist es ein Austarieren und Gewichten blockhafter Formen, wie es von Wotruba aus dem Kubismus abgeleitet wurde, doch sind es allesamt Lösungen, die dem vom Kubismus entwickelten Formendenken einigermaßen zuwiderlaufen (aber ein solches jedenfalls nicht strikt befolgen).¹⁹⁸



Abb. 13: Fritz Wotruba, *Kleine liegende Figur*, 1951, Bronze, 54 x 22,5 x 19,5 cm, Belvedere, Wien

¹⁹³ Vgl. Breicha, *Wotruba und die Folgen*, S. 5.

¹⁹⁴ Haldemann, Matthias (Hg.), *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung. Wotrubas Dialog mit der Moderne*, <http://www.stiftungsammlungkamm.ch/geschichte2.html> 1998, 11.02.2014. (Haldemann, Matthias/Kristian Sottriffer (u.a.), *Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm*, Zug: H. R. Balmer 1998).

¹⁹⁵ Vgl. Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 13.

¹⁹⁶ Vgl. Haldemann, *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung*, 11.02.2014.

¹⁹⁷ Vgl. Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 5.

¹⁹⁸ Ebd. S. 6.

Fortan schafft er aus Würfel- und Quaderformen, formal reduzierte menschliche Figuren (Abb. 13):

[Sie] wirken gezeichnet und gefährdet, kauern sich Schutz suchend zusammen, verbergen ihr Haupt unter einem Armdach oder strecken ihre Extremitäten wie Waffen bedrohlich von sich. Grobe Meisselspuren zeugen von zerstörerischer Gewalt. Die Erfahrung des Krieges ist den gleichwohl statuarisch blockhaften Skulpturen eingeschrieben.¹⁹⁹

Wie ein aus Trümmerteilen aufgebautes fragiles Menschenbild, gelten die Arbeiten aber auch als Symbol für den Wiederaufbau und für die Hoffnung auf einen Neubeginn.²⁰⁰

Dieses Konzept einer formalen Verbindung von Mensch und Architektur entwickelte Wotruba weiter in Richtung aufgetürmter Figuren, säulenhaften Charakters. Aus Quaderformen und Röhrenelementen vollendete er 1954 seine erste „Stelenfigur“ der *Stehende Torso* (Abb. 14).²⁰¹

Das Genre des Torsos ist ein häufig wiederkehrendes Element im Schaffen Wotrubas. Das Unvollständige, Beschädigte, Zerstörte, also die Fragmentiertheit einer Figur sind hierbei maßgebliche Komponenten dieses Figurenkonzepts. Wenngleich das Motiv des Torsos eine Assoziation mit der Antike nahelegt, ist es im Fall Wotrubas vor allem der Aspekt des Fragmenthaften, welcher ihn daran interessiert. Dies wird deutlich, wenn er im Wien der Nachkriegszeit vom „beinahe sinnlichen Reiz der Zerstörung“ sprach oder dem kriegsversehrten Stephansdom mit den Eigenschaften „einfach, klar und leidenschaftlich“ etwas Positives zuschrieb.²⁰²

Im Fall des *Stehenden Torso* ist dieses einfache, klare, auf die elementaren Eigenschaften reduzierte Moment gut sichtbar. Der menschliche Körper wird auf zylindrisch gestaltete Schaft- und Röhrenformen reduziert und wirkt wie eine aus Einzelelementen aufgebaute Figur.²⁰³ Selbst auf die Darstellung von Gelenken wird verzichtet, lediglich der linke Unterschenkel der Figur wird versetzt dargestellt, wodurch eine Dynamik in der Grundkomposition Einzug hält.

Bereits in den 30er Jahren sind diese Eigenschaften des Elementaren und der gestenlosen Gestaltbarkeit wichtige Komponenten innerhalb seines Werks. Ab 1946 jedoch löst er sich gänzlich von einer anatomischen Gestaltungsweise und widmet sich zusehends strukturellen und tektonischen Aufgaben.



Abb. 14: Fritz Wotruba, *Stehender Torso*, 1954, Bronze, 80 cm hoch, Fritz Wotruba-Verein, Wien

¹⁹⁹ Haldemann, *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung*, 11.02.2014.

²⁰⁰ Vgl. Seipel/Haldemann, *Wotruba*, S. 91f.

²⁰¹ Vgl. Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 13.

²⁰² Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 27.

²⁰³ Vgl. ebd. S. 22.



Abb. 15: Andreas Urteil, *Zeichenträger*, 1957/58, Bronze, 44 cm hoch, Nachlass

Die Veränderungen welche Wotruba in der Zeit seines Schaffens durchlief, waren auch für die gestalterische Weiterentwicklung seiner Studierenden maßgeblich. Neue Ansätze boten ihnen die Möglichkeit diese mit ihren eigenen Ideen zu kombinieren und dadurch ihre Entwicklung einer individuellen Formensprache voranzutreiben.

Betrachtet man nun Urteils *Zeichenträger* (Abb. 15) aus dem Jahre 1957/58, lässt sich eine deutliche Einflussnahme Wotrubas nicht zurückweisen:

Von dem, was ihm sein Lehrer vor Augen führte, konnte Urteil das Tubische, das Betonen der Hüftgelenke, der Achseln und der Knie gebrauchen, desgleichen (zunächst noch) die Getragenheit des Dastehens oder maßvollen Ausschreitens,²⁰⁴

meint Otto Breicha hierzu. Wie die Figur Wotrubas ist auch der *Zeichenträger* als Torso gestaltet, wenngleich nur der Kopf als solcher fehlt. Urteil geht jedoch in der formalen Reduktion nicht so weit wie sein Lehrer. Zwar baut er die Figur ebenso aus röhrenhaften Elemente auf, die hingegen nicht wie gegossene, sich gleichende Einzelteile wirken, sondern wo das Modellerte noch erhalten und sichtbar bleibt. E-

benso hinsichtlich der Proportion orientiert sich Urteil an der menschlichen Figur.

Die auffallende Gelenkbetonung, welche er als Verbindungsglied zwischen den einzelnen Röhrenformen verwendet, erinnert wiederum an die *Große dunkle Figur* Wotrubas aus dem Jahr 1933. Die quer und hoch angesetzten Arme²⁰⁵ weisen eine Parallele zu den Säulenfiguren Wotrubas auf und unterstreichen die statische Grundkomposition der Figur, welche einzig durch das linke Bein an Statik einbüßt. Wie beim *Stehenden Torso* wird der Rumpf auch hier in drei Teile gegliedert, die sich wie Stockwerke aufeinander türmen.²⁰⁶ Die Wichtigkeit dieser Plastik unterstreicht auch Wieland Schmied, wenn er schreibt:

Sein Werk setzt ein, wenn man die frühen Arbeiten des Steinmetzlehrlings und Akadmieschülers nicht rechnet, mit dem „Zeichenträger“ von 1957, mit dem Urteil noch ganz unter dem Einfluss Wotrubas steht: der Körper definiert sich aus röhrenartigen Formen, die Bewegung ist verhalten, die Figur statuarisch aufgefaßt.²⁰⁷

Dieser Einfluss ist auch schon zuvor bei der 1957 entstandenen Figur *Sitzender König* bemerkbar und wird innerhalb des Jahres 1957/58 vehement weiterentwickelt. Mit den infolge entstehenden Plastiken *Sakrale Figur* und *Synthese einer Bewegung I und II* ge-

²⁰⁴ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 19.

²⁰⁵ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

²⁰⁶ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S.19.

²⁰⁷ Urteil, Andreas, *Andreas Urteil. Skulpturen, Zeichnungen*, Wien: Galerie Ulysses 1976, S. 6.

lingt Urteil die Überwindung des knappen tektonischen Konzepts seines Lehrers, zugunsten einer dynamischeren Darstellungsweise.²⁰⁸

Wotruba seinerseits hat durch diese architektonisch anmutenden Röhrenelemente, eine für sich signifikante Form gefunden, die wandlungsfähig und entsprechend der jeweiligen Arbeit manipuliert werden konnte. Um zu dieser Form zu gelangen waren mehr als zwanzig Jahre kontinuierlicher Entwicklung erforderlich. Ende der 50er Jahre hingegen, als Urteil in der Phase der Formfindung war, musste man sich weitaus schneller für ein signifikantes Formelement entscheiden, um wahrgenommen zu werden.²⁰⁹

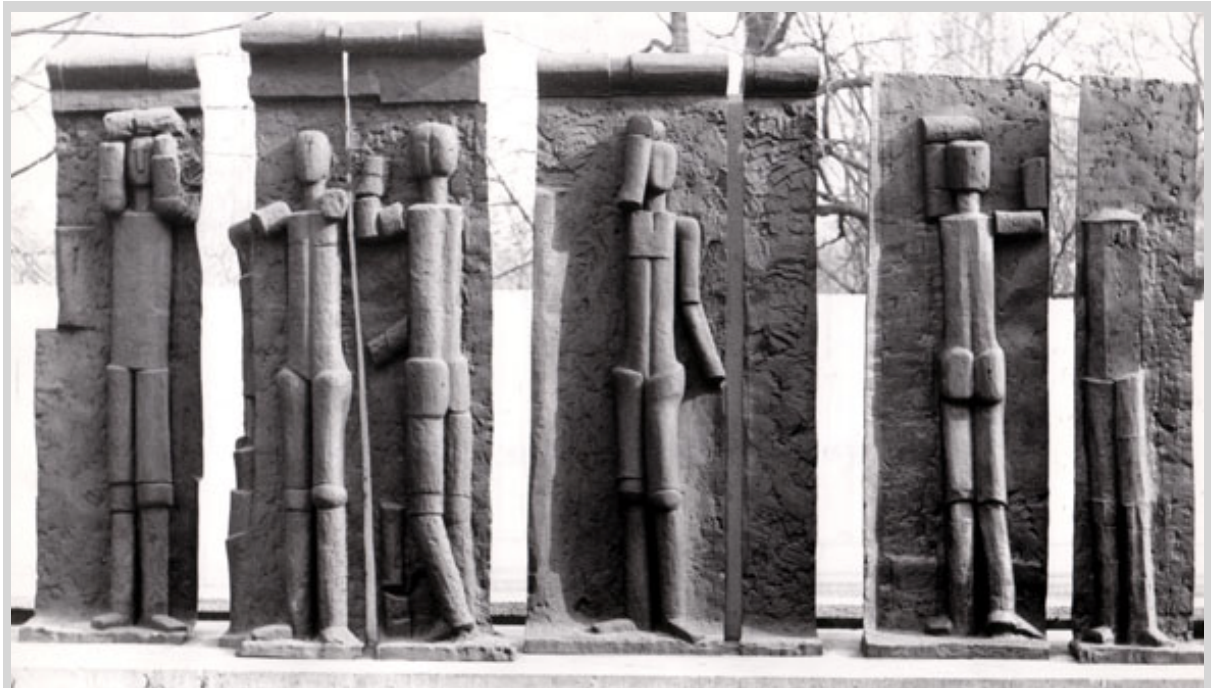


Abb. 16: Fritz Wotruba, *Figurenrelief*, 1957, Bronze, 294 x 568 cm, Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien

1957 erhält Wotruba den Auftrag ein ***Figurenrelief für den Österreichischen Pavillon***²¹⁰ (Abb. 16) für die im darauffolgenden Jahr 1958 stattfindende Weltausstellung in Brüssel zu gestalten. Noch im selben Jahr beginnt er mit der monumentalen Bronzeplastik, die als Andenken an die österreichischen Begründer der modernen Musik, Arnold Schönberg, Alban Berg und Anton von Webern gewidmet ist.²¹¹

²⁰⁸ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22ff..

²⁰⁹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S.15.

²¹⁰ 1958 von Karl Schwanzer (österreich. Architekt *1918-1975) für die Weltausstellung in Brüssel entworfen, handelt es sich um das heutige 21er Haus (ehemaliges 20er Haus) im Schweizer Garten in Wien 3.

²¹¹ Vgl. Demus, Klaus, „Ein neues Werk von Fritz Wotruba“, *Alte und Moderne Kunst III* 1958/4, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1367984192602_0001/26/LOG_0014/, 13.01.2014, S. 24.

Ein besonderer Wert wurde auf die Komposition der Plastik gelegt:

Das Werk wird nicht die Wandfläche des Pavillons verkleiden, sondern in einem Abstand von 12 Metern davor im Rasen stehen. Es wird auch nicht materialmäßig eine Einheit bilden, sondern in seinen Teilen unverbunden gruppiert sein [...], und zwar nicht in einer Ebene, sondern räumlich gestaffelt, jedoch so, daß sich eine frontale Breitenentwicklung und eine höhere Einheit ergibt.

In dieser sehr eigenwilligen Komposition, drückt sich die dem Werk zugrunde liegende wesentliche Idee aus:

Die sechs riesigen Figuren folgen in Erscheinung, Haltung und Tätigkeit sowie in ihrem plastischen Leben einem Gesetz, das in einem Bogen von sechs Stationen als Ablauf, Entwicklung oder Geschehen auseinandergefaltet wird. Es ist der Ablauf, ja gleichsam das typische Lebensbild einer geistigen Bewegung von ihrem Hervortreten über die Phasen von kämpferischer Ausarbeitung, Behauptung und Vollendung bis zu ihrem Abgeschlossensein und zurücktretenden Bleiben in der Zeit.“ und weiters heißt es, „Die Form, darin sich dieser symbolische Gehalt ausdrückt, ist die Idealität einer klassischen Archaik, das künstlerische Thema besteht in der Variation der Figur und des Verhältnisses, zwischen deren plastisch-substantiellem Hervortreten und der Bindung an den Grund.“²¹²

Bei der Darstellung der Figuren bedient sich Wotruba seinem aus zylindrischen und röhrenförmigen Elementen bestehenden Formenvokabular und „zeigt den nämlichen Figurentypus mit all seiner möglichen Verfügbarkeit an Einzel-, Doppel- und Rumpfgestalten, Vorder-, Rück- und Seitenansicht.“²¹³

Wie im Zitat bereits vorweggenommen, zeigt er die Figuren zum Teil in ihrer fast vollständigen Plastizität, wenn sie aus dem Hintergrund, einer Art Mauer, hervortreten, während die letzte Figur ganz rechts im Relief scheinbar in der Fläche versinkt. Bei diesen Figuren setzt Wotruba zwischen den einzelnen Gliedmaßen wieder gelenkähnliche Verbindungen ein, zum Teil kugelförmige oder kleine zylindrische Stücke.

Wenngleich das Streben nach dem Statuarischen, nach dem Architektonischen, von Beginn an Bestandteil des bildhauerischen Wesens Wotrubas war, tritt es mit fortschreitender Entwicklung immer deutlicher in Erscheinung. Auch in diesem Fall wird durch die Gestaltung der Plastik, in einzelne Fragmente, welche an Mauerstücke erinnern, auf den architektonischen Kontext verwiesen. In persönlichen Aufzeichnungen schreibt Wotruba hierzu:²¹⁴

Ich kann mich erinnern, daß meine frühesten Eindrücke durch Figuren aus Stein und Bronze und nicht durch Menschen aus Fleisch und Blut hervorgerufen wurden. Bewegungen waren mir gleichgültig, Grimassen sogar widerlich. Das Feste, Starre, das dem Druck der Hand nicht nachgibt, hat mich angezogen; heute würde ich sagen, das war schon sehr früh eine Passion für das Statuarische; das Harte,

²¹² Demus, „Ein neues Werk von Fritz Wotruba“, 13.01.2014, S. 24.

²¹³ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 16.

²¹⁴ Vgl. Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 16.

Unbewegliche einer Materie verschafft mir mehr Befriedigung als täuschend das Leben nachäffende Darstellungen.²¹⁵

Dieses Starre, Feste, Unbewegliche manifestiert sich für Wotruba in der Materialität des Steins:

Der Stein ist uralte, unerschöpflich und noch immer voller Geheimnis, und trotz allem Missbrauch, allen Schändungen, denen er ausgesetzt war und noch ist, ist seine magische Strahlung ungebrochen. (...) Auch die Wahl der Mittel, mit denen ein schöpferischer Mensch sich ausdrückt, mag zuletzt belanglos sein, doch halte ich daran fest, im Stein das einzig wahre, weil echte Material des Bildhauers zu sehen.²¹⁶

In diesem Material, welches als Sinnbild der Ewigkeit gilt, offenbart sich das Streben des Menschen nach Unvergänglichkeit, wenngleich auch der Stein, wie im Zitat angesprochen, einer ständigen Veränderung durch Witterungseinflüsse ausgesetzt ist. Demnach bietet der Stein für Wotruba einen guten Ausgangspunkt für die Darstellung des Menschen.²¹⁷

Die Materialität des Steins ist für Wotruba ein Manifest: Starr, stetig, ewig, archaisch, karg. Der Wotruba'sche Skulpturenbegriff zeichnet sich wesentlich durch seine Monumentalität aus. Durch die Besinnung auf einfache, kraftvolle ruhende Daseinsformen findet Wotruba zu einem neuen Prinzip des plastischen Gestaltens.²¹⁸

Obwohl das Werk seines Schülers Andreas Urteil Arbeiten aus vielen unterschiedlichen Materialien wie, Ton, Gips, Bronze, Zement, Holz und Stein umfasst,²¹⁹ sind doch seine steinbildhauerischen Qualitäten besonders hervorgetreten, die jeher von seinen Professoren geschätzt wurden.

Urteil selbst besuchte im Sommer 1958 mit einigen seiner Künstlerkollegen die Weltausstellung in Brüssel, um dort neben dem Figurenrelief Wotrubas, andere Meisterwerke der Gegenwartskunst zu besichtigen. Dieses Ereignis führt Otto Breicha 1970 in der Monografie Urteils als einen Grund auf, welcher für die künstlerische Veränderung dieses Jahres bedeutungsvoll war.²²⁰ Inwiefern Urteil durch das Figurenrelief der Weltausstellung und andere Arbeiten Wotrubas beeinflusst wurde, zeigt sich eindrücklich im Entwurf (1957, Zementguss, ca. 25 x 50 cm, Verbleib unbekannt) und der späteren Ausführung

²¹⁵ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 16.

²¹⁶ Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 17.

²¹⁷ Vgl. ebd. S. 17.

²¹⁸ Ebd. S. 17.

²¹⁹ Burgstaller, Anna Maria, „Andreas Urteil. Zeit und Form“, *Art and Signature. Das Online Kunstmagazin für Wien. Und darüber hinaus*, Sabrina Möller, <http://www.artandsignature.com/andreas-urteil-zeit-und-form/> 2013, 20.01.2014.

²²⁰ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 25.

des für die Wohnhausanlage Witzelsberggasse in Wien 15, geschaffene Supraporten-Relief²²¹ **Salz und Brot** (Abb. 17). Hierbei handelt es sich um ein, durch die Stadt Wien in Auftrag gegebenes Figurenrelief, welches heute unter Denkmalschutz steht.

Betrachtet man den Entwurf von 1957 (Abb. 18), welcher dem tatsächlichen Relief vorausgeht, lässt sich erkennen, dass sich dieser stark von der Ausführung 1958 unterscheidet.



Abb. 17: Andreas Urteil, *Salz und Brot*, 1958, Mannsdorfer Kalkstein, 100 x 190 cm, Wohnhausanlage Wien 15, Witzelsberggasse 16-18

Die Figuren waren zu Beginn so platziert, dass sich zu jeder Seite des Reliefs ein Paar, bestehend aus Mann und Frau, befand, welche sich über den in der Mitte befindlichen Tisch, einander zugewandt, Brot und Salz reichten. Urteil stellt hierbei jede Figur in einer anderen Ansicht dar, welche an natürliche

Körperstellungen erinnern. Auch ihre Körperlichkeit und Proportion richtet sich nach der Erscheinung des Menschen, beachtet man die Formung der Beine, der Hüften und des Gesäßes. In der eigentlichen Ausführung 1958 hingegen, zeigt sich eine engere Orientierung am Relief Wotrubas. Urteil ändert die gesamte Komposition, entfernte den Tisch und bildete zwei sich einander zugewandte Paare, wobei jeweils die linke weibliche Figur der rechten männlichen Figur Salz bzw. Brot überreicht. Die Körperansichten sind weniger variationsreich, in Frontal- bzw. Seitenansicht wiedergegeben. Die Formgebung ist wesentlich reduzierter und die gesamte Komposition stärker geometrisch aufgebaut als im Entwurf. Eine Einheit schafft vor allem die horizontale Linie, welche sich aus den vier Unterarmen der überreichenden Hände, den vier im Profil gehaltenen Köpfen, sowie dem in vertikalen Bändern verlaufenden Hintergrund, welcher wiederum dieses zylindrische Moment des Figurenbaus aufgreift, ergibt.



Abb. 18: Andreas Urteil, *Entwurf Salz und Brot*, 1957, Zementguß, 100 x 25 cm x 50 cm, Verbleib unbekannt

²²¹ Malerisch oder bildnerisch gestaltetes Feld über der Tür (Siehe: Duden online, <https://www.duden.de/woerterbuch>)

Vertikale und Horizontale dominieren ganz klar die Komposition. Die von Wotruba entwickelte, stelenartige Gestaltung der menschlichen Figur, äußert sich bei Urteil in immer eigenständiger werdenden, stilistischen Ausprägungen und Umsetzungen.²²² Während seine Arbeiten bis 1957 noch stark unter dem Einfluss Wotrubas stehen, definiert Urteil 1958/59 seine eigene Position innerhalb der Bildhauerei und überwand den Skulpturenbegriff seines Lehrers.

Bevor auf die endgültigen Wende in seinem Oeuvre 1958, hin zu einer informellen, dynamischen Darstellungsweise, eingegangen wird, soll vorerst die Situation innerhalb der Klasse, im Hinblick auf die gegenseitige künstlerische Beeinflussung der Studierenden beleuchtet werden.

3.2.3 Künstlerische Einflüsse innerhalb der Bildhauerklasse

Er war großartig. Wotruba war kein Lehrer, er hatte einen Werkstättenbetrieb. Er war der, der die Erfahrung hatte und sie uns in oft stundenlangen Gesprächen vermittelte. Es war kein Schulbetrieb, sondern Arbeit zwischen erwachsenen Männern. Zwischen Wotruba und den Schülern bestand ein enger, fast freundschaftlicher Kontakt.²²³

Diese Erinnerungen Rudolf Schwaigers unterstreichen nochmals wie sehr die Studierenden von der starken Persönlichkeit Wotrubas, seiner langjährigen künstlerischen Erfahrung, sowie seiner Erzählungen rund um sein Leben, Politik und Kunst beeindruckt wurden.²²⁴ Ebenso seine Lehrtätigkeit an der Wiener Kunstakademie baut auf dieses Fundament seiner außerordentlichen Persönlichkeit auf, welche es ihm erlaubte weit über sein künstlerisches Werk hinaus zu wirken.

Nicht eine durchformulierte Lehre war Wotruba von Bedeutung, viel wichtiger war ihm eine gewisse Lernfreiheit, ein kollegialer Umgang innerhalb der Klasse verbunden mit gelegentlichen Unterweisungen und Korrekturen. Theoretische Belange hingegen wurden einem Lehrbeauftragten überlassen und waren nicht Wotrubas Sache.²²⁵ Dieses Konzept ermöglichte es ihm eine bemerkenswerte Anzahl künstlerischer Persönlichkeiten heranzubilden, die in ihren eigenen Werken jenem hohen künstlerischen Niveau ihres Lehrers treu blieben. Unter Wotrubas Leitung entstand ein breites Spektrum österreichischer Plastik, dessen Vielfalt und Qualität weit über die Landesgrenzen hinaus große Re-

²²² Vgl. Achleitner, Friedrich/Peter Baum (u.a.), *Kunst aus Österreich. 1896 - 1996*, München (u.a): Prestel 1996, S. 74.

²²³ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 25.

²²⁴ Vgl. ebd. S. 21.

²²⁵ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 13.

levanz besitzt.²²⁶ Jene Vielfalt an künstlerischen Resultaten, welche mit der Eigenständigkeit der Studierenden einhergeht, betont auch Otto Breicha:

Abgesehen von der Faszination, die von Wotruba und seiner Arbeit ausging, waren die Schüler weitgehend sich selbst überlassen. Es gab darum, im Rahmen der Schule, genug Entwicklungen, die sich mit dem von Wotruba Vermittelten nur äußerlich berührten oder von seiner Auffassung eben nur ausgingen: z.B. gehören hierher die konstruktivistisch kalkulierten Figurensäulen des Wahlösterreichers Joannis Avramidis ebenso wie die Massiveisenarrangements Rudolf Hoflehners oder die Ausdrucksplastiken Alfred Hrdlickas.²²⁷

Fürwahr zeichnet sich die Wotruba-Schule primär durch ihre Uneinheitlichkeit hinsichtlich der künstlerischen Ergebnisse aus. Eine beträchtliche Zahl an Individualisten und Einzelgänger, welche ihren eigenen künstlerischen Weg bestritten gingen aus ihr hervor.²²⁸ So unterschiedlich die künstlerischen Ausprägungen auch sein mögen, den Ausgangspunkt dieses Weges stellt weitgehend die menschliche Figur dar.

Dieses Faktum trifft ebenso auf Andreas Urteil zu und wird in einem Zeitungsartikel, ein paar Monate nach dessen Tod, hervorgehoben:

Aus dem Schüler, Mitarbeiter und Assistenten wurde ein Selbständiger, ein Eigenwilliger. 1957 ist das Jahr der Wende, in den folgenden sechs Jahren geht Urteil seinen eigenen Weg. So statisch Wotruba seine Figuren weiterentwickelt, so intensiv und variabel wird bei Urteil die Bewegung, die Beweglichkeit zum zentralen Motiv der bildnerischen Entfaltung.²²⁹

Damalige und später hinzukommende Mitstudierende Urteils waren u. a. Joannis Avramidis, Alfred Hrdlicka, Rudolf Kedl, Alfred Czerny, Erwin Reiter, Franz Anton Coufal und Roland Göschl.²³⁰

Insgesamt herrschte in der Klasse eine produktive Atmosphäre in welcher regelmäßige Gespräche mit dem Lehrer, sowie der Studierenden untereinander gepflegt wurden. Dieser rege Austausch sowohl allgemeiner als auch künstlerischer Art, bot eine große Inspirationsquelle für die Entwicklung der künstlerischen Arbeit eines jeden Einzelnen.²³¹

Bezüglich dieser inspirativen Funktion nimmt Alfred Czerny eine bedeutende Rolle für Urteil ein. Czerny, der ab 1954 in der Meisterklasse Wotrubas studierte, teilte sich im darauffolgenden Jahr 1955 ein Schulatelier mit Andreas Urteil. Neben der Arbeit in ih-

²²⁶ Vgl. „Wotruba Schule. Skulptur als Markenzeichen“, http://www.noart.at/inh/programm2010_2.htm, 25.03.2014.

²²⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 13.

²²⁸ Vgl. Scholtz, Andrea, „Kritik: Walter Zeischegg“, *ARCH+ 113. Wohltemperierte Architektur* 1992/113, <http://www.archplus.net/home/archiv/ausgabe/46,113,1,0.html>, 25.02.2014, S. 20.

²²⁹ L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, 25.03.2014.

²³⁰ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 216.

²³¹ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 21.

rem gemeinsamen Atelier verband sie darüber hinaus ein freundschaftliches Verhältnis,²³² oft musizierten sie gemeinsam²³³ oder tauschten sich in künstlerischer Hinsicht aus.

Die Musik stellt eine nicht unwesentliche Komponente in der Arbeit Urteils dar, welche er mit seinem Freund Alfred Czerny teilen konnte. So war Urteil ausgebildeter Violinist durch einen russischen Komponisten,²³⁴ Czerny spielte Klavier. In seiner Arbeit, vorzugsweise in seinen Tuschefederzeichnungen (Abb. 19), erinnert die lockere Strichführung²³⁵ an bewegte Notationen die auf ein intensives Studium der klassischen Musik schließen lassen.²³⁶ Dadurch war es ihm möglich, abstrakte Transformationsprozesse



Abb. 19: Andreas Urteil, *Stehende und herabsteigende Figur*, 1959, Tusche auf Zeichenpapier, 400 x 300 mm, Prof. Otto Mauer, Wien

leichter zu verstehen und diese hinsichtlich seiner figuralen Formfindungen gezielt einzusetzen.²³⁷ Auch Otto Mauer unterstreicht Urteils musikalische Ader: „Musik faszinierte ihn; wenn man ihn besuchte, lief eine Schallplatte alter Musik, und er spielte seinen Gästen und Freunden gerne auf seiner Geige vor.“²³⁸

„Czerny avancierte bald zu einem Star im Schulbetrieb“ schreibt Otto Breicha in der Monographie Urteils und charakterisiert ihn des Weiteren als „begabt und frühreif“.²³⁹ Johann Muschik schreibt indes über seine Kunst:

Alfred Czerny gehört ganz zu jener Schar moderner Künstler, die nach einer Erneuerung der Skulptur aus humanem Geist streben. Zu Czernys Charakteristika zählt, daß er das heile Bild des Menschen bewahrt. Er stellt sich der Natur nicht als ganz eigener, ganz anderer entgegen. Er ist in sie verliebt, er belauscht sie. [...] Dem Künstler ist ein unmittelbares Verhältnis zum Lebendigen eigen.²⁴⁰

²³² Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 216.

²³³ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 138.

²³⁴ Vgl. Borchhardt-Birbaumer, Brigitte, „Kosmos der Bewegung. Andreas Urteils Skulpturen und Zeichnungen zu Zeit und Form im 21er Haus“, *Wiener Zeitung*, http://www.andreas-urteil.at/presse/131106_WIENER-ZEITUNG.pdf, 03.04.2014, S. 28.

²³⁵ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 57f.

²³⁶ Vgl. Borchhardt-Birbaumer, „Kosmos der Bewegung“, 03.04.2014, S. 28.

²³⁷ Vgl. Harald Krejci, „Zeit und Form. Andreas Urteil“, http://mag3.i-magazine.de/mag_Page/Belvedere_Magazin_Herbst-Winter_2013_2014/Zeit_und_Form_43/#/42, 03.04.2014.

²³⁸ Mauer, *Über Kunst und Künstler*, S. 271.

²³⁹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 13.

²⁴⁰ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 10.

Zu jener Zeit 1955, als Urteil am *Schläfer* arbeitete, war Czerny damit beschäftigt die Säulengebilde und Schaftformen Wotrubas so zu modifizieren, dass sie seiner Art entsprachen. Dabei ging er, wie im Zitat bereits angedeutet, mehr vom natürlichen Erscheinungsbild des Menschen aus und formt seine Plastiken indem er sie Schicht für Schicht auf einen Drahtkern aufbaut. Hierbei ließ er sich wiederum von den durchkonstruierten Figuren seines Kollegen Joannis Avramidis inspirieren.²⁴¹

Was der junge Czerny mehr gesprächsweise erörterte oder gelegentlich in Zeichnungen improvisierte, wurde von anderen Mitschülern, so auch von Urteil, begierig aufgegriffen. Einerseits darum, weil sich damit eine gewisse Alternative zu den Lösungen Wotrubas anzudeuten schien, zum anderen deswegen, weil das schlüssige Bestimmen der Proportionen und Volumen eine Sicherheit in Aussicht stellte, die die selbst noch Unsicheren besonders anzog.²⁴²

Urteil jedenfalls war von den formalbetonten Arbeiten Czernys stark beeindruckt²⁴³ und setzte sich infolge intensiv mit diesen neuen Anregungen und Möglichkeiten auseinander.

Als Resultat dieser Auseinandersetzung entstanden 1956/57 der *Grosse Weibliche Torso* (Abb. 20) aus schellackiertem Gips, sowie der *Weibliche Torso mit erhobenem Arm* (Abb. 21). In Anlehnung an Czerny modellierte Urteil beide Figuren rund um einen Drahtkern, wodurch er die Möglichkeit hatte ihre Form im Prozess des Auftragens zu bestimmen. Otto Breicha merkt dieser Arbeitstechnik betreffend an:

Und wo bei Wotruba der Eindruck der zurechtgehauenen Figurenkörper entsteht, dessen einzelne Formen von außen her auf ihr Wesentliches hin zugespitzt worden sind, dort vertraute Urteil lieber dem modellierenden Zugriff, in dieser Werkphase wenigstens noch einem allmählichen Bestimmen der Volumen von innen nach außen. Es ist bei ihm im allgemeinen wie bei den einzelnen Figuren ein Prozeß des Wachsens und Zunehmens.²⁴⁴

Im Gegensatz zur Kleinplastik, welche Urteil von vornherein als Torso in ihrer fragmentierten Beschaffenheit gestaltet, plant und fertigt er den *Grossen weiblichen Torso* als vollständige Figur an. Erst später erfolgte die Fragmentierung, sodass nur noch der Rumpf mit den Oberschenkeln, den halben Unterarmen und dem Hals verblieb.

Wie der Titel bereits vorwegnimmt greift Urteil hier auf das Genre des Torsos zurück, welches auch im Werk Wotrubas ein häufig wiederkehrendes Element darstellt. Oswald Oberhuber merkt hierzu an: „Vor allem der männliche Torso ist ein Grundelement, das

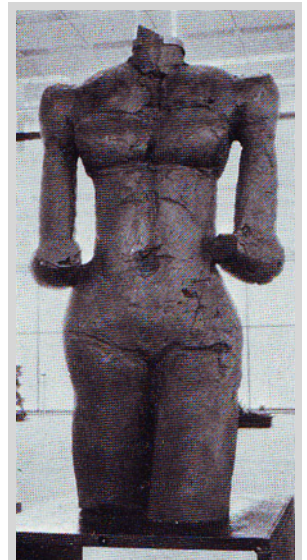


Abb. 20: Andreas Urteil, *Grosser weiblicher Torso* (Bruchstück), 1956/57, schellackierter Gips, 97,5 cm hoch, Nachlass

²⁴¹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 13.

²⁴² Ebd. S. 13f.

²⁴³ Vgl. ebd. S. 216.

²⁴⁴ Ebd. S. 19.



Abb. 21: Andreas Urteil, *Weiblicher Torso mit erhobenem Arm*, 1957, rötlicher Zementguß, 7,5 cm hoch, Nachlass

Österreichs Bildhauer verbindet. [...].²⁴⁵ So handelt es sich im Falle der Plastiken Urteils zwar nicht explizit um einen männlichen Torso, dennoch taucht dieses sogenannte Grundelement mitunter in seinen Arbeiten auf.

Ausgehend von den unterschiedlichen Konzeptionen der Plastiken, zum einen als vollständige Figur, zum anderen als Torso, nutzte Urteil bei Letzterer, dem *Weiblichen Torso mit erhobenem Arm* den Freiraum, welcher sich durch die Gestaltung der fragmentierten Plastik ergab. So wählt er eine weitaus dynamischere Grundkomposition: die Figur wirkt als wäre sie im Sprung begriffen, indem der rechte Arm nach oben ausholt und der linke Oberschenkel nach vorne zeigt. Der linke Arm fehlt gänzlich, doch wird durch die leichte Drehung der Schulterpartie fast spürbar, wie er nach hinten auszuholen vermag. Aufgrund der Armierung, welche Urteil zur Präsentation seines Torsos wählte, blieb ihm hinsichtlich der Statik der Figur mehr Spielraum, wodurch dieses dynamische Moment noch deutlicher zum Ausdruck kommt.

Johann Muschik merkt an, „Der schöne „Weibliche Torso mit erhobenem Arm“ (1956) kündigt sehr Wesentliches von dem an, was den späteren Urteil charakterisiert: die Vorliebe für das Dramatische und die Bewegung.“²⁴⁶

Beim *Grossen weiblichen Torso* hingegen wirkt die Komposition noch sehr statisch, die angewinkelten Arme verlaufen parallel zum Oberkörper und en-

den mit den halben Unterarmen. Auch die leichte Schrittstellung sorgt nur für eine minimale Auflockerung der Gesamtkomposition.²⁴⁷

Auffallend bei beiden Plastiken „ist das Etagieren der Figur in mehrere vertikal gereichte, von Konstruktionslinien markierte Körperzonen.“²⁴⁸ Urteil gliedert die Figuren in mehrere horizontal abgetrennte Bereiche, vom Becken bis zum Nabel, von der Taille bis zur Brust, den Brustbereich, die Schulterpartie, sowie den V-förmig auslaufenden Halsbereich.²⁴⁹ Zusätzlich fügt er, was beim *Weiblichen Torso mit erhobenem Arm* besser erkenntlich ist, eine vertikale Konstruktionslinie ein, welche Ypsilon-förmig vom Halsausschnitt bis zum Unterleib verläuft. Bei der lebensgroßen Figur endet diese Vertikallinie beim Bauchnabel. Durch das Sichtbarmachen der Konstruktionslinien erhalten die Plastiken einen proportional durchkonstruierten, fast zeichnerischen Charakter.

Wotruba selbst wandte ab 1953/54 ein ähnliches Konzept des Figurenbaus an, denkt man beispielsweise an die erste Stelenfigur der *Stehende Torso* (Kapitel 3.3.2). Wie aus Ein-

²⁴⁵ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 21.

²⁴⁶ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 23.

²⁴⁷ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 14.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Vgl. ebd. S. 14.

zelteilen aufgebaut erscheint die Figur,²⁵⁰ wobei die Nahtstellen, an denen die Elemente zusammenstoßen, auch als Konstruktionslinien gesehen werden können. Hierzu schreibt Otto Breicha:

Eine andere Möglichkeit, die Urteil erarbeitet hatte, indem er eigene Ideen mit denen seiner nächsten Umgebung mischte, war der Figurenbau in geschoßartigen Körperzonen und markant definierten Formbestandteilen: ein Figurieren durch Willen und Vorstellungskraft, von der natürlichen Erscheinung wohl angestiftet, aber mit genug eigensinnigen Lösungen, die allein durch Aufbau und Struktur begründet sind. Gewiß sind viele Formintentionen Wotrubas auch für die gestalterischen Versuche seiner Schüler maßgeblich gewesen, ist das Etagieren der Figur anders (aber ähnlich) in seiner Arbeit vorausformuliert.²⁵¹

Dieses Gestaltungsmittel ermöglichte es Wotruba seine abstrakten Plastiken in körperähnliche Proportionen zu unterteilen. Auch Urteil setzt die Konstruktionslinien vor allem beim *Weiblichen Torso mit erhobenem Arm* dazu ein, um die unterschiedliche Körperzonen der Figur hervorzuheben.²⁵²

Eine Weiterentwicklung zeigt sich auch hinsichtlich der Oberflächenbearbeitung, anstatt

einer perfekten Glätte belässt Urteil die raue Oberfläche des Gipses.

Laut Otto Breicha beweist er hiermit,

den Fortschritt ins mehr Widerständige und Konstruktionsmäßige. Wenn zuvor, etwa im *Reiter-Relief*, die Meißelspuren als Textur des Hintergrundes erhalten blieben, so war das ein aus Gründen der Kontrastwirkung gewählter Effekt. In den beiden Rumpffiguren und fortan sollte mit der definierten Form auch ihre Definition ersichtlich werden, die Bearbeitungsweise als Formintensität geschmeckt werden können. Mit der perfekten, auswendigen Glätte hatte der damals immerhin schon fünfundzwanzigjährige Kunststudent und Meisterschüler gründlich gebrochen.²⁵³

Zu diesen von Alfred Czerny beeinflussten Arbeiten zählt auch der **Kopf** (Abb. 22) von 1957 der in gleicher Arbeitsweise aus schellackiertem Gips gefertigt wurde. Hier zeigt sich die eben besprochene Oberflächenbearbeitung besonders deutlich.



Abb. 22: Andreas Urteil, *Kopf*, 1957, schellackierter Gips, 33 cm hoch, Nachlass

Urteils und Czernys Studienkollege der griechischstämmige Joannis Avramidis trat ebenso nach seines Studium der Malerei an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Professor R. C. Anderson 1953 in die Klasse Wotrubas ein:

Es ging bei dem Plastiker Avramidis immer um die menschliche Figur, zuerst um die Einzelfigur, um Torsi, in gewissen Phasen wulstartig formiert, dann um die

²⁵⁰ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 22.

²⁵¹ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 19.

²⁵² Vgl. ebd. S. 14.

²⁵³ Ebd. S. 14f.

Figurengruppe und schließlich um die aus menschlichem Körper zusammengesetzt, hoch hinauf wachsende Säule.²⁵⁴

Neben dem Bezug zur menschlichen Figur sind es zwei weitere Merkmale in der Arbeit Avramidis, die die Verwandtschaft und gegenseitige Beeinflussung der Studierenden sichtbar machen. Zum einen das scheinbare „Vorhandensein eines inneren Gerüsts“²⁵⁵ und zum anderen die Konstruktion seiner Figuren aus Längs- und Querschnittprofilen,²⁵⁶ welche an die sogenannten Konstruktionslinien erinnern.

Um seine Vorstellung von der perfekt geformten, geometrisch konstruierten Form umsetzen zu können, entwarf Avramidis in den fünfziger Jahren ein Gerüst aus Leichtmetall, auf dessen er seine Formkomplexe, basierend auf Kreis- und Kugelsegmente, aufbaute.²⁵⁷ Johann Muschik beschreibt den Arbeitsvorgang folgendermaßen:

Die Arbeit beginnt mit der Zeichnung der Profile auf Papier, senkrechter und waagrechter Schnitte. Sie werden dann in Metall, meist Aluminium, ausgestanzt und schließlich zusammengestellt, ineinander gefügt.

Mit dieser Zeichnung, diesem Gerüst aus senkrechten und waagrechten Schnitten in verschiedenen Höhen, entsprechend den Teilen des menschlichen Körpers, ist die Plastik eigentlich schon gegeben. Die Unterteilungen des Gerüsts werden mit Gips ausgefüllt. Das Ganze wird solange gefeilt und geschliffen, bis eine sehr präzise Form resultiert.²⁵⁸

Durch diese streng konstruierte Formensprache soll die Absicht des Künstlers kenntlich gemacht werden:

An meiner Arbeit alles offen darzulegen. Die Formel preiszugeben. Damit auch andere sie verwenden. Vorzüge wie Mängel lesen, prüfen. Die Formel - zur Herstellung eines menschlichen Werks. Die Natur ist nur der ewige Lieferant der Daten.²⁵⁹

Weiters meint Avramidis, „Meine Arbeit ist die Demonstration einer objektiven, das heißt vollkommen erfaßten Form. Diese Form ist die primäre Voraussetzung für die Schaffung eines Kunstwerks“.²⁶⁰

Aufbauend auf dieses Figurenkonzept kreiert Avramidis zahllose unterschiedliche Lösungskonzepte „wie man diese Einzelfiguren verbinden und verbünden könnte: einander

²⁵⁴ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 23.

²⁵⁵ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 36.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 36.

²⁵⁷ Vgl. Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 23.

²⁵⁸ Ebd. S. 23.

²⁵⁹ Avramidis, Joannis, *Joannis Avramidis. Skulpturen, Zeichnungen. 14. Mai - 4. Juni 1975 Galerie Ulysses Wien*, Wien: Galerie Ulysses 1975, S. 2.

²⁶⁰ Avramidis, *Joannis Avramidis*, S. 2.



Abb. 23: Jannis Avramidis, *Grosse Figur*, 1958, Bronze, 196 cm hoch, im Besitz des Künstlers

durchdringend (als Gruppe), kopfüber aneinander gereiht (als Säule), als Kombination von Säule und Gruppe (im Tempel)“.²⁶¹

Durch den Einsatz neuer Materialien überwand Avramidis weitgehend die Parameter einer konventionellen Bildhauerei.²⁶² „Bildhauerei (in des Wortes wörtlicher Bedeutung) hatte er nur ganz zu Beginn seiner Lehrzeit bei Wotruba betrieben. Seitdem bevorzugt er den Umgang mit Materialien, der mit dem Dreinschlagen auf Steine nichts mehr zu tun hat. Er modelliert (aber nicht nur)“,²⁶³ so äußert sich Otto Breicha hinsichtlich dieses Sachverhalts und betont, dass Avramidis damit „wesentlich über das ihm dabei Vermittelte [der Lehre Wotrubas] hinausgegangen“²⁶⁴ sei.

Diese Intention Avramidis, sowie die Analogie hinsichtlich der Konstruktionslinien, ist in der 1958 entstandenen lebensgroßen Figur *Grosse Figur* (Abb. 23) klar erkenntlich, die der Künstler selbst besonders schätzt.²⁶⁵

Der Aufbau der Figur rund um ein Gerüst bot Czerny die nötige Anregung für seine auf einen Drahtkern konstruierten Gipsplastiken, welche Urteil ebenso in seinem Werk, jedoch vor allem inspiriert durch seinen Ateliergenossen Czerny, anwendet. Nicht die grobe, raue Struktur des Gipses interessiert Avramidis, sondern die glatte, sauber konstruierte Oberfläche des abschließenden Bronzeguss. Die Längs- und Querschnitte, welche durch die Konstruktionsweise entstehen, markieren ebenso Körperzonen ähnlich jenen in der Arbeit Urteils.

Insgesamt ist die Figur Avramidis abstrakt und

geometrisch gehalten, wohingegen Urteil in dieser Werkphase noch stark am natürlichen Erscheinungsbild des Menschen festhält.

Auch Rudolf Kedl setzt ab 1953 im *Relief mit vier Frauen* (Abb. 24), sowie in seinen nachfolgenden Arbeiten, Konstruktionslinien ein. Seine Werke ab 1958 ähneln auf den ersten Blick denen Avramidis, doch geht es Kedl im Gegensatz darum eine Einheit von Kunst und Natur zu schaffen, um die



Abb. 24: Rudolf Kedl, *Relief mit vier Frauen*, 1953, Eisen, 40 x 50 cm, Dr. J. Zachs, Eisenstadt

²⁶¹ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 36f.

²⁶² Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 9.

²⁶³ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 36.

²⁶⁴ Ebd. S. 7.

²⁶⁵ Vgl. ebd. S. 38.

Metamorphose von Mensch und Pflanze,²⁶⁶ welcher Umstand später noch genauer erläutert wird.

Ende der fünfziger Jahre schafft Czerny die Bronzeskulptur *Stehende weibliche Figur* (Abb. 25). Bezüglich der Komposition ist eine Parallele zu Wotruba's *Weiblicher Kathedrale* von 1946 nicht zu übersehen. Wie Wotruba gestaltet Czerny den Kopf sehr schemenhaft, die Arme fehlen wobei die rechte Schulter, wie in der *Weiblichen Kathedrale*, deutlich nach oben zeigt. Beide Figuren sind im Kontrapost dargestellt, einzig das Stand- bzw. Spielbein ist entgegengesetzt. Johann Muschik merkt hierzu an:

Das Streben nach dem Klassischen, dem Harmonischen hat er mit seinem Lehrer Wotruba gemeinsam, dessen Wendung zur kubischen Form er freilich nicht mitmachte. In manchen Werken ist Oskar Schlemmer Bezugspunkt. Manches gemahnt an die zylindrische und auf ihre Weise gleichfalls „klassische“ Form Brancusis.²⁶⁷



Abb. 25: Alfred Czerny, *Stehende weibliche Figur*, Ende der fünfziger Jahre, Bronze, 53 cm hoch, k. A.

Sowohl Czerny als auch Wotruba belassen die Bearbeitungsspuren, auch wenn das Material differiert. Wesentlich in der Skulptur Czernys sind die Konstruktionslinien, welche beidseitig vom Hals bis zu den Füßen in vertikaler Linie verlaufen und die geschmeidige, fließende Kontur der Figur unterstreichen.

Wie bereits in der Abhandlung erkenntlich wurde, werden diese Konstruktionslinien von einigen Studierenden, wie auch von Wotruba selbst, in ihr Werk integriert. Jeder dieser genannten Künstler setzt sie auf seine Weise ein, was die unterschiedlichen Ergebnisse gut veranschaulichen.

Ein wesentliches Element in den Arbeiten Alfred Czernys ist darüber hinaus die Bewegung, hierzu schreibt Sven Weidlinger 1968:

Die Plastiken Alfred Czernys können nicht stillstehen, meint man. Sie sind in ihrer Bewegung erstarrt, glaubt man. Was ein Torso ist, ist auch ein Phallus und streckt sich und bäumt sich auf. Was ein Liegender Akt ist, das windet sich und streckt sich und kriecht. Was ein Pferd ist, das springt und hängt in der Luft, wie es die Himmlischen Pferde der Chinesen können.²⁶⁸

Auch Johann Muschik spricht von einem „unmittelbaren Verhältnis zum Lebendigen“, welches dem Künstler eigen ist. In der Tat sind neben dem menschlichen Torso vor allem Pferde in Bewegung, Motive die im Werk Czernys präsent sind. Blickt man auf die Serie der *Pferde* (Abb. 26), lässt

²⁶⁶ Vgl. Kedl, Rudolf/Otto Breicha, *Rudolf Kedl. Das plastische Werk. Ein monographischer Abriß mit Werkkatalog 1947 - 1978* [herausgebracht anlässlich der Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, November/Dezember 1978], Wien: Jugend und Volk 1978, S. 7.

²⁶⁷ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 25.

²⁶⁸ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 138.

sich darin ein dramatisches Element, sowie eine intensive Beobachtung des Tieres erkennen.²⁶⁹ Der Künstler selbst will „die Kraft die im Körper steckt“ in seinen Skulpturen sichtbar machen.²⁷⁰

Dieses Moment der Bewegung ist ebenso in der Bronzeskulptur *Liegende* (Abb. 27) von 1963 spürbar.²⁷¹

Der liegende weibliche Torso ist in einer äußerst dynamischen Grundkomposition dargestellt. Der Oberkörper biegt sich nach hinten, das rechte Bein ist aufgestellt, während das Linke in angewinkelter Pose unterhalb liegt. Die Beine sind vergleichsweise plump dargestellt und bilden einen Kontrapart zum schlanken, sich windenden Oberkörper. Die Füße und der Kopf fehlen gänzlich und wirken wie von einem Felsblock abgeschlagen, indem hier die Bearbeitungsspuren sichtbar bleiben. Die restliche Figur ist in einer glatten Oberfläche gehalten. Die Spannung und Bewegung innerhalb des Körpers bzw. die Kraft von der Czerny spricht, ist

hinsichtlich der Pose spürbar. Auffallend sind auch die Konstruktionslinien, die vertikal am Oberkörper und an den Beinen verlaufen, sowie die ovalen Linien, die den Oberschenkel- und Kniebereich kennzeichnen und jeweils von einer vertikalen Linie durchzogen sind. Diese Linien betonen nochmals, die ohnehin schon sehr runden, ausladenden Formen und geschmeidigen Bewegungen der Figur.



Abb. 27: Alfred Czerny, *Liegende*, 1963, Eisen, 60 cm lang, k.A.



Abb. 26: Alfred Czerny, *Pferd*, 1962, Bronze, 40 cm lang, k. A.

Auch bei Urteil hält 1957 mit dem *Weiblichen Torso mit erhobenem Arm* erstmals Bewegung in seinem Werk Einzug und damit auch eine Abwendung vom strengen tektonischen Konzept seines Lehrers, welcher für seine Skulpturen stets einfache Grundpositionen des menschlichen Körpers wählte: Stehen, Sitzen und Liegen.²⁷²

²⁶⁹ Vgl. Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 25.

²⁷⁰ Vgl. „Alfred Czerny am Stand der Galerie Chobot“, cast your art, <http://vimeo.com/23482479>, 12.04.2014.

²⁷¹ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 141.

²⁷² Vgl. Frenzel, Nicole, *Stehen, Sitzen, Liegen*, http://www.natursteinonline.de/fileadmin/NatursteinDaten/Heftarchiv/2013/2013_03/NS_2013_03_012.pdf 2013, 15.04.2014.

Otto Breicha hebt in seinem 1963/64 verfassten Text im Katalog des Museums des 20. Jahrhunderts „Beschreibung einer Form“ ebenso das Vitale, also das Moment der Bewegtheit, hervor:

Zwei Merkmale sind es, die Urteils Arbeit vor allem kennzeichnen: das Handwerkliche und das Vitale. - Urteil verstand seine Bildnerei zuvor als die selbstverständliche Beherrschung der Mittel. Die Arbeiten seiner künstlerischen Anfänge bestätigen es, wie bald und wie vollständig Urteil in sein Metier gewachsen ist. Als dann seine Arbeit durch andere, keineswegs epigonäre oder perfektionistische Absichten gelenkt wurde, blieb auch diesen Arbeiten die entsprechende und einfühlsame Handhabung des Werkstoffs erhalten. [...]

Die andere, vorweg als „vital“ bezeichnete Eigenart seiner Formalität war zutiefst im Wesen dieses Künstlers begründet, der sich lebendig, unkompliziert und spontan in seiner Arbeit realisiert hat. Das Vital-Sinnhafte ist - zumal im reifen Werk - offenbar: im Unmittelbaren, Direkt-Aggressiven, heftig Rhythmisierten seiner Figürlichkeit. Extreme Bewegtheit eines elementaren Formenschatzes ist es, was von Figur zu Figur neu und anders gefaßt ist und insgesamt einem heftigen Ausdruckszwang folgt.²⁷³

Diese, seinem Lehrer entgegengesetzte Entwicklung, hinsichtlich der Bewegung, sowie etwaige Zusammenhänge im Werk beider werden in älteren kunstwissenschaftlichen Rezeptionen vielfach thematisiert. Während das Werk Urteils laut Werner Hofmann durch „eine flammende, zuckende, auffahrende Form“ besticht, wird Wotrubas Werk hingegen, auch in Rezeptionen der 1970er Jahre, pauschal mit dem Begriff der „tektonischen Würdeformen“ beschrieben. Heute, anhand jüngerer Forschungen, wird das „Barock-Bewegte“ auch mit Werken Wotrubas in Zusammenhang gebracht, etwa angesichts seiner expressionistischen Leidensfiguren oder der späten bewegten Ereignisskulpturen.

Otto Breicha sah primär das „Emotionalisierte“ und „Barock-Bewegte“ als wesentliche Charakteristika der Arbeiten Urteils.²⁷⁴

Das spektakulär Aktualisierte dieses Formulierens suggeriert sein Wurzeln im Formempfinden und -realisieren des Barocks, dem das Schaumäßige, aufgeregte und aufregend Dramatisierte, Unklassische ähnlich zugehört. Mehr noch als in diesen großen Zusammenhängen ist Barockes in den Einzelheiten auszumachen: in der Art, wie es unternommen ist, durch Formenfülle, durch die Wiederholung und Multiplikation der Teile zu wirken. Barock ist die Anstrengung, durch sensationelles, dynamisierendes Verbinden intensiv zu sein; barock ist die Vorliebe für das Bizarre, Unbedingte, für das Pathetische expressiver Gesten.²⁷⁵

„Um 1958 vollzog Andreas Urteil die Auflösung der geschlossenen Form der Figur durch eine raumgreifende Bewegung“ schreibt Silvie Aigner im Buch *Raum_Körper-Einsatz* und meint ferner: „Im Grunde holte die Generation um Andreas Urteil damit Entwicklungen nach, die bereits in der klassischen Moderne formuliert und in der Zwi-

²⁷³ Urteil, *Andreas Urteil*, S. 5.

²⁷⁴ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 26.

²⁷⁵ Urteil, *Andreas Urteil*, S. 5.



Abb. 28: Andreas Urteil, *Weibliche Formen*, 1958, Lindenholz, 162 cm hoch, Nachlass

schenkriegszeit in der Klasse von Franz Cizek durch die Rezeption des Futurismus umgesetzt worden war.“²⁷⁶

Inwiefern Urteil vom Futurismus bzw. dem Wiener Kinetismus der 1920er Jahre rund um die Klasse von Franz Cizek an der ehemaligen Wiener Kunstgewerbeschule beeinflusst wurde, wird im Nachfolgenden bearbeitet.²⁷⁷

Ein experimenteller Umgang mit Formen war kennzeichnend für die Studierenden der Wotruba-Klasse. So wagte auch Urteil 1958 mit seiner Holzskulptur *Weibliche Formen* (Abb. 28) erstmals und einmalig einen „Ausflug in die vegetabil-abstrakte Welt“²⁷⁸. Mit den überhängenden Knollenformen wollte Urteil eine „menschlich-pflanzliche Metamorphose-Gestalt“²⁷⁹ erschaffen.

Dieses Thema der Metamorphose wurde zuvor schon von Rudolf Kedl und später von Alfred Czerny aufgegriffen und kann, laut Christa Lichtenstern, als das reichhaltigste und facettenreichste, sowohl in der „Klassischen Moderne“ als auch in der Kunst der Nachkriegszeit, in der figurativen wie in der abstrakten Plastik, gesehen werden. In ihrem Beitrag

„Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“ erkennt sie im Bezug auf die Skulptur und Plastik der Nachkriegszeit, folgende epochenspezifische Merkmale:²⁸⁰

Das Nebeneinander von Figuration und Abstraktion, die phantastische Deformation und Verletzung des Menschenbildes, die erweiterte Materialdiskussion, die Neubestimmung von Form (oder Nicht-Form, wie im Informel) und ihre Beziehung zum Raum, zum Licht, zur Bewegung und zum Boden. Zu diesen Kennzeichen kommt als weiteres bestimmendes Charakteristikum ein intensiviertes und oftmals reflektiertes Verhältnis zur Natur hinzu.²⁸¹

²⁷⁶ Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 13.

²⁷⁷ Vgl. „Der Wiener Kinetismus“, http://www.angewandtekunstgeschichte.net/lehre/2011s/der_wiener_kinetismus, 12.04.2014.

²⁷⁸ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 68.

²⁷⁹ Ebd. S. 68.

²⁸⁰ Vgl. Lichtenstern, Christa, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften. Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg 1993, S. 25.

²⁸¹ Lichtenstern, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, S. 19.

Im Werk Urteils spiegeln sich im Laufe seiner Entwicklung viele dieser Merkmale wider: sei es die Abstraktion seiner Figuren als künstlerischen Vorgang,²⁸² die intensive Beschäftigung mit der Bewegung und den daraus resultierenden Formveränderungen,²⁸³ bis hin zum Thema der Metamorphose, sowie jenen informell beeinflussten Arbeiten mit einer spontan wirkenden Formgebung und aufgewühlten Oberflächengestaltung.²⁸⁴ Auch innerhalb der Klasse werden diese epochenspezifischen Merkmale vielfältig aufgegriffen.

Der gelernte Silberschmied und Metallbildhauer Rudolf Kedl, welcher nach zwei Jahren an der Kunstgewerbeschule in Graz ab 1949²⁸⁵ bei Wotruba studierte, ging seinen eigenen, außerhalb jeglicher Aktualitäten liegenden, Weg. Über sein Werk vermerkt Otto Breicha: „Ihr naturbesessener Anspruch macht sie vielen im voraus verdächtig, anderen aber gerade deshalb höchst bemerkenswert“²⁸⁶ und spricht damit sein einzelgängerisches Wesen, sowie seine Beharrlichkeit bei der Umsetzung seiner Vorstellungen an.²⁸⁷ Des weiteren äußert sich Breicha über die Kunst Kedls:

Künstlerisch insistiert Kedl eine Einheit von Kunst und Natur, die in der neueren Plastik kaum ihresgleichen hat. Der ideale Umraum für seine Kreationen ist (auf eine ganz besondere Weise) die von Natur aus gegebene Landschaft. Das Thema (oder, wenn man so will: die Botschaft) seiner plastischen Erfindungen bekennt und behauptet die Verwandelbarkeit von Mensch und Pflanze, die Metamorphose zu gemeinsamen Wucherwuchs, ein Deutlichmachen plausibler Phasen des Übergangs vom einen zum anderen Bereich. Es sind Figuren, die wie Gewächse beschaffen sind, und Pflanzen, ebenso gebaut und strukturiert wie jene anderen Arbeiten, die an der menschlichen Gestalt ermessens werden.²⁸⁸

„Mugelige Serpentin-Knollen und hochragende Metallsäulen“²⁸⁹ kennzeichnen die Spannweite seinen Oeuvres.²⁹⁰ Sowohl bei den Serpentin- als auch bei den Metallarbeiten ist der Naturbezug das zugrundeliegende, gemeinsame Moment. Interessant hierbei ist, dass es sich bei Serpentin um ein metamorphes Gestein handelt, also einem Gestein,

²⁸² Vgl. Mauer, *Über Kunst und Künstler*, S. 273.

²⁸³ Vgl. Krejci, Harald, „Zeit und Form. Andreas Urteil“, *Belvedere Magazin*. Herbst/Winter 2013/2014, http://mag3.i-magazine.de/magPage/Belvedere_Magazin_Herbst-Winter_2013_2014/Zeit_und_Form_43/#/42, 03.04.2014.

²⁸⁴ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 68.

²⁸⁵ Vgl. Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 179.

²⁸⁶ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 148.

²⁸⁷ Vgl. Kedl, *Rudolf Kedl*, S. 7.

²⁸⁸ Ebd. S. 7.

²⁸⁹ Ebd. S. 7.

²⁹⁰ Vgl. ebd. S.7.

welches erst durch Metamorphose entsteht, erst durch diese wächst.²⁹¹ Kedl greift bei der Bearbeitung die vorhandenen Strukturen des Steins (Abb. 29) auf und schafft daraus Figuren „die einer Landschaft gleichen, die so wie sie sind, eine unwidersprüchliche Einheit von Mensch und Landschaft herstellen.“²⁹²

Im formalen Gegensatz dazu stehen die Stelenfiguren in denen Kedl, wie bereits im Zitat erwähnt, eine Metamorphose von Mensch und Pflanze erschaffen will. Bezüglich seiner Metallarbeiten äußert er sich wie folgt:

Was mich zu meinen Kupferarbeiten motiviert hat, ist unter anderem folgende Überlegung: Jedes Abformen (zum Beispiel ein Bronzeabguß) ist im Grunde eine Übersetzung (und also in gewisser Hinsicht eine Verfälschung) des Originals in Gips oder Ton. Beim Treiben habe ich die Möglichkeit, die Form allmählich von innen her zu entwickeln, die Form vom Inneren aus aufzubauen, regelrecht wachsen zu lassen; und nicht von außen anzugehen, um im Grunde nur Oberflächen zu bestimmen.²⁹³



Abb. 29: Rudolf Kedl, *Venus*, 1962, Serpentin, 50 cm, Dr. A. Schmeller, Wien

Das Thema der Metamorphose ist demnach ein wichtiger Bestandteil beider Werkstränge. Beim Serpentin bringt es das Material an sich mit, bei den Kupferarbeiten hingegen versucht Kedl jene Metamorphose nachzuahmen. Um seine Vorstellungen hinsichtlich eines vegetabilen Wachstums darzustellen, scheint Kedl das allmähliche Entwickeln der Form, bei jeder seiner Plastiken aufs Neue wichtig zu sein. Alle seine Werke sind somit Unikate, sowohl die Serpentin- als auch die Kupferplastiken und veranschaulichen die Verschmelzung von Mensch und Natur. Der Unterschied manifestiert sich laut Kedl vor allem darin,

[Die Treibarbeit ist] ein vom Erdschweren wesentlich emanzipiertes Figurengebilde als Gegensatz (und Gegenteil) zu den Serpentin-Plastiken, die sich am Erdbundenen, Schwersteinernen orientieren, auf die Landschaft hin, in Anbetracht der Gegend entworfen sind, aus der dieser Stein stammt.²⁹⁴

Ab 1957, noch während seiner Studienzeit bei Wotruba entwickelt Kedl seine ersten *Venus-Figuren* (Abb. 30) der Reihe der „Veneres“, dazu äußert er sich wie folgt:

1957 ist die erste von den erhaltenen Venus-Figuren entstanden, eine Messingtreibarbeit. Sie wurde gelegentlich mit der Venus von Willendorf verglichen, doch waren mit dafür ganz andere, räumliche Vorstellungen maßgeblich gewesen. Was ich beabsichtigte war eine Figur, die aus dem Boden, aus der Erde heraufwächst, eine Figur, die geradezu schwebt, die in einem sphärischen Raum existiert und zur Wirkung kommt. Nichts in sich Gedrungenes wie die „Sitzenden“ vom Anfang der

²⁹¹ Vgl. „Mineralienatlas“, <http://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Metamorphite>, 08.04.2014.

²⁹² Kedl, *Rudolf Kedl*, S. 30.

²⁹³ Ebd. S. 14.

²⁹⁴ Ebd. S. 20.



Abb. 30: Rudolf Kendl, *Venus I*, 1957, Treibarbeit in Messing, 54 cm, Privatbesitz

fünfziger Jahre, sondern eine Figur, die sich frei entfaltet, vom Erdhaften erlöst, die in ihren Formen aber trotzdem sehr „irdisch“ bleibt.²⁹⁵

Diese hier von Kedl beschriebene Absicht ist gut in seinen Venus-Figuren erkenntlich. Schlank, in knospenähnlichen Formen scheinen die Figuren gleichsam einer Pflanze aus dem Boden empor zu wachsen: „Keimen, Wachsen, Fruchtttragen und Untertauchen zu neuer Zeugung heißt der Kreislauf. Am liebsten ist dies alles auf einmal im gleichen Werkstück zur Kenntnis gebracht.“²⁹⁶

Indes Rudolf Kendl die „Verwandelbarkeit von Mensch und Pflanze, die Metamorphose zu gemeinsamen Wucherwuchs“²⁹⁷ zeitlebens als Thema und Konzept seiner Arbeit verfolgte, stellt bei Urteil die Plastik *Weibliche Formen* eine Ausnahmeerscheinung dar. Otto Breicha sieht eine Ursache dafür hierin:

Seit Beginn seiner künstlerischen Arbeit (und bis an sein frühes Ende) war Urteil bestrebt gewesen, die jeweils gerade neuen Errungenschaften seiner künstlerischen Arbeit an einer Großplastik zu veranschaulichen. Diese Zusammenfassung samt Projektion ins Lebensgroße war im Fall der *imaginären* Wucher- und Knorpelfiguren [welche ebenso im Jahr 1958 entstanden] recht problematisch. Der die plastische Erscheinung bestimmende Knetduktus mußte im großen Format entfallen. Auch hätte es der von Urteil zeitlebens verfochtene Grundsatz der Materialentsprechung (abgesehen von den Kosten eines solchen Gusses) unmöglich gemacht, eine Figur dieser Größe zu modellieren. Urteil entschied sich darum für eine Holzplastik und gab ihr später den Namen *Weibliche Formen*. Sie wurde jedenfalls noch vor der *Sakralen Figur* beendet und als zweite Großplastik in der Secessionsausstellung gezeigt.²⁹⁸

Fest steht, dass in der Holzplastik *Weibliche Formen* „andere, neue Formelemente maßgeblich sind“,²⁹⁹ hält Otto Breicha fest. In der Tat war Urteil 1958 dabei sein eigenes spezifisches Formelement zu erarbeiten.³⁰⁰

In der neueren Plastik war die Entscheidung für ein signifikantes Formelement zur Regel geworden, geradezu die Voraussetzung für komplexere und effektvolle Tätigkeit. Einmal gefunden und entsprechend manipulierbar gemacht hatte (und hat) das signifikante Formelement alles Mögliche zu leisten: die Erneuerung der Arbeit in jeder Richtung, aber ebenso das bloße, selbstgenügsame Kaschieren herkömmlicher Vorstellungen. Rund um Urteil wurden dergleichen spezifische Formel-

²⁹⁵ Kedl, *Rudolf Kendl*, S. 20.

²⁹⁶ Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 149.

²⁹⁷ Ebd. S. 148.

²⁹⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 28.

²⁹⁹ Ebd. S. 24.

³⁰⁰ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 69.

emente entdeckt und wieder verworfen, gegen andere, bessere oder schlimmere, ausgetauscht: Reifenring und Kieseloval, das Vegetabile gegen das Kristallinsche, Brettercharme und Fundstückglamour.³⁰¹

„Urteil hat bei dieser allgemeinen und aufgeregten Suche nach dem typischen Formelement mitgemacht“, konnte sich jedoch, infolge seiner handwerklichen Vorbildung mittels Volkshochschulkurse, sowie seiner Steinmetzlehre rasch weiterentwickeln. „Was sich zum Beispiel bei seinem Lehrer fast ein Jahrzehnt erstreckt, dauerte 1958 in der Arbeit des Fünfundzwanzigjährigen nicht viel länger als ein Jahr“.³⁰²

„Drei parallel laufende Entwicklungsstränge, in denen Urteil essenzielle Kriterien für seine eigenständige Formensprache und seine individuelle Ästhetik erarbeitete“,³⁰³ prägten das Jahr 1958. In dieser äußerst produktiven Zeit entstand eine Vielzahl an formal konträren Arbeiten. Zum einen dynamisierte Urteil die Röhrenformen

Wotrubas, „indem er die Schäfte seines Lehrers spaltete, stückelte, überlängte, wölbte und zunehmend dynamischere Grundkompositionen wählte“,³⁰⁴ was bei der *Sakralen Figur*, der *Figur auf einem Bein*, sowie der *Synthese einer Bewegung II* besonders deutlich zum Ausdruck kommt. Zum anderen äußern sich die Kontakte zu den informellen KünstlerInnen rund um die Galerie St. Stephan, in einer spontan wirkenden Formgebung und einer aufgewühlten Oberflächengestaltung, wie es die „imaginären“ Figurationen aus dieser Zeit aufweisen.

Die Holzskulptur *Weibliche Formen* hingegen stellt in ihrer singulären Erscheinung eine Ausnahme dar und kann keinem der beiden Entwicklungsstränge zugeordnet werden.³⁰⁵ Eine Einflussnahme durch Mitstudierende oder andere namhafte Vertreter der „Klassischen Moderne“, wie etwa Henry Moore mit seinen 1952 geschaffenen *Leaf-Figures* (Abb. 31) sind nicht von der Hand zu weisen. Moore verarbeitete darin sein „Forminte-



Abb. 31: Henry Moore, *Leaf Figures*, 1952, Bronze, 25 cm hoch, k. A.

³⁰¹ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 15.

³⁰² Ebd. S. 15f.

³⁰³ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 68.

³⁰⁴ Ebd. S. 68.

³⁰⁵ Vgl. ebd. S. 68.

resse“ an Blättern³⁰⁶ und schuf wie Kedl und später Urteil „eine ganzheitliche Metamorphose-Gestalt, die sowohl Baumblatt als auch Mensch darstellt“.³⁰⁷

Blätter und menschliche Figur gehen hier gerade soweit ineinander ein, daß die weiblichen Gestalten (als solche an den „Brüsten“ und „Röcken“ nicht zu übersehen) erkennbar und die plastisch-strukturellen Eigentümlichkeiten des Blattes, nämlich seine Flachheit, seine schwache Verwölbung und seine Rippenzeichnung gewahrt bleiben.³⁰⁸

Wenngleich Urteil infolge seiner Entwicklung einer eigenständigen Formensprache einen ganz anderen Weg als Kedl einschlug, arbeitete er wie dieser, Czerny oder Moore, Zeit seines Lebens der Natur zugewandt.

An dieser Stelle ist nochmals auf Christa Lichtenstern zu verweisen, welche jene Naturbezogenheit in der modernen Bildhauerei, in ihrem Aufsatz näher beleuchtet.³⁰⁹

Auf breiter Basis werden jetzt im Medium der Skulptur und Plastik Naturerfahrungen des Symbolismus, des Surrealismus und des Biomorphismus aufgegriffen und weitergeführt [...] Der Bildhauer [sucht] aus seinen je eigenen bildnerischen Anliegen heraus das freie Formenstudium der Natur, genauer der Landschaft und der Elemente, der Steine, der Pflanzen, der Tiere und des Kosmos. Er entwickelt - gefördert durch ein seit dem Jugendstil erwachtes Interesse für alles Prozeßhafte - neue Sensorien für das Werden und die Wachstumsformen des organischen und kristallinen Lebens.³¹⁰

Urteils ästhetische Überzeugung, „daß Kunst ein Bereich sei, der sich mit der Natur berühre, eine Erfindung nicht etwa *gegen* die Natur, aber parallel zu ihr und gegebenenfalls *über sie hinaus*“³¹¹ verdeutlicht einmal mehr seine Hinwendung zur Natur. Ebenso beschrieb Urteil seine Plastiken, als „Wucherungen“, als Veranschaulichung von „Wachstums- und Bewegungskräften“.³¹² Darüber hinaus beteuerte er, „daß ihm Wucherungen und alle die anderen Außerordentlichkeiten lediglich Mittel zum Zweck seien, extreme Haltungen und ungewöhnliche Bewegungen auszudrücken“.³¹³ Damit spricht er genau jene Parameter an, welche später die Essenz seiner Formensprache bilden.

³⁰⁶ Vgl. Lichtenstern, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, S. 25ff.

³⁰⁷ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 69.

³⁰⁸ Lichtenstern, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, S. 27f.

³⁰⁹ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 69.

³¹⁰ Lichtenstern, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, S. 19.

³¹¹ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 37.

³¹² Vgl. ebd. S. 24.

³¹³ Ebd. S. 37.

3.3 Erarbeitung individueller Formelemente

Wotrubas bestimmender und grundsätzlicher Einfluß - die Figur als zentrales Thema, das Herausschälen kantiger, kristalliner, von rhythmischer Gliederung getragener, haptisch nachvollziehbarer Formen - ist aber selbst bei jenen Bildhauern nicht zu übersehen, die sich von ihm bewußt lösen und ihren eigenen Weg suchen oder gefunden haben, sogar dann nicht, wenn das Vor- und ursprüngliche Leitbild so verwandelt wird, daß aus Kuben Rundungen, aus Flächen Höhlungen, aus statuarischer Ruhe Bewegung wird.³¹⁴

In der Tat ist vielen seiner Studierenden der „von Wotruba geprägte, unübersehbare Ursprung gemeinsam“,³¹⁵ welcher vor allem in jener von ihrem Lehrer propagierten, figurativen Auffassung mündet.

Angeregt durch die Arbeiten Wotrubas, sowie durch jene seiner nächsten Umgebung, gepaart mit eigenen Ideen, entwickelte Urteil ab 1957/58 sein eigenes typisches Formelement.³¹⁶ Hierzu heißt es 1963 in einem Artikel der Arbeiter Zeitung: „Die Intensität, mit der Urteil an seinem neuen bildhauerischen Prinzip festhielt und es stürmisch entwickelte, mußte auffallen.“³¹⁷ Dies bekräftigt auch Otto Breicha, wenn er in der Monografie Urteils festhält:

Dieser Aufbruch ins Neuartige war eine Folge rascher Entscheidungen. Die Eigenschaften und Qualitäten, die sich vorerst zäh entfalteten, wurden vehement entwickelt. Damals, 1958/59, beeindruckte vornehmlich die Rasan, mit der Urteil von einer Teillösung zur nächsten vorangekommen ist aber nicht minder die Intensität der Resultate. An die Stelle des Idealierten, Beherrschten und Zurückgestauten rückten das Merkwürdige, Leidenschaftliche und Komplizierte nach. Diese Veränderung erfolgte nicht als jäher Bruch, sondern verlief kontinuierlich, mit einer ihr eigentümlichen Logik und Konsequenz.

Des weiteren würdigt Breicha sein innerhalb weniger Jahre entstandenes Werk:

Zugleich mit der rasch zunehmenden Eigenartigkeit gewinnt die Arbeit des Fünf- und zwanzigjährigen ihre besondere, faszinierende Spannung. Auf einem Zeitraum von nur fünf Jahren verteilt sich, dicht gedrängt und von verblüffender Erscheinung, das reife Werk der Skulpturen und Zeichnungen.³¹⁸

Auch Ernst Köller rühmt das Oeuvre Urteils und hebt seine kurze aber intensive Schaffensperiode hervor: „[Urteil zählt] das steht ohne Zweifel fest - zur nicht zahlreichen Schar der Frühvollendeten [...] und [kann] getrost in einem Atemzug mit Schiele und Gerstl genannt werden [...]“.“³¹⁹

³¹⁴ Sottriffer, Kristian, *Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba*, Wien: Verlag Anton Schroll & Co 1963, S. 89.

³¹⁵ Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich*, S. 90.

³¹⁶ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 19.

³¹⁷ L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, 16.04.2014.

³¹⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 16.

³¹⁹ Köller, „Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel“, 16.04.2014.

Desgleichen nennt auch Werner Hofmann Urteil im Zusammenhang mit namhaften internationalen Bildhauern:

Wie wenig wüssten wir von Barlach, Brancusi, Freundlich, Gabo, Gonzales und Laurens, wären sie wie Urteil im Alter von dreißig Jahren gestorben. Das ist zu bedenken, wenn man versucht, das Gewicht dieses Lebenswerkes zu bestimmen. Sein Umfang ist beträchtlich, doch würde er nicht ausreichen, unsere Bewunderung zu erregen, ohne das entscheidende künstlerische Kriterium: er bezeugt die konsequente Entwicklung der plastischen Form zu immer stärkerer Intensität.³²⁰

Für Otto Breicha besticht die Kunst Urteils durch „eine noch immer faszinierende Eigenart“ deren Wirkung bis heute nicht nachgelassen hat.³²¹

In dem, im vergangenen Jahr erschienen, Artikel „Bewegung in reinster Perfektion“ heißt es: „Der Schüler Fritz Wotruba fand nach einer kurzen Hinwendung zur Antike zu einem unverwechselbaren eigenen Stil, in dem die menschliche Figur in Ruhe und Bewegung eine immer bedeutendere Rolle spielte.“³²² Neben der Nachahmung der Antike, welche überwiegend seine Lehrzeit, sowie die erste Studienzeit bei Santifaller prägten, waren es anfänglich die Jünglingsdarstellungen Wotruba, welche Urteil nachdrücklich beeinflussten. Nachfolgend prägten ihn vor allem die Schaft- und Röhrenelemente Wotruba, welche Urteil nach und nach seiner eigenen Formensprache anpasste.

Wotruba seinerseits hat durch diese architektonisch anmutenden Röhrenelemente in den frühen 50er Jahren, ein für sich signifikantes Formelement entwickelt, welches wandlungsfähig und entsprechend der jeweiligen Arbeit manipuliert werden konnte. Um zu dieser Form zu gelangen waren mehr als zwanzig Jahre kontinuierlicher Weiterentwicklung erforderlich gewesen.

„Inzwischen, Ende der fünfziger Jahre, hatte sich manches geändert, mußten Anfänger hektischer und kurzschlüssiger reagieren, um mithalten zu können, um aufzufallen“,³²³ komplettiert Otto Breicha. Urteil selbst benötigte nicht viel länger als ein Jahr um zu einem charakteristischen Formelement zu gelangen.³²⁴ Ausgehend vom Beispiel seines Lehrers und der Wotruba-Schule erweiterte und überwand Urteil infolge den Skulpturenbegriff Wotruba.³²⁵

³²⁰ Werner Hofmann 1963 im Katalog der Gedächtnisausstellung, in: Urteil, *Andreas Urteil*, S. 1.

³²¹ Urteil, *Andreas Urteil*, S. 1.

³²² Gabler, Thomas, „Bewegung in reinster Perfektion. 21er Haus: „Andreas Urteil. Zeit und Form“ (bis 27. April)“, *Kultur*, 17.11.2013, <http://www.andreas-urteil.at/presse.php>, S. 40, 16.04.2014.

³²³ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 15.

³²⁴ Vgl. ebd. S. 15f.

³²⁵ Vgl. Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 26.



Abb. 32: Andreas Urteil, *Sakrale Figur (Skizze)*, um 1957, schellackierter Gips, ca. 50 cm hoch, zerstört

Fortan entwickelte Urteil eine zusehends dynamischere Formsprache. Diesbezüglich merkt Alois Vogel 1965 an:

Eine eminent starke, zu selbstständigen Formdenken und genialem Wurf weisende Natur war auch Andreas Urteil [...]. Früh, noch an seinen Lehrer Wotruba gebunden, strebte er zu einer seinem Lehrer fremden Gestaltungsweise, jener der Bewegung.³²⁶

Auch Werner Hofmann hebt das Moment der Bewegung im Werk Urteils hervor und sieht darin die wesentliche Differenz hinsichtlich der Arbeit Wotrubas:

Urteils Weg war also dem seines Lehrers entgegengesetzt. Indes Wotruba den Bewegungsspielraum seiner Gestalten so weit wie möglich beschneidet, sie zu wahrhaften Stand-Bildern einengt, die Arme, den Rumpf preisgibt und diesen mit den Beinen zu einer durchlaufenden Senkrechten vereinigt, revoltiert bei Urteil die Gebärde gegen die beharrenden, lotrechten Formabsprachen, gegen die Mitte des Leibes, gegen das sicher Umgrenzte, gegen die maßvoll abgestumpfte Form.³²⁷

Den Beginn seiner Suche nach jenem individuellen Formelement markiert der plastische Entwurf einer stehenden Figur, dem Modell (Abb. 32) für die spä-

tere *Sakrale Figur* (Abb. 33) „und findet mit deren lebensgroßer Steinfassung ein vorläufiges Ende, beginnt also frühestens Mitte 1957 und reicht (freilich nur mit der ausführenden Arbeit an der großen Steinplastik) noch bis ins Jahr 1959“.³²⁸

Der Aufbau der Figur in geschoßartige Körperzonen wird in Arbeiten Wotrubas in ähnlicher Weise voraus formuliert und von Urteil wiederholt aufgegriffen. Auch in diesem Fall wird die „[...] aufrechte, gestreckt stehende Figureskizze [...] in die Körperzonen Schenkel - Oberschenkel - Bauch - Kopf unterteilt [...]“.³²⁹ Wie im zuvor geschaffenen *Zeichenträger* (1957/58) verwendet Urteil röhrenförmige Elemente, aus denen er die Figur in waagrechter und senkrechter Position zusammensetzt. Hier greift er wiederum auf die Säulen- und Schaftformen seines Lehrers zurück.³³⁰

Hinsichtlich des Aufbaus der Figur ist eine weitere Analogie zum *Zeichenträger* auszumachen, diese offenbart sich in der „Gebärde des in

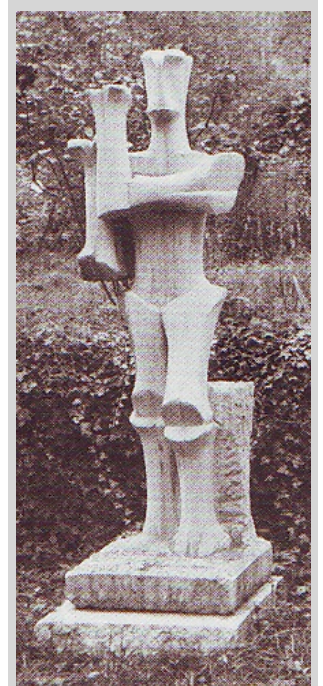


Abb. 33: Andreas Urteil, *Sakrale Figur (Steinfassung)*, 1957/58, Kalkstein, 186 cm hoch, Nachlass

³²⁶ Vogel, Alois, „Geänderte Situation - Der Wiener Bildhauer“, 16.04.2014.

³²⁷ Werner Hofmann 1963 im Katalog der Gedächtnisausstellung, in: Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 215.

³²⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 19.

³²⁹ Ebd. S. 20.

³³⁰ Vgl. ebd. S. 20.

Schulterhöhe quer über die Brust gelegten Armes“. Diese auffällige Gebärde findet sich ebenso im Modell zur *Sakralen Figur*, sowie in ihrer Steinfassung: „Der rechte, gebeugte Arm ist an den Körper gelegt, der linke waagrecht über die Brust gelagert und vom Ellbogen aus im rechten Winkel erhoben“. ³³¹ Durch den, im rechten Winkel vertikal aufstrebenden, linken Unterarm erhält die ganze Figur eine vertikale Ausrichtung. Dieser Umstand wird zudem durch die unregelmäßig zackig auslaufenden Hände verstärkt. Breicha hält hierzu fest: „In der *Skizze zur Sakralen Figur* wurde durch eine steigende Staffelung der beiden gewinkelten Unterarme so etwas wie eine ruckartig hochgeführte Bewegung festgestellt.“ ³³²

„Als sie entstand, war die große *Sakrale Figur* von der rasch fortschreitenden Entwicklung in der Arbeit Urteils bereits überholt“, äußert sich Otto Breicha und meint weiters,

Er mag sich entschlossen haben, gerade diesen Entwurf auszuführen, weil er in seiner ersten Ausstellung [1959] (im Ver Sacrum-Zimmer der Wiener Secession) auch eine große Steinfigur mit dabei haben wollte und für eine derartige Realisierung dieser Entwurf geeigneter schien als die ungleich komplizierte Synthese einer Bewegung (von der schon ein endgültiges Gußmodell aus Tonerdezement existierte). ³³³

Fürwahr prägen das Jahr 1958 jene formal unterschiedlichen Entwicklungsstränge, die sich rasant in kürzester Zeit entwickelten.

Die Steinfassung der *Sakralen Figur* stellt zudem die letzte Arbeit dar, in welcher Urteil sich, bereits in veränderter Form, der Formensprache Wotrubas bedient. Wertschätzung und Hochachtung gegenüber seinem Lehrer sollte hierbei nochmals zum Ausdruck gebracht werden: „Die *Sakrale Figur*, ein Paradestück der im Mai 1959 in der Secession gezeigten Kollektion, ist zudem die Reverenz vor dem Lehrer Wotruba, indem Urteil sich ein letztes Mal dessen knapper und straffer Formensyntax, diese in seinem Sinn verändernd, bediente“. ³³⁴ Gemeint sind hiermit die Röhrenformen Wotrubas, welche Urteil zusehends seinen Vorstellungen von Dynamik und Lebendigkeit unterwirft:

Die an den Enden mäßig aufgewölbten Schäfte sind symmetrische Doppelkörper. Der schlanke Tubus und die von Einzelheiten gesäuberte Bildtektonik Wotrubas waren dem um ein knappes Lebensalter Jüngeren nicht genug, die eigenen neue Lebendigkeit auszutragen. Darum wurde die wo auch immer aufgegriffene Einzelform gespalten und kleinteilig gestückelt, um sie einem frischen Elan verfügbar zu machen. Das verhält sich bei den Kleinplastiken so, die das damals gerade aktuelle Formenrepertoire Wotrubas dynamisierten und emotionalisierten. Das gilt aber

³³¹ Breicha, *Andreas Urteil*, S.20.

³³² Ebd. S. 22.

³³³ Ebd. S. 23.

³³⁴ Ebd. S. 23.



Abb. 34: Andreas Urteil, *Synthese einer Bewegung I*, 1957/58, Bronze (urspr. schellackierter Gips), 54 cm hoch, Courtesy Galerie Salzburg

geradesogut für die *Sakrale Figur*. Ihre Schaftformen berühren wie mächtige Knochen, ihre angedeuteten Gabelungen wie vereinfachte Gelenke.³³⁵

Jene an Knochenformen erinnernde Ästhetik der gespaltenen und gestückelten Röhrenelemente, welche bei der *Sakralen Figur* (Steinfassung nach dem Gipsmodell von 1957) noch als eher statisch empfunden werden, entwickelt Urteil zusehends weiter in Richtung einer Skelettartigen Ästhetik: „ausgedünnte Formen, bei denen Kopf, Rumpf und Gliedmaßen aus knochenähnlichen Elementen zu bestehen scheinen“.³³⁶

Trotz dieser Assoziation von Knochenmännern oder Skelettfiguren betonte Urteil wiederholte Male nachdrücklich: „Seine Elemente seien „Wucherungen“, veranschaulichte Wachstums- und Bewegungskräfte, wenn man sie schon definieren müsse. Sie seien Formen, *seine* Formen, die freilich vom eigensinnigen Betrachter auch als Knochen angesehen werden können.“³³⁷ In der Tat hat Urteil hiermit sein charakteristisches Formelement entwickelt, welches er infolge variationsreich in seinen Arbeiten integriert.

Die Arbeiten *Synthese einer Bewegung I und II* markieren einen weiteren Schritt in der Entwicklung Urteils. Bereits im Titel offenbart sich seine Grundintention: „Die *Synthese einer Bewegung* soll [...] Bewegungserlebnisse in eine statische Raumform übersetzen. Die Suggestion einer aneinandergestückelten, zusammengeschaute Bewegungsfolge ist dabei die Hauptsache“.³³⁸

Im Unterschied zur *Sakralen Figur* dynamisiert Urteil bei der Erstfassung der *Synthese einer Bewegung* (Abb. 34) die Grundkomposition der Plastik, indem er den linken Unterschenkel horizontal angewinkelt, schräg nach hinten gestreckt darstellt und die Fußspitze mit dem Sockel verschmelzen lässt. Der linke Arm verläuft horizontal quer über die Brust, während der rechte Arm aufwärts strebt.³³⁹

Indes die erste Version eher als Dynamisierung der *Sakralen Figur* gesehen werden kann, geht Urteil in der Zweitfassung (Abb. 35) wesentlich weiter und verändert die Pro-

³³⁵ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 23.

³³⁶ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 46.

³³⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 24.

³³⁸ Ebd. S. 20f.

³³⁹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 46.

portionen der Gliedmaßen weitgehend, zugunsten der Intention einer Bewegung.³⁴⁰ Hiermit kommt er dem altgriechischen Begriff *synthesis*, welcher im Titel aufscheint, wesentlich näher, meint er doch die Verbindung zweier oder mehrerer Elemente, in diesem Fall der Bewegung unterschiedlicher Körperteile.³⁴¹ Otto Breicha merkt diesbezüglich an:

Die Veränderung von der Skizze zur definitiven Form sind offensichtlich: Zunächst wurde die bei Wotruba erfahrene Unterteilung der Körper und Gliedmaßen beträchtlich forciert, ja dermaßen übertrieben, als handle es sich tatsächlich um Knochen und Gelenkpfannen. Zwar ist in der Zweitfassung des Themas der gedrungene Oberkörper viel entsprechender proportioniert, doch an den Beinen zur besseren Rhythmisierung zwischen Ober- und Unterschenkel noch ein zusätzliches Formelement eingefügt. Der linke Unterschenkel ist um das Standbein herumgeführt und auf der beschriebenen Weise bis in die Sockelfläche erstreckt. Wodurch alles in allem der Eindruck einer Drehung entsteht, nichts Momentanes, kein Augenblick einer Bewegungsfolge, sondern die gewisse Anspannung von Kräften, die Bewegung bewirkt, die Erinnerung an eine Bewegung suggeriert oder wenigstens die Bereitschaft dazu.³⁴²



Abb. 35: Andreas Urteil, *Synthese einer Bewegung II*, 1958, Bronze (urspr. Zementguss), 64 cm hoch, Courtesy Galerie Salzburg

Jener Effekt kommt ebenso beim linken, quer über die Brust gestreckten Arm zu tragen: „In der *Synthese einer Bewegung* bewirkt die ungewöhnliche Elongation des einen Armes eine Drehung des Erscheinungsbildes von rechts nach links (vom Betrachter aus), den Eindruck einer Drehung“.³⁴³ Laut Breicha,

soll doch ausgedrückt sein, wie jeder Erscheinungszustand in einen nächsten, anderen übergehen mag, jener diesen voraussetzt und dieser auf jenen bezogen werden kann. Die Phasen einer sogenannten fließenden Bewegung sind zu einem einzigen Formgebilde zusammengefaßt. Verschiedentliche Überblendungen ermöglichen das, eine Praktik, die das Erscheinungsbild bereichert, aber zugleich auch verseltsamt und verunsichert.³⁴⁴

„Urteil hatte sich mit dieser und anderen, ähnlich ausgerichteten Arbeiten vorgenommen, was vierzig Jahre zuvor den Futuristen zu schaffen machte. Ob daher eine direkte Beeinflussung bestanden hat, bleibt fraglich, die Ausgangssituationen sind so unvergleichlich, wie es die Resultate sind“.³⁴⁵ So äußert sich Otto Breicha im Bezug auf die zunehmende Konzentration Urteils auf das Moment der Bewegung in seiner Arbeit.

³⁴⁰ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 21.

³⁴¹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 46.

³⁴² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 21f.

³⁴³ Ebd. S. 22.

³⁴⁴ Ebd. S. 21.

³⁴⁵ Ebd. S. 21.

Auch Johann Muschik bringt Urteil mit dem italienischen Futurismus in Verbindung: „Darf man Joannis Avramidis in gewisser Weise als den Lyriker der Wotruba-Schule bezeichnen, so war der jung verstorbene Andreas Urteil ihr Expressionist, Futurist“.³⁴⁶

Diese von dem italienischen Schriftsteller und faschistischen Politiker Filippo Tommaso Marinetti (1879-1944)³⁴⁷ gegründete avantgardistische Kunstbewegung, erlebte ihre entscheidende Zeit zwischen den Jahren 1909 und 1916. Das ästhetische Programm strebt in seinen gattungsübergreifenden Manifesten, einen radikalen Bruch mit vergangenen künstlerischen und kulturellen Errungenschaften an. Marinetti preist in dem 1909 erschienen Futuristischen Manifest die „Schönheit der Geschwindigkeit“ und setzt die Kategorien „Geschwindigkeit“ und „Bewegung“ als futuristische Leitideen fest. Die Schnelllebigkeit der Gegenwart mit ihrer modern-urbanen Lebensdynamik, den neuen Verkehrsmitteln, sowie jene, dieser rasanten Entwicklung zugrundeliegende, Veränderung der sensuellen Wahrnehmung, wird gehuldigt. Die Futuristen sahen die Zukunft bestimmt durch Maschinen und verherrlichten den Krieg³⁴⁸ als gestalterisches Mittel einer zunehmend technischen Dynamisierung.³⁴⁹

Diese Gewalt verherrlichende Ideologie der Futuristen entsprach gewiss nicht den Intentionen Urteils, welcher nach seinen persönlichen Kindheitserfahrungen des Zweiten Weltkriegs, in der Maschine kein hoffnungsvolles Symbol der Zukunft sah, sondern „vielmehr mit der Praxis einer tötenden Kriegsmaschinerie und einer menschenverachtenden Ideologie assoziiert, die den Menschen von sich selbst entfremdet hat“.³⁵⁰ Eine formale Auseinandersetzung mit Aspekten der Bewegung, Dynamik und Simultanität im Raum, erscheint hingegen durchaus denkbar.³⁵¹

Anregend für Urteils nachhaltige Beschäftigung mit Dynamik und Bewegung im Raum dürfte jedoch die Konfrontation mit den Bewegungsstudien von František Kupka und Jacques Villon in der 1957 stattfindenden Ausstellung der Galerie Würthle gewesen sein.

³⁴⁶ Wotruba, Fritz, *Gelernt bei Wotruba*, S. 9.

³⁴⁷ Vgl. Belli, Gabriella/Beatrice Avanzi, *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Berlin: Jovis Verlag 2009, S. 291.

³⁴⁸ Noch vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und während der sich beschleunigenden Industrialisierung streben die Futuristen nach einer mythischen Erhöhung der Maschine zum hoffnungsvollen Symbol für eine Zukunft, die nicht mehr an den bremsenden Fäden einer (Kunst-)Geschichte hängen, sonder industriell und maschinell gestaltet sein soll. (in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 45).

³⁴⁹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 43.

³⁵⁰ Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 45.

³⁵¹ Vgl. ebd. S. 43.

Wotruba, der bis 1965 als künstlerischer Leiter der Galerie agierte, diskutierte anlässlich der Schau das Thema Bewegung in der Klasse, was sich nicht nur in den Arbeit Urteils, sondern auch seiner Kollegen Goeschl und Avramidis äußerte.³⁵²

Eine nicht unwesentliche Rolle in diesem Kontext nimmt der, mit Wotruba befreundete Künstler und Poet, aus dem Kreis der Kunstgewerbeschule der 1920er Jahre, Leopold Wolfgang Rochowanski ein. Rochowanski, der als Fürsprecher der Tradition des Wiener Kinetismus galt und durch seine 1922 erschienene Publikation *Der Formwille der Zeit in der angewandten Kunst* als Sprachrohr dieser Kunstströmung fungierte,³⁵³ kann als Verbindungsglied der Wotruba-Klasse zur Bildsprache des Kinetismus betrachtet werden.³⁵⁴

Die Basis für die Entstehung des Wiener Kinetismus baut auf die Lehrtätigkeit des ehemaligen Professors an der Wiener Kunstgewerbeschule Franz Cizek auf:

Es war das von formalen Zwängen und gesellschaftlichen Konventionen befreite, offene, unabhängige und intellektuelle ebenso wie künstlerische Freiheiten betonende pädagogische Arbeiten und Denken Cizeks, welches Künstlerinnen wie Klien, Ullmann und Karlinsky ermöglichte, ihr kreatives Potential „kinetisch“ zu entfalten. Aus der Beschäftigung mit Expressionismus, Kubismus und Futurismus entstand eine Kunstform, welche Dynamik, Bewegung und Veränderung als Hauptfokus besaß.³⁵⁵

Der Kinetismus war demnach kein freier Zusammenschluss von KünstlerInnen, sondern eine Schulklasse aus welcher sich zum Teil professionelle KünstlerInnen emanzipierten. Nicht ein gemeinsamer Stil verbindet diese KünstlerInnen, sondern vielmehr besteht das gemeinsame Moment aus den kunstpädagogischen Reformideen ihres Lehrers Franz Cizek:³⁵⁶

[...] er benutze verschiedene Stile (Expressionismus, Kubismus, Futurismus), um seinen SchülerInnen die selbstständige Aneignung des Naturvorbilds und den Ausdruck eigenen Empfindungen zu ermöglichen. Die verwendeten Stile waren ihm also weniger Ziel als vielmehr Medium seiner Lehre. Dadurch wiederum wurde aber gerade die intensive Rezeption und Weiterentwicklung verschiedener moderner Stilrichtungen zur wichtigsten Gemeinsamkeit der Wiener Kinetisten!³⁵⁷

³⁵² Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: ebd. S. 89.

³⁵³ Bast, Gerald, *Wiener Kinetismus - eine bewegte Moderne. Viennese kineticisms - modernism in motion*, Wien: Springer 2011, S. 72.

³⁵⁴ Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 96.

³⁵⁵ Bast, *Wiener Kinetismus - eine bewegte Moderne*, S. 6.

³⁵⁶ Vgl. ebd. S. 44.

³⁵⁷ Ebd. S. 44.

Der Kinetismus verstand sich völlig im Gegensatz zu anderen Kunstströmungen der Moderne, als Synthese vorangegangener Stile, was ihn insbesondere vom italienischen Futurismus entschieden abgrenzt.³⁵⁸

Auch wenn die futuristischen Themen wie, „Tempo und neue Technik, die Großstadt als Metapher für Modernität, die Darstellung von Bewegungsabläufen und Beschleunigung, von Dynamik und Simultanität“, die jungen kinetischen Künstler und Künstlerinnen, Cizek und Rochowanski faszinierten, grenzten sie sich klar von der Gewaltretorik und der Ideologie des Futurismus ab. Cizeks Rezeption des Futurismus bezog sich lediglich auf den visuellen Befund und dessen theoretischer Durchdringung. Rochowanski stellte darüber hinaus klar:³⁵⁹

Dieser Kinetismus ist nicht identisch mit dem Futurismus der Marinettigruppe, obwohl er durch die 1912 in Wien gemachte Ausstellung futuristischer Arbeiten angeregt wurde. Der Futurismus gibt nur den Eindruck der Bewegung, hat also eine impressionistische Quelle. Der Kinetismus dagegen gibt den rhythmischen Ablauf der Bewegung.³⁶⁰

Welche Einflüsse auch prägend waren für Urteils Beschäftigung mit dem Thema der Bewegung und seiner Veränderung des Stils in eine innovative dynamische Richtung,³⁶¹ fest steht, dass sich Übereinstimmungen thematischer und formaler Art in seiner Arbeit ausmachen lassen. Der Kontakt Urteils mit dieser kleinen Wiener Kunstszene des Kinetismus wird wohl nicht spurlos an ihm vorübergegangen sein, als er Ende 1957 seine künstlerische Eigenständigkeit erreichte.

Urteil hat infolge, um es mit den Worten Rochowanskis auszudrücken, den „Formwillen der Zeit“ geprägt und „im Rahmen der klassischen Skulptur die Schwelle zur abstrakten Formauffassung in der Plastik betreten“.³⁶²

So gelangte Urteil bereits Mitte 1958 zu einem für seine Darstellung eines bewegten Menschenbilds elementaren Formensprache, welche Breicha als,

[...] schwungvoll gelockerte oder geschrumpelte Schäfte, korkenähnliche Teilstücke, gedrunken, an den Enden verdickt oder knotig auskragend [beschreibt]. Noch im *Sitzenden König* und in der ersten Fassung der *Synthese einer Bewegung* stimmen diese Röhrenvolumen mit den natürlichen Körperformen im großen ganzen überein, dann aber bei der *Figur auf einem Bein* und der zweiten *Synthese einer Bewegung*, wurde den besonderen bildnerischen Intentionen zuliebe ziemlich freizügig und unbekümmert verfahren.³⁶³

³⁵⁸ Vgl. Bast, *Wiener Kinetismus - eine bewegte Moderne*, S. 46.

³⁵⁹ Vgl. ebd. S. 58.

³⁶⁰ Ebd. S. 58.

³⁶¹ Vgl. Borchhardt-Birbaumer, „Kosmos der Bewegung“, 06.11.2013, S. 28.

³⁶² Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 96.

³⁶³ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 22.

Dadurch hatte sich Urteil endgültig aus dem Schatten seines Lehrers gelöst, indem er von nun an nicht mehr sein Formvokabular rekapitulierte, sondern sich vielmehr seines Eigenen bediente. Auch Otto Breicha unterstreicht diesen Umstand: „Mit den Bewegungsstudien rund um die Synthese einer Bewegung hatte er sich aus der rekapitulativen Formverwendung einer buchstäblichen Wotruba-Nachfolge herausgelöst [...]“. ³⁶⁴

3.4 Künstlerfreundschaften

Der Einsamkeit des Künstlers im Prozess der Entstehung eines Kunstwerkes steht manchmal die Künstlerfreundschaft als Pendant gegenüber. Hier werden Fragen des Selbstverständnisses thematisiert, Erfahrungen ausgetauscht und Probleme besprochen. ³⁶⁵

Urteils Bekanntschaften und Freundschaften sind weitgehend in seinem künstlerischen Umfeld der Akademie, sowie außerhalb der Universität in der damaligen Wiener Kunst- und Kulturszene zu finden.

Neben freundschaftlichen Beziehungen zu John Sailer, dem Gründer der Galerie Ulysses in Wien, dem Kunstkritiker Alfred Schmeller, sowie dem Schauspieler Helmut Qualtinger, pflegte er regen Kontakt zu anderen SchülerInnen Wotrubas. Hier sind insbesondere Sepp Dangel, Nausica Pastra, Roland Goeschl, Alfred Czerny, Engelbert Lanzenberger, Joannis Avramidis, Erwin Reiter und Ruperta Cancola zu nennen. ³⁶⁶

Das enge Verhältnis zu seinen KommilitonInnen äußerte sich vor allem in einer gegenseitigen Inspiration hinsichtlich künstlerischer Ideen:

Mit dem Motiv der Bewegung legte er für die Mitstudenten und späteren Bildhauerkollegen inhaltlich und formal einiges vor. So wird plötzlich auch Roland Goeschls Interesse an einer starken Dynamik Anfang der 1960er-Jahre verständlich, verband die beiden doch ein freundschaftliches, künstlerisch sehr befruchtendes Verhältnis. ³⁶⁷

So heißt es im Katalog zur diesjährigen Ausstellung Urteils im 21er Haus in Wien, um nur ein Beispiel der gegenseitigen Beeinflussung der Studierenden zu nennen. Auch Urteil wurde, wie bereits in Kapitel 3.2.3 besprochen, durch künstlerische Ideen seiner Kollegen beeinflusst und nützte diese neuen Ansätze, um sie auf seine Weise in seinem Werk zu integrieren.

³⁶⁴ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 25.

³⁶⁵ Seipel/Haldemann, *Wotruba. Leben, Werk und Wirkung*, S. 189.

³⁶⁶ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 27.

³⁶⁷ Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 6.

Werner Hofmann charakterisiert Urteil als bescheiden, heiter, liebenswürdig und arglos, anderswo wird er als äußerst geselliger, vitaler Mensch mit einer robusten Konstitution beschrieben.³⁶⁸ Diese durchwegs positiven Eigenschaften, sein technisches und künstlerisches Können, wurde von Seiten seiner KommilitonenInnen, seines Lehrers, sowie seiner Freunde überaus geschätzt: „Urteils früher Tod löste Fassungslosigkeit aus, denn die Wiener Künstler verloren mit ihm nicht nur einen jungen, allseits beliebten Kollegen, sondern auch ein Talent von noch zu entdeckendem Ausmaß“.³⁶⁹

Dies bestätigt auch sein Lehrer Fritz Wotruba, welcher von Anfang an Urteils außerordentliches Talent erkannte und ihn fortan in seiner künstlerischen Entwicklung förderte. Zehn Jahre lang, von 1953 bis zu seinem viel zu frühen Tod 1963, verband sie eine menschliche, künstlerische und berufliche Beziehung.³⁷⁰

Ich weiß nicht mehr, wann es gewesen ist, daß zwischen ihm und mir das Phänomen einer Verbindung entstanden ist, die mit Freundschaft nicht richtig benannt ist, diese Sympathie war mehr als Freundschaft zwischen einem jungen Burschen und einem Mann, und als ich sie gespürt habe, konnte ich mich nicht ohne Angst an ihr erfreuen; ich habe tief innen immer gewußt, daß ein solcher Fund nicht bleibt, seine Intensität, seine Schönheit, vergehen so schnell wie eine Blume verwelkt.³⁷¹

Diese äußerst persönlichen Worte Wotrubas drücken offenkundig seine tiefe Verbundenheit mit Urteil aus, eine Beziehung, welche „über das Lehrer-Schüler-Verhältnis hinaus von gegenseitiger Wertschätzung, ja Freundschaft geprägt war“.³⁷²

Neben dieser engen menschlichen Beziehung prägte Wotruba weitgehend die künstlerische Entwicklung Urteils. Auch wenn sich sein Schüler nach und nach von dessen Skulpturenbegriff emanzipierte, blieb die menschliche Figur als gemeinsamer Ausgangspunkt stets erhalten.³⁷³

Urteil war Wotruba-Schüler; es hat mir immer imponiert, daß Wotruba, dessen Kunst das statisch Gegründete bevorzugte, einen Schüler akzeptierte, der mit seinen dynamischen Skulpturen und Zeichnungen geradezu eine Gegenposition zu ihm entwickelte.³⁷⁴

Diese Auffassungsunterschiede von denen der österreichische Theologe, Kunsthistoriker und Kunstsammler Günter Rombold hier spricht, wirkten sich nicht auf deren besondere

³⁶⁸ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 21.

³⁶⁹ Husslein-Arco, „Vorwort“, in: ebd. S. 5.

³⁷⁰ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: ebd. S. 19.

³⁷¹ Fritz Wotruba am 24.11.1963, in: Urteil, *Andreas Urteil*, S. 1.

³⁷² Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 21.

³⁷³ Vgl. ebd. S. 22.

³⁷⁴ Rombold, Günter, *Bilder - Sprachen der Religion*, Münster: LIT Verlag 2004, S. 16.

menschliche Beziehung aus, entsprach doch die Emanzipation seiner SchülerInnen in Richtung eines eigenständigen künstlerischen Weges, seiner Grundintention als Lehrer.³⁷⁵

Wesentlich für die Entstehung Urteils *imaginärer* Werke war sein Kontakt zu den Künstlern der, vom Wiener Domprediger Monsignore Otto Mauer gegründeten, avantgardistischen Galerie St. Stephan.³⁷⁶ Abgesehen von der künstlerischen Beeinflussung verband Urteil mit jenen österreichischen Malern des Informel, Wolfgang Hollegha, Josef Mikl, Arnulf Rainer und Markus Prachensky eine enge freundschaftliche Beziehung.³⁷⁷

3.4.1 Einflüsse des Informel rund um die Gruppe St. Stephan

Jener Entwicklungsstrang der „*imaginären* Figurationen“³⁷⁸ (ab 1958), welcher formal unabhängig vom Umfeld der Akademie der bildenden Künste Wien ausging, ist vor allem auf die informellen und tachistischen Einflüsse rund um die Galerie St. Stephan, sowie auf die im Sommer 1958 stattfindende Weltausstellung in Brüssel, welche Urteil mit etlichen seiner Künstlerkollegen besuchte und die ihm Meisterwerke der Gegenwartskunst näher brachten, zurückzuführen.³⁷⁹

Im Herbst 1956 formierten sich die vier schon seit Jahren miteinander befreundeten Künstler Hollegha, Mikl, Prachensky und Rainer zur Gruppe St. Stephan. Die Räumlichkeiten der, 1954 von Otto Mauer gegründeten Galerie in der Grünangergasse³⁸⁰ wurden daraufhin zur „rotierenden Selbstaussstellung der Gruppe, später durch den Bildhauer Andreas Urteil erweitert, mit vereinzelt Chancen für andere Österreicher.“³⁸¹ Daneben

³⁷⁵ Vgl. Rombold, *Bilder - Sprachen der Religion*, S. 26.

³⁷⁶ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 218.

³⁷⁷ Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 89.

³⁷⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 30.

³⁷⁹ Vgl. ebd. S. 25.

³⁸⁰ Spätere *Galerie St. Stephan*, 1963 Umbenennung in *Galerie nächst St. Stephan*.

³⁸¹ Fleck, Robert, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954 - 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Band 1 Die Chronik, Wien: Galerie nächst St. Stephan, Löcker Verlag 1982, S. 114.

waren ausländische Künstler, insbesondere der Stilrichtungen der abstrakten Kunst, des Informel und des daraus hervorgehenden Tachismus³⁸² vertreten.³⁸³

Diese Konzentration auf wenige Künstler und einen vorherrschenden Stil führte im Wien der 50er Jahre, wo es kaum Galerien und keinen Kunsthandel gab, zu einem Skandal:³⁸⁴

Bald schien es nur noch St. Stephan-Gläubige und Agnostiker zu geben. Mauer wurde von allen Seiten angegriffen: von der Kirche, die fürchtete, er fördere die Häresien, statt sie stillzulegen; von den Journalisten, die ihm vorwarfen, das Bild der österreichischen Kunst im Ausland durch die einseitige Bevorzugung der vier Maler zu verfälschen; und vom Institut zur Förderung der Künste in Österreich [...].³⁸⁵

Trotz dieser anfänglichen Kritik wurde die Galerie bald zur „Heimstatt des abstraktiven Lagers“.³⁸⁶

Wie keine zweite Institution in Österreich wird die Galerie nächst St. Stephan während der gesamten sechziger Jahre hindurch erste Anlaufstelle für in- und ausländische Avantgardekunst, für die Beurteilung bildnerischer und geistiger Positionen innerhalb einer wachsenden Szene, die mit der 1962 erfolgten Eröffnung des Museum des 20. Jahrhundert in Wien (unter der Leitung von Werner Hofmann) ein qualitatives und institutionelles Regulativ erhielt.³⁸⁷

Namhafte österreichische KünstlerInnen und Architekten, unter ihnen Bruno Gironcoli, Marc Adrian, Hans Hollein, Curt Stenvert, Kiki Kogelnik und Walter Pichler stellten infolge in den Räumlichkeiten der Grünangergasse aus.³⁸⁸

Als zweite Galerie in Wien, die sich für zeitgenössische Kunst einsetzte, verblieb nur noch die Galerie Würthle, deren künstlerische Leitung Mitte 1958 Wotruba inne hatte.³⁸⁹

Urteil konnte sich damals wenig Chancen ausrechnen, mit seinen neuen Arbeiten durch Wotruba in die Öffentlichkeit gebracht zu werden. Dergleichen Erwägungen dürften eine gewisse Rolle gespielt haben, doch wäre es sicherlich falsch, die weitere Entwicklung der Knorpelplastiken nur damit zu begründen. Zwar hat Urteil seinen *Imaginären Reiter* zum ersten Mal im Rahmen der üblichen Weihnachtsverkaufsausstellung der Galerie St. Stephan gezeigt, aber seine erste (für den Fortgang und die Anerkennung seiner Arbeit überaus wichtige) Personalausstellung in der Wiener Secession stattfinden lassen.³⁹⁰

³⁸² Richtung der abstrakten Malerei, die Empfindungen durch spontanes Auftragen von Farbe auf die Leinwand auszudrücken sucht (Siehe: Duden online, <https://www.duden.de/woerterbuch>).

³⁸³ Vgl. Fleck, *Avantgarde in Wien*, S. 112ff.

³⁸⁴ Vgl. Ebd. S. 114.

³⁸⁵ Ebd. S. 114.

³⁸⁶ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 25.

³⁸⁷ Achleitner, *Kunst aus Österreich 1896 - 1996*, S. 75.

³⁸⁸ Vgl. ebd. S. 78.

³⁸⁹ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 25.

³⁹⁰ Ebd. S. 25f.

Durch den Anschluss Urteils 1958 an die Künstlergruppe St. Stephan erhielt er im Rahmen der Galerie völlig unabhängig von der Akademie, sowie von Wotruba, Ausstellungsmöglichkeiten.³⁹¹ Neben Urteil kam noch seinem Bildhauerkollegen und Mitstudenten Roland Goeschl jenes Privileg zuteil, Ende der sechziger Jahre als Mitglied der Gruppe akzeptiert zu werden. Die Rolle Urteils in der Galerie St. Stephan beschreibt Robert Fleck folgendermaßen:

In der Galerie St. Stephan hatte Urteil die Funktion des „ästhetischen Überläufers“ und des bodenständigen, ehrlichen und gewissenhaften Arbeiters eingenommen. Er war, menschlich und ästhetisch, ein Schüler von Wotruba und ein Freund von Mikl. Diese Spannung prägt sein Werk. [...] Es ist der Wotruba'sche Mensch, der hier in Aktion tritt, seine Kräfte konzentriert und nach außen richtet. Bei aller aktionistischen Tendenz wollen diese Plastiken die kubische Statue nicht vergessen. Deswegen neigen sie nicht zur Diffusion in die Umwelt, sondern bleiben geschlossen, ihr Interesse nicht auf den offenen Raum richtend, sondern auf den Körper und seine Kräfte.³⁹²

Für Urteil eröffnete der Beitritt nicht nur unabhängige Ausstellungsmöglichkeiten, sondern vielmehr völlig neue künstlerische Ansätze. Diese neuen Anregungen, welche sich durch den Kontakt zur Galerie St. Stephan, jenem frühen Zentrum für informelle, tachistische Kunst in Österreich, boten, äußerten sich 1958 in der Hinwendung zu einer abstrahierenden, informellen Darstellungsweise.

Bereits sehr früh bezeichnete der österreichische Maler Claus Pack jene dynamisierten Plastiken Urteils als „vegative Wucherungen des Tachismus“ und Otto Breicha sah darin, neben einen „quasi-tachistischen Psychoimpressionismus“,³⁹³ das „Formempfinden und -realisieren des Barocks“.³⁹⁴

So ist also in der Kunst Andreas Urteils noch eine andere Tradition lebendig, die sich auch sonst untergründig in einen wichtigen Teil der neuen österreichischen Bildnerei fortgesetzt hat und etwa ähnlich in den Malereien Wolfgang Holleghas, Josef Mikls und Arnulf Rainers anzutreffen ist.³⁹⁵

Breicha sieht im Barocken, wie bereits erwähnt, das Moment der Bewegtheit begründet, welches mittels „Formenfülle, durch die Wiederholung und Multiplikation der Teile“, hervorgerufen wird: „Barock ist die Anstrengung, durch sensationelles, dynamisierendes

³⁹¹ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 20.

³⁹² Fleck, *Avantgarde in Wien*, S. 163f.

³⁹³ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

³⁹⁴ Urteil, *Andreas Urteil*, S. 5.

³⁹⁵ Ebd. S. 5.

Verbinden intensiv zu sein; barock ist die Vorliebe für das Bizarre, Unbedingte, für das Pathetische expressiver Gesten.“³⁹⁶

Urteil selbst, der sich nun endgültig von der Formsprache seinen Lehrers gelöst hatte, „sprach vom „Steinfleisch“ seiner Skulpturen, die von „Wucherungen“ überzogen seien.“³⁹⁷

Der entscheidende Schritt zu Eigenem ist 1958 mit dem „Imaginären Reiter“ getan: Die kompakte Oberfläche der Figur ist aufgewühlt, ist aufgebrochen - oder eingebrochen -, von Schluchten gekerbt, sie baut sich aus einzelnen gekneteten Zellen auf; entfernt könnte man an Boccioni denken, aber Urteils Plastik hat eher Entsprechungen in der zeitgenössischen ungegenständlichen Malerei, seine Gestalten scheinen die federnden Gelenke Josef Mikls zu haben. Zeichnungen Mikls haben ihr Pendant in gleichzeitigen Plastiken Urteils.³⁹⁸

So äußert sich der österreichische Kunsthistoriker und -kritiker Wieland Schmied über den Einfluss tachistischer bzw. informeller Arbeitsweisen im Werk Urteils. Jene ab Mitte 1958 entstandenen *imaginären* Werke weisen eine „kleinteiligere, wuchernde Formsprache auf, die an Knorpel, Knochen und Wirbelelemente denken lässt“.³⁹⁹

Das Organische, welches in diesen Arbeiten innewohnt, sowie „der Verweis im Titel auf das Imaginäre, die Vorstellungskraft und das Unbewusste“⁴⁰⁰ zeigen eine klare Parallele zur informellen, tachistischen Kunst auf.

Beim Informel handelt es sich nicht um eine Stilrichtung, sondern vielmehr um einen Begriff, welcher die unterschiedlichen, individuellen Positionen eines jeden Künstlers gleichermaßen umfasst.⁴⁰¹

„Informel - also formlos und ungegenständlich, nicht mehr Form oder noch nicht Form seiend“⁴⁰² hatte man die neue Richtung in der Malerei bezeichnet, welche ihren Ursprung im Paris der 1950er Jahre hat. Um diese „unbändige Kunst“ fassbarer zu machen, folgte eine Flut an unterschiedlichen Begriffen, welche je nach Interessenschwerpunkt als Tachismus, als Lyrische Abstraktion, als Art Autre, Informalismus, Action Painting, Automatismus oder als Abstrakter Expressionismus betitelt wurde.

³⁹⁶ Urteil, *Andreas Urteil*, S. 5.

³⁹⁷ Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

³⁹⁸ Wieland Schmied, in: Urteil, *Andreas Urteil*, S. 6.

³⁹⁹ Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 46.

⁴⁰⁰ Ebd. S. 47.

⁴⁰¹ Vgl. Belgin, Tayfun, *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln: Wieland 1997, S. 40f.

⁴⁰² Belgin, *Kunst des Informel*, S. 8.

Mit all diesen Differenzierungen war „vor allem ein vielgestaltiger und internationaler Aufbruch im Zeichen einer umfassenden Freiheit des Bildes“⁴⁰³ gemeint. „Der emotionale Ausdruck spontaner Malakte, verknüpft mit dem Glauben an die Sprachfähigkeit und Selbstausdrücklichkeit des Materials, charakterisiert ferner informelle Werke“.⁴⁰⁴ Das Informel fand infolge Anklang in Deutschland, Spanien, Italien, Frankreich, Dänemark, der Schweiz, sowie in den USA und in Österreich.⁴⁰⁵

Überträgt man nun den Begriff des Informel auf die Plastik, so kann auch hier weniger von einem Stilphänomen, als von einer „geistigen Haltung, als die Thematisierung des schöpferischen Prozesses selbst“,⁴⁰⁶ gesprochen werden. Der italienische Kunsthistoriker und -kritiker Enrico Crispolti charakterisiert die Plastik des Informel folgendermaßen:

Man registriert hierbei eine Befreiung von der traditionellen plastischen Qualität und ihrer volumenbetonten Realität und eine Hinwendung zu einer neuartigen, expressiven Formsetzung, die der Materie selbst die Führungsrolle überträgt. Hierzu gehört das direkt bearbeitete Metall, die unmittelbar geformte Terrakotta oder Bronze, deren Material nicht mehr poliert und geglättet wird [...]. Wenn die Materie gewöhnlich die plastischen Volumen aufwertet [...], so stellt sich dem gegenüber in der informellen Skulptur die Materie selbst in ihrer unebenen Taktilität in den Mittelpunkt, um Volumen und Körper zu binden, gleich ob mit non-figurativem oder figurativem Ergebnis. Der Bildhauer geht direkt die Materie an; das sich daraus bildende Werk ist das Ergebnis eines Dialoges, eines Kampfes, einer Zeugenschaft im konkreten Augenblick der Erfahrung.⁴⁰⁷

Neben der Materialität, galten die Spontanität, welche sich bis hin zum Automatismus steigern konnte, sowie die Schnelligkeit, als begriffsbestimmende Parameter der informellen Kunst:

Im Sinne des Existenzialismus zählt nicht die vorbedachte Gestaltformung und Sinngebung, sondern die Echtheit und Überzeugung eines gestaltwerdenden Formgebildes, die ablesbare und direkte Übertragung des Seelenerlebnisses auf die gestaltenden Hände und das jeweilige Material.⁴⁰⁸

Auch Urteil formt in dieser Werkphase seine Plastiken aus dem Handgelenk heraus:

Die Finger tauchen ins *Steinfleisch* (wie es Urteil selber sagte), reiben an Kanten und Zacken entlang, den Formbewegungen folgend, von einer Reizstelle zur nächsten geführt. Es gehe ihm bei seiner Arbeit um „plastische Ungewöhnlichkeiten“, so hat es Urteil immer wieder beteuert, wobei das Ungewöhnliche, ja *Sensationelle*, für ihn nichts Schlimmes war, sondern, im Wortsinn, Empfindungen auslösen, *Aufsehen* machen, also wirken sollte.⁴⁰⁹

⁴⁰³ Belgin, *Kunst des Informel*, S. 8.

⁴⁰⁴ Ebd. S. 9.

⁴⁰⁵ Vgl. ebd. S. 8.

⁴⁰⁶ Dahmen-Beumers, Judith, *Eine exemplarische Untersuchung zur Regionalität in der Kunst. Der Aachener Bildhauer und Maler Benno Werth (*1929)*, Norderstedt: Books on Demand 2005, S. 137.

⁴⁰⁷ Dahmen-Beumers, *Eine exemplarische Untersuchung zur Regionalität in der Kunst*, S. 137.

⁴⁰⁸ Ebd. S. 138.

⁴⁰⁹ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 29f.



Abb. 36: Andreas Urteil, *Der imaginärer Reiter* (*Don Quichote*), undatiert, Bronze, 47,7 cm hoch, Belvedere, Wien, Leihgabe der Artothek des Bundes

Alfred Schmeller merkt in einem von ihm verfassten Zeitungsartikel im Kurier vom 14. Dezember 1963, der neuen Arbeitsweise betreffend an: „In den „Imaginären Figuren“ von 1958 ist der Bildhauer selbst stärker vorhanden, die Fingerabdrücke der knetenden Hand sind nicht erstarrt, sie bewegen sich vor unseren Augen, es bohrt, zerschleicht, bricht ein, wird knorrig, bizarr, schreckhaft. „Die Angst“ und der „Ritter“ sind bedrohliche Zeichen“.⁴¹⁰

Der spontan anmutende, heftige Knetrhythmus in einem leicht formbaren Werkstoff, die Vermittlung von scheinbarer Unmittelbarkeit, die Spontanität der Form, der aufbauende Arbeitsprozess, die scheinbare Verkürzung der Arbeitszeit,⁴¹¹

sowie jene „Fertigkeit im Unfertigen“, welche die Gruppe der imaginären Figurationen aufweist, sind Qualitäten, welche eindeutig Parallelen zur informellen Kunst erkennen lassen.⁴¹²

Als erste jener kleinteiligen Knorpelfiguren, soll Alfred Hrdlicka zufolge, welcher sich als Nachfolger Czernys ein Schulatelier mit Urteil teilte, der *Imaginäre Reiter* (Abb. 36) entstanden sein. Gegenstimmen aus dem Umfeld Urteils hingegen datieren die *Imaginäre Figur* vor jene des *Imaginären Reiters*. Otto Breicha geht hierbei mit Hrdlicka konform und erwidert:

Einiges (außer der Zeugenschaft Hrdlickas) spricht dafür, daß der Imaginäre Reiter als erste der neuen Knorpelfiguren entstanden ist. Die verhältnismäßige Kleinformatigkeit und die verhältnismäßige Naturentsprechung verbinden sie mit den extremen Formulierungen der zweiten *Synthese einer Bewegung*. Vergleicht man etwa die Art, wie Arme und Beine der Reiterfigur gebildet sind, so kann man Ähnliches im Ansatz schon bei der *Figur auf einem Bein* feststellen. Zum Beispiel bestätigen Oberkörper und Pferdeschädel, wie eng Urteil bei allem Vorpreschen ins Imaginäre an die natürliche Erscheinung anschließt. Die kleine *Imaginäre Figur* ist beträchtlich freizügiger (zumal ihre Profilansicht). Zusammen mit Ritter und Angst bildet sie den rasch erreichten Höhepunkt formaler Verwucherung.⁴¹³

⁴¹⁰ Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 48.

⁴¹¹ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 68.

⁴¹² Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 24f.

⁴¹³ Ebd. S. 27.

Ganz in der Manier des Informel löst Urteil zusehends den plastischen Körper auf und reduziert ihn auf aneinandergereihte „Quasi-Knochen-Elemente“⁴¹⁴, wodurch die Plastik eine skelettartige Erscheinung erhält.⁴¹⁵ Wie auch schon 1958 bei der *Synthese einer Bewegung II*, weisen hier insbesondere die Beine von Pferd und Reiter, die Arme des Reiters, sowie der Kopf des Pferdes jene an Knochen erinnernde Ästhetik auf. Otto Breicha spricht von einem „konsequenten Verschrumpeln und Überformen der äußeren Erscheinung“.⁴¹⁶ Diese lässt die genau definierte Form undeutlich werden ohne sie jedoch gänzlich aufzulösen, soll doch das Imaginative und Unwirklich zur Darstellung gelangen.⁴¹⁷

So kann die neue Oberflächenstrukturierung ja auch (wie der Tachismus) als eine Art Emotionsimpressionismus angesehen werden. Wie bei den entformelten Malaktionen ging es um eine Selbstdarstellung des Bildnerischen. Der freigespielten Malgestikulation entspricht das Modellieren aus dem Handgelenk (ein Ausdruck, der unter den Bildhauern, mit denen Urteil damals verkehrte, im abfälligen Sinn gang und gäbe war), das eigentümlich Wurf- und Entwurfhafte.⁴¹⁸

Urteil lässt sich in seinen fortan entstandenen Arbeiten auf seine Intuition, seine Spontaneität und seine inneren Vorstellungsbilder ein.⁴¹⁹ Otto Mauer beispielsweise sieht darin, sich der Natur entwindende Kreaturen:

Die Deutung des Elementes auf das Skelettartige drängt sich ebenso auf wie die auf das klassisch sich Erhebende einer Kreatur, die sich der Natur gewaltsam, nicht nur evolutiv, entwindet und sich nicht mehr in die übermächtige Materialität und biotische Wucherung der Natur einverleiben lässt. Es ist ein Wesen, das den Sog des Untergeistigen fühlt, sich anstemmt, aufrichtet, gegen seine Verfremdung zur Wehr setzt, das Wesen Mensch, das niemals naturhaft gegeben ist, das nur dann ist, was es ist, wenn es sich selbst will, erschafft, bestimmt.

Fürwahr lassen die Arbeiten eine organische Komponente erkennen, jedoch nicht wie jene der *Weiblichen Formen*, welche eine „menschlich-pflanzliche Metamorphosegestalt“⁴²⁰ darstellt, sondern vielmehr weisen sie „etwas fremdartig Organisches in ihrer Ausführung auf“.⁴²¹ Auch Alfred Schmeller schreibt in einem Zeitungsartikel im Neuen Kurier anlässlich der Ausstellung Urteils in der Secession 1959: „Die geysirartig hervor-

⁴¹⁴ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 28.

⁴¹⁵ Dahmen-Beumers, *Eine exemplarische Untersuchung zur Regionalität in der Kunst*, S. 141.

⁴¹⁶ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 26.

⁴¹⁷ Vgl. ebd. S. 30.

⁴¹⁸ Ebd. S. 29.

⁴¹⁹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 47.

⁴²⁰ Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 68

⁴²¹ Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: ebd. S. 47.



Abb. 37: Andreas Urteil, „*Imaginäre Figur*“, 1958, Zementguss, 37 cm hoch, Galerie im Palais Strohemborg (E. H. Herzfeld), Wien

brechende Formvorstellung Urteils aber, seine ureigene bildhauerische Art, hat er in rasch und fließend emporgekneteten „Lehmfontänen“ verwirklicht und umgegossen“. ⁴²²

Wesentlich im Zusammenhang mit dieser Plastik ist die Behandlung des Themas Mensch und Pferd. Lediglich zweimal taucht dieses Motiv im Oeuvre Urteils auf und jedesmal markiert es einen Neubeginn seiner Arbeit. So entstand erstmals nach dem Übertritt in die Wotruba-Schule 1953 das sogenannte *Reiter-Relief* (Marmor, 79 cm hoch, 52,5 cm breit, Franz Hilgesberger, Wien), welches bereits neue, von Wotruba inspirierte, formale Ansätze zeigte und nun der *Imaginäre Reiter*, welcher die Reihe der „kleinteiligen Knorpelfiguren“ eröffnet. ⁴²³

Laut Breicha ist Urteil bei der *Imaginären Figur* (Abb. 37) weitaus freizügiger, hinsichtlich der Bearbeitung der Oberfläche vorgegangen. Dennoch lassen sich gewisse „körperliche Entsprechungen“ noch erkennen: „ein zurückgestelltes linkes

Bein (womöglich eine Übernahme der sehr ähnlichen räumlichen Lösung der *Synthese*), Schultern, Kniekehlen, ein quer über die Leibesmitte gelagerter Unterarm“. ⁴²⁴ Auch wenn Breicha kompositorische Analogien im Bezug auf die *Synthese einer Bewegung* feststellt, wird das für die Formensprache Urteils essentielle Moment der Bewegung, vollkommen anders dargestellt:

Bei den imaginären Figurationen ist die Bewegung gewissermaßen ins Innere der Figuren verlegt: Verinnerlichtes, das keiner Begründung durch Äußerlichkeiten bedarf. Ein quasi-tachistischer Psychoimpressionismus bewirkt die allgemeine Unruhe der Oberfläche, ein Oszillieren und Verfließen der erkennbaren Teile bis ins Gerade-noch-Figurenmäßige, ja bis ins Imaginative und Unwirkliche hinein. ⁴²⁵

Wo es bei der *Synthese einer Bewegung* noch darum ging „den Ablauf einer Bewegung, ihre vielen möglichen Phasen zu verganzheitlichen, indem diese dem Statuarischen eingegliedert und integriert wurden“, ⁴²⁶ transferiert Urteil nun diese Bewegung von der Grundkomposition der Figur ins Innere, welches sich anhand der dynamischen Oberflächengestaltung äußert.

⁴²² Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 37.

⁴²³ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 26.

⁴²⁴ Ebd. S. 24.

⁴²⁵ Ebd. S. 30.

⁴²⁶ Ebd. S. 30.

Zwei weitere Plastiken vervollständigen die Reihe der imaginiären Figurationen, der *Ritter* (Abb. 38) und die *Angst*. Augenscheinlich ist, dass hier das Wort „imaginär“ weggelassen wurde, wobei die „Angst“ an sich, auf einen undeutlichen Gefühlszustand angesichts einer Bedrohung verweist, der auf das unbewusste, psychische Empfinden⁴²⁷ zurückzuführen ist und somit das Imaginative in sich trägt. Der *Ritter* hingegen scheint einen konkreten gegenständlichen Bezug aufzuweisen. Der Assoziation Breichas nach, „können verschiedene Vorsprünge und Buchtungen gut und gern als Teile einer Rüstung gelten“:

Indessen waren ihm auch diese impulsiv gequetschten Wülste und Höhlungen nichts sonst als eine bildnerische Methode, seine Vorstellung, was Plastik sei, zu verwirklichen: eine gerade noch im figürlichen Erscheinungsbild gehaltene Folge von Wölbungen und Mulden. Wenn ihn dazu Ritterrüstungen inspiriert haben (und die Benennung nicht, wie zumeist, erst im nachhinein dazuerfunden wurde), so kann es sich nur um Initialimpulse gehandelt haben, die für die spätere bildnerische Durchführung von nebensächlicher Bedeutung gewesen sind.⁴²⁸

Auch bei der Kopflösung der *Imaginären Figur*, meint Breicha, könnte es sich „um eine Art Helmvisier“ handeln.⁴²⁹ Dennoch hält er in seinen Ausführungen fest: „Wahrscheinlich hätte sich Urteil diesen Formassoziationen gegenüber ebenso verhalten, wie er es freigestellt hat, seine Formelemente als Knochen hinzunehmen.“⁴³⁰ Nichtsdestotrotz beschreibt Breicha, Urteil an anderer Stelle, als einen sinnlichen Menschen, welcher erst durch die gegenständliche Welt, in jene außerhalb der Wirklichkeit liegende, vorzudringen vermag:

Urteil war ein durchaus sinnlicher sinnenfroher Mensch. Abstrakt-Philosophisches widersprach seiner Wesensart, zu metaphysischen Spekulationen hatte er keinen Zugang (um den er sich erst gar nicht sonderlich bemühte). Trotzdem verweisen die selbstbestimmten Titel, wie *Imaginärer Reiter* und *Imaginäre Figur*, auf einen wesentlichen Bereich der Scheinbarkeit, Verunsicherung und Bedrohung. Nicht zuletzt sind diese Figuren über das hinaus, was sie in formaler Hinsicht darstellen, zugleich auch Sinnbilder zeitgenössischen Denkens, Empfindens und Zweifelns. Für seine Darstellung des Unvorstellbaren benötigte Urteil, dessen Erkennen also ein sinnliches war, die gegenständlichen Einzelheiten, um sie sogleich ins Phantastische zu verwerten. Um davon auszugehen, waren ihm auch so abgelegene Requisiten wie Ritter und Rüstungen gerade recht.⁴³¹



Abb. 38: Andreas Urteil, „*Ritter*“, 1958, Zementguss, 37 cm hoch, Galerie im Palais Starhemberg (E. H. Herzfeld), Wien

⁴²⁷ Vgl. Duden online, <https://www.duden.de/woerterbuch>.

⁴²⁸ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 26f.

⁴²⁹ Vgl. ebd. S. 26.

⁴³⁰ Ebd. S. 26.

⁴³¹ Ebd. S. 27.

Urteil steigert zusehends die Expressivität der Oberflächengestaltung seiner Figuren. Bei der letzten Plastik dieser Werkgruppe, der *Angst* (Abb. 39) bewegt sich Urteil bereits in einem Bereich, welcher an der Grenze des figürlichen anzusiedeln ist:

Das interessante Detail avanciert zu einer Hauptsache. Das Erformen der attraktiven Einzelwucherungen geht (zum Beispiel bei der *Angst* oder in gewissen Zeichnungen dieser Zeit) so weit, daß innerhalb einer Figur neue Figuren sich andeuten, der Umriß eines der erhobenen Arme wie ein weiteres Kopfprofil anmutet oder am übernuancierten Rumpf Fratzen in der Art von Vexierbildern entstehen.⁴³²



Abb. 39: Andreas Urteil, *Angst* (stehende Figur mit erhobenen Armen), 1958, Bronze, 44,3 cm hoch, Leihgabe der Artothek des Bundes

Wenngleich Urteil „das Zerklüftete und Durchschluchtete liebte, das Bewegte und Vielheitliche, er das Gestikulative den „tektonischen Würdeformen“ seines Lehrers vorzog, ist er in allen Grundsätzlichen bei der von Wotruba geprägten Figürlichkeit geblieben“.⁴³³ Andernorts merkt Otto Breicha an:

Sicherlich war Urteil von den Möglichkeiten des Impulsiven und freizügig Improvisierten, die seinem Temperament gut lagen, ange- tan. Gewiß wurde er in die diesbezüglichen Auseinandersetzungen und Erfahrungen seiner Freunde und Kollegen einbezogen und später in der einmal eingenommenen neuen Haltung bestärkt. Erste Erfolge blieben nicht aus. Trotzdem konnte sich Urteil dazu nicht entschließen (obwohl das naheliegend gewesen wäre und ihm oftmals nahegelegt wurde), das Figurative überhaupt aufzugeben, um ins ganz und gar Ungegenständliche auszukommen. Daß Urteil dieser Möglichkeit nicht nachgegeben hat, ist aber kein Mangel an Bewußtheit und stilistischer Konsequenz, sondern bezeichnet eben gerade den Weg, den Urteil als seinen spezifischen erkannt und ausgesucht hatte.⁴³⁴

Auch wenn Urteil mit den Künstlern seiner Zeit, wie eben jenen informellen Malern rund um die Galerie St. Stephan, regen Kontakt und Gedankenaustausch pflegte, ließ er sich nicht „von seinem eigenen Weg zur „dynamischen Formgebung“ und weiter zum Ausdruck der Bewegung“, stets am Menschen orientiert, abbringen.“⁴³⁵

⁴³² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 28.

⁴³³ Ebd. S. 63.

⁴³⁴ Ebd. S. 29.

⁴³⁵ Vgl. Kultur und Wein. Das beschauliche Magazin, „Nach 25 Jahren erste Museumsausstellung für Andreas Urteil. Zu jung und mitten im Aufbruch verstorben“, <http://www.kulturundwein.com/21erhaus.htm>, 20.02.2014.

3.5 Die dynamische Formensprache Urteils

Als bedeutungsvoll in der Entwicklung Urteils ist das Jahr 1959 zu nennen. In diesem Jahr diplomierte Urteil an der Akademie der bildenden Künste Wien⁴³⁶ und zerstörte viele seiner früheren Werke, „die nach traditionellen Maßstäben gearbeitet waren“, ⁴³⁷ vorwiegend Zeichnungen. Nur die für ihn wichtigsten Schlüsselwerke, u.a. *Synthese einer Bewegung*, die *Sakrale Figur*, die *Weiblichen Formen*, sowie die *Imaginären Figurationen*, begleitet von Zeichnungen, zeigte er im „Ver Sacrum-Zimmer“ der Wiener Secession im Mai desselben Jahres. Jene Ausstellung stellte, abgesehen von der Weihnachtsver-



Abb. 40: *Andreas Urteil in seinem Atelier*, Wien 1959, Fotograf: Otto Breicha

kaufsausstellung in der Galerie St. Stephan, wo Urteil bereits im Jahr zuvor mit dem *Imaginären Reiter* vertreten war, die erste Ausstellungsbeteiligung dar, in welcher er die Möglichkeit hatte ein breites Spektrum seines Schaffens zu zeigen.

Mitte September 1959 nahm Urteil darüber hinaus noch an der Ausstellung *Aspekte 1959*, einer Festwochenausstellung der Wiener Secession teil, sowie an jener von dem Wiener Kunstkritiker Jörg Lampe zusammengestellten Schau für die Galerie der Stadt Linz *Form+Farbe 59*.

Neben den fortan regen Ausstellungsbeteiligungen, äußerte sich sein zunehmender Erfolg ferner, im Erhalt eines, von der Galerie Würthle gestifteten, Preises sowie in Aufträgen der Stadt Wien.⁴³⁸

Die von Otto Breicha 1959 aufgenommene Fotografie *Andreas Urteil in seinem Atelier* (Abb. 40) zeigt die genannten Plastiken und Skulpturen, welche jene drei parallel laufenden Entwicklungsstränge um 1958 nochmals veranschaulichen. Zum einen sieht man den von Wotruba beeinflussten Entwicklungsstrang, welcher sich in der Dynamisierung der Röhrenformen äußert, die imaginären Figurationen mit ihrer aufgewühlten, wuchernden Oberflächengestaltung, die auf den späteren informellen Einfluss rund um die

⁴³⁶ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 67.

⁴³⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 218.

⁴³⁸ Vgl. ebd. S. 218ff.

Galerie St. Stephan zurückzuführen sind und zum Anderen die freie experimentelle Arbeit *Weibliche Formen*, welche das Thema der Metamorphose behandelt.⁴³⁹

In diesen, um 1958 entstandenen, Werken hat Urteil zweifellos essenzielle Kriterien für seine „eigenständige Formensprache und seine individuelle Ästhetik erarbeitet“.⁴⁴⁰

Diese je nachdem verfügbaren, protäischen Formelemente haben von den strammen Schaftformen des Jahres 1957 bis zu den Zacken und Graten, Höhlungen und Buckeln des *Ikarus* alle möglichen Wandlungen durchgemacht, sich aber dabei vom eigentlich Bausteinhaften mehr und mehr entfernt. Urteils Formelemente sind kein Einsatz und Erfindung sparende Patentlösung, sondern eine gut veränderliche Möglichkeit. Seine Formen sind Bewegungsformen. Mit ihnen sind Achsenverschiebungen bewirkt und höchst ungewöhnliche kompositionelle Einfälle verwirklicht: in Formen gestaute Bewegungen, heftige oder harmonische, in Formen veranschaulicht, komprimiert, synthetisiert, Formen, die vom Wesentlichen dieser Bewegungen durchdrungen sind, ein Treiben und Wuchern, dem sein Sichentfalten und Sicherfüllen vorausbestimmt wurde, seine Wahrscheinlichkeit und Wahrhaftigkeit. Urteils Formen haben darum nichts Statuarisches, Erstarrtes, sondern sind dessen Gegenteil: etwas lebendig Gewachsenes, vital-kreatürlich, empfindlich, genetisch.⁴⁴¹

Urteil gelangte zu einem variationsreichen Formenvokabular mit wandlungsfähigen Formelementen, die dazu prädestiniert sind, bewegte Formverläufe darzustellen. Seine Vorliebe galt „extremen Haltungen und ungewöhnlichen Bewegungen“, sowie der Darstellung von „imaginativen Bewusstseinsinhalten“.⁴⁴² Besonders der, von Werner Hofmann geprägte Begriff der „physiognomischen Gebärde“ beschreibt sehr treffend jene dynamisch, vitale Formensprache Urteils.⁴⁴³

Urteil war ein Bildhauer der physiognomischen Gebärde. Darin scheint ein Widerspruch, eine *contradictio in adjecto* zu stecken. Denn Gebärden werden von unseren Gliedmaßen vollbracht, die physiognomischen Kräfte sind auf das menschliche Antlitz beschränkt. Urteil bekümmerte diese nüchterne Grenzziehung wenig. Er führt, was sich gegenseitig auszuschließen scheint, zu einer Gestalt zusammen. Nicht zu einem Zwitter, nicht zu einem Wechselbalg, sondern zu einem Ganzen, das größer ist als seine Teile, das mächtiger wirkt als seine anatomischen Bestandteile.⁴⁴⁴

⁴³⁹ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 67ff.

⁴⁴⁰ Ebd. S. 68.

⁴⁴¹ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 64f.

⁴⁴² Ebd. S. 64.

⁴⁴³ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 70f.

⁴⁴⁴ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 65f.

Jene „physiognomischen Kräfte“ von denen Hofmann hier spricht, also die Mimik, der Ausdruck des Gesichts, beschränkt sich bei Urteil nicht auf dieses, sondern erstreckt sich über den gesamten physischen Körper seiner dargestellten Figuren.⁴⁴⁵

Antlitz, Rumpf und Gliedmaßen verwachsen miteinander. Der Körper wird zum Gestus, die Gliedmaßen zur physiognomischen Verdichtung, und der Rumpf, diese für den Bildhauer wenig ergiebige ‚Festlandmasse‘ der Form, büßt seine kompakte Geschlossenheit ein, er wird von der Kraft der Extremitäten aufgespalten, zerfasert und in den Raum gezerrt.⁴⁴⁶

Die Anatomie der Figur rückt vollkommen in den Hintergrund, die unterschiedlichen Körperzonen verwachsen vielmehr miteinander und werden zum Ausdrucksträger menschlicher Erregungen und Empfindungen. Anhand von diesem dynamisch stark bewegten Menschenbild, soll das Wesen Mensch in all seinen unterschiedlichen Gemütszuständen in dieser irdischen Existenz gezeigt werden.⁴⁴⁷

Auch wenn Urteils Weg, dem seines Lehrers entgegengesetzt war, darf darüber hinaus das Gemeinsame nicht übersehen werden:

Obgleich Urteil das Zerklüftete und Durchschluchtete liebte, das Bewegte und Vielheitliche, er das Expansive und Gestikulative den „*tektonischen Würdeformen*“ seines Lehrers vorzog, ist er in allem Grundsätzlichen bei der von Wotruba geprägten Figürlichkeit geblieben. [...] Urteil ist es geradeso um das Menschenbildliche zu tun, das er im Stein, aus Ton und auf dem Zeichenblatt realisierte, so gut er es vermochte: Tänzer und Fechter, Zeichenträger, Mahnfiguren, Zeugen. Dem mehr Verhaltenden bei Wotruba steht in der Arbeit seines Schülers jene von Werner Hofmann festgestellte „*Kernzone der Unruhe und der aufbegehrenden Leidenschaft*“ gegenüber, jenes gewisse leidenschaftliche Pathos, das noch allemal ein Recht der Jugend ist.

⁴⁴⁵ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 71.

⁴⁴⁶ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 66.

⁴⁴⁷ Vgl. Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 71.

4. TEILNAHME AM INTERNATIONALEN

BILDHAUERSYMPOSION ST. MARGARETHEN 1962

„... sie werden vielleicht in Steinbrüchen Baumaterial gewinnen und dieses im Sinne der alten Steinmetze bearbeiten und behauen.“⁴⁴⁸

So heißt es im Buch *Anton Hanak (1875 - 1934)* und verdeutlicht die vorausschauende und moderne Denkweise des Bildhauers und ehemaligen Lehrers Wotrubas. Fürwahr sollte im Jahr 1959 im Römersteinbruch St. Margarethen im österreichischen Burgenland diese Idee eines kollektiven künstlerischen Schaffens erstmals umgesetzt werden.⁴⁴⁹

Hanak, welcher die bedeutendste Rolle innerhalb der österreichischen Plastik des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts einnimmt,⁴⁵⁰ kann in gewisser Weise durch seine kontinuierlichen Reformbestrebungen, sowie seine künstlerische Arbeit, die zu einer Wendung innerhalb des bildhauerischen Gestaltens führte,⁴⁵¹ als Wegbereiter einer neuen Form künstlerischer Arbeit gesehen werden.

Der, 1875 im tschechischen Brünn (damals Österreich-Ungarn) geborene, Künstler kam 1889 nach Wien und absolvierte eine Holzbildhauerlehre bei Ludwig Sauer, die er vier Jahre später 1893 abschloss. Nach Beendigung der Lehre ging er während der Sommermonate auf Wanderschaft in Deutschland, Böhmen, der Slowakei und Ungarn. Er besuchte erste Kurse für Bildhauerei, die ihn dazu führten ab 1898 ein Studium der Bildhauerei an der Wiener Akademie der bildenden Künste bei Professor Dr. Edmund Hellmer zu beginnen, welches er 1904 abschloss.⁴⁵² Seine nachhaltige künstlerische und technische Prägung, sowie jene daraus resultierende Vertrautheit mit dem Material, ist auf seine Lehrzeit, die anschließende Wanderschaft und sein Studium zurückzuführen. Dieses handwerkliche Moment hatte während seiner Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule und später an der Akademie stets oberste Prämisse.⁴⁵³

⁴⁴⁸ Vogel, Alois, „Buchbesprechungen. Wilhelm Mrazek, Anton Hanak 1875 bis 1934. Verlag Jugend & Volk, Wien-München 1969, öS 180,-“, *Alte und Moderne Kunst XV* 1970/111, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368673605117_0001/58/, 03.04.2014, S. 56.

⁴⁴⁹ Vgl. Hartmann, Wolfgang/Werner Pokorny, *Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1988, S. 8f.

⁴⁵⁰ Vgl. Grassegger, Friedrich/Wolfgang Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, Wien: Boehlau 1997, S. 11.

⁴⁵¹ Vgl. Vogel, „Buchbesprechungen“, 03.04.2014, S. 56.

⁴⁵² Vgl. Mrazek, Wilhelm, „Der Bildhauer Anton Hanak und der Maler Anton Kolig. Zur Ausstellung im Künstlerhaus“, *Alte und Moderne Kunst VIII* 1963/69, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368427544560_0001/43/, 03.04.2014, 28.04.2014, S. 41.

⁴⁵³ Vgl. Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 495.

Hanaks Lehrer Edmund Hellmer, einer der Ringstraßenplastiker,⁴⁵⁴ machte sich in seiner 1900 erschienen Schrift „Lehrjahre in der Plastik“ „grundsätzliche und sehr fortschrittliche Gedanken über die weitere Entwicklung der Plastik, als einer aus dem Material heraus lebenden Kunstübung“.⁴⁵⁵ Er sah demnach eine Krise der zeitgenössischen Bildhauerei, ausgelöst durch das verloren gegangene „plastische Empfinden“ von Künstler und Volk:

Die Bildhauerei von heute, [...] läßt [mich] im großen und ganzen kalt. - Warum? - Weil in dieser Bildhauerei von heute nichts geschaffen wird, das bis in die letzte Ausgestaltung individuell durchgebildet erscheint und als Ausdruck der Zeit, in der wir leben, freudig erkannt wird. Kurz, weil die Bildhauerei von heute keine Kunst unserer Zeit ist...⁴⁵⁶ Das plastische Empfinden wurzelt im Material: aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren. (...) Um aber so zu gestalten, gehört vor allem volle Vertrautheit mit dem Material dazu. Unsere modernen Bildhauer sind aber nur Modelleure. Thon, Wachs sind ihre Gestaltungskörper. (...) Der Bildhauer muss das Eisen bravourös, wie der Maler den Pinsel, führen: er darf sich nicht scheuen gleich nach der Natur in Stein zu meißeln.⁴⁵⁷

In seinen Ausführungen schließt Hellmer ebenso die Forderung nach einer „Reorganisation der Bildhauerschule“ mit ein, im Sinne eines Werkstättenbetriebs als auch das Erlernen des Handwerks der Schüler.⁴⁵⁸ Diese neu gewonnenen Einsichten führten infolge dazu, dass sich die Bildhauer anderer Werkstoffe bedienten als Marmor und Bronze, „da es nun auch weniger um das Darstellen von Inhalten als um das Entwickeln von Formen aus der Substanz eines Materials heraus ging“.⁴⁵⁹ Abschließend äußert er den Wunsch: „diese Gedanken (mögen) auf fruchtbaren Boden fallen und ein Mann (möge) kommen, der die Kraft und den Muth hat, sie zu verwirklichen: Es wäre der Saatenwurf eines Riesen.“⁴⁶⁰

„Diese Forderung hat sich der eigentliche Umstürzler in der österreichischen Plastik, Anton Hanak, in wesentlichen Werken zu eigen gemacht“⁴⁶¹ schreibt Johann Muschik und meint damit das Arbeiten „aus dem Stein heraus“, was Hanak konsequent durchführte und auch seinen Studierenden vermittelte.

⁴⁵⁴ Vgl. Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 9.

⁴⁵⁵ Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich*, S. 86.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 86.

⁴⁵⁷ Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 495.

⁴⁵⁸ Vgl. Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich*, S. 86.

⁴⁵⁹ Ebd. S. 86.

⁴⁶⁰ Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 495.

⁴⁶¹ Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 9.

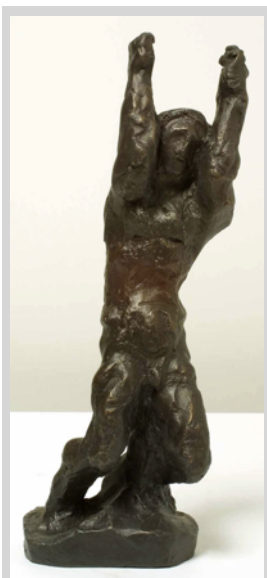


Abb. 41: Anton Hanak, *Studie zu der brennenden Mensch*, um 1922, Bronze, 30 cm hoch, Museum der Moderne Salzburg

Ab 1913 leitete Hanak die Klasse für monumentale Bildhauerei an der Kunstgewerbeschule bis er 1932 zum Ordentlichen Professor für Bildhauerei an die Akademie der bildenden Künste berufen wurde.⁴⁶²

Seine Kritik am Unterrichtssystem orientiert sich stark an seinem Lehrer Hellmer. Ein Hauptanliegen Hanaks war stets die „Freiheit“ in der Lehre und so versuchte er seine Intention eines praktischen Unterrichts in Werkstätten zu realisieren,⁴⁶³ ganz im Sinne Hellmers. Trotz enormer Kritik seitens der Kollegen, die sich „primär gegen das von Hanak geforderte unmittelbare Arbeiten im endgültigen Material“⁴⁶⁴ stellten, wurde ihm schlussendlich der Unterricht in seinem Prateratelier unter gewissen Bedingungen genehmigt.⁴⁶⁵

Durch sein Schaffen gelang es Hanak, die zu jener Zeit noch geltenden Gestaltungsprinzipien der Ringstraßenzeit des vergangenen Jahrhunderts zu überwinden und den Weg zu „einer neuen Ära bildhauerischen Gestaltens im Sinne plastischer Eigengesetzlichkeit und Wahrhaftigkeit“⁴⁶⁶ in

Österreich zu bahnen.⁴⁶⁷ Hanak steht also am Beginn einer kontinuierlich fortschreitenden Entwicklung der neuen Plastik in Österreich, „deren äußeres Merkmal ein bestimmtes Ausgehen von der menschlichen Figur ist“.⁴⁶⁸

Als Erster erstrebte Hanak den Widerstand des Materials und arbeitete meist nur anhand von Skizzen aus dem Material heraus, „in denen er die nach allen Seiten auswirkende Gebärde suchte“.⁴⁶⁹ Besonders deutlich zeigt sich dies, in der um 1922 entstandenen, Studie zu *der brennenden Mensch* (Abb. 41), eine der wenigen von ihm erhaltenen Studien. Diese veranschaulicht, besser als seine Monumentalplastiken, „wieviel er in der blockhaften, bewegt-statischen, ausdrucksvollen Form dieser Bronze von der späteren Entwicklung österreichischer Plastik vorweggenommen hat“.⁴⁷⁰

⁴⁶² Vgl. Vogel, „Buchbesprechungen“, 03.04.2014, S. 56.

⁴⁶³ Vgl. Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 495ff.

⁴⁶⁴ Ebd. S. 508.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd. S. 508.

⁴⁶⁶ Vogel, „Buchbesprechungen“, 03.04.2014, S. 56.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd. S. 56.

⁴⁶⁸ Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich*, S. 87.

⁴⁶⁹ Ebd. S. 88.

⁴⁷⁰ Ebd. S. 88.

Sowohl Santifaller (1918-19), als auch Wotruba (1926-1928) waren vorübergehend Schüler Hanaks. Die über seinen Tod hinausgehende Leistung des Lehrers Hanak,

[...] ist die auf seinem Charisma und seinem selbstlosen Einsatz beruhende Begeisterung für sein künstlerisches Wollen, die er in seinen Schülern und Mitarbeitern weckte und die in diesen über seinen Tod hinaus weiterwirkte: Ich kann ruhig abtreten in dem Bewußtsein, daß ich der Jugend in den schwersten Zeiten - in schwerster Not ein feuriger Lehrer - und aufopfernder Meister war - der ihr nichts vorenthalten und nichts schuldig geblieben ist, der ihr seinen ganzen Schatz, sein ganzes Können selbstlos hingegeben hat.⁴⁷¹

Wotruba, der zwei Jahre bei Hanak verbrachte, „trug die Forderung nach materialgerechter Plastik, nach Formung direkt aus dem Stein, weiter und verwirklichte sie.“⁴⁷² Neben der Thematisierung der menschlichen Figur und der Hingabe zum Material Stein, war Wotruba ebenso eine gewisse „Freiheit“ in seiner Lehre wichtig, die sich vor allem auf eigenständiges künstlerisches Arbeiten bezog. Darüber hinaus schreibt Kristian Sottriffer in seiner Publikation *Malerei und Plastik in Österreich*: „Auf Fritz Wotruba wirkte er als Lehrer vielleicht weniger praktisch als ideell ein, über ihn aber auch noch auf dessen zahlreiche Schüler“.⁴⁷³

Über Wotrubas Schüler Andreas Urteil heißt es in der Arbeiter Zeitung vom 19. Dezember 1963:

Aus dem Schüler, Mitarbeiter und Assistenten wurde ein Selbstständiger, ein Eigenwilliger. 1957 ist das Jahr der Wende, in den folgenden sechs Jahren geht Urteil seinen eigenen Weg. So statisch Wotruba seine Figuren weiterentwickelte, so intensiv und variabel wird bei Urteil die Bewegung, die Beweglichkeit zum zentralen Motiv der bildnerischen Entfaltung.

Der Mensch unserer Zeit ist bedroht bis ins Innerste, bis auf die Knochen; seine Nacktheit, seine Anfälligkeit kann und soll durch nichts kaschiert werden. Rings um diese Grunderkenntnis, aus ihr heraus und mit ihrer Hilfe baut der junge Künstler seine imaginären Figuren: den Reiter, den Fechter, den Famulus, den Zyklopen, den Krieger, männliche und weibliche Figuren, Schreitende, Orpheus, Dädalus, Ikarus und schließlich den „Wächter“, von diesem eine siebzig Zentimeter hohe Fassung in Betonguß und eine Sandsteinfassung, die im Steinbruch von St. Margarethen in der Höhe von mehr als zwei Metern erwuchs.⁴⁷⁴

Diese monumentale Sandsteinskulptur (225 cm hoch), welche im Sommer 1962 während des renommierten Bildhauersymposiums im Römersteinbruch St. Margarethen entstanden ist, beweist das außergewöhnliche handwerkliche Können Urteils, sein Interesse am nationalen Kunstgeschehen, sowie seine individuelle künstlerische Entfaltung, welche jeher den Menschen ins Zentrum seines Schaffens stellte.

⁴⁷¹ Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 516.

⁴⁷² Muschik, *Österreichische Plastik seit 1945*, S. 9.

⁴⁷³ Sottriffer, *Malerei und Plastik in Österreich*, S. 87f.

⁴⁷⁴ L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, 25.02.2014.

4.1 Das Bildhauersymposion St. Margarethen

Im Jahre 1958 erhielt der österreichische Bildhauer Karl Prantl von der burgenländischen Landesregierung den Auftrag einen *Grenzstein* zu erschaffen, welcher künftig an der österreichisch-ungarischen Grenze in Nickeldorf⁴⁷⁵ seinen Platz finden sollte.

Für die Umsetzung entschied sich Prantl für Kalksandstein und begann daraufhin im Steinbruch von St. Margarethen mit der Anfertigung des Grenzsteins. Prantl, der wie andere BildhauerInnen bis dato vor allem in der Abgeschlossenheit und Abgeschlossenheit seines Ateliers gearbeitet hatte, war von den Erfahrungen des Arbeitens in der freien Natur nachhaltig beeindruckt und sah darin neue Bedingungen, Möglichkeiten und Dimensionen der Bildhauerei.⁴⁷⁶

Um dieses Erlebnis auch für andere KünstlerInnen erfahrbar zu machen, reift in Prantl die Idee eines Bildhauersymposions, einer neuen Form kollektiver Arbeit „mit dem Ziel, eine Gruppe von Bildhauern jeweils für einige Wochen zu gemeinsamen Arbeiten und Leben zusammenzubringen“.⁴⁷⁷

Im Sinne des antiken Symposions ist darin natürlich ein ständiger intensiver Gedankenaustausch, einschließlich der Trink- und Eßgelage und einschließlich mancherlei zwischenmenschlicher Konflikte mit enthalten.

Als zentraler inhaltlicher Gedanke kommt für Prantl schließlich noch die aus dem *Grenzstein* hergeleitete grenzüberschreitende und völkerverbindende Internationalität hinzu. Sie sollte den Grundgedanken aller Symposien mit Prantl und mancher seiner Freunde bilden, verbunden mit einem neuen Umgang mit dem Material in dessen Umgebung und mit einer neuen Form der Vergegenwärtigung von Kunst und ihres Entstehungsprozesses.⁴⁷⁸

Vor allem das Verhältnis zum Material, insbesondere dem Stein ist für Prantl ein bedeutendes Kriterium:

Der Stein lebt unter freiem Himmel, in Zwiesprache mit der Vegetation, den Tages- und Jahreszeiten. Ganz anders als im Museum, wo er, so Prantl, unlebendig wird und nicht atmen kann. Beim Stein in der Natur ist deshalb auch weniger das Skulpturale vorrangig als vielmehr das Material in seiner gewachsenen Beschaffenheit, seinem Leben, seinen Strukturen und seinen Spuren (zum Beispiel einem Gletscherschliff, den der Bildhauer einbeziehen kann). Der Stein bedeutet für Prantl ein Symbol der Erde und kann nach seiner Bearbeitung Teil der Natur bleiben oder doch Zeichen menschlicher Verbundenheit mit der Natur werden.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ Heute befindet sich der Stein im burgenländischen Pötttsching (dem Geburts- und Wohnort Prantls) auf dem Mitterberg.

⁴⁷⁶ Vgl. Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 9.

⁴⁷⁷ Ebd. S. 9.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 10.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 10.

Prantl weist hier ganz konkret auf das Material hin, den Stein, welcher den Ausgangspunkt der Arbeiten bildet und zugleich als Mittel zur Kommunikation untereinander und gegenüber der Außenwelt dient.⁴⁸⁰

Wenn wir uns zurück besinnen, finden wir diese Materialverbundenheit bereits 1900 bei Edmund Hellmer, wenn er schreibt: „Das plastische Empfinden wurzelt im Material: aus dem Material heraus muss der Bildhauer componieren. (...) Um aber so zu gestalten, gehört vor allem volle Vertrautheit mit dem Material dazu [...]“.⁴⁸¹ Diese Tradition wird von seinem Schüler Anton Hanak fortgeführt, der sich während seiner Lehrzeit stets für das praktische Arbeiten in Werkstätten⁴⁸² einsetzte, sowie für das unmittelbare Arbeiten im endgültigen Material⁴⁸³ appellierte. Auch Wotrubas Oeuvre ist gekennzeichnet von seinem Umgang mit dem Material Stein,⁴⁸⁴ seine Lehre orientierte sich am Werkstättenbetrieb und der Freiheit seiner Studierenden.

Sein Schüler Andreas Urteil, welcher als bereits vollausgebildeter Steinmetz das Studium der Bildhauerei an der Akademie antrat, brachte bereits solide technisch-handwerklichen Fähigkeiten, sowie eine gewisse Vertrautheit mit dem Material mit, die es ihm früh erlaubte, komplexere Formelemente in Stein zu meißeln.

Diese Verbundenheit mit dem Material Stein stellte die Basis dar, für die Arbeit „in dem großen Steinbruch, aus dem schon die Römer ihr Material für Carnuntum geholt haben, dessen Quadern das Massiv des Wiener Stephansdomes mittragen und von dem schließlich auch die Baumeister der Ringstraße ihre Steine bezogen [...]“.⁴⁸⁵

Die Rede ist von dem Römersteinbruch St. Margarethen, in dem Karl Prantl gemeinsam mit seinen damaligen Freunden, dem Wiener Bildhauer Heinrich Deutsch, sowie dem Psychologen Friedrich Czagan,⁴⁸⁶ 1959 das Symposion Europäischer Bildhauer gründete, das erste Symposion der Kunstgeschichte.⁴⁸⁷

An diesem ersten Zusammentreffen nahmen elf Bildhauer aus acht verschiedenen Ländern teil. Anlässlich dieses Ereignisses erschien eine kurze Broschüre mit Bildern vom

⁴⁸⁰ Vgl. Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 13.

⁴⁸¹ Grassegger/Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, S. 495.

⁴⁸² Vgl. ebd. S. 497.

⁴⁸³ Vgl. ebd. S. 508.

⁴⁸⁴ Vgl. Husslein-Arco, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie*, S. 17.

⁴⁸⁵ Vogel, Alois, „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“, *Alte und Moderne Kunst XII 1967/91*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368583550107_0001/44/, 30.04.2014, S. 38.

⁴⁸⁶ Vgl. Lampe, Jorg, „Symposion Europäischer Bildhauer im Burgenland“, *Alte und Moderne Kunst IV 1959/11*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368095728265_0001/4/, 30.04.2014, S. 2.

⁴⁸⁷ Vgl. Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 13.

Steinbruch und von den Arbeiten der Teilnehmer, begleitet von einem Satz, sowohl in englischer, als auch französischer Sprache: „In diesem Sommer sind zum ersten Mal Künstler in einem Steinbruch zusammengekommen, um aus dem Stein jene Bilder zu hauen, die Zeugnis ablegen sollen von unserer Zeit.“⁴⁸⁸

In diesem Sinne spricht auch Jorg Lampe 1959 in einem Artikel der Zeitschrift „Alte und Moderne Kunst“ von der „Verpflichtung der Plastik, gleichsam Gebilde hervorzubringen, die sich als Zeugnisse und Wahrzeichen in unser Leben stellen“:

Solche Zeugen und Bekenntnisse müssen ja nicht unbedingt in einem konfessionellen Sinne religiös sein. Es genügt, wenn sich in ihnen etwas von unserer inneren Not, aber auch von unserer Kraft, von unserer Sehnsucht, aber auch von unserem Vermögen, von unserer Position und Bestimmung als Mensch in unserer Zeit zu erkennen gibt. Ja, es genügt, daß ein Künstler, wenn er nur wirklich einer ist, seine ganz persönliche Würde und seine Freiheit, sein Ja zum Leben und seine Bereitschaft zum Schicksal zur Gestalt erweckt, und eben diese dann sich als ein Bekenntnis, als ein Ruf und Gleichnis mitten unter die Menschen pflanzt. Dann ist schon das Nötige geschehen, gleichgültig, ob nun jeder diesen Ruf vernimmt und das Gleichnis als solches wahrzunehmen sich imstande zeigt.⁴⁸⁹

Darin kommt die Idee Prantls, Kunst außerhalb von Museen und Galerien zu zeigen, zum Ausdruck. Die Steine verharren an dem Ort ihrer Entstehung und deren Erleben wird somit für alle Menschen zugänglich gemacht.⁴⁹⁰

Hierin manifestiert sich auch das entscheidend Neue, nämlich die Teilnahme der Gesellschaft am künstlerischen Prozess:

Es ist vielleicht doch ein Irrtum, daß man an der Kunst teilhaben könne, wenn man nur an ihren Produkten teilhat; teilhaben ist wohl nur möglich im Beteiligtsein an der Entstehung von Kunst. Und im Symposium wird das Entstehen von Kunst vergewärtigt - das ist das entscheidend Neue.⁴⁹¹

In den darauffolgenden Jahren leitete Prantl alle jährlich stattfindenden Symposien bis zu seinem Rücktritt 1970. Auch anderenorts wurden mit Prantl Symposien durchgeführt, so etwa 1961 in einem Stahlwerk der Firma Böhler in Kapfenberg (Steiermark), sowie im deutschen Kirchheim bei Würzburg und aus Eigeninitiative der dort teilnehmenden Künstler in Berlin, als Demonstration gegen den Bau der Berliner Mauer.

Die Idee wurde von den Teilnehmern rasch verbreitet: 1961 nach Jugoslawien, Kostanjevica und Portoroz, 1963, anlässlich der Olympiade nach Japan, weiter in die CSSR, nach Polen, Rumänien, Ungarn, nach Westeuropa und Amerika.⁴⁹² Die internationale Beteiligung war ausschlaggebend für seine Idee, ging es Prantl doch primär um den Völkeraus-

⁴⁸⁸ Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 13.

⁴⁸⁹ Lampe, „Symposion Europäischer Bildhauer im Burgenland“, S. 3.

⁴⁹⁰ Vgl. Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 12.

⁴⁹¹ Ebd. S. 10.

⁴⁹² Vgl. ebd. S. 8.

tausch, neben dem Austausch von künstlerischen Ideen, Erfahrungen und Lebensansichten.⁴⁹³

Im Laufe der Zeit veränderte sich die Symposions-Idee und entwickelte sich weiter. Besonders als Prantl 1970 den Rücktritt als Obmann des Mitgliedervereins von St. Margarethen bekannt gab, erweiterten sich die Formen des Symposions maßgeblich. So wurde beispielsweise nicht nur gemeinsames Leben und Arbeiten zelebriert, sondern man schuf ebenso gemeinschaftliche Werke. Dies führte zu einer Erweiterung des Kunstbegriffs mit welcher die Gruppenarbeit inhaltlich und formal ganz neue Dimensionen annahm. Daraus resultierte 1970 eine Arbeit die erstmals in größerem Umfang direkt in die Landschaft eingriff, eine Felsrinne mit Bodenfurche, genannt *Japanische Linie* von einem Künstlerkollektiv aus Japan.

In den folgenden Jahren entstanden auch an anderen Orten immer wieder Arbeiten, welche die Landschaft konzeptionell und gestaltend miteinbeziehen und die als Gemeinschaftswerk geschaffen wurden.⁴⁹⁴

Nicht nur inhaltlich und formal veränderten sich die Symposien, auch äußere Faktoren wirkten auf die Grundintention ein:

Kamen die ersten Symposien noch mit bescheidenen Mitteln unter persönlichen Opfern zustande, so ergaben sich bereit mit dem Symposion an der Berliner Mauer politische oder mit dem ›Symposion Urbanum‹ 1971 in Nürnberg, das von einer Galerie und der Stadt organisiert war, kulturpolitische und finanzielle Abhängigkeiten, die im Laufe der Zeit manches Symposion zu einem Festival der öffentlichen Hand geraten ließen.⁴⁹⁵

Später hielt Karl Prantl seine Gedanken über das Symposion und deren zugrundeliegenden Ziele schriftlich fest:

An uns Bildhauer selber gedacht, ist es so, daß wir durch die Erfahrungen von St. Margarethen, durch dieses Hinausgehen in den Freiraum - in den Steinbruch, auf die Wiesen - wieder frei wurden. Um dieses Freiwerden oder Freidenken in einem ganz weiten Sinn ging es. Für uns Bildhauer ist der Stein das Mittel, um zu diesem Freidenken zu kommen - zum Freiwerden von vielen Zwängen, Engen und Tabus. Unsere Erziehung durch die Schulen und Akademien führt zum Egoismus hin, und das ist in der Konsequenz eine Einengung. Und da wieder aufzumachen, deswegen hat man den Nächsten gesucht und den Kollegen zu dieser gemeinsamen Anstrengung gerufen, und viele sind gekommen. Es wurde unter ganz einfachen Bedingungen gearbeitet. Es war das Leben und das Arbeiten auf eine intensive Weise möglich, und mehr wollte man nicht.

Die Steine sollen dort stehenbleiben, wo sie geschaffen wurden, und für alle Menschen dasein. Es ist anders als in den Museen: Die Begegnung mit so einem Stein in der Landschaft zeitigt anderes Erleben: man erlebt auch den Baum, das Gras, das Moos und die Wolken.

Ich sehe, wenn auch auf meine Art, daß der Mensch teilhaben soll an der ganzen Schöpfung, daß er sich verantwortlich fühlen soll für alles, was ihn umgibt.

⁴⁹³ Vgl. Vogel, „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“, S. 38.

⁴⁹⁴ Vgl. Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 18f.

⁴⁹⁵ Ebd. S. 24.

Kunst bedeutet Hilfe, und die Gleichsetzung von Kunst und Hilfe ist die Erfüllung dessen, was meine Arbeit, gerade während der Symposien, gebracht hat. Diese Hilfe habe ich damals noch nicht so genau geahnt, aber sicher gespürt und deshalb wohl die Anstrengung unternommen, dieses europäische Symposium auf die Beine zu stellen. Wir, die Bildhauer, waren damals in einer Not von Gleichgesinnten, die geistiger und materieller Art war. Nicht mehr allzu jung, fehlten uns konkrete Aufgabenstellungen. Wir waren auch der Ansicht, daß der Mensch sich wieder auf das Humane zu besinnen habe. Die Kunst kann einen Teil dieser Aufgabe erfüllen. Das sollte nicht nur mit Worten geschehen, sondern auch faktisch. In Form eines Steines beispielsweise, der ja Widerstand bedeutet. Widerstand als Ausdrucksmittel gegenüber unserer lethargischen Gesellschaft. Der Stein war für uns Bildhauer ein Vehikel für die gegenseitige Kommunikation, auch gegenüber der Außenwelt. Die geistige und humane Not ist global, das heißt auf die ganze Welt zu beziehen. Unser damaliger Ausgangspunkt, eine Verständigung zwischen Künstlern auf der ganzen Welt herzustellen, war ein Gedanke, der von Prag bis Tokio, von New York bis Berlin gewirkt hat. Die zunehmende Bedeutung der Symposien überall auf der Welt ist der Beweis, wie richtig der damalige Ausgangspunkt war. Sollen doch die Bildhauersymposien reine Exerzitien sein: Übungen, Vorbereitungen für Aufgaben, die noch vor uns liegen und die nur in gemeinsamer Anstrengung geleistet werden können - durch das stellvertretende Tun für den Nächste!⁴⁹⁶

4.2 Figurative Positionen im Steinbruch von St. Margarethen

[...] zwei parallele Linien [schneiden sich] im Unendlichen [...]. Was den Parallelen erst im Unendlichen gelingt, muß ein Bildhauer schon im Endlichen schaffen. Die zwei Linien, die er zusammenbiegen muß, sind einerseits die Materie, der Stein, mit seinen Eigenschaften der Härte, Dichte und Schwere, andererseits der Mensch, der sich bewegt, denkt und empfindet.⁴⁹⁷

Diese Worte Alfred Schmellers, welcher er 1954 in einem Zeitungsartikel anlässlich einer Ausstellung Wotruba in der Galerie Würthle äußert, treffen ebenso auf seinen Schüler Andreas Urteil zu, denn auch dieser verschrieb sich der „klassischen“ Materialien, wie Stein, Bronze oder Holz und stellte den Menschen in den Mittelpunkt seines Schaffens.⁴⁹⁸

[Urteil] sah den Menschen bewegt, physiognomisch expressiv, in Aktion; er sah ihn als geschichtliches Wesen, das sich ändert, voranschreitet, das Ziel hat.⁴⁹⁹

Als sich Urteil Ende der 50er Jahre endgültig von der kubisch-blockhaften Formensprache seines Lehrers gelöst hatte, entwickelte er ganz im Gegensatz zu Wotruba, dynamisierte Plastiken.⁵⁰⁰ Kennzeichnend dafür ist eine „tief zerklüftete, dynamisierte Konturlinie, welche die Figur von jeglicher Schwere des Materials befreit und sich bei jedem

⁴⁹⁶ Hartmann/Pokorny, *Das Bildhauersymposion*, S. 10ff.

⁴⁹⁷ Alfred Schmeller, in: Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 33.

⁴⁹⁸ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 7.

⁴⁹⁹ Otto Mauer 1963, in: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 69.

⁵⁰⁰ Vgl. Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

Wechsel des Betrachterstandpunktes neu formiert“.⁵⁰¹ Darin manifestiert sich Urteils Vorstellung eines dynamisch stark bewegten Menschenbildes, welches ab 1958 in Erscheinung tritt.⁵⁰² „Mit seinen späteren Arbeiten hat Andreas Urteil, „[...] einen eindrucksvollen, expressiv-bewegten Figurenstil entwickelt, der singulär aus dem künstlerischen Schaffen seiner Epoche herausragt“.⁵⁰³

Urteils Werk markiert neben dem seines Lehrers, sowie anderer Schüler Wotrubas, den Beginn einer zeitgenössischen Skulptur in Österreich. Jener Aufbruch erfolgte hierzulande erst nach 1945, also relativ spät gemessen an der internationalen Entwicklung und kann weitgehend mit der Lehrtätigkeit und dem Schaffen Fritz Wotrubas in Verbindung gebracht werden.⁵⁰⁴ Urteil abstrahierte zusehends, wie unter anderem auch sein Lehrer, die Darstellung des menschlichen Körpers:

Die Körperlichkeit der Figuren verschwindet fast gänzlich unter der Bewegung, nur Gestikulationsformeln, Bewegungsimpulse und stark verformte Fragmente der menschlichen Figur bleiben erhalten, so als ob der Mensch nur Ausgangspunkt und Material seines Schaffens wäre.⁵⁰⁵

Auch Otto Mauer unterstreicht die zunehmende Abstraktion seiner Figuren: „Urteil war immer figural. Das Problem der totalen Abstraktheit existierte nicht für ihn; aber ebenso selbstverständlich beschränkt er in seinen Figuren den Weg der Abstraktion als künstlerischen Vorgang, der immer und überall geübt wurde“.⁵⁰⁶

Trotz dieser expressiven Oberflächenstruktur sind die Plastiken streng konstruiert und die menschliche Dimension bleibt als Ausgangspunkt stets nachvollziehbar.⁵⁰⁷

Jene menschliche Dimension ist es auch, welche die Arbeit Urteils im Römersteinbruch von St. Margarethen hervortreten lässt, zählt sie doch zu den wenigen figurativen Arbeiten die im Rahmen des Bildhauersymposiums entstanden sind.⁵⁰⁸

⁵⁰¹ Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

⁵⁰² Vondracek, „Die dynamische Formensprache Andreas Urteils“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 71.

⁵⁰³ Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

⁵⁰⁴ Vgl. ebd. S. 8ff.

⁵⁰⁵ Vgl. Mauer, Otto, „Der Bildhauer Andreas Urteil“, *Alte und Moderne Kunst VIII* 1963/70, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368429820309_0001/43/LOG_0016/?jsessionid=BB712C0AE41503F6C479DD6A2FE8BE4F, 17.01.2014. S. 42.

⁵⁰⁶ Mauer/Rombold, *Über Kunst und Künstler*, S. 273.

⁵⁰⁷ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 5.

⁵⁰⁸ Vgl. ebd. S. 70.

Alois Vogel hält in seinem 1967 erschienen Artikel „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“ fest:

Es wird keinem ein Programm vorgeschrieben, und wir sehen immer wieder Arbeiten, die wesentlich andere Züge zeigen als jene, die das Hauptkontingent bilden, doch gibt es ein Grundthema, das von den die Idee immer aufs neue aktivierenden Kräften ausgespielt wird. Es ist die zeichenhafte Dokumentation unserer Zeit. Ein Zeugnis, das überdauert und vom menschlichen Zwiegespräch mit größeren Mächten [...] kündet.

Des weiteren bemerkt er,

Wir finden aber auch immer wieder Arbeiten, die innerhalb eines solchen Treffens entstanden sind, die sich an innermenschliche Bereiche wenden. Das kann an einer starken künstlerischen Eigenwilligkeit liegen, die sich von keinem Konzept ablenken läßt, es kann aber auch ein naives Vorbeigehen an den Grundgedanken der Institution sein.⁵⁰⁹

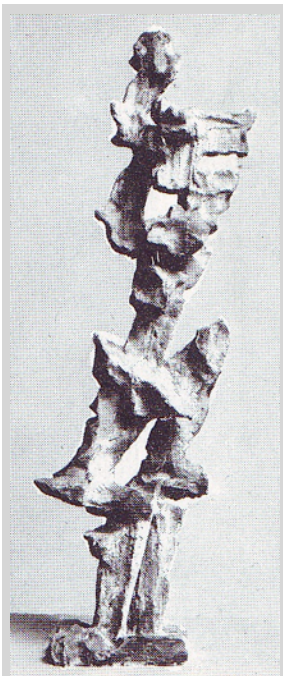


Abb. 42: Andreas Urteil, *Kleiner Wächter*, 1962, Zementguss, 69,5 cm hoch, Nachlass

Urteil jedenfalls legte im Sommer 1962 im Steinbruch von St. Margarethen „ein Zeugnis“ ab, um es mit den Worten Otto Mauers auszudrücken: „Die Kunst wie die Menschlichkeit seiner Figuren und Zeichnungen geben unveraltet und für alle Zukunft Zeugnis von dem, was Kraft des Geistes über die Materie, was Kreation, und von dem, was Menschsein ist.“⁵¹⁰

„Kraft seiner Individualität [sprengte Urteil] jeden ihm gestellten Rahmen“⁵¹¹ und fertigte inmitten von allerlei Dekorativ- und Meditationsplastiken eine zweieinhalb Meter hohe Kolossalplastik an.⁵¹² Die Rede ist von der Figur *Der Wächter*, welche 1962 während des burgenländischen Bildhauersymposions entstanden ist. In diesem Sommer nahmen neben Urteil, Fritz Hartlauer, der indische Grafiker und Bildhauer Krishna Reddy, sowie der in Budapest geborene Bildhauer Pierre Székely teil.⁵¹³

Jener überlebensgroßen Steinfassung von 1962 ging der Entwurf des *Kleinen Wächters* (Abb. 42), ebenso im selben Jahr gefertigt, voraus.⁵¹⁴

Bereits bei den zuvor entstandenen Arbeiten zeigt sich ein allmähliches „Hinwegsetzen über die Erscheinungsformen des Menschenfigürli-

⁵⁰⁹ Vogel, „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“, 30.04.2014, S. 38.

⁵¹⁰ Mauer/Rombold, *Über Kunst und Künstler*, S. 274.

⁵¹¹ Vogel, „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“, 30.04.2014, S. 38.

⁵¹² Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 47.

⁵¹³ Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 94.

⁵¹⁴ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 154.

chen“,⁵¹⁵ zugunsten eines „expressiv-bewegten Figurenstils“.⁵¹⁶

Noch 1959 hörte aber der durchinstrumentierte Typus auf. Mit dem *Zyklopen* (in der Steinarbeit) und mit dem *Schrägen Pfahl* (bei den modellierten Figuren) setzte sich eine Auffassung durch, die mit gewissen Änderungen und Nuancen bis zu den letzten Arbeiten anhielt: Seit dem *Zyklopen* oder vom *Schrägen Pfahl* an sind Urteils Plastiken (mitunter bis an den alleräußersten Rand des Gerade-noch-Figürlichen) räumliche Chiffren. Das Figurenmäßige ist zwar der Rahmen, jedoch längst nicht mehr die Bedingung. Die natürlichen Gegebenheiten (etwa des Körperbaus oder der Gliedmaßenvollzähligkeit) sind Motiv, aber ein oft und beliebig durchbrochenes. Zum Beispiel immer dann, wenn es darum ging, ein Äußerstes an extremen Haltungen und ungewöhnlichen Bewegungen zu vergegenwärtigen.⁵¹⁷

Fortan verfolgt Urteil ein Konzept das über das Figurenmäßige hinausgeht⁵¹⁸ und die Figur als eine sogenannte Raumchiffre auffasst. Dies zeigt sich auch im Modell des *Kleinen Wächters* sehr deutlich. Urteil führt, der „[...] eindringlichen und einheitlichen (also von keinem Drumherum gestörten) Chiffrierung wegen [...]“ nur einen „mahnend (oder drohend) hochgereckten Arm“ aus.⁵¹⁹

Otto Mauer formuliert diese Durchdringung von Figur und Raum,⁵²⁰ welche mit der Chiffrierung einhergeht, sehr treffend: „Urteils Figuren bilden Raum nicht durch Volumina, die umgreifbar und umgehbar wären, sondern durch die Geste, die Bewegung; sie sind nicht Raum sondern erzeugen ihn“.⁵²¹

Die mit dem Entwurf zum *Wächter* konzipierte Raumchiffre ist an der im Steinbruch ausgeführten Sandsteinfassung (Abb. 43) noch besser erkenntlich. Zwar lässt sich die zugrundeliegende menschliche Figur noch erahnen, doch wurde zugunsten der Erscheinung nur ein Arm dargestellt und die Figur erscheint als würde sie aus einem Bein empor wachsen. Die Oberfläche mit ihren „kleinformigen, fast automatischen Abfolgen von Höhlungen und Quetschwülsten“⁵²², wirkt wie ein aus Zellen aufgebauter Organismus, was Breicha mit dem Begriff der „chimärischen Statuarik“ beschreibt.



Abb. 43: Andreas Urteil, *Der Wächter*, 1962, Mannersdorfer Kalkstein, 225 cm hoch, Sankt Margarethen (Bgl.), Privatsammlung

⁵¹⁵ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 38.

⁵¹⁶ Aigner, *Raum Körper-Einsatz*, S. 36.

⁵¹⁷ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 37f.

⁵¹⁸ Vgl. ebd. S. 38.

⁵¹⁹ Ebd. S. 44.

⁵²⁰ Vgl. Stöger-Spevak, „Andreas Urteil und Fritz Wotruba“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 25.

⁵²¹ Mauer, „Der Bildhauer Andreas Urteil“, 17.01.2014, S. 43.

⁵²² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 46f.

Urteil selbst begründete seine Teilnahme am Bildhauersymposion unter anderem damit, „einmal eine richtige Figur [...] machen [zu wollen]“.⁵²³

Neben der figurativen Auffassung war es vor allem eine gewisse Monumentalität der Figur, die Urteil zeit seines Lebens mit seinem Lehrer Fritz Wotruba verband:

Das Monumentale der Urteilschen Figuren stammt nicht aus einer Megalomanie, sondern aus der Wichtigkeit und Bedeutung ihres inneren geistigen Gehalts. Sie verkünden Größe und Not des Menschen und sprechen ihre unüberhörbare Sprache über den Tod ihres Schöpfers hinaus; sie sind nicht Dokument und Testament eines Künstlers, der ganz Mensch, eines Menschen, der ganz Künstler war.⁵²⁴

„Zeus, der Blitze schleudert“ soll die beinahe zweieinhalb Meter hohe Kolossalplastik von Besuchern des St. Margarethener Steinbruchs genannt worden sein: leidenschaftlicher, Figur gewordener Elan“.⁵²⁵

Bereits nach dem Ableben Urteils wurde, im Zuge der Initiative zur Errichtung eines Gustav Mahler Denkmals, der *Wächter* als mögliche Denkmalfigur in Betracht gezogen

und zu diesem Zweck ein Bronzeguss angefertigt. Da es zu keiner Realisierung kam, erwarb einer der Verantwortlichen, Generalsekretär Hans Landesmann, die Plastik und ließ ihr einen Platz im Garten seines Hauses zuteil kommen.⁵²⁶

Neben dem italienischen Bildhauer Dino Paolini, dem Briten David Thompson und vereinzelt anderen figurativen Positionen, waren es wiederum vor allem ehemalige Schüler Wotrubas, welche im Steinbruch von St. Margarethen figurativ gearbeitet haben. Stellvertretend dafür sollen die Arbeiten von Josef Pillhofer und Rudolf Kedl genannt werden.

Im Zuge des zweiten Zusammentreffens 1960 schuf der österreichische Bildhauer und ehemalige Schüler Wotrubas (1947-1950) Josef Pillhofer die Figur *Man in Quarry* (Abb. 44), welche sich heute im Freilichtmuseum „Storm King Art Center“ in der Nähe von New York befindet. Jorg Lampe bezeichnet jene 1960 entstandene Arbeit Pillhofers, neben denen zweier anderer Künstler, als „die stärkste[n] dieses Sommers“ und merkt dazu an:



Abb. 44: Josef Pillhofer, *Man in Quarry*, 1960, Mannersdorfer Kalkstein, 258 cm hoch, Storm King Art Center, Mountainville/New York

⁵²³ Breicha, *Andreas Urteil*, S. 222.

⁵²⁴ Mauer, Otto, „Der Bildhauer Andreas Urteil“, 17.01.2014, S. 43.

⁵²⁵ Ebd. S. 47.

⁵²⁶ Partsch, Wolfgang/Oskar Pausch, *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektor 1897-1907. Katalog zur Ausstellung*, Wien: Böhlau 1997, S. 76.

Am menschlichsten wirkt Pillhofers Figur. Sie fügt sich in ihrem Oberteil blockhaft zusammen und schenkt so eine Vielheit von Aspekten, die alle das Erlebnis der Fülle und des Bewahrens zugleich erwecken. Der Gegensatz von „abstrakt“ und „gegenständlich“ ist überwunden, indem das Figurenhafte sowohl an sich als auch in der Komplexheit menschlicher Innen- und Umweltbezüge zu einer wohlgebaute Form gebildet wurde.⁵²⁷

Auch für Pillhofer steht der Mensch stets im Mittelpunkt seiner Arbeit „und zwar der Mensch als vollkommene Gestalt in seiner Gesamtheit und Komplexität ineinanderspielender Formen und geistiger Begriffe [...]“.⁵²⁸ Ein wichtiger Impuls für die Entwicklung seiner Formensprache stellte ein Studienaufenthalt in Paris 1950/51 dar, welcher ihn mit den bedeutendsten Vertretern des Kubismus in Berührung brachte, den Bildhauern Zadkine, Henri Laurens und Brancusi. Jene Stilrichtung des Kubismus klärt für Pillhofer wesentliche Form- und Raumbedeutungen und beeinflusste sein Werk maßgeblich.⁵²⁹



Abb. 45: Rudolf Kedl, *Weib*, 1961, Mannersdorfer Kalkstein, 500 cm hoch, k. A.

Im darauffolgenden Jahr 1961 war der österreichische Bildhauer Rudolf Kedl mit seiner monumentalen Frauenplastik *Weib* (Abb. 45) vertreten.

Ausschlaggebend für Kedls Rückbesinnung auf die „menschliche Figur in seiner Erscheinungsform“ stellte eine Griechenlandreise im Jahre 1955/56 dar. In Serpentin setzt er fortan jene weiblichen Akte um, welche „einerseits das Röhrenförmige, Kugelige, Emporstrebende und andererseits das Gedrungene, In-sich-Geschlossene“,⁵³⁰ als Merkmale seines Schaffens aufweisen.

Zu diesem Werkstrang zählt auch die im Steinbruch entstandene Figur das *Weib*, auch wenn hierbei, im Unterschied zum Serpentin, nicht die „Form vom Material bedingt“ wird. Ebenso, wie in seinen Plastiken aus Serpentin, zeigt sich auch hier eine „kraftquellende, pralle Frauengestalt, die eine enge Beziehung zu den prähistorischen Mutter- und Fruchtbarkeitsstatuetten [aufweist]“.⁵³¹ Bei

⁵²⁷ Lampe, Jorg, „Symposium europäischer Bildhauer 1960 im Steinbruch von St. Margarethen, Burgenland“, *Alte und Moderne Kunst XV* 1961/42, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368185404785_0001/18/, 10.05.2014, S. 16.

⁵²⁸ Pack, Claus, „Georg Eisler und Josef Pillhofer anlässlich ihrer Ausstellung in Amsterdam“, *Alte und Moderne Kunst XV* 1959/5, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368064606971_0001/28/, 10.05.2014, S. 24.

⁵²⁹ Vgl. Pack, „Georg Eisler und Josef Pillhofer anlässlich ihrer Ausstellung in Amsterdam“, 10.05.2014, S. 24.

⁵³⁰ Vogel, Alois, „Der Bildhauer Rudolf Kedl“, *Alte und Moderne Kunst XI* 1966/89, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368537868918_0001/46/, 10.05.2014, S. 44.

⁵³¹ Vogel, „Der Bildhauer Rudolf Kedl“, S. 45.

dieser kniende Frauengestalt ist die Anatomie der Figur klar erkenntlich: die Schienbeine liegen flach am Boden auf, die Figur streckt sich gen Himmel, die Körperformen sind ausladend, mit einer vollen, runden Brust und einer kräftigen Wölbung des Bauches. Trotz der vertikalen Ausrichtung der Plastik, bleibt sie durch die ausladenden Körperformen, welche die Figur gleichsam nach unten ziehen, mit der Erde verbunden.⁵³²

⁵³² Vgl. Vogel, „Der Bildhauer Rudolf Kedl“, S. 44.f.

5. RESÜMEE

Betrachtet man die Arbeiten Urteils, bestehen sie, neben ihrer äußerst dynamisch-expressiven Form, zweifellos durch ihre präzise handwerkliche Ausführung. In dieser nahezu perfekten Beherrschung des Handwerks, liegen auch die Wurzeln, des aus einer traditionellen Steinmetzfamilie stammenden Künstlers.⁵³³ Sie steht am Beginn und bildet das Fundament für die Entwicklung seiner Formensprache, welche sich durch äußerst komplexe, wandlungsfähige Formelemente auszeichnet.

Diese Entwicklung beeindruckt vornehmlich durch die Rasanz, in welcher Urteil innerhalb weniger Jahre von einer Teillösung zur nächsten gelangte.⁵³⁴ Inspiriert von seinem zweiten Lehrer an der Akademie, Fritz Wotruba, seinen Mitstudierenden sowie von der informellen Kunst der Gruppe St. Stephan, entstanden zahlreiche, formal völlig verschiedene Arbeiten, welche alle für sich bestimmte Qualitäten und plastische Reize besitzen. Sein Werk erscheint dadurch äußerst variantenreich und verschieden, doch geht es immer um einen Abstraktionsprozess, welchem die menschliche Figur zugrunde liegt.⁵³⁵ Kontinuierlich löst sich Urteil im Laufe seiner Entwicklung, vom natürlichen Erscheinungsbild des Menschen und geht dabei bis an die Grenze der Erkennbarkeit.⁵³⁶ Besonders die Konsequenz, mit welcher Urteil diese Schritte vollzog und damit seine eigenständige künstlerische Position neben seinem Lehrer erarbeitete, ist bemerkenswert. Einzig an der zugrunde liegenden figurativen Auffassung, welche Wotruba stets propagierte, hielt auch Urteil immerzu fest.⁵³⁷

Zentral in seinem Schaffen bleibt bis zuletzt die Auseinandersetzung Urteils mit dem Thema der Bewegung.⁵³⁸ Dabei ging es ihm keineswegs um eine inhaltliche oder formale Fortsetzung des Futurismus, sondern vielmehr um die Komplexität der Darstellung von Bewegungsabläufen, von Dynamik und Simultanität im Raum.⁵³⁹ Durch die Beschäftigung mit dem Thema der Bewegung nimmt Urteil eine beispielgebende Position für seine MitstudentInnen und BildhauerkollegInnen ein. Hat er doch durch diese dynamische Formgebung, einen Weg gefunden, die Krise der Bildhauerei in der Nachkriegs-

⁵³³ Vgl. Burgstaller, „Andreas Urteil. Zeit und Form“, 20.01.2014.

⁵³⁴ Vgl. Breicha, *Andreas Urteil*, S. 16.

⁵³⁵ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 5.

⁵³⁶ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 164.

⁵³⁷ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 5.

⁵³⁸ Vgl. Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: ebd. S. 96.

⁵³⁹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: ebd. S. 43.

zeit zu überwinden und die Formen der klassischen Skulptur aufzubrechen, ohne sie jedoch zu zerstören.⁵⁴⁰

Die unermüdliche Arbeit Urteils, innerhalb weniger Schaffensjahre ein ungemein ausgereiftes und reichhaltiges Werk zu erschaffen, kann als immense Leistung erachtet werden, die zurecht früh erkannt wurde und auch international Anklang fand.

Seine Figuren sprechen für sich und lassen viel von dem Menschen erkennen, der hinter diesen Skulpturen steht. Wie archäologische Fundstücke geben sie über ihre Vergangenheit und ihre Lebensbedingungen Auskunft. Sie weisen etwas Verletzliches bzw. Verletztes auf und können als Sinnbilder für die körperlichen und seelischen Verwundungen, welche Urteil als Kind durchleben musste, gedeutet werden.⁵⁴¹ Sie sind „[...] „Idealbilder“ sind Wahrzeichen, Chiffren extremer Bedingungen, Figurenmonumente für eigensinniges menschliches Trotzen, Scheitern und Triumphieren“.⁵⁴²

Es gelang Urteil, seine in Stein und Holz geschlagenen Figuren zu menschlichen Idealbildern werden zu lassen, welche die besten Voraussetzungen mitbringen, weit über seinen Tod hinaus das Interesse nachfolgender Generationen zu wecken.⁵⁴³

Sein viel zu früher Tod lässt die Frage aufkommen, wie sich sein jäh abgebrochenes Werk wohl weiterentwickelt hätte: „Müßig zu fragen, was künstlerisch aus ihm geworden wäre: er ging zu einem Zeitpunkt seines Lebens den schweren Weg in die andere Welt, als er ein Wort ausgesprochen hatte, das nicht mehr verhallen kann, ein Zeichen gesetzt, das nicht übersehen werden kann“.⁵⁴⁴

Urteil jedenfalls hat „[...] im Rahmen der klassischen Skulptur die Schwelle zur abstrakten Formauffassung in der Plastik betreten“⁵⁴⁵ und infolge die nächste Generation junger BildhauerInnen, die sich von Stein und Bronze dem Objekt aus neuen Materialien zuwandte, nachhaltig geprägt.⁵⁴⁶

Mit Gewissheit kann gesagt werden, dass sein Schaffen einen besonderen Stellenwert in der Geschichte der internationalen modernen Skulptur der 1950er Jahre inne hat.⁵⁴⁷

⁵⁴⁰ Vgl. Husslein-Arco, „Vorwort“, in: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 6.

⁵⁴¹ Vgl. Köhne, „Versuch über Andreas Urteil“, in: ebd. S. 47.

⁵⁴² Breicha, *Andreas Urteil*, S. 69.

⁵⁴³ Vgl. Ohnesorge/Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist*, S. 164f.

⁵⁴⁴ Otto Mauer, in: Urteil, *Andreas Urteil*, S. 3.

⁵⁴⁵ Krejci, „Arbeiten an der Schwelle“, in: ebd. S. 96.

⁵⁴⁶ Vgl. Borchhardt-Birbaumer, „Kosmos der Bewegung“, 03.04.2014, S. 28.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd. S. 96.

6. LITERATURVERZEICHNIS

Achleitner, Friedrich/Peter Baum (u.a.), *Kunst aus Österreich. 1896 - 1996*, München (u.a): Prestel 1996.

Aggermann-Bellenberg, Sabine/Friedrich Grassegger, *Anton Hanak. (1875-1934)*, Wien: Böhlau 1997.

Aigner, Silvie, *Raum Körper-Einsatz. Positionen der Skulptur*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2010.

Bach, Lisa, „Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause“, *Zeitschrift für Museum und Bildung. ÜberLebensKünstlerinnen* 2005/63, 2005. (Barbara Weidle/Ursula Seeber, *Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause*, Bonn: Weidle Verlag 2004.)

Baedeker, Karl, *Deutschland Nebst Theilen Der Angrenzenden Länder: Bis Strassburg, Luxemburg, Kopenhagen, Krakau, Lemberg, Ofen-Pesth, Pola, Fiume. Handbuch Für Reisende*, Coblenz: Verlag von Karl Baedeker 1865.

Böhm, Johann, *Die Deutsche Volksgruppe in Jugoslawien 1918-1941. Innen- und Außenpolitik als Symptome des Verhältnisses zwischen deutscher Minderheit und jugoslawischer Regierung*, Frankfurt am Main: Peter Lang - Internationaler Verlag der Wissenschaften 2009.

Breicha, Otto, *Andreas Urteil. Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik*, Wien: Jugend und Volk 1970.

Breicha, Otto/Ines Höllwarth, *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum*, Salzburg: Rupertinum 1994.

Breicha, Otto/Janett Jürg (Hg.), *Fritz Wotruba Werkverzeichnis. Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle*, St. Gallen: Erker Verlag 2002.

Dahmen-Beumers, Judith, *Eine exemplarische Untersuchung zur Regionalität in der Kunst. Der Aachener Bildhauer und Maler Benno Werth (*1929)*, Norderstedt: Books on Demand 2005.

Fechheimer, Hedwig, *Die Kunst des Ostens. Die Plastik der Ägypter*, Band 1, Berlin: Bruno Cassirer 1923.

Feuerstein, Günther, *Moderne Kunst in Österreich*, Wien: Forum-Verlag 1965.

Fleck, Robert, *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan 1954 - 1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*, Band 1 Die Chronik, Wien: Galerie nächst St. Stephan, Löcker Verlag 1982.

Fricke, Harald, *Gesetz und Freiheit. Eine Philosophie der Kunst*, München: C.H.Beck 2000.

Grassegger, Friedrich/Wolfgang Krug, *Anton Hanak (1875-1934)*, Wien: Boehla 1997.

Guazzoni, Valerio, *Michelangelo. Der Bildhauer*, Stuttgart: Belser 1984.

Hartmann, Wolfgang/Werner Pokorny, *Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje 1988.

Hofer, Michael, *Über uns Menschen. Philosophische Selbstvergewisserung*, Bielefeld: Transcript-Verlag 2010.

Hofmann, Werner, *Fritz Wotruba. Frühe Aquarelle und Zeichnungen*, St. Gallen: Erker Verlag 1984.

Lichtenstern, Christa, „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaften. Plastische Erkenntnis und Verantwortung: Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945*, Marburg: Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Philipps-Universität Marburg 1993.

Mauer, Otto/Günter Rombold, *Über Kunst und Künstler*, Salzburg; Wien: Residenz-Verlag 1993.

Muschik, Johann, *Österreichische Plastik seit 1945*, Baden/Wien: Verlag G. Grasl 1966.

Obermayer-Marnach, Eva, *Österreichisches biografisches Lexikon. 1815-1950*, Band 2, Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1959.

Ohnesorge, Birk/Werner Hofmann, *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950*, Berlin: Mann 2005.

Prauss, Gerold, *Erscheinung bei Kant: Ein Problem der „Kritik der reinen Vernunft“*. *Quellen und Studien zur Philosophie*, Berlin: De Gruyter 1971.

Rombold, Günter, *Bilder - Sprachen der Religion*, Münster: LIT Verlag 2004.

Seipel, Wilfried/Matthias Haldemann, *Wotruba. Leben, Werk und Wirkung*, Wien: Brandstätter 2012.

Sottriffer, Kristian, *Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba*, Wien: Verlag Anton Schroll & Co 1963.

Ausstellungskataloge

Bast, Gerald, *Wiener Kinetismus - eine bewegte Moderne. Viennese kineticisms - modernism in motion*, Wien: Springer 2011.

Belgin, Tayfun, *Kunst des Informel. Malerei und Skulptur nach 1952*, Köln: Wieland 1997.

Belli, Gabriella/Beatrice Avanzi, *Sprachen des Futurismus. Literatur, Malerei, Skulptur, Musik, Theater, Fotografie*, Berlin: Jovis Verlag 2009.

Husslein-Arco, Agnes, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie. Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927 - 1949*, Weitra: Verlag Publication PN°1 - Bibliothek d. Provinz Wien: Belvedere 2007.

Husslein-Arco, Agnes/Harald Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963). Zeit und Form*, Wien: Belvedere 2013.

Keber, Erich, *Prof. Franz Santifaller und seine Tiroler Schüler. Ausstellung: Kunstpavillon Innsbruck, kleiner Hofgarten, Rennweg 12. Juli-12. August 1984*, Innsbruck: Tiroler Künstlerschaft Innsbruck, Kunstpavillon 1984.

Kedl, Rudolf/Otto Breicha, *Rudolf Kedl. Das plastische Werk. Ein monographischer Abriss mit Werkkatalog 1947 - 1978* [herausgebracht anlässlich der Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, November/Dezember 1978], Wien: Jugend und Volk 1978.

Natter, G. Tobias, *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre*, Österreichische Galerie Belvedere, Eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten 26. Oktober bis 26. Februar 1995, Wien: Österr. Galerie 1994.

Partsch, Wolfgang/Oskar Pausch, *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektor 1897-1907. Katalog zur Ausstellung*, Wien: Böhlau 1997.

Urteil, Andreas, *Andreas Urteil. Skulpturen, Zeichnungen*, Wien: Galerie Ulysses 1976.

Wotruba, Fritz, *Gelernt bei Wotruba. Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis, u.a.* [erschieden anlässlich der Ausstellung auf Burg Lockenhaus, Burgenland, Juni - August 1986], Wien: Habarta 1986.

Wotruba, Fritz, *Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen*, St. Gallen: Erker-Verlag 1969.

Zeitschriften- und Zeitungsartikel

Borchhardt-Birbaumer, Brigitte, „Kosmos der Bewegung. Andreas Urteils Skulpturen und Zeichnungen zu Zeit und Form im 21er Haus“, *Wiener Zeitung*, http://www.andreas-urteil.at/presse/131106_WIENER-ZEITUNG.pdf, 03.04.2014.

Burgstaller, Anna Maria „Andreas Urteil. Zeit und Form“, *Art and Signature. Das Online Kunstmagazin für Wien. Und darüber hinaus*, Sabrina Möller, <http://www.artandsignature.com/andreas-urteil-zeit-und-form/> 2013, 20.01.2014.

Demus, Klaus, „Ein neues Werk von Fritz Wotruba“, *Alte und Moderne Kunst III* 1958/4, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1367984192602_0001/26/LOG_0014/, 13.01.2014.

Frenzel, Nicole, *Stehen, Sitzen, Liegen*, http://www.natursteinonline.de/fileadmin/NatursteinDaten/Heftarchiv/2013/2013_03/NS_2013_03_012.pdf 2013, 01.04.2014.

Gabler, Thomas, „Bewegung in reinster Perfektion. 21er Haus: „Andreas Urteil. Zeit und Form“ (bis 27. April)“, *Kultur*, 17.11.2013, <http://www.andreas-urteil.at/presse.php>, 16.04.2014.

Köller, Ernst, „Notizen aus dem Kunstleben und Kunsthandel“, *Alte und Moderne Kunst IX* 1964/73, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1377857563602_0001/52/LOG_0019/, 02.02.2014.

Köller, Ernst, „Das Museum des 20. Jahrhunderts im Dezember und von Jänner bis März“, *Alte und Moderne Kunst IX* 1964/73, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1377857563602_0001/52/LOG_0019/, 21.01.2014.

Krejci, Harald, „Zeit und Form. Andreas Urteil“, *Belvedere Magazin*. Herbst/Winter 2013/2014, http://mag3.i-magazine.de/magPage/Belvedere_Magazin_Herbst-Winter_2013_2014/Zeit_und_Form_43/#/42, 03.04.2014.

Lampe, Jorg, „Das Menschenbild bei Fritz Wotruba“, *Alte und Moderne Kunst IV* 1959/5, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368064606971_0001/22/, 02.02.2014.

Lampe, Jorg, „Symposion Europäischer Bildhauer im Burgenland“, *Alte und Moderne Kunst IV 1959/11*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368095728265_0001/4/, 30.04.2014.

Lampe, Jorg, „Symposion Europäischer Bildhauer 1960 im Steinbruch von St. Margarethen, Burgenland“, *Alte und Moderne Kunst XV 1961/42*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368185404785_0001/18/, 10.05.2014.

L. G., „Zu früh verglüht: Eine Andreas-Urteil-Ausstellung“, *Arbeiter Zeitung*, 19.12.1963, http://www.andreas-urteil.at/presse/631219_AZ.pdf, 25.02.2014.

Mrazek, Wilhelm, „Der Bildhauer Anton Hanak und der Maler Anton Kolig. Zur Ausstellung im Künstlerhaus“, *Alte und Moderne Kunst VIII 1963/69*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368427544560_0001/43/, 28.04.2014.

Pack, Claus, „Georg Eisler und Josef Pillhofer anlässlich ihrer Ausstellung in Amsterdam“, *Alte und Moderne Kunst XV 1959/5*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368064606971_0001/28/, 10.05.2014.

Scholtz, Andrea „Kritik: Walter Zeischegg“, *ARCH+ 113. Wohltemperierte Architektur* 1992/113, <http://www.archplus.net/home/archiv/ausgabe/46,113,1,0.html>, 25.02.2014.

Vogel, Alois, „Das Symposion der Steinbildhauer in St. Margarethen“, *Alte und Moderne Kunst XII 1967/91*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368583550107_0001/44/, 30.04.2014.

Vogel, Alois, „Geänderte Situation - Der Wiener Bildhauer“, *Alte und Moderne Kunst X 1965/82*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368501024290_0001/25/LOG_0011/, 21.01.2014.

Vogel, Alois, „Buchbesprechungen. Wilhelm Mrazek, Anton Hanak 1875 bis 1934. Verlag Jugend & Volk, Wien-München 1969, öS 180,-“, *Alte und Moderne Kunst XV 1970/111*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368673605117_0001/58/, 03.04.2014.

Vogel, Alois, „Der Bildhauer Rudolf Kedl“, *Alte und Moderne Kunst XI 1966/89*, http://mak01.intranda.com/viewer/image/1368537868918_0001/46/, 10.05.2014.

Vogel, Manfred, „Erloschener Komet. Gedächtnisausstellung Andreas Urteil“, *Die Wochen-Presse*, 28.12.1963, <http://www.andreas-urteil.at/presse.php>, 16.04.2014.

Internetquellen

Haldemann, Matthias (Hg.), *Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung. Wotrubas Dialog mit der Moderne*, <http://www.stiftungssammlungkamm.ch/geschichte2.html> 1998, 11.02.2014.

Kultur und Wein. Das beschauliche Magazin, „Nach 25 Jahren erste Museumsausstellung für Andreas Urteil. Zu jung und mitten im Aufbruch verstorben“, <http://www.kulturundwein.com/21erhaus.htm>, 20.02.2014.

Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (Februar 2009), http://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/S/Santifaller_Franz.htm 2009, 10.02.2014.

„Menschenbild = Weltbild“, http://www2.klett.de/sixcms/media.php/8/DO01205122_S8_9.pdf, 20.02.2014.

„Mineralienatlas“, <http://www.mineralienatlas.de/lexikon/index.php/Metamorphite>, 08.04.2014.

Urteil Andreas, Biographie, Galerie Ulysses, <http://www.andreas-urteil.at/biographie.php>, 24.02.2014.

„Wotruba Schule. Skulptur als Markenzeichen“, http://www.noeart.at/inh/programm2010_2.htm, 25.03.2014.

7. ABBILDUNGSNACHWEIS

- Abb. 1: Husslein-Arco, Agnes/Harald Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963). Zeit und Form*, Wien: Belvedere 2013, S. 55.
- Abb. 2: <http://www.art-michelangelo.de/bilder/michelangelosdavidskulptur.html>, 20.04.2014.
- Abb. 3: Breicha, Otto, *Andreas Urteil. Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik*, Wien: Jugend und Volk 1970, S. 140.
- Abb. 4: <http://www.artothek.de/artothek/>, 20.04.2014.
- Abb. 5/6/7: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 141-142.
- Abb. 8: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 23.
- Abb. 9: http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Wotruba,_Fritz/, 20.04.2014.
- Abb. 10: Aigner, Silvie, *Raum Körper-Einsatz. Positionen der Skulptur*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst Nürnberg 2010, S. 199.
- Abb. 11: Husslein-Arco, Agnes, *Fritz Wotruba - Einfachheit und Harmonie. Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927 - 1949*, Weitra: Verlag Publication PN^o1 - Bibliothek d. Provinz Wien: Belvedere 2007, S. 24.
- Abb. 12: http://www.kunsthausezug.ch/02_programm/2013_TheLargeGlass_bilder.html, 20.04.2014.
- Abb. 13: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 39.
- Abb. 14: <http://www.wotruba.at/de/index.asp>, 20.04.2014.
- Abb. 15: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 23.
- Abb. 16: <http://wien.orf.at/news/stories/2562600>, 21.04.2014.
- Abb. 17: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3f/Wien-Fünfhaus_-_Witzelsberggasse_16-18_-_Relief_Salz_und_Brot_von_Andreas_Urteil.jpg, 21.04.2014.
- Abb. 18: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 146.
- Abb. 19: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 44.
- Abb. 20: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 144.
- Abb. 21/22: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 145.
- Abb. 23: Natter, G. Tobias, *Aufbrüche. Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre*, Wien: Österr. Galerie 1994, S. 227.
- Abb. 24: Kedl, Rudolf/Otto Breicha, *Rudolf Kedl. Das plastische Werk. Ein monographischer Abriß mit Werkkatalog 1947 - 1978*, Wien: Jugend und Volk 1978, S. 7.

- Abb. 25: Breicha, Otto/Ines Höllwarth, *Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum*, Salzburg: Rupertinum 1994, S. 65.
- Abb. 26: Wotruba, Fritz, *Gelernt bei Wotruba. Skulpturen von Fritz Wotruba, Herbert Albrecht, Joannis Avramidis, u.a.*, Wien: Habarta 1986, S. 139.
- Abb. 27: Wotruba, *Gelernt bei Wotruba*, S. 141.
- Abb. 28: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 35.
- Abb. 29: Breicha/Höllwarth, *Wotruba und die Folgen*, S. 151.
- Abb. 30: Kedl/Breicha, *Rudolf Kedl*, S. 22.
- Abb. 31: <http://www.henry-moore.org/works-in-public/world/spain/madrid/museo-nacional-de-arte-moderna-reina-sofia/leaf-figure-no3-1952-lh-325>, 21.04.2014.
- Abb. 32: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 146.
- Abb. 33: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 97.
- Abb. 34: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 12.
- Abb. 35: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 56.
- Abb. 36: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 77.
- Abb. 37/38: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 147-148.
- Abb. 39: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 16.
- Abb. 40: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, S. 67.
- Abb. 41: <http://arttattler.com/archivefindesiecle.html>, 10.05.2014.
- Abb. 42: Breicha, *Andreas Urteil*, S. 154.
- Abb. 43: Husslein-Arco/Krejci, *Andreas Urteil (1933-1963)*, Umschlag Rückseite.
- Abb. 44: <http://www.bluffton.edu/~sullivanm/newyork/mountainville/3237.jpg>, 10.05.2014.
- Abb. 45: Kedl/Breicha, *Rudolf Kedl*, S. 144.

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe,

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin / einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde,

dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Datum

Unterschrift