



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ulrike Truger. Eine österreichische Bildhauerin im
öffentlichen Raum“

Verfasserin

Karoline Riebler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt.

A 315

Studienblatt:

Studienrichtung lt.

Diplomstudium Kunstgeschichte

Studienblatt:

Betreuerin / Betreuer:

HR Univ.-Doz. Dr. Werner Kitlitschka

Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei allen Menschen bedanken, die mich bei der Erstellung meiner Diplomarbeit unterstützt haben:

In erster Linie möchte ich mich sehr herzlich bei der Künstlerin Ulrike Truger selbst bedanken, welche mich hilfsbereit mit wichtiger Literatur und Bildmaterial versorgte. Sie nahm sich viel Zeit, um mit großer Offenheit meine zahlreichen Fragen zu beantworten.

Ich bedanke mich ganz besonders bei meinem Betreuer, Herrn Doz. Dr. Werner Kitlitschka, welcher mich bereits bei der Themenfindung freundlich unterstützte, insbesondere für sein konstruktives Feedback.

Mein besonderer Dank gilt meiner Familie, vor allem meinen Eltern Eva und Manfred Riebler, welche mir das Studium erst ermöglicht und mich während der gesamten Studienzeit stets in jeglicher Hinsicht gefördert haben. Meiner Mutter und Mag. Johannes Schmid möchte ich darüber hinaus für ihre orthographische Korrekturlesung danken.

Auch meinem Freund Florian Harm möchte ich an dieser Stelle meine herzliche Dankbarkeit für seine Unterstützung und Hilfestellungen aussprechen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
2.	Biografie von Ulrike Truger	4
3.	Das Frühwerk und die Einflüsse Ulrike Trugers.....	9
3.1.	Beginn: Objektkästen – Reliefs – „Experimentelle Phase“ (1971-76)....	9
3.2.	Zyklen der „modellierten Torsi“ und „Körperfassungen“ (1976-78).....	13
3.3.	Trugers Frühwerk in Stein	15
3.4.	Beeinflussung Trugers durch Wander Bertoni.....	17
4.	Kunst im öffentlichen Raum.....	19
4.1.	Die „Sich Erhebenden“	19
4.1.1.	„Sich Erhebende I“, 1979, Arbeiterkammer-Beratungsstelle, 1160 Wien.....	20
4.1.2.	„Sich Erhebende II“, 1983, Volksschule Grafenschachen, Bgld. ..	21
4.1.3.	„Sich Erhebende III“, 1984, Internationale Schule, 1220 Wien	22
4.2.	Die „Aufbrüche“	23
4.2.1.	„Aufbruch II“, 1985, Ottakringerstraße 9-15, 1160 Wien	23
4.2.2.	„Aufbruch III“, 1986, Stadtpark, Oberwart, Bgld.	25
4.3.	Die „Großen Liegenden“	26
4.3.1.	„Große Liegende“, 1986, Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik, 1160 Wien	26
4.3.2.	„Große Liegende“, 1988, Treptower Park, Berlin	27
4.4.	„Steinerner Fluss“, 1991, Fußgängerzone Hartberg, Stmk.....	27
5.	Der Schaffensprozess : Vom rohen Material zur ausgeführten Skulptur	30
5.1.	Bevorzugte Gesteinsarten und ihre Auswahl	30
5.1.1.	Marmor	30
5.1.2.	Kalkstein	31
5.1.3.	Granit.....	31

5.1.4.	Serpentin	32
5.1.5.	Die Auswahl der Steine	32
5.2.	Die Bearbeitungstechnik	33
6.	Kulturpolitische Skulpturen Ulrike Trugers im öffentlichen Raum Wiens	36
6.1.	„Wächterin“ (1987/88)	36
6.2.	„Elisabeth“ (1998/99).....	40
6.3.	„Marcus Omofuma“, 2002, Mariahilferstraße Wien.....	46
6.4.	„Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009)	52
7.	Ausgewählte Werke ab 2000 und die bildhauerische Entwicklung Trugers.....	56
7.1.	„Hera“, 2003-05	56
7.2.	„Der große Schritt“, 2007, Lisztzentrum Raiding, Bgld.	57
7.3.	„Kleopatra (im Bade)“, 2011	58
7.4.	„Die Vermögende“, 2011	59
7.5.	Die Werkentwicklung vom Früh- zum Spätwerk Ulrike Trugers	61
8.	Einordnung in die Tradition der österreichischen Bildhauerei.....	63
8.1.	Situation der Bildhauerei vor/ nach 1945 in Österreich	63
8.2.	Fritz Wotruba (1907-1975) und seine Schule bzw. SchülerInnen	64
8.3.	Anna Mahler (1904-1988)	68
8.4.	Oskar Bottoli (1921-1995)	73
8.5.	Alfred Hrdlicka (1928-2009)	74
8.6.	Karl Prantl (1923-2010).....	77
8.7.	Annemarie Avramidis (geb. 1939).....	80
9.	Zusammenfassung	83
10.	Literaturverzeichnis	86
11.	Werkverzeichnis I und II	99
12.	Werkkatalog I und II.....	106
13.	Anhang.....	163

13.1. Abstract	166
13.2. Quellen.....	167
13.2.1. Brief Ulrike Trugers an den amtsführenden Stadtrat Dr. Andreas Pokorny vom 17.02.2003	167
13.2.2. Offener Brief Ulrike Trugers an den Bürgermeister Michael Häupl vom 22.10.2003	168
13.2.3. Michael Berger, Denkmal-Aufstellung auf Wienerisch. Bildhauerin errichtete in Eigenregie bei Oper Omofuma-Mahnmal/ Behörden-Groteske, in: Kurier, 11.10.2003.....	169
13.2.4. Ulrike Trugers Informationsblatt zu der neuerlichen Aufstellung des Marcus Omofuma Steines an der Mariahilferstraße in Wien vom 14.11.2003	171
13.2.5. Brief Ulrike Trugers an den Bezirksvorsteher-Stellvertreter Georg Niedermühlbichler vom 20.10.2004.....	172
13.3. Lebenslauf.....	175

1. Einleitung

Hauptanliegen der vorliegenden Diplomarbeit ist es die österreichische Bildhauerin Ulrike Truger und ihr umfangreiches, skulpturales Oeuvre vorzustellen. Erstmals in der Behandlung der österreichischen Kunstentwicklung nach 1945 soll ein kompakter Überblick über ihr Schaffen von 1970 bis Ende 2011 gegeben werden.

Zu Beginn beschäftige ich mich mit der Biografie der 1948 in der Steiermark geborenen Ulrike Truger. Nur dann, wenn man ihre Wurzeln und ihre frühe Prägung durch spezifische Einflüsse kennt, kann man ihre künstlerische Entwicklung bis hin zur freischaffenden Bildhauerin verständnisvoll nachzeichnen.

Im dritten Kapitel wird auf Ulrike Trugers Frühwerk der 1970er Jahre, das Arbeiten aus ihrer Studienzeit in der Bildhauerei-Meisterklasse Wander Bertoni an der Hochschule für angewandte Kunst mit verschiedenen Materialien, wie z.B. Holz, Gips, Terracotta, Polyester, Kunststein und Bronze, umfasst, und auf ihre frühen Werke aus Stein ab 1977 eingegangen.

Den thematischen Schwerpunkt bilden besonders jene Steinskulpturen, welche sie für den öffentlichen Raum zum Großteil in Wien, aber auch im Burgenland und in der Steiermark schuf. Es erfolgt eine Auswahl besonders markanter Werke aus der Schaffenszeit 1979 bis 1991 und diese werden nach Möglichkeit gruppiert: Die Gruppe der „Sich Erhebenden“ (I-III), die der „Aufbrüche“ (II, III), die der „Großen Liegenden“ (1986 und 1988) und der „Steinerner Fluss“ in Trugers Heimatsstadt Hartberg. Die im vierten Kapitel „Kunst im öffentlichen Raum“ beschriebenen Werke sind zumeist Auftragsarbeiten, doch nicht ausschließlich.

Ulrike Trugers bevorzugt verwendetes Arbeitsmaterial ist der Stein; ihrer Arbeitstechnik und ihrem Schaffensprozess wurde ein eigenes Kapitel „Der Schaffensprozess – vom rohen Material zur ausgeführten Skulptur“ gewidmet. Hier wird der Leser/die Leserin auf Trugers interaktive Arbeit mit dem Stein und auf ihre authentische „Handschrift“, welche durch die Arbeit mit Hammer und Spitzmeißel entsteht, aufmerksam gemacht.

Besondere Erwähnung finden auch Ulrike Trugers kulturpolitische Skulpturen, wie die „Wächterin“ (1987/88), die „Elisabeth“ (1998/99), der „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und der „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009), welche die Bildhauerin aus eigener Initiative an öffentlichen Plätzen Wiens platzierte. Diese werden ausführlich ebenso beschrieben wie auch Trugers schwierige Verhandlungen mit Politik und Stadt hinsichtlich ihrer „Denkmalsetzungen“¹ dokumentiert. Der von mir erarbeitete, chronologische Werkkatalog, der durch etliche, davor noch unbeachteten Werke ergänzt wurde, soll hierfür die Grundlage bieten. Dieser hat, wie auch die Arbeit, jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Im siebten Kapitel „Ausgewählte Werke ab 2000 und die bildhauerische Entwicklung Trugers“ werden ausgesuchte Skulpturen Ulrike Trugers, welche von 2003 bis Ende 2011 entstanden, näher behandelt. In diesem Rahmen wird auch Trugers aktuelles Selbstfinanzierungsprojekt „die Vermögende“ für das Burgenland vorgestellt.

Schließlich soll eine Einordnung Trugers in die Tradition österreichischer Bildhauerei nach 1945 durch Werkvergleiche und Gegenüberstellungen mit bedeutenden österreichischen BildhauerInnen, wie Fritz Wotruba, Anna Mahler, Oskar Bottoli, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl und Annemarie Avramidis, erfolgen. Dies kann nur geschehen, wenn man den geschichtlichen Kontext, also die Situation der Bildhauerei vor bzw. nach 1945 in Österreich berücksichtigt.

Abschließend werden die gewonnenen Ergebnisse zusammengefasst.

Hinsichtlich des Forschungsstands ist zu erwähnen, dass in der kunsthistorischen Literatur bis jetzt noch keine Monografie über Trugers Oeuvre erschienen ist. Umso wichtiger ist es, mit dieser Arbeit einen ersten Beitrag leisten zu können. Von den verwendeten Ausstellungskatalogen sind vor allem folgende zu nennen: Der Ausstellungskatalog „Ulrike Truger. Skulptur im Park“ des Renner Instituts von 1997, der von Andreas Pfeiffer herausgegebene Katalog „Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993“, anlässlich der Ausstellung in den Städtischen Museen in Heilbronn 1993, und der derzeit aktuellste, welcher anlässlich einer Wanderausstellung (Wr. Künstlerhaus, Burgenländische

¹ Vgl. Kaiser 2010, URL:
http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

Landesgalerie Eisenstadt und Liszt-Zentrum Raiding) zum 60. Geburtstag Trugers im Jahr 2008 entstand.²

Ulrike Truger hat darüber hinaus auch selbst zwei Werke herausgeben, und zwar: „Truger. Steine“ aus dem Jahr 1986 und „Ulrike Truger. Skulpturen“ von 2004.³ Beide umfassen anhand fotografischer Abbildungen ihr Hauptwerk allerdings nicht in chronologischer Anordnung. Literarisch ergänzt wird das Buch von 2004 mit Gedichten zu den Werken Trugers - von der Künstlerin selbst, von Heinz Rudolf Unger und Elisabeth Faller und mit Texten zu ihrem künstlerischen Schaffen von Uwe Arnold, Leander Kaiser und Lisa Fischer. Auch die Homepage Ulrike Trugers⁴ bietet eine aktuelle wie nützliche erste Informationsquelle.

Darüber hinaus stützt sich diese Diplomarbeit informativ auch auf neueste Erkenntnisse, welche aus etlichen Interviews und zahlreichen Gesprächen mit der Bildhauerin gewonnen werden konnten.

² Vgl. Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008.

³ Vgl. Truger 1986 und Truger 2004.

⁴ Vgl. URL: <http://www.ulriketruger.at>.

2. Biografie von Ulrike Truger

Die Voraussetzung zum Verständnis Ulrike Trugers Werk bilden ihre Herkunft, ihre Liebe zur ländlichen Steiermark, die politische Prägung durch ihre Eltern, ihr anfängliches Experimentieren mit verschiedensten Medien bzw. Materialien bis hin zur individuellen Entwicklung einer selbstständigen Bildhauerin.

Am 16. Oktober 1948 wurde Ulrike Truger als Tochter von Karla (1926-2009), geborene Nitsch, und Walter Truger (1923-2004) und als Schwester des um ein Jahr älteren Arno Truger (geb. 1947) in Hartberg in der Steiermark geboren. Die Mutter war von Beruf Buchhalterin, der Vater, ein engagierter Kommunist, er arbeitete als Journalist und Schriftsteller.⁵ Als Ulrike Truger drei Jahre alt war, im Jahr 1951, übersiedelte die Familie nach Wien. Ulrike Truger empfand diesen Umzug rückblickend als eine „Verschleppung“ aus dem „Paradies“ der ländlichen Steiermark.⁶ Denn in Wien wohnten sie in einer sehr kleinen Wohnung in der Siebenbrunnengasse im 5. Bezirk und sie durfte sich als junges Mädchen in der turbulenten und in der vermeintlich gefährlichen Stadt nicht so frei bewegen, wie sie das am Land tun konnte. Sie verbrachte mit ihrer Familie oft die Ferien bei ihren Großeltern mütterlicherseits in Hartberg.⁷ Ihre Großeltern waren in ihrer Pension besonders handwerklich tätig – so half Ulrike Truger ihrem Großvater bei der Honigernte und im Obstgarten, während sie ihre Großmutter beim Backen und Kochen unterstützte. Hier erfuhr sie eine sinnliche Prägung durch den Kontakt mit Leder, Holz, Honig, Teig, Erde, Bienen und Äpfeln. In einem Interview vom April 2006 meinte sie weiters, dass sie den Teig als lebendiges Material sehe, welcher formbar und sinnlich zugleich sei.⁸

„Der Weg zur Steinbildhauerei war nicht vorgezeichnet“, sagte Ulrike Truger im Rückblick. „Ich musste den Weg zum Stein erst über Umwege finden.“⁹ Der konservativen Vorstellung der Eltern zufolge, sollte Ulrike einen Beruf als Lehrerin ausüben. Sie besuchte also die LehrerInnenbildungsanstalt in der

⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 22.03.2011.

⁶ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.4.2006.

⁷ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 22.03.2011.

⁸ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.4.2006.

⁹ Vgl. Janisch 2008, URL: <http://oe1.orf.at/artikel/212020>.

Hegelgasse im 1. Wiener Gemeindebezirk und schloss diese im Jahr 1967 erfolgreich mit Matura ab. In ihrer Jugend trat sie, wie ihre Eltern auch, politisch links engagierten Gruppen bei, was die gesellschaftskritische Künstlerin bis heute geprägt hat. Dieser Tatendrang, etwas gegen Rassismus und gegen Ungerechtigkeit tun zu wollen, begleitet sie ihr ganzes Leben.

Von 1967-69 begann Ulrike Truger ein Studium der theoretischen Mathematik, sowohl auf der Universität, als auch auf der Technischen Universität Wien. Bereits nach wenigen Semestern beendete sie dieses frustriert. Sie fand später heraus, dass ihr die Mathematik zu wenig körperlich gewesen sei - sie wollte sowohl geistig als auch körperlich gefordert werden. Die Systematik der Mathematik bildet jedoch nach eigener Aussage eine wichtige Parallelität zur bildenden Kunst. Nach Abbruch ihres Mathematik-Studiums erfolgte eine Zeit der Neuorientierung in Trugers Leben: 1969/70 war sie als Reporterin und Fotografin für den Lokalteil der Arbeiterzeitung tätig. Sie bezog ein Atelier mit einem sehr kleinen Wohnbereich, beide räumlich nicht voneinander getrennt, in einer ehemaligen Schmiede in der Schloßgasse 15, 1050 Wien. Dort entwickelte sie ihre Fotografien, und hier entstanden im Jahre 1970 Ulrike Trugers erste dokumentierte Objekte – ein Jahr bevor sie Bildhauerei an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien in der Meisterklasse bei Wander Bertoni zu studieren begann.

Für kurze Zeit war Ulrike Truger als Volksschullehrerin tätig, bevor sie sich dazu entschloss, ein Semester als Gasthörerin der Klasse für Bildhauerei an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien zu belegen. Schließlich hatte sie „ihr“ Studium gefunden - ab Herbst 1971 bis 1975 studierte sie Bildhauerei an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien in der Meisterklasse bei Wander Bertoni (geb. 1925). Sie finanzierte sich ihr Studium selbst durch Privatunterricht in den Fächern Latein, Mathematik und Englisch, da sie von ihrer Familie nicht verstanden bzw. unterstützt wurde. Während des Studiums kam sie mit verschiedenen Materialien, wie u.a. mit Gips, Holz, Kunststein und Bronze, in Verbindung.¹⁰ Bereits im Alter von vierundzwanzig Jahren (1972) stellte die junge Künstlerin zum ersten Mal ihre Objektkästen und Reliefs in der damaligen Galerie Walli in Wien aus.¹¹ 1974 heiratete Ulrike Truger ihren

¹⁰ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 22.03.2011.

¹¹ Vgl. Truger 1993, S. 118.

langjährigen Freund Werner Herbst, einen Schriftsteller, der außerdem als Hauptschullehrer arbeitete. Es herrschte ein reger Austausch, Ulrike Truger befasste sich mit Visueller und Konkreter Poesie.

Nachdem sie 1976 ihr Meisterjahr an der Hochschule für Angewandte Kunst absolvierte hatte, hatte sie einen schweren Autounfall. Von den zugezogenen Verletzungen musste sie sich vier Monate erholen. Mit dem Schmerzensgeld schaffte sich Ulrike Truger ein Atelier in der Siebenbrunnengasse in Wien an, das Atelier in der Schloßgasse löste sie später auf. In diesem Jahr begann auch ihre Tätigkeit als freischaffende Künstlerin. Sie besuchte Aktzeichenkurse bei dem Maler Georg Eisler, einem Freund ihres Vaters, welcher ihr auch als kritischer Freund zur Seite stand. In dieser Zeit modellierte sie weibliche Torsi und arbeitete an ihren Bronze-„Fassungen“. (s. Kap. 3.2.) 1977, nach drei Jahren Ehe, ließ sich Ulrike Truger von Werner Herbst scheiden. Südlich von Rovinj entstanden Trugers erste Steinskulpturen aus herumliegenden istrischen Kalksteinbrocken, der „Kopf“ und der „Ellbogen“ (**Abb. 34, 35**) Im selben Jahr erhält sie ein Auslandsstipendium der steiermärkischen Landesregierung für Istrien.

Im Herbst 1978 wurde der Künstlerin ihr erster großer Auftrag zu „Sich Erhebenden“ von der Arbeiterkammer Wien erteilt, welchem beachtliche - in Wien, Oberwart, Grafenschachen, Hartberg, Salzburg und Wiener Neustadt - sowohl aus öffentlicher als auch aus privater Hand folgen sollten.¹² Im Jahr 1979 heiratete sie in zweiter Ehe den Arzt Gernot Sommer. Im August 1980 wurde ihre erste Tochter Irina geboren. Im August 1982 erblickte ihre zweite Tochter Anke das Licht der Welt. 1984 wurde Ulrike Truger als erste Frau ein Staatsatelier im Wiener Prater zuerkannt, welches von 1986 bis 1987 renoviert wurde. Die Atelierwohnung in der Siebenbrunnengasse wurde bald darauf aufgelöst. Im Jahr 1988 (bis 1990) wurde Ulrike Truger zur Präsidentin des Berufsverbandes Bildender Künstler in Österreich gewählt. Auch Trugers zweite Ehe mit Gernot Sommer zerbrach schließlich und die Künstlerin übersiedelte mit ihren beiden Töchtern ins Staatatelier beim Prater. Im Jahr 1990, ein Jahr nach der Scheidung von Gernot Sommer, zog sie mit ihren Kindern nach Salzburg. Dort lebte sie mit dem Unfallchirurgen Dr. Paul Waldenhofer zusammen und arbeitete fast täglich direkt im Marmorsteinbruch am

¹² Für eine Auflistung Ulrike Trugers Kunst im öffentlichen Raum s. Anhang.

Untersberg.¹³ Diese spezifische Art des Arbeitens in einem Steinbruch und das daraus resultierende Basiswissen für folgende Steinskulpturen bildeten den Grundstein für die darauffolgenden fünf Jahre.¹⁴ Als Ulrike Truger 1995 wieder mit ihren Töchtern nach Wien zurückkehrte, erwarb sie die „Casa“ in Buchschachen, Burgenland. Zuvor hatte sie schon mehrere Landhäuser im südlichen Burgenland gemietet.¹⁵ Das renovierungsbedürftige Haus, ein Vierseithof auf einem Hügel, hat auch eine zwei Hektar große Landwirtschaft mit Garten. Das Bauernhaus stammt von 1830 und stand vor Trugers Kauf bereits fünfzehn Jahre leer. Ein neues Atelier wurde in das alte Bauernhaus integriert; die Renovierungsarbeiten des alten Gebäudes dauerten bis ca. 2005. Wichtig für Ulrike Truger ist der Kontakt zur Natur. In Buchschachen wie im Prateratelier in Wien ist es ihr möglich im Freien ihre Steinskulpturen zu bearbeiten.¹⁶ Von 2007-2008 war sie als Vizepräsidentin des Künstlerhauses Wiens tätig. Im Wintersemester 2009/10 wurde sie als Gastprofessorin an das Institut für Interventionsforschung der Alpen Adria-Universität Klagenfurt eingeladen.¹⁷ Am 7. September 2011 erhielt Ulrike Truger die Auszeichnung einer Ehrenmitgliedschaft der Akademie für Skulptur in Peking. Die Ehrung erfolgte im Rahmen einer Einladung nach China zur 3. Welt-Bildhauer-Konferenz mit dem Thema Stadt-Skulptur in Changchun und darüber hinaus zu einer Präsentation ihrer skulpturalen Arbeiten in einem Vortrag an der Kunst-Akademie in Nanjing zusammen mit sechs weiteren internationalen KünstlerInnen.

Bis heute pendelt die Künstlerin wöchentlich zwischen ihrem Prateratelier in Wien und jenem im ländlichen Buchschachen.

Ulrike Truger stellte ihr bildhauerisches Schaffen u.a. im Künstlerhaus Wien (1986, „125 Jahre Künstlerhaus“ und 2008, „Stein“), im Treptower Park in Berlin (1988), im Künstlerhaus Graz (1989), im Renner-Institut in Wien (1997, „Skulptur im Park“) in den Städtischen Museen Heilbronn (1993), in Oberwart (2001, „Stein-Leben“) und zuletzt 2008 in der Landesgalerie Burgenlands und

¹³ Vgl. Truger 1993, S. 119,120.

¹⁴ Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger am 16.05.2011.

¹⁵ Vgl. Truger 2004a, S.168.

¹⁶ Vgl. Ulrike Truger, TV-Bericht, Haus für Steine. Buchschachen, in: Burgenland Heute, Mein Traumhaus, 09.11.2004.

¹⁷ Für eine Auflistung Ulrike Trugers Funktionen s. Anhang.

im Lisztzentrum Raiding aus. Die Künstlerin erhielt zahlreiche Preise und Auszeichnungen, wie u.a. den Theodor Körner Preis im Jahr 1977, den Wiener Festwochenpreis für Plastik (1983), die Ehrenmedaille für besondere künstlerische Leistungen der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs (1987), den Kunstpreis der Theodor Kery-Stiftung, den Liesl Bareuther-Preis (beide 2002) und verschiedene Auslands-, Arbeits- und Staatsstipendien.¹⁸

¹⁸ Für eine Auflistung Ulrike Trugers Ausstellungen und Preise/Auszeichnungen (Auswahl) s. Anhang.

3. Das Frühwerk und die Einflüsse Ulrike Trugers

Nachdem Ulrike Trugers Herkunft und ihr „steiniger“ Weg zur Bildhauerei - über Mathematikstudium, Journalismus und ihren Beruf als Lehrerin – von mir skizziert worden sind, möchte ich nun eine Werkentwicklung, beginnend mit ihren frühesten Werken ab 1970, nachzeichnen. Erstmals wird aus kunsthistorischer Sicht versucht, sich Ulrike Trugers gesamtem Oeuvre - beginnend mit ihrem Frühwerk im Jahr 1970 bis hin zu ihren aktuellsten Skulpturen - auf Grundlage eines chronologisch angeordneten Werkkatalogs anzunähern. Auf bedeutende Arbeiten der Künstlerin wird in einem Überblick einzugehen sein, um letztlich Entwicklungen, d. h. Wandel, Entstehungen, Veränderungen im Sujet, Material und Stil als kontinuierlichen Prozess im Schaffen Trugers aufzeigen zu können. Auf sämtliche der im Katalog abgebildeten Werke Trugers kann aus Platzgründen leider nicht eingegangen werden.

Darüber hinaus soll auch Trugers frühe Beeinflussung durch ihren Lehrer an der Hochschule für Angewandte Kunst, Wander Bertoni (1925 geb.), anhand von Werkvergleichen erläutert werden.

3.1. Beginn: Objektkästen – Reliefs – „Experimentelle Phase“ (1971-76)

Wie bereits erwähnt, war Ulrike Truger vor ihrer Studienzeit an der Hochschule für Angewandte Kunst als Journalistin bzw. als Fotografin tätig. Die selbst entwickelten Fotografien baute sie im Jahr 1970 in Kästen ein, um zu den zwei bereits vorhandenen Dimensionen der Fotografie die dritte hinzuzufügen.¹⁹ Insgesamt entstanden zehn „Objektkästen“, leider sind nur mehr zwei davon und diese auch nur in Form von Fotografien erhalten geblieben. Ein verglaster „Objektkasten“ zeigt als Hintergrund eine Fotografie eines Häuschens, im Vordergrund sind fünf Paar Streichhölzer zu sehen. **(Abb. 4)** Auf die Fotografien verzichtete Ulrike Truger bald darauf und das Objekt selbst stand im Mittelpunkt, wie dieses Beispiel zeigt: **(Abb. 3)** Hier kann man eine zentrale

¹⁹ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

Zahnbürste erkennen, welche mit zwei Messinghalterungen befestigt worden war. Der Zahnbürstenkopf wirkt wie der Kopfteil eines Bettes.

In weiterer Folge entstanden Reliefs, das erste ist das sog. „Brüste-Relief“, welches im selben Jahr wie die Objektkästen entstanden ist. **(Abb. 5)** Es war von Ulrike Truger wahrscheinlich während ihres Semesters als Gasthörerin an der Hochschule für Angewandte Kunst angefertigt worden. Das hochformatige Relief aus Holz und gold gefärbten Gips zeigt insgesamt 24 einzelne Brüste (4 horizontale Reihen, 6 vertikale Reihen). Das Thema der weiblichen Brust nahm Ulrike Truger, welche sich in dieser Zeit den Künstlernamen „Ultra“ gab, in ihrem Werk „Busen-Multiples“ von 1971 in Form von weiblichen Zielscheiben aus Kunststoff wieder auf. **(Abb. 6)** Die junge Künstlerin posiert selbstbewusst neben ihrem Busen-Multiples.

Ab dem Jahr 1971 studierte sie als ordentliche Hörerin an der Angewandten bei Wander Bertoni in dessen Bildhauereiklasse. Wander Bertoni wurde 1925 in Codisotto (Reggio Emilia) in Norditalien geboren und wuchs als Sohn eines Bauern auf. 1943 kam er als Zwangsarbeiter nach Wien, war ab 1946 ein Gründungsmitglied des „Art Clubs“ und studierte an der Wiener Akademie Bildhauerei bei Fritz Wotruba (1907-1975). Im Jahr 1965 erhielt Bertoni eine Berufung an die Hochschule für Angewandte Kunst als Leiter der Meisterklasse für Bildhauerei (1994: Emeritierung).²⁰ Im selben Jahr erwarb er eine Wassermühle in Winden am See im Burgenland, am Fuße des Leithagebirges. Auf altem Kulturboden entstand ein Freilichtmuseum, welches zahlreiche Großplastiken des Künstlers ganzjährig auf freiem Gelände zeigt. Der Bildhauer kann auf zahlreiche Ausstellungen und öffentliche Aufträge im In- und Ausland, wie u.a. Biennale Venedig, Biennale Sao Paulo, Biennale Middelheim-Antwerpen u.a. zurückblicken.²¹ Er erhielt viele nationale wie internationale Preise und Auszeichnungen.²²

Ulrike Truger kam durch ihren Lehrer Wander Bertoni mit den verschiedensten Materialien in Kontakt, weswegen ich diesen Abschnitt mit dem Begriff der „experimentellen Phase“ betiteln möchte:

²⁰ Vgl. Sottriffer 1981, S. 169.

²¹ Vgl. hierzu Wander Bertoni (Hg.), Wander Bertoni. Meine Aufträge 1945-1995, Wien 1995.

²² Vgl. Bertoni 1995, S. 155.

Bertonis SchülerInnen sollten zuallererst ein Ei formen, denn in der Eiform spiegelten sich laut Bertoni die eigenen Körperproportionen wider - erinnert sich Ulrike Truger. Größe, Proportion und Farbe konnten frei gewählt werden. Truger schuf daraufhin 1971 ein schwarzes liegendes „Ei“ aus Polyester, mit der Höhe von ca. 50 cm. **(Abb. 7)** Das „Ei“ wurde zuerst aus Ton modelliert, dann ein Gips-Negativ hergestellt, welches für die weiteren Vorbereitungsarbeiten absolut trocken sein musste. Schließlich wurde mit der „Technik der Schichtbildung in Formen“ die Gipsform in Polyester „gegossen“.²³ Ein Jahr später ließ die Künstlerin das „Ei“ in Form einer Aktion wie einen Embryo in der Donau abtreiben.²⁴ **(Abb.11)**

Diese von ihrem Lehrer Wander Bertoni selbst oft verwendete glatte Ei- bzw. Ovalform prägte Trugers frühen Werke in Stein im Jahr 1977 maßgeblich, worauf später noch zurückzukommen sein wird.²⁵ Doch schon vor 1977 finden sich nahezu eiförmige Werke bei Truger, wie das „Selbstporträt“ aus Gips von 1971. **(Abb. 8)** Die ebenfalls sehr glatt gearbeitete Grundfläche der angedeuteten Eiform wird in der oberen Hälfte von voluminösen, das ganze Porträt dominierenden Lippen, geziert.

Weiters arbeitete Truger im selben Jahr erstmals mit Serpentin - sie schuf zwei Arbeiten, den „Rücken“ und den „Berg“. **(Abb. 9, 10)** Besonders der „Rücken“ zeigt anschaulich Ulrike Trugers Technik – zuerst bearbeitete sie den Stein mit dem Spitzeisen, dann hinterließ sie die sichtbaren Furchen mit dem Gradier- oder Zahneisen^{26, 27}.

Eine Verbindung von Stein und Eisen geht Ulrike Truger 1974 mit dem „Soldaten“ ein. **(Abb. 17)** Ein verstellbarer Schraubenschlüssel, umgangssprachlich als „Franzose“ benannt, steckt in seinem steinernen Sockel. Peter Wagner hat diesen Schraubenschlüssel in einem Aufsatz über einige frühe Arbeiten Trugers als Soldaten, welcher gleichzeitig das Kreuz auf seinem eigenen Grabhügel verkörpert, bezeichnet.²⁸ Interessant ist, dass es sich bei

²³ Vgl. hierzu Clérin 1993, S. 166.

²⁴ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

²⁵ Werke Bertonis vor/um 1970, die Oval- bzw. Eiformen aufweisen, sind z. B.: „Mammilaria“ (1961), Vgl. Sottriffer 1981, Abb. 72, S. 107; „Wir und das Ei“ (III, VI, beide 1964), Vgl. Sottriffer 1981, Abb. 79, 80, S. 116; „Triumph des Geistes“ (1967), Vgl. Sottriffer 1981, Abb. 88, S. 123 und „Wir und der Mond“ (1969), vgl. Sottriffer 1981, Abb. 94, S. 126.

²⁶ Informationen zum Gradier- oder Zahneisen vgl. Clérin 1993, S. 230.

²⁷ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

²⁸ Vgl. Wagner 1993, S. 71.

diesem „Franzosen“ um einen gefundenen Gegenstand handelt.²⁹ Ein in seiner Funktion entwerteter und als Abfall dekretierter Schraubenschlüssel wurde somit als „objet trouvé“ zum Teil eines Kunstwerks. Diese sogenannte „Objektkunst“ wurde ja bereits zu Beginn der 1960er von den „Nouveaux Réalistes“, einer Künstlergruppe um den Kunstkritiker Pierre Restany (1930-2003), die sich zum Ziel gemacht hatten, Alltagsgegenstände in die Kunst zu integrieren, praktiziert. Mit der Verwendung von Abfall nahmen sie eine kritische Haltung gegenüber der Massenproduktion im Zuge der Industrialisierung ein und wandten sich gegen abstrakte wie informelle Kunst.³⁰

Jedoch wurden Veränderungen am gefundenen Schraubenschlüssel vorgenommen: Er wurde verlängert, die „Arme“ wurden in Richtung des Körpers gebogen und der „Helm“ wurde eigens angefertigt. Daher kann meiner Meinung nicht mehr von einem „Readymade“ gesprochen werden.

Aus Holz, einem bis heute gerne verwendeten Arbeitsmaterial Trugers, fertigte sie beispielsweise figurale Skulpturen, wie den „Mann“ (1974) und die „Frau“ (1975). **(Abb. 15, 23)** Aus Terracotta entstand im Jahr 1975 ihre Diplomarbeit mit dem Titel „Widerstand“, bei welcher ein weiblicher Rückenakt eine Ziegelwand durchbricht. **(Abb. 21)** Die Wand, welche den Widerstand symbolisiert, wird aufgebrochen, wie die verschobenen Ziegeln auf der Rückseite der Mauer zeigen. In einer Aktion, welche ihre Diplomarbeit inkludierte, stellte sich die Künstlerin selbst vor eine Ziegelwand, welche aus losen, bloß übereinandergelegten Ziegelsteinen bestand. Sie „ging“ durch die Mauer, indem sie die Ziegelsteine bewegte und zu Fall brachte.³¹ Der „Widerstand“, welcher im Besonderen von Frauen überwunden werden soll, wird als Subthema ihr gesamtes Schaffen nachhaltig durchdringen.

Auch mit dem Kunststeinguss beschäftigte sich Ulrike Truger: Der „Rücken“ (1975) zeigt einen nach vorne gebeugten, in seiner Grundform sehr geschlossenen und kompakten Torso. **(Abb. 19)** Die eine Ansicht beschränkt sich auf die Darstellung des Rückens mit dem Wirbelsäulengrat, die „Rückseite“ der Skulptur schließt mit dem Gesäß ab. **(Abb. 20)**

²⁹ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 25.05.2011.

³⁰ Vergleiche mit Werken von den Mitgliedern der „Neuen Realisten“ würden hier zu weit führen. Für weitere Informationen über die „Nouveaux Réalistes“ vgl. z.B. Pierre Restany, *Le nouveau réalisme*, Paris 1978.

³¹ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

Die „Pianistin“ von 1973 und die „Vogelfrau“ von 1975 sind Trugers früheste Skulpturen aus Polyester, welche sie auch in Bronze gießen ließ.³² **(Abb. 13, 22)** Die Abbildung zur „Vogelfrau“ zeigt insgesamt zwei nur farblich differenzierte Skulpturen, die linke ist aus durchsichtigem, die rechte aus blau gefärbtem Polyester. An dieser Figur experimentierte Ulrike Truger mit farblichen Abstufungen im Kunststoff.³³

Das Werk „Öffnung“ (1976) wurde ebenfalls in Bronze gegossen und weist, vergleichbar mit den vorangegangenen Skulpturen („Rücken“, „Vogelfrau“ und „Frau“), eine ebenfalls starke Geschlossenheit der Form auf. Hier wird eine glatte und kompakte Kugelform, welche eine ebene Grundfläche aufweist, mittig durchbrochen. **(Abb. 24)**

Als Lehrer soll Bertoni zwar die Phantasie seiner SchülerInnen angeregt haben, jedoch gab er nach der Aussage Ulrike Trugers oft wenig konstruktives Feedback zu den Werken seiner Klasse. Seine oft niederschmetternde Kritik förderte bei der jungen Künstlerin nicht zuletzt den Widerstand und den starken Willen, besonders als Bildhauerin etwas erreichen zu wollen.³⁴

3.2. Zyklen der „modellierten Torsi“ und „Körperfassungen“ (1976-78)

Im Jahr 1976, nach Absolvierung ihres Meisterjahres an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien, begann ihre Tätigkeit als freischaffende Künstlerin. Sie besuchte Aktzeichenkurse bei Georg Eisler (1928-1998), einem Freund ihres Vaters, und stand mit dem österreichischen Maler in engem Kontakt.³⁵ Eisler mag sie in dieser Zeit hinsichtlich ihrer Zuwendung zum Figuralen beeinflusst haben – Ulrike Truger übernahm jedoch niemals seine gezeichneten Figurenkompositionen.

Im selben Jahr entstand ihre „Frau mit Faust“ aus Gips, welche Trugers „experimentelle Phase“, in welcher sie sich in verschiedenen Materialien ausprobierte, abschloss. **(Abb. 25)** Mit ihrem linken Bein, dem Standbein, steht sie fest am Boden, während das Knie ihres rechten Spielbeines etwas

³² Zur Gießtechnik bei Vollskulpturen vgl. Clérin 1993, S. 174.

³³ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

³⁴ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

³⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

abgewinkelt ist. Sie blickt über ihre rechte Schulter, für den Betrachter zeigt sie ihr Gesicht im Profil. Die Haare sind zu einem strengen Dutt gebunden. Die geballten, etwas angewinkelten Fäuste und die energiegeladene, zum Kampf bereite, aber auch sehr stolze, fast herausfordernde Körperhaltung symbolisieren den erstmals in ihrer Diplomarbeit entwickelten „Widerstand“. Mit dieser Figur nimmt Truger das Sujet des „weiblichen Widerstands“ also wieder auf. Die „Frau mit der Faust“ steht als Leitfigur am Beginn eines Zykluses, welcher stolze, selbstbewusste, im Widerstand trotzend und in aktiver Bewegung befindliche Frauen in Bronze behandelt - des Zykluses der „modellierten Torsi“: In den Jahren 1976 und 1978 entstanden neun weibliche Bronzeskulpturen mit einer maximalen Höhe von ca. 40 cm: „Sich Erhebende“, „Stolze“, „Schreitende“, „Kniende“, „Laufende“, „In die Knie Sinkende“, „Frau mit erhobenen Armen“ und „La Liberté“. **(Abb. 26-32, 46)**

Im Gegensatz zur „Frau mit Faust“ wurden diese jedoch nicht mehr ganzfigurig, sondern als Torsi ausgeführt – Hände und Füße fehlen also, genauso wie die Köpfe. (Sieht man von zwei Bronzen, der „Laufenden“ und der „in die Knie Sinkenden“ ab.) Die „In die Knie Sinkende“ ist dem imaginären Widerstand, welchem alle Figuren in verschiedenster Art und Weise ausgesetzt zu sein scheinen, nicht gewachsen, während sich die übrigen kraftvoll und trotzdem sehr weiblich präsentieren. Die Figuren wurden mit Hand aus Ton modelliert, dann wurde zuerst ein Gips-Negativ hergestellt, um dann ein Gips-Positiv zu erhalten. Vom Gießereifachmann wurden sie mittels der „Gießtechnik mit Sand“ schließlich in Bronze gegossen.³⁶ Die meisten Torsi entstanden 1976/77, nur „La Liberté“ fällt mit ihrem Entstehungsjahr 1978 etwas aus dieser Kernzeit heraus. **(Abb. 46)** Sie ist auch die einzige Figur im Zyklus, welche aus ihrem Bronzesockel „herauszuwachsen“ scheint, während die Übrigen ohne Sockel auskommen. Die weiblichen Skulpturen haben ihre Energie durch ihre kraftvolle Modellierung bekommen - die energetische Bewegung des mit der Hand Formens scheint die Skulpturen mit Emotionen und Stärke aufgeladen zu haben.

³⁶ Vgl. E-Mail von Ulrike Truger, 20.10.2011. Für eine knappe Zusammenfassung der „Gießtechnik in Sand“ vgl. Clérin 1993, S. 272.

Der Zyklus von Trugers „Fassungen“ (1977-78) schließt fließend bzw. teilweise parallel verlaufend an den Zyklus der „modellierten Torsi“ an. Hier wurden verschiedene Gliedmaßen eines menschlichen Modells, wie z.B. die „Beine“, mit in Gips getränkten Jutebandagen in Verlaufsrichtung belegt.³⁷ Nach dem Erhalt einer zusammengesetzten, trockenen Gipsform konnte diese dann in Bronze gegossen werden.³⁸ **(Abb. 41)** Neben einzelnen Körperteilen wurden aber auch vermehrt Torsi in Gips abgenommen bzw. in Bronze verewigt: „Torso“, „Stehende“, „Sitzender“, „Torso mit aufgestütztem Arm“, „Denkende“ und „Gespräch“. **(Abb. 33, 36-38, 40, 42-43)** „Die Vordere weibliche Mitte“ von 1978 wurde sogar im öffentlichen Raum Wiens positioniert und war vor ihrer derzeitigen Restaurierung vor dem Brigittenuerbad im 22. Bezirk zu sehen. **(Abb. 44)** Eine dynamische Körperbewegung suggerierte erstmals der dreiteilige „Sprung“, dessen einzelne Körperteile übereinander gehängt wurden. **(Abb. 39)** Alle diese fragmentierten Werke verweisen auf den menschlichen Körper in seiner Gesamtheit.

3.3. Trugers Frühwerk in Stein

Als wesentlicher Einschnitt in Trugers künstlerische Entwicklung hinsichtlich einer grundsätzlichen Festlegung auf ein bestimmtes Werkmaterial, den Stein, kann ihre Reise nach Istrien im Jahr 1977³⁹ angesehen werden. Die Künstlerin hatte bereits ihre Studienzeit bei Wander Bertoni hinter sich gelassen, als sie sich südlich von Rovinj erstmals mit Stein beschäftigte. Inspiriert und angeregt durch die dort in der freien Natur liegenden Kalksteinbrocken, reiste sie kurz entschlossen nach Wien zurück und holte sich Werkzeug, also Meißel und Hammer, um vor Ort mit der Arbeit an den Steinen beginnen zu können.⁴⁰ Während dieses mehrwöchigen Aufenthalts entstanden zwei ihrer ersten Steinskulpturen: Der „Ellbogen“, der ca. 40 cm hoch ist, und der „Kopf“ mit einer vergleichbaren Höhe mit 50 cm. **(Abb. 35, 34)** Die fragmentierten, offen

³⁷ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 06.12.2011.

³⁸ Für den Verlauf des „Abformens auf dem menschlichen Körper“ mit Gips vgl. Clérin 1993, bes. S. 107.

³⁹ Die Reise nach Istrien fand im Jahr 1977 und nicht 1967 statt, wie Otto Breicha in seinem Text im Ausstellungskatalog des Dr.-Karl-Renner-Instituts von 1997 angibt. Vgl. Breicha 1997, S. 5.

⁴⁰ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

gelassenen Skulpturen sollen von der Phantasie der Betrachterin/des Betrachters vervollständigt werden.⁴¹ Der „Ellbogen“, welcher aus Unter- und Oberarm besteht, und der abstrahierte „Kopf“, bei welchem die Vorderseite nur durch eine angedeutete Nase als Gesicht erkenntlich gemacht wird, wurden mit Schleifpapier und Raspeln glatt poliert. Arbeitsspuren des Stockhammers⁴² scheinen partiell durch die glatte Oberfläche hindurch. Diese beiden Skulpturen sind die ersten von Truger aus Stein gearbeiteten Werke, sieht man von den beiden Arbeiten aus Serpentin während ihrer Studienzeit ab. Hinsichtlich Oberflächengestaltung und Form zeigen sie jedoch bedeutende Ähnlichkeiten zu den ein paar Jahre zuvor gestalteten Skulpturen aus den vergleichsweise zu Stein andersgearteten Materialien wie Kunststein, Gips oder Bronze.

Ich habe Skulpturen in Kunststein, Gips und Bronze in eine vergleichende Beziehung zu Truger frühesten Steinskulpturen „Ellbogen“ und „Kopf“ gestellt, um die prozesshafte Entwicklung Truger sichtbar zu machen: Zuvor hatte sie die bereits erwähnten Objekte aus Gips (z.B. „Selbstporträt“, 1971), Kunststein (z.B. „Rücken“, 1975) oder Bronze (z.B. „Öffnung“, 1976) geschaffen. **(Abb. 8, 19/20, 24)** Alle drei weisen eine relativ glatte Skulpturenoberfläche auf, diese ist beim „Selbstporträt“ aus Gips besonders gut erkennbar. Das „Selbstporträt“ besteht aus einer geschlossenen ovalen Grundform mit großen Lippen, auch der „Rücken“ ist aus einer kompakten Eiform herausgearbeitet, doch werden seitliche konkave Wölbungen sichtbar, welche anatomisch durch die nach vorne gebückte Haltung der abstrakten Figur bedingt werden. In der nur 15 cm großen Bronzeskulptur „Öffnung“ geht Ulrike Truger nun einen Schritt weiter und lässt die kugelförmige und geschlossene Form mittig aufbrechen.

Die geschlossene Form der drei genannten Skulpturen wurde von Truger später auf ihren „Ellbogen“ und „Kopf“ übertragen, auch die Oberflächengestaltung der Skulpturen hinsichtlich ihrer Glätte ist vergleichbar, obwohl die Künstlerin vom synthetischen zum „echten“ Steinmaterial, von der Gusstechnik zur Bearbeitung des Steins mit Hammer und Meißel, überwechselte. Dieser Übergang auf ein viel härteres Material, wie den Stein, erfolgte also fließend: Besonders der „Kopf“ weist eine enge Beziehung hinsichtlich Form und Gestaltung zu

⁴¹ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

⁴² Der Stockhammer gleicht einem Hammer, dessen beide Köpfe mit Spitzen versehen sind. Vgl. Clérin 1993, S. 231, 232.

„Rücken“ und „Selbstporträt“ auf. Die mittige Nase des Kopfes wird nur abstrakt als längliche, vertikal verlaufende Konvexwölbung angedeutet. Vergleichbar mit der Nasenform des „Kopfes“ ist die Wirbelsäule des „Rückens“, auch sie ist eine mehr oder weniger geradlinige vertikale Vorwölbung. Die durch die Verwendung eines Stockhammers hinterlassenen punktförmigen Bearbeitungsspuren in der Gesteinsoberfläche des „Kopfes“ und des „Ellenbogens“ lassen den Betrachter so an die winzigen Vertiefungen des „Rückens“ erinnern. Diese kleinen lochartigen Vertiefungen des „Rückens“ entstanden jedoch nicht unbedingt gewollt während des Gießvorganges durch Lufteinschlüsse, während die Arbeitsspuren des Stockhammers trotz mehreren Schleifvorgängen am „Ellbogen“ sichtbar belassen wurden.

3.4. Beeinflussung Trugers durch Wander Bertoni

Trugers frühe Werke aus den 1970er Jahren - „Ei“ (1971), „Selbstporträt“ (1971), „Rücken“ (1975) und „Öffnung“ (1976) - zeigen sich wie erwähnt als Rund- bzw. Ovalformen und weisen einen Hang zu Geschlossenheit und Glattheit auf. Sie können in verschiedenen Werken von Wander Bertoni, ihrem Lehrers an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, wiedergefunden werden: Beispielsweise in der Bronzeskulptur „Wir und der Mond“ von 1969 aus dem Zyklus „Metamorphose der Säule“ (1965-1980). **(Abb. I)** Auf dem Säulensockel ruht eine sehr große, fast kugelförmige Ovalform, die Erde. Auf der wiederum wurde eine hohe und abstrakte Stele positioniert. Die geradlinig verlaufende Stele endet in einem glatten stehenden Ei, welches den Mond versinnbildlichen soll. Die Form des Eies ist also eine bestimmende im Schaffen Bertonis, was sich auch in Bertonis Serie „Wir und das Ei“⁴³ von 1964 manifestiert. Darüber hinaus bezeugt Bertonis „Eiermuseum“⁴⁴ in Winden am See, welches eine Sammlung verschiedenartiger Eiformen beinhaltet, seine große Vorliebe zu dieser für ihn universalen Form.

⁴³ Abbildungen Vgl. Sottriffer 1981, Abb. 79-81, S. 116, 117.

⁴⁴ Wander Bertonis „Eiermuseum“ in Winden am See wurde 2010 erbaut und mit einem Architekturpreis ausgezeichnet.

Ich möchte abschließend einen konkreten Werkvergleich zwischen Wander Bertoni und Ulrike Truger anführen, um die Beeinflussung des Lehrers auf seine Schülerin zu verdeutlichen: Trugers „Kopf“ und „Ellbogen“ sind wie Bertonis „Findlinge“ von 1951 gefundene Kalksteine mit einer vergleichbaren Höhe von 30-50 cm. **(Abb. II)** Hier hat natürlich keineswegs eine Nachahmung stattgefunden (es gibt im ganzen Schaffen Trugers kein einziges Werk, welches einem Bertonis direkt ähnelt), jedoch ist meiner Meinung nach ausdrücklich von einer Beeinflussung Bertonis auf Truger hinsichtlich Form und Gestaltung zu sprechen: Denn die Geschlossenheit von Bertonis „Findlingen“, einer aus drei Steine (einer liegend, zwei stehend) bestehenden Skulptur, ist mit Trugers „Kopf“ vergleichbar. Auch die glatte von der Eiform inspirierte Grundform zeigt sich, neben einigen anderen Werken Trugers, auch bei ihrem „Kopf“, wobei Truger die Oberfläche ihrer Skulptur noch mit dem Stockhammer bearbeitet hat.

Zum Schluss ist festzuhalten, dass sich Ulrike Truger, außer während ihrer Studienzeit an der Hochschule für Angewandte Kunst, von ihrem Lehrer Wander Bertoni, nach eigener Aussage durch nichts (unternommene Reisen, besuchte Städte und Museen etc.) und niemanden (befreundete KünstlerInnen z.B.) direkt beeinflussen ließ.⁴⁵ Der Einwirkung der in Österreich nach 1945 bestehenden künstlerischen Strömungen stand die interessierte Künstlerin dessen ungeachtet offen gegenüber. (Kap. 8.)

⁴⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

4. Kunst im öffentlichen Raum

*„Wenn ich einen Platz sehe oder eine Architektur, habe ich sofort Ideen“*⁴⁶, äußerte sich Ulrike Truger, deren Skulpturen bereits in etlichen Höfen und auf Plätzen in Schul- und Wohnbauten in Wien, aber auch im Burgenland, zu finden sind. Über die Bedeutung von Skulpturen im öffentlichen Raum meinte sie im Jahr 1990: *„Skulptur ist für mich ein unverwechselbarer Bestandteil der Gesamtplanung. Sie ist klare Aussage und Mittelpunkt, der im Zusammenhang mit der Architektur für die Qualität des städtischen Raums verantwortlich ist und Urbanität schafft.“*⁴⁷

Wichtig ist für die Künstlerin eine gute Sichtbarkeit der Skulpturen im öffentlichen Raum, denn sie sollen sich über das Private hinaus im Alltag behaupten können.⁴⁸

Da eine Aufzählung aller Skulpturen im öffentlichen Raum, welche von Ulrike Truger geschaffen wurden, den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen würde, habe ich mich auf einige bedeutende im Zeitrahmen von 1979 bis 1991 beschränkt und diese nach Möglichkeit gruppiert: Das ist die Gruppe der „Sich Erhebenden“ (I-III), die der „Aufbrüche“ (II, III), die der „Großen Liegenden“ (1986 und 1988) und zuletzt der „Steinerne Fluss“ in der Fußgängerzone von Trugers Geburtsstadt Hartberg (Steiermark). Wichtige Informationen über den Entstehungshergang, wie eine knappe Werkeschreibung, sollen in zusammenfassender Form angeführt werden.

4.1. Die „Sich Erhebenden“

Im Folgendem möchte ich insgesamt drei Skulpturen mit der gleichbedeutenden Thematik des „Sich Erhebens“ anführen, nämlich die „Sich Erhebende I“ nahe der Ottakringer Kunstmeile (Thaliastraße 125a), die „Sich Erhebende II“ in der Volksschule Grafenschachen im Burgenland und die „Sich Erhebende III“ im Eingangsbereich der Vienna International School (Straße der Menschenrechte

⁴⁶ Zit. n. Geyrhofer 1986, S. 27.

⁴⁷ Zit. n. Horny 1993, S. 104.

⁴⁸ Vgl. Geyrhofer 1986, S. 27.

1). (**Abb. 47/48, 63 und 69**) Die Steinskulpturen wurden von Ulrike Truger als Aufträge für den öffentlichen Raum Wiens und Burgenlands geschaffen und sollen in kurzer Form vorgestellt und einer Werkbetrachtung unterzogen werden:

4.1.1. „Sich Erhebende I“, 1979, Arbeiterkammer-Beratungsstelle, 1160 Wien

Im Herbst des Jahres 1978 wurde Ulrike Truger der erste große Auftrag erteilt: Die Arbeiterkammer Wien beauftragte die Bildhauerin mit der Schaffung einer monumentalen Skulptur, der „Sich Erhebenden I“. (**Abb. 47, 48**) Die Erarbeitung dieser Skulptur sollte in der Wiener Berufsschule für das Baugewerbe (Wagramer Straße 65, 1220 Wien) stattfinden, um den Steinmetzlehrlingen das Mitverfolgen der Entstehung der Skulptur zum einen zu ermöglichen, zum anderen sollten sie sich auch an diesem Projekt beteiligen und das Arbeiten in Stein selbst versuchen.⁴⁹ Auf einem Foto sieht man die 1979 fertiggestellte Skulptur in einer Werkstatt der Berufsschule. (**Abb. 47**) Die Aufstellung der „Sich Erhebenden I“ erfolgte im selben Jahr vor der Kammer für Arbeiter und Angestellte in der Plößlgasse 2 im 4. Bezirk Wiens. Nach genau zwanzig Jahren, also im Jahr 1999, fand die Übersiedelung der Skulptur in die Thaliastraße 125a, nahe der Beratungsstelle der Arbeiterkammer im 16. Bezirk Wiens, statt. Sie wurde seitlich des Vorplatzes der Höheren Technischen Lehranstalt, welche ebenfalls im selben Jahr von der Schellinggasse des 1. Bezirks in das renovierte Gebäude der ehemaligen Austria Tabak-Fabrik umzog⁵⁰, positioniert. Dem in Wien ansässigen Architekturbüro „Nehrer + Medek“ (Manfred Nehrer, geb. 1944 und Reinhard Medek, 1944-2003) kam die wichtige Rolle der Renovierungsplanungen der alten Tabak-Fabrik zu.⁵¹ Für die Platzgestaltung vor der HTL wurde ein Wettbewerb ausgeschrieben, an welchem Ulrike Truger teilnahm, aber leider nicht gewann. Der Schulplatz wurde von den Wettbewerbsgewinnern Roman Ivancsics und Bildhauer Leo Zogmayer (1949 geb.) mit der Platzstruktur „Jetzt“ gestaltet. Darüber hinaus wurde jedoch noch eine klassische Skulptur für den Vorplatz gesucht. Es

⁴⁹ Vgl. Truger 1993, S. 119.

⁵⁰ Vgl. O. A. 2009a, URL: <http://www.htl-ottakring.info/Infos/Geschichte%20der%20Schule.aspx>.

⁵¹ Vgl. Waechter-Böhm 2000, URL: <http://www.nextroom.at/building.php?id=1625>.

erfolgte in diesem Fall jedoch kein Auftrag an Ulrike Truger für ein neues Projekt, weswegen die „Sich Erhebende I“ von der Arbeiterkammer in der Plößlgasse abgezogen wurde und einen neuen, etwas versteckten Standort vor der Arbeiterkammer-Beratungsstelle in Ottakring bekam.⁵² Bis heute ist die Skulptur im Außenraum nahe der U3-Endstation Ottakring präsent.

Trugers erste große Skulptur hat eine Länge und Höhe von 170 cm, eine Tiefe von 80 cm und wurde aus Lindabrunner Konglomerat geschaffen. Die weibliche Figur versucht sich aus ihrer sitzenden Position zu erheben – beide Kniebeugen sind angewinkelt, die Arme unterstützend hinter ihrem Körper positioniert, um aus eigener Kraft aufstehen zu können. Dargestellt ist dieses kraftvolle Bewegungsmoment des „Sich Aufrichtens“. Auf der Plakette am Sockel wird die Skulptur noch als „Aufbrechende“ betitelt, das kann den „Aufbruch“ zu einer bestimmten Handlung meinen, welcher man sich erst nach dem körperlichen „Aufrichten“ widmen kann. Bei den Skulpturengruppen der „Sich Erhebenden“, ist wie bei jenen der „Aufbrüche“ (s.u.), darüber hinaus ein grundsätzlicher „Aufbruch“ der Figuren aus dem Stein gemeint.

Die Unterseite der „Sich Erhebenden I“ ist mit dem ursprünglichen Steinfelsen noch verhaftet, welcher sie möglicherweise am Aufstehen hindern könnte, oder aber er bietet der Figur erst den nötigen Widerstand, auf welchen sie sich aufstützen kann.

4.1.2. „Sich Erhebende II“, 1983, Volksschule Grafenschachen, Bgld.

Vier Jahre später, im Jahr 1983, nahm Ulrike Truger diese figurale Sitzkomposition der „Sich Erhebenden I“ wieder auf und schuf aus Kalkstein die Auftragsarbeit „Sich Erhebende II“ für die Volksschule Grafenschachen im Burgenland.⁵³ (Abb. 63) Die weibliche Skulptur nimmt abermals dieselbe Sitzposition ein: Angewinkelte Beine, das rechte Knie ist wie bei der vorherigen Skulptur etwas höher als das linke, die Arme stützen sich hinter dem Körper auf den Felssockel auf, um sich zu erheben. Im Unterschied zur „Sich Erhebenden I“ lehnt sich die nachfolgende Skulptur nun mit ihrem Gesicht an ihren linken

⁵² Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

⁵³ Vgl. Truger 2004a, S. 166.

Knie an, während die „Vorgängerin“ mehr links an ihrem Körper vorbeisieht. Der zur Figur gehörige Steinsockel ist nun auch ausgeprägter.

Wäre die „Sich Erhebende II“ vor 1978/9 entstanden, könnte man meiner Meinung nach in ihr einem Steinentwurf für die „Sich Erhebende I“ sehen, dafür würden einerseits die bereits angesprochenen formalen Affinitäten sprechen, andererseits besitzt die 2. Version der „Sich Erhebenden“ nicht einmal die Hälfte der Größe der Vorgängerin, sie weist gerade einmal eine Größe von 60 x 36 x 60 cm auf.

Ein weiterer, wichtiger Unterschied zur 1. Version ist die Aufstellung der „Sich Erhebenden II“ IN einer Schule und nicht DAVOR, da sie auf einem wenig hohen Holzsockel, vor Kinderhänden ungeschützt, im Pausenraum der Volksschule steht. Sie ist also nicht mehr zu jedem Zeitpunkt, nur während der Öffnungszeiten der Schule, frei zugänglich. Ob hier überhaupt noch von „öffentlichem Raum“ gesprochen werden kann?

4.1.3. „Sich Erhebende III“, 1984, Internationale Schule, 1220 Wien

Ulrike Truger erhielt 1983 einen weiteren Auftrag für eine Skulptur im öffentlichen Raum: Die „Sich Erhebende III“ für die Vienna International School im 22. Bezirk Wiens.⁵⁴ (**Abb. 69**) Im Gegensatz zu der fast parallel verlaufenden Auftragsarbeit der „Sich Erhebenden II“ für die Volksschule Grafenschachen, sollte ihre 3. und (vorerst) letzte „Sich Erhebende III“ VOR der Internationalen Schule, seitlich des Eingangsbereiches stehen. Im Unterschied zu den beiden figuralen Ausführungen, wurde diese auf jeweils nur zwei Arme und Beine, welche sich ähnlich wie Tentakel einer Krake aus dem Wasserbecken erheben, reduziert bzw. abstrahiert. „Die Sich Erhebende III“, mit einer Länge von vier Metern wurde 1984 fertig gestellt. Sie ist aus grünlichem Serpentin Tauerngrün gearbeitet worden und stellt Ulrike Trugers erste Skulptur im öffentlichen Raum dar, welche in ein Wasserbecken eines Brunnens integriert wurde.⁵⁵ Bei meinem Besuch im Oktober 2011 fand ich jedoch keine im Wasser stehende Steinskulptur vor.⁵⁶ Das fehlende Wasser ermöglichte wiederum eine

⁵⁴ Vgl. Truger 2004a, S. 167.

⁵⁵ Vgl. Abbildung Truger 2004, S. 17.

⁵⁶ Der Portier der Int. Schule erzählte mir, dass die Wasserleitungen undicht seien und eine Reparatur leider zu kostspielig wäre. Deswegen stünde die Skulptur schon seit vielen Jahren ohne Wasser in dem Becken.

vorteilhafte Umrundung der „Sich Erhebenden III“, da durch diese ihre beachtliche Formenvielfalt evident wird.

Ulrike Truger verwendete hier ganz bewusst Serpentin Tauerngrün, da dieser aufgrund seiner Zähheit die abstrakten Bögen der „Sich Erhebenden III“ ermöglichte.⁵⁷ Insgesamt können drei Bögen gezählt werden, wobei einer davon einen Arm und ein Bein impliziert. Interessant ist außerdem, dass die Bildhauerin hier erstmals auch mit der Flex am harten Stein sichtbar gearbeitet hat, welche mehr oder weniger grobe wie rillenförmige Spuren auf den Außen- und Innenseiten der „Tentakel“ hinterlassen hat. Gegensätzlich zu den mechanisch erzeugten Vertiefungen hat Ulrike Truger wiederum auch partielle Stellen der Oberfläche durch Polieren geglättet.⁵⁸

4.2. Die „Aufbrüche“

Eine weitere Skulpturen-Folge bildet jene der sogenannten „Aufbrüche“, welche im öffentlichen Raum aus dem „Aufbruch II“ im Hof der Wohnhausanlage in der Ottakringerstraße und dem „Aufbruch III“ im Stadtpark Oberwart, besteht. (**Abb. 70/ 71, 74**)

4.2.1. „Aufbruch II“, 1985, Ottakringerstraße 9-15, 1160 Wien

Im Jahr 1983 erhielt Ulrike Truger einen Auftrag der Gemeinde Wien für den „Aufbruch I“. Im selben Jahr reiste sie in die Steinbrüche von Carrara, um einen passenden Stein zu finden.⁵⁹ Bereits 1982 fertigte Truger hierzu Studien in Form von einer Bleistiftskizze und einem Steinentwurf aus Portugiesischen Marmor (50 x 35 x 20 cm) an. (**Abb. 58, 59**) Das Steinmodell zeigt die einzelnen Bewegungsabläufe einer sich erhebenden, weiblichen Figur: Links unten liegt sie noch am Boden, schließlich geht sie in die Hocke, indem sie sich nun kraftvoll mit den Händen am Boden abstützt und ganz außen rechts hat sie bereits eine fast stehende Position, die beiden Knie sind tief gebeugt, eingenommen. Insgesamt also drei sehr dynamische Momentaufnahmen,

⁵⁷ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

⁵⁸ Vgl. besonders oberes Bild von Abb. 69: Knie des mittleren Steinbogens.

⁵⁹ Vgl. Truger 1993, S. 120.

vereint in einer Skulptur. Friedrich Geyrhofer hat diese Bewegungsphasen aus der Horizontalen auch als „plastischen Film“ bezeichnet.⁶⁰

Ein Jahr nach Auftragserteilung und noch vor der Fertigstellung der Skulptur tauchten jedoch Schwierigkeiten auf, da der zwölf Tonnen schwere „Aufbruch I“ aufgrund seiner Größe nach einer Bauplanänderung nicht mehr in den Hof der Wr. Wohnhausanlage in der Ottakringerstraße 9-15 transportiert werden konnte. Infolgedessen erfolgte ein neuer Entwurf Trugers: Der „Aufbruch II“.⁶¹

(Abb. 70, 71) Diese aus Krastaler Marmor gestaltete Skulptur ist dreiteilig und wurde 1985 fertig gestellt. Die aus drei Einzelteilen bestehende Figurenkomposition wurde bereits 1984 in einem Steinentwurf aus Untersberger Marmor mit den Maßen von 50 x 25 x 40 cm erprobt. **(Abb. 67, 68)**

Ähnlich wie beim Steinmodell zum „Aufbruch I“ zuvor wurde rechts außen ein stehender weiblicher Körper positioniert, dahinter eine liegende Figur.

Die drei Meter lange und zwei Meter hohe Außenskulptur im Hof der Wohnhausanlage in der Ottakringerstraße weist kaum Veränderungen zu dem vorhergehenden Bozzetto auf. Beide zeigen eine dreiteilige Figurengruppe in verschiedenen Positionen. Hier wird wie noch beim „Aufbruch I“ kein dynamischer Bewegungsablauf mehr gezeigt: Links liegt eine Männerskulptur mit gesenktem Kopf und groben Gesichtszügen, mittig und etwas zurück versetzt erscheint ein anthropomorphes Fragment, während eine aufrecht stehende, selbstbewusste Frau rechts außen positioniert wurde. Sie blickt nach rechts zurück, hat ihren linken Arm, wie schon beim Steinmodell, hinter dem Kopf abgewinkelt, der rechte zeigt zum Boden, wobei der rechte Unterarm, wie auch die Unterschenkel, fehlen. Unter anderem ist an dieser Skulptur Trugers „Handschrift“ besonders gut ersichtlich – mit Spitzmeißel und Hammer schlägt sie ihre „Spuren“ in den Stein. (s. Kap. 5.2.)

Wirklich öffentlich zugänglich ist der „Aufbruch II“ leider nicht, in den Hof des Wohnhauses gelangt man nur mit passendem Schlüssel. Von der Straße aus ist sie nicht zu erspähen und ist somit nur für die Anrainer mühelos zu besichtigen. Hier stellt sich ein weiteres Mal (vergleiche die „Sich Erhebende I“, Volksschule Grafenschachen) die Frage, ob dieser fast schon private Standort den Kriterien öffentlichen Raumes gänzlich entsprechen kann.

⁶⁰ Vgl. Geyrhofer 1986, S. 27.

⁶¹ Vgl. Truger 1993, S. 120. Der „Aufbruch II“ wird dort mit „Aufbruch III“ betitelt.

4.2.2. „Aufbruch III“, 1986, Stadtpark, Oberwart, Bgld.

Ein Jahr nach dem „Aufbruch II“ schuf Ulrike Truger 1986, als Fortsetzung dieser Serie, den „Aufbruch III“. **(Abb. 74)** Die Bildhauerin verwendete auch bei dieser Skulptur Krastaler Marmor. Diese weist eine Länge von 150 cm, eine Höhe von 250 cm auf und wurde zuerst 1986 im Rahmen einer Ausstellung in der Galerie Chobot öffentlich aufgestellt. Zusammen mit anderen Werken Trugers, u. a. mit der „Liege“ (1996), wurde sie 2001 im Zuge einer großen Personale im burgenländischen Stadtpark in Oberwart aufgestellt. **(Abb. 138)** Die „Liege“ und der „Aufbruch III“ wurden schließlich von der Stadtgemeinde Oberwart angekauft.⁶²

Bereits die Steinskizze zeigt das vorherrschende Grundkonzept: **(Abb. 72)** Ein weiblicher Akt schält sich aus seinem Steinblock, ist ihm teilweise aber noch verhaftet. Die „Aufbrechende“ versucht sich nun bildlich von dem Steinblock, dessen Seiten noch glatte Schnittflächen zeigen, zu lösen. An der Seitenansicht kann man erkennen, wo sich die „Aufbrechende“ bereits „freigekämpft“ hat – die Bildhauerin hat beim Rücken der Figur einen riskanten Durchbruch gewagt. Alle diese angesprochenen Elemente wurden in einer eigenständigen Form auf die schlussendlich ausgeführte Skulptur, welche wiederum die für Ulrike Truger so charakteristischen Grate der Oberfläche aufweist, übertragen. Auch hier erscheint der weibliche Körper, welcher aus dem Stein „auftaucht“, als Symbol für den Wunsch nach Befreiung aus dem Zwang, welcher mit dem Stein korreliert.⁶³ Im Unterschied zum Modell kann man hinter ihr jedoch noch einen Kopf, eine Schulter, ein Knie einer weiteren Gestalt erkennen. Diese ist jedoch noch eins mit dem ursprünglichen Gestein, ist ihm fast vollständig verhaftet. Versucht diese Figur auch aus dem Stein „auszubrechen“ oder hält sie die weibliche Figur vielleicht sogar zurück, hindert sie an ihrem „Aufbruch“? Der Betrachter/die Betrachterin wird Zeuge/in einer emotionalen und bewegten zwischenmenschlichen Szene.

⁶² Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

⁶³ Bäumer 1986, S. 10.

4.3. Die „Großen Liegenden“

„Liegende“ Skulpturen im Schaffen Trugers gibt es einige - hier wurde besonderes Augenmerk auf zwei überlebensgroße, im öffentlichen Raum verortete „Große Liegende“ gelegt:

4.3.1. „Große Liegende“, 1986, Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik, 1160 Wien

Im Jahr 1986 war Ulrike Truger nach einem gewonnenen Wettbewerb mit ihrer ersten „Großen Liegenden“ für die Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik in der Herbststraße 104 in Ottakring beauftragt worden, welche im Wiener Künstlerhaus bei der Ausstellung „125 Jahre Künstlerhaus“ präsentiert wurde.⁶⁴ (**Abb. 80**) Ein weiteres Mal (davor bereits bei der „Sich Erhebenden III“) verwendete sie grünlichen Serpentin Tauerngrün, nun für die im Hof der Schule „liegende“ Außenskulptur, die eine beachtlichen Länge von ca. 550 cm aufweist. Bereits mit dem im selben Jahr entstandenen Modell für die „Große Liegende“ hatte sich die Bildhauerin mit dem für die Skulptur vorgesehenen Material, den Niveau-Unterschieden der Architektur, sowie mit ihrem Platz vor den Stiegen auseinandergesetzt. (**Abb. 79**) Eine ähnliche Fragmentierung und Abstrahierung des liegenden Körpers, wie zuvor schon bei der „Sich Erhebenden III“, verkörpert auch dieses Werk: Anstelle der beiden Arme (der „Sich Erhebenden III“) ist nun ein geschwungener Oberkörper zu erkennen, welcher wie ihre angedeuteten, abgewinkelten Beine aus einem „Beet“ von Flussschotter herausragen. Darüberhinaus ist die Skulptur fester Bestandteil eines dichten Gefüges: Der Oberkörper weist Richtung Treppenaufgang, seitlich geht ein Weg vorbei und die Beine reichen in einen Grünbereich mit einem künstlich angelegten Teich mit Holzbrücke. Die drei Steinfelsen sind von sehr naturbelassener Gestalt, weder einzelne Polierungen der Oberfläche noch Spuren der Flex sind ersichtlich.

⁶⁴ Vgl. Truger 1993, S. 120.

4.3.2. „Große Liegende“, 1988, Treptower Park, Berlin

Zwei Jahre später, 1988, wurde die Bildhauerin im Zuge der Ausstellung „Österreichische Bildhauer in Berlin (DDR)“ in den Treptower Park Berlins eingeladen. Am Ausstellungsort schuf sie eine weitere „Große Liegende“ aus Reinhardtsdorfer Sandstein mit einer Länge von ca. 450 cm.⁶⁵ (**Abb. 95**) Auch nach Ende der Ausstellung verblieb die „Große Liegende“ im Treptower Park, wofür Truger zwei Blöcke Reinhardtsdorfer Sandstein als Gegenleistung erhielt.⁶⁶ Die in situ entstandene Skulptur weist wie die zuvor geschaffene „Große Liegende“ nur noch Reminiszenzen einer figürlichen Gestaltungsform auf: Aus insgesamt fünf einzelnen Steinfelsen wird ein Ganzes gebildet, welches zusammengesehen, eine liegende, allem Anschein nach jedoch auch sich aufrichtende, Figur, ergibt. Ihre „Arme“ und ihr rechtes „Bein“ bestehen jeweils aus einem unterschiedlich hoch aufragenden Steinfels, das „Bein“ gleicht einer Pyramidenform, während ihr linkes „Bein“ einen liegenden Steinblock zeigt. Der Rumpf hat eine Vermittlungsposition zwischen diesen liegenden wie aufgerichteten Körperfragmenten inne. Die Skulptur liegt auf einer weiten Grasfläche mit ausreichend Raum, welche ihre Entfaltung begünstigt.

Im Oktober 2010 erfolgte die Instandsetzung der „Großen Liegenden“ in Berlin.⁶⁷

4.4 „Steinerne Fluss“, 1991, Fußgängerzone Hartberg, Stmk.

Abschließend möchte ich noch ein Wettbewerbsprojekt erwähnen, welches für die Fußgängerzone in Hartberg, in der Steiermark, realisiert wurde:

Als Ulrike Truger im Jahr 1991 einen vierwöchigen Krankenhausaufenthalt verbrachte, nützte sie diese Zeit, um an einem Wettbewerbsentwurf zur Fußgängerzonengestaltung Hartbergs zu arbeiten. Es sollte ein Brunnen zur Symbolisierung des unterirdisch fließenden Stadtbaches gestaltet werden.⁶⁸

⁶⁵ Vgl. Truger 2004a, S. 167.

⁶⁶ Vgl. Truger 1993, S. 122.

⁶⁷ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

⁶⁸ Vgl. Truger 2004, S. 76.

Dies gelang Truger offenbar mit ihrem Werk „Steinerne Fluss“ – sie gewann den ersten Preis. Folgendes, das die Werkgestaltung erklärende Konzept, legte sie bei: *„Der steinerne Fluß‘ verkörpert den unterirdisch fließenden Stadtbach. Er entspringt im Bereich 1 als ‚Quelle‘, setzt sich als Spur in der Bodengestaltung fort, zeigt sich als ‚Welle‘ im Bereich 2 und versiegt nach dem ‚Wasserfall‘ im Bereich 3. Das Bespielen mit Wasser erhöht den Reiz der Gestaltung, ist aber nicht unverzichtbarer Bestandteil. Da Brunnen nicht das ganze Jahr in Betrieb sein können, habe ich eine Gestaltung gewählt, die auch ohne Wasser ästhetisch besteht und im Winter offen bleiben kann. ‚Der steinerne Fluß‘ besteht aus (vollplastischen) Skulpturen und (flach)-Reliefplatten, die teils in direktem Zusammenhang stehen – das über die Skulpturen rinnende Wasser wird über die Bodengestaltung abgeleitet. Andererseits werden Reliefplatten als Verbindungselemente zwischen den ‚Brunnen‘ in die Bodengestaltung eingebaut. Als Material ist Osttiroler Serpentin vorgesehen, ein besonders kostbarer und ‚lebendiger‘ Stein, der sich durch große Härte, Zähigkeit und Frostsicherheit auszeichnet.“*⁶⁹

Die Ausführung der dreiteiligen Außenskulptur aus Serpentin Tauerngrün erfolgte von Juli bis September im Jahr 1991 und liegt an der leicht mäandernden und abfallenden Fußgängerzone, im Herzen der Stadt Hartberg.⁷⁰ Ulrike Truger hatte sich ein weiteres Mal für den robusten, den Außentemperaturen trotzensen Serpentin Tauerngrün entschieden.⁷¹

Geht man von Hauptplatz bergab, kommt man zur 1. Station, der „Quelle“, welche am rechten Rand liegt.⁷² **(Abb. 106)** Der grob behauene Fels weist mehrere Löcher im Stein auf, wo aber leider nur mäßig Wasser austritt.⁷³ Gespeist wird der „Steinerne Fluss“ von dem unterirdisch verlaufenen Stadtbach. Dieser kommt an drei Stellen an die Oberfläche. Die „Quelle“ steht in einem „Steinbecken“ – größere, flache Steinplatten, ebenfalls aus dem grünlichen Serpentin Tauerngrün, liegen auf kleineren Schottersteinen gebettet. Diese Einbettung in Flussschotter wurde bei allen Stationen beibehalten. Folgt

⁶⁹ Vgl. Truger 1993a, S. 102.

⁷⁰ Vgl. Horny 1993, S. 104.

⁷¹ Davor verwendete sie das Material 1984 bei der „Sich Erhebenden III“ und bei der „Großen Liegenden“ 1986.

⁷² Vgl. Horny 1993, S. 104.

⁷³ Bestandsaufnahme während meines Besuchs im Oktober 2011.

man den Reliefplatten aus Serpentin Tauerngrün, stößt man nach ca. 70 Meter weiter auf die „Welle“, einen geschwungenen Stein, welcher erstmals Spuren der Bearbeitung mit der Flex aufweist. **(Abb. 107)** Diese sind parallel, der leichten S-Form des Steines angenähert, und zwar auf der inneren, der dem Fußgänger zugewandten Längsseite. Das „Grat“ der „Welle“ wurde glatt poliert. Wiederum führen „steinerne Fußspuren“ zu der 3. Station, zum „Wasserfall“. **(Abb. 108)** Henriette Horny beschrieb diesen Stein als dramatisch geformt, da er in Flussrichtung leicht ansteigt, um dann plötzlich senkrecht abzufallen. Die Steilwand ist gegensätzlich zu der sonst sehr organischen Oberflächengestaltung fast geometrisch kühl formuliert.⁷⁴ Die beiden „Steinstufen“ wurden ebenfalls wieder von Ulrike Truger glatt poliert. Im Jahr 2001 wurde Ulrike Truger mit einer Verlängerung des „Steinernen Flusses“ beauftragt: Die „Mündung“ bildet seither die 4. und letzte Station und befindet sich am untersten Ende der Fußgängerzone, im angrenzenden Park, und führt in den darin befindlichen Teich.

⁷⁴ Vgl. Horny 1993, S. 104.

5. Der Schaffensprozess : Vom rohen Material zur ausgeführten Skulptur

In diesem Kapitel über den Schaffensprozess von Ulrike Truger Steinskulpturen möchte ich folgende Fragen, welche die Bearbeitungstechniken und die Materialentscheidung bzw. -findung betreffen, beantworten: Welche Bearbeitungstechnik wählt Ulrike Truger? Macht die Künstlerin üblicherweise Vorskizzen? Welche Gesteinsarten bevorzugt sie und welche persönlichen Auswahlkriterien für ihre Steine gibt es? Wie läuft der Entscheidungsvorgang ab? All diese Fragen stellte ich Ulrike Truger auch persönlich.

5.1. Bevorzugte Gesteinsarten und ihre Auswahl

5.1.1. Marmor

Ulrike Truger verwendet hauptsächlich Marmor, oft aus Österreich: Aus dem Waldviertel, aus Salzburg (Untersberg), Tirol (Laas, Sterzing) und Kärnten (Krastal), aber auch aus Italien (Carrara) und Griechenland (Thassos) bezieht sie kostbare Steine.⁷⁵

Der für seine Härte und für sein Aussehen bekannte Marmor ist das Produkt der Umwandlung von Dolomit (Kalkstein) durch verschiedene Naturkräfte, wie Temperatur und Druck. Daher hat Marmor eine idente chemische Zusammensetzung wie Kalkstein – es sind ebenfalls Carbonate (von Säure angreifbar), aber in kristalliner und nicht in körniger Form. Marmor ist in der Regel ein Gestein mit gedrunghenen und kompakten Kristallen. Die härtesten Arten bestehen aus Calcium- und Magnesiumcarbonaten und weisen kaum Verunreinigungen auf. Sie zeichnen sich durch eine brillante weiße Farbe und eine homogene Struktur aus. Außerdem sind sie kaum durchscheinend. Die sogenannten „Statuen- Marmore“ oder „Statuario Marmore“ stammen ebenfalls aus den Carrara-Steinbrüchen, sind weiß- oder cremefarben und bezeichnen die reinsten aller Varietäten. Der in Italien bekannteste Marmor ist jener von Carrara. Bereits die Römer begannen 283 vor Christus den Steinbruch von

⁷⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

Carrara zu erschließen.⁷⁶ Ulrike Truger hat einen Großteil ihrer Steinskulpturen aus Carrara Marmor oder Statuario Marmor geschaffen.⁷⁷

Die meisten Marmorarten enthalten jedoch Verunreinigungen, welche für die besondere Farbe des Marmors verantwortlich sind. Die genannten Unreinheiten können entweder gleichmäßig verteilt oder lokal angesammelt, in Form von Flecken oder Streifen (Adern, Marmorierung) auftreten. Die Farben Rot, Braun und Rosa sind auf den Gehalt an Hämatit oder Manganoxyd zurückzuführen, während creme- oder ockerfarbene Arten Limonitspuren aufweisen.⁷⁸

5.1.2. Kalkstein

Vom Marmor ist der Kalkstein manchmal etwas schwierig zu unterscheiden, da das Korn und die Verkittung sehr ähnlich sein können. Kalksteine sind grundsätzlich aus Calciumcarbonat aufgebaut und weisen im Allgemeinen eine feinkörnige Struktur auf. In der Regel ist ihre Färbung hell - weiß, hellgrau oder cremefarben. Dunklere Farbabstufungen wie Chamois, Rot, Braun oder Grün werden durch Verunreinigungen im Stein, wie Eisenoxid, verursacht.⁷⁹ Aus istrischem Kalkstein sind Trugers früheste Skulpturen, wie „Kopf“ und „Ellbogen“, aber auch die „Katze“ gearbeitet. (**Abb. 34, 35, 49**). Die „Sich Erhebende II“ von 1983, welche in der Volksschule Grafenschachen positioniert wurde, und „der Anarchist“ sind ebenfalls aus Kalkstein. (**Abb. 63, 164**)

5.1.3. Granit

Granit gehört zu den Magmagesteinen und ist damit einer der härtesten und damit am schwierigsten zu bearbeitenden Steine. Deshalb widersetzt gerade er sich allen möglichen Zerstörungskräften. Er setzt sich aus sehr unterschiedlichen und ungleichmäßigen Korngrößen zusammen. Viele Granitarten sind hart und kompakt – je größer der Quarzgehalt im Stein ist, desto härter ist dieser. Granite zeigen häufig helle Farben, wie Weiß, Grau, Rosa oder Rot.⁸⁰

⁷⁶ Vgl. Clérin 1993, S. 224, 226.

⁷⁷ Vgl. Werkkatalog I.

⁷⁸ Vgl. Clérin 1993, S. 224.

⁷⁹ Vgl. Clérin 1993, S. 222.

⁸⁰ Vgl. Clérin 1993, S. 218, 219.

Erstmals arbeitete Ulrike Truger im Jahr 1996 mit Granit, die ein Meter hohe Skulptur „die Frau des Clowns“ entstand. **(Abb. 136)** Im Jahr 2002 erwarb sie einen schwarzen Granit, „Nero Assoluto Zimbabwe“, aus Südafrika für ihre kulturpolitische Skulptur im öffentlichen Raum Wiens, den „Markus Omofuma-Stein“. **(Abb. 170-176)** (s. Kap. 6.3.) Mit dieser Skulptur wollte sie des afrikanischen Flüchtlings Marcus Omofuma, welcher durch Erstickung ums Leben kam, gedenken. Die Einschneidungen mit der Flex symbolisieren die Klebestreifen, mit welchen Marcus Omofuma geknebelt wurde.⁸¹ Dank seiner mechanischen wie chemischen Widerstandsfähigkeit wurde Granit immer schon für Außenskulpturen wie monumentale Skulpturen verwendet.⁸²

5.1.4. Serpentin

Auch Serpentin, welcher zum Großteil aus hydratisierten Magnesiumsilikaten zusammengesetzt ist⁸³, wird gerne von der Bildhauerin verwendet. Besonders schätzt Ulrike Truger „Serpentin Tauerngrün“ aus Osttirol, da sich dieser zähe, strapazierfähige und witterungsbeständige Stein sehr gut für den Außenraum eignet. Der grünliche Serpentin hat sich bereits mit der „Sich Erhebenden III“ von 1984, bei der „Großen Liegenden“ von 1986 und mit dem „Steinernen Fluß“ von 1991 im öffentlichen Raum bewährt. **(Abb. 69, 80, 106-108)**

Grundsätzlich muss Ulrike Truger den Widerstand der oft unterschiedlich harten Steine körperlich bewältigen und darüber hinaus soll auch oftmals persönlicher Widerstand geleistet werden, daher entspricht gerade der Stein Trugers kritischem Charakter so ausgezeichnet.⁸⁴

5.1.5. Die Auswahl der Steine

Die Künstlerin trifft eine intuitive Entscheidung für bestimmte Steine, welche sie persönlich in verschiedenen Steinbrüchen aussucht. Vor Ort ist es ihr außerdem möglich zu sehen, in welcher Art und Weise die Steine gebrochen wurden und verfügbar sind. Das ist insofern wichtig, als sie diese

⁸¹ Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger, 16.05.2011.

⁸² Vgl. Clérin 1993, S. 219.

⁸³ Vgl. Clérin 1993, S. 229.

⁸⁴ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

Gegebenheiten bei der späteren Bearbeitung berücksichtigen möchte, aber auch Projektplanungen sind wichtig.⁸⁵ Frisch geschnittene Steinblöcke lehnt sie in der Regel ab.⁸⁶ Nachdem die Auswahl bestimmter Steine erfolgt ist, werden die tonnenschweren Felsbrocken mit Hilfe einer Spedition in eines der beiden Ateliers der Künstlerin transportiert. Aus der direkten Arbeit mit den Steinen ergibt sich dann prozesshaft die Themenfindung. Es kann aber auch zu einem bereits vorhandenen Thema der passende Stein gesucht werden.⁸⁷

5.2. Die Bearbeitungstechnik

Von den zwei grundsätzlichen Verfahrenstechniken (der direkten und der indirekten) für die Steinbearbeitung⁸⁸, wählte Ulrike Truger bereits für ihre frühesten Skulpturen, den „Kopf“ und den „Ellbogen“ von 1977, die direkte. Philippe Clérins Aussage, dass jeder Bildhauer, welcher sich der direkten Bearbeitung verschreibt, einen tiefen Respekt vor dem Material beweise⁸⁹, trifft gänzlich auf Ulrike Truger zu. Einfühlsam erspürt und berücksichtigt sie die Gegebenheiten des Steines, die Adern und Einschlüsse, welche sie gewissermaßen anleiten, ihr die Form vorzugeben scheinen. *„Stein ist ein lebendes Material, das Innere soll enthüllt werden.“*⁹⁰ Sie schält ihre meist figuralen Skulpturen sozusagen aus der ursprünglichen Form des Steinblockes heraus. Sie zwingt dem Stein nichts auf, was seinem durch Natur vorgegebenen Wesen widersprechen würde.⁹¹ Fast ausschließlich arbeitet sie mit Meißel und Hammer, das entstehende gleichmäßige Hämmern stimmt mit einem meditativen Rhythmus überein. Nach Ulrike Truger sei es vergleichbar mit dem Rhythmus des Lebens, dem Pulsschlag. Ähnlich wie beim Laufen ist ein Schritt - ein persönlicher Takt. Der eigene Körper tritt so in eine aktive und direkte Kommunikation mit dem Stein - viel mehr als bei einem gemalten Bild.⁹²

⁸⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

⁸⁶ Vgl. Geyrhofer 1993, S. 13.

⁸⁷ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

⁸⁸ Vgl. Clérin 1993, S. 236.

⁸⁹ Vgl. Clérin 1993, S. 236.

⁹⁰ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

⁹¹ Vgl. Breicha 1997, S. 6.

⁹² Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

Erst seit ein paar Jahren verwendet die heute Dreiundsechzigjährige gelegentlich die elektrische Maschine (Flex/Winkelschleifer) nur für grobe Einschneidungen des Steins.⁹³ Einerseits wegen der zu gewinnenden Zeit, andererseits auch verständlicherweise wegen der Möglichkeit einer besseren körperlichen Krafteinteilung. Denn die körperlich sehr fordernde Arbeit schlägt sich mit der Zeit auf Hals- und Lendenwirbel nieder.

In behutsamer Annäherung konkretisiert Ulrike Truger die latent im ursprünglichen Steinblock vorhandene Form. Steinschicht um Steinschicht wird langsam abgetragen. *„Die Skulptur ist etwas Gewachsenes in allen Stadien der Kreation.“*⁹⁴ Die Wahl des Winkels beim Ansetzen und das leichte Drehen des Meißels zwischen den Schlägen sind intuitive, aber wirksame Faktoren bei der Steinbearbeitung.⁹⁵ Der Spitzmeißel besteht aus einem octagonalen Stahlstift, welcher an einem Ende in die Pyramidenspitze ausläuft.⁹⁶ Der Spitzmeißel ist in jeder Phase des Behauens vorherrschend, er stellt Trugers wichtigstes Arbeitsinstrument dar. Auch wird stets ein gleich großer Durchmesser verwendet.⁹⁷

Das Gradier- oder Zahneisen⁹⁸ wurde hauptsächlich von Ulrike Truger für ihre frühen Steinskulpturen kleinerer Größe, wie den „Rücken“ und den „Berg“, benutzt, aber er kommt auch heute noch bei kleineren Arbeiten zum Einsatz.⁹⁹ (Abb. 9, 10)

Die „Meißelspur“ begünstigt ein bewegtes Spiel mit Licht und Schatten am Stein. Die raue Steinoberfläche wird normalerweise nicht poliert, sie zeigt die Spuren der Bearbeitung – dies ist die für die Bildhauerin so charakteristische „Handschrift“. *„Ich verwische die Spuren nicht“*, sagt Ulrike Truger. *„Ich schreibe: Die Spuren der Bewegung.“*¹⁰⁰

Vorskizzen oder Bozzetti fertigt die Künstlerin nur gelegentlich an, sie beginnt meistens gleich direkt am Stein selbst zuarbeiten. Die Künstlerin umreißt ihre

⁹³ Außer beim „Marcus Omofuma Stein“, bei dieser Skulptur sind die durch die Flex gewonnenen Einschneidungen Teil des Konzepts.

⁹⁴ Vgl. Clérin 1993, S. 236.

⁹⁵ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 06.12.2011.

⁹⁶ Vgl. Clérin 1993, S. 229.

⁹⁷ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 21.10.2011.

⁹⁸ Informationen zum Gradier- oder Zahneisen vgl. Clérin 1993, S. 230.

⁹⁹ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 06.12.2011.

¹⁰⁰ Zit. n. Geyrhofer 1993, S. 14.

Arbeitsweise folgendermaßen: *„Im allgemeinen [sic!] habe ich eine Idee, die versuche ich zunächst einmal zu skizzieren, in Ton oder auch graphisch, dann aber ziemlich schnell bereits in Stein. Es ist mir wichtig, eine Bewegung festzuhalten, die einen gewissen Ausdruck vermittelt – auf den es mir bei dem jeweiligen Werk ankommt – und eine Spannung herstellt, die das Kraftfeld bestimmt.“*¹⁰¹

Bestehende Vorstudien aus Stein entsprechen nicht unbedingt 1:1 der ausgeführten Skulptur, sie sind daher als eigenständige Kunstwerke anzusehen.

Wichtig ist außerdem, dass die meisten ihrer Steinskulpturen nach Ulrike Truger keine Vorder- bzw. Rückseite besitzen. Die dreidimensionalen Skulpturen haben mehrere Ansichten, würde man eine zur „Schauseite“ bestimmen, wären die übrigen von ihrer Bedeutung her dieser einen Ansicht untergeordnet.¹⁰²

Das „Geschlecht“ der Steine ist der Aussage der Künstlerin zufolge unwesentlich.¹⁰³ Meiner Meinung nach spielt die Weiblichkeit im Schaffen Trugers jedoch eine beachtliche Rolle: Die zum Großteil weiblichen Skulpturen, wie beispielsweise die „Sich Erhebenden“, die „Aufbrechenden“ und vor allem ihre kulturpolitischen Skulpturen im öffentlichen Raum, wie die „Wächterin“ oder die „Elisabeth“, spiegeln ihre emotionalen Rebellionen als weibliche und kritische Bildhauerin wider.

¹⁰¹ Zit. n. Bäumer 1986, S. 9.

¹⁰² Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 21.10.2011.

¹⁰³ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

6. Kulturpolitische Skulpturen Ulrike Trugers im öffentlichen Raum Wiens

Im folgenden Kapitel „kulturpolitische Skulpturen Ulrike Trugers im öffentlichen Raum Wiens“ möchte ich Ulrike Trugers insgesamt vier kulturpolitische Skulpturen, die „Wächterin“ (1987/88), die „Elisabeth“ (1998/99), den „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und den „Giganten. Mensch Macht Würde“ (2009), in chronologischer Reihenfolge - nach den Entstehungsdaten der Skulpturen geordnet - vorstellen. Zwei von ihnen, die „Wächterin“ und der „Marcus Omofuma Stein“ wurden von der Künstlerin sogar ohne Genehmigung im öffentlichen Raum Wiens positioniert: „Als Mädchen wollte ich brav sein und allem aus dem Weg gehen. Als Bildhauerin möchte ich anderen Steine in den Weg stellen. Das freilich bedeutet Ungehorsam. Man muss langsam lernen, sich das zu trauen, es ist ein mühsamer, aber wichtiger Lernprozess“, sagte Ulrike Truger über ihr politisches Verständnis als Künstlerin.¹⁰⁴

6.1. „Wächterin“ (1987/88)

Zwischen 1987 und 1988 gestaltete Ulrike Truger ihre bis dato höchste Skulptur - eine drei Meter hohe und fünf Tonnen schwere Marmorskulptur, „die Wächterin“. **(Abb. 87-89)** Wenige Jahre zuvor, 1984, wurde ihr ein geräumiges Atelier im Wiener Prater von Seiten des Österreichischen Staates zugestanden. Vor dem Atelier im Freien war es Ulrike Truger erstmals möglich, an monumentalen Skulpturen zu arbeiten. Im Jahr 1985 reiste sie in die toskanischen Steinbrüche von Carrara und fand den Statuario-Block für „die Wächterin“. Statuario Marmor weist eine besonders homogene und feinkörnige Mineralstruktur auf und bietet seit der Antike höchste Qualität für anspruchsvolle, bildhauerische Arbeiten.¹⁰⁵

Andreas Pfeiffers Text anlässlich einer Ausstellung Ulrike Trugers im Museum in Heilbronn am Neckar im Jahr 1993, stellt eine erste kunsthistorische

¹⁰⁴ Vgl. Janisch 2008, URL: <http://oe1.orf.at/artikel/212020>.

¹⁰⁵ Vgl. Pfeiffer 1993, S. 54.

Beschreibung der „Wächterin“ dar.¹⁰⁶ Die „Wächterin“ steigt in ihrer Grundform leicht pyramidal an, am besten ersichtlich in ihrer Vorderansicht.¹⁰⁷ Der auf Grundzüge reduzierte Körper wird durch einen schweren Umhang verborgen, weder Hände noch Füße sind sichtbar. Mit ihrem linken Arm, welcher unter dem Umhang erahnbar ist, zieht sich die „Wächterin“ den Umhang bis zum Kinn. Diese Armhaltung der „Wächterin“ gibt jedoch keinen Aufschluss darauf, ob es eine Abwehrhaltung darstellen soll, oder ob sie sich oder jemand anders vor Gefahr schützen möchte. Meiner Meinung nach hat die Skulptur als „Wächterin“ beide Funktionen inne: sowohl Schutz als auch Abwehr. Die Gewandung und ihre aufrechte Körperhaltung verleihen der Skulptur einen majestätischen, abwartenden und in sich ruhenden Moment. Ihr Kopf wurde besonders herausgearbeitet, die Gesichtszüge wurden aber trotzdem sehr reduziert: Tiefe, leicht trichterförmige Augenhöhlen und eine Nase kennzeichnen das Gesicht der „Wächterin“, der Mund ist kaum angedeutet. Der Umhang geht in eine angedeutete Kapuze über, welche den Kopf der Skulptur bedeckt. Auf der „rechten“ Seite der Skulptur erkennt Pfeiffer einen senkrechten, sich nach oben trichterförmig öffnenden Schlitz, der die mächtige Schulterpartie der Figur erkennbar macht. **(Abb. 88)** Die „linke“ Seite scheint hingegen von der Bildhauerin wenig bearbeitet worden zu sein, ähnlich wie ihre Rückseite, sie schottet in ihrer naturbelassenen Schroffheit die Gestalt nach außen hin ab.¹⁰⁸ **(Abb. 89)**

Im Jahr 1993 wurde die Skulptur von Truger in Hartberg anlässlich der Verletzung des Pfarrers August Janisch durch eine Briefbombe aufgestellt und verblieb dort für ca. ein Jahr.¹⁰⁹ **(Abb. 90)**

Als Symbol für den Respekt der Menschenwürde und für die Wachsamkeit stellte Ulrike Truger sie ohne Genehmigung im März 2000 vor dem Burgtheater Wiens auf. **(Abb. 91)** Mit dieser Skulptur bezog sie zu dem damals aktuellen politischen Geschehen, zu dem Beginn einer schwarz-blauen Regierung in Österreich, Stellung. Das Burgtheater war der Ort für den kulturellen Widerstand und wurde deswegen als idealer Aufstellungsort ausgewählt. Ulrike

¹⁰⁶ Vgl. Pfeiffer 1993, S. 54, 58 und 60.

¹⁰⁷ Vgl. Pfeiffer 1993, S. 54.

¹⁰⁸ Vgl. Pfeiffer 1993, S. 54.

¹⁰⁹ Vgl. Schalk 2009, URL: http://ausreisser.mur.at/online_art/monumentale-widerstaende.

Truger sieht die Skulptur als "Sinnbild für den Schutz der Menschenwürde und für die Wachsamkeit der kulturellen Kräfte gegenüber den politischen Veränderungen in Österreich".¹¹⁰

Im Oktober 2001 startete Ulrike ihre erste Aktion, indem sie mit Freunden und Bekannten Stiefmütterchen in den Lettern „Neutralität“ in der Wiese vor der „Wächterin“ pflanzte. **(Abb. 92)** Ihrer Meinung nach hätte der damalige Bundeskanzler Wolfgang Schüssel die Neutralität eher „stiefmütterlich“ behandelt – deswegen fiel ihre Wahl der zu pflanzenden Blumen auf die der Stiefmütterchen.¹¹¹

Der Baubehörde war die „Wächterin“ erst nach ca. drei Jahren und im Zuge der Berichterstattung über eine weitere von der Künstlerin illegal aufgestellte Skulptur im öffentlichen Raum Wiens aufgefallen, über den sogenannten „Marcus Omofuma-Stein“.¹¹² (s. Kap. 6.3.) Dem Standard gegenüber erzählte Ulrike Truger im November 2003, dass die Bezirksvorstehung und die MA 19 (Stadtgestaltung) gegen den Standort vor dem Burgtheater seien. Der von Truger vorgeschlagene neue Standort bei der Einmündung der Bruno-Kreisky-Gasse vom Ballhausplatz in den Minoritenplatz und nahe dem Bundeskanzleramt sei in weiterer Folge tatsächlich bewilligt worden.¹¹³

Die Bezirksvorstehung des 1. Bezirkes war mit dem Standort in der Bruno-Kreisky-Gasse allerdings nicht einverstanden, weshalb Einspruch erhoben wurde. Die MA 64 (Rechtliche Bauangelegenheiten) wurde nun mit der Ausarbeitung eines Rechtsgutachtens beauftragt. Auf Basis dieses Gutachtens würde die Baupolizei über die "Relevanz des Einspruchs" entscheiden. Von Seiten der ebenfalls in die Bauverhandlung involvierten MA 28 (Straßenverwaltung und -bau) und MA 19 (Stadtgestaltung) gebe es jedenfalls keine Bedenken gegen den Standort am Ballhausplatz, hieß es laut dem Standard.¹¹⁴

Schlussendlich sollte Ulrike Truger trotz ihres bereits genehmigten Aufstellungsortes am Minoritenplatz einen anderen Standort suchen und würde dafür einerseits einen Gestaltungsauftrag am Neuen Markt in Wien bekommen, andererseits würde ihr eine Finanzierung bzw. ein Ankauf ihrer „Wächterin“ in

¹¹⁰ Vgl. Janisch 2008, URL: <http://oe1.orf.at/artikel/212020>.

¹¹¹ Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger, 16.05.2011.

¹¹² Vgl. Rottenberg 2003, URL: <http://derstandard.at/1449228>.

¹¹³ Vgl. Hinterleitner 2003a, URL: <http://derstandard.at/1485021>.

¹¹⁴ Vgl. Hinterleitner 2003b, URL: <http://derstandard.at/1499411>.

Aussicht gestellt. Dieses Angebot von dem damaligen Bezirksvorsteher-Stellvertreter Georg Niedermühlbichler (SPÖ) nahm die Künstlerin an und wählte für die „Wächterin“ den ursprünglichen Standort beim Burgtheater.¹¹⁵ Am 1. April 2004, vier Jahre nach der Aufstellung, erfolgte nun die offizielle Anerkennung und Legalisierung des Platzes vor dem Burgtheater und eine feierliche „Inthronisierung“ der „Wächterin“ auf einem neuen Sockel.¹¹⁶

„Die Wächterin“, als demokratische Instanz kultureller Wachsamkeit, wurde immer wieder zum Treff- und Ausgangspunkt für Aktionen und Demonstrationen im öffentlichen Raum. Auch von der Künstlerin selbst wurde sie nach ihrer „Legalisierung“ 2004 weiterhin für Installationen genutzt.¹¹⁷ Zuletzt am 17.01.2007 mit der „Baustellenaktion“ anlässlich der Regierungsbildung von SPÖ und ÖVP. Nach Ulrike Trugers Aussage, war damals die gesamte Regierungsbildung einer Baustelle gleich, daher rührte auch die Intention dieser Aktion.¹¹⁸ Mehrere Blinklichter wurden um die Skulptur herum aufgestellt, auch ein Verkehrsschild „Rechtsabbiegen verboten“ ist verwendet worden.¹¹⁹ **(Abb. 94)** Dieses Verkehrsschild wurde bewusst ausgewählt, denn es sollte daran gemahnen, nicht vom Standpunkt (nach rechts) abzuweichen.¹²⁰

Anlässlich dieser Aktion wurde von Ulrike Truger folgender Text für Flugblätter erstellt, in welchem sie sich gegen die Zugeständnisse in der Koalitionsbildung von SPÖ und ÖVP äußert und sich gleichzeitig mit den Studenten gegen eine Einführung von Studiengebühren einsetzt:

„ALARM FÜR DIE WÄCHTERIN - lichtaktion vor dem burgtheater [...] die WÄCHTERIN - seit der gründung der schwarz-blauen koalition im märz 2000 als symbol der wachsamkeit vor dem burgtheater positioniert - ist alarniert: erneut wurde eine koalition unter bedenklichen voraussetzungen gegründet. der bruch von wahlversprechen und dessen bagatellisierung, insbesondere auf kosten der studierenden österreichs, als start in eine legislatur-periode kann nur als bedenklich und alarmierend betrachtet werden. mit meiner licht-installation

¹¹⁵ Vgl. Brief von Ulrike Truger an Bezirksvorsteher-Stellvertreter Georg Niedermühlbichler, 20.10.2004.

¹¹⁶ Vgl. Brief von Ulrike Truger an Bezirksvorsteher-Stellvertreter Georg Niedermühlbichler, 20.10.2004.

¹¹⁷ Vgl. Schalk 2009, URL: http://ausreisser.mur.at/online_art/monumentale-widerstaende.

¹¹⁸ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

¹¹⁹ Vgl. O. A. 2007, URL: <http://no-racism.net/print/1964/>.

¹²⁰ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

*bei meiner skulptur WÄCHTERIN weise ich auf die unfertigkeit (baustelle) des themas studiengebühren hin und solidarisiere mich mit den studenten in ihrem kampf um eine faire lösung.*¹²¹

Die in Aussicht gestellte Finanzierung bzw. ein Ankauf der „Wächterin“ ist laut Ulrike Truger nie erfolgt.¹²² Auch der ihr von Herrn Niedermühlbichler versprochene Gestaltungsauftrag am Neuen Markt ist bis heute nicht erfüllt worden.¹²³

6.2. „Elisabeth“ (1998/99)

Anlässlich des Gedenkjahres 1998 fand eine umfassende Aufarbeitung des historischen Bildes der österreichischen Kaiserin und Königin von Ungarn Elisabeth (1837-1898) statt.¹²⁴ Es war genau hundert Jahre her, als Sisi im Alter von einundsechzig Jahren am Genfer See von ihrem Mörder Luigi Lucheni mit einer Nagelfeile erdolcht und wenig später in Wien zu Grabe getragen wurde.¹²⁵ Zwei schriftliche Werke über Sisi, welche von mit Ulrike Truger befreundeten Schriftstellerinnen, Lisa Fischer und Renate Daimler, verfasst wurden, sind hier besonders herauszugreifen.¹²⁶ Einerseits, weil diese beiden Bücher eine einflussreiche und bedeutende Informationsgrundlage für die Künstlerin darstellten und andererseits, weil sich die beiden Verfasserinnen, wie auch Ulrike Truger, von den gängigen Vorstellungen über die Kaiserin Elisabeth loslösen.

Renate Daimler beschreibt in ihrem 1998 erschienen Buch mit dem Titel „Diana & Sisi. Zwei Frauen – ein Schicksal“ einfühlsam Szenen aus dem Leben von Diana Spencer (1961-1997), Prinzessin von Wales, und von Elisabeth, Kaiserin von Österreich. Mit Hilfe von SchauspielerInnen, welche sich in Form von „systematischen Aufstellungen“ in die ProtagonistInnen hineinversetzten, und mit Unterstützung von PsychologInnen, PsychotherapeutInnen und

¹²¹ Zit. n. O. A. 2007, URL: <http://no-racism.net/print/1964/>.

¹²² Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger, 16.05.2011.

¹²³ Vgl. Brief von Ulrike Truger an Bezirksvorsteher-Stellvertreter Georg Niedermühlbichler, 20.10.2004.

¹²⁴ Vgl. Truger 2004, S. 94.

¹²⁵ Vgl. Daimler 1998, S. 311.

¹²⁶ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

AstrologInnen versuchte die Autorin den jeweiligen Lebensweg dieser berühmten und mit verschiedenen Mythen beladenen Frauen nachzuvollziehen. Sie wollte herausfinden, wie Diana und Elisabeth „wirklich“ gewesen sein könnten, und zeigte auch biografische Parallelen zwischen den beiden Frauen auf.¹²⁷

Das im selben Jahr erschienene Werk „Schattenwürfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit“ der Autorin Lisa Fischer berichtet ebenfalls über Sisis Leben als Kaiserin, darüber hinaus von ihr als historische Person und zugleich moderne Figur. Elisabeth und ihre Zeitgenossinnen, wie z.B. Carmen Sylva, Königin von Rumänien, oder Eugéne, Kaisern von Frankreich und Ehefrau von Napoleon III., werden zutreffend als wichtige zukunftsweisende Pionierinnen beschrieben: Was ihnen zu ihrer Zeit noch nicht möglich war, nämlich ein selbstbestimmtes Leben zu führen, wurde um die Jahrtausendwende ein kollektives weibliches Verhalten.¹²⁸

Der unlenksamen Künstlerin dürfte es sicherlich nicht sehr schwer gefallen sein, sich mit Kaiserin Elisabeth, einer jener Aufbruchsfrauen des 19. Jahrhunderts, zu identifizieren: Die junge und unerfahrene Gemahlin von Kaiser Franz Josef I. hatte viel zu kämpfen - vor allem mit dem höfischen Zeremoniell und Regime. Als Kaiserin hatte sie gewisse Regeln am Wiener Hof zu befolgen und ihre Pflichten zu erfüllen, gegen die sie sich immer mehr zur Wehr setzte. Ihr republikanisches Wesen produzierte großen Widerstand und Hass auf die Monarchie und deren System.¹²⁹ Während die ersten Regungen des Widerstandes noch gut getarnt waren und sie oft versuchte ihren Pflichten durch Krankheit zu entfliehen, machte sie sich später keine Mühe mehr, ihre Forderung nach Freiheit und Autonomie zu verbergen.¹³⁰ Um den Zwängen am Hof zu entkommen, unternahm Elisabeth sehr viele Reisen alleine, was ihr Unverständlichkeit und Missgunst seitens der Kaiserfamilie und des Volkes einbrachte.¹³¹

Ulrike Truger bemerkte, dass es zwar ausreichend Informationen über die Kaiserin in der Literatur vorhanden sind, jedoch kein ihr entsprechendes Abbild, welches die neuen Erkenntnisse über die Kaiserin Elisabeth berücksichtigte,

¹²⁷ Vgl. Daimler 1998, S. 319,320.

¹²⁸ Vgl. Fischer 1998, bes. S. 190, 191.

¹²⁹ Vgl. Fischer 1998, S. 9, 10.

¹³⁰ Vgl. Daimler 1998, S. 274.

¹³¹ Vgl. Daimler 1998, S. 289.

vorhanden sei. Das einzige „Kaiserin Elisabeth-Denkmal“ im Wiener Volksgarten von 1904-07 sei ihrer Meinung nach dem gängigen Klischee vollständig verhaftet, da die Marmorskulptur von dem ausführenden Künstler Hans Bitterlich (1860-1949) sitzend dargestellt wurde.¹³² „In Wirklichkeit sei diese aber nie auf dem Thron gesessen“, meinte Ulrike Truger.¹³³ Sie spielt hier auf den nie zur Ruhe kommenden Geist Sisis und ihre vielen daraus resultierenden Reisen an. Sooft es ihr möglich war, entzog sie sich ihren kaiserlichen Aufgaben und damit dem Thron. Außerdem konnte sie niemals still sitzen, zu groß war ihr Bewegungsdrang und viel zu gerne trainierte sie ihren Körper, unternahm lange Spaziergänge, ritt mit ihrem Pferd aus oder focht.¹³⁴ Die Künstlerin machte es sich zur Aufgabe, ein neues Bild zu visualisieren, welches sich dem Klischee widersetzt.¹³⁵ Sie wollte eine Skulptur der Kaiserin Elisabeth schaffen, welche der Ambivalenz dieser Frau und ihrer großen Persönlichkeit gerecht werden sollte.¹³⁶ Im selben Jahr fertigte Ulrike Truger Entwürfe an, reiste nach Carrara und fand den „Elisabeth-Block“ aus Statuario-Marmor.¹³⁷ Ein Jahr, also bis 1999, dauerte die Fertigstellung der 2,7 Meter hohen und ca. sechseinhalb Tonnen schweren „Elisabeth-Skulptur“, welche sie ohne Auftrag und ohne Förderung aus öffentlichen Mitteln schuf.¹³⁸ Im Jahr 1999 fand auch, im Rahmen einer Ausstellung im Künstlerhaus, die erstmalige Präsentation in der Öffentlichkeit am Wiener Karlsplatz vor dem Künstlerhaus statt.¹³⁹ **(Abb. 148)**

Der Untertitel der „Elisabeth-Skulptur“ lautet „Zwang – Flucht – Freiheit“. Er beschreibt drei physische charakterliche Aspekte Elisabeths - vereint in einer einzigen Skulptur. Dem Betrachter/der Betrachterin werden diese Zustände erst durch das Umrunden der Figur und mit dem Sichten der Skulptur aus diesen drei unterschiedlichen Perspektiven verständlich: Von links vorne sehen wir den „Zwang“ Elisabeths. **(Abb. 149)**

¹³² Die Architektur des „Kaiserin Elisabeth Denkmals“ und die Parkgestaltung stammen von Friedrich Ohmann (1858-1927).

¹³³ Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹³⁴ Vgl. Daimler 1998, S. 250.

¹³⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹³⁶ Vgl. Truger 2004, S. 94.

¹³⁷ Vgl. Truger 2004a, S. 168.

¹³⁸ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹³⁹ Vgl. Truger 2004, S. 94.

Unter „Zwang“ sind, wie oben schon beschrieben, die Pflichten und Aufgaben, deren Erfüllung von ihr als Kaiserin erwartet wurden, gemeint. Aber auch modische Zwänge werden damit angesprochen, welche durch die strengen und geradlinigen Falten des Fächers und des Mantels versinnbildlicht werden.¹⁴⁰ Daimler schreibt auch über Elisabeths verhasste „Morgentoilette“, bei welcher sie täglich von Hofdamen in das kaiserliche „Geschirr“ gespannt wurde.¹⁴¹ Der überdimensional große Fächer wird von ihrer linken zarten Hand gehalten und strahlt trichterförmig von dieser aus. Ihr Gesicht versteckt sie hinter dem Fächer, nur ihre langen Haare bzw. ihr Umhang sind sichtbar. Der Fächer war Elisabeths kennzeichnendes Accessoire, hinter ihm konnte sie sich vor fremden Blicken verstecken.¹⁴² Auch im fortgeschrittenen Alter, als ihre Schönheit allmählich zu verblühen begann, war der Fächer ein Bestandteil ihrer Erscheinung geworden.¹⁴³ Der große Fächer ist einerseits Sichtschutz, andererseits symbolisiert er eine gewisse Abwehrhaltung - sie distanziert sich von ihrem Gegenüber und möchte mit den BetrachterInnen nicht in Sichtkontakt treten. Eine fotografische Aufnahme der Kaiserin Elisabeth bezeugt, wie ungern sie sich ablichten ließ: **(Abb. 150)** Elisabeth wurde bei einer ihrer Lieblingstätigkeiten, dem Reiten, fotografiert und hält sich demonstrativ den Fächer vor ihr Gesicht. Diese Abbildung konnte Ulrike Truger jedoch kein Vorbild liefern, da sie es nicht gesehen hatte.¹⁴⁴ Daimler berichtet darüber hinaus, was für eine Qual es für die Kaiserin war unter permanenter Beobachtung - vom neugierigen Adel und vom schaulustigen Volk – zu stehen.¹⁴⁵

Bewegen wir uns nun von der Vorderseite der Skulptur aus im Uhrzeigersinn um diese herum, können wir die Metamorphose zur „Flucht“ beobachten: **(Abb. 151)** Die Kaiserin Elisabeth ist nun im Profil dargestellt, jedoch ist auch jetzt ihr gesamtes Gesicht durch die Dicke des Fächers verborgen bzw. vor Blicken geschützt. Die schweren Falten des Mantels scheinen nun dynamisiert und ihrer Strenge beraubt, fast kann man sich die im Wind flatternden Mantelzipfel

¹⁴⁰ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹⁴¹ Vgl. Daimler 1998, S. 289.

¹⁴² Vgl. Fischer 1998, S. 10.

¹⁴³ Vgl. Daimler 1998, S. 18.

¹⁴⁴ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 12.10.2011.

¹⁴⁵ Vgl. Daimler 1998, S. 185.

Sisis vorstellen. Die Figur scheint nun aus ihrem drückenden „Zwang“ förmlich auszubrechen, ihre „Flucht“ wird durch angedeutete dynamisierte Bewegung glaubhaft umgesetzt. Man hat eine vor höfischen Konventionen ihrer Zeit flüchtende Kaiserin vor Augen, eine Rebellin, die auszubrechen versucht. Unverstanden und einsam entrinnt Sisi ihren Zwängen, ihren kaiserlichen Aufgaben, indem sie viele Reisen unternimmt.

Schlussendlich folgt nach „Zwang“ und „Flucht“ die „Freiheit“ – ein „Happy End“? (**Abb. 152**) Die Kaiserin von Österreich hat es geschafft, ihre Flucht vor den verhassten Zwängen des Hofes war erfolgreich und sie hat sich ein Stück Freiheit und Autonomie erkämpft. Wir sehen nun Elisabeth, wie sie immer noch ihren Fächer hält, welcher jedoch nun nicht mehr so gewichtig wirkt. Ruhig, fast vorsichtig scheint sie hinter ihrem Fächer hervorzublicken. Der Fächer ist immer noch griffbereit, als ob sie sich jederzeit wieder vor fremden Blicken schützen müsste. Doch nun verbirgt sie ihr schönes Gesicht vor dem/der Betrachter/in nicht mehr. Ihre linke Körperhälfte wird fast gänzlich von einem monumentalen Flügel bedeckt, der viele Brüche im Gestein aufweist. Der Flügel spielt laut Ulrike Truger auf die Aussage Elisabeths an, dass die Möwen ihre Schwestern seien.¹⁴⁶ Könnte Elisabeth mit ihrem Flügel, wenn er denn flugtauglich wäre, nun gen Himmel, in die endgültige Freiheit, davon fliegen? Oder würde sie ihr schwerer Mantel, ihr gewichtiger Fächer am Boden zurückhalten? Es wäre denkbar, dass mit der „Freiheit“ Sisis ihr eigentlicher Tod gemeint ist. Der Flügel könnte sie in die Himmelsphäre, das Reich der Toten, hinaufführen. Elisabeth habe sich immer schon nach dem Tod gesehnt, ihn sogar erwartet. Er sollte sie mitnehmen in das von ihr so sehr geliebte Meer, in diese Ruhe, die ihr das Land nie gegeben hatte.¹⁴⁷ Ursprünglich habe sie auch den Wunsch gehabt in Korfu am Meer beigesetzt zu werden - 1898, im Jahr ihrer Ermordung, wurde sie jedoch in der Wiener Kapuzinergruft, nächst ihrem Sohn Kronprinz Rudolf, bestattet.¹⁴⁸

Bei der Entwurfsarbeit „Elisabeth“ waren der Künstlerin schon zu Beginn verschiedene Faktoren, wie der Flügel, der Mantel und der Fächer, klar. Diese Elemente sollten als natürliche Strukturen auch schon im Gestein enthalten

¹⁴⁶ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹⁴⁷ Vgl. Daimler 1998, S. 16 und 41.

¹⁴⁸ Vgl. Daimler 1998, S. 41 und 234.

sein, welche vorsichtig von ihr berücksichtigt und mit Hammer und Meißel aus dem Stein „herausgeschält“ wurden.¹⁴⁹

Ursprünglich wurde der Künstlerin der Skulpturenrasen vor dem Wien Museum (damals Kunsthistorisches Museum) angeboten, Truger wollte sie aber nicht neben andere Skulpturen stellen, da die Elisabeth eine Einsame gewesen sei.¹⁵⁰ Wie zuvor schon erwähnt, hatte Elisabeth eine kritische Einstellung gegenüber der Monarchie bezogen und empfand die an sie gestellten Anforderungen als lästig. Sie wurde durch ihr damals unkonventionelles Verhalten zu einer abgesonderten Außenseiterin. 1999 stellte sie die „Elisabeth“, wie oben erwähnt, vor dem Künstlerhaus in Wien auf. Nach langjährigen Verhandlungen mit der Gemeinde Wien hinsichtlich eines Ankaufs erfolgten 2001 ein Ankaufsabschluss und die offizielle Aufstellung der „Elisabeth“ als „Einsame“ vor der Karlskirche.¹⁵¹ Der Standort vor der Karlskirche Wiens symbolisiere nach Aussage Trugers genau jenen Ort der Machtstrukturen, welche auf Sisi gewirkt haben.¹⁵²

Obwohl mit der Gemeinde Wiens vereinbart wurde, dass die „Elisabeth“ mindestens zehn Jahre vor der Karlskirche stehen sollte, wurde sie bereits nach fünf Jahren, im Jahr 2006, in den Lainzer Tiergarten vor die Hermes Villa versetzt. Die Kaiserin wurde also aus der zentralen Innenstadt Wiens in einen idyllischen Naturpark verschoben, vor die Hermesvilla.¹⁵³ Dieses von dem österreichischen Architekten Carl Hasenauer (1833-1894) 1882-86 erbaute Schlösschen, welches inmitten eines ehemaligen kaiserlichen Jagdgebietes liegt, wurde der Kaiserin von ihrem Ehegatten Kaiser Franz Joseph I. als „Schloss der Träume“ geschenkt. Seit 1987 bespielt das Wien Museum die Hermesvilla mit diversen Ausstellungen.¹⁵⁴ Das von Ulrike Truger forcierte „neue“ Bild der Kaiserin wurde durch die Neupositionierung in dieser klischeehaften Umgebung im Lainzer Tiergarten vor Sisis Hermesvilla stark beeinträchtigt.¹⁵⁵

¹⁴⁹ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, 11.05.2010.

¹⁵⁰ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹⁵¹ Vgl. Truger 2004, S. 94.

¹⁵² Vgl. Interview mit Ulrike Truger, Menschenbilder, in: Radio Österreich 1, 30.4.2006.

¹⁵³ Vgl. Schalk 2009, URL: http://ausreisser.mur.at/online_art/monumentale-widerstaende.

¹⁵⁴ Für weitere Informationen über die Hermesvilla Vgl. Musil 2003, bes. S. 4-8., zu den Ausstellungen des Wien Museums vgl. URL:

<http://www.wienmuseum.at/de/standorte/ansicht/hermesvilla.html>.

¹⁵⁵ Vgl. Schalk 2009, URL: http://ausreisser.mur.at/online_art/monumentale-widerstaende.

6.3. „Marcus Omofuma“, 2002, Mariahilferstraße Wien

Im Jahr 2002 wurde die Künstlerin von der Menschenrechtsaktivistin Ingrid Popper zu dem Wettbewerbsverlauf der Realisierung eines Denkmals in Wien für den Nigerianer Marcus Omofuma, der während der Abschiebung beim Flug durch Fesselung und Knebelung ums Leben gekommen war, befragt.¹⁵⁶ Marcus Omofuma reiste 1998 nach Österreich ein, um Asyl zu suchen. In seinem Asylantrag gab er an, wegen religiöser Verfolgung aus Nigeria geflohen zu sein. Er war Mitglied der verbotenen Ogboni-Sekte, einer der einflussreichsten religiösen Kulturgemeinschaften Nigerias.¹⁵⁷ Weil er gegen Regeln dieser Sekte verstoßen hatte, wolle man ihn töten, gab Omofuma als Grund seiner Flucht an. Seine individuelle Verfolgung durch eine Geheimgesellschaft stellte für die österreichische Asylrechtspraxis kein relevantes Problem dar, weswegen sein Asylansuchen in erster Instanz abgewiesen wurde und er in Schubhaft kam. Im folgenden Jahr wurde sein Antrag auch in zweiter Instanz abgelehnt, worauf seine Abschiebung am 01.05.1999 erfolgte. Auf dem Abschiebeflug von Wien nach Sofia wurde Marcus Omofuma von drei ihn begleitenden Polizisten gefesselt und mit einem Klebeband geknebelt, weswegen er auf grausame Weise langsam erstickte.¹⁵⁸ Der Tod Marcus Omofumas löste neuerlich Protestaktionen und kontroverielle Diskussionen über die Themen Abschiebepraktiken und AsylbewerberInnen aus.¹⁵⁹

Aus dem Gespräch mit Ingrid Popper entwickelte Truger ihre Idee, selbst einen Gedenkstein für Marcus Omofuma zu gestalten.¹⁶⁰ Nach einer Bleistiftskizze, erarbeitete sie einen Steinentwurf.¹⁶¹ Das aus afrikanischem Granit erarbeitete Modell, das selbe Material, in welchen die Skulptur später auch ausgeführt wurde, hat die Maße 12 x 12 x 50 cm und zeigt eine hochrechteckigen säulenähnlichen Quader, welcher mit Einschneidungen unterteilt wird. (**Abb. 170**) Insgesamt sechs glatte Flächen, welche herausgearbeitet wurden, können

¹⁵⁶ Vgl. O. A. 2009, S. 11.

¹⁵⁷ Pammer 1999, URL: <http://zebra.or.at/zebratl/399art/399artikel7.htm>.

¹⁵⁸ Vgl. O. A. 1999, URL: <http://tatblatt.net/115omofuma1.htm>.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Zupanich 2003, S. 46-74.

¹⁶⁰ Vgl. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁶¹ Leider konnte die besagte Bleistiftskizze (bis zum jetzigen Zeitpunkt) nicht aufgefunden werden.

ausgemacht werden. Die fünf oberen stellen schmale Trapeze dar, während die sechste und unterste Fläche, einem Sockel ähnlich, sehr hoch ist. Zwischen diesen herausgearbeiteten Flächen bestimmen schräge Einschnidungen die Binnenstruktur.

Truger reichte ihre Idee in weiterer Folge als Projekt bei den öffentlichen Stellen ein, bekam jedoch eine abschlägige Antwort bezüglich einer finanziellen Unterstützung. Um das Projekt dennoch finanzieren zu können, ließ sie das Steinmodell in Bronze gießen. Der Verkauf der auf zehn Stück limitierten Bronzeskulpturen mit einer Höhe von 50 cm um je 2.500 € machte dann den Kauf des großen Steinblocks möglich.¹⁶² Die Künstlerin reiste nach Carrara und erwarb mit dem Erlös der verkauften Bronzen und nach langer Suche, passend zum Thema, einen afrikanischen Granit-Block für den „Omofuma Stein“. Der hochrechteckige Quader wurde von der Bildhauerin mit der Flex bearbeitet. **(Abb. 171)** Sie entschied sich gegen ihr üblicherweise verwendetes Werkzeug, Meißel und Hammer, einerseits aufgrund der besonderen Härte des Granits, andererseits um das „brutale“ Hineinschneiden mit dem elektrische Hilfsmittel authentischer visualisieren zu können.¹⁶³ Diese durch die schnell rotierende Schleifscheibe der Flex entstandenen „Einschnidungen“ des Granitblocks verweisen auf die durch Klebeband verursachten Körpereinschnürungen Marcus Omofumas. Diese Einschnidungen finden sich bereits in dem zuvor beschriebenen Steinmodell wieder, deren Anordnung ist fast ident. Die Binnenstruktur zwischen den herausgearbeiteten Flächen verläuft im Gegensatz zum Modell nun nicht mehr so geradlinig. Unzählige, mit Hammer und Meißel gezogene Linien strukturieren nun die Binnenflächen, während die dadurch hervorgehobenen, meist trapezförmigen Einschnidungen, fast gänzlich glatt sind. So glatt wie ein Klebeband eben. Die Skulptur zeigt deswegen keine abbildende Darstellung Marcus Omofumas, da die Künstlerin die brutale Fesselung, die Einschnidungen durch die Klebebänder, in den Vordergrund stellen wollte.¹⁶⁴

Am 10. Oktober 2003 stellte Ulrike Truger ihren fertiggestellten, fünf Tonnen schweren und drei Meter hohen, schwarzen „Nero Assoluto Zimbabwe“ - Steinblock ohne Genehmigung am Herbert-Von-Karajan-Platz vor der Wr.

¹⁶² Vgl. Brief Ulrike Trugers an den amtsführenden Stadtrat Dr. Andreas Pokorny, 17.02.2003.

¹⁶³ Vgl. O. A. 2009, S. 12.

¹⁶⁴ Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger, 16.05.2011.

Staatsoper auf.¹⁶⁵ (**Abb. 172, 173**) Den Herbert-Von-Karajan-Platz als Aufstellungsort ihrer Skulptur suchte Truger gewissenhaft aus: Dieser ist eine wichtige Schnittstelle zwischen Kultur, Gesellschaft und Kommerz. Als Gedenkstein sollte er besonders die reiche Gesellschaft, welche auf der Kärntnerstraße, in der Staatsoper oder im Hotel Sacher verkehrt, an Rassismus, Armut und Ungerechtigkeit erinnern. Der „Marcus-Omofuma-Stein“ sollte provokant an den gewaltsamen Tod des afrikanischen Asylanten bei seiner Abschiebung aus Österreich erinnern und die Praxis der österreichischen Asyl-Politik neu zur Diskussion stellen.¹⁶⁶

Kurz nachdem der Omofuma-Gedenkstein aufgestellt worden war, ließ der damals stellvertretende Stadthauptmann der Inneren Stadt, Franz Bohrn, verkünden, dass der fünf Tonnen schwere Stein ein Sicherheitsrisiko darstelle, da er auf einem Holzsockel stand. Am selben Tag der illegalen und damit für Furore sorgenden Aufstellung des Granitblockes prüfte die Baupolizei die Stabilität des Sockels und des Untergrunds..¹⁶⁷ Doch Truger hatte sich bei Transportfirmen bereits im Vorfeld über die Belastbarkeit des Areals informiert.¹⁶⁸ Nachdem von der Baupolizei keine unmittelbare statische Gefährdung festgestellt wurde, durfte der Stein Trugers vor der Oper stehen bleiben.¹⁶⁹ Der damals noch nicht amtsführende Stadtrat im Wiener Landtag, Johann Herzog, kritisierte die Genehmigung der illegal aufgestellten Omofuma-Skulptur Trugers heftig, dem Standard gegenüber sprach er von einem Rechtsbruch. Weiters sah er den Verbleib als „gefährliches Präjudiz“ an – es könnte seiner Meinung nach nicht einfach jeder irgendwo in Wien etwas illegal aufstellen und dafür auch noch eine Genehmigung bekommen.¹⁷⁰

In ihrem offenen Brief an Bürgermeister Michael Häupl vom 22.10.2003 betonte die Künstlerin, dass das illegale Aufstellen der „Marcus Omofuma Skulptur“ ein Teil ihres Projekts und als „ein Symbol für die Ausweglosigkeit im legalen Kampf um einen Platz in der Wohlstandsgesellschaft“ stehe. Gleichzeitig

¹⁶⁵ Vgl. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁶⁶ Vgl. Janisch 2008, URL: <http://oe1.orf.at/artikel/212020>.

¹⁶⁷ Vgl. Berger 2003, o. S.

¹⁶⁸ Vgl. O. A. 2009, S. 14.

¹⁶⁹ Vgl. Berger 2003, o. S.

¹⁷⁰ Vgl. Hinterleitner 2003, URL: <http://derstandard.at/1477406>.

ersuchte sie den Bürgermeister ihr vier Wochen Zeit zu geben, um einen neuen geeigneten Platz für das Omofuma-Mahnmal zu finden.¹⁷¹

Die erste Bezirksvorsteherin von Mariahilf, Renate Kaufmann, schlug Ulrike Truger einen neuen Aufstellungsort in der Rahlgasse vor. Dieser Standort kam für die Künstlerin jedoch nicht in Frage, da der Betrachter von der höher gelegenen Mariahilferstraße auf das „Marcus Omofuma-Denkmal“ herabblicken würde. Bei der Besichtigung des ihr vorgeschlagenen Standortes in der Rahlgasse, kam ihr allerdings die Idee, die Skulptur auf der gegenüberliegenden Seite, auf der Mariahilferstraße, aufzustellen.¹⁷²

Ulrike Truger konnte mit Unterstützung der Grünen-Partei und im Besonderen mit Hilfe des grünen Bezirksvorstehers von Neubau, Thomas Blimlinger, die dauerhafte Aufstellung des „Marcus-Omofuma-Steins“ an der Mariahilferstraße durchsetzen. Eine Abtragung der Skulptur am Herbert-Von-Karajan-Platz durch die Baupolizei erfolgte kurz darauf. Am 17. Dezember 2003 wurde sie beim Museumsquartier - ebenfalls einer Schnittstelle zwischen Kultur, Gesellschaft und Politik - am Beginn der Wiener Mariahilferstraße, aufgestellt.¹⁷³ **(Abb. 174)**

Die Verlegung des Mahnmals, bzw. das Denkmal für den zu Tode gekommenen Marcus Omofuma an sich, stellte für Johann Herzog von der FPÖ eine besondere „Provokation der Bevölkerung“ dar: Die WienerInnen seien täglich mit dem Treiben von schwarzafrikanischen ‚Asylanten‘ als Drogendealer auf Wr. Straßen konfrontiert.¹⁷⁴ Diese rassistische Stereotypisierung von Seiten Herzogs, alle Schwarzafrikaner als vermeintliche Drogendealer abzustempeln, ist einer von vielen Gründen, weswegen sich Ulrike Truger mit ihrem Gedenkstein gegen Rassismus, Ungerechtigkeit und das daraus entstehende missachtende oder sogar unmenschliche Verhalten, wie im Falle Omofumas, gegenüber Menschen mit anderer Hautfarbe oder Herkunft sowie für einen Denkanstoß zu einer integrativen und humanen Sichtweise stark gemacht hat. Um der Wiener Bevölkerung dies in Erinnerung zu rufen, wählte Ulrike Truger besonders prominente und belebte Plätze für die Aufstellung aus - zuerst vor der Oper, dann auf der Mariahilferstraße - wo die Skulptur von so vielen wie nur möglich gesehen werden würde. Wichtig war der Künstlerin zugleich auch ihre

¹⁷¹ Vgl. Ulrike Trugers offenen Brief an den Bürgermeister Michael Häupl, 22.10.2003.

¹⁷² Vgl. O. A. 2009, S. 14-15.

¹⁷³ Vgl. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁷⁴ Vgl. Hinterleitner 2003, URL: <http://derstandard.at/1477406>.

Gedenkskulptur nächst einer Schnittstelle von Kommerz, Kultur und Gesellschaft zu positionieren, was ihr schlussendlich auch gelungen ist.

Ein Kurzgedicht von Ulrike Truger zu ihrem „Marcus Omofuma Gedenkstein“, in welchem sie ihn als „Stachel“ beschreibt, verdeutlicht ihr Vorhaben ein Mahnmal gegen das Vergessen und Verharmlosen rassistischer Übergriffe im öffentlichen Raum Wiens zu positionieren:

*„der stachel
den stachel hinein treiben
ins warme, satte fleisch
ich nicht
wir nicht
haben nicht gewollt
werden nicht dulden
das wegschauen, das vergessen“¹⁷⁵*

Leider wird die Skulptur immer wieder Opfer von rassistischen Beschmierungen und Demolierungen, das am Sockel angebrachte Schild wurde schon oft herausgerissen oder mit gesprayter Farbe unkenntlich gemacht. **(Abb. 175)** Die Grünalternative Jugend hilft den Gedenkstein sauber zu halten, auch die Namensschilder mussten schon mehrmals ausgetauscht werden.¹⁷⁶ Um auf die anhaltenden rassistischen Verunreinigungen der Skulptur aufmerksam zu machen, aber auch um den Stein zumindest kurzzeitig davor zu beschützen, initiierte Ulrike Truger eine „Verhüllungsaktion“ am 02.09.2004, bei der das Mahnmal mit einem schwarzen Stoff verhüllt und mit klebenden Gafferbändern an den Einschnürungen des Steines entlang umwickelt und damit fixiert wurde.¹⁷⁷ **(Abb. 176)**

Am 10. Dezember 2009, dem internationalen Tag der Menschenrechte, veröffentlichten die Grünen auf ihrer Homepage ihr Vorhaben, einen „bislang

¹⁷⁵ Vgl. Ulrike Trugers Informationsblatt zu der neuerlichen Aufstellung des Marcus Omofuma Steines an der Mariahilferstraße in Wien vom 14.11.2003.

¹⁷⁶ Vom 10.07.2004 bis 31.12.2006 hat die Grünalternative Jugend Wiens die zu reinigenden Angriffe auf den Sockel bzw. auf den Stein des Denkmals selbst mithilfe von Fotos dokumentiert. Vgl. O. A. 2009, S. 12-76.

¹⁷⁷ Vgl. O. A. 2009, S. 17,18.

namenlosen Bereich“ als „Platz der Menschenrechte“ zu benennen.¹⁷⁸ Der „Marcus-Omofuma-Stein“ definiert diesen Platz jedoch schon seit sieben Jahren. Florian Müller zufolge wurde diese Entscheidung der Grünen über den Kopf von Ulrike Truger hinweg gefällt. Die Künstlerin soll ihre Position den Verantwortlichen darzulegen versucht haben, nämlich dass der veränderte Kontext eine Verwässerung und Subsumierung für das Mahnmal bedeuten würde.¹⁷⁹ Gegenüber dem Standard betonte Ulrike Truger, dass sie kein allgemeines Symbol für Menschenrechte geschaffen habe, da es um den spezifischen Fall Omofuma gehe. Dieser dürfe nicht durch einen allgemeinen Platz der Menschenrechte verwässert werden.¹⁸⁰ Ihre Einwände seien jedoch als nicht maßgeblich abgetan worden. Thomas Blimlinger, grüner Bezirksvorsteher von Neubau, soll Truger im April 2010 über die APA (Austria Presse Agentur) ausgerichtet haben, dass es *„die Aufgabe der öffentlichen Hand sei einen Platz zu benennen und nicht die einer Künstlerin.“* Frau Truger erklärte in einem offenen Brief an Thomas Blimlinger vom 26.04.2010: *„[...]Wie ich der APA-Recherche entnehme, sind sie am weiteren Verbleib meines Marcus-Omofuma-Steines und an einem Gespräch mit mir interessiert, was ich gerne zur Kenntnis nehme. Da Sie vor sieben Jahren mein Konzept für den Marcus-Omofuma-Gedenkstein befürwortet und genehmigt haben, jetzt aber ohne Rücksprache mit mir den Kontext verändern wollen, ist eine weitere Kommunikation nur auf der Basis der Rückkehr zum gemeinsamen Ausgangspunkt und der Rücknahme des Antrags auf ‚Platz der Menschenrechte‘ möglich [...]“*.¹⁸¹ Da die Stadt Wien Trugers Skulptur bis heute nicht angekauft hat, blieb diese nach wie vor im Besitz und damit auch in der Verfügungsgewalt der Künstlerin. Für den beschlossenen Aufstellungsort hat sie als Eigentümerin Miete zu bezahlen.¹⁸² Die Künstlerin erklärte dem Kurier,

¹⁷⁸ Leider wurden sämtliche Einträge bezüglich einer Errichtung eines Menschenrechtsplatzes rund um den Marcus Omofuma Stein auf der Homepage der Grünen (20.04.2011) URL: <http://www.gruene.at/startseite/> gelöscht. Deswegen muss ich mich in weiterer Folge auf den Text von Florian Müller, welcher eben diese Diskussion wiedergibt, beziehen: Vgl. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁷⁹ Vgl. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁸⁰ Vgl. O. A. 2010, URL: <http://derstandard.at/1271375092327/Wien-Streit-um-moeglichen-Platz-der-Menschenrechte>.

¹⁸¹ Zit. n. Müller 2010, URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

¹⁸² Vgl. O. A. 2009, S. 17.

dass sie ihre „Marcus Omofuma-Skulptur“ notfalls wieder entfernen müsse, würde es wirklich zu der Benennung eines Menschenrechtsplatzes kommen.¹⁸³ Nach wie vor kann der „Marcus Omofuma-Stein“ an der Mariahilferstraße, nahe dem Museumsquartier, besichtigt werden. Zu der Benennung eines allgemeinen Menschenrechtsplatzes rund um die „Omofuma-Skulptur“ ist es bis heute nicht gekommen – er wurde 2011 vom Gemeinderat abgelehnt.¹⁸⁴ Die Künstlerin Ulrike Truger hat sich schlussendlich erfolgreich durchsetzen können.

6.4. „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009)

Als vierte und letzte kulturpolitische Skulptur Ulrike Trugers im öffentlichen Raum Wiens möchte ich ihre Marmorskulptur „Gigant. Mensch Macht Würde“ vorstellen, welche sie am 24. November 2009 vor dem Musikverein und Künstlerhaus nahe dem Karlsplatz in Wien aufstellte.¹⁸⁵ (**Abb. 199-201**)

Im März 2009 reiste sie nach Carrara und entschied sich für einen ihr angebotenen, monumentalen Statuario Marmor-Block.¹⁸⁶ Schon die „Wächterin“ und die „Elisabeth“ entstanden aus dem bei Truger sehr beliebten Marmorgestein aus den Steinbrüchen Carraras.

Die von ihr selbst finanzierte Skulptur „Gigant. Mensch Macht Würde“ sollte an die Menschenrechte gemahnen und ist mit ihren Maßen - fast sechs Meter hoch und sechzehn Tonnen schwer - Trugers größte bis dahin geschaffene Skulptur.¹⁸⁷ Die Skulptur entstand ohne Vorskizzen, die Bildhauerin arbeitete ohne Zwischenschritte direkt am Stein selbst.¹⁸⁸ Seine Monumentalität manifestiert nach Leander Kaiser eine wesentliche Zweideutigkeit: Als symbolische Verkörperung der „Macht“ hat er etwas Einschüchterndes und Erschreckendes, als symbolische Verkörperung des Menschen in seiner Würde ermutigt er eben dazu, sich aufzurichten. Das entspricht Kaiser zufolge dem Doppelsinn des Erhabenen - man kann sich von ihm entweder niederdrücken

¹⁸³ Vgl. O. A. 2010, URL: <http://derstandard.at/1271375092327/Wien-Streit-um-moeglichen-Platz-der-Menschenrechte>.

¹⁸⁴ Vgl. Gesprächsnotiz Ulrike Truger, 17.12.2011.

¹⁸⁵ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

¹⁸⁶ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

¹⁸⁷ Vgl. Kaiser 2010, URL:

http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

¹⁸⁸ Vgl. Gespräch mit Ulrike Truger, 16.05.2011.

lassen oder sich zu ihm erheben. Von allen „Denkmalsetzungen“¹⁸⁹ Ulrike Trugers zeigt der „Gigant“ die geringsten figuralen und narrativen Bezüge. Die universale Natur der Menschenwürde, die allen Menschen von Geburt aus zukommt, und auch bedeutet, dass kein Mensch von vornherein unter eine Kategorie subsumiert werden darf, die nicht universal und für alle Menschen gültig ist, lässt sich nur schlecht oder symbolistisch durch eine menschliche Figur darstellen. Kaiser fährt in seinem Text über den „Giganten“ weiter fort, dass eine Erinnerung an die Pathosformeln des Stehens in der Tradition einer Bildhauerei (Kaiser erwähnt hier Fritz Wotruba) angeschlagen wurde, die unter Verzicht auf die Pathosformel des Sockels die Figur zu ihrem eigenen „locus standi“ gemacht hat.¹⁹⁰ Hier stimme ich Leander Kaiser zu, möchte jedoch betonen, dass es bei einer „Erinnerung“ an die Pathosformel des Stehens bleibt, denn Ulrike Truger hatte sehr wohl einen Sockel unter ihre Skulptur angebracht, wenn auch nur einen sehr flachen.

Nach Überlegungen zu einem Standort in der „Menschenrechts-Stadt“ Graz am Schloßbergplatz nahe der Mur, entschloss sich die Künstlerin jedoch aus statischen Gründen den „Giganten“ vor dem Künstlerhaus in Wien präsentieren zu wollen.¹⁹¹ Mit ihrer „Menschenrechts-Skulptur“ wollte sie in Eigeninitiative gegen die zunehmend menschenverachtende Politik und das verhärtete gesellschaftliche Klima Österreichs aufmerksam machen.¹⁹² Die Umgebung nahe dem Künstlerhaus bzw. Karlsplatz war ihr eine bereits vertraute, sie hatte hier beispielsweise schon ihre Skulptur „Elisabeth“ (1999) aufgestellt. Nachdem Truger zuvor um eine temporäre Genehmigung bis Ende April 2010 bei der Baupolizei angesucht hatte, verlief auch die Bauverhandlung am 13.11.2009 ohne Einwände. Daraufhin beauftragte Truger einen Transport. Erst am 20. November, vier Tage vor der geplanten Aufstellung des „Giganten“ vor dem Künstlerhaus erhob die Bezirksvorsteherin der Inneren Stadt, Ursula Stenzel, (ÖVP) Einspruch.¹⁹³ Stenzel war gegen die Skulptur vor dem Künstlerhaus, da

¹⁸⁹ Hier sind die „Wächterin“, die Elisabeth“ und der „Marcus Omofuma Stein“ gemeint.

¹⁹⁰ Vgl. Kaiser 2010, URL:

http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

¹⁹¹ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

¹⁹² O. A. 2009b, URL: <http://derstandard.at/1256745553695/Aktion-Ungenehmigter-Gigant-vor-dem-Musikverein>.

¹⁹³ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

sie um die Sichtachse auf den Musikverein fürchtete.¹⁹⁴ Die Stornierung des bereits beauftragten Transports sei laut Truger jedoch nicht mehr möglich gewesen, ebenso wenig eine zeitliche Verzögerung wegen des bereits beginnenden Winters.¹⁹⁵ Auch wollte sie einfach nicht mehr warten. Mit der Aufstellung des „Giganten“ Ende 2009 ohne rechtskräftigen Baubewilligungsbescheid hatte Ulrike Truger nicht zum ersten Mal einen Konflikt mit der Politik entfacht. Der Künstlerin wurden nun andere Aufstellungsorte für den „Giganten“ angeboten, wie der Resselpark nahe dem Karlsplatz oder neben dem Stephansdom. Sie lehnte beide Orte jedoch entschlossen ab. Ulrike Truger begründete ihre Entscheidung damit, dass der „Gigant“ kaum mit dem viel mächtigeren Stephansdom konkurrieren könne und wolle. Den Resselpark hielt sie für ungeeignet, da sie ihr Mahnmahl nicht in einen Park stellen wollte.¹⁹⁶

Eine nachträgliche und bis Anfang November 2010 verlängerte Genehmigung erfolgte durch die Baupolizei, da die Magistratsabteilung für Stadtgestaltung keine Ortsbildunverträglichkeit feststellen konnte – Stenzels Einwand war folglich völlig unbegründet. Laut Flächenwidmungs- und Bebauungsplan ist die Liegenschaft vor dem Musikverein öffentliches Gut. Trotz der nachträglichen Genehmigung drohte der Künstlerin laut dem Standard eine Strafe von 42.000 Euro: Die Baupolizei erstattete Strafanzeige, da Truger das Kunstwerk erst mit einer rechtskräftigen Baubewilligung platzieren hätte dürfen.¹⁹⁷ Von der geforderten Geldstrafe wurde schließlich nach einer Rechtfertigung der Künstlerin abgesehen.

Ursprünglich war der „Gigant“ von Ulrike Truger zu Präsentationszwecken nur als temporäre Installation gedacht, nach der Aufstellung gefiel der Künstlerin die Einfügung ihres „Giganten“ in das Stadtbild jedoch so gut, dass sie der anfänglich am „Giganten“ interessierten Stadt Wien ihr Menschenrechtsmahnmal nach deren Anfrage für 250.000 Euro zum Kauf anbot. Anlässlich einer Aktion am 21.10.2010 verankerte Ulrike Truger den

¹⁹⁴ O. A. 2009b, URL: <http://derstandard.at/1256745553695/Aktion-Ungenehmigter-Gigant-vor-dem-Musikverein>.

¹⁹⁵ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

¹⁹⁶ O. A. 2009b, URL: <http://derstandard.at/1256745553695/Aktion-Ungenehmigter-Gigant-vor-dem-Musikverein>.

¹⁹⁷ Vgl. O. A. 2009c, URL: <http://derstandard.at/1259282226386/Wien-Trugers-Gigant-darf-stehen-bleiben>.

Artikel 1 der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte auf dem Podest des „Giganten“. Der Ankauf wurde jedoch im November 2010 ohne Begründung von Kulturstadtrat Andreas Mailath-Pokorny (SPÖ) mit Zustimmung des zuständigen KÖR (Kunst im öffentlichen Raum) abgelehnt:¹⁹⁸ Es sei mit der „Elisabeth“ schon einmal ein Werk Trugers angekauft worden und man wolle einzelne KünstlerInnen im öffentlichen Raum nicht überrepräsentieren. Mit Anfang November 2010 endete die Genehmigung für die von Ulrike Truger aufgestellte Skulptur des „Giganten“ vor dem Musikverein. Am 17.12.2010 fand eine Abtragsungsverhandlung statt - aufgrund der zahlreichen Einspruchsfristen erfolgten weitere Schritte erst im Jahr 2011. Ulrike Truger hoffte währenddessen auf Einsicht und eine dauerhafte Aufstellung durch einen Ankauf der neuen Wr. Stadtregierung. Ihrer Meinung zufolge sollte sich letztlich die Stadt Wien zu diesem einzigartigen Menschenrechtsmahnmal bekennen und nicht nur die Künstlerin selbst.¹⁹⁹ Am 24. Jänner 2011 wurde der Abtragsbescheid rechtskräftig, Ulrike Truger erhob keinen Einspruch. Ein Monat später sollte die Abtragung erfolgen, welche die Künstlerin selbst vornahm. Aufgrund der niedrigen Außentemperaturen und des starken Frosts verschob sie den Abbau des „Giganten“ im Einverständnis mit der Baupolizei auf den 1. März 2011.²⁰⁰ Bereits um 8.00 Uhr morgens wurde mit den insgesamt ca. zwei Stunden dauernden Abbauarbeiten des „Giganten“ begonnen. Immerhin sei es ihr aber gelungen, rund 460 Tage lang einen „Menschenrechtsstein“ am Karlsplatz zu platzieren, sprach Truger von ihrem Erfolg gegenüber dem Standard.²⁰¹

Mit ihrer Skulptur „Gigant. Mensch Macht Würde“ gemahnte sie an die Rechte der Menschen und deren Würde, gleichzeitig kämpfte sie um dessen Platz im öffentlichen Raum, seine Wertschätzung und seinen ihm gebührenden Respekt - sowohl für ihre Skulptur(en), als auch für sich als Bildhauerin.

¹⁹⁸ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

¹⁹⁹ Vgl. O. A. 2010a, URL: <http://derstandard.at/1291454755277/Ein-Symbol-der-Menschenrechte-um-250000-Euro>.

²⁰⁰ Vgl. Truger 2011, URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

²⁰¹ Vgl. O. A. 2011, URL: <http://derstandard.at/1297819207351/Skulptur-Gigant-vor-dem-Wiener-Musikverein-abtransportiert>.

7. Ausgewählte Werke ab 2000 und die bildhauerische Entwicklung Trugers

Nachdem bereits auf Ulrike Trugers Frühwerk und auf ausgewählte Skulpturen im öffentlichen Raum eingegangen worden ist, sollen nun auch einzelne skulpturale Werke ab dem Jahr 2000 bis hin zu ihrem aktuellsten Projekt „die Vermögende“ von 2011, vorgestellt werden. Abschließend soll ein Vergleich zwischen Früh- und Spätwerk Aufschluss hinsichtlich einer Werkentwicklung geben.

7.1. „Hera“, 2003-05

Die erste Skulptur, welche ich anführen möchte, ist die von 2003-05 geschaffene „Hera“. (**Abb. 181**) Sie ist als Werk einer ganzen Gruppe von Skulpturen, mit welchen sich die Künstlerin mit Göttern und Göttinnen der griechischen Mythologie auseinandergesetzt hat, zu sehen. Die „Nike klein“ von 1999 bildet die erste der um 2000 entstandenen, insgesamt sieben Götter/Innen.²⁰²

Den Stein der „Hera“, Thassos Marmor, bezog Ulrike Truger direkt aus dem griechischen Steinbruch. Das Wissen um die besondere Härte dieses Steins – viele Meißel konnten dieser nicht standhalten und brachen – schreckte die Bildhauerin jedoch nicht ab.²⁰³ Die Göttin „Hera“, laut griechischer Mythologie die Frau des Gottes Zeus, welcher von Truger übrigens auch aus Stein gehauen wurde,²⁰⁴ besitzt eine stattliche Höhe von drei Metern. Sie weist einen mächtigen, pyramidenähnlichen, trichterförmigen Körper auf, welcher von einem schweren Mantel verdeckt wird. Ihr Kopf wirkt im Verhältnis zu ihrem Körper sehr klein. Die Göttin wurde zwar ohne Arme, jedoch mit kolossalem Flügel, ausgestattet. Während der Flügel seine ursprüngliche Felsform zeigt, wurde der Körper zum größten Teil mühevoll mit dem Spitzmeißel bearbeitet.

²⁰² „Nike klein“, 1999, Abb. 157; „Gaja“, 2000, Abb. 158; „Nike“, 2000, Abb. 160; „Adonis“, 2000, Abb. 161; „Zeus“, 2002, Abb. 167., „Hera“, 2003-05, Abb. 181 und „Adonis groß“, 2003-06, Abb. 182.

²⁰³ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

²⁰⁴ „Zeus“, 2002, vgl. Abb. 167.

Auf der Seitenansicht ist eine geglättete Fläche zu erkennen, welche von den nicht sichtbaren Füßen hinauf über die Schulter hinter dem Rücken verläuft. Sie hat ihren festen Standort neben anderen skulpturalen Werken Ulrike Trugers im Park des Praterateliers eingenommen. Ich könnte sie mir jedoch auch sehr gut im öffentlichen Raum vorstellen.

Ihr majestätisches Auftreten lässt an jenes der „Wächterin“ aus dem Jahr 1987/88 erinnern. **(Abb. 87-89)** Des Weiteren ist meiner Ansicht nach auch das Motiv des schwer fallenden Mantels verwandt: Bei der „Wächterin“ fällt er vertikal, während er bei der „Hera“ eine Trichterform besitzt. Ferner tauchte bereits ein schwerer Mantel wie auch das Flügel-Motiv vormals schon bei der „Elisabeth“ von 1998/89 auf: **(Abb. 152)** Bei der Kaiserin „Elisabeth“ sollte ihr der Flügel zur „Freiheit“ nach „Zwang“ und „Flucht“ verhelfen, doch ist er bei weitem noch nicht so gigantisch gestaltet worden wie bei der „Hera“.

7.2. „Der große Schritt“, 2007, Lisztzentrum Raiding, Bgld.

Im Jahr 2008, zum sechzigsten Geburtstag Ulrike Trugers, fand eine große Personal-Ausstellung mit dem Titel „Stein“ im Wiener Künstlerhaus statt, welche im selben Jahr in die Burgenländische Landesgalerie und in das Lisztzentrum Raiding wanderte. „Der große Schritt“ entstand ein Jahr davor, 2007, und wurde neben anderen Skulpturen Trugers bei ihren Einzelausstellungen in Wien und im Burgenland ausgestellt.²⁰⁵ **(Abb. 192)** In weiterer Folge kauften die burgenländischen Kulturzentren die Skulptur für das Lisztzentrum in Raiding an, wo sie seit 2008 am Eingangsvorplatz, neben Skulpturen von dem Schweizer Heinz Aeschlimann (1947 geb.) und dem österreichischen Bildhauer Rudolf Kedl (1928-1991), steht.²⁰⁶ Die Skulptur wurde aus Carrara Marmor gearbeitet und hat eine beachtliche Höhe von drei Metern. „Der große Schritt“ wurde auf die Form eines auf dem Kopf stehenden „Y“ reduziert und ist damit sehr abstrahiert verbildlicht worden. Zwei diagonale Balken durchdringen, überkreuzen sich, der längere ist rein weiß und zeigt die Bearbeitung mit Hammer und Spitzmeißel, während der andere fast unbearbeitet ist und eine

²⁰⁵ Für eine Abbildung des „großen Schritts“ vor dem Wr. Künstlerhaus vgl. URL: http://www.ulriketruger.at/html/ausstellung_08_kuenstlerhaus.htm (02.10.2011).

²⁰⁶ Rudolf Kedl, „Wasserpflanze“, 1972, Kupfer und Heinz Aeschlimann, „The Composer 2011“, 2011, Edelstahl.

rosa Färbung, eine Quarzeinflechtung, offen zur Schau trägt. Ulrike Truger verweist also mit der einen Seite auf den rohen gebrochenen Stein, während die andere ihre „Handschrift“ trägt. Die „Rückseite“ verhält sich gleichermaßen – dem ursprünglichen Stein wurde nichts von der Bildhauerin aufgezwungen, die Quarzeinflechtung wiederum berücksichtigt und ihre Struktur belassen.

7.3. „Kleopatra (im Bade)“, 2011

Noch schmaler und höher als der „große Schritt“ ist die „Kleopatra (im Bade)“, welche erst dieses Jahr (2011) fertig gestellt wurde. (**Abb. 206**) Auch diese Skulptur wurde aus Carrara Marmor, welcher eine rosa gefärbte Quarzschicht aufweist, geschaffen und besitzt trotz ihrer geringen Tiefe eine Höhe von 3,5 Metern. Dies stellte eine weitere Herausforderung dar, die der Stein Ulrike Truger abverlangt hat. Bevor sie sich schlussendlich für den Titel „Kleopatra“ entschied, waren auch Namen wie die „Königskobra“ oder die „Sonnenanbeterin“ als mögliche Betitelungen in Überlegung.²⁰⁷

Die stehende Figur hat die Form einer Stele und zeigt auf der einen Seite großteils roh belassene Stellen, welche in verschiedenen tiefen Schichtungen auftreten. (Abb. 206, links) Die beiden untersten Steinschichtungen verlaufen jeweils immer weiter zum Steininneren, ab dem mittigen Rumpf weisen leichte Abstufungen wieder nach außen. Man kann den Kopf mit Gesicht in Profilansicht und ihre Haarpracht erkennen. Die andere Ansicht zeigt die Rückseite der „Kleopatra“, mit etwas Vorstellungskraft können ihr Gesäß und ihr Rücken, welcher nun vermehrt die durch die Bearbeitung der Oberfläche mit dem Spitzmeißel verursachten Grate aufweist, ausgemacht werden. Ihre Haare scheint sich die „Kleopatra im Bade“ nun mit beiden Händen ausgiebig zu waschen. Sie ist mit der Pflege ihres Körpers so beschäftigt, dass sie den Betrachter,²⁰⁸ welcher die Stellung eines Voyeurs einnimmt, gar nicht wahrnimmt.

²⁰⁷ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 03.11.2011.

²⁰⁸ Hier ist speziell der Betrachter (und nicht die Betrachterin) gemeint.

7.4. „Die Vermögende“, 2011

Ulrike Trugers aktuellstes Projekt ist „die Vermögende“ – eine Kooperation der Bildhauerin mit dem Verein „Frauen für Frauen – Burgenland“. (**Abb. 207, 208**) Als die Geschäftsführerin des Vereines, Renate Holpfer, mit der Idee eines Symboles für Burgenländerinnen zum 90-jährigen Jubiläum Burgenlands an Ulrike Truger herantrat, entwickelte die Künstlerin die Idee einer Skulptur mit dem Titel „die Vermögende“. Diese soll als Symbol für ideelle wie materielle Vermögenswerte der Burgenländerinnen in den letzten neunzig Jahren bis heute und als Zeichen für diese weiblich konnotierte Entfaltungskraft verstanden werden.²⁰⁹ Ähnlich wie bei einem früheren Projekt Ulrike Trugers, dem „Marcus Omofuma Stein“, ist auch dieses ein Selbstfinanzierungsprojekt. Durch den Erlös von Bronzen (diese werden auf Anfrage gegossen), Poster, Fotografien und Postkarten „der Vermögenden“ soll eine überlebensgroße Marmorskulptur von ca. drei Metern finanziert werden. Auch drei verschiedene Druckgrafiken, welche jedoch nicht als Vorskizzen angesehen werden dürfen, wurden von Ulrike Truger angefertigt. (**Abb. 210-212**) So können „Vermögende“ jeder Preisklasse erworben werden und im Privatgebrauch Gefallen wie Verbreitung finden.²¹⁰ Alle burgenländischen Frauenberatungsstellen und insgesamt dreizehn Proponentinnen aus dem öffentlichen Leben beteiligen sich aktiv an der Realisierung dieses Projekts.²¹¹ Enthüllt und präsentiert wurden der Bozzetto aus Stein und der Bronzeguss erstmals am 23. September 2011 im Offenen Haus in Oberwart.

Der 42 cm hohe Steinentwurf aus Carrara Marmor besitzt zwei unterschiedliche, jedoch gleichberechtigte Ansichten. Die menschliche Figur wurde hier zugunsten ihrer Aussage aufgehoben, ein abstrahierter, bekleideter Körper dominiert die Erscheinung. Ulrike Truger wählte mit Gewissenhaftigkeit das Motiv der Falten: Da jede Frau etwas anderes vermag, sich anders „entfaltet“, stehen diese Falten als Symbol für deren Potenzial.²¹²

²⁰⁹ Vgl. Holpfer/Truger 2011, URL: <http://www.vermoegende.at/projekt.html>.

²¹⁰ Für eine Preisaufstellung vgl. URL: <http://www.vermoegende.at/kunstwerke.html> (26.09.2011).

²¹¹ Für die Auflistung der Proponentinnen vgl. URL: <http://www.vermoegende.at/proponentinnen.html> (26.09.2011).

²¹² Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 23.09.2011.

Auf der einen Seite strahlen insgesamt fünf längliche Kleiderfalten ab der Hüfte der „Vermögenden“ und fünf weitere fächerartig von ihrem Kopf aus. **(Abb. 207)** Die andere Ansicht lässt ein Kleid mit Unterrock erkennen, welcher breite Falten aufweist. **(Abb. 208)** Mittig wurde die rosafarbene Steinoberfläche des Carrara Marmors durch eine Einkerbung entfernt. Im oberen Bereich der Skulptur wurden wieder Falten aufgefächert, welche auch als Haarsträhnen gelesen werden könnten.

Die Motive der Gewandfalten, sowie das des Fächers sind bereits von Ulrike Truger zuvor bei der „Elisabeth“ von 1998/99 verwendet worden. **(Abb. 148, 149, 151)** War die symbolische Bildsprache bei der „Elisabeth“ jedoch noch eine klar lesbare, so sollen meines Erachtens nach die Faltenkonstruktionen der „Vermögenden“ die Phantasie des Betrachters/ der Betrachterin bewusst anregen – jede Frau soll sich ausnahmslos mit „der Vermögenden“ identifizieren können.

Von einer „Denkmalsetzung“ wie ihre übrigen und bereits angeführten kulturpolitischen Skulpturen im öffentlichen Raum – wie die „Wächterin“, die „Elisabeth“, der „Marcus-Omofuma Stein“ oder der „Gigant“ – kann im Fall „der Vermögenden“ nicht gesprochen werden. Ulrike Truger sprach sich bei der Enthüllung in Oberwart gegen einen Denkmalcharakter „der Vermögenden“ aus, die Skulptur wäre rein als repräsentatives Symbol zu verstehen.²¹³

Nach einem angemessenen Standort für die Skulptur im öffentlichen Raum Burgenlands wird noch gesucht, auf der für das Projekt eingerichteten Homepage wird um Diskussion und Ideen zur Standortfrage gebeten.²¹⁴ Ulrike Truger teilte mir in einem Gespräch mit, dass ihr „die Vermögende“ beispielsweise in einem großen Kreisverkehr gefallen würde – hier wäre einerseits ausreichend Freiraum für die Entfaltung der Skulptur und andererseits wäre ihre Sichtbarkeit gewährleistet. Wünschen würde sie sich jedenfalls eine freistehende „Vermögende“, möglichst ohne Kontext.²¹⁵

²¹³ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 23.09.2011.

²¹⁴ Vgl. hierzu URL: <http://www.vermoegende.at/kontakt.html> (26.09.2011).

²¹⁵ Vgl. Gesprächsnotiz von Ulrike Truger, 10.09.2011.

7.5. Die Werkentwicklung vom Früh- zum Spätwerk Ulrike Trugers

Vorerst möchte ich rückblickend eine kurze Zusammenfassung über Ulrike Trugers Frühwerk geben, um dann den prozesshaften Entwicklungsgang und die Veränderungen hinsichtlich einer Werkentwicklung aufzeigen zu können:

Wie bereits in dem Trugers Frühwerk gewidmeten Kapitel erwähnt, experimentierte sie Anfang der 1970er Jahre an der Hochschule für Angewandte Kunst in Wien vorerst mit einigen Materialien, wie u.a. mit Holz, Terracotta, Gips, Kunststein, Polyester und besonders mit Bronze. Die für ihren Lehrer Wander Bertoni charakteristische Eiform beeinflusste sie maßgebend. Oft verband die junge Künstlerin ihre Werke mit Aktionen, wie z.B. die „Ei-Aktion“ oder ihre Diplomarbeit mit dem Titel „Widerstand“. (Abb. 11, 21). Von der Objektkunst fand Ulrike Truger allmählich zum menschlichen Körper, was sich besonders im Zyklus der „modellierten Torsi“ (Kap. 3.2.) manifestierte.

Das Jahr 1977 markierte mit der Reise nach Istrien eine wichtige Änderung im Schaffen Trugers – sie wandte sich dem Stein und damit der Steinbildhauerei mit Hammer und Meißel zu. Auch hier wurde der Mensch, zuerst noch in Form fragmentierter Körperteile²¹⁶, schließlich zu ihrem Hauptthema. Zwei Jahre später erhielt sie bereits ihren ersten großen Auftrag für den öffentlichen Raum, die „Sich Erhebende I“. (Abb. 46, 47) Weitere Aufträge wie Ankäufe für den öffentlichen Raum in Wien, Burgenland, der Steiermark und in Berlin folgten. Ihr Diplomarbeitsthema „Widerstand“ wurde nun in Form von „Sich Erhebende“ und „Aufbrüche“ weiter tradiert und in bereits großformatigen Steinen umgesetzt. (Vgl. Kap. 4) Auch ihre frühen „Körperfassungen“ aus Gips (Vgl. Kap. 3.2.), welche Körperfragmente oder -haltungen, oft in Bewegung wiedergegeben, bildeten die Vorstufe u.a. für die vielen, in den 1980ern und 1990ern entstandenen „Liegenden“, „Sitzenden“ und „Schreitenden“.²¹⁷

Ende der 1980er schuf Ulrike Truger ihre Skulptur die „Wächterin“ (1987/88), welche sie nach verschiedenen Stationen und aus eigenem Antrieb als ihr erstes kulturpolitische Mahnmal an einem speziell ausgesuchten Standort im öffentlichen Raum Wiens, vor dem Burgtheater, aufstellte. (Abb. 87-89) Die drei

²¹⁶ Wie der „Kopf“ und der „Ellbogen“ (Abb. 34, 35).

²¹⁷ „Liegende“: Vgl. Abb. 80, 82, 95, 100, 78-80, 121-124; „Schreitende“: Vgl. Abb. 81, 82 und „Sitzende“: Vgl. Abb. 83, 96, 101.

Meter hohe Steinskulptur sollte, wie frühere Werke („Ei“, Diplomarbeit) auch schon, den Ausgangspunkt einiger bereits angeführter Aktionen bilden. (Vgl. Kap. 6.1.) Ende der 1990er folgten weitere eigenständige und kulturkritische Werke, wie die „Elisabeth“ (1998/99), Anfang des 21. Jahrhunderts der „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und der „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009), welche sie mit viel persönlichem Engagement und Widerstand im öffentlichen Raum Wiens positionierte.²¹⁸ Diese genannten kulturpolitischen Skulpturen ab Ende der 1990er sowie aktuelle Werke ab dem Jahr 2000 (wie z.B. „Hera“, „der große Schritt“ und „Kleopatra“) weisen bis auf den „Giganten“ eine bereits beachtliche Höhe von ungefähr drei Metern auf. Der „Gigant“ besitzt als einzige Skulptur im Schaffen Trugers mit 5,8 Metern eine (bis dato) unübertroffene, gigantische Höhe.

Zusammenfassend kann meiner Ansicht nach mit Hilfe dieses Resümees und auf Basis des umfassenden Werkkatalogs, welcher grundlegendes Bildmaterial zu Ulrike Trugers Werken liefert, ihre bildhauerische Entwicklung zu insgesamt immer größer werdenden Steinskulpturen anschaulich und, wie ich hoffe, auch nachvollziehbar gemacht werden.

²¹⁸ Auf die genannten, kulturpolitischen Skulpturen wurde im Einzelnen bereits detailliert eingegangen, vgl. Kap. 6.

8. Einordnung in die Tradition der österreichischen Bildhauerei

Nach einer umfassenden, jedoch kompakt gehaltenen, Darstellung von Ulrike Trugers Hauptwerk, soll die Bildhauerin nun mit Hilfe von Werkvergleichen eine Gegenüberstellung mit bedeutenden österreichischen BildhauerInnen nach 1945, wie Fritz Wotruba, Anna Mahler, Oskar Bottoli, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl und Annemarie Avramidis, erfahren. Auf diese Weise soll eine Einordnung Trugers in die Tradition der österreichischen Bildhauerei erfolgen. Zuvor dient eine kurze Zusammenfassung über die bildhauerische Entwicklung ab dem beginnenden 20. Jahrhundert als Einleitung.

8.1. Situation der Bildhauerei vor/nach 1945 in Österreich

Mit dem in Brünn geborenen Anton Hanak (1875-1934) begann Anfang des 20. Jahrhunderts in Österreich die kontinuierlich fortschreitende Entwicklung einer neuen Plastik, deren äußeres Merkmal ein bestimmtes Ausgehen von der menschlichen Figur ist. Diese nimmt in der zeitgenössischen, österreichischen Kunst eine Sonderstellung ein und bildet Kristian Sottriffer zufolge womöglich den entscheidendsten Betrag Österreichs zur neuen Kunst im 20. Jahrhundert.²¹⁹ In Frankreich hatte die Erneuerung der europäischen Bildhauerei bereits in den siebziger und achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts begonnen. August Rodin (1840-1917) ist ein solcher bedeutender Pionier, dessen Werk für viele nachfolgende KünstlerInnen einflussreich war und bis heute ist. Ebenso empfing Anton Hanak sowohl von Michelangelo (1475-1564) als auch von Rodin prägende Impulse und strebte nach neuer Monumentalität, die zwischen symbolistischer Ergriffenheit und expressionistischer Deklamation verortet werden kann. Hanak forderte darüber hinaus eine materialgerechte Plastik, eine Formung direkt aus dem Stein.²²⁰ Die Sprache des Materials sollte auch noch im fertigen Werk erhalten bleiben. Der Kampf mit der Materie diene dessen Vergeistigung. Auf Fritz Wotruba (1907-1975), der zwei Jahre lang bei

²¹⁹ Vgl. Sottriffer 1963, S. 87.

²²⁰ Vgl. Muschik 1966, S. 9.

Hanak studierte, wirkte er als Lehrer vielleicht weniger praktisch als ideell ein, was Wotruba an seine zahlreichen SchülerInnen weitergab.²²¹

„Das Jahr 1945 bedeutet eine Zäsur in der Geschichte der österreichischen Bildhauerei.“²²² In den Jahren nach Kriegsende war es KünstlerInnen nach dieser lang andauernden Zeit voller Behinderungen erstmals wieder möglich sich frei zu entfalten. Inmitten von materieller Not und Zerstörung regte sich kulturelles Leben, welches schrittweise wiederaufgebaut wurde. Geistige Zentren bildeten sich beispielsweise um den „Art-Club“ (seit Ende 1946) und um die Zeitschrift „Plan“ (Oktober 1945 bis Frühjahr 1948).²²³

8.2. Fritz Wotruba (1907-1975) und seine Schule bzw. SchülerInnen

Der bedeutende österreichische Bildhauer Fritz Wotruba wurde noch im Jahr der Befreiung aus seinem Schweizer Exil nach Wien an die Akademie der bildenden Künste berufen.²²⁴ Er begründete als Lehrer eine Bildhauerschule, der nach dem Krieg der Ruf Österreichs als eines wichtigen Landes für die Skulptur zukam. Wotruba übte auf seine SchülerInnen einen grundlegenden Einfluss aus: Die Figur war bestimmendes Thema – kantige, rhythmisierte Formen wurden aus dem Stein herausgeschält.²²⁵ Diese Wegbewegung von einer abstrakten Formensprache ist vor dem Hintergrund der Situation in Österreich in der Zeit zwischen den Weltkriegen zu sehen. Kubistische wie futuristische Strömungen, vertreten durch Archipenko, Boccioni, Duchamp-Villon, Lipchitz und Laurens, fanden in Österreich genauso wenig ihr Echo, wie Brancusi oder Julio Gonzáles.²²⁶

Auch wenn sich SchülerInnen später von Wotruba lösten, ist eine Auseinandersetzung mit seinem Werk sichtbar.²²⁷ Die Wotruba-Schule darf nicht mit den Wotruba-SchülerInnen verwechselt werden. Wotruba-SchülerInnen waren u.a.: Heinz Leinfellner (Wotrubas späterer Assistent),

²²¹ Vgl. Sottriffer 1963, S. 87, 88.

²²² Muschik 1966, S. 7.

²²³ Vgl. Muschik 1966, S. 7.

²²⁴ Vgl. Muschik 1966, S. 7.

²²⁵ Vgl. Sottriffer 1963, S. 89.

²²⁶ Vgl. Weidle 2004c, S. 178.

²²⁷ Vgl. Sottriffer 1963, S. 89.

Wander Bertoni, Oskar Bottoli, Franz Fischer, Alois Heidel, Alfred Kurz, Rudolf Schwaiger, Josef Pillhofer, Kurt Robitschko, Otto Eder, Rudolf Kedl, Franz Pöhacker und Rudolf Hoflehner begannen zwischen 1945 und 1950 bei Wotruba Bildhauerei zu studieren. Später, ab dem Jahr 1953, folgten Joannis Avramidis, Franz Coufal, Alfred Hrdlicka, Erwin Reiter, Andreas Urteil, Alfred Czerny, Roland Goeschl und Nausika Pastra.²²⁸ Auch Annemarie Avramidis, Oswald Oberhuber und Herbert Albrecht studierten bei Wotruba.²²⁹ Johann Muschik zufolge zählen stilistisch folgende Künstler zur eigentlichen Wotruba-Schule: Joannis Avramidis, Roland Goeschl, Nausika Pastra, Josef Pillhofer, Franz Pöhacker, Erwin Reiter, Walter Salzman (der von Wotruba entscheidend beeinflusst wurde, ohne jedoch sein Schüler gewesen zu sein), Andreas Urteil und Rudolf Wach (für ihn gilt dasselbe wie für Salzman).

Ohne vorangehende Bozzetti arbeitete Wotruba die Form direkt aus dem Stein heraus. Diese Methode des „Taille directe“ manifestierte ein neues Vertrauen in den Werkstoff und dessen eigene, naturgegebene Materialsprache. Diese Arbeitsweise setzte die grundsätzliche Bereitschaft des Künstlers/der Künstlerin voraus, sich auf das vorgegebene Werkstück in Stein einzulassen.²³⁰ Wotruba äußerte sich hierzu folgendermaßen: *„Der Sinn des direkt in Stein Hauens ist: durch selbstgewählte Beschränkung und Enge die Bildvorstellung zu Klarheit und Einfachheit zu zwingen. Auch glaube ich an Gesetze, die uns der Stein auferlegt; wer sie verletzt, gefährdet mehr als nur einen ästhetischen Begriff. Wer den Stein durchlöchert, vernichtet den Bildsinn, der im Stein lebt. [...]“*²³¹

Als frühes und wichtiges Schlüsselwerk der ersten Nachkriegsjahre, der Übergangszeit vor einem neuen kubistischen Formenvokabular, gilt Wotrubas „Stehende (Weibliche Kathedrale)“ aus dem Jahr 1946. Wotruba verwendete hierfür ein Bruchstück aus den Mauersteinen für den Wiederaufbau des Wr. Stephansdoms.²³² **(Abb. III)** Die über 180 cm hohe Figur aus Sandstein steht mit weit nach vorne gestrecktem Spielbein und in aufrechter Haltung auf ihrem Sockel, aus welchem sie emporzuwachsen scheint.²³³ Der grob behauene

²²⁸ Vgl. Muschik 1966, S. 15.

²²⁹ Johann Muschik zählt diese drei genannten KünstlerInnen in seinem Werk von 1966 nicht auf (vgl. Muschik 1966, S. 15), 1986 jedoch schon: Vgl. Kat. Ausst. Burg Lockenhaus Burgenland 1986.

²³⁰ Vgl. Lichtenstern 2004, S. 10.

²³¹ Vgl. Wotruba 1967, S. 163.

²³² Vgl. Kraft 1999, S. 131.

²³³ Vgl. Semff 2007, S. 25.

Sockel scheint mit ihren Füßen zu verschmelzen, er ragt darüber hinaus bis zu den Oberschenkeln der stehenden Figur hinauf und füllt gleichermaßen den dazwischenliegenden Raum aus. Michael Semff bemerkte in seiner Beschreibung: „*In neuartiger Weise vermochte der Bildhauer in der „Stehenden (Weibliche Kathedrale)“ Statuarik und Dynamik gegeneinander in Ausgleich zu halten.*“²³⁴ Die Arme fehlen, der Kopf des Torsos ist bewusst unkenntlich gestaltet worden, wodurch der Figur eine zeitlose Anonymität verliehen wurde. Die Oberfläche der Skulptur erhielt durch stellenweise gröbere Ausführungen und feiner ausgeführte Partien eine subtile Spannung.²³⁵

Vergleichbar mit Fritz Wotrubas „Stehenden“ von 1964 schuf auch Ulrike Truger mehrere überlebensgroße, stehende und weibliche Torsi aus Stein, die aus ihrem Sockel bzw. Steinblock zu wachsen scheinen.²³⁶ Hierzu sei beispielsweise auf Trugers „Lucia“ von 1986 verwiesen: **(Abb. 77)** Sie ragt nur teilweise aus ihrem Steinblock heraus und ist noch zu großen Teilen in dessen Gewalt. Den Kopf zurückgeworfen, versucht sie sich mithilfe körperlicher Dynamik vom Steinblock zu befreien. Trugers Figur selbst zeigt jedoch keine groben Einkerbungen an der Außenhaut, so wie Wotrubas „Stehende“. Eine weitere Skulptur Trugers, der „Torso“ von 1991, besitzt zwar eine im Vergleich mit der „Lucia“ (220 cm Höhe) geringere Größe von 70 cm, weist dafür aber eine ähnlich weite Schrittfolge der Beine und eine zerklüftete Oberflächenstruktur, welche Parallelitäten zu Wotrubas Figur darstellen, auf. **(Abb. 105)**

Zwar blieb der menschliche Körper auch nach Wotrubas Rückkehr aus dem Schweizer Exil nach Wien sein einziges und unerschöpfliches Thema, doch wurden die Konturen nun kantig verschärft, die sphärischen Grundformen durch kubische ersetzt und an Stelle der Wölbungen traten Flächen. Die thematische und formale Selbstbeschränkung und die Konzentration auf kubische Grundelemente führte folglich zu klareren Lösungen im Schaffen Wotrubas.²³⁷

Ich möchte nun eine Skulptur Wotrubas, die „Große stehende Figur“ von 1966 (195,5 cm hoch) Trugers „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009, 580 cm hoch) und ihrem „Torso“ (280 cm hoch) aus dem Jahr 2010 gegenüberstellen, da

²³⁴ Semff 2007, S. 25.

²³⁵ Vgl. Semff 2007, S. 26. Für eine detaillierte Werkbeschreibung vgl. Kraft 1999, S. 131-133.

²³⁶ Z.B.: Gestreckte, 1983, Abb. 61; Lucia, 1986, Abb. 77; Ludovica, 1988, Abb. 97 und Laura, 2003, Abb. 177.

²³⁷ Vgl. Hutter 1965, S. 83.

meiner Meinung nach verschiedene Analogien inhärent sind: **(Abb. IV, 199/201, 204)** Die beiden Werke Trugers wurden wie Wotrubas „Große stehende Figur“ aus weißem Carrara Marmor geschaffen und besitzen formal einen vergleichbaren Hang zum Monumentalen und Blockhaften. Wotrubas auf ein Konglomerat zahlreicher Kuben reduzierte Skulptur, wirkt in seiner Erscheinungsform mehrteiliger als Trugers „Gigant“ oder „Torso“, welche nur wenige abstrahierte Abstufungen im Stein erkennen lassen.

Ulrike Truger war bekanntlich keine Schülerin Fritz Wotrubas, doch hat sie seine Werke mit größter Sicherheit wahrgenommen und bewusst oder unbewusst in ihr Formenrepertoire aufgenommen.

Bevor nun auf andere wichtige BildhauerInnen, wie Anna Mahler, Oskar Bottoli, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl und Annemarie Avramidis, welche alle bis auf Prantl in einer Schüler/in-Beziehung zu Wotruba standen, eingegangen wird, soll in wenigen Zeilen auf ein ganz besonderes, nämlich politisches Werk Wotrubas, das Mahnmal „Mensch verdamme den Krieg“ eingegangen und ansatzweise mit Ulrike Trugers kulturpolitischen Skulpturen im öffentlichen Raum Wiens verglichen werden: **(Abb. V)**

Perdita von Kraft und Ulrike Kastner haben Wotrubas steinernem Mahnmal „Mensch verdamme den Krieg. Den Opfern 1914-18“ bereits ausführliche Texte gewidmet, weswegen hier nur eine kurze Zusammenfassung gegeben werden soll.²³⁸ Das 4,80 Meter hohe Denkmal wurde auf dem Donawitzer Friedhof in der Steiermark als Gedenkstätte und Kriegerdenkmal für die Opfer des Ersten Weltkrieges aufgestellt. Die künstlerische Organisation dieses Werks übernahm Wotruba unentgeltlich und errichtete mit Hilfe von Kriegsinvaliden und Arbeitslosen des Eisenhüttenwerks in Donauwitz das aus mehreren Steinquadern mit Inschrift und einem Kopf, welcher von Wotruba gearbeitet wurde, bestehende Mahnmal. Das Opfermal, ohne jegliche heroische Kriegssymbolik, wurde in künstlerischer wie politischer Hinsicht kontroversiell rezipiert. Im Jahr 1934 wurde es bereits abgetragen und erst 1988 im Pestalozzi-Park in Leoben wieder neu errichtet.²³⁹

²³⁸ Vgl. Kraft 1999, S. 196-204 und Kastner 2006, S. 53-61.

²³⁹ Vgl. Kastner 2006, bes. S. 54, 55, 57.

Laut Gabriele Stöger-Spevak war Wotruba mit den Auffassungen der Sozialdemokraten verbunden, eine unmittelbare künstlerische Wirkung auf sein Werk lässt sich daraus jedoch nicht erkennen. Das Mahnmal „Mensch verdamme den Krieg“ ist aufgrund seines Typus und seiner Entstehungsgeschichte als politisch-weltanschaulich motivierte Arbeit und auch als persönliches Bekenntnis (gegen die NS-Politik) Wotrubas zu betrachten.²⁴⁰ Auch Ulrike Truger schuf wie Fritz Wotruba aus eigenem Bedürfnis heraus und durch persönliches Engagement ihre kulturpolitischen Skulpturen, wie die „Wächterin“, die „Elisabeth“, den „Marcus Omofuma Stein“ oder den „Giganten“. (Kap. 6.) Jedoch hatte die Künstlerin ihre Skulpturen stets ohne jede fremde Mithilfe geschaffen und nur Dank ihrer Eigeninitiative im öffentlichen Raum Wiens aufgestellt.

8.3. Anna Mahler (1904-1988)

Anna Mahler, welche meiner Meinung nach als eine Art Wegweiserin Ulrike Trugers im Bereich der österreichischen Bildhauerei in Stein gesehen werden kann, wurde 1904 in Wien geboren und wuchs als Tochter von Gustav und Alma Mahler in einem sehr musikalischen Umfeld auf.²⁴¹ Ähnlich wie Ulrike Truger (vorher Mathematikstudium und Arbeit als Journalistin) kam Mahler über Umwege zur Bildhauerei: Neben ihrer Vorliebe für Musik entwickelte sie auch ein Interesse für Malerei und lernte u.a. als Schülerin bei Giorgio de Chirico 1925 in Rom.²⁴² Ab ca. 1930 lässt sich Anna Mahlers bildhauerische Tätigkeit in Wien erfassen: Frühe Werke zeigen vorerst aus Ton modellierte Porträts von Freunden, Bekannten oder auch berühmten Zeitgenossen, welche in ihrem Wiener Atelier in der Operngasse 4, einem zentralen Treffpunkt, zu Besuch kamen. Die meisten ihrer Werke sind durch Bombenangriffe zerstört worden, verschollen und nur ein geringer Teil ist in Form von Fotografien erhalten geblieben.²⁴³

²⁴⁰ Vgl. Stöger-Spevak 2008, S. 101.

²⁴¹ Vgl. Wildfellner 1992, S. 3.

²⁴² Vgl. Wildfellner 1992, S. 10. Für eine detaillierte Beschreibung Anna Mahlers "Weg zu "Bildhauerei" vgl. außerdem Weidle 2004c, S. 168-174.

²⁴³ Vgl. Wildfellner 1992, S. 12.

Beeinflusst durch den jungen Fritz Wotruba, welcher sie zuweilen beriet, führte sie ihre Skulpturen später in Stein aus. Anna nannte sich selbst Wotrubas Schülerin, jedoch war der Unterricht offenbar recht zwanglos.²⁴⁴ In Wotrubas SchülerInnenlisten kam Anna Mahler jedoch nie vor, auch Wotruba selbst schwieg zu diesem Thema beharrlich.²⁴⁵ Laut Georg E.L. Wildfellner war sie eine der wenigen Frauen ihrer Zeit, welche die Mühen der Steinbearbeitung mit Hammer und Meißel auf sich nahm. Die menschliche Figur, besonders die der Frau, stand im Mittelpunkt ihres Schaffens.²⁴⁶ Erwähnte Arbeitstechnik wie Sujet Mahlers sind mit jenen Ulrike Trugers vergleichbar. Die dem Menschenbild verpflichtende Darstellungsweise stellt eine weitere wichtige Beeinflussung Wotrubas, welcher nach 1945 den menschlichen Körper jedoch in kubische Formen zergliedert, auf Mahler dar.²⁴⁷ Anna Mahler bemerkte: „[...] ich entschloß mich, meinen eigenen Weg zu suchen, auf die Gefahr hin, daß er nicht neu aussehen werde. Worauf es ankam, war, echt zu sein und nur das auszudrücken, was ich sagen konnte, wollte, mußte. [...]“²⁴⁸ Dies trifft auch auf Ulrike Truger zu.

Wildfellner zufolge fertigte Mahler keine Bleistiftsskizzen an und eher selten hergestellte Tonmodelle dienten ihr nur bei äußerst großformatigen Skulpturen als Vorstudien.²⁴⁹ Auch Truger arbeitet gleich zu Beginn direkt am Stein selbst, manchmal fertigt sie Steinentwürfe an, jedoch nie welche aus Ton.

Anna Mahlers Hauptwerk aus ihrer Zeit in Wien ist die „Stehende“ aus dem Jahr 1936. (**Abb. VI**) Sie wurde 1937 auf der Weltausstellung in Paris vor dem österreichischen Pavillon aufgestellt, darüber hinaus erhielt die Künstlerin den „Grand Prix“. Die Skulptur entstand aus österreichischem Marmor und maß eine Höhe von zwei Metern. Sie wurde durch Bombenangriffe im 2. Weltkrieg zerstört und ist nur durch Fotografien erhalten geblieben. Der aufrecht stehende, weibliche Akt mit hinter dem Kopf verschränkten Armen wurde bis auf einige Steinporen glatt poliert.²⁵⁰ Barbara Weidle bemerkte in ihrer Beschreibung der Figur von 2004: „*Im Haar scheint der Stein, wie auch an der*

²⁴⁴ Vgl. Wildfellner 1992, S. 37.

²⁴⁵ Vgl. Weidle 2004c, S. 179.

²⁴⁶ Vgl. Wildfellner 1992, S. 8.

²⁴⁷ Vgl. Weidle 2004c, S. 176.

²⁴⁸ Mahler 1975, S. 14.

²⁴⁹ Vgl. Wildfellner 1992, S. 37.

²⁵⁰ Vgl. Weidle 2004c, S. 187.

*Basis, in seiner ursprünglichen Form noch einmal auf. Sein körnig kristalliner Charakter, der hier deutlich zum Ausdruck kommt, erinnert an seine Entstehung vor Jahrtausenden.*²⁵¹

Anna Mahlers „Stehende“ scheint ähnlich wie die bereits angeführte „weibliche Kathedrale“ aus dem Jahr 1946 Fritz Wotrubas, welche zehn Jahre später entstanden ist, direkt aus dem roh behauenen Steinsockel heraus zu wachsen. **(Abb. III)** Bereits Wildfellner bemerkte in seiner 1992 verfassten Diplomarbeit über Anna Mahler die sehr enge Verbindung zwischen Plinthe und Figur. Trotzdem wirke die Figur von dieser losgelöst und frei.²⁵² Bei Wotruba ist die Oberflächenstruktur der Figur bzw. des Sockels jedoch nicht mehr so differenziert behandelt wie bei Mahler, bei welcher der Körper im Gegensatz zum Sockel sehr glatt poliert worden ist.

Ulrike Trugers weiblicher Torso „Lucia“ von 1986 ist im Gegensatz zu Anna Mahlers und Fritz Wotrubas Figur nicht nur bis zu den Beinen mit dem Sockel verbunden, sondern fast vollständig dem Stein verhaftet. **(Abb. 77)** Trugers Skulpturen, wie beispielsweise der „Aufbruch III“ (Kap. 4.2.2.) oder „Laura“ von 2003, versuchen sich kraftgespannt von dem ursprünglichen Steinblock zu lösen, während bei Mahler oder Wotruba die Loslösung der Skulptur eine bereits fortgeschrittene ist. **(Abb. 74, 177)**

Trotz der massiven Bedrohung durch die Nazis 1937/38 engagierte sich die optimistische Künstlerin bis zur letzten Minute für die Volksabstimmung Kurt Schuschniggs, mit welchem Anna Mahler und ihre Familie auch befreundet gewesen waren. Vormalig Unterrichtsminister, war er nach der Ermordung des Kanzlers Engelbert Dollfuß durch die Nationalsozialisten zu seinem Nachfolger als Kanzler des österreichischen Ständestaats geworden.²⁵³ Die Volksabstimmung sollte den ÖsterreicherInnen die Möglichkeit geben, selbst zu entscheiden, ob sie zum Deutschen Reich gehören oder ein eigener Staat bleiben wollten.²⁵⁴ Da Anna Mahler in den 1930er Jahren politisch links eingestellt war, zeigt ihr Verhalten eine große Ambivalenz.²⁵⁵ Dennoch, Teile des jüdischen Bürgertums sahen Dollfuß und Schuschnigg zu jener Zeit als

²⁵¹ Weidle 2004c, S. 187.

²⁵² Vgl. Wildfellner 1992, S. 20

²⁵³ Vgl. Weidle 2004a, S. 64.

²⁵⁴ Vgl. Weidle 2004a, S. 68.

²⁵⁵ Vgl. Weidle 2004a, S. 67.

vermeintliche Garanten für die staatliche Unabhängigkeit der Alpenrepublik und unterstützten folglich deren Regierungen.²⁵⁶

Mahlers „Stehende“ wurde in der ersten Ausgabe der Kulturzeitschrift PLAN vom Januar 1938 ganzseitig abgebildet.²⁵⁷ Da sich dieses Magazin offen gegen die Kunst-Politik des NS-Staates und in seinem Bekenntnis zur Avantgarde äußerte, stellte die Veröffentlichung Anna Mahlers Skulptur in diesem Zusammenhang ein Zeugnis von Zivilcourage und großem Mut angesichts der bereits spürbaren Bedrohung durch Hitler-Deutschland dar.²⁵⁸ Mahler wehrte sich demnach mit allen Kräften gegen das Nazi-Regime und musste schließlich nach London flüchten.²⁵⁹ Des Weiteren war sie ab dem Jahr 1939 Mitglied des „Austrian Centers“, einer Organisation von österreichischen Emigranten in London.²⁶⁰

Die genannten, politischen Interventionen Mahlers verdeutlichen ihr Engagement und ihren Kampfgeist, dies kann meiner Meinung zufolge im Ansatz mit Ulrike Truger verglichen werden. Doch ging Mahler zeit ihres Lebens wahrlich nie so weit (wie Truger) ihre Skulpturen mit einer gesellschaftskritischen oder politischen Aussage, und wie im Falle des „Marcus Omofuma-Steins“ ohne Genehmigung, auf prominenten Plätzen Wiens zu positionieren und Aktionen mit politischen Zielen durchzuführen.

Von der Öffentlichkeit unbeachtet schuf Anna Mahler in Wien, London, Los Angeles und Spoleto ein bedeutendes bildhauerisches Werk.²⁶¹ Das Thema der weiblichen Akte, welche oft liegend, sitzend oder stehend dargestellt werden, hat auch Ulrike Truger immer wieder aufgenommen. Diesen drei Grundhaltungen des Menschen blieb auch Anna Mahler bis zu ihrem Spätwerk treu.²⁶² Auf diesem Foto kniet Anna Mahler neben einer ihrer „Liegenden“, welche sie 1946 in London schuf. **(Abb. VII)** Die Skulptur ist aus Hopton-Wood-Stein gearbeitet und hat die Maße 75 x 60 x 120 cm.²⁶³ Die Aufstellung der

²⁵⁶ Hilmes 2004, S. 76.

²⁵⁷ Vgl. Basil 1938, S. 13.

²⁵⁸ Vgl. Weidle 2004a, S. 69.

²⁵⁹ Für weitere Informationen über die Hintergründe ihrer anschließenden Aufenthalte in Amerika und Kanada vgl. O. A. 1975, S. 116.

²⁶⁰ Für weitere Informationen vgl. Weidle 2004b, bes. S. 118, 119.

²⁶¹ Vgl. Wildfellner 1992, S. 3.

²⁶² Vgl. Wildfellner 1992, S. 20.

²⁶³ Vgl. Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988, S. 26, Anm. 44.

„Liegenden“ in der Natur lässt an Ulrike Trugers sehr abstrahierte „Große Liegende“ von 1993 denken, welche wie viele andere Skulpturen Trugers im Park ihres Praterateliers positioniert sind. **(Abb. 121)** Beispielsweise wäre hier u.a. auch die bereits beschriebene „Große Liegende“ von 1988 zu nennen, welche auf einer weiten Grünfläche im Berliner Treptow-Park steht. **(Abb. 95)** Trugers „liegende“ Skulpturen, wie z.B. die „Große Liegende“, haben jegliche Körperlichkeit im Vergleich zu Almas klassisch proportionierten Liegenden verloren. Dieser Verlust an Körperlichkeit durch eine Formreduzierung macht sich aber auch in Mahlers späterem Schaffen, besonders ab den 1960ern, bemerkbar.²⁶⁴ Unter den vielen späteren Skulpturen Mahlers möchte ich hierzu ein Beispiel herausgreifen und mit einem Werk Trugers vergleichen: Die „Stehende“ aus französischem Sandstein von 1966. **(Abb. VIII)** Mahler schuf diese 240 x 120 x 180 cm große Figur in Los Angeles.²⁶⁵ Die sehr reduzierte Gewandfigur hat den Körper eines aufragenden Dreiecks, auf welchem der Kopf ruht. Durch die wenigen Gewandfalten erhält der Mantel kaum Auflockerung.²⁶⁶ Auch Ulrike Truger verwendete mehrfach dieses Mantelmotiv, wie beispielsweise bei der drei Meter hohen „Wächterin“ von 1987/88. **(Abb. 87)** In beiden Fällen sind nur die Köpfe der jeweiligen Figuren zu sehen, der Körper wird jeweils vom darüber liegenden Mantel vollkommen negiert. Die Figuren beider Künstlerinnen unterscheiden sich jedoch grundlegend durch ihre Oberflächenstruktur – während Anna Mahler die Oberfläche ihrer Skulpturen meistens eher glatt poliert (wie bereits bei der oben angeführten „Stehenden“ und „Liegenden“ beschrieben), zeichnen sich Trugers Hauptwerke durch ihre raue und zerklüftete Oberflächenstruktur aus. Auch bei der „Wächterin“ ist der rohe gebrochene Stein maßgebend. Auch die Dimensionen der Skulpturen sind bei Truger um einiges monumentaler. Darüber hinaus stellt Truger ihre Figuren, im Gegensatz zu Mahlers statischen Skulpturen, dynamisiert bzw. auch in Bewegung dar.

²⁶⁴ Vgl. beispielsweise: Liegende, engl. Marmor, 1967, 90 x 180 x 90 cm (Abb. Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988, S. 69, Abb. 7); Stehende, ital. Travertin, 1972/3, 195 x 60 x 80 cm (Abb. Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988, S. 85, Abb. 13); Sitzende, ital. Marmor, um 1981, (Abb. Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988, S. 39, Abb. 71).

²⁶⁵ Vgl. Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988, S. 39, Anm. 70. Barbara Weidle gibt eine Höhe von 2,4 Metern an, richtig wäre jedoch eine Höhenangabe von 1,8 Metern (sofern die Maßangabe stimmt). Vgl. Weidle 2004c, S. 203.

²⁶⁶ Vgl. Weidle 2004c, S. 203.

Anna Mahler mag als Künstlerin wohl keine direkte Bezugsperson Ulrike Trugers gewesen sein, dennoch zeigen die von mir angedeuteten Gemeinsamkeiten dieser beiden außergewöhnlichen Bildhauerinnen, was besonders Material, Arbeitsweise und Sujet betrifft, die bedeutende Vorreiterrolle Anna Mahlers als österreichische Bildhauerin in der Zwischen- und Nachkriegszeit.

8.4. Oskar Bottoli (1921-1995)

Der früheste Schüler Fritz Wotrubas war der 1921 in Wien geborene Oskar Bottoli, welcher von 1945 bis 1953 bei Wotruba an der Akademie der bildenden Künste Bildhauerei studierte. Bottoli schuf seit jeher figurative Skulpturen aus Stein, von kubistischen oder abstrakten Strömungen blieb er völlig unbeeinflusst. Johann Muschik beschrieb Bottolis besonderes Interesse an der Körperlichkeit und Leiblichkeit und nannte ihn den wohl urwüchsigsten und kräftigsten Bildhauer seiner Generation, in dessen Werk am meisten von der Ursprünglichkeit und Monumentalität archaischer, ägyptischer und romanischer Plastik fortlebe.²⁶⁷

Auf zwei Werke Oskar Bottolis soll hier exemplarisch verwiesen werden: Das ist einerseits der „weibliche Torso“ und andererseits die „Lehnende“. (**Abb. IX, X**) Beide Skulpturen entstanden aus Marmor im Jahr 1964.²⁶⁸ Der „weibliche Torso“ ist 50 cm hoch und zeigt eine auf ihrem steinernen Sockel kniende oder stehende Figur. Ulrike Trugers 85 cm hoher Torso „Guten Morgen Du Schöne“ von 1981 endet ebenfalls noch über den Knien. (Abb. 50) Ihre Arme sind nach hinten geworfen, die Wirbelsäule durchgedrückt; sie versucht sich kraftvoll von dem restlichen Steinblock, welchem sie zum Teil noch verhaftet ist, zu befreien. Völlig unbewegt und in einer Position verharrend wie der „weibliche Torso“ zeigt sich auch die nur 25 cm hohe „Lehnende“ Bottolis: Sie sitzt gleichsam auf dem Stein, aus welchem sie herausgeschält wurde, hat die Beine übereinander geschlagen und ihren Kopf zurückgeworfen. Mit ihren Armen stützt sie sich am nach rechts abfallenden Gestein auf, welches bis zu ihren Haaren aufragt und sich mit jenen zu verbinden scheint. Wie bei dem „weiblichen Torso“ erscheint

²⁶⁷ Vgl. Muschik 1976, S. 130, 131.

²⁶⁸ Vgl. Muschik 1966, S. 118, 119.

die Oberflächengestaltung des Sockels gröber als die der Figur, die Arbeitsspuren des Meißels sind gut erkennbar. Eine ähnliche Körperhaltung wie die „Lehnende“ zeigt beispielsweise Trugers 40 cm lange „Liegende“ aus dem Jahr 1986. (Abb. 78) Sie wurde nun jedoch gänzlich aus dem Steinblock gelöst und weist eine bereits sehr reduzierte Formensprache auf.

8.5. Alfred Hrdlicka (1928-2009)

Alfred Hrdlicka wurde 1928 in einer Arbeitersiedlung in Wien-Floridsdorf geboren, in der eine kommunistische Subkultur vorherrschte, die den Traum von einer „neuen Gesellschaft“ und vom „neuen Menschen“ hochhielt.²⁶⁹ Die stramme patriotische Erziehung seines kommunistischen Vaters hatte ihn darüber hinaus grundlegend geprägt.²⁷⁰

Erst studierte Hrdlicka Malerei und Druckgrafik an der Akademie der bildenden Künste bei Albert Paris Gütersloh (1887-1973) und Josef Dobrowsky (1889-1964), bevor er von 1953-57 Fritz Wotrubas Schüler wurde. Der Beginn des Kalten Krieges bedingte eine künstlerische Polarisierung in Kommunisten und Antikommunisten und damit ein Zerbrechen des antifaschistischen Konsenses. Der junge Hrdlicka machte aus seinen Sympathien für den Kommunismus kein Geheimnis und stilisierte sich während seiner Studienzeit an der Akademie zum „Russen“.²⁷¹ Der sozialistische Realismus stand für das sogenannte humanistische Engagement des Ostens und die Abstraktion wurde damals mit dem Freiheitsbegriff des Westens identifiziert. Hrdlicka ergriff schon früh Partei für die Figuration, jedoch nicht im Sinne des verordneten Realismus im Osten.²⁷² Alfred Hrdlicka bemerkte einst: *„Die Pointe der Steinbildhauerei ist, das tote Material in Fleisch zu verwandeln. In keiner künstlerischen Technik wird Rohstoff so unmittelbar in Kunst umgesetzt.“*²⁷³ Und weiter: *„Bildhauerei demonstriert Körpergefühl, ist Schaustellung der eigenen Physis und Neigungen, nahe am Striptease, dessen Technik der partiellen Freistellung, Entblössung, Blosslegung, der „Taille directe“, der unmittelbaren Arbeit in Stein,*

²⁶⁹ Vgl. Brandstaller, S. 9.

²⁷⁰ Vgl. Lafontaine 2008, S. 80.

²⁷¹ Vgl. Brandstaller 2008, S. 11.

²⁷² Vgl. Weiermair 2008, S. 67.

²⁷³ Zit. n. Brandstaller/Sternthal 2008, S. 83.

dem allmählichen Heraustreten der Figur aus dem Block, wesensverwandt ist. [...]“²⁷⁴ Die erwähnte Arbeitstechnik der „Taille directe“, wie das Schaffen von „radikal körperlichen“²⁷⁵ Steinskulpturen, stellen bedeutende Parallelen zur Intention seines Lehrers Fritz Wotruba, wie zu seinen bereits erwähnten SchülerInnen Anna Mahler und Oskar Bottoli, dar und waren auch für die Bildhauerin Ulrike Truger grundlegend. Im Jahr 1966 zog er, wie Ulrike Truger später auch, in sein Prateratelier, ein ehemaliger Ausstellungspavillon der Wiener Weltausstellung von 1873.²⁷⁶

Trautl Brandstaller zufolge, galt Hrdlicka bis zu seinem Tod im Jahr 2008 als Kommunist, obwohl er 1956, nach dem Aufstand in Ungarn, aus der Kommunistischen Partei Österreichs ausgetreten war und sich seither den linken „Dissidenten“ zugehörig fühlte.²⁷⁷ Faschismus, Drittes Reich und Auschwitz ließen Alfred Hrdlicka sein ganzes Leben hindurch nicht mehr los.²⁷⁸ Er hat die jüngste und selbst miterlebte Geschichte immer als Anstoß und geistigen Nährboden notwendiger Stellungnahme begriffen.²⁷⁹ Der Bildhauer schuf einige beachtliche politische und antifaschistische Denkmäler im öffentlichen Raum, wie u.a. in Wien, Wuppertal, Berlin-Plötzensee und Hamburg.²⁸⁰ Ich möchte stellvertretend auf Hrdlickas „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ von 1983-1991 auf dem Albertinaplatz in Wien zu sprechen kommen:²⁸¹ **(Abb. XI, XII)** Alfred Hrdlicka setzte sich zwar bereits zwanzig Jahre vor seinem „Mahnmal gegen Krieg und Faschismus“ dafür ein, in seiner Geburtsstadt Wien ein antifaschistisches Denkmal errichten zu können, verwirklicht wurde dieses jedoch erst aufgrund des Auftrags der sozialdemokratischen Stadtverwaltung von Wien, welche unter dem damaligen Kulturstadtrat und späterem Bürgermeister Helmut Zilk (1927-2008) aktiv wurde. Anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Annexion Österreichs durch Nazi-Deutschland wurde das Mahnmal, mit Ausnahme des Steins „Heldentod“ (dieser wurde erst 1991 aufgestellt), im Gedenkjahr 1988 feierlich enthüllt. Auf

²⁷⁴ Zit. n. Brandstaller/Sternthal 2008, S. 36.

²⁷⁵ Muschik 1966, S. 19.

²⁷⁶ Vgl. Brandstaller 2008, S. 15.

²⁷⁷ Vgl. Brandstaller 2008, S. 11.

²⁷⁸ Vgl. Lafontaine 2008, S. 80.

²⁷⁹ Vgl. Baum 2008, S. 39.

²⁸⁰ Ulrike Jenni gibt in ihrem Text über Hrdlickas politische und antifaschistische Denkmäler eine kompakte Übersicht. Vgl. Jenni 2008, S. 91-105.

²⁸¹ Für detaillierte Abhandlungen über Hrdlickas Mahnmal am Albertinaplatz vgl.: Jenni 1993 und Scheufele 1993.

dem Areal des Albertinaplatzes stand ursprünglich der Philipp-Hof, welcher bei einem Bombenangriff zerstört worden war; hunderte von Menschen, welche in den Kellern des Philipp-Hofes Zuflucht suchten, wurden verschüttet und damit lebendig begraben. Das gesamte Areal wurde mit Granitsteinen aus dem oberösterreichischen Ort Gusen gepflastert, einem Steinbruch nahe dem ehemaligen KZ Mauthausen, in dem Häftlinge aus diesem Lager arbeiten mussten. Das „Tor der Gewalt“ besteht aus zwei Teilen, nämlich dem „Heldentod“ (Gesamthöhe 630 cm) auf der linken Seite, welcher aus sterbenden Kriegsoffizieren und einer gebärenden Frau zusammengesetzt ist und andererseits auf der rechten Seite aus der „Hinterlandsfront“ (Gesamthöhe 540 cm), die die Ermordung einer Gruppe von KZ-Häftlingen durch einen NS-Arzt zeigt.²⁸² (**Abb. XI**). Beide wurden aus den größten Marmorblöcken, die Hrdlicka jemals aus Carrara in sein Atelier transportieren ließ, gemeißelt.²⁸³ Der „Straße waschende Jude“ aus Bronze kniet mittig dem Tor zugewandt. Gegenüber dem „Tor der Gewalt“, ist die mythologische Gestalt des „Orpheus betritt den Hades“ zu sehen, welcher im übertragenen Sinne mit den Toten, im Speziellen auch mit den Bombenopfern von 1945, konfrontiert wird. Den Abschluss des Monuments bildet die über sieben Meter hohe Stele, der „Stein der Republik“ aus Granit, auf welchem ein Textauszug der Regierungserklärung der Provisorischen Stadtregerung vom 04.04.1945 gemeißelt wurde – die Grundlage der Wiedererrichtung der Republik Österreichs.²⁸⁴ (**Abb. XII**) Theodor Scheufele hat sich in seinem 1993 herausgegebenen Band „Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse. Eine Dokumentation (1978 - 1992)“ eingehend mit dem politischen Kampf um die Errichtung des Denkmals, welcher vor allem in den Printmedien heftig diskutiert wurde, befasst.²⁸⁵

Ulrike Truger hat unter anderem mit ihrer fast sechs Meter hohen Marmorskulptur „Gigant. Mensch Macht Würde“, welche sie aus Eigeninitiative im November 2009 vor dem Musikverein und Künstlerhaus nahe dem Karlsplatz in Wien aufstellte, Ähnliches geleistet: (Kap. 6.4.) Auch sie entschied sich wie Hrdlicka für den bis dato in ihrem Schaffen größten Block aus Carrara Marmor, jedoch zeigt der „Gigant“ die geringsten figuralen und narrativen Bezüge

²⁸² Vgl. Jenni 2008, S. 99, 100.

²⁸³ Vgl. Lewin 1987, S. 394.

²⁸⁴ Vgl. Jenni 1993, S. 100.

²⁸⁵ Vgl. Scheufele 1993.

Trugers der im öffentlichen Raum Wiens positionierten Skulpturen. Im Unterschied zu Hrdlicka wartete die mutige Bildhauerin keine Auftragserteilung für ihren „Giganten“ ab, sondern finanzierte die Skulptur selbst. Hrdlickas monumentales Mahnmal sollte an die Gräueltaten des Krieges und die Folgen des Faschismus‘ erinnern, ähnlich wie Trugers „Gigant“ an die Menschenrechte gemahnen und gegen die zunehmend menschenverachtende Politik und das verhärtete gesellschaftliche Klima Österreichs protestieren sollte. Auch Ulrike Truger hatte, ähnlich dem politischen Kampf wegen der Errichtung Hrdlickas Denkmal, u. a. energieraubende Verhandlungen mit PolitikerInnen und VertreterInnen der Stadt Wiens zu führen, bis sich die Bildhauerin schlussendlich gezwungen sah, den Stein nach über einem Jahr wieder abzutransportieren.

8.6. Karl Prantl (1923-2010)

Der erst vor einem Jahr verstorbene Bildhauer Karl Prantl wurde 1923 im burgenländischen Pötsching geboren und studierte zuerst Malerei an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Albert Paris Gütersloh (1887-1973). Ab dem Jahr 1950 bildete er sich autodidaktisch zum Bildhauer weiter.²⁸⁶ Er wurde in keiner Weise von Fritz Wotruba beeinflusst und nimmt damit eine Ausnahmeposition ein. Mit dem Verzicht einer figuralen Auseinandersetzung bedeutet Prantl im gewissen Sinn eine Umkehrung dessen, was Wotruba anstrebte.²⁸⁷ 1965 bezog Prantl sein Atelier im Prater, einem ehemaligen Gebäudetrakt der Wiener Weltausstellung von 1873.²⁸⁸ Ulrike Truger wurde bekanntlich 1983 ihr Staatsatelier im Prater als erste Frau zuerkannt, welches 1987 nach seiner Renovierung eröffnet wurde.²⁸⁹ Die Arbeitsweise beider Künstler wurde durch die örtliche Nähe nicht beeinflusst.

Kristian Sottriffer nennt Prantls Annäherungen an Constantin Brancusi (1876-1957, welchen Prantl als geistesverwandten Vermittler zwischen östlicher/meditativer und westlicher/rationaler Kultur verehrte, ihn aber niemals in irgendeiner Form nachahmte) und an Tantra, Zen, den japanischen

²⁸⁶ Vgl. O. A. 1986, S. 75.

²⁸⁷ Vgl. Sottriffer 1963, S. 89.

²⁸⁸ Vgl. Thoman-Oberhofer/Weiermair 1997, S. 78.

²⁸⁹ Vgl. Truger 2004, S. 167.

Steingarten. Vor allem aber waren jene Assoziationsfelder wichtig, wie sie Steinbrüche mit ihren Wänden und Abrissen, Türmen und Kanten, Verwerfungen und Bohrlöchern, Schutthalden, Verwachsungen und Aushöhlungen etc. bilden. Angeregt durch das Arbeiten im Steinbruch führte 1959 Karl Prantl mit befreundeten Künstlerkollegen das erste europäische Bildhauersymposium im Steinbruch von St. Margarethen durch, viele internationale folgten diesem nach.²⁹⁰ Neben dem Wunsch das beengte Atelier zu verlassen, stand die Vorstellung von einer Befreiung aus isolierenden und als zwanghaft empfundenen Zuständen. Länder jenseits des Eisernen Vorhangs sollten in weiterer Folge aus ihrer künstlerischen Isolation befreit werden und eine Integration in eine Arbeitsgemeinschaft erfahren. Karl Prantls Aufsuchen von Grenzen und von Grenzsituationen wie das Schaffen von Symbolen und deren Überwindung prägten seine Arbeit seit Ende der 1950er Jahre paradigmatisch. Er durchbrach Grenzen in mehrfacher Hinsicht – in politischer, ideologischer, gesellschaftlicher und religiöser.²⁹¹

Die Aufstellung von Prantls großformatigen und schwergewichtigen Werken in der Landschaft erfolgte aus logischen Gründen durch die Arbeit im Steinbruch. Aufgrund seiner Liebe zur Natur stellte Prantl jedoch auch viele Skulpturen nahe seinem Atelier in Pöttsching auf, wo diese inmitten landschaftlicher Betriebsamkeit benachbarter Bauernhöfe stehen.²⁹² Die Vorliebe, Skulpturen in der freien Natur aufzustellen, teilt Truger mit Karl Prantl.

Ulrike Truger nahm ebenfalls bereits an einigen Bildhauersymposien teil: 1982 am Symposium „Kunft 82“ in Wien, wo ihre Erdplastik „die Erdige“ entstand, 1983 am Symposium in Oberlaa und im Jahr 2003 am Symposium Braczigovo in Bulgarien. **(Abb. 57)** Sie besucht nach wie vor verschiedene Steinbrüche im Ausland, wie z.B. in Carrara oder Thassos, um Steine selbst auszuwählen. Im Jahr 1989 reiste sie z.B. nach Guatemala und 1992 nach Paros in Griechenland, um die dortigen Steinbrüche zu besuchen. 1989 leitete sie darüber hinaus das internationale Steinhauersymposium in Lindabrunn. Auch die direkte Arbeit im Steinbruch ist Ulrike Truger vertraut: 1990 arbeitete sie

²⁹⁰ Vgl. Sotriffer 1986, S. 68, 69.

²⁹¹ Vgl. Sotriffer 1997, S. 13, 14. Für weitere Informationen über Prantls initiierte Bildhauersymposien in St. Margarethen, St. Wendel, Saarbrücken und Nürnberg vgl. Dittmann 2007, S. 25-40.

²⁹² Vgl. Murray 1997, S. 43, 44.

insgesamt fünf Jahre hindurch fast täglich im Marmor-Steinbruch am Untersberg in Salzburg.²⁹³

Prantl reagiert auf Zusammensetzung, Farbe, Einschlüsse und Adern des Gesteins und betont dessen Charakter und Eigenschaften.²⁹⁴ Diese Berücksichtigung von vorgegebenen Strukturen im Gestein ist eine wichtige Analogie zu Ulrike Truger.

Das Ursprüngliche des Felsens wird besonders in Karl Prantls „Stein für Josef Matthias Hauer“ von 1964/66 spürbar. **(Abb. XIII)** Er wurde aus Kalksandstein gearbeitet, besitzt stolze Maße von 190 x 210 x 220 cm und wurde dem österreichischen Komponisten und Musiktheoretiker Josef Matthias Hauer (1883-1995) gewidmet. Die Abbildung zeigt den Stein am Symposionshügel von St. Margarethen.²⁹⁵ Der Steinblock hat die Form eines Trapezes. Die felsige, nicht geglättete Oberfläche der Seiten zeigt horizontale Kreis-Linien: In einer rhythmischen Abfolge dominieren kreisrunde Lochungen den Stein. Mittig sind größere Kreise zu erkennen, während darüber und darunter kleinere, dafür in vermehrter Reihung, auftreten.

Grundsätzlich kennzeichnet diese felsig-belassene Oberflächenstruktur bzw. die blockhafte Form des „Steines für Josef Matthias Hauer“ einige Werke Ulrike Trugers: Unter anderem die „Große Liegende“ von 1988, welche auch verschieden großen Felsen besteht (Vgl. Kap. 4.3.2.), oder die „Sitzende“ (1989), die aus einem kleineren Felsblock gearbeitet wurde. **(Abb. 95, 101)** Die „Liege“ (1996) zeigt exemplarisch die unregelmäßige, zerklüftete Oberflächenstruktur, wie sie auch bei Prantls Werk, jedoch vor dieser rhythmischen Löcherung des Steines, auftritt. **(Abb. 138)**

Während Truger mit ihren Skulpturen klare und allgemein verständliche Aussagen versinnbildlichen möchte, verwandelt sich bei Prantl „*Natur zum Zeichenhaften, zum Symbol.*“²⁹⁶ Prantls Werke zeigen einerseits einen Hang zum Einfachen, Asketischen, Meditativen und Sakralen, andererseits besteht jedoch gleichzeitig eine gewisse Kostbarkeit, welche durch die den Stein bestimmenden, oft perlenartigen Schwellungen oder Einbuchtungen

²⁹³ Vgl. Truger 2004, S. 167-169

²⁹⁴ Vgl. Sottriffer 1986, S. 68.

²⁹⁵ Vgl. O. A. 1986a, S. 79.

²⁹⁶ Sottriffer 1986, S. 68.

hervorgerufen werden. Ein Freund Karl Prantls, Rainer Jochims hat dies klar formuliert:²⁹⁷ „bei fast allen steinen ist ein doppeltes vorgehen zu bemerken: einerseits folgt der bildhauer der form des steins, andererseits zwingt er ihm eine erfundene, meist sehr sparsame form auf, mulden, löcher, eine kette von erhebungen [...]“²⁹⁸

Dieses angesprochene Aufzwingen verschiedener, oft geometrischen Formen auf den Stein ist vollkommen different zu Trugers Behandlungsweise, sie möchte die vorkommenden Strukturen so weit wie möglich berücksichtigen und die Figur (ein weiterer Unterschied zu Prantl, von welchem mir keine figurativen Skulpturen bekannt sind) aus dem Stein „herausschälen“. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass Prantl seine Steine oft ganzheitlich glatt poliert, während Truger nur partielle Glättungen vornimmt und vor allem für ihre Arbeitsspuren an der Steinoberfläche bekannt ist.

8.7. Annemarie Avramidis (geb. 1939)

Abschließend möchte ich auf eine weitere Bildhauerin hinweisen, welche sich der harten Arbeit des manuellen Steinbehauens verschrieben hat: Es ist die 1939 aus Wien stammende Annemarie Avramidis, geborene Persche. Nachdem sie zuerst an der Kunstgewerbeschule in Graz studiert hatte, ging sie im Jahr 1957 auf die Salzburger Sommerakademie zu Oskar Kokoschka (1886-1980). Von 1958 bis Ende 1962 war sie eine der wenigen SchülerInnen, welche Fritz Wotruba auf der Akademie der Bildenden Künste lehrte. Laut Christa Lichtenstern war sie, wie vor ihr in den 1920ern Anna Mahler, die einzige Schülerin Wotrubas. Ihr Lehrer ermunterte sie außerdem zu Aktzeichenstunden bei Herbert Boeckl (1894-1966) und legte damit die Grundlage ihrer zeichnerischen Beherrschung des menschlichen Körpers.²⁹⁹ Ihren Steinskulpturen, meist Torsi die an archaisch-frühklassische Skulpturen Griechenlands erinnern, gehen eine Vielzahl an Studienzeichnungen voraus, um ihr Formbewusstsein zu schulen.³⁰⁰

²⁹⁷ Vgl. Sottriffer 1986, S. 68.

²⁹⁸ Zit. n. Weiermair 1997, S. 10.

²⁹⁹ Vgl. Lichtenstern 2004, S. 8.

³⁰⁰ Vgl. Lichtenstern 2004, S. 7.

1962 heiratete sie Joannis Avramidis (1922 geb.), welcher sich als Bildhauer bald in der internationalen Kunstszene behaupten konnte. Trotz der großen Berühmtheit ihres Ehemannes ist sie sich ihres künstlerischen Potentials, welches auch von Wotruba anerkannt und gefördert wurde, immer bewusst gewesen. Bis heute arbeitet sie im Prateratelier zusammen mit ihrem Mann nach der Methode des „taille directe“, welche ihr durch ihren Lehrer Wotruba näher gebracht wurde.³⁰¹ Anna Mahler, Annemarie Avramidis und Ulrike Truger verschrieben sich der körperlich sehr fordernden und damit von Frauen eher selten verwendeten Arbeitsweise, nämlich das Gestein mit Hammer und Meißel aus den Block herauszuarbeiten und zu gestalten. Avramidis benutzt wie Truger bevorzugt Marmorarten aus Carrara, Griechenland und Österreich.³⁰²

Aus Kaukasischem Marmor schuf Annemarie Avramidis 1984 einen stehenden Torso, die „griechische Eva“. (**Abb. XIV**) Die arm- und kopflose Skulptur misst eine Höhe von 158 cm und steht auf einem niedrigen Steinsockel, welcher mit den Füßen der Figur verschmilzt. Sie verweist mit ihren an der Oberfläche sichtbaren Arbeitsspuren auf die Unregelmäßigkeiten des Marmors – durchaus vergleichbar mit Trugers Arbeitstechnik und im Gegensatz zu Mahlers sehr glatt poliertem Außenbild ihrer Skulpturen. Ein Jahr davor, 1983, fertigte Ulrike Truger eine mit der „griechischen Eva“ von Avramidis vergleichbare stehende Skulptur an: Die „Gestreckte“ aus Sterzinger Marmor mit einer Höhe von über zwei Metern. (**Abb. 61**) Wie die „griechische Eva“ steht diese auf einem Sockel, welcher der „Gestreckten“ jedoch bis zum Schienbein reicht. Ihr linkes Bein entspricht wie bei der Figur von Avramidis dem Standbein, der rechte fragmentierte Arm ist erhoben, während der rechte Richtung Boden zu weisen scheint. Während sich Avramidis augenscheinlich um eine getreue Wiedergabe der menschlichen Proportionen bemühte, stand dies bei Truger nicht im Vordergrund.

Neben dem Thema der Torsi, stellten beide Bildhauerinnen ferner immer wieder kleinformigere „Köpfe“ dar:³⁰³ Avramidis fertigte vormals im Jahr 1960 einen „frühen liegenden Kopf (Hommage an Brancusi)“. (**Abb. XV**) Der Titel verrät bereits eine Orientierung Avramidis' an den bedeutenden Bildhauer Constantin

³⁰¹ Vgl. Lichtenstern 2004, S. 8-10.

³⁰² Vgl. Lichtenstern 2004, S. 11.

³⁰³ Werkbsp. Avramidis': „Früher liegender Kopf“, o. J. ; „Knabekopf Andreas“, 1978, „Kopf Dämmerung“, 1990 und „Kopf Selbstbildnis“, 1992. Vgl. Lichtenstern 2004, o. S. und Werkbsp. Trugers: „Kopf“, 1993, Abb. 117/118 und „Kopf Irina“, 2002, Abb. 166.

Brancusi.³⁰⁴ Auch Ulrike Truger schuf wie Avramidis während ihrer Studienzeit ihren ersten „Kopf“ (1977). (**Abb. 34**) Davon abgesehen, dass Avramidis ihre Köpfe gewöhnlich liegend darstellte, ist die äußerliche Erscheinung der beiden genannten Werke offenkundig verwandt: Beide weisen eine reduzierte, eiförmige Grundform auf. Darüber hinaus erfuhren in beiden Fällen nur die mittige Nase eine längliche Akzentuierung.

Mittels den erstmals in der kunstgeschichtlichen Forschung Österreichs angeführten direkten Gegenüberstellungen von Trugers skulpturalen Werken mit jenen anderer österreichischer SteinbildhauerInnen nach 1945 sollte eine Eingliederung Ulrike Trugers als eine eigenwillige und dynamische Bildhauerin in das prozesshafte Kunstgeschehen der österreichischen Bildhauertradition erfolgen.

³⁰⁴ Vgl. Lichtenstern 2004, S. 11.: Christa Lichtenstern verweist hier auf Brancusis Werk „Weltenanfang“ von 1920.

9. Zusammenfassung

Abschließend sollen die bereits gesammelten Ergebnisse in übersichtlicher Form präsentiert werden:

Die für ihren Lehrer Wander Bertoni charakteristische Eiform beeinflusste die junge Bildhauerin während ihrer Studienzeit auf der Akademie der bildenden Künste maßgebend. Oft verband Ulrike Truger ihre Werke mit Aktionen, wie z.B. die „Ei- Aktion“ oder ihre Diplomarbeit mit dem Titel „Widerstand“. (Abb. 11, 21). Auch bei einigen ihrer später entstandenen, kulturpolitischen Skulpturen, wie der „Wächterin“ (1987/88), dem „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und dem „Giganten. Mensch Macht Würde“ (2009), verdeutlichte sie mit durchgeführten Aktionen ihren eingenommen Standpunkt oder ihre Ansicht.

Auch auf die Vorliebe Trugers, mit besonders harten Steinen, wie vor allem Serpentin und Marmor, zu arbeiten, wurde hingewiesen. Trotz der Härte arbeitet sie fast durchgehend mit dem Spitzmeißel am Stein. Für ihre Arbeitsweise ist wichtig, dass die bereits vorhandenen Strukturen im Gestein die Form vorgeben. Behutsam legt sie Schicht um Schicht frei und schält die Skulptur aus dem von ihr meist persönlich in den jeweiligen Steinbrüchen ausgesuchten Steinblock heraus. Einige Stellen ihrer Skulpturen werden oft auch roh belassen und nicht bearbeitet, um die Struktur des Felsen zu zeigen. Hin und wieder erfolgen eine auf bestimmte Partien beschränkte Oberflächenglättung durch Polieren oder mechanische Einschneidungen des Steines mit der Flex.

Ulrike Truger erhielt etliche Aufträge aus öffentlicher Hand, welche ihr vor allem in den 1980er für den Stadtraum Wiens erteilt wurden. In weiterer Folge beauftragte sich die Bildhauerin immer öfter selbst und wartete nicht ab, bis ihr eine Auftragsarbeit zuerkannt wurde: Ulrike Trugers vier angeführte kulturpolitische Skulpturen im öffentlichen Raum Wiens, die „Wächterin“ (1987/88), die „Elisabeth“ (1998/99), der „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und der „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009), bezeugen eindrucksvoll ihr großes Engagement, ihren Kampfgeist und ihre energetische Eigeninitiative: Ohne finanzielle Förderungen entwickelte sie entschlossen ihre Ideen und setzte

diese in qualitativ hochwertigen Steinen um. Sie scheute bei keinem ihrer Projekte Mühen, weder wenn es um die Steinwahl und deren Beschaffung ging, noch bei der Ausarbeitung der Steine. In Interaktion mit dem Thema erfolgte die gewissenhafte Bearbeitung des jeweiligen Steines. Auch die Suche nach den passenden Aufstellungsorten für ihre Skulpturen war nie willkürlich. *„Bei der Standortsuche ist die Energie wichtig - wie Architektur, Menschen und Natur aufeinander treffen“*, erklärt Ulrike Truger.³⁰⁵ Es mussten für ihre „Denkmalsetzungen“³⁰⁶ immer bestimmte, öffentlich gut zugängliche Orte der Begegnung sein. Eine besondere Herausforderung bestand auch darin, ihre Werke einem nicht-spezialisierten Publikum verständlich zu machen und darüber hinaus einen die Kultur bereichernden Beitrag zu leisten.³⁰⁷ Die Architektur der ausgewählten Standorte stellt(e) niemals nur den Hintergrund für Ulrike Trugers Skulpturen dar. Ganz im Gegenteil sollen ihre Werke mit dem architektonischen, wie historischen Kontext in Beziehung treten.

Die anschließend folgenden energieraubenden Verhandlungen mit Politik und Stadt Wiens gestalteten sich nie unkompliziert. Die Künstlerin musste immer wieder für ihre Vorhaben kämpfen und ließ sich in ihrem Tatendrang nie beirren. Ulrike Truger errang Siege wie Niederlagen: Ihre erste kulturpolitische Skulptur, die „Wächterin“ (1987/88) durfte nach langem Hin und Her vor dem Burgtheater bleiben, mitfinanziert oder angekauft wurde sie von der Stadt Wien jedoch nicht, obwohl ihr dies in Aussicht gestellt worden war. Auch ihr „Marcus Omofuma Stein“ (2002) wurde schließlich 2003 auf der Mariahilferstraße genehmigt, auch wenn dieser ebenfalls nicht angekauft wurde und sie darüber hinaus außerdem noch Miete für den Standort bezahlen muss. Ihre „Elisabeth“ (1998/99) wurde zwar als einzige ihrer kulturpolitischen Skulpturen von der Stadt Wien erworben, jedoch wurde sie bereits im Jahr 2006 und gegen Trugers Willen in den Lainzer Tiergarten „abgeschoben“. Für die Künstlerin, die immer ihr gesamtes Herzblut in jede ihrer Skulpturen, bzw. auch in die Verteidigung dieser und dem durchdachten Konzept dahinter steckt, war auch der Abtransport ihres „Giganten“ vor dem Künstlerhaus im März 2011 schmerzlich, welchen ich miterlebt habe. Doch ich bin mir sicher, dass wir nicht

³⁰⁵ Vgl. Interview mit Ulrike Truger, „Menschenbilder“, Radio OE 1, 30.04.2006.

³⁰⁶ Vgl. Kaiser 2010, URL:

http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

³⁰⁷ Vgl. Kosuth 2004, S. 199.

das letzte Mal von dieser mutigen und herausragenden Bildhauerin gehört bzw. Skulpturen von ihr im öffentlichen Raum gesehen haben! Es bleibt uns, gespannt die weiteren Entwicklungen von Trugers aktuellstem Projekt „die Vermögende“ für das Burgenland abzuwarten.

Ihre seit 2003 bis Ende 2011 geschaffenen Skulpturen, wie z.B. „Hera“, „der große Schritt“ und „Kleopatra (im Bade)“ weisen eine Höhe von ca. drei Metern auf und zeigen im Vergleich zu ihrem Frühwerk in Stein eine Hinwendung Trugers zu immer größeren Formaten. Nur mit dem „Giganten“, welcher fast sechs Meter hoch ist, wird vorerst ein Endpunkt hinsichtlich der Höhe erreicht.

Mit Hilfe von Werksvergleichen Ulrike Trugers mit bedeutenden österreichischen BildhauerInnen nach 1945, wie Fritz Wotruba, Anna Mahler, Oskar Bottoli, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl und Annemarie Avramidis, wurde sie in die österreichische Tradition der Bildhauerei nach 1945 eingeordnet. Parallelen hinsichtlich einer Bearbeitung lebens- bzw. überlebensgroßer Steinarbeiten mit Hammer und Meißel und einer grundsätzlichen Zuwendung zur figurativen Skulptur (oft Torsi), was bereits vor bzw. auch nach 1945 einer Außenseiterposition gleich kam, wurden anhand von Werksbeispielen der jeweiligen BildhauerInnen aufgezeigt. Darüber hinaus konnten Analogien in der Behandlung des Sockels, welcher mit der Skulptur teilweise verbunden ist, dargelegt werden: Anna Mahlers „Stehende“ von 1936, Fritz Wotrubas „Stehende“ (Weibliche Kathedrale, 1946), Oskar Bottolis „Lehnende“ und „Weiblicher Torso“ (beide 1964) und Annemarie Avramidis' „Griechische Eva“ von 1984 konnten Ulrike Trugers „Lucia“ von 1986 anschaulich gegenübergestellt werden.

10. Literaturverzeichnis

Bäumer 1986

Angelica Bäumer, Von der Kraft und der Form, in: Ulrike Truger (Hg.), Truger. Steine, Wien 1986, S. 9-16.

Baum 2008

Peter Baum, Expressionismus eines Nonkonformisten, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 39-47.

Basil 1938

Otto Basil (Hg.), Plan. Zweimonatsschrift für Kunst und Kultur, 1. Jahrgang, 1. Heft, Jänner 1938, Wien 1938.

Berger 2003

Michael Berger, Denkmal-Aufstellung auf Wienerisch. Bildhauerin errichtete in Eigenregie bei Oper Omofuma-Mahnmal/ Behörden-Groteske, in: Kurier, 11.10.2003.

Bertoni 1995

Wander Bertoni (Hg.), Wander Bertoni. Meine Aufträge 1945-1995, Wien 1995.

Brandstaller 2008

Trautl Brandstaller, Alfred Hrdlicka – Stein des Anstosses, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 9-31.

Brandstaller/Sternthal 2008

Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008.

Breicha 1997

Otto Breicha, Jeder Stein ist ein Stück Berg. Zu den Stein-Skulpturen der Ulrike Truger, in: Ulrike Truger. Skulptur im Park, (Kat. Ausst Renner Institut/ Gartenhotel Altmannsdorf 1997), Wien 1997, S. 5-7.

Clérin 1993

Philippe Clérin, Das grosse Buch des Modellierens und Bildhauens: Modellieren, Formen und Giessen, Bearbeiten und Behauen. Ein Lehrbuch für alle Werkstoffe und Techniken, für Anfänger und Fortgeschrittene, übers. aus dem Franz. von Alfred Schneider, 2. durchges. Aufl., Bern/ Stuttgart/ Wien 1993.

Daimler 1998

Renate Daimler, Diana & Sisi. Zwei Frauen – ein Schicksal, Kurt Langbein/Christian Skalnik (Hg.), Wien/München 1998.

Dittmann 2007

Marlen Dittmann, Bildhauersymposien, in Marlen und Lorenz Dittmann (Hg.), Karl Prantl. Grosse Steine und Bildhauersymposien, Saarbrücken 2007, S. 25-40.

Fischer 1998

Lisa Fischer, Schattenwürfe in die Zukunft. Kaiserin Elisabeth und die Frauen ihrer Zeit, Wien/Köln/Weimar 1998.

Geyrhofer 1986

Friedrich Geyrhofer, Die Steine der Ulrike Truger, in: Ulrike Truger (Hg.), Truger. Steine, Wien 1986, S. 27.

Geyrhofer 1993

Friedrich Geyrhofer, Schwere Kräfte. Ulrike Truger, Bildhauerin, in: Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 13-14.

Hilmes 2004

Oliver Hilmes, Zwischen Kreuz und Hakenkreuz. Die Familie Mahler-Werfel und der österreichische Ständestaat, in: Ursula Seeber/ Barbara Weidle (Hg.), Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause, Bonn 2004, S. 72-83.

Hinterleitner 2003

Gerlinde Hinterleitner (Red.), Umzug des Omofuma-Steins passt FPÖ nicht, in: Der Standard, Kultur. Bildende Kunst, 10.11.2003, (17.11.2010), URL: <http://derstandard.at/1477406>.

Hinterleitner 2003a

Gerlinde Hinterleitner u.a. (Red.), Wächterin des Innenministeriums, in: Der Standard, 26.11.2003, (9.3.2011), URL: <http://derstandard.at/1485021>.

Hinterleitner 2003b

Gerlinde Hinterleitner u.a. (Red.), Im Ersten ist die Wächterin unerwünscht, in: Der Standard, 08.12.2003, (9.03.2011), URL: <http://derstandard.at/1499411>.

Holpfer/Truger 2011

Renate Holpfer (Verein Frauen für Frauen in Burgenland)/ Ulrike Truger, Texte über „die Vermögende“ auf der für dieses Projekt eingerichteten Homepage (www.vermoegende.at) , 23.10.2011, (25.09.2011), URL: <http://www.vermoegende.at/projekt.html>.

Horny 1993

Henriette Horny, Handesraum wird Handlungsraum, in: Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 104.

Hutter 1965

Heribert Hutter, Die Plastik, in: Günther Feuerstein u. a. (Hg.), Moderne Kunst in Österreich, Wien/ Hannover/ Bern 1965, S. 78-94.

Janisch 2008

Heinz Janisch, Die Bildhauerin Ulrike Truger. Das Eigenleben des Steins, in: OE1.ORF, 13.01.2008, (14.03.2010), URL: <http://oe1.orf.at/artikel/212020>.

Jenni 2008

Ulrike Jenni, Kunst im öffentlichen Raum. Alfred Hrdlickas politische und antifaschistische Denkmäler, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 91-105.

Kaiser 2010

Leander Kaiser, Macht des Steins – Würde des Menschen. Zur Skulptur „GIGANT Mensch Macht Würde“ von Ulrike Truger, in: Homepage Ulrike Trugers, 2010, (08.01.2011), URL: http://www.uliketruer.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

Kastner 2006

Ulrike Kastner, Das Verhältnis zwischen Kunst und politischer Wirklichkeit in den zwanziger und frühen dreißiger Jahren in Deutschland und Österreich. Dargestellt anhand von jeweils einem Krieger- und Arbeiterdenkmal von Anton Hanak, Josef Thorak und Fritz Wotruba, phil. Dipl. (ms.), Wien 2006.

Kosuth 2004

Joseph Kosuth, Öffentlicher Text, in: Florian Matzner (Hg.), Public Art. Kunst im öffentlichen Raum, Ein Handbuch, Ostfildern-Ruit 2004, S. 199-207.

Kraft 1999

Perdita von Kraft, Fritz Wotruba. Studien und Werk (zu Leben Die Skulpturen der frühen und mittleren Jahre 1928-1947), Weimar 1999.

Lafontaine 2008

Oskar Lafontaine, Identität eines Roten, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 75-81.

Lewin 1987

Michael Lewin, Alfred Hrdlicka. Das Gesamtwerk Bildhauerei, Wien 1987.

Lichtenstern 2004

Christa Lichtenstern, Annemarie Avramidis, München 2004.

Mahler 1975

Anna Mahler, Die Gestalt des Menschen in der Kunst. Von Anna Mahler, in: Anna Mahler. Ihr Werk, Eingel. von Ernst H. Gombrich, Stuttgart 1975, S. 10-15.

Mahler-Fistoulari/Willnauer 1988

Marina Mahler-Fistoulari/Franz Willnauer, Die Bildhauerin Ana Mahler, (erscheint zur gleichnamigen Ausstellung, veranstaltet von den Salzburger Festspielen in Zusammenarbeit mit den Salzburger Landessammlungen Rupertinum, 27.07.-30.08.1988], Salzburg 1988.

Müller 2010

Florian Müller, Die Knebelung einer Künstlerin. Zur Diskussion um die Errichtung eines Menschenrechtsplatzes rund um den Marcus-Omofuma-Stein, in: Homepage von Ulrike Truger, 26.04.2010, (14.09.2010), URL: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/presse_marcus-omofuma-stein.pdf.

Murray 1997

Peter Murray, Karl Prantl: von Pöttching in den Yorkshire Sculpture Park und zurück via Schloß Ambras, in: Elisabeth Thoman-Oberhofer/ Peter Weiermaier (Hg.), Karl Prantl. Sculpture/ Karl Prantl. Steine, (Kat. Ausst. Yorkshire Sculpture Park Juni 1995-April 1996 / Schloßpark Ambras Mai 1996-Oktober 1997), Kilchberg/ Zürich 1997, S. 43-48.

Muschik 1966

Johann Muschik, Österreichische Plastik seit 1945, Wien 1966.

Muschik 1976

Johann Muschik, Oskar Bottoli, in: Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kuratorium für Kunstausstellungen (Hg.), Österreichische Bildhauer. Gelernt bei Wotruba, (Kat. Ausst. Juni-August 1986), 12. Katalog, Wien 1986, S. 130-131.

Musil 2003

Brigitte Musil, Die Hermesvilla, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

O. A. 1975

O. A., Biographische Skizze, in: Anna Mahler. Ihr Werk, Eingel. von Ernst H. Gombrich, mit einem Beitrag von Anna Mahler „Die Gestalt des Menschen in der Kunst“, Stuttgart 1975, S. 114-116.

O. A. 1986

O. A., Karl Prantl (deutsche Biografie), in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hg.), Karl Prantl. Austria, (Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986), ins Engl. übers. von Herbert Kaiser und ins Ital. übers. von Luigi Materazzi, Wien 1986, S. 75- 76.

O. A. 1986a

O. A., Verzeichnis der abgebildeten und ausgestellten Werke, in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hg.), Karl Prantl. Austria, (Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986), ins Engl. übers. von Herbert Kaiser und ins Ital. übers. von Luigi Materazzi, Wien 1986, S. 79-80.

O. A. 1999

O. A., Tod durch ersticken, Marcus Omofuma ist tot, in: TATBlatt, 115, 6.5.1999, (14.04.2010), URL: <http://tatblatt.net/115omofuma1.htm>.

O. A. 2007

O. A., Alarm für die Wächterin. Lichteraktion vor dem Burgtheater, in: No Racism, 18.01.2007, (22.04.2010), URL: <http://no-racism.net/print/1964/>.

O. A. 2009

O. A., Auf der Steinebene. Interview mit Ulrike Truger, in: Fabian Fischer u.a. (Red.), Ohne Aufenthaltstitel, Wien 2009, S. 11-18.

O. A. 2009a

O. A., Geschichte der Schule. 19 Jahre HTL-Ottakring, 130 Jahre Schulgeschichte, in: Homepage der Höheren Technischen Lehranstalt 1160 Wien, letzte Änderung des Administrators am 17.11.2009, (26.10.2011), URL: <http://www.htl-ottakring.info/Infos/Geschichte%20der%20Schule.aspx>.

O. A. 2009b

O. A., Ungenehmigter Gigant vor dem Musikverein, in: Der Standard, 24.11.2009, (04.01.2010), URL: <http://derstandard.at/1256745553695/Aktion-Ungenehmigter-Gigant-vor-dem-Musikverein>.

O. A. 2009c

O. A., Trugers Gigant darf stehen bleiben, in: Der Standard, 18.12.2009, (04.01.2010), URL: <http://derstandard.at/1259282226386/Wien-Trugers-Gigant-darf-stehen-bleiben>.

O. A. 2010

O. A., Streit um möglichen Platz der Menschenrechte, in: Der Standard, 23.04.2010, (10.02.2011), URL: <http://derstandard.at/1271375092327/Wien-Streit-um-moeglichen-Platz-der-Menschenrechte>.

O. A. 2010a

O. A., Ein Symbol der Menschenrechte um 250.000 Euro?, in: Der Standard, 09.12.2010, (04.01.2011), URL: <http://derstandard.at/1291454755277/Ein-Symbol-der-Menschenrechte-um-250000-Euro>.

O. A. 2011

O. A., Skulptur Gigant vor dem Wiener Musikverein abtransportiert, in: Der Standard, 01.03.2011, (02.03.2011), URL:

<http://derstandard.at/1297819207351/Skulptur-Gigant-vor-dem-Wiener-Musikverein-abtransportiert>.

Pammer 1999

Christoph Pammer, Ogboni Kult, in: Zebra (Interkulturelles Beratungs- und Therapiezentrum), 3, 1999, (10.04.2011), URL:

<http://zebra.or.at/zebratl/399art/399artikel7.htm>.

Pfeiffer 1993

Andreas Pfeiffer (Hg.), Persönliche „Gedankensplitter“ zu Ulrike Truger, in: Ulrike Truger. Steinsulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 54-60.

Rottenberg 2003

Thomas Rottenberg, Zwei illegale Denkmäler, in: Der Standard, 20.10.2003, (14.03.2011), URL: <http://derstandard.at/1449228>.

Schalk 2009

Evelyn Schalk, Monumentale Widerstände, in: Ausreißer. Die Grazer Wandzeitung, 28, Juli/August 2009, (18.09.2010), URL:

http://ausreisser.mur.at/online_art/monumentale-widerstaende.

Scheufele 1993

Theodor Scheufele (Hg.), Das Mahnmal am Wiener Albertinaplatz und die Presse. Eine Dokumentation (1978 - 1992), Bd. 2, Graz 1993.

Semff 2007

Michael Semff (Hg.), Fritz Wotruba – Zeichnungen und Steine, in: Fritz Wotruba Zeichnungen und Steine, (Kat. Ausst. Staatliche Graphische Smlg. München, Pinakothek der Moderne (27.09.-25.11.2007)/ Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Zentrum Int. Skulptur, Duisburg (3.02.-04.05.2008)), Hommage zum 100. Geburtstag Wotrubas, Ostfildern 2007, S. 13-37.

Sottriffer 1963

Kristian Sottriffer, Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien 1963.

Sottriffer 1981

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

Sottriffer 1986

Kristian Sottriffer, o. T., in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hg.), Karl Prantl. Austria, (Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986), ins Engl. übers. von Herbert Kaiser und ins Ital. übers. von Luigi Materazzi, Wien 1986, S. 68-70.

Sottriffer 1997

Kristian Sottriffer, Bergen und Setzen – über die Wege Karl Prantls, in: Elisabeth Thoman-Oberhofer/ Peter Weiermair (Hg.), Karl Prantl. Sculpture/ Karl Prantl. Steine, (Kat. Ausst. Yorkshire Sculpture Park Juni 1995-April 1996 / Schloßpark Ambras Mai 1996-Oktober 1997), Kilchberg/ Zürich 1997, S. 13-16.

Stöger-Spevak 2008

Gabriele Stöger-Spevak, Fritz Wotruba (1907-1075). Umbrüche – Schlaglichter auf die Rezeption von Leben und Werk Fritz Wotrubas, in: Martin Hochleitner (Hg.), Politische Skulptur. Barlach/ Kasper/ Thorak/ Wotruba, (Kat. Ausst. OÖ Landesgalerie Linz, 18.09-16.11.2008), Weitra 2008, S. 99-115.

Thoman-Oberhofer/Weiermair 1997

Elisabeth Thoman-Oberhofer/ Peter Weiermair (Hg.), Biographie, in: Karl Prantl. Sculpture/ Karl Prantl. Steine (Kat. Ausst. Yorkshire Sculpture Park Juni 1995-April 1996/ Schloßpark Ambras Mai 1996-Oktober 1997), Kilchberg/ Zürich 1997, S. 77-81.

Truger 1986

Ulrike Truger (Hg.), Truger. Steine, Wien 1986.

Truger 1993

Ulrike Truger, Biographisches. Notiert von Ulrike Truger im April 1993, in: Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 118-122.

Truger 1993a

Ulrike Truger, Der Steinerne Fluß, in: Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 102.

Truger 2004

Ulrike Truger (Hg.), Ulrike Truger. Skulpturen, Wien 2004.

Truger 2004a

Ulrike Truger (Hg.), Ulrike Truger, in: Ulrike Truger. Skulpturen, Wien 2004, S. 166-169.

Truger 2011

Ulrike Truger, Gigant - Chronologie, in: Homepage Ulrike Trugers, 2011, (05.04.2011), URL: http://www.ulriketruger.at/html/gigant_chronologie.htm.

Waechter-Böhm 2000

Liesbeth Waechter-Böhm, Höhere Technische Bundeslehranstalt, Nehrer + Medek und Partner - Wien (A) – 1999. Platzeldecken, Eisensprossen, in: Nextroom (Database für contemporary architecture), 08.01.2000, zit. n. Spectrum, (26.10.2011), URL: <http://www.nextroom.at/building.php?id=1625>.

Wagner 1993

Peter Wagner, Die sinnliche Strapaze – eine Annäherung an einige frühe Arbeiten Ulrike Truger, in: Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993, S. 70-74.

Weidle 2004a

Barbara Weidle, Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause. Anna Mahler in Rom, Paris und Wien 1924-1938, in: Ursula Seeber/ Barbara Weidle (Hg.), Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause, Bonn 2004, S. 47-71.

Weidle 2004b

Barbara Weidle, Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause. Anna Mahler in London, Montreal, Los Angeles und Spoleto 1938-1988, in: Ursula Seeber/ Barbara Weidle (Hg.), Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause, Bonn 2004, S. 113-143.

Weidle 2004c

Barbara Weidle, Diese fast mystische Gewißheit. Anna Mahler als Künstlerin, in: Ursula Seeber/ Barbara Weidle (Hg.), Anna Mahler. Ich bin in mir selbst zu Hause, Bonn 2004, S. 168-214.

Weiermair 1997

Peter Weiermair, Gegenwart und Steinzeit, in: Elisabeth Thoman-Oberhofer/ Peter Weiermair (Hg.), Karl Prantl. Sculpture/ Karl Prantl. Steine, (Kat. Ausst. Yorkshire Sculpture Park Juni 1995-April 1996/ Schloßpark Ambras Mai 1996-Oktober 1997), Kilchberg/ Zürich 1997, S. 9-11.

Weiermair 2008

Peter Weiermair, Rede an Alfred Hrdlicka, in: Trautl Brandstaller/Barbara Sternthal (Hg.), Hrdlicka. Eine Hommage, St. Pölten/Salzburg 2008, S. 65-71.

Wildfellner 1992

Georg E.L. Wildfellner, Anna Mahler 1904-1988, phil. Dipl. (ms.), Bd. 1 und 2, Wien 1992.

Wotruba 1967

Fritz Wotruba, Das Material, in: Otto Breicha (Hg.), Um Wotruba. Schriften zum Werk, Wien 1967, S. 163.

Zupanich 2003

Getrude Zupanich, Alltagsrassismus und institutioneller Rassismus am Beispiel Marcus Omofuma und Operation Spring, phil. Dipl. (ms.), Wien 2003.

Kataloge:**Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986**

Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hg.), Karl Prantl. Austria, (Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986), ins Engl. übers. von Herbert Kaiser und ins Ital. übers. von Luigi Materazzi, Wien 1986.

Kat. Ausst. Burg Lockenhaus Burgenland 1986

Amt der Burgenländischen Landesregierung, Kuratorium für Kunstausstellungen (Hg.), Österreichische Bildhauer. Gelernt bei Wotruba, (Kat. Ausst. Juni-August 1986), 12. Katalog, Wien 1986.

Kat. Ausst. Grüne Galerie `80 1980

Torsi und Fragmente ´80. Pars pro toto/Ein Teil für das Ganze, Ausst. im Wiener Stadtpark bei Hübners Meiereipavillon 1030 Wien, Wien 1980.

Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008

Ulrike Truger/Künstlerhaus Wien (Hg.), Ulrike Truger. Stein, (Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien; Burgenländische Landesgalerie Eisenstadt; Liszt Zentrum Raiding), Oberwart 2008.

Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997

Dr.-Karl-Renner-Institut (Hg.), Ulrike Truger. Skulptur im Park, (Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997), Wien 1997.

Kat. Ausst. Schauräume Tungsram 1982

Skulpturen aus Bronze und Stein. Ulrike Truger, Ausst. am Zentaplatz 2-4 1050 Wien, Wien 1982.

Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993

Andreas Pfeiffer (Hg.), Ulrike Truger. Steinskulptur 1977-1993, (Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993), Heilbronn-Klingenberg 1993.

Kat. Ausst. Studio Arch. Mang 1974

Wander Bertoni (Hg.), Skulptur und Haptik. Ausstellung der Meisterklasse Bertoni, (Kat. Ausst. Studio Arch. Mang, Baumanstraße 7, 1030 Wien, 1974), Wien 1974.

11. Werkverzeichnis I und II

Falls in der Abbildungslegende nicht anders angegeben, befinden sich die abgebildeten Werke im Besitz von Ulrike Truger.

Werkverzeichnis I

Abb. 1: http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/portrait_ulriketruger.jpg

(Homepage von Ulrike Truger)

Abb. 2: Truger 2004, S. 10.

Abb. 3: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 95, S. 118.

Abb. 4: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 94, S. 118.

Abb. 5, 6, 7: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 8: Truger 2004, S. 67.

Abb. 9-14: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 15: Truger 2004, S. 156.

Abb. 16: Kat. Ausst. Studio Arch. Mang 1974, o. S.

Abb. 17: Truger 2004, S. 71.

Abb. 18: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 19: Truger 2004, S. 66.

Abb. 20: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 96, S. 119.

Abb. 21, 22, 23: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 24: Truger 2004, S. 68.

Abb. 25: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 26: Truger 2004, S. 42.

Abb. 27.: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 56, S. 72.

Abb. 28: Kat. Ausst. Schauräume Tungsram 1982, o. S.

Abb. 29, 30: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 31: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 97, S. 119.

Abb. 32: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 33: Truger 2004, S. 161.

Abb. 34: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, Abb. 1, S. 29 und Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 7, S. 15.

Abb. 35: Truger 2004, S. 64.
Abb. 36, 37: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 38: Kat. Ausst. Grüne Galerie `80 1980, Abb. 30.
Abb. 39: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 40: Truger 2004, S. 164.
Abb. 41, 42: Truger 2004, S. 160.
Abb. 43: Truger 2004, S. 163.
Abb. 44: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 45: Truger 2004, S. 16.
Abb. 46: Karoline Riebler, Wien
Abb. 47: Truger 2004, S. 41.
Abb. 48: Karoline Riebler, Wien.
Abb. 49: Truger 1986, S. 38.
Abb. 50: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 11, S. 21.
Abb. 51: Ulrike Truger, Wien
Abb. 52: Truger 2004, S. 38.
Abb. 53, 54: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 14, 15, S. 24, 25.
Abb. 55: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 56: Truger 2004, S. 5.
Abb. 57: Truger 2004, S. 7.
Abb. 58: Truger 2004, S. 15.
Abb. 59: Truger 2004, S. 12.
Abb. 60: Truger 1986, S. 39.
Abb. 61: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 16, S. 27.
Abb. 62: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 63: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 18, S. 29.
Abb. 64: Truger 2004, S. 53.
Abb. 65: Truger 2004, S. 120.
Abb. 66: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 39.
Abb. 67, 68: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 22, 23, S. 34, 35.
Abb. 69: Truger 2004, S. 17/ Karoline Riebler, Wien.
Abb. 70: Truger 1986, S. 51.

Abb. 71: Karoline Riebler, Wien.

Abb. 73: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 20.

Abb. 74: Truger 2004, S. 25.

Abb. 75: Truger 2004, S. 55.

Abb. 76: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 27, S. 39)

Abb. 77: Ulrike Truger, Wien.

Abb. 78: Truger 2004, S. 26.

Abb. 79: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 90, S. 112.

Abb. 80: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 82, S. 101.

Abb. 81: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 32, 33, S. 44, 45.

Abb. 82: Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 34, S. 47.

Abb. 83: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 36, S. 49.

Abb. 84: Truger 2004, S. 51.

Abb. 85: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 91, S. 113.

Abb. 86: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 38, S. 51.

Abb. 87, 88, 89: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 41-43, S. 55-57.

Abb. 90, 91: Truger 2004, S. 106, 107.

Abb. 92: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte1c.htm.

Abb. 93: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte1e.htm.

Abb. 94: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte1d.htm.

Abb. 95: Truger 2004, S. 32.

Abb. 96: Truger 2004, S. 43.

Abb. 97: Truger 2004, S. 57.

Abb. 98: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 50, S. 66.

Abb. 99: Truger 2004, S. 29.

Abb. 100: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 61, S. 77.

Abb. 101: Truger 2004, S. 104.

Abb. 102: Johann Klinger, Wien.

Abb. 103: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 60, S. 75.

Abb. 104: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 562, S. 79.

Abb. 105: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 64, S. 81.

Abb. 106-108: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 84-87.

Abb. 109: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 65, S. 82.

Abb. 110: Truger 2004, S. 5.
Abb. 111: Truger 2004, S. 30.
Abb. 112: Truger 2004, S. 31.
Abb. 113: Truger 2004, S. 114.
Abb. 114: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 89, S. 111.
Abb. 115: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 69a, S. 86.
Abb. 116: Truger 2004, S. 153.
Abb. 117, 118: Kat. Ausst. Städtische Museen Heilbronn 1993, Abb. 67, 68, S. 84, 85)
Abb. 119: Truger 2004, S. 86.
Abb. 120: Truger 2004, S. 87.
Abb. 121: Truger 2004, S. 46.
Abb. 122: Truger 2004, S. 48
Abb. 123, 124: Truger 2004, S. 144, 145.
Abb. 125: Truger 2004, S. 121.
Abb. 126: Truger 2004, S. 105.
Abb. 127: Truger 2004, S. 117.
Abb. 128: Truger 2004, S. 75.
Abb. 129: Ulrike Truger, Wien/ Kat. Ausst. Schauräume Tungsram 1982, o. S.
Abb. 130: Truger 2004, S. 20.
Abb. 131: Truger 2004, S. 148.
Abb. 132, 133: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 134: Truger 2004, S. 36.
Abb. 135: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 136: Truger 2004, S. 113.
Abb. 137: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 47.
Abb. 138: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 139: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 28.
Abb. 140: Truger 2004, S. 63.
Abb. 141: Truger 2004, S. 108.
Abb. 142: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 53.
Abb. 143: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 54.
Abb. 144: Kat. Ausst. Renner Institut/Gartenhotel Altmannsdorf 1997, S. 41.
Abb. 145: Truger 2004, S. 103.

Abb. 146: Truger 2004, S. 73.
Abb. 147: Truger 2004, S. 124.
Abb. 148: Truger 2004, S. 97.
Abb. 149: Truger 2004, S. 92.
Abb. 150: Österreichische Nationalbibliothek, Wien/ Bildarchiv Austria,
http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=9989391.
Abb. 151, 152: Truger 2004, S. 93, 94.
Abb. 153: Truger 2004, S. 90.
Abb. 154: Truger 2004, S. 62.
Abb. 155: Truger 2004, S. 130.
Abb. 156: Truger 2004, S. 18, 19.
Abb. 157: Truger 2004, S. 131.
Abb. 158: Truger 2004, S. 119.
Abb. 159: Truger 2004, S. 84.
Abb. 160: Truger 2004, S. 112.
Abb. 161: Truger 2004, S. 109.
Abb. 162: Truger 2004, S. 135.
Abb. 163: Truger 2004, S. 101.
Abb. 164: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 165: Truger 2004, S. 150.
Abb. 166: Truger 2004, S. 151.
Abb. 167: Truger 2004, S. 127.
Abb. 168: Truger 2004, S. 89.
Abb. 169: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 170: Truger 2004, S. 137.
Abb. 171, 172, 173: Truger 2004, S. 139-141.
Abb. 174: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte2d.htm.
Abb. 175: Ulrike Truger, Wien..
Abb. 176: <http://neubau.gruene.at/kultur/artikel/lesen/2090/>.
Abb. 177: Truger 2004, S. 111.
Abb. 178: Truger 2004, S. 50.
Abb. 179: Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008, o. S.
Abb. 180: Truger 2004, S. 155.
Abb. 181, 182: Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008, o. S.

Abb. 183: Truger 2004, S. 72.
Abb. 184: Truger 2004, S. 129.
Abb. 185: Truger 2004, S. 28.
Abb. 186: Truger 2004, S. 132, 133.
Abb. 187: http://www.ulriketruger.at/html/muk_skulptur8.htm
Abb. 188: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 189-194: Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008, o. S.
Abb. 195: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 196: Kat. Ausst. Künstlerhaus Wien 2008, o. S.
Abb. 197: http://www.ulriketruger.at/html/muk_skulptur10.htm
Abb. 198: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 199: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte4.htm.
Abb. 200: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte4b.htm.
Abb. 201: http://www.ulriketruger.at/html/gespol_projekte4c.htm.
Abb. 202-205: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 206: Karoline Riebler, Wien.
Abb. 207-209: Ulrike Truger, Wien.
Abb. 210-212: <http://www.vermoegende.at/kunstwerke.html>

Werkverzeichnis II

Abb. I: Sottriffer 1981, Abb. 32, S. 71.
Abb. II: Sottriffer 1981, Abb. 94, S. 126.
Abb. III: Semff 2007, S. 77.
Abb. IV: Semff 2007, S. 161.
Abb. V: Stöger-Spevak 2008, S. 101.
Abb. VI: Fistoulari/Willnauer 1988, S. 21, Abb. 27.
Abb. VII: Weidle 2004, S. 135
Abb. VIII: Fistoulari/Willnauer 1988, S. 38, Abb. 70.
Abb. IX: Muschik 1966, S. 118.
Abb. X: Muschik 1966, S. 119.
Abb. XI: Brandstaller/Sternthal 2008, S. 98.
Abb. XII: Brandstaller/Sternthal 2008, S. 101.

Abb. XIII: Kat. Ausst. Biennale di Venezia 1986, S. 39.

Abb. XIV: Lichtenstern 2004, o. S.

Abb. XV: Lichtenstern 2004, o. S.

Ich habe mich bemüht veröffentlichte Fehler bezüglich Datierung und Maße Ulrike Trugers Werke nach Absprache mit der Künstlerin zu korrigieren und fügte dem Katalog darüber hinaus noch nicht publizierte Werke hinzu. Sämtliche Inhaber der Bildrechte wurden versucht ausfindig zu machen, um ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit einzuholen. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.



Abb. 1: Ulrike Truger in ihrem Prateratelier in Wien, 2007, ©Nikolaus Korab.



Abb. 2: Ulrike Truger bei ihrer Arbeit., O.J., Fotografie, ©Didi Sattmann.

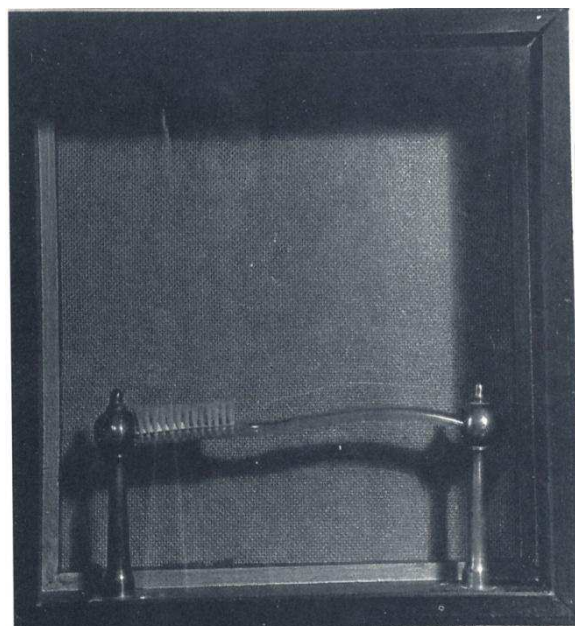


Abb. 3: Objektkasten, 1970, Holz, Messing, Zahnbürste, 25 x 25 x 10 cm.



Abb. 4: Objektkasten, 1970, Holz, Foto, Zündhölzer, 25 x 25 x 10 cm.

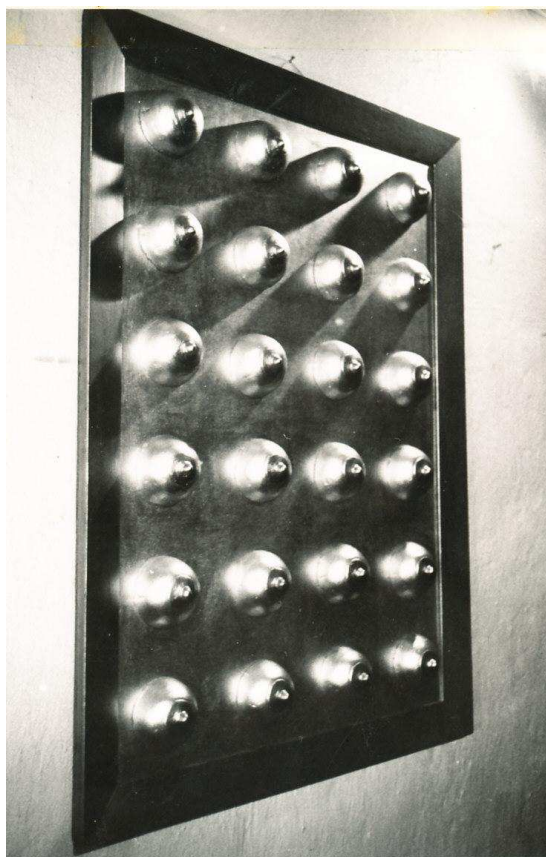


Abb. 5: Brüste-Relief, 1970, Holz, Gips-Gold-Farbe, 100 x 100 cm.

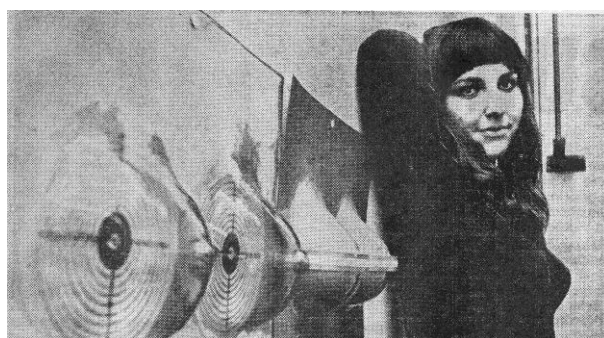


Abb. 6: Busen-Multiples, 1971, Kunststoff und Paper, 35 x 60 cm.

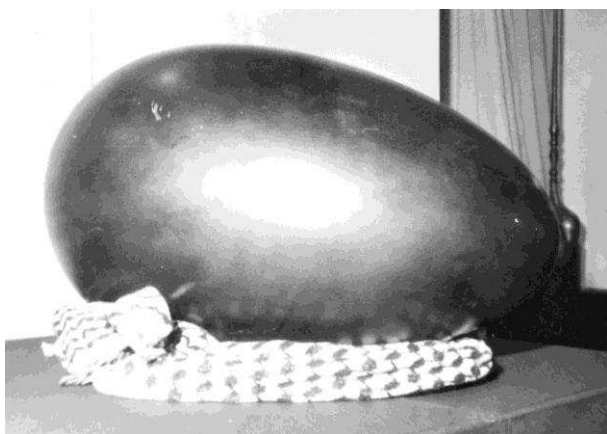


Abb. 7: Ei, 1971, Polyester, ca. 50 cm lang.

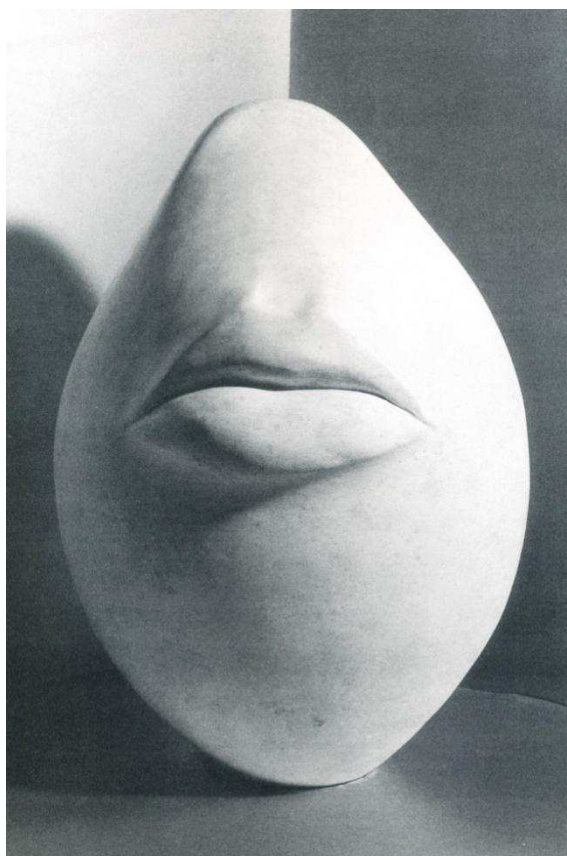


Abb. 8: Selbstporträt, 1971, Gips, ca. 55 cm hoch.



Abb. 9: Rücken, 1971, Serpentin aus Bernstein (Bgl.), ca. 45 x 35 x 20 cm.



Abb. 10: Berg, 1971, Serpentin, ca. 30 x 30 x 20 cm, ©Helmut Kedro, Wien.



Abb. 11: Ei-Aktion, 1972, Ulrike Truger mit Ei, Fotografie.

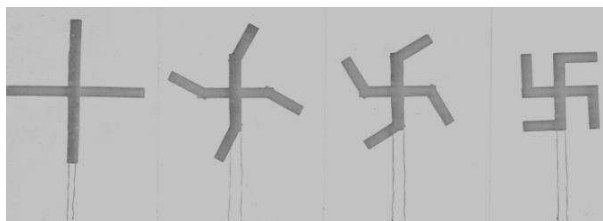


Abb. 12: Kreuz/ Gesinnungsmaschine, 1972, Plexiglas, Klappmechanismus, 100 x 100 cm.

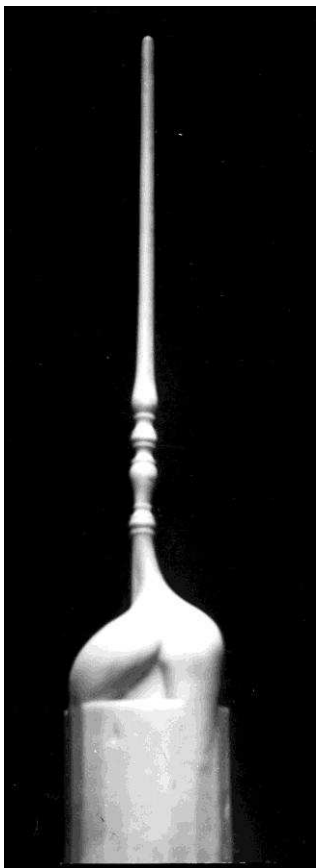


Abb. 13: Pianistin, 1973, Polyester, 104 x 25 x 25 cm.

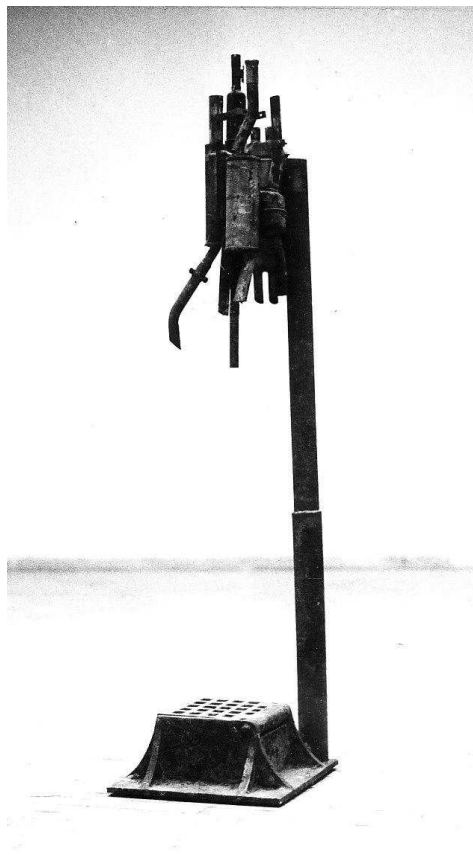


Abb. 14: Dusche, 1973, Eisen, 250 cm hoch.

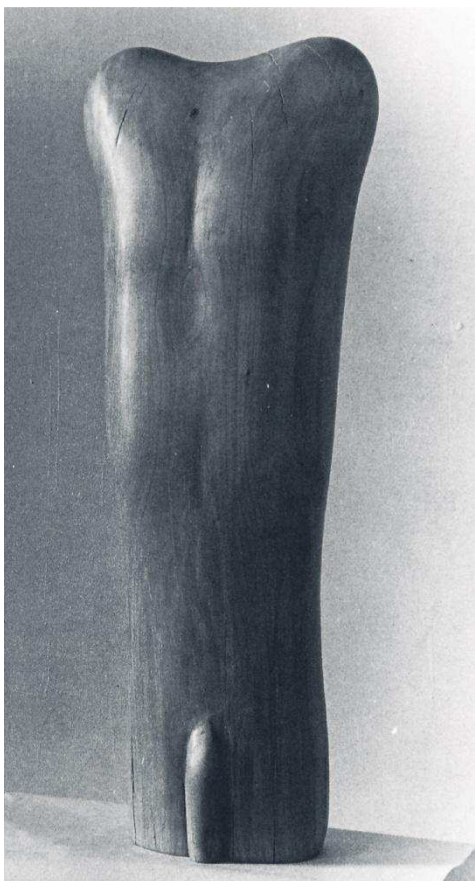


Abb. 15: Mann, 1974, Ulmenholz, ca. 100 cm hoch.



Abb. 16: Blaue Frau, groß, 1974, Polyester, 140 cm hoch.

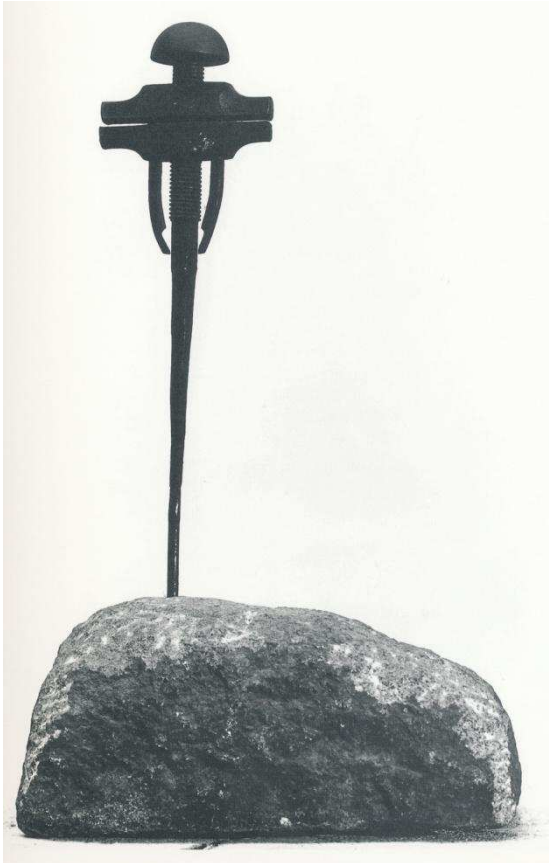


Abb. 17: Soldat, 1974, Eisen, Stein, ca. 50 cm hoch.

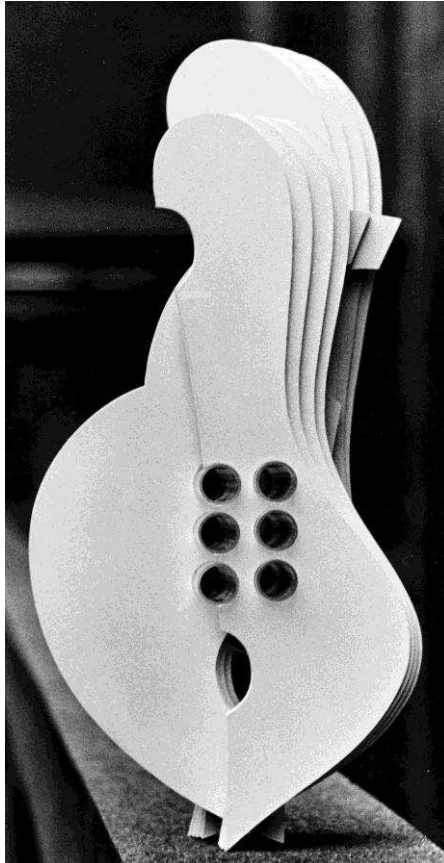


Abb. 18: Denkmal für F. Porsche, Modell, Holz, Plexiglas, 100 x 40 x 20xm.

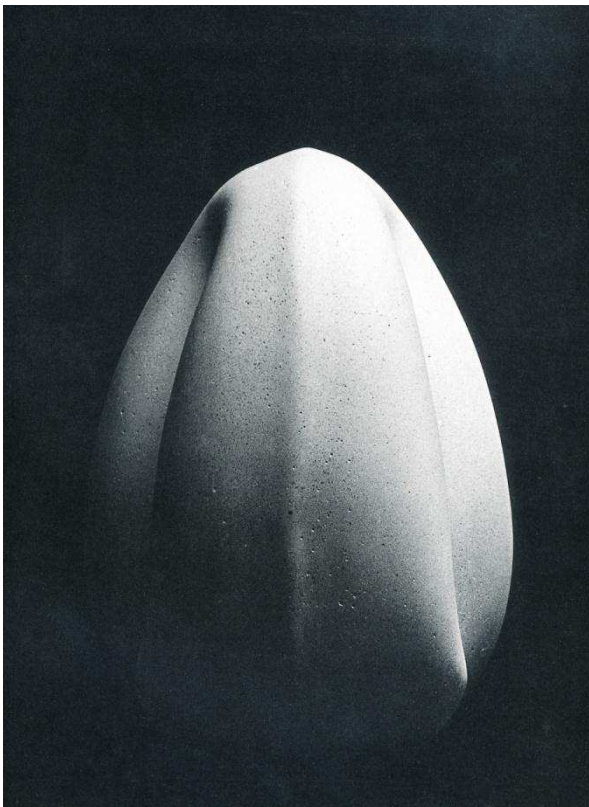


Abb. 19: Rücken, 1975, Kunststein, 20 x 23 x 30 cm.

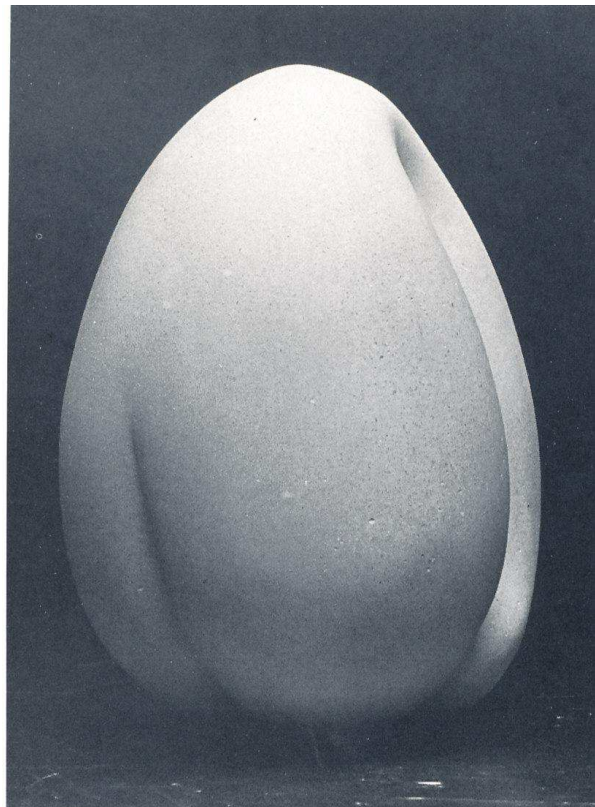


Abb. 20: Rücken, 1975, Kunststein, 20 x 23 x 30 cm.



Abb. 21: Widerstand, 1975, Diplomarbeit, Terracotta.



Abb. 22: Vogelfrau, 1975, Polyester, 4 x 5 x 24 cm.



Abb. 23: Frau, 1975, Lindenholz, ca. 115 cm hoch.



Abb. 24: Öffnung, 1976, Bronze, ca. 18 cm hoch.



Abb. 25: Frau mit Faust, 1976, Gips, ca. 38 cm hoch.



Abb. 26: Sich Erhebende, 1976, Bronze, 35 x 16 x 16 cm.



Abb. 27: Stolze, 1977, Bronze, 7 x 9 x 20 cm.



Abb. 28: Schreitende, 1977, Bronze, 9 x 13 x 23 cm.



Abb. 29: Knieende, 1977, Bronze, 12 x 16 x 25 cm.



Abb. 30: Laufende, 1977, Bronze, 13 x 13 x 30 cm.



Abb. 31: In die Knie Sinkende, 1977, Bronze, 8 x 9 x 24 cm.



Abb. 32: Frau mit erhobenen Armen, 1977, Bronze, ca. 40 cm hoch.

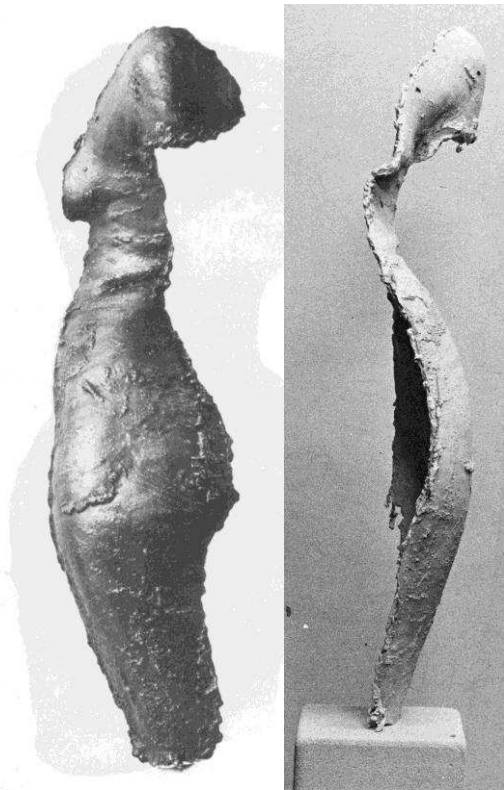


Abb. 33: Torso, 1977, Bronze, 18 x 33 x 83 cm.

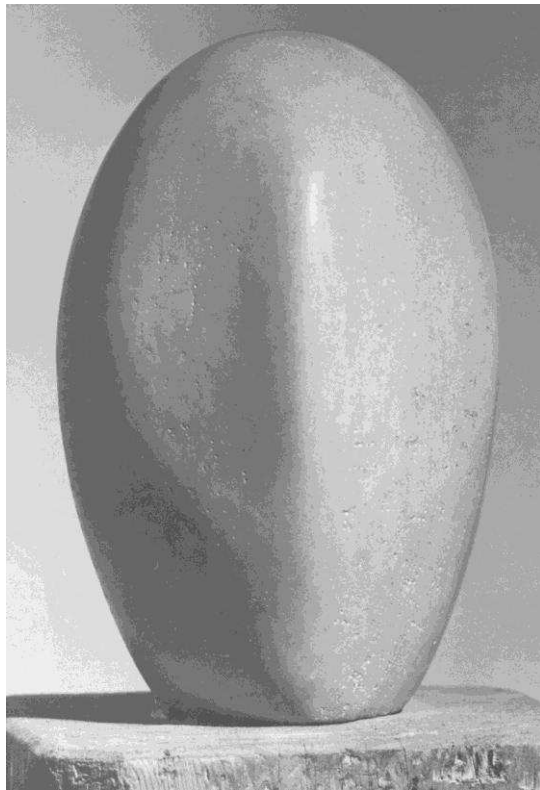


Abb. 34: Kopf, 1977, Istrischer Marmor, 50 cm hoch.



Abb. 35: Ellbogen, 1977, Istrischer Kalkstein, ca. 40 cm hoch.

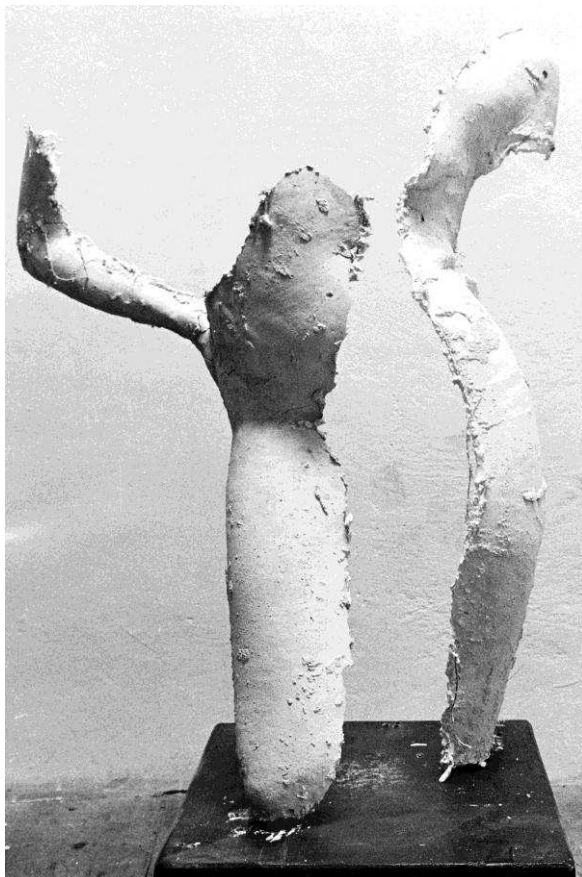


Abb. 36: Stehende, zweiteilig, 1977, Gips.

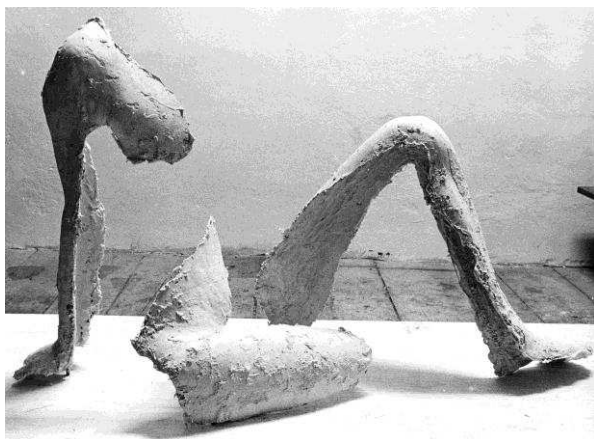


Abb. 37: Sitzender, dreiteilig, 1977, Gips.

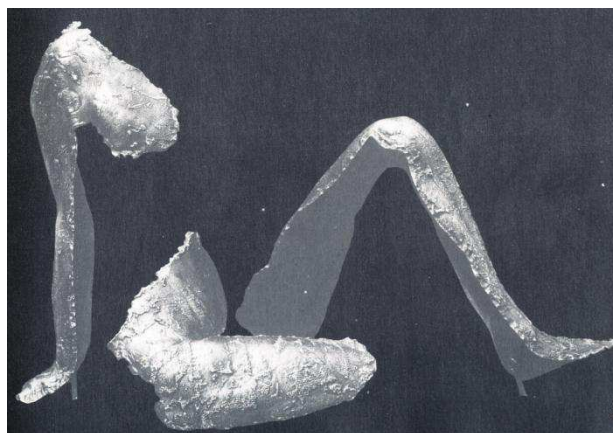


Abb. 38: Sitzender, dreiteilig, 1977, Bronze, 140 x 50 x 70 cm.

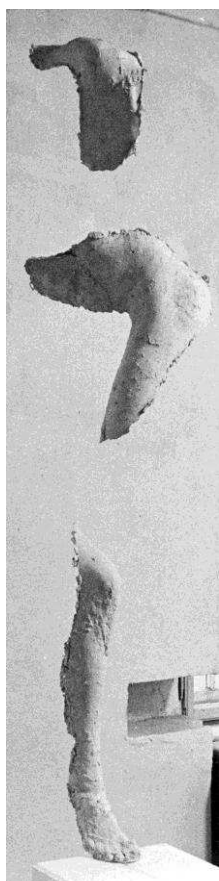


Abb. 39: Sprung, dreiteilig, 1978, Gips, ca. 200 cm hoch.



Abb. 40: Torso mit aufgestütztem Arm, 1978, Bronze, ca. 86 cm hoch.



Abb. 41: Beine, 1978, Bronze, 80 cm hoch.



Abb. 42: Denkende, 1978, Bronze, 108 cm hoch.

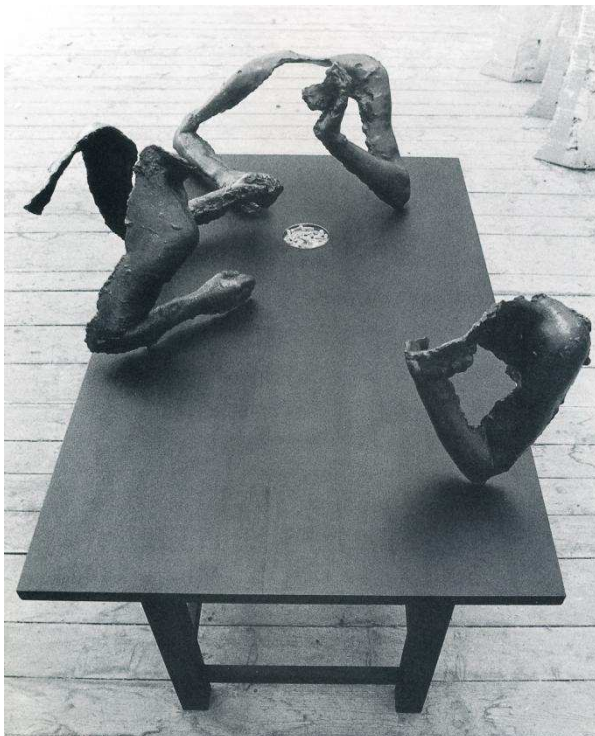


Abb. 43: Gespräch, vierteilig, 1978, Bronze, Tisch, 100 x 150 x 120 cm



Abb. 44: Vordere weibliche Mitte, 1978, Bronze, 145 cm hoch, wird derzeit restauriert (davor vor Brigittenaubad, 1200 Wien).

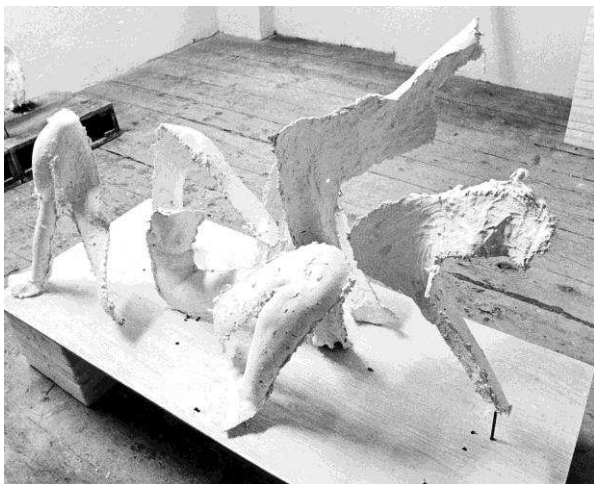


Abb. 45: Aufbruch, Studie, 1978, Gips, Lebensgröße.

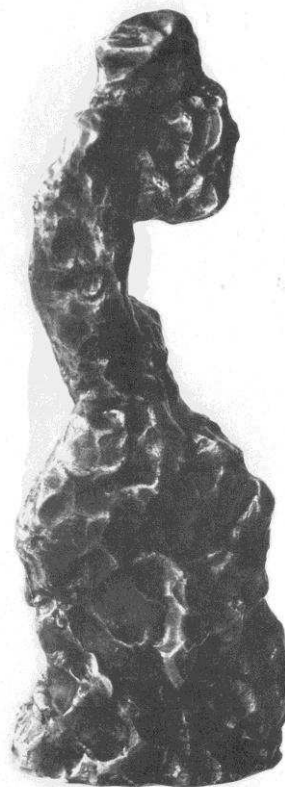


Abb. 46: La Liberté, 1978, Bronze, ca. 25 cm hoch.



Abb. 47: Sich Erhebende I, 1979, Lindabrunner Konglomerat, 170 x 80 x 170 cm, Kunstmeile Ottakring, Thaliastraße 125a 1160 Wien.



Abb. 48: Sich Erhebende I, 1979, Lindabrunner Konglomerat, 170 x 80 x 170 cm, Kunstmeile Ottakring, Thaliastraße 125a 1160 Wien.

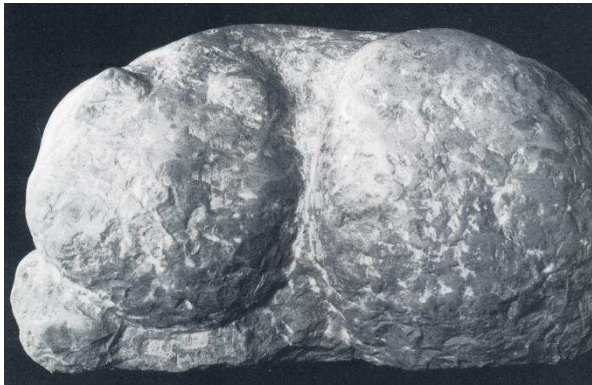


Abb. 49: Katze, 1981, Istrischer Kalkstein, 40 x 20 x 20 cm, Smlg. Töpfer, Köln.



Abb. 50: Guten Morgen Du Schöne, 1981, Sterzinger Marmor, 85 cm hoch, Schwerpunkt-Krankenhaus Oberwart, Burgenland.



Abb. 51: Katze, 1981, Holz.

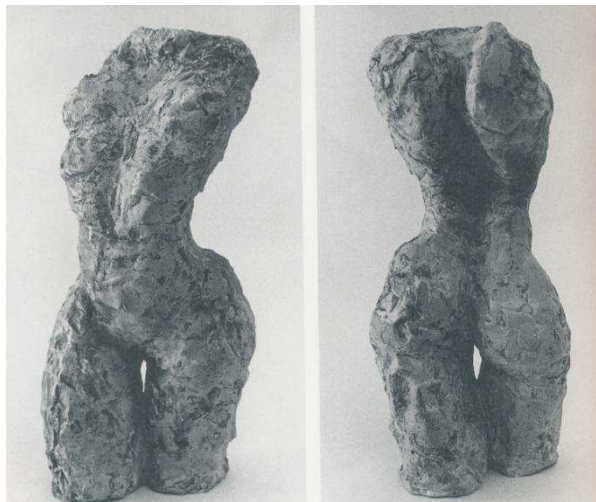


Abb. 52: Die Stolze, Studie, 1982, Gips.



Abb. 53: Die Stolze, 1982, Waldviertler Marmor, 65 cm hoch, BAWAG Slzbg. Max-Ottplatz 5.

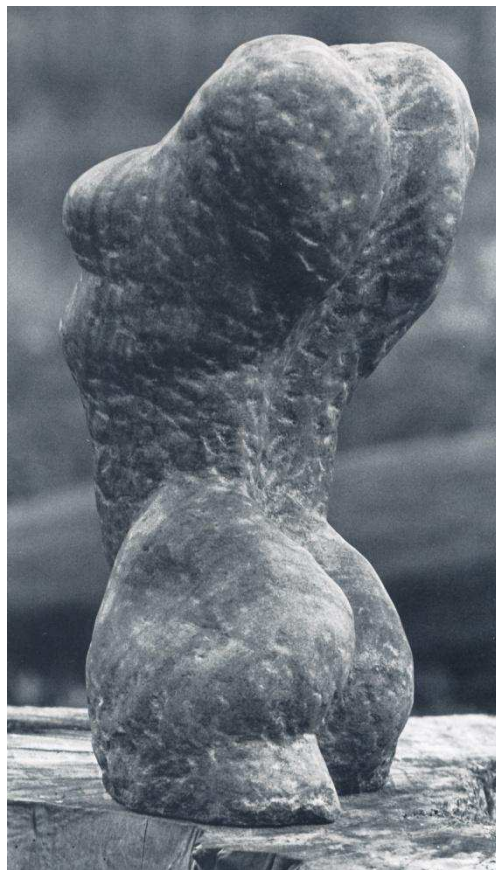


Abb. 54: Die Stolze, 1982, Waldviertler Marmor, 65 cm hoch, BAWAG Slzbg. Max-Ottplatz 5.



Abb. 55: Torso, ca. 1982, Bronze.

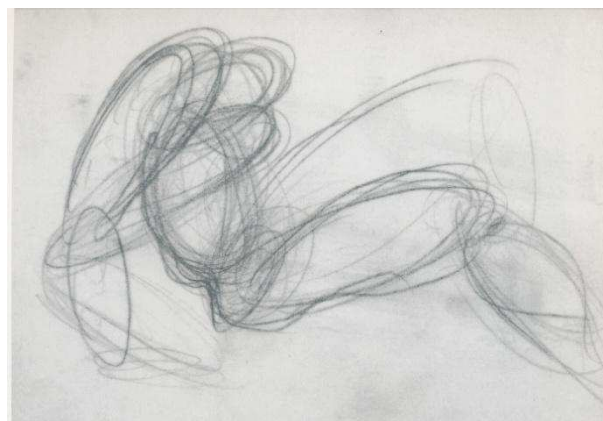


Abb. 56: Die Erdige, Studie, 1982, Zeichnung, Bleistift auf Papier.



Abb. 57: Die Erdige, 1982, Erdplastik, Symposium „Kunft“ 1982, Wien.



Abb. 58: Aufbruch I, Studie, 1982, Zeichnung, Bleistift auf Papier.



Abb. 59: Aufbruch I, Steinskizze, 1982, Portugiesischer Marmor, 50 x 35 x 20 cm.

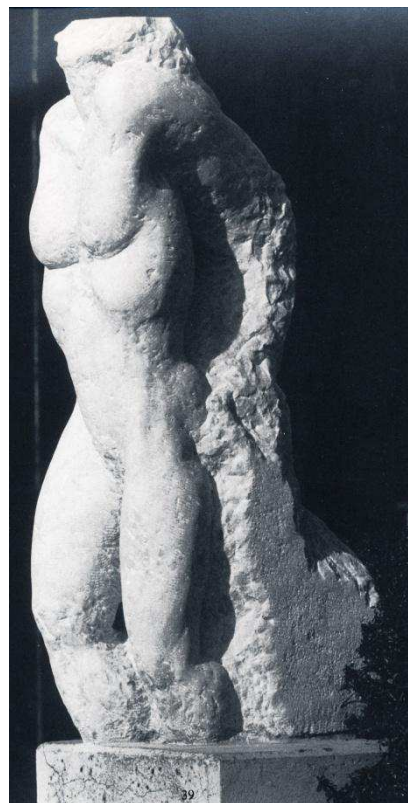


Abb. 60: Sich Lösende, 1983, Carrara Marmor, 120 cm hoch, im Kurpark Oberlaa, 1100 Wien.

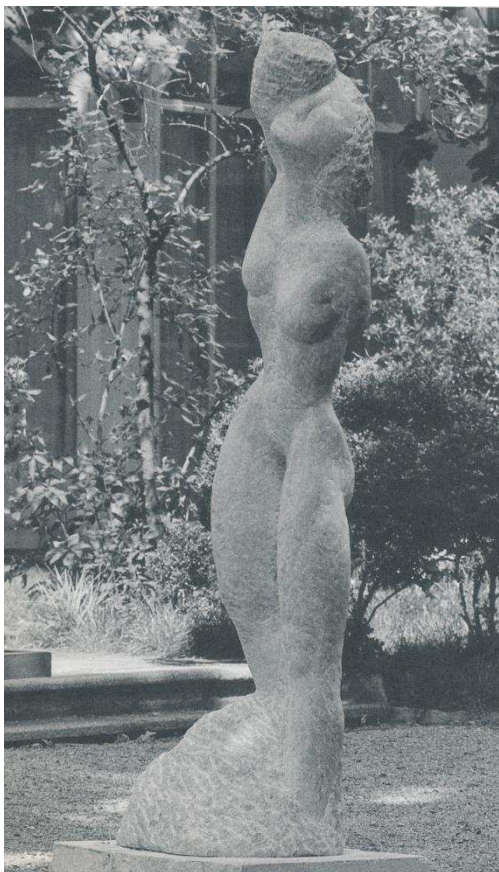


Abb. 61: Gestreckte, 1983, Sterzinger Marmor, 220 cm hoch, Schloss Altmannsdorf, 1120 Wien.



Abb. 62: Gestreckte, 1983, Bronze, 220 cm hoch.



Abb. 63: Sich Erhebende II, 1983, Kalkstein, 60 x 36 x 60 cm, Volksschule Grafenschachen, Bgld.

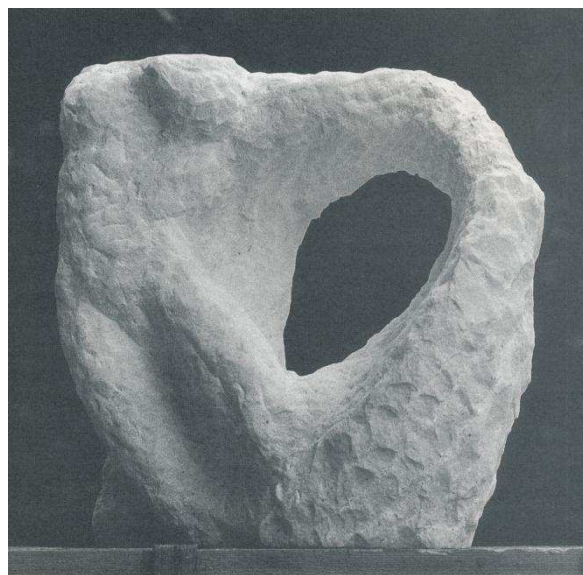


Abb. 64: Energie, 1984, Carrara Marmor, 47 x 20 x 47 cm, Privatbesitz Perchtoldsdorf, NÖ.



Abb. 65: Affektierte, 1984, Griechischer Marmor, 52 cm hoch, Privatbesitz Wien.

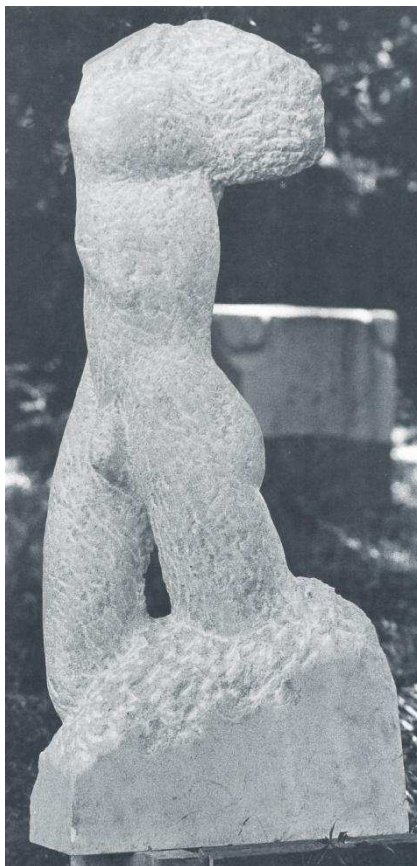


Abb. 66: Mann, 1984, Sterzinger Marmor, 31 x 66 x 157 cm.



Abb. 67: Aufbruch II, dreiteilig, Steinskizze, 1984, Untersberger Marmor, 50 x 25 x 40 cm.

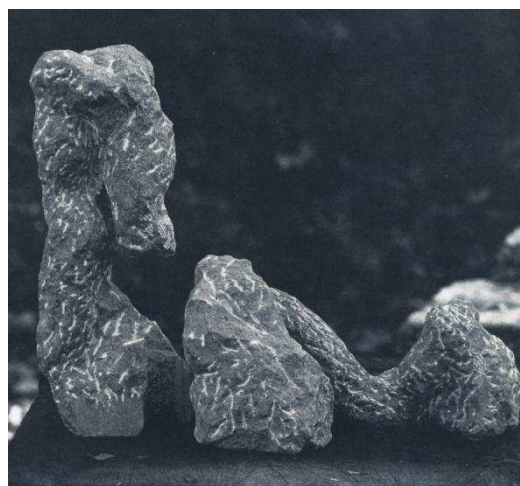


Abb. 68: Aufbruch II, dreiteilig, Steinskizze, 1984, Untersberger Marmor, 50 x 25 x 40 cm.



Abb. 69: Sich Erhebende III, 1984, Serpentin Tauerngrün, 170 cm hoch, 400 cm lang, Internationalen Schule, 1220 Wien.

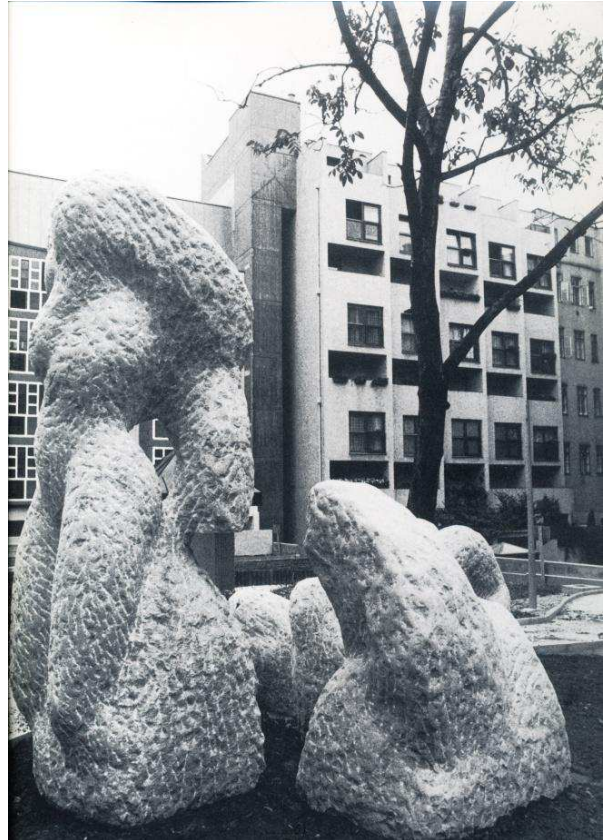


Abb. 70: Aufbruch II, dreiteilig, 1985, Krastaler Marmor, 300 x 130 x 200 cm, im Hof der Ottakringerstraße 9-15, 1160 Wien.



Abb. 71: Aufbruch II, dreiteilig, 1985, Krastaler Marmor, 300 x 130 x 200 cm, im Hof der Ottakringerstraße 9-15, 1160 Wien.

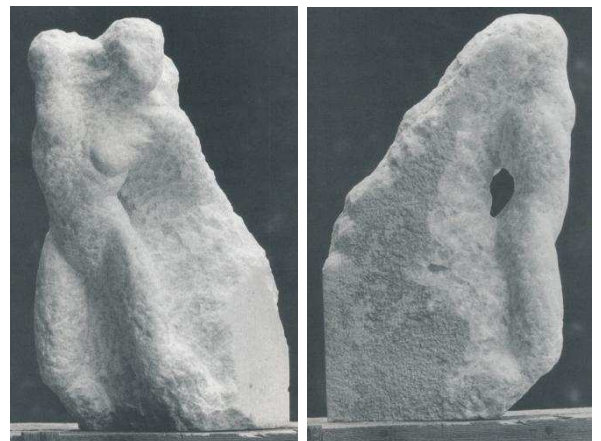


Abb. 72: Aufbruch III, Steinskizze, 1985, Sterzinger Marmor, 30 x 15 x 50 cm, Privatbesitz Schleinbach, NÖ.

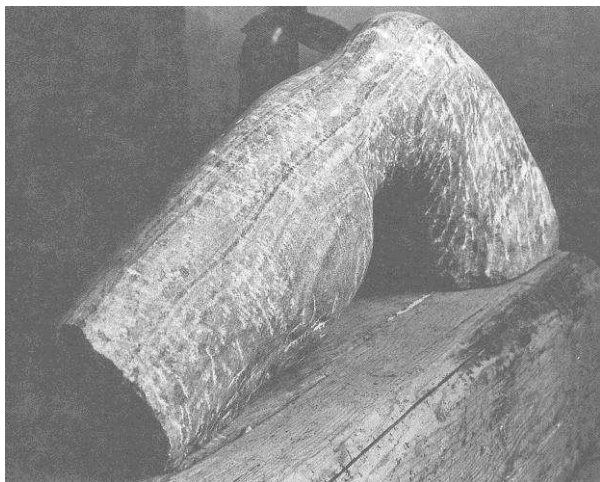


Abb. 73: Bein, 1985, Waldviertler Marmor, 125 x 24 x 45 cm.

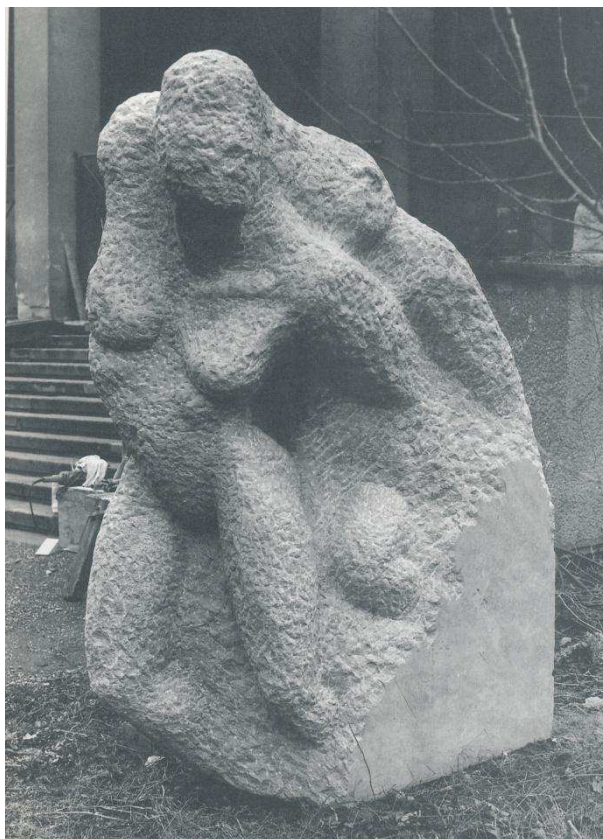


Abb. 74: Aufbruch III, 1986, Krastaler Marmor, 150 x 85 x 250 cm, Stadtpark Oberwart.



Abb. 75: Auftauchende, 1986, Waldviertler Marmor, 85 cm lang, Rektorat der Universität in Salzburg.



Abb. 76: Kleines Bein, 1986, Serpentin, 5 cm hoch, Privatbesitz Wien.



Abb. 77: Lucia, 1986, Griechischer Marmor, 220 cm hoch, Belvedere Wien, ©Johann Klinger, Wien.

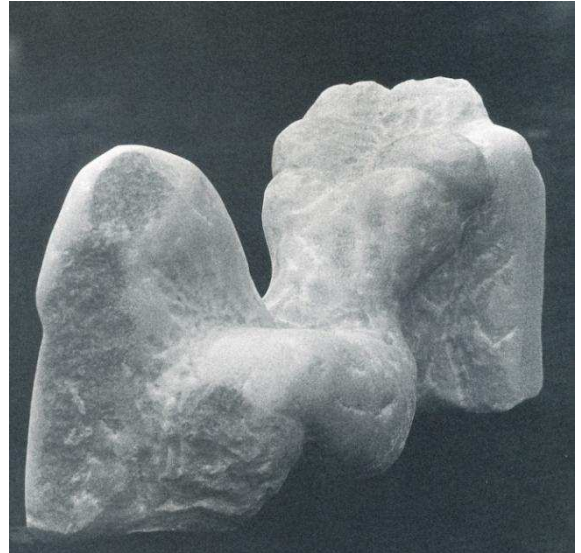


Abb. 78: Liegende, 1986, Statuario Marmor, ca. 40 cm lang.

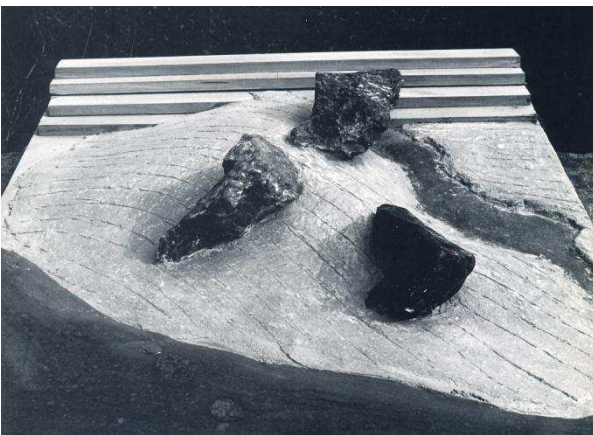


Abb. 79: Große Liegende, Modell, 1986, Serpentin, 80 x 65 x 10 cm.

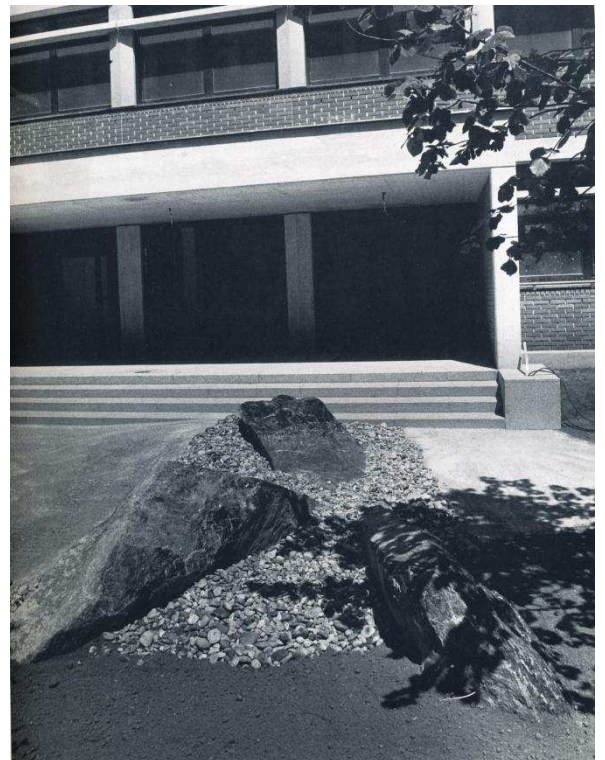


Abb. 80: Große Liegende, 1986, Serpentin Tauerngrün, ca. 550 cm lang, Höhere Lehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik, Herbststraße 104, 1160 Wien.

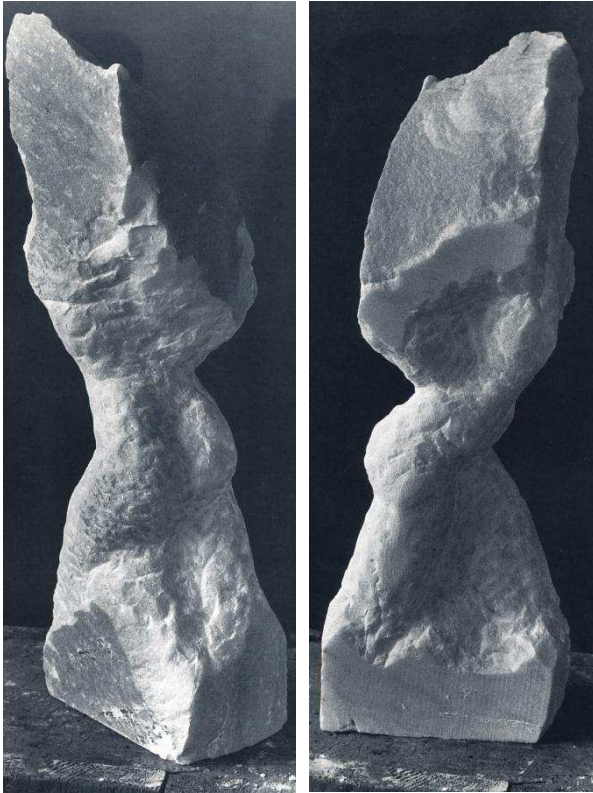


Abb. 81: Kleine Schreitende, 1987, Statuario Marmor, 60 cm hoch, Privatbesitz Wien.



Abb. 82: Liegende, 1987, Statuario Marmor, 46 cm lang.



Abb. 83: Sitzende, 1987, Statuario Marmor, 37 cm hoch, Kulturabteilung der Stadt Wien.



Abb. 84: Torso, 1987, Salla Marmor, 42 cm hoch, Burgendländische Landesgalerie Eisenstadt.

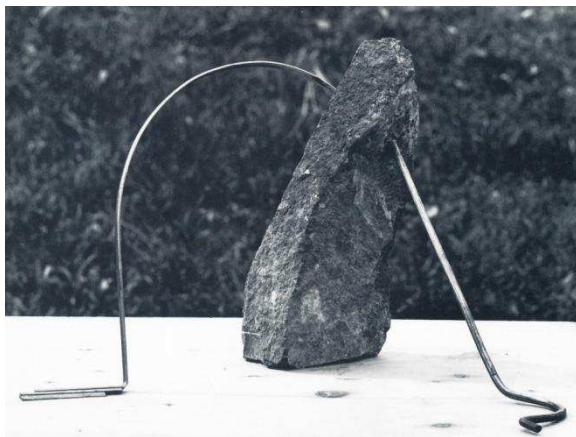


Abb. 85: Jakob Prantauer-Denkmal, Modell, 1987, Stein, Metall, 57 x 57 x 28 cm.

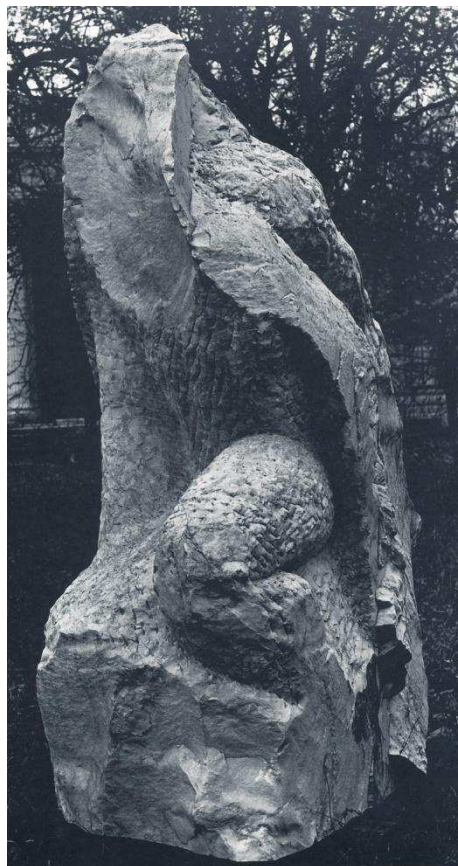


Abb. 86: Große Schreitende, 1987/88, Statuario Marmor, 270 cm hoch.

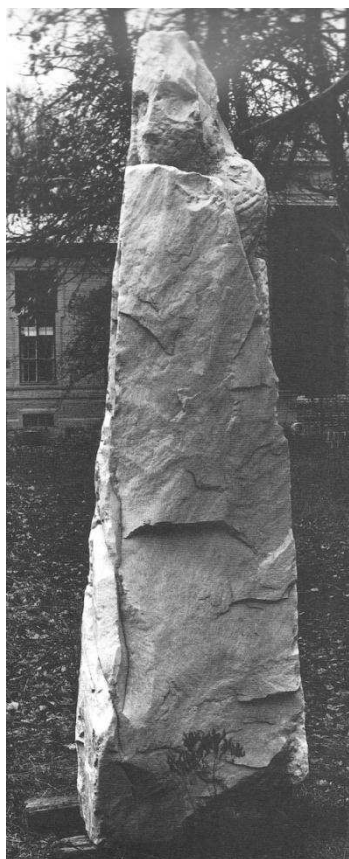


Abb. 87: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, 300 cm hoch, ©Johann Klinger, Wien.

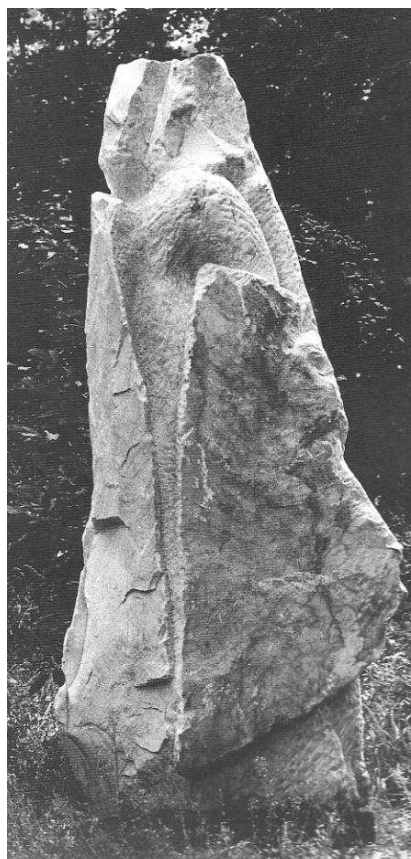


Abb. 88: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, Rückseite, 300 cm hoch, ©Johann Klinger, Wien.



Abb. 89: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, Rücken-/ Seitenansicht, 300 cm hoch, ©Johann Klinger, Wien.



Abb. 90: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, 300 cm hoch, Aufstellung in Hartberg, 1993.



Abb. 91: Wächterin 1987/88, Statuario Marmor, 300 cm hoch, 2000, Aufstellung vor dem Burgtheater Wiens.



Abb. 92: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, 300 cm hoch, Aktion „Die Wächterin als Hüterin der Neutralität“, Oktober 2001, Burgtheater Wien.

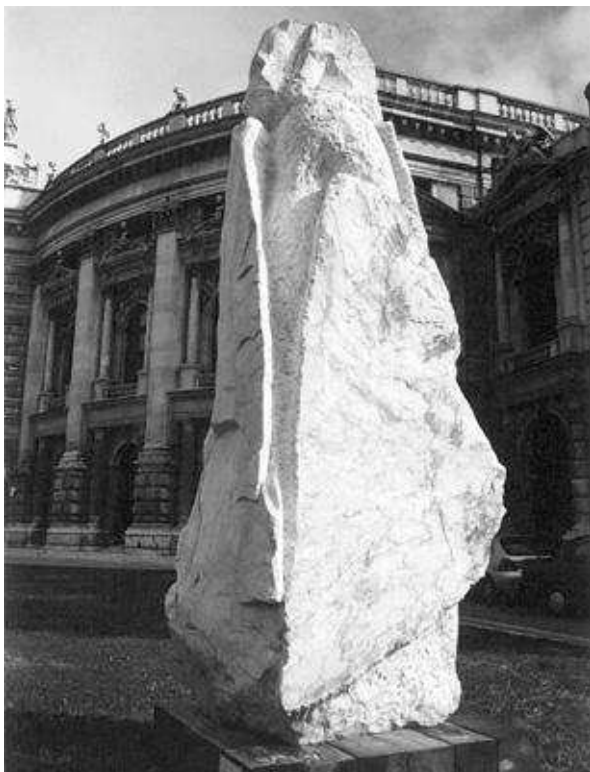


Abb. 93: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, Rückseite, 300 cm hoch, Burgtheater Wien.



Abb. 94: Wächterin, 1987/88, Statuario Marmor, 300 cm hoch, „Baustellen-Aktion“, 17.01.2007, Burgtheater Wien.



Abb. 95: Große Liegende, 1988, Reinhardtsdorfer Sandstein, ca. 450 cm lang, Treptower Park, Berlin.

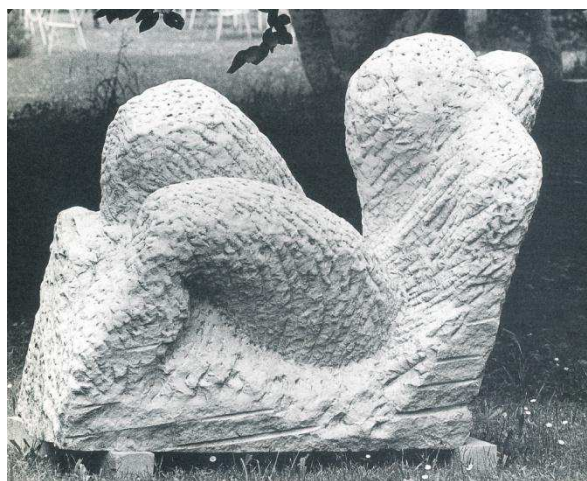


Abb. 96: Große Sitzende, 1988, Laaser Marmor, 140 cm hoch.



Abb. 97: Ludovica, 1988, Sterzinger Marmor, 185 cm hoch.



Abb. 98: Paar (Pietà), 1988, Statuario Marmor, 78 cm hoch.



Abb. 99: Der Traum, 1988, Bronze, 14 x 14 x 24 cm.



Abb. 100: Liegender, 1988-91, Statuario Marmor, 41 cm lang.

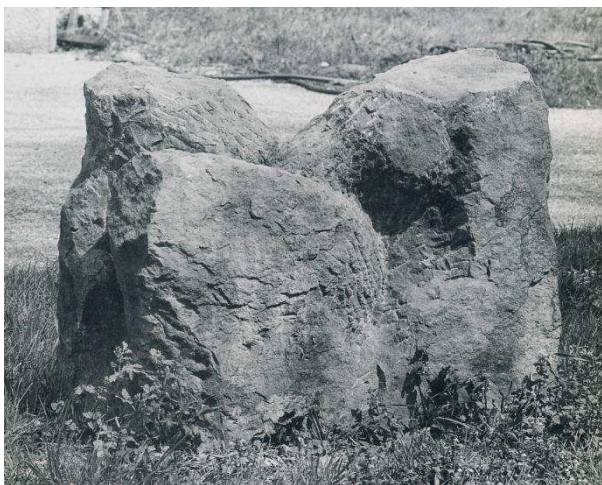


Abb. 101: Sitzende, 1989, Dresdner Sandstein, 120 x 60 x 110 cm.



Abb. 102: Mahnmal gegen die atomare Rüstung, Modell, 1989, Stein, Stahl, 15 x 15 x 32 cm, ©Johann Klinger, Wien.



Abb. 103: Julia, 1990, Untersberger Marmor, 125 cm hoch.

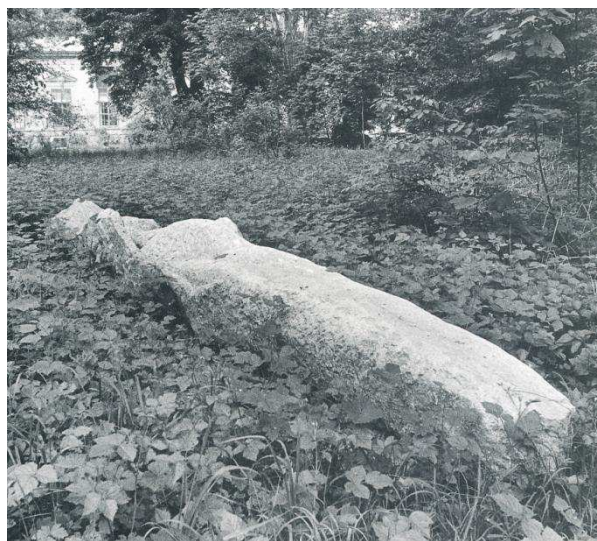


Abb. 104: Untier (Drache), 1990, Untersberger Marmor, 520 cm lang.

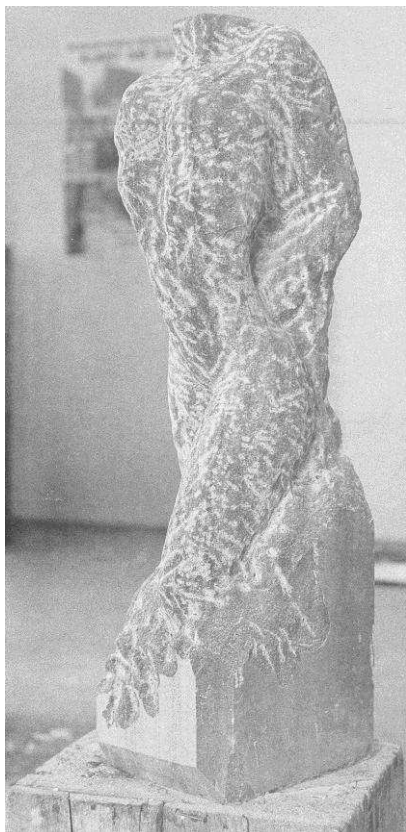


Abb. 105: I orso, 1991, Waldviertler Marmor, 70 cm hoch.



Abb. 106: Steinerne Fluss, Quelle, 1991, Serpentin Tauerngrün, ca. 150 cm lang, Fußgängerzone Hartberg, Stmk.

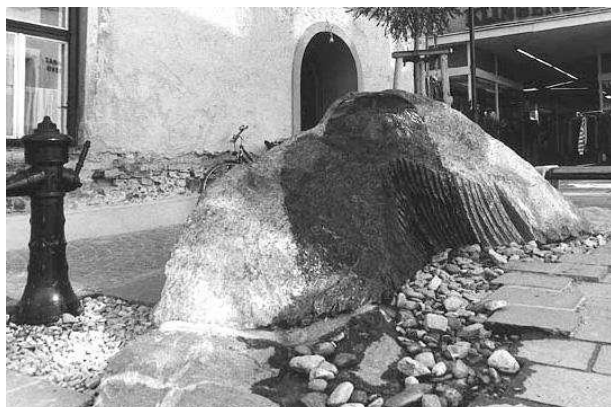


Abb. 107: Steinerne Fluss, Welle, 1991, Serpentin Tauerngrün, ca. 150 cm lang, Fußgängerzone Hartberg, Stmk.



Abb. 108: Steinerne Fluss, Wasserfall, 1991, Serpentin Tauerngrün, ca. 150 cm lang, Fußgängerzone Hartberg, Stmk.

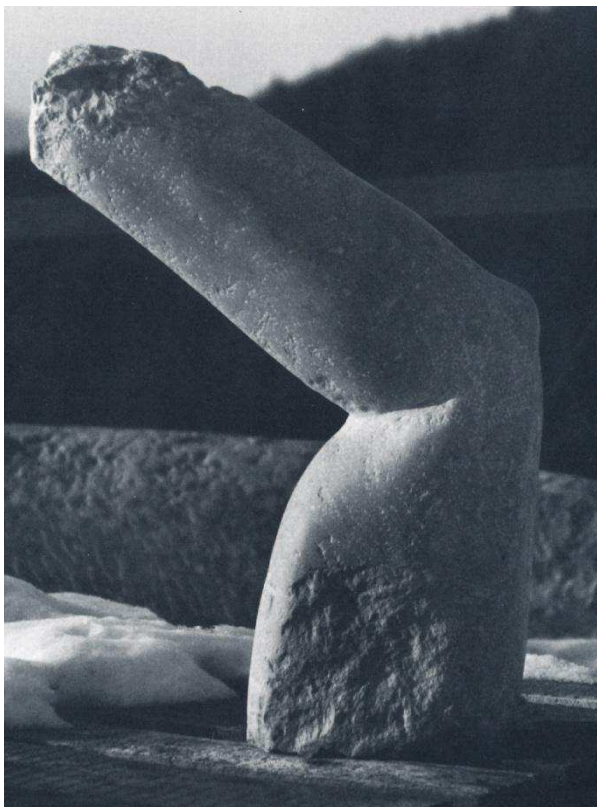


Abb. 109: Arm, 1991, Untersberger Marmor, 70 cm hoch.



Abb. 110: Wirbelsäule, 1991, Untersberger Marmor, 208 cm hoch.



Abb. 111: Ausbrechende (Torso), Entwurf, 1991, Bronze.

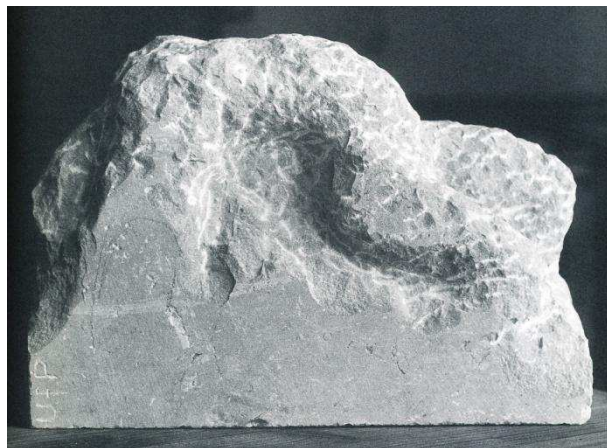


Abb. 112: Ausbrechende (Torso), 1991, Untersberger Marmor, 22 cm hoch.

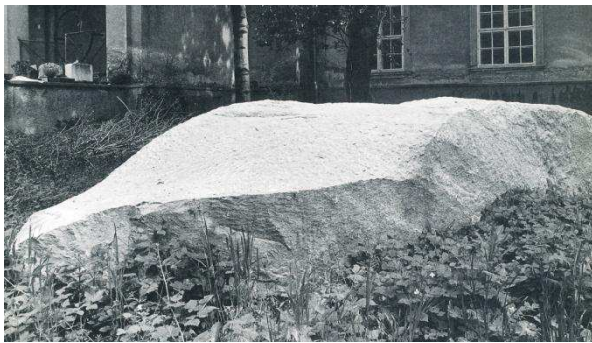


Abb. 113: Woge, 1991-95, Untersberger Marmor, 600 x 120 x 130 cm.

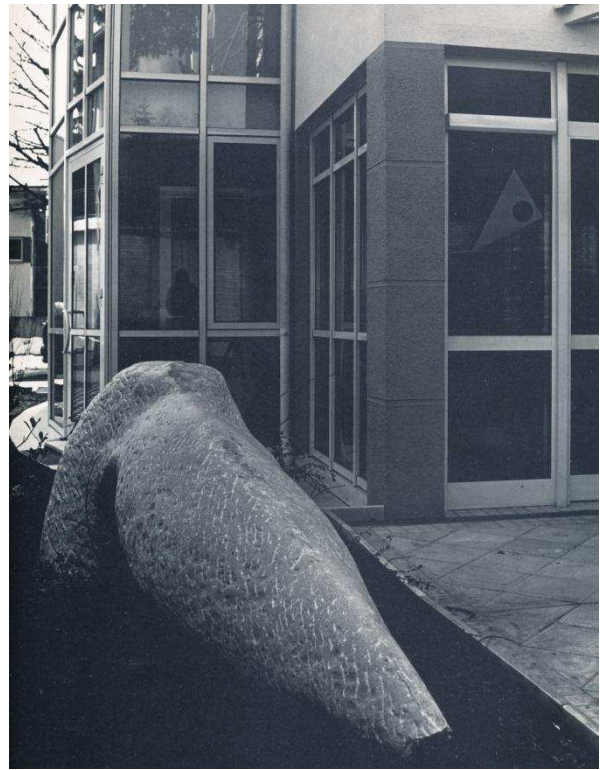


Abb. 114: Großes Bein, 1992, Untersberger Marmor, ca. 200 cm lang, vor der Tagesklinik Dr. Pierers, Sinnhubstraße 2 Salzburg.

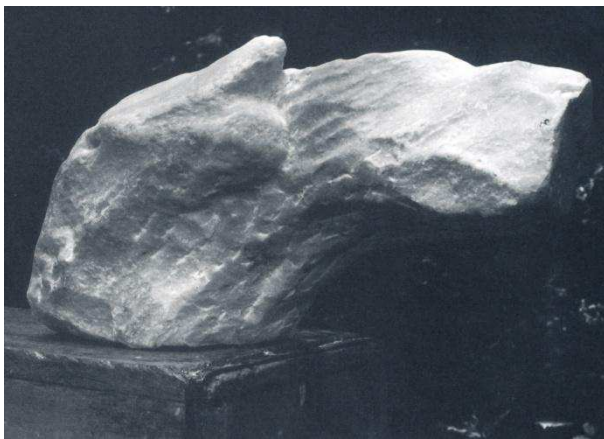


Abb. 115: Die Geburt des Einhorns, 1993, Carrara Marmor, 42 cm hoch.



Abb. 116: Liebespaar, 1993, Carrara Marmor, 41 x 22 x 56 cm.



Abb. 117: Kopf, 1993, Waldviertler Marmor, 50 cm hoch.



Abb. 118: Kopf, 1993, Waldviertler Marmor, 50 cm hoch.



Abb. 119: Paar, 1993/94, Carrara Marmor.



Abb. 120: Paar, 1994, Laaser Marmor, ca. 70 cm hoch.



Abb. 121: Große Liegende, 1993, Untersberger Marmor, 570 cm lang.



Abb. 122: Liegende, 1994, Untersberger Marmor, 65 cm lang.

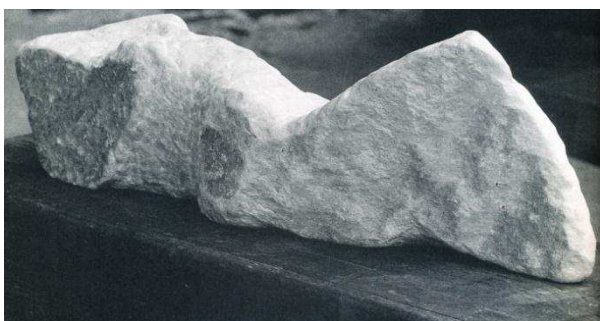


Abb. 123: Liegende, 1994, Laaser Marmor, 75 x 14 x 17 cm.



Abb. 124: Liegende, 1994, Laaser Marmor, 75 x 14 x 17 cm.



Abb. 125: Große Stolze, 1994, Untersberger Marmor, ca. 250 cm hoch.



Abb. 126: Rosa, 1994, Untersberger Marmor, 150 cm hoch.



Abb. 127: Sturm, 1994, Untersberger Marmor, ca. 400 cm hoch.



Abb. 128: Tanz, 1994, Untersberger Marmor, 47 cm hoch.



Abb. 129: Neugierige, 1994, Bronze, 7 x 7 x 19 cm.



Abb. 130: Der große Schritt, Modell, 1994, Untersberger Marmor, 28 cm hoch.

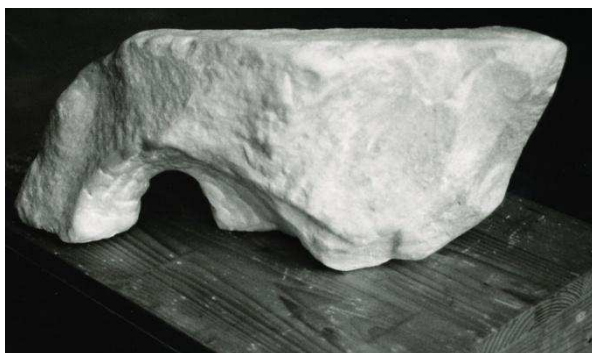


Abb. 131: Rüssel, 1994, Carrara Marmor, 40 x 17 x 18 cm.



Abb. 132: Birne, 1995, Bronze, 14 x 8 x 7 cm.

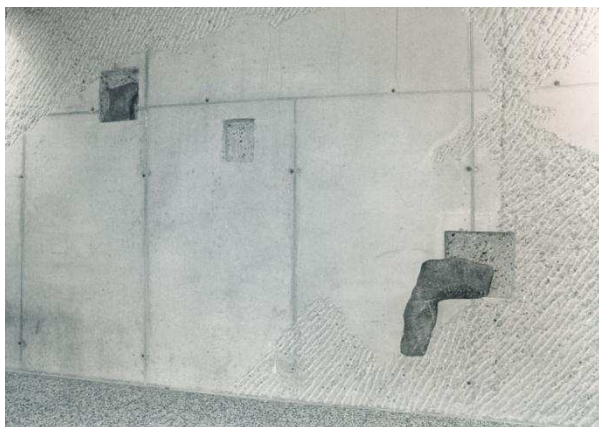


Abb. 133: Wand Arena Nova, 1995, Beton, Serpentin, 2500 x 450 cm, Arena Nova, Wiener Neustadt.



Abb. 134: Torso mit erhobenen Armen, 1995, Statuario Marmor, 45 cm hoch.



Abb. 135: Flora die Helle, 1995, Untersberger Marmor, ca. 100 cm hoch.



Abb. 136: Die Frau des Clowns, 1996, Granit, 15 x 30 x 100 cm.

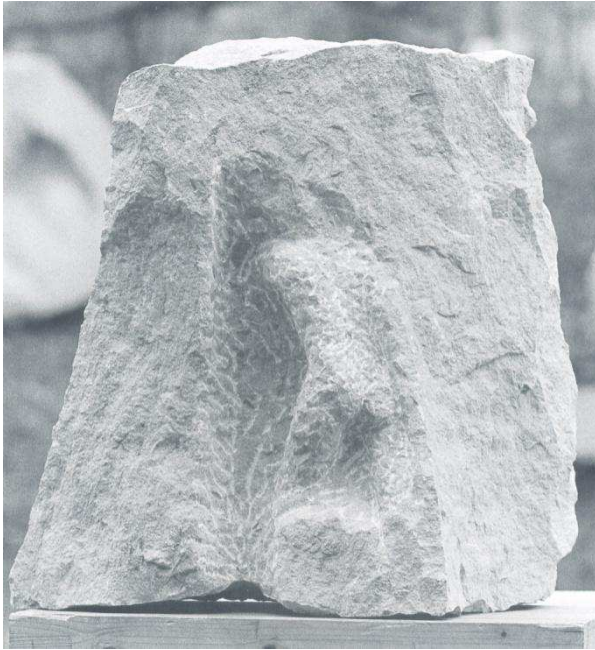


Abb. 137: Rückkehr, 1996, Untersberger Marmor, 50 x 20 x 50 cm.



Abb. 138: Liege, 1996, Serpentin, 140 x 230 x 120 cm, Stadtpark Oberwart.



Abb. 139: Bärtiger Kopf, 1996, Untersberger Marmor, ca. 45 cm hoch, Schloss Altmannsdorf Renner-Institut, 1120 Wien.



Abb. 140: Die Dame mit dem Rad, 1997, Laaser Marmor, 33 x 22 x 44 cm.

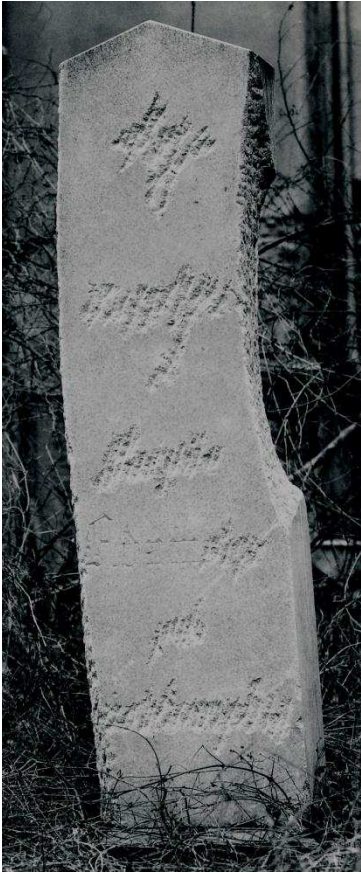


Abb. 141: Adam, 1997, Sterzinger Marmor, 27 x 47 x 167 cm.



Abb. 142: Rosina, Adam, Josef O., Mein Gatte (li. n. re.), 1997, Sterzinger Marmor.



Abb. 143: Familienstein, Detail, 1997, Sterzinger Marmor.



Abb. 144: Tier, 1997, Untersberger Marmor, 86 x 28 x 23 cm.



Abb. 145: Ikarus, 1997, Waldviertler Marmor, 120 x 20 x 20 cm, © Irina Sommer, Wien.



Abb. 146: Josefa, 1997, Carrara Marmor, 40 x 28 x 82 cm.



Abb. 147: Kopffüßler, 1998, Untersberger Marmor, ca. 50 cm hoch, Städtische Museen Heilbronn.

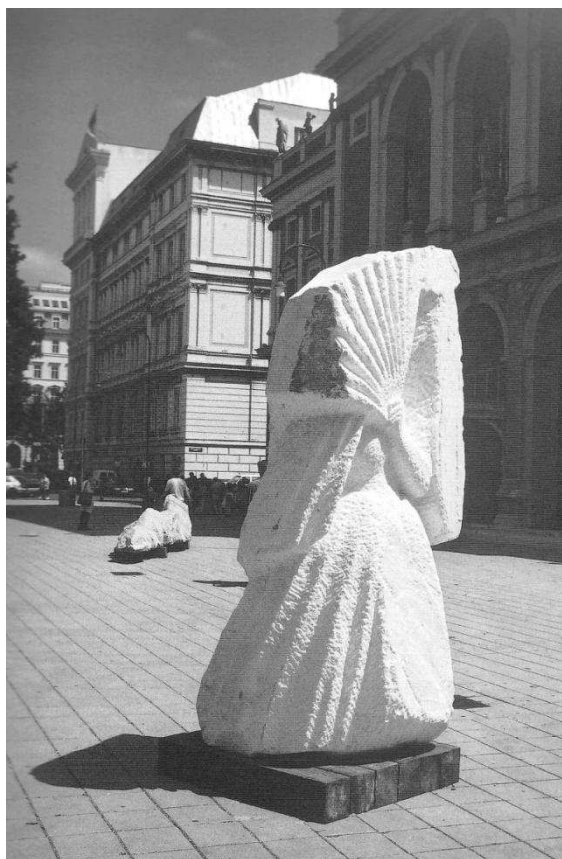


Abb. 148: Elisabeth, Zwang/ Flucht / Freiheit, 1998/99, Carrara Marmor, Höhe 270 cm, vor dem Künstlerhaus, Wien.



Abb. 149: Elisabeth, Zwang, 1998/99, Carrara Marmor, 270 cm hoch, vor der Karlskirche, Wien.

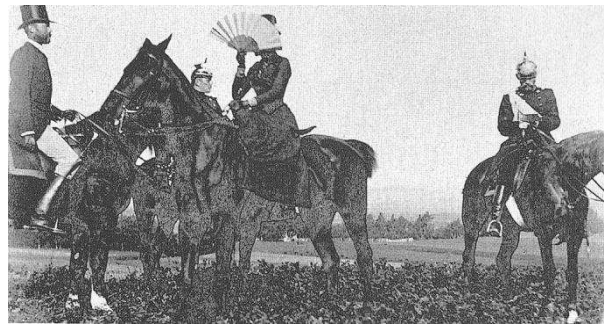


Abb. 150: O. A., Kaiserin Elisabeth von Österreich, o. J., Fotografie.



Abb. 151: Elisabeth, Flucht, 1998/99, Carrara Marmor, 270 cm hoch, vor der Karlskirche, Wien.



Abb. 152: Elisabeth, Freiheit, 1998/99, Carrara Marmor, 270 cm hoch, vor der Karlskirche, Wien.

12. Werkkatalog I

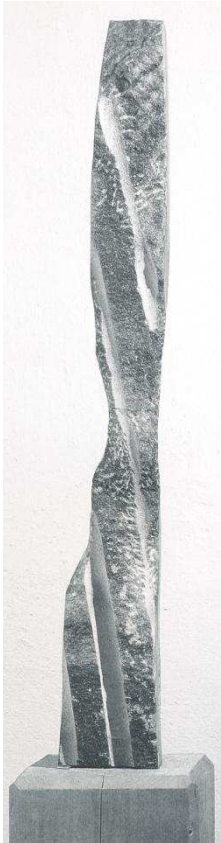


Abb. 153: Weibliche Stele, 1999, Waldviertler Marmor, 8 x 16 x 116 cm.

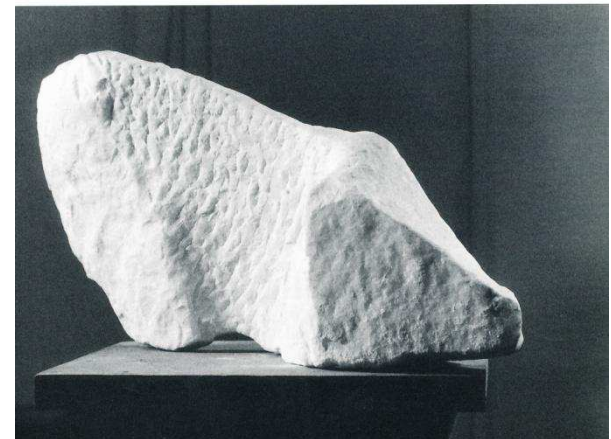


Abb. 154: Herzflug, 1999, Carrara Marmor, 60 x 20 x 29 cm.



Abb. 155: Luise, 1999, Carrara Marmor, 30 x 85 x 35 cm.



Abb. 156: Maja, 1999, Carrara Marmor, 35 x 85 x 30 cm.



Abb. 157: Nike klein, 1999, Carrara Marmor, 18 x 25 x 43 cm.



Abb. 158: Gaja, 2000, Serpentin Tauerngrün, 120 x 120 x 400 cm.



Abb. 159: Hanna, 2000, Sterzinger Marmor, 15 x 22 x 82 cm.



Abb. 160: Nike, 2000, Sterzinger Marmor, 21 x 40 x 112 cm.



Abb. 161: Adonis, 2000, Untersberger Marmor, 20 x 27 x 135 cm.

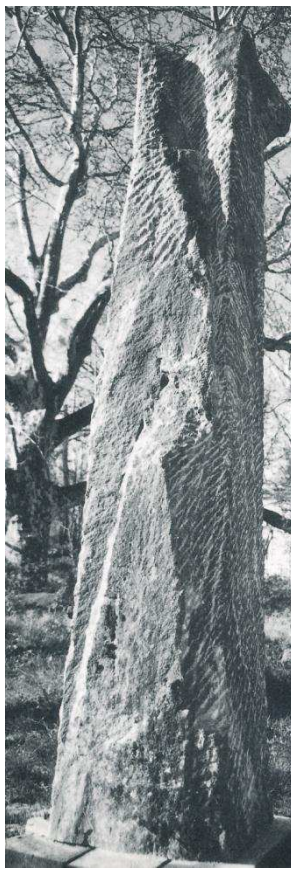


Abb. 162: Wächter, 2001, Wachauer Marmor, 50 x 60 x 250 cm.



Abb. 163: Markus Marius, 2001, Carrara Marmor, 50 x 60 x 230 cm. Privatbesitz Wien.

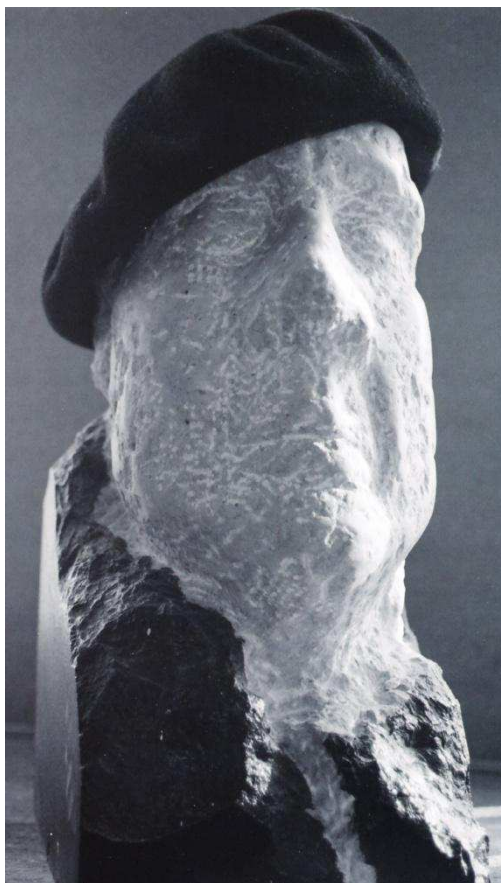


Abb. 164: Anarchist, 2001, Kalkstein, Mütze, Privatbesitz Graz.



Abb. 165: Madonna, 2002, Holz, 14 x 14 x 31 cm.

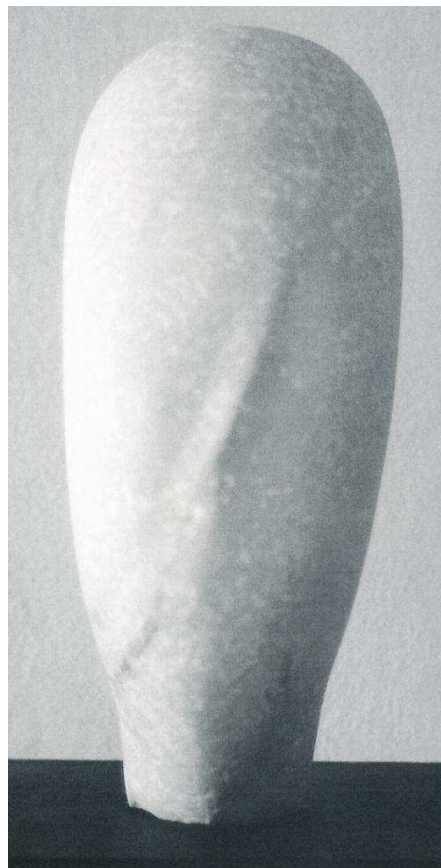


Abb. 166: Kopf Irina, 2002, Portugiesischer Marmor, 20 x 14 x 34 cm.



Abb. 167: Zeus, 2002, Statuario Marmor, 50 x 60 x 240 cm.



Abb. 168: Anke, 2002, Untersberger Marmor, 25 x 15 x 118 cm.



Abb. 169: Skaterin, 2002, Untersberger Marmor.

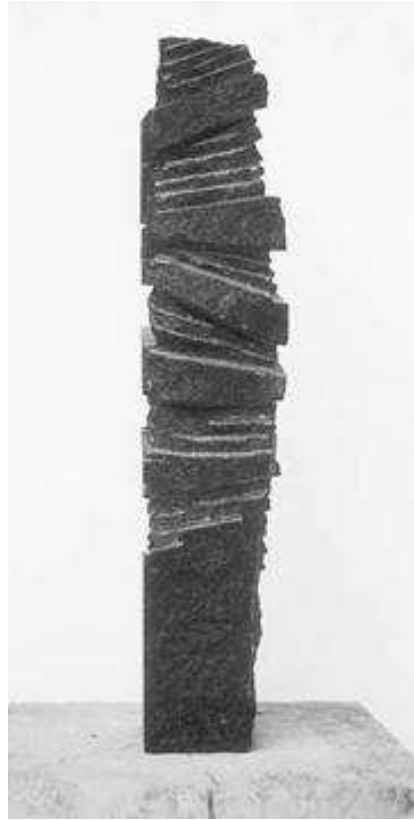


Abb. 170: Marcus Omofuma Stein, Modell, 2002, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, 10 x 10 x 50 cm, Privatbesitz Wien.



Abb. 171: Ulrike Truger, Arbeit mit Flex am Marcus Omofuma Stein im Prateratelier Wien, 2002/03.



Abb. 172: Marcus Omofuma Stein, 2003, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, Seitenansicht, 70 x 70 x 300 cm, am Herbert-von Karajan-Platz vor der Wr. Staatsoper (Oktober 2003).



Abb. 173: Marcus Omofuma Stein, 2003, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, 70 x 70 x 300 cm, am Herbert-von Karajan-Platz vor der Wr. Staatsoper (Oktober 2003).



Abb. 174: Marcus Omofuma Stein, 2003, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, 70 x 70 x 300 cm, auf der Mariahilferstraße Wien, nahe Museumsquartier.



Abb. 175: Marcus Omofuma Stein, 2003, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, 70 x 70 x 300 cm, auf der Mariahilferstraße Wien, nahe Museumsquartier, O. J., Fotos der Beschmierungen, ©Ulrike Truger, Wien.



Abb. 176: Marcus Omofuma Stein, 2003, Verhüllungsaktion am 02.09.2004, Granit Nero Assoluto Zimbabwe, 70 x 70 x 300 cm, auf der Mariahilferstraße Wien, nahe Museumsquartier.

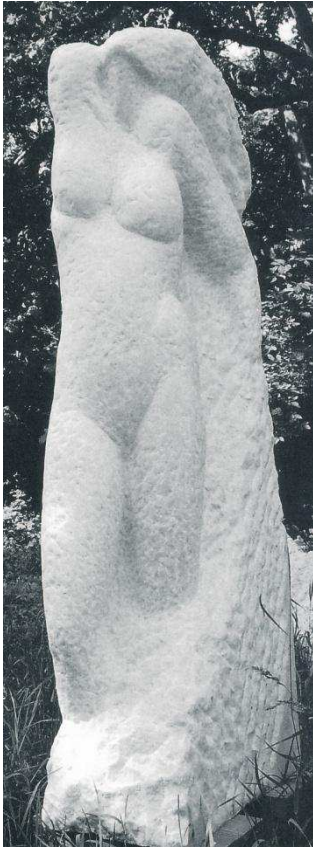


Abb. 177: Laura, 2003, Marmor, 29 x 63 x 152 cm.



Abb. 178: Erwachen, 2003, Carrara Marmor, 32 x 67 x 30 cm.



Abb. 179: Afrikanerin, 2003, Waldviertler Marmor.

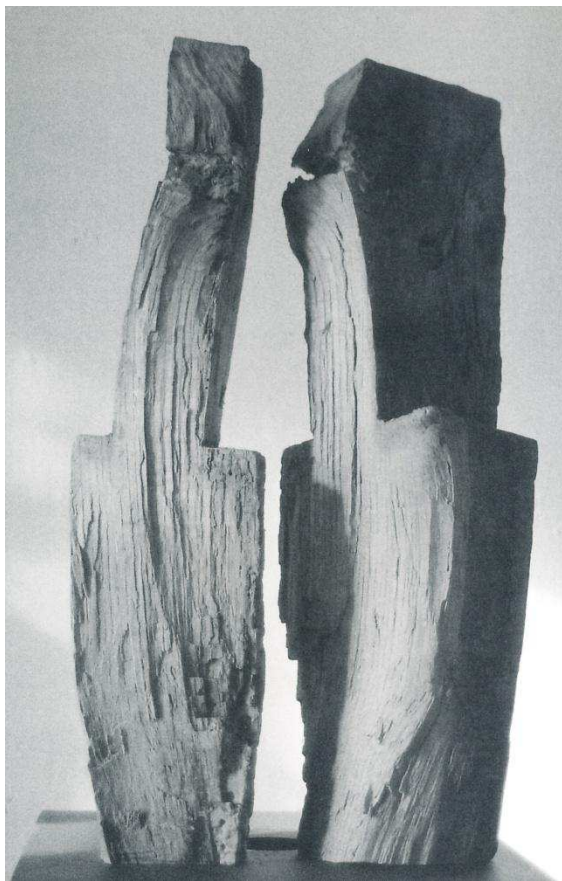


Abb. 180: Paar, 2003, Holz, ca. 40 cm hoch.

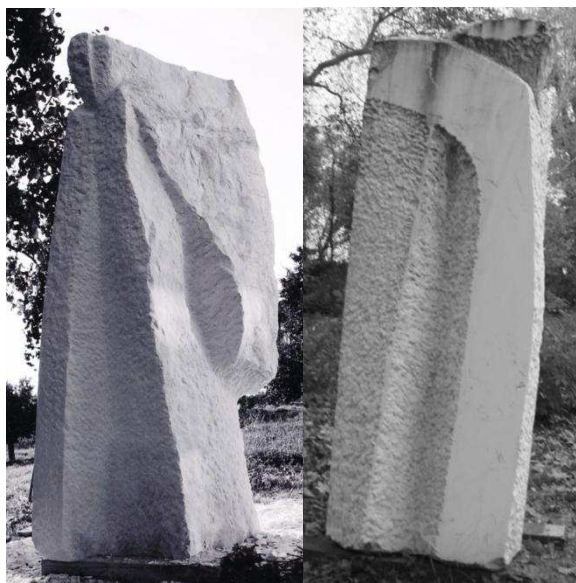


Abb. 181: Hera, 2003-05, Thassos Marmor, 300 cm hoch.



Abb. 182: Adonis groß, 2003-06, Untersberger Marmor, ca. 300 cm hoch.



Abb. 183: Männlicher Torso, 2004, Holz, 20 x 40 x 90 cm.

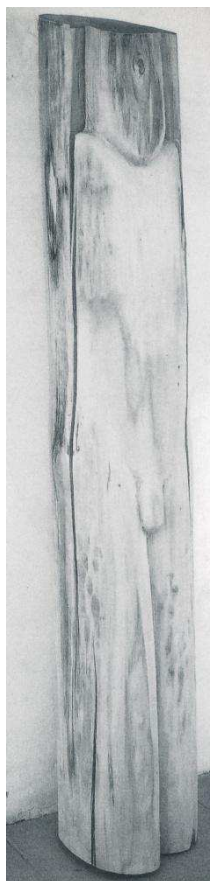


Abb. 184: Paolo, 2004, Holz, 200 cm hoch.

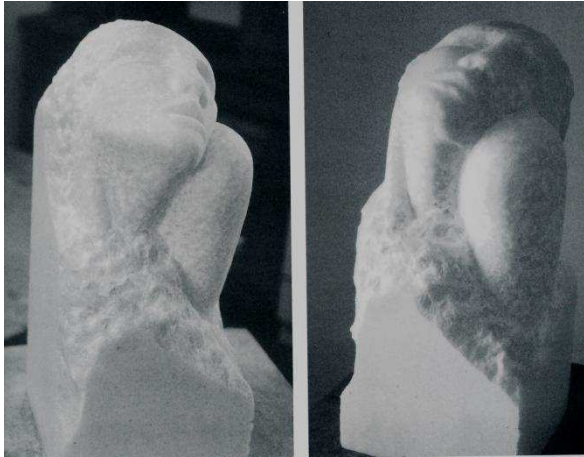


Abb. 185: Der Traum, 2004, Gummerner Marmor, 20 x 20 x 45 cm, Privatbesitz NÖ.



Abb. 186: Windsbraut, 2004, Waldviertler Marmor, 57 cm hoch, Privatbesitz Wien.

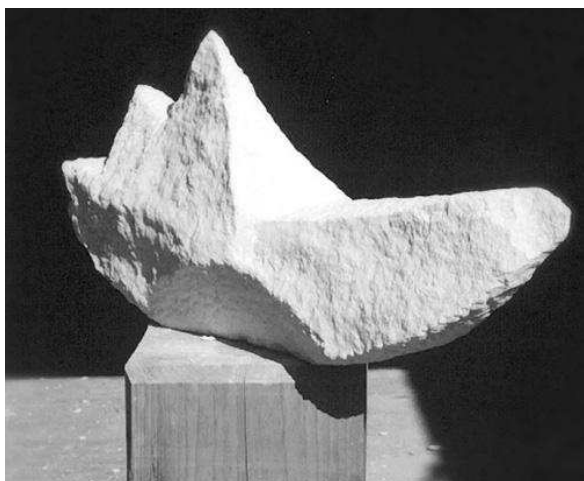


Abb. 187: Schiff, 2005, Thassos Marmor, 92 x 17 x 40 cm.



Abb. 188: Aphrodite, 2005, Portugiesischer Marmor.



Abb. 189: Isadora, 2006, Untersberger Marmor, Privatbesitz Stmk.

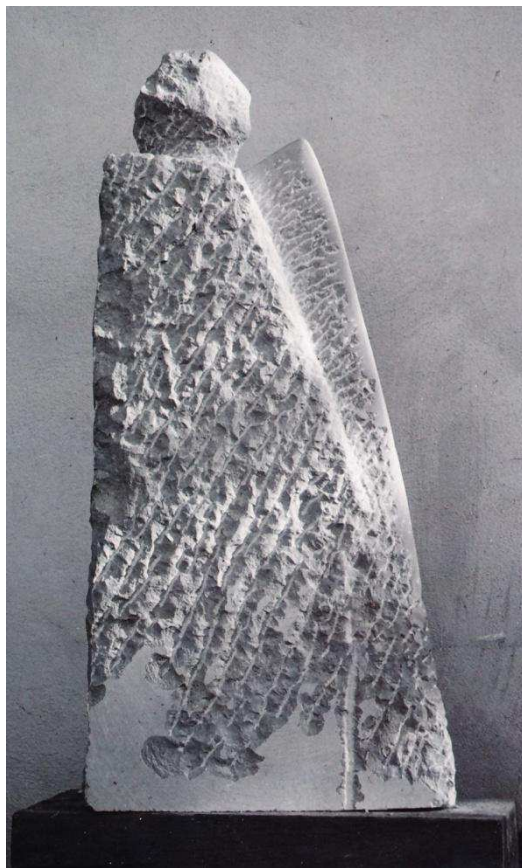


Abb. 190: Artemis, 2006, Untersberger Marmor.

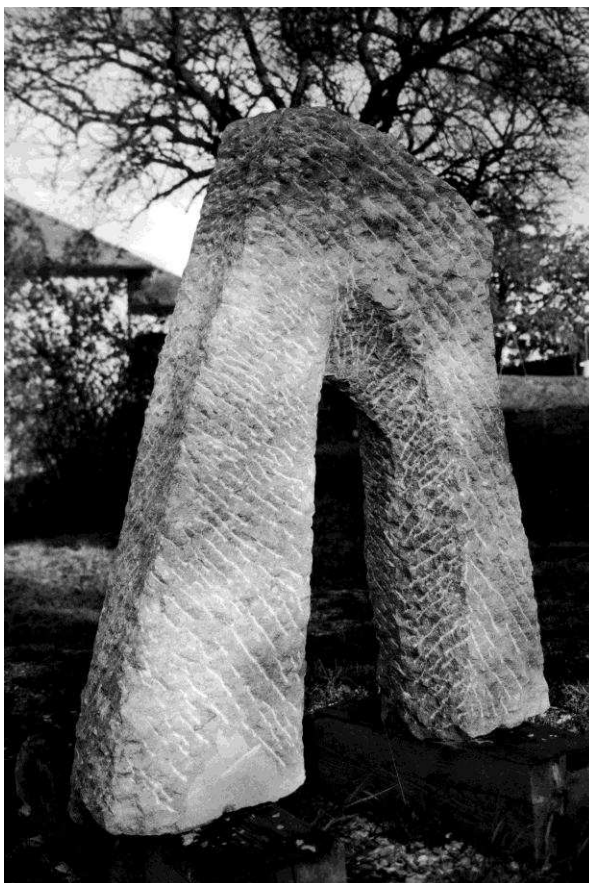


Abb. 191: Körperbogen, 2007, Untersberger Marmor, ca. 120 x 30 x 130 cm.



Abb. 192: Der große Schritt, 2007, Carrara Marmor, 300 cm hoch, Lisztzentrum Raiding, Bgld.

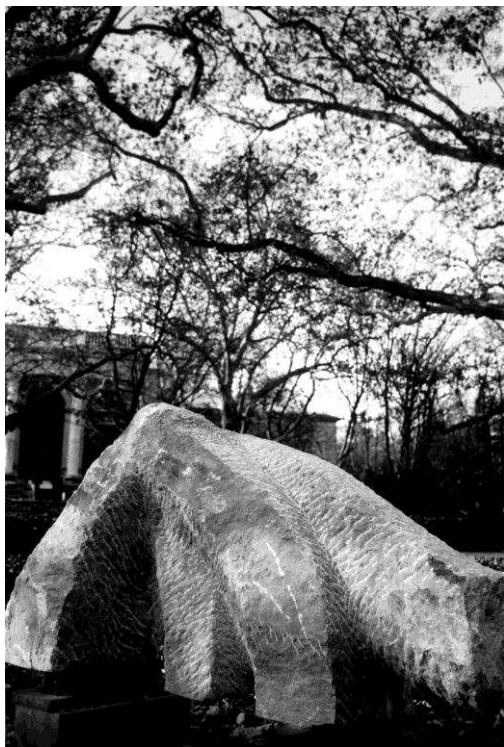


Abb. 193: Krake, 2007, Untersberger Marmor, Privatbesitz Wien.



Abb. 194: Affektierte, 2007, Carrara Marmor, 50 x 40 x 230 cm.



Abb. 195: Entziehungen. Mahnmal für Wehrmachtsdeserteure, Modell, 2007, Granit, Hasengitter, 30 x 30 x 49 cm.



Abb. 196: Schädel, 2007, Laaser Marmor.



Abb. 197: Männliche Stele/ Grab Köstenbauer, 2008, Waldviertler Marmor, 182 cm hoch.



Abb. 198: I Romni, 2009, Waldviertler Marmor, ca. 220 cm hoch.



Abb. 199: Gigant. Mensch, Macht, Würde, 2009, Carrara Marmor, 580 cm hoch, Karlsplatz, Wien.



Abb. 200: Gigant. Mensch, Macht, Würde, 2009, Carrara Marmor, 580 cm hoch, vor Karlsplatz, Wien.

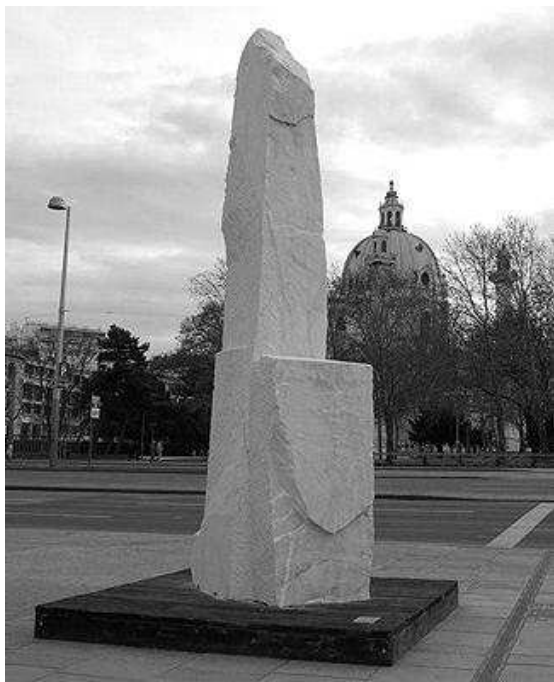


Abb. 201: Gigant. Mensch, Macht, Würde, 2009, Carrara Marmor, 580 cm hoch, Karlsplatz, Wien.



Abb. 202: Kleine Wirbelsäule, 2010, Carrara Marmor, 10 x 20 x 97 cm.



Abb. 203: Eilige, 2009, Carrara Marmor, 18 x 30 x 50 cm.

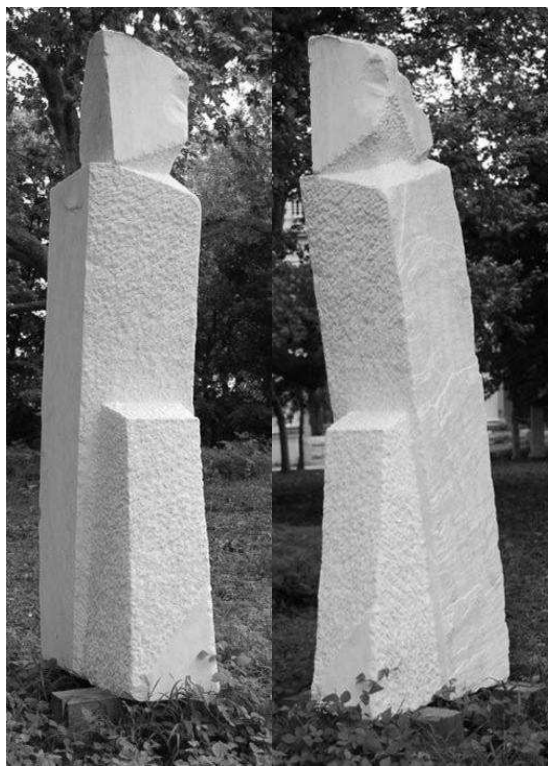


Abb. 204: Torso (Schritt), 2010, Carrara Marmor, 50 x 95 x 280 cm.



Abb. 205: Angelina, 2010, Carrara Marmor, ca. 30 cm hoch.



Abb. 206: Kleopatra (im Bade), 2011, Carrara Marmor, ca. 350 cm hoch.



Abb. 207: Die Vermögende, Modell, 2011, Carrara Marmor, 42 cm hoch.



Abb. 208: Die Vermögende, Modell, 2011, Carrara Marmor, 42 cm hoch.



Abb. 209: Die Vermögende, Modell, 2011, Bronze, 42 cm hoch.

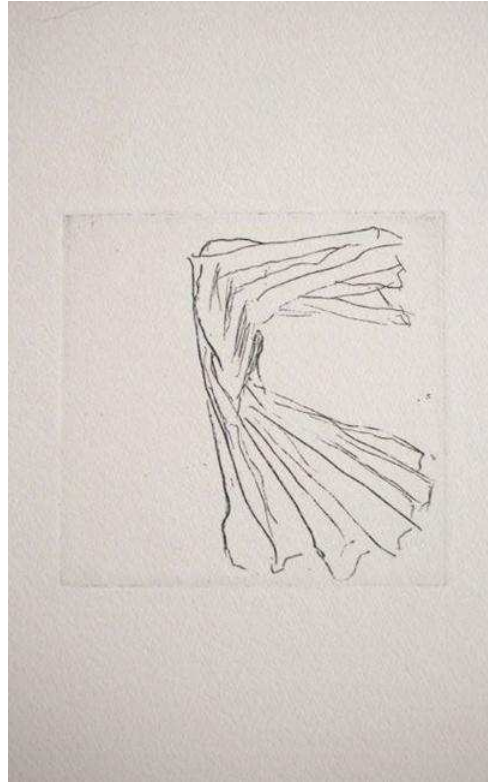


Abb. 210: Die Vermögende, 2011, Druckgrafik.



Abb. 211: Die Vermögende, 2011, Druckgrafik.

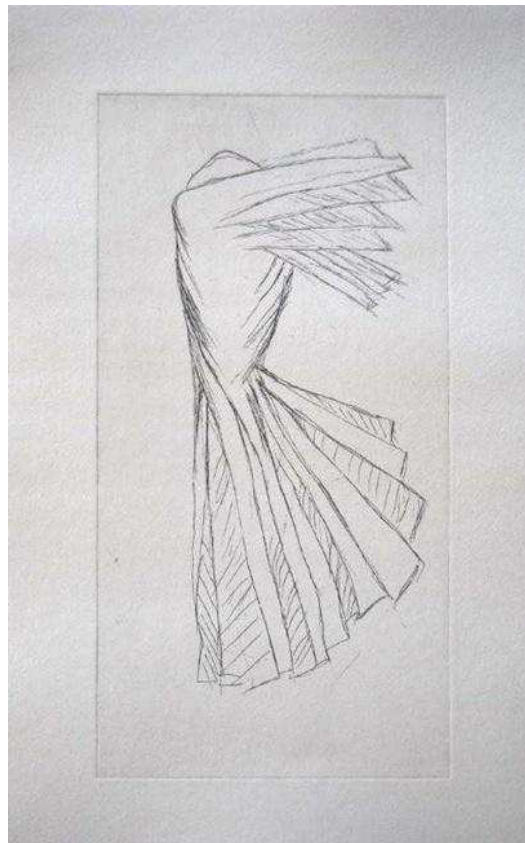


Abb. 212: Die Vermögende, 2011, Druckgrafik.



Abb. I: Wander Bertoni, Findlinge, 1951, Kalkstein, 30 cm hoch, in Besitz des Künstlers.



Abb. II: Wander Bertoni, Wir und der Mond, 1969, Bronze, 78 cm hoch, Privatbesitz, Wien.



Abb. III: Fritz Wotruba, Stehende (weibliche Kathedrale), 1946, Sandstein, 185,5 x 63 x 67 cm, Kunsthaus Zug, Stiftung Smlg. Kamm, ©Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien.

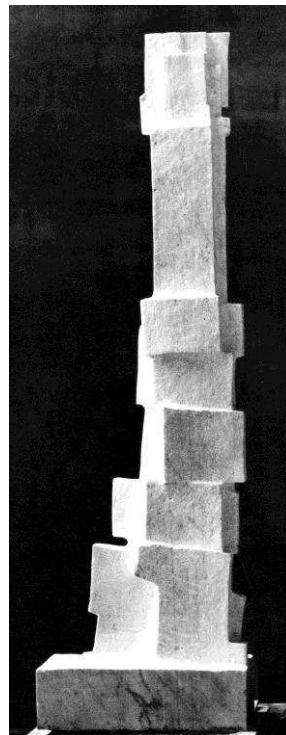


Abb. IV: Fritz Wotruba, Große stehende Figur, 1966, Carrara Marmor, 27 x 58 x 195,5 cm, ©Fritz Wotruba Privatstiftung, Wien.



Abb. V: Fritz Wotruba, Mahnmal Mensch verdamme den Krieg. Den Opfern 1914-18“, 1932, 480 cm hoch, Foto von der Errichtung 1932 am Friedhof von Donawitz mit Fritz Wotruba und Mithelfern, Pestalozzi-Park in Leoben, Stmk., ©Wilhelm Pfohl.

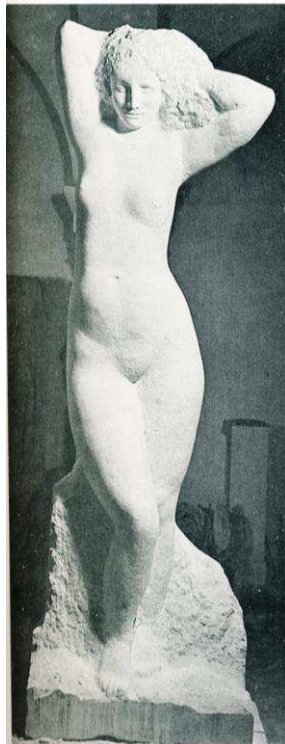


Abb. VI: Anna Mahler, Stehende, 1936, österreichischer Marmor, 200 x 77 x 63 cm.



Abb. VII: Anna Mahler, Anna Mahler mit „Liegende“ im Garten von Gina Kaus, Los Angeles 1951, Archiv Anna Mahler, Spoleto.



Abb. VIII: Anna Mahler, Stehende, 1966, franz. Sandstein, 240 x 128 x 180 cm, im Besitz der Lytton Bank, Sunset Boulevard, Los Angeles.



Abb. IX: Oskar Bottoli, Weiblicher Torso, 1964, Marmor, 50 cm hoch.

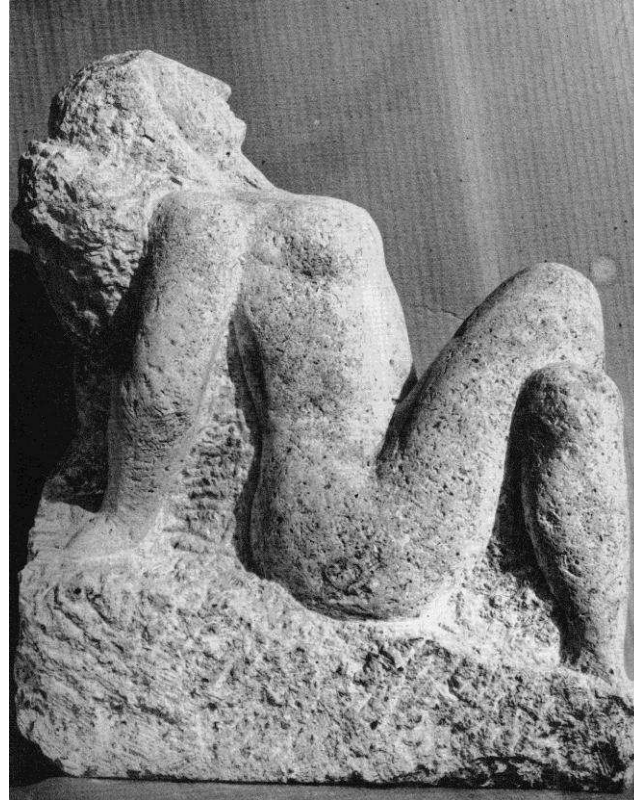


Abb. X: Oskar Bottoli, Lehnende, 1964, Marmor, 25 cm hoch



Abb. XI: Alfred Hrdlicka, Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, 1983-91, Tor der Gewalt: Heldentod (li, Carrara Marmor auf Granitsockel, insges. 630 cm hoch), Hinterlandsfront, (re, Carrara Marmor auf Granitsockel, insges. 540 cm hoch), Straße waschender Jude (Bronze, 70 cm hoch), Albertinaplatz Wien, ©Johann Klinger, Wien.

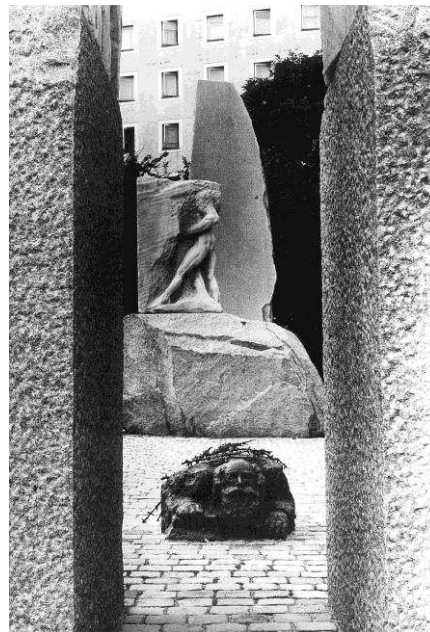


Abb. XII: Alfred Hrdlicka, Mahnmal gegen Krieg und Faschismus, 1983-91, Orpheus betritt den Hades (weißer jugoslawischer Kalkstein, ohne Sockel 232 cm hoch) und der Stein der Republik (Granit), Albertinaplatz Wien, ©Johann Klinger, Wien.

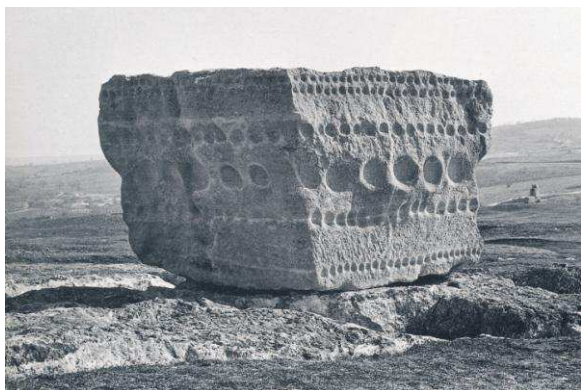


Abb. XIII: Karl Prantl, Stein für Josef Matthias Hauer, 1964/66, Kalksandstein, 190 x 210 x 220 cm, Symposion St. Margarethen.



Abb. XIV: Annemarie Avramidis, Griechische Eva, 1984, Kaukasischer Marmor, 158 cm hoch.

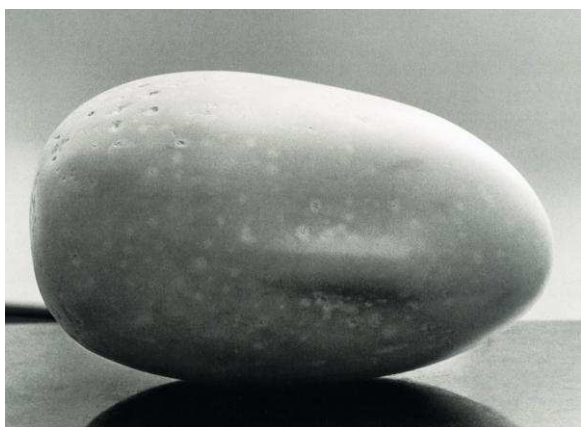


Abb. XV: Annemarie Avramidis, Früher liegender Kopf (Hommage an Brancusi), 1969, Marmor, 23 cm lang.

13. Anhang

Ausstellungen Ulrike Trugers (Auswahl)

- 1978 Steirischer Herbst, Graz
 - 1980 "Sculpture live", Künstlerhaus Wien
 - 1981 "Anthropos", Josefsplatz Wien
 - 1983 Wiener Festwochen, Orangerie im Palais Auersberg
 - 1984 "Frauenarbeit", Bawag Fondation, Wien
 - 1986 125 Jahre Künstlerhaus, Wien / Galerie Yppen, Wien(P)
 - 1988 Treptower Park, Berlin / Bawag Fondation, Wien (P) / Galerie Rödel, Mannheim (P)
 - 1989 Künstlerhaus Graz
 - 1990 Kunst in der Bauhütte, Lehrbauhof Salzburg (P)
 - 1993 Städtische Museen Heilbronn (P)
 - 1994 Kunst in der Landschaft, Gut Gasteil, Prigglitz
 - 1995 "4 Positionen Stein", Rupertinum Salzburg
 - 1997 Oberösterreichischer Kunstverein (P) / "Skulptur im Park" Renner-Institut, Wien (P)
 - 1999 Künstlerhaus Wien (P)
 - 2001 "Stein-Leben", Oberwart (P)
 - 2002 "stein leben", Wiener Neustadt - Hauptplatz, Kirche St.Peter a.d. Sperr (P)
 - 2008 "stein.", Künstlerhaus, Wien (P)
 - 2008 Plakataktion "Dorferneuerung", Oberwart / Entwurf zur Umgestaltung des "Anschlussdenkmals" in Oberschützen
 - 2008 "stein.", Burgenländische Landesgalerie und Lisztzentrum Raiding
- (P) = Personale*

Preise und Auszeichnungen Ulrike Trugers (Auswahl)

- 1974 Kunstpreis der Stadt Hartberg
- 1977 Theodor Körner Preis
- 1977 Auslandsstipendium der Steiermärkischen Landesregierung
- 1978 Arbeitsstipendium der Gemeinde Wien
- 1981 Staatsstipendium für bildende Kunst

1983 Wiener Festwochenpreis für Plastik, "Museumspreis der Kasser Art-Fondation"
1984 Zuerkennung eines Staatsateliers im Prater
1987 Ehrenmedaille für besondere künstlerische Leistungen der Gesellschaft bildender Künstler Österreichs
2002 Kunstpreis der Theodor Kery-Stiftung
2002 Liesl Bareuther-Preis der Gesellschaft Bildender Künstler Österreichs
2011 Auszeichnung mit der Ehrenmitgliedschaft der Akademie für Skulptur in Peking

Kunst im öffentlichen Raum (Auswahl)

1979 Wien, Arbeiterkammer , 1040 Wien, Plösslgasse: "Sich Erhebende",
Lindabrunner Konglomerat
1982 Wien, Hallenbad Brigittenau, 1200 Wien: "Vordere weibliche Mitte",
Bronze
1982 Oberwart, Schwerpunktkrankenhaus: "Guten Morgen", Sterzinger Marmor
1983 Grafenschachen, Volksschule, Burgenland: "Sich Erhebende II", Kalkstein
1983 Wien, Kurpark Oberlaa: "Torso", Carrara Marmor
1984 Wien, Internationale Schule, Kagran: "Sich Erhebende III", Serpentin
Tauerngrün
1985 Wien, Wohnhausanlage der Gemeinde, 1160, Ottakringerstr. 9-15:
"Aufbruch II", Krastaler Marmor
1986 Wien, Höhere Bundeslehranstalt für Mode und Bekleidungstechnik, 1160
Wien: "Große Liegende", Serpentin Tauerngrün
1986 Wien, Smlg. des Belvederes (davor Bank für Arbeit und Wirtschaft, 1010,
Tuchlauben): "Lucia", Griechischer Marmor
1988 Berlin, Treptower Park: "Große Liegende", Reinhardsdorfer Sandstein
1991 Hartberg, Fußgängerzone Gesamtgestaltung: "Steinerner Fluß", Serpentin
Tauerngrün
1991 Salzburg, Sanatorium Pierer künstlerische Gesamtgestaltung: "Bein",
"Hüfte", "Wirbelsäule", "Arm", Untersberger Marmor
1993 Salzburg, Bank für Arbeit und Wirtschaft: "Die Stolze", Waldviertler
Marmor (Ankauf)
1995 Wiener Neustadt, Arena Nova, Wandgestaltung mit Arch. Wolfgang

Brunbauer, Serpentin, Tauerngrün und Beton

1996 Salzburg, Universität (Rektorat): "Auftauchende", Waldviertler Marmor (Ankauf)

1999 Wien, Kunstmeile Ottakring: "Sich Erhebende", Lindabrunner Konglomerat (früher Arbeiterkammer Wien)

2000 Wien, Burgtheater: "Wächterin", Carrara/Statuario Marmor (1986-1988)

2001 Wien, Karlsplatz: "Elisabeth", Carrara/Statuario Marmor (1998/1999)

2001 Oberwart, Stadtpark: "Aufbruch", Krastaler Marmor, "Große Liege", Serpentin Tauerngrün

2003 Wien, Staatsoper (Oktober), Museumsquartier-Mariahilferstraße (Dezember, bleibend): "MARCUS-OMOFUMA-STEIN", Afrikanischer Granit

2009-2011 Wien, Karlsplatz, Nähe Künstlerhaus: "GIGANT – Mensch Macht Würde", Carrara-Statuario-Marmor

Funktionen

1990 Berufung in den Beirat für bildende Kunst im Ministerium

1988-1990 Präsidentin des Berufsverbandes bildender Künstler Österreichs

1989 Leitung des internationalen Steinbildhauer-Symposiums Lindabrunn

2000 Österreichische Kulturwoche in Adis Abbeba, Leitung des Bildhauer Workshops

2007-2008 Vizepräsidentin des Wiener Künstlerhauses

2009/10 Gastprofessur am Institut für Interventionsforschung an der Alpen Adria Universität Klagenfurt, Beitrag "Ulrike Truger lehrt Intervention im öffentlichen Raum"

Auflistung Vgl. Ulrike Truger <http://www.ulriketruger.at/html/biografie.htm>.

13.1. Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit behandelt die österreichische Bildhauerin Ulrike Truger und gibt erstmals in der Kunstgeschichte einen Überblick über ihr Schaffen von 1970 bis Ende 2011. Thematischer Schwerpunkt bilden besonders jene Skulpturen, welche sie für den öffentlichen Raum zum Großteil in Wien, aber auch im Burgenland und in der Steiermark schuf. Ich habe mich auf einige Bedeutende im Zeitrahmen von 1979 bis 1991 beschränkt und diese nach Möglichkeit gruppiert: Die Gruppe der „Sich Erhebenden“ (I-III), die der „Aufbrüche“ (II, III), die der „Großen Liegenden“ (1986 und 1988) und der „Steinerner Fluss“ in Hartberg (Steiermark). Hier sind zumeist Auftragsarbeiten gemeint, jedoch nicht ausschließlich: Besonders Trugers kulturpolitische Skulpturen, wie die „Wächterin“ (1987/88), die „Elisabeth“ (1998/99), der „Marcus Omofuma Stein“ (2002) und der „Gigant. Mensch Macht Würde“ (2009), positionierte sie aus eigener Kraft heraus an öffentlichen Plätzen Wiens. Diese werden ausführlich beschrieben, wie auch Trugers schwierige Verhandlungen mit Politik und Stadt Wien hinsichtlich ihrer „Denkmalsetzungen“¹ dokumentiert werden. Ein chronologisch angeordneter Werkkatalog soll hierfür die Basis bieten. Dieser hat, wie auch die Arbeit, jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Um die Behandlung ihres Hauptwerkes abschließen zu können, wird auf ausgewählte Skulpturen Ulrike Trugers, welche von 2003 bis Ende 2011 entstanden sind, eingegangen. Diese weisen eine Höhe von ca. drei Metern auf und zeigen im Vergleich zu ihrem Frühwerk in Stein eine Hinwendung Trugers zu beachtlich großen Formaten. Nur mit dem „Giganten“, welcher fast sechs Meter hoch ist, wird vorerst ein Endpunkt hinsichtlich der Höhe erreicht.

Zum Schluss soll eine Einordnung Ulrike Trugers in die Tradition der österreichischen Bildhauerei nach 1945 erfolgen. Dies soll mit Hilfe von Werkvergleichen und Gegenüberstellungen Trugers mit bedeutenden österreichischen BildhauerInnen nach 1945, wie Fritz Wotruba, Anna Mahler, Oskar Bottoli, Alfred Hrdlicka, Karl Prantl und Annemarie Avramidis, geschehen.

¹ Vgl. Kaiser 2010, URL:
http://www.ulriketruger.at/bilder/presse/gigant_stein_mensch_wuerde.pdf.

13.2. Quellen

13.2.1. Brief Ulrike Trugers an den amtsführenden Stadtrat Dr. Andreas Pokorny vom 17.02.2003

ulrike truger

an herrn
amtsführenden stadtrat
dr. andreas maillath-pokorny
kulturremt der stadt wien

sehr geehrter herr stadtrat!

anbei darf ich ihnen mein projekt MARCUS OMCFUMA STEIN vorstellen.
es existiert ein stein-modell für eine groß-skulptur wie abgebildet.
derzeit versuche ich durch den verkauf von bronze-güssen des modells
die material-beschaffung zu finanzieren, was sich als schwieriger
als erwartet erweist, obwohl der preis mit 2.500 e pro stück bei
einer auflage von 10 stück niedrig gehalten wurde.

für die material-beschaffung inklusive transport muß ich mit
10.000.- e rechnen. dann kann die arbeit beginnen.

ich richte nun an sie die frage, sehr geehrter herr stadtrat, ob
die stadt wien an diesem gesellschafts-politischen projekt interes-
siert ist und eine zusammenarbeit bezüglich finanzierung und auf-
stellungsort möglich ist.

die brisanz des themas ist mir bewußt, gerade deshalb finde ich
diese arbeit aber wichtig und bin dazu fest entschlossen.

ich hoffe sehr auf ihre unterstützung, in erwartung einer baldigen
antwort und mit freundlichen grüßen

17.februar 2003

**13.2.2. Offener Brief Ulrike Trugers an den Bürgermeister
Michael Häupl vom 22.10.2003**

ulrike truger

offener brief

an herrn bürgermeister dr.michael häupl!

der stein muß weg, sofort, sagt die MA 28 als eigentümer-vertreterin,
es gab keine genehmigung, es wird keine geben, illegal.

die "illegalität" aber ist teil meines MARCUS OMOFUMA STEIN - projekts,
so wie sie teil des themas asyl-politik ist. neben der skulptur als
repräsentanz des tragischen schicksals von marcus omofuma stellver-
tretend für viele leidtragende menschen ist auch die illegale auf-
stellung ein symbol: ein symbol für die ausweglosigkeit im legalen
kampf um einen platz in der wohlstandsgesellschaft. die schere geht
auseinander, wir müssen uns was überlegen.

durch die positionierung des MARCUS OMOFUMA STEINS vor der oper wurde
die diskussion um den platz des themas asyl-politik bzw. rassismus
in unserer hochzivilisierten gesellschaft in gang gesetzt. sichtbares
ergebnis dieser diskussion wird der bleibende platz des MARCUS OMOFUMA
STEINS sein: ein zeugnis für den stellenwert des humanistischen lösungs-
willens in unserem land.

ich ersuche sie als bürgermeister uns zeit zu geben: zeit für den
diskurs, für positionierung. vier wochen zeit.

die stadt erträgt seit einem halben jahr eine flut von lackierten
pferderln. erträgt sie auch einen MARCUS OMOFUMA STEIN? oder wird
der abgeschoben?

wien, am 22.oktober 2003



**13.2.3. Michael Berger, Denkmal-Aufstellung auf Wienerisch.
Bildhauerin errichtete in Eigenregie bei Oper Omofuma-
Mahnmal/ Behörden-Groteske, in: Kurier, 11.10.2003**

M. 10. 03
Kurier (1)

R 2003

WIEN

K

Denkmal-Aufstellung auf Wienerisch

Bildhauerin errichtete in Eigenregie bei Oper Omofuma-Mahnmal /

VON MICHAEL BERGER

Die Aktion sollte aufrütteln und provozieren – beides ist der Hartberger Bildhauerin Ulrike Truger, 55, Freitag Früh vor der Wiener Staatsoper gelungen.

Um Punkt 8 Uhr fuhr die engagiert-resolute Steirerin mit einem Lkw neben der Oper vor und ließ mittels Kran eine drei Meter hohe und fünf Tonnen schwere Granit-Skulptur auf dem Gehsteig aufstellen. Das vorgeschriebene Genehmigungsverfahren durch die Stadt Wien wurde von der Künstlerin ignoriert.

Denn seitens mehrerer Bezirks- und Rathauspolitiker wurde schon im Februar reges Interesse an der Aufstellung des Granitwerkes gezeigt. Über dem Sommer gerieten die (vagen) Zusagen aber in Vergessenheit.

OMOFUMA-STEIN Der aus Simbabwe stammende, schwarze Steinblock soll an das Martyrium von Marcus Omofuma – er kam am 1. Mai 1999 25-jährig bei einem Abschiebeflug aus Österreich ums Leben – erinnern.

„Ich will zur aktuellen Ausländer- und Asylpolitik ein künstlerisches Zeichen setzen. Der unmenschliche Umgang mit Asylwerbern ist nicht zu akzeptieren“, erklärte Truger.

Dann begann ein Stück Problembewältigung auf Wienerisch. Noch während die Bildhauerin das Skulpturschild an den Holzsockel schraubte, formierten sich Sympathisanten und Neugierige um den auffälligen Omofuma-Stein.

Schon gegen 8.30 Uhr startete zwischen den Büros der diversen Stadträte reger Telefonverkehr. Denn es stellte sich die Frage der Zuständigkeit zwischen den Ressorts Wohnbau, Stadtpla-

nung, Kultur sowie Integration. Kurz nach 11 Uhr hieß es durch den stellvertretenden Stadthauptmann Innere Stadt, Franz Bohm, der Omofuma-Stein stelle ein Sicherheitsrisiko dar: „Die fünf Tonnen stehen auf einem Holzsockel. Und es liegen keinerlei Bewilligungen vor. In den nächsten Stunden wird der Granitblock entfernt.“

Integrationsstadträtin Renate Brauner fand auch gleich einen neuen Platz für das Omofuma-Denkmal: „Wenn man schon dabei ist, sollte man das Mahnmal vor das Innenministerium bringen. Wir laden auch alle aus der Asylbetreuung gefallenen Menschen dazu ein.“

Kenner der Materie empfahlen, den Omofuma-Stein nach Purkersdorf zu bringen. Denn in der Wienerwaldgemeinde ist Karl Schlögl (In-



nenminister während der Causa Omofuma) noch immer Bürgermeister.

GENEHMIGUNGEN Um die Gelegenheit nicht eskalieren zu lassen, stoppte um 12.30 Uhr die Stadtpolitik die Entfernung. Die Baupolizei leitet ein Genehmigungsverfahren ein. Das Mahnmal soll bleiben dürfen, wo es ist. Neben der Staatsoper.

BILD (2)

11.10.03
KURIER

(2)

Behörden-Groteske



Ulrike Truger (li.) schnitt den Granit mit der Trennscheibe: „Als Symbol für die Marter“

Keine Bescheide: Strafe bis zu 21.000 Euro droht

Gesetzeslage Bevor Institutionen, Firmen oder Privatpersonen (Hausbauer) auf öffentlichem Raum Gegenstände oder Bauten – vom Kiosk bis zum Wintergarten – aufstellen, müssen positive Bescheide nach dem Gebrauchsabgabengesetz und der Bauordnung erteilt sein. Da der Bezirk Innere Stadt auch als Schutzzone ausgewiesen ist, müssen Bauten und Gegenstände über drei Meter Höhe in das Stadtbild passen. Auch hier entscheidet die Baupolizei.

Omofuma-Stein Im Fall der Granit-Statue vor der Oper steht vor allem der Sicherheits-Aspekt im Vordergrund. Bei einem Gewicht von fünf Tonnen muss die Stabilität des Holzsockels gewährleistet sein. Nachdem die Baupolizei Freitag Mittag die Standfestigkeit bestätigte, wird in den kommenden Wochen ein nachträgliches Genehmigungsverfahren eingeleitet. Dem Aufsteller droht trotzdem eine Geldstrafe (Zivilrecht) von bis zu 21.000 Euro.

**13.2.4. Ulrike Trugers Informationsblatt zu der neuerlichen
Aufstellung des Marcus Omofuma Steines an der
Mariahilferstraße in Wien vom 14.11.2003**

urike truger

information

MARCUS OMOFUMA STEIN – aufstellung mariahilferstraße ecke
museumsquartier am 17.11.03
um 17 uhr

Es ist soweit: der MARCUS OMOFUMA STEIN bekommt einen
bleibenden platz in der öffentlichkeit.

zur vorgeschichte: nachdem die ersten kontakte zur gemeinde
wien während der arbeit am MARCUS OMOFUMA STEIN
ergebnislos verlaufen waren hatte die bildhauerin die 3 meter
hohe granitskulptur am 10. oktober ohne genehmigung vor der
oper aufgestellt.

nun kam es doch zu einer einvernehmlichen lösung: die
zuständigen stadträte maillath-pokorny, faymann und schicker
zeigten sich kooperativ und bezirksvorsteher blimlinger stellte
den würdigen platz zur verfügung.

Auch hier – ecke mariahilferstraße/museumsquartier – handelt es
sich um ein zentrum der westlichen zivilisation und einen
schnittpunkt zwischen kultur und kommerz, wo auf die probleme
ärmerer menschen und bevölkerungsgruppen hinzuweisen ist.
durch die öffentliche aufstellung des MARCUS OMOFUMA STEINs
wird dem bedauern über den tragischen tod des marcus omofuma
ausdruck verliehen und ein anstoß zu einer integrativen und
humanen sichtweise gegeben.

wien, am 14.11.2003

MARCUS OMOFUMA STEIN
der stachel
den stachel hinein treiben
ins warme, satte fleisch
ich nicht
wir nicht
haben nicht gewollt
werden nicht dulden
das wegschauen, das vergessen

ulrike truger

13.2.5. Brief Ulrike Trugers an den Bezirksvorsteher- Stellvertreter Georg Niedermühlbichler vom 20.10.2004

ulrike truger

an herrn

bezirksvorsteher-stellvertreter georg niedermühlbichler

wipplingerstraße 8

1010 wien

sehr geehrter herr niedermühlbichler!

vielen dank für die zusendung des protokolls der sitzung in der
bezirksvorsteherung zum thema "truger-skulptur am neuen markt".
der vollständigkeit halber fasse ich nun meinerseits den ablauf
der verhandlungen betreffend den standort der "wächterin" zusammen:

15. jänner 12uhr: auf sein ersuchen treffe ich den pressesprecher von
stadtrat rudolf schicker, klaus heimbuchner. er erklärt
mir, daß er den auftrag hat, mich zum verzicht auf den
genehmigten standort minoritenplatz für die "wächterin"
zu bewegen, da dieser schwerwiegende politische konse-
quenzen mit sich brächte. ich bleibe bei meinem stand-
punkt und -ort.

15. jänner 16uhr: ich folge der einladung zum gespräch mit bezirksvor-
steher-stellvertreter georg niedermühlbichler, der sich
mir als verhandler der stadtreinigung -von bürgermeister
häupl über stadtrat schicker und bezirksvorsteher grun-
wald -erklärt und mir für den verzicht auf den standort
minoritenplatz folgendes anbot macht:

1. ich darf jeden anderen standort für die "wächterin"
wählen.
2. ich bekomme einen zusätzlichen gestaltungs-auftrag
in der wiener innenstadt und zwar am neuen markt,

atelier: A-1020 wien, krieau 245, tel / fax 01 - 7280028
casa: A-7411 buchsachen 136, tel. 03356 - 7555

der 2006/2007 umgestaltet wird. die finanzierung wird über die "user" geregelt.

3. die finanzierung (ankauf) der "wächterin" wird in aussicht gestellt, das heißt: mit dem zuständigen stadtrat maillath - pokorny besprochen.

als absicherung dieser versprechen wird das protokoll einer in bälde stattfindenden sitzung in der bezirksvorsteherung sowie das "wort von hochgestellten politikern" geboten.

19. jänner: ich nehme das anbot an.

als standort für die "wächterin" wähle ich den bereits bestehenden beim burgtheater

20. februar: bauverhandlung

verzichtet auf den standort minoritenplatz

1. april: feierliche "intronisierung" der "wächterin" am neuen sockel

19. februar 10uhr: sitzung in der bezirksvorsteherung

leider geht aus dem protokoll nicht klar hervor, daß es sich um einen auftrag an mich handelt.

im anschluss an die sitzung wird mir von bvst.stv.niederermühlbichler versichert, daß die ablehnende haltung des architekten für die gemeinde wien nicht entscheidend sei, er aber aus höflichkeit einbezogen werde.

ich ersuche um pläne des umgestalteten neuen marktes der architekt paul katzberger ist nicht bereit mit mir zu kommunizieren.

aktueller stand: mein teil des vertrags ist zur gänze erfüllt.

versprechen der gemeinde:

ad 1. erfüllt

ad 2. da der architekt nicht kooperiert übergab mir bvst.stv.niederermühlbichler pläne aus einer

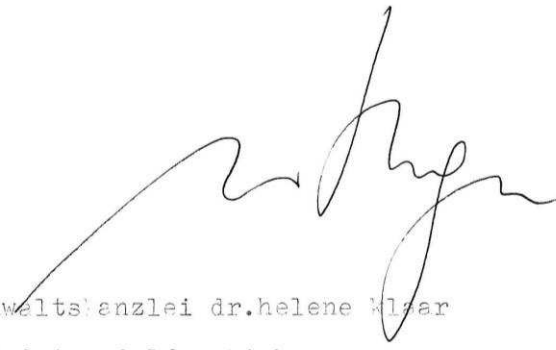
ausstellung in der bezirksvortretung. ich nannte
zwei mögliche standorte, die eine konkurrenz zum
donner-brunnen ausschließen.

einer aktuellen (13.10.04) information von bvst.
stv. georg niedermühlbichler zufolge sind änderu
gen der gestaltung und des zeitplans im gange.

ad 3. der ankauf der wächterin wurde von der politisch
auf die ebene der kultur-förderung verlagert und
dieselbst vom zuständigen beirat nicht befürworte

in der hoffnung auf weitere gute zusammenarbeit und mit freundlichen
grüßen

wien, am 20.oktober 2004



ergeht in kopie an: rechtsanwaltskanzlei dr.helene klar
stadtrat d.i.rudolf schicker

13.3. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Karoline Riebler

Geb. Datum: 07.04.1988

Geb. Ort: St. Pölten

Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung:

Seit Oktober 2006 Diplomstudium der Kunstgeschichte an der Universität
Wien

1998-2006 Bundesrealgymnasium BRG/ BORG St. Pölten
(Bildnerischer Zweig)