universität wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Wander Bertoni, sein Werk im Kontext europäischer Bildhauer des 20. Jahrhunderts“

Verfasserin

Elisabeth Wanner

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuerin / Betreuer:	Univ.-Doz. Hofrat Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

Danksagung 4
1. Einleitung 5
1.1. Voraussetzung der Bildhauerkunst nach 1945 6
2. Lebenslauf von Wander Beroni 10
2.1. Bertonis Anwesen in Winden am See 11
2.1.1. Wohnhaus und Atelier 13
2.1.2. Eiermuseum 13
2.1.2.1. Bertonis Auseinandersetzung mit dem Ei 14
2.1.3. Kapelle 16
3. Künstlerischer Werdegang 16
3.1. Ausgangssituation 16
3.1.1. Anfangszeit an der Akademie 17
3.1.1.1. Exkurs: ART-CLUB 18
3.1.1.2. Arbeiten an denkmalgeschützten Bauwerken 20
3.1.1.3. Kunst am Bau 21
3.1.1.3.1. Exkurs: Über den Auftrag 22
3.1.2. Auseinandersetzung mit dem Kubismus 22
3.1.3. Nonfigurative Arbeiten 24
3.1.4. Ringen um die ‚reine Form' 26
3.1.5. Wendung zur Figur 27
3.1.6. Wendung zum Nonfigurativen 28
3.1.7. Zyklus ‚Spiegel' 29
3.1.8. Thema ‚Säule' 30
3.1.8.1. Metamorphose der Säule 31
3.1.8.2. Jubiläumssäule 33
3.1.8.2.1. Exkurs: Zum Verständnis eines Kunstwerkes 34
3.1.9. Reliefarbeiten 35
3.1.10. Brunnen 39
3.1.11. Indisches Tagebuch 42
3.1.12. Graphiken 42
3.1.13. Volksaltar und Ambo der Stiftskirche Herzogenburg 43
3.1.14. Weinende Brücke 44

3.1.15. Spätwerk 45
4. Material 48
4.1. Kunststein 49
4.2. Bronzearbeiten 49
5. Bertonis Werk versus Werke europäischer Bildhauer des 20. Jhdts. .. 50
5.1. Maria Biljan-Bilger 50
5.1.1. Biographische Eckdaten 50
5.1.2. Begegnung mit Bertoni 51
5.1.3. Künstlerische Beeinflussung 52
5.1.4. Bertoni, Modell für Maria Biljan-Bilger 56
5.1.5. Bertonis künstlerischer Einfluss auf Maria Biljan-Bilger 57
5.1.6. Resümee 58
5.2. Fritz Wotruba 58
5.2.1. Biographische Eckdaten 58
5.2.2. Akademie der bildenden Künste nach 1945..... 59
5.2.3. Wotrubas Frühwerk 60
5.2.4. Wotrubas Arbeitsweise nach 1945 61
5.2.5. Wotrubas Umgang mit Stein 62
5.2.6. Bertoni – Schüler von Wotruba 62
5.2.7. ‚Sitzender' von Wotruba 63
5.2.8. Sitzende Figur von Bertoni 63
5.2.9. Wotrubas ‚Sitzender' versus Bertonis ‚Sitzende Figur' 64
5.2.10. Resümee 65
5.3. Constantine Brancusi 66
5.3.1. Biographische Eckdaten 66
5.3.2. Eiform von Brancusi 66
5.3.3. Kriegerdenkmal Tirgu Jui 68
5.3.4. Bertonis Brunnen Rosenackerstraße versus
Endlose Säule von Brancusi 69
5.3.5. Resümee 70
5.4. Henry Moore 71
5.4.1. Biographische Eckdaten 71
5.4.2. Moores Arbeitsweise 71
5.4.2.1. Moores Frühwerk 72

5.4.2.2. Surrealistische Einflüsse 72
5.4.2.3. Steigerung der ‚reclining-figure' aus Holz 73
5.4.3. Moores Liegender versus Bertonis Liebespaar 74
5.4.3.1. Resümee 75
5.4.4. ‚Mutter und Kind' und ‚Familie' - Bertoni versus Moore 75
5.4.4.1. Resümee 76
5.5. Chaim Jacob Lipchitz 77
5.5.1. Biographische Eckdaten 77
5.5.2. Lipchitz's Arbeitsweise 77
5.5.3. ‚Opferung' Lipschitz versus ‚Frau Hahn opfernd' Bertoni 80
5.5.4. Resümee 82
5.6. Karl Hartung 83
5.6.1. Biographische Eckdaten 83
5.6.2. Kunstszene nach 1945 in Berlin 83
5.6.3. Hartungs Arbeitsweise 84
5.6.4. Bertonis Hermaphrodit versus Hartungs Torsi 85
5.6.5. Resümee 86
5.7. Julio Gonzales 86
5.7.1. Biographische Eckdaten 86
5.7.2. Gonzales Arbeitsweise 86
5.7.3. Gegenüberstellung Gonzales – Bertoni 89
6. Schlussbetrachtung 90
7. Literaturverzeichnis 93
8. Abstract 103
9. Lebenslauf 104
10. Abbildungsverzeichnis 105
11. Abbildungen 112

Danksagung

Mein Dank gebührt jenen Menschen, die mir bei der Erstellung meiner Diplomarbeit mit Rat und Tat zur Seite standen:

Meinen besonderen Dank möchte ich dem Ehepaar Prof. Wander und Dr. Waltraud Bertoni aussprechen. Beide haben mich nicht nur mit Literatur und Bildmaterial versorgt, sondern auch mit großer Offenheit meine zahlreichen Fragen beantwortet. Bei meinen Besuchen von Juni 2011 bis November 2012 durfte ich mich im Atelier, der Werkstätte, der Ausstellungshalle, dem Eiermuseum und im Freilichtmuseum frei bewegen.
Herr Prof. Bertoni steht der österreichischen Kunstgeschichte nach 1945 tolerant gegenüber, jedoch nicht ohne Kritik und betrachtet vieles durch seine humorvolle Brille. Es war immer ein Erlebnis mich mit dem Ehepaar Bertoni, nicht nur über Kunst, zu unterhalten.

Weiteres möchte ich mich bei meinen DA-Betreuer, Herrn Univ. Doz. Hofrat Dr. Werner Kitlitschka bedanken, der mich von der Themenfindung über die Entstehung bis zum Ende der Arbeit begleitete, mich mit wohlwollender Kritik bedachte, mir jedoch immer mit Interesse in liebenswürdiger Weise zur Seite stand.

Besonderer Dank gebührt meinem Mann, der mir den nötigen Freiraum einräumte und damit das Kunstgeschichte-Studium ermöglichte. Er unterstützte mich, indem er viele meiner Agenden übernahm.

Mein herzlicher Dank gebührt Herrn Dr. Gert Adamek, der mit viel Geduld die Korrekturlesung übernahm.

1. Einleitung

Die Absicht der vorliegenden Arbeit ist nicht, das Leben und Werk des Bildhauers Wander Bertoni in Form einer ausführlichen Künstlermonographie darzustellen. Ein solches Vorhaben würde den Umfang einer Diplomarbeit übersteigen. In diesem Zusammenhang reicht der Hinweis auf die bereits zahlreich vorliegenden Veröffentlichungen. Zur Einführung sind drei Werke zu nennen: die beiden von Wander Bertoni selbst konzipierten Bücher, ‚Aufträge 1945-1995' und ‚Indisches Tagebuch', sowie das von Kristian Sotriffer[1] gestaltete Überblickswerk von Bertonis Schaffen.

Auf die Modalität des künstlerischen Werdegangs Bertonis kann dennoch nicht verzichtet werden, einerseits wegen seines umfangreichen Oeuvres, andererseits wegen seiner Auseinandersetzung mit den klassischen und den ‚modernen' Stilrichtungen.

Der Kunstkritiker Sotriffer ist der Meinung, dass die Werke von Bertoni im Vergleich zu Werken anderer Bildhauer des 20. Jahrhunderts Analogien aufweisen, wie der von Ossip Zadkine[2], Alexander Archipenko[3], Alberto Viani[4], Hans Arp[5], Karl Hartung, Henry Moore und Fritz Wotruba. Die drei zuletzt Genannten werden in dieser Arbeit vorgestellt.[6]

Das Hauptanliegen der vorliegenden Arbeit ist der Versuch, Parallelen zu einzelnen Werken ausgewählter, europäischer Bildhauer zu orten, in Relation zu setzen und vergleichbare Ergebnisse aufzuzeigen.

---

1 Sotriffer, Kristian, geb. 1932 in Bozen, gest. 2002 in Wien, österreichischer Maler, Grafiker u. Kunstkritiker.

2 Zadkine, Ossip, geb. 1890 in Smolensk, gest. 1967 in Paris, französischer Bildhauer und Graphiker russischer Herkunft, nahm Einflüsse von Auguste Rodin sowie der Kunst der Naturvölker auf und setzte sich mit dem Kubismus auseinander.

3 Archipenko, Alexander, geb. 1887 in Kiew, gest. 1964 in New York, amerikanischer Bildhauer ukrainischer Herkunft, er gründete in Paris, Berlin und New York private Kunstschulen. Er entwickelte aus den Formen des analytischen Kubismus polychrome Reliefs aus Holz, Metall und Glas, die sog. ‚Skulptomalerei'. Mit seinen gleichzeitig entstandenen Bronzestatuetten gab er der kubistischen Skulptur wichtige Impulse.

4 Viani, Alberto, geb. 1906 bei Mantua, gest. 1989 in Mestre, italienischer Bildhauer, dessen abstrakte Skulpturen sich durch weiche, fließende Formen, die an den menschlichen Körper erinnern, auszeichnen.

5 Arp, Hans, geb. 1886 in Straßburg, gest. 1966 in Basel, deutsch-französischer Maler, Bildhauer und Lyriker. Er gilt als einer der bedeutendsten Vertreter des Dadaismus, Surrealismus und Konstruktivismus.

6 Sotriffer, S. 6, 1981.

1.1. Voraussetzung der Bildhauerkunst in Wien um 1945

Vorerst soll die Situation der österreichischen Plastik und deren Prägung durch ausländischen, künstlerischen Einfluss vor 1945 aufgezeigt werden.

In der Zwischenkriegszeit wiesen die künstlerischen Entwürfe der ausgeführten Plastiken vorwiegend Auffassungen der vorangegangenen Künstlergeneration auf. Wien wurde durch die neuen Gegebenheiten nach dem Zusammenbruch der Monarchie verstärkt zum Zentrum künstlerischen Schaffens; konnte aber aus Geldmangel, künstlerische Bauaufgaben, wie sie ab dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts im Zuge der Stadterweiterung geschaffen wurden, nicht mehr realisieren.

Bis Ende der dreißiger Jahre wirke, vor allem bei öffentlichen Aufträgen der Historismus, der sich durch einen Stilpluralismus auszeichnet, der sich im Nebeneinander von Klassizismus und Romantik schon um die Wende zum 19. Jahrhundert ankündigte, nach. Die Skulptur des Wiener Jugendstiles der Jahrhundertwende gab es meist in Verbindung mit der Architektur, wie dies den Anforderungen eines Gesamtkunstwerkes entspricht, bedeutet aber, dass der autonomen Entwicklung der Plastik wenig Raum blieb.[7]

Johann Muschik[8] zieht einen weiteren historischen, geographischen sowie künstlerischen Horizont und stellt fest, dass eine wesentliche Erneuerung der europäischen Bildhauerei bereits in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich begonnen hatte. Dort wirkten Pioniere, deren Werke in die Zukunft wiesen. Zu ihnen zählte vor allem August Rodin[9], der sich mit dem nackten, menschlichen Körper auseinandersetzte; er betrachtete diesen als Landschaft der Seele, die jede Art von Gefühl ausdrücken kann. Rodins starke Ausdrucksweise war bestimmt durch seine Naturbeobachtungen. Seiner Meinung nach ist das in der Kunst schön, das ‚Charakter' aufweist. Dadurch wurde der

---

7 Hutter, Moderne Kunst in Österreich, S. 78-79, 1965.

8 Muschik, Johann, geb. 1911 in Wien, gest. 1979 ebenda, Kunstkritiker nach 1945, er prägte den Begriff ‚Wiener Schule des Phantastischen Realismus' für diese kunstgeschichtliche Strömung.

9 Rodin, Francois, Auguste, Renè, geb. 1840 in Paris, gest. 1917 in Meudon, französischer Bildhauer und Zeichner. Er war beeindruckt von der griechischen Antike, Michelangelo und Donatello, arbeitete am Beginn realistisch, überwand den akademischen Historismus. Gilt als bedeutender Wegbereiter der Moderne. Er verstand sich und seine Kunst als ‚Brücke zwischen Gestern und Morgen'. Die Oberflächen seiner Skulpturen sind bewegt und zerklüftet, sodass ein Spiel von Licht und Schatten malerisch-impressionistische Wirkung erzeugt.

Begriff der Schönheit erweitert, der das ‚Hässliche' mit einschloss. Rodin war in seinen Darstellungen teils Realist, teils Impressionist und in einigen seiner Plastiken zeichnete sich schon der Beginn des Expressionismus ab. Neben Rodin muss Aristide Maillol[10] erwähnt werden, Vertreter einer, auf der Klassik aufbauenden, in sich ruhenden, geschlossenen Form. Am Beginn seines künstlerischen Schaffens beschäftigte er sich mit der Malerei, erst später widmete er sich der Plastik. Seine weiblichen Akte zeichnen sich durch besonders plastisch gestaltete Formen aus. Maillol kannte den um dreizehn Jahre jüngeren Eugène Gaugin[11], der sich schon um 1890 mit dem ‚Primitivismus' auseinandersetzte und mit dem sich am Beginn des 20. Jahrhunderts einige der ‚Brücke'[12]-Künstler, wie Ernst Ludwig Kirchner[13] und Karl Schmidt-Rottluff[14] in Deutschland, sowie Henri Matisse[15] und Pablo Picasso[16] in Frankreich beschäftigten. Neben Aristide Maillol prägte Wilhelm Lehmbruck[17] die Plastik des 20. Jahrhunderts.[18] Der Österreicher Anton Hanak[19],

---

[10] Maillol, Aristide, geb. 1861 in Banyuls-sur-Mer, gest. 1944 ebenda, französischer Bildhauer, Maler und Graphiker. Angeregt durch Gaugin entwickelte er einen flächengebundenen, linienbetonten Stil. Er schuf symbolistische Bilder, Bildteppiche und Keramiken. Dem impressionistischen Oberflächenglanz der Figuren Rodin's stellte er in seinen Skulpturen eine klare, in sich geschlossene Plastizität gegenüber.

[11] Gauguin, Eugène, Henri, Paul, geb. 1848 in Paris, gest. 1903 in Atuona auf Hiva Oa, Marquesas, französischer Maler. Seine Frühwerke zeigen noch den Einfluss des Impressionismus. Seine Südseebilder zeichnen sich durch Flächenhaftigkeit aus. Er schuf auch Keramiken, Skulpturen und Holzschnitte, er übte großen Einfluss auf die Nabis, auf den Symbolismus und den Expressionismus aus.

[12] Die Brücke, 1905 in Dresden gegründete Künstlergruppe, die aus der Gemeinschaft von vier Architektur-Studenten der Technischen Hochschule Dresden, Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Schmidt- Rottluff und Fritz Bleyl hervorging, denen sich im Laufe der Zeit weitere, namhafte Künstler anschlossen.

[13] Kirchner, Ernst Ludwig, geb. 1880 in Aschaffenburg, gest. 1938 in Frauenkirchen bei Davos, deutscher Maler und Graphiker des Expressionismus. 1937 wurden seine ‚entartet' geltenden Werke beschlagnahmt.

[14] Schmidt-Rottluff, Karl, geb.1844 in Rottluff bei Chemnitz, gest.1976 in Berlin, deutscher Maler, Graphiker und Plastiker. Seine wuchtigen Kompositionen zeichnen sich durch Farbkontraste und eckig betonte Konturen aus. Als Bildhauer leitet er mit afrikanisch geprägten Köpfen die ‚primitive' Linie der Plastik ein.

[15] Matisse, Henri, geb. 1869 in Le Cateau-Cambrèsis, Nordfrankreich, gest. 1954 in Cimiez, französischer Maler, Graphiker, Zeichner und Bildhauer. Angeregt durch Paul Cèzanne überwand er den Impressionismus der Frühzeit und entwickelte unter dem Einfluss der Neoimpressionisten um 1905 die Grundlagen seines Stils: er setzte leuchtende, reine Farben in scharfer Abgrenzung gegeneinander.

[16] Picasso, Pablo, geb. 1881 in Malaga, gest. 1973 bei Cannes, spanischer Maler, am Beginn seines Schaffens beeinflusst von den Postimpressionisten, fand er in der ‚blauen Periode' seinen ersten eigenständigen Stil, mit schwermütigen Figuren zur ‚Rosa Periode'. Ab 1907 beschäftigte er sich mit schwarzafrikanischen Masken und fand anschließend zur Abstraktion, dieser folgte eine Phase des Kubismus um am Ende widersprüchliche Kunstrichtungen nebeneinander zu stellen.

[17] Lehmbruck, Wilhelm, geb. 1881 in Meiderich bei Duisburg, gest. 1919 in Berlin, deutscher Bildhauer und Graphiker. Sein bildhauerisches Werk dreht sich hauptsächlich um den menschlichen Körper und ist sowohl vom Naturalismus als auch vom Expressionismus beeinflusst. Die meisten seiner Skulpturen drücken Leid u. Elend aus und sind anonymisiert, es sind also keine individuellen Gesichtszüge erkennbar.

[18] Muschik, S. 9-10, 1966.

[19] Hanak Anton, geb. 1875 in Brünn, gest. 1934 in Wien, österreichischer Bildhauer, studierte bei Edmund Hellmer an der Wiener Akademie, Mitglied der Wiener Sezession und der Wiener Werkstätte sowie Gründungsmitglied des Österreichischen Werkbundes. Lehrer an der Wiener Kunstgewerbeschule und ab 1932 Professor an der Wiener Akademie. Seine Schüler waren u.a. Wotruba und Rudolf Reinhart. Seine Werke haben oft visionär-symbolhaften Charakter mit einer Nähe zum Expressionismus.

kurze Zeit Lehrer von Fritz Wotruba, war ebenfalls von Rodin und dessen Vorbild Michelangelo beeindruckt, er strebte in seinen Arbeiten nach Monumentalität. Er konnte Bewegungen durch expressive Gebärden ausdrücken und hatte eine besondere Art der Oberflächenbehandlung. Er betonte gerne das Spiel von Muskeln und Sehnen unter der Haut. Hanak setzte sich mit den Grundsatzfragen der Menschen auseinander und wollte sie im übertragenen Sinn in seinen Werken zum Ausdruck bringen und kann daher als Begründer des Österreichischen Expressionismus in der Bildhauerei angesehen werden.

In der Zwischenkriegszeit sind von der jüngeren Expressionisten-Generation Siegfried Charoux[20] und Georg Ehrlich[21] von Bedeutung. Ehrlichs Kunstwerke sind am Beginn seines Schaffens von den Werken Georges Minnes[22] beeinflusst. Anfangs ist ein Großteil von Charoux's Plastiken durch Darstellungen besonderer Zärtlichkeit, geprägt. In seinen späteren Kunstwerken wird er härter im Ausdruck, Muschik spricht in diesem Zusammenhang sogar von Brutalität. Von ihm stammen das Lessing- und das Berta von Suttner-Denkmal in Wien.

Von Bedeutung ist auch Gustinus Ambrosis[23] Werk. Seine mit siebzehn Jahren, 1910 gestaltete ausdrucksvolle Plastik ‚Mann mit dem gebrochenen Genick', ist unverkennbar durch Rodins Werk beeinflusst. Seine Gestaltungsweise wurde im Folgenden jedoch immer oberflächlicher, je mehr er nachahmend arbeitete. Die Fähigkeit seiner realistischen Art der Darstellung zeichneten ihn jedoch als Porträtisten aus.[24]

Die tragenden Säulen der österreichischen Plastik waren ab den zwanziger und in den dreißiger Jahren, Anton Hanak und sein späterer Schüler Fritz Wotruba.

Die Bedingungen der Bildhauerei in Österreich waren zu jener Zeit sehr schlecht,

---

[20] Charoux, Siegfried, geb. 1896 in Wien, gest. 1967 in London, österreichisch-britischer Bildhauer, Maler, Zeichner und Karikaturist. Sein Werk, das im Expressionismus wurzelt, kann in zwei Hauptströmungen gegliedert werden: dramatisch-expressive Werke und ruhigere, geschlossener Skulpturen, die durch Rodin, Maillol und Lehmbruck beeinflusst scheinen.

[21] Ehrlich, Georg, geb. 1897 in Wien, gest. 1966 in Luzern, österreichischer Maler und Bildhauer, studierte 1913-1914 an der Wiener Kunstgewerbeschule bei Oskar Strnad, 1925-1928 war er Mitglied der Wiener Künstlervereinigung ‚Hagenbund'. Sein Hauptwerk bildet ein lithographischer Bibelzyklus in dem er seine Erfahrungen des Ersten Weltkrieges aufarbeitet.

[22] Minne, Baron Georges, geb. 1866 in Gent, gest. 1941 in Sint-Martens-Latem, flämischer Kunstmaler, Zeichner und Bildhauer, sein Hauptwerk liegt in, vom mystischen Symbolismus und Präraffaelismus geprägten Skulpturen: meist kniende Frauen in Bronze, die verhaltenen Schmerz oder Zartheit darstellen.

[23] Ambrosi, Gustinus, geb. 1893 in Eisenstadt, gest. 1975 in Wien, österreichischer Bildhauer und Lyriker. Schuf naturalistische Porträtbüsten und Kolossalskulpturen in Anlehnung an Michelangelo.

[24] Muschik, S. 11, 1966.

denn es gab kaum, wie schon angeführt, öffentliche Aufträge, ebenso fehlten private Mäzene. Das nationalsozialistische Regime war verantwortlich, dass die künstlerische Entwicklung in Österreich zusammenbrach. Charoux war 1934 und Ehrlich 1937 nach England emigriert, kurz darauf, ging Wotruba in die Schweiz.[25] Nach dem Krieg gab es, wie Ernst Fuchs[26] feststellt: „doch nichts zu sehen von neuer, moderner Kunst, nur Erzählungen zu hören vom fernen Mekka der modernen Malerei: Paris.“[27]

Kubismus und Futurismus, die neuen Kunstströmungen, mit denen sich Künstler wie Archipenko, Umberto Boccioni[28], Raymond Duchamp-Villon[29], Chaim Jacob Lipchitz und Henri Laurens[30] am Ende des ersten und zweiten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts auseinandersetzten, fanden nach Meinung von Muschik, keinen Niederschlag in Österreich. Die zeitgleich entstandenen Werke von Constantine Brancusi und die des Spaniers Julio Gonzales, dem Begründer der Eisenplastik, blieben ebenso unberücksichtigt.[31] Lipchitz, Brancusi und Gonzales werden in dieser Arbeit vorgesellt.

Umso erstaunlicher ist die Tatsache, dass die österreichische Plastik ab dem Jahre 1945 internationale Anerkennung fand. Dies ist wesentlich dem Schaffen von Fritz Wotruba in Wien zu verdanken. Durch seine Lehrtätigkeit an der Akademie der bildenden Kunst wurden mindestens zwei Künstlergenerationen beeinflusst. Durch einen raschen Nachholprozess wurden die neuen künstlerischen Strömungen, wie Surrealismus, Kubismus und Abstraktion, umgesetzt.[32]

Bedingt durch die Zäsur des Zweiten Weltkriegs bekam die kommende Bildhauergeneration die Chance, neue künstlerische Wege zu gehen. In Wien hatten sie die Möglichkeit sich vorerst mit dem Werken von Fritz Wotruba auseinender zu setzen. So fand auch Bertoni bei seinem Lehrer Wotruba

---

25 Muschik, S.12, 1966.

26 Fuchs, Ernst, geb. 1930 in Wien, österreichischer Maler und Graphiker, Vertreter der Wiener Schule des phantastischen Realismus, sein Stil weist Einflüsse von Symbolismus und Jugendstil auf.

27 Fuchs, Zt. in: Muschik, Aufforderung zum Misstrauen, S. 42, 1967.

28 Boccioni, Umberto, geb. 1882 in Reggio Calabria, gest. 1916 ebenda, italienischer Maler und Bildhauer, im Zentrum seiner Arbeiten steht die Darstellung der Bewegung, er zählt zu den Futuristen.

29 Duchamp-Villon, Raymond, geb. 1876 in Damville, gest. 1918 in Cannes, französischer Maler und Bildhauer. Anfangs war er beeinflusst von Edgar Degas und Henri de Toulouse-Lautrec, später fand er an fauvistischen, kubistischen und abstrakten impressionistischen Bewegungen Gefallen.

30 Laurens, Henri, geb. 1885 in Paris, gest. 1954 ebenda, französischer Bildhauer und Zeichner des Kubismus.

31 Muschik, S. 12, 1966.

32 Breicha, in: Österreichische Plastik seit 1945, S. 5, 1994.

zwar Inspiration, er folgte aber dessen vorgegeben Weg nicht, sondern strebte weiter nach einem eigenen Stil, unter Berücksichtigung der neuen Kunstströmungen.
Zum besseren Verständnis folgen einige biographische Eckdaten von Wander Bertoni.

2. Lebenslauf von Wander Bertoni

1925, am 11. Oktober wird Wander Bertoni als Sohn eines Maurermeisters und der Tochter eines verarmten Großbauern in Codisotto in der Provinz Reggio Emilia, geboren. Sein Vater wurde wegen seiner politischen Gesinnung von den Faschisten verfolgt. Er erzog seine sieben Kinder zur Selbstständigkeit. Musik hat in Wander Bertonis Familie hohen Stellenwert: „*Schon mein Vater hat gerne musiziert und es war üblich, dass die Familie wöchentlich Hausmusik machte. Ich konnte damals keine Noten lesen und habe es absichtlich abgelehnt, Noten lesen zu lernen, denn ich wollte Musik unbefangen hören. Musik ist Gefühl und Emotion, für mich ist sie eine wahre Lebensquelle.*“[33]

Nach Beendigung der Volksschule muss Bertoni den Beruf eines Eisendrehers erlernen. Vor der Einberufung zum Militär, desertiert er im Oktober 1943. Drei Wochen später wird er in Mailand verhaftet und nach Wien-Ottakring in ein Lager gebracht, wo er als Zwangsarbeiter arbeiten muss. Zu dieser Zeit lernt er Maria Biljan-Bilger, auf sie wird in der Arbeit eingegangen, kennen. Kurz nach Kriegsende bildete sich eine Künstlervereinigung, der ‚ART-CLUB‘, zu dessen Gründungsmitgliedern

1946 Bertoni zählt. Zwischen

1946 und 1952 studiert Bertoni an der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz bei Fritz Wotruba, nach Beendigung seiner Ausbildung arbeitet er als freischaffender Künstler und von

1965 bis 1994 lehrt er an der Hochschule für Angewandte Kunst am Stubenring. Bertoni hat an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen teilgenommen und neben privaten auch öffentliche Aufträge im In- und

---

[33] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

Ausland ausgeführt, wie

1950, 1952, 1954 und 1966 Teilnahme an der Biennale Venedig

1958 Teilnahme an der Biennale Sao Paulo

1959, 1961 und 1963 Teilnahme an der Biennale in Middelheim - Antwerpen

Ehrungen:

1953 Bildhauerpreis der Biennale Sao Paolo

1986 Ehrenmedaille der Stadt Wien in Gold und

1991 Großes Ehrenzeichen des Landes Burgenland

1999 Orden der Republik Italien ‚Cavaliere d' Italia'

2001 Architekturpreis des Landes Burgenland

2005 Ehrenmitgliedschaft der Universität für Angewandte Kunst in Wien und

2009 Österreichische Ehrenkreuz für Wissenschaft und Kunst[34]

Im folgenden Kapitel wird Bertoni's Anwesen vorgestellt.

2.1. Bertonis Anwesen in Winden am See

Vorerst hatte Bertoni seine Wohnung und sein Atelier in Wien-Grinzing. Er liebt die Natur und zog, dem allgemeinen Trend der Künstler der damaligen Zeit folgend, aufs Land. Das Burgenland erfreute sich in dieser Zeit großer Beliebtheit wegen seiner Nähe zu Wien und der damals noch vorherrschenden Ursprünglichkeit. Bertoni erwarb im Jahre 1966 eine alte Mühle, die so genannte ‚Gritsch-Mühle', die nachweislich aus dem Jahre 1856 stammt und in Winden am Neusiedlersee am Fuße des Leithagebirges im Burgenland liegt. Dazu erklärt Bertoni: „Wir bildende Künstler haben zum Burgenland eine besondere Beziehung: wegen des Lichtes, wegen der Räumlichkeit, die man dort erleben kann. Es ist ein Freiraum, wo man wirklich alles Mögliche hineinfabulieren kann, in eine postkartenschöne Landschaft kann man nichts hineinfabulieren. Im Burgenland ist alles offen - und das ist für uns Künstler sehr anregend."[35] Die Gegend ist geschichtlich bedeutend, da dort schon Kelten und Römer siedelten. Auf Bertonis Anwesen fand man, belegt durch Luftaufnahmen, Reste von Fundamenten einer römischen Villa[36.]

Das riesige Areal ist nicht umzäunt, sondern durch Skulpturen, jedoch nur an der Hauptfront zur Straße abgeschirmt, ansonsten verliert es sich in der Landschaft.

---

[34] Bertoni, Gespräch in Winden vom 30.8.2011 und 16.4.2012.

[35] Bertoni, Zt. in: Von anderswoher, S. 50, 1981.

[36] Besuch vom 30.8.201 in Winden, erklärt von Frau Dr. Bertoni.

Das ursprüngliche Wohnhaus mit einem Zubau, der als Atelier dient und einer anschließenden Werkstätte, sowie eine neu errichtete Ausstellungshalle im Norden des Anwesens bilden ein Ensemble in L-Form. Dazwischen liegt ein kleiner Quellteich. Hinter diesem Komplex wurde, ein erst vor wenigen Jahren fertig gestelltes Eiermuseum errichtet. Der Rest des riesigen Geländes wurde in ein öffentlich zugängliches Freilichtmuseum, in dem Bertonis Skulpturen ausgestellt sind, umgewandelt. Diese sind aus den verschiedensten Materialien gearbeitet und wirken wie in die Landschaft gesetzte Denkmale, manche spiegeln sich im Wasser und erzeugen damit eine besondere Wirkung. **Abb. 168 und 169** Bertoni vergrößerte durch wiederholte Zukäufe sein Areal: „Später hat sich für mich dann die Notwendigkeit ergeben, mehr Raum für meine Plastiken zu schaffen. Und meine Vorstellung war und ist, eine Konfrontation mit der Natur zu suchen, da die Stadt diese Konzentration längst nicht mehr bietet. Ich finde es schön durch die Landschaft zu gehen und dabei Entdeckungen zu machen. Das ist bei mir eine romantische Vorstellung wie bei Caspar David Friedrich[37]: Dass man aus der Landschaft heraus plötzlich etwas entdeckt. Ich hätte am liebsten, dass man in Gegenden, wo man selten hinkommt, zum Beispiel mit einer Plastik überrascht wird.“[38] Über diese, von Bertoni beschriebenen, einzigartigen Verhältnisse hat Günter Ungar zwei Bücher geschrieben, ‚Das andere Licht’ und ‚Die Atmosphäre ist Poesie’, mit dem Schwerpunkt auf Bertonis Werk.

Die ausgestellten Skulpturen stammen aus Bertonis Privatbesitz, teils handelt es sich um eigenständige Werke, teils sind es Kopien von Auftragswerken oder es sind Arbeiten, die als Varianten zu verschiedenen Themen von ihm gefertigt wurden. Im Verband der Ausstellungshalle liegt ein kleines Büro, in dem Bertoni seine Arbeiten akribisch dokumentiert hat und diese dann in seinen Büchern, versehen mit viel Bildmaterial, verarbeitet hat. Diese Dokumentationen erweisen sich als äußerst hilfreich bei der Erörterung seiner zahlreichen Werke.

---

[37] Friedrich, Caspar, David, geb.1774 in Greifswald, gest.1840 in Dresden, bedeutender Maler und Zeichner der deutschen Frühromantik. Seine Naturdarstellungen haben metaphysisch-transzendenten Charakter.

[38] Bertoni, Zit. in: Von anderswoher, S. 50, 1981.

2.1.1. Wohnhaus und Atelier

Seit dem Erwerb der ‚Gritsch-Mühle' hat Bertoni seinen ständigen Wohnsitz in Winden und hat über zehn Jahre lang das alte Mühlengebäude, nur mit einigen Helfern aus dem Ort, selbst restauriert. Gleichzeitig wurde das Freilichtmuseum angelegt, das laufend ergänzt wird. Nach den Arbeiten am Kerngebäude, in dem die Wohnung des Ehepaares Bertoni liegt und dem, sich im Norden anschließenden Atelier, wurde in westlicher Richtung ein Ausstellungspavillon errichtet. Diese ebenerdige Holzkonstruktion mit verglastem Atrium wurde von Architekt Johannes Spalt[39], dessen Arbeiten Bertoni besonders schätzt, geplant. Durch das alte Gebäude und den neu errichteten Ausstellungsraum, fügt sich nun das Areal zu einer Einheit korrespondierender Einzelbauten. In diesem neu errichteten Pavillon sind Teile von Bertonis Lebenswerk, in chronologischer Reihenfolge ausgestellt. In der schmalen Glasgalerie, die sich im Osten über die gesamte Länge des Wohnhauses zieht, sind unter anderem Modelle aus der Reihe ‚Indisches Tagebuch' und klerikale Entwürfe, wie die von Volksaltären, Vortragekreuzen und Ambonen sowie der Zyklus ‚Ecclesia', zu sehen. Dieser setzt sich mit unterschiedlichen Erscheinungsformen der Frau, beispielsweise als Mutter oder Madonna, auseinander.[40]

2.1.2. Eiermuseum

Welchen Stellenwert Bertoni dem Ei und seinem symbolischen Wert einräumt, kann man daraus ersehen, dass er für seine unzähligen Eier, die sich im Laufe der Jahre ansammelten, ein eigenes Museum errichten ließ. Es war wieder Architekt Spalt, der von Bertoni den Auftrag bekam, ein Eiermuseum zu planen, das er sich zu seinem 85. Geburtstag selbst schenken wollte. Spalt machte einen Entwurf, den er aber altersbedingt nicht mehr umsetzen konnte. Daher übernahmen zwei seiner Schüler, Ulrike Schartner und Alexander Hagner vom Wiener Architekturbüro ‚gaupenraub' diese Arbeit. Auf Bertonis ausdrücklichen Wunsch, mussten die beiden ihr ausgearbeitetes Projekt Architekt Spalt vorlegen um seine Zustimmung

---

[39] Spalt, Johannes, geb. 1920 in Gmunden, gest. 2010 in Wien, Architekt, studierte bei Prof. Clemens Holzmeister an der Akademie der Bildenden Künste in Wien. Von 1952 bis 1964 bildete er mit Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent und bis 1953 mit Otto Leitner die ‚arbeitsgruppe 4'.

[40] Bertoni, Gespräch in Winden vom 30.8.2011.

einzuholen. Spalt war begeistert von der Idee seiner Schüler und so konnte der Plan, ein Museum im Calimero[41]-Look, realisiert werden. Es entstand ein, auf quadratischem Grundriss stehendes, aus Glas errichtetes Erdgeschoss mit einem Dach aus Kupferblech, unter dem sich weiteres Geschoss befindet. Das Besondere ist, dass das Gebäude in seiner Innenkonstruktion wie ein Vogel auf zwei Beinen steht, eine statische Herausforderung. In Kombination mit der Stiege, tragen zwei schräg in den Raum gestellte Stützen das gesamte Obergeschoss und siebenundzwanzig dünne Zugstäbe verankern die Konstruktion und verhindern so das ‚abheben' vom Boden.[42] Bertoni erinnert sich mit Schrecken: „*Der Bau bereitete mir schlaflose Nächte und während der gesamten Baudauer hatte ich Albträume, denn ich sorgte mich, dass diese gewagte Konstruktion in sich zusammenfallen könnte. Doch heute bin ich begeistert von dem, was die beiden Architekten geschaffen haben. Besonders wichtig ist für mich, dass es die Zustimmung der einfachen Leuten aus dem Ort gefunden hat.*"[43]

2.1.2.1. Bertonis Auseinandersetzung mit dem Ei

Als Bertoni anfangs der 50-iger Jahre in Paris war, lernte er neben Alberto Giacometti auch Constantine Brancusi kennen und berichtet über seine Begegnung mit den beiden: „*Ja, Wien war doch anders als Paris. Die Atmosphäre in Paris, die Künstler…, der berühmte Alberto Giacometti*[44]*, dessen Werke heute um 100.000e Euro gekauft werden, hatte keinen Groschen. Diego Giacometti, sein Bruder war Designer und beide haben Lampen entworfen. Sein Atelier war die Hälfte von diesem Raum* - gemeint ist Bertonis Atelier mit einer geschätzten Größe von circa 35 m2 - *es war schwarz, weil Giacometti geraucht hat wie ein Schlot. Beide waren zwar arm, aber große Künstler. Brancusi, einen rumänischen Bildhauer lernte ich auch in Paris kennen und besuchte ihn in seinem Atelier. Dort habe ich die Anregung zum Thema ‚Ei' bekommen. Brancusi hat Köpfe modellier und fast zu einer Eiform reduziert, das gefiel mir, dieses Abstrahieren. So habe auch ich*

---

41 Calimero, eine italienische Zeichentrickfigur eines schwarzen Kükens mit einer Eierschale auf dem Kopf.
42 Novotny, Maik, in: ‚Der Standard', 2010.
43 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
44 Giacometti, Alberto, geb. 1901 in Borgonova, gest. 1966 in Chur, Schweizer Bildhauer, Maler und Zeichner. Ausgehend von kubistischen Plastiken gelangte er zu idolartigen Skulpturen, der eine abstrakte Phase folgte. Nach einer surrealistischen Phase kehrte er zur menschlichen Figur zurück

angefangen, Eier zu sammeln. Eigentlich bin ich kein Sammler, ich habe die immer gehasst, und doch ich bin dann selbst ein Sammler geworden. Ich habe gesehen, dass auf der ganzen Welt und in allen Kulturen das Ei vorkommt, wie zum Beispiel in Indien, dort findet man Museen ausschließlich mit Eiern, fantastisch. Ich habe zwei dieser Museen besucht. So findet man das Ei in allen Kulturen, das als Fruchtbarkeitssymbol gilt.“[45]

Neben der Vorstellung, dass das Ei ein Fruchtbarkeitssymbol ist, kennt man in der christlichen Welt das Osterei, das als Symbol der Hoffnung und der Auferstehung gilt. In der abendländischen Malerei kommt das Ei bis heute vor. Mit dem Thema des ‚Welten-Eis' als Symbol des Ursprünglichen setzte sich auch Brancusi auseinander und wandelt die Kopfform, wie der 1924 entstandenen ‚Skulptur für Blinde', auf die noch eingegangen wird, **Abb.113** auseinander. In der volkstümlichen Überlieferung findet man liebevoll bemalte Eier, in städtischen Bereichen werden sie oft verkitscht. Es entstanden aber auch Kunstwerke, wie etwa die Fabergè[46]-Eier und jene aus der Zeit des Jugendstils. In Bertonis Eiersammlung findet man unzählige Varianten des Eis, vom kultischen Phallusobjekt aus Indien bis zum Dinosaurier-Ei.

Das Thema ‚Ei' ist für Bertoni wichtig, einerseits wegen seiner kulturellen Bedeutung, andrerseits wegen seiner in sich geschlossenen, einfachen Basisform. Die Form des Eis eignet sich beispielhaft für die Gestaltungslehre, daher erklärt Bertoni, als er an der Hochschule für angewandte Kunst unterrichtete, seinen Schülern: „Wenn man eine Kugel in ihrer absoluten, geometrischen Form zusammendrückt, entsteht in der Deformation die Gestalt eines Eies. Aus der absoluten Ruhe ist so Bewegung und Ausdruck entstanden, das erste Lebenszeichen in der abstrakten Formenwelt der Geometrie.“[47] Trotz der Deformation bleibt die Gestalt als Erscheinungsform rein.[48]

---

45 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

46 Fabergè, Carl, geb.1846 in Petersburg, gest. 1920 ebenda, russischer Goldschmied, bekannt für Miniaturen, Tier- und Pflanzendarstellungen aus Edelsteinen und im Auftrag des Zaren angefertigte Ostereier.

47 Bertoni, Zit. in: Indisches Tagebuch, S. 34, 1985.

48 Bertoni, Indisches, Tagebuch, S. 34, 1985.

2.1.3. Kapelle

Bertonis neuestes Projekt, die Errichtung einer Kapelle am hinteren Ende seines Anwesens wird derzeit realisiert. Es handelt sich um eine Kombination aus einem Betonbau und anschließendem Natursteinmauerwerk. Im November 2012 war der betonierte Zentralbau bereits fertiggestellt, die darüber konzipierte Decke sollte noch im selben Monat montiert werden. Geplant wurde dieses Projekt wieder von den Architekten Schartner und Hagner vom Architekturbüro ‚gaupenraub'. Diese Kapelle soll, Bertonis Wunsch entsprechend, eines Tages seine Grabstätte aufnehmen.[49]

Nach der Beschreibung von Bertonis Anwesen wird auf die Entwicklung seines Schaffens eingegangen.

3. Künstlerischer Werdegang

Bertoni fing, nach seiner Deportation nach Wien, im Lager durch den italienischen Maler Vilmo Gibello[50] ermutigt, zu zeichnen und zu malen an; es entstanden Bilder, die aus heutiger Sicht der ‚naiven' Kunst zugeordnet werden. Der Bildhauerei konnte sich Bertoni erst nach 1945 widmen und durch die intensive Auseinandersetzung mit dem Medium Stein schuf er die ersten, künstlerisch ausgewogenen Plastiken.[51] Bertoni erinnert sich: „Ich hatte so ein schweres Leben, bevor ich Künstler wurde, dass ich mit achtzehn, neunzehn Jahren ein ganz alter Herr war. Es war wie ein Traum, dass ich ungestört arbeiten konnte und meine Erfüllung finden durfte. Und dass mir dieser Beruf auch noch erlaubt zu leben; es klingt fast unglaubwürdig, aber man hat nicht gedacht an Geldverdienen und Häuser und Autos. Man hat gearbeitet."[52]

3.1. Ausgangssituation

In den Jahren 1946–1952 studierte Bertoni an der Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz bei Fritz Wotruba. Bertoni hatte es sich nicht leicht gemacht bei der Suche nach Ausdrucksmöglichkeiten, die seinen Vorstellungen eines eigenständigen Stils entsprechen. Alle Künstler waren, wie Bertoni im Gespräch

---

[49] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[50] Gibello, Vilmo, geb. in Norditalien, er studierte in Rom, Paris und Wien, erste persönliche Ausstellung in Genf im Jahre 1948.
[51] Bertoni, in: Sotriffer, S. 174, 1981.
[52] Bertoni, Zit. in: Habarta, S. 174, 1996.

mit Verena Keil-Budischowsky ausführt, in jener Zeit frei und keinem politischen Diktat mehr unterworfen, aber sie mussten erst herauszufinden, was ihren Anlagen und Möglichkeiten entsprach um ihrer Intention, Ausdruck zu verleihen. Dem jungen Bertoni war zwar bewusst, dass in der Bildhauerei, ein Reinigungsprozess stattfinden musste. Allerdings kannte er noch nicht den Weg zu diesem hochgesteckten Ziel. Bertoni hatte sich zwar nach der Entstehung seiner ersten Plastiken kurz mit den Ideen der Abstraktion auseinandergesetzt, es dauerte aber noch Jahre bis er sich wieder mit dieser Thematik beschäftigte. Bertoni war nicht alleine auf der Suche nach neuem künstlerischem Ausdruck, sogar sein Lehrer Wotruba hatte damit Probleme. Die Bildhauer waren in ihrem Streben, ernsthaft eine Veränderung herbeizuführen auf sich gestellt, jeder einzelne war gezwungen, sich mit der Form und deren Aussage, die sie vermitteln sollte, aus eigener Kraft auseinander zu setzten.[53]

3.1.1. Anfangszeit an der Akademie

Durch dieses Streben erkannte Bertoni schon als Student den autonomen Wert der Bildhauerei. Er arbeitete, seinen eigenen Aussagen nach, in den ersten Jahren an der Akademie rein nach dem Gefühl, die Natur war das Vorbild, jedoch strebte er schon damals danach, die ‚reine Form' zu betonen.[54] In dieser Anfangszeit war Bertonis bevorzugtes Material Sandstein, den er direkt bearbeitete. Seine ersten Figuren, wie die ‚Wasserträgerin' **Abb.1** aus dem Jahre 1945, die ‚Kämmende' **Abb.2** aus dem Jahre 1946 und die ‚Liegende' **Abb.3** aus dem Jahre 1947, entstanden. Diese Figuren zeichnen sich, in dieser Zeit typisch für Bertoni, durch eine harmonische Linienführung aus. Als Modell für die ‚Liegende' wählte sich Bertoni die Bildhauerin Maria Biljan- Bilger, mit der ihn zu jener Zeit eine tiefe Freundschaft verband.[55] Wotruba unterbrach diese Schaffensperiode Bertonis, indem er ihm, wie allen seinen Schülern empfahl, Architekturelemente auf die Plastik zu übertragen. Bertoni versuchte dieses Vorhaben umzusetzen und dies manifestierte sich in den Plastiken ‚Sitzende Figur' **Abb.4** aus den Jahren 1947-48, sowie ‚Mutter mit Kind' **Abb.5** aus dem Jahre 1949.[56]

---

[53] Keil-Budischowsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 551, 2004.
[54] Keil-Budischowsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 552, 2004.
[55] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
[56] Bertoni, in: Sotriffer, S .174, 1981.

Es ist jedoch bemerkenswert, dass in jener Zeit in der Bertoni sich mit den natürlichen Formen der Figur auseinandersetzte, auch Arbeiten ganz anderer Art entstanden, wie das Relief für den österreichischen Pavillon der VIII. Triennale in Mailand, dessen kubistisches Formengut in manchen seiner Werke wieder zu finden ist. Bertoni wollte mit diesem Relief die Energie, die sein Leben, sowie ganz Österreich erfasst hatte, zum Ausdruck bringen.[57] **Abb.6**

3.1.1.1. Exkurs: ART CLUB

An dieser Stelle darf der ART-CLUB in seiner Funktion als Ort der Begegnung für die aufstrebende Künstlergeneration nach dem zweiten Weltkrieg nicht unerwähnt bleiben. Bertoni war ein Gründungsmitglied als im Jahre 1946 der ART-CLUB ins Leben gerufen wurde. In der Rückschau ergeben sich unterschiedlichste Ansichten, denn es gibt Künstler, die dem ART-CLUB angehörten, manche, die vorgeben, bei der Institution gewesen zu sein und solche, die nie Mitglied sein wollten, wie Arnulf Rainer[58].

Gustav Beck[59], der von 1938–1945 in Italien gelebt hatte, brachte die Idee eines PEN-Clubs[60] für bildende Kunst bei Künstlern ein. Er besprach sich mit Albert Paris Gütersloh[61], der dieser Idee positiv gegenüber stand. So begann die Gründung der österreichischen Sektion des internationalen ART-CLUB‘s als international unabhängiger Künstlerverband, Sektion Österreich. Bei der Gründung in einem kleinen Cafè in der Innenstadt von Wien waren neben Beck, Edgar Jenè[62], Herbert Boeckl[63], Gütersloh, Otto Paul Haug[64], Bertoni, Maria Biljan- Bilger[65],

---

[57] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

[58] Rainer, Arnulf, geb. 1929 in Baden bei Wien, zeitgenössischer Maler, bekannt durch seine Übermalungen.

[59] Beck, Gustav, Kurt, geb. 1902 in Wien, gest. 1983 in Wolfsburg, österreichischer Maler und Grafiker, wichtiger Vertreter der abstrakten Malerei nach dem 2. Weltkrieg.

[60] P.E.N., *poets essayists novelists*, eine internationale Schriftstellervereinigung , die am 5.10.1921 von der englischen Schriftstellerin Catherine Amy Dawsen Scott in London gegründet wurde.

[61] Gütersloh, Albert, Paris, geb. 1887 in Wien, gest. 1973 in Baden bei Wien, Maler und Schriftsteller, gilt als der Vater der Wiener Schule des ‚Phantastischen Realismus’.

[62] Jenè, Edgar, geb. 1904 in Saarbrücken, gest. 1984 in La Chapelle St. Andrè in Frankreich, deutsch-französischer Maler, Grafiker, bedeutender Surrealist, dessen Bilder sich den, in Träumen erlebbaren Seelenzustände annähern.

[63] Boeckl, Herbert, geb. 1894 in Klagenfurt, gest. 1966 in Wien, Vertreter der österreichischen Moderne, sein Schaffen umfasst die mythologische Historienmalerei über Portrait, Stillleben, Akt und Landschaft bis hin zum religiösen Tafelbild.

[64] Haug, Otto, Paul, geb. 1913 in Mettingen bei Esslingen am Neckar, gest. 1961 in Mettingen, Studium an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Mitte der fünfziger Jahre zog er wieder nach Deutschland, tendiert zum Expressionismus mit gesteigertem Ausdruck zum Grotesken.

[65] Biljan-Bilger, nähere Erläuterungen zur Person und des künstlerischen Werkes folgen im Kap. 5.1.

Carl Ungar[66], Heinz Leinfellner[67] auch Wotruba anwesend. Leider kam es am Beginn zum Streit und Handgreiflichkeiten zwischen Haug und Boeckl, der Boeckl vorwarf, ein ‚Nazi' zu sein. Bei dieser Auseinandersetzung solidarisierte sich Wotruba mit Boeckl, der beleidigt das Lokal verließ und daraufhin kein Mitglied des ART-CLUB's wurde.

In den ART-CLUB wurden in erster Linie jene Künstler eingeladen, die durch die politischen Umstände Ausstellungsverbot hatten und solche, die sich kämpferisch, emanzipatorisch zeigten.[68]

Gustav Beck war ein engagiertes Mitglied des ART-CLUB's. In den Jahren von 1947 bis 1949-50 erregte der Club mit großen Überblicksausstellungen Aufsehen; vor allem war es Beck zu verdanken, dass die ersten internationalen Ausstellungen in Rom und Turin initiiert wurden, Italien galt damals als das Hoffnungsland vieler Kunstschaffender. Dadurch konnte man künstlerische Diskurse mit ausländischen Kollegen führen und sich möglicherweise international einbringen. Man unterhielt sich über die Kunst der Moderne, hauptsächlich über Surrealismus und Abstraktion.

Der ART-CLUB war eine Mischung aus Individualisten mit Gütersloh an der Spitze, der es genoss, inmitten einer streitenden Menge Hof zu halten; es ist ihm jedoch hoch anzurechnen, dass er niemals Partei ergriff, sondern sich jedem Künstler einzeln widmete. Die Künstler waren eine Gemeinschaft, die einerseits die Geldknappheit zusammen hielt, andrerseits war der ART-CLUB ein Ort, wo gegensätzliche Weltanschauungen und unterschiedliche Kunstrichtungen vertreten waren. Das Publikum bestand aus Insidern, das sich zum großen Teil aus Musikern, Schriftstellern und Intellektuellen zusammensetzte.[69] In den Jahren von 1951-53 war Alfred Schmeller[70] Clubsekretär, den Wotruba als geselligen Menschen charakterisierte, dem das Amüsement im Club wichtig war, wogegen Beck die moderne österreichische Kunst gesellschaftsfähig machen wollte.

Durch die zahlreichen Aktivitäten der Clubmitglieder musste ein geeigneter

---

[66] Unger, Carl, geb. 1915 bei Znaim, gest. 1995 in Wien, ein Maler, der vom Expressionismus über eine kubistische Phase zur Abstraktion fand.

[67] Leinfellner, Heinz, geb. 1911 in Steinbrück in der Untersteiermark, heute Zidani Most in Slowenien, gest. 1974 in Wien, Bildhauer, dessen plastisches Werk sich den kubistischen Gestaltungsprinzipen Wotrubas annähert, aber auch vom Werk Hanaks und Henry Moores beeinflusst ist.

[68] Habarta, S. 98, 1996.

[69] Keil-Budischowsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 548, 2004.

[70] Schmeller, Alfred, geb. 1920 in Erlangen, gest. 1990 in Wien, deutsch-österreichischer Kunsthistoriker, Publizist, Denkmalpfleger und Museumsdirektor.

Versammlungsort gesucht werden. Schmeller fand einen Keller unter der von Architekt Adolf Loos[71] gestalteten ‚Kärtnerbar'. Auf Vorschlag von Oswald Haerdtl[72] wurden die Wände des Kellers kostengünstig mit Schilf aus dem Burgenland zu verkleidet, daher wurde das Lokal ‚Strohkoffer' genannt. Das Lokal entwickelte sich zu einem Umschlagplatz für Ideen und in kürzester Zeit wurde es zum Fixpunkt der Wiener Szene.[73]

Durch vermehrtes, wirtschaftliches Denken und Handeln der Clubmitglieder verlor der ART-CLUB seine Berechtigung, die verbindende Kraft löste sich auf. Die Zerschlagung des ART-CLUB's war nur mehr eine Frage der Zeit, verfeindete Gruppen, wie die Vertreter der surrealistischen und der abstrakten Kunstströmung, hatten sich schon früher getrennt. Dagegen verhielten sich die Bildhauer unparteiisch, sie zeigten sich unberührt von den '-ismen-Kämpfen' und blieben befreundet. Was blieb, war der Geist dieser Gruppe, eine einmalige Ausprägung eines weltoffenen, kritischen, exklusiven, künstlerischen Denkens.[74]

Nach diesem Exkurs wird auf die wirtschaftliche Situation der jungen Künstlergeneration, deren Existenz nach dem Jahre 1945 äußerst schwierig war, eingegangen und welche Möglichkeiten bestanden, Aufträge zu erhalten.

3.1.1.2. Arbeiten an denkmalgeschützten Bauwerken

Nach dem Krieg war die Stadt Wien, vertreten durch ihre Verantwortlichen, bemüht ihre Identität wieder zu finden und wollte zerstörte Architekturdenkmäler neu aufbauen oder restaurieren. Dies stellte für das Bundesdenkmalamt eine große Herausforderung dar, denn es fehlte an Fachleuten, denen man diese anspruchsvolle Arbeit anvertrauen konnte. Daher hatte man die Idee, Studenten der Akademie der bildenden Künste für diese Arbeiten einzusetzen. Für jene Künstler, die vom Bundesdenkmalamt Arbeiten bekamen, waren es lebensrettende Aufträge, von denen auch Bertoni profitierte.

Der damalige Präsident des Bundesdenkmalamtes, Otto Demus[75], übertrug dem

---

[71] Loos, Adolf, geb. 1870 in Brünn, gest. 1933 in Kalksburg, österreichischer Architekt und Kulturpublizist, gilt als Wegbreiter der modernen Architektur.

[72] Haerdtl, Oskar , geb. 1899 in Wien, gest. 1959 ebenda, Architekt, Designer und Architekturlehrer, war in Österreich und Polen tätig.

[73] Keil-Budischowsky in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 554, 2004.

[74] Keil-Budischowsky in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 555-556, 2004.

[75] Demus, Otto, geb. 1902 in Harland, NÖ, gest. 1990 in Wien, österreichischer Kunsthistoriker, ab 1946 Leiter des Bundesdenkmalamtes, ab 1963 Ordinarius für Kunstgeschichte an der Universität Wien.

Studenten Bertoni, über Intervention von Leinfellner und Biljan- Bilger vorerst kleinere Aufträge, denen größere folgten. Eine sehr schwierige Aufgabe, die Bertoni für das Bundesdenkmalamt übernahm, war die Wiederherstellung des 'Bacchus-Zug's' des Bildhauers Edmund Hoffmann von Aspernburg[76] im Burgtheater, oberhalb der Feststiege. Von zwölf Plastiken waren elf völlig zerstört und da es keine Vorlagen gab, an denen sich Bertoni orientieren konnte, bekamen die Figurenköpfe ihn ‚Eigenleben'.[77] Bertoni erinnert sich: „*Die Figuren oben beim Eingang, die waren alle aus Gips und zerstört, ich habe sie neu modelliert, alle. Bis auf eine, die war original, die letzte Figur an der Mauer. Nach Beendigung der Arbeiten war Josef Zykan[78], der damalige Landeskonservator für Wien gekommen und meinte: ‚Die sind sehr gut Bertoni, nur diese hier, ganz links außen ist ihnen nicht gelungen'. Da habe ich ihm gesagt, das ist die einzig originale Figur. Ich war sehr stolz. Es waren Köpfe des Neoklassizismus und ein bisschen langweilig.*"[79]

3.1.1.3. Kunst am Bau

Eine weitere Möglichkeit der Arbeitsbeschaffung und somit junge Künstler unterstützte, war die im Jahre 1949 von der Gemeinde Wien ins Leben gerufene Aktion ‚Kunst am Bau'.

Bei den neu zu errichtenden Wohnhausanlagen gingen Aufträge, die vom Sgraffito bis zur Brunnenanlage reichten, oft an Künstler der jüngeren Generation, denn damals konnten sich nur Wenige ‚junge Kunst' erwerben.[80]

Der Wohnbau in Wien wollte als zukunftsorientierte Stadtgestaltung gelten und damit verbunden, einem kulturellen Auftrag Rechnung tragen. Darüber hinaus konnten die zeitgemäßen Ausdrucksformen von ‚Kunst am Bau', eine Sensibilisierung gegenüber der Gegenwartskunst bewirken. In Fortsetzung der

---

[76] Hoffmann von Aspernburg, Edmund, geb. 1847 in Budapest, gest. 1930 in Wien, österreichischer Bildhauer, Gestalter, u. a. verschiedener Brunnen zwischen Natur- und Kunsthistorischen Museum.

[77] Keil-Budischowsky in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 542, 2004.

[78] Zykan, Josef, geb. 1901 in Wien, gest. 1971ebenda, Gründer der ‚Gesellschaft für vergleichende Kunstforschung', während der NS-Zeit nahm er sich besonders gefährdeten, kirchlichen Kulturgutes, wie z.B. Heiligenkreuz an. Nach 1945 Landeskonservator für Wien, Niederösterreich und Burgenland, besondere Verdienste um den Wiederaufbau des Stephansdoms in Wien, des zerstörten Stadtkern von Wiener Neustadt und der Altstadtsanierung von Krems an der Donau.

[79] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

[80] Keil-Budischowsky, in: Burgenländische Heimatblätter, S. 111-112, 2001.

Tradition der Zwischenkriegszeit wurde ‚Kunst am Bau' zunächst vorwiegend als Bauplastik in der Zusammenschau mit den Bauwerken, häufig in Form von Wandbildern, zum Beispiel in Mosaiktechnik realisiert. Später, in den 1950er Jahren änderte sich die Kunstsprache von Grund auf. Zahlreiche Werke wurden in das Bauvorhaben integriert, andere begleiten die Architektur.[81]

3.1.1.3.1. Exkurs: Über den Auftrag

Im Zusammenhang mit ‚Kunst am Bau' erhebt sich die Frage wie ein Künstler in seinem Schaffen unabhängig und frei bleiben kann, wenn er Arbeiten ausführen soll, deren Idee von Dritten eingebracht wird? Bekommt ein Künstler einen Auftrag mit einem zu realisierenden Thema, so muss das nicht zwangsläufig bedeuten, dass er in seiner künstlerischen Freiheit beschnitten wird. Dem ausführenden Künstler wird lediglich ein Thema vorgegeben, dies kann eine Herausforderung für ihn darstellen. Dem Künstler bleibt die Wahl der Ausarbeitung, vorausgesetzt es werden ihm nicht weitere Einschränkungen, wie Größe, Material usw. vorgegeben, die der grundsätzlichen Vorstellung seiner künstlerischen Umsetzung zuwiderläuft. Zur Rechtfertigung des Auftrages formuliert Bertoni treffend: „Da der Künstler aus der Sehnsucht, aus der Liebe, aus der Schönheit der Natur und aus den menschlichen Leistungen schöpft, ist er ein ständiges Phänomen des Kreatürlichen. So kann die gestellte Aufgabe eine Herausforderung sein. Sicher ist das Freiheitsgefühl dadurch belastet. Aber es muss nicht bedeuten, dass man mit einer gestellten Aufgabe einen Kompromiss einzugehen hat. Die Geschichte, die Tradition ist ein Großteil unseres Wissens, erlaubt uns, auf ihren Fundamenten neue Steine aufzulegen, wenn diese Steine aus der Überzeugung und aus dem Glauben kommen."[82]

Nach diesem Exkurs wird im folgenden Kapitel auf die Entwicklung der verschiedenen Arbeitsweisen von Bertoni eingegangen.

3.1.2. Auseinandersetzung mit dem Kubismus

Da die Naturstudien Bertonis Schaffensdrang auf Dauer nicht mehr erfüllten, die im Kapitel 3.1.1. beschrieben wurden, wandte er sich dem Kubismus zu, den er

---

[81] Pandi, S. 13+17, 2009.
[82] Bertoni, Zt. in: Aufträge 1945-1995, Einleitung, 1995.

versuchte in seinen Werken umzusetzten.[83] Bertoni erklärte, dass er das reichhaltige Formenrepertoire des Kubismus einerseits bei Wotruba kennenlernte, andrerseits hatte ihn Biljan-Bilger in die formalen Probleme des Kubismus, wie auch des Futurismus während des Kriegs und kurz danach schon eingeführt.[84] Dieses Wissen der formalen Theorien regte Bertoni dazu an, einige Plastiken aus Holz, Stein oder Bronze zu fertigen. So entstanden der ‚Lautenspieler', **Abb.7** eine Bronze aus dem Jahre 1949, die polychromierte Holzplastik ‚Frau mit Fächer' **Abb.8** aus dem Jahre 1949, die Sandsteinplastik ‚Musikantin' **Abb.9** aus dem Jahre 1949 und die Holzplastik ‚Concerto' **Abb.10** aus dem Jahre 1950, die an Arbeiten von Picasso erinnert. Bei dieser Plastik legte Bertoni kubistisches Formengut über den menschlichen Körper, sodass Instrument und Körper zu einer Einheit werden. An allen diesen angeführten Plastiken lassen sich verschiedene Formen nachvollziehen, deren Ursprung bei dem schon vorgestellten Relief für den österreichischen Pavillon der VIII. Triennale in Mailand zu finden sind. **Abb.6** Sotriffer ist zwar der Meinung, dass diejenigen Werke, die bis zum Jahre 1950 entstanden, Bertonis Auseinandersetzung mit dem analytischen Kubismus, den er hauptsächlich aus Reproduktionen und nicht von Originalen her kennenlernte, bezeugt.[85] Jedoch scheint Sotriffer bei seiner Betrachtung jenen Umstand auszublenden, der Bertoni nachweislich ab dem Jahre 1946 als Schüler von Wotruba belegt. Bertoni kannte Wotrubas kubistisches Formengut, das er nach seiner eigenen Vorstellung auch umsetzte, wie in dem Relief für Mailand, tradierte dieses und setzte es dort ein, wo dieses den geforderten Aufgaben und Ansprüchen seiner Meinung nach angebracht ist, unabhängig ob es sich um figurale oder nonfigurative Arbeiten handelt.

Neben den klassischen Materialien, wie Stein, Holz und Bronze arbeitete Bertoni auch mit anderen Materialien um deren Wirkung zu erfahren, so entstand das ‚Liebespaar' **Abb.11** aus Messing aus dem Jahre 1949. Bei dieser Plastik, wie auch bei der ‚Musikantin' **Abb.9** kann man Affinitäten zu Henry Moores früher ‚reclining-figure', auf die im Kapitel 5.4.2.1. genauer eingegangen wird, feststellen. Bei den im Jahre 1949 entstandenen Plastiken der ‚Lautenspieler', **Abb.7** ‚Frau mit Fächer',

---

[83] Keil-Budischowsky in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 552, 2004.
[84] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
[85] Sotriffer, S. 16, 1981.

Abb.8 ‚Musikantin' und ‚Liebespaar' wechselt sich hartes, kantiges kubistisches Formengut mit weich, fließend wirkendem ab. Nach dieser Auseinandersetzung mit Kunst des Kubismus konnte Bertoni nach eigenen Angaben, zu seiner unmittelbaren Spontanität bei Plastiken wie, ‚Familie' **Abb.12** aus dem Jahre 1948, ‚Mutter mit Kind' **Abb.13** aus dem Jahre 1948, beide lassen wieder an Arbeiten von Henry Moore denken und der Bronze ‚Idyll' **Abb.14** aus dem Jahre 1950 zurückkehren und suchte nach neuen Herausforderungen.[86]

3.1.3. Nonfigurative Arbeiten

Bertoni fand nach seinen frühen Werken, deren Schwerpunkt auf der Organizität liegt und der Auseinandersetzung mit dem Kubismus als einer der ersten Künstler in Österreich zu abstrakten Ausdrucksformen. Er begann, seine Ideen und Vorstellungen von ungegenständlichen Ausdrucksmöglichkeiten umzusetzen und es entstanden Skulpturen mit ‚reinen' Formen, die jedoch auf den Erfahrungen der Natur aufbauen.[87] Es fiel Bertoni schwer, die Welt des Bekannten zu verlassen und nur die Form der Form wegen zu sehen. Jedoch war es, wie er betont, die folgerichtige Reaktion auf den Kubismus, obwohl ihm konkrete Aussagen wichtig sind und eigentlich die treibende Kraft seines Schaffens darstellen. Bertonis frühe abstrakten Versuche gehen bis in das Jahr 1947 zurück, er fand aber erst in den 50-iger Jahren eine, für ihn gültige Einstellung dazu. Die ersten gegenstandslosen Plastiken wie ‚Der Kuss' **Abb.15** aus Marmor aus den Jahren 1951-53, ‚Ikarus' **Abb.16** aus dem Jahre 1953 aus Nirosta-Stahl, konzipiert als Modell für eine Skulptur für den Wiener Flughafen Schwechat und ‚Bewegung' **Abb.17** aus Holz aus dem Jahre 1954, entstanden.

In diese Zeit der Auseinandersetzung fällt auch die Plastik aus Kunststein ‚Lautenspieler' **Abb.18** aus dem Jahre 1954, die wieder Organizität aufweist. Diese wurde bei einem internationalen Plastik-Wettbewerb der Stadt Neapel mit dem ersten Preis prämiert. Man denkt sofort an einen künstlerischen Rückgriff, hat doch Bertoni zu dieser Zeit schon gegenstandslose Skulpturen, wie die oben beschriebene Plastik ‚Bewegung', **Abb.17** die ebenfalls im Jahre 1954 wie ‚Der Lautenspieler' entstand, geschaffen. Diese Arbeit erinnert an die Auseinandersetzung Bertonis mit dem Kubismus. An dieser Stelle sei auf ein

---

[86] Bertoni, in: Sotriffer, S.175, 1981.
[87] Keil-Budischowsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 552, 2004.

Kriterium hingewiesen, das für Bertoni‘s Arbeiten typisch ist, eine gegenläufige Gesetzmäßigkeit, das bedeutet, dass Perioden in denen die Form dominiert, sich mit solchen, in denen der Inhalt zentrale Bedeutung hat, abwechseln. Werner Hofmann bezeichnete dieses scheinbar Widersprüchliche, als ‚Pendelschlag’ in Bertonis Werk.[88] Durch diese Auseinandersetzung mit dem ‚Inhaltlosen’, das aber nicht wirklich als ‚ohne Inhalt’ zu bezeichnen ist, denn es werden Eigenschaften vermittelt, wie im Fall der ‚Bewegung’, **Abb.17** resultierten öffentliche Aufträge wie ‚Bewegung I’ **Abb.19** aus den Jahren 1956-58 für die Wiener Stadthalle. Bei dieser Skulptur verwendete Bertoni zum ersten Mal rostfreien Stahl. Die Böhlerwerke[89] hatten zu dieser Zeit neue Elektroden zum Schweißen von rostfreiem Stahl entwickelt, dadurch konnte diese Arbeit erst umgesetzt werden.[90] Bertoni war von Anfang an vom Architekten in das Baugeschehen involviert. Architekt Roland Rainer[91] wollte beim Stadthallenbau ein typisches Zeichen für den Sport. Daher wählte Bertoni für alle Sportarten den Begriff der ‚Bewegung’ als Thema. „*Schon in der Antike fanden in den Stadien Sportveranstaltungen statt, daher die Bezeichnung der ‚Bewegung’, ein Begriff, der sehr aussagekräftig und vielfältig ist, Formen, die ineinanderfließen. Unter dem abstrakten Begriff der ‚Bewegung’, der nicht reduzierbar ist, kann alles verstanden werden.*“[92] Die Dreidimensionalität, das Ausgreifen in den Raum der Skulptur ‚Bewegung’ verbindet das ‚Gleichzeitige‘ der Kubisten mit der ‚Bewegung‘ der Surrealisten. Es folgten ‚Bewegung II’, **Abb.20** ebenfalls aus rostfreiem Stahl aus den Jahren 1960-61 für Stuttgart. Erst viele Jahre später greift Bertoni die Form der ‚Bewegung’ wieder auf und es entstand ‚Bewegung III’, **Abb.21** aus den Jahren 1979-80, diesmal wieder für Wien für das neue Verwaltungsgebäude der Firma Siemens. Für diese Skulptur wurde das Thema der ‚Bewegung’ vom Sport auf den technischen Fortschritt der Firma Siemens übertragen.[93]

---

[88] Bertoni, Sotriffer, S. 175, 1981.
[89] Böhler-Uddeholm AG, ein weltweit führender Edel- und Werkzeugstahl-Hersteller mit Hauptsitz in Wien.
[90] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[91] Rainer, Roland, geb. 1910 in Klagenfurt, gest. 2004 in Wien, Architekt, eine seiner bedeutendsten Arbeiten war die Errichtung der Wiener Stadthalle in den Jahren 1956-1962.
[92] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[93] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 89 und 94, 1995.

3.1.4. Ringen um die ‚reine Form'

Im Zusammenhang mit Bertonis Zielsetzung ‚reine' Formen zu gestalten, versuchte er durch den bewussten Bruch mit den auf Orgenizität ausgerichteten Darstellungen, abgesehen von seinen oben beschriebenen Formen der ‚Bewegung', schließlich ein ‚Imaginäres Alphabet' zu erarbeiten. Die plastische Umsetzung, seiner damaligen Vorstellungen gestalteten sich für ihn sehr schwierig und stellten für ihn eine große Herausforderung dar.[94] Bertoni fand nach langen Ringen eine Lösung für seine Probleme und er konnte das Alphabet realisieren. Er will es im Sinne von Wittgensteins Tractatus[95] verstanden wissen, betont aber, dass es der Phantasie entsprungen ist und daher nicht beweisbar. Für ihn bedeutet es den Ausdruck der Freiheit der Kunst in Form und Farbe.[96] Seine Interpretation des Alphabets sollte das Lyrische und Metaphysische in der Kunst verteidigen.[97] Dazu Bertoni: „*Obwohl die Buchstaben abstrakt sind, haben sie eine Aussage als Zeichen der Sprache, die über tausende von Jahren hindurch entstanden ist. Es sind Symbole, die es in allen Sprachen gibt und mit der Erfindung der Phonetik zur Musik führen. Das imaginäre Alphabet ist eigentlich wie Musik. Die abstrakten Formen haben auch eine Aussage, die des Buchstabens.*"[98] Unter diesen Voraussetzungen entstanden das ‚C' **Abb.22** und das doppelte ‚D', **Abb.23** beide aus polychromiertem Polyester im Jahre 1955 und das ‚kleine U', **Abb.24** aus Holz, das ‚I' **Abb.25** und das ‚E'. **Abb.26**

Wenn Bertoni Farbe verwendet, wie bei den oben beschriebenen Buchstaben ‚C' und dem doppelten ‚D', so stellt sie für ihn auch ein Material, das über Gewicht verfügt, dar. Durch ihre Verwendung sucht Bertoni nach Möglichkeiten einer eventuellen Formensteigerung, denn Farbe kann variabel eingesetzt werden und dadurch verschiedenste Wirkung erzielen.[99]

Erst im Jahre 1963 greift Bertoni noch einmal auf das ‚imaginäre Alphabet' zurück und gestaltet das ‚U' im Auftrag von Architekt Peichl für die Schule in der Aresbachgasse im 19. Wiener Gemeindebezirk aus Bronze.[100] **Abb.27** Heute ist

---

[94] Keil-Budischowsky, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 553, 2004.
[95] Wittegnsteins ‚Tractatus' enthält eine logische Theorie, und legt eine philosophische Methode dar. Sein Hauptanliegen ist, die Philosophie von Unsinn und Verwirrung zu bereinigen.
[96] Keil-Budischowsky , in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, S. 553, 2004.
[97] Sotriffer, S. 31, 1985.
[98] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[99] Sotriffer, S. 31, 1985.
[100] Bertoni, Aufräge 1945-1995, S. 106, 1995.

das ‚U' vor dem MUSA – Museum auf Abruf – neben dem Wiener Rathaus im ersten Wiener Gemeindebezirk aufgestellt.

Während der Zeit der Arbeiten zum ‚Imaginären Alphabet' geriet Bertonis Leben aus den Fugen, denn durch den Tod einer geliebten Frau, seine damalige 24-jährige Lebensgefährtin war verunglückt, war er derart mitgenommen, dass er nicht mehr in der Lage war, diesen Zyklus fertig zu stellen. Er beschreibt diese Zeit: „*Das schöne Spiel war aus. Ich konnte nicht mehr diese schöne, meditative, kontemplative Arbeit mit dem Alphabet, mit diesen Buchstaben machen, da konnte ich einfach nicht mehr weiter. In der folgenden Zeit habe ich ganz verschiedene, oft sehr aggressive Formen gewählt, Später bin ich wieder in die abstrakte Form zurückgekehrt, aber mehr zu vegetativen Formen, für die sich Marmor besonders gut eignet. In weiterer Folge entstand der Zyklus ‚Spiegel' mit seiner permanenten Zweideutigkeit. Ich habe die Mondlandung im Jahre 1969 gesehen und war sehr beeindruckt, daraufhin entstand ‚Wir und der Mond'.*"[101] Auf den im Jahre 1964 begonnenen Zyklus ‚Spiegel', zu dem die Plastik ‚Wir und der Mond' zählt, wird im Kapitel 3.1.7. näher eingegangen.

3.1.5. Wendung zur Figur

Die Zeit der oben erwähnten, tragischen Umständen beschreibt Bertoni: „Eine verzweifelte Wut bestimmte die darauf folgenden Arbeiten, Probleme wie die alt bekannten, die ewigen Fragen nach Gut und Böse, Angst, Glaube, Liebe, Tod, Suchen und Überwinden."[102] In dieser Zeit entstanden ‚Stimmungsbilder'. Bertoni war der Ansicht, keine anderen formalen Mittel zu kennen um alle diese Fragen künstlerisch zu beantworten, daher wandte er sich wieder der Figur zu.[103] Die damals entstandenen Werke hat Bertoni ‚Meine Totems' - eine Art persönlicher Schutzgeist – benannt. So entstanden im Jahre 1955 verschiedene Variationen der ‚Ecclesia', entweder aus Bronze oder Holz in unterschiedlichen Höhen, von 41 bis 210 cm, wie die Bronze ‚Ecclesia', **Abb.28** und eine Holzplastik gleichen Titels, **Abb.29** die Bronze ‚Furie' **Abb.30** und ein Jahr später, im Jahre 1956, die Bronze ‚Der Ankläger'.[104] **Abb.31**

Angesichts der Umstände, so sieht es jedenfalls Sotriffer, stellt die Entstehung der

---

[101] Bertoni, Gespräch in Winden am 16.4.2012.
[102] Bertoni, Zt. in Sotriffer, S. 175, 1981.
[103] Bertoni, in: Sotriffer, S.175, 1981.
[104] Bertoni, in: Sotriffer, S. 176, 1981.

markanten Skulptur ‚Furie' **Abb.30** einen Ausbruchsversuch dar, den er mit dem Ungarnaufstand im Jahre 1956 in Verbindung bringt und für den der ‚Ankläger' **Abb.31** das Symbol bildet.[105] Im Gegensatz dazu, spricht sich Wander Bertoni eher für eine individuelle Interpretation seiner Werke aus, das findet er das Schöne, man darf der Phantasie freien Lauf lassen: „*Denn die Bildhauerei ist keine Literatur*."[106]

Nach diesen Arbeiten, dessen Schwerpunkt auf der Darstellung der Figur liegen, setzte sich Bertoni neuerlich mit dem Nonfigurativen auseinander

3.1.6. Wendung zum Nonfigurativen

In dieser Zeit entstanden Werke mit unterschiedlichem Formengut, wie beispielsweise der im Jahre 1957 geschaffene ‚Kentaur' **Abb.32** aus Kunststein, der ‚Sonnenanbeter' **Abb.33** aus rostfreiem Stahl, entstanden in den Jahren 1957-61, der am Kirchberg in Winden, schon von Weitem sichtbar, einem Wahrzeichen gleich, steht.[107] Die Entstehung des ‚Sonnenanbeters' führt Bertoni auf die besonderen Umstände des ersten Winters 1943-44, den er in Wien verbrachte, zurück. Dieser war äußerst streng, Bertoni sah kaum Sonne, da er tagsüber in der Fabrik arbeitete. Als er im Frühling die erwachende Natur sah, entwickelte er zur Sonne eine besondere, fast als religiös zu bezeichnende Beziehung.[108] Die sehr hohe Stahlskulptur wurde von Architekt Peichl für die Weltausstellung 1957 in New York ausgewählt.[109] Bertoni erklärt dazu: „*Da die Skulptur des ‚Sonnenanbeters' sehr groß ist, konnten ihre Einzelteile nicht in der Werkstätte geschweißt werden. Sie wurde daher in zwei Teilen auf dem zum Transport vorgesehenen Zug, der sie bis Hamburg bringen sollte, zusammen geschweißt. Von Hamburg wurde der ‚Sonnenanbeter' dann weiter nach New York verschifft.*"[110]

In diese Zeit fällt außerdem die Entstehung von ‚Das Kreuz' **Abb.34** aus Gips aus den Jahren 1958-62, eine hölzerne Fassung davon befindet sich im Besitz der Österreichischen Galerie in Wien und die Gruppe der ‚Hermaphroditen', wie zum

---

105 Sotriffer, S. 18, 1981.
106 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
107 Bertoni, in: Sotriffer, S. 176, 1981.
108 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
109 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 108, 1995.
110 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

Beispiel der aus Sandstein **Abb.35** und jener aus schwarzem Kunststein.[111] **Abb.36** Nach Bertonis Angaben gehören auch diese Werke zu dem umfangreichen Zyklus ‚Meine Totems', wie auch ‚Pomona' **Abb.37** - Pomona ist die römische Göttin der Baumfrüchte - aus Gips, sie erinnert an die berühmte Darstellung der Göttin der Fruchtbarkeit von Ephesus. Eine Variante dieser Arbeit steht am Eingang zu Bertonis Anwesen in Winden. Weiteres sind die Plastiken **‚**Echinocereus', **Abb.38** - ein lila blühender Kaktus - aus Kunstmarmor, ‚Mammilaria' **Abb.39** – ebenfalls ein blühender Kaktus – aus Kunstmarmor und schließlich ‚Lithops-Bella'[112] aus Messing dem Zyklus zuzurechnen. **Abb.40** Diese letztgenannte Skulptur kann nicht nur als Pflanze, sondern auch als weiblicher Torso gesehen werden.[113] Alle Plastiken, die der Gruppe der ‚Aphroditen' und ‚Pomona' zuzuzählen sind, suggerieren einen zentralen Ausgangspunkt, der sich nach einem geheimen Gesetz weitet und wieder zusammenzieht um seine Form zu finden. Einige von Bertonis ‚Pomona'-Paraphrasen, die noch genauer vorgestellt werden, verbinden das Ei mit der Fruchtform, wie das von Hermes und Aphrodite gezeugte Zwitterwesen des Hermaphroditos.[114]

Nach der Beschreibung von Bertonis Entwicklung seiner Arbeitsweise und der Umstände, die ihn dahin führten, möchte ich einerseits auf Einzelarbeiten, andrerseits auf Zyklen, die ab der Mitte der 50-iger Jahre entstanden, eingehen.

3.1.7. Zyklus ‚Spiegel'

Die aus Messing gearbeitete, 42 cm hohe Skulptur ‚Wir und die Haut' **Abb.41** aus dem Zyklus ‚Spiegel' aus dem Jahre 1964 verbindet jene gegenläufigen Gestaltungsprinzipien, die Bertoni schon seit 1945 entwickelt hat, vergleicht man die nach der Natur gestalteten Steinplastiken **Abb.1-3** aus den Jahren 1945–47 mit dem im Jahre 1947 entstandenen Mailänder Relief. **Abb.6** Bei ‚Wir und die Haut' verbindet Bertoni dieses Prinzip an einer Plastik, dabei stehen weich fließenden Linien im Diskurs zu einer kleinteilig bearbeiteten Oberfläche. Das Thema das Bertoni im Zyklus ‚Spiegel' reflektiert, ist die Spannung zwischen Ruhe und Bewegung. Auf diesen grundsätzlichen Bedingungen menschlichen Lebens

---

111 Sotriffer, S. 93, 1981

112 Lithops-Bella', Pflanzengattung aus der Familie der Mittagsblumengewächse, im Süden Afrikas verbreitet, der Name leitet sich vom griechischen ‚lithos' für Stein ab, werden auch ‚Lebende Steine' genannt.

113 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

114 Sotriffer, S. 19, 1981.

beziehen sich alle Werke aus dem Zyklus ‚Spiegel'. So steht ‚Wir und das Ei IV', **Abb.42** aus dem Jahre 1964 aus Messing, eine Skulptur, die Bertoni in mehreren Varianten schuf, für Werden und Vergehen, ‚Wir und er' **Abb.43** für die Sehnsucht nach Glauben, ‚Wir und die Sonne', darauf wird im Kapitel 4.1. näher eingegangen, für Vergänglichkeit, ‚Wir und der Mond', **Abb.44** eine Bronze aus dem Jahre 1969 für Machtstreben und schließlich ‚Wir und die Haut', **Abb.41** für Sexualität. Die gleichzeitige Darstellung von glatter und zerklüfteter Oberfläche kann nach Matzners Auffassung als Gegensatz zwischen himmlischer und sinnlicher Liebe, bezogen auf den Menschen verstanden werden. Der Wunsch Bertonis nach einer Ausdrucksweise, die unter die Oberfläche der dinglichen Welt blickt, veranlasste ihn bei diesem Zyklus mit abstrahiertem Formengut zu arbeiten.[115] Unter diesem Blickwinkel ist auch die nächste Herausforderung mit der sich Bertoni auseinandersetzte, zu sehen.

3.1.8. Thema ‚Säule'

In der Zeit von 1965 bis 1975 beschäftigte sich Bertoni eingehend mit dem Thema der Säule und es entstanden seine ersten Säulen, geprägt von expressionistischer Ausdruckskraft. Bertoni' wollte Widerstrebendes im Allgemeinen und im Menschen darstellen.[116] Er hat diesen, an sich selbst gestellten Anspruch im Jahre 1973-75 bei einer Auftragsarbeit von sechs Säulen umgesetzt. Diesen Zyklus nannte Bertoni ‚Metamorphose der Säule'. Die Säulen haben eine durchschnittliche Höhe von 3,5 Metern und sind aus Kunststein gearbeitet.

Dazu ist zu sagen, dass Bertoni prinzipiell nicht gerne auf Reisen ging. Er ist der Ansicht, wie er im persönlichen Gespräch bestätigt, es reicht, wenn man die Welt von innen erleben kann, wie dies Immanuell Kant[117] sieht und beschreibt. Bertoni reichten bis dahin seine ‚inneren Reisen'.[118] Jedoch musste er vierzigjährig, im Zuge seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule für angewandte Kunst mit seinen Studenten, eine Reise nach Griechenland antreten. Anlässlich dieser Reise stellte sich für Bertoni dieses Land ganz anders dar, als das, seiner ‚inneren' Reisen und

---

115 Matzner, in Katalog MUSA. Raum-Körper Einsatz, Position der Skulptur, S. 56, 2010.
116 Bertoni in: Sotriffer, S. 176, 1981.
117 Kant, Immanuel, geb. 1742 in Königsberg, gest. 1804 ebenda, deutschsprachiger Philosoph der Aufklärung. Bedeutender Vertreter der abendländischen Philosophie, sein Werk ‚Kritik der reinen Vernunft' kennzeichnete einen Wendepunkt in der Philosophiegeschichte und den Beginn der modernen Philosophie.
118 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

er fühlte sich von seiner Vorstellung hintergangen.[119] In Griechenland wurde ihm klar, wie subjektiv jede Beschreibung ist und erinnert sich: „*Ich machte eine Reise nach Griechenland und war überrascht von dem was ich zu sehen bekam, wie wenig vorhanden ist von der Antike und habe wirkliches Mitleid empfunden. Ich weiß noch ganz genau, in Griechenland sind mir meine ersten Gedanken zur Säule gekommen und musste feststellen, dass Beschreibungen die eigenen Beobachtungen nicht ersetzen können*."[120]

Eine seiner ersten Säulen, Bertoni nannte sie ‚Die Zeit ist unbarmherzig', **Abb.45** steht in seinem Freilichtmuseum. Auf den Grund angesprochen, warum das Kapitell der Säule einen Widderkopf darstellt, sinniert Bertoni: *„Den Widder gibt es in vielen antiken Mythen, wie dem des goldenen Vlieses. Ich habe diese Säule meinem Freund Michael Guttenbrunner[121] gewidmet."*[122] Obwohl Guttenbrunner in erster Linie Schriftsteller war, hat er Bertoni auch einige Male sehr treffend porträtiert, eines dieser Porträts hängt in Bertonis Atrium-Ausstellungsraum.

3.1.8.1. Metamorphose der Säule

Mit dem Auftrag ‚Metamorphose der Säule' wurde Bertoni von der Gemeinde Wien die Ausführung von sechs Säulen in Kunststein für den Jodok-Fink-Platz vor der Piaristenkirche im 8. Wiener Gemeindebezirk anlässlich der Franz Anton Maulbertsch[123]-Ausstellung ermöglicht. Diese Kirche wurde von 1698 bis 1719, nach Plänen von Lukas von Hildebrandt[124] als Ordenskirche der Piaristen errichtet und 1753 durch Mathias Gerl[125] vollendet.

Die Reise nach Griechenland löste, wie schon beschrieben, Trauer bei Bertoni aus und er wollte die Ruinenreste zu neuem Leben erwecken. Gleichzeitig wurde ihm die Verbindung zur Vergangenheit vor Augen geführt. Aus dieser Erkenntnis entstanden die ersten Ideen zu dem Zyklus ‚Metamorphosen der Säule'. Bertoni führte damit eine neue Dimension in die Bildhauerei ein, die gleichzeitige

---

119 Bertoni, Indisches Tagebuch, S. 9, 1985.
120 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
121 Guttenbrunner, Michael, geb. 1919 in Althofen, gest. 2004 in Wien, österreichischer Dichter u.Schriftsteller.
122 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
123 Maulbertsch, Franz, Anton, geb. 1927 in Langenargen am Bodensee, gest. 1796 in Wien, neben Martin Johann Schmitt, herausragender österreichischer Maler des Spätbarocks.
124 von Hildebrandt, Lukas, geb. 1668 in Genua, gest. 1745 in Wien, bedeutender Baumeister der Barockzeit.
125 Gerl, Mathias, Franz, bzw. Mathias Gerl der Jüngere, geb. 1712 in Klosterneuburg, gest. 1765 in Wien, österreichischer Architekt und Baumeister.

Darstellung unterschiedlicher Ereignisse in Zeit und Raum.[126] Die Entstehung des Säulen-Zyklusses ist nicht nur der Griechenlandreise zuzuschreiben. „Ich erinnere mich, dass während dieser Jahre der ‚Minimal Art'[127] große Aktualität beschieden war. Diese reduzierte Kunstform, teilweise vom asiatischen Geist beeinflusst, vorher von mir selbst in meinem ‚Imaginären Alphabet' praktiziert, verursachte in mir Unbehagen und das Bedürfnis das Gegenteil anzustreben."[128] Dafür fand er in der Form der Säule den geeigneten Ausdrucksträger.[129] Bertoni benannte die Säulen einzeln, die jedoch eine Einheit bilden, wie folgt: ‚Überraschung für Hellas', ‚Weltensäule', ‚Trauer der Ruine', **Abb.46** und ‚Apollo gegen Dionysos', ‚Säule der Antagonismen' und ‚Triumph der Materie'.[130] **Abb.47**

Architekt Spalt wollte den Platz vor der Piaristenkirche räumlich gestalten. Als Vorbild nahm er die historischen Radierungen von Solomon Kleiner[131], aus denen ersichtlich ist, dass der Platz gegen die Straße mit Heiligenfiguren begrenzt war. Jedoch wurden Bertonis Arbeiten nicht nur missverstanden, sondern auch bekämpft. Dadurch wurde die Gelegenheit den Platz mit moderner Kunst zu beleben, basierend auf absurden Motiven vereitelt, mit dem Ergebnis, dass die Säulen entfernt werden mussten.[132] Dazu Bertoni: "*Ausschlaggebend war ein Lehrer des Piaristengymnasiums, der die Initiative zur Entfernung der Säulen betrieb. Daraufhin kaufte die Gemeinde Wien die Säulen. Ich war zwar enttäuscht und gekränkt, wollte aber nicht streiten.*"[133] In diesem Zusammenhang klagt Bertoni über Wiens damalige Kritiker: „Diese paar Kritiker in Wien. Es ist erschütternd, wie schlecht sie reagieren, wie wenig sie wissen. In meinem Alter kann man nicht mehr die Leute lehren was man will. Man wird müde. Früher bei Muschik und Schmeller war auch nicht alles so einfach und gut, aber man akzeptierte ihre Integrität. Zum Beispiel bei der Aufstellung meiner Säulen auf dem Piaristenplatz. Ich habe ein Jahr an den sechs schweren Trümmern gearbeitet. Mich hat die Konfrontation fasziniert zwischen Maulbertsch, dem Barockmaler und

---

126 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 74, 1995.

127 Minimal Art ist eine, in den frühen 1960er Jahren in den USA als Gegenbewegung zur Malerei des abstrakten Expressionismus entstandene Kunstströmung der bildenden Kunst. In der Architektur ist er seit den 1980er Jahren vertreten. Minimalismus strebt nach Objektivität, schematischer Klarheit und Logik.

128 Bertoni, Zt. in Indisches Tagebuch, S.9, 1985.

129 Bertoni, Indisches Tagebuch, S. 9, 1985.

130 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 77, 1995.

131 Kleiner, Solomon, geb. 1703 in Augsburg, gest.1761 in Wien, deutscher Zeichner und Kupferstecher, erlangte Bedeutung durch die genaue Wiedergabe süddeutscher und Wiener Barockbauten.

132 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 79, 1995.

133 Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.

der zeitgenössischen Kunst. Das ist ein Spannungsverhältnis, eine Verfremdung zwischen Architektur und Plastik. Und alles was die Kritiker sagen können, ist: ein Phallus.“[134] Bertoni kennt die Schwächen der Journalisten, irgendwann wurden sie für ihn unwichtig.[135] Der neue Aufstellungsort der sechs Säulen in der Fußgängerzone am Parkring, 1010 Wien, ist auf Vorschlag von Architekt Peter Czernin zustande gekommen.[136] **Abb.48**

Ein weiteres Großprojekt Bertoni‘s befindet sich im Burgenland.

3.1.8.2. Jubiläumssäule

Im Jahre 1992 schuf Bertoni anlässlich der Feier ‚70 Jahre Burgenland’ die ‚Jubiläumssäule’ aus Bronze-Stahl für den Freiheitsplatz in Eisenstadt vor dem Landhaus im Auftrag der Landesregierung Burgenland.[137] **Abb.49+50** Für Bertoni eine sehr wichtig Arbeit, da er sich den Burgenländern besonders verbunden fühlt.

Die Unterkonstruktion auf der die Säule ruht, ist dreistufig oktogonal. Die Ausführung in Stahl und Bronze ist bewusst gewählt, dadurch soll sich symbolisch die Gegenwart mit der Vergangenheit verbinden.[138] Dazu erklärt Bertoni: „*In der Jubiläumssäule ist die politische Geschichte Europas, angefangen von den 20er Jahren des letzten Jahrhunderts bis in die Jetztzeit verpackt.“*[139]

Die Basis der Säule ist kegelförmig, darin sind Gedanken und Erlebnisse Bertonis, die an die erste Republik erinnern, verarbeitet. Gleichzeitig soll die Pyramide das monarchische Ordnungsprinzip des Kaiserreiches aufzeigen, das als zerstörter Bau dargestellt ist und bei dem Gesimsereste und Teile der Decke herausragen, als Sinnbild für die neu angebrochene Zeit. Doch auch die Demokratie wurde zerstört, Feuer lodert aus ihrem Kopf. Zwischen den zerstörten Städten liegen Kriegsopfer, dargestellt durch Frauenkörper, denn Frauen hatten ungefragt die größten Opfer zu tragen. Drei dargestellte Männer symbolisieren politisch, rassisch und religiös Verfolgte. Aus diesem Leidensberg ragt eine Dankessäule, die für eine neue Zeit des Friedens steht. Ihren Abschluss bildet eine abstrahierte Blüte, als Zeichen der Kunst und Natur. In der Blüte sind die Bundesländer Österreichs durch neun

---

134 Bertoni, Zit. in: Habarta, S. 244, 1996.
135 Bertoni, Gespräch vom 14.11.2012.
136 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 86, 1995.
137 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S.119, 1995.
138 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 132, 1995.
139 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012

stilisierte Bäume, als Zeichen der Hoffnung, dargestellt.[140] Die Herstellung dieser Säule dauerte sechzehn Monate, unterstützt wurde Bertoni von seinen Schülern der Meisterklasse. Sie hatten Gelegenheit sich durch ihre Mitarbeit einzubringen und konnten unter Anleitung Bertonis praxisorientiert arbeiten, denn jeder Schüler durfte eine Figur grob modellieren. Andrerseits halfen die Schüler mit, dieses enorme Arbeitspensum zu leisten.[141]

3.1.8.2.1. Exkurs: Zum Verständnis eines Kunstwerkes

Der Inhalt dieses eindrucksvollen Mahnmales wurde vom Künstler genau erklärt und seine Intentionen leicht verständlich, dargelegt. Aber muss ein Kunstwerk derart erklärt werden um es zu verstehen? Sollten nicht die, im öffentlichen Raum stehenden Denkmäler, die eine ganze Generation, ein ganzes Land betreffen, so ausgeführt sein, dass sie ohne Erklärung verständlich sind? Oder reicht ein partielles Verstehen, wie es die unter den Trümmern befindlichen Körper der Jubiläumssäule dokumentieren? Warum Bertoni bewusst zwei verschiedene Materialien verwendet hatte, entzieht sich dem nicht unterrichten Beschauer und ähnlich verhält es sich mit der abstrahierten Blüte, die das Kapitell der Säule bildet und in den Himmel ragt.

Ähnliche Argumente können für die ‚Weinende Brücke', die im Kapitel 3.1.14. beschrieben wird, ins Treffen geführt werden. Kunstwerke mit derart komplexen Inhalten, die erst durch eine Erklärung verständlich werden, sind für den flüchtig Reisenden nicht lesbar. Obwohl der, am Zenit der ‚Weinende Brücke' **Abb.78** offene Bogen mit den Bögen der Unterkonstruktion auf dem der Gleiskörper liegt, assoziiert werden kann. Dies muss dem Unkundigen wohl reichen. Mit der erst im Jahre 2000 angebrachten Informationstafel an der ÖBB-Haltestelle ‚Siemensstraße', kann dann interessiertes Publikum den vollen Inhalt des Mahnmales verstehen. Für nicht an dieser Haltestelle Vorbeikommende, bleibt sowohl der Inhalt als auch die Intention des Künstlers verborgen.

Ähnliches gilt auch für das Relief ‚Concordia' **Abb.56** aus dem Jahre 1979 für die UNO-City in Wien, das im nächsten Kapitel beschrieben wird. Die großartige Idee, die hinter dem Konzept steht**,** ist ohne Erklärung nicht erfassbar. In seiner vom Auftraggeber reduzierten Form ist eine Interpretation unbedingt erforderlich.

---

[140] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 132, 1995.
[141] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

Anders verhält es sich bei der Zurücknahme wesentlicher Teile von Bertonis konzipierten Wasserweg, **Abb.58** der im Kapitel 3.1.10. erläutert wird, durch den Auftraggeber. Es gelangte nur der Brunnen ‚Wir und das Ei' zur Ausführung. In diesem Fall bedarf es keiner erklärenden Worte für das Fehlen eines Teiles der Brunnenanlage, denn der verbleibende Brunnen kann durchaus für sich stehen und benötigt keine Erklärung.

Zum Thema des Verstehens von Kunstwerken ist der Bildhauer Lipchitz der Meinung, dass die Kunst eng verknüpft ist mit der Gesellschaft, die sie hervorbringt und behauptet, dass die Skulptur für die Massen verständlich sein muss. Nur im wechselseitigen Verständnis kann Kunst groß sein, daher muss auch der Betrachter an den Künstler denken. Vorgaben an Künstler, wie im Kapitel 3.1.1.3.1. beschrieben, können jedoch die Entstehung von Meisterwerken nicht verhindern. Lipchitz glaubt aber nicht, dass die Kunst die Kraft hat, die Vergangenheit zu neuem Leben zu erwecken.[142] Kunst kann aber einen wesentlichen Beitrag leisten, die Vergangenheit im Gedächtnis zu halten.

Eduard Trier stellt zum Thema des Verständnisses von Kunstwerken fest, dass die umstrittene Selbstinterpretation und Kommentierung eines Werkes durch den Künstler oft als Argument gegen die moderne Kunst verwendet wird. [143]

Bertonis Freund Guttenbrunner ist der Ansicht, dass Kunstwerke einer Interpretation aus dem Munde eines Skribenten bedürfen, habe er nie wahrhaben wollen, aber die gesellschaftlichen Konventionen verlangen nach diesen Paraphrasen, und so ist mit der Zeit die Beschreibung scheinbar wichtiger geworden, als das Werk selbst. Dass Schöpfungen von Künstlern durch Dritte buchstabiert werden müssen, findet er traurig.[144]

Nach der Erörterung des Zyklus ‚Metamorphose der Säule' und der zum Thema gehörenden Beschreibung der Jubiläumssäule sowie des oben angeführten Exkurses folgt eine Beschreibung von Bertonis Reliefarbeiten, in denen sich seine Auseinandersetzung mit den ‚neuen' Stilrichtungen abzeichnet.

3.1.9. Reliefarbeiten

Das Relief kann prinzipiell als Vorstufe zur Plastik angesehen werden, wird aber von manchen Künstlern als ‚reduzierte' Plastik angesehen, die nicht im

[142] Lipchitz, in: Katalog des Museums des 20. Jahrhunderts, Skulpturen und Zeichnungen, S. 28, 1970.
[143] Trier, S. 3, 1971.
[144] Guttenbrunner in: Katalog zur Ausstellung der Landesgalerie im Schloss Esterhàzy, S. 6, 1979.

gleichen Rang wie die Vollplastik steht. Dagegen wehrte sich Zoltán Kemény[145], ein namhafter Reliefkünstler des zwanzigsten Jahrhunderts, dass seine Werke der Plastik zugeordnet werden. Andrerseits wollte Archipenko seine ‚Skulpto-Malerei', nicht als Relief sehen.[146]

Wie kontrastiv das Relief auch beurteilt wird, für Bertoni's Reliefarbeiten hat das keinen Einfluss.

Obwohl Bertoni am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit an der Akademie, wie er immer betont, seine ersten plastischen Arbeiten nach der Natur gestaltete, wagte er zeitgleich seine ersten Versuche einer ungegenständlichen Aussage, wie im schon erwähnten Relief für Mailand.

Relief für die VIII. Triennale in Mailand

Dieses polychromierte Gipsrelief stammt aus dem Jahre 1947 und war für den österreichischen Pavillon, beauftragt durch Architekt Haerdtl, von Bertoni geschaffen worden. **Abb. 6** Mit dieser Arbeit wollte er die Aufbruchsstimmung vermitteln, die damals nicht nur Österreich, sondern auch sein Leben bestimmte.[147]

Dieses Relief entstand in jener Zeit als sich Bertoni mit dem Kubismus seines Lehrers Wotruba auseinandersetzte. Bertoni schuf damit eine Art ‚Prototyp', auf dessen Grundformen er immer wieder, nicht nur bei Reliefs, zurückgreift.

Relief Siebenhirten

Dieses Relief stammt aus dem Jahre 1951 und ist aus Loretto-Sandstein gearbeitet. **Abb.51** Dabei bediente sich Bertoni der Grundelemente des Mailänder Reliefs und verarbeitete dessen Formen zu Figuren und bekleidete diese mit stilisierten Gewändern und Hüten. Bei dem Relief steht wieder die Organizität im Vordergrund. Eine Legende erzählt von sieben Hirten, die in dieser Gegend lebten, Bertoni thematisierte sie in seinem Werk.[148]

Relief ‚Zwei Musikanten'

Musik spielte im Leben von Bertoni von Jugend an eine wichtige Rolle und er setzte sich oft mit diesem Thema künstlerisch auseinander. Die Stuckarbeit stammt aus

[145] Kemèny Zoltàn, geb.1907 in Banica in Siebenbürgen, gest. 1975 in Zürich, ungarischer Bildhauer, Maler und Architekt, er wurde durch seine Collagen und abstrakten Metallreliefs bekannt.
[146] Trier, S. 127, 1971.
[147] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 1, 1995.
[148] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 5, 1995.

dem Jahre 1954 und befindet sich im Foyer der Proszeniumslogen in der Wiener Staatsoper. Dabei werden zwei sitzende Musizierende gegenübergestellt, deren Formenbau wieder aus Zitaten des Mailänder Reliefs besteht.[149] Den Auftrag dazu erteilte ihm Architekt Erich Boltenstern[150]. **Abb.52**

Relief für die Marienkirche Kapfenberg

Das im Jahre 1957 entstandene Relief spiegelt im Wesentlichen die beiden, rund geformten Grundelement des Mailänder Reliefs wieder. Es besteht aus zwei übereinander liegenden Kreisen, wobei dem größeren Kreis ein kleinerer überstellt ist. Beide Kreise verbindet ein satteldachförmiger, kurzer Steg. Der kleinere, oben liegende Kreis, spiegelt die Formen des größeren Kreises wieder. Aus der dreiflächigen Pyramide des Triennaler Reliefs wurde eine vierflächige. Den oberen Kreis umgeben Strahlen, von denen manche Scheiben aufgesteckt bekamen. Dadurch kommt es, je nach Beleuchtung zu interessanten Schattenwürfen, die dem Relief eine besondere Bewegtheit verleihen.[151] **Abb.53**

In die Zeit von 1965–75, der intensiven Auseinandersetzung Bertonis mit der Säule fällt der Auftrag des Reliefs ‚Die Familie'. Durch den Zeitpunkt der Entstehung dieses Werkes ist der, von Hofmann charakterisierte ‚Pendelschlag', nachvollziehbar.

Relief ‚Die Familie'

Dabei handelt es sich um ein Sandsteinrelief aus dem Jahre 1969. Das Relief befindet sich in Gmünd in Niederösterreich im so genannten Hanuschhof[152], der vom Gmünder Architekt Norbert Mandl geplant wurde. Gmünd, eine zweigeteilte Stadt, wo durch das Gasthaus Svoboda (Svoboda ist slawisch und bedeutet Freiheit) die Grenze verläuft, veranlasste Bertoni das Thema der Familie, die er als Garant der Einheit sieht, zu wählen.[153] **Abb.54** Bei diesem Relief arbeitete Bertoni

[149] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 8+9, 1995.

[150] Boltenstern Erich, geb. 1896 in Wien, gest.1991 ebenda, österreichischer Architekt, nach 1945 beim Wiederaufbau in Wien einer der meist beschäftigten Planer, er vertrat die Konzeption einer ‚gemäßigten Moderne'.

[151] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 134+135, 1995.

[152] Hanusch, Ferdinand, geb. 1866 in Oberdorf in Schlesien, gest. 1923 in Wien, sozialdemokratischer Politiker, Gründer d. Arbeiterkammer, prägender Mitgestalter der österreichischen. Sozialpolitik der Ersten Republik.

[153] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 3, 1995.

mit weichen, kubistischen Formengut; der Schwerpunkt des Reliefs liegt auf der Betonung der Figur.[154]

Alle bisher beschriebenen Reliefs weisen einen Bezug zum Mailänder Relief auf. Eine Arbeit ganz anderer Art ist das im nächsten Absatz beschriebene Relief. Es stellt den Höhepunkt Bertoni‘s Reliefkunst dar.

Relief Concordia

Das Relief stammt aus dem Jahre 1979. Ursprünglich waren zwei Reliefs aus Bronze und siebzehn Flachreliefs aus poliertem Messing für die Wiener UNO-City, unter der Leitung von Architekt Johann Staber[155], geplant. Die UNO-City stellt ein Zeitdokument Wiens Stadtentwicklung dar. Daher vertraten die Aktionäre des ‚Internationalen Amtssitz- und Konferenzzentrums Wien’ die Auffassung, dass das Gebäude einen repräsentativen Querschnitt österreichischer Kunst zeigen soll. Zeitgenössische Architektur und Kunst sollte den Vereinten Nationen gegenüber als Vorzeigeobjekt dienen. Den ausführenden Künstlern wurden keine konkreten Themen vorgegeben, denn sie sollten ihre spezifischen Anliegen darstellen können.[156]

Das Relief ‚Concordia’ **Abb.55** behandelt die Themen: Menschlichkeit, Hoffnung und Not. Der vorgelegte Entwurf sollte, wie ihn Bertoni beschreibt, diese Themen künstlerisch umsetzten: „Ein Baum als Zeichen des Lebenswillen und daneben eine Samariterin als Sinnbild der Nächstenliebe und Barmherzigkeit. In der Mitte eine vermittelnde Figur als Symbol der vereinten Nationen. Krieg und Zerstörung rechts, dargestellt durch eine Gruppe verfolgter, gepeinigter Kreaturen und das Schreckensgespenst der Atombombe. Die hochglänzenden Menschensilhouetten aus poliertem Messing verbinden die Gesamtkomposition und beziehen durch ihre Spiegelung den Betrachter in das Geschehen mit ein. Leider wurden von der Jury nur die zwei Hauptsymbole Lebensbaum und Atombombe bewilligt.“[157] **Abb.56**

Trotz des oben angeführten Tenors, das autonome Anliegen des Künstlers zu unterstützen, wurde massiv durch den Auftraggeber in die Idee des Künstlers eingegriffen. Dadurch wird die Lesbarkeit des Kunstwerkes erschwert, wie schon im

---

154 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 5, 1995.

155 Peter Staber, geb. 1928, gest. 2005, österreichischer Architekt, bekam mit Unterstützung des damaligen Bundeskanzler Dr. Bruno Kreisky den Auftrag zur Durchführung des UNO Gebäudes.

156 Waissenberger, S. 80-81, 1980.

157 Bertoni, Zt. in: Aufträge 1945-1995, S. 21, 1995.

Kapitel 3.1.8.2.1. ausgeführt, und vor allem ging die verbindende Kraft, die zwischen den Hauptelementen steht, verloren.
Nach einem Querschnitt von Bertonis Reliefarbeiten wird im folgenden Kapitel auf einige, wichtige Brunnenarbeiten eingegangen, die von Bertoni ab Beginn seiner künstlerischen Tätigkeit gefertigt wurden.

3.1.10. Brunnen

„Was für ein heiliges Geschenk ist das Wasser, wie lieblich sein Geräusch! Wie liegen sie heute da, in der Wiener Metropole, meine bzw. unsere Brunnen? Zerbröckelt, missachtet, trocken, gerade gut genug für eine leere Schachtel und einen Zigarettenstummel, Schandflecken für eine Großstadt“.[158] Diese Beschreibung bezieht sich auf den Brigittenauer Brunnen.

Brigittenauer Brunnen

Dieser Brunnen stammt aus den Jahren 1960–63 und ist aus Kunststein gearbeitet. Seine Oberfläche hat Bertoni mit farbigen Glasmosaiken belegt. Der von der Magistratsabteilung 7 in Auftrag gegebene Brunnen steht an der Brigittenauer Lände, in 1200 Wien. **Abb.57** Im Inneren der Brunnenkonstruktion wurde eine Vorrichtung mit Düsen, die einen horizontalen Wasserstrahl garantieren sollte, eingebaut. Eine Umwälzpumpe sollte den Rücktransport des Wassers an den Ausgangspunkt, gewährleisten. Er wurde aber bis heute nicht in Betrieb genommen, trotz eines großen Auffangbassins. Das Becken wurde mit Erde gefüllt und mit Blumen bepflanzt. Die Mosaikfarben wirken jedoch auch ohne Wasser, wie Bertoni resignierend feststellt.[159]

Wasserweg

In den Jahren 1966-69 konzipierte Bertoni eine Brunnenanlage, bei der er die Ei-Form zur Gestaltung des Hauptbrunnens **Abb.58** wählte. Der zentrale Brunnen ist aus Bronze gearbeitet und befindet sich in der Lenkgasse im 22. Wiener Gemeindebezirk, entstanden unter Architekt Eduard Sekler[160], ein Förderer Bertoni‘s. Die frühere Au-Landschaft, typisch für die Wagramer Gegend, hatte

[158] Bertoni, Zt. in: Aufträge 1945-1995, S. 26, 1995.
[159] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 36, 1995.
[160] Sekler Eduard, geb. 1920 in Wien, Architekt, studierte in Wien und London, UNESCO-Konsulent für Denkmalpflege. Besondere Verdienste um die Erhaltung des kulturellen Erbes im Katmandu-Tal (Nepal). Planer von Bauten in Österreich und USA.

Bertoni angeregt, eine neue Art der Brunnengestaltung zu kreieren. Diese Anlage hatte ursprünglich kein zentrales Motiv, sondern sollte ein Wasserweg **Abb.59** werden**,** der die Architektur mit der umgebenden Landschaft verbindet. Das Wasser, das aus zwei Brunnen entspringt, sollte durch neun Schalen und Verbindungswege laufen und unter einer Fußgängerbrücke münden. Von dort aus sollte das gesammelte Wasser durch eine Wasserpumpe zu den Ausgangspunkten zurück befördert werden. Aus den Schalen und Verbindungswegen sollten Formen, wie Inseln aus dem Wasser ragen. Wenn das Wasser nicht zirkuliert, sollte eine lebendige Landschaft von Wasser und Formen entstehen. Dieser geniale Vorschlag kam leider in dieser Form nicht zur Ausführung, man beschränkte sich auf die Hauptbrunnenanlage ‚Wir und das Ei'.[161] Wie schon im Kapitel 3.1.7. beschrieben, steht für ‚Wir und das Ei', Werden und Vergehen.

Eine der eindrucksvollsten Brunnenarbeiten Bertoni's ist der, für die Verbundgesellschaft am Rudolfsplatz in 1010 Wien gestaltete Brunnen. **Abb.60**

Energiebrunnen

Dieser in den Jahren 1992–93 entstandene Brunnen besteht aus drei Bronzefiguren, die auf einer Granitbasis stehen. Über diese gewölbte Granitplatte, die die Erde symbolisiert, läuft Wasser und vermittelt somit den Eindruck einer sanften Bewegung.

Als Bertoni eingeladen wurde, Entwürfe für einen Brunnen im inneren Hof des Direktionsgebäudes vorzulegen, setzte er Parallelen zu Brunnen der Gründerzeit, wie zum Beispiel dem **‚**Nixenbrunnen**'** **Abb.61** im Palais Ferstel, dessen Entwurf von Architekt Heinrich Freiherr von Ferstel[162] stammt. Anton von Fernkorn[163] hat den plastischen Schmuck dazu geschaffen. Über dem Brunnenbecken steht eine Bronze, das ‚Donauweibchen', die einen Fisch in der Hand hält. Darunter sind drei Bronzefiguren angeordnet, ein Kaufmann, ein Fischer und ein Schiffsbauer, Personifizierungen jener Berufe, die mit Wasser zu tun haben.[164] Weiteres studierte Bertoni den ‚Andromedabrunnen'[165], **Abb.62** der im Hof des Alten Rathauses in Wien steht und im Jahre 1741 von Georg Raphael

---

161 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 38-39, 1995.

162 Heinrich Freiherr von Ferstel, geb. 1828 in Wien, gest. 1883 ebenda, Architekt, Vertreter des Historismus.

163 Anton Dominik Ritter von Fernkorn, geb. 1813 in Erfurt, gest. 1878 in Wien, deutsch-österreichischer Bildhauer und Bildgießer, Meister des frühen Historismus.

164 http://de.wikipedia.org/wiki/Donaunixenbrunnen

165 Andromeda, eine Prinzessin der griechischen Mythologie.

Donner[166] geschaffen wurde.[167]

Der quadratische Innenhof des Verbundgebäudes ist prädestiniert für eine zentrale Brunnengestaltung. Bertoni entwarf mehrere Modelle, aus denen die allegorische Darstellung ‚Wasser-Sonne-Wind' ausgewählt wurde.[168] Die Standpunkte der drei überlebensgroßen Figuren bilden in der Grundfläche ein gleichseitiges Dreieck. Die Gesichter der dargestellten Skulpturen sind jeweils nach außen gewandt. Aufrecht stehend, hält der muskulös gestaltete Körper ‚Wind' ein gebauschtes Segel über dem Kopf. Die zweite, weibliche Figur hält die Sonnenscheibe als ihr Symbol vor die Scham, den Kopf zur Seite gedreht, die Augen geschlossen, als würde sie das Sonnenlicht meiden. Der dritten Figur ‚Wasser', fließt das Haupthaar vom Nacken ausgehend, nach vorne über das Gesicht bis zum Boden. **Abb.63** Die drei Figuren sind sehr gut modelliert und bezeugen den der Natur nachempfundenen, barock wirkenden Stil, der sich schon in den, im Jahre 1948 entstandenen Frauenakten Bertonis manifestierte. **Abb.63+64**

Ein technisch aufwendiges Unterfangen war der im Folgenden beschriebene Bau des Opec-Brunnens.

Versöhnungsbrunnen oder Opec Brunnen

Der Brunnen stammt aus dem Jahre 1994 und ist aus Bronze gearbeitet.**Abb.65** Er stand vor dem Opec-Gebäude in 1020 Wien, Obere Donaustraße. Seit 2012 steht der Brunnen in Bertonis Freiluftmuseum, da das Opec-Gebäude abgerissen wurde. Bertonis Gedanken zum Opec Brunnen: „Leonardo beobachtete das Wasserspiel und zeichnete es. Physikalisch unterscheidet sich diese Gesetzmäßigkeit des Wassers nicht von der des Windes oder des Feuers. Die runde Form ist die perfekte Harmonie, sie ist ein Gleichnis des Friedens und des Glaubens. Aus der runden Form fließt und stürzt das Wasser am gleichmäßigsten, sie ist bewegte Ruhe. Eine Kugel hat sich gespalten und lässt inneres Leben sichtbar werden, eine Ahnung von Chaos! Das Wasser stürzt, verbindet, verschließt verschämt die Kugel. Eintracht der Elemente, daher Versöhnungsbrunnen."[169]

---

166 Donner, Georg, Raffael, geb. 1683 in Wien, gest. 1741 ebenda, gilt neben Balthasar Permoser als der bedeutendste mitteleuropäische Bildhauer.

167 http://de.wikipedia.org/wiki/Andromedabrunnen

168 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 45, 1995.

169 Bertoni, Zt. in: Aufträge 1945-1995, S. 50, 1995.

Nach der Vorstellung einiger Brunnen, wird ein Zyklus beschrieben, dem Bertoni ein eigenes Buch widmete.

3.1.11. Indisches Tagebuch

Bertonis Vorstellungen von Indien waren vage. Bei einem Besuch in Indien sah er, dass die Religion des Hinduismus und dessen kultischen Gebräuche im täglichen Leben noch stark verankert sind und in archaischer Form ablaufen. Bertoni war von diesen Eindrücken derart eingenommen, dass er sie künstlerisch festhalten musste.[170] Während Bertoni auf Griechenland reflektierend in seinen Arbeiten reagierte, faszinierten ihn die unmittelbaren Eindrücke in Indien.[171] Angeregt durch dieses Erlebnis entstanden etwa siebzig Plastiken, stellvertretend an dieser Stelle, einige ausgewählte Werke. **Abb.66-71**

Studiert man Bertonis ‚indisches Tagebuch', so fallen die Vorzeichnungen und Studien zum Thema auf, daher muss auf sein graphisches Werk kurz eingegangen werden.

3.1.12. Graphiken

Eine Zeichnung, die das Erschaute oder eine Idee festhält ist die Grundlage zur Umsetzung eines Werkes. Bei Bertoni sind diese Vorzeichnungen äußerst knapp gehalten, bei gleichzeitiger Präzision und Sicherheit der Linienführung. Die scheinbar wie von selbst fließende, spielerische Art und Weise wie Bertoni mit wenigen Strichen das Wesentliche festhält, ist typisch für seine Zeichnungen. Wie können dieselben Hände, die mit Hammer und Meisel ebenso wie mit Holz, Stahl, Ton und Polyester arbeiten, so fein, einfühlsam und ausgewogen den Stift führen? Hätte Bertoni sich nicht für die Bildhauerei entschieden, er hätte ebenso als Zeichner reüssiert. Ein Bildhauer muss nicht zwingend auch ein guter Graphiker sein, es kommt immer auf das ‚bildhauerische Denken' an, Bertoni hat beides. Bei seinen Graphiken denkt man spontan an jene von Amadeo Modigliano[172] **Abb.72** und Jean Cocteau[173]. **Abb.73**

---

170 Bertoni, in: Sotriffer, S. 176, 1981.

171 Indisches Tagebuch, S. 10, 1985.

172 Modigliani, Amadeo, geb. 1884 in Livorno, gest. 1920 in Paris, italienischer Zeichner, Maler und Bildhauer. Bekannt wurde er durch seine Aktbilder, die als skandalös galten, er kannte Picasso und Brancusi.

173 Cocteau, Jean, geb. 1889 Maisons-Lafitte bei Paris, gest. 1963 in Milly-la Foret bei Paris, französischer Schriftsteller, Dichter, Regisseur und Maler. Als führender Surrealist beeinflusste er die Gruppe ‚Les Six'.

Angesprochen auf seine Zeichnungen erzählt Bertoni von seinem nächsten Projekt: „*Ich habe unzählige Werk-Zeichnungen, die überall verstreut herumliegen, daher plane ich für kommendes Frühjahr eine Ausstellung dieser Entwürfe. Dabei sollen Zeichnungen den fertigen Werken gegenübergestellt werden, d.h. von der Idee bis zur ausgeführten Plastik, eine Entstehungsgeschichte. Das Problem des Ausstellungsortes hat sich von selbst gelöst, denn das neu eröffnete Kulturzentrum Eisenstadt hat mir das Angebot gemacht, dort auszustellen.*“[174]

Nach der Vorstellung von Bertonis Zyklus ‚Indisches Tagebuch‘ und damit verbunden seine Graphiken, werden zwei Großaufträge vorgestellt.

3.1.13. Volksaltar und Ambo der Stiftskirche Herzogenburg

Die Auftragsarbeiten für das Stift Herzogenburg stellten für Bertoni eine besondere Herausforderung dar. Der Volksaltar aus Marmor ist in den Jahren 1994-95 entstanden. Diese Arbeit stand unter der persönlichen Patronanz von Propst Maximilian Fürsinn[175] aus Herzogenburg. **Abb.74** Im Jahre 1990 wurde Bertoni nach einer Besprechung mit Dr. Alfred Sammer[176] und Prof. Herbert Tasquil[177] von Prälat Fürnsinn der Auftrag zur Schaffung des Volksaltares erteilt. Sammer bestimmte auch den Inhalt: die Schöpfungsgeschichte, ein Thema das in der Stiftskirche noch fehlte.

Bertoni wollte den alten Hochaltar mit dem neu zu schaffenden Volksaltar harmonisch in Bezug setzen. Dazu fertigte er 250 Werkszeichnungen und zwölf Modelle zum Thema an. Entscheidend für die Ausführung war jener Entwurf, der sich in das Barockensemble der Stiftskirche gut einfügt: eine selbstbewusst wirkende Eva und der in Gedanken versunkene Adam, darunter am Fuße des Altars das Kind als verbindende Brücke. Diese Brücke ragt aus Wasserwellen, die ein Schweben des Altars suggerieren. Der gewählte rosafarbene Marmor des Volksaltars hebt sich hell von der Umgebung ab. Bei der Bearbeitung des Marmors zeigten sich Materialfarben, die zufällig, nach Meinung Bertonis zum Thema des Altars passen und ihm eine besondere Note verleihen. Denn aus dem Nabel der Eva zieht sich eine rote Linie wie eine Blutspur zum Altartisch und der dunkelgraue

---

174 Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.

175 Propst Maximilian Fürsinn, geb.1940 in Herzogenburg, römisch-katholischer Ordensgeistlicher, seit 1979 Propst des Stiftes Herzogenburg.

176 Sammer, Alfred, geb. 1942 in Wien, gest. 2010 ebenda, Universitätsdirektor, Kunstsammler, römisch-katholischer Geistlicher und Theologe, Bischofsvikar der Militärdiözese der Republik Österreich.

177 Tasquil Herbert, Leiter der Meisterklasse für Gestaltungslehre d. Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

Totenkopf, den Adam in der Hand hält, steht in Kontrast zum rosafarbig gehaltenen Altar. **Abb.75** Bertoni hat rund eineinhalb Jahre lang an dem Altar, dem Ambo und einem Vortragekreuz gearbeitet.[178] **Abb.76+77**
Ein weiterer Großauftrag den Bertoni ausführte, ist ein Mahnmal an der Floridsdorfer Hochbahn.

3.1.14. Weinende Brücke

Diese Arbeit an der Verbindung zwischen Jedlersdorf und Leopoldau, die so genannte ‚Weinende Brücke' aus den Jahren 1998-99 wurde aus Nirosta–Stahl gefertigt und hat eine Länge von sieben Metern und eine Höhe von vier Metern. **Abb.78**
Im Dezember 1916 wurde die ‚Floridsdorfer Hochbahn' eröffnet. Diese Verbindung zwischen Nordwestbahn und Nordbahn wurde größtenteils von italienischen Kriegsgefangenen errichtet und folglich im Volksmund ‚Italienerschleife' genannt. Im Jahre 1992 wurde die Reaktivierung, der durch den Krieg beschädigten Bahn, festgelegt; die Eröffnung fand im Mai 1999 statt.[179] Dieses Ereignis sollte der Nachwelt durch eine Gedenktafel in Erinnerung gebracht werden.
Bertoni wurde von der Österreichisch-Italienischen Gesellschaft eingeladen für die italienischen Erbauer und Opfer der ‚Italienerschleife' ein Denkmal zu schaffen, das die leidvolle Geschichte der Entstehung der Bahnstrecke dokumentiert. Im August 1988 hatte Bertoni zwei Entwürfe vorgelegt, es waren aber keine Entwürfe für eine Gedenktafel, sondern Ideen zu einem Mahnmal, **Abb.79** ausgeführt als Gipsmodell. So entschied man sich für ein Mahnmal und keine Gedenktafel. Bertoni erzählt wie die ‚Weinende Brücke' entstand und was ihn dabei bewegte: „Wie ein Regenbogen ragen zwei Arme zueinander, die jedoch am Zenit jäh abbrechen und in zwei ‚stürzenden' Tränen enden. Augen und Totenschädel gemahnen an das Leid. Der untere Teil des Werkes wird von einer geschlossenen Bogenreihe gebildet, daraus fließen abstrahierte Wasserwellen, die die Kontinuität des Lebensstromes symbolisieren. Der dritte unterste Teil, der als Basis dient, ist die Spiegelung der oberen Brücke. So werden das Heil, das Leid und die

[178] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 147, 1995.
[179] Dorffner, S. 20, 1999.

schöpferische Kraft der Brücke ausgedrückt."[180] Das Postament wurde, zwar nach einem Entwurf von Bertoni, von der ÖBB selbst angefertigt und montiert.[181]

Exkurs: Familienbrücke

Die Brücke als Begriff, bekam in Bertonis Arbeiten immer mehr Bedeutung und stellt im übertragenen, wie im eigentlichen Wortsinn ein ‚tragendes' Element dar. Eine der ersten Aufgaben, die Bertoni an seine Schüler stellte, war die Gestaltung einer Brücke. Im menschlichen Dasein kann der Begriff der ‚Brücke' Erfahrungen der Vergangenheit mit der Zukunft verbinden. Die wichtigsten ‚Brücken' stellen für Bertoni die menschlichen Beziehungen dar.[182] Unter diesem Aspekt kann auch eine von Bertoni's Lieblingsplastiken, die ‚Familienbrücke' **Abb.80** gesehen werden. Die Plastik ist nach einem Vorentwurf zum Energiebrunnen, der unter 3.1.10. beschrieben wurde, aus Bronze mit einer Höhe von 98 cm gegossen. Obwohl das Thema der ‚Familie' für Bertoni einen sehr hohen Stellenwert hat und durchlaufend in seinen Arbeiten zu finden ist, hat er sich persönlich ganz bewusst dafür entschieden, selbst keine Kinder zu haben: „*Ich habe aus persönlicher Erfahrung gesehen, was eine Familie mit so vielen Kindern durchmacht. Daher habe ich mich bewusst für meine Arbeit entschieden und keine weiteren Aufgaben, wie eigene Kinder, gewählt*."[183]

Im Folgenden wird sein Spätwerk vorgestellt.

3.1.15. Spätwerk

Die Welle

Diese riesige Skulptur stammt aus dem Jahre 2006, Bertoni schuf sie anlässlich der World Sailing Games am Neusiedlersee. **Abb.81** Sie hat eine Länge von rund 10 Metern und wurde aus Styropor hergestellt. Die Skulptur steht heute am hinteren Ende des Geländes von Bertonis Freiluftmuseum. „*Durch Luftaufnahmen sah' man die Fundamente einer römischen Villa, deshalb habe ich dort keine Figuren hingestellt.*"[184] Die Plastik stellt in sich zusammenfallende, dem Kreislauf der Natur folgend, immer wieder entstehende Wellen dar. Sie steht einerseits für den Wassersport, andererseits dokumentiert sie den Kreislauf des Lebens. Die blaue

[180] Wander Bertoni, Zt.in: Dorffner, S. 87, 1999.
[181] Österreichische Bundesbahnen, S. 12, 1999.
[182] Bertoni, in: Dorffner, S. 88, 1999.
[183] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
[184] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

Farbe unterstreicht die Suggestion von Wasser. Das Thema der Wellenformationen hatte Bertoni schon bei seinem Volksaltar für Herzogenburg und der ‚Weinenden Brücke', jedoch viel ruhiger und zurückhaltender gestaltet, gewählt.
Im Jahre 2009 entstand ein heiteres Figurenensemble, die Drei Grazien.

Drei Grazien

Diese Gruppe wurde aus Bronze gefertigt und steht in Bertonis Atelier. Drei nackte, stehende Frauen bilden, die Gesichter einander zugewandt einen Kreis und umarmen sich. **Abb.82** Die Wirkung der Verbundenheit der sich Umarmenden wird durch die, in Form eines dreiblättrigen Kleeblattes gestaltete Grundfläche zusätzlich verstärkt. Diese barocken Figuren verbindet nicht nur ihre üppige Körperlichkeit, sondern auch ihr verschmitzt dargestellter Gesichtsausdruck. An dieser Plastik der ‚Drei Grazien', ein immer wieder kehrendes Thema in der Kunst, dokumentiert sich Bertonis Humor.
In zweijährigen Intervallen finden in Winden am See Kulturtage statt, an denen einheimische Künstler und Künstlergruppen aus der Umgebung ihre Werke und ihr Können vorstellen. Bertoni nimmt selbstverständlich daran teil, sein Beitrag im Jahre 2009 waren die ‚Drei Grazien'. Bei den dargestellten Frauen handelt es sich um drei Kellnerinnen aus dem Ort Winden. Wer jedoch hinter diesen Figuren steht, bleibt das Geheimnis von Bertoni, das er nicht lüftet. So wird im Ort weiter gerätselt und Spekulationen sind Tür und Tor geöffnet.[185]
Erst im März 2012 wurden die Bronzearbeiten zum Thema ‚Freundinnen' fertiggestellt.

Freundinnen

Dabei handelt es sich um drei Werke gleichen Themas, die in Bertonis Atelier stehen. Mit viel Einfühlungsvermögen geht Bertoni hier an das Thema ‚Freundinnen' heran. Die eindeutige Beziehung der Freundinnen ist in den ausgeführten Plastiken ästhetisch dargestellt, die angedeutete Erotik künstlerisch feinfühlig umgesetzt und weist auf die sensible Art Bertoni's hin, sich mit dem Thema auseinanderzusetzen. Zwei sich mit dem Gesicht Zugewandte bilden jeweils in differenzierter Haltung, einmal wie zum Kuss zueinander gebeugt, einmal von

[185] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

sich weg erhebend, jedoch stets fest miteinander verbunden, eine Dreiecksformation. **Abb.83-85**

Eine weitere Gruppe steht in enger Beziehung zu einer Frau, die Bertoni künstlerisch nahe stand.

Weibliche, sitzende und stehende Figuren

Bei diesen drei weiblichen Figuren handelt es immer um dieselbe Frau, jedoch unterschiedlich dargestellt. Zweimal handelt es sich eine Stehende, einmal um eine Sitzende, die mit leicht gegrätschten Beinen, das rechte Bein abgewinkelt in Richtung Gesäß, den linken Fuß des linken Beines mit beiden Händen haltend zum rechten Knie führt. Die Sitzende **Abb.86** und eine der Stehenden **Abb.86a** sind auf Grund ihrer ähnlich gestalteten Haarformation und des detailliert ausgeführten Gesichtes als dieselbe Frau leicht identifizierbar. Die dritte stehende Figur **Abb.87** ist glatt poliert, während die beiden anderen Figuren matt in ihrer Oberfläche gehalten sind, sie hält einen Krummsäbel in der rechten Hand. Bertoni erklärt dazu: „*Das ist eine traurige Geschichte, Angelika Eder war meine Assistentin, aber sie ist mit nur 32 Jahren gestorben. Ich hatte schon ein Atelier für sie im Anschluss an meines, geplant*.“[186]

Zum Abschluss wird eine Zeichnung von Bertoni vorgestellt.

Kinderbegräbnis

Im Frühjahr 2012 stand eine Kohlestiftzeichnung als Vorzeichnung für eine künftige Arbeit auf Bertonis Staffelei, die ein Kinderbegräbnis thematisiert. In der dargestellten Szene wird das Kind in einem ausgehöhlten Stamm eines lebenden Baumes beigesetzt. Dazu erklärte mir Bertoni, dass im Hinduismus Geist und Natur als Einheit betrachtet wird, der Prozess des Werdens und Vergehens wird mit einem Fluss verglichen. So schließt sich der Kreislauf der Natur mit dem Tod – sie bleibt Sieger.[187] **Abb.88**

Nach der Vorstellung einiger wichtiger Werke von Bertoni wird auf die von Bertoni verwendeten Materialien eingegangen.

[186] Bertoni, Gesprächin Winden vom 16.4.2012.
[187] Bertoni, Gesprächin Winden vom 16.4.2012.

4. Material

Wander Bertoni hat mit allen klassischen Materialien der Bildhauerei, wie Holz, Naturstein, Kunststein und Bronze gearbeitet, für jede zu gestaltende Form wählt er ein spezifisches Material. Bertoni im Gespräch: „*Der Beruf der Bildhauerei ist eine sehr einsame Welt, wenn man mit so schweren Materialien arbeitet, da gibt es keine Eile. Man muss dabei aufpassen, überlegen und man darf sich keine Fehler leisten. Das ist das Schwierige an der Bildhauerei, im Gegensatz zum Maler, der rasch Korrekturen vornehmen kann. Das heißt von der zu Papier gebrachten Idee, einer Skizze zum eigentlichen Objekt ist es ein langer Weg. Es hängt wohl vom Menschentyp ab, wie genau und präzise die Arbeit ausfällt, auf alle Fälle ist es handwerkliche Schwerstarbeit. Die großen Arbeiten sind ja auch träge, zeitmäßig, Großarbeiten benötigen sehr viel Zeit, oft sogar Jahre*.“ [188]

Aber Bertoni hat sich auch mit einem neuen Material, das ab Mitte der 50er Jahre bei Kunstschaffenden beliebte wurde, dem Styropor auseinandergesetzt und bei verschiedenen Werken verwendet, wie zum Beispiel der ‚Welle’ aus dem Jahre 2006, die auf Monumentalität ausgerichtet ist. Styropor, das in Blöcken im Handel erhältlich ist, kann leicht bearbeitet werden. Nach der Formgebung wurde bei der ‚Welle’ das Styropor mit einem Glasfasernetz überzogen und mit einem Polyesteranstrich versehen. Zuletzt kam ein blauer Lackanstrich darüber. Beim Verarbeiten von Kunstharz, wie dem Polyesteranstrich können giftige Dämpfe entstehen, daher kann der Künstler nur zeitlich begrenzt an dem Werk arbeiten, er muss Schaffenspausen einlegen.[189]

Auf der einen Seite steht der Bildhauer, der sein Werk durch Fortnehmen von Masse aus dem Stein- oder Marmorblock schlägt oder aus dem Holz schnitzt. In umgekehrter Weise arbeitet der Plastiker, der durch Hinzufügen von Masse seine Figuren aus Ton, Lehm oder Gips aufbaut, diese dann für sich stehen lässt oder um Modelle für den Guss oder Brand herzustellen. Beide Methoden sind so alt wie das dreidimensionale Gestalten.[190] Ähnlich wie beim Arbeiten mit Lehm, Ton oder Gips kann man Plastiken aus Styropor gut modellieren und durch leichtes Hinzufügen oder Wegnehmen des Materials Korrekturen vornehmen.

---

188 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
189 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
190 Flemming, S. 29, 1998.

4.1. Kunststein

Neben Naturstein hat Bertoni auch mit Kunststein gearbeitet. Als Kunststein werden mineralische oder harzgebundene Werkstoffe, wie Bertoni erklärt, bezeichnet, die mit Zuschlägen, wie Sand hergestellt werden. Diese Steingüsse können entweder als Hohlguss, der leichter ist oder als Vollguss ausgeführt werden. Dabei wird eine Negativform, die von einem Tonmodell abgenommen wurde, mit Beton verfüllt. Die gleichmäßig durchfeuchtete Mischung wird in Schichten in die Form verfüllt und verdichtet. Bei größeren Arbeiten müssen Armierungen aus Baustahl eingearbeitet werden. Nach Verfüllung des Betons muss der Guss vor dem Austrocknen geschützt werden. Erst nach der vollständigen Reifung des Betons kann die Form entfernt werden. Danach werden die Gussnähte abgeschliffen, Löcher und Fehlstellen ausgebessert.[191]

Diese ausführliche Beschreibung führt zu den aus Kunststein gearbeiteten Reliefs ‚Wir und die Sonne', das für die Naturwissenschaften und ‚Wir und die Geometrie', das für die Geisteswissenschaften steht. **Abb.89+90** Diese Reliefs wurden in den Jahren 1962-64 für die Karlsruher Hochschulbibliothek von Bertoni unter der Leitung von Prof. Otto Haupt[192] geschaffen. Die Modellierung sowie die Folgearbeiten, wie Abformung, Gießen und Montage der 64 Reliefteile wurden direkt an der Wand durchgeführt. **Abb.91** Dies hatte den Vorteil, dass man den Lichteinfall direkt beobachten konnte, um die Plastizität zu steigern. Bertoni benötigte für diese anspruchsvollen Reliefs fünf Monate ununterbrochener Arbeit.[193]

4.2. Bronzearbeiten

Jede Arbeit beginnt mit der Umsetzung der Vorstellung des Gedankens in zeichnerischer Form. Von dieser Zeichnung wird dann ein Gipsmodell gefertigt und daraufhin beginnt die eigentliche Arbeit der Bronzeplastik. Für den Bronzeguss formt der Künstler das originale Modell seiner Plastik, meist aus Ton über einem Gestell aus Draht oder Hölzern, in welchen die ungefähre Haltung der Figur bereits vorgezeichnet ist.[194] **Abb.92** Von dem Tonmodell wird ein Gipsmodell angefertigt. Danach muss eine Negativform für ein Wachsmodell gefertigt werden, dieses wird

---

191 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

192 Haupt Otto, geb.1891 in Brünn, gest. 1966 in Karlsruhe, deutscher Architekt, Kunstgewerbler und Hochschullehrer. Engagierte sich für funktionale, schnörkellose Innenarchitektur und alltagstaugliches Kunsthandwerk. 1961-65 schuf er den ‚Bücherturm' der Universitätsbibliothek Karlsruhe.

193 Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 17, 1995.

194 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

mit einem feuerfesten Gemisch gefüllt und darauf der äußere Mantel der Gussform aufgetragen, dessen Zusammensetzung zu den Betriebsgeheimnissen jeder Gießerei gehört. Im Verhältnis zu den Vorarbeiten geht das eigentliche Gießen sehr schnell. Der entstandene Rohguss wird gereinigt und bei Bedarf nachbehandelt.[195]

5. Gegenüberstellung von Bertonis Werken zu einzelnen Werken europäischer Bildhauer des 20. Jahrhunderts

Anhand einiger wichtiger Werke wurde die künstlerische Entwicklung Bertonis dargelegt. Es wurden jene Werke gewählt, die eine Gegenüberstellung zu Werken anderer europäischer Künstler des 20. Jahrhunderts möglich und sinnvoll machen. Am Beginn jedes zu vergleichenden Bildhauers stehen biographische Eckdaten und der individuelle Zugang zur künstlerischen Tätigkeit. Die Entwicklung führt dann bis zu jenem Punkt, an dem Analogien zum Werk Bertonis aufgezeigt werden können. An erster Stelle steht jene Frau, mit der Bertoni eine lang andauernde Freundschaft verband.

5.1. Maria Biljan-Bilger

5.1.1. Biographie Eckdaten:

1912 wird Maria Biljan-Bilger in Radstadt bei Salzburg geboren
1927 besucht Maria die Kunstgewerbeschule in Graz
1946 bis 1997 beteiligt sich Biljan-Bilger an zahlreichen nationalen und internationalen Ausstellungen
1970 bis 1987 leitet Biljan-Bilger das Bildhauer- Symposiums von St. Margarethen im Burgenland
1978 bis 1982 leitet Biljan-Bilger die Meisterklasse für Keramik an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien
1997 stirbt Maria Biljan-Bilger [196]

Das Kennenlernen von Maria Biljan-Bilger prägte Bertoni‘s weiteres Leben.

[195] Mietsch, S. 6 ff, 2009.
[196] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 267-269, 2012.

5.1.2. Begegnung mit Wander Bertoni

Maria Biljan-Bilger lernte in Wien einige Studenten der Akademie der bildenden Künste, darunter den Italiener Vilmo Gibello kennen. Er bat sie um Hilfe für Wander Bertoni, der als Kriegsdienstverweigerer in einer Fabrik in Ottakring als Zwangsarbeiter arbeiten musste. Gibello konnte für Bertoni einen Wochenend-Ausflug in die Wachau zu Baron Deleglise auf Schloss Ranna arrangieren. Der als exzentrisch, geltende französische Baron, der später verhaftet und nach Buchenwald ins Konzentrationslager gebracht wurde, pflegte Künstler und Intellektuelle einzuladen.[197] In Ranna lernten sich Maria Bijar-Bilger und Wander Bertoni kennen.[198] Der 19-jährige Bertoni war, als er die um dreizehn Jahre ältere Maria Biljan-Bilger zum ersten Mal sah von ihr gefesselt und beschreibt diese Begegnung: „Sie trat wie eine strahlende Sonne ein, der Schnee schmolz auf ihren ovalen Wangen, schwarze Kleopatra-Haarsträhnen klebten auf der Stirn, warme, braune Augen lachten mich an, die dinarische Nase war wie ein Bug, die Zähne kräftig und glänzend, der Mund sinnlich und rot gezeichnet. Der schmale Oberkörper war von einer bestickten bosniakischen Lederjacke geschützt. Ich war von diesem Anblick überwältigt.“[199]

Nach der Zerstörung der Fabrik in der Bertoni arbeitete sollte er ins Burgenland zum Stellungsbau eingezogen werden. Dort waren die Überlebenschancen gering und so versteckte ihn Biljan-Bilger bei sich. Dies brachte sie selbst in eine prekäre Situation, denn als deutsche Frau durfte sie keinen Kontakt zu Ausländern haben. Außerdem standen ihr damaliger Mann und sie selbst wegen ihrer Einstellung gegen das Nazi-Regime, unter Beobachtung seitens der Behörden.[200] Als diese Situation zu riskant wurde, fand Bertoni bei Heinz Leinfellner in dessen Prateratelier Unterschlupf, außerdem versorgte er Biljan-Bilger und Bertoni mit Lebensmitteln. In dieser Zeit begann Bertoni sich unter Anleitung von Biljan-Bilger mit der bildenden Kunst auseinanderzusetzen, inspiriert durch ihre Arbeiten sowie Abbildungen von Kunstwerken in Büchern.[201] Das Atelier von Leinfellner war Treffpunkt einiger antifaschistischer Intellektueller wie des Schriftstellers Theodor

197 Ausstellungskatalog: Moderne in dunkler Zeit, S. 175, Graz 2001.
198 Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 11, 2012.
199 Wander Bertoni, Zt. in: Friedrich Kurrent, Maria Biljan-Bilger, Keramik, Plastik, Textil, S. 21, 1987.
200 Ausstellungskatalog: Moderne in dunkler Zeit, S. 175, 2001.
201 Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 12, 2012.

Sapper[202], des Publizisten Muschik und Wolfgang Benndorf[203], des Dichters Otto Basil[204], der Maler Jenè und Haug, des Komponisten Josef Mathias Hauer[205], des Schauspielers Gert Fröbe[206] und der Künstlerin Susanne Wenger[207], die damals mit Leinfellner in Freundschaft verbunden war. Wenige Monate vor Kriegsende flohen Biljan-Bilger und Bertoni mit gefälschten Papieren nach Oberösterreich zur Frau eines Kommunisten, dessen Bekanntschaft Biljan-Bilger in Graz gemacht hatte. Dort warteten die beiden das Ende des Krieges ab. Nach der Kapitulation des Naziregimes übersiedelte Biljan-Bilger nach Wien, während Bertoni vom Roten Kreuz in sein Heimatdorf Codisotto gebracht wurde. Die Liebe zu Biljan-Bilger veranlasste ihn jedoch zu Fuß, ohne Papiere nach Wien zu kommen.

Biljan-Bilger zeigte Wotruba neben ihren Arbeiten, jene von Bertoni. Daraufhin wurde Bertoni Wotrubas erster, ausländischer Schüler. Anregenden Diskussionen mit Wotruba im Kreise von anderen Künstlern waren Lichtblicke dieser Zeit.[208]

Oft fanden diese Diskussionen im ART-CLUB statt, der für Biljan-Bilger sehr wichtig war, denn nach dem Krieg war man frei und konnte mit dem, was man bisher dachte und getan hatte, öffentlich auftreten. Im ART-CLUB konnte Biljan-Bilger erstmals ihre Werke präsentieren.[209] Schmeller, der Sekretär erinnert sich: „Da waren die Bildhauer, also Leinfellner, Maria Bilger und Wander Bertoni, die den ART-CLUB auf ihre Art am meisten bestimmten.“[210]

Von der ersten Begegnung an, entwickelten sich künstlerische Übereinstimmungen zwischen Biljan-Bilger und Bertoni.

5.1.3. Künstlerische Beeinflussung

Maria Biljan-Bilger unterstützte Wander Bertoni in seiner frühen künstlerischen Tätigkeit. Bertoni hatte sich in dieser Zeit mit der Malerei auseinandergesetzt und

---

202 Sapper, Theodor, geb. 1905 in Feldbach, gest.1982 in Wien, Schriftsteller, Dozent für Literaturgeschichte an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wies auf vergessene Autoren des österr. Expressionismus hin.

203 Benndorf, Wolfgang, geb. 1901 in Wien, gest. 1959 in Graz, Direktor der Universitätsbibliothek Graz, nach dem Anschluss 1938 entlassen, 1945 aber wieder eingestellt.

204 Basil, Otto, geb. 1901 in Wien, gest. 1983 ebenda, Schriftsteller, Publizist und Journalist.

205 Hauer, Josef, Mathias, geb. 1883 in Wr. Neustadt, gest. 1959 in Wien, Komponist und Musiktheoretiker, entwickelte eine Form von Zwölftonmusik.

206 Fröbe, Gert, geb. 1913 in Oberplanitz, gest. 1988 in München, bedeutender deutscher Charakterschauspieler.

207 Wenger, Susanne, geb. 1915 in Graz, gest. 2009 in Oshogbo in Nigeria, studierte an der Akademie der bildenden Künste bei Herbert Boeckl, 1950 wanderte sie mit ihrem Mann, dem Sprachwissenschaftler Ulli Beier nach Nigeria aus, wo sie Yoruba-Priesterin wurde.

208 Ausstellungskatalog: Moderne in dunkler Zeit, S. 176-177, 2001.

209 Keil-Budischowsy, Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, S. 551, 2004.

210 Schmeller: Zt. in: Ausstellungskatalog, Moderne in dunkler Zeit, S. 178, 2001.

schuf vor allem Aquarelle. Bertoni im Gespräch: „*Fritz Kurrent, Maria's späterer Mann, mit dem ich befreundet bin, hat sicherlich noch einige dieser frühen Bilder.*“[211] Aus der gemeinsamen Arbeit, der gemeinsam verbrachten Zeit, entwickelten sich Parallelen im künstlerischen Schaffen der beiden Künstler. Bertoni erklärt im Gespräch, dass es sicherlich eine gegenseitige Beeinflussung gab und weist in diesem Zusammenhang auf Biljan-Bilger's vielfältiges Schaffen hin, das er sehr schätzt, denn neben Keramik hat sie Gobelins hergestellt, gemalt und mit Stein gearbeitet. Biljan-Bilger hatte aber auch bis zu drei Meter hohe Säulen gefertigt, die teilweise sehr bunt, entweder engobiert oder mit Glasuren versehen wurden. Auf die Frage, ob es dabei eine künstlerische Beeinflussung gab, meint Bertoni: „*Die Säule ist ein Träger, Maria hatte ihre, auf die statische Funktion, ich auf die vertikale Aussage gerichtete Vorstellung, es gab keine Beeinflussung. Ideen werden grundsätzlich verschieden verarbeitet, jeder macht seine eigene Aussage.*“[212]
Im Anschluss einige Vergleiche zwischen Biljan-Bilger und Bertoni's Werken.

Zebra mit Kind von Bertoni versus Zirkusreiterin von Biljan-Bilger

Bei der im Zuge der Aktion ‚Kunst am Bau' entstandenen Kindergartenplastik ‚Spielende Seehunde' **Abb.93** aus schwarzem polierten Kunststein aus dem Jahre 1959 für den Landeskindergarten Perchtoldsdorf, entstand ein weiterer, zeitgleicher Entwurf **‚**Zebra mit Kind', **Abb.94** eine in die Höhe strebende Skulptur. Bertoni sah im Zebra ein Fabeltier, das sich für ein Fest verkleidet hatte.[213] Bei diesem Entwurf ist eine Beeinflussung durch Maria Biljan-Bilger spürbar; auffallend an dieser Tierplastik ist die verspielt wirkende, für Bertoni's in jener Zeit entstandenen Arbeiten untypische Bemalung. Auf dem Zebra steht ein Akrobat mit ausgebreiteten Armen in einem Umhang, der ihm von den Schultern bis zu den Füssen fällt. Dieser ist bis unter die Höhe der Brust vom Kopf abwärts ‚gewürfelt' bemalt dargestellt, darunter quergestreift. Das Gesicht des Akrobaten ist zwar nur ansatzweise, dennoch gut erkennbar gestaltet. Die Beine verbinden sich in Richtung der Hufe und wirken dadurch wie eine Säule. Dieses Zusammenlaufen der Beine unterscheidet die Skulptur von Tierdarstellungen von Biljan-Bilger. Vergleicht man ihre Terrakotta ‚Zirkusreiterin'[214], **Abb.95** die 1945 geschaffen wurde, so fällt

[211] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[212] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[213] Bertoni, Aufträge 1945-1995, S. 34, 1995.
[214] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 141, 2012.

auf, dass die am Pferd stehende Reiterin, die ein zebragestreiftes Gewand trägt, ihr Gleichgewicht durch Festhalten an der Pferdemähne findet. Trotz der statischen Haltung des Pferdes weht der Zopf der Reiterin nach hinten als befände sich das Pferd in Bewegung. Der unter der Satteldecke des Pferdes befindliche Teil ist bei Biljan-Bilger gefleckt bemalt, dadurch wirkt sein Köper in zwei Hälften geteilt. Der Rücken ist blau gefärbt, ansonsten ist die Bemalung wie bei Bertonis Entwurf auf die Farben schwarz und weiß beschränkt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Gemeinsamkeiten der verglichenen Skulpturen durch ein ähnliches Thema und die lebhafte Bemalung bestimmt sind. Die künstlerische Umsetzung ist jedoch sehr unterschiedlich. Bertonis ‚Zebra mit Kind' wirkt statuarisch, bei Maria Biljan-Bilger dagegen steht die Bewegung im Vordergrund.

Beim Kämmen von Biljan-Bilger versus Kämmende von Bertoni

Maria Biljan-Bilger fertigte im Jahre 1945 eine 24 cm hohe, engobierte Terrakotta mit dem Titel ‚Beim Kämmen'[215]. **Abb.96** Dargestellt ist eine, mit gespreizten Beinen sitzende Frau im Vordergrund, ihre analog zur Beinstellung gestalteten Arme ruhen im Schoss. Ein, hinter ihr stehender Mann frisiert ihr die Haare, scheinbar macht er einen Haarknoten. Die beiden Figuren sind in Frontalansicht, sehr voluminös und grob gestaltet, ausgeführt. Die Frau richtet ihren Blick dem Betrachter zu, während der Kämmende unbeteiligt in die Ferne schaut.

Bertoni's Sandsteinfigur gleichen Themas ‚Kämmende' **Abb.2** aus dem Jahre 1946 erzielt eine ganz andere Wirkung. Auffallend ist die harmonische Linienführung seiner weiblichen Figur, die sich durch ihre Proportionalität auszeichnet. Bertoni verzichtete auf die Ausarbeitung des Gesichtes. Werner Hofmann[216] beschrieb diese Plastik treffend: „Das plastische Volumen, in langsamer Dehnung begriffen, besitzt zwei wichtige Bereiche, die einander entsprechen. Die als Einheit aufzufassenden Schenkel bewirken das sichere Aufruhen, doch kein Übergehen in die Grundfläche. Ihnen antworten, ähnlich ausladend, die Arme mit den weich gerundeten Ellbogen, Gliedmaßen, Becken und Rumpf sind nicht voneinander abgesetzt. Was sie verbindet, ist eine weich fließende Kontur, eine Schönheitslinie, der das Auge gerne folgt. Es gibt in diesem

[215] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 144, 2012.

[216] Hofmann, Werner, geb. 1928 in Wien, österreichischer Kunsthistoriker, Kulturjournalist und Schriftsteller, 1959-69 Direktor des Museums des 20. Jahrhunderts in Wien.

Formenorganismus nur Übergänge, keine Bruchstellen. Daraus lässt sich auf eine bestimmte Gestaltungsabsicht schließen: ein kontinuierlicher Kräftestrom soll einmal als Ausdehnung und Schwellung, das andere Mal als Zusammenziehung in Erscheinung treten. Der Rumpf ist auf eine verbindende, vermittelnde Funktion beschränkt – die Brüste sind unbetont - er bildet ein Intervall zwischen den beiden expansiven Formzonen, die er zugleich trennt und verbindet. Man denkt an eine Sanduhr. Tatsächlich scheint ein auf- und absteigender Bewegungsstrom den ‚Engpass' in beiden Richtungen zu erfüllen."[217] Ein vergleichbares Phänomen, das ‚Weiten' und ‚Zusammenziehen' kann auch bei Bertonis im Kapitel 3.1.6. beschriebenen Pomona-Paraphrasen festgestellt werden.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass das Verbindende der beiden Plastiken sich wieder auf die Thematik beschränkt. Identische Themen werden bei Bertoni, diese Tatsache betont er immer wieder im Gespräch und Biljan-Bilger nach verschiedenen Gesichtspunkten verarbeitet. Bertonis Schwerpunkt liegt in der Ausgeglichenheit des harmonischen Bewegungsablaufes, der bei Biljan-Bilger gänzlich fehlt. Sie staffelt ihre der Figuren, dadurch wirken die Protagonisten in ihrer Gesamtheit blockartig, selbst das Frisieren wirkt bewegungslos und steif.

Wasserträgerin

Die Skulptur ‚Wasserträgerin' **Abb.1** von Bertoni verrät etwas vom Einfluss der Figuren, wie sie Maria Biljan-Bilger unter dem Eindruck südländischer Volkskunst geschaffen hatte. Das Besondere an dieser Figur ist, dass Bertoni den Kopf mit dem Krug zu einer Einheit verbindet. Vergleicht man diese Figur nun mit der farbigen Terrakotta ‚Wasserträgerinnen'[218] **Abb.102** aus dem Jahre 1949 von Biljan-Bilger so ist wieder neben derselben Themenwahl eine starke formale Ähnlichkeit spürbar, es kommt quasi zu einer ‚Verdoppelung' der Formen von Bertonis ‚Wasserträgerin', mit dem Unterschied, dass sich Krug und Kopf nicht wie bei Bertoni, verbinden. Biljan-Bilger findet eine Lösung der Arme, bei der die beiden Dargestellten mit der jeweils innen liegenden Hand zum Krug der anderen Figur greifen, so als wollten sie deren Krug festhalten und eine Verbindung schaffen. Die Gesichter sind bei Biljan-Bilger's Figuren im Gegensatz zu Bertonis ‚Wasserträgerin' deutlich erkennbar ausgearbeitet. Seine Figur weist eine stark

[217] Hofmann, Zt. in: Katalog zur Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts, S. 14, 1964.
[218] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 146, 2012.

betonte Taille auf, diese ist bei den ‚Wasserträgerinnen' von Biljan-Bilger durch die auffällig bemalte Kleidung verdeckt.[219]

Unterschiede ergeben sich auch dadurch, dass die Figuren von Biljan-Bilger in Frontalansicht dargestellt sind, während Bertoni durch seine Lösung eine ‚rundumsichtige' Figur schuf. Der Schwerpunkt dieser Komposition liegt auf der Form an sich; auf eine genaue Ausarbeitung des Gesichtes verzichtet Bertoni wieder, wie schon bei der oben beschriebenen Figur der ‚Kämmenden'. Im Gegensatz dazu Biljan-Bilger, sie betont die Gesichter und Körper der beiden Figuren durch Farbe.

In Bezug auf die Bemalung ist Sotriffer der Meinung, dass Bertoni die Ansicht von Lipchitz teilt, dass sich unbemalte Skulpturen durch die Veränderungen des Lichtes ständig wandeln, bemalte dagegen ihr eigenes Licht ausstrahlen.[220]

Zusammenfassend kann somit gesagt werden, dass die Komposition von Biljan-Bilger sowohl durch ihre Farbgebung, als auch durch die eingefügten Figuren an der Kleidung der Wasserträgerinnen weitaus verspielter wirkt, als die Arbeit von Bertoni, der durch seine strengere Formgebung und die feinen Kannelierungen die Skulptur wirken lässt. Die auffälligste Gemeinsamkeit der verglichenen Skulpturen ist das Spiel der Arme.

Biljan-Bilger nahm sich Bertoni auch als Modell, wie im nächsten Kapitel beschrieben wird.

5.1.4. Bertoni, Modell für Biljan-Bilger

Bei der ‚Maske von Wander Bertoni'[221] **Abb.97** aus dem Jahre 1945 griff Biljan-Bilger auf afrikanische Künste zurück, die zur damaligen Zeit viele Künstler in ihrem Schaffen inspirierte und kubistische Formen aufweisen können. Die Terrakotta befindet sich in Bertonis Privatbesitz. Von der Maske gibt es eine Vorzeichnung aus dem Jahre 1944, die sich heute in Biljan-Bilgers Museum in Sommerein befindet.[222]

Abb.98 Bei der Maske überziehen weiße, dicke Streifen Stirn, Backen und Nase, nur die Augenpartie sowie das Kinn bleiben ausgespart. Das Gesicht wird dominiert durch die groß dargestellten Augen; dies entspricht der Realität, denn begegnet man Bertoni zum ersten Mal, so faszinieren sofort seine ‚sprechenden' Augen. Den

[219] Friedrich Kurrent, S. 94-95, 1987.
[220] Sotriffer, S. 8, 1981.
[221] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 142, 2012.
[222] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 154, 2012.

äußeren Abschluss bildet ein farblich abgesetztes, ‚gepunktetes' Band, das um das dreiecksförmige Gesicht geführt wird und sich in Form eines Doppelkreises bis zum Mund, der schwer auszunehmen ist, zieht.

Die Statue ‚Wander Bertoni'[223], **Abb.99** eine Terrakotta mit einer Höhe von 36 cm aus dem Jahre 1946 entspricht den archaisch anmutenden Formen mit denen sich Biljan-Bilger immer wieder auseinandersetzte und in ihre Arbeiten einfließen lässt. Sie ist unbemalt, vielleicht eine Reverenz an Bertoni, der seine frühen Figuren immer unbemalt ließ und sehr weich modellierte. Der Kopf scheint von der oben beschriebenen Maske zu stammen.

So wie Biljan-Bilger's Werke auf Bertoni's Arbeiten Einfluss nahmen, so war dies auch umgekehrt möglich.

5.1.5. Bertoni's künstlerischer Einfluss auf Maria-Biljan-Bilger Selbstdarstellung

Biljan-Bilger hatte sicherlich künstlerischen Einfluss auf Bertonis Frühwerk, wie er dies auch im Gespräch betont. Betrachtet man die Terrakotta ‚Selbstdarstellung'[224], **Abb.101** mit einer Höhe von 22 cm von Biljan-Bilger, welche nach 1945 entstand und später in Bronze gegossen wurde, mit der oben besprochenen Skulptur der ‚Kämmenden' **Abb.2** von Bertoni, ist eine Beeinflussung seinerseits auf Biljan-Bilger nicht von der Hand zu weisen. Leider ist die Terrakotta nicht genau datiert, so dass die Möglichkeit besteht, dass die ‚Selbstdarstellung' vor 1946, demnach früher als die ‚Kämmende' von Bertoni entstanden ist, wodurch eine Beeinflussung Biljan-Bilgers auf Bertoni vorstellbar wäre. Dies hatte schon Karin Bohner in ihrer Diplomarbeit ‚Die Künstlerin Maria Biljan-Bilger' festgestellt.[225] Im Vergleich zu Bertoni's Arbeit fehlt Biljan-Bilger's Skulptur die harmonische Linienführung, sie wirkt nicht so harmonisch wie Bertonis Frühwerke. Auffallend ist aber, dass Biljan-Bilger auf Farbe bei der ‚Selbstdarstellung' verzichtet, die Keramik sollte alleine durch ihre Form wirken, eigentlich ein Spezifikum Bertonis. Dieser Umstand bezeugt eine Auseinandersetzung von Biljan-Bilger mit Bertoni's Frühwerk. Hinzu kommt die fehlende Ausarbeitung des Gesichtes, mit welcher die Künstlerin ihren Werken oftmals Akzentuierungen gab.[226]

---

[223] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 142, 2012.
[224] Verein der Freunde der Maria Bijan-Bilger Ausstellungshalle, Leben & Werk, S. 148, 2012.
[225] Bohner, Diplomarbeit, S. 30, 2002.
[226] Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.

5.1.6. Resümee

Es bestand eine lebenslange Freundschaft zwischen Maria-Biljan-Bilger und Wander Bertoni, hat doch Bertoni im Jahre 1994 den Anstoß zum Bau eines Museums für Maria Biljan-Bilger gegeben. Sie konnte diesem Plan nichts abgewinnen, da die sie nicht an dessen Verwirklichung glaubte. Doch Bertoni war beharrlich und so entstand in den Jahren 1995-2002 Biljan-Bilgers Museum in Sommerein im Burgenland.[227]

Nachdem Biljan-Bilger, nach Gibello die wichtigste Lehrerin Bertonis vor dessen Eintritt in die Akademie war, kam es durch den stattgefundenen geistigen Austausch zwischen ihr und Bertoni unbewusst, jedoch zwangsläufig zu künstlerischen Beeinflussungen. So divergierend die Arbeiten augenscheinlich wirken, so sehr stehen sie in Beziehung, möglicherweise spielt dabei die südliche Herkunft beider Künstler eine Rolle. Bertoni arbeitete zu dieser Zeit in Stein, Biljan-Bilger formte ihre Figuren aus Ton und Farbe, daraus resultiert ein unterschiedlicher materialspezifischer Aufbau.

Im folgenden Kapitel soll Fritz Wotrubas künstlerischer Einfluss auf Bertonis Werk aufgezeigt werden.

5.2. Fritz Wotruba

5.2.1. Biographische Eckdaten

1907 wird Fritz Wotruba in Wien geboren

Nach einer Lehre in einer Graveur- und Stanzwerkstätte studiert er von

1926 bis 1928 an der Kunstgewerbeschule in Wien bei Anton Hanak und Eugen Steinhof[228]. Bis

1945 lebt er im Exil in Zug in der Schweiz. Danach wird er nach Wien an die Akademie der bildenden Künste berufen. Wotruba erlangt in den folgenden Jahren internationale Anerkennung und ist in den wichtigsten Häusern Europas und der USA mit zahlreichen Einzelausstellungen vertreten, wie der Biennale Middelheim-Antwerpen, der documenta[229] in Kassel und der Biennale in Venedig

1975 stirbt Wotruba in Wien[230]

---

227 Bohner, Diplomarbeit, S. 10, 2002.

228 Steinhof, Eugen, geb. 1880 in Wien, gest. 1952 ebenda, Architekt, Schüler von Otto Wagner, Pionier der Lehre der Architektur mit seinen Werken ‚Architektur' und ‚Die Erziehung des Architekten'.

229 Documenta Kassel, zeigt Ausstellungen für zeitgenössische Kunst, findet alle 5 Jahre statt, erstmals 1955.

Zu Wotrubas Schülern zählen neben Bertoni und Leinfellner bedeutende Bildhauer wie Josef Pillhofer[231], Andreas Urteil[232], Joannis Avramidis[233] und Alfred Hrdlicka[234]. Im folgenden Abschnitt wird die Situation nach Kriegsende an der Akademie der bildenden Künste aufgezeigt und danach auf die Arbeitsweise von Wotruba eingegangen.

5.2.2. Akademie der bildenden Künstler nach 1945

Die Akademie der bildenden Künste am Schillerplatz konnte nach Kriegsende ihre Arbeit wieder aufnehmen. Die Professoren standen dem neuen Freiheitsgefühl der Schüler befangen gegenüber, denn sie mussten erst ihre eigene Position definieren. Die Zeit nach 1945 bedeutete einen gleichwertigen Ansatzpunkt für die ältere Lehrergeneration ebenso wie für achtzehnjährige Schüler.[235] Moldovan[236] beschreibt die Lage: „Es war egal bei welchem Professor man war, denn sie hielten sich im Hintergrund. Eigentlich wurde die Akademie besetzt, und die Professoren beobachteten verschüchtert und beunruhigt, was da passierte. Sie verhielten sich still und ließen diese sehr gemischte und ungeheure Besatzung machen, was sie wollte. Denn eigentlich war es gut, was sie gemacht haben.“[237]

Drei neue Lehrer wurden zu Kristallisationspunkten an der Akademie; Gütersloh, Boeckl und vor allem der Bildhauer Wotruba.[238] Staatskanzler Renner setzte sich auf Ersuchen von Boeckl dafür ein, Wotruba aus dem Schweizer Exil nach Wien zu holen. Er kam der Bitte nach und übernahm die Bildhauerschule des Nazibildhauers Behn[239] nach einem Handgemenge.[240]

---

230 Breicha, in: Wotruba, Figur als Widerstand, S. 7ff, 1995.

231 Pillhofer, Josef, geb. 1921 in Wien, gest. 2010 ebenda, österreichischer Bildhauer, Schüler von Wotruba, 1950-51 Stipendium für Paris, nahm an der Bildhauerklasse von Zadkine an der Acadèmie de la Grande Chaumière teil. Wotrubas Einfluss auf ihn schwand durch die Bekanntschaft mit Brancusi und Laurens. Von 1954 bis 1970 Lehrbeauftragter, später Assistent an der Akademie der bildenden Künste in Wien.

232 Urteil, Andreas, geb. 1933 in Gacovo/ Serbien, gest. 1963 in Wien. Ab den 1950er Jahren Vertreter der künstlerischen Avantgarde der Bildhauerei.

233 Avramidis, Joannis, geb. 1922 in Georgien, Sohn pontoscher Griechen. Abgeleitet vom menschlichen Körper schuf er abstrakte Figuren. Von 1965-1992 lehrte er an der Wiener Akademie.

234 Hrdlicka, Alfred, geb.1928 in Wien, gest. 2009 ebenda, österreichischer Bildhauer, Grafiker, Maler, Zeichner und Schriftsteller.

235 Katalog Burg Lockenhaus, S. 18, 1986.

236 Moldovan, Kurt, geb. 1918 in Wien, gest. 1977 ebenda, österreichischer Maler und Graphiker

237 Moldovan, Zt. in: Habarta, S.10, 1996.

238 Katalog Burg Lockenhaus, S. 18, 1986.

239 Behn, Fritz, geb. 1878 in Klein Grabow, Deutschland, gest. 1970 in München, deutscher Bildhauer, bekannt durch seine Tierstatuen, 1939-1945 Leiter der Bildhauerklasse der Akademie der bildenden Künste Wien.

240 Habarta, S. 33, 1996.

Leinfellner, Biljan-Bilger und Bertoni waren eine eingeschworene Gemeinschaft, die die letzten Jahre der Nazizeit gemeinsam durchlebt hatten. Leinfellner half mit Unterstützung seines Bruders, eines kriegsinvaliden Offiziers, Bertoni aus dem Straf-Arbeitslager zu holen.[241] Leinfellner, ein SA-Mann hatte seine Haltung, nach der Ermordung seiner Schwester, die dem Euthanasieprogramm zum Opfer gefallen war, grundlegend geändert.[242] Er leitete zuerst die Bildhauerklasse an der Vorschule der Akademie und ab 1948 konnte er als Assistent im Atelier von Fritz Wotruba in der Böcklinstraße arbeiten.[243] Bertoni, nach einer menschlichen und künstlerischen Einschätzung seines Freundes Leinfellner befragt, nennt diesen „intelligent, schlau, musisch, neidlos, eine väterliche Figur und in seiner Arbeit voll plastischer Kraft.“[244] Bertoni bedauert jedoch, dass Leinfellner aufgrund seiner starken Kurzsichtigkeit, Großaufträge nicht durchführen konnte. Er schätzt jedoch seine großartigen Porträts.[245] **Abb.103**

5.2.3. Wotrubas Frühwerk

Wotrubas Anfänge seiner bildhauerischen Tätigkeit entspringen einer, wie Hofmann es formuliert, lyrisch behutsamen Formauffassung, wie dies bei der kleinen ‚Sitzende Figur' **Abb.104** aus dem Jahre 1929 aus Bronze nachvollziehbar ist. Diese Arbeit entstand unter dem Einfluss von Lehmbrucks Werk.[246] Künstlerische Vorbilder waren für Wotruba neben Lehmbruck die klassische Antike, wie das seine schönen frühen Torsi beweisen. **Abb.105** In den vierziger Jahren beschäftigte sich Wotruba auch mit Maillol, jedoch war die Klassizität und das ‚in sich gekehrte' seiner Skulpturen nicht das, was seiner künstlerischen Vorstellung entsprach. Wotruba vertrat schon vor dem Jahre 1938, eine den damaligen österreichischen Anschauungen entgegen gesetzte Kunst; Breicha bezeichnet sie als herb, spröd und unangepasst, denn dem Schönheitsanspruch des Wiener Secessionismus oder dem Dekorativen der Wiener Werkstätte konnte der junge Künstler nichts abgewinnen. Ebenso konnte er sich mit der expressiven, manchmal unruhig wirkenden Kunst seines Lehrers Hanak, nicht identifizieren.[247] Diese Zeit

241 Habarta, S. 368, 1996.
242 Ausstellungskatalog: Moderne in dunkler Zeit, S. 176, 2001.
243 Habarta, S. 368, 1996.
244 Bertoni, Zt. in: Keil-Budischowsky, Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, S. 550, 2004.
245 Keil- Budischowsky, Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, S. 550, 2004.
246 Hofmann, in: Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, S. 35, 1964.
247 Breicha, in: Österreichische Plastik seit 1945, S. 280, 1994.

charakterisiert Wotruba: „Ich kann mich auch erinnern, dass meine frühesten Eindrücke durch Figuren aus Stein und Bronze und nicht durch Menschen aus Fleisch und Blut hervorgerufen wurden. Bewegungen waren mir gleichgültig, Grimassen sogar widerlich. Das Feste, Starre, das dem Druck der Hand nicht nachgibt, hat mich angezogen; heute würde ich sagen, es war schon sehr früh eine Passion für das Statuarische; das Harte, das Unbewegliche einer Materie verschaffte mir mehr Befriedigung, als täuschend das Leben nachäffende Darstellungen.“[248]

5.2.4. Wotrubas Arbeitsweise nach 1945

Als Wotruba nach Wien zurückkehrte um an der Akademie zu lehren, trat eine künstlerische Wende in seinem Schaffen ein.[249] Seine in Stein gehauenen, dem figuralen Formengut entsprechenden Skulpturen stehen stets in Verbindung mit architektonischen Elementen. Wotruba zeigte großes Interesse an der Architektur, dessen Höhepunkt die Kirche in Wien- Mauer werden sollte.

Allgemein gilt, dass die Beziehung der Plastik zur Architektur problematisch ist, denn umso mehr ein Bildhauer seine Formensprache disziplinieren will, umso höher ist die Gefahr, Architektur-Male zu gestalten, wie dies beispielsweise bei Aeschbacher[250] bei seiner ‚Figur II’ aus Granit zu sehen ist. **Abb.106** Auf Wotrubas Skulpturen kann diese These nicht umgelegt werden, denn obwohl er den menschlichen Gliedmaßen keine fließenden Bewegungen zugesteht, bewahren sie ihre Form.[251] Dieser Umstand war schließlich ausschlaggebend, dass Bertoni sich von Wotrubas künstlerischen Vorstellungen distanzierte, denn im Gegensatz zu ihm wollte er das organisch-natürliche der Figur in seinen Werken festhalten.[252]

Trotz seiner abstrakten Arbeitsweise bleibt Wotruba ein Bildhauer, der mit Leidenschaft den menschlichen Körper darstellt, er sieht in der strengen Form ein Maß, das das Physische unter die Würde des Geistigen stellt.[253]

Überraschenderweise wurde Wien nach Kriegsende ein Zentrum der Bildhauerei; dieser Umstand ist zum Großteil Wotruba und seinen Arbeiten zu verdanken. Seine

---

248 Wotruba, Zt. in: Figur als Widerstand, S. 24, 1995.
249 Breicha, in: Österreichische Plastik seit 1945, S. 280, 1994.
250 Aeschbacher, Hans, geb. 1906 in Zürich, gest. 1980 in Russikon, Schweizer Bildhauer und Maler. nach einer Druckerausbildung, malte er autodidaktisch, später Zuwendung zur abstrakten Bildhauerei.
251 Hofmann, in: Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, S. 35, 1964.
252 Bertoni, Gespräch in Winden vom 16.4.2012.
253 Hofmann, in: Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, S. 35, 1964.

erste, in Wien entstandene lebensgroße Steinfigur, die ‚menschliche ‚Kathedrale' **Abb.107** spiegelt die hier vorgefundenen Situation. Der in Brand geschossenen Stephansdom, beschäftigten Wotruba und er musste dieses Ereignis in einer Skulptur festhalten. Hier in Wien fühlte sich Wotruba gezwungen, auf das Phänomen der sogenannten ‚Moderne', wie es damals die Pariser Schule repräsentierte, zu antworten.[254]

5.2.5. Wotrubar Umgang mit Stein

Wotruba war ein Handwerker mit hohen Steinmetzqualitäten, der die Kenntnisse des Surrealismus und vor allem des Kubismus umsetzen wollte. Sein bevorzugtes Material zur damaligen Zeit war Sandstein, den er sich aus zerbombten Häusern organisierte, denn in der Nachkriegszeit war dies die einzige Möglichkeit der Materialbeschaffung. [255]

Wotrubas Skulpturen, drücken durch technische Qualität, er arbeitet direkt aus dem Stein, ihre Unmittelbarkeit aus. Wird direkt aus dem Stein gearbeitet, entstehen die Skulpturen anders als bei der nachträglichen Formung anhand eines Modells. Das Arbeiten ohne Vormodell erfordert eine präzise Formvorstellung, zugleich gibt es aber dem Werk Einzigartigkeit.[256]

Vergleicht man im Gegensatz dazu die ersten Arbeiten Bertonis, **Abb.1-3** die ebenfalls direkt aus dem Stein gearbeitet sind, so vermitteln diese den Eindruck eines ‚Gusses'. Der unmittelbare Eindruck des Steinblocks ist nicht mehr nachzuempfinden, Bertonis Skulpturen wirken wie in Stein geformte Malerei.

5.2.6. Bertoni – Schüler Wotrubas

Wander Bertoni berichtet über seinen Lehrer Fritz Wotruba: „Ich habe Wotruba geliebt, aber er war ein ganz miserabler Lehrer. Er hatte keine didaktischen Vorstellungen, aber er hat gewirkt durch seine Persönlichkeit. Durch ihn haben wir nichts erfahren und nichts gehört. Nachträglich ist es unglaublich, was wir nicht wussten. Und trotzdem: er hatte Persönlichkeit, wir haben ihn geliebt, wirklich geliebt. Und wir waren enttäuscht. Wir waren Schachfiguren für ihn. Es hat Revolten gegeben gegen ihn. Wotruba hatte immer Lieblingsschüler. Und er hat sie immer

254 Breicha, S. 281, 1994.
255 Hofmann, , in: Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, S. 35, 1964.
256 Keller, in Wotruba: Figur als Wiederstand, S. 45-46, 1995.

gegenseitig ausgespielt."[257] Nur ein einziges Mal, erzählt Bertoni hatte es zwischen Wotruba und ihm Meinungsverschiedenheiten gegeben. Wotruba wollte nämlich, dass Bertoni nach Beendigung seiner Ausbildung nach Italien zurückzukehrt. Dieses Ansinnen stieß bei Bertoni jedoch auf taube Ohren. Dazu Bertoni: „Er wollte keine Konkurrenz im eigenen Land, und natürlich hatte er großes Interesse daran, Stützpunkte in möglichst vielen Ländern der Welt zu etablieren, um auch international präsent zu sein."[258]

Im nächsten Kapitel werden thematisch vergleichbare Werke von Bertoni und Wotruba vorgestellt.

5.2.7. Sitzender von Wotruba

In die Zeit des Neubeginns, die den stilistischen Wandel im Schaffen Wotrubas einleitete, fällt neben der oben angeführten ‚Kathedrale', **Abb.107** die Entstehung der aus Kalkstein gearbeiteten, lebensgroßen Figur ‚Sitzender' **Abb.108** aus den Jahren 1946-47. Diese Plastik weist schon deutlich Merkmale einer Tektonisierung auf, die Bearbeitung des Körpers vermittelt den Eindruck der Schwere. Der Prozess der Stilisierung zur Abstraktion ist an der Skulptur nachvollziehbar; daher kann dieses Werk als Vorstufe zu den in der Folgezeit entstandenen Werken Wotruba's angesehen werden.

5.2.8. Sitzende Figur von Bertoni

Nach Kristian Sotriffers Meinung ist die aus Kalkstein gehauene ‚Sitzende Figur' **Abb.4** von Bertoni aus den Jahren 1947-48 eine der wenigen Arbeiten, wenn nicht die einzige, die von der Auseinandersetzung Bertoni's mit Wotruba zeugen, von dem er aber weder formal noch technisch gelernt hat.[259]

Dass Bertoni formal und technisch nichts von Wotruba gelernt haben soll, muss hinterfragt werden, denn ‚Mutter mit Kind', **Abb.5** ‚Der Lautenspieler' **Abb.18** und ‚Die Brücke', **Abb.109** eine Terrakotta aus dem Jahre 1948 können als Verweis auf Bertonis Auseinandersetzung mit Wotruba und seiner speziellen Art mit den Formen des Kubismus zu arbeiten, angesehen werden. „*Aber ich war noch sehr jung als ich mich mit dem Kubismus beschäftigte, wahrscheinlich war ich bei meiner ‚Sitzenden Figur' von Wotruba beeinflusst, so wie er uns alle (Schüler) beeinflusste.*

[257] Bertoni, Zit. in: Habarta, S. 46, 1996.
[258] Bertoni, Zt. in: Keil-Budischowsky, Österreichische Zeitschrift für Kunst- und Denkmalpflege, S. 550, 2004.
[259] Sotriffer, S.16, 1981.

Ich kam jedoch zu anderen Ideen, entwickelte eine eigene Philosophie zum Material, Wotruba blieb beim ‚Wotrubismus', er blieb beim Stein. Die meisten Bildhauer setzten sich damals mit dem Kubismus auseinander, es war das Thema, das man behandelte. Ich ging früher davon ab, denn der Kubismus erlaubte mir nicht, diese Bewegung auszudrücken, die ich wollte. Es kam deswegen nicht zum Streit, aber zu einer künstlerischen Auseinandersetzung."[260]

Bertoni bediente sich sehr wohl Wotrubas Formengut, jedoch ohne den starken architektonischen Charakter seiner Arbeiten zu übernehmen. Wie das spätere Lebenswerk von Wander Bertoni aufzeigt, verfolgte er den abstrakten, auf dem Kubismus aufbauenden Stil seines Lehrmeisters nicht weiter, er konnte und wollte sich nicht damit identifizieren.

5.2.9. Wotrubas Sitzender versus Bertonis Sitzende Figur

Auffallend ist die zeitliche Nähe von Wotrubas ‚Sitzender', **Abb.108** entstanden in den Jahren 1946-47 und Bertonis ‚Sitzende Figur' **Abb.4** aus den Jahren 1947-48, dies kann durchaus als Beleg angesehen werden für die intensive Auseinandersetzung Bertonis mit dem Werk seines Lehrers. Eines der verbindenden Elemente im Werk von Wotruba und Bertoni ist die Tatsache, dass sowohl Wotruba wie auch Bertoni direkt aus dem Stein arbeiten. Dies erfordert höchste Genauigkeit bei der Steinbearbeitung und ein hohes Vorstellungsvermögen. Außerdem Ausdauer am Festhalten einer Idee, denn Einfälle kommen oft schnell, der Künstler muss sie so rasch als möglich umsetzen. Brancusi bringt es auf den Punkt: „Deine Hand denkt und folgt den Gedanken des Materials."[261]

Bertonis ‚Sitzende Figur' ist in seiner Haltung aufrecht sitzend dargestellt. Der Kopf der Plastik mit stilisierten Haaren ist leicht angehoben und weist in die Ferne. Das angedeutete, augenlose Gesicht wird durch die prägnante, quaderförmige Nase dominiert. Der Mund ist nur leicht durch eine horizontale Linie eingezeichnet. Im Gegensatz zu Wotrubas ‚Sitzender' hat Bertonis ‚Sitzende Figur' das linke Bein angewinkelt und stützt seinen linken Arm darauf ab. Die Hand endet in einem nicht weiters bearbeiteten, nach unten weisenden Kubus. Analog zur linken Hand endet der linke Fuß in einem ‚roh' verbliebenen Kubus hinter dem sich auch der Fuß des

[260] Bertoni, Gespräch in Winden vom 14.11.2012.
[261] Brancusi, Zt. in: Brockhaus, S. 142, 2001.

rechten Beines verliert, der Prozess des Entstehens ist an diesem Punkt dokumentiert. Oder aber das Unvollendete thematisiert. Der rechte Arm endet in der Kniekehle des rechten Beines, das parallel zur Grundfläche abgewinkelt ist. Der für Bertonis Frühwerk typische Dialog zwischen Körper und Raum, zwischen Ruhe und Bewegung findet hier nicht statt. Die ‚Sitzende Figur' ruht, ohne jedoch verblockt zu wirken, die einzelnen Extremitäten sind genau definiert. Kubistische Formen werden durch angedeutete Rundungen, einerseits an den beiden Waden, andrerseits beim Gesäß abgeschwächt. Das Erscheinungsbild vermittelt einen selbstbewussten, nachdenklich Sinnenden dar.

Dagegen wirkt die Körperhaltung bei Wotrubas ‚Sitzender' durch die Rundung des Rückens und den herabhängenden Schultern, in sich gesunken. Verstärkt wird dieser Eindruck durch die Haltung des Kopfes, der nach unten geneigt ist. Wie bei Bertonis ‚Sitzende Figur' ist dem Gesicht bei Wotrubas ‚Sitzender' eine quaderförmige Nase appliziert, Mund und Nase fehlen. Anders als bei Bertoni sitzt diese Figur auf einem Sockel, den Oberschenkel des linken Beines, parallel zur Grundfläche, dies ist durch den stark nach hinten abgewinkelten Unterschenkel möglich. Ähnlich wie bei Bertoni verläuft der angedeutete Fuß des linken Beines in der Grundplatte. Das rechte Bein ist ähnlich dem Linken, jedoch etwas höher positioniert. Auf den Oberschenkeln liegen die Oberarme auf. Die rechte Hand endet wie bei Bertoni in einer undefinierbaren Form, die mit einer Faust vergleichbar ist. Der linke Arm endet zwischen den Oberschenkeln. Auch diese Plastik wirkt nicht verblockt, verstärkt wird dieser Eindruck durch die klar ausgearbeiteten Arme, am linken Oberarm ist sogar die Andeutung eines Muskelspieles nachvollziehbar. Gesamtheitlich assoziiert die Figur einen traurigen oder nachdenklichen Typus.

5.2.10. Resümee

Trotz der gegensätzlichen Aussagen, einerseits, der melancholische ‚Sitzende' von Wotruba, gegenüber der selbstbewusst wirkenden ‚Sitzende Figur' von Bertoni sind die Figuren formal wie auch in ihrer Oberflächenbehandlung vergleichbar, in beiden Fällen handelt es sich um Sandsteinskulpturen. Wander Bertoni hat sich mit den Arbeiten Wotrubas auseinandergesetzt und arbeitet die Vorgaben nach seinen Vorstellungen und Intentionen um. In beiden Fällen ist noch eine gewisse Organizität gewahrt. Mehr an Ausdruck zuzulassen, bleibt dem Kubismus verwehrt.

Das folgende Kapitel wird Constantine Brancusis Werk mit dem Bertonis einem Vergleich unterzogen.

5.3. Constantine Brancusi

5.3.1. Biographische Eckdaten

1876 wird Constantine Brancusi in Hobita in Rumänien geboren

1898 besucht Brancusi die Bildhauerklasse der Kunstakademie in Bukarest

1904 geht er zu Fuß quer durch Europa nach Paris

1907 studiert Brancusi an der Ècole Nationale Supèrieure des beaux-arts in Paris und arbeitet kurze Zeit im Atelier von Rodin

1937 von Juni bis September arbeitet Brancusi am Kriegerdenkmal in Targu Jui

1957 stirbt Brancusi nach langer Krankheit in Paris[262]

Bertoni lernte Brancusi und seine Arbeiten in Paris kennen.

5.3.2. Eiform bei Brancusi

Dass die Form des Eis und dessen Gestaltungsvariationen mit denen sich Brancusi auseinandersetzte, Bertoni beeinflussten, wurde schon im Kapitel 2.1.3.1. angesprochen.

Brancusis Leidenschaft war das Glätten und Polieren seiner Skulpturen, seien sie aus Holz, Stein oder Bronze; dies hat nach Hofmanns Meinung seinen Ursprung im Bestreben, den Oberflächenkult Rodins, den er in dessen Atelier kennenlernte, zu transzendieren.[263] Brancusi hat den Zusammenhang zwischen Form und Politur derart erklärt: „Die Politur ist eine Notwendigkeit, die verhältnismäßig absolute Formen in bestimmten Materialien erfordern.“[264]

Brancusi schuf im Jahre 1906 eine Skulptur ‚Die Ruhe’[265] aus Gips, der 1908 ‚Der Schlaf’[266] aus Marmor folgte, beide sind als Vorläufer zur ‚Schlummernde Muse’[267], ebenfalls aus Marmor gearbeitet, anzusehen, deren Grundform immer das Ei bildet. Dieser ‚Schlummernden Muse’ gibt Brancusi nur teilweise aus dem Stein geschlagene Gesichtszüge. Darauf aufbauend, entstand die ‚Schlummernde Muse’ aus Bronze aus den Jahren 1908-10. **Abb.110** An einer weiteren Muse

[262] Bach, S. 333ff, 1988.
[263] Hofmann, S. 102, 1958.
[264] Brancusi, Zt. In: Bach, S. 23, 1988.
[265] Bach, S. 413, 1958.
[266] Bach, S. 425, 1958.
[267] Bach, S. 430, 1958.

aus Marmor aus den Jahren 1909-10 **Abb.111** steigert Brancusi das abschleifende Verfahren bis zur letzten Konsequenz und lässt der Skulptur nur angedeutete Gesichtszüge. Für dieses Abstrahieren ist Stein, als Symbol des Ursprünglichen, besonders gut geeignet. Hofmann beschreibt diesen Vorgang der Abstraktion treffend: „Wenn man bedenkt, dass dieses Wegnehmen eigentlich ein Hinzufügen ist. Was Brancusi der Form an ihrer Oberfläche an Äußerlichkeit wegnimmt – also die physiognomischen Details - fügt er ihr an gesammelter Innerlichkeit hinzu.“[268]
Die Geheimnisse der Eiform wurden für Brancusi zum Sinnbild seines religiösen und künstlerischen Strebens nach Vollkommenheit. So entstehen ‚Prometheus' **Abb.112** aus dem Jahre 1911, ‚Weltenanfang', **Abb.113** eine Skulptur für Blinde aus dem Jahre 1915 sowie ‚Neugeborenes' Version I. **Abb.114** Brancusi war einer der ersten, der mit diesen von ihm geschaffenen Geschöpfen den Purismus der modernen Plastik mitbegründete.
Der junge Brancusi wollte sich nicht mehr an die Vorgaben der Akademie halten und suchte bei der als primitiv geltenden, schwarzafrikanischen Kunst neue Herausforderungen, wie dies im künstlerischen Trend der damaligen Zeit lag. Zeitgleich beschäftigt sich Brancusi intensiv mit der mystisch aufsummierten Form, wie der sitzenden Kalksteinfigur ‚Die Weisheit der Erde'[269] aus dem Jahre 1908. Was die meisten damaligen Künstler nur im zeitlichen Nacheinander schafften, vermochte Brancusi gleichzeitig. Sein gesamtes Lebenswerk ist, nach Meinung von Hofmann mit einem Welt- und Menschheitsmythos zu vergleichen, dessen symbolischer Grundplan unergründlich scheint, wie dies am Beispiel des Kriegerdenkmales von Tirgu Jui beschrieben wird.[270]
Dieses Phänomen der Doppelgleisigkeit findet man auch schon sehr früh bei Bertoni, man denke an die ‚Liegende' **Abb.3** und das ‚Mailänder Relief', **Abb.6** beide sind im Jahre 1946 entstanden sowie ‚Bewegung' **Abb. 17** und ‚Zwei Musikanten' **Abb. 52,** beide stammen aus dem Jahre 1954. An der Skulptur ‚Wir und die Haut' **Abb.41** führt Bertoni divergierende Gestaltungsprinzipien in einer Figur zusammen. Der von Hofmann in Bertonis Werk angeführte ‚Pendelschlag' zwischen figürlicher und nonfigurativer Darstellung, muss durch ein weiteres Element, der zeitgleichen Verwendung verschiedener Stile erweitert werden.

[268] Hofmann, Zt. in: Hofmann, Die Plastik im 20. Jahrhundert, S. 103, 1958.
[269] Bach, S. 424, 1958.
[270] Hofmann, S. 102-103, 1958.

An manchen Schöpfungen, wie ‚Vogel im Raum' **Abb.115** aus dem Jahre 1929, ‚Fisch' **Abb.116** aus dem Jahre 1922, und Leda' **Abb.117** aus den Jahren 1922-24 hat Brancusi jahrelang gearbeitet. Jede dieser Gestalten stellt ein Symbol der Vollendung dar, das ein Vollendet-Sein des Geistes und der Form meint.[271]
Eines der wichtigsten und unergründlichsten Werke von Brancusi ist das Kriegerdenkmal von Tirgu Jui, auf das im folgenden Kapitel eingegangen wird.

5.3.3. Kriegerdenkmal Tirgu Jui

Brancusi war im ersten Weltkrieg vom Militärdienst befreit, trotzdem übernahm er die Gestaltung der Gedenkstätte für die im Kampf gefallenen rumänischen Soldaten in Tirgu Jui. Die feierliche Einweihung des Ensembles erfolgte im Oktober 1938.[272]
Das Kriegerdenkmal in Tirgu Jui, einer Kleinstadt im ehemaligen Siebenbürgen besteht aus einem dreiteiligen Ensemble, das weit sichtbar in der Landschaft steht. Die Gruppe beginnt am ‚Tore des Kusses', **Abb.118** deren künstlerische Oberflächengestaltung an den Schmuck erinnert, wie man ihn bei ländlichen, rumänischen Hauseingängen findet. Ob es sich bei diesem Durchgang, der wie ein Triumphbogen gestaltet ist, um den Weg in eine andere Welt oder um ein Tor der Liebe handelt, bleibt der Deutung des Durchschreitenden überlassen. Davor steht der steinerne ‚Tisch des Schweigens' mit zwölf rund geformten Hockern. **Abb.119** Alois Meißnitzer stellt in seiner Diplomarbeit aus dem Jahre 2010 zu dem Thema ‚Spiritualität und Abstraktion im Werk Karl Prantls' die Frage, ob diese Gruppe ein Zeichen des Totengedenkens ist, wo sich die Familie des Verstorbenen zu einem Totenmahl versammelt hat oder ob der Tisch den Zweck eines Altares hat. Oder kann man die mittelalterliche Tafelrunde des keltischen Königs Artus assoziieren? Unbeantwortete Fragen. Den Abschluss dieses ‚Prozessionsweges' bildet die dreißig Meter hohe ‚Endlosen Säule' **Abb.120** aus Gusseisen. Sie besteht aus pyramidenförmigen, übereinander liegenden Elementen, die auf einem Stahlkern verankert sind. Wie beim ‚Tor des Kusses', dem ‚Tisch des Schweigens' lässt auch die ‚Endlose Säule' mehrere Auslegungen zu.[273] Der Kunsthistoriker Friedrich Teja Bach[274] sagt über Tirgu Jui, dass eine eindeutige Festlegung der Bedeutung dabei

[271] Hofmann, S. 104, 1958.
[272] Klein, S. 385, 1994.
[273] Meißnitzer, Diplomarbeit, S. 38-39, 2010.
[274] Bach, Friedrich Teja, geb. 1944 in Creglingen, deutscher Kunsthistoriker, seit 1994 als Professor am Institut für Kunstgeschichte an der Uni Wien tätig.

sehr schwer ist. Man kann jedoch davon ausgehen, dass sich christliche und universal-religiöse Vorstellungen mischen.[275]

Das ‚Tor des Kusses' aus dem Jahre 1938, stellt eine architektonische Weiterentwicklung einer Grabfigur vom Friedhofes am Montparnasse in Paris aus dem Jahre 1908 dar. **Abb.121** Die ‚Endlose Säule' ist als Bindeglied zwischen Himmel und Erde zu sehen.[276] Zum Wesenskern seines Werkes meint Brancusi: „Sucht keine dunklen Formeln und nichts Geheimnisvolles. Was ich euch gebe, ist reine Freude. Seht so lange, bis ihr sie erschaut. Die Gott am nächsten sind, haben sie wahrgenommen".[277]

Aus dieser einfachen Glaubensanschauung leitet sich die Gegenüberstellung von Brancusi's ‚Endloser Säule' und Bertonis ersten Brunnen, einer Auftragsarbeit in der Rosenackerstraße im 17. Wiener Gemeindebezirk aus dem Jahre 1953, ab. **Abb.122**

5.3.4. Bertonis Brunnen Rosackerstraße versus Endloser Säule von Brancusi

Dieser aus Kunststein geschaffene Brunnen mit keramischer Plattenverkleidung lässt Assoziationen zur ‚Endlosen Säule' von Brancusi zu. Kann man aber einen Brunnen mit einem Kriegerdenkmal vergleichen? Auch Bertoni findet den Vergleich nicht so kühn, denn hinter den verglichen Säulen steckt vor allem die Philosophie, dass sie gefallen sollen. Bertoni kann die Überlegungen dazu leicht nachvollziehen und lässt den Vergleich mit Brancusi nicht nur gelten, sondern bekräftigt, dass jeder Mensch seine eigene Betrachtungsweise hat und seine Gedanken lenken kann wie es die jeweilige Phantasie und individuelle Verfassung zulässt. Ganz im Gegenteil, Bertoni sieht darin die Freiheit des Betrachters mit Kunstwerken umzugehen.

Ein wesentlicher Unterschied der verglichenen Objekte ist durch die Höhe gegeben. Bertonis Vorstellungen der Gestaltung liegen auf dem abwechselnden Wasserspiel, der Form und Farbe, die auch als bleibender Ersatz für das Wasser in der Zeit der Stilllegung, abzielt. Der Ausgangspunkt von Bertoni war ein völlig anderer als der von Brancusi, wenn auch das Endprodukt, abgesehen von der Funktion, der Form nach, beide Skulpturen streben zum Himmel, vergleichbar sind. Brancusis

[275] Bach, S. 85, 2004.
[276] Hofmann, S. 105, 1958.
[277] Brancusi, Zt. in: Hofmann, Die Plastik im 20. Jahrhundert, S. 106, 1958.

Säule kann als Verbindung zwischen Erde und Himmel angesehen werden. Bei Bertonis Brunnenkonstruktion fällt hoch gedrücktes Wasser, der Schwerkraft folgend, vom Himmel zur Erde über die einzelnen Brunnenelemente. Das Wasser symbolisiert den ewigen Kreislauf des Lebens, die Befruchtung der Natur und deren Wiedergeburt, so kann das Streben der endlosen Säule in den Himmel ebenso mit ‚Wachstum' verglichen werden und ist mit Bertonis Wasserkreislauf des Lebens gleich zu setzten. Zwar sind die einzelnen Elemente der ‚Endlosen Säule' von Brancusi gleich konzipiert und übereinander gereiht, so variieren die Elemente bei Bertonis Brunnen in Form und Anordnung. Eine Skulptur, des dreiteiligen Brunnes hat Kegel mit schräger Schnittfläche an der Spitze, diese türmen sich, scheinbar bereit zu kippen, übereinander. Wenn das Wasser über diese labil wirkende Konstruktion fällt, hat man, je nach Standort das Gefühl, dass sich der Brunnen ‚bewegt'. Die mittlere Skulptur, gestaltet durch dunkle Rhomboiden mit einem dazwischen liegenden Steg stellt eine Säule dar, die sich vom Boden bis zur Mitte verdickt um sich anschließend wieder zu verjüngen – vergleichbar mit dem anschwellen des Lebensstromes und dessen stetigem Niedergang. Diese Konstruktion vermittelt Ruhe und Ausgewogenheit. Die dritte Skulptur ist sehr bewegt in ihrer Form und setzt sich im Wesentlichen aus, der Spitze beraubten, auf dem Kopf stehenden Pyramiden zusammen. Das Skulpturenensemble steht auf, im Niveau differierenden Sockeln, die miteinander verbunden sind. Dies bringt eine weitere Belebung mit sich. So spiegelt das Brunnenensemble mit seinen unterschiedlichen Elementen, das sich in der Natur stetig ändernde Wasserspiel.

5.3.5. Resümee

Die Deutung der ‚Endlose Säule' von Brancusi ist, wie oben beschrieben, dem Betrachter überlassen. Je nach kultureller, religiöser oder geistiger Bildung ist es ihm überlassen, das zu sehen was er kann und will. Der Betrachter bleibt in seinen Gedanken frei, muss sich nicht einer vorgegebenen Deutung unterwerfen und den Versuch unternehmen zu ‚verstehen'. Trotzdem, oder gerade deswegen kann er sich der Wirkung des Kunstwerkes nicht entziehen und da das Werk frei von Aggression ist, lädt es zum Verweilen und nachdenken ein, schenkt einfach Freude. Analog kann man dies von den Brunnensäulen von Bertoni sagen, schon ihrer Funktion nach, einerseits als kommunikativ fungierendes

Verbindungselement, schenkt es andrerseits Freude durch die Beobachtung der Gleichförmigkeit, der in diesem Fall gezähmten Natur, des Wassers. Bertoni entwickelte nach seiner Griechenlandreise ein ganz spezielles, in eine völlig andere Richtung weisendes Verhältnis, wie schon im Kapitel 3.1.8. beschrieben, zur Säule, das bei den Wassersäulen des dreiteiligen Brunnens nicht zum Tragen kommt.
Im folgenden Kapitel werden Werke von Henry Moore mit denen von Bertoni verglichen.

5.4. Henry Moore

5.4.1. Biographische Eckdaten

1898 wird Henry Moore in Castleford in Yorkshire geboren

1919 bis 1921 studiert Moore an der Leeds School of Art

1930 bis 1936 durchläuft Moore eine surrealistische Phase, der ein geometrisch-abstrakter Abschnitt folgt. Den in den

1950er Jahren auftretende Konstruktivismus, nimmt Moore nicht wahr
Seine künstlerischen Vorbilder findet er in der primitiven Kunst afrikanischer Völker, der Kunst der Südseeinsulaner und der Kunst früher Kulturvölker. Neben altägyptischen Plastiken und präkolumbianischen Kunstobjekten nimmt Moore Stilelemente von Picasso, Archipenko und Brancusi auf

1986 stirbt Henry Moore[278]

Im folgenden Kapitel wird auf die Arbeitsweise von Moore eingegangen.

5.4.2. Moores Arbeitsweise

Der britische Künstler zählt zu den bedeutendsten Bildhauern des 20. Jahrhunderts. Er genoss internationalen Ruf und prägte maßgeblich nachfolgende Kunstströmungen und Künstler. Sein Werk ist gekennzeichnet von der Figur, als Abbild der menschlichen Natur und deren Abstraktion. Meistens sind seine Figuren weiblich, kräftig und mütterlich, manchmal mit einem Kind in den Armen. Darüber hinaus fertigte Henry Moore ein großes graphisches Oeuvre an.[279]

[278] http://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore
[279] Cragg, in Lichtenstern: Henry Moore, Werk – Theorie - Wirkung , S. 7-8, 2008.

5.4.2.1. Moores Frühwerk

Anhand der künstlerischen Entwicklung Moores soll der Punkt aufgezeigt werden, an dem sich Analogien im Werk von Bertoni finden.

Die ‚reclining figure', **Abb.123** die sich ‚zurücklehnende Figur', die sich heute in der City Art Gallerie von Leeds befindet und aus dem Jahre 1929 stammt, war der erste Höhepunkt in Moores früher, archaisch wirkenden Plastik. Moore presst seine ‚Liegende' in die gedachte Form eines Quaders, dass sie zusammengestaucht wirkt. Hinter dieser abstrahierten aus dem Block abgeleiteten Tektonik standen Erfahrungen, die Moore der Entdeckung der mexikanischen Chacmool-Figur **Abb.124** aus Chichen Itza, die aus dem elften oder zwölften Jahrhundert stammt, verdankt und die in die Richtung der modernen, ‚primitiv' arbeitenden Künstler und dessen Wegbereitern wie Paul Cèzanne[280], Aristide Maillol, den Kubisten und Henri Gaudier-Brzeska[281] deutet. [282]

Moore beschäftigte sich eingehend mit dem ‚Chacmool' und zeichnete in der Folge verschiedene Varianten dieser Figur und davon ausgehend, gelangte er 1928 zur definitiven Vorstudie für die Liegende in Leeds. **Abb.123** Moore hatte an der aztekischen Skulptur ihren Steincharakter, bei gleichzeitiger Sensibilität und ihre Dreidimensionalität hervorgehoben. Seine Zeichnung weicht aber gegenüber dem mexikanischen Vorbild ab. Er verwandelt den Opferträger in einen weiblichen Akt und gab die streng symmetrische Körperhaltung sowie die Rückenlage mit den parallel angezogenen Knien auf. Er drehte die Figur auf die Seite, dadurch kommt es zu einer Öffnung der Form in den Raum. Trotzdem bleibt die geometrische Form erhalten.[283] Damit endet das Frühwerk von Moore, er hatte seinen Stil, vom Geist des Primitivismus abgeleitet, gefunden und wandte sich Neuem zu.

5.4.2.2. Surrealistische Einflüsse

Der Bildhauer suchte daraufhin nach neuen Herausforderungen und nahm um 1930 wesentliche, konzeptuelle Neuerungen des Surrealismus auf. Seine

---

[280] Cèzanne, Paul, geb. 1839 in Aix-en-Provence, gest. 1906 ebenda, französischer Maler. Sind seine frühen Arbeiten noch von der Romantik und dem Realismus geprägt, gelangt er durch die intensive Auseinandersetzung mit den impressionistischen Ausdrucksformen auf Grund des impressionistischen Farbraumes und farbmodulatorischer Prinzipien, zu einer neuen Bildsprache.

[281] Gaudier-Brzeska Henri, geb. 1891 in St. Jean de Braye, gest. 1915 in Neuville St. Vaast, französischer Bildhauer, Gründungsmitglied des Vortizismus – eine Stilrichtung des frühen 20. Jahrhunderts in England parallel zum Kubismus und dem italienischen Futurismus entstanden, er sah sich im Widerspruch zur akademischen Tradition sowie dem Impressionismus.

[282] Lichtenstern, S. 18-19, 2008.

[283] Lichtenstern, S. 20-21, 2008.

Aufmerksamkeit richtete sich einer neuen Gestaltungsform, den ‚biomorphen' Formen, angeregt durch die Auseinandersetzung mit Picasso, zu. Mit diesem Formengut hatte sich schon Tanguy[284] beschäftigt und finden sich auch in den Reliefs und Gipsplastiken von Hans Arp. Die biomorphen Formationen lösen durch ihre Bewegtheit, Assoziationen von Verwandlungen aus. Picasso hatte seine Figuren zu dieser Zeit im Bild gedehnt und sie wirken wie ‚aufgeblasen'. Zu solchen, sich ständig wechselnden Formen fühlte sich Moore mit seinem Gespür für die menschlichen Psyche, hingezogen. Moore: „Picassos Bedeutung für Leute wie mich, lag in der Freiheit, die er gab. Er war kühn genug, die Dinge zu tun und gab anderen zu verstehen, dass sie es auch tun könnten."[285] Das Aufgreifen dieses neuen Formengutes kann am Beispiel von Moores Steinskulptur ‚Composition' aus dem Jahre 1931 aus grünem Horntonstein deutlich nachempfunden werden.[286] **Abb.125** Mit der Aufnahme von surrealistischen Formen wurde die ‚reclining figure' von Moore weiter tradiert.

5.4.2.3. Steigerung der ‚reclining figure' aus Holz

Moore schuf in großen Abständen zwischen 1935 und 1978 sechs monumentale ‚reclining figures' in Holz, sie zählen zweifellos zu seinen bedeutendsten Arbeiten. Zögernd wagte er sich an das Material Holz heran. Doch schließlich fand Moore mit der lang gestreckten Form des Baumstammes eine Ausgangsform für seine ‚Liegende'. Das Gleichgewicht der Formen wurde im Rhythmus immer vielfältiger zusammen geführt. Moore begann in den Jahren 1935-36 die Reihe seiner ‚Liegenden Figur' in Ulmenholz. Von der Entstehungszeit und von der Konzeption gehören die erste und zweite Fassung **Abb.126** eng zusammen, die auf einem Zweier-Rhythmus aufbauen. Dabei entspricht jeweils der Raumdurchbruch der Beinpartie dem Raumdurchbruch des Brustkorbes. In seiner vierten Version **Abb.127** aus dem Jahre 1945-46 gab Moore der Figur mehr Geschlossenheit. Die Beine werden nach vorne, parallel in Seitenlage gedreht, dadurch dominiert die Vorderansicht. Die Linienführung ist ähnlich wie bei der rechten Figur von **Abb.126.** Zwei zueinander gewandte Bewegungsformen halten sich das Gleichgewicht. Der Oberkörper wölbt sich über eine Rundform, einen Fötus. Zweifelsfrei kann man bei

---

[284] Tanguy, Yves, geb. 1900 in Paris, gest. 1955 in Woodbury, USA, französischer Maler des Surrealismus. Seine verschlüsselten Bildwelten sind bis heute nicht vollständig gelöst.

[285] Moore, Zt. in: Lichtenstern, S. 44, 2008.

[286] Lichtenstern, S. 44-45, 2008.

diesen Skulpturen thematisch einen Bezug zur Geburt seiner Tochter im Jahr 1946 herstellen. Zwar stand für Moore die Gestaltung der Formen im Vordergrund, trotzdem legte er auch auf den Inhalt wert. Die Augen der Mutter wie die des Fötus, durch tiefe Furchen angedeutet, sind gegen den Himmel gewandt.[287] Moore selbst äußerte sich zum Inhalt seiner ‚Liegenden' in Holz: „Sie hatte etwas sehr Dramatisches mit diesem großen Herzen, wie eine Pumpstation."[288]
Im folgenden Kapitel folgt eine Gegenüberstellung von Werken Bertoni's und Moore.

5.4.3. Moore's Liegende versus Bertonis ‚Liebespaar'

An diesem Punkt der Entwicklung von Moores ‚recling figure' können zweifelsfrei Analogien zu Bertonis ‚Liebespaar' **Abb.11** aus dem Jahre 1949 aus Messing, einem Material mit dem Bertoni selten arbeitet, festgestellt werden. Auffallend ist die zeitliche Nähe der beiden Skulpturen, Moores ‚Liegende' **Abb.127** entstand nur wenige Jahre vor Bertonis ‚Liebespaar'. Die Skulptur fällt in jene Zeit, in der sich Bertoni mit dem Kubismus auseinandersetzte. Das Grundkonzept bei Bertonis ‚Liebespaar' mit den parallel geführten Oberschenkeln, den Oberkörper auf den rechten Arm abgestützt, sind mit Moores ‚Liegender Figur' vergleichbar. Die Umrisslinien scheinen wie bei Moore's erster ‚reclining figure' **Abb.123** in einen imaginären Rahmen gepresst; ein Phänomen, das man auch bei Bertonis ‚Musikantin' **Abb.9** findet. Unterschiede ergeben sich durch den dargestellten Inhalt, liegt in Herzhöhe bei Moore ein Fötus, ist es bei Bertoni eine Figur. Moores ‚Liegende Figur' scheint zweigeteilt, einerseits in die dominierenden Oberschenkel und andrerseits, abgesetzt, in den Oberkörper mit dem Kopf. Bei Bertonis ‚Liebespaar' verläuft die Partie der Oberschenkel in die Arme, in den rechten stützenden Arm und den linken schützenden. Die Kontur ist geschlossener als bei Moores ‚Liegende Figur', die durch den Durchbruch der Oberschenkel mehr an Organizität gewinnt. Anstelle dieses Durchbruchs ist bei Bertonis ‚Liebespaar' der angedeutete Körper einer Figur eingefügt. Daher ist die Erscheinungsform bei Bertoni statischer und wirkt ruhiger. Dazu trägt auch die Haltung des Kopfes mit der angedeuteter Nase, bei. Dieser ist bei Bertoni leicht nach rechts über die Schulter geneigt und fügt sich in Verlängerung des innen liegenden Körpers in die,

[287] Lichtenstern, S. 247-251, 2008.
[288] Moore, Zt. in: Lichtenstern, S. 251, 2008.

einheitlich wirkende Form ein. Im Gegensatz dazu Moores Skulptur, deren zum Himmel gerichteter Kopf, die Figur in eine Bewegungsschwingung bringt.

5.4.3.1. Resümee

Die formalen Konzeptionen von ‚Liegende' von Moore aus Holz und ‚Liebespaar' aus Messing von Bertoni, gleichen einander augenscheinlich, trotz des wesentlichen Größenunterschiedes. Bei den beiden verglichenen Skulpturen dominiert die Vorderansicht. Die Grundform der ‚Liegenden' von Moore ergibt sich aus dem Rohmaterial eines Baumstammes und muss sich dessen Form anpassen. Unterschiedlich ist das Thema, handelt es sich bei Bertoni um ein Liebespaar, sind es bei Moore Mutter und Kind. Bertonis ‚Liebespaar' wirkt ruhiger, es spiegelt die Ruhe, eines in Liebe verbundenen Paares. Die ‚Liegende' von Moore wirkt ‚beweglicher' durch den nach oben gewandten Kopf.

5.4.4. ‚Mutter und Kind' und ‚Familie' - Bertoni versus Moore

Bis in die vierziger Jahre war für Henry Moore neben dem Thema ‚Liegende', auch das von ‚Mutter und Kind' wichtig.

Moore setzte sich auch Werken von Künstlern der Frührenaissance auseinander, die sich durch Harmonie der Komposition und einer besonderen Farbgebung auszeichnen. An den Arbeiten der Romanik und der italienischen Frührenaissance lernt Moore, die, in sich geschlossene, ruhende Form kennen.[289]

Aus diesen Erkenntnissen entstanden die, als konventionell zu bezeichnenden Arbeiten, wie zum Beispiel ‚Madonna mit Kind', **Abb.128** eine Steinarbeit aus den Jahren 1943-44 für die St. Matthew-Kirche in Nordhampton und die Bronze ‚Mutter mit Kind' **Abb.129** aus dem Jahre 1943. Sie stehen im Gegensatz zu den bis dahin geschaffenen Werken, war doch Moore in dieser Zeit schon einer der führenden ‚Modernen'. Stilistisch, wie thematisch ähnlich, unterscheiden sie sich die beiden Arbeiten deutlich durch die verschiedenen Materialien und deren Oberflächengestaltung.

Moore hat sich mit dem Bild von Masaccio, ‚Madonna mit Kind' **Abb.130** aus dem Jahre 1426, das sich heute in der National Gallery in London befindet, auseinandergesetzt. Die dazu gehörenden Vorstudien in Bleistift aus dem Jahre 1943 zeigen, dass Moore die Madonna mit Kind, wie Masaccio auf einem Thron

[289] Hofmann, S. 164, 1958.

sitzend zeichnet. **Abb.131** Ein wesentlicher Unterschied besteht jedoch, denn Masaccio‘s Madonna hat beide Füße fest auf dem Boden stehen, umhüllt von ihrem Umhang. Moore wählte auf seiner Vorzeichnung eine Variante, wo das rechte Bein der Madonna auf einem Suppedaneum ruht. Gleich ist dagegen die Handhaltung beider Madonnen, die rechte Hand der Madonna greift nach der Linken des Kindes. Diese Variante wählt Moore bei der von ihm ausgearbeiteten Figurengruppe **Abb.128** nicht, hier hat die Madonna wie bei Masaccio beide Beine fest am Untergrund stehen. Außerdem liegt die rechte Hand der Madonna auf der rechten Schulter des Kindes, während die Linke, die linke Hand des Knaben hält. Auffallend gleich ist der ins Leere gerichtete Blick von Mutter und Kind, in die jeweils entgegengesetzte Richtung.[290] Vergleicht man nun Moore’s ‚Mutter mit Kind’ **Abb.128** mit Bertoni’s ‚Mutter mit Kind’, **Abb.13** aus dem Jahre 1948, ein Thema mit dem sich Moore ebenso wie Bertoni intensiv auseinandersetzte, so fällt auf, dass beide Lösungen nach einer Phase der Beschäftigung mit dem Kubismus stattfand, wie dies bei der wesentlich früher entstandene Steinskulptur ‚Mutter mit Kind’, **Abb.132** aus dem Jahre 1925 von Moore ersichtlich ist. Dabei setzt er sich über das konventionelle Bild hinweg, denn das Kind ruht nicht im Schoß der Mutter, sondern es sitzt ihr im Genick, trotzig umschließt es ihren Schädel, diese Konzeption strahlt Monumentalität aus.[291] Die kubistische Formensprache ist sichtlich noch manifestiert. Eine ebenso unkonventionelle, archaisch wirkende Darstellung von ‚Mutter mit Kind’ **Abb.133** stammt aus dem Jahre 1922 aus Portlandstein. Die hockende Mutter hat die verschränkten Arme auf den Knien aufliegen und schaut scheinbar unbeteiligt in die Ferne, während sich ihr Kind aus dem sich ergebenden Hohlraum, zwischen den angezogenen Oberschenkeln und dem Bauch, drängt.

5.4.4.1. Resümee

Bertoni fand nach seinen Erfahrungen mit dem Kubismus zu seiner ursprünglichen Arbeitsweise zurück und es entstanden ‚Familie’ **Abb.12** und ‚Mutter mit Kind’ **Abb.13** aus dem Jahre 1948, in Fortsetzung seines Frühwerkes von 1945-47. Für Bertoni war es die Weiterführung seines eigenständig entwickelten Stils. Moore hat seine Anregungen durch das Kennenlernen der Maler der Frührenaissance

[290] Lichtenstern, S. 247 ff, 2008.
[291] Hofmann, S. 151, 1958.

erhalten. Es waren grundverschiedene Zugänge zum selben Thema mit annähernd gleichem Wirken, wobei eine weitere Abstraktion bei Bertoni von ‚Familie' **Abb.12** zur Skulptur ‚Mutter und Kind' **Abb.13** unübersehbar ist. Der bei dieser Skulptur nur angedeutete Kopf der Mutter erzeugt ein erhöhtes Spannungsmoment. Während der in der Brust der Mutter eingebettete Kopf des Kindes an die späteren, oben beschriebenen ‚reclining-figures' aus Holz von Moore erinnert. Sind die Konturen bei ‚Familie' von Bertoni noch weitgehend geschlossen, jedoch durch die Differenzierung der Gliedmaßen und damit einhergehend mit Hell- Dunkeleffekten versehen, lebhaft, im Gesamtwirken trotzdem ruhig, da die Familiengruppe fest mit der Basis verbunden ist, werden die Konturen bei ‚Mutter und Kind' wesentlich raumgreifender und offener. Bei der ‚Familie' von Bertoni schieben sich die Figuren ineinander, während die Figuren, der 1944 entstandene Bronze ‚Familiengruppe' von Moore nebeneinander, getrennt sitzen. **Abb.134**

5.5. Chaim Jacob Lipchitz

5.5.1. Biographische Eckdaten

1891 wird Lipchitz in Druskininkai in Litauen geboren
1905 studiert Lipchitz Maschinenbau. Er geht
1908 nach Paris, studiert an der Ècole des Beaux-Arts und der Acadèmie Julian
1911 entstehen Lipchitz's erste Skulpturen. Ab
1968 verbringt Lipchitz mehrere Monate in Pietrasanta in Italien, wegen der dort befindlichen Gießerei, wo er Monumentalskulpturen fertigt
1973 stirbt Lipchitz [292]

Im Folgenden wird auf die Arbeitsweise von Lipchitz eingegangen.

5.5.2. Lipchitz's Arbeitsweise

Chaim Jacob Lipchitz war einer jener Künstler, die nach dem Tode Rodins 1917 einen für die weitere Entwicklung der Bildhauerei wesentlichen Beitrag geleistet hat. Er setzte sich mit der Malerei des Kubismus und Futurismus auseinander und machte es sich zur Aufgabe, diese in die Bildhauerei umzusetzen. Er studierte in Paris kritisch die neuen Kunstströmungen und arbeitete hart um ab 1914 seine ersten ausgereiften Arbeiten zu präsentieren. Diese Werke waren im Aufbau meist einfach gehalten, es manifestierte sich jedoch eine, mit kubistischem

[292] Katalog Museum des 20. Jahrhunderts, S. 34, 1970.

Formengut arbeitende Bildhauerei, wie die Bronzen ‚Stehender' **Abb.135** aus dem Jahre 1915 und ‚Sitzende Badende' **Abb.136** aus dem Jahre 1916 belegen.[293] Lipchitz war sich bewusst, dass die Freiheit der künstlerischen Darstellung, die durch die Kunst der Kubisten eingeführt wurde, den Künstlern des Impressionismus und deren Analyse des Lichtes zu verdanken ist. So sah er die eigentliche Revolution der modernen Kunst im Impressionismus und besonders in den Arbeiten von Auguste Rodin, den Lipchitz als Meister des Lichtes bezeichnet. Die Kunst des Kubismus sah er als Weltdeutung, denn die Natur sollte sich in neuen Formen präsentieren. Die Lösung dieses Problems war die analytische Zerlegung und Neuzusammensetzung der Dinge.[294]

Im Jahre 1916 setzte sich Lipchitz mit der ‚geschlossene' Form auseinander und versuchte seine Skulpturen aufzubrechen. Dabei half ihm die afrikanische Plastik, die neben den Impressionisten großen Einfluss auf das Formengut der kubistischen Malerei hatte. Übertragen auf die Bildhauerei bedeutet die Aushöhlung, wie Lipchitz sie versuchte, ein Aufbrechen, das in eine andere Raumkonzeption einführen sollte, wie dies an der ‚Lebensfreude' aus dem Jahr 1927 **Abb. 137** zu sehen ist. Etwa zur selben Zeit versuchten dieses Verfahren des ‚Aufbrechens', Barbara Hepworth[295] und Henry Moore mit abstrakten Formen.

Von 1924 bis 1930 beschäftigte sich Lipchitz mit ‚transparenten Skulpturen', einer Arbeitsweise, die auch von anderen Künstlern, wie Picasso, Gonzales uns Alberto Giacometti[296] aufgenommen wurde. Dabei handelt es sich um durchbrochene, aus Bronzeteilen und -drähten geformte, räumliche Gebilde. Diese Arbeiten schufen ihm in dieser Zeit technische und geistige Freiheit. Eine vergleichbare Freiheit hatte sich Bertoni geschaffen, als er nach einer nonfigurativen Phase wieder, wie im Kapitel 3.1.5. beschrieben, auf die Form der Figur zurückgriff. Neu an den ‚transparenten Skulpturen' war die weitgehende Auflösung des Volumens wie am Beispiel der ‚Chimene' **Abb.138** aus dem Jahre 1930 dokumentiert ist.[297]

Zwischen 1930 und 1945 war das Leben von Lipchitz durch das Zeitgeschehen geprägt, ebenso wie das seines Freundes Picasso. Dieser reagiert auf den

---

293 Hammacher, S. 11-12, 1979.

294 Lipchitz in: Katalog des 20. Jahrhunderts, S. 30, 1970.

295 Hepworth Barbara, geb. 1903 in Wakefield, England, gest. 1975 in St. Ives in Cornwall, britische Bildhauerin. War beeinflusst von Hans Arp und Constantin Brancusi sowie von Henry Moore.

296 Giacometti, Alberto, geb. 1901 in Stampa, gest. 1966 in Chur, schweizerischer Bildhauer, von kubistischen Plastiken ausgehend, gestaltete er idolartige Skulpturen, denen eine abstrakte Phase folgte um sich später mit dem Surrealismus auseinanderzusetzen.

297 Hammacher, S. 13,1970

spanischen Bürgerkrieg durch sein berühmtes Bild ‚Guenerica'. Das Gefühl des Schmerzes drückt er durch expressive Formen aus, dargestellt meist durch Frauen, deren Gesichter durch innere Verletzungen geprägt sind. In diesem Zusammenhang kann man Bertoni's Jubiläumssäule, die im Kapitel 3.1.8.2. beschrieben wurde, als Vergleich heranziehen, bei der er ebenfalls Frauen als Ausdrucksträger, die den erlitten Schmerz ausdrücken, wählte.

Lipchitz reagiert auf das Zeitgeschehen mit Vorstellungen, die durch den jüdischen Opferkult und das Alte Testament geprägt sind. Diese heftige Reaktion von Lipchitz wie auch die von Picasso, war keine politische, sondern eine menschliche.[298] Lipchitz's, in diesem Kontext stehende Bronze ‚Der Kampf Jacobs mit dem Engel' **Abb.139** aus dem Jahre 1932 zeigen zwei, ineinander verschlungenen Leiber mit wellenförmig gearbeiteten Konturen und ausdrucksvoller Materialbearbeitung.[299]

In dieser Zeit entstanden auch ‚semi-automatics', Gebilde aus Ton oder einer Knetmasse, die anstelle der schon erwähnten, zwischen 1924-30 gefertigten ‚transparenten Skulpturen' treten.[300]

Nach der Phase der ‚semi-automatics' begann Lipchitz's nach der Natur zu arbeiten. Er schlug nun einen gegenläufigen Weg ein, von den nicht-organischen Formen, zu den organischen, gleichsam dem Leben entgegen.[301]

Das ‚Barocke' im Werk von Lipchitz

Durch die letzten Jahre, die Lipchitz in Italien verbrachte, wurde sein Werk zunehmend von der Barockkunst beeinflusst, ausgehend von seiner Auseinandersetzung mit den Werken Michelangelos[302], die er in Florenz kennenlernte.[303]

Die Auseinandersetzung mit verschiedenen Stilen und Arbeitsweisen bezeugt die treibende Kraft seines Schaffens, das ‚Unbegrenzte der Phantasie', wie Lipchitz es nennt. Er arbeitete kaum mit Architekturelementen, wie dies Woruba machte. Prisma und Kubus, die typischen Formen der Pariser Kubisten, hatten zwar Einfluss auf seine Arbeiten, er setzte sie jedoch nie in ihren reinen Ausformungen ein.

---

298 Hammacher, S. 14, 1970.
299 Herding, S. 23, 1970.
300 Hammacher, S. 11, 1970.
301 Katalog des 20. Jahrhunderts, S. 33, 1970.
302 Michelangelo, eigentlich Michelangelo Buonarroti, geb. 1475 in Caprese, gest. 1564 in Rom, italienischer Bildhauer, Maler und Architekt, ein Hauptmeister der Hochrenaissance.
303 Katalog des 20. Jahrhunderts, S. 33, 1970.

Lipchitz bevorzugtes Material war Bronze, dessen Grundlage das Modellieren ist. Dabei geht es Lipchitz nicht um einen metallisch harten Oberflächenglanz, einen Stil wie ihn Brancusi vertrat, sondern um die Wirkung der Oberfläche und der damit verbundenen Lichteffekte. Er versuchte die menschlichen Empfindungen durch eine besondere Oberflächengestaltung zum Ausdruck zu bringen, eine Oberfläche, die ‚Charakter' ausstrahlt. Den Zusammenhang zwischen der Oberfläche und dem Ausdruck hatte schon Rodin zum Höhepunkt, wie im Kapitel 1.1. beschrieben, geführt.

Lipchitz selbst nennt ‚rencontre' – Bewegung - als ein weiteres Leitmotiv in der bildhauerischen Tätigkeit ab den 1930er Jahren. In diese Entwicklung fällt das 1949-1950 entstandene Werk der ‚Opferung', **Abb.140** mit der Vorzeichnung, **Abb.141** das als Fortsetzung der Skulptur ‚Raub der Europa II' **Abb.142** aus dem Jahre 1941 angesehen werden kann. Bei der Skulptur ‚Europa II' werden aus der Bewegung, kämpfende Kräfte. Lipchitz deutet den Mythos der Europa in ein Bild der Hoffnung, denn der Stier symbolisiert den Europa bedrohenden Nationalsozialismus, der aber niedergerungen wird.[304]

Eines haben die statischen, wie bewegten Skulpturen von Lipchitz gemeinsam, ihr Hinausweisen über den bildgewordenen Gegenstand. In diesem Moment liegt zu einem guten Teil die Wirkung seiner Werke begründet.

Folgend werden thematisch ähnliche Skulpturen von Lipchitz und Bertoni gegenübergestellt.

5.5.3. ‚Opferung' von Lipchitz versus ‚Frau Hahn opfernd' von Bertoni

Die Bronze ‚Opferung' von Lipchitz aus den Jahren 1949-50 **Abb.140** lässt sich mit der Serie von Opferdarstellungen von Bertoni, beschrieben und dargestellt in seinem Buch ‚Indisches Tagebuch' durchaus vergleichen, wie dies bei der Bronze ‚Frau Hahn opfernd' aus dem Jahre 1980 zu sehen ist. **Abb.143** Inhaltlich zeigen die Bronzen dasselbe Thema, die Tötung eines zu opfernden Hahns. Ein wesentlicher Unterschied liegt einerseits in der Größe, Bertonis Plastiken haben eine Höhe von 30 bis 35 cm, im Gegensatz zur ‚Opferung' von Lipchitz, die 124,5 cm in der Höhe misst, andrerseits in der Differenz der Motivation ihres Entstehens, obwohl es sich bei beiden Plastiken um die Darstellung eines kultischen Aktes handelt. Bei Lipchitz ist die Darstellung durch

[304] Herding, S. 23, 1970.

die jüdische Religion bestimmt, ein Hahn wird geschächtet. Als Schächten oder Schechita wird das rituelle Schlachten von koscheren Tieren, insbesondere im Judentum und im Islam bezeichnet. Mit diesem Tötungsverfahren soll das möglichst rückstandlose Ausbluten des Tieres gewährleistet werden um das Leid des Tieres gering zu halten. Das korrekte Schächten wird durch einen Halsschnitt mit einem glatten, scharten-freien Messer, durchgeführt.[305]

Dagegen war es bei Bertoni die Begeisterung für Indien mit der er die dort gewonnen Eindrücke, die der Kultur und deren kultischen Gepflogenheiten, verarbeitete. Das Buch ‚Indisches Tagebuch' stellt einen Lebenszyklus in allen Facetten dar, der von der Geburt bis zum Tod reicht.[306]

Bertoni durfte an einem Opferfest für die Göttin Kali teilnehmen. Dabei fand eine Schlachtung von schwarzen Hähnen, Schaf- und Ziegenböcken statt. Den Tieren wurde von Männern der Kopf abgeschnitten, deren Blut von Frauen in Schalen aufgefangen und über die Göttin Kali gegossen wurde. Die gespannte Atmosphäre der kultischen Handlung ist, wie Bertoni berichtet, schwer wiederzugeben. Kali ist vor allem die Göttin der Zerstörung, sie wird mit der Bitte verehrt, die Familie vor Unglück zu bewahren. Die intensive Hingabe während der Zeremonie führt bei allen Beteiligten zur totalen Erschöpfung. Die toten Tiere werden zu einem Fluss geschleppt, wo sich die handelnden Personen apathisch erholen. Bertoni deutet dieses Geschehen als Kampf der Geschlechter.[307]

Vergleicht man nun Bertonis ‚Frau Hahn opfernd' **Abb.143** mit Lipchitz's ‚Opferung' **Abb.140** so sind die Tötenden jeweils in sitzender Position dargestellt. Bertonis sitzende, weibliche Figur ist fest mit dem Untergrund verbunden, hat beide Beine abgewinkelt, das rechte in der Verlängerung des Oberkörpers, das linke um neunzig Grad nach außen gedreht und aufgerichtet, parallel zum Oberkörper. Die Hand des rechten Armes, den Ellenbogen nach oben gerichtet durchtrennt mit einem langen Messer die Gurgel des Hahns, dessen Federkleid durch Zickzack-Linien charakteristisch dargestellt ist. Der linke Arm umschließt fest den Körper des Hahns, für den es, trotz des weit nach vorne gezogenen Halses, kein Entrinnen mehr gibt. Der Kopf des Hahns und das emotionslose Gesicht der Tötenden sind plastisch, sehr naturgetreu dargestellt. Das dargestellte

[305] http://de. wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A4chten
[306] Bertoni, in: Indisches Tagebuch, S. 10, 1985.
[307] Bertoni, in: Indisches Tagebuch, S. 70, 1985.

Geschehen vermittelt Kraft, gleichzeitig aber auch Ruhe, es handelt sich um eine Momentaufnahme.

Im Gegensatz dazu wirkt die Plastik von Lipchitz dramatisch und wuchtig. Der Tötende sitzt nicht am Boden sondern auf einem Sockel, vor dem sich ein Hund, den Kopf zum Hahn gedreht, liegt. Der zu tötende Hahn wird vom Opfernden fest an der Gurgel gehalten, kann sich dem Würgegriff nicht mehr entziehen, sein Körper hängt schlaff nach unten. Der rechte Arm des Opfernden, angewinkelt mit einem kurzen Schlachtmesser in der Faust setzt gerade zum Hieb an. Der Körper des Mannes wirkt schwer und massig, dessen Wirkung durch einen Umhang verstärkt wird. Ebenso wie der Kopf, dessen Ausformung der Haare und des Kopfschmuckes, unter dem die Nase prägnant hervortritt, selbst an einen Hahn erinnert. Einerseits gibt es Elemente die der Natur nachempfunden sind, wie der Hahn, der Hund, die muskulösen Unterschenkel mit den überdimensional großen Füssen, die Zehen und die Hand mit dem Messer, während der Kopf und der Oberkörper vom kubistischen Formenvokabular geprägt sind.

5.5.4. Resümee

Die verglichenen Plastiken behandeln das gleiche Thema, beide sind aus Bronze gegossen. Da die Plastik von Lipchitz 1949-50 entstanden ist, könnte Bertoni, der in den 50-iger Jahren in Paris war, die Werke und Arbeitsweise von Lipchitz, der seit 1908 in Paris lebte, gekannt haben. Diese Tatsache ist jedoch kein Indiz dafür, dass Bertoni die Arbeit von Lipchitz zum Vorbild seiner Opferungsszenen genommen hat. Bertoni hatte sich zu dieser Zeit zwar mit dem Kubismus und Futurismus auseinander gesetzt, die Arbeiten, die zu jener Zeit entstanden, sind mit der ‚Opferung' von Lipchitz, der ebenfalls kubistisches Formengut in seinem Werk aufnimmt, nicht vergleichbar. Lipchitz bleibt seiner, von innen nach außen, strebenden Massigkeit treu.

Sowohl Lipchitz, wie auch Bertoni sind nach einer Phase des Experimentierens mit verschiedenen Kunstströmungen, beeinflusst durch persönliche Lebensumstände, zu ihrem eigenen kreativen Stil gelangt. Beide arbeiten nach der Natur, Bertoni nach dem für ihn einschneidenden Erlebnissen in Indien, bei Lipchitz stehen die Gebräuche der jüdischen Religion im Vordergrund. Beide Plastiken, die von Bertoni, wie auch die von Lipchitz zeichnen sich durch ihre besondere Oberflächenbearbeitung aus, beide Künstler arbeiten mit Lichteffekten für die sich

der Bronzeguss besonders gut eignet. Beide Künstler bedienen sich eines barocken Formengutes, bei Lipchitz sind dem Kubismus nahe stehende Formen spürbar, die bei Bertoni gänzlich fehlen.

5.6. Karl Hartung

5.6.1. Biographische Eckdaten

1908 wird Karl Hartung in Hamburg geboren und absolviert von
1923 bis 1925 eine Holzbildhauerlehre
1925 studiert er an der Staatlichen Schule für angewandte Kunst in Hamburg
1951 wird Hartung Professor für Bildhauerei an der Hochschule für Bildende Künste in Berlin und
1959 stellvertretender Direktor der Hochschule der Bildenden Künste in Berlin
1967 stirbt Karl Hartung[308]

5.6.2. Kunstszene nach 1945 in Berlin

Unmittelbar nach dem zweiten Weltkrieg entstand in Berlin eine bemerkenswert starke Kunstszene, in der sich während der nationalsozialistischen Diktatur unterdrückte Künstler mit jungen Talenten zusammenfanden. Zu ihnen zählen drei Bildhauer, die maßgeblich für den Neubeginn der deutschen Plastik nach 1945 verantwortlich waren, die Bildhauer Karl Hartung, Bernhard Heiliger[309] und Hans Uhlmann[310]. Alle drei wurden als Professoren an die Hochschule für bildende Künste in Berlin berufen. In ihrem jeweils gegenläufigen Schaffen drücken sie die Vielschichtigkeit der Bildhauerkunst Deutschlands aus. Karl Hartungs Schaffen war von Beginn an durch Formen gekennzeichnet, die sich in voluminös gestalteten Skulpturen ausdrückt, die durch Plastizität Raum gewinnen, wie an der Skulptur ‚Zwei sitzende Frauen' nachvollziehbar ist.[311] **Abb.144**
Im nächsten Kapitel wird auf die Arbeitsweise von Hartung eingegangen**.**

---

308 Germanisches Nationalmuseum (Hg), Karl Hartung, Werke und Dokumente, S. 9ff, 1989.
309 Heiliger, Bernhard, geb. 1915 in Stettin, gest. 1995 in Berlin, deutscher Bildhauer, sein Schaffen reicht von einer organisch verschliffenen Figuration, die an Moore erinnert, bis zur freien Abstraktion. Fand seine neue Form in vegetabilen Gebilden, die an die Kunst des europäischen Informel anknüpfen.
310 Uhlmann, Hans, geb. 1900 in Berlin, gest. 1975 ebenda, deutscher Bildhauer, Maschinenbaustudium, seine Metallplastiken wurden als ‚entartet' eingestuft, trotz Berufsverbotes schuf er viele Metallplastiken.
311 Flemming, S. 27, 1989.

5.6.3. Hartungs Arbeitsweise

Karl Hartung hatte, dank eines Stipendiums in Paris von 1929-32 die neuen Kunstströmungen kennengelernt und sich mit Maillol, Antoine Bourdelle[312] und Charles Despiau[313] auseinandergesetzt. Im Jahre 1932 besuchte er Florenz, wo er die Renaissance eingehend studierte. Im Jahre 1936 übersiedelte Hartung nach Berlin, wo er bis zu seinem Tode lebte und arbeitete. Im Jahre 1939 reiste er nach Paris und setzte sich mit den Arbeiten von Brancusi, Laurens und Arp auseinander, deren Einflüsse in seinen frühen, abstrakten Werken Niederschlag finden, wie zum Beispiel in der ‚Durchlöcherte Form'. **Abb.145** Seine Bronzeplastik ‚Liegende' **Abb.146** lässt außerdem auf die Auseinandersetzung mit den frühen Arbeiten der ‚reclining figure' von Henry Moore schließen. Im Gegensatz zu Moore hält sich Hartungs ‚Liegende' nicht so konsequent an imaginäre Umrisslinien, sie ist weniger abstrahiert und strahlt auch mehr Sinnlichkeit aus.

Hartung setzte sich schon sehr früh mit den abstrakten Formen auseinander und verarbeitete sie in seinen Skulpturen. Er arbeitete mit Holz, Marmor, Ton und Bronze und schafft damit voluminös wirkendes Formengut, wie die ‚Organische Form' **Abb. 147** aus dem Jahre 1947. Die Skulpturen aus jener Schaffensperiode mit oftmals blank polierten Oberflächen laden im wörtlichen Sinn dazu ein, sie zu ‚begreifen' um ihre Plastizität zu erfassen.[314] Dieselbe, vom Kern ausgehende Energie mit voluminös gestalteten Formenkörper lassen sich auch bei Bertoni ab den späten 50-iger Jahren bei manchen seiner Skulpturen feststellen, wie zum Beispiel bei ‚Echinocereus' **Abb.38** und ‚Mammilaria', **Abb.39** die beide aus Kunstmarmor gearbeitet sind. Auch das haptische Gefühl des ‚Begreifens' findet man bei vielen von Bertonis Skulpturen, wie etwa bei ‚Lithops-Bella' **Abb.40** aus dem Jahre 1962 aus Messing, dem ‚Hermaphrodit' **Abb.36** aus schwarzem Kunststein und sogar dem ‚Großen U'. **Abb.27** Bertoni bestätigte in diesem Zusammenhang: „*Besonders meine polierten Bronzeplastiken, werden sehr gerne und oft ‚begriffen'. Einerseits freut es mich, wenn meine Skulpturen ein derartiges*

---

312 Bourdelle, Èmile, Antoine, geb. 1861 in Montauban, gest. 1929 in Le Vèsinet, französischer Bildhauer und Kunstlehrer, ab 1893 Rodins Assistent, er strebte nach einer architektonisch bestimmten plastischen Form, die symbolische Züge aufweisen. Matisse und Giacometti waren seine Schüler.

313 Despiau, Charles, geb. 1874 in Mont-de-Marsan, gest. 1946 in Paris, französischer Bildhauer, Schüler von Jean-Baptiste Carpeaux, arbeitete von 1907-14 bei Rodin, fand aber bald zur eigenen Form, die an frühgriechische Vorbilder erinnert.

314 Fleming, S. 28, 1989.

Gefühl hervorrufen, andererseits stehen sie dann wie ‚Ruinen' vor mir und ich muss sie neu überarbeiten."[315]

Bei den in der Folge entstandenen Werken strebt Hartung nach Formen, die deutlich reduzierter sind, ohne dass sie dabei die Verbindung zur Natur verleugnen, wie bei der ‚Scheibe'. **Abb.148** Über diese Arbeit gelangte er zur Kugelform, die sich gegen den Raum abschließt. Danach reichte Hartung diese Abgrenzung nicht mehr und er begann in der Folge räumliche Elemente in die Skulptur einzubeziehen, indem er Durchbrüche schuf, ähnlich wie dies bei Archipenko, Laurens und Moore zu finden ist, die die Trennung zwischen Figur und Raum fließend erscheinen lassen.

Als neues Gestaltungselement setzt Hartung ab der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre Riffelungen ein, wie bei der Skulptur ‚Monument'. [316] **Abb.149** Hartung tradiert seine ‚geriffelten' Skulpturen und schafft Durchbrechungen, die den Skulpturen ein skelettartiges Aussehen geben, wie dies bei den überlebensgroßen Gestalten ‚Gittermann' und ‚Trohnoi', **Abb.150** diese wurde auf der documenta II in Kassel gezeigt, zum Ausdruck kommt..[317]

Es folgt eine Gegenüberstellung vom Werk Bertoni's zu dem von Hartung.

5.6.4. Bertonis Hermaphrodit versus Hartungs Torsi

Auch wenn Bertoni die Gruppe der Hermaphroditen seiner Schaffensphase des Nonfigurativen zuordnet, ist die Sandsteinplastik ‚Hermaphrodit' **Abb.151** aus dem Jahre 1958 durchaus auch als figural, einem Torso ähnlich, zu sehen. **Abb.151** Diese Skulptur weist Analogien zu Hartungs ‚Weiblicher Torso' **Abb.152** aus dem Jahre 1939 aus Bronze auf. Besonderes Merkmal beider Skulpturen sind der starke Einzug der Taille und die voluminös gestalteten Oberschenkel. Bricht bei Bertoni der obere Teil des Rumpfes ab, schließt er bei Hartung mit den Brüsten ab. Gemeinsamkeiten sind bei den angedeuteten Oberschenkeln zu finden, die fix mit dem Untergrund verbunden sind und somit auf einen festen Stand verweisen und damit einhergehend, Ruhe suggerieren. Beide zeichnet eine harmonische Linienführung aus, jedoch ist die, der Skulptur inne wohnende und nach außen drängende Energie bei Hartung stärker ausgeprägt als bei Bertonis Skulptur. Beiden sind Analogien zu Alberto Viani nicht abzusprechen. **Abb. 153**

---

315 Bertoni, Gespräch in Winden, am 16.4.2012.
316 Fleming, S. 30-31, 1989.
317 Fleming, S. 32, 1989.

5.6.5. Resümee

Bei den verglichenen Skulpturen handelt es sich um ein ‚Zwischenstadium' im Schaffen der Künstler. Ist dies bei Bertoni die Ohnmacht nach einem Schicksalsschlag, die ihn nach einer Phase des extremen Nonfigurativen wieder zu Formen, die aus der Natur stammende Organizität und vegetativen Formen greifen lassen, ist es bei Hartung die Weiterführung der Auseinandersetzung mit Moore und der ‚Durchlöcherte Form'. **Abb.145**

5.7. Julio Gonzalez

5.7.1. Biographische Eckdaten

1876 wird Julio Gonzales in Barcelona geboren

1891 macht Gonzales eine Goldschmiede-Lehre bei seinem Vater

1892 bis 1893 besucht er Kurse an der Escuela des Bellas Artes in Barcelona

1908 durch den Tod seines Bruders stürzt er in eine Krise, lebt zurückgezogen, hält nur Kontakt zu Picasso und Brancusi

1926 bis 1927 gelingt ihm der Durchbruch mit geschmiedeten Eisenskulpturen

1937 ‚La Monserrat' wird bei der Pariser Weltausstellung gezeigt. Die letzten Jahre sind geprägt durch Zeichnungen u. Skulpturen aus Plastilin und Gips

1942 stirbt Gonzalez in Arcueil bei Paris[318]

5.7.2. Gonzales Arbeitsweise

Obwohl Gonzales aus einer Familie von Kunstschmieden stammt und diesen Beruf auch erlernte, fühlte er sich am Beginn seiner künstlerischen Tätigkeiten zur Malerei hingezogen. Seiner Selbsteinschätzung nach war er Handwerker und kein Künstler. Mit seiner Einstellung, dass Eisenschmieden zwar ein zweckmäßiges, mitunter lohnendes Handwerk sei, stand er sich von Anfang an selbst im Weg, denn seiner Meinung nach sind nur die Malerei und die klassische Bildhauerei als ‚Schöne Künste' anzusehen.[319]

Erst nach drei Jahrzehnten war sich Gonzales, 50-jährig, sicher und fasste den Entschluss der Eisenplastik den Vorzug zu geben und die Malerei aufzugeben.[320]

---

[318] Katalog der Neuen Galerie der Stadt Linz, S. 78, 1992.
[319] Schröder-Kehler, in: Katalog der Stadt Linz, Julio Gonzales, S.6, 1992.
[320] Hofmann, S. 145, 1958.

Heute gilt Gonzales in der Kunstgeschichte als der Begründer der Eisenbildhauerei, die ebenbürtig neben der Metallplastik, Stein- und Holzskulptur steht. Gonzales verwendete Fundstücke aus Blech, Schrott und Eisen, Materialien, an denen heute kein Anstoß mehr genommen wird, nimmt er zur Fertigung seiner Plastiken. Er schmiedete, schweißte und hämmerte seine Skulpturen. Etwa zeitgleich, 1924-30 beschäftigte sich Lipchitz mit seinen ‚transparenten Skulpturen', die im Kapitel 5.5.2 schon vorgestellt wurden, räumliche Gebilde, mit denen er versuchte das Volumen aufzubrechen, und mit Gonzales Plastiken verglichen werden können.

Gonzales führte ein neues Material in die Bildhauerei ein und schuf damit Skulpturen, die eine völlig neue Betrachtungsweise erfordern, denn sie haben keine Hauptansicht mehr, sie bestehen aus mehreren, gleichwertigen Elementen. Um die Skulptur zu erfassen, wird der Betrachter gezwungen sich die Skulptur aus verschiedenen Einzelmotiven zusammensetzen. Diese Methode der Bertachtung kannte man zwar von der kubistischen Malerei, in der Bildhauerei war sie zu jener Zeit völlig neu.[321] In Österreich wurde dieses Element erstmalig von Bertoni mit seinen Skulpturen der ‚Bewegung' **Abb.17** in den 50-iger Jahren eingeführt.

Gonzales blieb von den Erneuerungsbestrebungen, die zur damaligen Zeit ein weites Experimentierfeld darstellten, unbeeinflusst, trotzdem er mit Künstlern, wie Picasso, Gris oder Brancusi befreundet war und daher über alle neuen Kunstströmungen der Bildhauerkunst Bescheid wusste.

Obwohl Gonzales dem Kunstschmieden verbunden war, hat er in der Anfangszeit seiner künstlerischen Tätigkeit, es war die Zeit in der er sich intensiv mit der Malerei beschäftigte, von 1910 bis 1914 einige modellierte Plastiken, wie die Bronze ‚Femme assise penchèe' – ‚lehnende, sitzende Frau' - **Abb.154** geschaffen, die den klassischen Formauffassungen entspricht.

Im Jahre 1928 sollte Gonzales Picassos bei der Umsetzung seiner Entwürfe für das Grab von Guillaume Apollinaire unterstützen, diese in Metall auszuführen, da ihm dementsprechende Kenntnisse fehlen. Daraus entwickelte sich eine drei Jahre währende Zusammenarbeit mit Picasso und eröffneten Gonzales eine, von der Tradition befreite Sicht auf die, von ihm verwendeten Materialien. Gemeinsam schufen sie in dieser Zeit etwa zehn Werke.

[321] Schröder-Kehler, in: Katalog der Stadt Linz, Julio Gonzales, S.6, 1992.

Die in den Jahren zwischen 1929 bis zu seinem Tod im Jahre 1942 entstandenen Werke, die zu seinen Hauptwerken zählen, haben den Menschen zum Hauptthema. Diese lassen sich in Gruppen zusammenfassen. Einerseits in die Werke mit reduzierten Grundformen, wie die im Jahre 1934 entstandene ‚Figura reclinda' – liegende Figur, **Abb.155** andrerseits in die, mit äußerst sparsamen Details versehenen Werke, wie die 1934 entstandene Eisenplastik ‚Kopf mit Spiegel' **Abb.156** und die Bronze ‚Kleiner liegender Kopf' **Abb.157** aus dem Jahre 1935 und die skelettartig zusammengesetzten, wie die in den Jahren von 1934-37 entstandene Plastik ‚Pequena Ballarina' - kleine Ballerina.[322] **Abb.158** Schließlich in jene Gruppe, die Organizität zeigen, wie die Skulptur ‚Frau mit Besen', **Abb.159** bei der das verwendete, spröde Eisenmaterial zur natürlich wirkenden Menschengestalt geformt ist, bis hin zur lebensgroßen ‚La Montserrat' **Abb.160** aus den Jahren 1936-37 und der Bronze ‚Petit Montserrat effrayee' – kleine erschrockene oder ängstliche Montserrat. **Abb.161** Der kantige Leib der großen ‚La Montserrat' besteht aus einer Eisenblechhülse, die ähnlich wie eine Ritterrüstung gearbeitet ist. ‚La Montserrat' stellt eine Bäuerin mit Kind dar, als Sinnbild der trotzigen Standhaftigkeit des einfachen Menschen. ‚La Montserrat' wurde 1937 für den spanischen Pavillon der Pariser Weltausstellung geschaffen, eines der eindrucksvollen Werke neben Picassos ‚Guernica' und Miros ‚Der Schnitter', **Abb.162** mit denen die Weltöffentlichkeit aufgerüttelt werden sollte, den Freiheitskampf des spanischen Volkes gegen die faschistische Gewaltherrschaft zu unterstützen. Gonzales hatte der Skulptur ‚La Montserrat' den Namen des heiligen Berges Kataloniens gegeben. Mit dem Thema der ‚Montserrat' setzte sich Gonzales bis an sein Lebensende auseinander. Er tradierte sie in mehreren Skulpturen wie der Bronze ‚Masque de Montserrat criant' – die Maske der schreienden Montserrat **Abb.163** aus den Jahren 1938-39.[323] Ähnlich wie Picassos in seinem ‚Guernica'-Bild darstellt, gibt es eine Reihe von schreienden ‚Montserrat'-Zeichnungen von Gonzales, Darstellungen von Gesichtern, die bis zur Grimasse verzogenen sind.[324]

Im Jahre 1939 schuf Gonzales die Skulptur ‚Monsieur Cactus' **Abb.164** und kurz darauf ein weibliches Pendant ‚Madame Cactus'. Diese stacheligen Gebilde, deren gefährlich anmutendes Erscheinungsbild durch Nägel hervorgerufen wird, scheinen,

[322] Schröder-Kehler, S. 7, 1992.
[323] Schröder-Kehler, S. 9, 1992.
[324] Fuchs, in: Katalog Galerie Ulysses, S. 4, 1977.

nach Meinung Hammachers, auf die auf Gonzales Welt zukommende Bedrohung, zu weisen.[325]

Grundsätzlich lassen sich keine Analogien zwischen dem Werk Bertobis und dem von Gonzales feststellen.

5.7.3. Gegenüberstellung Gonzalez – Bertoni

Im bildnerischen Werk von Gonzales spiegeln sich unter Verwendung eines neuen Materials, drei große, neue Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts: Kubismus, Konstruktivismus und Surrealismus. Trotzdem lag das eigenwillige Schaffen von Gonzales am Rande dieser zeitgenössischen Bewegungen.[326]

Obwohl Bertonis Werk so umfangreich ist und er auf jede Kunstströmung eingeht, eine Antwort darauf sucht oder sie in einer Form paraphrasiert, sind keine Analogien zwischen Bertoni und Gonzales zu finden. Einzig bei den sehr frühen Werken von Bertoni aus den Jahren 1945-47 und den Skulpturen von Gonzales aus den Jahren 1910-14, die sich mit der klassischen Arbeitsweise der Bildhauerei beschäftigen und Organizität aufweisen, lassen sich Analogien herauslesen.

Dieses Fehlen ähnlichen Formengutes in den folgenden Entwicklungsphasen beider Künstler hat in erster Linie mit der Verschiedenheit der Materialien, die verarbeitet wurden und der Auffassung zur Bildhauerei im Allgemeinen zu tun. Die Unterschiede der künstlerischen Umsetzung einer Idee können an dieser Stelle deutlich nachvollzogen werden. Bei Bertoni steht die Umsetzung einer Idee im Vordergrund und damit verbunden das verwendete Material. Dieses wählt er unter dem Gesichtspunkt aus, dass es der gestellten Aufgabe oder des zu behandelten Themas entspricht und dass die, dem Material innewohnende Kraft voll zur Wirkung kommt.[327] Im Gegensatz zu Gonzales, bei dem die technische Arbeit im Vordergrund steht. Die Technik wurde zum Ausdrucksträger und oft erst das ausgeführte Werk mit einer Idee belegt.[328]

Ein weiterer Aspekt liegt in der subjektiven Lebensauffassung. Bertoni hatte in jungen Jahren Schlimmes durchgemacht, bewahrte sich aber eine positive Grundeinstellung zum Leben. Er ist von einer beispielhaften Toleranz den

---

325 Schröder-Kehler, S. 9, 1992
326 Schröder-Kehler, S. 10, 1992.
327 Bertoni, Gespräch vom 16.4.2012.
328 Schröder-Kehler, S. 7, 1992.

Menschen gegenüber erfüllt. Während Gonzales von ewigen Selbstzweifeln geplagt wurde und sich kaum mit seinen Lebensumständen abfinden konnte.
Einzig der, zum Ausdruck gebrachte Schmerz, verbindet die beiden Künstler. So sind zum Beispiel die im Werk von Bertoni dargestellten, schmerzverzerrten Bilder seiner ‚Jubiläumssäule' **Abb.50** ebenso eindrücklich wie die von Gonzales ‚Kleinen Montserrat' **Abb. 161**. Beide Künstler können Trauer und Leid so darstellen, dass der Betrachter unweigerlich mit einbezogen wird und diese teilt.

6. Schlussbetrachtung

Um die Möglichkeit zu schaffen, Analogien in Wander Bertonis Werk gegenüber bildhauerischen Arbeiten anderer Künstler des 20. Jahrhunderts zu orten, war es unumgänglich dessen künstlerischen Werdegang, anhand seines umfangreichen Oeuvres aufzuzeigen. Der repräsentative Querschnitt, Bertoni fertigt zu einem Thema oft Varianten in verschieden Materialien, dient als Basis und reicht um entsprechende Vergleiche anzustellen. Es wurden exemplarisch sieben europäische Künstler zur Gegenüberstellung herangezogen.
An erster Stelle der Analyse steht Maria Biljan-Bilger, die Wander Bertoni vor und nach Kriegsende in das Metier der Kunst einführte und künstlerisch unterstützte. Weiteres wurden Arbeiten von Fritz Wotruba, Bertonis Lahrer an der Hochschule für angewandte Kunst und deren Einflussnahme auf Bertoni's Werk untersucht.
Henry Moore wurde auf Grund seiner internationalen Bekanntheit und Anerkennung, seiner Beeinflussung auf andere Künstler und Kunstrichtungen, wie dies am Beispiel von Karl Hartung nachvollziehbar ist und in der Arbeit auch beschrieben wurde, gewählt.
Danach wurden Arbeiten von Constantine Brancusi mit denen von Bertoni einem Vergleich unterzogen. Bertoni lernte Brancusi in Paris kennen und wurde von dessen Auseinandersetzung mit der Eiform inspiriert.
Der Grund um nach Analogien zwischen Werken von Chaim Jacob Lipchitz und Bertoni zu forschen sind auffallende Übereinstimmungen bei der künstlerischen Umsetzung zum Thema der kultischen Tieropfer.
Bei Karl Hartung konnten Parallelen seiner Arbeiten der abstrahierten ‚Organischen Formen', zu Arbeiten von Bertoni, die der Gruppe der ‚Aphroditen' aus dem Zyklus ‚Meine Totems' gehören, festgestellt werden.

Schließlich wurde Julio Gonzales, dessen Werke augenscheinlich nichts mit denen Bertonis verbindet, aber das Interesse weckte, wenigstens ansatzweise Gemeinsamkeiten zu finden, gewählt.

Das Ergebnis der vorgenommenen Vergleiche zwischen dem Werk von Bertoni und dem der vorgestellten Künstler zeigt, dass es Analogien gibt, deren Ursachen jedoch nicht durch dieselben Motive bestimmt sind.

Allgemein lassen sich zum Thema der Arbeit an Werken vieler Bildhauer, nicht nur der Ausgewählten, Parallelen herausarbeiten. Dabei spielt die Gleichzeitigkeit ihres bildhauerischen Schaffens keine Rolle, so sind beispielsweise Brancusi und Gonzales, die eine Freundschaft verband, beide im Jahre 1876 geboren, völlig konträr in der Ausarbeitung ihrer Skulpturen. Ähnlich verhält es sich zwischen dem 1908 geborenen Hartung und dem, um ein Jahr älteren Wotruba.

Es stehen andere Gründe hinter gewissen Analogien. Bertoni betont in diesem Zusammenhang, dass jeder Künstler annähernd gleiche Ideen individuell anders verarbeitet, wie dies auch im Vergleich zwischen ihm und Biljan-Bilger aufgezeigt wurde. Dass es beim Prozess der Umsetzung dieser Ideen zu Parallelen der Formenfindung kommen kann, liegt einerseits daran, dass am Ausgangspunkt aller bildenden Künstler die Auseinandersetzung mit dem menschlichen Körper steht, andrerseits an der persönlichen Tradierung des künstlerischen Diskurses der Ideen der neuen Kunstströmungen, wie Kubismus, Surrealismus und Abstraktion.[329] Diese in der Malerei schon etablierten Stile waren in der der Bildhauerei noch aufzuarbeiten.

Dies kann beispielsweise am Werk ‚Liegende' **Abb.146** aus den Jahren 1935-38 von Karl Hartung und Moore's ‚reclining figure' aufgezeigt werden. Hartung kannte wahrscheinlich diese Arbeiten, da Moore seine erste, ‚reclining figure' **Abb.123** schon im Jahre 1929 geschaffen hatte. Ob Hartung sich diese zum Vorbild für seine ‚Liegende' genommen hatte oder aus eigenen Kunstverständnis geschaffen hatte, bleibt offen. Ein weiteres Beispiel ist die von Henry Moore geschaffenen Plastik ‚Kind auf Schultern sitzend' **Abb.132** aus dem Jahre 1925, die durchwegs Übereinstimmungen zu Lipchitz's voluminös gestalteter Figur ‚Mutter mit Kind' **Abb.165** aus dem Jahre 1930 bzw. dem ‚Gitarrenspieler' **Abb.166** aus dem Jahre 1922 aufweisen. Einen weiteren Vergleich kann man zwischen dem ‚Vogel im

[329] Gespräch vom 14.11.2012.

Raum' **Abb.115** von Brancusi aus dem Jahre 1929 und Hartungs Bronze ‚Kleine Knospe' **Abb.167** aus dem Jahre 1946 vornehmen und Analogien finden.
Das Aufzeigen von Gemeinsamkeiten kann beliebig fortgesetzt werden. Welche Analogien auf imitatives Arbeiten der sieben vorgestellten Künstler beruhen, bleibt unbeantwortet und ist nicht Thema der Arbeit. Durch die intensive Beschäftigung mit Bertonis Werk bin ich der Ansicht, dass Bertoni nie imitativ arbeitet, wobei Inspirationen durch andere Künstler vorstellbar sind.
Es ist nicht möglich einen künstlerischen ‚roten' Faden bei Bertonis Werken zu finden, zu oft werden die Stile mit denen sich Bertoni auseinandersetzt, zeitversetzt angewandt, wie beispielsweise an den ‚biomorphen' Skulpturen aus dem Zyklus ‚Meine Totems', deren Formensprache man in seinem Säulenzyklus wiederfindet. Diesen Umstand bekommt man aufgrund der Fülle und Verschiedenheit von Bertonis Werk nicht sofort in den Blick. Deutlich, in der Arbeit auch beschrieben, sind Formanalogien bei seinen Reliefs zu finden. Ebenso sind seine barock gestalteten Figuren seit dem Jahre 1948 bis in sein Spätwerk nachweisbar.
Wander Bertoni nimmt Kenntnissen, die während der Arbeit entstehen mit und lässt neue Formen entstehen, dies ist seiner Meinung nach der Sinn der Kunst. Über das sogenannte ‚konsequente Werk', meint Bertoni, dass dies keine Stärke ist, sondern ein Mangel an Gestaltungstrieb, an Phantasie, denn eine Plastik ruft die andere, ein Problem das andere hervor, Konsequenz bedeutet für ihn den Tod der Kunst.[330]
Bertoni verarbeitet sein vielfältiges Formenrepertoire mit handwerklichem Können und Sorgfalt und einem untrüglichen Materialempfinden. Einer der herausragenden Züge seines Oeuvres ist seine Wandlungsfähigkeit hinsichtlich Thematik und künstlerischen Ausdrucks.

[330] Gespräch vom 14.11.2012.

7. Literaturverzeichnis:

Direkte Reden von Wander Bertoni sind im Text *kursiv* geschrieben.

Die in den Fußnoten angeführten Künstlerbeschreibungen stammen aus dem Brockhaus (Hg), Kunst, Künstler, Epochen, Sachbegriffe, Leipzig, Mannheim, 2001.

Aigner, Silvie, Johannes Karel, in: Katalog MUSA, Kulturabteilung der Stadt Wien (Hg), Raum-Körper Einsatz, Position der Skulptur, Nürnberg, 2010.

Bach, Friedrich, Teja, Constantin Brancusi, Metamorphosen plastischer Form, Köln, 1988.

Bayer, Pia, Russenzeit – Befreiung 1945, Freiheit 1955, Eisenstadt, 2005.

Bertoni, Wander, Indisches Tagebuch, Wien, 1985.

Bertoni, Wander, Aufträge 1945 – 1995, Wien, 1995.

Bertoni, Wander, in: Katalog der Sommerakademie für bildende Kunst im Salzburger Kunstverein: Musica Sculptura, 1973.

Bertoni, Wander, in: Sammeln und Gestalten in der Natur, Wien, 1980.

Bertoni, Wander, in: Katalog zur Ausstellung: Von Anderswoher, Burg Schleining, Graz, 1981.

Bertoni, Wander, in: Formen der Pamona, Katalog zur Ausstellung Moldovan 20. Juni bis 20. Juli 1962, Antike Szenen, Wien, 1962.

Bohner, Karin, Diplomarbeit, Die Künstlerin Maria Biljan-Bilger, Wien, 2002.

Bottoli, Oskar, Figuren aus Stein und Bronze, Wien – München, 1968.

Breicha Otto, Bildende Kunst, in: Aufforderung zum Misstrauen, Literatur, Bildende Kunst, Musik in Österreich seit 1945, Salzburg 1967.

Breicha Otto, Aus freien Stücken, in: Katalog zur Ausstellung Von Anderswoher vom Juni bis Oktober auf Burg Schlaining, Burgenland, Graz, 1981.

Breicha, Otto, Österreichische Plastik seit 1945, Salzburg, 1994.

Breicha, Otto, Wotruba, Figur als Widerstand, Salzburg, 1995.

Brüderlin, Markus, Archiskulptur, Ostfildern-Ruit, 2004.

Burgenländische Landesregierung (Hg), Burgenländische Heimatblätter, Heft 3, Hornstein, 2010.

Camo, Pierre, Maillol, mon ami, Lausanne, 1950.

Chobot, Dagmar, NÖ-Gesellschaft für Kunst und Kultur (Hsg), Wotruba Schule, Skulptur als Markenzeichen, Wien, 2010.

Cragg, Tony, in: Lichtenstern, Christa, Henry Moore, Werk – Theorie – Wirkung, München, 2008.

Czerny, Wolfgang, Aus Trümmern wieder erstanden, Denkmalpflege 1945 – 1955, Horn, 2004.

Decleva, Mario, Bertoni, Ausstellungskatalog anlässlich des 50-jährigen Jubiläums der Zugehörigkeit des Burgenlandes zu Österreich, Wien 1971.

Denk, Wolfgang, Mythos Art Club, Krems, 2003.

Dobrowsky, Bernhard, Seid ein Gespräch, Eisenstadt, 2004.

Dorffner, Gabriele, Die Floridsdorfer Hochbahn, Strasshof, 1999.

Feldmann, Hans Peter, Hans Peter Feldmann präsentiert abstrakte Kunst, Köln, 2005.

Festschrift ÖBB, Weinende Brücke, 1999.

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

Fleming, Hans, Theodor, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hartung Karl, Werke und Dokumente, Nürnberg, 1998.

Forschungsauftrag des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Galerie im Griechenbeisl 1960–1971, Wien, 1995.

Fuchs, Heinz, in: Katalog der Galerie Ulysses: Julio Gonzalez, Plastiken und Zeichnungen, Wien, 1977.

Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Hg), Hartung Karl, Werke und Dokumente, Nürnberg, 1998.

Grigorescu, Dan, Brancusi und die moderne Kunst, Deutsche Fassung von Hans Liebhardt, Bukarest, 2003.

Gubitzer, Gabriele, Heinz Leinfellner, 1911 – 1974, Gedächnisausstellung, in: Katalog der Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1983.

Guttenbrunner, Michael, in: Wander Bertoni, Aufträge 1945-1995, Wien, 1995.

Guttenbrunner, Michael, in: Katalog zur Ausstellung der Landesgalerie im Schloss Esterhàzy: Wander Bertoni, Skulpturen, Wien, 1979.

Habarta, Gerhard, Frühere Verhältnisse, Kunst in Wien nach 1945, Wien, 1996.

Habarta, Gerhard, in: Katalog zur Ausstellung: Österreichische Bildhauer – Gelernt bei Wotruba, Burg Lockenhaus, Wien, 1986.

Habarta, Gerhard, in: Ausstellungskatalog: Der Art Club – 50 Jahre danach, Krems, 2003.

Hammacher, Abraham, Marie, in: Katalog zur Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Jaques Lipchitz, Skulpturen und Zeichnungen 1911-1969, Berlin, 1970.

Haftmann, Werner, in: Katalog zur Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Jaques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen. 1911-1969. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1970.

Herding, Klaus, in: Katalog zur Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Jaques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen. 1911-1969. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1970.

Hofmann, Werner, Die Plastik im 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main, 1958.

Hofmann, Werner, in: Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Die Plastiken, Wien, 1964.

Hofmann, Werner, in: Katalog zur Ausstellung: Österreichische Bildhauer – Gelernt bei Wotruba, Burg Lockenhaus, Wien, 1986.

Hutter, Heribert, Konfrontationen, Stuttgart, 1971.

Hutter, Heribert, in: Moderne Kunst in Österreich, Wien-Hannover-Bern, 1965.

Kataloge: geordnet nach dem Erscheinungsjahr:
Katalog zur Ausstellung: Moldovan 20. Juni bis 20. Juli 1962, Antike Szenen, Wien, 1962.

Katalog zur Sonderausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Die Plastiken, Wien, 1964.

Katalog Trigon Personalausstellung. Heinz Leinfellner. Skulptur und Graphik, Schloss Eggenberg, Graz,Steirischer Herbst 69, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 1969.

Katalog des Museums des 20. Jahrhunderts, Jacques Lipchitz, Skulpturen und Zeichnungen, Berlin, 1970.

Katalog zur Ausstellung: Skulpturen Winden am See, Wien, 1971.

Katalog zur Ausstellung: Meisterklasse für Bildhauerei, Wander Bertoni, Wien, 1972.

Katalog der Sommerakademie für bildende Kunst im Salzburger Kunstverein: Musica Sculptura, 1973.

Katalog zur Ausstellung: Meisterklasse für Keramik Prof. Heinz Leinfellner, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, 1975.

Katalog zur Ausstellung Metallsymposium der Meisterklasse für Bildhauerei Prof. Wander Bertoni in der alten Schmiede, Wien 1977.

Katalog der Galerie Ulysses: Julio Gonzalez, Plastiken und Zeichnungen, Wien, 1977.

Katalog zur Ausstellung der Landesgalerie im Schloss Esterhàzy: Wander Bertoni, Skulpturen, Wien, 1979.

Katalog zur Ausstellung: Von Anderswoher, Burg Schlaining, Graz, 1981.

Katalog zur Ausstellung für Angewandte Kunst Wien: Heinz Leinfellner 1911 bis 1974, Gedächtnisausstellung, Wien, 1983.

Katalog der Galerie Welz: Zeichnungen europäischer Bildhauer des 20. Jahrhunderts, Salzburg, 1983.

Katalog zur Ausstellung: Kunst aus dem Burgenland, Galerie Oberberg, Eisenstadt, 1985.

Katalog zur Ausstellung: Österreichische Bildhauer – Gelernt bei Wotruba, Burg Lockenhaus, Wien, 1986.

Katalog der Neuen Galerie der Stadt Linz: Julio Gonzalez, Linz, 1992.

Katalog zur Ausstellung: Kunst aus Österreich 1896 – 1996 in der Kunst- und Ausstellungshalle Bonn, München, 1996.

Katalog zur Ausstellung : Mythos Art Club. Der Aufbruch nach 1945, Kunsthalle Krems, Krems, 2003.

Katalog zur Ausstellung: Von Jahr zu Jahr, kleine Chronik der Sezession Graz 1994 bis 2009, Graz, 2009.

Katalog zur Ausstellung: Raum_Körper-Einsatz: Position der Skulptur, MUSA, Nürnberg, 2010.

Katalog zur Ausstellung: Fritz Wotruba und Österreichs Plastik nach 1945, Museumsverein Bruneck in Zusammenarbeit mit der Galerie Maier, Innsbruck, 2011.

Katalog der Galerie des Museums auf Abruf: Die sechziger Jahre, Wien, 2011.

Katalog der Galerie des Museums auf Abruf: Die fünfziger Jahre, Wien, 2011.

Keil-Budischowsky, Verena, Wander Bertoni zum 85. Geburtstag in: die Burgenländischen Heimatblätter, Heft 3, Hornstein, 2010.

Keil-Budischowsky, Verena, Zum „Indischen Tagebuch“ von Wander Bertoni, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Wien/Horn 1995.

Keil-Budischowsky, Restaurierung bombengeschädigter Denkmäler und das Entstehen einer neuen Kunstströmung nach dem Zweiten Weltkrieg, Wander Bertoni als Zeitzeuge im Gespräch, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, LVIII, 2004, Heft 3 / 4, Horn/Wien, 2004.

Keller, Heinz, in: Wotruba, Figur als Widerstand, Salzburg, 1995.

Keyserling, Arnold, in: Indisches Tagebuch, Wien, 1985.

Klein, Ina, Constantin Brancusi, Natur, Struktur, Skulptur, Architektur, Band 2, Köln, 1994.

Klimesch, Gertraud, Künstler sehen das Burgenland, Eisenstadt, 1991.

Krause, Martin, in: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Hartung Karl, Werke und Dokumente, Nürnberg, 1998.

Katalog MUSA, Kulturabteilung der Stadt Wien (Hg), Raum-Körper Einsatz, Position der Skulptur, Nürnberg, 2010.

Kurrent, Friedrich, Maria Biljan-Bilger, Keramik, Plastik, Textil, Salzburg, 1987.

Leinfellner, Christine, Die Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Wien, 1982.

Lichtenstern, Christa, Henry Moore, Werk – Theorie – Wirkung, München, 2008.

Lipchitz, Jacques, in: Katalog des Museums des 20. Jahrhunderts, Jacques Lipchitz, Skulpturen und Zeichnungen, Berlin, 1970.

Ludwig, Michael, Der Wiener Wohnbau als kulturelle Vision, in: Kunst am Bau von Claus Pandi, Wien, 2009.

Matzner, Alexandra, in: Katalog MUSA, Kulturabteilung der Stadt Wien (Hg), Raum-Körper Einsatz, Position der Skulptur, Nürnberg, 2010.

Mauterer, Ulrich, Wohnt Gott in uns?!, Herzogenburg: Augustiner-Chorherrenstift Herzogenburg, St. Pölten, 2004.

Mejchar, Elfriede, Künstler bei der Arbeit 1954 – 1961, Wien, 2004.

Meißnitzer, Alois, Diplomarbeit, Spiritualität und Abstraktion im Werk Karl Prantls, Wien, 2010.

Merkert, Jörn, in: : Katalog zur Ausstellung des Museums des 20. Jahrhunderts, Jaques Lipchitz. Skulpturen und Zeichnungen. 1911 bis 1969. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien, 1970.

Mietsch, Andreas, Bronzeguss, Handwerk für die Kunst, Berlin, 2009.

Muschik, Johann, Österreichische Plastik seit 1945, Baden/Wien, 1966.

Novotny, Maik, in: ‚Der Standard' Wien, vom 24. September 2010.

Oberhuber, Oswald, Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich, Wien, 1986.

Österreichische Bundesbahnen, Weinende Brücke, Planung und Engineering, Wien, 1999.

Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege, Herausgeber: Österreichisches Bundesdenkmalamt, LVIII, Heft 3 / 4, Horn/Wien, 2004.

Pandi, Claus, Kunst am Bau, Wien, 2009.

Riebler, Karoline, Ulrike Truger. Eine österreichische Bildhauerin im öffentlichen Raum, Wien, 2012.

Rülke, Volker, Die Unendliche Säule in: Semantische Inseln – musikalisches Festland, Hamburg 1997.

Rupertinum Salzburg (Hg.), Figur als Aufgabe, Salzburg, 1989.

Schmeller, Alfred, Warten auf Columbus, in: Aufforderung zum Misstrauen, Literatur, Bildende Kunst, Musil in Österreich seit 1945, Salzburg, 1967.

Schmeller, Alfred, Das Burgenland als Utopie, in: Katalog zur Ausstellung Von Anderswoher vom Juni bis Oktober auf Burg Schlaining, Burgenland, Graz, 1981.

Schmöger Petra, Vukics Peter, Das Künstlerdorf Neumarkt an der Raab, St. Pölten 2011.

Schneede, Uwe M., Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert, München, 2001.

Schröder-Kehler, Heidrun, in: Katalog der Neuen Galerie der Stadt Linz: Julio Gonzalez, Linz, 1992.

Schwerin, Erhard, in: Rund ums Ei – vom Weltenei zum Osterfest, Staatliche Ethnologische Sammlung Sachsen (Hg.), Leipzig, 2010.

Sotriffer, Kristian, Wander Bertoni, Das plastische Werk 1945 bis 1980, Wien, 1981.

Trier, Eduard, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin, 1971.

Trummer, Thomas, Objekte – Skulptur in Österreich nach 1945, Wien, 2001.

Unger, Günter, Das andere Licht, Kunst im Burgenland seit 1945, Wien, 1995.

Qualtinger Helmut, Bildhauer der ersten Stunde, in: Katalog zur Ausstellung: Österreichische Bildhauer – Gelernt bei Wotruba, Burg Lockenhaus, Wien, 1986.

Verein der Freunde der Maria-Bijan-Bilger- Ausstellungshalle Sommerein: Maria Biljan-Bilger, Salzburg, 2007.

Verein der Freunde der Maria-Biljan-Bilger-Ausstellungshalle Sommerein: Sonderausstellung Roland Rainer & Maria Biljan-Bilger, Salzburg, 2010.

Verein der Freunde der Maria-Biljan-Bilger-Ausstellungshalle, Maria-Biljan-Bilger, Leben & Werk, Salzburg, 2012.

Verlag F.A. Brockhaus (Hg.), Kunst, Künstler, Epochen, Sachbegriffe, Mannheim, 2001.

Waissenberger, Robert, Kunst im internationalen Zentrum Wien, Wien 1980.

Weininger, Karin, Anthropos: Die menschliche Figur in der zeitgenössischen Plastik. Europäische Bildhauerausstellung, Wiener Festwochen, Wien, 1981.

Wotruba, Fritz, Figur als Widerstand, Otto Breicha (Hg.), Salzburg, 1995.

Wotruba, Fritz, Skulptur als Markenzeichen, St. Pölten, 2010.

Zeitschrift Architektur aktuell, Eiermuseum Bertoni, Winden am See, Wien, 2010.

Zeitschrift der ‚Standard', Wien, Ausgabe vom 24. September 2010.

http://de.wikipdia.org/wiki/Piaristenkirche_Maria_Treu_(Wien)
http://de. wikipedia.org/wiki/Sch%C3%A4chten
http://de.wikipedia.org/wiki/Donaunixenbrunnen
http://de.wikipedia.org/wiki/Andromedabrunnen
http://de.wikipedia.org/wiki/Henry_Moore

8. Abstract

Diese Arbeit befasst sich mit Wander Bertoni, einem der herausragensten österreichischen Bildhauer mit italienischen Wurzeln, nach Ende des zweiten Weltkrieges.

Der erste Teil der Arbeit, aufbauend auf mehreren Besuchen und Gesprächen in Winden von Juni 2011 bis November 2012, behandelt die künstlerische Entwicklung die zu Wander Bertoni‘s Ausdrucksformen führt. Einflüsse durch die Akademie der bildenden Künste in Wien und sein Umgang mit den neuen Kunstströmungen aus Paris, wie Kubismus und Surrealismus und deren Umsetzung bilden die Basis für den zweiten Teil der Arbeit: der Gegenüberstellung von Bertonis Werk zu Werken von sieben international, tätigen Bildhauern und der Versuch Analogien in ihrem künstlerischen Schaffen zu orten. Ausschlaggebend für diese Untersuchung ist die individuelle Entwicklungen und daraus folgend, die Arbeitsweise der ausgewählten Künstler.

Am Beginn stehen Bertonis erste Lehrmeisterin und langjährige Freundin, Maria Biljan-Bilger und Fritz Wotruba, sein Lehrer an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Beide spielten in den Anfangsjahren nicht nur künstlerisch sondern auch menschlich eine wesentliche Rolle im Leben Bertonis.

Danach wird auf Constantine Brancusi eingegangen, den Bertoni in Paris kennenlernte und durch dessen Arbeiten mit der Ei-Form Bertonis Interesse an der vielschichtigen Bedeutung des Ei’s geweckt wurde.

Weiters wird nach Analogien zwischen den Werken von Henry Moore, der viele Künstler und Kunstströmungen des 20. Jahrhunderts beeinflusste, und Bertoni geforscht.

Chaim Jacob Lipchitz hat ebenso wie Bertoni nach der Auseinandersetzung mit dem Kubismus zu Werken gefunden, bei denen Analogien feststellbar sind.

Das Verbindende zwischen Karl Hartung und Bertoni ist die Suche nach abstraktem Formengut, die zu vergleichbaren Ergebnissen führt.

Schließlich wird das Werk Bertonis mit dem von Julio Gonzales auf Gemeinsamkeiten untersucht.

Nach dem Auffinden von Analogien werden diese beschrieben und in Relation gesetzt.

9. Lebenslauf von Wanner Elisabeth

Ich wurde als dritte Tochter von Dr. D.I. Karl Linsbauer und Dr. Gertraude Linsbauer, geborene Landertinger am 14. August 1949 in Wien geboren.
Nach der Volksschule und vier Jahren Realgymnasium in Krems besuchte ich fünf Jahre die Höhere Technische Lehranstalt für Hoch- und Tiefbau. Nach der Matura arbeitete ich 1971 bis 1980 im elterlichen Baubetrieb.
Im Jahre 1981 gründete mein Mann einen eigenen Baubetrieb, mit dem Schwerpunkt auf Sachverständigentätigkeit, Althaussanierung, Planung und Generalunternehmertätigkeit in Zusammenhang mit denkmalgeschützten Gebäuden, in dem ich als technische Angestellte und in der Administration, mitarbeite.

2007 ging ich offiziell in Pension.

Ich bin verheiratet, römisch katholisch und habe drei Kinder:

Ab 2004 Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien.

10. Abbildungsverzeichnis:

Abb.	1	Wasserträgerin	1945	Privatbesitz
Abb.	2	Kämmende	1946	Privatbesitz
Abb.	3	Liegende	1947	Besitz des Künstlers
Abb.	4	Sitzende Figur	1947/48	Besitz des Künstlers
Abb.	5	Mutter mit Kind	1949	Besitz des Künstlers
Abb.	6	Entwurf Relief VIII. Triennale Mailand	1947	Besitz des Künstlers
Abb.	7	Lautenspieler	1949	Privatbesitz
Abb.	8	Frau mit Fächer	1949	Besitz des Künstlers
Abb.	9	Musikantin	1949	Besitz des Künstlers
Abb.	10	Concerto	1950	Besitz des Künstlers
Abb.	11	Liebespaar	1949	Privatbesitz
Abb.	12	Familie	1948	Besitz des Künstlers
Abb.	13	Mutter mit Kind	1948	Besitz des Künstlers
Abb.	14	Idyll	1950	Privatbesitz
Abb.	15	Der Kuss	1951-53	Besitz des Künstlers
Abb.	16	Ikarus	1953	Antwerpen-Middelheim Skulpturenpark
Abb.	17	Bewegung	1954	Sao Paulo, Modernes Museum
Abb.	18	Lautenspieler	1951	Neapel
Abb.	19	Bewegung I	1956-58	Stadthalle Wien
Abb.	20	Bewegung II	1960-61	Stadttheater Stuttgart
Abb.	21	Bewegung III	1979-80	Firma Siemens Wien
Abb.	22	Das ‚C’	1955	Besitz des Künstlers
Abb.	23	Das doppelte ‚D’	1955	Besitz des Künstlers
Abb.	24	Das kleine ‚u’	1955	Besitz des Künstlers
Abb.	25	Das ‚I’	1955	Besitz des Künstlers
Abb.	26	Das ‚E’	1954	Besitz des Künstlers
Abb.	27	Das ‚U’	1963	MUSA Wien
Abb.	28	Ecclesia	1955	Privatbesitz
Abb.	29	Ecclesia	1955	Besitz des Künstlers

Abb.	30	Furie	1955	Privatbesitz
Abb.	31	Der Ankläger	1956	Besitz des Künstlers
Abb.	32	Kentaur	1958	Besitz des Künstlers
Abb.	33	Sonnenanbeter	1957-61	Winden am See
Abb.	34	Das Kreuz	1958-62	Österreichische Galerie Wien
Abb.	35	Hermaphrodit, Sandstein	1958	Besitz des Künstlers
Abb.	36	Hermaphrodit, Kunststein	1958	Besitz des Künstlers
Abb.	37	Pomona	1961	Besitz des Künstlers
Abb.	38	Echinocereus	1961	Besitz des Künstlers
Abb.	39	Mammilaria	1961	Besitz des Künstlers
Abb.	40	Lithops-Bella	1962	Besitz des Künstlers
Abb.	41	Wir und die Haut	1964	Kulturamt der Stadt Wien
Abb.	42	Wir und das Ei IV	1964	Besitz des Künstlers
Abb.	43	Wir und er	1964	Privatbesitz
Abb.	44	Wir und der Mond	1969	Privatbesitz
Abb.	45	Die Zeit ist unbarmherzig	1965	Besitz des Künstlers
Abb.	46	Überraschung für Hellas	1966	Kunststeinfassung im Wiener Gemeindebesitz
		Weltensäule	1966	Besitz des Künstlers
		Trauer der Ruinen	1965	Besitz des Künstlers
Abb.	47	Apollo gegen Dionysos	1966	Besitz des Künstlers
		Säule der Antagonismen	1966	Besitz des Künstlers
		Triumph der Materie	1965	Besitz des Künstlers
Abb.	48	Metamorphose der Säule	1973	1010 Wien, Parkring
Abb.	49	Jubiläumssäule	1992	Eisenstadt Freiheitsplatz
Abb.	50	Jubiläumssäule Detail	1992	Eisenstadt
Abb.	51	Relief Siebenhirten	1951	Siebenhirten, 23.Bezirk, Wien
Abb.	52	Zwei Musikanten	1954	Staatsoper Wien
Abb.	53	Relief Marienkirche Kapfenberg	1957	Kapfenberg
Abb.	54	Relief Familie	1969	Gmünd, Hanuschhof
Abb.	55	Entwurf Relief Concordia	1979	Besitz des Künstlers

Abb.	56	Ausführung Relief Concordia	1979	UNO-City, Wien
Abb.	57	Brigittenauer Brunnen	1960-63	Brigittenauer Lände 1200 Wien
Abb.	58	Wasserweg	1966-69	Lenkgasse, 1220 Wien
Abb.	59	Entwurf Wasserweg	1966-69	Besitz des Künstlers
Abb.	60	Energiebrunnen	1992-93	Rudolfsplatz,1010 Wien
Abb.	61	Nixenbrunnen	1861	Palais Ferstl
Abb.	62	Andromedabrunnen	1741	Altes Rathaus Wien
Abb.	63	Energiebrunnen	1992-93	Rudolfsplatz, 1010 Wien
Abb.	64	Weibliche Akte II-IV	1948	Besitz des Künstlers
Abb.	65	Versöhnungsbrunnen	1994	Besitz des Künstlers
Abb.	66	Mutter und Kind	1973	Besitz des Künstlers
Abb.	67	Mutter, Kind kämmend	1978	Besitz des Künstlers
Abb.	68	Vorzeichnung, Mutter Kind kämmend	1978	Besitz des Künstlers
Abb.	69	Schreitende Windfrau	1978	Besitz des Künstlers
Abb.	70	Hockende und sitzende Windfrau	1978	Besitz des Künstlers
Abb.	71	Windfrauen, Vorzeichnung	1978	Besitz des Künstlers
Abb.	72	Amadeo Modigliano, Akt	1918	Chicago, Sammlung: Art Institute
Abb.	73	Jean Cocteau, Akt	1962	Im Nachlass des Künstlers
Abb.	74	Die Schöpfung, Volksaltar	1994-95	Stift Herzogenburg
Abb.	75	Volksaltar, Detail	1994-95	Stift Herzogenburg
Abb.	76	Entwurf Ambo	1994-95	Stift Herzogenburg
Abb.	77	Ausgeführter Ambo	1994-95	Stift Herzogenburg
Abb.	78	Weinende Brücke	1998-99	1210 Wien, Floridsdorf
Abb.	79	Weinende Brücke, Entwurf	1998-99	Besitz des Künstlers
Abb.	80	Familienbrücke	1993	Besitz des Künstlers
Abb.	81	Die Welle	2006	Besitz des Künstlers
Abb.	82	Drei Grazien	2009	Besitz des Künstlers
Abb.	83	Freundinnen	2012	Besitz des Künstlers
Abb.	84	Freundinnen	2012	Besitz des Künstlers
Abb.	85	Freundinnen	2012	Besitz des Künstlers

Abb.	86	Sitzende und Stehende	2005	Besitz des Künstlers
Abb.	87	Stehende	2005	Besitz des Künstlers
Abb.	88	Kindergrab, Entwurf	2012	Besitz des Künstlers
Abb.	89	Wir und die Sonne	1962-64	Hochschulbibliothek Karlsruhe
Abb.	90	Wir und die Geometrie	1962-64	Hochschulbibliothek Karlsruhe
Abb.	91	Wir und die Sonne, Vorarbeit	1962-64	Besitz des Künstlers
Abb.	92	Energiebrunnen, Vorarbeit	1992-93	Besitz des Künstlers
Abb.	93	Spielende Seehunde	1959	Perchtoldsdorf, NÖ
Abb.	94	Zebra mit Kind, Entwurf	1959	Besitz des Künstlers
Abb.	95	Zirkusreiterin	1945	Privatbesitz
Abb.	96	Beim Kämmen	1945	Sommerein
Abb.	97	Maske Wander Bertoni	1945	Im Besitz von Bertoni
Abb.	98	Portrait Wander Bertoni	1944	Sommerein
Abb.	99	Statue Wander Bertoni	1945	Sommerein
Abb.	100	Aquarell Wander Bertoni	1945	Sommerein
Abb.	101	Selbstdarstellung	1945	Sommerein
Abb.	102	Wasserträgerinnen	1949	Sommerein
Abb.	103	Leinfellner zwischen drei Portraitköpfen		Fotografiert von Yoisi Okamoto
Abb.	104	Sitzende	1929	Privatbesitz
Abb.	105	Weiblicher Torso	1926	Privatbesitz
Abb.	106	Figur	1955	Museum Moderner Kunst, Stiftung Ludwig
Abb.	107	Kathedrale	1946	
Abb.	108	Sitzender	1946-47	Galerie Hassfurther
Abb.	109	Die Brücke	1948	Besitz des Künstlers
Abb.	110	Schlafende Muse	1908-10	Museè national d’art moderne
Abb.	111	Schlafende Muse	1909-10	Hirshorn Museum and Sculpture Garden Washington
Abb.	112	Prometheus	1911	Philadelphia Museum of

				Art, Philadelphia
Abb.	113	Weltenanfang	1915	Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Abb.	114	Neugeborene	1915-20	Privatsammlung Frankreich
Abb.	115	Vogel im Raum	1929	The Arts Club of Chicago, Chicago
Abb.	116	Fisch	1922	Museum of Modern Art New York
Abb.	117	Leda	1922-24	The Arts Institute of Chicago, Chicago
Abb.	118	Tor des Kusses	1938	Tirgu Jui
Abb.	119	Tisch des Schweigens	1937-38	Tirgu Jui
Abb.	120	Unendliche Säule	1937	Tirgu Jui
Abb.	121	Der Kuss	1908	Friedhof Montparnasse
Abb.	122	Brunnen Rosenackerstraße	1953	Rosenackerstraße 1170 Wien
Abb.	123	Reclining figure	1929	City Art Galleries Leeds
Abb.	124	Chacmool	11.-12. Jahrhdt.	Museo Nacional de Anthropologia, Mexico City
Abb.	125	Composition	1931	The Henry Moore Family Collection
Abb.	126	Reclining figures	1935-36	Wakefield Art Gallery and Museums
Abb.	127	Reclining figure	1945-46	The Henry Moore Foundation
Abb.	128	Mutter und Kind	1943-44	Kirche St. Matthew, Northampton
Abb.	129	Mutter und Kind	1943	The Henry Moore Foundation
Abb.	130	Madonna mit Kind	1426	National Gallery London
Abb.	131	Vorzeichnung Madonna mit Kind	1943	Privatsammlung, USA
Abb.	132	Mutter mit Kind	1925	Manchester City Art

				Galleries
Abb.	133	Mutter mit Kind	1922	Privatsammlung
Abb.	134	Familie	1944	The Henry Moore Foundation
Abb.	135	Stehender	1915	National Gallery of Art Washington
Abb.	136	Sitzende Badende	1916	Privatsammlung
Abb.	137	Die Lebensfreude	1927	Israel Museum Jerusalem
Abb.	138	Chimene	1930	Privatsammlung
Abb.	139	Jacob ringt mit dem Engel	1932	Israel Museum Jerusalem
Abb.	140	Opferung	1949-50	Privatsammlung
Abb.	141	Vorzeichnung Opferung	1949-50	Verbleib unbekannt
Abb.	142	Raub der Europa II	1942	Galerie Gmurzynska Köln
Abb.	143	Frau Hahn opfernd	1980	Besitz des Künstlers
Abb.	144	Zwei sitzende Frauen	1933	Privatbesitz
Abb.	145	Durchlöcherte Form	1935	Nachlass Karl Hartung
Abb.	146	Große Liegende	1951	Nachlass Karl Hartung
Abb.	147	Organische Form	1947	Privatbesitz
Abb.	148	Scheibe	1937-39	Privatbesitz
Abb.	149	Monument	1956	Nachlass Karl Hartung
Abb.	150	Thronoi	1958-59	Schloss Gottorf Schleswig
Abb.	151	Hermaphrodit	1958	Besitz des Künstlers
Abb.	152	Schreiten (Torso)	1950	Nachlass Karl Hartung
Abb.	153	Torso	1945	Museum of Modern Art New York
Abb.	154	Femme assise penche	1910-14	Galeria Cayon Madrid
Abb.	155	Figura reclinda	1934	Privatbesitz
Abb.	156	Kopf mit Spiegel	1934	Museu Nacional d’Art de Catalunya, Sofia
Abb.	157	Kleiner liegender Kopf	1935	Privatbesitz

Abb.	158	Kleine Ballerina	1934-47	Museu Nacional d’Art de Catalunya, Sofia
Abb.	159	Frau mit Besen	1929	Privatbesitz
Abb.	160	La Montserrat	1937	Stedelijk Museum Amsterdam
Abb.	161	Petit Montserrat effrayee	1941-42	Galerie de France Paris
Abb.	162	Der Schnitter		Verschollen
Abb.	163	Masque de Montserrat	1938-39	Musee Reina, Sofia
Abb.	164	Monsieur Cactus	1939	Museu Nacional d’Art de Catalunya, Sofia
Abb.	165	Mutter Kind	1930	Honolulu Museum of Art
Abb.	166	Gitarrenspieler	1922	Musee d’Art moderne de la Ville de Paris
Abb.	167	Kleine Knospe	1946	Nachlass von Karl Hartung
Abb.	168	Anwesen Bertoni		Winden/See
Abb.	169	Anwesen Bertoni		Winden/See

11. Abbildungen:

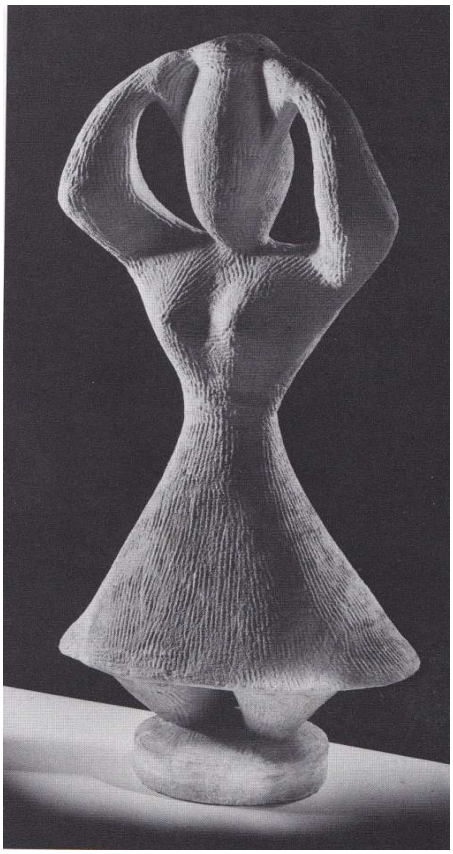


Abb.1: Wasserträgerin, 1945,
Sandstein, Höhe 50 cm

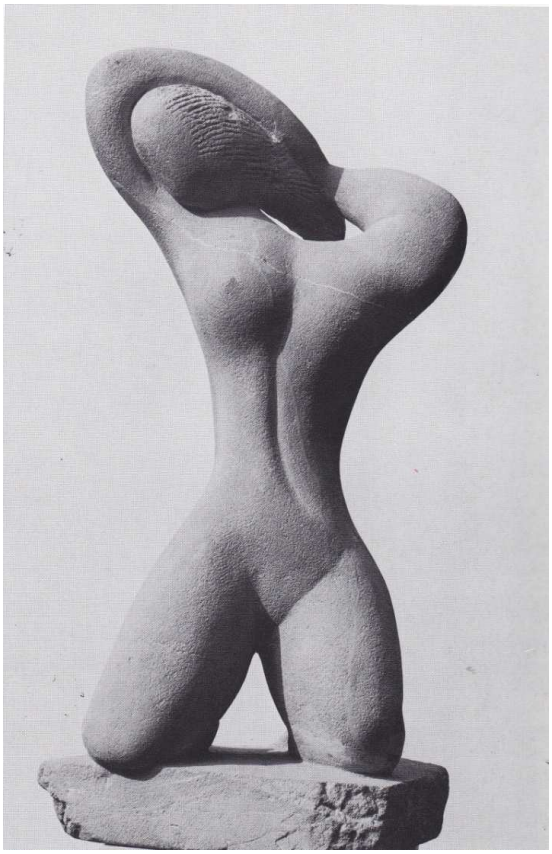


Abb.2 : Kämmende, 1946,
Sandstein, Höhe 50 cm



Abb.3: Liegende, 1947, Kalkstein, Breite 145 cm

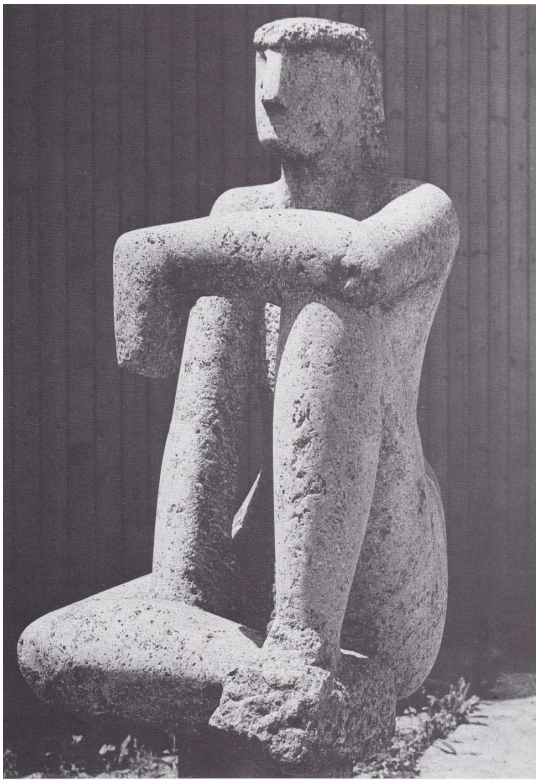


Abb.4: Sitzende Figur, 1947/48, Kalkstein, Höhe 90 cm

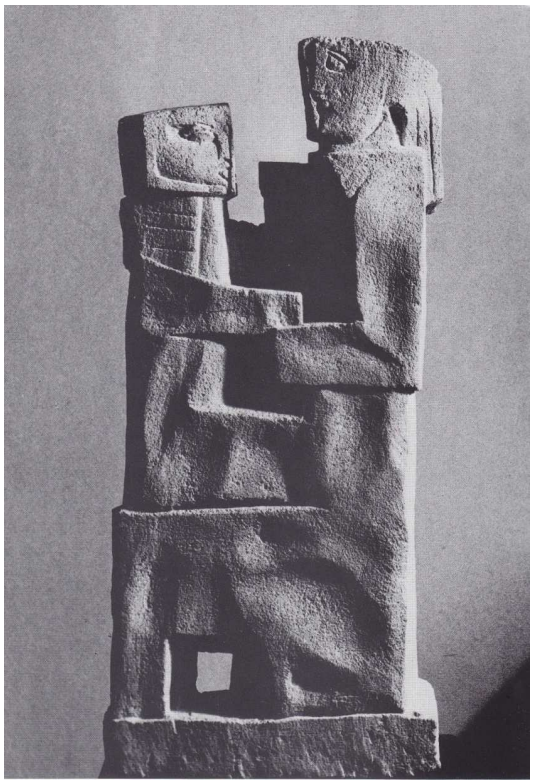


Abb.5: Mutter mit Kind, 1949, Sandstein, Höhe 86 cm



Abb.6: Relief VIII Triennale Mailand, 1947, Gips polychrom, Höhe 85 cm



Abb.7: Lautenspieler, 1949,
Bronze, Höhe 22 cm



Abb.8: Frau mit Fächer, 1949,
Holz polychromiert, Höhe 160 cm

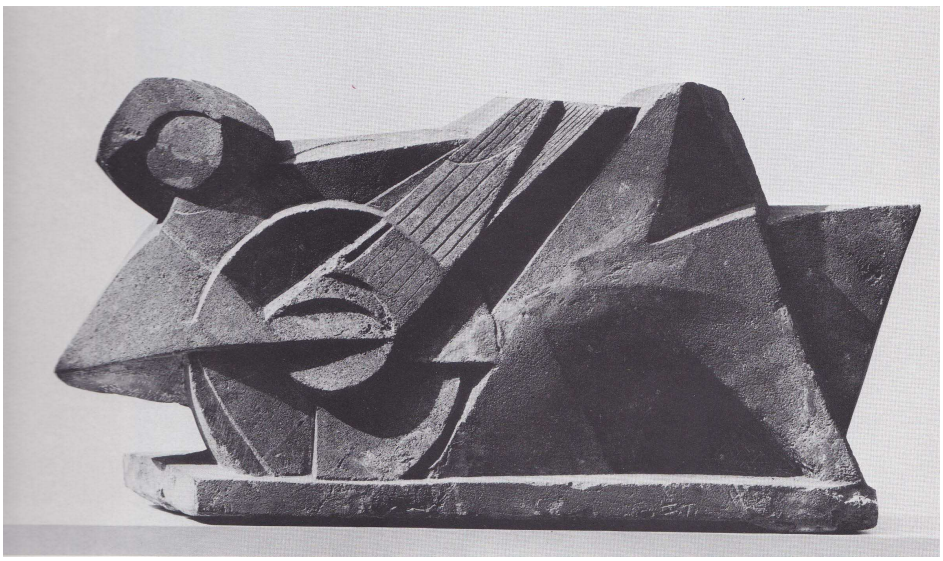


Abb.9: Musikantin, 1949, Sandstein, Breite 70 cm

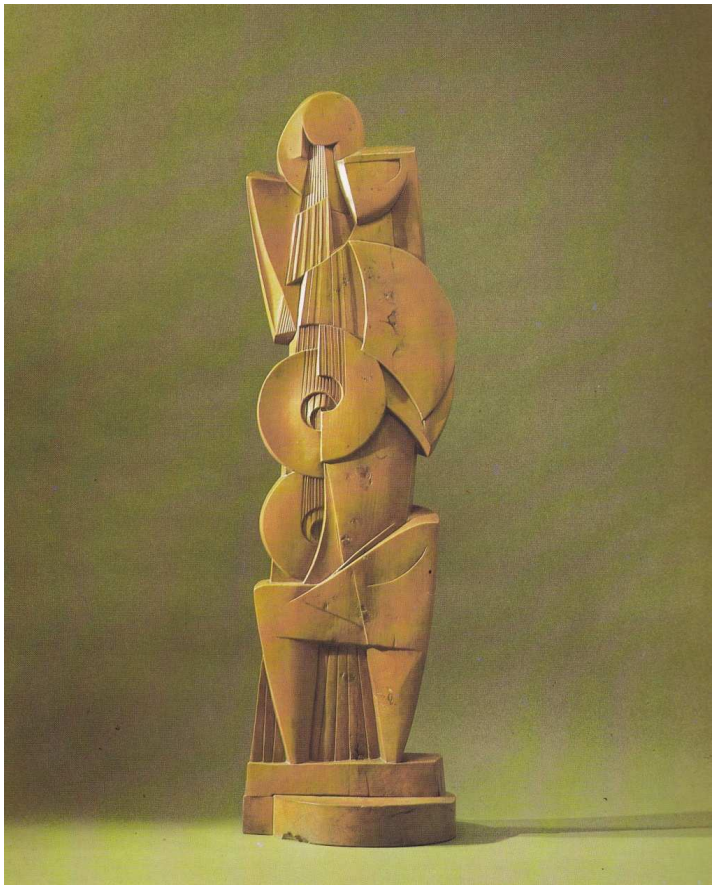


Abb.10: Concerto, 1950
Holz, Höhe 166 cm



Abb.11: Liebespaar, 1949
Messing, Höhe 20 cm



Abb.12: Familie, 1948
Holz, Höhe 85 cm



Abb.13: Mutter und Kind, 1948
Holz, Höhe 70 cm

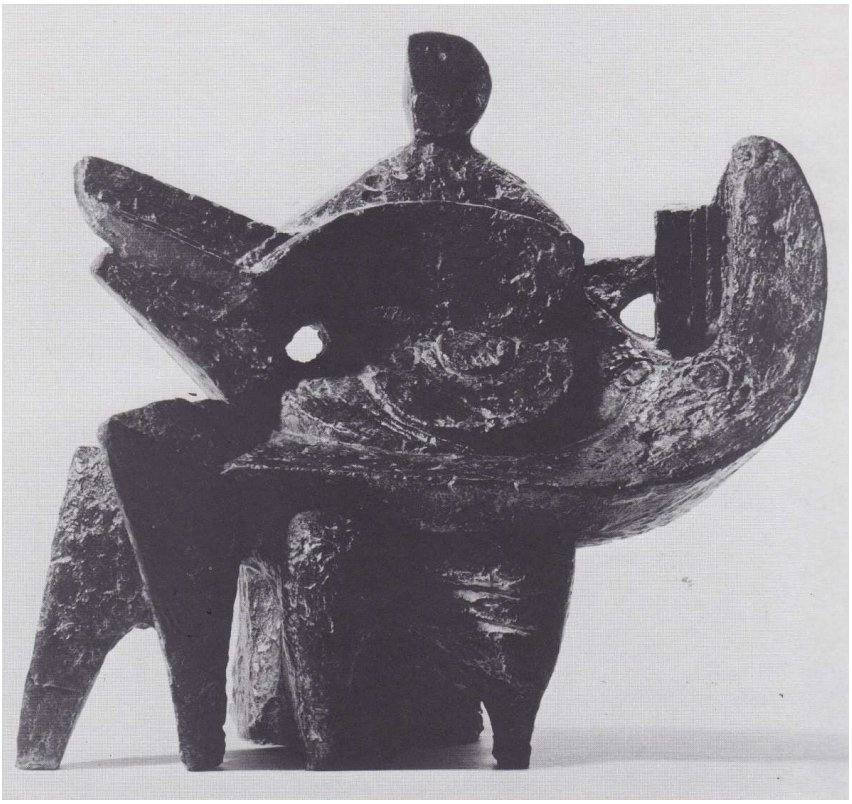


Abb.14: Idyll, 1950
Bronze, Breite 30 cm



Abb.15: Der Kuss, 1951-53
Marmor, Höhe 70 cm



Abb.16: Ikarus, 1953
Nirostastahl, Höhe 120 cm
Modell für Skulptur für den Wiener Flughafen



Abb.17: Bewegung, 1954
Holz, Höhe 70 cm

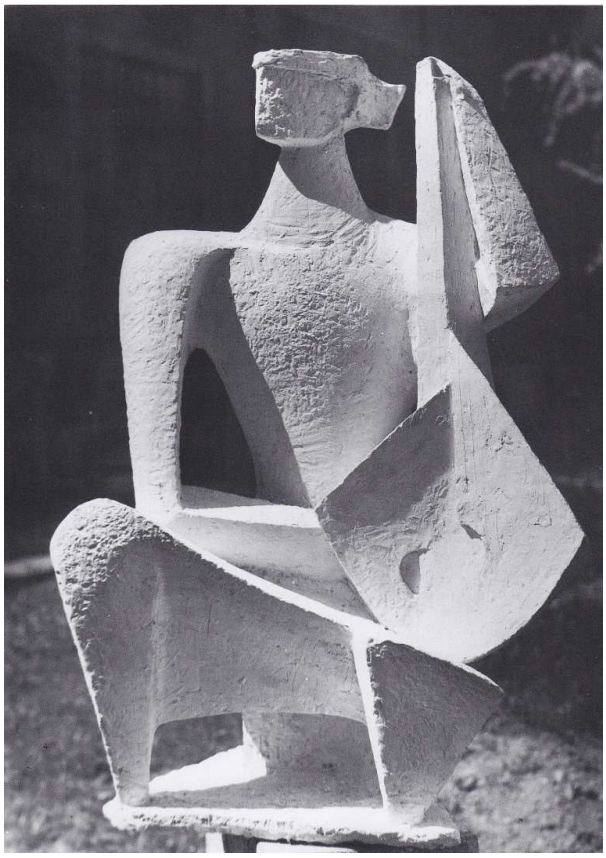


Abb.18: Lautenspieler, 1951
Kunststein, Höhe 120 cm

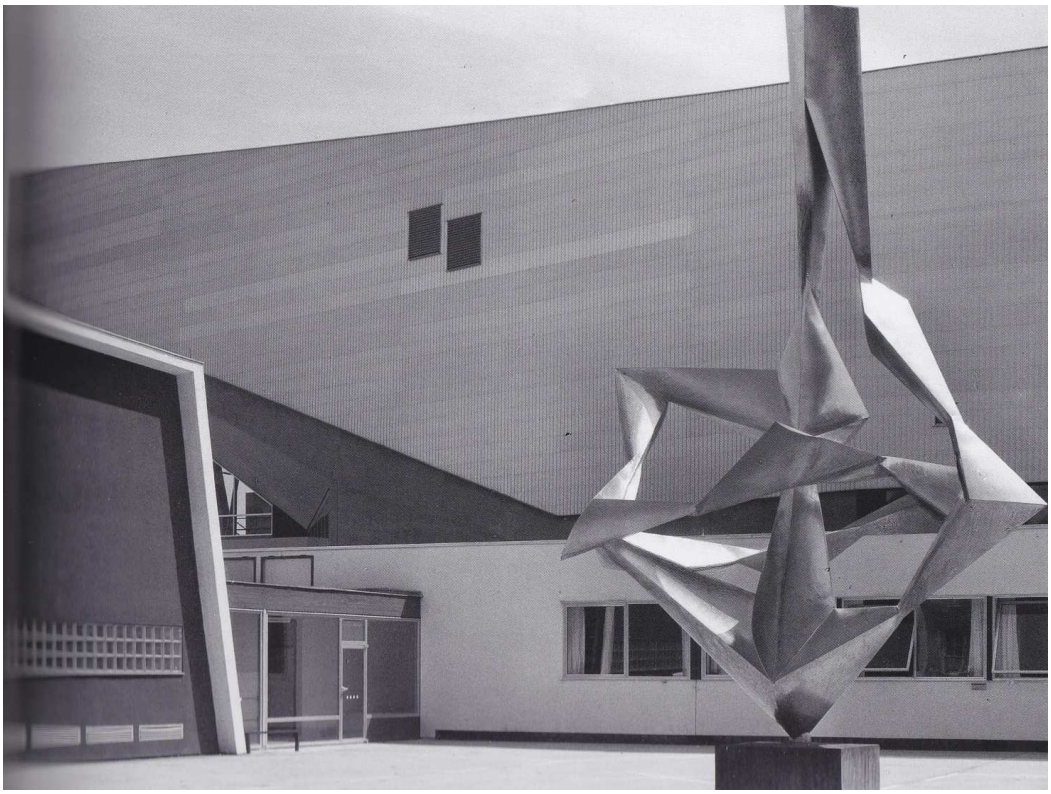


Abb.19: Bewegung I, 1956-1958
Rostfreier Stahl, Höhe 450 cm



Abb.20: Bewegung II, 1960-1961
Rostfreier Stahl, Höhe 800 cm



Abb.21: Bewegung III, 1979-1980
Rostfreier Stahl

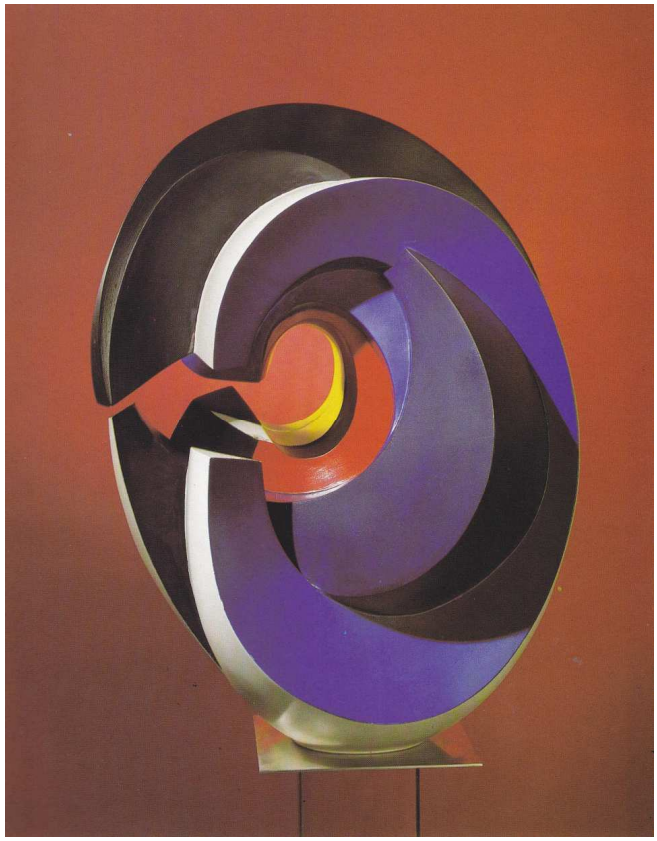


Abb.22: Das C, 1955
Imaginäres Alphabet
Polyester polychromiert, Höhe 65 cm

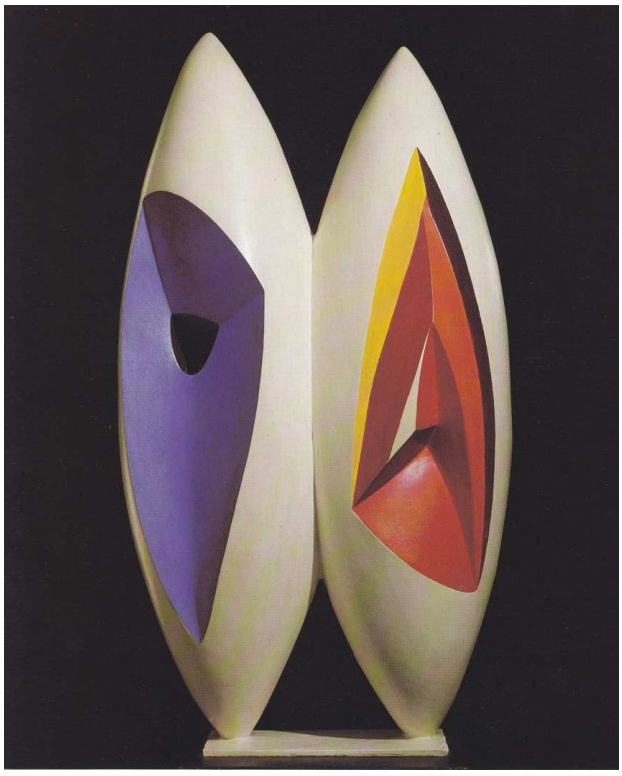


Abb.23: Das doppelte D, 1955
Polyester polychromiert, Höhe 90 cm

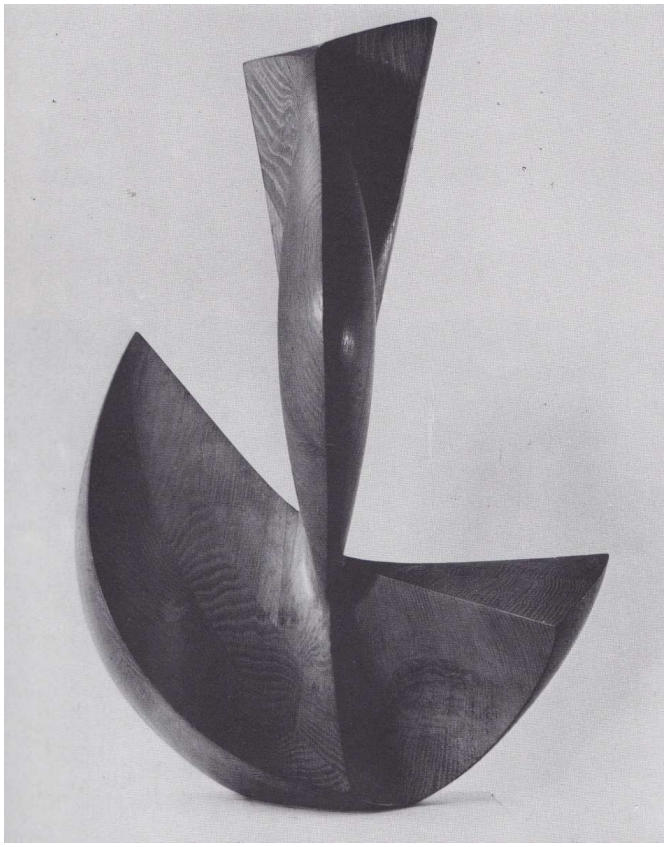


Abb.24: Das kleine U, 1955
Holz, Höhe 70 cm



Abb.27: Das U, 1963
Imaginäres Alphabet
polierte Bronze, Höhe 272 cm

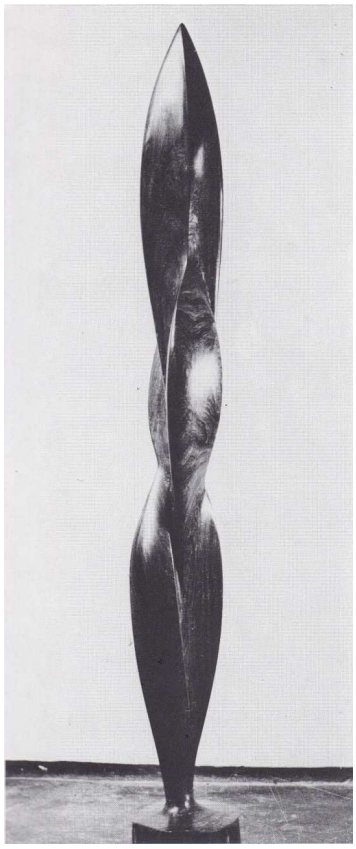


Abb.25: Das I, 1955
Holz, Höhe 170 cm

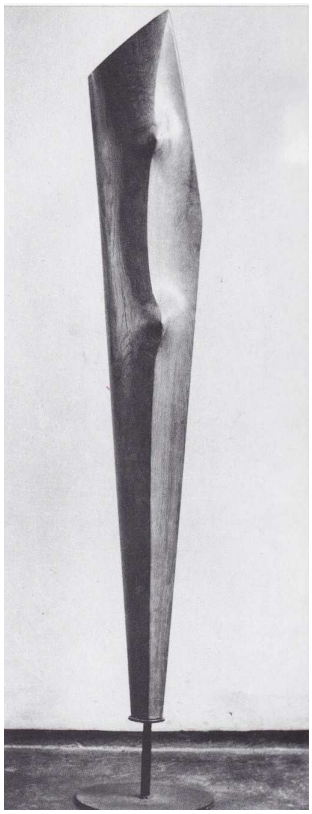


Abb.26: Das E, 1954
Holz, Höhe 165 cm

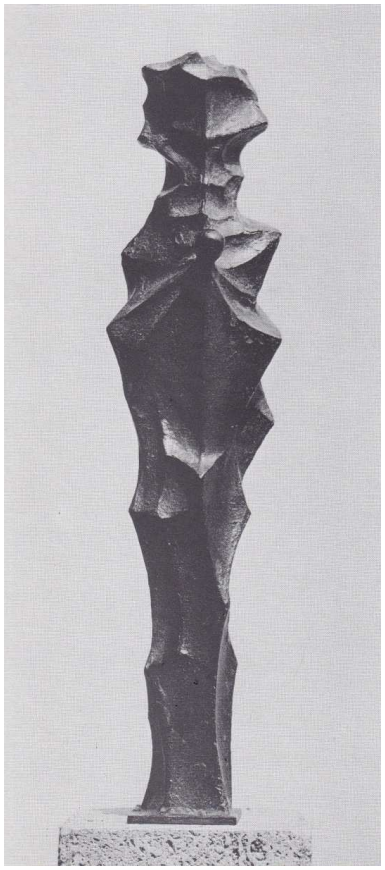


Abb.28: Ecclesia, 1955
Bronze, Höhe 41 cm



Abb.29: Ecclesia, 1955
Holz, Höhe 163 cm



Abb.30: Furie, 1955, Bronze, Höhe 45 cm



Abb.31: Der Ankläger III, 1956, Bronze, Höhe 55 cm



Abb.32: Kentaur, 1958, Kunststein, Höhe 185 cm

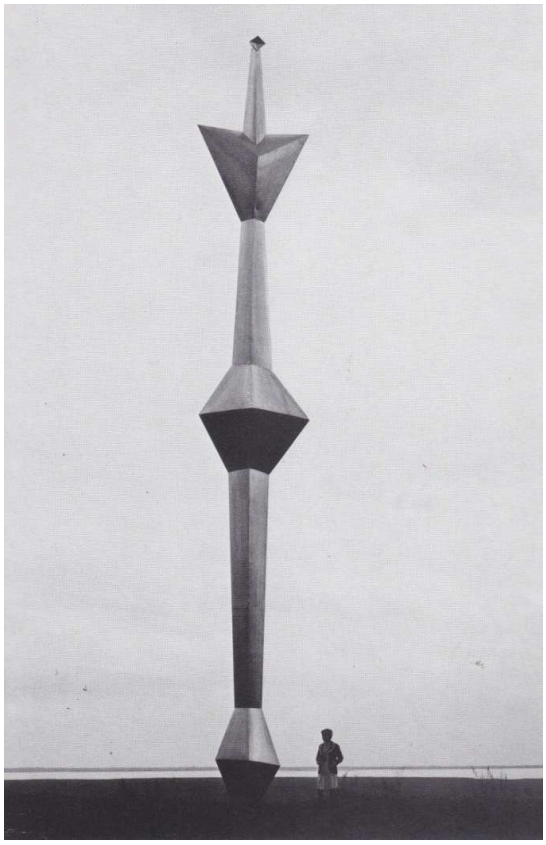


Abb.33: Sonnenanbeter, 1957-1961
Rostfreier Stahl, Höhe 19,5 m

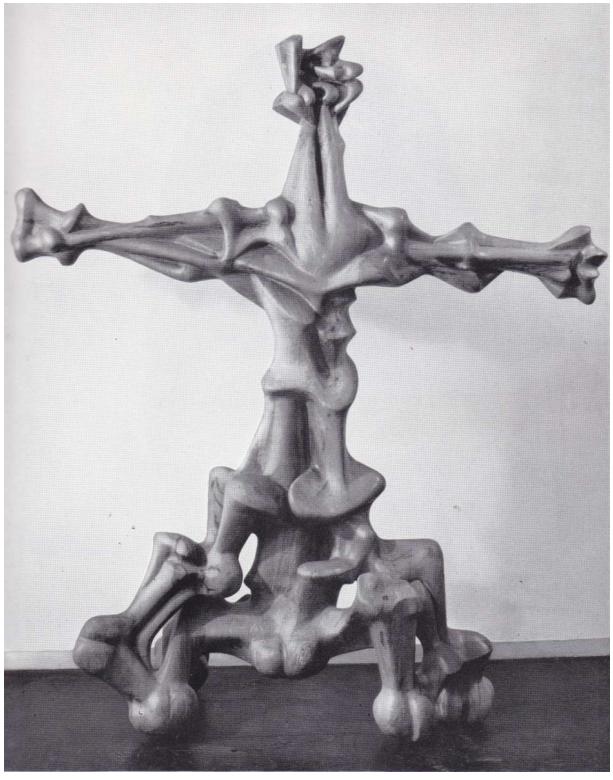


Abb.34: Das Kreuz, 1958-62
Gips, Höhe 240 cm
Fassungen in Holz und Bronze

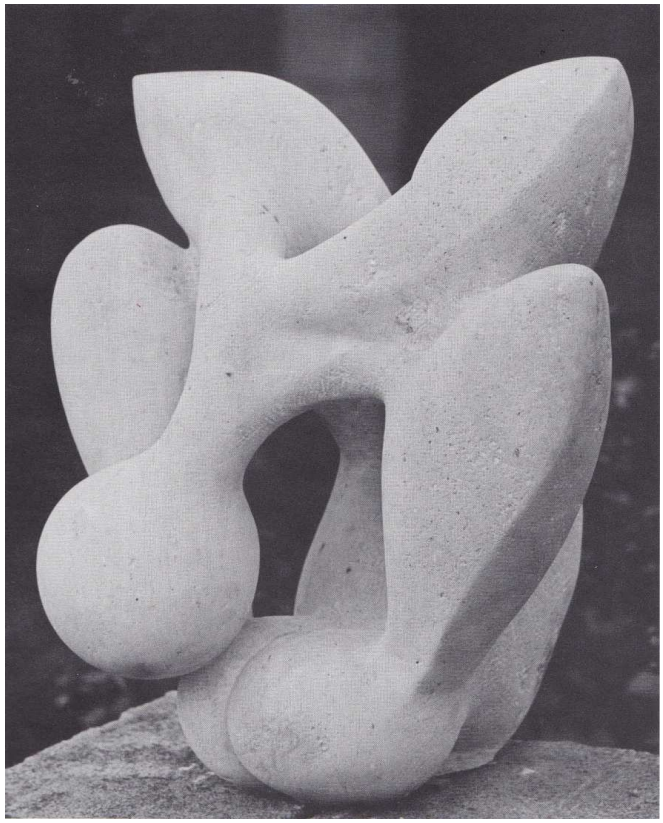


Abb.35: Hermaphrodit, 1958
Sandstein, Höhe 80 cm



Abb.36: Hermaphrodit, 1961
Schwarzer Kunststein, Höhe 82 cm

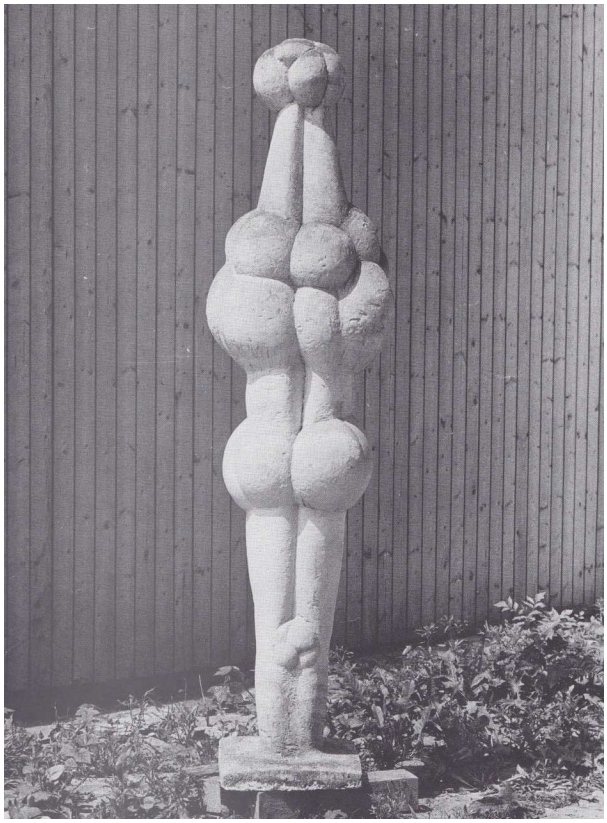


Abb.37: Pomona, 1961
Gips, Höhe 185 cm

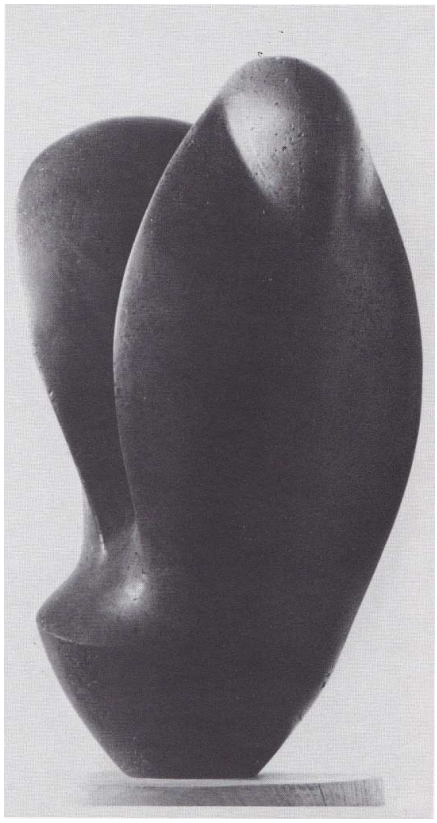


Abb.38: Echinocereus, 1961
Kunstmarmor, Höhe 59 cm

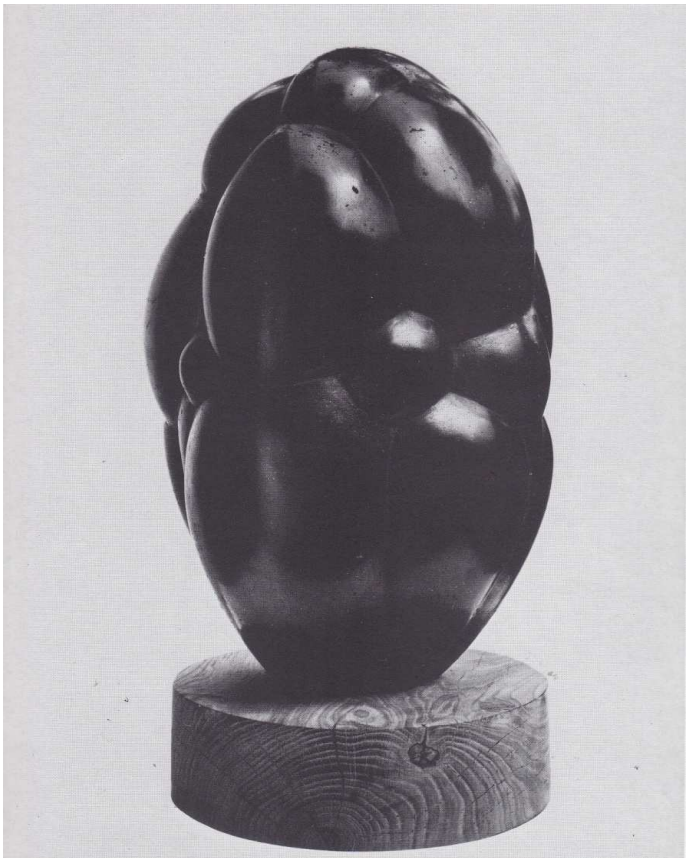


Abb.39: Mammilaria, 1961
Kunstmarmor, Höhe 48 cm



Abb.40: Lithops -Bella, 1962
Messing, Höhe 50 cm



Abb.41: Wir und die Haut, 1964
Messing, Höhe 42 cm

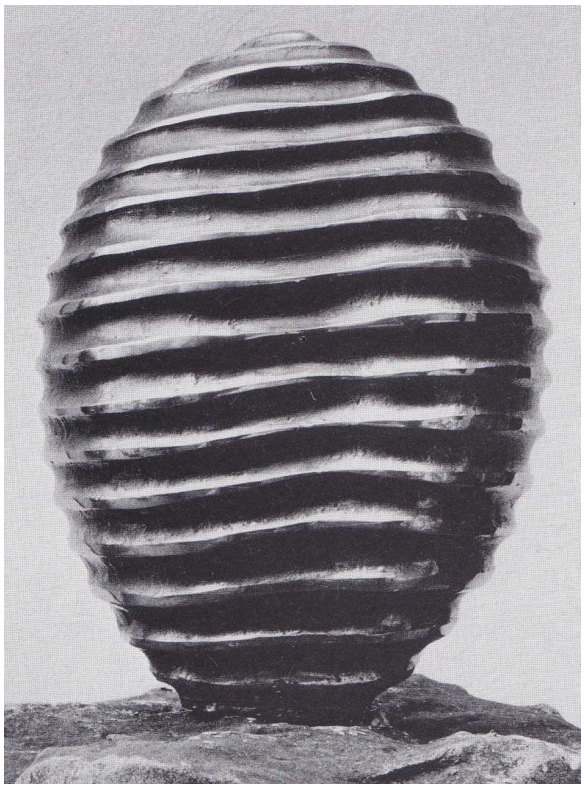


Abb.42: Wir und das Ei IV., 1964
Messing, Höhe 25cm

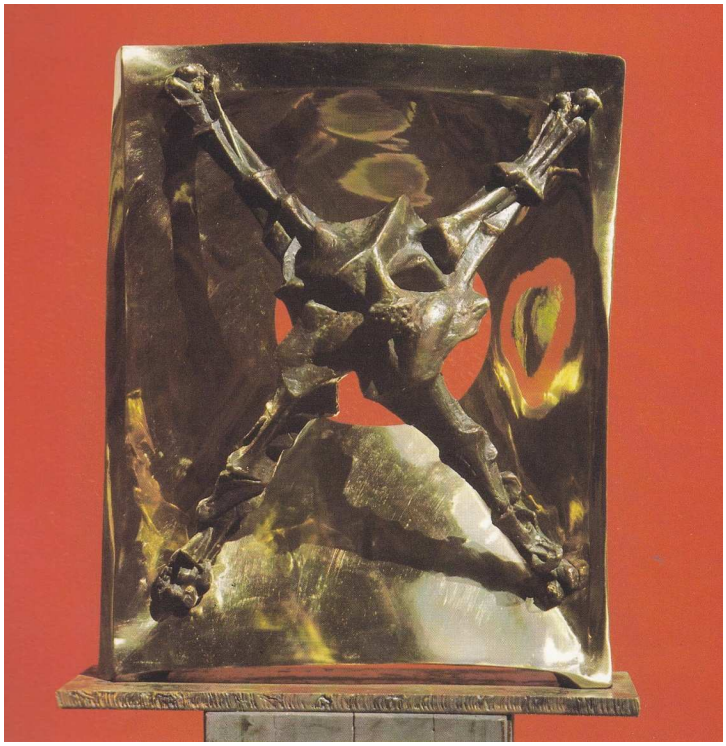


Abb.43: Wir und Er, 1964
Messing, Höhe 42 cm



Abb.44: Wir und der Mond, 1969
Bronze, Höhe 78 cm



Abb.45: Die Zeit ist unbarmherzig, 1965
Polyester, Höhe 220 cm



Abb.46:
Überraschung für Hellas, 1969
Polyester, Höhe 340 cm



Weltensäule, 1966
Bronze, Höhe 80 cm



Trauer der Ruinen, 1965
Bronze, Höhe 83 cm



Apollo gegen Dionysos, 1966
Bronze, Höhe 78 cm



Säule der Antagonismen, 1966
Bronze, Höhe 80 cm



Triumph der Materie, 1965
Bronze, Höhe 70 cm

Abb.47:



Abb.48: Metamorphose der Säule
Kunststein, 1010 Wien, Parkring



Abb.49: Jubiläumssäule, 70 Jahre Burgenland, 1992
Bronze Stahl, 980 cm
Freiheitsplatz, Eisenstadt



Abb.50: Detail Jubiläumssäule, 1992



Abb.51: Siebenhirten, 1951
Loretto-Sandstein
170 x 100 cm

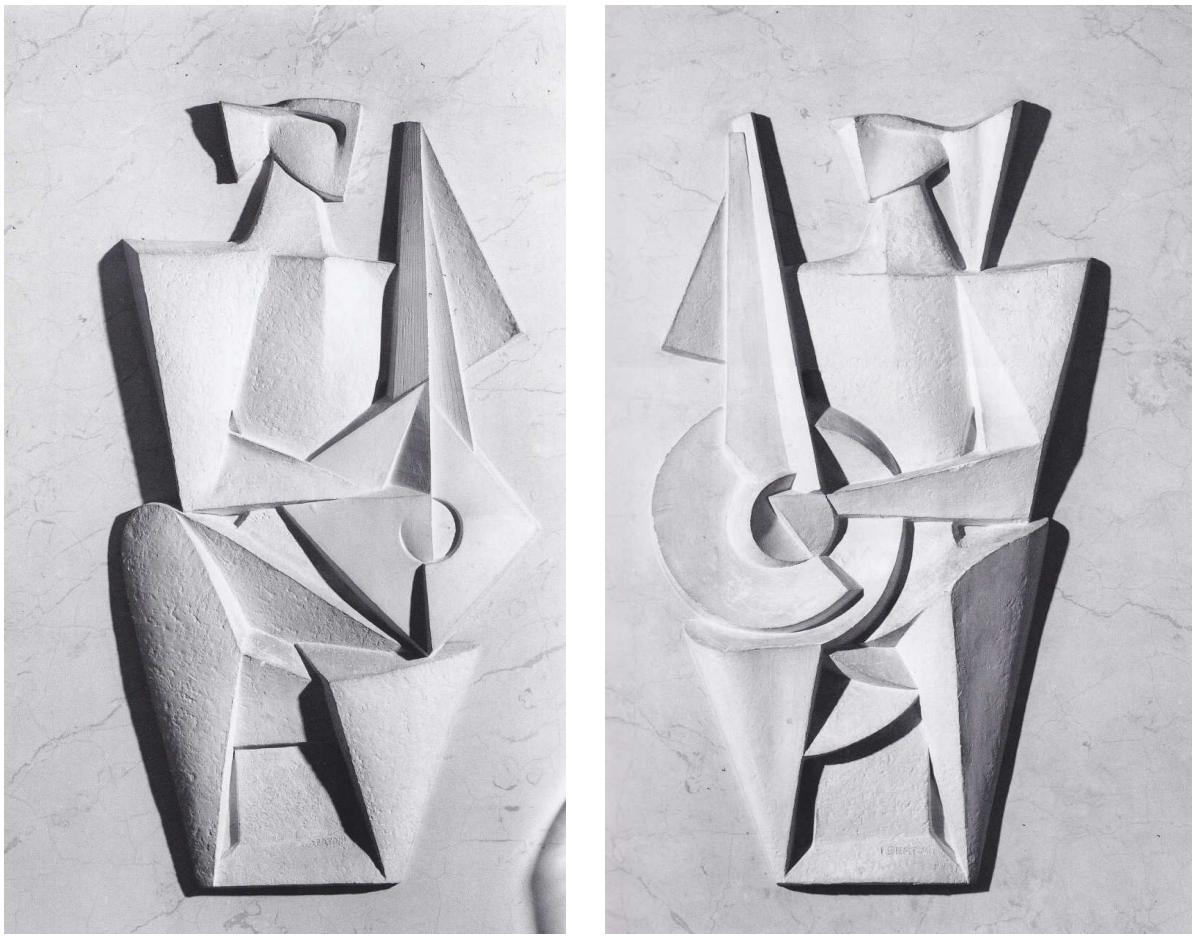


Abb.52: 2 Musikanten, 1954
Stuck, Höhe 180 cm

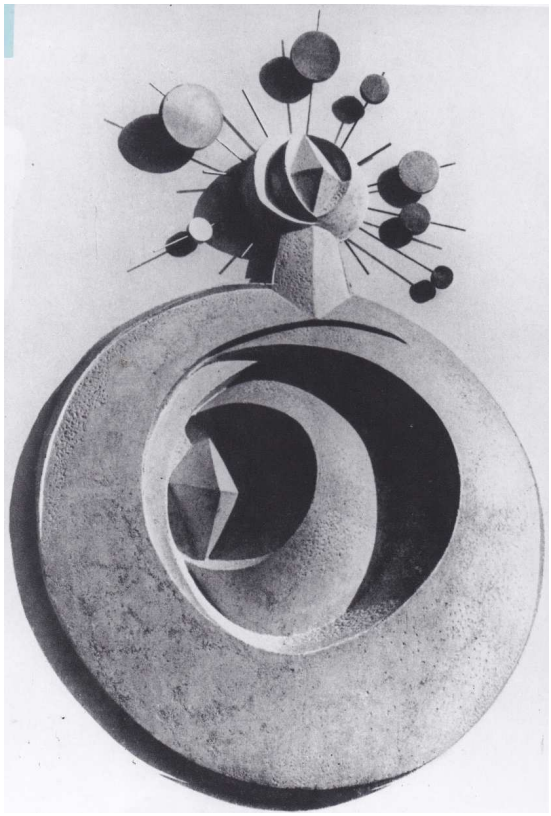


Abb.53: Marienkirche Kapfenberg, 1957
Kunststein, 180 cm

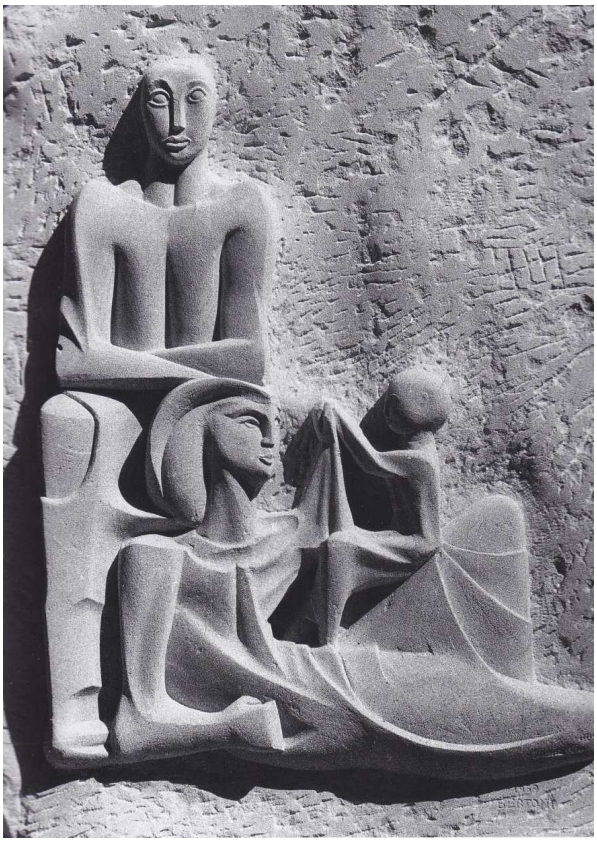


Abb.54: Die Familie, 1969
Sandstein, Höhe 150 x 120 cm

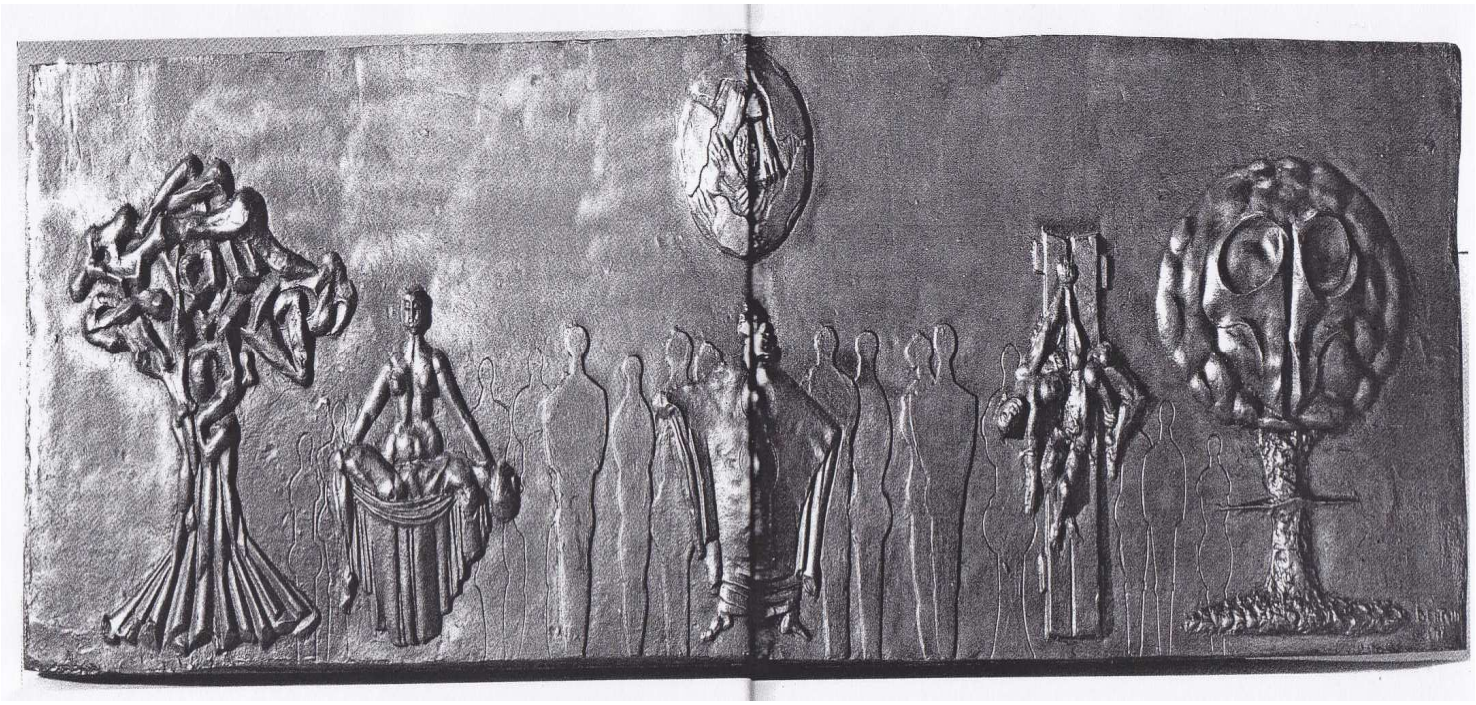


Abb.55: Entwurf: Relief Concordia, 1979



Abb.56: Ausführung: Concordia, 1979
Atombombe und Lebensbaum, Bronze, 350 x 800 cm



Abb.57: Brigittenauer Brunnen, 1960-63
Kunststein, Glasmosaik, Höhe 450 cm



Abb.58: Wasserweg, 1966-1969
Bronze, Höhe 280 cm

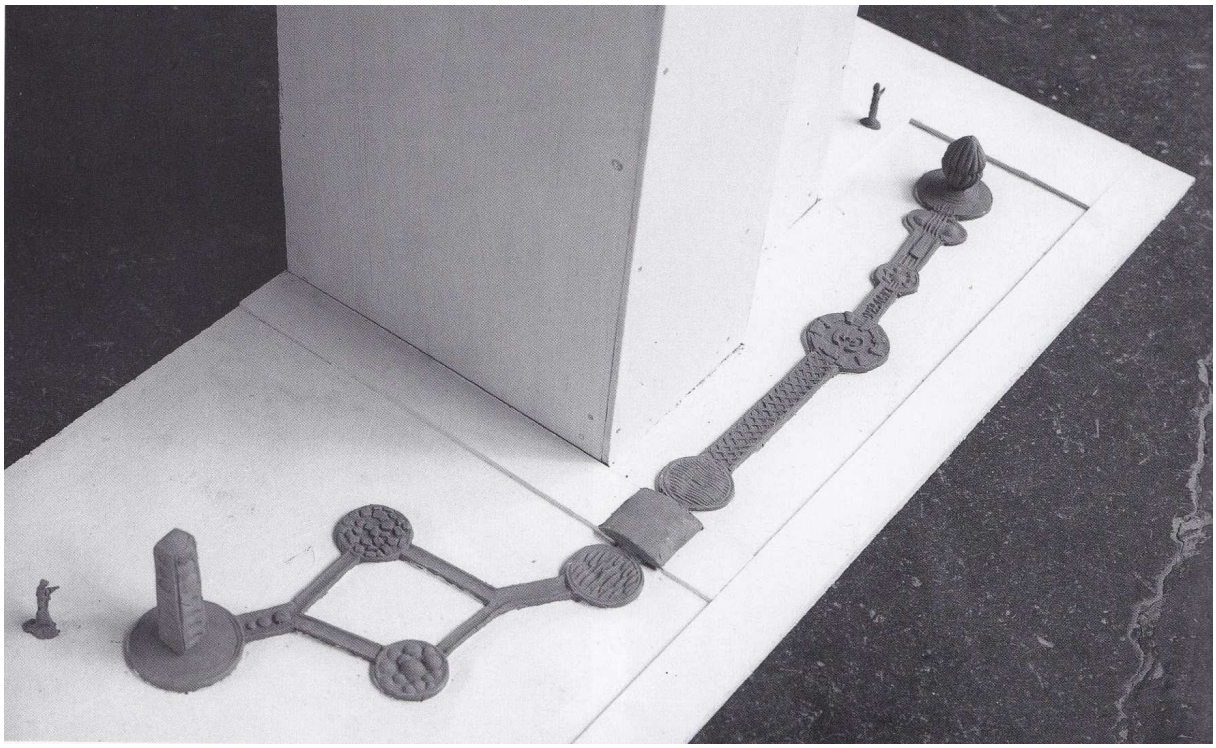


Abb.59: Entwurf Wasserweg, 1966-69



Abb.60: Energiebrunnen, 1992-93
Bronze, Basis Granit, Höhe 210-230 cm, Durchmesser 300 cm



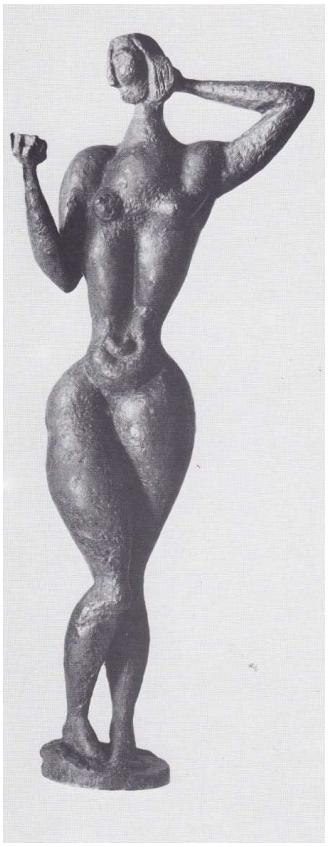
Abb.61: Nixenbrunnen, 1861
Palais Ferstl, Wien



Abb.62: Andromedabrunnen, 1741
Hof des alten Rathauses, Wien



Abb.63: Energiebrunnen 1992-93
Bronze, Basis Granit, Höhe 210-230 cm, Durchmesser 300 cm





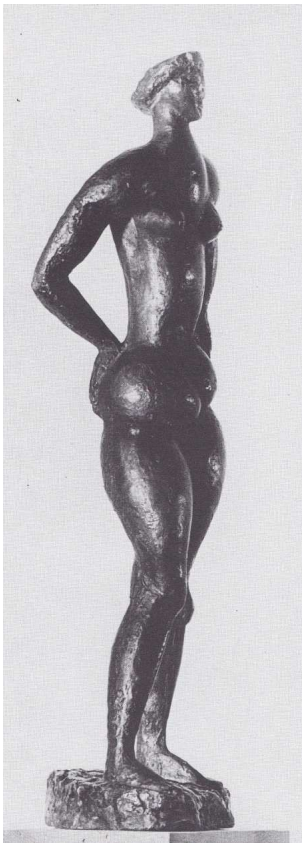


Abb.64:
Akt IV, 1948
Bronze, Höhe 65 cm

Akt II, 1948
Bronze, Höhe 70 cm

Akt III, 1948
Bronze, Höhe 65 cm

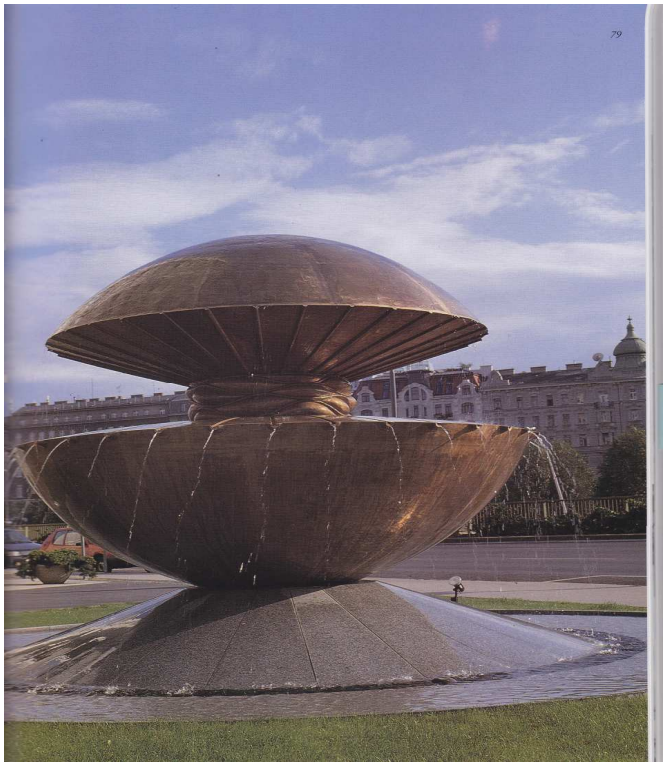


Abb.65: Opec- bzw. Versöhnungsbrunnen, 1994
Bronze, Höhe 275 cm, Durchmesser 350 cm

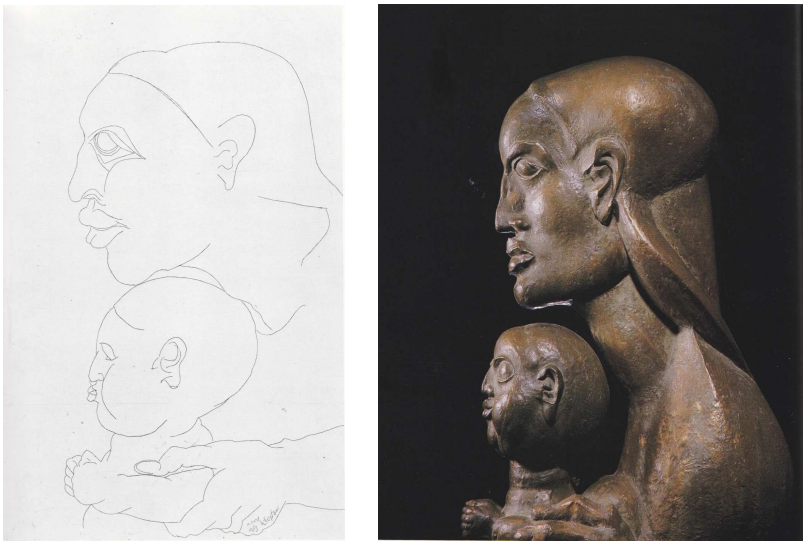


Abb.66: Mutter und Kind, 1973, Bronze, Höhe 52 cm

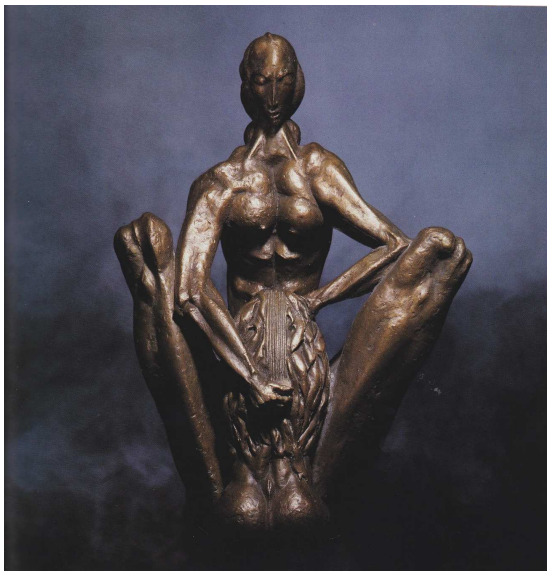


Abb.67: Mutter, Kind kämmend, 1978, Bronze, Höhe 58 cm

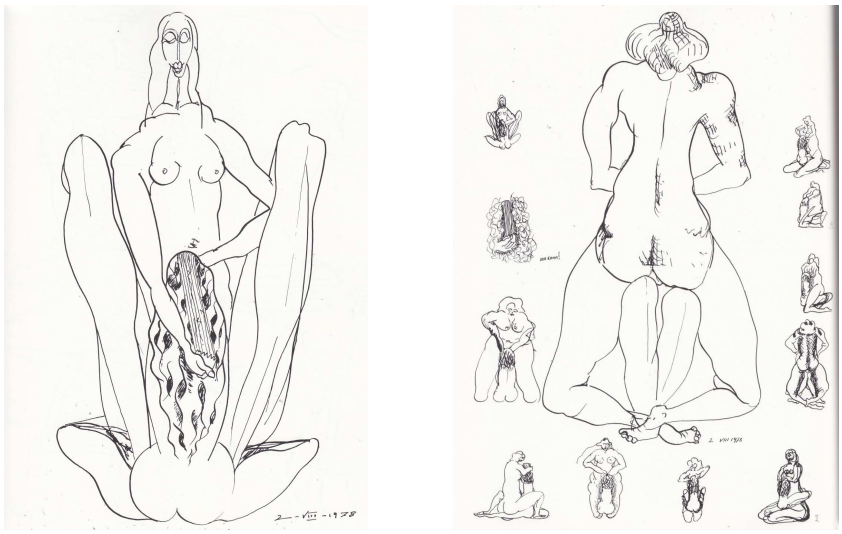


Abb.68: Mutter, Kind kämmend, 1978, Vorzeichnung

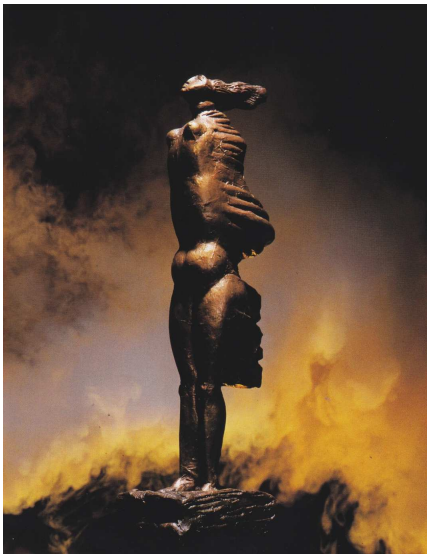
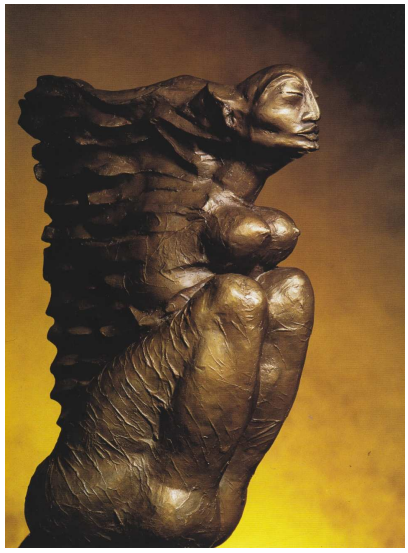


Abb.69: Schreitende Windfrau, 1978, Bronze, Höhe 62 cm



Abb.70: Hockende Windfrau, 1978, Bronze



Sitzende Windfrau, 1978, Bronze



Abb.71: Windfrauen, 1978, Vorzeichnung

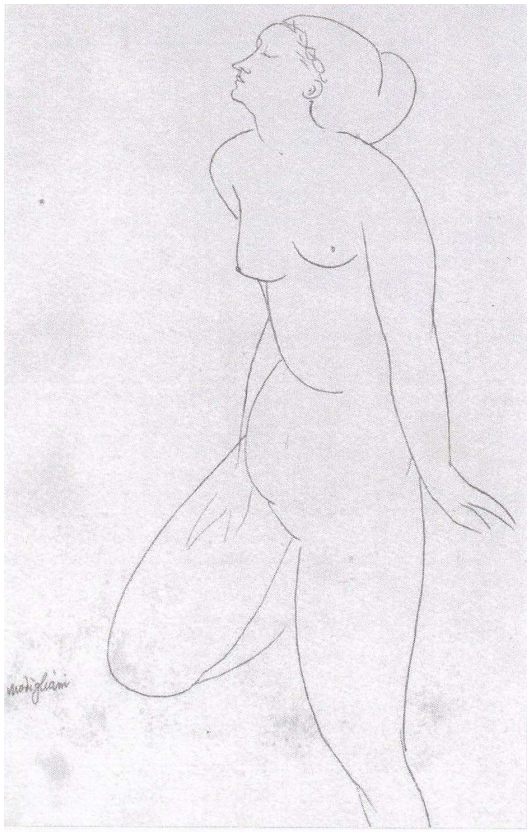


Abb.72: Amedeo Modigliani, Bleistiftzeichnung eines Aktes 1918
44,1 x 27,9 cm

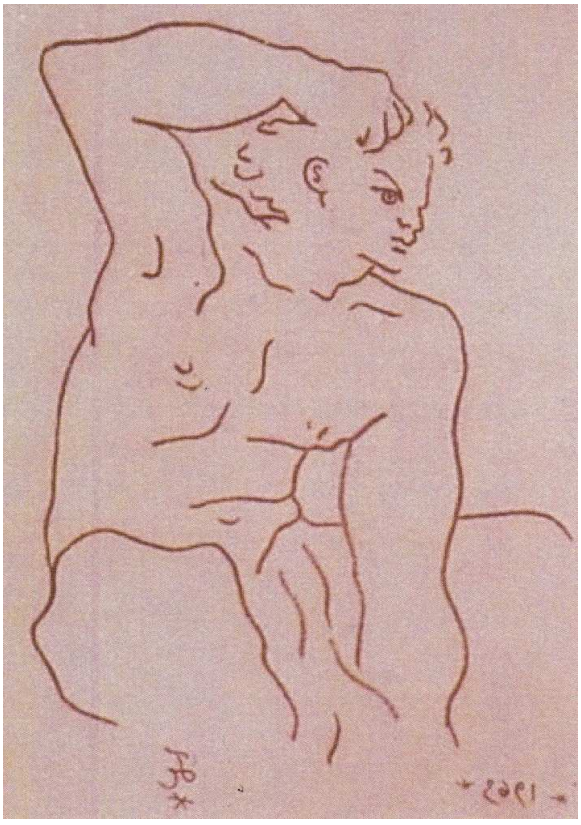


Abb.73: Jean Cocteau, Die Schönheit der Jugend: Apollo vor dem Spiegel, 1962



Abb.74: Die Schöpfung
Volksaltar für die Stiftskirche Herzogenburg 1994-95
Marmor, 180 x 80 x 100 cm





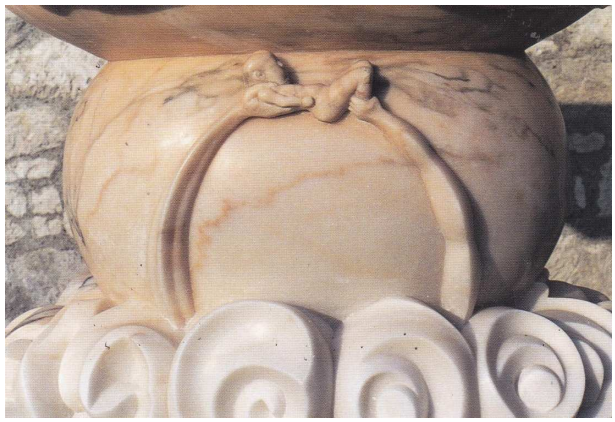


Abb.75: Detail Volksaltar: Die Schöpfung, 1995



Abb.76: Entwurf Ambo II, 1994-95
Stiftskirche Herzogenburg



Abb.77: Ausgeführter Ambo I, 1994-95
Stiftskirche Herzogenburg



Abb.78: Weinende Brücke, 1998-1999
Nirosta-Stahl und Bronze, 7 m lang, 4 m hoch



Abb.79: Entwurf: Weinende Brücke, 1998-1999

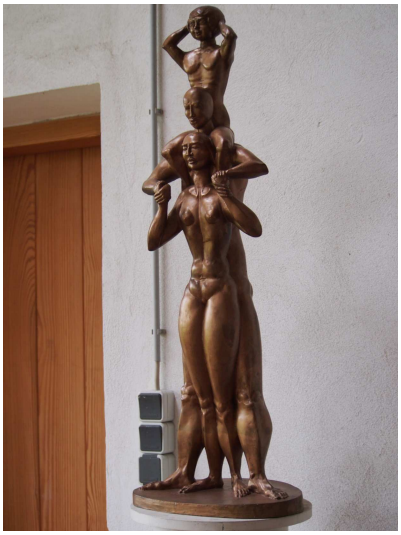


Abb.80: Familienbrücke, 1993
Bronze, Höhe 98 cm



Abb. 81: Die Welle, 2006
Polyester, 10 x 4,50 m



Abb.82: Drei Grazien, 2009
Bronze, Höhe 66 cm



Abb.83: Freundinnen, 2012, Bronze, Höhe 65 cm

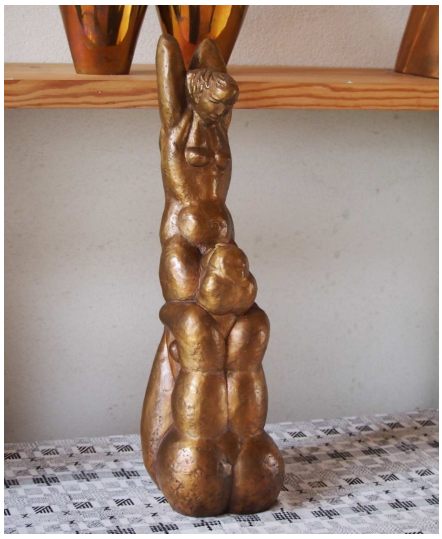


Abb.84: Freundinnen, 2012, Bronze, Höhe 65 cm



Abb.85: Freundinnen, 2012, Bronze, Höhe 55 cm



Abb.86: Sitzende, Bronze, ca. 60 cm

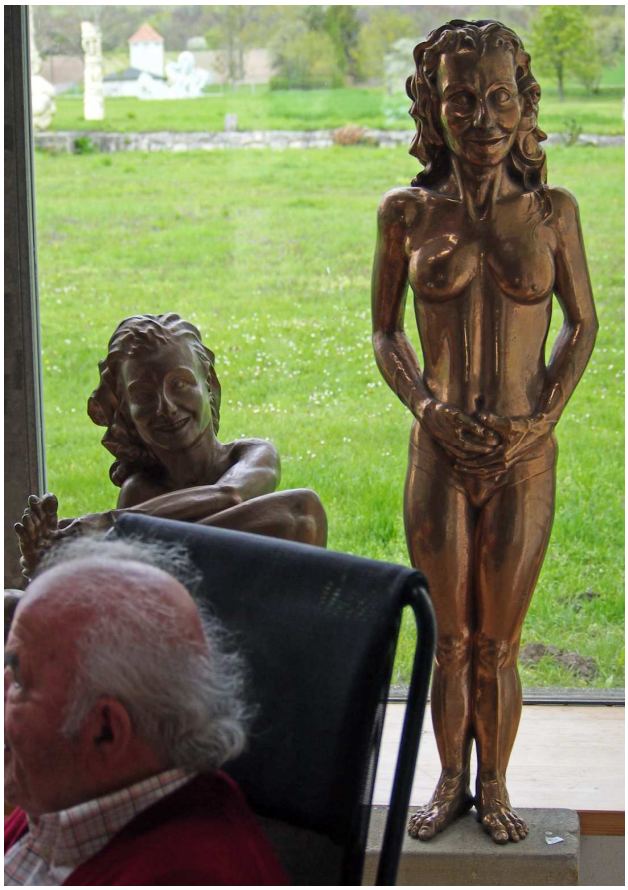


Abb.86 a: Stehende, Bronze, ca. 95 cm



Abb.87: Stehende, Bronze, ca. 95 cm



Abb.88: Entwurf Kindergrab, 2012



Abb.89: Wir und die Sonne, 1962-1964
Kunststein, Durchmesser 350 cm



Abb.90: Wir und die Geometrie, 1963/64
Kunststein, Höhe 350 cm



Abb.91: Wir und die Sonne, 1962-1964
Vorarbeit, Durchmesser 350 cm

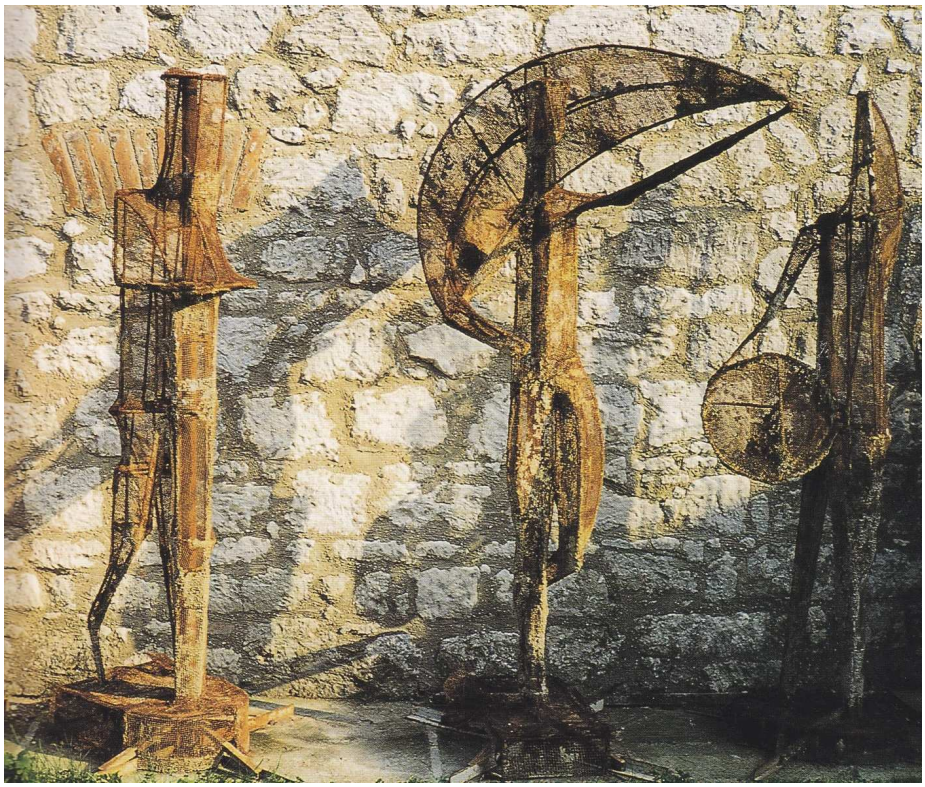


Abb.92: Vorarbeiten zum Energiebrunnen, 1992-93
Höhe 210-230cm, Durchmesser 300 cm



Abb.93: Spielende Seehunde, Schwarzer Kunststein poliert, Höhe 180 cm

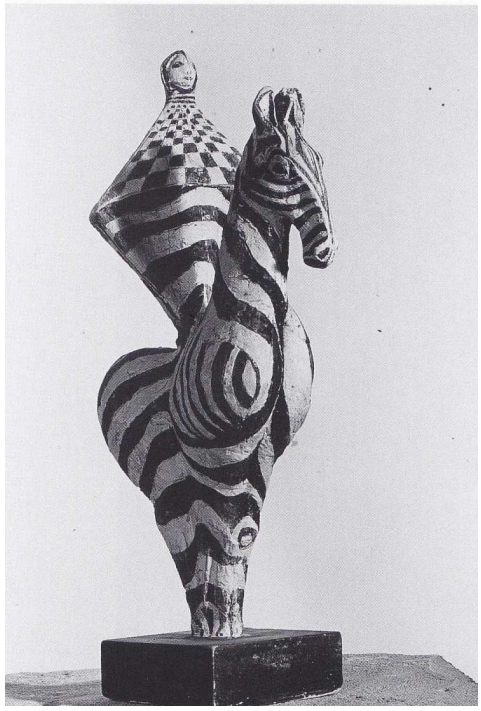


Abb.94: Entwurf Brunnen: Zebra mit Kind



Abb.95: Zirkusreiterin, 1945, Terracotta bemalt, 18 x 15 x 6 cm



Abb.96: Beim Kämmen, nach 1945
Terracotta engobiert, 24 x 11 x 5 cm



Abb.97: Maske Wander Bertoni, 1945
Terracotta engobiert, 40 x 50 cm



Abb.98: Portrait Wander Bertoni, 1944



Abb.99: Statue Wander Bertoni, 1945
Terracotta, 36 x 13 cm



Abb.100: Wander Bertoni, 1945
Aquarell auf Karton, 47 x 35 cm



Abb.101: Selbstdarstellung, 1945
Terracotta, 22 x 8,5 x 4,5 cm
später Bronzeguss



Abb.102: Wasserträgerinnen, 1949
Terracotta engobiert und geritzt
27,5 x 17 x 7 cm



Abb. 103: Portrait Leinfellner



Abb.104: Sitzende Figur, 1929
Bronze, Höhe 25 cm



Abb.105: Torso einer weiblichen Figur, 1926
Bronze, Höhe 121 cm

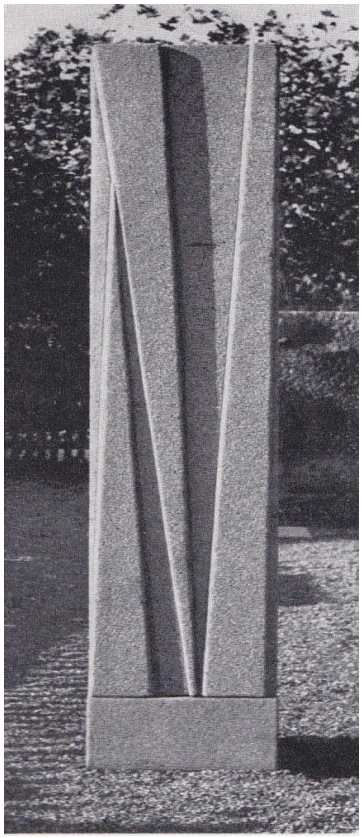


Abb.106: Figur II, 1955
Granit Cresciano, Höhe 217 cm



Abb.107: Weibliche Figur, „Kathedrale“, 1946
Bronze, Höhe 180 cm



Abb.108: Sitzender, 1946/47
Kalkstein, Höhe 112 cm, Breite 58 cm

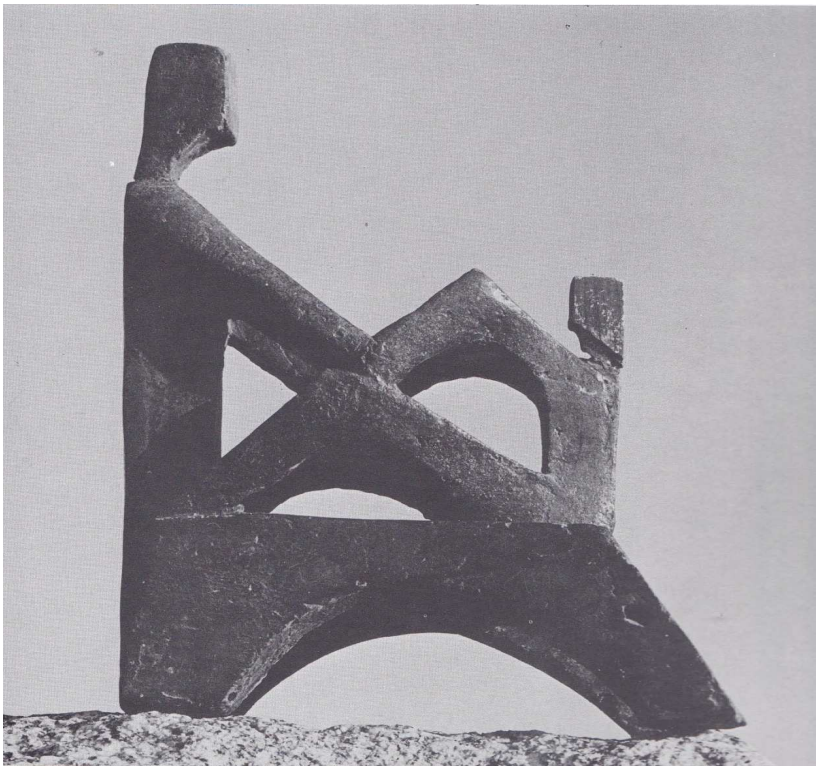


Abb.109: Die Brücke, 1948
Terrakotta, Höhe 23 cm

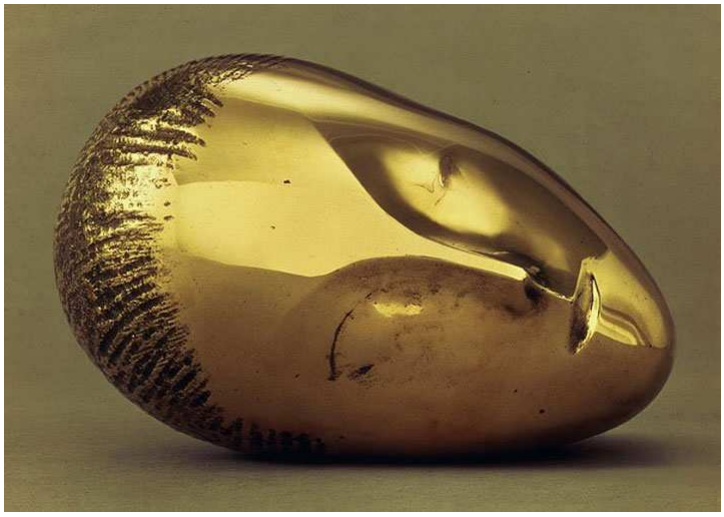


Abb.110: Schlafende Muse, Bronze, 1908-1910



Abb.111: Schlafende Muse, 1909-1910, Stein



Abb.112: Prometheus, 1911, Stein



Abb.113: Weltenanfang, Skulptur für Blinde, 1915, Stein



Abb.114: Das Neugeborene, polierte Bronze



Abb.115: Vogel im Raum, 1929, polierte Bronze



Abb.116: Fisch, 1922

Stein



Abb.117: Leda, 1922-1924
Stein



Abb.118: Tor des Kusses, 1938, Stein



Abb.119: Tisch des Schweigens, 1937-38, Stein

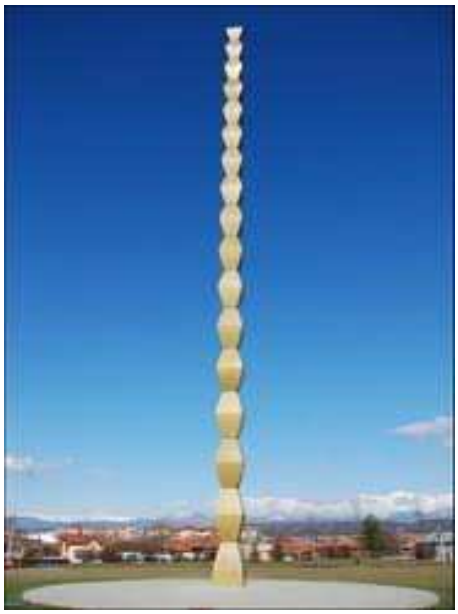


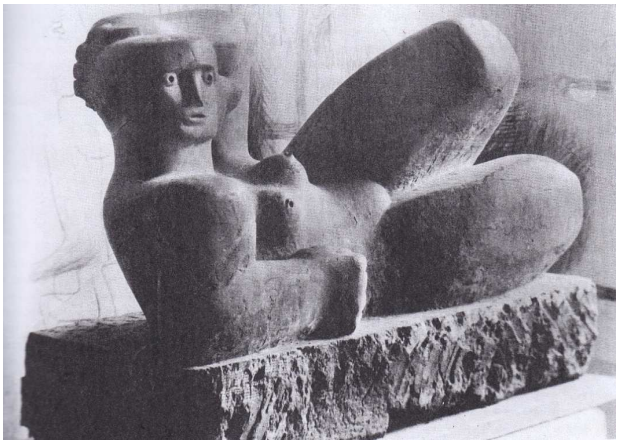
Abb.120: Unendliche Säule, 1937, Gusseisen mit Metallbeschichtung, Höhe 30 m



Abb.121: Der Kuss, 1908
Friedhof Montparnasse



Abb. 122: Brunnen in der Rosenackerstraße, 1953
Kunststein – keramische Plattenverkleidung, Höhe 450 cm, Breite 250 cm



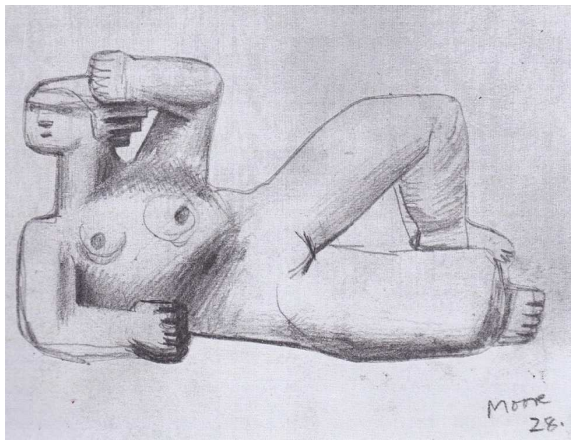


Abb.123
Reclining Figure
1929
brauner Hornton Stein, Länge 83,8 cm,

Vorstudie für Reclining Figure in Leeds
1928
Bleistift



Abb.124: Chacmool aus Chichen Itza,
Maya – toltekisch,
11. - 12. Jh., Stein, 156 x 100 x 80 cm

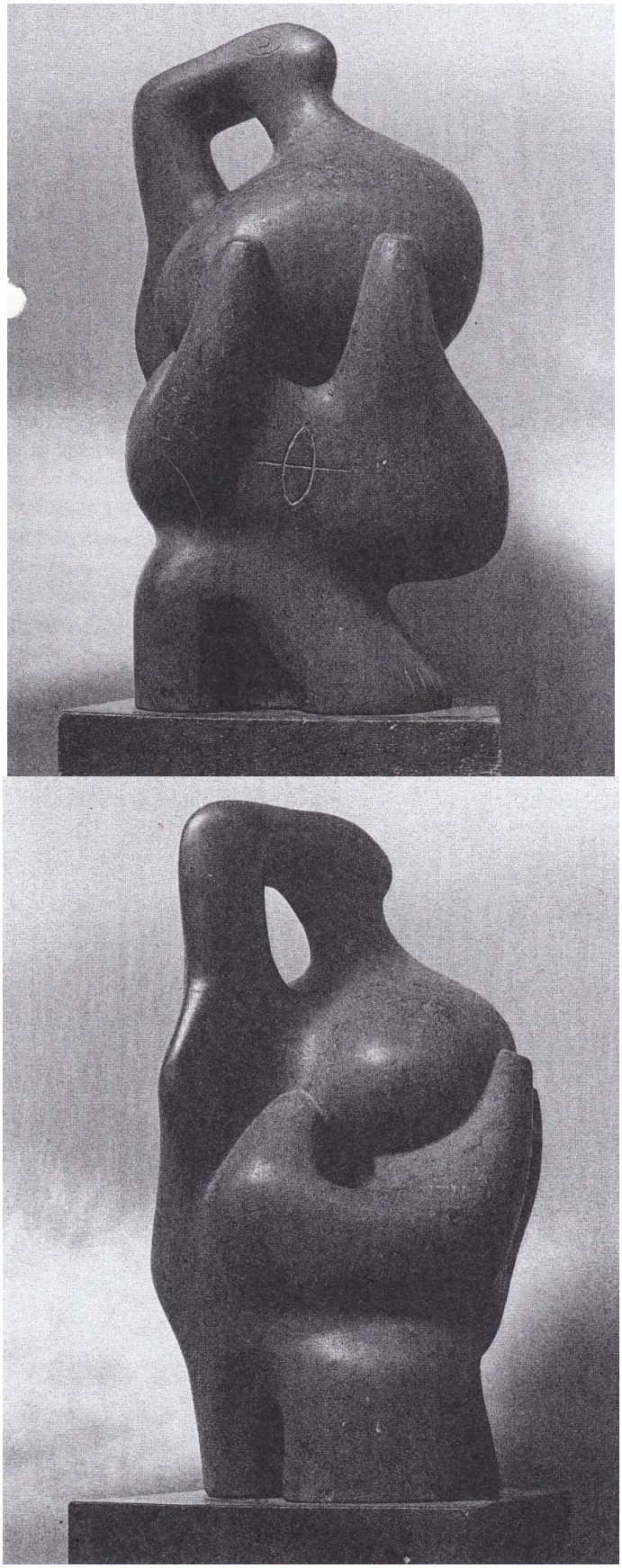
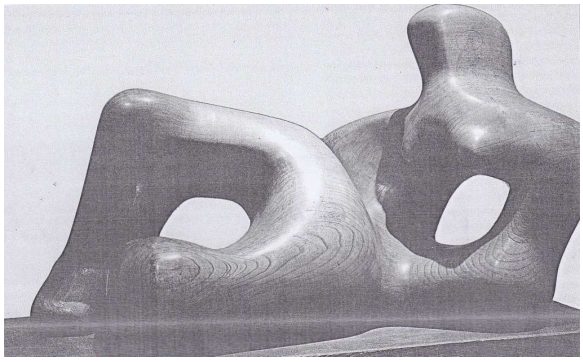


Abb.125: Composition
1931
grüner Hornton Stein, Höhe 48,3 cm



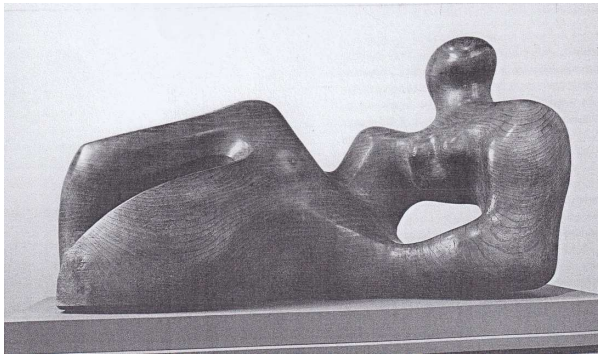


Abb.126:
Reclining Figure
1936
Ulmenholz, 64 x 115 x 52,3 cm

Reclining Figure
1935-36
Ulmenholz, Höhe 93,3 cm

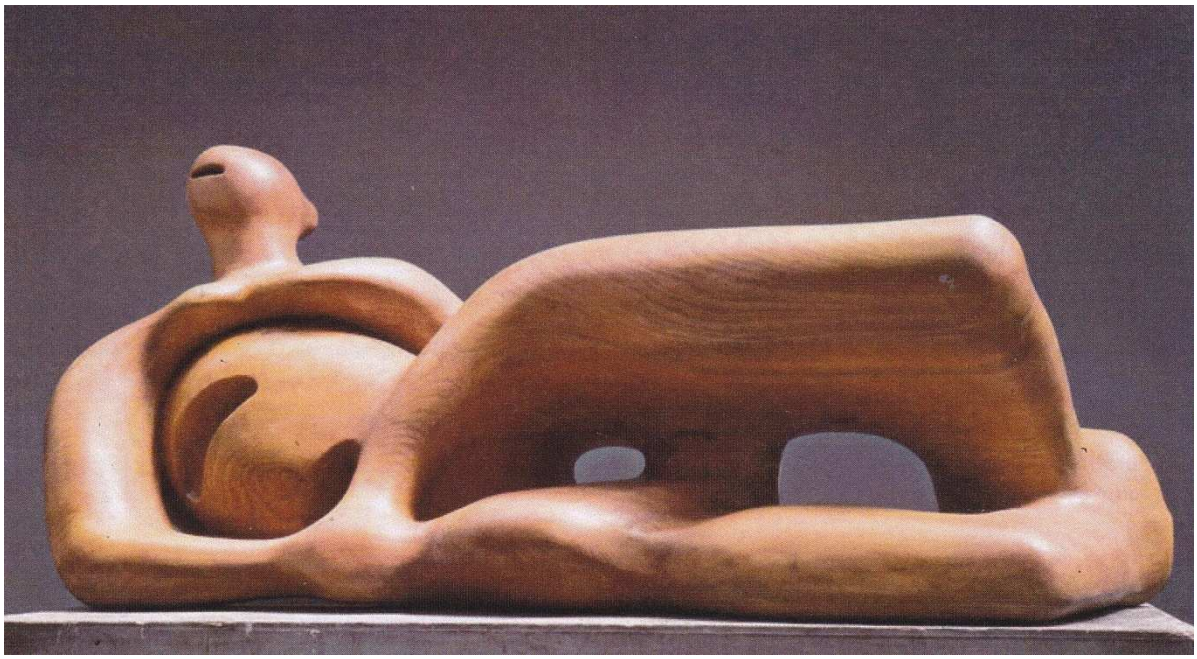


Abb.127: Reclining Figure, 1945-1946
Ulmenholz, Länge 190,5 cm



Abb. 128: Mutter mit Kind, 1943-44
Hornton Stein, Höhe 150 cm



Abb. 129: Mutter mit Kind, 1943
Bronze, 140 x 76 x 76 cm



Abb. 130: Masaccio, Madonna mit Kind, 1426
Holz, 135,3 x 73 cm



Abb. 131: Madonna mit Kind
Vorzeichnung, 1943
Bleistift, Wachskreide, Farbstift,
Feder und Tinte, 18 x 17,2 cm



Abb.132: Mutter und Kind, 1925, Hornton Stein, Höhe 56 cm

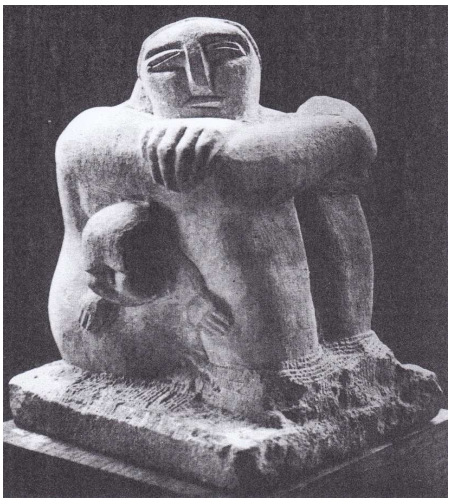


Abb.133: Mutter und Kind, 1922, Portland Stein, Höhe 28 cm

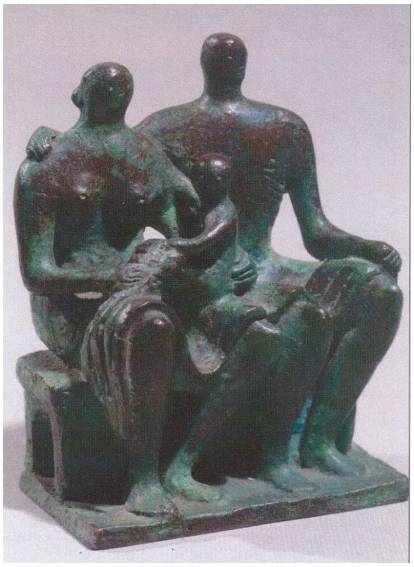


Abb.134: Familie, 1944, Bronze

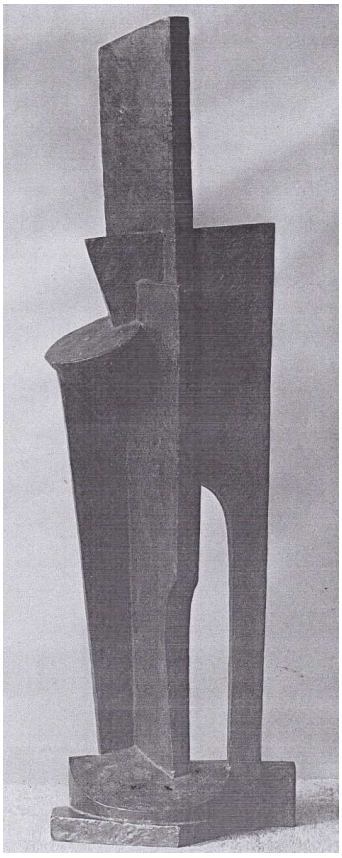


Abb.135: Stehender, 1915
Bronze, Höhe 99 cm



Abb.136: Sitzende Badende, 1916
Bronze, Höhe 72,4 cm



Abb.137: Die Lebensfreude
(La Joie de Vivre), 1927
Bronze, Höhe 356 cm



Abb.138: Chimene, 1930
Bronze, Höhe 45,7 cm



Abb.139: Jakob ringt mit dem Engel, 1932
Bronze, Höhe 85 x 127 cm



Abb.142: Raub der Europa II, 1941
Bronze, Höhe 86,3 cm



Abb.140: Opferung, 1949-50, Bronze Höhe 124,5 cm

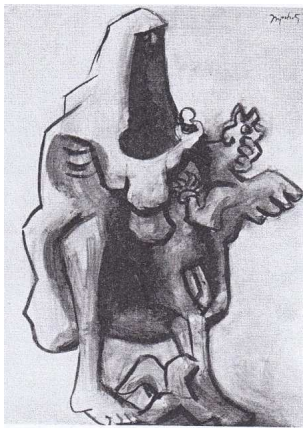
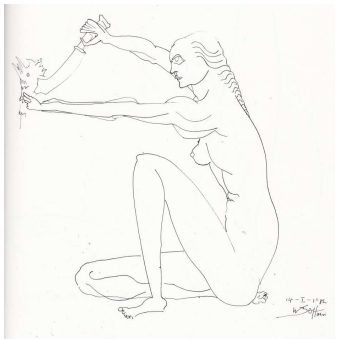


Abb.141: Vorzeichnung zur Opferung



Vorzeichnung

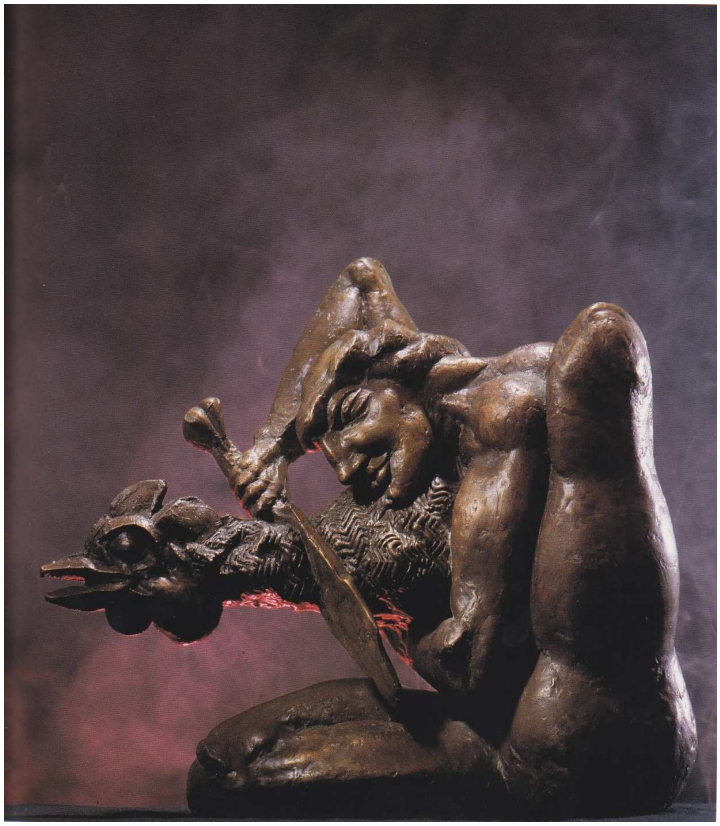


Abb.143: Frau Hahn opfernd, 1980, Bronze, Höhe 35 cm



Abb.144: Zwei sitzende Frauen, 1933
Terrakotta, 31,5 x 25 x 21,5 cm

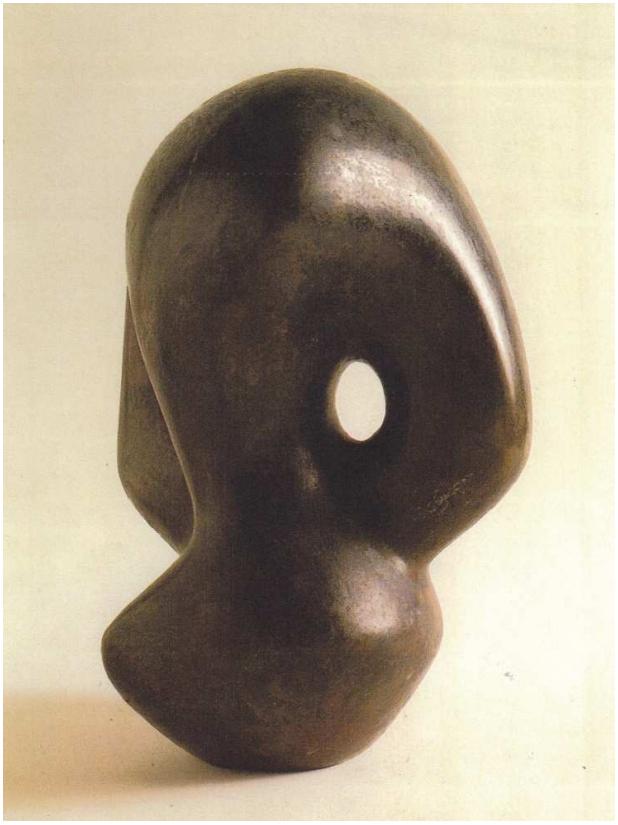


Abb.145: Durchlöcherte Form, 1935
Bronze, 42 x 30 x 25 cm



Abb.146: Große Liegende, 1951
Bronze, 95 x 229 x 115 cm

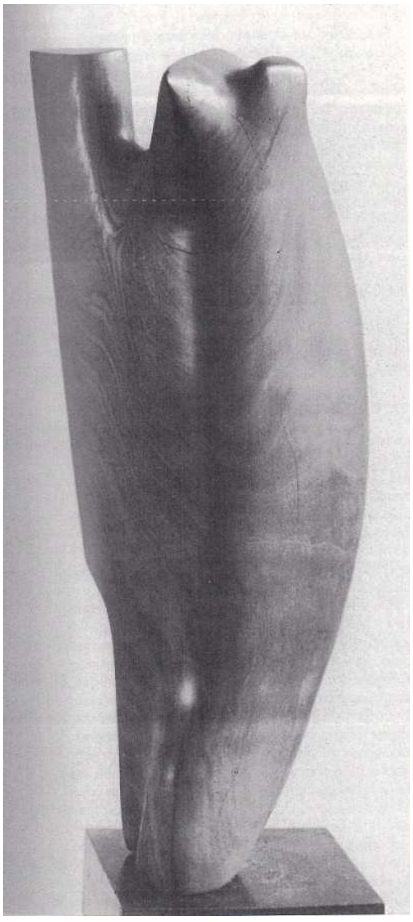


Abb.147: Organische Form, 1947
Mahagoni, 37 x 31 x 22,5 cm



Abb.:148: Scheibe (Zeichen), 1937/39, Eisen, 19,5 x 37,5 x 4,5 cm

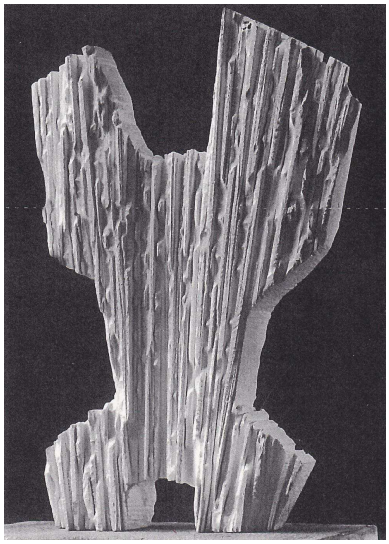


Abb.149: Monument, Gips für Bronze, 1956



Abb.150: Thronoi, 1958/59, Bronze, 254 x 127 x 127 cm

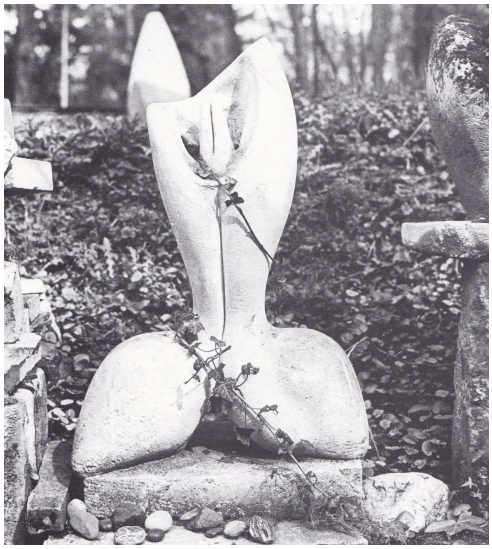


Abb. 151: Hermaphrodit, 1958, Sandstein, Höhe 80 cm



Abb.152: Schreiten (Torso), 1950, Bronze, 140 x 50 x 60 cm

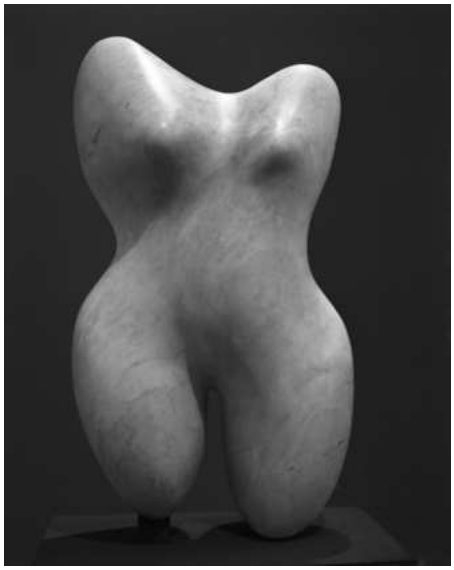


Abb.153: Torso, Alberto Viani, 1945, Marmor, 96,5 x 53,3 x 31,8 cm



Abb.154: Femme assise penche - sitzende lehnende Frau, 1910-1914
Bronze, 14,5 x 16 x 12,5 cm



Abb.155: Figura reclinada - liegende Figur, 1934, Eisen, 26 cm

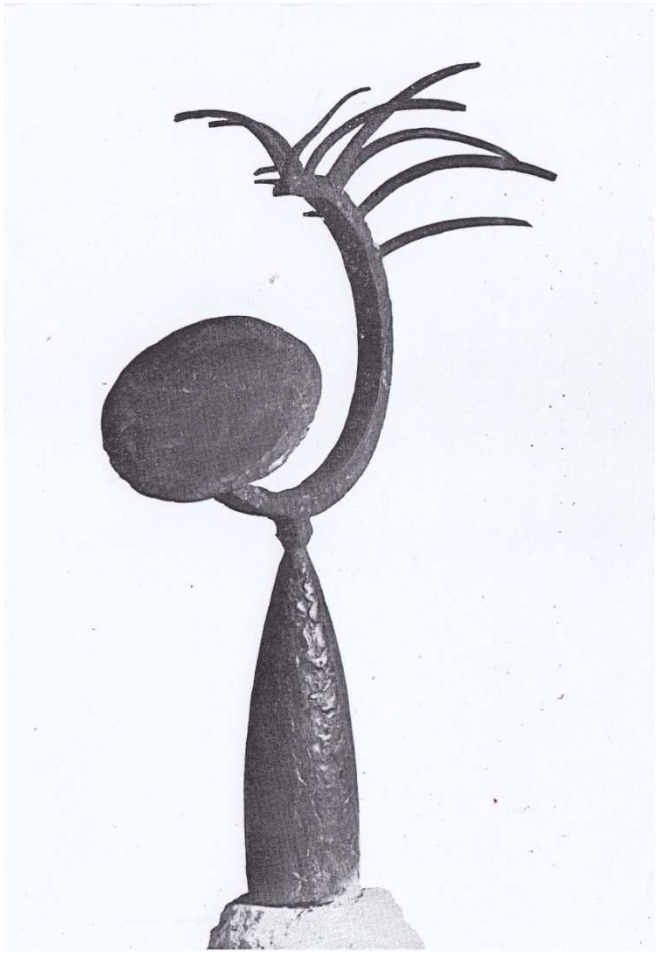


Abb.156: Kopf mit Spiegel, 1934
Eisen, 28 cm

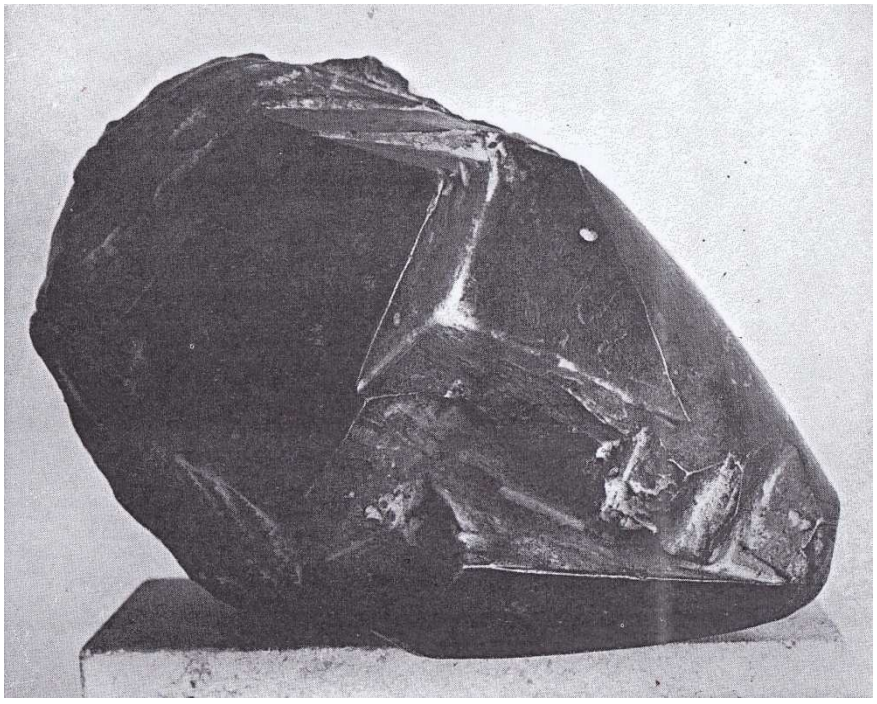


Abb.157: Kleiner liegender Kopf, 1935
Bronze, 11 x 15 cm



Abb.158: Pequeña bailarina - kleine Ballerina
1934-1937, Eisen, 28 cm



Abb.159: Frau mit Besen, 1929
Eisen, 32 cm



Abb.160: La Montserrat, 1937

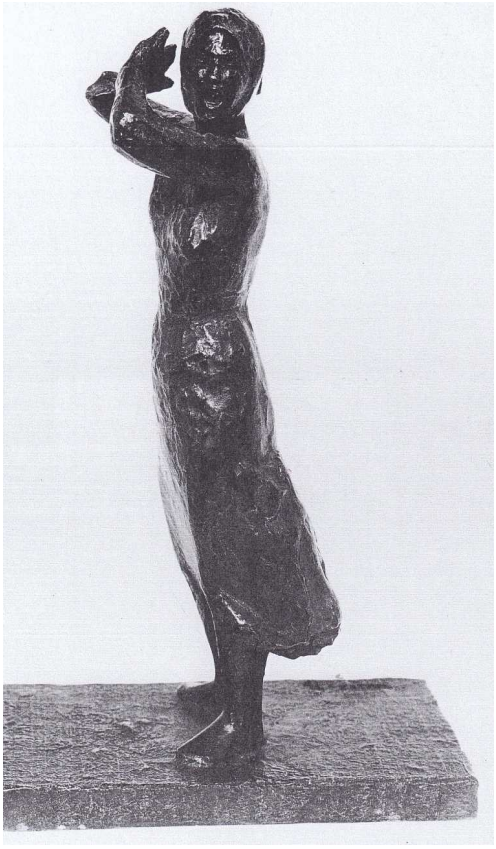


Abb.161: Petite Montserrat effrayee - kleine ängstliche Montserrat
1941-1942
Bronze, 30,5 x 11 x 10 cm



Abb.162: Der Schnitter, Miro, Öl auf Leinwand, 550 x 363 cm

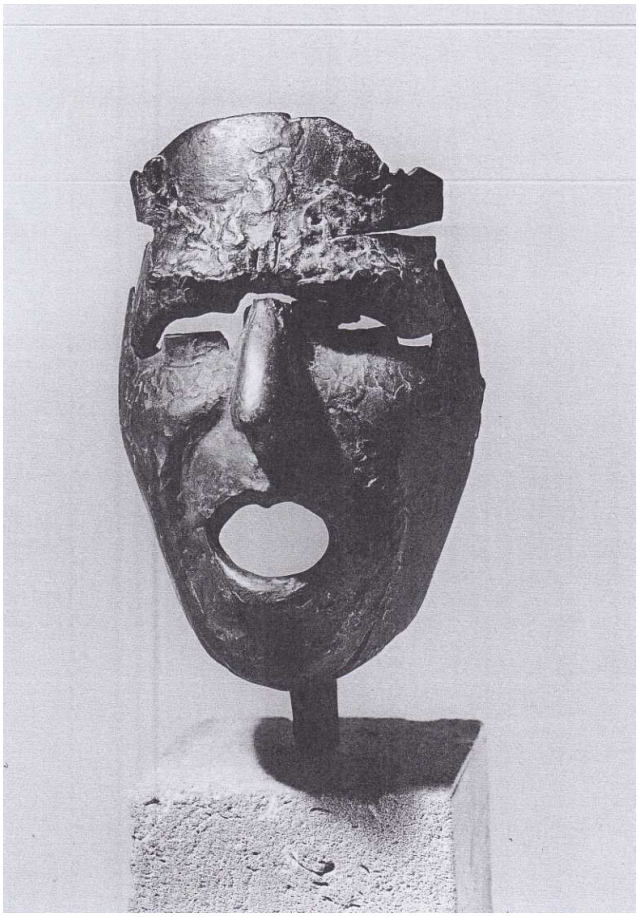


Abb. 163: Masque de Montserrat criant - Maske der weinenden Montserrat
1938-1939
Bronze, 22 x 15,5 x 12 cm

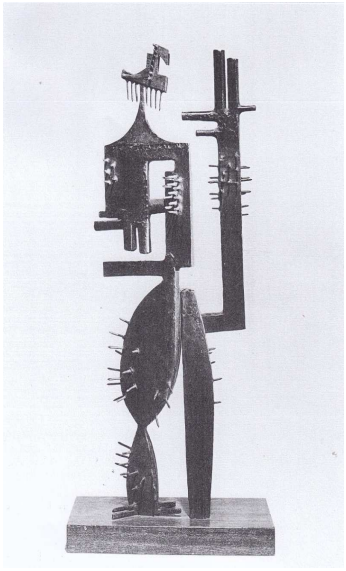


Abb.164: Monsieur Cactus - männlicher Kaktus, 1939, Eisen, 65,5 x 27,5 x 15,5 cm



Abb.165: Mutter und Kind, 1930, Bronze, Höhe 142,2 cm



Abb.166: Gitarrenspieler auf einem Stuhl sitzend, 1922, Bronze, Höhe 40 cm

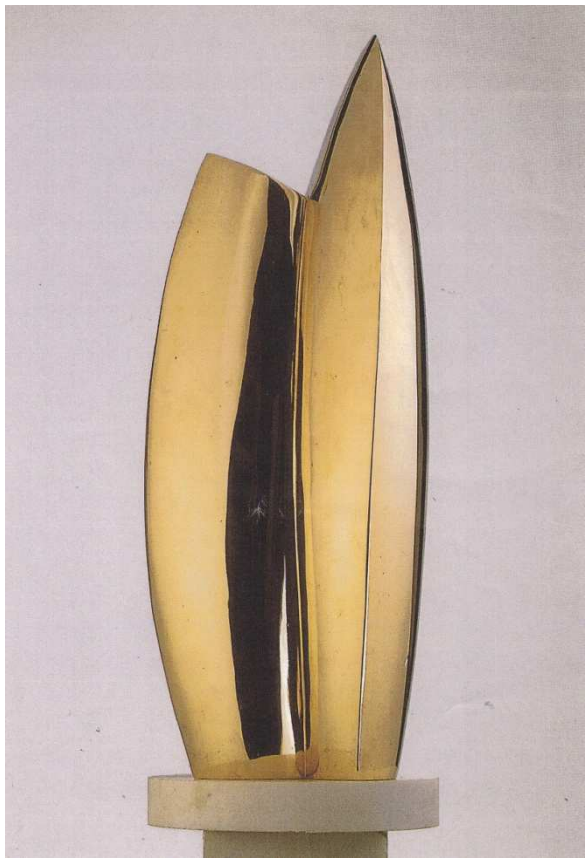


Abb. 167: Kleine Knospe, 1946
Bronze, 48,5 x 19 x 19 cm



Abb. 168 und 169: Impressionen Winden am See

