

Elisabeth Rath

**Otto Eder:  
Figur und Formel**

Leben und Werk als Einheit

*Alle Wesen, gleich mit welchen Schicksalen,  
Götter, Dämonen und Menschen,  
stammen von derselben Mutter.  
Pindar*

Wie sehr Leben und Werk miteinander verflochten waren, kam Otto Eder möglicherweise nicht so sehr zum Bewusstsein. Als er 1979 in der Wiener Secession an einem Workshop teilnahm, war er 45 Jahre alt. Dass er damals bereits Todesahnungen hatte, lässt sich nur vermuten. Obwohl er zugesagt hatte, eine große Marmorskulptur zu bearbeiten, konnte er die Kraft dafür nicht mehr aufbringen. Er beschränkte sich auf das Modellieren kleiner Figuren aus Wachs, von denen er dann einige in Blei goss. Keine seiner Figuren hatte er jemals zuvor in Blei gegossen. Warum also diese? Hat er insgeheim dem schwerwiegenden Thema das entsprechende Material zugedacht? Die Figurengruppe, die damals entstand, nannte er "Der Engel des Todes" (WVZ 148).

Viele Künstler haben Spürsinn. Auch Otto Eder hatte Intuition. Seinen jüngeren Bildhauerkollegen Andreas Urteil schätzte er als Künstler wie als Mensch. In dessen Arbeiten erkannte er die Zerklüftetheit eines krebserkrankten, vom Tod gezeichneten Menschen. Hat Otto Eder die Bedeutung seines Todesengels auch erkannt?

Otto Eder war zeitlebens Idealist. Er war ein Suchender, den das Geheimnis von Leben und Tod stets beeindruckte. Mit dem Forscherblick eines Bildhauers hielt er Ausschau nach der idealen Form. Mit unermesslicher Ausdauer gab er sich seiner künstlerischen Vision hin. Es war eine Vision, die sein durch Kriegserlebnisse verursachtes inneres Chaos, in eine Ordnung, in ein neues Prinzip verwandeln sollte. In seiner idealisierten Sicht, orientierte Eder sich an der klassischen Form der griechischen Kunst. Ständig angetrieben durch die Unzufriedenheit mit dem eben Gefundenen, sprühte er geradezu vor Ideen, die etwa als Notizen auf hunderten Zigarettenschachteln erhalten sind. Diese kleinen Bildhauerzeichnungen sprechen noch offensichtlicher als die Plastiken von seinem unerschöpflichen Einfallsreichtum.

Ungeachtet seiner großen Begabung war er kein glücklicher Mensch. Aus vollem Herzen lachen, hörte man ihn selten, erzählen Zeitgenossen. Vielen blieb er als Einzelgänger in Erinnerung. Allein der Dialog mit dem Stein war zu wenig. Es trieb ihn immer wieder zu den Menschen. Selbst im Krastal, wo er mit der "Begegnung in Kärnten" der Vision einer mittelalterlichen Bauhüttenidee oder auch einer Art Künstlerkommune anhing, fühlte er sich in den letzten Jahren auf einsamem Posten. Letztendlich musste er auch dort aufgeben. Mit Schmerzen stellte er sich der Realität, gestand sich den Verlust des in einigen wenigen Momenten sicher erlebten, in seiner Gesamtheit jedoch nur Vision gebliebenen Ideals von einer Künstlergemeinschaft ein. Der von ihm eingeschlagene Lebensweg als Suche nach Idealen, mündete in einer Sackgasse, der er auch mit Hilfe seiner wenigen Freunde und Kollegen nicht entkommen konnte. Sich selbst zu genügen war ihm zu wenig. Seinen Freunden war diese Haltung zu viel. Die zu Stein gewordenen Mutterfiguren zeigen, dass er seinen Mangel kannte. Was er in sich selbst nicht finden konnte, hat er in den Stein projiziert.

Begonnen hatte alles in Seeboden, einem kleinen Ort am Millstättersee in Kärnten. Hineingeboren in eine Familie mit fünf Kindern, wissen wir wenig über seine Kindheit und Jugend. Wir wissen etwas über seinen Vater, der, als Tischlermeister mit eigener Werkstatt, tüchtig und geschickt sein Eigentum vermehren konnte, technisch und auch künstlerisch begabt, seinen Sohn geliebt und unterstützt hat. Und wir wissen auch, dass der Sohn die Zuneigung des Vaters erwidert hat.

Die Mutter stammte von einem großen Bauernhof aus Annenheim am Ossiachersee und hatte vor ihrer Heirat im Jahr 1910 in Villach als Köchin gearbeitet. Wenn auch von der Mutter sonst wenig bekannt ist, ist zu vermerken, dass die Familie nach ein paar Jahren im väterlichen Haus am Römerweg 1, in dem auch die Werkstatt untergebracht war, in das Haus der Mutter auf eine Anhöhe weiter oben im Ort übersiedelte. Diesem Haus war eine Landwirtschaft angeschlossen, was in Notzeiten Grund für eine Übersiedlung gewesen sein mag.

Wenn Otto Eder später aus seiner Jugend erzählte, was er selten tat, dann war die Figur des Vaters präsent. Seine Freunde Hans Grabmayr und Hans Zuschin erinnern sich, dass ihn der Tod seines Vaters im Jahr 1970 sehr berührt hat. Sie erinnern sich auch, dass Otto Eder das bildhauerische Talent des Vaters immer anerkannt hat und von einem gewissen Stolz über sein väterliches Erbe erfüllt war. Darüber hinaus hat ihn der Vater durch das Geschenk des Hauses am Römerweg existentiell unterstützt. Von den Geschwistern, zwei Brüdern und zwei Schwestern, zeigte keiner künstlerisches Talent. Der älteste Bruder ist als junger Mann im Krieg gefallen. Seinen beiden Schwestern stand Otto Eder näher als dem zweiten Bruder, der die Tischlerei des Vaters übernommen hatte.

Von klein auf in der Werkstatt des Vaters mit Holzbearbeitung vertraut, begann der 17-jährige an der Kunstgewerbeschule in Villach seine erste künstlerische Ausbildung. Ein Jahr später wurde er zum Kriegsdienst eingezogen, wo er auf dem Schlachtfeld in Russland durch die Initiationsriten einer grausamen Kriegsmaschinerie in eine ihm bis dahin unbekannte Welt eingeführt wurde. Körperlich und seelisch verwundet kehrte er nach mehr als drei Jahren zurück.

## **Ein System für die menschliche Figur in der Bildhauerei**

In Graz begann er noch 1945 in einer Werkstatt für Kirchenbildhauerei eine handwerkliche Ausbildung. Hubert Wilfan hat ihn dort erlebt und erinnert sich an einen lustigen und frischen jungen Kerl, der von zu Hause Polenta mitbekommen hatte und genügsam, wie er war, morgens, mittags und abends Polenta aß, ohne sich jemals zu beklagen. Doch schon nach ein paar Wochen brach Otto Eders künstlerische Veranlagung durch. In einem jähen Anfall wurde aus einer der Heiligenfiguren, die zu schnitzen dort seine Aufgabe war, ein männlicher Torso.

Daraufhin verließ er diese Werkstatt und inskribierte im Jänner 1946 an der Kunstgewerbeschule in Graz, unterbrach drei Monate später seine Ausbildung für ein Jahr und setzte sie im April 1947 fort. Die zentrale Künstlerpersönlichkeit, die ihn dort faszinierte, war Walter Ritter. Der damals 43-jährige Lehrer scheint mit dem 23-jährigen Otto Eder nie Schwierigkeiten gehabt zu haben. Die Klassifizierung hinsichtlich Eders Führung und Mitarbeit fiel während dieser drei Semester mit "sehr zufriedenstellend" aus. Im Juli 1948 erhielt Eder, nachdem er ins 8. Semester versetzt worden war, ein Abschlusszeugnis, in dem die beiden praktischen Fächer "Werkstatt" und "Modellieren" von Ritter mit "sehr gut" beurteilt wurden.

Sowohl die frühen Aktzeichnungen, die im Nachlass erhalten sind, als auch die beiden Holzplastiken "Konstruktion" (WVZ 13) und "Sitzende mit angewinkelten Beinen" (WVZ 14) lassen erkennen, dass Otto Eder schon in der Grazer Zeit nach einem

System der menschlichen Figur gesucht hat. Sein Leben lang war das sein bildhauerisches Anliegen: Für die menschliche Figur wollte er ein gültiges System finden. Wie wir später sehen werden, hat er für sich diese Fragestellung gelöst.

Der Titel "Konstruktion" führt zu Eders Anliegen, eine ideale Form zu finden, was er bereits in seinem Frühwerk sehr deutlich vor Augen hatte. Der Aufbau dieser nicht ganz lebensgroßen weiblichen Figur folgt einem streng symmetrischen Prinzip, das dem Ideal der griechischen Klassik entsprechend Harmonie anstrebt. Der Begriff "Idol" aus der frühen griechischen Kultur bekannt, ließe sich als Bezeichnung für diese Figur ebenfalls anwenden. Bis zum Schluss befasste sich Eder mit der in der "Konstruktion" veranschaulichten Grundstruktur. Sie kehrt in den 70er Jahren in der Druckgraphik und in den figurativen Mosaikmotiven des Marmorbodens im Vereinshaus der "Begegnung in Kärnten" im Krastal (WVZ B14) wieder. Bei diesen Arbeiten blieb der Künstler mit der Reduktion auf Dreiecke, Quadrate, Rechtecke und Romben in der Fläche. Das ist der Unterschied zu der 1947 entstandenen "Konstruktion", wo Eder den menschlichen Körper plastisch auf geometrische Formen zurückführte. Diese Figur blieb ihm zeitlebens wichtig.

Es mutet seltsam an, dass erst im Spätwerk von Walter Ritter auffallende Wechselbeziehungen zu Otto Eders Frühwerk bestehen. "Idol" und "Sitzende Figur" sind zwei Bronzeplastiken von Walter Ritter aus dem Jahr 1968: die strenge Geometrie im Aufbau der Figuren, die Armhaltung der "Sitzenden Figur" und die aufrechte Haltung der beinahe hieratischen Gestalten entsprechen der Ederschen "Konstruktion". Wie sehr - vielleicht völlig unbewusst - lehren zugleich lernen bedeutet, tritt hier zutage - ein Phänomen, dass sich später auch in der Schule Wotruba wiederholte.

Aber auch Otto Eder hielt Ausschau. Mit einem Abschlusszeugnis der Kunstgewerbeschule in Graz gab er sich nicht zufrieden. Durch den Nationalsozialismus, den Krieg und die Armut der Nachkriegszeit abgeschnitten von Informationen über aktuelle Entwicklungen in der Kunst, hungerte er, wie alle seine Kollegen danach, neue Einblicke zu gewinnen. In einer der wenigen Kunstzeitschriften der Nachkriegszeit beeindruckte ihn ein Bericht über Fritz Wotruba, der seit 1946 an der Akademie der bildenden Künste in Wien lehrte.

Damals, aus dem Krieg zurückgekehrt, hatte Eder das zerbombte Wien schon gesehen. Rein äußerlich wusste er, was ihn erwartete. Was er hingegen nicht wusste, war die Einsamkeit, die diese Stadt ihm bescheren würde, und die Enttäuschungen, vor allem über die von ihm weit überschätzte und idealisierte Lehrerpersönlichkeit Fritz Wotruba. Wovon er damals noch nichts wusste, waren aber auch die künstlerischen Erfolge, die er in Wien erlangte: Drei große Ausstellungen zwischen 1961 und 1968 in der Galerie im Griechenbeisl, im Künstlerhaus und in der Secession. Beste Kritiken. Preise und Ehrungen. Gut dotierte Aufträge - wenn auch meist für das Ressort "Kunst am Bau", und damit für den Künstler relativ wertlos. Ankäufe durch die öffentliche Hand.

Otto Eder kam als unerfahrener Bursche vom Land, begierig nach dem Unbekannten, in die besetzte und geteilte Großstadt. 24-jährig, gut ausgebildet und talentiert, setzte er seit 1948 an der Akademie der bildenden Künste als einer der ersten Studenten bei Wotruba seine Studien fort. Wenn auch nicht aus armen Verhältnissen, so sorgte er doch bald selbst für seinen Unterhalt. Aus diesem Grund blieb er zwischenzeitlich dem Studium fern. Harte Steinmetzarbeiten beim Tunnelbau am Präbichl und in Hüttau dienten ihm im Sommer zum Broterwerb. Im Winter lebte er vom Arbeitslosengeld. Die kurze Zeit, die Eder bis zum Jahr 1952 an der Akademie verbrachte, war gekennzeichnet von ungeheuer intensiven künstlerischen Arbeitsphasen.

Das erstes Werk an der Akademie, sein "Weiblicher Torso" (WVZ 24) von 1949, festigte Otto Eders Position in der Klasse. Das anfänglich gute und nahe Verhältnis zu Wotruba - wie sich sein Kollege Wander Bertoni erinnert - wich bald einer von ständigen Auseinandersetzungen gekennzeichneten Beziehung. Der siebzehn Jahre ältere Wotruba hat spätestens beim Anblick des "Weiblichen Torsos" das Talent des jungen Bildhauers erkannt. Das führte zu Rivalitäten, die verständlich werden, wenn man bedenkt, dass der aus dem Schweizer Exil zurückgekehrte "Lehrer" gleichzeitig mit und von seinen sogenannten "Schülern" lernte und wie sie, auf der Suche war nach der Moderne, nach einer zeitgenössischen Sprache der Kunst. Wotruba befand sich bildhauerisch in einer Umbruchphase und war gerade erst dabei, seine kantigen Kuben-, Block- und Röhrenkörperfiguren zu entwickeln. Umgeben von einem reichhaltigen Reservoir befähigter junger und nicht mehr ganz so junger Bildhauer, wurde er geliebt und gehasst, respektiert wegen seiner Durchsetzungskraft und wohl auch wegen seiner körperlichen Stärke, sicherlich nicht wegen eines pädagogischen Talents, das ihm offenbar fehlte. Es wird erzählt, dass Wotruba nicht zu zimperlich war, als kräftiger Boxer im Prater bei einem Kampf seine Kräfte zu messen. Und es wird auch erzählt, dass Otto Eder körperliche Kräfte besaß, vor denen so mancher Angst hatte.

### **Dübelplastiken oder die Akademie als Experimentierwerkstatt**

Otto Eder überschätzte wohl auch die Akademie, die er als Tempel ansah, in dem er seinem Forscherdrang nachgehen wollte. Er stieß damit auf Widerstand. Bereits im zweiten Jahr experimentierte er. Als gut ausgebildeter Bildhauer konnte er es sich leisten, unkonventionelle Ideen zu verfolgen. Im Hof der Akademie baute er 1950 aus großen Steinblöcken seine Figuren. Keiner hatte je zuvor im Hof gearbeitet. Und keiner hatte es gewagt, die menschliche Figur durch das Aufeinandertürmen von kaum bearbeiteten Blöcken darzustellen. Eder erkannte schon damals, wie monumental diese Figuren wirkten. Die einzelnen Teile befestigte er, dem damaligen Verständnis von Bildhauerei völlig zuwiderlaufend, mit Eisendübeln und bezeichnete die Figuren als Dübelplastiken (WVZ 36,37,38). Eder war modern, ohne jemals eine moderne Plastik angestrebt zu haben.

Die Wahrscheinlichkeit, dass Otto Eder die "beach skulptures" von Jackson Pollock kannte, ist äußerst gering. Pollock befand sich 1949 in einer psychisch kritischen Lage. Er bekämpfte seine Alkoholsucht durch psychotherapeutische Gespräche auf langen Spaziergängen am Strand von Montauk Point, Long Island, wo er dann 1949 als eine Art Spielerei gefundene Steine aufeinandersetzte und stelenartige Skulpturen errichtete. Unabhängig voneinander haben zwei Künstler zur selben Zeit ähnliche Experimente gemacht. (Anm.: Eder selbst und auch seine Kollegen von der Akademie haben im Zusammenhang mit den Dübelplastiken nie von Pollock gesprochen. Ich verdanke diesen Hinweis Heliane Wiesauer-Reiterer, die diese Verwandtschaft zufällig entdeckt hat. Vgl. zu den "beach skulptures" von Jackson Pollock: Steven Naifeh, Gregory White Smith: Jackson Pollock. An American Saga. New York, 1989, S. 582)

Die Dübelplastiken wurden Otto Eder Ausgangspunkt für seine spätere Arbeit. Der Gedanke, eine Figur zu bauen, sie gewissermaßen in Anlehnung an die griechische Klassik als Architektur aufzufassen, liegt hier begründet. Eders Lesart von Architektur in der Plastik - ein Thema, das auch für Fritz Wotruba immer wieder bestimmend war - könnte man vielleicht so beschreiben: Eder reduzierte die menschliche Figur auf wesentliche Körperteile, um diese Teile dann wieder zu einer Figur zusammenzustellen. Die anfänglich aus Einzelteilen beinahe lose zusammengefügte Figuren, wie etwa die Lagernde von 1952/53 (WVZ 51) wurden in den 60er Jahren um einen grundlegenden Aspekt erweitert: Es war die Suche nach einem Verbindungselement, das die einzelnen Teile zusammenfassen sollte.

Doch zurück zum Jahr 1950: Die Dübelplastiken bildeten nicht nur eine wesentliche Grundlage für Otto Eders spätere Arbeiten, sie waren vor allem neu und unkonventionell. Im Hof der Akademie konnte sie jeder sehen, die Besucher, die Bildhauer aus der Nachbarklasse und natürlich auch Eders Kollegen aus der Klasse Wotruba: Franz Fischer, Wander Bertoni, Oskar Bottoli, Alois Heidel, Eduard Robitschko, Rudolf Schwaiger, Josef Pillhofer, Anton Markolin, Rudolf Kedl, Karl Newole und selbstverständlich auch Wotrubas Assistent, Heinz Leinfellner.

Die revolutionäre Idee, Skulpturen nicht mehr zu meißeln, sondern wie bei einem Baukastensystem einzelne Teile aufeinander zu stecken, konnte auch Wotruba nicht übersehen. Wie reagierte er darauf? War das eine Untergrabung seiner Autorität? War das nicht eine Ungeheuerlichkeit, was dieser 26-jährige Bildhauer da wagte? Und war es vielleicht nicht ganz so weit von dem entfernt, worüber Wotruba selbst nachdachte?

Alle diese Fragen und noch viele mehr stellte sich Otto Eder sehr bald. Er selbst muss die Bedeutung seiner Arbeit erkannt haben. Wie wäre es sonst erklärlich, dass er, der sich generell nicht besonders um die Dokumentation seines Werkes kümmerte, in einer Zeit, in der kaum jemand einen Fotoapparat besaß, die Skulpturen auf Fotos festhielt?

Wie schon öfters, hatte Eder auch im Sommer 1951 Wien verlassen, um auf einer Baustelle Geld zu verdienen. Im Herbst, noch vor Studienbeginn, kehrte er zurück. Er war begierig, seine Figuren wieder zu sehen. Seine Kreativität war geweckt. Er wollte weiter arbeiten, weiter forschen. Doch was er im Hof der Akademie in der Böcklinstraße entdecken musste, war unfassbar. Man hatte sein geistiges Eigentum zerstört. Die Dübelplastiken gab es nicht mehr. Die einzelnen Teile lagen kreuz und quer auf einem Haufen und eine große gemeißelte Doppelfigur war gebrochen. Angesichts dieses Vandalenakts versuchte Eder, dahinterzukommen, was geschehen war. Doch es gab keine Zeugen, die bereit waren, zu sprechen. Verstört und zutiefst getroffen, irrte er durch Wien, wo er damals keine echten Freunde hatte, an die er sich hätte wenden können.

Bis heute gibt es Gerüchte und Vermutungen, dass Eder diese Figuren selbst zerstört haben soll. Doch nun ist beweisbar, was Otto Eder schon immer vermutet hatte. Es war Fritz Wotruba höchstpersönlich, der den Auftrag zur Zerlegung erteilen ließ. Wegen einer im Hof stattfindenden Filmaufnahme sah sich Wotruba veranlasst, Platz zu schaffen, wie er 1952 schrieb. Die Dübelplastiken wurden zerlegt. Soweit ist alles eindeutig. Bezüglich der zerstörten gemeißelten Doppelfigur bestehen auch heute noch widersprüchliche Aussagen. Wotruba behauptete, sie sei beim Transport gebrochen. Doch Otto Eder wandte sich in seiner Verzweiflung an seinen Kollegen Josef Schagerl. Von klein auf mit Restaurierungsarbeiten befasst, konnte dieser auf einen reichen Erfahrungsschatz bezüglich zerstörter Plastiken zurückgreifen. Eder nahm Schagerl mit zum Schauplatz, quasi als Zeugen. Wie Schagerl auch heute noch bestätigt, hat er die Figur an dem Platz angetroffen, an dem sie sich immer befunden hatte. Sie war also nicht transportiert worden. Und alle Anzeichen der Zerstörung wiesen darauf hin, dass sie mit einem kräftigen Schlag gegen ein Standbein zu Fall gebracht wurde. Wer diesen Schlag ausgeführt hat, wissen wir nicht.

Aus Eders Sicht war mit diesem Vorfall das Verhältnis zu Wotruba am Tiefpunkt angelangt. Dennoch vermochte er, sich von seinem Lehrer kurz danach im September ein gutes handschriftliches Zeugnis ausstellen zu lassen. Daraufhin verließ Eder Wien. Er war verstört und versuchte sich abzulenken. Von Oktober 1951 bis Jänner 1952 arbeitete er als Hilfsarbeiter in Radenthein am Bau. Unmittelbar danach kehrte er nach Wien zurück, um sich ein Abschlusszeugnis von der Akademie zu besorgen. Wotruba hatte nichts dagegen einzuwenden, dass Eder sein Studium dort fortsetzte.

Er beauftragte ihn mit einer Lohnarbeit. Dabei erfuhr Eder noch einmal eine tiefe Ablehnung.

Es dauerte nur kurze Zeit, bis die beiden wegen der Bezahlung einer Auftragsarbeit in heftigen Streit gerieten. Als Eder am Tag darauf - es war im Februar 1952 - an die Akademie kam, waren seine Stunden gezahlt. Der Hausmeister überreichte ihm einen Brief vom Rektorat, worin Eder sein Ausschluss von der Akademie mitgeteilt wurde. Der offizielle Grund dafür lautete: Nächtigung in den Räumen der Akademie. Bis zu Mittag desselben Tages hatte er sein Atelier zu räumen.

Otto Eders Ausschluss von der Akademie hatte Fritz Wotruba veranlaßt. Es liegen Briefentwürfe vor, die belegen, dass Wotruba außerdem beabsichtigte, ein Disziplinarverfahren gegen Eder einzuleiten. Und es liegt ebenfalls ein Briefentwurf eines Schreibens von Otto Eder an das Rektorat vor, in dem Eder sich verteidigte und mit einer Anzeige beim Ministerium drohte. Ob es zu einem Disziplinarverfahren gegen Eder kam, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Jedenfalls waren die Machtpositionen zwischen Eder und Wotruba eindeutig zu Ungunsten von Otto Eder verteilt. Auch wenn er von der Akademie einige Wochen später ein schriftliches Abschlusszeugnis erhalten hat, empfand Eder sein Ausscheiden aus der Akademie doch als äußerst erniedrigend.

### **Drei expressive Hauptwerke in der Zeit um 1950**

In dieser Zeit entstand die Figur "Sterbender" (WVZ 45). Sie kann auf vielen Ebenen gelesen werden. Eine davon führt zur autobiographischen, hin zur Interpretation als Selbstbildnis. Denn im Kampf mit Wotruba hatte Eder eine Niederlage erlebt, die er wörtlich als "Sterben" bezeichnete. "Ich musste damals eben sterben", erzählte er Gerhard Habarta in den 70er Jahren. Er musste sterben, damit der andere sein konnte. Er sah sich als Opfer und gab uns damit einen Schlüssel zum Zugang zu dieser Plastik. Er betrieb eine Art Kult mit dieser Figur, erzählte sein Freund Walter Zuschin. Im Gegensatz zu der kurz darauf entstandenen Plastik "Philosoph" (WVZ 48), entwickelte er die Idee des "Sterbenden" in dieser Art nicht fort. Erst 1979 bezog Eder sich mit der Figurengruppe "Der Engel des Todes" noch einmal auf das Thema.

Nicht nur der "Sterbende" trägt autobiographische Züge. Auch der in dieser Zeit entstandene Kopf mit dem Titel "Selbstbildnis" (WVZ 44) spiegelt persönlich erlebtes Leid. Diese Leidenserfahrungen betreffen nicht nur die Erlebnisse an der Akademie und Erinnerungen an Kriegserlebnisse, sondern auch die von der Nachkriegszeit geprägten entbehrungsreichen Zeitumstände. Alles das kommt in diesen ausdrucksstarken Werken zum Tragen. Hager und ausgehungert, wie ein abgenagter Knochen wirkt der Körper des "Philosophen" von 1951/52. Bei allen drei Hauptwerken dieser Zeit ist die bewegte, die unruhige Oberfläche ebenso ein Zeichen für die aus existentieller Betroffenheit entstandene Schöpfung, wie die starke Expressivität der Gesichter. Der Sterbende scheint dem letzten Atemzug nahe, und die Lehre dieses Philosophen kann wohl nicht wahrhaftig sein, denn sein Mund ist verkehrt.

Otto Eder selbst hat die beiden Figuren "Sterbender" und "Philosoph" anlässlich der Ausstellung in der Galerie im Griechenbeisl 1961 in ein enges Bezugsfeld gestellt. Durch die Lehre des einen, musste der andere sterben, soll er gesagt haben. Dass er damit vor dem Hintergrund seiner leidvollen Erfahrungen an der Akademie in diesen beiden Figuren auch Wotruba und sich selber sah, kann vermutet werden.

Betrachtet man die ausgemergelten Gesichter des "Sterbenden" und des "Selbstbildnisses", aber auch das gezeichnete Gesicht des "Philosophen", so kommen Erinnerungen auf an Plastiken von Jean Dubuffet, wie etwa die Figur "Pleurnichon" aus dem Jahr 1954 und die Köpfe aus Pappmaché aus dem Jahr 1959.

Für Dubuffet war das Rohe, das Unkünstliche, das, was aus dem Unbewussten, unkontrolliert an die Oberfläche tritt, wesentliches Kennzeichen jener Kunstrichtung, die er "Art brut" nannte. Otto Eder steht mit den drei Hauptwerken aus der Zeit um 1950 dieser Auffassung von Kunst nahe.

Darüber hinaus formulierte Dubuffet die rigorose Absage an die Kultur in seinen "Antikulturellen Positionen" um 1943 vor dem Hintergrund der Barbarei des 2. Weltkrieges. Auch Eders Figuren wurzeln, wie schon gesagt, zum Teil in seinen Kriegserlebnissen. Die Nähe zum täglichen Leben, zum persönlich Erlebten, wird hier offenkundig. Damit erfüllen sie die von Dubuffet 1951 im Artclub von Chicago formulierte Betrachtungsweise von Kunst, die direkt mit unserem täglichen Leben verbunden sein sollte.

### **Das Ideal der griechischen Klassik als Leitbild**

Die Titel der Figuren "Sterbender" und "Selbstbildnis" scheinen soweit klar. Doch wohin führt Otto Eders Bezeichnung "Philosoph"? Wir werden fündig, wenn wir bedenken, dass sich Otto Eder nicht an der sogenannten "Moderne" orientierte, sondern auf Jahrtausende zurückliegendes Kulturgut zurückgriff. Seine Wurzeln fand er schon in der Akademiezeit in der griechischen Kunst, wo Philosophie und Kunst eng miteinander verbunden waren.

Die Künstler im Griechenland des 5. Jahrhunderts vor Christus stellten die Frage nach einem System für den Aufbau der menschlichen Figur in der Plastik. Otto Eder bezog sich auf die bildhauerischen Theorien des Phidias und dessen Umfeld. Phidias war Idealist und neben Polyklet einer der bedeutendsten griechischen Bildhauer der "Hohen Klassik". In der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor Christus wurde er mit der Oberleitung und der Bauaufsicht der Erweiterungsarbeiten und Neugestaltung der Akropolis in Athen beauftragt. Sein Hauptwerk stellte die Konzeption des Parthenontempels auf der Akropolis dar, in dessen Zentrum das Kultbild der Athene mit der Siegesgöttin zur Rechten, steht. Aus der inhaltlichen Konzeption spricht die klassische Idee, dass im Wesen der Göttin das geistige Prinzip der Welt erscheint.

Neben Phidias und Polyklet war auch der etwas ältere Myron von Bedeutung. In seinem Diskuswerfer hat er das klassische Gesetz der Bewegung und damit einen Ausgleich von Sein und Zeit gefunden. Das klassische Grundgesetz der Harmonie hat bei Phidias tragische und bei Myron rhythmische Qualitäten. In seiner Athena-Marsyas-Gruppe gehören Göttin und Waldgeist, das Weibliche und Männliche, das Maß und das Triebhafte zusammen. Ähnliche Gedanken finden sich in der Lehre des Empedokles, wo die Elemente durch die bewegenden Kräfte Liebe und Hass verbunden werden.

Dieser kurze Rückblick wirft ein Licht auf Otto Eders philosophischen Hintergrund. Harmonie und Einheit als Ideal der griechischen Klassik waren für Otto Eder in mehrfacher Hinsicht bestimmend. Der "Weibliche Torso" von 1950 entspricht durchaus diesem klassischen Ideal. Darüber hinaus gibt es einen stehenden weiblichen Akt (WVZ 23), dem Otto Eder den Titel "Klassik" gab.

Der philosophische Hintergrund faszinierte Otto Eder auch deshalb, weil die Bildhauerei in dieser Zeit unteilbar mit der Architektur und der Philosophie verbunden war. Das Ideal Kunst und Bau zu vereinen, in einer Einheit zu denken, hatte auch für Otto Eder Relevanz.

Was Eder im Kratal angestrebt hat, findet nicht nur in der mittelalterlichen Bauhüttenidee, sondern auch im Griechenland des 5. Jahrhunderts vor Christus seinen

Ursprung. Die Bildhauer im Krastal waren gleichzeitig Baumeister des Vereinshauses. Eders ursprüngliche Idee, Arbeiten mehrerer Bildhauer und Maler in den Bau zu integrieren, wurde dann aber nur durch die von ihm entworfenen und verlegten Bodenmosaiken verwirklicht.

Aber auch das Projekt zur Gestaltung des Autobahnrastplatzes Sternberg bei Villach in engster Zusammenarbeit von Meina Schellander, Otto Eder und Architekten des "Büros 21" war seit 1973 von allen Beteiligten so konzipiert, dass von Anfang an Bildhauer und Architekten in intensivster Zusammenarbeit ein Konzept entwickelten.

Darüber hinaus zeigt sich in Otto Eders "Großer Figur 1969" (WVZ 142) in anderer Hinsicht der von Eder immer mitgedachte Zusammenhang von Bildhauerei und Architektur. Diese Skulptur erinnert an eine dorische Säule. Dieselben Säulen tauchen als Skizze auf einer Zigarettenschachtelzeichnung auf. Wie sehr für Eder seit seinen Dübelplastiken die Überlegung, eine Figur auch als etwas Gebautes zu verstehen, Bedeutung hatte, habe ich bereits in einem anderen Zusammenhang angesprochen.

Bezugspunkte zu Myrons Gedanke, Männliches und Weibliches in einer Figur zu vereinen, kommt etwa bei Eders "Bogenfigur" (WVZ 93) sehr deutlich zum Tragen. Ich komme später darauf zurück. Und wenn Pindar, einer der wichtigsten Philosophen dieser Zeit, den Ursprung von allem im Weiblichen sah, so führt dieser Gedanke unmittelbar zu Eders symbolhaften Weiblichen Figuren. All das sind Mosaiksteine und Hinweise darauf, dass Otto Eder von der griechischen Klassik nicht nur sprach, sondern sich in seinem Werk stetig damit auseinandersetzte.

## **Die Formel und das plastische System**

Um nun den chronologischen Faden wieder aufzugreifen: Parallel zu den erwähnten expressiven Arbeiten aus der Zeit um 1950 hatte Otto Eder bereits ein weiteres Grundprinzip seiner späteren Arbeiten entwickelt: Die Reduktion der menschlichen Figur auf Ei- und Kugelformen ist in der noch vor 1952 an der Akademie entstandenen "Figur aus zwei Eiformen" (WVZ 39) bereits enthalten. Aber auch der avantgardistische "Kopf 1952" (WVZ 50) zeigt zukunftsweisend auf spätere Entwicklungen. Worum ging es?

Hans Zuschin hat sich lange und oft mit Otto Eder darüber unterhalten: Eders Suche nach einer gültigen Form führte ihn zur Eiform. Darin sah er den Ursprung allen Lebens. Basierend auf der Überzeugung, dass das die ideale Form sei, zerlegte er die Teile des menschlichen Körpers in Eiformen, die bis zur Kugel führten und setzte sie, gemäß des in den Dübelplastiken entwickelten Grundsatzes vom Bauen einer Figur, wieder zusammen. Die Suche ging jedoch weiter. Es war die Suche nach einem Verbindungselement, das die einzelnen Teile homogen zusammenfügen konnte.

Eine Art auf die Spitze gestelltes Quadrat, dessen vier Seiten den Rundungen der Ei- und Kugelformen folgen und nach innen gewölbt sind, und das oft durch ein Kreuz viergeteilt ist, war seine "Formel". Sie war die Lösung seines bildhauerischen Problems schlechthin. Diese "Formel" konnte das Zerlegte einen. Sie war eine Art Patentrezept. Die lange gesuchte Ganzheit, Unteilbarkeit und Vollständigkeit der Figur, ein System das organisch die einzelnen Teile vereinigte, hat er damit entdeckt. Und es war Eders "Plastisches System", das er als Prototyp in der Figur "Formel I-1964" (WVZ 113) zuerst klein und dann vier Jahre später in der Figur "Formel I-1968" (WVZ 140) als zweieinhalb Meter hohe Marmorskulptur realisierte. Seine bildhauerische Fragestellung war damit gelöst. Wahrscheinlich spürte er das und konnte sich mit Beginn der 70er Jahre dem "sozialen Projekt Krastal" widmen.

Doch zurück zu den 50er Jahren: Während dieser Zeit entwickelte Otto Eder meist in Gips und auch in Holz seine Reduktionen der menschlichen Figur mittels zahlreicher stehender oder liegender weiblicher Aktfiguren, die er immer mehr vereinfachte. Es scheint, als ob er seine Überlegungen anhand von Aktstudien überprüfen wollte. Auch in der Malerei, die seit den frühen 50er Jahren entstand, kehren dieselben Themen wieder. Die Plastiken wie die Ölbilder gleichen Stationen auf dem Weg zu Eders System der menschlichen Figur.

Wie Peter Paul Wiplinger erkannte, stellte jede Plastik eine Fortentwicklung einer vorherigen, eine neue Variation, einen neuerlichen Versuch dar, "die Plastik" zu finden. Besonders gut zeigt sich die Wiederholung der Grundformen beim Thema Philosoph, der dann im Typus der Klagenden (WVZ 76,77,78,) seine Fortführung findet: Der Arm des Philosophen verwandelt sich in eine Art Schutzschild bei den Klagenden oder "Der Trauernden" (WVZ 136), der dann einer Maske gleich, den Blick der Figur von der Außenwelt abschirmt, ihn nach innen richtet. Auch die Fortentwicklung der kugeligen Figuren bis hin zur "Weibliche Figuration II - Plastische Formation" (WVZ 126) und zur "Formel I - 1964" (WVZ 113) lässt sich gut verfolgen.

Otto Eder hat sich seit der Mitte der 50er Jahre in der Wiener Kunstwelt etabliert. 1956 bekam er eine Gemeindewohnung in der Schüttelstraße. Es folgten gut dotierte Aufträge für die "Kunst am Bau" der Stadt Wien. Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst, das 1955 Otto Eders "Weiblichen Torso" erwarb, sorgte auch in der Folge für regelmäßige Ankäufe. Die erfolgreiche Ausstellung im Griechenbeisl 1961 brachte ihm ein positives Echo in der Presse. Ein Jahr später folgte die Verleihung eines österreichischen Staatspreises für Bildhauerei. Damit hatte sich Eders Position in der Öffentlichkeit gefestigt. Seit 1964 war er Mitglied der Wiener Secession, wo er 1968, zusammen mit dem Maler Adolf Frohner, im großen Saal ausstellte.

Die während der 60er Jahre entstandenen Arbeiten charakterisiert allesamt die Suche nach einem System durch Reduktion auf Eiformen. Wenn man sich im Tierreich umsieht, finden sich dort Eier, deren Formen bis an die Kugelform heranreichen. Auch in Eders Arbeiten verschmelzen Kugel- und Eiformen. Vielleicht ist in diesem Zusammenhang der Gedanke an Platons "Symposion" nicht zu weit hergeholt, wonach der Mensch ursprünglich kugelförmig geschaffen worden sei, ehe er als Mann und Frau in unterschiedlichen Formen gestaltet wurde. In Eders Plastiken scheint der Weg umgekehrt. Ausgehend von männlichen und weiblichen Figuren, verschmelzen in den Plastiken der 60er Jahre die Geschlechtsmerkmale. Vielfach haftet ihnen in ihrer aufrechten Haltung ein phallischer Aspekt an, wobei sie aber aus runden weiblichen Formen zusammengesetzt sind. Die "Bogenfigur" veranschaulicht dieses Zusammenkommen von weiblichen und männlichen Formen. Eine doppelt phallische Form wird hier mit runden kugeligen Formen in einer Figur vereinigt. An zwei weiteren Figuren aus der Zeit um 1965/66 (WVZ 126 und 127) wird erkennbar, wie dann eine aufrechte phallische Form, aus runden weiblichen Formen aufgebaut, mit dem helmartigen Kopf eines Kriegers kombiniert wird. Männliches und Weibliches in einer Figur zusammenzufügen wurde zu einem Aspekt in Eders Arbeit, den Peter Paul Wiplinger schon früh erkannte.

Otto Eders bildhauerisches Credo war das Ideal. Damit befindet er sich in unmittelbarer Nähe zu Constantin Brancusis theoretischem Ansatz, der sein Ziel ebenso in der Utopie "der absoluten Form" sah. Otto Eders Ausgangspunkt bildete schon an der Akademie das im Krieg erlebte Leid und die Zerstörung, wie er selbst sagte. Dass er auch an der Akademie Zerstörung erfahren musste, verstärkte in ihm vermutlich noch mehr, das wohl auch auf persönliche Veranlagungen zurückzuführende Streben nach einem bildhauerischen Ideal. Dass er im privaten Leben immer wieder Enttäuschung erfuhr, weil Frauen und Freunde seinem Idealbild nicht entsprechen konnten, erzählen seine Freunde und Kollegen.

## Neue Schwerpunkte seit den 70er Jahren

Ende der 60er Jahre hatte Otto Eder sein bildhauerisches Ideal gefunden. In den Figuren "Formel I - 1964" und "Formel I - 1968" war sein plastisches System formuliert. Etwa zeitgleich erfuhr er die Kündigung seines Ateliers, was den Verlust seines Arbeitsplatzes in Wien bedeutete. Parallel dazu eröffnete sich ihm mit dem Bildhauersymposion im Krastal, das 1967 erstmals veranstaltet wurde, eine neue Perspektive seinen Arbeitsschwerpunkt nach Kärnten zu verlagern. Darüber hinaus könnte auch der Tod seines Vaters im Jahr 1970 zu einer Wandlung in seinem Leben beigetragen haben.

Zweifellos setzte um 1970 in Eders Leben eine Veränderung ein. Sie geht einher mit einer gewissen Hilflosigkeit im Umgang mit den neuen Entwicklungen in Kunst und Gesellschaft. Im Umfeld der gesellschaftlichen Erneuerungsbewegungen seit den späten 60er Jahren stellte sich Otto Eder nur sehr beschränkt als einer der Beteiligten dar. Den Wunsch draußen in der Natur, im Freien, zu arbeiten und zu leben, und auch das Gemeinschaftsideal einer "Flower-power-Generation" scheint ihn in Hinblick auf eine Künstlergemeinschaft im Krastal fasziniert zu haben. In Einklang damit stand seine ablehnende Haltung gegenüber dem von Karl Prantl geprägten Symposionsbegriff, bei dem ihm der kommunikative Aspekt fehlte. Eders Anliegen war eine etwas chaotischere Form einer Künstlerbegegnung, die sich durch Offenheit gegenüber möglichst allem auszeichnete, die beinahe allumfassend sein sollte.

Auch aktionistische Aspekte wie die Aktion in Leoben, wo sich die Künstlergemeinschaft aus dem Krastal 1974 präsentierte sowie die Aufstellung von drei Plastiken in der Fußgängerzone in der Wiener Kärntner Straße 1972, entsprechen dem damaligen Zeitgeist, wo es darum ging, der Kunst den öffentlichen Raum zu eröffnen und Berührungspunkte mit der Bevölkerung zu ermöglichen, auch auf die Gefahr hin, provokativ zu sein.

Womit Otto Eder jedoch nicht umgehen konnte, waren die neuen Entwicklungen in der Kunstwelt, in der die Bedeutung des öffentlichen Sektors zugunsten des privaten Sammler- und Galerieswesens geringer wurde. Es entstand eine Galerieszene, die verlangte, dass der Künstler sich in Kunstzeitschriften, Radio und Fernsehen eine Lobby verschaffte und es verstand, sich selbst darzustellen. Doch jemandem nach dem Mund zu reden, vermochte Otto Eder zeitlebens nicht. Darüber hinaus wird er eher als schüchtern beschrieben. Beides waren schlechte Voraussetzungen um Aufmerksamkeit auf sich zu lenken.

Seit den 70er Jahren ist Otto Eders Leben sehr eng mit der "Begegnung in Kärnten" verbunden. Eine Geschichte dieses Vereins zu schreiben, der sich auch Bildhauersymposion, Werkstätte und Sommerakademie nannte, soll und kann hier nicht geschehen. Auf einige Aspekte, die hinsichtlich Otto Eders Werk von Bedeutung sind, will ich eingehen.

Wichtigster Ausgangspunkt für Otto Eders Engagement in Kärnten war gewiss der Wunsch, in großen Dimensionen, in Marmor und in der freien Natur zu arbeiten und durch eine gezielte Aufstellung seiner Figuren, Landschaft zu gestalten. Mit seinem Bildhauerkollegen Oswald Stimm hat Eder sein Konzept einer in die Landschaft integrierten Aufstellung seiner Plastiken genau besprochen. Abgesehen von der Figur "Große Liegende - Der Hilflose" (WVZ 144) an einer Autobahnraststätte am Wörthersee, konnte Eder diese Zielsetzung nicht verwirklichen.

Darüber hinaus stellten auch die Sehnsucht nach Kommunikation und das Anliegen, durch eine Institution und ein dafür errichtetes Gebäude der Nachwelt in Erinnerung zu bleiben, wesentliche Gründe für Eders Engagement im Krastal dar.

In der Zeit von 1967 bis 1974 schuf Otto Eder beachtliche sieben Großplastiken. Bis auf eine entstanden alle im Krastal. Die zuletzt geschaffenen Monumentalplastiken "Große Liegende - Der Hilflose" (WVZ 144) und "Christine" (WVZ 146) beziehen ihre Kraft aus einer fragmentarischen Bearbeitung des Steins. In ihnen deutete Eder sein an früheren Figuren so deutlich formuliertes plastisches System nur mehr an. Die Figuren beziehen gerade durch diese Sparsamkeit große Ausdruckskraft. Die Monumentalität und auch das Eingebundensein der Plastik in ein freies Umfeld waren Otto Eder schon 1950, als er im Hof der Akademie seine Dübelplastiken errichtete, wichtiges Anliegen. Auch hier zeigt sich die Konsequenz, mit der er dem roten Faden seiner künstlerischen Vision folgte.

1974 feierte Otto Eder seinen fünfzigsten Geburtstag. In diesem Jahr stellte er die Figur "Christine" als letzte Monumentalplastik fertig. Was dann folgte, war das idealistische Bemühen im Krastal, einer Künstlergemeinschaft ein Haus zu bauen, wo er mehr als Architekt, Bauarbeiter und Chaosmanager des jährlichen Bildhauersymposiums eine Art Berufung empfand. Mit der Errichtung einer Lithowerkstatt 1977, wo in der "Edition Krastal" Lithographien von Otto Eder entstanden, gewann die Druckgraphik in Otto Eders Werk einen wesentlichen Schwerpunkt. Das bildhauerische Werk von 1974 bis zu Eders Tod 1982 ist bescheiden: Drei mittelgroße Marmorplastiken, "Der Engel des Todes" von 1979 und zwei nicht fertig gestellte Monumentalplastiken. Die Hauptbeschäftigung lag in der Organisation und Durchführung der Errichtung des Vereinshauses im Krastal und der Organisation der Symposien.

Wenn Otto Eder 1982 auch freiwillig aus dem Leben schied, war sein Selbstmord gewiss nicht geplant. Viele Faktoren trafen aufeinander und ließen Eders Hoffnungen scheitern. Persönliche Veranlagung zu spontanem Handeln, eine tiefe Enttäuschung über den Fehlschlag einer idealisierten Künstlergemeinschaft im Krastal, in Kärnten Ablehnung und geringe Unterstützung durch Presse und öffentliche Hand für die Realisierung eines Vereinshauses im Krastal, körperliche Erschöpfung durch harte Bauarbeit, schlechte Lebens- und Wohnqualität im nur teilweise fertig gestellten Vereinshaus im Krastal, zeitweise Probleme mit dem Alkohol und das gering gewordene Interesse der Kunstszene an seiner Arbeit, was in engem Zusammenhang mit seiner schwierigen und kompromisslosen Persönlichkeit zu sehen ist, steigerten die Hoffnungslosigkeit. Beigetragen hat dazu wahrscheinlich auch das unbewusste Wissen darüber, seine bildhauerischen Fragestellungen gelöst zu haben. Denn die beiden letzten weiblichen Marmorfiguren (WVZ 150,151) bilden gewissermaßen einen Rückschritt hinsichtlich seines in der Formel gefundenen "plastischen Systems". Diese letzten beiden stehenden weibliche Figuren, haben wieder Arme und auch ein Gesicht. Ihr Blick ist nach innen gerichtet, sie haben seelische Qualitäten und sind wohl keine Figuren mehr, die wie jene zuvor, ein Symbol oder ein Idol verkörpern.

Diese und andere Gründe führten zu innerer Einsamkeit, zu Isolation und Entmutigung, die in einem Moment jäh zusammentrafen und in einer Verzweiflungstat mündeten, denn Otto Eder hatte Pläne für seine Zukunft. Er wollte sich vom Krastal zurückziehen und in sein Geburtshaus in Seeboden übersiedeln. Dafür hatte er bereits Vorkehrungen getroffen. Seine finanzielle Absicherung im Alter sah er klar vor Augen: Viele seiner Figuren hat er in Vorbereitung für den Guss, in Bronze in Gips abgegossen. Zum Teil gab es auch schon von ihm beauftragte Bronzegüsse. Nicht nur die kleinen Figuren waren ihm wert, gegossen zu werden. Auch zwei seiner Monumentalplastiken aus Marmor (WVZ 136, 145) hat er in Gips abgegossen, denn es ging ihm um die in einer Figur entwickelte Form, nicht um die Einmaligkeit einer Plastik.

Im Gespräch mit Gerhard Habarta formulierte Otto Eder diese Zukunftsperspektive, an die zu glauben, er jedoch nicht mehr die Kraft hatte: "Ich hab' genug Plastiken. Wenn sie mir einer abkauft oder eine Serie machen will, ist keiner angeschmiert. Es wäre so zu machen."

Aus: Elisabeth Rath, Otto Eder, 1924-1982, Figur und Formel. Galerie Altnöder, Salzburg, 1996, S. 7-18