



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Andreas Urteils Formensprache –
künstlerische Einflüsse und eigene Entwicklung“

Verfasserin:

Margit Vondracek

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

HR Dr. Werner Kitlitschka

Vorwort

Im Zuge meiner Recherche über Andreas Urteil konnte ich mehrere Bronzeplastiken und Bronzeabgüsse seiner Stein- und Holzskulpturen besichtigen und fotografieren. Die große Fülle der bildhauerischen Arbeiten (sowie einiger Zeichnungen), die ich genau betrachten durfte, kann in dieser Arbeit nicht vollständig ausgewertet werden, dies würde den Rahmen sprengen und eine individuelle Schwerpunktsetzung verhindern.

Von der Galerie Ulysses Wien untersuchte ich folgende Plastiken: „Synthese einer Bewegung“ 2 (1958), „Weibliche Formen“ (1958, Aluminiumabguss der Lindenholz-Skulptur), „Synthese des Schreitens“ (1959), „Form einer Flucht“ (1959/1960), „Großer Kopf“ (1960, Bronzeabguss der Sandsteinskulptur), „Synthese einer harmonischen Bewegung“ (1960, Bronzeabguss der Holzskulptur), „Der Fechter“ (1960) und „Figur gedreht“ (1961). Folgende Zeichnungen konnte ich ebenfalls genauer betrachten: „Kniende Figur“ (1961, WV 227¹), „Figur nach links“ (1961, WV 229), „Figur“ (1961, WV 230), „Figur mit ausgebreiteten Armen“ (1962, WV 286), „Figur nach rechts“ (1962, WV 289) und „Nach links gebeugte Figur“ (1962, WV 329).

An dieser Stelle möchte ich mich herzlich bei John Sailer, Gabriele Wimmer und Wolfgang Moser bedanken.

Vom Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien konnte ich folgende Plastiken untersuchen: „Synthese einer Bewegung“ 2 (1958), „Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ (1959) und „Schräge Figur“ (1960/1961). Mein Dank gilt hier besonders dem Depotleiter Don Reetz.

Zu Dank verpflichtet bin ich ebenso Dr. Christa Breicha, die mir ihre drei Urteil-Plastiken aus dem Nachlass ihres Mannes Otto Breicha zeigte und fotografieren ließ: „Imaginäre Figur“ (1958), „Der Fechter“ (1960) und „Figur gedreht“ (1961).

Von der Galerie Wienerroither & Kohlbacher Wien konnte ich die Plastik „Weiblicher Torso mit erhobenem Arm“ (1957) und den Bronzeabguss der Kalksteinskulptur „Orpheus“ (1959/1960) sehen und fotografieren, hier möchte ich mich bei Marie Christine Schuh bedanken.

Bei Ulrike Urteil möchte ich mich für die erzählten Anekdoten bedanken.

¹ Die Nummerierung bezieht sich auf das Werkverzeichnis von: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik; 1970.

Für wichtige Anregungen und Diskussionen danke ich besonders meinem
Diplomarbeitsbetreuer HR Dr. Werner Kitlitschka, bei der beginnenden Recherche
Mag. Helga Wenisch und für viele aufmunternde Worte bin ich meinem Schwager
Michael Schöfer, meiner Schwester Michaela Schöfer und meiner Mutter Friederike
Vondracek sehr verbunden.

Inhaltsverzeichnis

<u>1. Einleitung</u>	1
<u>2. Suche nach der eigenen Formensprache</u>	3
2. 1. <u>Steinmetz- Ausbildung bei Firma Eduard Hauser (1947-1951)</u>	5
2. 2. <u>Akademie der bildenden Künste bei Prof. Franz Santifaller (1951-1953)</u>	7
2. 3. <u>Akademie der bildenden Künste in der Klasse Wotruba (1953-1959)</u>	12
2. 3. 1. <u>Künstlerischer Einfluss von Fritz Wotruba</u>	14
2. 3. 2. <u>Künstlerische Entwicklung innerhalb der Wotruba- Schule</u>	22
2. 3. 3. <u>Beginn einer eigenen Formgebung ausgehend von Wotrubas Formelementen</u>	41
2. 4. <u>Einflüsse des Informel</u>	50
2. 4. 1. <u>Die Galerie (nächst) St. Stephan</u>	55
2. 4. 2. <u>Die „imaginären“ Figurationen</u>	58
2. 4. 3. <u>Vergleich mit Emil Cimiotti</u>	66
2. 5. <u>Das Jahr 1959</u>	68
2. 5. 1. <u>Fotografie – Urteil im Atelier</u>	68
2. 5. 2. <u>„Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ von 1959</u>	70
<u>3. Das reife Werk Andreas Urteils</u>	71
3. 1. <u>Andreas Urteil in kunsthistorischen Publikationen</u>	72
3. 1. 1. <u>Die dynamische und „vitale“ Formensprache Andreas Urteils</u>	76
3. 1. 2. <u>Der „Vitalismus“ in der Kunstgeschichte</u>	87
3. 2. <u>Barocke Bezüge</u>	94
3. 3. <u>Futuristische Bezüge</u>	99
<u>4. Schlussbemerkung</u>	103
<u>5. Literaturverzeichnis</u>	107
<u>6. Abbildungsverzeichnis</u>	112
<u>7. Abbildungen</u>	115
<u>8. Lebenslauf</u>	143
<u>9. Zusammenfassung</u>	144

1. Einleitung

Andreas Urteil zählt zu den bedeutenden österreichischen BildhauerInnen der Nachkriegszeit. Er wurde am 19. Jänner 1933 in Gakovo (im heutigen Serbien, an der ungarischen Grenze) geboren und stammte aus einer traditionellen Handwerkerfamilie, sein Vater war geprüfter Steinmetzmeister.¹ 1945 wurde die Familie wegen ihrer donauschwäbischen Herkunft während des diktatorischen Tito-Regimes² in einem jugoslawischen Lager interniert. Andreas floh mit seiner Mutter und seinem Bruder über Ungarn nach Österreich, wo sie im November in Wien beim vorausgeeilten Vater empfangen wurden.³ In Wien lernte er das Handwerkliche einer Steinmetzlehre bei der Firma Eduard Hauser von 1947-1951 (im Oktober absolvierte er die Steinmetz-Gesellenprüfung) bevor er an der Akademie der bildenden Künste zuerst bei Franz Santifaller (1894-1953) von 1951-1953, dann bei Fritz Wotruba (1907-1975) von 1953-1959 studierte und seine eigenständige künstlerische Formensprache entwickelte.⁴ Wotruba sowie die informelle Kunst um die Galerie St. Stephan waren dabei prägende Einflüsse für Urteil, die Bedeutung seiner Skulpturen aus Stein und Holz, seiner Plastiken aus Ton, Gips, (Lafarge-) Zement und Bronze sowie seiner Zeichnungen und Aquarelle gehen jedoch weit über diese nationalen Grenzen hinaus. Kunsthistoriker wie Otto Breicha, Werner Hofmann, Alfred Schmeller, Wieland Schmied, Heribert Hutter und Johann Muschik oder kunstversierte Mäzene wie Monsignore Otto Mauer unterstrichen die kunsthistorische Bedeutung seiner Arbeiten. Werner Hofmann lobte sein dichtes, variationsreiches Œuvre, das in nur wenigen Schaffensjahren entstand (Urteil starb bereits dreißigjährig am 13. Juni 1963⁵) und Hofmann hob Urteil in den Rang internationaler Größen der Bildhauerei, wenn er schrieb: „*Er hat – wie Boccioni, wie Zadkine und Lipchitz in ihrem Spätwerk – die signalisierenden Möglichkeiten der Gliedmaßen in das Zentrum seines Schaffens gestellt.*“⁶

Die künstlerische Bedeutung seiner Werke wurde früh erkannt, er war zu Lebzeiten wie nach seinem Tod in vielen Ausstellungen und Galerien vertreten, 1977 wurde der

¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik; 1970, S. 215.

² Josip Broz Tito (1892-1980) war diktatorisch kommunistischer Ministerpräsident (1943-1963) und Staatspräsident (1953-1980) Jugoslawiens. In: http://de.wikipedia.org/wiki/Josip_Broz_Tito, am 10. Sept. 2012.

³ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 215.

⁴ Ebenda S. 215-218.

⁵ Ebenda S. 224.

⁶ Hofmann, Werner; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten; 1963, S. 24.

„Andreas Urteil Weg“ im 22. Wiener Gemeindebezirk nach ihm benannt. Er ist im öffentlichen Raum⁷ sowie virtuell im Internet vertreten⁸, die kunstgeschichtliche Forschungslage jedoch bleibt bescheiden. Die Werkmonographie von Otto Breicha, die bereits 1970 erschien⁹, sowie kurze Aufsätze in Ausstellungskatalogen und Büchern (siehe Kapitel 3. 1.) bilden die spärliche Quellenlage.

Andreas Urteil verdient nicht nur aus gegebenem Anlass – 80 jähriges Geburtsjahr und 50 jähriges Todesjahr – erneut kunsthistorisch untersucht zu werden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit Urteils bildhauerischem Œuvre und untersucht im Kapitel 2 „Suche nach der eigenen Formensprache“ in seinem Frühwerk (ausgehend von der Steinmetzausbildung, über die Akademiezeit in der Santifaller- und in der Wotruba-Klasse und über Kontakte zu der Galerie St. Stephan) seine künstlerischen Einflüsse wie die eigene Entwicklung in seiner Formensprache. Es werden dabei einzelne Werke vorgestellt, jedoch keineswegs ein Vollständigkeitsanspruch erhoben, es wird versucht Verbindendes darzulegen und weiters werden einzelne unterschiedliche künstlerische Entwicklungsstränge beschrieben. Im Kapitel 3 „Das reife Werk Andreas Urteils“ werden zuerst die kunsthistorischen Publikationen über Urteil thematisiert und dann seine spezifische, individuelle, dynamisch stark bewegte Formensprache der Skulpturen und Plastiken, die ab 1959 entstanden sind, analysiert. Dabei verwendete Urteil ganz unterschiedliche Formelemente, die er der Grundaussage der Plastik anpasste. Sein variationsreiches, „vitales“ Formenvokabular wird mit ähnlich dynamischen Formen (von Henry Moore, Auguste Rodin, Ossip Zadkine und im Speziellen mit barocken Formen von Michael Zürn und futuristischen Formen von Umberto Boccioni) vergleichend behandelt, wobei betont wird, dass Urteil sich eine eigenständige Formensprache wie eine individuelle Ästhetik erarbeitete, die maßgeblich von seiner Zeit und vom Existentialismus geprägt war.

⁷ Ein Bronzeguss der ursprünglichen Sandsteinplastik steht im Foyer der Österreichischen Nationalbank, das Figurenrelief „Salz und Brot“ aus Kalkstein ist auf dem Wohnhaus in der Witzelsberggasse 16-18 angebracht und ein Vogelbrunnen steht in der Hanselmayergasse. Der „Schläfer“ war urspr. im Hof der Meissnergasse 7.

⁸ Über die Galerie Ulysses kann die eingescannte Plastik „Figur gedreht“ rundum angesehen werden. Siehe: <http://www.kunstnet.at/ulysses/urteil.html>, am 10. Sept. 2012.

⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970.

2. Suche nach der eigenen Formensprache

„Kunst, auf ihren großen Sinn bezogen, muß jene Aufgaben erfüllen, die ihr das ethische Menschsein stellt. Sie muß jene Figuren schaffen, die zu menschlichen Idealbildern werden.“ Andreas Urteil um 1957.¹⁰

Dieses Zitat von Andreas Urteil aus dem Jahr 1957 zeigt das künstlerische Selbstverständnis des damals Vierundzwanzigjährigen. Urteils Thema war stets der Mensch, auch wenn er ihn später noch so abstrahiert bzw. abstrakt dargestellt hat. Die besondere Bedeutung des Menschen in seiner Formensprache unterstreicht u. a. auch Monsignore Otto Mauer, wenn er schreibt: *„...sein engagiert erfasstes Thema war ohne Zweifel der Mensch in seiner schicksalhaften Kondition in dieser sogearteteten Welt.“*¹¹ Andreas Urteil reiht sich damit gut in die österreichische Bildhauerszene der Nachkriegszeit ein. Johann Muschik hat, um die Besonderheit der modernen österreichischen Plastik herauszustellen, betont, dass sich diese im Unterschied zu anderen Ländern verstärkt dem Thema der menschlichen Figur zugewandt hat.¹² Dies steht auch stark mit der Rolle Fritz Wotrubas als Akademieprofessor in Zusammenhang, dessen Skulpturen immer den Menschen thematisierten. Wotrubas Aufzeichnungen verdeutlichen dies: *„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 Mensch selbst, auch dann noch, wenn von ihm nicht mehr als eine Grimasse sichtbar bleibt.“*¹³

¹⁰ Urteil, Andreas; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 7.

¹¹ Mauer, Otto; in: Ebenda S. 12.

¹² Muschik, Johann; Österreichische Plastik seit 1945; 1966, S. 30.

¹³ Wotruba, Fritz; Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen; 1969, S. 20.

Die von Urteil beschriebenen Idealbilder sind Bilder von Ideen und stehen für Wahrzeichen. Die oben erwähnte „*schicksalhafte Kondition in dieser sogarteten Welt*“ sah den Menschen „*bewegt, physiognomisch expressiv, in Aktion; er sah ihn als geschichtliches Wesen, das sich ändert, voranschreitet, das Ziel hat. [...] er sah den Menschen als unvollendetes Wesen voller Möglichkeiten, als Mensch in Potenz auf ein noch nicht genau beschreibbares Ziel hin. Urteil rang um dieses Wissen von der Menschenezukunft, die sich ihm in seiner eigenen Schöpfung offenbarte.*“¹⁴

Die Analyse Otto Breichas verdeutlicht eine Beeinflussung Urteils durch das vom Existentialismus vermittelte Menschenbild und sieht darauf auch Urteils „ethisches Menschsein“ angelegt. Aspekte dieser Ideenwelt bzw. deren Vertreter sind Albert Camus und besonders sein Werk „der Mythos des Sisyphos“, den u. a. Rudolf Hoflehner graphisch darstellte. Camus Interpretation nach gleicht Sisyphos, der von Zeus zum ewig wiederkehrenden Hinaufschleppen eines Felsbrockens in der Unterwelt verdammt wurde, dem modernen Menschen. Indem Sisyphos seine Strafe erträgt, seine scheinbar sinnlose Existenz annimmt und als Selbstverwirklichung auffasst, erlangt er wieder Freiheit. Der moderne Mensch befindet sich nach Camus in einem absurden „*Spannungsverhältnis zwischen der Sinnwidrigkeit der Welt einerseits und der Sehnsucht des Menschen nach einem Sinn bzw. sinnvollem Handeln*“ andererseits. Das absurde Schicksal des Menschen thematisierten zuvor u. a. Kierkegaard, Schestow, Dostojewski, Heidegger, Kafka und Nietzsche, mit deren Werken sich Camus beschäftigte. Diese Philosophen würden wahrscheinlich an Stelle des Sisyphos den Freitod wählen, um aus ihrer quälenden, sinnlosen Situation zu fliehen; der Sprung vom Berg wäre je nach philosophischer Richtung eine metaphysische, ästhetische, religiöse oder rationalistische Zuflucht. Für Camus wäre der Selbstmord jedoch ein Ausweichen, ein nicht dem Leben stellen wollen: „*Wenn es das Absurde gibt, dann nur im Universum des Menschen. Sobald dieser Begriff sich in ein Sprungbrett zur Ewigkeit verwandelt, ist er nicht mehr mit der menschlichen Hellsichtigkeit verbunden. Dann ist das Absurde nicht mehr die Evidenz, die der Mensch feststellt, ohne in sie einzuwilligen. Der Kampf ist dann vermieden. Der Mensch integriert das Absurde und läßt damit sein eigentliches Wesen verschwinden, das Gegensatz, Zerrissenheit und Entzweiung ist. Dieser Sprung ist ein Ausweichen.*“¹⁵

Otto Breicha beschrieb Urteils existentialistisches und humanistisches Menschenbild treffend: „*Der Höhepunkt des Existentialismus war zwar schon einige Jahre vorbei,*

¹⁴ Mauer, Otto; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 12.

¹⁵ In: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Mythos_des_Sisyphos, am 10. Sept. 2012.

aber seine Betrachtungsweise, entsprechend mundgerecht gemacht, ein auch in Österreich verbreiteter intellektueller Jargon. Es ist nicht besonders wichtig, wann und wie Urteil davon Kenntnis erhalten hat. Das vom Existentialismus vermittelte Menschenbild (das Urteil eigene, mehr gefühlsmäßige Spekulationen wenn schon nicht bestätigt, so doch ermutigt hat) war das geistkämpferische, tragisch getönte, auf ein „ethisches Menschsein“ hin angelegte. Urteils „Idealbilder“ sind Wahrzeichen, Chiffren extremer Bedingungen, Figurenmonumente für eigensinniges menschliches Trotzen, Scheitern und Triumphieren. Sein Leben lang und über alle Phasen seiner Kunst hinweg ist Urteil seinen kämpferisch-idealistischen Grundsätzen treu geblieben. In der Plastik wie bei den Zeichnungen ging es ihm nicht um ein Darstellen äußeren Anscheins, aber um das Veranschaulichen imaginativer Bewußtseinsinhalte als Zeichenträger, Schreck- und Drohfiguren. Ihre höchst sonderbare Poesie liegt im Zerklüfteten, Verwucherten, Gezackten, Chimärischen. Sie heißen Orpheus, Dädalus und Ikarus, Wächter, Fechter und Lichtbringer. [...] Die seinem Figurenwerk zugrunde liegende Existentialität ist engagiert, indem sie leidenschaftlich für die Sache des Menschen plädiert. Sie ist darum auch humanistisch (etwa in dem Sinn, wie Friedrich Heer Wotrubas „Humanität aus dem Stein“ erkannt hat).“¹⁶

Das anfängliche Zitat von Andreas Urteil ist jedoch auch als eine Rückschau oder ein Festhalten an seine Ziele und Ideale zu Beginn seiner Akademiezeit zu werten. Folgt man dieser Rückschau des Künstlers, erkennt man, dass die Ideenbilder und Idealbilder sich anfangs stark an der Antike und der Renaissance in Bezug zu deren idealen menschlichen Proportionen orientiert haben.

2. 1. Steinmetz- Ausbildung bei Firma Eduard Hauser (1947-1951)

Stehender Jüngling, die rechte Hand an die Brust gelegt, 1950, Marmor, 59,5 cm hoch, Urteil Eltern, Wien

Noch bevor Urteil die Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste begann, absolvierte er eine Steinmetzlehre bei Eduard Hauser von 1947 bis 1951. Er lernte zuerst das Handwerkliche eines Steinmetzes, bis er in der Akademie dann langsam seine eigene Formensprache entwickelte.

¹⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 69, 70.

Der stehende Jüngling von 1950 ist ein bezeichnendes Lehrstück der Steinmetzausbildung: Urteil arbeitete handwerklich sehr genau, stilistisch orientierte er sich an kunsthistorischen Vorlagen der Antike und der Renaissance, er wählte eine klassische Grundkomposition mit Stand- und Spielbein und ordnete konträr dazu die Arme an, um einen harmonischen Gesamteindruck zu vermitteln.

Otto Breicha unterstrich zwar, dass Urteil in der Steinmetzlehre ein respektables handwerkliches Können gelernt hatte, warf ihm jedoch vor nicht innovativ genug zu sein, bzw. vom „antikischen Klischee“ nicht losgekommen zu sein: *„Noch am Ende seiner Lehrzeit und im Besitz eines respektablen handwerklichen Könnens war Urteil über seine Antike- Bewunderung nicht hinausgekommen. [...] noch am Ende seiner Lehrzeit war Urteil (trotz zusätzlicher Volkshochschulkurse) vom antikischen Klischee nicht losgekommen.“*¹⁷

Dabei muss jedoch bedacht werden, dass die Ausbildung eines Steinmetzes auf kommerziellen und nicht auf künstlerischen Erfolg ausgelegt ist und die Suche nach der handwerklichen Perfektion vor der Entwicklung einer künstlerisch freien Formensprache das Ziel der Ausbildung darstellt. Der Besuch eines Volkshochschulkurses dürfte Urteil auch noch nicht die Möglichkeit der Entfaltung einer künstlerischen Formensprache geboten haben, wie es ihm das spätere Studium an der Akademie der bildenden Künste ermöglichte. Der Volkshochschulkurs unterstreicht jedoch den Wunsch Urteils eine eigene künstlerische Laufbahn zu beginnen und sich nicht mehr mit Auftragsarbeiten zu begnügen.

Otto Breicha beurteilte den stehenden Jüngling wie folgt: *„Ein stehender Jüngling, eine letzte vorschulische Probe aufs Exempel, ist ein tadelloses, aber ziemlich poesieloses Stück. 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.“*¹⁸

¹⁷ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 8.

¹⁸ Ebenda.

2. 2. Akademie der bildenden Künste bei Prof. Franz Santifaller (1951-1953)

Aktstudie, 1952, schellackierter Gips, ca. 45 cm hoch, zerstört

1951, nach seiner technisch- handwerklichen Steinmetzlehre inskribierte Urteil an der Akademie der bildenden Künste in Wien zunächst bei Prof. Franz Santifaller. Otto Breicha schrieb hierzu: „*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. Urteils Begegnung mit dem akademischen Lehrbetrieb erfolgte naiv und kaum unterscheidend.*“¹⁹

Laut Breicha hat Urteil in der Santifaller- Klasse wenig Neues im handwerklichen sowie im künstlerischen Bereich erfahren. Die Änderungen in seinen Arbeiten stellen jedoch einen Reifungsprozess dar, der seiner Ansicht nach von der neuen Umgebung nicht sonderlich begünstigt wurde. Er erklärt dies mit dem traditionalistischen Wesen Santifallers, der auch seine Schüler in diesem Sinne beeinflusste. Santifaller schwebte für Urteil eher die Zukunft in dem Bereich der Bauplastik und Auftragsarbeit vor, ein sicherer Broterwerb, den Santifaller aus eigener Erfahrung (v. a. durch religiöse Darstellungen) kannte und für maßgeblich hielt.

Für Urteil bewirkte der viersemestrige Aufenthalt und der damit verbundene Schulbetrieb wie das Naturstudium vor dem Aktmodell das Ende der unkritischen, nachahmenden Antike- Bewunderung. Zeichnungen und Skizzen dieser Zeit wurden von Andreas Urteil später (1959), bis auf wenige Ausnahmen (wie dieser frühe männliche Torso), vernichtet.²⁰

Die aus Gips gefertigte Aktstudie verdeutlicht seinen künstlerischen Werdegang: Urteil arbeitete nicht mehr streng nach kunsthistorischen Vorlagen sondern nach einem lebenden Aktmodell, er fertigte viele Kleinplastiken, in denen die Grundkomposition viel schneller gestaltet werden kann als im großen Format und er beließ die Skizzenhaftigkeit der Oberfläche, er polierte nicht nach, wodurch die Figur nun viel dynamischer erscheint.

¹⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 7.

²⁰ Ebenda S. 9, 10.

Die Aktstudie zeigt eine ähnliche Grundkomposition wie bei dem stehenden Jüngling seiner Steinmetzlehre, allerdings ist sie weniger „antikisch“ und mehr von der „natürlichen Erscheinung“ des Aktmodells geprägt. Die „klassische“ Stand-Spielbeinpose ist durch eine leichte Schrittstellung aufgelockert wie die Darstellung der Arme, die nun mehr mit der Bewegung mitzuschwingen scheinen, auch der rechte abgewinkelte Arm ist durch den leicht diagonal nach unten geführten Verlauf nicht mehr so starr artikuliert wie beim stehenden Jüngling.

Urteil gestaltete diese Aktstudie als Torso, einerseits wieder ein Bezug zur Antike, dessen Kunst oft nur fragmentarisch erhalten blieb, andererseits weil durch das Weglassen des Kopfes ein Fokus auf die Bewegung der restlichen Gliedmaßen gelegt werden kann (eine kunsthistorische Tradition, die u. a. auch auf Rodin zurückverweist). Die Gestaltung als Torso wie das verwendete Material Gips mit seiner raueren Oberfläche unterstreichen noch die Skizzenhaftigkeit der Kleinplastik- Aktstudie. Otto Breicha schrieb zu diesem Torso: *„Aber noch bis in seine letzte Zeit verwahrte er einen frühen männlichen Torso. Nicht daß diese Arbeit mehr bedeutet hätte als eine vorsichtige Lockerung eines starr- idealischen Konzepts, doch ist sie, in den Einzelheiten, durch die Beobachtung der natürlichen Erscheinung entscheidend mitbestimmt.“*²¹

Jüngling, 1953, italienischer Marmor, 157 cm hoch, Nachlass (Aufnahmestück für die Wotruba- Klasse)

Laut Otto Breicha ist dieser rötliche Marmorjüngling als Hauptwerk Urteils in der Lehrzeit bei Santifaller anzusehen. Er gehört ebenso zu den klassischen Idealfiguren Urteils, allerdings ist er wesentlich archaischer gestaltet und weist Anregungen der ägyptischen Skulptur auf.

Urteil fertigte diese Großplastik aus Marmor, um wiederholt sein handwerkliches Können als Steinmetz unter Beweis zu stellen, er wählte hier eine wesentlich statischere Grundkomposition, die Arme sind direkt an den Körper gelegt und die Beine sind durchgestreckt dargestellt und zeigen nur noch eine kleine Schrittstellung. Wie bei ägyptischen Skulpturen ist der Kopf streng frontal und die Füße nach vorne hin ausgerichtet. Es dominieren die ausgewogenen Proportionen und die strengen Körpervolumen, die allerdings nicht weit in den Raum greifen (und wie bei den

²¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 10.

Ägyptern eher zweidimensional wirken). Der Raum zwischen den Beinen wurde nicht durchbrochen und die Steinoberfläche wurde dort rau und herb belassen, nicht poliert, wodurch ein Kontrast zur polierten Oberfläche der Figur erreicht wurde. Der Kopf ist markant, wirkt nicht portraithaft, ist ausdrucksarm und eher formal gestaltet. Breicha meinte hierzu: *„Das statuarische Ansichhalten der ganzen Figur ist im Antlitz bis ins Extrem forciert, aber gerade die emotionelle Wirkung dieser Ausdruckslosigkeit recht beachtlich. 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. Im Laufe der Zeit hatte er Studierende aus der im gleichen Atelierkomplex an der Böcklinstraße untergebrachten Wotruba- Schule kennengelernt. Man redete ihm zu, sich dorthin zu verändern. Auf Grund des großen Marmor- Jünglings wurde er dann auch von Wotruba als Schüler angenommen bzw. übernommen.“*²²

Vergleich: Fritz Wotruba, Junger Riese, 1928-1929, Bleiabguss, zerstört

Fritz Wotruba arbeitete wie Urteil ebenfalls häufig in Stein, er bemerkte: *„Zur Realisierung meiner Vorstellungen brauche ich ein Material, das mir Widerstand entgegensetzt, das sich nur langsam überwinden lässt. Deswegen kehre ich immer wieder zum Stein zurück. Er steht wie der Mensch am Anfang der Schöpfung; ein zähes und elementares Material.“*²³

Nathalie Hoyos unterstrich ebenfalls die besondere Bedeutung des Steins für Wotruba als Sinnbild der Ewigkeit, indem er gut den Menschen darstellen konnte, der ja auch nach Unvergänglichkeit strebt, diese jedoch nie erreichen kann. Doch auch der Stein ist einer gewissen Vergänglichkeit unterworfen, Wotruba meinte: *„Der Stein ist uralt, 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.“* Hoyos bemerkte dazu: *„Die Materialität des Steins ist für Wotruba ein Manifest: Starr, stetig, ewig, archaisch, karg. Der Wotruba'sche Skulpturenbegriff zeichnet sich wesentlich durch seine*

²² Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 10.

²³ Wotruba, Fritz; Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie Welz Salzburg; 1959, S. 8.

Monumentalität aus. Durch die Besinnung auf einfache, kraftvoll ruhende Daseinsformen findet Wotruba zu einem neuen Prinzip des plastischen Gestaltens.“²⁴

Alfred Schmeller schrieb hierzu 1954 im Neuen Kurier: *„Die zwei Linien, die er [Wotruba] zusammenbiegen muß, sind einerseits die Materie, der Stein, mit seinen Eigenschaften der Härte, Dichte und Schwere, andererseits der Mensch, der sich bewegt, handelt, denkt und empfindet.*“²⁵

Wotruba gestaltete in seinen Plastiken (wie anfangs erwähnt) stets den Menschen. *„Die menschliche Figur, frei von Individualismen und Idealismen, ohne jedoch „abstrakt“ zu sein, sondern von ihren Grundelementen her zur jeweils gemäßen Gestalt gebildet, gewinnt hier Menschenbildcharakter von nicht selten leitbildhafter Prägung.*“²⁶

Wotruba schätzte an Urteil nicht nur sein respektables, handwerkliches Können als Steinmetz und die gemeinsame Faszination für den Stein, sondern auch seine antiken Anleihen wie seine eher zurückgenommene Formensprache. Wotruba verwendete bei seinen Arbeiten Ende der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre eine ähnliche Formensprache, wie der „Junge Riese“ aufweist. Diese Plastik, 1928-1929 entstanden, 1930 durch die Stadt Wien gekauft, später durch die Nazis zerstört²⁷, ist ebenfalls archaisch aufgefasst, allerdings durch den abgewinkelten Arm und die leichte Drehbewegung dynamischer gestaltet als der Jüngling von Urteil. Der „Junge Riese“ greift mehr in den Raum und wirkt nicht so zweidimensional wie der ägyptisch anmutende „Jüngling“ von Urteil. Der Kopf ist wie bei Urteil eher ausdrucksarm gestaltet.

Bei der Kontrastwirkung von herb belassener Steinoberfläche zwischen den Beinen zur polierten Oberfläche der Figur wäre es möglich, dass sich Urteil von der „Weiblichen Kathedrale“ von Wotruba aus dem Jahr 1946 inspirieren ließ.

In Wotrubas Œuvre dominieren besonders anfangs Jünglingsdarstellungen, in seinen ersten Zeichnungen orientierte er sich an Michelangelo (1475-1564), die ersten

²⁴ Hoyos, Nathalie; Metaphern eines Steinernen Weltbildes; in: Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927-1949, Ausstellungskatalog Belvedere Wien; 2007, S. 17.

²⁵ Schmeller, Alfred; Wotrubas Teamaufstellung, Zeitungsausschnitt; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 33.

²⁶ Knauer; Lexikon der modernen Plastik; 1964, S. 361.

²⁷ Eduard Leisching (damals Direktor des Wiener Museums für Angewandte Kunst) initiierte den Kauf; 1932 wurde der „Junge Riese“ auf einer hohen Stele im 20. Bezirk im Hof des Gemeindebaus am Friedrich Engels-Platz aufgestellt; 1938 wurde die Plastik entfernt und 1940 eingeschmolzen. Siehe: Stöger- Spevak, Gabriele; Fritz Wotruba – zwischen den Zeiten, Wotrubas Leben und Werk 1907-1938; in: Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Ausstellungskatalog Belvedere Wien; 2007, S. 34-35.

Plastiken waren von Anton Hanak (1875-1934) stark beeinflusst, dessen Schüler Wotruba von 1926-1928 war, dann ist eine Orientierung an Wilhelm Lehmbruck (1881-1919) und Gustav Klimt (1862-1918) sowie Egon Schiele (1890-1918) spürbar.

Nathalie Hoyos schrieb: *„Die Jünglinge sind zunächst stark von seinem Lehrer Anton Hanak und von Wilhelm Lehmbruck geprägt. Langgezogene, manieristische, hünenhaft wirkende Körper prägen zahlreiche Darstellungen bis die Figuren ihre menschliche Statur mehr und mehr verlieren und zu architektonischen Landschaften werden.“*

„Schrittweise macht er den Weg zu einer neuen inneren Monumentalität frei und überwindet den Einfluss seiner Vorbilder, indem er der Gestaltung des Steins eine andere künstlerische Richtung gibt. Die Struktur ist klar, präzise in ihrem Aufbau, die Formensprache reduziert.“²⁸

Heribert Hutter bemerkte über die Schulung Wotrubas bei Hanak: *„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 Spätwerkes von Hanak setzte er sich jedoch sofort und entschieden ab.“²⁹*

Gabriele Stöger- Spevak schrieb: *„Wotrubas Frühwerk ist von Rodin, Bourdelles, Marée, Lehmbruck, Maillol – also den Vorläufern der Modernen Plastik und nicht ihrer Avantgarde – wie auch von der klassischen Antike inspiriert. Aber es ist ebenso von Hanak, Klimt, Schiele und Kokoschka beeinflusst, auch kannte der junge Wotruba einzelne Arbeiten der internationalen Moderne. Sein Werk hat sich keineswegs [...] „im Leeren“ entwickelt, nur aus sich selbst heraus und im „Widerstand“ gegen die Österreichische Tradition des Barock, gegen den Wiener Jugendstil und die Dekoration der Wiener Werkstätten sowie gegen den Expressionismus. Es ist vielmehr durchaus in stilistischer und theoretisch- ideologischer Hinsicht von der Kunst seiner Zeit und deren Tradition mitgeprägt und mitbedingt. Wotruba, der zwar nach Reduktion der Form, Klarheit und Monumentalität suchte, kam im Frühwerk trotzdem zu zwei Ergebnissen: zu expressionistischen Leidensfiguren und zu klassizistischen Idealgestalten.“³⁰*

Werner Hofmann bemerkte über Wotrubas Kunst: *„Von Wotrubas Kunst heißt es, sie sei zeitlos und urtümlich, monumental und archetypisch, sie verkörpere Maß, Ordnung und Gesetz, sie stehe sowohl für den Anfang wie für das Ende und die Vollendung, für*

²⁸ Hoyos, Nathalie; Metaphern eines Steinernen Weltbildes; in: Ebenda S. 18.

²⁹ Hutter, Heribert; Die Plastik; in: Moderne Kunst in Österreich; 1965, S. 83.

³⁰ Stöger- Spevak, Gabriele; Fritz Wotruba – zwischen den Zeiten, Wotrubas Leben und Werk 1907-1938; in: Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Ausstellungskatalog Belvedere Wien; 2007, S. 34.

Archaik wie für Klassik. Die formale Spannweite, die diese Prädikate implizieren, ist beträchtlich. ³¹

2. 3. Akademie der bildenden Künste in der Klasse Wotruba (1953-1959)

Wie erwähnt, war der aus Marmor gefertigte Jüngling von Urteil das Aufnahmestück für die Wotruba- Klasse, in der Urteil von 1953 bis 1959 studierte. Nicht nur bei dieser Arbeit orientierte sich Urteil anfangs stark an den künstlerischen Werdegang seines Lehrers. Doch bevor die Analogien der künstlerischen Formensprache von Urteil und Wotruba vergleichend behandelt werden, wird nun die herausragende Rolle Wotrubas als Akademieprofessor kurz umrissen. Wotruba wurde von Herbert Boeckl (1894-1966) 1945 als Professor an die Akademie der bildenden Künste berufen und lehrte dort bis 1975 243 Studierende, darunter 66 Frauen, wodurch er für eine ganze KünstlerInnengeneration prägend wurde. ³²

Wotruba schrieb über seine Rolle als Akademieprofessor: *„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 und Mittel geben, seine Talente zu versuchen. Die Führung sollte zwanglos und elastisch sein, sie muß Rücksicht auf das Individuum nehmen. [...] Das Ziel aller Freiheit ist das l'art pour l'art von gestern, ein größeres, ein besseres kann es für den Menschen, dem Kunst und Freiheit ein Gleiches bedeuten, nicht geben.*“ ³³

³¹ Hofmann, Werner; Fritz Wotruba; in: Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen; 1969, S. 18.

³² Habarta, Gerhard; Frühere Verhältnisse; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 20.

³³ Wotruba, Fritz; Kein Erziehungsbüttel Anmerkungen zur Meisterschule; in: Peichl, Gustav (Hg.); Hommage à Wotruba, Akademie der bildenden Künste in Wien, Band 18; 1985, S. 115.

Dieses Zitat verdeutlicht Wotrubas antiautoritäre Einstellung als Professor, die Akademie und er selbst sollten sämtliche Mittel zur Verfügung stellen, damit sich die Studierenden möglichst frei entfalten können.

Die Akademie war zudem unbürokratisch strukturiert, manche KünstlerInnen nutzten ein Atelier oder blieben lange an der Schule, hatten aber nie inskribiert (wie Rudolf Hoflehner [1916-1995]) oder ein Diplom gemacht (wie z. B. Oskar Bottoli [1921-1995] oder Herbert Albrecht [geb. 1927]).³⁴

Rudolf Schwaiger (1924-1979), der von 1946-1951 bei Wotruba studierte, unterstrich den kollegialen Umgang seines Lehrers mit den Schülern: *„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.“*³⁵

Roland Goeschl (geb. 1932) studierte von 1957-1961 bei Wotruba, sein Zitat verdeutlicht die praktischen Arbeitsbedingungen an der Akademie: *„Die größte Wirkung auf den Studenten hatten Wotrubas Skulpturen, die allgemeinen Gespräche [...] 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. Eine wichtige Einstellung von Wotruba zur Schule und den Studenten war die relative Freiheit in der Lehre. Relativ deshalb, weil am Anfang die traditionellen Regeln des akademischen Arbeitens eingehalten werden mußten. Bei der weiteren Entwicklung des Studenten wurde das selbständige Arbeiten gefördert. Die perfekten Arbeitsbedingungen in den Ateliers der Akademie waren vernünftige Grundlagen für die praktischen Arbeiten eines jeden Studenten, um seine Arbeit individuell zu entwickeln. Die einzige echte Forderung Wotrubas war die Produktivität der Studierenden. Die praktische Arbeit stand an erster Stelle.“*³⁶

Oswald Oberhuber (geb. 1931) studierte von 1951-1953 bei Wotruba, er unterstrich besonders die künstlerisch prägende Rolle Wotrubas: *„Jeder seiner Schüler, der heute selbständig arbeitet, war irgendwo gefangen im geistigen Klima von Wotrubas Arbeit. Vor allem der männliche Torso ist ein Grundelement, das Österreichs Bildhauer verbindet. Wotruba zwingt seinen Stil nicht auf.“*³⁷

³⁴ Habarta, Gerhard; Frühere Verhältnisse, in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba; 1986, S. 20.

³⁵ Ebenda S. 25.

³⁶ Ebenda S. 21.

³⁷ Ebenda S. 21.

Johann Muschik hat versucht die unterschiedlichen formalen Entwicklungen der Wotruba- Studierenden zu analysieren und in folgende Gruppierungen einzuteilen: Realismus und Klassizität (darunter fallen Alfred Czerny und Franz Fischer), Naturalismus (Alfred Hrdlicka – im Kapitel „Extreme Differenzierung“ behandelt), die Urtümlichen (Rudolf Schwaiger, Rudolf Kedl, Otto Eder und Oskar Bottoli), Abstrakte Entwicklungen (Rudolf Hoflehner, Wander Bertoni, zum Teil Josef Pillhofer, der spätere Roland Goeschl, Einfluss des Tachismus bei Andreas Urteil und Oswald Oberhuber, Hermann Walenta, Mathias Hietz, Alois Heidel, Josef Schagerl, Gerhart Moswitzer, Otto Beckmann, Karl Anton Wolf, Adolf Frohner, Kurt Goebel und Franz Anton Coufal) und die eigentliche Wotruba Schule (zu der er Josef Pillhofer, Walter Salzmann, Franz Pöhacker, Rudolf Wach, Joannis Avramidis, Andreas Urteil, Erwin Reiter, Nausika Pastra und Roland Goeschl zählt).³⁸

Die „Wotruba- Schule“, zu der auch Urteil gezählt wird, definierte Muschik wie folgt: *„Nicht jeder Wotruba- Schüler gehört zur Wotruba- Schule. [...] Ihnen allen sind Abwandlungen der kubischen und zylindrischen Form und (oder zumindest) die Beachtung architektonischer Prinzipien in der Figur gemeinsam. Sie machen abstrakte Entwicklungen von diesen Positionen aus durch. Zum Unterschied von anderen Abstrakten geht Figur als Bezug bei keinem von ihnen je völlig verloren, wenngleich sie sich von der unmittelbaren Anschaulichkeit der Naturform weit stärker entfernen als die übrigen Wotruba- Schüler.“*³⁹

2. 3. 1. Künstlerischer Einfluss von Fritz Wotruba

Wotrubas Studierende orientierten sich stark an ihrem Lehrer und studierten genau seinen künstlerischen Werdegang, besonders seine Jünglingsdarstellungen boten dabei anfangs eine große Inspirationsquelle. Sie nahmen wichtige Anleihen, Formenempfinden und Arbeitsmethoden von ihrem Lehrer an, zuerst mehr nachahmend, integrierten dies dann zunehmend mehr in ihre eigene Arbeit und entwickelten daraus, angereichert durch andere Einflüsse und nicht zuletzt durch eigene Überlegungen, ihre eigenständige Formensprache. Diese wurde zunehmend individueller, die BildhauerInnen entwickelten ihre eigenen Charakteristika in der Form (sowohl in der Grundkomposition wie in den Details),

³⁸ Muschik, Johann; Österreichische Plastik seit 1945; 1966, S. 15-28.

³⁹ Ebenda S. 22.

wodurch gerade bei ihren späteren Arbeiten kein Zweifel mehr über die Autorschaft ihrer Skulpturen besteht.

Bevor auf die Formcharakteristika des späteren, typischen Urteil eingegangen wird, wird in diesem Kapitel sein weiterer künstlerischer Werdegang in der Akademie der bildenden Künste Wien beschrieben, der von Wotruba, aber auch von seinen Mitstudierenden geprägt war, entwickelt sich doch jedeR KünstlerIn zwar eigenständig, jedoch nie isoliert von seinem/ihrem Umfeld; es bestand immer ein reger künstlerischer Austausch in der Wotruba- Klasse.

Wotruba, Großer liegender Jüngling, 1933, roter Sandstein, 166,5 cm lang, 74 cm hoch, 45 cm tief, urspr. auf Albertinarampe, Besitz der Republik Österreich

Die Monumentalplastik „Großer liegender Jüngling“ aus rotem Sandstein gestaltete Wotruba 1933, als er sich im Unterschied zum „Jungen Riesen“ schon weit von seinem Lehrer Hanak entfernt hatte. Die Gliedmaßen sind betont langgezogen dargestellt, wodurch eine Beeinflussung Wilhelm Lehmbrucks spürbar ist, mit dessen Werken Wotruba schon seit 1930 vertraut war. Neben der reduzierten Formensprache und den überlängten Proportionen fallen die stark ausgebildeten Gelenke auf. Die Archaik der Skulpturen Wotrubas von 1931 bis 1933 geht laut Alfred Weidinger auf eine Beeinflussung des durch die deutschen Expressionisten überlieferten Primitivismus zurück.⁴⁰

Den „Großen liegenden Jüngling“ gestaltete Wotruba 1933 in Zürich- Wollishofen, erstmals ausgestellt wurde er im Mai 1934 in der Wiener Secession, in der er *„sehr positiv als Arbeit mit modern archaistischer Auffassung gewertet wurde.“* Wotruba fertigte in der Schweiz von März bis November 1933 mehrere Zeichnungen und Aquarelle an, die alle *„niedergestreckte, geschundene Menschen“* von Gewalttaten thematisierten. Eines dieser Blätter gilt als Skizze zu dem „Großen liegenden Jüngling“, da auf der Rückseite der handschriftliche Vermerk Wotrubas *„Schlachtopfer – Entwurf zu einer Figur in Stein“* zu finden ist. *„Aufgrund dieser – bei Wotruba sonst sehr seltenen – inhaltlichen Titelvergabe wird heute diese Jünglingsfigur als Verarbeitung*

⁴⁰ Weidinger, Alfred; Gedanken zum Frühwerk Fritz Wotrubas; in: Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Ausstellungskatalog Belvedere Wien; 2007, S. 14.

der Bedrohung durch die Machtergreifung der Nazis in Deutschland im Jänner 1933 und durch die politische Situation in Österreich interpretiert. ⁴¹

Urteil, Schläfer (liegender Jüngling), 1955 oder 1956, Kalkstein, 55 cm hoch, 160 cm lang, urspr. in der Wohnhausanlage Wien XXII, Meissnerg. 7, Besitz der Stadt Wien

Der „Schläfer“ zeigt deutlich, dass sich Urteil genau mit Wotrubas Formentwicklung der dreißiger und vierziger Jahre auseinandergesetzt hat und den künstlerischen Entwicklungsweg seines Lehrers scheinbar nachempfindet. Urteils „Schläfer“ ist, wie schon Otto Breicha schrieb, ein Zitat bzw. eine Hommage an den „Großen liegenden Jüngling“ von Wotruba.⁴² Urteil verwendete ebenfalls eine eher vereinfachte Formensprache und etwas in die Länge gezogene Proportionen. Urteils Skulptur ist jedoch keineswegs eine Wotruba Kopie, die Thematik des schlafenden Jünglings bedingt eine andere Formkomposition, sie wirkt wesentlich gelassener, der Oberkörper ist in horizontaler Lage wiedergegeben, die verschränkten Arme stützen den Kopf und die Beine sind zum Körper leicht angezogen, allerdings nicht überkreuzt dargestellt. Die verstärkte Betonung der einzelnen Gelenke ist bei Urteil nicht so stark ausgeprägt wie bei Wotruba.

Otto Breicha beurteilte den „Schläfer“ wie folgt: *„Was am „Reiter- Relief“ noch linkisch anmutet, ist im „Schläfer“ nicht eben virtuos, aber doch mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit gelöst: die Spannung schaffende, vorsichtige Verdrehung von Oberkörper und Unterleib, die leicht angezogenen Beine im Gegensatz zu den hinter dem Kopf verschränkten Armen. Freilich wurde diese Lösung auch aus thematischen Gründen gewählt, sollte ja der Eindruck eines schlafenden, im Schlaf gelösten Menschen entstehen.* ⁴³

⁴¹ Stöger-Spevak, Gabriele; Fritz Wotruba (1907-1975) Umbrüche – Schlaglichter auf die Rezeption von Leben und Werk Fritz Wotrubas; in: Politische Skulptur – Barlach, Kasper, Thorak, Wotruba, Ausstellungskatalog Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum; 2008, S. 101.

⁴² Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 12.

⁴³ Ebenda S. 12.

Franz Anton Coufal, Liegender Jüngling, zwischen 1953 und 1959⁴⁴, Kalkstein, in der Wohnhausanlage Wien XXII, Meissnerg. 7, Besitz der Stadt Wien

Die meisten Wotruba- Studierenden versuchten anfangs die formalen Charakteristika ihres Lehrers, gerade seine frühen Jünglingsdarstellungen, nachzuempfinden. Als bezeichnendes Beispiel sei hier noch die Skulptur von Franz Anton Coufal (1927-1999) anzuführen, sie ist meiner Meinung nach wie die von Urteil eine Hommage an den „Großen liegenden Jüngling“ von Wotruba. Die Grundkomposition ist ähnlich, allerdings nicht identisch aufgefasst, der Jüngling ist halb liegend dargestellt, er stützt sich auf seinen rechten Arm und die Beine sind überkreuzt wiedergegeben. Coufals Jüngling ist ebenfalls sehr archaisch aufgefasst, doch sein Formempfinden weist auch Unterschiede auf. Die Proportionen sind hier wesentlich „stämmiger“ ausgeführt, nicht in die Länge gezogen, die Gelenke sind nicht überbetont, sie entsprechen eher den natürlichen Gegebenheiten und expressive Anleihen sind hier kaum festzustellen. Die handwerkliche Durchführung im Stein ist wie bei den meisten Wotruba Studierenden sehr gekonnt wiedergegeben (Überschneidung der Beine, Durchbrüche im Stein, keine Scheu vor der etwas komplizierteren Grundkomposition).

Wotruba, Torso, 1953-1954, Bronze, 80 cm hoch

Wotrubas Entwicklung begann mit einer Orientierung an der Antike, an Hanak, Lehmbruck, etc., entwickelte dabei eine Tendenz zur Verblockung und zur Verhässlichung in den dreißiger Jahren (Wotruba stellte sich damit gegen traditionelle Schönheitsideale, besonders gegen das Menschenbild des Nationalsozialismus) und entwickelte dann ab 1938 in seiner Emigration in der Schweiz einen kubischen Reduktionismus (seine Figuren werden sperrig, spröde und „erdig“ und die Plastiken zeigen zunehmend die Spuren der Bearbeitung und die Unregelmäßigkeiten des Steins).⁴⁵

⁴⁴ Der „Liegende Jüngling“ ist meiner Meinung nach in Coufals Studienzeit (zwischen 1953 und 1959) entstanden, als er sich wie viele andere Studierende auch an Wotrubas Formensprache orientiert hat. Gerhardt Kapner datiert diese Skulptur in seinem Buch Freiplastik in Wien ins Jahr 1962, dies scheint mir jedoch unwahrscheinlich, da Coufal zu der Zeit schon viel abstrakter gearbeitet hat. Siehe: Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945; 1994, S. 62 sowie: Kapner, Gerhardt; Freiplastik in Wien, Wiener Schriften, Heft 31; 1970, S. 451.

⁴⁵ Siehe: Vorlesung von HR Dr. Werner Kitlitschka; Bildende Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext; Vorlesung vom 6. Juni 2011.

Ab 1953 gestaltete Wotruba seine Figuren statt aus Blöcken und Kuben aus emporstehenden Schäften und Säulen, wodurch die Figur zu einer Stele reduziert wurde. Lucy Wotruba schrieb: „*Ab 1953/54: Entstehung der ersten „Säulenfiguren“, bei denen einander zugeordnete, schlank emporstrebende Schäfte an die Stelle der bisherigen schwer lastenden Blöcke treten und damit eine neue tektonische Ausformung der menschlichen Figur einleiten.*“⁴⁶ Heribert Hutter meinte zu diesen Säulenfiguren: „*In den folgenden Jahren verfolgt Wotruba das architektonische Prinzip des Körperaufbaues auch mit zylindrischen Elementen konsequent weiter. Die karyatidenhaften schlanken Figuren sind in den Einzelformen noch mehr vereinfacht, in Stellungsmotiv und Bewegung vielfach variiert.*“⁴⁷

Der „Torso“, den Wotruba 1953-1954 gestaltete, war die erste sogenannte Stelenfigur in seinem Œuvre, die Figur ist auf das Wesentlichste reduziert, die Beine und der Rumpf sind nur noch aus einfachen zylindrisch- leicht verschobenen Schaftformen zusammengesetzt, wobei der Unterschenkel der dynamischeren Grundkomposition zuliebe verkürzt, nicht den natürlichen Gegebenheiten zufolge, gestaltet wurde. Wotrubas Reduktion der Figur ging soweit, dass er auch auf die Gestaltung der Kniegelenke wie der Hüfte verzichtete, die zylindrischen Schäfte werden ohne Überleitung aufeinander gesetzt.

„*1953-54: Es entsteht die Figur mit den verschobenen zylindrischen und gedrückten Formen. Aus drei einander zugeordneten, schlank emporstrebenden Schäften gefügt, die an die Stelle der bisherigen schwer lastenden Blöcke und Kuben treten, leitet dieser Torso eine weitere tektonische Ausformung der menschlichen Gestalt ein: die Säulenfigur, die den Künstler in den folgenden Jahren beschäftigen wird.*“⁴⁸

Urteil, Zeichenträger, 1957-1958, Bronze, 44 cm hoch, Nachlass, (Verbleib des Modells unbekannt)

Nicht nur für Wotruba selbst war die künstlerische Weiterentwicklung der formalen Reduktion dieser Säulenfiguren wichtig, sie bot auch eine wichtige Inspirationsquelle für seine Studierenden.

⁴⁶ Wotruba, Lucy; Wotruba Biographie; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 82.

⁴⁷ Hutter, Heribert; Die Plastik; in: Moderne Kunst in Österreich; 1965, S. 84.

⁴⁸ Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen; 1969, S. 9.

Eine Reminiszenz könnte man in Andreas Urteils „Zeichenträger“ sehen. Auch hier wird der Körper durch Säulen- bzw. Schaftformen gegliedert und aufgebaut. Bei Urteil geht jedoch die Reduktion der Figur nicht ganz so weit wie bei Wotruba, der „Zeichenträger“ ist als Torso gestaltet, Arme und Beine sind in ihren natürlichen Proportionen wiedergegeben, wobei die Knie- und Ellbogengelenke betont gestaltet werden (ähnlich dem „Großen liegenden Jüngling“ von Wotruba). Urteil verwendete, angeregt durch Wotrubas Skulpturen, eine statische Grundkomposition, die durch den rechten horizontal- geführten Unterarm wie durch den streng vertikal, an den Körper gelegten linken Arm noch betont wird; lediglich eine leichte Schrittstellung des linken Beines lockert ein wenig die Statik der Figur. Der Oberkörper ist wie bei Wotruba in drei Teile gegliedert. Diese unterteilenden Konstruktionslinien erarbeitete Urteil (wie seine Mitstudierenden) schon in früheren Plastiken, auf die im nächsten Kapitel eingegangen wird. Der Aufbau der Figur in Schaft- bzw. Röhrenformen war im Ansatz schon beim „Sitzenden König“ von 1957 bemerkbar, wurde bei der „Sakralen Figur“ (Modell von 1957, Kalksteinfassung von 1958-1959) weiterentwickelt und bei der „Synthese einer Bewegung“ (Fassung 1 von 1957-1958 und Fassung 2 von 1958) integrierte Urteil diese Ansätze in seine eigene Formensprache, wobei diese Röhrenformen zunehmend auskragender und dynamischer werden, wie seine Grundkompositionen ab 1958 zunehmend dynamischer und vielansichtiger werden.

Wieland Schmied schrieb über den „Zeichenträger“: *„Urteils Werk setzt ein, wenn man die frühen Arbeiten des Steinmetzlehrlings und Akademieschülers nicht rechnet, mit dem „Zeichenträger“ von 1957, mit dem er noch ganz unter dem Einfluß Wotrubas steht: der Körper definiert sich aus röhrenartigen Formen, die Bewegung ist verhalten, die Figur statuarisch aufgefaßt. In wenigen Jahren durchläuft sein Werk eine Reihe wichtiger Stationen.“*⁴⁹

⁴⁹ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 40.

Wotruba, Figurenrelief für den Österreichischen Pavillon der Weltausstellung 1958 in Brüssel, 1957-1958, Bronze, siebenteilig, 3,5 x 5,5 m, urspr. Museum des 20. Jahrhunderts, heute Belvedere 21er Haus

1957 erhielt Wotruba den Auftrag für den Österreichischen Pavillon der Weltausstellung in Brüssel 1958 ein monumentales Figurenrelief zu schaffen⁵⁰, das dem Gedenken an Schönberg, Berg und Webern gewidmet ist⁵¹.

Die sechs Figuren des siebenteiligen Reliefs, das in rhythmischer Abfolge mit leeren Zwischenräumen angeordnet wurde, treten stark von der Grundfläche hervor, sind nahezu vollplastisch gestaltet und sind – ähnlich dem Torso von 1953-1954 – aus zylindrischen und röhrenförmigen Elementen aufgebaut. Die Proportionen sind hier nun wieder eher der natürlichen Erscheinung gemäß wiedergegeben (keine verkürzten Unterschenkel) und die Gelenke gestaltete Wotruba nun wieder kugelig. Die Figuren sind frontal, leicht von der Seite oder rückseitig dargestellt, wobei sie ihrer Stellung gemäß abwechselnd rhythmisch platziert wurden. (Figur zwei und drei sowie Figur fünf und sechs bilden ihrer Aufstellung nach jeweils Zweiergruppen. Die mittlere Figur vier wendet sich zum benachbarten, einzigen nonfigurativen Reliefteil, wobei dies auch als Zweiergruppe interpretiert werden kann. Die Armstellung ist wie die Grundstellung der Figuren aufeinander bezogen und variationsreich wiedergegeben, wie der vertikal nach oben geführte Oberarm und der über dem Kopf gelegte, horizontale Unterarm bei Figur eins, vier und fünf.)

Heribert Hutter schrieb hierzu: *„Der Zyklus, die aufeinander bezogenen Variationen eines Grundmotives, wie sie Wotruba vor allem in den Reliefs seit den vierziger Jahren immer wieder beschäftigten, findet in dem Figurenfries für die Brüsseler Weltausstellung 1958 [...] eine geradezu kontrapunktische Behandlung von Thema, Variation und Auflösung.“*⁵²

Harald Krejci unterstrich den architektonischen Kontext bei diesem Figurenrelief, wurde es doch speziell für den Österreichischen Pavillon der Weltausstellung entworfen und kann deshalb auch als ein „Kunst am Bau“ Projekt bewertet werden: *„In der damaligen Aufstellung fiel Wotrubas mehrteiliges Werk Figurenrelief aus dem Jahr 1958 insofern auf, als es sich um eine Art „Kunst am Bau“- Projekt handelte. Das Werk*

⁵⁰ Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen; 1969, S. 10.

⁵¹ Hutter, Heribert; Die Plastik; in: Moderne Kunst in Österreich; 1965, S. 84.

⁵² Ebenda S. 84.

wurde für die Weltausstellung in Brüssel konzipiert und verwies durch die wie aus einer Mauer hervortretenden Figuren auch auf den architektonischen Kontext. Die Arbeit weist bereits auf Problemstellungen jener Zeit hin, die sich zwischen den Begriffen autonome Skulptur und Kontext zu entwickeln schienen. War nun Wotrubas Arbeit eine autonome Skulptur? Oder war sie als Auftragswerk eine ortsspezifische Arbeit, die sich aus dem vorgegebenen örtlichen Kontext der Weltausstellung heraus entwickelte? Sicher ist, dass sich das Werk zunächst besonders gut für die Aufstellung im musealen Kontext eignete, da es die historische Bedeutung des Pavillons in seiner neuen Funktion als Museum untermauerte.⁵³

Urteil, Salz und Brot, 1958, Mannersdorfer Kalkstein, ca. 100 cm hoch, ca. 190 cm breit, Wien XV, Witzelsbergergasse 16-18, Auftragsarbeit der Stadt Wien

Entwurf zum Relief „Salz und Brot“, 1957, Zementguss, ca. 25 cm hoch, ca. 50 cm breit, Verbleib unbekannt

Das Figurenrelief „Salz und Brot“ – eine Auftragsarbeit der Stadt Wien und „Kunst am Bau“ Projekt – sowie deren Entwurf von Urteil verdeutlichen erneut die Vorbildwirkung Wotrubas für seine Studierenden; das Relief für die Weltausstellung in Brüssel gab dem jungen Urteil sicher viele Anregungen für sein eigenes Werk, indem er zwei Zweiergruppen, die einander zugewandt sind, darstellte. Die jeweils rechte, weibliche Figur reicht (oder empfängt von) der jeweiligen linken, männlichen Figur links eine Schüssel mit Salz und rechts einen Laib Brot. Die äußeren Personen sind nahezu frontal wiedergegeben, während die inneren Figuren in leicht seitlicher Ansicht dargestellt werden, wodurch eine rhythmische Abfolge in der Anordnung erzielt wurde, wie durch die vier reichenden Unterarme eine verbindende, horizontale Linie geschaffen wurde. Ein ebenfalls verbindendes Element im Relief sind die vier im strengen Profil wiedergegebenen Köpfe. Der Hintergrund des Kalkstein- Reliefs ist durch viele schmale, vertikale Bänderungen gestaltet, die eine raue Oberfläche sowie die Bearbeitungsspuren des Meißels aufweisen.

Der Entwurf zum Auftragsrelief „Salz und Brot“ zeigt, dass Urteil anfangs eine andere Figurenkomposition vorsah. Ursprünglich war zwischen den beiden Zweiergruppen ein Tisch platziert, zu dem das Brot und das Salz gereicht wurden. Die beiden linken Figuren waren in leicht seitlicher Ansicht, die dritte, weibliche Figur in Rückenansicht

⁵³ Krejci, Harald; Der Skulpturengarten – eine Frage des Kontexts; in: 21er Haus, Zurück in die Zukunft – Ein retrospektiver Blick auf ein Museum; 2011, S. 39.

und die rechte, äußere, männliche Figur in strenger Seitenansicht wiedergegeben. Vermutlich änderte Urteil seinen Entwurf, um einen durchstrukturierten, einheitlicheren Gesamteindruck zu erhalten.

Nicht nur die Anordnung, sondern auch die Formgebung der Figuren änderte Urteil im ausgeführten Relief. Im Entwurf sind einzelne Formen, besonders die Hüften der Frauen wesentlich runder gestaltet, im Auftragswerk hingegen dominieren eher zylindrische Formen, ähnlich wie in seinem „Zeichenträger“, allerdings sind sie hier wesentlich gemäßiger ausgeführt. Im Relief sind die Proportionen der Figuren zwar aus zylindrischen Formen aufgebaut, orientieren sich aber mehr an der natürlichen Erscheinung, die einzelnen Gliedmaßen sind nicht so abgegrenzt wiedergegeben und die Gelenke sind nicht so überbetont dargestellt wie im „Zeichenträger“ oder wie bei Wotrubas Figurenrelief, das im Gesamteindruck doch wesentlich moderner wirkt.

2. 3. 2. Künstlerische Entwicklung innerhalb der Wotruba- Schule

Wie in Kapitel 2. 3 zu Beginn schon beschrieben, hatte Wotruba eine antiautoritäre Einstellung als Professor an der Akademie der bildenden Künste Wien, er wollte seine Bildhauerklasse möglichst zwanglos und elastisch gestalten und ihm war wichtig, dass sich seine Studierenden möglichst frei entfalten konnten. So wurde ein kollegialer Umgang mit gelegentlichen Korrekturen gepflegt, wobei alles Reglementierende und Schematisierende vermieden wurde. Das selbstständige Arbeiten wie die individuelle Entwicklung wurden stets gefördert. Für Theorie der Kunst und der Kunstgeschichte, sowie für fachliche Sondergebiete wurden zusätzliche Lehrbeauftragte bestellt, Urteil unterrichtete später (1961-1963) selbst als Spezialist mit dem Hintergrund seiner Steinmetzlehre Steinbildhauerei. Die Wotruba- Klasse war eine fruchtbare Atmosphäre für die jungen BildhauerInnen, die sich in vielen konstruktiven Gesprächen mit ihrem Lehrer, aber auch untereinander austauschten und künstlerisch rasch weiterentwickelten. Wie unterschiedlich sich Wotrubas Studierende entwickelten, unterstrich u. a. 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. ⁵⁴

Studierende Wotrubas zur Zeit Urteils waren u. a. Rudolf Kedl (1928-1991), Joannis Avramidis (geb. 1922), Alfred Hrdlicka (1928-2009), Erwin Reiter (geb. 1933), Franz Anton Coufal (1927-1999), Alfred Czerny (geb. 1934), Roland Goeschl (geb. 1932), Nausica Pastra und Eva Steiner.⁵⁵

Breicha unterstrich auch die Rolle Alfred Czernys innerhalb der Bildhauerklasse seiner Generation, mit dem sich Andreas Urteil 1955 ein Schulatelier teilte und mit dem er bis zu seinem frühen Tod befreundet war. Czerny, der „*Star im Schulbetrieb*“, ging im Unterschied zu Wotruba mehr von der natürlichen Erscheinung aus und modellierte seine Plastiken im Auftragen auf einem Drahtkern, wobei Czerny wiederum Anregungen von den durchkonstruierten Figuren Avramidis, die dieser 1956/1957 entwickelte, in seine Arbeiten aufnahm. „*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.*“⁵⁶

Urteil, Großer weiblicher Torso, 1956-1957, Bruchstück, schellackierter Gips, 97,5 cm hoch, Nachlass

Der weibliche, schellackierte Gips- Torso macht den künstlerischen Austausch innerhalb der Wotruba- Klasse deutlich und zeigt, dass sich Urteil mit Czernys Anregungen beschäftigt hat. Die Figur ist auf einem Drahtkern aufgebaut und im Auftragen entwickelt, ein additiver Prozess (kein subtraktives Verfahren wie bei seinen Steinarbeiten), ein wie es Otto Breicha treffend formulierte „*allmähliches Bestimmen der Volumen von innen nach außen, [...] ein Prozeß des Wachsens und Zunehmens.*“⁵⁷ Bei dem Torso belässt Urteil, wie viele seiner Mitstudierenden, die Konstruktionslinien sowie die rauere Oberfläche des Gipses und setzt sie bewusst als Gestaltungsmittel ein.

⁵⁴ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 13.

⁵⁵ Habarta, Gerhard; Frühere Verhältnisse; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 23.

⁵⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 13, 14.

⁵⁷ Ebenda S. 19.

Ursprünglich war dieser Torso eine vollständige Figur, Urteils später durchgeführte Fragmentierung endet nun mit den Oberschenkeln, halben Unterarmen und dem Hals. Die Grundkomposition ist statisch, die durch eine leicht angedeutete Schrittstellung, den diagonalen Abschluss am Hals sowie durch die halben Unterarme aufgelockert wird.

Urteil, Weiblicher Torso mit erhobenem Arm, 1957, Bronze, 49,5 cm hoch, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien

Der „Weibliche Torso mit erhobenem Arm“ (ursprünglich auch aus schellackiertem Gips gestaltet) war im Unterschied zum „Großen weiblichen Torso“ von Anfang an fragmentarisch konzipiert und die Grundkomposition gestaltete Urteil hier viel dynamischer, die Präsentation der Plastik auf einer Bronze- Armierung, auf der der Torso steht, erweckt zusätzlich einen schwebenden Charakter der Figur. Die Armierung ist auf den rechten halben Unterschenkel montiert, von dort führt der Linienverlauf der rechten Seite der Figur im Profil relativ gerade hinauf bis zum halben Oberarm. Die linke Hälfte der Figur endet oben bei der Schulterpartie, die nach hinten ausschwingt und unten bei dem Oberschenkel, der nach vorne pendelt, wodurch die Figur sehr dynamisch erscheint und einen nahezu tänzerischen Charakter erhält. Die beiden Körperhälften trennte Urteil optisch sowohl in der Vorder- wie der Rückenansicht durch eine vertikale Konstruktionslinie, die oben beim Hals v-förmig ausläuft (in der Rückenansicht wiederholt sich die v-förmige Gestaltung des Halses auch beim Ansatz des Beckens). Die restlichen Konstruktionslinien sind horizontal gesetzt, wodurch die Figur in mehrere Körperzonen unterteilt wird (die Vorderansicht ist in Hüftpartie bis zum Bauchnabel, Oberbauch, Brustbereich und Schulterpartie gegliedert), wodurch Urteil ein unterteilendes, durchstrukturiertes Erscheinungsbild der Figur kreierte. Dieses „*Etagieren der Figur*“ wie die modellierende, auftragende Arbeitsmethode ist eine kurze Zeit das Verbindende in der Wotruba- Klasse der Generation um Urteil. Otto Breicha meinte hierzu: *„Eine andere Möglichkeit, die Urteil erarbeitet hatte, indem er eigene Ideen mit denen seiner nächsten Umgebung mischte, war der Figurenbau in geschloßartigen 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. [...] Vom großen weiblichen Gips-Torso her blieb das (sowieso von Wotruba auf Umwegen dorthin gelangte) Aufführen der Figur in Körperzonen, die sich wie Stockwerke aufeinanderstellen.“⁵⁸

Meiner Meinung nach betonte Urteil beim „Großen weiblichen Torso“ die Konstruktionslinien und setzte sie bewusst als Gestaltungsmittel ein, das, wie es Breicha formulierte, „*Etagieren der Figur*“, also ein bewusstes Einteilen der Figur in Körperzonen, die von den Konstruktionslinien bestimmt werden, setzte Urteil aber erst bei dem „Weiblichen Torso mit erhobenem Arm“ ein. (Bei dem „Zeichenträger“ verwendete Urteil ebenso die Konstruktionslinien als Form bestimmenden Teil der Plastik, die den Rumpf in drei Teile gliedern.)

Bei dem „Weiblichen Torso mit erhobenem Arm“ fällt die schmal gestaltete Seitenansicht (besonders das flache Gesäß) im Kontrast zu den sehr schwungvollen und rund modellierten Hüften (die Urteil später bei dem Entwurf zum Relief „Salz und Brot“ ähnlich gestaltete) der Vorder- wie Rückenansicht auf.

Diese beiden Torsi zeigen laut Breicha zudem auch einen „*Fortschritt ins mehr Widerständige und Konstruktionsmäßige*. Wenn zuvor, etwa im „Reiter-Relief“, die Meißelspuren als Textur des Hintergrunds 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.“⁵⁹

Urteil, Kopf, 1957, schellackierter Gips, 33 cm hoch, Nachlass

Dieser Kopf ist ebenfalls bezeichnend für die Werke um 1957, die Plastik weist eine etwas zurückgenommene Formensprache auf, ist aber von der natürlichen Erscheinung mitgeprägt und die Bearbeitungsspuren, die der Plastik eine zusätzliche Dynamik geben, sind hier noch deutlicher gestaltet als bei den zwei Torsi.

⁵⁸ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 19.

⁵⁹ Ebenda S. 14, 15.

Joannis Avramidis, Große Figur, 1958, Bronze, 196 cm hoch, Privatbesitz

Joannis Avramidis Thema ist (wie bei Urteil und Wotruba) stets die menschliche Figur, die er in einer zeitlosen, durchkonstruierten Form darstellt. Die Formen seiner Figuren werden durch Quer- und Längsschnitte mathematisch konstruiert. In seinen Werken stecken eine Vereinfachungstendenz und die Abkehr von einem bildhauerischen Sensualismus.⁶⁰ Wie Avramidis seine Plastiken konstruierte, beschrieb Otto Breicha treffend: *„Avramidis hat in den fünfziger Jahren Figuren modelliert, Helm- Köpfe und Walzen- Figuren, die das Vorhandensein eines inneren Gerüstes suggerieren. Sodann hat er, um dieses auch wirklich zu gewährleisten, seine Figuren konsequent längs- und quergeschnitten, diese Längs- und Querschnittprofile sauberlich aus Aluminium gesägt, um diese Profile sodann wieder zu Figurengerüsten zusammensetzen. [...] Es gibt unter den Figuren, die im Atelier herumstehen, ein regelrechtes „Lehrstück“: [siehe „Köpfe“ von 1959] An ein und derselben Einzelfigur werden die verschiedenen Phasen der Fertigung veranschaulicht; Die ledigliche Konstruktion der Aluminiumprofile ist in der nächsten Bearbeitungsstufe mit Gips ausgegossen und so überschiffen, daß die Konstruktion noch einigermaßen deutlich ersichtlich bleibt, während der abschließende Bronzezug des Werkstücks diese Unterscheidbarkeit weitgehend verschwinden läßt (aber ohne darum das bedacht Geplante der Figuration zu mindern).“⁶¹ Avramidis ist seiner konstruktivistischen Gestaltungs- und Ausdrucksform immer treu geblieben, die er systematisch weiter entwickelte, Johann Muschik schrieb hierzu: *„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 Figurengruppe [z. B. „Vierfigurengruppe“ von 1959-1960] und schließlich um die aus menschlichem Körper zusammengesetzte, hoch hinauf wachsende Säule. Figuren werden da, Kopf auf Kopf und Füße auf Füße, übereinander gestellt. Das Lyrische, sehr Stille, Sanfte gehört zum Wesen von Avramidis. Der Künstler ist keine expressive Natur. Er ist Purist, er ist Archaiker, er ist Grieche.“⁶² Wieland Schmied schrieb: *„Avramidis, der Künstler, der***

⁶⁰ Siehe: Vorlesung von HR Dr. Werner Kitlitschka; Bildende Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext; Vorlesung vom 6. Juni 2011.

⁶¹ Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945; 1994, S. 36.

⁶² Muschik, Johann; Fritz Wotruba und die moderne österreichische Bildhauerei; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 9.

das Bild des statischen Menschen in solcher Strenge entworfen hat, der Mensch am Ziel, der Mensch als Tempel, in sich ruhend und voll Dauer.“⁶³

Die „Große Figur“ von Avramidis von 1958 zeigt seine mathematisch durchkonstruierte Formgebung, die er um 1956 entwickelte, seitdem beibehält und systematisch variiert anwendet. Die Figur ist in viele Längs- und Querschnitte unterteilt, wobei Avramidis ein durchkonstruiertes Erscheinungsbild sowie ein möglichst objektives Menschenbild kreierte. Diese Schnitte sind für die Formgebung der Plastik ebenso wichtig wie die Konstruktionslinien bei Urteil, Czerny oder Kedl, die daraus entwickelte Form bei jedem jedoch grundverschieden.

Avramidis, Kopf, 1954, Bronze, Museum der Moderne Salzburg

Der „Kopf“ von 1954 zeigt, dass Avramidis schon damals die Figur konstruktiv aufgefasst hat, der Kopf ist stark vereinfacht und anonymisiert dargestellt (er besitzt weder Augen, Nase noch Mund). Das Gesicht wird lediglich durch eine horizontale und eine vertikale Konstruktionslinie unterteilt, die sich an Stelle der Nasen- und Augenpartie befinden. Die Oberfläche ist wie bei Urteils „Kopf“ rau belassen, die ursprünglichen Bearbeitungsspuren (damals entwickelte Avramidis seine Form noch in Ton, das innere Gerüst, später aus Aluminiumprofilen konstruiert, wird hier nur suggeriert) sind hier noch deutlich zu sehen, im Unterschied zu seinen späteren Plastiken mit glatt geschliffenen Metalloberflächen der Bronzen.

Alfred Czerny, Karyatide I, 1957, Bronze, 53 cm hoch, 12 cm breit, Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien

Johann Muschik schrieb über Czerny: *„Der 1934 in Wien geborene 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. Mit der Sicherheit seines jungen Talents formt er bildhauerische Werke, in denen eine kräftige Anmut liegt und die in einem sehr*

⁶³ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 38.

alten, sehr schönen Sinn „schön“ sind.“⁶⁴ „Die Kunst Czernys durchwaltet in hohem Maß ein Verlangen nach dem Klassischen, dem Harmonischen, nach Ausgeglichenheit [...] Dem Künstler ist ein unmittelbares Verhältnis zum Lebendigen, zum Gegenstand eigen“, das besonders in seinen vielen, dynamischen Pferdeplastiken veranschaulicht wird. Sein Hauptmotiv ist jedoch der Mensch, „in den männlichen und weiblichen Torsi und Porträtköpfen, die er zeigt, [ist] sein Sinn für das still Wachsende, für das Ruhige, für sensitive Reize und vor allem immer wieder für Klarheit, für Entschiedenheit in der zylindrischen, in der schwellenden, in der sanft und schlank emporstrebenden oder auch groß und entschieden sich absetzenden Form demonstriert.“⁶⁵

Walter Zettl stellte fest, dass in Czernys Werk ein enger „Konnex mit der undurchschaubaren Kreativität der Natur“ festzustellen ist, „allerdings nicht als deren Abbild, sondern als Leitmotiv. Darin ist das Fundament der Harmonie in der Struktur seiner plastischen und ebenso seiner graphischen Arbeiten zu finden.“⁶⁶

Czernys Anliegen sei laut Geiserich Tichy „das Schöne zum Ausdruck zu bringen, [...] was aber nicht das Ästhetisch-Schöne meint, sondern Wahrheit, zeitlose Gültigkeit, also ein Schönheitsbegriff, der gleichsam eine Madonna von Raffael umfasst wie auch Goyas Darstellung der Erschießung von Rebellen. Lebensgefühl also im umfassendsten Sinne, den Menschen ansprechend, innerlich bewegend, im Einzelfall und im Äußersten vielleicht bis zur Läuterung.“ Er will zeitlose Schönheit kreieren, „das hat [...] nichts mit „realistischer Darstellung zu tun“ und schließt Abstraktes selbstverständlich nicht aus.“ Czerny betont, „dass auch das Abstrakte vom Gegenstand lebt und das Gegenständlich-Künstlerische nichts mit naturgetreuer Wiedergabe zu tun hat.“⁶⁷

Rupert Feuchtmüller schrieb: „Alfred Czerny geht es dabei stets um die lebendige Natur, niemals um ihr äußeres Abbild. Gleich wichtig ist ihm die abstrahierte künstlerische Form. Mit diesen Positionen sind die Pole, zwischen denen sich sein Schaffen bewegt, fixiert.“⁶⁸

⁶⁴ Muschik, Johann; Fritz Wotruba und die moderne österreichische Bildhauerei; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 10.

⁶⁵ Muschik, Johann; Alfred Czerny, Vom Klassischen in der Moderne; in: Tichy, Geiserich (Hg.); Alfred Czerny, Auf der Suche nach zeitloser Schönheit; 2004, S. 19.

⁶⁶ Zettl, Walter; Formenstrenge und Virtuosität, Leben und Werk des Bildhauers Alfred Czerny; in: Ebenda S. 11.

⁶⁷ Tichy, Geiserich; Fragmente, Aus Gesprächen mit Alfred Czerny anlässlich seines 70. Geburtstages, Versuch einer Annäherung; in: Ebenda S. 32.

⁶⁸ Feuchtmüller, Rupert; Die Gewalt des Lebendigen in der Plastik; in: Ebenda S. 9.

Urteil und Czerny teilten sich 1955 ein Schulatelier, blieben seitdem bis zum frühen Tod Urteils (1963) befreundet, musizierten gemeinsam⁶⁹ und tauschten sich viel über ihre Kunst, ihre Theorien und ihre Arbeitsmethoden aus. Wie erwähnt entwickelten beide um 1957 ihre Plastiken im Auftragen auf einen Drahtkern, beide gingen eher von einer natürlichen Erscheinung der Figur aus (bei Urteil zumindest im „Weiblichen Torso mit erhobenem Arm“, der ebenfalls um 1957 entstandene „Zeichenträger“ weist mit den zylindrischen Proportionen auf Wotrubas Einfluss in Urteils Arbeit hin) und bei beiden sind die Konstruktionslinien sichtbar, die als Gestaltungsmittel eingesetzt wurden.

Czernys „Karyatide I“ endet unten wie der später fragmentierte, „Große weibliche Torso“ von Urteil mit den Oberschenkeln und oben mit dem Kopf, der von den Oberarmen flankiert wird. Insgesamt gestaltete Czerny fließende, weich ineinander übergehende Formen (die Hüftpartie ist nicht so rundlich- ausschwingend und klar abgesetzt dargestellt wie in Urteils „Weiblichen Torso mit erhobenem Arm“), die Figur geht mehr von der lebendigen, natürlichen Erscheinung aus (besonders der Brustbereich ist „naturalistischer“ gestaltet), endet oben allerdings mit einem anonymisiert, abstrakt dargestellten Gesicht, das Czerny, von Brancusi beeinflusst⁷⁰, eiförmig gestaltete. Die Konstruktionslinien sind bei Czerny nicht so Form bestimmend eingesetzt wie bei Urteil, dennoch strukturieren diese Linien (eine vertikale Linie teilt wie bei Urteil den Rumpf in linke und rechte Körperhälfte, vier horizontale Linien gliedern Oberbauch bis Schambereich) die Oberfläche der Plastik.

Czerny entwickelte in seinem „Kopf I“ (1956 aus Loretto- Sandstein) und in seinem „Abstrakten Kopf I“ (1956-1957 aus Bronze) aus vielen horizontalen und vertikalen Konstruktionslinien ein durchstrukturiertes Rastersystem. Bei seiner „Karyatide I“ setzte Czerny die nunmehr sehr leicht eingeritzten Konstruktionslinien nun viel spärlicher (in der unteren Hälfte des Rumpfes bis zum Oberbauch) ein. So kreierte Czerny ein Erscheinungsbild der Figur, das unten ein wenig konstruiert (der konstruktivistischen Gestaltungsform von Avramidis jedoch diametral entgegengesetzt), darüber eher naturalistisch und ganz oben fast abstrakt aufgefasst wurde, wobei diese drei stilistisch unterschiedlichen Teile fließend, ohne Bruch ineinander übergehen.

⁶⁹ Folgende Künstlerrunde musizierten regelmäßig im Haus der Familie Czerny in Simmering: Urteil spielte erste Geige, Coufal Cello, Czerny Klavier, teilweise Ernst Bacher Violine, Veronika Winkler Geige und Avramidis Gesang. In: Ebenda S. 24.

⁷⁰ Ebenda S. 32.

Czerny, Stehende weibliche Figur, Ende der fünfziger Jahre, Bronze, 53 cm hoch, 18 cm breit, Sammlung der Kulturabteilung der Stadt Wien

Die „Stehende weibliche Figur“ zeigt ebenfalls die Charakteristika Czernys, der stets an der Vorgabe der Natur festhält, nach dem Klassischen und Harmonischen strebt und nach einer „*Erneuerung der Skulptur aus dem humanen Geist*“ sucht. Die Kontur dieser Figur ist ebenfalls von sehr weich fließenden Formen geprägt, oben endet die Figur mit zwei nach oben weisenden Stümpfen an der Schulterpartie, die den abstrahierten, nach oben hin spitz zulaufenden Kopf flankieren. Die Oberfläche ist hier (im Unterschied zu der „Karyatide I“) viel rauer belassen, die Bearbeitungsspuren bleiben sichtbar. Die Konstruktionslinien werden hier nicht mehr horizontal und vertikal im geraden Verlauf dargestellt, die zwei Linien, (die an der Plastik auszumachen sind, beginnen beim Halsansatz, verlaufen dann jeweils über die Brust, das Becken, die Oberschenkel, Knie bis zum Fuß) passen sich den leicht rund schwingenden Formen der Figur an, betonen die weich fließende Kontur und geben der Plastik eine zusätzliche, leicht schwingende Dynamik.

Obwohl Urteil und Czerny sich in ganz unterschiedlichen künstlerischen Wegen weiterentwickelten, ist bei beiden eine Grunddynamik in der Form gegeben, auch wenn diese ganz anders umgesetzt wurde.

In Urteils Akademie- Zeit ist der „Weibliche Torso mit erhobenen Arm“ die erste Plastik mit einer dynamischen Grundkomposition. Urteil orientierte sich hier nicht mehr nur an seinem Lehrer Wotruha, der stets statische Grundkompositionen wählte (Stehend, Sitzend oder Liegend), Urteil begann nun auch andere Einflüsse seiner Umgebung aufzunehmen (Mitstudierende, verschiedenen Lehrbeauftragte an der Akademie und wahrscheinlich auch BildhauerInnen aus der Kunstgeschichte, die eine dynamische Formgebung aufweisen) und fing an sie in seiner Art umzusetzen. Czerny wurde von Rupert Feuchtmüller als vitaler Künstler beschrieben, in dessen Werken eine dynamische Kraft innewohnt.⁷¹

Otto Breicha unterstrich auch in Urteils Œuvre die Dynamik seiner Formgebung und hob das Handwerkliche und das Vitale besonders 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.*

⁷¹ Feuchtmüller, Rupert; Die Gewalt des Lebendigen in der Plastik; in: Ebenda S. 9.

[...]Dieses Wissen um die vorauszusetzenden Erfordernisse und die verstandene Ausführung beherrschten Urteils Haltung weitaus, der in guter Bescheidenheit seine Kunst auch und zuvor als ein solches, auf die Würdigkeit der Mittel bedachtes Tun ausübte und dessen Resultate auf die Weise der Werkstellung hin angesehen wissen wollte. Das Meisterliche in der rechten Bedeutung des Wortes, das bewußtgewordene, seiner Verantwortung innegewordene Handwerk, lebt in Urteils Arbeit fort. 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.“⁷²

Das „Vitale“ bzw. Dynamische in Urteils Arbeit wurde von Kunsthistorikern immer wieder betont und als besondere Qualität hervorgehoben, bei der stilistischen Einteilung seiner Werke unterscheiden sich jedoch die kunsthistorischen Meinungen. Der Einfluss wie die unterschiedliche Entwicklung zu Wotrubas Formen wurde in der Literatur beschrieben wie die tachistischen und informellen Vorbilder für seine 1958 geschaffenen imaginären Figurationen. Die spätere, dynamische, typische Formgebung Urteils wurde von Johann Muschik als expressionistisch und futuristisch beschrieben⁷³, Otto Mauer schilderte sie als physiognomisch expressiv⁷⁴, Werner Hofmann bezeichnete Urteil als den Bildhauer der „physiognomischen Gebärde“⁷⁵ und Otto Breicha sah in seinen Werken barockes Formenempfinden. Otto Breicha schrieb: „Das spektakulär Aktualisierte dieses Formulierens suggeriert sein Wurzeln im Formenempfinden und –realisieren des Barocks, dem das Schaumäßige, aufgereggt 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

⁷² Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 37.

⁷³ Muschik, Johann; Fritz Wotruba und die moderne österreichische Bildhauerei; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 9.

⁷⁴ Mauer, Otto; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 12.

⁷⁵ Hofmann, Werner; in: Ebenda S. 24.

Verbinden intensiv zu sein; barock ist die Vorliebe für das Bizarre, Unbedingte, für das Pathetische expressiver Gesten. ⁷⁶

Inwiefern Urteils spätere Formgebung vom Barock, Futurismus oder Expressionismus inspiriert wurde, bzw. seine Dynamik Bezugspunkte zu diesen Stilen aufweist, wird in den nächsten Kapiteln näher eingegangen.

Rupert Feuchtmüller verglich die sinnlich- dynamische Formgebung von Czerny ebenfalls mit dem Barock: *„Er formt einzelne Teile seiner Aktstudien mit vehementer barocker Kraft und setzt sie mit einer indifferenten geometrischen Form in Kontrast. Die plastische Hüftpartie z.B. geht in die Säule eines Rumpfes über [bei „Karyatide II“ von 1958 aus Bronze]. Es ist so, als wollte er in wenigen Akzenten die ganze Gewalt des Lebendigen in diesen plastischen Körpern zum Ausdruck bringen und in der Abstraktion verklingen lassen. [...] Den Gegenständen der Natur, in stärkster Liebe verbunden, tritt er ohne kühle Überlegung gegenüber. Seine geliebten Pferde, die er im Lauf, im Sprung und in immer neuen Stellungen studiert, modelliert er völlig unmittelbar in einem nahezu barocken Impressionismus.* ⁷⁷

Czerny, Portrait Andreas Urteil, 1959-1962, Bronze, 44 cm hoch, 20 cm breit, Wien, Österreichische Galerie Belvedere

Im Gegensatz zu seinen dynamischen Figuren und Torsi gestaltete Czerny seine Portraits bewegungslos, fast starr mit glatten, polierten Oberflächen der Bronzen. Das Portrait von Andreas Urteil weist seine individuellen Gesichtszüge auf, die jedoch keine Mimik zeigen. Die Plastik ist laut Dietmar Erlacher und Ines Höllwarth idealisiert dargestellt und erinnert an altägyptische Pharaonendarstellungen. *„In klaren, scharfen Konturen ausgeformt sind sie [die Portraits Czernys] erfüllt von stoischer Ruhe und Entrücktheit, nicht einmal eine Andeutung eines Mienenspiels ist auf ihren Gesichtern zu erkennen.* ⁷⁸

Sven Weidlinger bemerkte: *„Es ist die Stille ägyptischen Granits in diesen Gesichtern von Urteil, seinem Freund und einem Frauenkopf.* ⁷⁹

⁷⁶ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Ebenda S. 37.

⁷⁷ Feuchtmüller, Rupert; Die Gewalt des Lebendigen in der Plastik; in: Tichy, Geiserich (Hg.); Alfred Czerny, Auf der Suche nach zeitloser Schönheit; 2004, S. 9.

⁷⁸ Erlacher, Dietmar und Höllwarth, Ines; Alfred Czerny; in: Ebenda S. 18.

⁷⁹ Weidlinger, Sven; Alfred Czerny; in: Ebenda S. 20.

Walter Zettl schrieb: *„Der scheinbar an die Antike angepasste Stil wird durch die weit geöffneten Augen und die lebendige Form der Lippen in unsere Gegenwart geleitet und gibt dennoch dem Antlitz des Freundes einen Abglanz der Unsterblichkeit.“*⁸⁰

Czerny, Abstrakte Liegende III, 1965, Bronze, 24 cm hoch, 72 cm lang, 25 cm breit, Privatbesitz

Die erste „Abstrakte Liegende“ schuf Czerny 1962, dieses Motiv verwendete er dann noch viermal in jeweils unterschiedlichen Variationen. Allen Versionen gleich sind die weich fließende Kontur und die sinnlich- dynamische Grundkomposition des sich am Boden schlängelnden Frauentorsos.

Dietmar Erlacher und Ines Höllwarth bemerkten: *„Seine Akte, Torsi und Tierdarstellungen sind immer in einem Bewegungsablauf eingefangen, wie zum Beispiel die „Liegende“ aus dem Jahr 1963, die sich windet und streckt, wobei Rillen und Nahtlinien die runden, geschmeidigen Bewegungen unterstreichen. Der langgezogene Oberkörper scheint sich den schweren und vergleichsweise unförmigen Beinen entschlängeln zu wollen. Die ganze Figur gerät dadurch in eine fließende Bewegung.“*⁸¹

Die „Abstrakte Liegende III“ zeigt, dass Czerny in den 60er Jahren die weich fließenden Formen, die er schon in seinen früheren Arbeiten, etwa in der „Stehenden weiblichen Figur“ einbrachte, nun erheblich intensiviert, gleichzeitig sich vom naturalistischeren Zugang noch weiter entfernt hatte. Die Figur erweckt den Eindruck, dass sie sich an der Schulterpartie und an den Unterschenkeln zu vegetabilen Formen umwandelt. Diese scheinbare Metamorphose und die Assoziation der Figur mit Naturformen wird durch die dunkler patinierte Bronze (die eher an Holz erinnert) noch gesteigert.

Rupert Feuchtmüller unterstrich die dynamische Formgebung Czernys, die die natureigene Kraft zum Ausdruck bringen will: *„Auch der Akt wird, wie es die letzten Entwürfe zeigen, in diesen Bewegungsstrom hineingezogen. Im liegenden Frauenkörper konzentriert sich die größte Spannung. Die Form aber bricht auf, zerstört die Illusion, verstärkt aber die freie künstlerische Idee. Es ist als wollte es der Künstler mit aller Eindringlichkeit zeigen: das Gewaltigste ist die Natur, man muss ihr nur nicht sklavisch folgen, denn im äußeren Abbild wäre sie leblos; nicht aber so in Czernys Arbeiten. Alfred Czerny hat sich einem bedeutenden Programm verschrieben. Er konfrontiert das Tote mit dem Lebendigen, das Naturnahe mit dem Abstrakten, um in den künstlerischen*

⁸⁰ Zettl, Walter; Formenstrenge und Virtuosität; in: Ebenda S. 13.

⁸¹ Erlacher, Dietmar und Höllwarth, Ines; Alfred Czerny; in: Ebenda S. 18.

Formen jene gewaltige Kraft, die in der Natur, in den Körpern wohnt, sichtbar zu machen. Dies ist das Manifest eines echten Gestalters. ⁸²

Rudolf Kedl, Venus, 1957, Kupfertreibarbeit

Rudolf Kedl studierte nach seiner Silberschmied- und Metallbildhauerlehre zuerst in der Kunstgewerbeschule in Graz und von 1949 bis 1954 bei Wotruba. In seinem Œuvre verfolgt Kedl zwei Linien, die Serpentin- Skulpturen (in denen „elementare Kräfte“ veranschaulicht werden) und die Kupfertreibarbeiten (die oft die Einheit von Pflanze und Mensch thematisieren). So formal unterschiedlich beide Wege auch sind, ist bei beiden ein starker Naturbezug wie vegetabile Formen bemerkbar.

Birgitta Kager schrieb: *„In Kedls Werk lassen sich zwei scheinbar gegensätzliche Komponenten feststellen: kraftvolle, gedrungene Figuren stehen schlanken, hohen Stelen gegenüber. Diesen beiden Seiten seiner Kunst ist ein starkes Naturempfinden gemeinsam. Wachstumsvorgänge, naturhafte Kräfte und organische Entwicklungen sind das fortlaufende Grundthema und hier wie dort der Ursprung seiner Arbeit. [...] Kedls Interesse galt nicht der äußeren Erscheinungsform der Wirklichkeit, vielmehr war ihm die Darstellung von Wesenheiten und Vitalität ein Anliegen. Seine Skulpturen verdeutlichen Prinzip und Kraft der schöpferischen Ereignisse in der Natur, die Vielfalt und der Wandel der elementaren Lebensprozesse sind der Inhalt seiner Arbeiten.* ⁸³

Rudolf Kedl interessieren vegetative Formen, seine eigene Arbeit sieht er als „Gleichnisse für Leben und Lebendiges“. Er meinte: *„Das, worum es bei den Serpentin-Plastiken geht, bestimmt ebenso (nur anders bewirkt) meine Kupfertreibarbeiten. Da wie dort geht es um Vegetatives, um Hervorbringen, Wachsen, Fruchttragen, um Gleichnisse für Leben und Lebendiges.* ⁸⁴ *„Mich interessiert (künstlerisch) das Welken und Vergehen, das Hinfällige nicht, weil ich an einen Tod, der alles zu Ende bringt, letzten Endes nicht glaube. Ich glaube (und meine Arbeit ist ein Bekenntnis dazu) an ständiges Sichfortsetzen, an ein immerfortwährendes Sichverwandeln der Dinge, an eine große Metamorphose. Leben wiederholt sich in immer anderer Form. Jedes Aufhören in dem einen Bereich schließt den Neubeginn in einem nächsten ein, als neues Wachstum in neuen Formen.* ⁸⁵

⁸² Feuchtmüller, Rupert; Die Gewalt des Lebendigen in der Plastik; in: Ebenda S. 9, 10.

⁸³ Kager, Birgitta; Rudolf Kedl; in: Chobot, Dagmar (Hg.); Wotruba Schule, Skulptur als Markenzeichen; 2010, S. 54.

⁸⁴ Kedl, Rudolf; zitiert nach: Breicha, Otto; Rudolf Kedl, Das plastische Werk; 1978, S. 54.

⁸⁵ Ebenda S. 92.

Otto Breicha zu der Metamorphose- Thematik Kedls: *„Das Thema (oder, wenn man so will: die Botschaft) seiner plastischen Erfindungen bekennt die Verwandelbarkeit von Mensch und Pflanze, die Metamorphose zu gemeinsamen Wucherwuchs, ein Deutlichmachen plausibler Phasen des Übergangs vom einen zum anderen. Es sind Figuren, die wie Gewächse beschaffen sind, und Pflanzen, ebenso gebaut und strukturiert wie jene anderen Arbeiten, die an der menschlichen Gestalt ermessen wurden.“*⁸⁶

Im Gegensatz zu seinen gedrungenen Formen der Serpentin- Skulpturen⁸⁷ gestaltete Kedl seine Kupfertreibarbeiten als schlanke, hoch gewachsene Stelen, die die Einheit Mensch und Pflanze thematisieren. Kedl meinte hierzu: *„Was ich beabsichtige, ist eine Plastik, eine Figur, die zugleich Baum und Pflanze, zugleich Mensch und zugleich Landschaft vorstellt. Die nicht aus- und dahinschreitet, sondern irgendwie im freien Raum schwebt, im Ganzheitlichen Mensch und Pflanze ist.“*⁸⁸

Seine Plastik „Venus“ unterstützt diese Aussage Kedls, indem die ganze Figur an sich eine Metamorphose- Gestalt ist. Die Figur wächst schlank gewachsen aus der Erde empor, wobei einzelne Details als Teile der menschlichen Figur aber ebenso als Teile einer Pflanze gedeutet werden können (wie die Brüste – ähnlich gestaltet wie die der „Abstrakten Liegenden“ von Czerny – auch als Blütenkelch gesehen werden können). Im Unterschied zu den anderen Wotruba- Studierenden verwendete Kedl nicht den Bronzeguss, er trieb einzelne Kupferbleche von innen und von außen und setzte die Form dann zusammen. Diese Methode (die im Unterschied zum Bronzeguss nur Unikate hervorbringt), die Figur direkt im Metall zu formen entspricht mehr Kedls Vorstellungen, der den Eindruck des vegetabilen Wachstums hervorrufen will. Rudolf Kedl bemerkte: *„Beim Treiben habe ich die Möglichkeit, die Form allmählich von innen her zu entwickeln, die Form vom Inneren aus aufzubauen, regelrecht wachsen zu lassen.“*⁸⁹ Ich rolle *„das Kupferblech zu einem Rohr ein und [entwickle] aus diesem Tubus die betreffende Form von außen und von innen her. Die derart*

⁸⁶ Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945; 1994, S. 148.

⁸⁷ Rudolf Kedl meinte zu seinen Serpentin- Skulpturen: *„Was die schwangere Natur nicht in vollem Umfang zu gebären vermag, versuche ich durch meine Kunst. – Ich bin ein Geburtshelfer der Natur. So wie diese Hügelketten, mit ihren geheimnisvollen Wäldern und Schluchten und den zahlreichen Höhlen, die durch natürliche Bewegungen im Urgestein entstanden sind, schuf ich meine Urmütter in jenem dunkelgrünen Stein, Urmütter, die dieser Landschaft gleichen und gleichsam aus dieser Erde als gebärende Kräfte der Menschen entwachsen sein könnten.“* In: Kedl, Rudolf; zitiert nach: Breicha, Otto; Rudolf Kedl, Das plastische Werk; 1978, S. 122.

⁸⁸ Ebenda S. 66.

⁸⁹ Ebenda S. 14.

geschaffenen Teilformen und Abschnitte werden dann entsprechend zur ganzen Figur zusammengebaut. „⁹⁰

Obwohl Kedl eine andere Methode und eine andere Formensprache verwendete als Urteil, Czerny oder Wotruba, ist ihnen allen der Bezug zur menschlichen Figur wie das „Etagieren der Figur“ gemeinsam. Die übereinander gestellten Körperzonen scheinen bei Kedl wachsend, an- und wieder abschwelld ineinander überzugehen und enden oben bei der anschwellenden Blütenknospe bzw. dem rund abschließenden Hals. Kedl hat stets das Vegetabile als Prinzip thematisiert, Wachstumsvorgänge und die Verwandbarkeit von Mensch und Pflanze dargestellt. Seine Kupfertreiarbeiten sind durch und durch Metamorphose- Gestalten, im Gegensatz zu Czernys „Abstrakte Liegende“, die sich an ihren Enden (Schulterpartie und Unterschenkel) metamorphos in vegetabile, holzähnliche Formen transformiert, die restlichen Teile der Figur weisen bei Czerny wesentlich mehr Bezüge zur menschlichen Figur auf.

Neben Wotruba waren außereuropäische Vorbilder prägend für Kedl. Er interessierte sich für exotische, ausgestorbene Kulturen und reiste nach Kreta, Peru und Ägypten. Otto Breicha schrieb: *Die Kupfertreiarbeiten sind „ein Lobgesang des Aufwachsens und Prangens, Loslösung von Erdschwere und Kümmeris, spitzentänzerisches Gehabe. Die Willendorfer Venus erscheint spätgotisch gestreckt. Fruchtknoten platzen zu allerhand Ausblätterungen. Stengel leiten zum nächsten Gesims einer Riesenspargelarchitektur bis hinan zur noppelnarbigem Knospenkrone. Keimen, Wachsen, Fruchttragen und Untertauchen zu neuer Zeugung heißt der Kreislauf. Am liebsten ist dies alles auf einmal im gleichen Werkstück zur Kenntnis gebracht. Als Idole der Wucherkraft sind sie buchstäblich gewachsen, Schlag um Schlag von innen her ausgetrieben. Bedeutet die Arbeit mit dem Steinmaterial ein Weiterdenken und Vollenden der von Natur aus gegebenen Form, so sind Kedls Metalltreiarbeiten himmelweisendes Menschenwerk, das die Natur in Zeichen lobpreist.* „⁹¹

⁹⁰ Kedl, Rudolf; zitiert nach: Breicha, Otto; Rudolf Kedl, Das plastische Werk; 1978, S. 66.

⁹¹ Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945; 1994, S. 149.

Urteil, Weibliche Formen, 1958, Lindenholz, 162 cm hoch, Nachlass;
Aluminiumabguss, Galerie Ulysses Wien

Die Studierenden Wotrubas versuchten ihre eigene spezifische Formensprache zu entwickeln, suchten auch bewusst nach gestalterischen Alternativen zu den Lösungswegen Wotrubas und probierten verschiedene Formelemente aus und verwarfen oder adaptierten sie später in ihre eigene Formensprache. Otto Breicha schrieb hierzu: *„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 Formelemente entdeckt und wieder verworfen, gegen andere, bessere oder schlimmere, ausgetauscht: Reifenring und Kieseloval, das Vegetabile gegen das Kristallinische, Brettercharme und Fundstückglamour.“*⁹²

Andreas Urteil *„hat bei dieser allgemeinen und aufgeregten Suche nach dem typischen Formelement mitgemacht“*, konnte sich aber durch seine handwerkliche Vorbildung (Steinmetzlehre und Volkshochschulkurs) außerordentlich rasch weiterentwickeln: *„Was sich zum Beispiel bei seinem Lehrer über fast ein Jahrzehnt erstreckt, dauerte 1958 in der Arbeit des Fünfundzwanzigjährigen nicht viel länger als ein Jahr.“*⁹³

1958 war für Urteil das Jahr der eigenen Formfindungsphase, indem er mehrere Formelemente parallel weiterentwickelte. Einerseits dynamisierte er die Röhrenformen Wotrubas (bei der „Synthese einer Bewegung“) und andererseits entwickelte er durch die Kontakte zur Galerie St. Stephan ein eigenes, informelles Formenvokabular, das sich in den „imaginären“ Figurationen am deutlichsten zeigt.⁹⁴

Die Holzplastik „Weibliche Formen“ gehört meiner Meinung nach zu keinen der beiden Entwicklungsstränge, sie ist bezeichnend für den experimentellen Umgang mit Formen und zeigt einen einmaligen Ausflug in die vegetabil- abstrakte Welt, wobei sich Urteil höchstwahrscheinlich von seiner nächsten Umgebung (etwa von Rudolf Kedl) oder von

⁹² Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 15.

⁹³ Ebenda S. 15, 16.

⁹⁴ Ebenda S. 19.

bekanntesten BildhauerInnen der „Klassischen Moderne“ inspirieren ließ, die ebenfalls einen großen Naturbezug wie vegetabile Formen aufweisen.

Christa Lichtenstern untersuchte diese Naturbezogenheit der modernen Bildhauerei in ihrem Aufsatz: „Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945“. In der Skulptur und Plastik der Nachkriegszeit werden *„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.“*⁹⁵ Lichtenstern unterscheidet bei diesen veränderten Naturwahrnehmungen und -darstellungen fünf Richtungen der Natur-Verständigung: die „Wie die Natur“-Maxime (zu der sie u. a. den „schwebenden Lyrismus“ Arps und die „imaginativ durchdrungene Empirie“ Moores zählt), die Metamorphose-Darstellung, die Natur-Assemblage (bei der reale Naturgegenstände in die Plastik integriert werden), die „Matériologie“ (von Jean Dubuffet entwickelt, der die reine Stofflichkeit der Natur nahezu unverändert präsentierte) und die Analogie von Landschaft und Figuration.

Das Metamorphose-Thema, das sowohl Czerny („Abstrakte Liegende“), Kedl („Venus“) als auch Urteil („Weibliche Formen“) behandelten, ist das reichhaltigste und facettenreichste, sowohl in der „Klassischen Moderne“ wie in der Kunst der Nachkriegszeit, in der figurativen wie in der abstrakten Plastik.⁹⁶ Als prominentes Beispiel sei hier noch Henry Moore (1898-1986) anzuführen. Er formte mit seinen zwei Bronzeplastiken „Leaf-Figures“ 1952 wie Kedl und Urteil eine ganzheitliche Metamorphose-Gestalt, die sowohl Baumblatt als auch Mensch darstellt. *„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.“*⁹⁷

⁹⁵ Lichtenstern, Christa; Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23; 1993, S. 19.

⁹⁶ Ebenda S. 25.

⁹⁷ Ebenda S. 27, 28.

Die Plastik „Weibliche Formen“ von Urteil besteht aus mehreren überhängenden Knollenformen, die sich variationsreich übereinander stapeln, wodurch sie gewissermaßen auch als „Etagen- Figur“ gesehen werden kann. Diese einzelnen Detailformen sind laut Otto Breicha eine vergrößerte, dem Material Holz entsprechend, veränderte Umgestaltung der Wucherungen seiner „imaginären“ Figurationen. Breicha schrieb: *„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 recht problematisch. Der die plastische Erscheinung bestimmende Knetduktus mußte im großen Format entfallen. Auch hätte es der von Urteil zeitlebens verfochtene Grundsatz der Materialentsprechung [...] unmöglich gemacht, eine Figur dieser Größe zu modellieren. Urteil entschied sich darum für eine Holzplastik und gab ihr später den Namen „Weibliche Formen“. [...] So wie bei der „Sakralen Figur“ gegenüber dem Formenzustand der „Synthese einer Bewegung“ zurückgesteckt wurde, so bleiben die „Weiblichen Formen“ weit hinter der Radikalität der „imaginären“ Figurationen zurück. Indessen artikulieren die leicht überhängenden Knollenformen aus Gründen der verschiedenen Arbeitsökonomie das Bildbauelement im einzelnen viel deutlicher als die verwischende Art der „Lehmfontänen“.“*⁹⁸

Auch wenn sich gewisse Analogien in den Detailformen zu den „imaginären“ Figurationen finden, ist zu betonen, dass der Gesamteindruck der „Weiblichen Formen“ doch grundverschieden ist wie die unterschiedliche Arbeitsmethode. In der Großplastik wollte Urteil, ähnlich wie Kendl Wachstumsprozesse veranschaulichen und eine menschlich- pflanzliche Metamorphose- Gestalt erschaffen, wobei Urteils Figur noch abstrakter aufgefasst wurde. Um den Bezug zur Natur noch zu intensivieren, verwendete Urteil das Material Holz, das natürlich gewachsen ist, das aber im Unterschied zu den modellierend gekneteten „imaginären“ Figurationen ein abtragendes Verfahren bedingt.

Nach Urteils Tod wurde eine Serie von zwölf Aluminiumabgüssen gefertigt, die nicht mehr so stark naturbezogen sind wie die ursprüngliche Holzplastik (obwohl die Güsse auch die Risse des Holzes wiedergeben), dafür werden aber die Licht- und Schatteneffekte durch die glänzende Oberfläche des Aluminiums viel stärker betont.

⁹⁸ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 28, 29.

Im Unterschied zu Kedl, der sein gesamtes künstlerisches Œuvre diesen Metamorphose-Bildungen gewidmet hat, gestaltete Urteil nur in dieser Plastik eine Art Mensch-Pflanzen Mischwesen. Aber auch später beschrieb Urteil seine Plastiken als „Wucherungen“, als Veranschaulichung von „Wachstums- und Bewegungskräften“⁹⁹. Er wollte „plastische Ungewöhnlichkeiten“¹⁰⁰ wie „extreme Haltungen und ungewöhnliche Bewegungen“¹⁰¹ darstellen. Urteils Überzeugung war, dass „*Kunst ein Bereich sei, der sich mit der Natur berühre*“, keine Erfindung gegen die Natur, „*aber parallel zu ihr und gegebenenfalls über sie hinaus*“ wächst.¹⁰² Dieses Zitat zeigt die starke Naturbezogenheit Urteils, wodurch sich wiederum Parallelen zu Czerny und Kedl, aber auch Moore ergeben.

Wie Henry Moore sammelte Urteil Objekte der Natur, wie Steine, Wurzeln oder Muscheln, um ihre Formen zu studieren und interessante, außergewöhnliche und dynamische Details in seinen Arbeiten zu integrieren. Otto Breicha schrieb hierzu: „*Er verwahrte einen flachgewölbten Kiesel mit sternförmig abstehenden Sporen und verwachsenes Wurzelholz in seinem Atelier, welche Bildungen verblüffende Entsprechungen in gewissen Figuren-Details haben. Obgleich Urteil von so „gefundenen“ Formen animiert wurde und er diese Anregungen gern in seiner Arbeit mitverwendete, sind die Einzelheiten seiner Plastiken nicht als solche, nachgeahmte, Materialität zu erleben; die besondere, zwingende Suggestion einer Teilform ist nicht auf das große Ganze übertragbar. Urteils Figurenbau ist bis zuletzt ein bewußtes und gelenktes Inbeziehungsetzen überformbarer, sorgfältig bestimmter Teile geblieben. Eine zündende Montage aus im voraus Gegebenem oder dessen Imitation war niemals beabsichtigt.*“¹⁰³

Henry Moores Zitat bezeugt auch sein Formeninteresse an zufälligen Naturbildungen, die sein Formwissen bereichern können: „*Kieselsteine und Felsen veranschaulichen die Art, wie die Natur den Stein bearbeitet. [...] In der Natur gibt es eine grenzenlose Mannigfaltigkeit von Gestalten und Rhythmen (das Teleskop und das Mikroskop haben diesen Bereich erweitert), aus denen der Bildhauer die Erfahrungen seines Formwissens bereichern kann.*“¹⁰⁴

⁹⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 24.

¹⁰⁰ Ebenda S. 29.

¹⁰¹ Ebenda S. 37.

¹⁰² Ebenda S. 37.

¹⁰³ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27, 32.

¹⁰⁴ Lichtenstern, Christa; Voraussetzungen und Entwicklungen naturästhetischer Perspektiven in der Skulptur und Plastik nach 1945; in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23; 1993, S. 21, 22.

2. 3. 3. Beginn einer eigenen Formgebung ausgehend von Wotrubas

Formelementen

Wie bereits erwähnt, überlagern sich 1957 und 1958 mehrere stilistisch unterschiedliche Entwicklungsstränge, die mit Urteils Suche nach seinem spezifischen Formelement zusammenhängen. Im vorherigen Kapitel wurde auf die formale Entwicklung Urteils im Umfeld seiner Mitstudierenden eingegangen, wodurch u. a. Urteil dynamischere Kompositionen wählte – siehe: „Weiblicher Torso mit erhobenem Arm“ von 1957. In diesem Kapitel wird auf die von Wotruba beeinflussten Formelemente (zylindrische Schaft- und Röhrenformen) eingegangen, die Urteil im „Zeichenträger“ (ebenfalls 1957 entstanden) entwickelte und bei Plastiken um die „Sakrale Figur“ nach seinem eigenen Formempfinden umgestaltete und dynamisierte.

Obwohl Wotrubas formale Vorgaben der Ausgangspunkt des eigenen plastischen Denkens für seine Studierenden war, haben sich alle *„eine eigene, individuelle Ästhetik erarbeitet, so dass ihre Werke unverwechselbar sind.“*¹⁰⁵

Geiserich Tichy: *„Das Künstlerische, meint Czerny, bedarf zwar der handwerklichen Grundlage, liegt aber in dem darüber Hinausgehenden. [...] Der Zeichner, der sich zum Künstler entwickelt, wird zwar Michelangelo kopieren können, um an ihm zu lernen. Aber wenn sein Künstlertum, sein Schöpferisches durchbricht, werden die Linien und Farben anders gesetzt. Von allem, mit dem man sich auseinandersetzt, bleibt etwas in dem Suchenden zurück. Und insoferne kann man Künstler zu Lehrern und zu Schulen zuordnen, wirklich gerecht kann man aber damit der einzelnen Künstlerpersönlichkeit, die eigenes Schöpferisches hervorbringt, nicht werden.“*¹⁰⁶

Dieses Zitat trifft auf alle Wotruba Studierenden wie auch auf Urteil zu; die handwerkliche Grundlage erlernte er schnell, parallel dazu begann er die formalen Charakteristika Wotrubas nachzuempfinden (zuerst seine Jünglingsdarstellungen, dann seine Säulenfiguren – siehe Kapitel 2. 3. 1.), übernahm bestimmte Arbeitstechniken und Formelemente und entwickelte um 1957/1958 seine eigene individuelle dynamische Handschrift.

¹⁰⁵ Ronte, Dieter; Die Wotruba Schule; in: Chobot, Dagmar (Hg.); Wotruba Schule, Skulptur als Markenzeichen; 2010, S. 10.

¹⁰⁶ Tichy, Geiserich; Fragmente, Aus Gesprächen mit Alfred Czerny anlässlich seines 70. Geburtstages, Versuch einer Annäherung; in: Tichy, Geiserich (Hg.); Alfred Czerny, Auf der Suche nach zeitloser Schönheit; Wien 2004, S. 25.

Otto Breicha schrieb, dass „*die ersten für das eigentliche Werk richtungweisenden Figuren 1956 entstanden*“ sind. Von da an ist Urteil, „*wie es die aus dieser Zeit erhaltenen Stücke zeigen, rasch in seine eigentümliche Formenwelt gewachsen*“.¹⁰⁷

Wieland Schmied hob den „Zeichenträger“ von 1957 hervor, in dem Urteil bestimmte, für sein eigenes Werk wichtige formale Kriterien erarbeitete.¹⁰⁸

Werner Hofmann, der Urteil als frühreifen Bildhauer titulierte und ihn damit neben Alexander Archipenko (1887-1964), Umberto Boccioni (1882-1916) und Henri Gaudier-Brzeska (1891-1915) reihte, schrieb von sechs bis sieben Schaffensjahren Urteils. In dieser kurzen Zeit, von 1957/1958 an bis zu seinem frühen Tod 1963, entstand ein beträchtlich umfangreiches Œuvre, in dem Urteil seine eigenständige, dynamische Formensprache zeigt und ein entscheidendes künstlerisches Kriterium einhielt: „*er bezeugt die konsequente Entwicklung der plastischen Form zu immer stärkerer Intensität.*“¹⁰⁹

Alfred Schmeller schrieb ebenfalls von sechs bis sieben Schaffensjahren Urteils, in denen sich sein Œuvre von 48 Plastiken dicht zusammendrängt. Aber er betonte auch, dass ab 1959 „*ein eigenständiger Urteil zum Vorschein*“ kommt.¹¹⁰

So wie die anfänglichen Jünglingsdarstellungen von Wotruba Urteil animierten mit der mehr oder minder „nachahmenden Antike- Bewunderung“ zu brechen, so prägend waren auch die Säulenfiguren Wotrubas für Urteils weitere formale Entwicklung. Otto Breicha schrieb: „*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.*“¹¹¹

Von 1957/1958 an entwickelte Urteil eine zunehmend dynamischere Formgebung als sein Lehrer. Werner Hofmann bemerkte: „*Urteil war ein Schüler und später der Assistent von Fritz Wotruba. Eine solche Beziehung bedeutet Ansporn und Belastung. Was Schwächeren zur Scheuklappe wurde, schlug Urteil zum Gewinn aus. Vielleicht ist solcherart seine künstlerische Entwicklung nicht nur entscheidend befruchtet, sondern*

¹⁰⁷ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

¹⁰⁸ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 40.

¹⁰⁹ Hofmann, Werner; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 19.

¹¹⁰ Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 32.

¹¹¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 19.

beschleunigt worden. Den tektonischen Würdeformen von Pfahl und Stele, die sein Lehrer zu einem Höchstmaß an Strenge und Hoheit verdichtete, setzte Urteil eine flammende, zuckende, auffahrende Form entgegen. Er hat – wie Boccioni, wie Zadkine und Lipchitz in ihrem Spätwerk – die signalisierenden Möglichkeiten der Gliedmaßen in das Zentrum seines Schaffens gestellt. Das beginnt mit der „Sakralen Figur“ und steigert sich im „Wächter“ zu einer dramatischen Leibhaftigkeit des Steins, die in unserer Zeit nicht ihresgleichen hat.“¹¹²

Alfred Schmeller betonte auch die Dynamik und die Bewegung in Urteils Arbeit im Unterschied zu seinem Lehrer und Freund Wotruba: *„Grundzug seiner Kunst ist das Offene, die ausgreifende Bewegung, die mitreißende Gebärde, er peitscht den Stein. [...] Die sechs Jahre vehementer Arbeit waren Auseinandersetzung mit der bildhauerischen Auffassung seines Lehrers Wotruba: es war Kontrapart, gegensätzliches Tun. Ausformung seiner eigenen Wesensart. Neben Wotruba – über dessen Freundschaft zu Urteil stehen schöne Worte im Katalog – kann man nur etwas Eigenes werden, oder kaputt gehen. Die Problematik des Aggressiven, der Bedrohung, des „Ausgesetzten“ hat man ihm selbst äußerlich nie angesehen. An ihm selbst war das leidenschaftliche Engagement für seine Zeit, für seine eigene Kunst kaum zu bemerken. Und noch etwas: Andreas Urteil war ein solider Arbeiter.“¹¹³*

Heribert Hutter unterstrich auch die Bewegung in Urteils Arbeit, die zum Tenor seiner Arbeit erhoben wurde, wodurch er sich von den statischen Kompositionen Wotrubas radikal absetzte, obwohl bestimmte Formen aus der Welt des Lehrers entstanden sind. *„In dem Bildhauerkreis um Wotruba nimmt der frühverstorbene Andreas Urteil eine Sonderstellung ein. Ohne das Volumen aufzulösen und ohne das gemeinsame Motiv der menschlichen Gestalt zu verlassen, hat er, diametral entgegengesetzt zur Betonung und Bewahrung des Statischen, zum Tenor seiner Arbeit die Bewegung gemacht. Auf die „archaisch-klassische“ These Wotrubas antwortete er mit „barockem“ Impetus, der in seinen Zeichnungen weiter führt, als er in seinem plastischen Werk verwirklichen konnte.“¹¹⁴*

Wieland Schmied hob hervor: *„Das Werk von Andreas Urteil ist ohne Parallele in der Kunst der Nachkriegszeit. Bei all der tragischen Kürze, die seiner Entwicklung beschieden war, hat es nichts Fragmentarisches. Urteils Thema ist der Mensch – aber,*

¹¹² Hofmann, Werner; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 19, 24.

¹¹³ Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 32.

¹¹⁴ Hutter, Heribert; Die Plastik; in: Moderne Kunst in Österreich; 1965, S. 92.

anders als bei Avramidis und sehr viel intensiver als bei Wotruba selbst – der Mensch in Aktion, vorwärtsschreitend, raumgewinnend, nicht zeitlos, sondern eingetaucht in die Zeit, die sichtbar um ihn weht, an ihm zerrt, ihn bedrückt, ihn verformt.“¹¹⁵

Modell für die Sakrale Figur, um 1957, schellackierter Gips, ca. 50 cm hoch, zerstört
Sakrale Figur, 1958-1959, Kalkstein, 186 cm hoch, Nachlass

Der formal eigenständige Entwicklungsstrang Urteils ausgehend von Wotrubas Formelementen setzt mit einem Entwurf einer stehenden Figur ein, das Modell für die spätere „Sakrale Figur“ *„und findet mit deren lebensgroßer Steinfassung ein vorläufiges Ende, beginnt also frühestens Mitte 1957 und reicht [...] noch bis ins Jahr 1959.“*¹¹⁶ Wie beim „Zeichenträger“ ist auch bei der „Sakralen Figur“, sowie ihrem Modell, der aufrecht stehende Körper aus Säulen- bzw. Schaftformen gegliedert und die Figur ist in markant definierte Körperzonen – Ober- und Unterschenkel, Ober- und Unterarm, Rumpf und Kopf – eingeteilt. (Ein betontes „Etagieren der Figur“ wie eine Unterteilung des Rumpfes ist hier allerdings nicht gegeben.) Eine weitere Analogie zum „Zeichenträger“ ergibt sich in einer Variation der auffälligen *„Gebärde des in Schulterhöhe quer über die Brust gelegten Armes“*.¹¹⁷ Bei der „Sakralen Figur“ wie ihrem Modell¹¹⁸ ist der rechte Arm streng vertikal an den Körper gelegt und der linke Oberarm ist horizontal über die Brust geführt, im rechten Winkel schließt der Unterarm an. Diese Anordnung der Arme zeigt gegenüber dem „Zeichenträger“ eine vertikale Ausrichtung der Figur, die durch die aufwärts gerichteten Hände, die zudem unregelmäßig zackig enden, noch betont wird. Otto Breicha schrieb hierzu: *„In der Skizze zur Sakralen Figur wurde durch eine steigende Staffelung der beiden gewinkelten Unterarme so etwas wie eine ruckartig hochgeführte Bewegung festgestellt.“*¹¹⁹ Zwischen dem Modell der „Sakralen Figur“ und ihrer monumentalen Ausführung in Kalkstein entwickelte sich Urteil rasch weiter und gestaltete verschiedene Formelemente in den „imaginären“ Figurationen, in den „Weiblichen Formen“ und in den beiden Versionen der „Synthese einer Bewegung“, in der Urteil die tubischen Schäfte zu expressiven Knochenformen umwandelte, das Formenrepertoire Wotrubas

¹¹⁵ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 40.

¹¹⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 19.

¹¹⁷ Ebenda S. 20.

¹¹⁸ Wie beim „Sitzenden König“ handelt es sich bei der „Sakralen Figur“ wie bei ihrem Modell um einen Zeichen- und Würendenträger. Siehe in: Ebenda S. 20.

¹¹⁹ Ebenda S. 22.

quasi dynamisierte und seine eigene individuelle Handschrift noch deutlicher durchbrach. Urteil gestaltete die lebensgroße Version der „Sakralen Figur“ jedoch nach dem statischeren Modell, weil es einerseits in Stein leichter umsetzbar ist (als die kompliziertere und dynamischere „Synthese einer Bewegung“) und andererseits wollte Urteil gerade in der Steinversion, die im Mai 1959 in der Wiener Secession ausgestellt wurde, seine künstlerischen Wurzeln wie seine Hochachtung vor Wotruba zeigen. Otto Breicha bemerkte hierzu: die „Sakrale Figur“ *„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.“*¹²⁰

Wie bei vielen Wotruba Skulpturen zeigt die Grundkomposition der „Sakralen Figur“ von Urteil noch nach wie vor ein getragenes, maßvolles Ausschreiten sowie einen Aufbau der aufrecht stehenden Figur aus zylindrischen Röhrenformen, die nun jedoch vertikal gespalten werden. Diese Spaltung der Röhrenformen, die an den Unterarmen wie am Kopf durch ihr auskragendes Ende noch betont wird, wie die in den Stein negativ gearbeiteten Knie, zeigen nun schon in den Details eine gewisse Freizügigkeit und Spontaneität sowie ein leidenschaftlicheres und dynamischeres Empfinden Urteils. Diese Schäfte sind laut Breicha „symmetrische Doppelkörper“, die der dynamischen Intention zuliebe oft gespalten, gestückelt und aufgewölbt werden: *„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 eigene 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 gradeso gut für die „Sakrale Figur“. Ihre Schaftformen berühren wie mächtige Knochen, ihre angedeuteten Gabelungen wie vereinfachte Gelenke.“*¹²¹

Diese gespaltenen, gestückelten und gewölbten Röhren assoziieren den Eindruck von Knochenformen und sind ein charakteristisches Formelement Urteils, das er auch noch in späteren Arbeiten, dynamisch und variationsreich integrierte.

¹²⁰ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 23 und: *„Der letzte Schritt im wotrubesken Formenkanon war die 1957 entstandene, lebensgroße „Sakrale Figur“.* In: Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

¹²¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 23.

Heribert Hutter schrieb über die „Sakrale Figur“: *„die Instrumentation mit den charakteristischen Knochenformen [ist] schon ein entscheidender Schritt von Wotrubas geometrischer Strenge weg zu biomorpher Gestaltung.“*¹²²

Otto Breicha bemerkte über die „Sakrale Figur“ 1963 anlässlich der Urteil Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts Wien: *„Urteil hat damals die tubischen Schäfte seines Lehrers zu expressiven Knochenformen genützt, womit eine merkliche Verschärfung der Einzelheiten bewirkt war.“*¹²³ In der Urteil Monographie, die 1970 publiziert wurde, hob Breicha aber hervor, dass Urteil keine „Skelettfiguren“ oder „Knochenmänner“ (Alfred Schmeller beschrieb die Formen in der „Synthese einer Bewegung“ so¹²⁴) schaffen wollte: *„Seine Elemente seien „Wucherungen“, veranschaulichen 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.“*¹²⁵

Synthese einer Bewegung 1, 1957-1958, schellackierter Gips, 54 cm hoch, Alfred Hrdlicka, Wien

Die „Synthese einer Bewegung“ ist gewissermaßen eine dynamisierte Variation des Modells der „Sakralen Figur“. Die Figur ist auch aus röhrenförmigen Elementen aufgebaut, die hier noch in etwa den natürlichen Proportionen entsprechen, bis auf den sehr klein gestalteten Kopf und die auswuchernden Handstümpfe. Eine Dynamisierung im Erscheinungsbild erreichte Urteil durch die rauere Oberflächengestaltung und (was für die Grundkomposition viel essentieller ist) durch die Anordnung des horizontal gelagerten, schräg nach hinten geführten linken Spielbeins sowie durch die veränderte Armstellung, die nun viel ausladender gestaltet ist, indem der linke Arm horizontal, quer über die Brust geführt wird. Der rechte Arm führt ab dem Ellbogen im rechten Winkel nach oben, eine vertikale Ausrichtung der Figur (wie in der „Sakralen Figur“) ist hier durch die scheinbar ausschwingenden Gliedmaßen nicht mehr gegeben.

¹²² Hutter, Heribert; Die Plastik; in: Moderne Kunst in Österreich; 1965, S. 92.

¹²³ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

¹²⁴ Alfred Schmeller: *„Die Knochenmänner sind Knochenmänner. Sie erinnern uns feierlich an den Tod. Natürlich sind sie auch „Synthese einer Bewegung“, Frucht der Ausgewogenheit, Frucht der Verschmelzung der Requisiten aus dem Beinhaus mit dem gemessenen Schritt des Ballettmeisters. Ein Totentanz. Viele Figuren Urteils geben Zeichen: Sie warnen, weisen auf Künftiges, verkünden Unheil.“* In: Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 32.

¹²⁵ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 24.

Otto Breicha schrieb: „Urteils „Synthese einer Bewegung“ stellt bewegte Körper und Gliedmaßen durch unbewegte dar. Die Bewegung ist den Formen und Formverbindungen impliziert, nicht nachgeahmt, sondern aus ihrer Beschaffenheit und Funktion ermittelt. Das sogenannte Natürliche ist durch eine dem Anlaß entsprechende Wahrscheinlichkeit ersetzt.“ „Die „Synthese einer Bewegung“ soll (wie schon der Titel andeutet) Bewegungserlebnisse in eine statische Raumform übersetzen. Die Suggestion einer aneinandergestückten, zusammenschauten Bewegungsfolge ist dabei die Hauptsache.“¹²⁶

Synthese einer Bewegung 2, 1958, Zementguss, 64 cm hoch, Nachlass; Bronzeabguss
Galerie Ulysses Wien

Die zweite Version der „Synthese einer Bewegung“ zeigt den Fortschritt in Urteils Arbeit, indem der dynamischeren Intention zuliebe einerseits die Proportionen der Gliedmaßen verändert wurden (der linke Arm ist überlängert wiedergegeben wie der linke Fuß vom Spielbein, der nun mit der Sockelfläche ohne Unterteilung [wie in der ersten Version] verbunden ist) und andererseits die Extremitäten außerdem zergliedert und zusätzliche Formelemente eingefügt wurden, wie zwischen Ober- und Unterschenkel und wie bei der Gestaltung des linken Armes, der nun in insgesamt fünf Stücke unterteilt wurde.

Die vertikale Konstruktionslinie, die den Rumpf in linke und rechte Körperhälfte teilt wie die betonte Stückelung der Gliedmaßen, die erneut (und zudem nun noch markanter) den Eindruck der „Etagen- Figur“ hervorruft, ergeben Analogien zur Plastik „Weiblicher Torso mit erhobenem Arm“.

Mit dieser Überlängung und Stückelung der Gliedmaßen erreichte Urteil hier allerdings eine zusätzlich strukturierte Rhythmisierung der Figur wie eine Intensivierung der ausladenden Gebärde des linken Armes, „die jenen aufwärtsgerichteten rechten Unterarm ausgleicht. [...] In der „Synthese einer Bewegung“ bewirkt die ungewöhnliche Elongation des einen Armes eine Dehnung des Erscheinungsbildes von rechts nach links (vom Betrachter aus), den Eindruck einer Drehung.“ Der Eindruck einer Drehung wiederholt sich in der Gestaltung des linken Spielbeins, indem der Unterschenkel schräg diagonal um das Standbein herumgeführt wird und der Fuß ohne Überleitung in die Ausstülpung der Sockelfläche mündet. Dieser suggerierte Eindruck

¹²⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 20, 21.

einer Drehung ist jedoch *„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.“* Urteil wollte verschiedene Phasen einer Bewegung in ein und derselben Plastik veranschaulichen, indem er bewegte Körper und Gliedmaßen durch unbewegte darstellte. Laut Breicha soll ausgedrückt werden *„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 ermöglichten das, eine Praktik, die das Erscheinungsbild bereichert, aber zugleich auch verseltsamt und verunsichert.“*¹²⁷

Durch diese Interpretation der Figur als *„Gestalt einer raumzeitlichen Abfolge“*¹²⁸ ergeben sich gewisse Analogien zum Futurismus (auf die später noch näher eingegangen wird), obwohl die Ausgangssituation wie die Resultate verschieden sind. Urteil entwickelte mit der zweiten Version der *„Synthese einer Bewegung“* eine eigene Formdynamik, die durch die extreme Proportionierung wie durch die Stückelung der Extremitäten hervorgerufen wird. Die gelehrte Unterteilung der Körper und Gliedmaßen von Wotruba wurde also beträchtlich forciert, *„ja dermaßen übertrieben, als handle es sich tatsächlich um Knochen und Gelenkpfannen“*¹²⁹, wodurch der Eindruck von *„Knochenmännern“* hervorgerufen wurde. Breicha betonte die nun künstlerisch-eigenständige Formensprache: *„Mit den Bewegungsstudien rund um die „Synthese einer Bewegung“ hatte er sich aus der rekapitulativen Formverwendung einer buchstäblichen Wotruba- Nachfolge herausgelöst.“*¹³⁰

Breicha beschrieb dieses essentielle Element der Formdynamik Urteils treffend: *„Damals, Mitte 1958, hat er sein Elementarisches gefunden: schwungvoll gelockerte oder geschrumpelte Schäfte, korkenähnliche Teilstücke, gedrungen, an den Enden verdickt oder knotig auskragend. 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“*

¹²⁷ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 21, 22.

¹²⁸ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

¹²⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 21.

¹³⁰ Ebenda S. 25, sowie: *„mit der „Synthese einer Bewegung“ [hat er] zu eigener Art und Auffassung gefunden“*; in: Ebenda S. 60.

und der zweiten „Synthese einer Bewegung“, wurde den besonderen bildnerischen Intentionen zuliebe ziemlich freizügig und unbekümmert verfahren.“¹³¹

Obwohl Urteil hier noch eine statische Grundkomposition wählte, ist schon eine gewisse „Dynamik im Statuarischen“ bemerkbar, das ihn schon hier von seinem Lehrer unterscheidet. Die Dynamik wird später bei Urteil in der Grundkomposition wie in den Details noch beträchtlich forciert. Werner Hofmann bemerkte: „*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 dem 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. Dieser Aufruhr trägt schließlich den Sieg davon: das skulpturale Gebilde greift inbrünstig in den Raum, es wird Geäst und Gewächs, Metapher einer Sehnsucht des Menschen, deren Preis die Verletzung, deren Triumph die dionysische Ekstase ist.*“¹³²

Figur auf einem Bein, 1958, Zementguss, 51 cm hoch, Herbert Wochinz,
Klagenfurt/Wien

Die „Figur auf einem Bein“ zeigt die gleichen, typischen Formelemente wie die zweite Fassung der „Synthese einer Bewegung“ und sie stellt ebenfalls „*verschiedene Bewegungsphasen und –möglichkeiten in ein und derselben Plastik*“ dar. Durch das angezogene Bein wie durch die massiv auswuchernden Formen der Gelenke erhält die Figur einen dynamischen, tänzerischen Charakter.¹³³

G. H. Holländer hat in Urteils Œuvre das Thema des Tanzes als häufig auftretendes Motiv hervorgehoben: „*In manchen Fällen ist dieser thematische Bezug ganz explizit; die „Figur auf einem Bein“ oder die „Synthese einer Bewegung“ sind deutlich erkennbare Tanzfiguren, und Gleiches lässt sich für den „Fechter“ oder den „Krieger“ sagen, deren gewandte, antrainierte Bewegung ebenfalls tänzerisch ist, so wie auch die „Form einer Flucht“ oder die „Synthese des Schreitens“ oder der „Schräge Pfahl“ oder die „Figur mit vorgestrecktem Bein“ die ephemeren Lösungen des Tanzes*

¹³¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 22, 23.

¹³² Hofmann, Werner; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 24.

¹³³ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 22.

festhalten, zu dessen Inszenierung sie damit einladen. Ein Nachdenken über die Fragilität des Menschen im Moment der Bewegung ist hier vorauszusetzen, ebenso wie die gemessene Haltung der sakralen oder hieratisch verharrenden Figuren eine Befremdung darüber auslöst, dass Ruhe mehr Sicherheit gibt als die doch „lebendige“ Bewegung.“¹³⁴

2. 4. Einflüsse des Informel

Die hier behandelte Gruppe der „imaginären“ Figurationen zeigt, wie bereits erwähnt, den zweiten Entwicklungsstrang Urteils, der stilistisch unabhängig von Wotruba und der Akademie der bildenden Künste Wien ausging. Entscheidende künstlerische Einflüsse für diese „Wucher- und Knorpelfiguren“ kamen von der Galerie St. Stephan in Wien, die österreichische, französische und deutsche Informelle und Tachisten ausstellte, und deren Künstlern wie Josef Mikl (1929-2008) und Wolfgang Hollegha (geb. 1929), mit denen Urteil bis zu seinem frühen Tod befreundet war. Nicht nur die Ausstellungen der Galerie St. Stephan, sondern auch die Reise zur Weltausstellung in Brüssel, die Urteil mit vielen KünstlerkollegInnen im Juli 1958 besuchte, gab Urteil die Möglichkeit mit der aktuellen Zeitkunst in Kontakt zu treten und die ausgestellten Meisterwerke der Gegenwartskunst zu studieren.¹³⁵

Mit Informel, Tachismus, Art Autre, Abstrakter Impressionismus, Lyrische Abstraktion, Experimentelle Malerei, Abstrakter Expressionismus, Action- painting, Couleur vivante, Automatismus, gestisch abstrakte Malerei und dergleichen sind Begriffe gemeint, die mit nur geringen Differenzierungen eine Kunstrichtung meinen, die jedoch keine stilistische Einheitlichkeit aufweist. Mit diesen Begriffen ist eine geistige Haltung zu verstehen, „mit ihren Quellen, mit ihren ästhetischen, philosophischen und soziologischen Implikationen sowie ihren Gestaltungsprinzipien und Themen.“¹³⁶

Der Begriff „Tachismus“ wurde erstmals vom französischen Kunstkritiker Pierre Guégen 1951 anlässlich eines Kongresses über abstrakte Kunst in Menton verwendet,

¹³⁴ Holländer, G. H.; Schatten und Bewegung, Zum Werk von Andreas Urteil; in: Andreas Urteil, Skulpturen, Ausstellungskatalog Galerie Michael Werner in Köln; 2002, S. 9.

¹³⁵ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 25.

¹³⁶ In: Brockhaus, Christoph; Strukturen informeller Plastik in Europa 1945-1965; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Europäisches Zentrum moderner Skulptur; 1995, S. 8; sowie: Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 7.

wo er damit diese Kunst abfällig als „Fleckenmalerei“ bezeichnete.¹³⁷ „*Im Tachismus versucht der Künstler, spontane Empfindungen und das Unbewusste unter Vermeidung jeder rationalen Kontrolle durch Auftrag von Farbflecken auf eine Leinwand darzustellen.*“¹³⁸

Die Bezeichnung „Informel“ wurde von Michel Tapié (1909-1987) 1951 geprägt, der die Ausstellung in der Pariser Galerie Studio Facchetti „Signifiants de l’Informel“ nannte, in der je drei Vertreter der figurativen und der nicht- figurativen, abstrakten Malerei vertreten waren (Jean Fautrier [1898-1964], Jean Dubuffet [1901-1985], Henri Michaux [1899-1984] / Georges Mathieu [1921-2012], Jean- Paul Riopelle [1923-2002] und Jaroslav Serpan [geb. 1922, seit 1976 vermisst]). 1952 fand Michel Tapié jedoch die Benennung „Un art autre“ als treffender, diese „andere Kunst“ „*meint damit Zeichen, die frei von jeglichem Bedeutungsinhalt, uns verblüffen und in den Bann schlagen.*“¹³⁹ Mit Informel ist nach Heinz Fuchs eine „*Befreiung von der Form*“ gemeint, „*als Auflösung und Überwindung eines traditionellen Formverständnisses*“.¹⁴⁰

Die informelle Plastik ließ sich vom Unbewussten und Unterbewusstsein der Surrealisten inspirieren und entdeckte, angeregt durch die Kubisten, Dadaisten und Surrealisten, neue plastische Materialien wie natürliche Fundstücke, Karton, Bleche, Draht- und Eisenstücke. Es wurden aber meist schnell formbare Werkstoffe verwendet, wie Gips, Ton und Wachs, um eine gewisse Spontaneität der Form zu übermitteln. Im Endresultat dominierte aber der Bronzeguss. „*Immer arbeiten die Bildhauer plastisch, also aufbauend, niemals skulptural, also in einen vorhandenen Materialblock hinein. Sie übersetzen die biomorphe Plastik der Surrealisten in genetische Formprozesse, in amorphen, pflanzlich- organischen Gestaltungen wie in Schöpfungsakten parallel zur Natur. Die geschlossene Körperform überwinden sie in aufgelösten und fragmenthaften Figuren und Figurationen. Strukturen binden sie an offene plastische Konstellationen und unregelmäßige Reihungen. Linear- graphische Elemente sind geprägt von skripturalen und kalligraphischen Ausdrucksformen, von Ideen wie Zeit und Bewegung, Klang und Rhythmus, wobei, gerade in Verbindung mit kosmischen Vorstellungswelten, Anregungen durch den abstrakten Expressionismus von Kandinsky gelegentlich assoziiert werden. Im Sinne des Existentialismus zählt nicht die vorbedachte*

¹³⁷ Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 7.

¹³⁸ In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Tachismus>, am 10. Nov. 2012.

¹³⁹ Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 8.

¹⁴⁰ Brockhaus, Christoph; Strukturen informeller Plastik in Europa 1945-1965; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 7.

Gestaltform 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.“¹⁴¹

Emil Cimiotti (geb. 1927), selbst deutscher informeller Bildhauer, hob als spezifische Eigenschaften informeller Plastik den Aufbau räumlicher Strukturen („*das meint: Abfolge von z. B. Zellen, Waben, Kavernen – eben von spezifisch einander zugeordneten Räumen*“) wie die Gleichzeitigkeit von innen und außen hervor. („*Innen und außen sind identisch. Damit entstehen neue Inhaltlichkeiten, Assoziationsfelder:*

„*Landschaftliches*“, „*Bergformationen*“, „*Zonen*“, „*Innenwelten*“, „*Erdkrusten*“ oder auch: „*Materie*“, „*Fleischklumpen*“, „*Verletzungen*“, „*Schnitte*“ ... (denn natürlich hat das Informel auch seine latente Inhaltlichkeit).“¹⁴² Die verwendeten Materialien

waren oft konventioneller Art, wie die Bronze, also keineswegs wirklich „alle“ Materialien – wie Blut, Asche, Tee, Urin oder ähnliches – die bei der „*arte povera*“ und bei Joseph Beuys (1921-1986) Verwendung fand. Allerdings wurde bei einigen

informellen KünstlerInnen die Bronze nicht im reproduzierenden Verfahren verwendet (indem das Gips- oder Tonmodell meist im Sandguss vervielfältigt wurde), sondern im Wachsausschmelz- Verfahren, das Unikate hervorbringt und eine raue, spröde

Oberfläche ermöglicht. Cimiotti meinte hierzu: „*Dieses Verfahren erlaubt keine Nachgüsse, es ergibt farbige Gußhäute und diese Ruppigkeit wurde von uns durch Stehenlassen von Resten der Gußmasse (Schamotte), Stehenlassen von Schweißspuren, Bearbeitung mit Säuren usw. noch gesteigert.*“¹⁴³ Die durchwegs kleinformatische

informelle Plastik zeigt also auch eine neue unmittelbare Arbeitsmethodik, indem der/die Kunstschaffende direkt im Material arbeitet und keine Skizzen und Modelle vor der eigentlichen Plastik anfertigt. „*Dazu war das Wachs das ideale Material, weil es bis zum Endstadium immer wieder Änderungen zulässt, andererseits aber auch das größtmögliche Maß an Spontaneität erlaubte – und dies war ein weiteres Moment des informellen Credos.*“¹⁴⁴ „*Die Skizze verlor ihren Charakter als vorbereitende Arbeit und wurde autonom. Die Skizze war das Bild.*“¹⁴⁵

Simone Christl hob in der informellen Kunst u. a. existenzialistische Positionen hervor: „*Albert Camus, Jean- Paul Sartre, Karl Jaspers, Samuel Beckett, Martin Heidegger, u.*

¹⁴¹ Brockhaus, Christoph; Strukturen informeller Plastik in Europa 1945-1965; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 8.

¹⁴² Cimiotti, Emil; Notizen zur informellen Plastik; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 41.

¹⁴³ Ebenda S. 42, 43.

¹⁴⁴ Ebenda S. 43.

¹⁴⁵ Ebenda S. 45.

a. bilden das philosophisch- literarische Pendant zur Bewegung des Informel. Rätsel, Ängste, Metamorphosen, Werden und Vergehen werden zum Thema und lassen sich in der Auflösung von Formen erkennen. Zersetzte, durchlöchernde und ausgehöhlte Formen zeigen oft Ähnlichkeiten zur menschlichen Figur. Fragen nach deren Existenz werden gestellt. ¹⁴⁶

Ein häufiges Thema innerhalb der informellen Plastik ist der Mensch, *„und zwar als Opfer oder als Randexistenz. Der verletzte, leidende, gequälte Mensch, der Zerrissene – das quasi aus dem Zufall entstandene ungewisse, reduzierte und widersprüchliche Wesen wird thematisiert – durch das im Zufall hergestellte Werk mit seinen ungewissen, reduzierten Formen. Keine Ideale oder Abbilder, sondern meist negativ konnotierte Zeichen menschlicher Existenz oder Verwandlungen ersetzen die herkömmliche Mimetik in der Bildhauerei.* ¹⁴⁷

Im Buch *„Europäische Plastik des Informel 1945-1965“*, das anlässlich einer informellen Ausstellung in Duisburg 1995 erschien, werden sieben verschiedene Perspektiven informeller Plastik herausgearbeitet, u. a. die *„Anthropomorphe Figuration“* und die *„Genetischen Formprozesse“*, die Analogien zu Urteils Arbeit zeigen. Die anthropomorphe Form der ersten Gruppe *„trägt immer noch menschliche Züge, doch sie ist ausgehöhlt, durchlöchert, zersetzt, [...] sie ist organisch und offen, sie lebt im Zustand des Werdens, des Wandels, der Metamorphose und dauernder Gefährdung.“* Inspirierend wirkte der Surrealismus *„mit seiner Technik der Collage sowie den Prinzipien von Automatismus und Metamorphose.“* Germaine Richier (1902-1959) gehört dieser Gruppierung an, ihr Werk ist, nachdem sie von ihrer Emigration in Zürich nach den Kriegsjahren nach Paris zurückkehrte, vom Existentialismus geprägt. Hier entstand ein *„neues, der Klassik entgegengesetztes visionäres Werk: Gestalten im Zwischenbereich von Mensch und Tier, Mensch und Baum entstehen, „hybride Wesen“, Figuren, umspannt von Drahtgerüsten als Metaphern heillosen Verstrickung, eine insgesamt gespenstische Welt lemuren – und chimärenhafter Wesen, die in der nordischen Phantastik und apokalyptischen Dämonologie wurzeln. Mit ihr teilen sie nicht nur die Expressivität, sondern auch die Verwandlungsbereitschaft. In ihr hat das Körperliche keinen festen Bestand, es wird aufgerissen bis zum membranigen Geflecht, die Oberfläche nimmt eine schrundige, verwitterte Struktur an.“* ¹⁴⁸

¹⁴⁶ Christl, Simone; *Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965*, Diplomarbeit; 1999, S. 29, 30.

¹⁴⁷ Ebenda S. 49.

¹⁴⁸ Lülff, Barbara; *Anthropomorphe Figuration*; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); *Europäische Plastik des Informel 1945-1965*; 1995, S. 67.

Dieses so kreierte, verletzte und ausgezehrt Menschenbild ist jedoch als „*Zeichen der Hoffnung auf Leben [zu sehen], auf überwundene Angst und Vervollkommnung.*“ Es verweist „*auf die eigentliche Wurzel dieser Kunst, ihre Menschlichkeit.*“¹⁴⁹

Die Gruppe der „Genetischen Formprozesse“, zu der auch Urteil geordnet wird, ist geprägt von einem direkten Umgang der Kunstschaffenden mit dem Material sowie einer Entstehung des Kunstwerkes im Schöpfungsprozess. Paul Klees (1879-1940) Vortrag in Jena „Über die moderne Kunst“ im Jahr 1924, indem er die Entstehung eines Kunstwerkes mit den Gliedern eines Baumes verglich, wurde ebenso prägend für informelle Kunst wie seine „Schöpferische Konfession“ quasi zur „Bibel der informellen Kunst Europas zitiert“ wurde. Künstler wie Wols (1913-1951), Willi Baumeister (1889-1955), Otto Herbert Hajek (1927-2005), Emil Cimiotti (geb. 1927), Shinkichi Tajiri (1923-2009), aber auch Urteil „*bekennen sich zur kosmischen Vision der Natur in der Genese und definieren sich als Künstler in der Vermittlung und Sichtbarmachung von Naturprozessen als Ausdruck von Dynamik und Geste, Energie und Kraft. Klee's poetischer Ansatz verbindet sich darüber hinaus mit klassischen surrealistischen Bildwelten, der „Histoire Naturelle“ von Max Ernst, der „Ecriture automatique“ von André Masson und dem Graffiti- Stil.*“ Prägend waren zudem die „Art brut“ und die objets trouvés (Materialplastiken aus Schwämmen und Schlacke) von Jean Dubuffet (1901-1985). Verschiedene plastische Wachstumsformen wurden kreierte und viele Kunstschaffenden waren „*auf der Suche nach dem Unsichtbaren unter den Oberflächen der dinglichen Welt.*“ Folgende Erkenntnis von Jochen Hiltmann ist laut Gottfried Leinz prägend für alle KünstlerInnen dieser Gruppe: „*der Übergang von einer Form zur anderen geht durch etwas Formloses hindurch, und nicht durch ein völliges Nichts. Das ist der Nullpunkt aus dem eine Plastik entsteht, ohne daß man das Geringste dazu tun könnte, als sich ganz und gar dem Arbeitsprozeß hinzugeben, in der Hoffnung, daß er in Übereinstimmung mit dem Kosmos verläuft. Meine Erfahrungen, meine Wünsche und mein Bewußtsein behindern diesen Prozeß. Er nimmt jedoch Gestalt an und bekundet einen neuen universellen Realismus.*“¹⁵⁰

Simone Christl hob auch den Naturbezug informeller KünstlerInnen hervor, der sich in der Thematik aber auch in der Verwendung natürlicher Materialien (wie Schwämme, etc.) manifestiert. Wie Paul Klee werden KünstlerInnen zu VermittlerInnen von Naturprozessen, wie etwa Rudolf Kedl, dem es um das Sichtbarmachen natürlichen

¹⁴⁹ Lülff, Barbara; Anthropomorphe Figuration; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 69.

¹⁵⁰ Leinz, Gottlieb; Genetische Formprozesse; in: Ebenda S. 95.

Wachstums ging, aber auch die „Abstrakte Liegende“ von Czerny und die „Weibliche Formen“ von Urteil fallen meiner Meinung nach in diese Gruppe. Christl hob auch die häufig verwendete Metamorphose- Thematik in der informellen Plastik hervor, die sich einerseits in den menschlichen Metamorphose- Gestalten manifestiert, aber auch die ständige Verwandlung an sich wird oft thematisiert. „*Organisch- amorphe, vegetative Formen evozieren den Eindruck von Bewegung.*“¹⁵¹ Willi Baumeister meinte hierzu: „*Kunst sollte als Metamorphose betrachtet werden, als beständige Umwandlung.*“¹⁵² Es gibt in der informellen Kunst keinen einheitlichen Stil, wodurch die genaue Einteilung in informelle Kunst und Kunst mit informellen Bezügen erschwert wird. Die Form kann ganz unterschiedlich ausfallen, von kleinteiligen Wucherungen bis zur reduzierten Zeichenhaftigkeit kann die variationsreiche Ausformung gehen. Eine Tendenz zur Gegenstandslosigkeit ist bemerkbar, eine zwingende Abstraktion ist jedoch nicht erforderlich.

Die Abkehr vom Gegenständlichen fußt in der Tradition der Abstraktion in der klassischen Moderne. „*Die oft symbolhafte Reduktion der Form wird im Informel entweder zu einer extremen Einfachheit – zu einer Art Kürzel – gesteigert, oder sie verliert sich in einer komplizierten Formenvielfalt, welche wiederum aus dem Variationsreichtum des surrealen Biomorphismus schöpft. Der starke Einfluß einer surrealistisch gefärbten Formensprache, ausgehend um 1930 von Picasso, Gonzales, Giacometti, Calder, Arp und Moore, kann bis ins Informel verfolgt werden.*“¹⁵³ Informelle Formensprache mit komplexer, kleinteiliger Formenvielfalt wird auch oft mit dem Barock verglichen, da „*ein ähnlicher Anspruch in der Bewegtheit, der Dynamik und Verspieltheit der Formen*“ besteht.¹⁵⁴

2. 4. 1. Die Galerie (nächst) St. Stephan

Drei Galerien waren in Wien prägend für das künstlerische Geschehen der Nachkriegszeit – die Galerie Ernst Fuchs mit den phantastischen Realisten, die Galerie Würthle, die der Leitung Wotrubas unterstand und die Galerie St. Stephan, die

¹⁵¹ Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 50, 51.

¹⁵² Baumeister, Willi; in: Glozer, Laszlo; Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939; 1981, S. 181.

¹⁵³ Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 31, 32.

¹⁵⁴ Ebenda S. 31, 32.

maßgeblich zur Verbreitung informeller Kunst beitrug.¹⁵⁵ 1954 wurde sie von Monsignore Otto Mauer (1907-1973) gegründet, einem Theologen, Kunstmäzen und charismatischen Redner, der sich stets für abstrakte Kunst einsetzte. Robert Fleck, der die Geschichte der Galerie von ihrer Gründung an bis 1982 im Buch „Avantgarde in Wien“ genau schilderte, schrieb über Otto Mauers Kunstverständnis: *„Mauer hatte sein Tun als Suche nach dem zeitgenössischen Menschenbild definiert und nach einer Kunst, die dem eschatologischen Charakter der Gegenwart aktiv gerecht würde. Denn er war seit langem davon überzeugt, daß die Weltgeschichte in ihre letzte Phase getreten sei und sich auf ihr Ende, auf den eschatologischen Übergang ins himmlische Heilsgeschehen, vorbereite. Kunst habe, so schrieb er 1941, unerbittlich den „Abbau der vermorschten Weltgebäude“ zu beschleunigen, den eschatologischen Charakter der Wirklichkeit zu demonstrieren und zu vertiefen“*. 1954 bis 1958 avancierte die Galerie St. Stephan *„von der Galerie eines theologisch orientierten Graphiksammlers zur Heimstätte junger Maler und zum Treffpunkt ihrer Kollegen.“*¹⁵⁶

„Um 1960“ so berichtete Peter Baum *„zählte die Galerie St. Stephan zu den führenden Avantgardegalerien Europas und Monsignore Mauer zu den gefragtesten und anspruchsvollsten Eröffnungsrednern im deutschen Sprachraum. [...] Mauers Funktion als Vermittler von Kunst, als Anreger von Neuem und Verteidiger der Avantgarde kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.“* Er organisierte Tagungen und Kunstgespräche mit Kunstschaffenden, führenden Kunstkritikern und Philosophen und stellte viele KünstlerInnen aus u. a.: Joseph Beuys (1921-1986), Maria Lassnig (geb. 1919), Ernst Fuchs (geb. 1930), Friedensreich Hundertwasser (1928-2000), Peter Bischof (geb. 1934), Willi Baumeister (1889-1955), Heinz Trökes (1913-1997), Norbert Kricke (1922-1984), Hans Bischoffshausen (1927-1987), Wols (1913-1951), Kiki Kogelnik (1935-1997), Sam Francis (1923-1994) und Jean Degottex (1918-1988).¹⁵⁷

Die Galerie hatte von Beginn an eine eigene Malergruppe, bestehend aus Wolfgang Holleggha (geb. 1929), Josef Mikl (1929-2008), Markus Prachensky (1932-2011) und Arnulf Rainer (geb. 1929), die schon seit Jahren miteinander befreundet waren, am meisten im Ausstellungsgeschehen eingebunden waren und auch Mitspracherecht hatten bei Entscheidungen über Ausstellungen. Robert Fleck schilderte über die Gründung der

¹⁵⁵ Breicha, Otto; Bildende Kunst, Die Fünfziger Jahre; in: Aufforderung zum Misstrauen, Literatur Bildende Kunst Musik in Österreich seit 1945; 1967, S. 132, 133.

¹⁵⁶ Fleck, Robert; Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan in Wien 1954-1982, Kunst und Kunstbetrieb in Österreich; 1982, S. 66.

¹⁵⁷ Baum, Peter; Otto Mauer - Impulsgeber und Vermittler der Avantgarde; in: Kovacek, Regine (Hg.); Otto Mauers Avantgarde, Retrospektiv – Aktuell, Holleggha – Mikl – Prachensky – Rainer, Verkaufsausstellung Wien; 2006, S. 6, 7.

Malergruppe in der Liechtensteinstraße. Die vier Maler stimmten überein, „*daß ihr Qualitätsanspruch von niemandem in Wien geteilt werde; um diesen zu vertreten – und nicht, um ein Stildiktat auszuüben –, benötigten sie eine Heimstätte, wo sie selber ausstellen sowie Einfluß darauf nehmen konnten, was sonst nach Wien gebracht und gezeigt werden sollte.*“¹⁵⁸ Diese Sonderstellung behielten die Maler in der Galerie St. Stephan bis in die Mitte der sechziger Jahre, wo nicht mehr informelle Kunst, sondern Aktionismus, Happenings, Objektkunst, Konzeptkunst und Fluxus ausgestellt wurden, die Galerie 1963 in „Galerie nächst St. Stephan“ umbenannt werden musste und 1973 (nach dem unerwarteten Tod Otto Mauers) Oswald Oberhuber und Erika Patka die Leitung und Organisation übernahmen.¹⁵⁹

Andreas Urteil wurde bereits 1958 Mitglied, nahm auch gleich an der Weihnachtsausstellung 1958 teil und die Galerie präsentierte im März 1961 seine Einzelausstellung, die zum großen Erfolg wurde. Neben Urteil gelang es nur Roland Goeschl als Bildhauer in die Galerie St. Stephan als Mitglied aufgenommen zu werden.¹⁶⁰ Aber Bildhauer wie Oswald Oberhuber, Fritz Wotruba, Fritz Hartlauer und Erwin Reiter wurden auch ausgestellt.¹⁶¹

Robert Fleck schrieb über die Rolle Urteils in der Galerie St. Stephan: „*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.*“¹⁶²

¹⁵⁸ Fleck, Robert; Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan in Wien 1954-1982; 1982, S. 112.

¹⁵⁹ Baum, Peter; Otto Mauer - Impulsgeber und Vermittler der Avantgarde; in: Kovacek, Regine (Hg.); Otto Mauers Avantgarde; 2006, S. 6; sowie: Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 13.

¹⁶⁰ Fleck, Robert; Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan in Wien; 1982, S. 163.

¹⁶¹ Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 13.

¹⁶² Fleck, Robert; Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan in Wien; 1982, S. 163, 164

Den meisten Umgang in der Galerie hatte Urteil mit Wolfgang Hollegha¹⁶³ und mit Josef Mikl, mit denen er befreundet war und sich auch viel mit ihnen über Kunst austauschte.

Josef Mikls Frühwerk zeigt Maschinenfiguren, die aus ähnlich röhrenförmigen Elementen aufgebaut sind wie Urteils Plastiken um die „Synthese einer Bewegung“. Diese „Maschinenfiguren“ Mikls sind von 1947 an bis in die Mitte der 1950er Jahre entstanden, zeigen eine Bedrohung des Technoiden und stellen eine Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg dar. *„Neben der Inspirationsquelle Krieg spielt in Mikls Frühwerk die formale strukturelle Auseinandersetzung mit der menschlichen Figur eine erhebliche Rolle. Der Abendakt bei Herbert Boeckl am Schillerplatz wie auch das Thema Kubismus und die damit in nahem Verhältnis stehende Persönlichkeit Fritz Wotrubas sind elementare Kriterien für Mikls „Figurenbegriff“ in der ersten Schaffensphase.“*¹⁶⁴ Ein Vergleich der „Synthese einer Bewegung“ zu Josef Mikls Frühwerk der „Maschinenfiguren“ wäre lohnend, wird aber in dieser Arbeit nicht vorgenommen. Der Fokus dieser Diplomarbeit ist allein auf die Bildhauerei gelegt sowohl in Urteils Œuvre (obwohl seine Zeichnungen nach Werner Hofmann *„nicht nur im Bereich der Bildhauerzeichnung zu den schönsten graphischen Chiffren unserer Zeit zählen“*¹⁶⁵) als auch bei den ausgewählten Vergleichsbeispielen.

Das Novum bei den „imaginären“ Figurationen von Urteil ist meines Erachtens die vermittelte Spontaneität der Plastiken sowie ihre dynamische, aufgewühlte Oberflächengestaltung. Wichtige Impulse der informellen Kunst, die Urteil sehr schnell in die eigene Arbeit umsetzte, sind daher eher in dieser Richtung zu suchen, die meiner Meinung nach gerade durch informelle Plastik mit beunruhigter, kleinteiliger Oberflächenstrukturierung Urteil inspirierten.

2. 4. 2. Die „imaginären“ Figurationen

Angeregt durch die Kontakte zur Galerie St. Stephan, zu deren KünstlerInnen sowie deren Ausstellungen, wurde Urteil inspiriert seine kleinteiligen „imaginären“

¹⁶³ Urteil besuchte Wolfgang Hollegha 1962 öfters in seinem Bauernhaus auf dem Rechberg in der Steiermark. In: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 222.

¹⁶⁴ Steininger, Florian; Josef Mikl – Nicht Abbildung sondern Formdeutung; in: Kovacek, Regine (Hg.); Otto Mauers Avantgarde, Retrospektiv – Aktuell, Hollegha – Mikl – Prachensky – Rainer; 2006, S. 22.

¹⁶⁵ Hofmann, Werner; zitiert nach: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 49.

Figurationen zu entwickeln. Zu dieser Gruppe gehören der „Imaginäre Reiter“, die „Imaginäre Figur“, „Ritter“ und „Angst“. Bei dieser Gruppe verwendete Urteil eine andere Arbeitsmethode als z. B. bei dem „Weiblichen Torso mit erhobenem Arm“, der im stetigen Volumen schaffenden Aufträgen entwickelt wurde. Der „neue Formgestus“ zeigt einen „*impetuosen Knetrhythmus, Quetschspuren und Fingerzüge hinterlassend*.“¹⁶⁶ Diese modellierend knetende Arbeitsmethode wurde von Alfred Schmeller 1983 wie folgt beschrieben: „*In den „imaginären Figuren“ von 1958 ist der Bildhauer selbst deutlicher zu erkennen, die Fingerabdrücke der knetenden Hand sind nicht erstarrt, sie bewegen sich vor unseren Augen, es bohrt, zerschluchtet, bricht ein, wird knorrig, bizarr, schreckhaft. „Die Angst“ und der „Ritter“ sind bedrohliche Zeichen.*“¹⁶⁷ 1959 drückte sich Schmeller noch anders aus: „*Die geysirartig hervorbrechende Formvorstellung Urteils aber, seine ureigene bildhauerische Art, hat er in rasch und fließend emporgekneteten „Lehmfontänen“ verwirklicht und umgegossen.*“¹⁶⁸

Dieser neue Knetduktus, der „*impulsiv gequetschte Wülste und Höhlungen*“¹⁶⁹ hervorbringt, bestimmt die plastische Erscheinung. Die Konturen erscheinen unruhig, effektiv ausgebuckelt und expressiv.¹⁷⁰

Dadurch suggerieren sie eine „*frische Unmittelbarkeit*“, obwohl diese knorpeligen Wucherplastiken nicht viel schneller modelliert wurden als die realistischer artikulierten Formen seiner früheren Plastiken. „*Das Spontane und die Fertigkeit im Unfertigen wurden als neue, zusätzliche Qualitäten eingeschätzt.*“¹⁷¹

Die Spontaneität der Form, die kleinformatige Größe, der verwendete leicht formbare Werkstoff, der aufbauende Arbeitsprozess, die (scheinbare) Reduktion der Herstellungszeit sowie die Auflösung einer ganz genau definierten Form sind essentielle informelle Charakteristika, die Urteil in seinen „imaginären“ Figurationen anwendet.¹⁷²

¹⁶⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 24, 25.

¹⁶⁷ Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 32.

¹⁶⁸ Schmeller, Alfred; Zwei Mal- Kanonen gingen plötzlich los, Viererteam in der Secession in der Friedrichstraße: Haslecker, Pregartbauer, Swoboda und Urteil; erschienen in: Neuer Kurier am 14. Mai 1959; in: Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 37.

¹⁶⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 26.

¹⁷⁰ Ebenda S. 24.

¹⁷¹ Ebenda S. 25.

¹⁷² Siehe dazu: Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 29.

Mit der selbstbestimmten Betitelung „Imaginär“ schließt Urteil nicht nur in formaler Hinsicht an das Informel an, sondern auch in ideologischer Weise, indem er das Psychische und Unterbewusste, angeregt durch den Existentialismus und den Surrealismus darstellen wollte. Ziel des Surrealismus war, „*das Unwirkliche und Traumhafte sowie die Tiefen des Unbewussten auszuloten und den durch die menschliche Logik begrenzten Erfahrungsbereich durch das Phantastische und Absurde zu erweitern.*“¹⁷³

Otto Breicha meinte hierzu: „... *die selbstbestimmten Titel, wie „Imaginärer Reiter“ und „Imaginäre Figur“ [verweisen] 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.*“¹⁷⁴

Imaginärer Reiter, 1958, Zementguss, 48,5 cm hoch, 49 cm lang, Nachlass

Die erste dieser „Wucher- und Knorpelfiguren“ war laut Alfred Hrdlicka, mit dem sich Urteil nach Czerny ein Schultatelier teilte, der „Imaginäre Reiter“. Andere Menschen im Umfeld von Urteil meinen hingegen in der „Imaginären Figur“ den Beginn dieser Reihe zu sehen.¹⁷⁵

Otto Breicha unterstützt diesbezüglich Hrdlickas These und datiert den „Imaginären Reiter“ vor die „Imaginäre Figur“, denn: „*Einiges (außer der Zeugenschaft Hrdlickas) spricht dafür, daß der „Imaginäre Reiter“ als erste der neuen Knorpelfiguren entstanden ist. Die verhältnismäßige Kleinformigkeit 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*

¹⁷³ In: <http://de.wikipedia.org/wiki/Surrealismus>, am 10. Nov. 2012.

¹⁷⁴ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 27.

¹⁷⁵ Ebenda S. 26.

*Profilansicht). Zusammen mit „Ritter“ und „Angst“ bildet sie den rasch erreichten Höhepunkt formaler Verwucherung.*¹⁷⁶

Der „Imaginäre Reiter“ entspricht in etwa den natürlichen Proportionsverhältnissen und zeigt (wie der „Ritter“) einerseits die knochenartigen Elemente (bei den Armen und Beinen von Reiter und Pferd, allerdings sind diese Formelemente hier noch wesentlich auskragender und dynamischer gestaltet als bei der „Synthese einer Bewegung“), andererseits ist hier die kleinteilige, knorpelige Verwucherung, die typisch für diese Gruppe ist, schon voll ausgebildet. Ein „*konsequentes Verschrumpeln und Überformen der äußeren Erscheinung*“¹⁷⁷ bewirkt eine äußerst kleinteilige und dynamische Formensprache sowie eine Auflösung einer ganz genau definierten Form, soll doch das „Imaginäre“ und Unterbewusste dargestellt werden. Der modellierende Herstellungsprozess ist gut nachvollziehbar, einzelne in den Ton gedrückte Höhlungen und sich daraus ergebende Erhebungen veranschaulichen den unmittelbaren Umgang mit dem Material und dynamisieren die Kontur. Otto Breicha meinte hierzu: „*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. Wie die hingewischten und ausgegossenen Bilder der fünfziger Jahre zum (wenigstens erlebten) Nachvollzug reizen, so wollen diese einzelnen Verknorpelungen getastet und im Greifen geschmeckt werden. 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.*“¹⁷⁸

Andreas Urteil behandelte in seinem gesamten plastischen Werk nur zweimal das Thema Pferd und Reiter und beide Male markieren einen jeweils radikalen Neubeginn seiner Formensprache. So wie der „Imaginäre Reiter“ die Reihe der „knorpeligen Wucherfiguren“ eröffnete, demonstriert das „Reiter- Relief“ aus dem Jahr 1953, das Urteil als erste Plastik in der Wotruba Schule fertigte, bereits neue formale Ansätze der von Wotruba ausgehenden reduzierten Formensprache der dreißiger Jahre.

¹⁷⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 27.

¹⁷⁷ Ebenda S. 26.

¹⁷⁸ Ebenda S. 29.

Der „Imaginäre Reiter“, die erste Plastik Urteils mit informellen Bezügen wurde auch zum ersten Mal in der Weihnachtsausstellung 1958 der Galerie St. Stephan, der Wiener „Heimstatt des abstraktiven Lagers“¹⁷⁹ wie der informellen Kunst, ausgestellt.¹⁸⁰

Imaginäre Figur, 1958, Bronze, 37 cm hoch, Nachlass Breicha Wien

Der impetuose Knetduktus ist bei der „Imaginären Figur“ noch etwas freizügiger, impulsiver und abstrakter gestaltet, obwohl sich die „knorpeligen Wucherungen [...] in ihrer körperlichen Entsprechung erkennen“ lassen.¹⁸¹ Man erkennt die stark ausgebildeten Schultern, die Kniegelenke, ein zurückgestelltes linkes Bein (das aber mehr der natürlich schreitenden Bewegung nachempfunden ist und nicht so radikal ausgebildet ist wie in der zweiten Version der „Synthese einer Bewegung“) und den quer über die Brust horizontal geführten linken Unterarm. Die Grundkomposition ist klar, nahezu symmetrisch, „mäßig kompliziert [...] mit nachdrücklich reichgestückelter Schauseite“. Die Binnenstruktur der Figur hingegen ist aufgewühlt, dynamisch expressiv, geprägt von attraktiven Einzelwucherungen, wobei das Körpervolumen in ein wechselvolles Durcheinander aufgebrochen und zersetzt wird.¹⁸² Die Bewegung und Dynamik, die für Urteils Formensprache so essentiell ist, ist hier also nicht in der Grundkomposition gegeben, sondern im äußerst lebhaften Detail und in der dynamischen Oberflächengestaltung. Otto Breicha schrieb hierzu: „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 Imaginative und Unwirkliche hinein.“¹⁸³

Nach dem impulsiven Modellieren in Ton goss Urteil viele seiner Plastiken (wie die „imaginären“ Figurationen) in Zementguss. Laut Erwin Reiter verwendete Urteil als Erster in Österreich hierfür den Unterwasserzement „Lafarge“, der eine schnellere

¹⁷⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 25.

¹⁸⁰ Ebenda S. 26.

¹⁸¹ Ebenda S. 24.

¹⁸² Ebenda S. 28.

¹⁸³ Ebenda S. 30.

Fertigstellung als der herkömmliche Zementguss ermöglichte (ein Tag statt drei bis vier Tage) und deshalb immer öfter für künstlerische Zwecke eingesetzt wurde.¹⁸⁴

Nach diesem Zementguss ließ Urteil seine Plastiken in Bronze gießen. Die Bronzeplastik „Imaginäre Figur“ aus dem Breicha Nachlass trägt auf der Unterseite den Stempel „GUSS A. ZÖTTL WIEN“. Spätere Plastiken wie „Der Fechter“ oder „Figur gedreht“ zeigen bei den Bronzen der Galerie Ulysses Wien hingegen den Bronze-Werkstatt- Stempel der „VENTURI ARTE BOLOGNA“.

Ritter, 1958, Zementguss, 47,5 cm hoch, Otto Mauer, Wien

Der „Ritter“ ist die einzige Plastik der „imaginären“ Figurationen- Reihe, der einen konkreten gegenständlichen Bezug vom Titel her aufweist, wohingegen „Imaginärer Reiter“, „Imaginäre Figur“ und „Angst“ auf das Unbewusste und auf psychische Zustände verweisen.

Dennoch bleibt die konkrete Ausformung einzelner Details sehr vage, verschiedene Vorsprünge und Buchtungen können als Teile einer Rüstung gesehen werden, wie bestimmte Ausformungen am Kopf (die Kopflosung ist beim „Imaginären Reiter“, bei der „Imaginären Figur“ wie beim „Ritter“ ähnlich vage und zerklüftet dargestellt) als Helmvisier betrachtet werden können, dennoch ist diese Assoziation nicht unbedingt zwingend gegeben. Breicha lässt es offen, ob Urteil von vornherein diese Plastik als Ritter konzipierte oder ob er sie, wie dies bei ihm meist üblich war, im Nachhinein benannt hat. *„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.“*¹⁸⁵

¹⁸⁴ Reiter, Erwin; zitiert nach: Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 45.

¹⁸⁵ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 26, 27.

Angst, 1958, Zementguss, 44 cm hoch, Nachlass

Die formale Verwucherung wie die Abstraktion der Figur steigerte Urteil zunehmend und bei der „Angst“, der letzten Plastik dieser Reihe, bewegt sich Urteil im gerade noch figürlichen Erscheinungsbild, das er jedoch nie aufgibt. Otto Breicha schrieb:

„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.“¹⁸⁶

Die einzelnen Details der Wucherungen gewinnen zunehmend an Autonomie. Breicha meinte hierzu: *„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, daß der Umriß eines der erhobenen Arme wie ein weiteres Kopfprofil anmutet oder am übernuancierten Rumpf Fratzen in der Art von Vexierbildern entstehen.“¹⁸⁷*

Dadurch klingt ein Phantastisches, „Chimärisches“ an, wie es Breicha andernorts ausdrückte: *„1958 hat sich dann der endgültige Durchbruch zu einer Bildlichkeit vollzogen, die zunächst als ein Auswuchern der Formen bezeichnet werden kann. Die Reihe der „imaginären“ Figuren wurde damals unternommen. Als ob diese Eingebung mit aneinandergelassenen Schlacken, eingequetschten Knorpeln und geschmolzenen Schwammteilen ausgeführt wären, ist das verwirrend Vielheitliche im gerade noch figurativen Zusammenhang gehalten. Ein Chimärisches klingt an. Ein phantasmagorisch Bizarres wird beschworen.“¹⁸⁸*

Wieland Schmied, der die eigenständige Formensprache wie Breicha bei den „imaginären“ Figurationen Urteils betonte, hob die formalen Analogien von Urteil und seinem Freund Josef Mikl hervor: *„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,*

¹⁸⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 63.

¹⁸⁷ Ebenda S. 28.

¹⁸⁸ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

seine Gestalten scheinen die federnden Gelenke Josef Mikls zu haben, Zeichnungen Mikls haben ihr Pendant in gleichzeitigen Plastiken Urteils. ¹⁸⁹

Claus Pack verwies bei seinem Text anlässlich der Urteil Ausstellung im Ver Sacrum-Zimmer der Wiener Secession im Mai 1959 schon auf die Einflüsse des Tachismus wie auf die Art Brut: *„Während er von einer gewissen Klassik ausgeht, tritt bei ihm bald das Problem einer akzentuierten Form auf ... zeigt sich, daß ein stark expressives Element latent vorhanden ist. [...] In seinen letzten Arbeiten tritt es nunmehr ungehemmt zutage, wenn er durch eine malerische Auflösung der Form ihre räumliche Verspanntheit zu erreichen sucht und damit ein Element in seinen Plastiken auftritt, das an die „art brut“ und die vegetativen Wucherungen des Tachismus erinnert.* ¹⁹⁰

Otto Breicha beschrieb die informellen Werkpraktiken Urteils folgendermaßen:

„Sicherlich war Urteil von den Möglichkeiten des Impulsiven und freizügig Improvisierten, die seinem Temperament gut lagen, angetan. 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. ¹⁹¹

Andreas Urteil wird also nicht als informeller Bildhauer im engeren Sinn verstanden, seine „imaginären“ Figurationen wie seine ab 1959 entstandenen „Raumchiffren“ werden zu den nachinformellen Strömungen gezählt.¹⁹² Über frühinformelle Plastiken äußerte er *„sie seien seinem Dafürhalten nach „zu sehr Alraune“, [...] über die sehr reduzierten Montagefiguren der großen Wiener Hoflehner- Ausstellung (1963 im Schweizergarten)“* hingegen meinte er, *„dergleichen käme ihm „poesielos“ vor. Urteil hat also im vehementen Durcheinander die gesammelte Form vermißt, aber in der gar zu bestimmten Form das „Darüberhinaus“. Seine eigenen Plastiken (und die Zeichnungen auch) profitieren von diesem „Beiderlei“, durch das Gegensätzliche und*

¹⁸⁹ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 40.

¹⁹⁰ Pack, Claus; zitiert nach: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 61.

¹⁹¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 29.

¹⁹² Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945 – 1965, Diplomarbeit; 1999, S. 83.

seine Spannungen, zum Beispiel auch aus dem Spannungsverhältnis zwischen Bild und Inhalt, Form und möglicher Bedeutung, dem intensiven Gerüst und seiner empfindsamen Durchdringung.“¹⁹³ Ein weiteres Spannungs- Verhältnis, das ebenso zu seiner dynamischen Formensprache beiträgt, sieht Breicha in der großzügig angelegten Gesamtwirkung zu der üppigen Formenfülle verwirrender Details¹⁹⁴ sowie das grundsätzlich Figürliche im Verhältnis zur freigesetzten Chiffrenmäßigkeit. „Aber geradesogut wären hierbei die metamorphen Bildungen zu erwähnen, die einerseits lediglich Form sind, andererseits das Ergebnis expressiven Verwandeln, einerseits einem radikalen Formdenken entsprungen, aber eben auch temperamentvoll kreatürlich, geheimnisvoll bedeutungshaft, im Grunde nicht unromantisch.“¹⁹⁵

2. 4. 3. Vergleich mit Emil Cimiotti

Emil Cimiotti (geb. 1927) zählt zu den informellen Kunstschaffenden, 1949 begann er sein Studium bei Otto Baum (1900-1977) und Karl Hils (1889-1977) und 1950 auch bei Willi Baumeister (1889-1955) in Stuttgart, 1951 ging er nach Berlin zu Karl Hartung (1908-1967), wechselte aber bereits nach zwei Monaten wieder und lernte 1952 ein Semester bei Ossip Zadkine (1890-1967) in Paris, wo er auch Kontakte zu Constantin Brancusi (1876-1957), Le Corbusier (1887-1965) und Fernand Leger (1881-1955) knüpfte. 1952 bis 1954 studierte er wieder in der Kunstakademie Stuttgart, wo er auch sein Diplom machte. Zu ersten Ausstellungs- Beteiligungen kam er bereits 1956, doch erst 1957 bekam er Anerkennung für seine Arbeiten durch die positive Rezitation von Albert Schulze Vellinghausen und John Antony Thwaites. 1958 war Cimiotti bereits im Italienischen Pavillon der 29. Biennale in Venedig vertreten sowie 1959 in der documenta II in Kassel.¹⁹⁶

Informelle BildhauerInnen orientierten sich laut Cimiotti an Constantin Brancusi, Henri Laurens (1885-1954), Henry Moore (1898-1986) und Alberto Giacometti (1901-1966), er selbst sah seine Vorbilder jedoch in Jean Fautrier (1898-1964), Willi Baumeister und Wols: „Ich suchte die Direktheit von Fautrier, die Formverwandtschaften wie bei Baumeister, die Intensität von Wols.“¹⁹⁷

¹⁹³ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 65.

¹⁹⁴ Ebenda S. 64 sowie S. 67.

¹⁹⁵ Ebenda S. 67.

¹⁹⁶ Wille, Hans; Emil Cimiotti; 1966, S. 8.

¹⁹⁷ Cimiotti, Emil; Notizen zur informellen Plastik; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 41.

Cimiottis Skulpturen zeigen bereits früh anthropomorphe Bildungen¹⁹⁸ und er gehört (wie Urteil) nach Gottlieb Leinz zu der informellen Gruppe der „Genetischen Formprozesse“.¹⁹⁹

Cimiotti interessieren stets „*neue Überlegungen hinsichtlich der Konzeption des Raumes*“, indem seine Plastiken in räumliche Strukturen aufgebaut werden und er stets die Gleichzeitigkeit von innen und außen darstellen wollte.²⁰⁰

Emil Cimiotti, Plastik, 1958, Bronze, ca. 45 x 25 x 14 cm, Sammlung Schniewind, Neviges /Rheinland

Die „Plastik“ von 1958 von Cimiotti zeigt sein Formverständnis. Sie ist gänzlich abstrakt aufgefasst und zeigt mehrere lamellenartige Gebilde, die übereinander in horizontaler Schichtung angeordnet sind, wodurch sie der Gestalt eines großen Schwamms ähnlich sieht. Hans Wille schrieb: „*Die zahlreichen Öffnungen gewähren unserem „optischen Tastvermögen“ vielfältigen Einlaß. Der Außenraum macht nicht, wie bei geschlossenen Skulpturen, an der Peripherie halt, sondern er dringt ein und durchsetzt das Gebilde.*“²⁰¹

Dadurch wird die genau definierte Form der Plastik aufgelöst, Zwischenräumlichkeiten entstehen und die simultane Darstellung von innen und außen ist gewährleistet.

Wille schrieb weiters: „*Das Innere der Figur hat eine ganz neue Bedeutung bekommen. Es sitzt nicht mehr unter der Haut als nach außen drängende Form, es wird vielmehr als Zwischenräumlichkeit in den vielgestaltigen Klüften und Höhlen erfahren. Was zwischen der Substanz geschieht, also gleichsam die eindringende Luft in den Poren des Schwammes, ist nicht eine zufällig stehengebliebene Restform oder ein Formnegativ, es vereint sich als gleichrangiger Partner mit der Bronze zur positiven Kunstform. Selten zuvor wurde die Zwischenräumlichkeit solchermaßen als aktive Formkraft im plastischen Gestalten eingesetzt wie hier.*“²⁰² Wille betonte bei Cimiottis organisch wirkenden Skulpturen auch das Wechselspiel von wuchernden Formen und ordnendem Geist: „*Es ist das Wechselspiel zwischen dem Wuchernden, das unkontrolliert ins Kraut*

¹⁹⁸ Wille, Hans; Emil Cimiotti; 1966, S. 9.

¹⁹⁹ Leinz, Gottlieb; Genetische Formprozesse; in: Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965; 1995, S. 95.

²⁰⁰ Cimiotti, Emil; Notizen zur informellen Plastik; in: Ebenda S. 41.

²⁰¹ Wille, Hans; Emil Cimiotti; 1966, S. 12.

²⁰² Ebenda S. 14.

schießt und sich in grotesker Ungebundenheit ergeht, und auf der anderen Seite dem ordnenden Geist, der die Triebe in wohlüberlegte Form zwingt. ²⁰³

Emil Cimiotti schrieb selbst über seine behandelten Themen der Skulpturen: *„Es gibt keine Themen, wovon ich ausgehe; es gibt nur scheinbare Themen, die bei der Arbeit entstehen: Das sind Berge, die sich aus keinem Erdboden erheben, Bäume, die nie gewachsen sind, Wolken, die nie über uns hinwegziehen werden. Es gibt Gebilde, die Berge, Bäume, Busen, Wolken sind. Die alles dieses zugleich sind, vieldeutig, auswechselbar, eins als das andere zu deuten. Es sind Gebilde – prall, diesseitig, erdhaft – und zugleich bloße Haut, unterhöhlt, vorgegaukelt.* ²⁰⁴

Cimiottis abstrakte Gebilde, die im Unterschied zu Urteils Plastiken keinerlei menschliche Bezüge aufweisen wie seine behandelten Themen wie z. B.

„Inselbewohner oder Anderes“ oder „Der Berg und seine Wolken“ (die in diesem Zusammenhang aber auch als bloßes Formgebilde gesehen werden können) haben mit Urteils Kunst nichts gemeinsam. Die von Cimiotti angestrebte Simultanität von innen und außen bewirkt hingegen eine Auflösung der genau definierten Form wie eine kleinteilige, eigentümliche Binnenräumlichkeit, die Urteil eventuell den wichtigen Impuls gaben, eine ähnliche dynamische Oberflächenstrukturierung durch seine kleinteiligen knorpeligen Verwucherungen zu kreieren.

2. 5. Das Jahr 1959

2. 5. 1. Fotografie – Urteil im Atelier

Diese Fotografie wurde von Otto Breicha 1959 aufgenommen²⁰⁵ und zeigt Andreas Urteil in seinem Atelier umringt von seinen Skulpturen. Er selbst ist im linken Hintergrund platziert und blickt nachdenklich auf sein bisheriges künstlerisches Schaffen. Das Jahr 1959 markiert für ihn einen neuen Lebensabschnitt, Urteil machte sein Diplom an der Akademie der bildenden Künste Wien, er zerstörte viele seiner früheren Arbeiten, die nach traditionellen Maßstäben gearbeitet waren²⁰⁶, mit denen er nicht mehr zufrieden war, und er stellte im Mai im Ver Sacrum Zimmer der Wiener

²⁰³ Wille, Hans; Emil Cimiotti; 1966, S. 21.

²⁰⁴ Cimiotti, Emil; zitiert nach: Wille, Hans; Emil Cimiotti; 1966, S. 26, 27.

²⁰⁵ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 229.

²⁰⁶ Ebenda S. 218, 220.

Secession aus. Seine erste Ausstellungsbeteiligung war zwar schon im Winter des Vorjahres in der Galerie St. Stephan Wien, wo er mit dem „Imaginären Reiter“ vertreten war, doch in der Secession hatte er die Möglichkeit ein breiteres Spektrum seines Schaffens zu zeigen. Neben den „imaginären“ Figurationen wurden auch die „Sakrale Figur“, die „Synthese einer Bewegung“ und die „Weibliche Formen“ ausgestellt,²⁰⁷ er konnte also seine drei unterschiedlichen stilistischen Formelemente zeigen. Im September 1959 beteiligte er sich noch an der Ausstellung „Aspekte 59“, einer Festwochenausstellung der Wiener Secession, sowie an der Ausstellung „Form + Farbe 59“ in der Neuen Galerie der Stadt Linz, die vom Wiener Jörg Lampe organisiert wurde. Sein zunehmend wachsender Erfolg bestätigt sich auch im Juni durch den Erhalt eines Preises, der von der Wiener Galerie Würthle gestiftet wurde und durch zwei Auftragsarbeiten der Stadt Wien.²⁰⁸

In der Fotografie ist der „Kopf“ von 1957 schwebend über Urteil platziert, der nach links in die entgegen gesetzte Richtung Urteils blickt. Direkt vor Urteil sind die Plastiken „Imaginäre Figur“ und „Figur auf einem Bein“ auf einem Podest platziert, wodurch diese beiden Entwicklungsstränge mit beginnender eigenständiger Formensprache gleichrangig präsentiert werden. Im linken Vordergrund erkennt man den „Imaginären Reiter“, der abgeschnitten und verschwommen in der Fotografie wiedergegeben ist, soll er doch die räumliche Tiefe der Fotografie unterstreichen und den Blick auf den Künstler nicht beeinträchtigen.

Neben Urteil in der Mitte der Fotografie ist die 186 cm hohe Kalksteinskulptur „Sakrale Figur“ prominent platziert, das letzte monumentale Werk in der Akademie der bildenden Künste und die letzte Reverenz vor seinem Lehrer Wotruba. Rechts neben ihr im Mittelgrund erkennt man die zweite Version der „Synthese einer Bewegung“, die ebenfalls auf einem Podest platziert ist, die sich vor dem dunklen Hintergrund nur leicht absetzt und die mit ihrer ausladenden Armstellung zu Urteil verweist. Im rechten Vordergrund ist die Skulptur „Weibliche Formen“ abgeschnitten und ebenfalls unscharf wiedergegeben.

In dieser Fotografie werden also alle entscheidenden Entwicklungsstränge Urteils gezeigt, die dieser 1958 durchlief²⁰⁹ und in denen er essentielle Kriterien für seine eigene Formensprache entwickelte (die Dynamisierung der Röhrenformen Wotrubas,

²⁰⁷ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 24.

²⁰⁸ Urteil wird beauftragt eine Hugo von Hofmannsthal- Gedenktafel sowie eine Vogeltränke für die Hanselmayergasse zu entwerfen. In: Ebenda S. 220.

²⁰⁹ Die „Sakrale Figur“ wurde zwar 1959 fertig gestellt, aber bereits 1958 begonnen.

die informellen Wucherungen und die vegetabilen Formen). Nachdenklich blickt Urteil auf seine Plastiken, besinnt sich seiner beiden künstlerischen Wurzeln (Wotrubas und der Galerie St. Stephan) und überlegt in welche Richtung er nun weiter gehen soll.

2. 5. 2. „Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ von 1959

Nachdem Andreas Urteil 1958 seine eigenen spezifischen Formelemente erarbeitete, konnte er diese ab 1959 frei auf die jeweiligen Plastiken anwenden und je nachdem welche künstlerische Wirkung er erzielen wollte, wählte er die unterschiedlichen Formelemente aus und stimmte sie aufeinander ab. Otto Breicha schrieb, dass Urteil 1958 *„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.“*²¹⁰

Sitzende Figur mit erhobenem Arm, 1959, Zementguss, 43,5 cm hoch, 41,5 cm lang, Nachlass; Bronze Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Die „Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ bezeugt seinen freieren Umgang mit den schon vorher erarbeiteten typischen Formelementen. Wie die „imaginären“ Figurationen besitzt diese Plastik ebenfalls ähnlich artikulierte Wucherungen und somit eine dynamische, lebhaftere Oberflächengestaltung. Die Körperformen und die Gliedmaßen sind hier jedoch schon wesentlich deutlicher und raumgreifender herausgearbeitet, einzelne Zwischenräume sind durchbrochen, wodurch eine aufgelockerte Gesamtwirkung erzielt wurde.

Otto Breicha unterstrich auch bei dieser Plastik die dynamischen Details im spannungsvollen Gegensatz zu der „feierlich getragenen“ Gesamtwirkung, stellt diese Figur erneut eine „Bewegtheit im Statuarischen“ dar. Dem wäre jedoch hinzuzufügen, dass diese Figur wesentlich dreidimensionaler konzipiert wurde als die „imaginären“ Figurationen und sich hier bereits eine zunehmende Vielansichtigkeit abzeichnet hat, die im späteren Werk bei mehreren Plastiken eine essentielle Rolle gespielt hat. Diese Vielansichtigkeit wie die, wie es Breicha formulierte *„barocke Beschwingtheit“* verweisen auf Analogien zum Manierismus wie zum Barock, auf die später eingegangen wird und die doch wesentlich die Gesamtwirkung dynamisieren und vitalisieren.

²¹⁰ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 60.

Von der zweiten Version der „Synthese einer Bewegung“ übernahm er die dynamisierten, röhrenförmigen, knochenähnlichen Formelemente, die er nun *„um ein dramatisierendes, spektakuläre Unruhe schaffendes Überformen der Flächen“* bereicherte. In der „Sitzenden Figur mit erhobenem Arm“ kombinierte Urteil also die Formelemente der zweiten Version der „Synthese einer Bewegung“ mit denen der „imaginären“ Figurationen und entwickelte daraus eine gänzlich eigenständige Formensprache. Breicha schrieb hierzu: *„Das gefundene, typische Formelement war für Urteil keine Allerweltsmöglichkeit, sondern ein ideales, proteisch wandelbares Mittel, das er je nachdem auf die Erscheinung hin abstimmen oder beliebig übertreiben konnte.“*²¹¹

3. Das reife Werk Andreas Urteils

Das reife Werk Urteils, die plastischen Arbeiten, die von 1959 bis zu seinem frühen Tod 1963 entstanden, zeichnen sich durch eine äußerst dynamische, bewegte Formensprache aus. Diese kann eine ganz unterschiedliche Wirkung auf den Betrachtenden haben, wie dies der Vergleich der beiden um 1960 entstandenen Plastiken der „Synthese einer harmonischen Bewegung“ mit dem „Fechter“ verdeutlicht. Die erste Plastik zeichnet sich durch einen ausgeglichenen harmonischen Formverlauf aus, während der „Fechter“ sehr expressiv gestaltet ist und der Rumpf sich in eine geknickte und ausgezackte Gliederung im „Zickzackverlauf“ quasi aufzulösen scheint. Trotz dieser massiven Unterschiede resultieren all seine Formen aus demselben künstlerischen Formenempfinden und aus seiner eigenen individuellen Ästhetik.

In diesem Kapitel werden nun keine einzelnen Werkgruppen mehr vorgestellt, sondern es wird versucht das Verbindende und Spezifische des Formenvokabulars Urteils darzulegen.

Dabei werden zuerst die kunsthistorischen Aufsätze, die über Urteil erschienen, thematisiert, um dann prägnante Aussagen mit konkreten Plastiken zu vergleichen. Abschließend wird seine Formensprache noch mit dem Barock, dem Futurismus und ähnlich dynamischen Formen der Modernen Bildhauerei gegenüberstellend behandelt.

²¹¹Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 31, 32.

3. 1. Andreas Urteil in kunsthistorischen Publikationen

Über Andreas Urteil erschien 1970, von Otto Breicha verfasst, eine Monographie mit Werkverzeichnis²¹², doch schon zuvor und danach publizierten verschiedene Kunsthistoriker Aufsätze über Urteil in mehreren kleineren Ausstellungskatalogen und auch in Büchern.

Der erste Ausstellungskatalog über Urteil erschien 1963, wurde vom Museum des 20. Jahrhunderts Wien veröffentlicht²¹³ und enthält bereits wichtige Beiträge von Fritz Wotruba, Otto Mauer, Werner Hofmann und Otto Breicha. Diese Aufsätze wurden dann öfters in weiteren Katalogen erneut publiziert. Der Ausstellungskatalog der Galerie Ulysses Wien von 1976²¹⁴ enthält zudem noch einen Aufsatz von Wieland Schmied, der zuvor im Buch „Das neue Österreich – Geschichte der Zweiten Republik“ publiziert wurde. Der Ausstellungskatalog der Akademie der bildenden Künste Wien von 1983²¹⁵ beinhaltet noch neue wichtige Beiträge von Otto Mauer (zuvor veröffentlicht in „Wort und Wahrheit“, Nr. 3, XVII. Jahrgang von 1962), Josef Mikl, Alfred Schmeller (zuvor erschienen in der Süddeutschen Zeitung am 4. Jänner 1964) und Wieland Schmied (zuvor publiziert in „Nach Klimt, Schriften zur Kunst in Österreich“ von 1979). Das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (das ehemalige Museum des 20. Jahrhunderts) veranstaltete 1988 eine weitere Urteil Ausstellung²¹⁶ zu dessen 55. Geburtstag und publizierte dazu einen kurzen Text von Dieter Ronte.²¹⁷ Hubert Fabian Kulterer (Dichter, Aktionskünstler und Mitglied des österreichischen P.E.N. Clubs) schrieb einen kurzen Aufsatz über seinen Freund und Künstlerkollegen Urteil, der in der Begleitbroschüre zur Urteil Ausstellung 1981 im Stiftshof Ossiach bei Villach veröffentlicht wurde.²¹⁸ Der jüngste Ausstellungskatalog erschien 2002 für die Galerie Michael Werner in Köln mit einem interessanten Beitrag von G. H. Holländer.²¹⁹

²¹² Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970.

²¹³ Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten, 13. Dezember 1963 bis 5. Jänner 1964; 1963.

²¹⁴ Andreas Urteil, Skulpturen Zeichnungen, Ausstellungskatalog Galerie Ulysses Wien; 1976.

²¹⁵ Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983.

²¹⁶ Die erste Urteil Ausstellung war im Karl Schwanzer Bau im Schweizergarten, die zweite fand im Palais Liechtenstein statt.

²¹⁷ Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien, 8. Juli bis 28. August 1988 im Palais Liechtenstein; 1988.

²¹⁸ Andreas Urteil, Carinthischer Sommer, Ausstellungsheft Stiftshof Ossiach bei Villach; 1981.

²¹⁹ Andreas Urteil, Skulpturen, Ausstellungskatalog Galerie Michael Werner in Köln, 30. Oktober bis 30. November 2002; 2002.

Wie bereits erwähnt ist das Thema in Andreas Urteils Schaffen stets der Mensch, wobei er besonders bei seinem reifen Œuvre ein „*Figurenwerk äußerster Bewegtheit anstrebt*“²²⁰. Sein Menschenbild ist vom Existentialismus geprägt, wodurch, wie es Wieland Schmied formulierte, sein „*Werk von einem bewegten, erregten, unruhvollen Bild der menschlichen Figur geprägt ist, dem Menschen, der unterwegs ist, rastlos, fiebernd, der durch die Zeit geht und von der Zeit aufgezehrt wird, ihr Widerstand leistend.*“²²¹ Wie bei der in Kapitel 2. 3. beschriebenen informellen Gruppe der „Anthropomorphen Figurationen“ ist auch Urteils Schaffen oft von einem verletzten, leidenden Menschenbild geprägt. Schmied schrieb diesbezüglich noch: „*Die Figuren schreiten voran oder sind auf der „Flucht“, ihre Bewegung kann auch als eine Erschütterung, als Zittern oder „Angst“ gedeutet werden, sie werden als Kämpfer, als „Krieger“ beschrieben, mit schartigen Gliedmaßen, sie stoßen als „Fechter“ vor, eignen sich Raum an, verlieren an festem Volumen, werden schmaler, zart wie der „Lichtbringer“ von 1961, steigern die Bewegung, weichen imaginären Schlägen aus.*“²²²

Alfred Schmeller hob das Schicksalhafte in der Kunst Urteils hervor, meinte auch, dass eine gewisse Beunruhigung von seinen Plastiken ausgeht und er oft die Problematik des Aggressiven und der Bedrohung thematisierte. „*Die Körpermasse wird völlig zum bewegten Zeichen, die Antwort der Details ist zwingend. Bewegter Raum und Figur greifen ineinander, der Windstoß formt. Aber das ist nicht kinetisch konstruiert, sondern im ganzen mit sensibler Fingerspitze erlitten.*“²²³

Dieter Ronte meinte, dass Urteils Schaffen als eine Suche nach dem menschlichen Idealbild, das er äußerst subjektiv und individuell expressiv auffasst, verstanden werden kann. Dieses menschliche Idealbild ist keineswegs naturalistisch, aber auch nicht gänzlich abstrakt, seine Plastiken bleiben stets dem Menschenbild verhaftet. „*Nicht das Aussehen des Menschen, sondern seine Möglichkeit, sein Sein, seine Reduktion auf eine ethische Essenz sind im Sinne des übersteigerten, nicht idealisierenden, nicht naturalistischen, sondern wahrhaftigen Ideals gesucht. Somit erweist sich Urteil als ein Mitglied des nordistischen Kulturwollens, welches das Menschenbild nicht in seiner*

²²⁰ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

²²¹ Schmied, Wieland; Der Flug des Ikarus; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 38.

²²² Ebenda S. 40.

²²³ Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Ebenda S. 32, 34.

Abbildung akzeptiert, sondern im Sinne einer musilschen Parallelaktion jene Formulierung sucht, in der das expressive Idealbild entsteht.“²²⁴

Monsignore Otto Mauer protegierte Urteil in der Galerie St. Stephan und deutete seine Kunst auch im Sinn des Existentialismus, wenn er Urteils Menschenbild als ein „von den Existenzzuständen des Menschen der Gegenwart“ gezeichnetes erklärt. „Urteils Figuren haben Schicksal und Geschichte; nicht Wesensbilder sind in ihnen realisiert. Das Wesen Mensch erhellt hier aus dessen dramatischen Zuständen“.²²⁵ „Sein Mensch ist gekerbt, gewunden, gedehnt vom Schicksal; diesen Figuren und Figurationen haftet nichts Spielerisches, nichts Theatralisches an; sie sind von einem hohen moralischen Ernst gezeichnet; sie stammen aus einer Innenwelt der die Geste und der Laut erpreßt und ernötigt wurden, die keine Redseligkeit, kein beiläufiges Geplauder kennt.“ Urteils Figuren „sind nicht im Dialog begriffen (es sei denn mit dem Betrachtenden), sie zeigen trotz der Dynamik eine erschütternde Einsamkeit. Der Mensch ist als Einzelner Person, und nur der Einzelne hat Schicksal und Entscheidung.“²²⁶

Otto Mauers religiöses und eschatologisches Weltbild zeigt sich deutlich, wenn er schreibt: „Urteils Menschenbild zeigt Einsamkeit und Größe; dennoch enthält es sich jeder theatralischen, pathetischen Geste, jeder Übersteigerung, die sich selbst potenzieren möchte. Der Kampf gegen den Tod und um die Unterwerfung der Erde ist mühsam und aussichtslos, trotz aller partiellen Erfolge, aber daß gekämpft wird und daß sich darin die moralische Bewährung und Berechtigung des Menschen vollzieht, macht ihn allein schon zu einem sinn geladenen Vorgang. Bruchstück zu sein, nur Teil des Ganzen, ist das Leiden des Menschen, das unerschöpflich aus ihm quillt: aus dieser Not die Tugend der Hoffnung zu schöpfen ist die heroische Leistung des Alltags, die fern der Eitelkeit und Lüge eines literarischen Titanismus, jeder menschlichen Kreatur die Aura ihrer Größe gibt. Das Übersich- Hinaus unterscheidet den Menschen von den Wesen der Natur und seine Geschichte von den Evolutionen der Natur; das Einverstandensein mit seinem Schicksal als Bruchstück und die unausgesetzte Überwindung dieses Faktums machen die nicht nachlassende Spannung der menschlichen Existenz aus. Urteils Plastiken sind Dokumente eines Humanismus, in

²²⁴ Ronte, Dieter; Andreas Urteil, Ein Beitrag zur europäischen Skulptur der Nachkriegszeit; in: Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien; 1988.

²²⁵ Mauer, Otto; Andreas Urteil; in: Mauer, Otto; Über Kunst und Künstler; 1993, S. 273.

²²⁶ Mauer, Otto; Der Bildhauer Andreas Urteil; in: alte und moderne Kunst, 8. Jahrgang; 1963, S. 43.

dem Passion und Aktion des Menschen zu einem unteilbaren Ganzen verschmolzen sind. ²²⁷

Otto Mauer lobte nicht nur seine Plastiken, sondern er war auch sehr von Urteils Arbeitsethos beeindruckt: *„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, unerbittlichen Gericht. Deshalb zeigen seine Arbeiten jenen ergreifenden Ernst, der nur im Engagement der ganzen Person hervorgebracht werden kann und als Zeitlich- Modische, alles Angenehm- Gefällige zeitlos gültig überdauert.* ²²⁸ Die Bildhauerei war für Urteil *„keine Beschäftigung oder ein Broterwerb, sondern tatsächlich eine Berufung und das Element seines Lebens. Seine Menschlichkeit und seine Arbeit waren nicht zwei Dinge für ihn, sondern ein und dasselbe. Kunst war für ihn kein ästhetisches Glasperlenspiel, unverbindlich für Leben und Schicksal, sondern echter und voller Ausdruck seiner menschlichen Existenz. Urteil war in Person und Werk ein Mensch von Charakter.* ²²⁹

Urteils Menschlichkeit und Charakter beschrieb Werner Hofmann folgend: *„Urteil war ein Mensch von einer natürlichen Bescheidenheit, freundlich und arglos, frei von jeder Pose, hilfsbereit und zur Heiterkeit begabt, im wahrsten, tiefsten Sinne des Wortes lebenswürdig ... Vielleicht sind das nur einige seiner Wesenszüge. Ich glaube, daß es die entscheidenden waren, denn ich habe nie andere an ihm wahrgenommen. Und dennoch scheint es eine andere, dem freundschaftlichen Verkehr vorenthaltene Zone in ihm gegeben zu haben, eine Kernzone der Unruhe und der aufbegehrenden Leidenschaft, zu deren stummen Mitwissern er seine Werke machte.* ²³⁰

Fritz Wotruba hatte eine tiefe, freundschaftliche Verbindung zu Urteil und kurz nach dessen Tod schrieb Wotruba: *„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 war er unverdorben, und ich glaube, das ist er bis zum Schluß geblieben. In den vielen Jahren, die Andreas neben mir verbracht hat,*

²²⁷ Mauer, Otto; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 28.

²²⁸ Mauer, Otto; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog, Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 12.

²²⁹ Mauer, Otto; Der Bildhauer Andreas Urteil; in: alte und moderne Kunst, 8. Jahrgang; 1963, S. 41.

²³⁰ Hofmann, Werner; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 24.

sind seine Eigenschaften ungetrübt und offen hervorgetreten. Er war wie das wohltemperierte Klavier, ruhig, unerschütterlich, warm und voll Sympathien den Menschen und Dingen gegenüber; [...] 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. ²³¹

3. 1. 1. Die dynamische und „vitale“ Formensprache Andreas Urteils

Um die dynamische und „vitale“ Formensprache Urteils genauer zu beschreiben, ist es hilfreich auf den von Werner Hofmann geprägten Begriff der „physiognomischen Gebärde“ näher einzugehen. Hofmann schrieb 1963: *„Urteil war der 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 kümmert 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.“* Der Ausdrucksträger menschlicher psychischer Erregung ist bei den Plastiken Urteils also nicht allein auf die Mimik des Gesichts beschränkt, die „physiognomischen Energien“ erfassen den gesamten physischen Körper. *„Die physiognomische Gebärde ist für Urteil ein Mittel, den menschlichen Leib zu vitalisieren, durch und durch zu einem Erregungsträger zu artikulieren. Erregung ist für ihn Bewegung, Drehung, Krümmung und Wendung, Taumel und Ineinanderstürzen aufgerissener, zerfetzter Leiber.“* Urteil nimmt also keine Rücksicht auf die menschliche Anatomie, er lässt die Extremitäten miteinander verwachsen, oder er lässt einzelne Teile weg, wenn sie der Gesamtform nicht entsprechen und der Rumpf wird teilweise vollkommen zerteilt und aufgerissen wiedergegeben. Hofmann schrieb weiters: *„Und da eine große, strömende Energie diese Körper formt, ihre Buckel und Höhlen bestimmt, ereignet sich eben jene*

²³¹ Wotruba, Fritz; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 10.

Wechselbeziehung zwischen den drei Körperzonen, die ich als „physiognomische Gebärde“ verstehe: Antlitz, Rumpf und Gliedmaßen verwachsen miteinander. Der Körper wird zum Gestus, die Gliedmaßen zu physiognomischen Verdichtungen, und der Rumpf, diese für den Bildhauer wenig ergiebige „Festlandsmasse“ der Form, büßt seine kompakte Geschlossenheit ein, er wird von der Kraft der Extremitäten aufgespalten, zerfasert und in den Raum gezerrt.“²³²

Der Fechter, 1960, Bronze, 50,5 cm hoch, 38 cm lang, Galerie Ulysses Wien /
Nachlass Breicha Wien

Der Begriff der „physiognomischen Gebärde“ ist gut am „Fechter“ veranschaulicht. „Der Fechter“ bewegt sich im gerade noch figürlichen Erscheinungsbild und realisiert „ein beinahe freies Formenspiel“²³³. Die Figur ist in einer Schrittstellung wiedergegeben und aus mehreren ausgezackten Formverläufen gegliedert, die schon am rechten vorderen Fuß ansetzen, sich kleinteilig artikulieren, zunehmend mehr in den Raum ausfahren und schließlich den Rumpf in zwei große diagonale Zackengebilde aufspalten. Der dynamischeren Intention zuliebe wurde auf die Darstellung des rechten Armes verzichtet und beim linken Unterarm, der senkrecht zum waagrechten Oberarm anschließt, ist nicht ganz klar ob nicht vielleicht auch ein Degen, Florett oder Säbel mitgemeint sein könnte, soll doch ein Fechter kurz vor oder mitten im Kampf dargestellt werden. Otto Breicha schrieb, dass „der Fechter“ eine „zügig schreitende, geradewegs stolzierende Bewegung“ veranschaulicht.²³⁴

Doch meines Erachtens stellt Urteil hier keine „raumzeitliche Abfolge einer Bewegung“ dar, vielmehr will er sämtliche Möglichkeiten der verschiedenen Bewegungen darstellen. Der Fechter ist kurz vor dem Kampf in einem psychischen Zustand der Angespanntheit und Zerrissenheit, bereit jederzeit vor- oder zurückzuspringen, wobei in dem dargestellten Moment noch nicht klar ist, wohin sich der Fechter nahezu blitzartig bewegen wird. Seine innere Angespanntheit und Bereitschaft jederzeit vorzustößen oder auszuweichen ist quasi in der expressiven, dynamischen Zickzackführung umgesetzt.

²³² Hofmann, Werner; in: Ebenda S. 24.

²³³ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Ebenda S. 32.

²³⁴ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 40.

Diese Zacken- und Zapfgebilde, die Breicha auch als „*Zusammenwirken klar unterscheidbarer, gezielter Raumstöße und –schübe*“ beschrieben hat²³⁵, dienen nicht allein der Rhythmisierung der Figur, sie veranschaulichen meines Erachtens innere, psychische Zustände. Diese Anschauung würde auch Urteils existentialistischer Sichtweise entgegenkommen, Analogien zu der informellen Gruppierung der „Anthropomorphen Figurationen“ zeigen (die auch ähnlich expressive Formen wie zersetzte, aufgespaltene Körper aufweisen – man denke an Germaine Richiers „Krallenmensch“ oder an „die Gottesanbeterin“), thematisch an die „imaginären“ Figurationen anschließen (die ebenfalls das Unterbewusste und das Psychische darstellen wollten) und ganz dem Begriff der „physiognomischen Gebärde“ entsprechen.

Die expressiven Zacken- und Zapfgebilde sind nicht in einer Hauptansicht klar zu erfassen, die ausgezackten Formverläufe sind durchwegs dreidimensional gestaltet, gehen abwechslungsreich ineinander über bzw. verschränken sich dermaßen ineinander, dass man um die Figur gehen muss, um dem spannenden mannigfaltigen Formverlauf auch optisch folgen zu können. Werner Hofmann schrieb zu den Formverläufen Urteils: „*Er erfindet Verzahnungen und Verschränkungen, Formen, die einander verschlingen, andere, die sich verkrallen, die überlappen und überquellen. So wird der Schädel zur lodernden Landschaft, diese zur urtümlichen Grimasse, zur geballten Faust. So können aus der Leibesmitte physiognomische Energien aufbrechen, fratzenhaft ver mum mte Schädel in den Hüften, den Schultern und Knien hocken.*“²³⁶

Diese „physiognomischen Energien“ vitalisieren das Erscheinungsbild, lassen immer wieder neue Formen entstehen und erzeugen im Betrachtenden verschiedene Assoziationen wie „*fratzenhaft ver mum mte Schädel*“, die in den Hüften, etc. zu hocken scheinen. Dieses Phänomen hat Otto Breicha schon bei den „imaginären“ Figurationen erkannt und es als „Chimärisches“, „phantasmagorisch Bizarres“ bezeichnet²³⁷. Diese bizarren Formen wie die Vielansichtigkeit ergeben Analogien zum Barock, auf die schon Breicha hinwies, doch ist bei solchen Einordnungen stets zu bedenken, dass Urteils Ästhetik vom Existentialismus und seiner Zeit geprägt war. Begriffe wie barock, bizarr, aber auch futuristisch oder expressiv sind lediglich Form beschreibend gemeint und dürfen nicht streng stilistisch aufgefasst werden.

²³⁵ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 32.

²³⁶ Hofmann, Werner; in: Ebenda S. 24.

²³⁷ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Ebenda S. 27.

Urteil war ein „Kind seiner Zeit“, von existentialistischen Anschauungen geprägt (wie besonders Monsignore Otto Mauer, Dieter Ronte und Otto Breicha betonen), hat ein durchwegs eigenständiges künstlerisches Formenempfinden entwickelt, das er lediglich durch natürliche Fundgegenstände wie durch Inspirationen von verschiedenen Kunststilen bereicherte (entwickelt sich doch kein künstlerischer Mensch vollkommen isoliert), wodurch die Bezeichnung der „physiognomischen Gebärde“ meines Erachtens die Charakteristika Urteils Formensprache besser umschreibt.

„Der Fechter“ wurde in Ton modelliert, die Bronze wurde hohl gegossen (wie das Foto von dem Guss aus dem Breicha Nachlass verdeutlicht) und was sich als eine Besonderheit darstellt, signierte Urteil am Sockel in den noch feuchten Ton mit lateinischer Handschrift. Andere Güsse von Tonmodellen – wie die „Imaginäre Figur“ (aus dem Breicha Nachlass), „Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ (vom Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien) und „Synthese des Schreitens“ (von der Galerie Ulysses Wien) – zeigen hingegen eine Signatur in Blockbuchstaben (die entweder von Urteil selbst in den bereits trockenen Ton geritzt oder von den Bronzwerkstätten erst nachträglich in die bereits fertigen Güsse eingestampft wurden).

Vom „Fechter“ existieren (mindestens) zwei Gussreihen, wie der Vergleich der beiden Bronzegüsse – der Galerie Ulysses Wien mit dem aus dem Breicha Nachlass – verdeutlicht. Der Guss der Galerie Ulysses Wien besitzt sowohl den Stempel der Bronzwerkstatt „VENTURI ARTE BOLOGNA“ als auch seine Nummerierung (es handelt sich um den neunten Guss aus einer Serie von neun Güssen), während die Version aus dem Breicha Nachlass diese entscheidenden zuordenbaren Merkmale nicht aufweist und zudem eine wesentlich dunklere, nahezu schwarze Patina zeigt. Insofern ist nicht ganz klar, wie viele „Fechter“ Plastiken wirklich im Umlauf sind.

Die geknickten, ausgezackten Formelemente verwendete Urteil in einer neuen Variation bei dem „Lichtbringer“ von 1961, dessen Volumen auf ein Minimum reduziert wurde (ähnlich den Figuren von Alberto Giacometti), wodurch nur noch ein „*geradezu graphisch aufgefaßtes Gerüst*“ der Figur übrigbleibt.²³⁸ Der zickzackförmige Verlauf artikuliert sich im Rumpf, Armen und Kopf, verjüngt sich nach oben hin, wodurch der Gesamteindruck des „Lichtbringers“ einer lodernden Flamme gleicht.

²³⁸ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 41.

Synthese einer harmonischen Bewegung, 1960, Holz, 165 cm hoch, Städtisches Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich; Bronzeabguss Galerie Ulysses Wien

In der „Synthese einer harmonischen Bewegung“ verwendete Urteil ganz andere Formen.

Bei der Holzplastik soll, wie der Titel schon sagt, „*ein gleitender, in sich ausgeglichener Bewegungsrhythmus*“ veranschaulicht werden, „*der zwischen den Gegensätzen vermittelt, das Blockige rundet und buckelt, vergleichsweise melodische Wölbungen schuf, Mulden und Buchtungen.*“ Urteil passte die Formelemente, die er variationsreich und unterschiedlich einsetzte den Grundaussagen der Plastik an, waren es im „Fechter“ zackenförmige Elemente, die die innere Unruhe veranschaulichen, so sind es nun harmonische Formgebilde, die an- und wieder abschwollen und fließend ineinander übergehen. Der Eindruck der Bewegung wird durch konträr angeordnete Ausrichtungen der Gliedmaßen suggeriert. Breicha schrieb hierzu: „*Es ist eine allmähliche Drehung der auf allseitig interessante Silhouettenwirkung hin konzipierten, aufrecht stehenden Gestalt. Frontal betrachtet ist der Kopf nach rechts gewendet, diese Ausrichtung von der Schulterpartie mit einer halben Drehung nach links aufgefangen, aber vom Becken an mit den beiden Beinen ohne Übertriebenheit verschieden ausgerichtet. Das Standbein orientiert sich am mäßig nach rechts gekehrten Oberkörper, das Spielbein aber folgt in der Richtung des Beckens nach halblinks. Dabei handelt es sich um das formale Ausfolgern formaler Prozesse: Das einmal vorgegebene Thema, die Zusammenfassung einer je nachdem angelegten Bewegung, pflanzt sich als Impuls von einem Formelement zum nächsten fort, dieses ganz und gar durchdringend, ein als Formenabfolge veranschaulichter wohltemperierter Rhythmus.*“²³⁹

Um den beabsichtigten harmonischen Formverlauf zu veranschaulichen verwendete Urteil (wie bei den „Weiblichen Formen“ von 1958) das Material Holz, in dem er sich ein ebenso virtuoses handwerkliches Können erarbeitete wie im Stein oder im Modellieren des Tons. Doch nicht alle Holzskulpturen sind von harmonisch fließenden Formen geprägt, der „Krieger“ (ebenfalls 1960 entstanden) besitzt viele expressive Zapfenformen, die an den Fersen, Knien, Becken und an der Schulterpartie dynamisch in den Raum ausfahren.²⁴⁰

²³⁹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 39.

²⁴⁰ Ebenda S. 42.

Die aus Eichenholz gefertigte „Flammende Venus“ von 1962 hingegen besticht durch eine äußerst spannende Oberflächenstrukturierung, die durch unruhige, vibrierende Details den Eindruck von lodernen Flammen hervorrufen, die scheinbar an der Gestalt empor wandern und interessante Licht- und Schatteneffekte hervorrufen.²⁴¹

Andreas Urteils Formensprache besticht also nicht nur durch seine Dynamik, sondern auch durch einen enormen „Formenschatz“. Alfred Schmeller schrieb diesbezüglich: *„Man betrachte sich den Reichtum Urteilscher Form genau, diese Fülle von Abschattierungen der Form, dieser zahllosen kleinen Flächen, die bewegt ineinander übergehen, nie fad, nie flau, immer neu sich verschneidend, Bewegung weiterleitend, springende Impulse weitgehend, manchmal kokett flackernd, tänzerisch überraschend, zündend.“*²⁴²

Über den Variationsreichtum wie die Wandelbarkeit der einzelnen Formelemente schrieb Breicha: *„Urteils Formelemente sind keine 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-kreatürliches, empfindlich, genetisch.“*²⁴³

Andreas Urteil hatte sich also nicht DAS Formelement erarbeitet (einem Joannis Avramidis gleich), das er nur in verschiedenen Variationen präsentierte. Er entwarf keinen einheitlichen, universal einsetzbaren Formmodus, vielmehr hatte er ein großes Formeninteresse und -wissen, das er durch genaue Beobachtung, natürliche Fundobjekte und künstlerische Anleihen ständig bereicherte. Er entwickelte mannigfaltige, wandelbare Formelemente, die sich gut eignen bewegte Formverläufe und „extreme Haltungen und ungewöhnliche Bewegungen“ zu veranschaulichen.

²⁴¹ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 43.

²⁴² Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 34.

²⁴³ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 65.

Urteils Formensprache besitzt einen enormen „Formenschatz“, wobei er die wandelbaren Formelemente je nach künstlerischer Aussage wählte und geschickt kombinierte, ähnlich der menschlichen Sprache, die einzelne Wörter geschickt und durchdacht verknüpft, um komplexe Inhalte kommunikativ zu vermitteln.

Die „Synthese einer harmonischen Bewegung“ zeigt kein zerrissenes, verletztes Menschenbild wie die informelle Gruppierung der „Anthropomorphen Figurationen“, entspricht jedoch ganz dem Begriff der „physiognomischen Gebärde“, soll doch eine harmonische Bewegung in physischer Form mit inkludierendem psychischen Geist veranschaulicht werden. Otto Breicha betonte ebenso, dass es Urteil *„nicht um ein Darstellen äußeren Anscheins [ging], aber um das Veranschaulichen imaginativer Bewußtseinsinhalte“*²⁴⁴

Die Betitelungen seiner Plastiken wurden von Urteil *„aus der Not des Benennenmüssens oft in den letzten Stunden vor der Eröffnung einer Ausstellung gewählt“*, betreffen ein formalgestalterisches Konzept (wie „Synthese einer Bewegung“, „Synthese des Schreitens“, „Form einer Flucht“, „Synthese einer harmonischen Bewegung“, „Figur gedreht“, „Figur bewegt ausschreitend“ und „Figur mit beiden Händen zum Kopf“), benennen mythologische Figuren („Zyklop“, „Orpheus“, „Dädalus“, „Famulus“ und „Ikarus“)²⁴⁵, verweisen direkt auf die Psyche und das Unbewusste („Imaginärer Reiter“, „Imaginäre Figur“ und „Angst“), bezeichnen bestimmte Figuren („Sakrale Figur“, „Erzengel“ und „Lichtbringer“) oder Figurentypen („Krieger“, „Fechter“ und „Wächter“) oder sind eher Form beschreibend gemeint („Steinerne Landschaft“, „Schräger Pfahl“, „Schräge Figur“ und „Flammende Venus“). Die mythologischen Figuren die Urteil darstellte sind im Prinzip scheiternde Gestalten und zeigen ein vom Existentialismus beeinflusstes *„desillusioniert-menschheitsgläubiges Menschenbild“*. Otto Breicha schrieb hierzu: *„Das Wesen drangsaliert die Erscheinung, aber auch die Form wird von ihrem Inhalt geprägt. Urteils Orpheus- und Ikarus- Figurationen sind Wahrzeichen. Ihr Pathos ist der Überschwang einer Zeit (und ihrer Jugend), der alles Pathetische noch nicht von vornherein verdächtig geworden war. [...] Gewiß sind Urteils Figuren „menschliche Idealbilder“, die ihre Botschaft vom Menschen ungläubig- überzeugt vermitteln: Menschheitsbeglucker um den Preis ihrer Vernichtung. Menschliches, ins Mythische erhoben, strahlt von dorthier menschlich zurück. Dem unerhörten Anspruch, der*

²⁴⁴ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 69, 70.

²⁴⁵ Ebenda S. 63.

schöpferischen Vermessenheit, folgen Niederlage und Zerstörung auf dem Fuß. In der freiesten Freiheit angelangt, stürzt Ikarus in die ihn verschlingenden Wogen. Leidenschaftliche Erfüllung zieht gnadenloses Scheitern nach sich. Orpheus, Dädalus, Ikarus: Figur als Schicksal, Schicksal als Figur. ²⁴⁶

Orpheus, 1959/1960, Kalkstein, 181 cm hoch, Nachlass; Bronzeabguss Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien

Die Dichte der mythologischen Figuren ist bei Urteil im Material Stein am größten, wobei er immer die Grundform zuerst in Ton modellierte und dann in Zement (höchstwahrscheinlich im fortschrittlichen „Lafarge“- Zement) goss. Nur bei „Dädalus“ (1960) handelt es sich um ein Eichenholzrelief, der „Zyklop“ (1959) und der „Orpheus“ (1959-1960) sind aus Kalkstein, der „Famulus“ (1961) aus Sandstein und der „Ikarus“ (1962-1963) aus jugoslawischem Marmor gearbeitet.

Beim „Orpheus“ wie bei seinem Modell „Synthese des Schreitens“ handelt es sich laut Breicha um eine *„räumliche Über- und Ineinanderblendung verschiedener Bewegungsphasen“*, wodurch die Figur von links nach rechts um die eigene Mitte zu schwingen scheint. Die expressive, ausschwingende Bewegung der „Synthese des Schreitens“ konnte in der Steinversion nicht umgesetzt werden, trotzdem ist die schreitende Grundbewegung der Figur ähnlich gegeben. Der „Orpheus“ hat laut Breicha mehr den Charakter einer Bildsäule²⁴⁷ und zeigt wesentlich übersichtlichere Formverläufe.

Die einzelnen blockartigen, fast kubischen Formelemente sind von Wotruba beeinflusst entstanden, doch werden sie einer dynamischeren Grundkomposition angepasst. Urteil verwendete hier keine strenge horizontale und vertikale Gliederung der Figur (wie dies noch bei der „Sakralen Figur“ deutlich zu erkennen ist), sein „Orpheus“ zeigt eine diagonale Beinstellung, die sich nach oben zu schrauben scheint. Diese Dynamik wie die „Leidenschaftlichkeit“ unterscheidet ihn (wie schon zuvor genau beschrieben) von seinem Lehrer Wotruba, von dem Urteil viel lernte und einzelne Formelemente umgewandelt auch noch in seinen späteren Arbeiten – besonders im Material Stein – einbaute.

Otto Breicha schrieb: *„Von allen Wotruba- Schülern seiner Generation hat Urteil vielleicht am meisten vom Wesen seines Lehrers in die eigene Arbeit übernommen. Eben*

²⁴⁶ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 70, 71.

²⁴⁷ Ebenda S. 41, 42.

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 selber zu sein. [...] Urteil hat das, was er aus der Arbeit seines Lehrers genommen hat, seiner eigenen Art anverwandelt. Trotzdem hat er, jenseits aller Nachahmung, das, was ihm Wotruba geben konnte, am getreuesten befolgt, nämlich dem Wesen nach, in der wesentlichen Auffassung, was figürliche Plastik dieser Zeit noch bedeuten kann: etwas Leitbildhaftes, ein Trotzdem.“²⁴⁸

Die kubischen Formelemente wie den diagonalen Formverlauf (der Beinstellung) verfolgte Urteil beim „Famulus“ weiter, indem Urteil die Grundkomposition der stehenden Figur mit erhobenem Arm durch zwei getrennte Formverläufe, die sich in dynamischen, diagonal ausgeführten Zickzackführungen artikulieren und sich an vielen Stellen überschneiden, darstellte.²⁴⁹ Der 1962 begonnene und im April 1963 fertig gestellte „Ikarus“ ist ebenfalls *„aus zwei geschickt miteinander verschränkten Formkomplexen zusammengesetzt“²⁵⁰*, die sich hier noch wesentlich kleinteiliger, komplizierter und dynamischer artikulieren und eine Fülle von interessanten Details zeigen, wie das angedeutete, verstümmelte Flügelpaar am Rücken der Figur. Wie der Vergleich der drei Steinfiguren zeigt, hat Urteil die blockartigen Formelemente seines Lehrers in dominierend diagonalen Anordnungen mit zunehmend dynamischer und mehransichtiger Grundkomposition umgewandelt eingesetzt. Urteil entwickelte dabei eine zunehmend leidenschaftlichere „Rhetorik“ und ein äußerst bewegtes, zunehmend detailliertes und komplexes Formenvokabular. Seine Formensprache ist

²⁴⁸ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 64.

²⁴⁹ Der „Kleine Famulus“ entstand um 1960/1961 aus Zementguss, die große Fassung des „Famulus“ von 1961 besteht aus Sandstein. Otto Breicha schrieb zu den beiden Fassungen des „Famulus“: *„Beide Fassungen des „Famulus“ bewirken das Figurenmäßige durch zwei ineinander geschobene Zickzackführungen, deren eine mit dem vorgesetzten Bein beginnt und im Kopf endet; die andere reicht vom Standbein bis in den steil hochgestreckten rechten Arm. Der Aufbau der großen Steinversion folgt ziemlich genau dem Modell, ist aber in den Einzelheiten eher klobig und gedrungen.“* In: Ebenda S. 40.

²⁵⁰ Breicha schrieb über den „Ikarus“ weiters: *„Der eine entsteht aus dem rechten Bein und reicht mit einer geringfügigen Achsenverschiebung im Knie bis zum Becken, um nach einem scharfen Knick bis zur Schulter hochzustreben, von wo, in einer nochmaligen Verschiebung der Hauptachse, Hals und Kopf abgesetzt sind. Der zweite Formenzug beginnt von der gemeinsamen Grundplatte weg mit dem linken Bein, ist in spitzem Winkel um das rechte Bein herumgeschlagen und endet als rechter Oberschenkel im zweiteilig gespaltenen Becken. Die Bewegungsrichtung, in der die Formen geordnet sind, führt in leichter Schräge aufwärts, so als ob dieser „Ikarus“ im Begriff sei, sich in einer schraubenden Drehung vom Boden abzuheben.“* In: Ebenda S. 48.

dabei stets vom auszusagenden Inhalt bestimmt. „Orpheus“ ist langsam schreitend in der Unterwelt dargestellt (es ist nicht ganz klar, ob er im gezeigten Moment zu Hades unterwegs ist oder sich schon auf dem Heimweg befindet, bei dem er seine Neugier nicht zügeln kann, zurückblickt und so seine geliebte Eurydike für immer verliert), „Famulus“ (eventuell bezieht sich Urteil hier auf die literarische Person des „Famulus Wagner“, dem wissenschaftlichen Gehilfen von Dr. Faust) ist hingegen von seiner Arbeit aufgezehrt und in sich zerrissen dargestellt und „Ikarus“, der im Unterschied zu seinem vernünftigen erfindungsreichen Vater Dädalus zu hoch hinaus wollte und zu nah an der Sonne vorbei flog, ist im tragischen Moment des Absturzes extrem bewegt, dynamisch expressiv wiedergegeben.

Der Begriff der „physiognomischen Gebärde“ trifft ebenso auf die Steinskulpturen Urteils zu. Gerade bei der tragischen Gestalt des „Ikarus“ ist dem Betrachtenden klar, dass hier nicht der physische Zustand des Fallens zur Darstellung gebracht wurde, sondern vielmehr psychische Zustände wie Verzweiflung, Panik und Angst, die Ikarus im Moment des Fallens durchleidet.

Andreas Urteil erkrankte an Lymphdrüsenkrebs im Herbst 1962.²⁵¹ In der Biographie wird beiläufig erwähnt: *„Im Herbst operative Entfernung einer Geschwulst am Nacken. [...] 1963 Eine zweite Operation anfangs des Jahres. [...] Bekämpft die fortdauernden Schmerzen mit Medikamenten.“* Als Urteil die Arbeit am „Ikarus“ begann, war die Krankheit bereits weit fortgeschritten, wahrscheinlich zeigte er gerade deswegen einen unermüdlichen Ehrgeiz und fertigte die 187 cm hohe Marmorskulptur, sein letztes monumentales Werk, in nur wenigen Wochen. In der Biographie steht weiters: *„Trotz dieser Behinderung entstehen Radierungen, zu Ostern die Aquarelle und schließlich, in wenigen Wochen, der große „Ikarus“.“* [...] *„Stirbt, unheilbar krank, am 13. Juni.“*²⁵²

Wie Ikarus ist Urteil mit seiner Kunst schon zu Lebzeiten hoch hinaus gekommen (viele Kunsthistoriker rühmten seine Arbeit, er hatte zudem seit Juli 1961 einen Lehrauftrag für Steinbildhauerei an der Akademie der bildenden Künste²⁵³, er stellte viel aus²⁵⁴ und

²⁵¹ Telefonat mit seiner Witwe Ulrike Urteil am 26. November 2012.

²⁵² Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 222, 224.

²⁵³ Ebenda S. 222.

²⁵⁴ Einzelausstellungen (Angaben bis 1970 von Otto Breicha, weitere Ausstellungen sind angeführt soweit sie mir bekannt sind, es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit erhoben): März bis April **1961** in der Galerie St. Stephan in Wien, Dezember **1963** bis Jänner 1964 im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien, Oktober bis November **1964** in der Galerie C. in Graz, April bis Mai **1968** in der Galerie in der Marktgasse in Salzburg, September bis Oktober **1970** „Andreas Urteil und seine Künstlerfreunde“ in der Galerie Würthle in Wien, Juni bis Juli **1971** in der Galerie im Taxis Palais in Innsbruck, **1976** in der Galerie Ulysses in Wien, **1983** in der Akademie der bildenden Künste in Wien, **1981** im Stiftshof in

bekam einige Preise²⁵⁵) und ist sich, als er den „Ikarus“ fertig, seiner bald endenden irdischen Existenz völlig bewusst. Mit der schicksalhaften Skulptur des „Ikarus“ will er sein künstlerisches Können noch einmal beweisen und ein monumentales Abschiedswerk schaffen, das nicht auch zuletzt seiner eigenen Memoria dient.

Breicha schrieb über den „Ikarus“: *„Urteil hat, todkrank, an dieser seiner letzten Figur mit einer sogar für ihn ganz ungewöhnlichen Zähigkeit und Energie gearbeitet. Sie ist eine der schönsten Figuren, die er hinterlassen hat, ein Abschied besonderer Art, ein Loslassen von dieser Welt und sieghaftes Stürzen, ein Höhertaumeln, das ein Verlöschen einschließt: Schicksal als Figur.“*²⁵⁶

Urteils Formensprache ist sehr dynamisch, leidenschaftlich, expressiv, wandlungsfähig, zeigt imaginative Bewusstseinsinhalte, liebt ungewöhnliche Bewegungen und extreme Haltungen.

Breicha schrieb über Urteils künstlerische Leistung: *„Urteil versuchte, die extremen Möglichkeiten nicht zu vergleichen und zu beschwichtigen, sie bedeuteten ihm vielmehr eine unvergleichliche Chance, ein Instrumentarium, das ihn zu Lösungen ermächtigte, die jenem Kunstbegriff entsprachen, wie er ihm vorschwebte (und an dem er bis zuletzt festgehalten hat). Seine Arbeiten bestehen und beeindrucken als Zeugnisse individuellen Ausdruckswillens geradesogut, wie sie in der Zeitkunst ihren Rang haben. Sie sollen*

Ossiach, Juli bis August **1988** im Museum moderner Kunst in Wien, Oktober bis November **2002** in der Galerie Michael Werner in Köln, Jänner bis Februar **2008** in der Galerie Chobot;
Ausstellungsbeteiligungen zu Lebzeiten Urteils an: **1955** „Geist und Form“ (von der Katholischen Hochschulgemeinde veranstaltet), **1958** Wiener Ausstellung „Die junge Generation“ (die „Kunst am Bau“ Arbeiten – „Schläfer“ und „Salz und Brot“ werden gezeigt), Weihnachtsverkaufsausstellung in der Galerie St. Stephan (mit „imaginärem Reiter“ vertreten), **1959**: April: Schulausstellung der Klasse Wotruba in der Akademie der bildenden Künste, Mai: Ausstellung im Ver Sacrum Zimmer der Wiener Secession, September: Festwochenausstellung der Wiener Secession „Aspekte 59“ und „Form und Farbe“ in der Galerie der Stadt Linz (vom Wiener Jörg Lampe organisiert), **1960**: Plastikausstellung „Galerie im Grünen“ (mit einer Vogeltränke beteiligt – ein Auftragswerk der Stadt Wien, in der Hanselmayergasse aufgestellt), Graphikausstellung der Wiener Secession in der Hochschule für bildende Künste in Berlin, „Austrian Painting and Sculpture 1900 to 1960“ (von Werner Hofmann betreut) in Arts Council Gallery in London, „Malerei und Plastik in Österreich“ (von Oswald Oberhuber arrangiert) im Tiroler Kunstpavillon, „Neue Kunst aus Österreich“ in der Galerie 59 in Aschaffenburg, **1961**: „Neue Kunst aus Österreich“ in der Galerie Falazik in Bochum, „Art Autrichien du Vingtième Siècle“ im Palais des Beaux- Arts in Brüssel, „Abstraktive Malerei und Plastik in Österreich seit 1945“ ein Festwochenbeitrag in der Wiener Secession, Weihnachtsausstellung der Galerie St. Stephan, **1962**: Eröffnungsausstellung des Wiener Museums des 20. Jahrhunderts „Kunst von 1900 bis heute“ (Urteil war mit dem „Orpheus“ vertreten), **1963**: „Österreichische Kunst seit 1945“ und „Die wirkenden Kräfte“ in der Galerie nächst St. Stephan, „Concorso Internazionale del Bronzetto“ die Biennale d’Arte Triveneta in Padua – in: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 215-224.

²⁵⁵ Urteil erhielt folgende Preise: **1952**: 1. Preis der Gruppe Plastik der Leistungsschau „Junges Werk“ (von der Katholischen Jugend Österreichs veranstaltet), **1955**: Juli Meisterschulpreis der Akademie der bildenden Künste, **1959**: Juni Preis von der Wiener Galerie Würthle gestiftet, **1960**: Förderungspreis des Theodor Körner Stiftungsfonds für Wissenschaft und Kunst, **1962**: Dezember Österreichischer Staatspreis für Bildhauerei – in: Ebenda S. 215-224.

²⁵⁶ Ebenda S. 48.

auch in ihren zeitbezüglichen Zusammenhängen erlebt werden, bestehen aber über diese ihre damalige Aktualität hinaus als hervorragende Leistungen plastischen Bildvermögens.“²⁵⁷

3. 1. 2. Der „Vitalismus“ in der Kunstgeschichte

Otto Breicha lobte das virtuose handwerkliche Können Urteils und hob als spezifisches Charakteristikum in Urteils Formensprache das „Vitale“ hervor: „Zwei Merkmale sind es, die Urteils Arbeit vor allem kennzeichnen: das Handwerkliche und das Vitale. [...] 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.“²⁵⁸

Herbert Read hat in seinem Buch „Geschichte der modernen Plastik“ 1964 ein Kapitel dem „vitalen Bildwerk“ gewidmet, viele unterschiedliche BildhauerInnen (aus britisch gefärbter Sichtweise) dieser „vitalen Tradition“ zugeordnet und die prägende Bedeutung Henry Moores besonders hervorgehoben. Read sieht den Beginn der „vitalen Tradition“ bei Pablo Picasso (1881-1973), der sich von 1930 an mit dem Magischen beschäftigte. „Es geht ihm [Picasso] darum, in seinen Figuren gewisse vitale Kräfte zur Darstellung zu bringen, die von Bedeutung für die menschliche Gesellschaft sind – die „anima“ der inneren Belebtheit, die wir in alle Wesen, lebende oder leblose, hineinprojizieren, jene Eigenschaft, die die Chinesen ch'i nennen, die als universale Kraft durch alle Dinge strömt und die der Künstler seinen Schöpfungen mitteilen muß, wenn diese andere Menschen berühren sollen. Ein solcher „Vitalismus“, wie ich die Bezogenheit auf diese Kraft nenne, wird von einem unter den modernen Bildhauern sehr häufig anzutreffenden Künstlertypus angestrebt.“²⁵⁹

²⁵⁷ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 66.

²⁵⁸ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 37.

²⁵⁹ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 76, 77.

Henry Moore (1898-1986) sucht nach „geistiger Vitalität“ im Kunstwerk, er selbst schrieb: *„Für mich muß [...] ein Werk zunächst eine ihm eigentümliche Vitalität besitzen. Ich meine damit nicht die Wiedergabe von wirklicher Lebendigkeit, von Bewegung, körperlichem Handeln, von springenden und tanzenden Gestalten usw., sondern vielmehr, daß ein Werk eine verhaltene Energie, ein intensives Eigenleben haben kann, unabhängig von dem, was es darstellen mag. [...] Wenn es einem Werk nicht um die Wiedergabe des natürlichen Augenscheins zu tun ist, so ist dies nicht etwa eine Flucht vor dem Leben, sondern kann vielmehr ein tieferes Eindringen in die Wirklichkeit bedeuten ... ein Ausdruck dessen, was Leben eigentlich ist, ein Anreiz zu einer größeren Intensität des Lebens.“*²⁶⁰ Moore hatte ein „vertiefendes Gefühl für das Numinose“, er glaubte an die „animistische Lebenskraft, die alle Naturgebilde beseelt“²⁶¹ und er bereicherte sein Formwissen an natürlichen Fundobjekten²⁶², deren Form ihn faszinierten, er bemerkte dabei: *„Eine Form kann voll Vitalität sein, ohne allein dadurch bereits als Kunstwerk gelten zu dürfen. Jedes Tier und jeder Mensch, jeder Baum und jede Blume ist vital, aber das Kunstwerk entsteht gewissermaßen erst durch die Verdichtung dieser vitalen Kraft.“*²⁶³ Das von Moore angestrebte „Ideal der Vitalität“ wird bei ihm nicht durch dynamische, sondern durch einfache und organische Formen vermittelt, die das archetypische Unbewusste darstellen und einen Dialog zum Betrachtenden suchen.

Das Verbindende „vitaler BildhauerInnen“ sieht Read in dem subjektiven, gefühlsbetonten Ausdruck und in der Darstellung des Unbewussten, so unterschiedlich auch die Formen aussehen mögen, wie der Vergleich der angeführten KünstlerInnen mit „vitaler Tradition“ verdeutlicht.²⁶⁴ Read schrieb: *„All diese Künstler sind auf der Suche nach wirksamen Bildern, nach Bildern, die ein Bindeglied sind zwischen dem Chaos des Unbewußten und der „absoluten Ausgeglichenheit“ oder Ordnung, welche die Kunst diesem Chaos, soweit es in Augenblicken der „Inspiration“ freies Spiel hat, auferlegt.“*²⁶⁵

²⁶⁰ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 163.

²⁶¹ Ebenda S. 177.

²⁶² Ebenda S. 178, 180.

²⁶³ Ebenda S. 182.

²⁶⁴ Folgende vitale BildhauerInnen führt Herbert Read an: Auguste Rodin, Medardo Rosso, Pablo Picasso, Umberto Boccioni, Alexander Archipenko, Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Henry Moore, Alexander Calder, Naum Gabo, Alberto Giacometti, Germaine Richier, Eduardo Paolozzi, Henry Laurens, Antoine Pevsner, Joan Miró, Reg Butler, Marino Marini, Étienne Martin, Lynn Chadwick, Kenneth Armitage, Karl Hartung, Francois Stahly - S. 227, 228; Theodore Roszak, Luciano Minguzzi, Max Ernst - S. 207; Hubert Dalwood, Basaldella Mirko, David Smith - S. 215; Giacomo Manzù, Max Beckmann, Leonard Baskin, Umberto Mastroianni und Agenore Fabbri - S. 219, 222.

²⁶⁵ Ebenda S. 207, 209.

„Das Ziel der meisten modernen Bildhauer ist: ein „Bildwerk“, ein plastisches Symbol für die innere Wahrnehmung des Numinosen oder des Geheimnisses oder vielleicht auch nur eines unbekanntes Ausmaßes von Gefühl und Empfindung zu schaffen.“²⁶⁶

Moore und Urteil verbinden das Formeninteresse und –wissen an natürlichen Fundobjekten, der große Naturbezug, der auch in der informellen Gruppe der „Genetischen Formprozesse“ (zu der auch Urteil gezählt wird) einen essentiellen Stellenwert einnimmt, des weiteren der subjektive, individuelle gefühlbetonte Ausdruck, die geschaffenen wirksamen Plastiken, die stets Emotion (welcher Art auch immer) in den Betrachtenden auslösen und die Darstellung des Psychischen, Imaginären und Unterbewussten.

Dabei gehen sie aber von ganz anderen Standpunkten aus. Moore will die „animistische Lebenskraft“ darstellen und allgemeine zeitlose Formen kreieren. Urteil hingegen erschafft kein allgemein gültiges, statisches Menschenbild, er will das Wesen Mensch in all seinen unterschiedlichen Facetten und Gemütszuständen in dieser irdischen Existenz zeigen.²⁶⁷ Dabei schafft Urteil „Sinnbilder zeitgenössischen Denkens, Empfindens und Zweifelns.“²⁶⁸ Seine expressive, subjektive Auffassung der menschlichen Figur hat etwas Schicksalhafteres, Leidenschaftliches, sie scheint von „physiognomischen Energien“ durchströmt zu sein und sie sucht nach dem wahrhaften menschlichen Idealbild.²⁶⁹

Die Darstellung des Psychischen und Unterbewussten ist sehr facettenreich und hat eine lange Tradition in der Kunstgeschichte, so schrieb schon Georg Simmel, ein Vertreter des „Vitalismus“: *„Während die Antike die Logik des Körpers sucht, so die Moderne seine Psychologie. Auflösung der festen Inhalte in das flüssige Element der Seele ist nur in der Form der Bewegung zu geben.“²⁷⁰*

Die „vitale Form“ ist bei Read so unterschiedlich, dass sich keine Gemeinsamkeiten finden lassen und der geistige Hintergrund des „Vitalen“ ist relativ ausschweifend definiert, dass damit nahezu die gesamte moderne Plastik interpretiert werden kann und der Begriff fast inflationär gebraucht wurde, so schrieb Read selbst: *„Es ist vielleicht*

²⁶⁶ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 212, 215.

²⁶⁷ Mauer, Otto; Andreas Urteil; in: Mauer, Otto; Über Kunst und Künstler; 1993, S. 273.

²⁶⁸ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 27.

²⁶⁹ Ronte, Dieter; Andreas Urteil, Ein Beitrag zur europäischen Skulptur der Nachkriegszeit; in: Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien; 1988.

²⁷⁰ Simmel, Georg; zitiert nach: Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 86.

vergebliche Mühe, unter der einen Rubrik des Vitalismus derart verschiedenartige Experimente der modernen Plastik zusammenzufassen. ²⁷¹

Heinz R. Fuchs fasst den Begriff „Vital“ eher Form beschreibend dynamisch auf und sieht den Beginn der „vitalen Bildhauerei“ bei Auguste Rodin (1840-1917), der stets bemüht war eine möglichst lebendige Form zu gestalten, die er durch ausdrucksstarke Gesten und eine impressionistische, stark bewegte Oberflächengestaltung erreichte. Besnard, ein Zeitgenosse Rodins, bemerkte: *„Die Form, so wie Rodin sie versteht, wird zum Leben selbst“* und Meier-Graefe rief aus: *„Die Plastik, die bisher unbewegte, erhielt Leben!“*²⁷² Heinz R. Fuchs betonte: *„Rodin hat immer wieder versucht, die Bewegung als Form zu studieren, und unentwegt nach sich bewegenden Modellen gezeichnet, um mehr als erstarrte Bewegungsposen zu erhalten. Es gibt aus den letzten Lebensjahren Rodins eine Reihe von kleinen Tänzerfiguren, die außerordentlich bewegt erscheinen; Rodin hat Formulierungen gefunden, die unstat und unstatistisch sind ohne ungenau und mehrdeutig zu sein, Formen für kontinuierliche Bewegung.“*²⁷³

Peter H. Feist bemerkte, dass Rodin diese impulsiven Bewegungen in dynamischen, variationsreichen und komplizierten Haltungen umsetzte: *„Er [Rodin] liebte komplizierte, verschraubte, labile Haltungen seiner Figuren, die oft bedrückt und leidend wirken, und experimentierte ruhelos mit immer neuen Varianten, Ausschnitten und Zusammenfügungen von Fragmenten verschiedener Gipsgüsse seiner Gestalten.“*²⁷⁴

Die Dynamik in Rodins Formensprache geht nicht allein von der äußerst bewegten und abwechslungsreichen Grundkomposition aus, sondern auch von der „vitalen Oberflächengestaltung“, die von der Wirkung der „Stofflichkeit“ hervorgerufen wird, Fuchs meinte dazu: *„Der Charakter der Stofflichkeit und der Masse wird erfahren durch ihre Reaktion auf die Einwirkung, die sie erleidet, wie sie Triebe und Antriebe reflektiert, so Spannung, Schmiegun, Druck, Schlag, Schliff, Binden, Einschnüren usw. Stofflichkeit hält also buchstäblich Eindrücke fest – sie ist impressionistisch in diesem allgemeinen Sinn.“*²⁷⁵

²⁷¹ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 212.

²⁷² Besnard und Meier-Graefe; zitiert nach: Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 41.

²⁷³ Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 47.

²⁷⁴ Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; 1996, S. 11.

²⁷⁵ Den Begriff der „Stofflichkeit“ kreierte Richard Hamann, zitiert nach: Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 40.

Die vermittelte Lebendigkeit in Rodins Plastiken faszinierte immer wieder BildhauerInnen, in der Tradition Rodins stehen nach Heinz R. Fuchs: Henry Moore, Alberto Giacometti (1901-1966), Germaine Richier (1902-1959), Waldemar Grzimek (1918-1984), Eugène Dodeigne (geb. 1923), César Baldaccini (genannt César, 1921-1998), Alfred Hrdlicka (1928-2009), Rolf Szymanski (geb. 1928) und Michael Schoenholtz (geb. 1937).²⁷⁶ Über die „Vitalität“ schrieb Fuchs: *„Der Kultus des „Schöpferischen“ entwickelt das Bild des vitalen Künstlers, mit einem Überschuss an Kraft, eruptiv entflammend, sich leidenschaftlich verzehrend, aufrauschend und die Dämme der Konvention überflutend, in sich zerklüftet in Höhen und Tiefen, mit sich ringend.“*²⁷⁷

Diese Definition des „vitalen Künstlers“ entspricht eher den Vorstellungen Breichas, der die leidenschaftliche, dynamische, wandlungsfähige Formensprache Urteils hervorhob: *„Das Vital- Sinnenhafte 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.“*²⁷⁸

Das Verbindende von Rodin und Urteil ist die Liebe zu ungewöhnlichen Bewegungen und ausdrucksstarken Gesten, das Schicksalhafte der Figuren (bei Urteil nur teilweise und anders gegeben²⁷⁹), die dynamische und „vitale“ Form (die Urteil seiner Zeit gemäß wesentlich freier und abstrakter auffasst) und die lebhafte, aufgewühlte Oberflächengestaltung.

Otto Breicha bemerkte bereits zu den „imaginären“ Figurationen: *„ein tachistischer Psychoimpressionismus bewirkt die allgemeine Unruhe der Oberfläche, ein Oszillieren und Verfließen der erkennbaren Teile bis ins Imaginative und Unwirkliche hinein.“*²⁸⁰

Urteil ließ sich wahrscheinlich von verschiedenen Kunststilen, nicht von Rodin allein, inspirieren (im Kunstgeschichte Unterricht der Akademie der bildenden Künste Wien, aber auch in zahlreichen Ausstellungen), die eine ähnliche „vitale“, impulsiv bewegte

²⁷⁶ Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 44.

²⁷⁷ Ebenda S. 80.

²⁷⁸ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 37.

²⁷⁹ Rodins Plastiken zeigen individuelle Schicksale, wie etwa bei „Die Bürger von Calais“ (1884-1886); Urteils Plastiken und Skulpturen zeigen keine subjektive Geschichte der dargestellten Figur, die Figuren werden zu menschlichen Idealbildern, die die verschiedenen Facetten der menschlichen emotionalen Existenz zeigen.

²⁸⁰ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 30; Breicha bezeichnete die neue impulsive Oberflächenstrukturierung auch Emotionsimpressionismus: in: Ebenda S. 29.

Form aufweisen – lohnende Vergleiche wären z. B. auch Anton Hanaks (1875-1934) „Der brennende Mensch“ (von 1922), Germaine Richiers (1902-1959) „Der Krallenmensch“ (von 1952) oder Alberto Giacomettis (1901-1966) „Schreitender Mann III“ (von 1950) – ohne dass jedoch eine direkte Beeinflussung bestanden hat, er bereicherte lediglich sein Wissen um die verschiedenen Möglichkeiten der Darstellung der Bewegung im Raum in möglichst dynamischen Formen.

Die herausragende Rolle Auguste Rodins sei hier dennoch angeführt, da er wesentliche Neuerungen der modernen Bildhauerei, die schlussendlich auch Urteil beschäftigten, einleitete, Peter H. Feist schrieb: *„Das wichtigste Erbe des Impressionismus waren eine neue Freiheit zu persönlicher Gestaltfindung, eine uneingeschränkte Bejahung des individuellen Temperaments und eine hohe Wertschätzung für bewegungsreiche und „offene“ Formen. Diese wollen die Betrachter dazu inspirieren, das Werk in Gedanken zu ergänzen oder „weiterzuspinnen“.“*²⁸¹

Inspirierend für die dynamisch stark bewegten, expressiven Formen Andreas Urteils, die von „physiognomischen Energien“ durchströmt zu sein scheinen, könnte „Die zerstörte Stadt“ (Einweihung des monumentalen Denkmals in Rotterdam am 15. Mai 1953) von Ossip Zadkine (1890-1967) gewesen sein.²⁸² Die Bedeutung und die Bekanntheit des Mahnmals unterstrich Eduard Trier schon 1954: *„Seit Picassos Wandbild „Guernica“ ist es das erste politische Erinnerungsmal von künstlerischem Wert.“*²⁸³

Die 650 cm hohe Skulptur weist wie die in Kapitel 2. 4. beschriebene Gruppe der „Anthropomorphen Figuration“ ein verletztes, zerrissenes Menschenbild auf.

²⁸¹ Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; 1996, S. 13.

²⁸² Christa Lichtenstern: *„Zu seinem volkstümlichsten und monumentalsten Werk „Die zerstörte Stadt“ [...] legt Zadkine den Keim in der ersten Nachkriegszeit. Als er 1946 bei der Durchreise durch Rotterdam erstmals vor dem totalen Grauen einer bombardierten Stadt steht und von seinen holländischen Freunden die Berichte über den deutschen Großangriff vom 14. Mai 1940 hört, äußert sich seine Erschütterung spontan in einigen Terrakottafiguren, darunter dem ersten, 60 cm hohen, leider verlorenen Entwurf zu einem Denkmal für eine zerstörte Stadt.“* 1947 fertigte Zadkine einen zweiten Entwurf aus Gips, 1949/1950 schuf er ein weiteres vergrößertes Modell und 1951 erhielt er von dem Magistrat der Stadt Rotterdam (auf Grund der privaten Initiative eines anonym gebliebenen holländischen Mäzens, der sämtliche Kosten übernahm) den Auftrag ein monumentales, 650 cm hohes Mahnmal für Rotterdam zu schaffen. In: Lichtenstern, Christa; Ossip Zadkine (1890-1967), Der Bildhauer und seine Ikonographie; 1980, S. 187, 188.

²⁸³ Trier, Eduard; Moderne Plastik, Von Auguste Rodin bis Marino Marini; 1954, S. 48.

Die weibliche Figur²⁸⁴ mit Leid verzerrtem Gesicht reißt ihre Arme in die Höhe, droht zusammenzubrechen und ihr Rumpf ist aufgerissen dargestellt.

Ossip Zadkine bemerkte anlässlich der Enthüllung des Denkmals 1953: „*eine menschliche Gestalt, zugleich den Schrecken und die Empörung ausdrückend, die Arme zum Himmel hebend in einem furchtbaren Schrei aus ihrem geschundenen, durchbohrten Fleisch (...), einem Schrei des Abscheus über das unmenschliche Ungeheuer, das die Henkerstat ersann, (...) und auch eine Lehre für die Zukunft*“.²⁸⁵

Christa Lichtenstern schrieb über „Die zerstörte Stadt“: „*Der weit aufklaffende Leib der Figur und die verstümmelte Form der Baumstütze betonen als Symbole der Zerstörung und des Todes den emphatischen Aufschrei, der die Gestalt auseinandersprengt.*“²⁸⁶

„*Im Blick auf ein Kriegsgeschehen von apokalyptischen Ausmaßen geht Zadkine zur Darstellung einer Figur über, an der nicht allein individuelle Leiderfahrung, sondern, größer, beides, das Schicksal des Todes und die transzendente Kraft, die sich in diesem Schicksal erhebt, in einem ablesbar werden.*“²⁸⁷

Ossip Zadkines „Die zerstörte Stadt“ stellt in ihrer gesamten Erscheinung eine Allegorie der bombardierten Stadt Rotterdam dar. Das Leid verzerrte Gesicht wie der aufgerissene Rumpf, der das zerstörte Herz der Stadt symbolisieren soll, geben den Schrecken des Krieges wieder. Dabei schafft Zadkine ein äußerst expressiv gestaltetes Menschenbild, das wie bei Urteil der „physiognomischen Gebärde“ entsprechend aufgerissen wiedergegeben wird.

Werner Hofmann verwies bereits 1963 auf diese Gemeinsamkeiten von Urteil, Zadkine, Lipchitz und Boccioni: „*Er [Andreas Urteil] hat – wie Boccioni, wie Zadkine und Lipchitz in ihrem Spätwerk – die signalisierenden Möglichkeiten der Gliedmaßen in das Zentrum seines Schaffens gestellt.*“²⁸⁸ Diese Künstler waren sicher prägend für die auszubildenden BildhauerInnen in der Wotruba- Klasse, waren sie doch wichtiger Bestandteil des Kunstgeschichte Unterrichts an der Akademie der bildenden Künste Wien. Es wird jedoch nochmals betont, dass diese Künstler lediglich eine Inspirationsquelle für Urteil bedeuten, eine direkte Beeinflussung ist nicht

²⁸⁴ Die Figur ist durch ihren „*spitz zulaufenden Haarschopf*“ wie durch die „*aufgerissenen Brüste, die das zerstörte Herz der Stadt symbolisieren*“ als Frau zu identifizieren. In: Lichtenstern, Christa; Ossip Zadkine (1890-1967); 1980, S. 189.

²⁸⁵ Zadkine, Ossip; zitiert nach: Feist, Peter H.; *Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert*; 1996, S. 131.

²⁸⁶ Lichtenstern, Christa; Ossip Zadkine (1890-1967); 1980, S. 188.

²⁸⁷ Ebenda S. 191.

²⁸⁸ Hofmann, Werner; in: *Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien*; 1963, S. 24.

nachzuweisen. Urteil erarbeitete sich eine eigenständige Formensprache wie eine individuelle Ästhetik.

3. 2. Barocke Bezüge

Urteils „vitale“ Formensprache besticht u. a. durch ihre enorme Formenfülle, durch extreme Bewegtheit und durch ihre emotionalisierte, leidenschaftliche „Rhetorik“²⁸⁹. Diese Tradition geht in der Kunstgeschichte weit zurück und weist Parallelen zum Manierismus wie zum Barock auf. Otto Breicha schrieb: *„Extreme Bewegtheit eines elementaren Formenschatzes ist es, was von Figur zu Figur neu und anders gefaßt ist und insgesamt einem heftigen Ausdruckszwang folgt. Das spektakulär Aktualisierte dieses Formulierens suggeriert sein Wurzeln im Formenempfinden 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.“*²⁹⁰

Michael Zürn d. J., Engelsskulpturen in der Stiftskirche Kremsmünster, 1682-1685, Untersberger Marmor

Michael Zürn (1654-1698) stammte aus einer traditionellen Bildhauerfamilie, seine äußerst dynamische, stark barock bewegte Formensprache ist von Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) beeinflusst, zeigt aber auch manieristische Gestaltungsmittel.²⁹¹ 1682 erhielt er vom Abt der Stiftskirche Kremsmünster den Auftrag für vier Seitenaltäre je zwei etwas überlebensgroße Marmorengel (vier stehende und vier kniende) zu fertigen,

²⁸⁹ Otto Breicha unterstrich in Urteils Formensprache den „leidenschaftlichen Pathos“ und Werner Hofmann sah in Urteils Werken eine „Kernzone der Unruhe und der aufbegehrenden Leidenschaft“. In: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 63.

²⁹⁰ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 37.

²⁹¹ Decker, Heinrich; Michael Zürn d. J. (1654-1698); in: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585 – 1724 Schwaben Bayern Mähren Österreich, Ausstellung des Landes Oberösterreich Braunau am Inn; 1979, S. 108.

die flankierend zu den Altargemälden platziert wurden.²⁹² Diese Engel zeigen stark bewegte, ausdrucksstarke Gesten und eine äußerst dynamische, variationsreiche Gewanddrapierung (der Stoff ist schleierdünn bis wolzig aufblähend gestaltet, teilweise eng am Körper anliegend mit nur wenigen Faltenstegen strukturiert, dann wieder sehr kleinteilig, bauschig und dynamisch in den Raum ausfahrend aufgebaut).

Günther Ludig schrieb: „*Die Schaffensperiode Michael Zürns ist hier auf ihrem Höhepunkt angelangt. Er versteht es, den Körpern Sinnlichkeit zu verleihen. Er ist in der Lage, Stoff in überzeugender Stofflichkeit zu gestalten, Falten je nach Wunsch weich anschmiegsam, spröde, plätschernd oder rauschend zu gestalten. Diese Skulpturen gehören mit zu den Besten, was der süddeutsche Barock hervorgebracht hat.*“²⁹³

Zürn verstand es mit unterschiedlichen Formen abwechslungsreiche Kontraste zu kreieren, wie z. B. von bekleideten und unbekleideten Körperpartien und von der unterschiedlichen Gestaltung der Stoffe²⁹⁴, die den seelischen Gesamtausdruck der Engel unterstreichen sollen.

Die beiden stehenden Engel des Abendmahls-Altars sind im Unterschied zu denen des Ölbergs-Altars wesentlich ekstatischer in ihrer Mimik, ihrer Gestik wie in der Gewanddrapierung gestaltet. Die einzelnen Faltenwülste werden dabei autonom behandelt, sie korrespondieren nicht mehr untereinander, sie dienen völlig der Veranschaulichung psychischer Zustände, wie Euphorie und Anbetung. Günther Ludig bemerkte hierzu: „*Diese Faltenwülste wirken größtenteils nicht mehr als zum Gewand gehörig, sie haben oft keine Verbindung zueinander und scheinbar auch keine zum glatten Tuch. [...] Sie dienen alle dazu, inneren Ausdruck und Bewegtheit zu verdeutlichen. Die Gesichter als die eigentlichen Träger des Ausdrucks unterstreichen die Bemühungen am Körper. Sie zeugen von hingebender Anbetung, zerrissenem Aufgewühltsein, ruhiger Würde entschiedenem Ernst. Selbst die Haare tragen dazu bei, das Gesamtbild zu vervollständigen. Sie sind aufgewühlt, bizarr [...] oder im Gegensatz*

²⁹² Decker, Heinrich; Michael Zürn d. J. (1654-1698); in: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585 – 1724 Schwaben Bayern Mähren Österreich, Ausstellung des Landes Oberösterreich Braunau am Inn; 1979, S. 107; 1686 erhielt Michael Zürn einen zweiten Auftrag von der Stiftskirche Kremsmünster weitere Marmorengel zu fertigen, die wesentlich verhaltener gestaltet sind, klassizistische Züge aufweisen und daher hier nicht behandelt werden. Heinrich Decker schrieb über die Engel des zweiten Auftrags: „*Doch diesen späteren Werken fehlt die Fülle vergeistigten Lebens der Frühwerke, die Vielfalt leidenschaftlichen Ausdrucks, die Energie und Sicherheit der organischen Einheit des Stehens und Greifens. [...] Die barocke Energie weicht immer deutlicher einem müden Klassizismus, die leidenschaftliche barocke Torsion der Leiber zerrinnt in öde Frontalität.*“ In: Ebenda S. 111, 112.

²⁹³ Ludig, Günther; Studien zu einer Monographie über den Barockbildhauer Michael Zürn d. J., Dissertation; 1969, S. 112.

²⁹⁴ Ebenda S. 110.

dazu ruhig und dekorativ [...] Es steht also alles, Ponderation, Faltengebung, Gesicht, Haare, Arme, Hände unter dem Gesamtkonzept, einen bestimmten seelischen Gesamtausdruck zu verdeutlichen. Hauptakteur bei allen Bemühungen um Bewegung und Ekstase bleibt die Faltendraperie.“²⁹⁵

Die beiden knienden Engel beim Candida-Altar sollen die größte Ekstase und Hingebung veranschaulichen, kein Körperteil ist entspannt dargestellt und die Stoffpartien verlaufen in „quirligen Windungen, Brechungen und Bauschungen über den Körper.“ Die einzelnen Faltenbildungen gruppieren sich hier nicht (wie bei den stehenden Engeln) zu ausladenden Flächen, „sie ordnen sich immer zu gerichteten Stegen und Faltenbäuschen“. Dadurch entsteht eine kleinteilige, unruhig bewegte Oberflächengestaltung, die malerisch weich wirkt, die aber die einzelnen Körperteile der Engel nur mehr sehr begrenzt in Erscheinung treten lassen. Ludig schrieb dazu: „Das Gewand erreicht einen Höchstgrad an Stofflichkeit und erweckt in der Art, wie es um den Körper gelegt ist, den Reiz des Sinnlichen. Doch verlieren die Engel an Körperlichkeit und scheinen sich unter der Drapierung aufzulösen. Guby spricht in treffend charakterisierender Weise von entmaterialisierten Körpern, die ganz in Bewegung, in ekstatischen Ausdruck aufgelöst, „ein einziges Flimmern und Vibrieren wie flimmernde Atmosphäre an heißen Sommertagen“ sind. [...] Alles ist im äußersten Spannungszustand, und dieser Zustand des körperlichen Angespantseins drückt gleichzeitig die innere Spannung mit aus. Sie wird vom Ausdruck der Gesichter in überzeugender Weise unterstützt. Die plastisch kräftig gebildeten Züge drücken den intensiven Kontakt zwischen Engel und seinem imaginären Gegenüber aus. Es gibt nichts außer diesem Dialog, was die Engel im Augenblick bewegen könnte. Sie sind ganz Hingebung.“²⁹⁶

Die Stoffdraperie wurde von Zürn in mehrfacher Weise als „expressives Gestaltungsmittel“ eingesetzt, sie unterstreicht die Körperbewegung wie die Mimik, sie veranschaulicht imaginative Bewusstseinsinhalte, sie bildet abwechslungsreiche Kontraste zwischen den einzelnen Formen sowie dynamische Schattenbildungen und sie strukturiert die autonom gewordene Oberfläche. Die Stoffdraperie unterstützt den gefühlsbetonten Ausdruck, wurde daher von Ludig dem Wesen nach dem Barock zugeordnet, die autonome Oberflächenstrukturierung jedoch als manieristisches Gestaltungsmittel angesehen. Ludig schrieb: „Die Modellierung der Oberfläche steht in

²⁹⁵ Ludig, Günther; Studien zu einer Monographie über den Barockbildhauer Michael Zürn d. J., Dissertation; 1969, S. 113.

²⁹⁶ Ebenda S. 114, 115.

keinem direkten Zusammenhang zum Kern der Skulptur. Sie wird zu einem sich verselbständigenden Gestaltungsmittel. In dieser künstlerischen Grundeinstellung zeigt sich Michaels tiefe Verwurzelung im Manierismus, die ihn von den Gestaltungen des Barocks und speziell von denen Berninis [...] grundsätzlich unterscheidet.“ Die Kleidungsstücke werden „in dekorativen und kompositionsbestimmenden Wülsten, Knäueln, Falten drapiert und in kontrastreichen Gegensatz zum teils unbedeckten (wie bei den Engeln), teils unter dem Stoff plastisch hervortretenden Körper gesetzt. Die Stellung der Körper entspricht oft nicht dem Prinzip des Kontraposts und erweckt dadurch den Eindruck des Unwirklichen, Momentanen, Labilen.“²⁹⁷

Ludig schrieb über Michael Zürns künstlerische Entwicklung: *„Sein Weg führt in ständiger Steigerung zu monumentalen, ausdrucksstarken, äußerlich dynamischen, aber im Kern ruhigen Skulpturen von starker Sinnlichkeit. Der Kontrast zwischen der Dynamik der Oberfläche bis hin zur Zerrissenheit und der ruhigen Haltung der Körper, wie auch der Kontrast zwischen den natürlichen Leibern und der unwirklichen Draperie führt zu eigenartig reizvollen Spannungen und zeigt das manieristische Stilvermögen Michael Zürns, aber auch seine Auseinandersetzung mit dem barocken Ausdruckswillen auf. Seine Arbeiten sind letzte Werke des Manierismus mit einem Schuß barocker Wirklichkeit. Sein gesamtes künstlerisches Können und sein expressives Wollen entwickelt sich geradlinig in dieser Richtung und findet seinen Höhepunkt, aber auch gleichzeitig seine Wende in den Arbeiten des ersten Engelsauftrags in Kremsmünster.“²⁹⁸*

Michael Zürns Marmorengel wollen in ihrem Gesamtkonzept (Mimik, Gestik, Faltenwurf, Haare, etc.) seelische Empfindungen veranschaulichen, weichen deshalb von der „natürlichen Erscheinung“ (besonders im „expressiven“ Faltenwurf bemerkbar) ab und bilden daher Analogien zu den Plastiken Urteils, die von „physiognomischen Energien“ durchströmt zu sein scheinen und im gesamten physischen Erscheinungsbild psychische Zustände ausdrücken. Einzelne Details, wie dynamisch in den Raum ausführende Falten der Stoffdraperie beim Abendmahls-Altar, sind durchaus vergleichbar in der Expressivität mit einzelnen in den Raum ausführenden Zapfenformen des „Kriegers“ oder mit schwungvoll weit in den Raum fließenden Formen bei der „Synthese des Schreitens“ oder „Synthese einer harmonischen

²⁹⁷ Ludig, Günther; Michael Zürn d. J. in Mähren, Leben und Werk; in: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585 – 1724; 1979, S. 124, 125.

²⁹⁸ Ebenda S. 132.

Bewegung“. Die kleinteilige Oberflächenstrukturierung der Stoffdraperie, wie der Flügel beim Candida-Altar, ist ähnlich lebhaft und aufgewühlt gestaltet wie bei Urteils „imaginären“ Figurationen oder bei der „Sitzende Figur mit erhobenem Arm“ und ergeben ähnlich interessante Schatteneffekte wie bizarre Umriss.

Die üppige Formenfülle, kontrastreiche Gestaltungsmittel²⁹⁹ sowie die leidenschaftliche „Rhetorik“ ergeben weitere Analogien zu Urteil.

Die Plastiken beider Künstler sind jedoch ganz nach den künstlerischen Hauptbestrebungen ihrer Zeit entsprechend stilistisch gestaltet und sie sind vor einem komplett anderen geistigen Hintergrund entstanden. Zürn schuf Auftragswerke für die katholische Kirche, die in der Zeit der Gegenreformation das barocke Gesamtkunstwerk als religiöses politisches Propagandamittel geschickt einsetzte.

Die Marmorengel bilden dabei quasi eine Vermittlerfunktion zwischen der himmlischen und der irdischen Sphäre, sind außerhalb des religiösen Kontextes nicht denkbar und zeigen Emotionen wie Anbetung und euphorische Hingabe zu Gott.

Urteils Plastiken hingegen sind wesentlich freier in der Themenwahl und abstrakter in der Formgebung, präsentieren ein breiteres Spektrum an menschlichen Emotionen (auch Angst, Zerrissenheit und dergleichen), sind erheblich vom Existentialismus geprägt und bezeugen Urteils Kenntnis von der modernen Bildhauerei.

²⁹⁹ Michael Zürn bildete Kontraste zwischen den einzelnen Formen (von unterschiedlich behandelter Stoffdraperie untereinander und auch zu den Körperpartien der Engel), eine weitere reizvolle Spannung bildet „der Kontrast zwischen den natürlichen Leibern und der unwirklichen Draperie“ sowie „der Kontrast zwischen der Dynamik der Oberfläche bis hin zur Zerrissenheit und der ruhigen Haltung der Körper“. In: Ludig, Günther; Michael Zürn d. J. in Mähren, Leben und Werk; in: Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585 – 1724; 1979, S. 132, sowie: Ludig, Günther; Studien zu einer Monographie über den Barockbildhauer Michael Zürn d. J., Dissertation; 1969, S. 110.

Andreas Urteils reifes Œuvre ist ebenso von spannungsvollen Gegensätzen geprägt. Breicha schrieb: „Die Spannungen, die Urteils reifes Werk in sich austrägt, sind Spannungen zwischen Gegensätzen. [...] Das bewegungsfrohe Formenspiel dieser „extremen Haltungen“ resultiert aus wahrgenommenen und gut genutzten Spannungen, Spannungen, wie sie sich nur zwischen Extremen einstellen. Urteils Arbeit ist darum auf Gegensätze angelegt. Zum Beispiel auf den Gegensatz zwischen einprägsamer, großzügiger Gesamtwirkung und einer Fülle verwirrender Einzelformen. [...] Seine eigenen Plastiken profitieren von diesem „Beiderlei“, durch das Gegensätzliche und seine Spannungen, zum Beispiel auch aus dem Spannungsverhältnis zwischen Bild und Inhalt, Form und möglicher Bedeutung, dem intensiven Gerüst und seiner empfindsamen Durchdringung. [...] Urteil hat mehr instinktiv als berechnend seine Chance im Herausstellen antagonistischer Spannungen wahrgenommen. Er hat dieses Spannungsprinzip in der Folge (wiederum mehr instinktiv als berechnend) an allem Möglichen erprobt und auf alle möglichen Zusammenhänge übertragen. Zum Beispiel auf das Verhältnis von großzügig-einheitlicher Gesamtanlage und unruhvollem Detail; oder des grundsätzlich Figürlichen zur freigesetzten Chiffrenmäßigkeit. Aber geadesogut wären hierbei die metamorphen Bildungen zu erwähnen, die einerseits lediglich Form sind, andererseits das Ergebnis expressiven Verwandeln, einerseits einem radikalen Formdenken entsprungen, aber eben auch temperamentvoll kreatürlich, geheimnisvoll bedeutungshaft, im Grunde nicht unromantisch.“ In: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 62, 64, 65 und 67.

3. 3. Futuristische Bezüge

Johann Muschik hat Andreas Urteil als den futuristischen und expressionistischen Bildhauer der Wotruba- Klasse bezeichnet.³⁰⁰ Damit ist lediglich eine ähnlich dynamische Formgebung gemeint, keineswegs eine stilistische oder gar ideologische Gemeinsamkeit.

Der Futurismus wurde vom italienischen faschistischen Politiker und Schriftsteller Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) gegründet. Das erste futuristische Manifest wurde lediglich von ihm unterzeichnet und zuerst in Paris am 20. Februar 1909 in der Zeitung „Le Figaro“ publiziert.³⁰¹ Das Gewalt verherrlichende Manifest pries den Krieg und forderte die Zerstörung der Museen und Akademien.³⁰² Der Fortschritt in der Technik wie die daraus resultierende immer schneller werdende Geschwindigkeit faszinierte die Futuristen. Marinetti schrieb: *„die Herrlichkeit der Welt [ist] um eine neue Schönheit bereichert worden: die Schönheit der Geschwindigkeit [...] ein dröhnend daherbrausendes Auto, das aussieht, als ob ein Schrapnell geflogen käme, ist schöner als die „Nike von Samothrake“.*“³⁰³

Das zweite Manifest wurde 1910 von Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Giacomo Balla (1871-1958) und Gino Severini (1883-1966) unterzeichnet. Darin forderten sie mit der Tradition zu brechen und mittels des „Dynamismus“, das „dynamische Gefühl“ einer schnellen Bewegung, als typische Empfindung ihrer schnelllebigen Zeit ihrer neuen Wahrnehmung Ausdruck zu verleihen.³⁰⁴

Sie wollen u. a.: *„den Kult der Vergangenheit, die Antikenbegeisterung, die Pendantserie und den akademischen Formalismus zerstören; [...] das heutige Leben, das die siegreiche Wissenschaft unaufhörlich und stürmisch verändert, wiedergeben und verherrlichen.*“³⁰⁵

³⁰⁰ Johann Muschik: *„Darf man Joannis Avramidis in gewisser Weise als den Lyriker der Wotruba-Schule bezeichnen, so war der jung verstorbene Andreas Urteil ihr Expressionist, Futurist.“* In: Muschik, Johann; Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus; 1986, S. 9.

³⁰¹ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 117.

³⁰² Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; 1996, S. 41.

³⁰³ Marinetti, Filippo Tommaso; zitiert nach: Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 117.

³⁰⁴ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 121-123.

³⁰⁵ Boccioni/ Carrà/ Russolo/ Balla/ Severini; Manifest der futuristischen Maler; in: Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt- Burkhardt, Astrid; 2002 (Erstausgabe Milano 1914), S. 218, 219.

Genauere stilistische Überlegungen, wie dieser „Dynamismus“ umgesetzt werden sollte, hatten sie anfangs noch nicht ausgearbeitet, so schrieb Heinz R. Fuchs: *„Sie selbst sind allerdings zunächst nicht in der Lage, eine futuristische Kunst zu bieten; sie haben noch keine Vorstellung davon, wie die revolutionären Formen aussehen könnten“*. Erst durch die Auseinandersetzung mit dem Kubismus *„konnten sie einen eigenen modernen futuristischen Stil entwickeln und auch eine futuristische Kunsttheorie.“*³⁰⁶

Peter H. Feist schrieb diesbezüglich: *„Von den Kubisten übernahmen sie die Durchdringung von Körpern und Raum.“* Ihre neue Dynamik versuchten sie durch die simultane Darstellung von Bewegungsphasen zu veranschaulichen. Feist schrieb weiters: *„Mehrere „Momentaufnahmen“ einer Bewegung, wie sie experimentelle Fotosequenzen seit langem fixierten, wurden simultan in einem Bild vereinigt. Für die neue Sehweise verwies man auch auf die unkontrollierbare Macht des von der Tiefenpsychologie soeben entdeckten Unterbewußten.“*³⁰⁷

Umberto Boccioni, Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, 1913, Gips / Bronze

Umberto Boccioni war futuristischer Maler und Bildhauer und gilt als der Hauptvertreter der futuristischen Plastik.³⁰⁸ Am 11. April 1912 publizierte er sein „Technisches Manifest der futuristischen Plastik“. Darin schrieb er: *„In der Plastik wie in der Malerei kann man nichts erneuern, wenn man nicht den Stil der Bewegung sucht, d. h. systematisch und definitiv als Synthese darstellt, was der Impressionismus fragmentarisch, zufällig und folglich analytisch wiedergegeben hat. Aus dieser Systematisierung der Lichtschwingungen und der Durchdringung der Ebenen wird die futuristische Plastik hervorgehen. Ihre Grundlage wird architektonisch sein, nicht nur hinsichtlich der Konstruktion der Massen, sondern in der Weise, wie der plastische Block die architektonischen Elemente der plastischen Umgebung, in der das Sujet lebt, in sich tragen wird. Selbstverständlich werden wir eine Plastik der Umgebung schaffen.“*³⁰⁹ Die Futuristen wollten eine neue, revolutionäre Kunst kreieren, die aus kubistischen und impressionistischen Anleihen (besonders von Medardo Rosso [1858-

³⁰⁶ Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; 1980, S. 116.

³⁰⁷ Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; 1996, S. 42.

³⁰⁸ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 134.

³⁰⁹ Boccioni, Umberto; Technisches Manifest der futuristischen Plastik; in: Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt-Burkhardt, Astrid; 2002, S. 243.

1928]) konstruiert wurde. Über die konkrete Umsetzung der Plastiken schrieb Boccioni: *„Eine futuristische plastische Komposition wird die wunderbaren mathematischen und geometrischen Elemente in sich tragen, aus denen die Gegenstände unserer Zeit gebildet sind. Und diese Gegenstände werden nicht als erklärende Attribute oder als losgelöste dekorative Elemente neben der Statue stehen, sondern sie werden, nach den Gesetzen eines neuen Harmoniebegriffes, in die Muskellinien eines Körpers eingefügt werden. So kann aus der Achselhöhle eines Mechanikers das Rad eines Triebwerks hervorragen, so kann die Linie eines Tisches den Kopf des Lesenden durchschneiden, und das Buch kann mit seinem Blätterfächer den Bauch des Lesers zerteilen.“*³¹⁰

Dabei waren die theoretischen Ansätze weitaus revolutionärer als die ausgearbeiteten Plastiken. Als bekannteste Beispiele *„der Lösung des Problems des Dynamismus in der Skulptur“* gelten die drei Bronzen von Boccioni: *„Antigrazioso“* (1912, Portrait seiner Mutter), *„Entfaltung einer Flasche im Raum“* (1912) und *„Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“* (1913).³¹¹

Die Plastik *„Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum“* zeigt eine zügig voranschreitende menschliche Gestalt und sie soll die Unendlichkeit einer kontinuierlichen gleichmäßigen Bewegung im unendlichen Raum darstellen.³¹²

Die Dynamik der Plastik wird durch viele aerodynamische Formen, die besonders deutlich an den Unterschenkeln ausgearbeitet sind, hervorgehoben und durch das Weglassen der Arme noch unterstrichen. Die Plastik zeigt die Technikbegeisterung der Futuristen, indem der dargestellte Mensch anonymisiert – mit spitzem Visier – wiedergegeben ist und eine zügige, gleichbleibende, maschinelle Geschwindigkeit veranschaulicht wird. Die Konturen sind nur im Ansatz aufgebrochen und die Plastik ist lange nicht so radikal neu umgesetzt, wie der theoretische Ansatz es vermuten würde. Boccioni wollte mit der Tradition gründlich brechen, er schrieb: *„Warum sollte die Skulptur zurückbleiben, an Gesetze gebunden sein, die ihr aufzuerlegen niemand das Recht hat? Werfen wir also alles über den Haufen und proklamieren wir die absolute und vollständige Abschaffung der endlichen Linie und der in sich geschlossenen Statue. Reißen wir die Figur auf, und schließen wir die Umgebung in sie ein. Wir proklamieren, daß die Umgebung als eine Welt für sich und mit eigenen Gesetzen am bildnerischen Block teilhaben muß; daß der Bürgersteig auf euren Tisch steigen und daß euer Kopf*

³¹⁰ Boccioni, Umberto; Technisches Manifest der futuristischen Plastik; in: Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt- Burkhardt, Astrid; 2002, S. 243, 244.

³¹¹ Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; 1966, S. 131.

³¹² Ebenda S. 134.

*die Straße überqueren kann, während eure Lampe zwischen dem einen und dem anderen Haus ihr Gipsstrahlengewebe spinnt.*³¹³

Peter H. Feist verwies auf die Schwierigkeit der Umsetzung futuristischer Plastik und der Diskrepanz zwischen ihren revolutionären Schriften und den unbefriedigenden plastischen Lösungen, er schrieb: *„Der aggressiv vorwärtsstürmende, gesichtslose oder hinter einem spitzen Visier verborgene, aerodynamisch geglättete Muskelprotz würde nur Schrecken verbreiten, wenn sich sein Leib und seine Beine nicht gleich flatternden Hosen auf eher belustigende Weise mit dem Raum vereinigen. Als gestalterische Problemlösung war das eine Sackgasse, in die Boccioni auf Dauer kein anderer Bildhauer folgte.*³¹⁴

Urteil und Boccioni verbindet die expressive Dynamik in den Plastiken und die Begeisterung für bewegte und ausdrucksstarke Formen. Beide Künstler waren danach bestrebt dynamische Prozesse auf ihre individuelle Art zu visualisieren.

Urteils „Synthese einer Bewegung“, „Synthese des Schreitens“ und „Synthese einer harmonischen Bewegung“ stellen jeweils mehrere Bewegungsphasen simultan in einer Plastik dar, wodurch die Figur wie bei den Futuristen zu einer „Gestalt einer raumzeitlichen Abfolge“³¹⁵ wird. Bei den meisten anderen Plastiken wie z. B. „Der Fechter“ stellt Urteil hingegen die verschiedensten Bewegungsmöglichkeiten der Figur dar, die der Grundaussage der „physiognomischen Gebärde“ entsprechend expressiv ausfahrend bis harmonisch fließend gestaltet werden. Die Auffassung der menschlichen Figur ist bei allen Plastiken Urteils grundverschieden zu denen der Futuristen.

Boccionis menschliche Gestalt ist anonymisiert und „technisiert“ wiedergegeben und seine Plastik will eine kontinuierliche, gleichbleibende, unendliche Bewegung darstellen. Urteils menschliche Wesen sind hingegen viel individueller gestaltet, zeigen meist „imaginative Bewusstseinsinhalte“ und wollen die verschiedensten Facetten der menschlichen Existenz zeigen, wie ihre individuellen Bewegungsmöglichkeiten, die eben nicht kontinuierlich, maschinell dargestellt werden, sondern äußerst subjektiv, persönlich und emotional. Monsignore Otto Mauer schrieb: *„Urteils Plastiken sind*

³¹³ Boccioni, Umberto; Technisches Manifest der futuristischen Plastik; in: Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt- Burkhardt, Astrid; 2002, S. 244, 245.

³¹⁴ Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; 1996, S. 42.

³¹⁵ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27.

Dokumente eines Humanismus, in dem Passion und Aktion des Menschen zu einem unteilbaren Ganzen verschmolzen sind.“³¹⁶

4. Schlussbemerkung

Diese Arbeit behandelt Andreas Urteils Formensprache, seine künstlerischen Einflüsse – sein Lehrer Fritz Wotruba, seine Mitstudierenden wie Kontakte zur Galerie St. Stephan in Wien waren dabei prägend – sowie seine eigene Entwicklung.

1958 war der Höhepunkt in Urteils Formfindungsphase erreicht, indem er verschiedene typische Formelemente erarbeitete, seiner eigenen, „leidenschaftlichen Rhetorik“ entsprechend dynamisierte und daraus eine gänzlich eigenständige Formensprache sowie eine individuelle Ästhetik entwickelte.

Die drei parallel laufenden unterschiedlichen Entwicklungsstränge sind die Dynamisierung der Röhrenformen Wotrubas in der „Synthese einer Bewegung“, die informellen Wucherungen der „imaginären“ Figurationen (in denen Urteil eine neue Spontaneität der Form wie eine aufgewühlte, kleinteilige Oberflächengestaltung kreierte) und die vegetabilen Formelemente bei den „Weiblichen Formen“.

Ab 1959 kommt seine individuelle, dynamisch stark bewegte, leidenschaftliche, expressive, wandlungsfähige Formensprache dann voll zur Entfaltung.

Alfred Schmeller betonte bereits 1964, dass ab 1959 „*ein eigenständiger Urteil zum Vorschein*“ kommt.³¹⁷

Urteil entwickelte ein variationsreiches Formenvokabular³¹⁸ mit wandlungsfähigen Formelementen³¹⁹, die sich gut eignen, bewegte Formverläufe zu veranschaulichen und die er der Grundaussage der Plastik entsprechend einsetzte.

³¹⁶ Mauer, Otto; in: Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien; 1983, S. 28.

³¹⁷ Schmeller, Alfred; Im Widerschein der Katastrophen; in: Ebenda S. 32.

³¹⁸ Alfred Schmeller: „*Man betrachte sich den Reichtum Urteilscher Form genau, diese Fülle von Abschattierungen der Form, dieser zahllosen kleinen Flächen, die bewegt ineinander übergehen, nie fad, nie flau, immer neu sich verschneidend, Bewegung weiterleitend, springende Impulse weitgehend, manchmal kokett flackernd, tänzerisch überraschend, zündend.*“ In: Ebenda S. 34.

³¹⁹ Otto Breicha: „*Das gefundene, typische Formelement war für Urteil keine Allerweltsmöglichkeit, sondern ein ideales, proteisch wandelbares Mittel, das er je nachdem auf die Erscheinung hin abstimmen oder beliebig übertreiben konnte.*“ In: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 31, 32; sowie: „*Urteils Formelemente sind keine 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 Bewegung durchdrungen sind, ein Treiben und Wuchern, dem sein Sichtenfalten und Sicherfüllen vorausbestimmt wurde, seine Wahrscheinlichkeit und*

Seine Formensprache liebt ungewöhnliche Bewegungen und extreme Haltungen, zeigt meist „imaginative Bewusstseinsinhalte“ und lässt sich gut mit dem von Werner Hofmann geprägten Begriff der „physiognomischen Gebärde“ beschreiben, denn Urteil überträgt die „physiognomischen Energien“ der Mimik des Gesichts auf den gesamten physischen Körper der dargestellten Figuren, die nun durch und durch zum Erregungsträger psychischer Empfindungen werden.

Andreas Urteil hatte eine große Naturbezogenheit, die sich darin äußerte, dass er Fundobjekte der Natur wie Steine, Wurzeln und dergleichen sammelte und deren Form studierte.³²⁰

Er selbst beschrieb manche seiner Plastiken als Veranschaulichung von „Wachstums- und Bewegungskräften“³²¹ und er war der Ansicht, 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“ wächst.³²²

Urteils Ästhetik ist maßgeblich vom Existentialismus geprägt, wie besonders Otto Breicha³²³, Monsignore Otto Mauer³²⁴, Dieter Ronte³²⁵ und seine Witwe Ulrike Urteil³²⁶ betonen.

Wahrhaftigkeit. Urteils Formen haben darum nichts Statuarisches, Erstarrtes, sondern sind dessen Gegenteil: etwas lebendig Gewachsenes, vital-kreatürliches, empfindlich, genetisch.“ In: Ebenda S. 65.

³²⁰ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 27, 32.

³²¹ Urteil, Andreas; zitiert nach: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 24.

³²² Ebenda S. 37.

³²³ Otto Breicha: „Das vom Existentialismus vermittelte Menschenbild (das Urteil eigene, mehr gefühlsmäßige Spekulationen wenn schon nicht bestätigt, so doch ermutigt hat) war das geistkämpferische, tragisch getönte, auf ein „ethisches Menschsein“ hin angelegte. Urteils „Idealbilder“ sind Wahrzeichen, Chiffren extremer Bedingungen, Figurenmonumente für eigensinniges menschliches Trotzen, Scheitern und Triumphieren. [...] Die seinem Figurenwerk zugrunde liegende Existentialität ist engagiert, indem sie leidenschaftlich für die Sache des Menschen plädiert. Sie ist darum auch humanistisch.“ In: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 69, 70.

³²⁴ Urteils Menschenbild ist nach Monsignore Otto Mauer „von den Existenzzuständen des Menschen der Gegenwart“ geprägt. Er schrieb weiter: „Urteils Figuren haben Schicksal und Geschichte; nicht Wesensbilder sind in ihnen realisiert. Das Wesen Mensch erhellt hier aus dessen dramatischen Zuständen; gerade das charakterisiert die Abwendung Urteils vom Klassischen, Hellenischen, Apollinischen und seine Zuwendung zum Modernen [...] 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.“ In: Mauer, Otto; Andreas Urteil; in: Mauer, Otto; Über Kunst und Künstler; 1993, S. 273, 274; sowie: „sein engagiert erfaßtes 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. Urteil arbeitete nicht an einer neuen Mythologie, an einer Renaissance antiker Archetypen; er sah den Menschen als unvollendetes Wesen voller Möglichkeiten, als Mensch in Potenz auf ein noch nicht genau beschreibbares Ziel hin.“ In: Mauer, Otto; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 12.

³²⁵ Dieter Ronte: „Nicht das Aussehen des Menschen, sondern seine Möglichkeit, sein Sein, seine Reduktion auf eine ethische Essenz sind im Sinne des übersteigerten, nicht idealisierenden, nicht

Sein dynamisch stark bewegtes Menschenbild will das Wesen Mensch in all seinen unterschiedlichen Gemütszuständen in dieser irdischen Existenz zeigen. Dabei schafft Urteil „*Sinnbilder zeitgenössischen Denkens, Empfindens und Zweifelns*.“³²⁷ Seine expressive, subjektive Auffassung der menschlichen Figur hat etwas Schicksalhaftes, Leidenschaftliches, sie scheint von „physiognomischen Energien“ durchströmt zu sein und sie sucht nach dem wahrhaften menschlichen Idealbild.³²⁸

Urteils Skulpturen und Plastiken beeindruckten nicht nur durch ihre äußerst dynamische, „vitale“ Form, sondern auch durch das virtuose handwerkliche Können mit dem sie gearbeitet sind³²⁹, das Urteil im Modellieren des Tons, der Bearbeitung des Steins wie des Holzes erlernte. Nach seinem Tod wurden von einigen seiner Holz- und Steinskulpturen Bronzeabgüsse gefertigt, die nicht mehr den authentischen Charakter der ursprünglich von Urteil geplanten Skulpturen besitzen – obwohl diese Bronzeabgüsse wie bei der „Synthese einer harmonischen Bewegung“ entscheidende Merkmale des ursprünglichen Materials wie die Holzmaserung auch aufweisen und im gewissen Sinn dadurch vorgeben ein anderes Material zu sein. Diese Vorgehensweise, posthum Bronzeabgüsse von ursprünglichen Stein- und Holzskulpturen anzufertigen, wird in der kunsthistorischen Fachwelt thematisiert und sehr kritisch hinterfragt. Im Foyer der Österreichischen Nationalbank in Wien steht ein Bronzeabguss der Sandsteinskulptur „Famulus“ (der erste Guss von fünf), der Galerie Wienerroither und Kohlbacher in Wien gehört eine Bronze der „Orpheus“- Kalksteinskulptur (der zweite Guss von fünf) und die Galerie Ulysses Wien besitzt eine Bronze der Sandsteinskulptur „Grosser Kopf“ (der zweite Guss von neun), eine Bronze der ursprünglichen Holzskulptur „Synthese einer harmonischen Bewegung“ (der vierte Guss von fünf) und einen Aluminiumabguss der Holzskulptur „Weibliche Formen“ (der erste Guss von zwölf). Diese Abgüsse tragen aber maßgeblich zur Verbreitung seiner Kunst bei und ohne diese Güsse wären einige der letzten Urteil-Ausstellungen gar nicht möglich gewesen, wie die Ausstellung in der Galerie Michael Werner in Köln 2002, die

naturalistischen, sondern wahrhaftigen Ideals gesucht.“ In: Ronte, Dieter; Andreas Urteil, Ein Beitrag zur europäischen Skulptur der Nachkriegszeit; in: Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien; 1988.

³²⁶ Ulrike Urteil meinte am Telefonat vom 26. November 2012, dass viel über die Schriften von Jean-Paul Sartre in seinem Freundeskreis diskutiert wurde.

³²⁷ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 27.

³²⁸ Ronte, Dieter; Andreas Urteil, Ein Beitrag zur europäischen Skulptur der Nachkriegszeit; in: Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien; 1988.

³²⁹ Breicha, Otto; Beschreibung einer Form; in: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien; 1963, S. 37.

ausschließlich Bronzen von Urteil zeigte (auch von der Marmorskulptur „Ikarus“ und von der monumentalen, 225 cm hohen Sandsteinskulptur „Der Wächter“ wurden Bronzeabgüsse gefertigt).

Diese Diplomarbeit thematisiert Andreas Urteils Formensprache, vergleicht sie mit ähnlich dynamischen Formgebungen verschiedener kunsthistorischer Stile, spricht zahlreiche Forschungsfragen an und will damit den kunstwissenschaftlichen Diskurs bezüglich Andreas Urteils Œuvre wirkungsvoll anregen und belegen.

5. Literaturverzeichnis

Andreas Urteil

Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik; Wien-München 1970

Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten, 13. Dezember 1963 bis 5. Jänner 1964; Wien 1963

Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Galerie im Taxis Palais Innsbruck Maria Theresienstr. 45 8. 6. bis 4. 7. 1971; Innsbruck 1971

Andreas Urteil, Skulpturen Zeichnungen, Ausstellungskatalog Galerie Ulysses; Wien 1976

Andreas Urteil 1933-1963, Ausstellungskatalog Akademie der bildenden Künste Wien: Peichl, Gustav (Hg.); Wiener Akademie-Reihe Band 13; Wien 1983

Andreas Urteil, Carinthischer Sommer - Ausstellungsheft Stiftshof Ossiach; Villach 1981

Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien, 8. Juli bis 28. August 1988 im Palais Liechtenstein; Wien 1988

Andreas Urteil, Skulpturen, Ausstellungskatalog Galerie Michael Werner in Köln, 30. Oktober bis 30. November 2002; Essen 2002

Mauer, Otto; Andreas Urteil, in: Wort und Wahrheit, Monatschrift für Religion und Kultur, Heft 1; Wien 1962

Mauer, Otto; Der Bildhauer Andreas Urteil, in: alte und moderne Kunst, 8. Jahrgang 1963

Mauer, Otto; Über Kunst und Künstler; Salzburg und Wien 1993

Skulptur und Plastik

Aigner, Silvie/ Karel, Johannes (Hg.); Raum Körper Einsatz, Positionen der Skulptur, Kulturabteilung der Stadt Wien; Nürnberg 2010

Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945, im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum; Salzburg 1994

Chobot, Dagmar (Hg.); Wotruba Schule, Skulptur als Markenzeichen; Wien 2010

Feist, Peter H.; Figur und Objekt, Plastik im 20. Jahrhundert; Leipzig 1996

Feuchtmüller, Rupert; Anton Hanak, Museum Langenzersdorf, Außenstelle des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien I, Herrengasse 9; Wien 1972

- Fuchs, Heinz R.; Plastik der Gegenwart; Baden-Baden 1980
- Gabriel, Erich (Hg.); Erwin Reiter, Werkmonografie Skulpturen 1948 – 1980; Wien Berlin 1980
- Gertz, Ulrich; Plastik der Gegenwart; Berlin 1953
- Grassegger, Friedrich/ Krug, Wolfgang (Hg.); Anton Hanak (1875 – 1934); Wien Köln Weimar 1997
- Kapner, Gerhardt; Freiplastik in Wien, Wiener Schriften, Heft 31; 1970
- Knauer Lexikon der modernen Plastik; München Zürich 1964
- Muschik, Johann; Plastik aus dem Kreis der Wiener Secession, Festwochen – Ausstellung 1965; Wien 1965
- Muschik, Johann; Österreichische Plastik seit 1945; o. O. 1966
- Osten, Gert von der; Plastik des 20. Jahrhunderts in Deutschland, Österreich und der Schweiz; Königstein im Taunus 1962
- Platte, Hans; Plastik, in: Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Band 2; München 1957
- Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; München Zürich 1966
- Trier, Eduard; Moderne Plastik, Von Auguste Rodin bis Marino Marini; Berlin 1954
- Trier, Eduard; Figur und Raum, Die Skulptur des 20. Jahrhunderts; Berlin 1960
- Vogel, Alois; Geänderte Situation, Die Wiener Bildhauer; in: alte und moderne Kunst, 10. Jahrgang 1965
- Anthropos, Die menschliche Figur in der zeitgenössischen Plastik, Europäische Bildhauerausstellung Josefsplatz Schweizerhof Michaelerplatz Wiener Festwochen 17. Mai – 31. August 1981
- Idole und Dämonen, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten, 5. Juli bis 1. September 1963; Wien 1963
- Meisterwerke der Plastik, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten, 3. Juli bis 30. August 1964; Wien 1964
- Österreichische Bildhauer, Gelernt bei Wotruba, Ausstellungskatalog Burg Lockenhaus, Juni – August 1986; Wien 1986
- Plastische Erkenntnis und Verantwortung, Studien zur Skulptur und Plastik nach 1945, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Band 23; Marburg 1993

Kunst in Österreich (nach 1945 und Moderne)

Breicha, Otto/ Fritsch, Gerhard (Hg.); Aufforderung zum Misstrauen, Literatur Bildende Kunst Musik in Österreich seit 1945; Salzburg 1967

Feuchtmüller, Rupert/ Brandstätter, Christian (Hg.); Österreichs Aufbruch in die Moderne 1880 – 1980; Wien 1980

Feuerstein, Günther/ Hutter, Heribert/ Köller, Ernst/ Mrazek, Wilhelm; Moderne Kunst in Österreich; Wien- Hannover- Bern 1965

Habarta, Gerhard; Frühere Verhältnisse, Kunst in Wien nach '45; Wien 1996

Hofmann, Werner; Randbemerkungen zu einer Randsituation; in: alte und moderne Kunst, 10. Jahrgang 1965

Natter, Tobias G. (Hg.); aufBRÜCHE, Österreichische Malerei und Plastik der 50er Jahre, Österreichische Galerie- Belvedere, Eine Ausstellung im Oberen Belvedere und im Atelier im Augarten vom 26. Oktober 1994 bis 26. Februar 1995; Wien 1994

Sottriffer, Kristian; Am Beginn einer Neuorientierung der Künste – Das jüngste Dezennium österreichischer Malerei (1955 – 1965); in: alte und moderne Kunst, 10. Jahrgang 1965

Sottriffer, Kristian (Hg.); Der Kunst ihre Freiheit, Wege der österreichischen Moderne von 1880 bis zur Gegenwart; Wien 1984

Trier, Eduard (Hg.); II. documenta '59, Kunst nach 1945 Malerei Skulptur Druckgrafik, internationale Ausstellung 11. Juli – 11. Oktober 1959 Kassel; Köln 1959

Waissenberger, Robert; Wien und die Kunst in unserem Jahrhundert; Wien 1965

Fritz Wotruba

Peichl, Gustav (Hg.); Hommage à Wotruba, Akademie der bildenden Künste in Wien, Band 18; 1985

Wotruba, Fritz; Fritz Wotruba; Salzburg 1959

Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen, 19. Juli bis 20. September 1969; o. O. 1969

Fritz Wotruba, Einfachheit und Harmonie, Skulpturen und Zeichnungen aus der Zeit von 1927-1949, Ausstellungskatalog Belvedere; Wien 2007

Politische Skulptur – Barlach, Kasper, Thorak, Wotruba, Ausstellungskatalog Landesgalerie Linz am Oberösterreichischen Landesmuseum; 2008

21er Haus, Zurück in die Zukunft – Ein retropektiver Blick auf ein Museum; Berlin 2011

Alfred Czerny

Tichy, Geiserich (Hg.); Alfred Czerny, Auf der Suche nach zeitloser Schönheit; Wien 2004

Rudolf Kedl

Breicha, Otto; Rudolf Kedl, Das plastische Werk; Wien 1978

Schmeller, Alfred; Der Bildhauer Rudolf Kedl; Baden bei Wien 1966

Informelle Kunst

Brockhaus, Christoph (Hg.); Europäische Plastik des Informel 1945-1965, Ausstellung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Europäisches Zentrum moderner Skulptur, 10. September – 12. November 1995; Duisburg am Rhein 1995

Christl, Simone; Informel und informelle Tendenzen in der Plastik in Österreich von 1945-1965, Diplomarbeit; Wien 1999

Glozer, Laszlo; Westkunst, Zeitgenössische Kunst seit 1939; Köln 1981

Zuschlag, Christoph/ Gercke, Hans/ Frese, Annette (Hg.); Brennpunkt Informel, Quellen Strömungen Reaktionen; Köln 1998

Galerie St. Stephan

Fleck, Robert; Avantgarde in Wien, Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan in Wien 1954 – 1982, Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Band 1 Die Chronik; Wien 1982

Kovacek, Regine; Otto Mauers Avantgarde, Retrospektiv – Aktuell, Hollegga – Mikl – Prachensky – Rainer, Verkaufsausstellung Spiegalgasse 12, 1010 Wien; Wien 2006

Emil Cimiotti

Wille, Hans; Emil Cimiotti; Berlin Frankfurt Zürich 1966

Josef Mikl

Aigner, Carl/ Tayfun, Belgin (Hg.); Josef Mikl retrospektiv, 1947-2003, Ausstellungskatalog Kunsthalle Krems, 7. November 2004 bis 13. Februar 2005; Krems 2004

Baum, Peter; Josef Mikl, Ölbilder – Pastelle – Zeichnungen aus den Jahren 1948 bis 2008, Osterausstellung 2009 in der Galerie Welz Salzburg, 25. März bis 25. April 2009; Salzburg 2009

Giraldi- Haller, Katharina; Studien zu Josef Mikl, Dissertation; Wien 1996

Ossip Zadkine

Lichtenstern, Christa; Ossip Zadkine (1890-1967), Der Bildhauer und seine Ikonographie; Berlin 1980

Ossip Zadkine, Plastiken 1910-1959, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Mannheim; Köln 1960

Ossip Zadkine, Skulpturen Tapissereien Zeichnungen, Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich, 11. September bis 24. Oktober 1965; Zürich 1965

Barock

Guby, Rudolf; Die Bildhauer Martin und Michael Zürn, ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des siebzehnten Jahrhunderts; Leipzig 1927

Larsson, Lars Olof; Von allen Seiten gleich schön, Studien zum Begriff der Vielansichtigkeit in der europäischen Plastik von der Renaissance bis zum Klassizismus; Uppsala 1974

Ludig, Günther; Studien zu einer Monographie über den Barockbildhauer Michael Zürn d. J., Dissertation; Frankfurt a. M. 1969

Pömer, Karl (Hg.); Die Bildhauerfamilie Zürn, 1585 – 1724 Schwaben Bayern Mähren Österreich, Ausstellung des Landes Oberösterreich Braunau am Inn ehemalige Kapuzinerkirche (später Stadttheater), 27. April bis 28. Oktober 1979; Linz 1979

Futurismus

Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt- Burkhardt, Astrid; Dresden 2002 (Erstausgabe Milano 1914)

6. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: **Andreas Urteil**, Stehender Jüngling, die rechte Hand an die Brust gelegt, 1950, Marmor
- Abb. 2: **Andreas Urteil**, Aktstudie, 1952, schellackierter Gips
- Abb. 3: **Andreas Urteil**, Jüngling, 1953, Italienischer Marmor
- Abb. 4: **Fritz Wotruba**, Junger Riese, 1928/1929, Bleiguss, zerstört
- Abb. 5: **Fritz Wotruba**, Großer liegender Jüngling, 1933, roter Sandstein
- Abb. 6: **Andreas Urteil**, Schläfer (liegender Jüngling), 1955 oder 1956, Kalkstein
- Abb. 7: **Franz Anton Coufal**, Liegender Jüngling, zwischen 1953 und 1959, Kalkstein
- Abb. 8: **Fritz Wotruba**, Torso, 1953-1954, Bronze
- Abb. 9: **Andreas Urteil**, Zeichenträger, 1957-1958, Bronze
- Abb. 10: **Fritz Wotruba**, Figurenrelief für den Österreichischen Pavillon der Weltausstellung 1958 in Brüssel, 1957-1958, Bronze
- Abb. 11: **Andreas Urteil**, Figurenrelief „Salz und Brot“, 1958, Mannersdorfer Kalkstein
- Abb. 12: **Andreas Urteil**, Entwurf zu „Salz und Brot“, 1957, Zementguss
- Abb. 13: **Andreas Urteil**, Großer weiblicher Torso, 1956-1957, Bruchstück, schellackierter Gips
- Abb. 14: **Andreas Urteil**, Weiblicher Torso mit erhobenem Arm, 1957, Bronze
- Abb. 15: **Andreas Urteil**, Weiblicher Torso mit erhobenem Arm, 1957, Bronze, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien
- Abb. 16: **Andreas Urteil**, Kopf, 1957, schellackierter Gips
- Abb. 17: **Joannis Avramidis**, Kopf, 1954, Bronze
- Abb. 18: **Alfred Czerny**, Portrait Andreas Urteil, 1959-1962, Bronze
- Abb. 19: **Joannis Avramidis**, Große Figur, 1958, Bronze
- Abb. 20: **Joannis Avramidis**, Vierfigurengruppe, 1959-1960, Bronze
- Abb. 21: **Joannis Avramidis**, Köpfe, 1959, Aluminium – Gips – Bronze
- Abb. 22: **Alfred Czerny**, Karyatide I, 1957, Bronze
- Abb. 23: **Alfred Czerny**, Stehende weibliche Figur, Ende der fünfziger Jahre, Bronze
- Abb. 24: **Alfred Czerny**, Kopf I, um 1956, Loretto- Sandstein
- Abb. 25: **Alfred Czerny**, Abstrakter Kopf I, 1956-1957, Bronze
- Abb. 26: **Alfred Czerny**, Portrait Eva Steiner, 1958, Bronze
- Abb. 27: **Alfred Czerny**, Rillenkopf II, 1959, Bronze
- Abb. 28: **Alfred Czerny**, Portrait Andreas Urteil, 1959-1962, Bronze
- Abb. 29: **Rudolf Kedl**, Venus, 1957, Bronzetreiarbeit
- Abb. 30: **Alfred Czerny**, Abstrakte Liegende III, 1965, Bronze
- Abb. 31: **Alfred Czerny**, Abstrakte Liegende IV, 1965, Bronze
- Abb. 32: **Andreas Urteil**, Weibliche Formen, 1958, Lindenholz
- Abb. 33: **Andreas Urteil**, Weibliche Formen, 1958, Aluminium, Galerie Ulysses Wien
- Abb. 34: **Andreas Urteil**, Zeichenträger, 1957-1958, Bronze
- Abb. 35: **Andreas Urteil**, Modell der Sakralen Figur, 1957, schellackierter Gips
- Abb. 36: **Andreas Urteil**, Sakrale Figur, 1958-1959, Kalkstein
- Abb. 37: **Andreas Urteil**, Synthese einer Bewegung 1, 1957-1958, schellackierter Gips
- Abb. 38: **Andreas Urteil**, Synthese einer Bewegung 2, 1958, Zementguss
- Abb. 39: **Andreas Urteil**, Synthese einer Bewegung 2, 1958, Bronze, Galerie Ulysses Wien
- Abb. 40: **Andreas Urteil**, Figur auf einem Bein, 1958, Zementguss
- Abb. 41: **Andreas Urteil**, Imaginärer Reiter, 1958, Zementguss
- Abb. 42: **Andreas Urteil**, Imaginäre Figur, 1958, Zementguss
- Abb. 43: **Andreas Urteil**, Imaginäre Figur, 1958, Bronze, Nachlass Breicha Wien

- Abb. 44: **Andreas Urteil**, Ritter, 1958, Zementguss
- Abb. 45: **Andreas Urteil**, Angst, 1958, Zementguss
- Abb. 46: **Emil Cimiotti**, Plastik, 1958, Bronze
- Abb. 47: **Atelierfotografie mit Andreas Urteil**, um 1959, von Otto Breicha fotografiert
- Abb. 48: **Andreas Urteil**, Sitzende Figur mit erhobenem Arm, 1959, Zementguss
- Abb. 49: **Andreas Urteil**, Sitzende Figur mit erhobenem Arm, 1959, Bronze, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
- Abb. 50: **Andreas Urteil**, Der Fechter, 1960, Bronze
- Abb. 51: **Andreas Urteil**, Der Fechter, 1960, Bronze, Galerie Ulysses Wien
- Abb. 52: **Andreas Urteil**, Der Fechter, 1960, Bronze, Nachlass Breicha Wien
- Abb. 53: **Andreas Urteil**, Lichtbringer, 1961, Bronze
- Abb. 54: **Andreas Urteil**, Synthese einer harmonischen Bewegung, 1960, Holz
- Abb. 55: **Andreas Urteil**, Synthese einer harmonischen Bewegung, 1960, Bronze, Galerie Ulysses Wien
- Abb. 56: **Andreas Urteil**, Form einer Flucht, 1959-1960, Zementguss
- Abb. 57: **Andreas Urteil**, Krieger, 1960, Holz
- Abb. 58: **Andreas Urteil**, Flammende Venus, 1962, Eichenholz
- Abb. 59: **Andreas Urteil**, Synthese des Schreitens, 1959, Zementguss
- Abb. 60: **Andreas Urteil**, Orpheus, 1959-1960, Kalkstein
- Abb. 61: **Andreas Urteil**, Orpheus, 1959-1960, Bronze, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien
- Abb. 62: **Andreas Urteil**, Kleiner Famulus, 1960-1961, Zementguss
- Abb. 63: **Andreas Urteil**, Kleiner Famulus, 1960-1961, Bronze
- Abb. 64: **Andreas Urteil**, Famulus, 1961, Sandstein
- Abb. 65: **Andreas Urteil**, Famulus, 1961, Bronze, Foyer der Österreichischen Nationalbank Wien
- Abb. 66: **Andreas Urteil**, Kleiner Ikarus, 1962, Zementguss
- Abb. 67: **Andreas Urteil**, Ikarus, 1963, jugoslawischer Marmor
- Abb. 68 - Abb. 71: **Michael Zürn**, Engelsskulpturen in der Stiftskirche Kremsmünster, 1682-1685, Untersberger Marmor
- Abb. 68: Abendmahls-Altar
- Abb. 69: Ölbergs-Altar
- Abb. 70: Candida-Altar
- Abb. 71: Agapitus-Altar
- Abb. 72: **Andreas Urteil**, Der Fechter, 1960, Bronze
- Abb. 73: **Umberto Boccioni**, Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, 1913, Bronze
- Abb. 74: **Umberto Boccioni**, Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum, 1913, Gips

Abb. 1-3, 6, 9, 12-14, 16, 32, 34-38, 40-42, 44, 45, 47, 48, 50, 54, 56, 57, 59, 60, 62, 64, 66a, 67b, 67c und 72: aus: Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis der Plastiken, Zeichnungen, Aquarelle und der Druckgraphik; Wien-München 1970

Abb. 66b, 67a und 67d: aus: Andreas Urteil, Ausstellungskatalog Museum des 20. Jahrhunderts Wien III. Schweizergarten, 13. Dezember 1963 bis 5. Jänner 1964; Wien 1963

Abb. 53 und 63: aus: Andreas Urteil, Skulpturen, Ausstellungskatalog Galerie Michael Werner in Köln, 30. Oktober bis 30. November 2002; Essen 2002

Abb. 8: aus: Fritz Wotruba, Ausstellungskatalog Galerie im Erker am Gallusplatz St. Gallen, 19. Juli bis 20. September 1969; o. O. 1969

Abb. 18, 19 und 21: aus: Muschik, Johann; Österreichische Plastik seit 1945; o. O. 1966

Abb. 22-28, 30 und 31: aus: Tichy, Geiserich (Hg.); Alfred Czerny, Auf der Suche nach zeitloser Schönheit; Wien 2004

Abb. 29: aus: Breicha, Otto; Wotruba und die Folgen, Österreichische Plastik seit 1945, im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum; Salzburg 1994

Abb. 46: aus: Wille, Hans; Emil Cimiotti; Berlin Frankfurt Zürich 1966

Abb. 73: aus: Read, Herbert; Geschichte der modernen Plastik; München Zürich 1966

Abb. 74: aus: Boccioni, Umberto; Futuristische Malerei und Plastik (Bildnerischer Dynamismus); hg. von Schmidt- Burkhardt, Astrid; Dresden 2002 (Erstausgabe Milano 1914)

Abb. 4, 5, 17 und 20: aus: Vorlesung am 6. Juni 2011 von HR Dr. Werner Kitlitschka: „Bildende Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext“

Abb. 58: von Alexandra Pinter fotografiert, für das Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Abb. 10: aus: <http://www.wotruba.at/Katalog/Katalogd.asp?Art=1>

Abb. 11: von Gábor Bartha fotografiert

Abb. 7, 15, 33, 39, 43, 49, 51, 52, 55, 61, 65, 68-71: von Margit Vondracek fotografiert

7. Abbildungen



Abb. 1

Abb. 1: **Andreas Urteil**, Stehender Jüngling, die rechte Hand an die Brust gelegt, 1950, Marmor



Abb. 2

Abb. 2: **Andreas Urteil**, Aktstudie, 1952, schellackierter Gips

Abb. 3: **Andreas Urteil**, Jüngling, 1953, Italienischer Marmor



Abb. 3



Abb. 4

Abb. 4: **Fritz Wotruba**, Junger Riese, 1928/1929, Bleiguss, zerstört



Abb. 5

Abb. 5: **Fritz Wotruba**, Großer liegender Jüngling, 1933, roter Sandstein

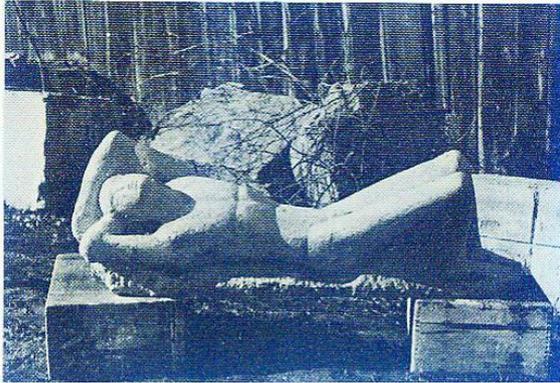


Abb. 6

Abb. 6: **Andreas Urteil**, Schläfer (liegender Jüngling), 1955 oder 1956, Kalkstein



Abb. 7

Abb. 7: **Franz Anton Coufal**, Liegender Jüngling, zwischen 1953 und 1959, Kalkstein



Abb. 8

Abb. 8: **Fritz Wotruba**, Torso, 1953-1954, Bronze



Abb. 9

Abb. 9: **Andreas Urteil**, Zeichenträger, 1957-1958, Bronze



Abb. 10

Abb. 10: **Fritz Wotruba**, Figurenrelief für den Österreichischen Pavillon der Weltausstellung 1958 in Brüssel, 1957-1958, Bronze



Abb. 11

Abb. 11: **Andreas Urteil**, Figurenrelief „Salz und Brot“, 1958, Mannersdorfer Kalkstein



Abb. 12

Abb. 12: **Andreas Urteil**, Entwurf zu „Salz und Brot“, 1957, Zementguss



Abb. 13

Abb. 13: **Andreas Urteil**, Großer weiblicher Torso, 1956-1957, Bruchstück, schellackierter Gips



Abb. 14

Abb. 14: **Andreas Urteil**, Weiblicher Torso mit erhobenem Arm, 1957, Bronze

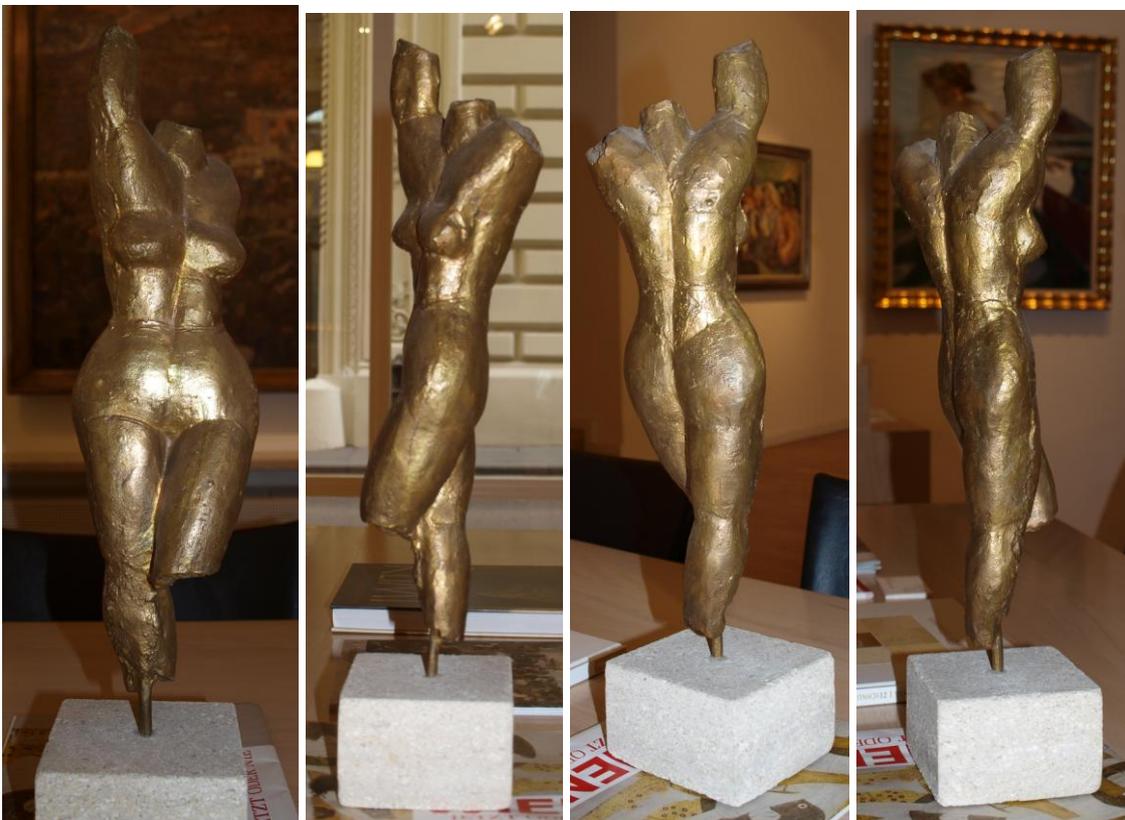


Abb. 15

Abb. 15: **Andreas Urteil**, Weiblicher Torso mit erhobenem Arm, 1957, Bronze, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien

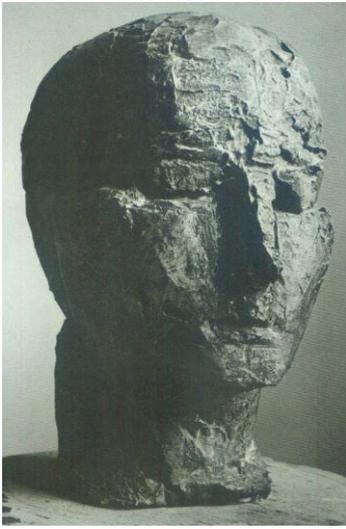


Abb. 16



Abb. 17

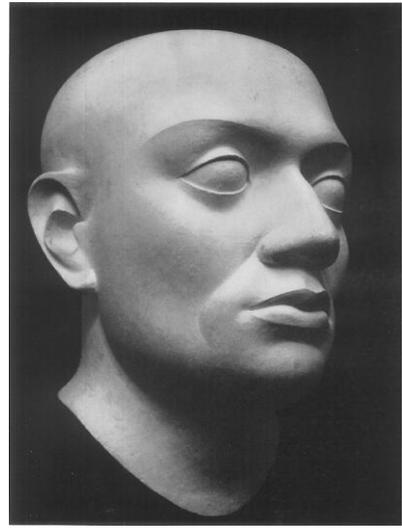


Abb. 18

Abb. 16: **Andreas Urteil**, Kopf, 1957, schellackierter Gips

Abb. 17: **Joannis Avramidis**, Kopf, 1954, Bronze

Abb. 18: **Alfred Czerny**, Portrait Andreas Urteil, 1959-1962, Bronze



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21

Abb. 19: **Joannis Avramidis**, Große Figur, 1958, Bronze

Abb. 20: **Joannis Avramidis**, Vierfigurengruppe, 1959-1960, Bronze

Abb. 21: **Joannis Avramidis**, Köpfe, 1959, Aluminium – Gips – Bronze



Abb. 22



Abb. 23

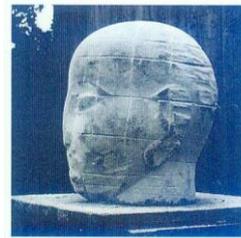


Abb. 24



Abb. 25

Abb. 22: Alfred Czerny, Karyatide I, 1957, Bronze

Abb. 23: Alfred Czerny, Stehende weibliche Figur, Ende der fünfziger Jahre, Bronze

Abb. 24: Alfred Czerny, Kopf I, um 1956, Loretto- Sandstein

Abb. 25: Alfred Czerny, Abstrakter Kopf I, 1956-1957, Bronze



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Abb. 26: Alfred Czerny, Portrait Eva Steiner, 1958, Bronze

Abb. 27: Alfred Czerny, Rillenkopf II, 1959, Bronze

Abb. 28: Alfred Czerny, Portrait Andreas Urteil, 1959-1962, Bronze



Abb. 29
Abb. 29: Rudolf Kendl, Venus, 1957, Bronzetreiarbeit



Abb. 30
Abb. 30: Alfred Czerny, Abstrakte Liegende III, 1965, Bronze



Abb. 31
Abb. 31: Alfred Czerny, Abstrakte Liegende IV, 1965, Bronze

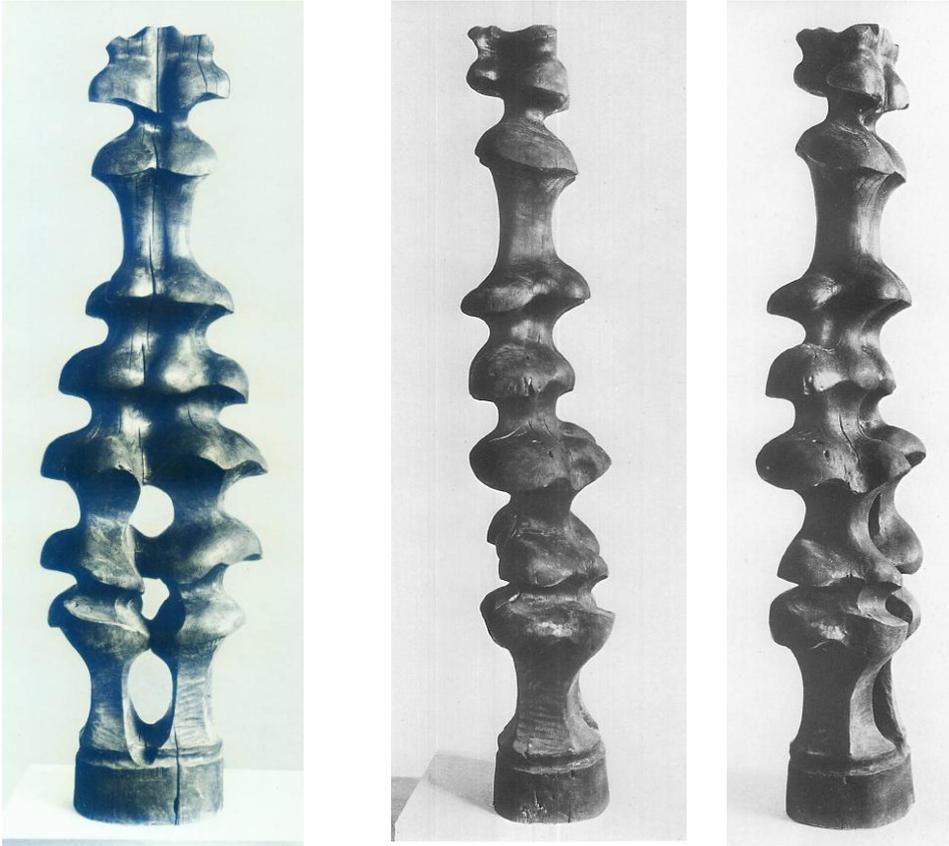


Abb. 32

Abb. 32: Andreas Urteil, Weibliche Formen, 1958, Lindenholz



Abb. 33

Abb. 33: Andreas Urteil, Weibliche Formen, 1958, Aluminium, Galerie Ulysses Wien



Abb. 34

Abb. 34: Andreas Urteil, Zeichenträger, 1957-1958, Bronze



Abb. 35

Abb. 35: Andreas Urteil, Modell der Sakralen Figur, 1957, schellackierter Gips



Abb. 36

Abb. 36: Andreas Urteil, Sakrale Figur, 1958-1959, Kalkstein





Abb. 37



Abb. 38



Abb. 37: Andreas Urteil, Synthese einer Bewegung 1, 1957-1958, schellackierter Gips

Abb. 38: Andreas Urteil, Synthese einer Bewegung 2, 1958, Zementguss



Abb. 39

Abb. 39: Andreas Urteil, Synthese einer Bewegung 2, 1958, Bronze, Galerie Ulysses Wien



Abb. 40

Abb. 40: **Andreas Urteil**, Figur auf einem Bein, 1958, Zementguss



Abb. 41

Abb. 41: **Andreas Urteil**, Imaginärer Reiter, 1958, Zementguss

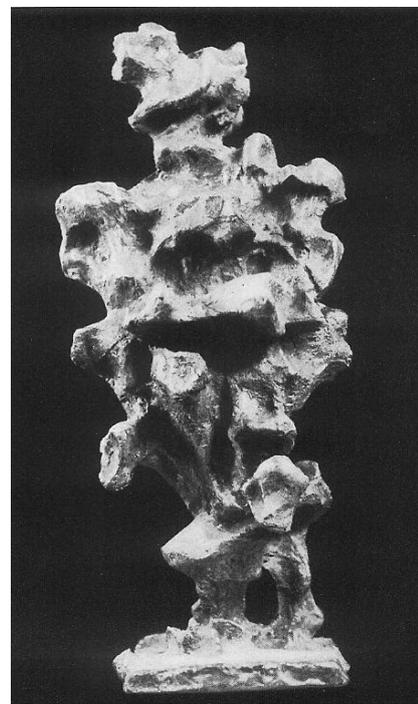


Abb. 42

Abb. 42: **Andreas Urteil**, Imaginäre Figur, 1958, Zementguss



Abb. 43
Abb. 43: Andreas Urteil, Imaginäre Figur, 1958, Bronze, Nachlass Breicha Wien

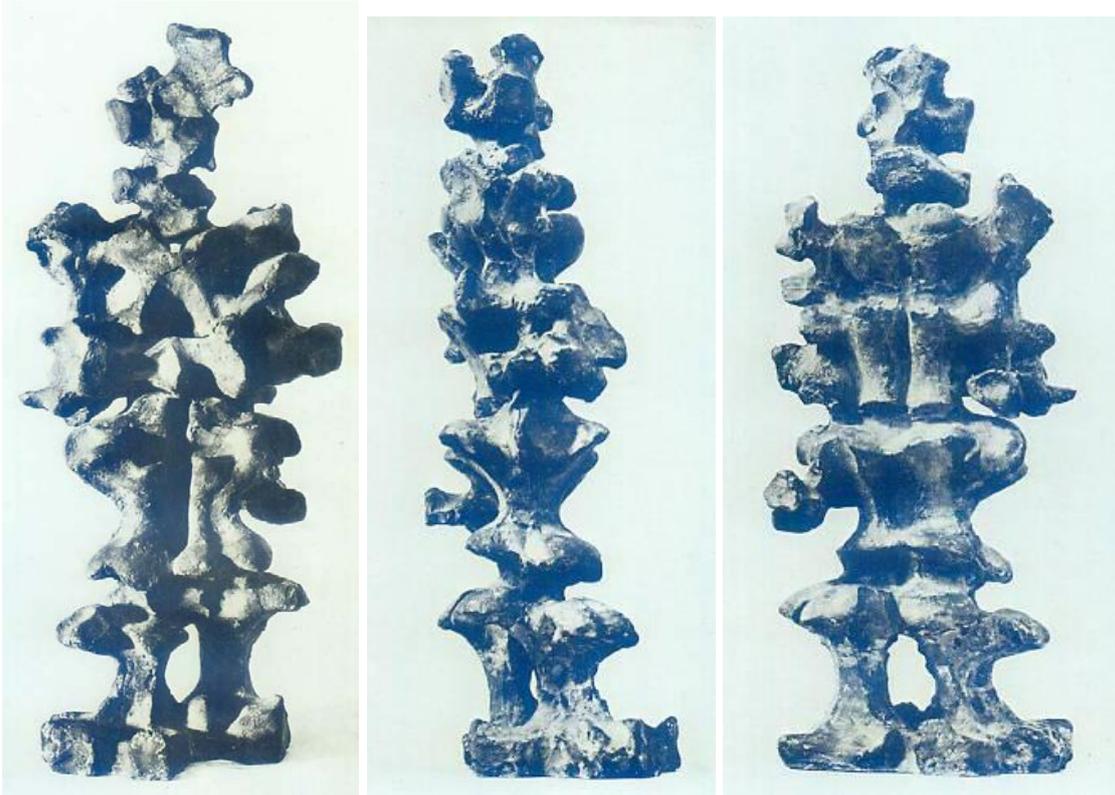


Abb. 44

Abb. 44: Andreas Urteil, Ritter, 1958, Zementguss



Abb. 45

Abb. 45: Andreas Urteil, Angst, 1958, Zementguss

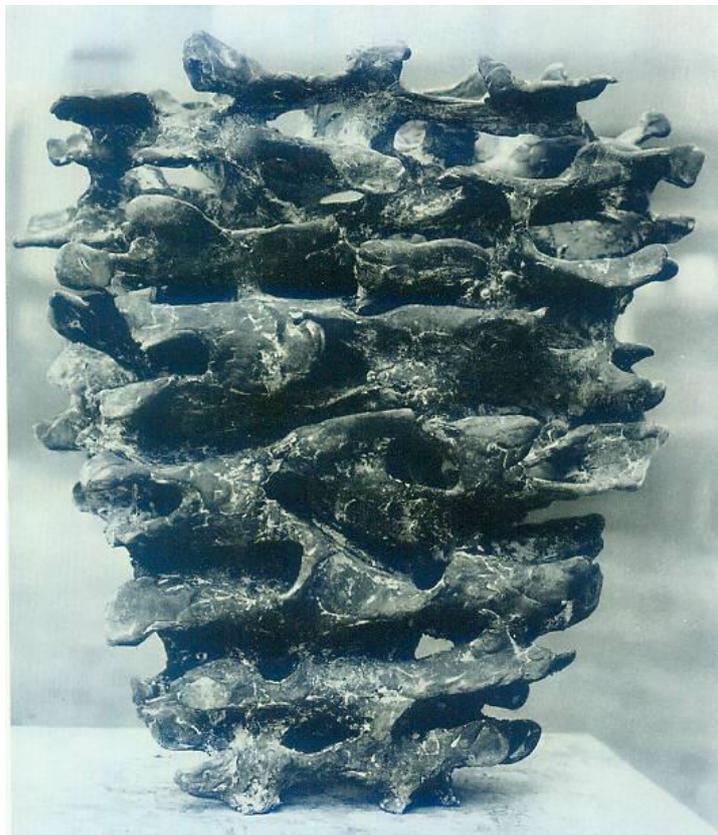


Abb. 46

Abb. 46: Emil Cimiotti, Plastik, 1958, Bronze



Abb. 47

Abb. 47: Atelierfotografie mit Andreas Urteil, um 1959, von Otto Breicha fotografiert



Abb. 48

Abb. 48: Andreas Urteil, Sitzende Figur mit erhobenem Arm, 1959, Zementguss



Abb. 49

Abb. 49: Andreas Urteil, Sitzende Figur mit erhobenem Arm, 1959, Bronze, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien



Abb. 50

Abb. 50: Andreas Urteil, Der Fechter, 1960, Bronze

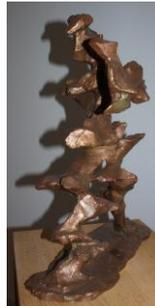


Abb. 51

Abb. 51: Andreas Urteil, Der Fechter, 1960, Bronze, Galerie Ulysses Wien

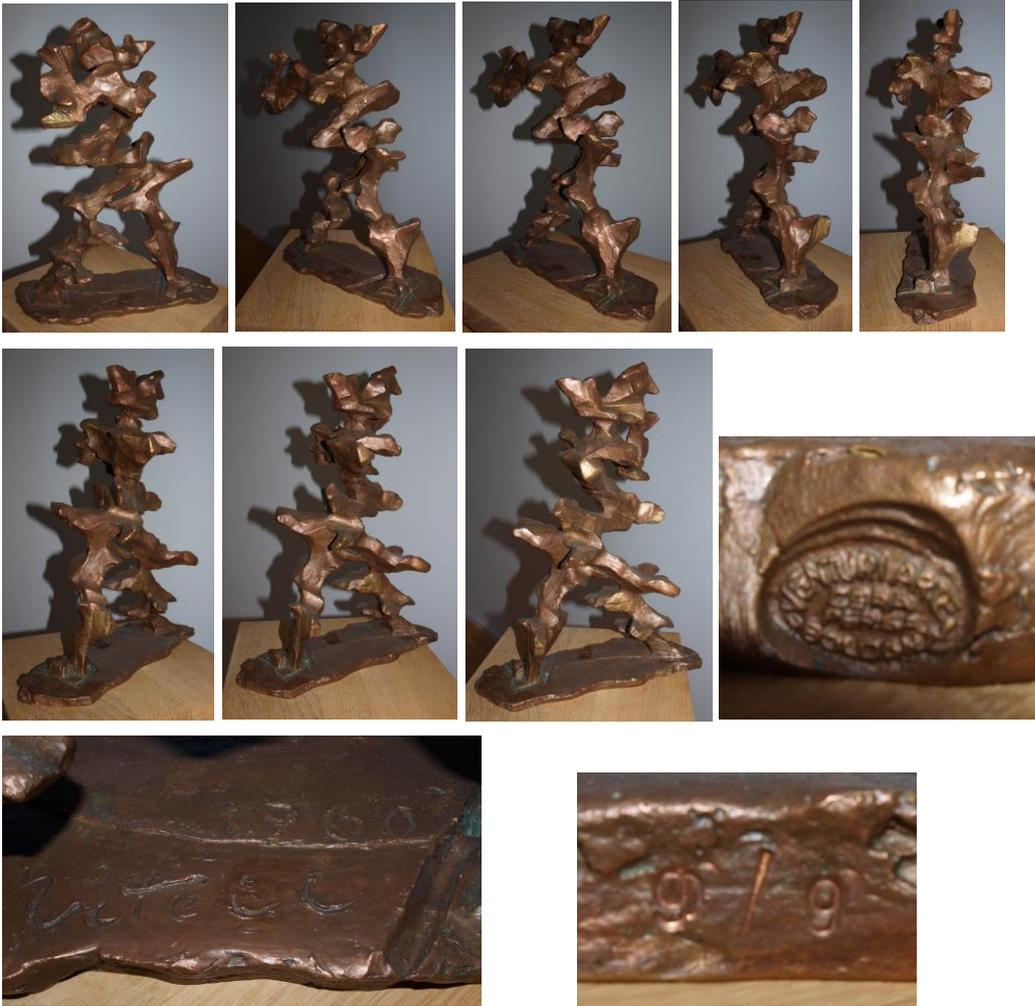


Abb. 51

Abb. 51: Andreas Urteil, Der Fechter, 1960, Bronze, Galerie Ulysses Wien



Abb. 52

Abb. 52: Andreas Urteil, Der Fechter, 1960, Bronze, Nachlass Breicha Wien



Abb. 53

Abb. 53: Andreas Urteil, Lichtbringer, 1961, Bronze



Abb. 54

Abb. 54: Andreas Urteil, Synthese einer harmonischen Bewegung, 1960, Holz



Abb. 55

Abb. 55: Andreas Urteil, Synthese einer harmonischen Bewegung, 1960, Bronze, Galerie Ulysses Wien



Abb. 56

Abb. 56: **Andreas Urteil**, Form einer Flucht, 1959-1960, Zementguss



Abb. 57

Abb. 57: **Andreas Urteil**, Krieger, 1960, Holz



Abb. 58

Abb. 58: **Andreas Urteil**, Flammende Venus, 1962, Eichenholz



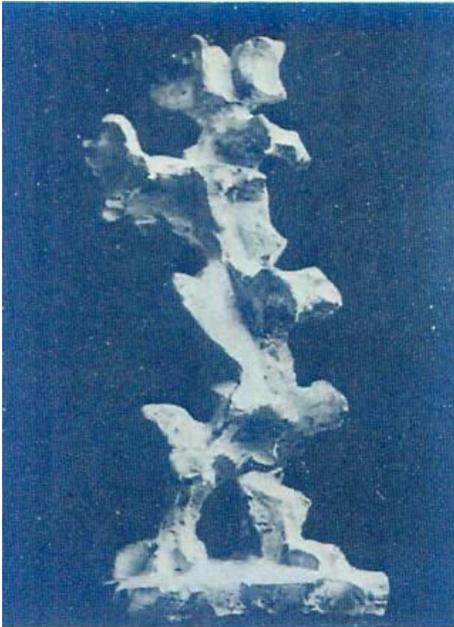


Abb. 59



Abb. 60

Abb. 59: **Andreas Urteil**, Synthese des Schreitens, 1959, Zementguss

Abb. 60: **Andreas Urteil**, Orpheus, 1959-1960, Kalkstein



Abb. 61

Abb. 61: **Andreas Urteil**, Orpheus, 1959-1960, Bronze, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien



Abb. 61

Abb. 61: **Andreas Urteil**, Orpheus, 1959-1960, Bronze, Galerie Wienerroither und Kohlbacher Wien



Abb. 62

Abb. 62: **Andreas Urteil**, Kleiner Famulus, 1960-1961, Zementguss

Abb. 63

Abb. 63: **Andreas Urteil**, Kleiner Famulus, 1960-1961, Bronze

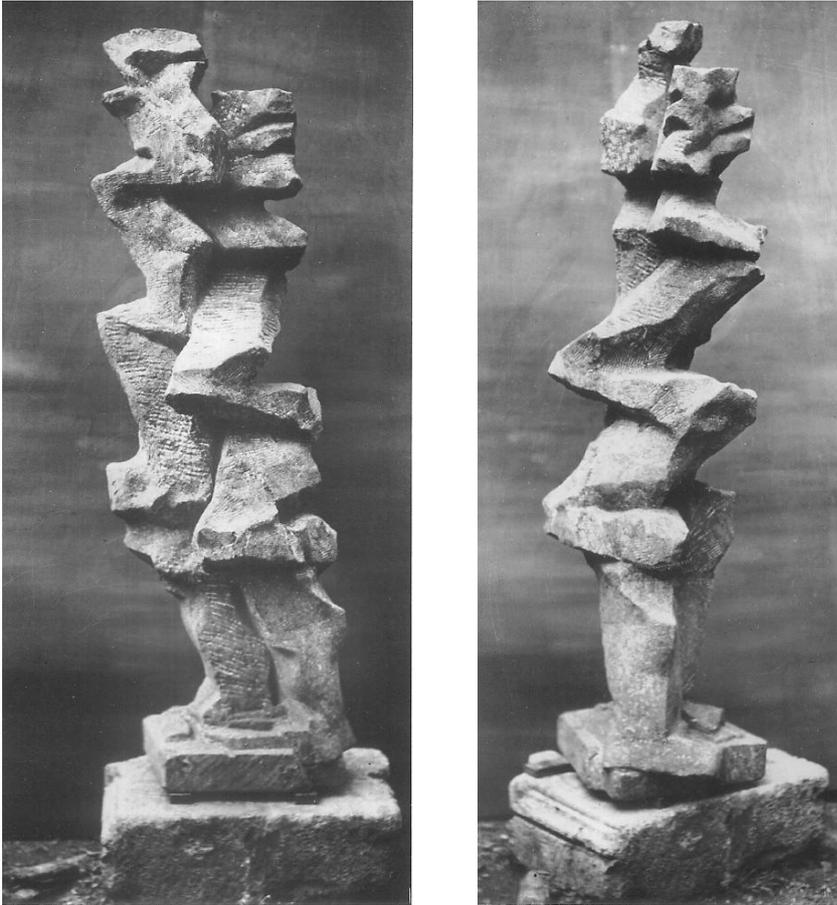


Abb. 64

Abb. 64: **Andreas Urteil**, Famulus, 1961, Sandstein



Abb. 65

Abb. 65: **Andreas Urteil**, Famulus, 1961, Bronze, Foyer der Österreichischen Nationalbank Wien

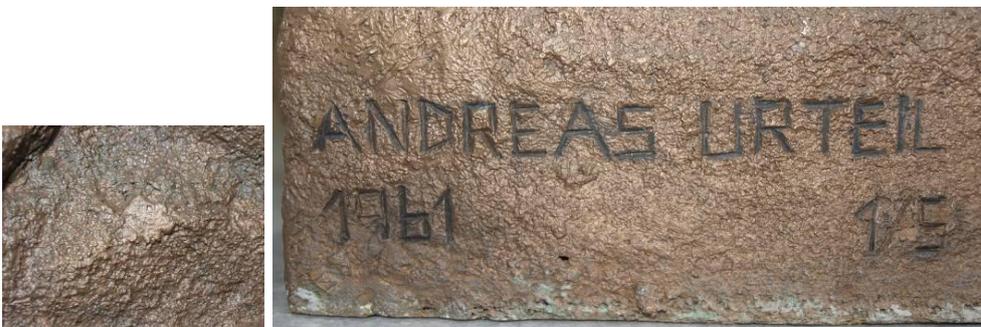


Abb. 65
Abb. 65: Andreas Urteil, Famulus, 1961, Bronze, Foyer der Österreichischen Nationalbank Wien

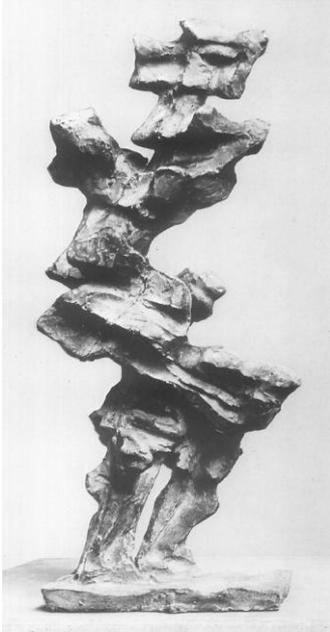


Abb. 66 a

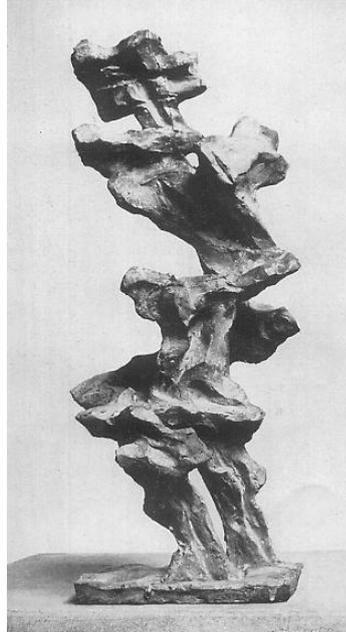


Abb. 66 b



Abb. 67 a

Abb. 66: **Andreas Urteil**, Kleiner Ikarus, 1962, Zementguss

Abb. 67 a: **Andreas Urteil**, Ikarus, 1963, jugoslawischer Marmor



Abb. 67 b



Abb. 67 c



Abb. 67 d

Abb. 67 b, c, d: **Andreas Urteil**, Ikarus, 1963, jugoslawischer Marmor



Abb. 68: Abendmahls-Altar



Abb. 69: Ölbergs-Altar

Abb. 68 - Abb. 71: **Michael Zürn**, Engelskulpturen in der Stiftskirche Kremsmünster, 1682-1685, Untersberger Marmor



Abb. 70: Candida-Altar



Abb. 71: Agapitus-Altar

Abb. 68 - Abb. 71: **Michael Zürn**, Engelskulpturen in der Stiftskirche Kremsmünster, 1682-1685, Untersberger Marmor



Abb. 72

Abb. 72: **Andreas Urteil**, *Der Fechter*, 1960, Bronze



Abb. 73

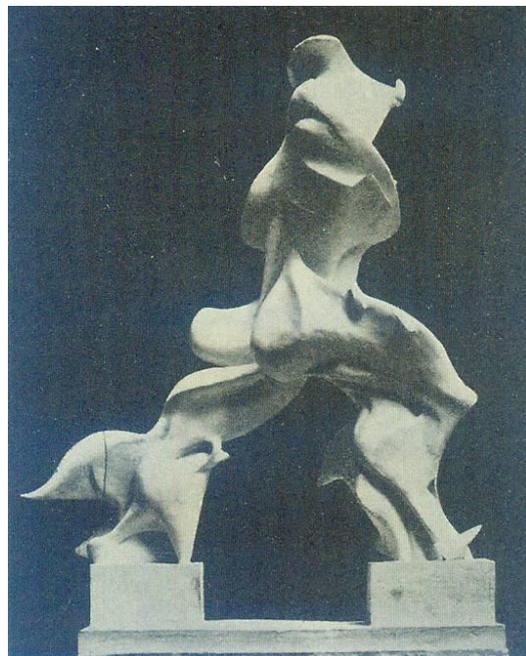


Abb. 74

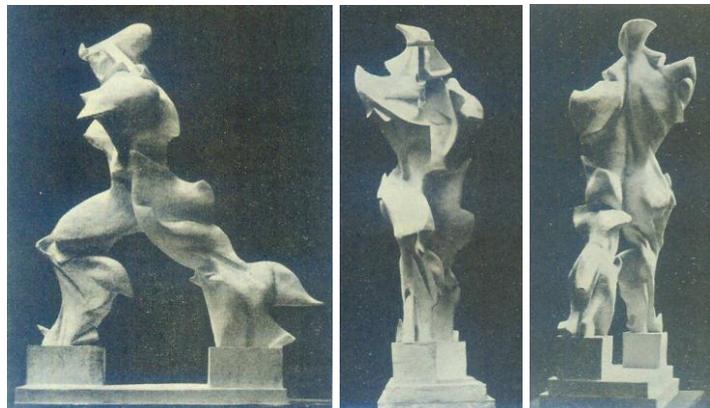


Abb. 74

Abb. 73: **Umberto Boccioni**, *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*, 1913, Bronze

Abb. 74: **Umberto Boccioni**, *Einzigartige Formen der Kontinuität im Raum*, 1913, Gips

8. Lebenslauf

Margit Vondracek

Geboren am 27. November 1981 in Wien

1988-1992: evangelische Volksschule am Karlsplatz in Wien

1992-2000: Bundesgymnasium Frauengasse in Baden; Matura: 14. 6. 2000

seit Wintersemester 2000/2001: Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

März-Juli 2011: im Sommersemester 2011 geringfügige Beschäftigung an der Universität Wien als Tutorin für die Vorlesung „Bildende Kunst in Österreich nach 1945 im internationalen Kontext“, die von HR Dr. Werner Kitlitschka gehalten wurde.

9. Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich ausschließlich mit Andreas Urteils bildhauerischem Œuvre und untersucht im Kapitel 2 „Suche nach der eigenen Formensprache“ in seinem Frühwerk (ausgehend von der Steinmetzausbildung, über die Zeit in der Akademie der bildenden Künste in Wien in der Santifaller- und in der Wotruba- Klasse sowie Kontakte zu der Galerie St. Stephan) seine künstlerischen Einflüsse wie die eigene Entwicklung in seiner Formensprache.

Das Kapitel 3 „Das reife Werk Andreas Urteils“ beinhaltet die kunsthistorische Quellenlage über Urteil und versucht anhand von wenigen, ausgesuchten Beispielen seine spezifische, individuelle, dynamisch stark bewegte Formensprache der Skulpturen und Plastiken, die ab 1959 entstanden sind, zu analysieren.

Urteil entwickelte ein variationsreiches Formenvokabular mit wandlungsfähigen Formelementen, die sich gut eignen bewegte Formverläufe zu veranschaulichen und die er der Grundaussage der Plastik entsprechend einsetzte.

Seine Formensprache liebt ungewöhnliche Bewegungen und extreme Haltungen, zeigt meist „imaginative Bewusstseinsinhalte“ und lässt sich gut mit dem von Werner Hofmann geprägten Begriff der „physiognomischen Gebärde“ beschreiben, denn Urteil überträgt die „physiognomischen Energien“ der Mimik des Gesichts auf den gesamten physischen Körper der dargestellten Figuren, die nun durch und durch zum Erregungsträger psychischer Empfindungen werden.

Sein dynamisch stark bewegtes Menschenbild will das Wesen Mensch in all seinen unterschiedlichen Gemütszuständen in dieser irdischen Existenz zeigen. Dabei schafft Urteil „*Sinnbilder zeitgenössischen Denkens, Empfindens und Zweifelns*.“³³⁰

Seine expressive, subjektive Auffassung der menschlichen Figur hat etwas Schicksalhaftes, Leidenschaftliches, sie scheint von „physiognomischen Energien“ durchströmt zu sein und sie sucht nach dem wahrhaften menschlichen Idealbild.³³¹

Diese Diplomarbeit thematisiert Andreas Urteils Formensprache, vergleicht sie mit ähnlich dynamischen Formgebungen verschiedener kunsthistorischer Stile, spricht zahlreiche Forschungsfragen an und will damit den kunstwissenschaftlichen Diskurs bezüglich Andreas Urteils Œuvre wirkungsvoll anregen und belegen.

³³⁰ Breicha, Otto; Andreas Urteil, Monographie mit Werkverzeichnis; 1970, S. 27.

³³¹ Ronte, Dieter; Andreas Urteil, Ein Beitrag zur europäischen Skulptur der Nachkriegszeit; in: Andreas Urteil (1933-1963) zum 55. Geburtstag, Ausstellungskatalog Museum moderner Kunst Wien; 1988.