



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Spiritualität und Abstraktion im Werk Karl Prantls

Verfasser
Dr. Alois Meißnitzer

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 315
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Kunstgeschichte
Betreuer:	Dr. Werner Kitlitschka

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagung	4
Karl Prantl - ein spiritueller Künstler?	8
Die Studentenkapelle in Wien, Ebendorferstraße	13
Exkurs: Kurt Lüthi, Christa Hauer-Fruhmann, Paul Klee, Kurt Hübner	14
Eugen Gomringer	18
Japanische Steinerfahrungen	18
Der Kreuzweg in Wien, Seilerstätte	21
Die Kapelle in Wien, Peter-Jordanstraße	23
Die Neugestaltung des Stephansplatzes	22
Rudolf Prinz zur Lippe	25
Fritz Hartlauer	27
Hans Bischoffshausen	29
Fritz Wotruba und die Schüler Heinz Leinfellner, Wander Bertoni, Oswald Oberhuber, Andreas Urteil	33
Constantin Brancusi	34
Das Mahnmal in Tîrgu Jiu	35
Das Akademische Gymnasium in Wien, Beethovenplatz	40
Das Juridicum in Wien	42
Die Uno-City in Wien	43
Die Sepulkralskulpturen	45
Alfred Kubin	46
Die Ehrengräber auf dem Wiener Zentralfriedhof: Max Weiler, Ernst Krenek, Bruno Kreisky	47
Prantl, die Musik und die Literatur:	
Joseph Matthias Hauer, Friedrich Cerha, Friederike Mayröcker	49
Die Altäre Prantls	50
Langholzfeld	50

Wernstein am Inn	59
Sargenzell	60
Graz	61
Nachtrag: Prantl und die Kreuzwege	62
1. Bildhauersymposion in Bentheim	63
2. Bildhauersymposion in Bentheim	63
Exkurs: Rudolf August Oetker	64
Der Nürnberger Kreuzweg	65
Der Stein im Richisau	66
Die Skulpturen in Söll/Tirol	67
Prantl und die Ausstellungen, Oskar Kokoschka	68
Zukunftsprojekte	71
Prantl, der Grenzüberschreiter und Brückenbauer	74
Die Bildhauersymposien, Matthias Hietz	76
Die Abstraktion - Josef Hoffmann, Piet Mondrian, Georges Vantangerloo	79
Anton Hanak	83
Johann Fruhmann	83
Eduardo Chillida	85
Ulrich Rückriem	86
Schlussbetrachtungen	89
Literaturverzeichnis	91
Abbildungsverzeichnis	98
Abstract	99
Lebenslauf	100
Abbildungen	

Vorwort

Die vorliegende Schrift hat nicht die Ambition, Leben und Werk des Bildhauers Karl Prantl in Form einer umfassenden Künstler-Monographie darzustellen. Zum einen würde ein solches Vorhaben den Umfang einer Diplomarbeit weit übertreffen, zum anderen mag der Verweis auf die bereits vorhandenen zahlreichen Publikationen, die einem interessierten Leserkreis jederzeit zugänglich sind, genügen¹.

Es wird daher auch auf eine detaillierte Chronologie des künstlerischen Werdeganges Prantls verzichtet, da diese bereits in mehreren Veröffentlichungen aufscheint². Ein beeindruckender und berührender Beitrag zur Entfaltung des Menschen und Künstlers stammt aus der Feder von Pater Alfred Focke SJ, einem Begleiter schon in den Wiener Studententagen, dann jahrzehntelanger persönlicher Freund des Künstlerehepaars Uta Peyerer/Karl Prantl, erschienen in der Zeitschrift „Pannonia“³.

Wenn auch im Jahre 2009 die Gründung des Bildhauersymposiums in St. Margarethen im Burgenland vor 50 Jahren in Erinnerung gerufen wurde, so werden Prantls bleibende Verdienste als Initiator der Bildhauer-Symposien-Idee in aller Welt nur gestreift werden, da auch zu diesem Thema mehrere Dokumentationen aufbereitet wurden. Im Jubiläumsjahr ist der Bildband „Wir wollen Zeichen setzen“ erschienen.

Ziel dieser Arbeit ist es, die beiden Grundsteine, auf denen sich sein Lebenswerk aufbaut, Spiritualität und Abstraktion, zu beleuchten, sie in einem Zusammenhang mit dem Schaffen anderer Künstler im In- und Ausland zu stellen und so seine Stellung als Bildhauer entsprechend zu würdigen.

Der abgeklärte und bescheidene Karl Prantl, der sich Zeit seines Lebens nie um Ehrungen, Verleihung von Titeln oder Auszeichnungen beworben oder gar aufgedrängt hat, ja nicht einmal dem mehrmaligen Ruf eine Professur an der Akademie der bildenden Künste in Wien anzunehmen, gefolgt ist, dem die Unabhängigkeit von Hierarchien stets wichtig war und der allein die künstlerische Freiheit als oberstes Prinzip gelten lässt, sieht den kommenden Ereignissen jedenfalls mit unerschütterlichem Gleichmut und pannonischer Geduld entgegen.

¹ Siehe die zitierte Literatur im Anhang.

² Verwiesen sei besonders auf den Werkkatalog Karl Prantl in der Diss. Winter 2008.

³ Focke 1976, in Pannonia Herbst/Winter 1976 . Zu Focke auch FN 6.

Er ruht wie seine Steine in sich selbst, ist sich des Vergänglichen alles Irdischen schon lange bewusst, besonders der Flüchtigkeit menschlicher Anerkennung, des temporären Interesses der Medien und der Gunst des Publikums. Umgeben von seinen Kunstwerken und in die Geborgenheit seiner Familie eingebettet, könnte er mit dem Erreichten, dem Lebenswerk, zufrieden sein. Tatsächlich wird er nicht müde bestimmte Aktivitäten in seinem Umland kritisch zu hinterfragen und eigene Ideen einzubringen.

Für ihn gilt auch für die nächsten Jahre das selbst gewählte Motto:

„EIN LEBEN FÜR DEN STEIN.“

Danksagung

Mein erster Dank gilt dem Künstler **Karl Prantl** für die herzliche Aufnahme im Pötschinger Atelier und seine manchmal tadelnde aber immer humorvolle Kommentierung der Kunstgeschichte im Österreich der Nachkriegszeit. Die Gespräche fanden am 14. Mai, 17.Juli, 2. September und 16. September 2009 statt. Nach jedem dieser Gespräche bekam ich von ihm wichtige Bücher aus seiner Bibliothek geliehen, zum Verständnis der Motive seines Wirkens und das seiner Freunde. Das Pötschinger Feld, welches sich hunderte Meter vom Atelier Prantl/Peyrer nach Norden erstreckt, konnte ich mehrmals „von Stein zu Stein“ erwandern. Ein gewöhnlicher Umgang in einem Freilichtmuseum oder ein andächtiges Schreiten in einem mystischen Hain? Jedenfalls ein Ort, der einen nicht unberührt lassen kann. Die zahlreichen Skulpturen zu umgehen und sie dann begreifend zu ergründen, ist ganz im Sinne ihres Schöpfers.

Er erklärte bereitwillig die Herkunft und die Besonderheiten der jeweiligen Steine, ihre Härte, Farbe und Bestimmung. So wurden auch die Beschreibungen der Skulpturen in der Prantl-Literatur verständlicher.

Die Auskunftsfreudigkeit von **Uta Peyrer-Prantl**, Heirat mit Karl Prantl 1957, und der gemeinsamen Tochter **Katharina Prantl**, geb.1958, bei persönlichen Begegnungen, wusste ich zu schätzen und nahm sie mit großer Freude an.

Uta Peyrer, die erstmals im Jahr 1960 mit ihren Gemälden an die Öffentlichkeit ging, war und ist seither - oft gemeinsam mit ihrem Mann - bei nationalen und internationalen Ausstellungen präsent.

Katharina, die Schülerin von Max Weiler und Arnulf Rainer, arbeitet im ehemaligen Atelier ihres Vaters im Wiener Prater.

Den 1960 geborenen Sohn **Sebastian** hat es zur darstellenden Kunst hingezogen. Er hat eine tänzerische Ausbildung erhalten und danach als Choreograph eine internationale Karriere gemacht. Seit 1988 leitet er das Tanz Atelier Wien. Auch er eröffnete aufschlussreiche Schweisen zu seines Vaters Leben und Werk.

Es ist nicht Aufgabe, an dieser Stelle den künstlerischen Stellenwert aller Familienmitglieder eingehend zu würdigen, da der Mensch und Künstler Karl Prantl das vorgegebene Thema ist, doch werden die engsten Angehörigen immer dann in dieser Schrift zu Wort kommen, wenn es zum besseren Verständnis seines Werkes beitragen kann. Ein ausnahmsweiser, aufschlussreicher Hinweis auf das Familienleben sei aber gestattet:

Die Kindheit der Geschwister unterschied sich von der anderer durch eine frühe Einbindung in den künstlerischen Tagesablauf der Eltern, welcher sich nicht immer nach den Wünschen

der Heranwachsenden gestaltete, und manchmal wären sie auch lieber an einem anderen Ort gewesen als bei endlosen Meetings in irgendwelchen Galerien, im „Griechenbeisl“ oder im „20er-Haus“. Manche Symposien nahmen durchaus den Charakter von dionysischen Trinkgelagen an und bei den blutigen Aktionen des Hermann Nitsch auf dem Areal von Schloss Prinzendorf/NÖ mitzuwirken, löste bei Sebastian keine Begeisterung aus. Nebenbei lernten sie noch alle Steinbrüche Europas kennen. Aber: „Wir haben es überlebt.“

Viel Verständnis für mein Anliegen erfuhr ich bei den Patres der Societas Jesu in Wien I., Dr.-Ignaz-Seipelplatz, wo mir **Gustav Schörghofer**⁴ und der Archivar der Jesuiten-Provinz und Spiritual im Priesterseminar der Erzdiözese Wien **Peter Paul Gangl** Einsicht in die Korrespondenz Alfred Focke/Karl und Uta Prantl -es handelt sich dabei vorwiegend um Kartengrüße aus dem Ausland aus Anlass der Teilnahme an Bildhauersymposien-, gewährten und bereitwillig meine Fragen beantworteten und manchen wichtigen Hinweis gaben.

Bei meiner Besichtigung der Kirche in Langholzfeld am 25. Juni 2009 erlaubte mir der zuständige Pfarrassistent **Mag. Albert Scalet** unbegrenzte Einschau in die Pfarrchronik, im Besonderen zur damaligen Konfliktsituation wegen der Ausgestaltung des Kirchenraumes. Endlich schulde ich Dank meinem Betreuer **Dr. Werner Kitlitschka**, der nach eingehender Erörterung des Problemkreises „Kirche und Moderne Kunst“, die Anregung zu dieser Arbeit gegeben und mich auch während ihres Entstehens mit Rat, wohlwollender Kritik und wertvollen Anregungen unterstützt hat.

Meiner Tochter Mag. Katharina Meißnitzer danke ich für die Endredaktion dieser Arbeit.

Zurück zu Karl Prantl, dem im Leben wie in seinem künstlerischen Schaffensprozess nichts geschenkt wurde, der sich selber alles mühsam erkämpfen musste und der dabei oft an seine physischen Grenzen ging. Woher er diese physische und mentale Kraft nahm, soll zunächst untersucht und hinterfragt werden.

Ein Hinweis: Die in *kursiv* geschriebenen Wörter oder Sätze sind wortwörtliche Aussagen Karl Prantls anlässlich der bereits erwähnten Gespräche.

⁴ Dr. Gustav Schörghofer, geb. 1953, ist Kunsthistoriker (Promotion 1980) und Priester (Weihe 1988), Rektor der Jesuitenkirche in Wien, Vorsitzender der Jury des Msgr. Otto Mauer-Preises. Es ist erwähnenswert, dass P. Schörghofer nunmehr die Zelle P. Fockes im Kloster bewohnt.

Karl Prantl - ein spiritueller Künstler?

Das Werk Prantls kann nur dann erklärt und verstanden werden, wenn man seine Herkunft, das Umfeld seiner geliebten burgenländischen Heimat, die Prägung seiner Persönlichkeit durch Schule, katholische Kirche, Militärdienst, Akademiejahre und seine Reifung zum selbständigen Künstler näher betrachtet.

Am 5. November 1923 in Pötsching im Burgenland in eine katholische Familie geboren, in einer von christlichen Traditionen dominierten Umgebung aufgewachsen, blieb die Verbindung zum jahrhundertealten Glauben seiner Vorfahren stets erhalten. Nach der Schulzeit in Eisenstadt erlebte er den 2. Weltkrieg vom Beginn an bis zu seinem Ende als Soldat auf verschiedenen Schauplätzen, auch am griechischen Festland, am Dodekanes und in Kreta, wo er im Trott des militärischen Alltags und zwischen den Kampfhandlungen sich immer noch erholen konnte, und die Zeit und die Muße fand, das reiche Erbe der klassischen Antike, insbesondere die Schöpfungen auf dem Gebiet der Architektur und der Skulptur, kennen- und lieben zu lernen. Hier wurde die Neigung zum Stein und seiner künstlerischen Bearbeitung, welche schon bei mehreren Ausflügen während seiner Volks- und Mittelschulzeit in den alten „Römersteinbruch“ bei St. Margarethen - die Gemeinde liegt unweit seines Geburtsortes -, keimte, zum Erblühen gebracht. Der weitere Weg, nach Beendigung des Krieges, war somit vorgezeichnet und beschlossen.

„*Das Wissen um Margarethen war ausschlaggebend, dieser Spur bin ich eben gefolgt, nach einem Interregnum bei der Malerei*“, erinnert sich Prantl im Gespräch⁵. Dass er die große Katastrophe des 20. Jahrhunderts im Wesentlichen unbeschadet überstanden hat, auch die Bombardierung von Dresden am 13. und 14. Februar 1945 („Operation Thunderclap“) führt er auf das fürsorgliche Walten höherer Mächte zurück und meint einfach in einer volksfrommen Denkweise: „*Ich hab halt' einen Schutzengel gehabt*“.

Als Immatrikulierter an der Akademie der bildenden Künste in Wien I., Schillerplatz, engagierte er sich ab 1947 im „CURA-Kreis“, einer lockeren Vereinigung gleich gesinnter katholischer Studenten. Pater Strangfeld⁶ war der erste Jesuit, der Vorlesungen gehalten und auf diese Weise versucht hat, katholisches Gedankengut der nach dem Weltkrieg oft orientierungslosen akademischen Jugend näher zu bringen. Nach dessen Tod übernahm Pater

⁵ Gespräch am 14. Mai 2009 im Atelier Pötsching. Der begabte Zeichner erwarb sein Diplom bei Albert Paris Gütersloh. Auch besuchte er den „Abendakt“ bei Herbert Böckl (1894-1966). Katharina Prantl meinte in einem Gespräch, dass ihrem Vater die Malerei zu „kopfig“ gewesen sei, er körperlich zu wenig gefordert wurde. Das bestätigte auch ihr Bruder Sebastian, der ergänzte, dass die körperliche Anstrengung, der Widerstand des Materials, von Holz zum Stein, dann immer härtere Steine, der Beweggrund war, sich der Bildhauerei zu widmen. Die Malerei war ihm zu fein, motorisch gemeint. Bei seinem bäuerlichen Hintergrund war die harte Arbeit eine tägliche Selbstverständlichkeit. Er brauchte die physische Herausforderung.

⁶ Pater Dr. Josefus Strangfeld SJ, gest. 25. März 1955.

Alfred Focke SJ⁷ die seelsorgliche Betreuung und die Hilfe im Alltag. Wie schon die Übersetzung des lateinischen Wortes „cura“ sinngemäß „Sorge“ bedeutet, war es eine wichtige Aufgabe von einigen fortschrittlichen Kirchenmännern, überwiegend aus dem Jesuitenorden, jungen Studenten, die gerade in Wien an den Universitäten und Hochschulen ihr Studium begannen, „Fuß fassten“, wie sich Prantl ausdrückte, mit Rat und Tat fürsorglich beizustehen.

Prantl versteht es als einen bleibenden Auftrag des Ordens, seit seiner Gründung durch Ignatius von Loyola⁸, in die Erziehung, ins Pädagogische und auch auf die Liturgie Einfluss zu nehmen. Mit dem Cura-Kreis war nun eine Keimzelle für Studenten in Wien entstanden. In dieser euphorischen Aufbruchstimmung der ersten Jahre der Nachkriegszeit war es ein Anliegen dieser Gemeinschaft, auch einen Beitrag zur Kunst der Gegenwart zu leisten. Nach Jahren der Unterdrückung von freier Meinungsäußerung und der Gleichschaltung der Kunst im Sinne der damaligen Machthaber im nationalsozialistischen Unrechtsstaat, ergab sich nun die Chance, gerade im sakralen Bereich, neue Wege zu beschreiten. Katholische Kirche und Gegenwartskunst näherten sich nach Jahrzehnten der Entfremdung wieder an. Albert Paris Gütersloh⁹ und P. Alfred Focke waren die treibenden Kräfte. Dieser hielt Vorlesungen über die Philosophie der Kunst an der Akademie am Schillerplatz, die bei den Studenten auf reges Interesse stießen und sehr gut besucht waren, jener ermöglichte durch seine Beziehungen zum damaligen Direktor Dr. Robert Eigenberger¹⁰ die Nutzung der Räume für diese Veranstaltungen. Auch die Pflege der Literatur kam nicht zu kurz bei P. Focke. Er befasste sich mit Rainer Maria Rilke¹¹ und Gertrud von Le Fort¹², bis zur Gegenwartsliteratur. Prantl: „Er hat sehr weit ausholen können. Das war das Schönste am ganzen Schillerplatz, die Vorlesungen vom Focke, sagten damals viele Hörer. Es ist schad’, ich habe mich bemüht,

⁷ Aus den Mitteilungen der Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs (Aktuell-November 2002): Am 15. August 1982 starb in den Osttiroler Bergen der Jesuit P. Alfred Focke SJ. 1916 in Böhmen geboren, spezialisierte sich P. Focke neben seinen theologischen und philosophischen Studien auf moderne Kunst und Literatur. Artikel für namhafte Zeitschriften, Vorträge in ganz Europa, Auftritte in Rundfunk und Fernsehen sowie Vorlesungen an der Wiener Kunsthakademie und an den Theologischen Fakultäten Wien und Innsbruck wiesen ihn als Experten aus, der weit über Österreichs Grenzen hinaus Anerkennung fand.

⁸ Ignatius von Loyola (1491-1556), Gründer der Societas Jesu, Anerkennung des Ordens durch Papst Paul III. im Jahr 1540. Neben den üblichen drei Mönchsgelübden (Armut, Keuschheit und Gehorsam) zu besonderem Gehorsam gegenüber dem Papst verpflichtet.

⁹ Albert Paris Gütersloh, eigentlich Albert Conrad Kiehrtreiber (1887-1973), österreichischer Maler und Schriftsteller, geistiger Vater der Wiener Schule des Phantastischen Realismus.

¹⁰ Dr. Robert Eigenberger (1890-1979), Kunsthistoriker und Maler, Direktor der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in den Jahren 1926-29 und 1933-1965.

¹¹ Rainer Maria Rilke (1875-1926), österreichischer Dichter (Das Stunden-Buch, Duineser Elegien) und Übersetzer. Kurzzeitig Sekretär Auguste Rodins.

¹² Gertrud von Le Fort (1876-1971), deutsche Schriftstellerin, führende Repräsentantin der so genannten „christlichen Literatur“. P. Focke kannte sie persönlich und hat sie in Bayern besucht.

einmal eine Publikation über den Focke zustande zu bringen, vielleicht kommt's noch einmal dazu.“

Periodisch gab es Lesungen namhafter Autoren, wie Heimito von Doderer¹³, H.C. Artmann¹⁴, Gerhard Rühm¹⁵, auch A.P. Gütersloh, den Dichtern der Wiener Gruppe¹⁶ und von Elfriede Skorpil¹⁷, in der von P. Focke geleiteten Katholischen Akademie im Schottenstift auf der Freyung. „*Das ist der Öffentlichkeit total entgangen, weil das im kleinen Kreis war. Das waren einige Studenten vom Schillerplatz und vom Stubenring*¹⁸“, bedauert Prantl. Ob der „Cura-Kreis“ ein Gegenprojekt zu den Protagonisten der „Galerie (nächst) St. Stephan“¹⁹ bildete, kann aus heutiger Sicht durchaus angenommen werden. Ein Literaturzirkel als Alternative zur bildenden Kunst, konkret zur Malerei? Es dürfte aber kaum zu engeren Kontakten gekommen sein. Prantl erwähnte dazu beiläufig, dass P. Focke von der Literatur herkomme und versucht habe, Rilke, über den er seine Dissertation geschrieben hatte, katholisch zu interpretieren, was man ihm auch verübelt hätte. „*Das hat der Otto Mauer*²⁰ nicht gewollt, aber die haben sich dann ein bissel versöhnt“, erinnert sich Prantl.

Überzeugend erscheint die Kurzcharakterisierung der beiden geistlichen Persönlichkeiten durch Sebastian Prantl: „Mauer war ein Politiker, ein Macher, ein Provokateur, Focke war der Intellektuelle, der Literat.“

Die Freundschaft Fockes mit Gütersloh ist für Prantl auch dadurch erwiesen, dass „*Focke den Gütersloh bis zum Sterben betreut hat. Als Theologe gab es ja eine gewisse Affinität zu dem ehemaligen Zögling des Stiftes Melk, Gütersloh, damals noch Kiehtreiber, welcher dort ein bissel eine klassische akademische Bildung erfahren hat und dadurch zu einem geschätzten*

¹³ Heimito von Doderer (1896-1966), österreichischer Historiker und Schriftsteller, Hauptwerk: „*Die Strudelhofstiege*“, 1951.

¹⁴ H(ans) C(arl) Artmann (1921-2000), österreichischer Schriftsteller und Übersetzer, innovativer Dialektdichter.

¹⁵ Gerhard Rühm, geb. 1930 in Wien, experimenteller Lyriker, Dramatiker und Prosaautor. Als Musiker Schüler von Joseph Matthias Hauer. Zu diesem in Abschnitt: Prantl, die Musik und die Literatur.

¹⁶ Die Wiener Gruppe war ein Kreis experimenteller österreichischer Schriftsteller von 1951/52-1964, dem Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener angehörten.

¹⁷ Zu Elfriede Skorpil-Samset im Abschnitt Zukunftsvorhaben.

¹⁸ Die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie wurde 1867 gegründet. Mit dem Kunstudien-Organisationsgesetz (KUOG), BGBl. I Nr. 130/1998, in Kraft getreten mit 1. Oktober 1998, erlangten die bisherigen Hochschulen nominell Universitätscharakter, daher jetzt die Bezeichnung: „Universität für angewandte Kunst“.

¹⁹ Das ist eine „Gruppe von Malern um die inspirierende Figur des Monsignore Otto Mauer“, so Wieland Schmied in der Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band VI 20. Jahrhundert, S. 36. Angehörige: Arnulf Rainer (geb. 1929), Josef Mikl (1929-2008), Wolfgang Hollega (geb. 1929) und Markus Prachensky (geb. 1932). Ihre Kunst ist der österreichische Beitrag zu dem, was sehr pauschal Abstrakter Expressionismus, Tachismus, Informel genannt worden ist.

²⁰ Monsignore Otto Mauer (1907-1973), Priesterweihe 1931, ab 1954 Domprediger zu St .Stephan in Wien, in diesem Jahr auch Eröffnung der Galerie (nächst) St. Stephan, rege Vortragstätigkeit im In- und Ausland. Seit 1981 wird der Msgr. Otto Mauer-Preis für bildende Kunst in den Bereichen Malerei, Grafik, Skulptur, Objekte, Installationen und neue Medien vergeben.

Gesprächspartner wurde. Der Focke hat dann noch den Nachlass vom Gütersloh betreut, eine zeitlang, dann hat der Hutter Wolferl²¹ das übernommen.“

Im Jahr 1950 allerdings scheiterte ein Versuch der „Curaner“ gemeinsam einen Bauernhof im niederösterreichischen Mostviertel zu bewirtschaften wegen interner Differenzen bereits nach einem halben Jahr. Dem mit dem bäuerlichen Milieu bestens vertrautem Prantl ist dabei sicher keine Schuld zuzuweisen²².

Über Initiative des Dombaumeisters Holey²³ gelang es, im Gästehaus des Deutschen Ordens in Wien I., Singerstraße 7, vier oder fünf kleinere Räume als Studentenwohnungen und einen Gemeinschaftsraum einzurichten. Dabei ist die Mitwirkung von Dr. Reitsammer²⁴ zu erwähnen. Prantl schildert ihn als besonders hilfreichen Menschen, der so lange er lebte, stets für andere gesorgt habe. Noch ein Vorbild für tätige „cura“.

Im Deutschordenshaus war auch an die Einrichtung eines Ateliers für junge Künstler im zweigeschossigen Dachbodenbereich, mit Blick auf den Dom, gedacht. Die damaligen Bestimmungen der Wiener Bauordnung verhinderten aber eine Ausführung. Prantl wandte sich um Hilfe an Msgr. Mauer. Dieser verwies ihn an den Prälaten Wagner²⁵, der für die Bauangelegenheiten der Erzdiözese zuständig war. Wagner reagierte auf das von Prantl vorgetragene Anliegen einiger weniger hoffnungsvoller Künstler, nachdem „er mich angeschaut und gemustert hat“, mit der Befürchtung, dass dann Kryptokommunisten einen Ort der Konspiration hätten und das unter den Augen und mit Unterstützung der katholischen Kirche. Prantl konnte zwar diesen Verdacht entschärfen und Wagner beruhigen mit den Worten: „Keine Angst Herr Prälat, wir stellen nichts an, wir sind keine Aufwiegler.“ Das Atelier wurde jedenfalls nicht verwirklicht. Prantls Stimmung war nach dieser Unterredung an einem Tiefpunkt angekommen und er verlangte im ersten Groll die Sperre der Klöster, „die sind eh' schon leer“, und deren Inbesitznahme durch die Künstler. Dass aber auch in den Klöstern im Laufe der Zeit ein Umdenken stattgefunden hat, stellt er mit Genugtuung fest: „Jetzt ist man froh, wenn man Künstler mit ihren Sammlungen in die Stifte bekommt, etwa in Admont oder in Klosterneuburg oder in St. Paul im Lavanttal.“

²¹ Wolfgang Hutter, geb. 1928 in Wien, Maler und Graphiker, Studium bei seinem Vater A. P. Gütersloh, Gründungsmitglied der „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“.

²² Sebastian Prantl: „Er hat es physisch geschupft, die Städter haben es nicht durchgestanden.“

²³ Prof. Dr. Karl Holey (1879-1955), österreichischer Architekt und Denkmalpfleger, von 1937-1955 Dombaumeister von St. Stephan in Wien.

²⁴ Pater Dr. Hans Reitsammer SJ, gest am 30. Jänner 2001, der Schwerkriegsversehrte, der erst später zum Orden gelangte, ist in der Wiener Jesuitenkirche begraben. Prantl war bei seinem Begräbnis und hatet als Zeichen seiner Verbundenheit ein paar Rosen mitgebracht.

²⁵ Prälat Josef Wagner (1885-1972), Priesterweihe 1908, Dompropst, Leiter des Bauamtes der Erzdiözese Wien von 1945 bis 1972.

Nach Auflösung der Cura-Gemeinschaft blieb der Kontakt zu P. Focke bis zu dessen tragischem Tod (Ursache war ein Blitzschlag. Der Leichnam wurde erst ein Jahr später gefunden) in den Osttiroler Bergen erhalten, was in einigen Ansichtskarten und Briefen der Familie Prantl/Peyrer an den bedeutenden Jesuitenpater dokumentiert ist.

Focke war auch ein Mann mit subtilem Humor. Das erschließt sich aus einer Anekdote, die Prantl noch heute erheitert. Er hatte dem Geistlichen einmal einen kleineren Stein geschenkt, den dieser in Osttirol aufbewahrte oder in seinem Auto immer mitführte. Dies mit dem Hintergedanken, dass im Falle wenn ihm etwas passiere, der Stein in Osttirol bleibe und ihn ja nicht die Jesuiten in Wien bekämen.

Prantl, der auch den langjährigen Urlaubsort Fockes in Osttirol genau kannte und dessen einfaches Quartier im so genannten „Bienenhaus“, kann sogar zum bescheidenen Nachlass des Paters detaillierte Angaben machen: „*Er hat nichts hinterlassen, wie der Schubert*²⁶. *Nur alte abgetragene Goiserer*²⁷, *Schistöcke aus Bambus, ein Hemd und ein paar Unterhosen, das ist alles, was in seinem Spind auffindbar war. Ich hab' das selber mit meinen eigenen Augen gesehen. Wir wollten das Bienenhaus einmal einschreinern, also einen Schrein für ihn und sein Vermächtnis bauen, mit dem Ernst Hiesmayr*²⁸, *aber dazu ist es nicht mehr gekommen. Schubert hat er sehr geliebt, er hat ihn wunderschön gesungen. Manchmal hat er ihm auch ähnlich geschaut, wegen der Stirnglatze.*“

Focke hatte einen Studienkollegen in Innsbruck, der aus Abfaltersbach stammte, und ihm ermöglichte alle Ferien dort zu verbringen. Bei der Familie Troger habe er „*Heimatrecht*“ genossen, und er habe die kleine Gemeinde als Geistlicher in seinen freien Zeiten mitbetreut. In der aushilfsweisen Seelsorge und in stundenlangen Wanderungen ist Fockes Präsenz im Urlaubsort zu erklären.

Den Grabstein für die letzte Ruhestätte auf dem Friedhof, neben dem Kircheneingang, bei den Priestergräbern, in der Gemeinde Abfaltersbach, im Bezirk Lienz, Bundesland Tirol, hat daher Prantl als Zeichen seiner Dankbarkeit und jahrzehntelangen Verbundenheit zu einem Freund der Familie und einem der modernen Kunst aufgeschlossenen Ordensmann, gemeißelt²⁹.

²⁶ Franz Schubert (1797-1828), österreichischer Komponist, schuf ein umfangreiches Werk: Opern und Singspiele, Symphonien, Messen, über 600 Lieder.

²⁷ Goiserer sind schwere genagelte Bergschuhe, so genannt nach dem Herstellungsort Bad Goisern in Oberösterreich.

²⁸ Univ.Prof. Dr. Ernst Hiesmayr (1920-2006), österreichischer Architekt, von 1975-1977 Rektor der Technischen Universität Wien, wichtige Bauten: Kirche in Linz/Langholzfeld, Juridicum der Universität in Wien, Atelierhaus Karl Prantl in Pötzsching. Prantl hat im Eingangsbereich des Architekturbüros Hiesmayr in Wien XIX, Eroicagasse, sechs Steine (Stelen) aufgestellt.

²⁹ Ein schwarzer Serpentin mit weißen Einschlüssen (15 x 30 x 100 cm), das Kreuz in lateinischer Form überzieht die Oberfläche.

Wie sehr der Katholik Prantl, jetzt schon als gefragter Künstler (Mitglied der Wiener Künstlergruppe „Der Kreis“³⁰) mit der katholischen Hochschulgemeinde in Wien innerlich verbunden war, beweisen seine Projekte zur **Ausstattung gottesdienstlicher Räume**. In der von Architekt Ottokar Uhl³¹ in den Jahren 1957/58 entworfenen **Studentenkapelle in Wien I., Ebendorferstraße 8** (nunmehr Edith-Stein-Kapelle)³², wollte Prantl einen quaderförmigen Stein mit fünf kreisförmigen Öffnungen, wie die „Fünf Wundmale“³³ oder „Fünf Anrufungen“ aus St. Margarethen, aufstellen (Abb. 1). Dieses Vorhaben konnte nicht ausgeführt werden, weil so Prantl, „die Kirche bis heute nicht fähig ist zu abstrahieren und ich habe versucht über diese „Fünf Anrufungen“ ein anderes Element hineinzubringen, auch in die Liturgie, und herausgekommen ist etwas Anderes, ein angekaufter gotischer „Corpus“³⁴, weil man sich das Neue nicht zugetraut hat. Das war zu früh, zu fortschrittlich. Heute wäre vielleicht eine Chance aber der Strobl³⁵ hat sich das nicht getraut. Aber auch den Evangelischen Christen ist es genau so ergangen. Der Lüthi³⁶, mein Jahrgang, bedauert heute noch, dass die nicht begriffen haben die Erfindung der Abstraktion, obwohl sie bildlos angetreten sind in der Reformation. Sie haben die Chance nicht erkannt, dass es in der Gegenwart Bilder gibt, die ihre Liturgie stimulieren könnte. Leider, das ist auch bei denen unterblieben und bei den Katholiken überhaupt.“

³⁰ Siehe Jorg Lampe: 10 Jahre „Der Kreis“ in Kat. Wien 1956. Prantl hat im Künstlerhaus ausgestellt. Arnulf Neuwirth, geb. 1912, österreichischer Maler, vor allem Landschafter, war Mitbegründer und von 1950-1972 Vorsitzender dieser Künstlergruppe. Sebastian Prantl ist der Ansicht, dass in der Gruppe zu viele Künstler zu vielerlei Kunst produzierten und jedes Jahr gestritten wurde, wer wie viele Bilder ausstellen durfte und welches Bild neben einem anderen zu hängen habe. Diese Art von Eklektizismus habe deshalb 1981 zu ihrer Auflösung geführt.

³¹ Ottokar Uhl, geb. 1931, österreichischer Architekt, Studium bei Lois Welzenbacher in Wien. Wichtige Bauten und Projekte: Studentenkapelle in Wien, Ebendorferstraße, Studentenkapelle in Wien, Peter Jordanstraße, Schlosskapelle Karlslust in Niederösterreich, demontable Kirche in Wien Kundratstraße, Wohnhausanlagen. Nach seiner Emeritierung 1994 war er 1995 Gastprofessor für Liturgiewissenschaft an der Universität Wien.

³² Bandion 1989, S. 94: „Die Gestaltung der Kapelle orientiert sich an der Vorstellung christlicher Werte, wie Anspruchlosigkeit, Machtlosigkeit und Ehrlichkeit. Keine bleibende (oder zum Verbleiben auffordernde) Stätte, sondern Erinnerung, daß das Wirken im Geiste Christi in der Welt geschehen muß.“

³³ Noch in Holz ausgeführt sind die „Fünf Wundmale“ von 1951/52. Bei dieser Skulptur, einem hohlen Baum mit eingeschnitztem Kreuz, ist der spätere Abstraktionsgrad noch nicht erreicht, da noch das Figurale des Gekreuzigten aufscheint (abgebildet in Boeckl 2002, S. 201).

³⁴ Ebd. S. 94: Der aus dem 17. Jahrhundert stammende Corpus wurde auf einem Stahlkreuz neu befestigt.

³⁵ Prälat Monsignore Karl Strobl (1908-1984), Priesterweihe 1931, seit 1938 Leiter der Studentenseelsorge in Wien, Weggefährte Otto Mauers. Das in der Nachkriegszeit erworbene Haus in Wien I., Ebendorferstraße, sollte nach seinen Vorstellungen studentischer Wohn- und Begegnungsort sein. Die vielen Studenten als „inneres Statut“ zu eigen gewordene Lebensregel versucht folgende Ziele zu erreichen: Tüchtigkeit als Legitimation; Ablehnung jeglicher Korruption auch im Kleinen; Entlarvung jeder Lüge; Streben nach Wahrhaftigkeit, (Bandion 1989, S. 94).

³⁶ Univ.Prof. Dr. Kurt Lüthi, geb. 1923 in Rohrbach/Schweiz, studierte in Bern und Basel Evangelische Theologie. Stark beeinflusst von Karl Barth, Martin Buber und Dietrich Bonhoeffer. 15 Jahre lang Pfarrer im Kanton Bern. Ab 1964 Ordinarius für Systematische Theologie (Helvetisches Bekenntnis) an der Evangelisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien, Emeritierung 1991. Seit 1973 teilt er das Leben mit Linda Christianell, so Michael Bünker in seiner Laudatio zum 80. Geburtstag. Linda Christianell, geb. 1939, ist eine Konzeptkünstlerin, so Prantl.

Prantl meinte in einem leichten Anflug von Resignation, dass sich solange nichts ändern werde, solange der Papst in der Sixtinischen Kapelle gewählt werde, im Anblick der überwältigenden Malerei der Renaissancekünstler und des Weltenrichters von Michelangelo an der Altarwand. Irritiert habe ihn auch erst kürzlich der im Fernsehen gezeigte päpstliche Palast in Avignon³⁷, im 14. Jahrhundert zu einer uneinnehmbaren Festung ausgebaut „*und das auf kirchlicher Basis, wie für die Ewigkeit gebaut.*“ Wozu brauche das Christentum eine Festung mit Zinnen, wo es doch in seinem Wesen auf Gewaltlosigkeit gründe? Eine mächtige, verweltlichte Kirche, die sich hinter Burgen verschanze, sei doch nicht im Sinne ihres Stifters gewesen. Prantl zitierte, um seine Argumentation handfest zu untermauern, die bekannte Stelle aus der Bergpredigt (Matthäus 5,39): „Wenn dich einer auf die rechte Backe schlägt, dann halt ihm auch die andere hin.“ „*Aber wer bringt das fertig?*“ Die in den (Atelier)Raum gestellte Frage beantwortet er kurz und bündig: „*Keiner!*“

In der Sendung über den Papstpalast zu Avignon beeindruckten ihn jedoch die Wand- und Deckenmalereien, vor allem das Kolorit, das viele Blau und Grün. „*Das Blau des Yves Klein*³⁸ ist längst vorweggenommen“, ist sein künstlerisches Werturteil über eine Freskomalerei, die zu dieser Zeit in Europa wegweisend war, weil sie auf der Verquickung französischer und italienischer Stilmerkmale basierte, um schließlich gegen die Wende zum 15. Jahrhundert im internationalen (weichen, schönen) Stil zu gipfeln.

EXKURS

Kurt Lüthi (HB) und Karl Prantl (RK), eine interkonfessionelle Begegnung

In einem einführenden Beitrag³⁹ zur Ausstellung der Erker-Galerie „Karl Prantl Steine 1978-1980 in St. Gallen vom 13. September bis 1. November 1980, stellt Kurt Lüthi unter dem Titel „Die Sprache der Steine“, anthropologische und theologische Überlegungen zum künstlerischen Konzept Karl Prantls an und führt aus:

„Das grosse Thema Prantls und seines Kreises ist das Abenteuer Stein. Steine enthalten schon in ihrer naturgegebenen Verschiedenheit und Eigenart Anrufe; man kann mit ihnen umgehen, man kann sie betrachten und meditieren, man kann sie betasten, man kann Steinspiele

³⁷ Der Aufenthalt der Päpste in Avignon (1309-1376) wird auch als Babylonisches Exil bezeichnet. Nach Abriss des alten Bischofspalastes wurde ein neuer riesiger befestigter Bau errichtet, einerseits als wehrhafte Burganlage, andererseits als Zeichen des päpstlichen Machtanspruches. Blüte der Künste (Schule von Avignon). Simone Martini kommt 1340 aus Siena nach Avignon. Im Chambre du Cerf des Palastes Freskenmalerei unter der Leitung von Matteo Giovanetti, seit 1367 „Peintre du Pape“, welche Alltags-, Jagd -und Fischereiszenen darstellen.

³⁸ Yves Klein (1928-1962), französischer Maler, Bildhauer und Performancekünstler. Führender Vertreter der „Nouveau Réalisme“. Er war einer der ersten, der monochrome Bilder, oft in Ultramarinblau, welches er sich als „International Klein Blue“ patentieren ließ, herstellte. Andere Bilder entstanden als „Anthropometrien“, das sind Körperabdrücke bemalter nackter Modelle.

³⁹ Im Literaturverzeichnis mit „Lüthi 1980“ angegeben.

erfinden. Prantl steht denn auch in einer solchen Unmittelbarkeit zum Stein, dass einige seiner schönsten Werke den Eingriff des Bildhauers kaum verraten.“

Damit hat er in wenigen Sätzen den künstlerischen Impetus Prantls skizziert und er fährt fort das Charakteristische im Umgang mit dem Urstoff so weiter zu beschreiben:

„Es gibt am Stein und mit dem Stein grundlegende, einfache, intensive und bestimmende Ursprungserlebnisse. Es gibt Erlebnisse des Haptischen und des Optischen: Steine werden meditiert, berührt, betastet; es gibt die Schreit-Erlebnisse der Begehbarkeit von gestalteten Steinen und Steinkombinationen (exemplarisch dafür sind japanische Steinerfahrungen). Es gibt aber auch bestimmende Erlebnisse, wenn Wasser über Steine fliesst oder wenn man Steine anordnet und mit ihnen spielt. In diesen Vorgängen kommt es zu Verdichtungen, Abstraktionen, Sensibilisierungen - es kommt zu einer Humanisierung und Erotisierung; das alles aber im Medium Stein“⁴⁰.

Man erinnert sich sofort an die Bemerkungen Prantls über die Papstwahl in der Sixtinischen Kapelle und den Papstpalast in Avignon, wenn der Protestant (Helvetisches Bekenntnis) Lüthi ausführt: „Neuerfahrungen Gottes kann es heute wohl nicht mehr in einem hierarchischen Wirklichkeitsverständnis geben, wo Gott <oben> zu finden ist.“

Lüthi wiederum bezieht sich auf Bonhoeffer⁴¹, für den es Gott nur inmitten der Wirklichkeit gibt, in der vollen Diesseitigkeit des Lebens und in der Weise des Daseins für den Mitmenschen⁴². Für Lüthi hat Kunst auch kosmische Implikationen, die er im Abenteuer der Steine sieht, um Urzeit und Gegenwart im menschengeschichtlichen Sinn⁴³.

Exemplarisch, seien noch einige erläuternde Sätze (gekürzt), aus **Lüthis „Theologie der Steine“** (er nennt es einen Versuch, einen Diskussionsbeitrag) herausgegriffen⁴⁴:

„Kunstwerke sind Symbole, die mich <angehen>; dies nicht als Mitteilung, sondern als Geschehen. Wenn der Stein ein Symbol ist für eine Sprache, die mich <angeht>, so ist es ein <Sprachgeschehen>, in das ich einbezogen werde. Und dieses Geschehen ist dann <Religion>, wenn es mich <unbedingt> angeht. In solchem Geschehen finde ich meine Identität. Das Symbol deutet auf Grenzerfahrung zwischen heilig und profan, bewusst und unbewusst, Tag und Nacht, Ursprung und Tod. Die Sprache des Symbols verhüllt und enthüllt. Indem das Symbol zu denken gibt, fordert es zur Interaktion, zur Kommunikation,

⁴⁰ Lüthis Beitrag findet sich auch auszugsweise in der Dokumentation über das 1. Bildhauer Symposium Bentheimer Sandstein 1979, hier zit. mit Schneider 1980.

⁴¹ Dietrich Bonhoeffer (geb. am 4. Februar 1906, hingerichtet am 9. April 1945), evangelischer Theologe im Widerstand gegen den Nationalsozialismus. Sein Denken ist als „Reise in die Wirklichkeit“ beschrieben worden. Für ihn setzt die Nachfolge Christi voraus, dass der Mensch zu seiner Diesseitigkeit stehen müsse.

⁴² Lüthi 1980, S. 7.

⁴³ Ebd. S. 10.

⁴⁴ Ebd. S. 8.

zum Umgang und Spiel mit Symbolen auf. Mit anderen Worten: Das Werk eines Künstlers transportiere nicht mehr einseitig eine Botschaft des Künstlers sondern das Kunstwerk vollende sich im Dialog zwischen Werk und Betrachter.“

Diesem Ansatz sollte eigentlich auch eine katholische Kunstauffassung zustimmen können. Wenn aber der Dialog, die Begegnung, die Partnerschaft in das Zentrum gerückt werde, dann ist der Weg der Kunst in die Abstraktion wohl der einzige zielführende, weil ja dann jede Interpretation des Kunstwerkes gewünscht und auch zulässig ist.

Der evangelische Theologe hat in seinem Denkmodell, das ja notwendigerweise die Mitwirkung des Rezipienten verlangt, das herausgearbeitet und theoretisiert, was der Künstler Prantl erreichen will. Konsequenterweise hat der dann den Weg der Abstraktion und nicht den der Figuration gewählt.

Zu Kurt Lüthi, den Prantl wegen seines fundierten Kunstherrwissens nach wie vor sehr schätzt, der Ausstellungen in der „Galerie im Griechenbeisl“ unter der Betreuung von **Christa Hauer-Fruhmann**⁴⁵ organisierte, hat er keinen Kontakt mehr („*in unserem Alter dreht jeder seine eigenen Daumen*“). Er erinnert sich, einmal in einem Evangelischen Bildungshaus ausgestellt zu haben, diese Vernissage aber mit einer Enttäuschung für ihn endete, da es nicht zu der von ihm erhofften Begegnung der Liturgie mit der Abstraktion gekommen sei. „*Da ist auch nichts weitergegangen*“, schließt Prantl an seine leidvollen Erfahrungen mit der katholischen Konfession an, aber er verstärkt noch: „*Der Lüthi hat was versäumt. In seinem Elternhaus waren frühe Bilder vom Klee*⁴⁶ *erlebbar, die hat er nicht verstanden, sonst hätte er vielleicht selber schon in seiner Theologie beim Klee angesetzt, hat aber nicht stattgefunden.*“

Wie kann man diesen Vorwurf an Lüthi verstehen? Ein Verweis auf das Kunstverständnis Klees könnte klarend sein. Daher ist kurz darauf einzugehen.

Paul Klee drückt das in seiner Schrift „Schöpferische Konfession“⁴⁷ so aus: „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Oder an anderer Stelle: „Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig. Sie ist jeweils ein Beispiel, ähnlich wie das Irdische ein kosmisches

⁴⁵ Christa Hauer-Fruhmann, geb. 1925, Malerin, Tochter des Malers Leopold Hauer (1896-1984), heiratete 1957 den Maler Johann Fruhmann (1928-1985). Zunächst unter dem Einfluss ihres Vaters stehend, lernte sie während eines USA-Aufenthaltes die Techniken des Action Painting kennen. Von 1960-1971 Leiterin der Galerie im Griechenbeisl in Wien I., Fleischmarkt. Ihr Großvater Franz Hauer war der legendäre Griechenbeislwirt, der Bilder von Albin Egger-Lienz, Egon Schiele und Oskar Kokoschka erworben hatte. Prantl: „*Es gab dort ein eigenes Künstlerzimmer, ganz verraut, mit Originalunterschriften an der Decke, eine Touristenattraktion*“. Die Sammlung ging weitgehend verloren („*wurde auseinander gerissen, aber Christl besitzt als einzige eine Skulptur vom Schiele*“, so Prantls Meinung, der selbst in den Jahren 1960 und 1965/66 in der Galerie ausgestellt hat). Zu Johann Fruhmann, Schloss Lengenfeld und Gruppe K.U.SCH. siehe Abschnitt Abstraktion.

⁴⁶ Paul Klee (1879-1940), Schweizer, Maler und Graphiker, Hauptmeister der abstrakten Kunst, befreundet mit den Künstlern des „Blauen Reiters“, unternahm 1914 mit August Macke und Louis Moilliet die berühmt gewordene Tunisreise, Meister am Bauhaus in Weimar und Dessau. Er malte zeichenhaft-skurrile Bilder von poetischer Wirkung und verfasste bedeutende kunstpädagogische Schriften, etwa „Das bildnerische Denken“.

⁴⁷ Zitiert aus Güse 1992, S. 45 u. 48.

Beispiel ist.“ In dem Buch „Das bildnerische Denken“ findet sich der Satz: „Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heut), desto abstrakter die Kunst, während eine glücklichere Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt“⁴⁸. Diese drei Zitate sind zweifellos als Bekenntnis zur Abstraktion zu verstehen. Sie könnten auch so von Karl Prantl, der die Gräuel des Krieges bis zu seinem Ende miterlebt hatte, formuliert worden sein, obwohl dieser nicht von der Malerei sondern von der Skulptur ausgeht.

Der Philosoph und Wissenschaftstheoretiker **Kurt Hübner**⁴⁹, der sich mit dem „Mythischen in der modernen Malerei“ ausführlich befasst⁵⁰, sieht „Klees Bilder erfüllt von Gestalten der Geburt und des Todes, des Kreislauf des Lebens [...] in einem kosmischen Allzusammenhang. Alles Nicht-Menschliche hier ist mythisch personifiziert, alles Materielle ideell, alles Ideelle materiell, alles ist numinos, zeichen- und symbolhaft, verweist auf ein Übergeordnetes, auf einen Urgrund des Seins“⁵¹. Klee: „Kunst ist ein Erinnern an das Uralte, Dunkle, von dem Fragmente noch im Künstler leben“⁵².

Diese Suche nach dem kosmischen Allzusammenhang, dem Urgrund, finden wir im Werk Prantls und seines Bildhauerfreundes Fritz Hartlauer. Diesem ist noch ein eigenes Kapitel gewidmet.

Um diesen Exkurs über Lüthi abzuschließen, sei abrundend angemerkt, dass Lüthis kunsttheoretische Überlegungen von Horst Schwebel insofern kritisiert wurden, als „er kunstwissenschaftlich akzeptable Interpretation durch den Zwang zur christologischen Interpretation verunklärt.“ Und [...] „dass Lüthi es für nötig hielt, in jeder Analyse einen christologischen Bezug herzustellen, ist von der Sache her keinesfalls schlüssig“⁵³.

Die kritische Distanz oder auch eine gewisse Entfremdung Prantls zu Lüthi, könnte einerseits in der seiner Auffassung nach nicht konsequent vertretenen Bejahung der Abstraktion bei Realisierung protestantischer Kunst im sakralen Bereich zu suchen sein (hatte Lüthi zu wenig Einfluss oder Durchsetzungskraft innerhalb seiner Konfession?), was eben bei Prantl zu der oben gemachten Äußerung führte, andererseits mit der zu christologischen Ausrichtung jeder modernen Kunst erklärbar sein. Prantl aber dachte und arbeitete bereits interkonfessionell und sogar interreligiös und lässt sich folgerichtig bis heute nicht in eine bestimmte Richtung „zwingen“.

⁴⁸ Zitiert aus Hübner 1985, S. 321.

⁴⁹ Kurt Hübner, geb. 1921, war ord. Professor für Philosophie an der Universität Kiel.

⁵⁰ Hübner 1985, S. 317-323.

⁵¹ Ebd., S. 317.

⁵² Zit. nach Wieland Schmied, Das Poetische in der Kunst, Nürnberg 1960, S. 107.

⁵³ Schwebel 2002, S. 138 f.

Der Schriftsteller **Eugen Gomringer**⁵⁴, auch er ein Neuerer in den 1950er Jahren, würdigt Prantl in seinem „Kleinen bretonischen Tagebuch“ aus dem Jahr 1980⁵⁵, wenn er angesichts der gewaltigen rund geschliffenen Steine am Meer, „eine riesige Werkstatt der Granitbearbeitung“ erkennt und daraus schließt, „die Natur und die Zeit arbeiten wie Karl Prantl“. Nach dem Aufenthalt in der Bretagne, wo er noch die Kalvarienberge und die Menhire von Carnac - erste bildhauerische Ausdrucksweisen der Menschheit -, besichtigt hatte, wünschte er sich ein nochmaliges Zusammenkommen mit Prantl, dem er es verdanke, dass er in der Bretagne mehr gesehen habe als auf einer Geschäftsreise. Er wollte noch einmal ein paar Arbeiten von ihm sehen. Tatsächlich war es vor dieser Reise zu einer Begegnung der beiden in Prantls Wiener Atelier gekommen. Ob weitere Treffen stattfanden ist nicht bekannt.

Zu den oben von Lüthi erwähnten **japanischen Steinerfahrungen** ist zu bemerken, dass das Ehepaar Prantl zweimal Aufenthalt im Fernen Osten genommen hat⁵⁶. Noch heute tief beeindruckt von Kultur und Religion seiner Bewohner und den Begegnungen mit den einheimischen Künstlern, sieht Prantl sein Weltbild nach den beiden Reisen erweitert und bereichert und die dort verlebte Zeit, im Jahr 1991 auf der Insel Shodoshima, als eine besonders glückliche.

Dazu einige Gedanken von Prantl: „*Die Japaner haben die Idee des Bildhauersymposiums aufgenommen, die waren ja auch von Anfang an bei uns in Margarethen. So der Makoto Fujiwara*⁵⁷, *der zum Freund der Familie wurde. Von dem ist noch eine Arbeit auf dem Margarethner Hügel.*“

Die angesprochene 66,5 m lange, 80 cm tiefe und 70 cm breite „Japanische Linie“ aus dem Jahr 1970, beginnt unten im Steinbruch, durchschneidet die 11 m hohe Felswand und führt am Hügel Richtung Kapelle, aber 7 m an dieser links vorbei. Die ausführenden Bildhauer damals waren Makoto Fujiwara, Makio Yamaguchi, Tetsuzo Yomamoto, Takao Hirose und Satoru Shoji. Katharina Prantl hat in ihrem Buch die „Japanische Linie“ so genannt: „Ein Fluss ohne Wasser - des Unterbrechens Sinn ist das Weiterführen“⁵⁸. Mathias Hietz, der Gründer des Bildhauer-Symposions Lindabrunn, hat die Gemeinschaftsarbeit der japanischen Bildhauer in

⁵⁴ Eugen Gomringer, geb. 1925, prägte mit seiner „Konkreten Poesie“ einen neuen Lyrikbegriff und forderte eine Art von Literatur, die mit dem Literaturbetrieb weniger zu tun hat als mit führenden Entwicklungen auf dem Gebiet des Bauens, der Malerei und der Plastik. Poesie als ein Mittel der Umweltgestaltung.

⁵⁵ Siehe Lüthi 1980, S. 22-24, Concarneau, Juli 1980.

⁵⁶ Vom ersten Aufenthalt in Japan, in Osaka (EXPO und International Sculptors' Symposium for Public Space), datiert ein Brief an Pater Focke vom 9. Oktober 1969.

⁵⁷ Makoto Fujiwara, geb. 1938 in Gifu, Japan, studierte ab 1967 bei Fritz Wotruba an der Akademie der bildenden Künste in Wien, Teilnehmer an zahlreichen internationalen Symposien, arbeitet derzeit in Larvik, Norwegen.

⁵⁸ Siehe Prantl 2004, S.134 f. Für diesen Bildband erhielt Katharina Prantl 2004 den Österreichischen Staatspreis für das schönste Buch Österreichs.

St. Margarethen als überzeugendes Beispiel angeführt und spricht von einem „Graben“, der verbinden und nicht trennen soll⁵⁹.

Prantl fährt fort: „*Makota hat vier Kollegen genannt und eingeladen. Die haben das gemeinsam gemacht, das ist nur den Japanern gelungen, nachher nimmer, da hat sich der Egoismus durchgesetzt. Konkurrenz statt Kooperation. Auch am Stephansplatz⁶⁰ sind wir gescheitert, da wollte jeder nur an's große Geld. Bei den Japanern war die Skulptur immer dienend im Bereich des Tempels, mit den Stein- und Sandgärten zusammen. In Kyoto haben wir die Gärten mit ihren harmonischen Stein-, Sand- und Moosanordnungen gesehen, Plätze, die zum Meditieren einladen. Die stammen aus dem 13. Jahrhundert, aus der Zeit unserer Hochgotik. Der Zen-Buddhismus ermöglicht andere Begegnungen mit der Schöpfung als wie bei uns und auch eine ganz andere Demut hin zum Geschaffenen und zum Schöpferischen, eben zur Kunst. Der Stein hat dort kultischen Wert. Das sind Erfahrungen, die wir sehr früh machen konnten. Die freie akademische Skulptur ist in Japan eine junge Erscheinung, ist ja nicht tradiert.*“

Der Zen-Buddhismus gelangte im 13. Jahrhundert von China nach Japan und spielt seither im japanischen Geistesleben bis in die Gegenwart eine überragende Rolle. Es handelt sich dabei um eine Kunst der Versenkung. Ausgang ist die Kontemplation im Sitzen. Dadurch soll aus einer mystischen Versenkung die Umwandlung der logischen Denkweise in unmittelbare Wahrnehmung und Identifikation mit der Umgebung stehen und so der Geist erleuchtet werden.

Der völligen Beruhigung gedanklicher Regungen dienen auch die Steingärten der Zen-Klöster, in deren Areal Kies in bestimmter Weise mit dem Rechen geformt wird. Das Anlegen dieser Gärten ist eine der im Zen-Buddhismus geübten Künste, deren gemeinsame Zielsetzung die Aufhebung aller Gegensätze ist.

Was hat das mit dem Werk Prantls zu tun?

Er hat zahlreiche Bearbeitungen „Steine zur Meditation“ genannt⁶¹ und er erwartet sich, dass sich auch der Betrachter und Fühlende in den Stein „hineinversenkt“, den Stein im doppelten Sinn „begreift.“ Er selbst sieht den Stein belebt, als ein Wesen, das halt nur viel länger lebt als ein Mensch, und aus seinem Inneren schöpft er täglich neue Kraft⁶².

⁵⁹ Hietz/Gross 1986, in Symposion Lindabrunn-der neue Weg.

⁶⁰ Siehe den folgenden Abschnitt: Prantl und die Neugestaltung des Stephansplatzes.

⁶¹ Winter 2008, im Werkkatalog (WK) 1950-2000 sind 357 Skulpturen mit dieser Bezeichnung abgebildet.

⁶² Diesen Vorgang konnte ich beobachten: Er steht dann in einem schrittweiten Abstand zum Stein, stützt sich mit beiden Armen auf diesem ab, wobei die Hände in den Mulden flach aufgelegt sind. Das Gewicht verlagert er vom Zehenstand auf die Arme, wobei er eine zeitlang in dieser Position verharrt. So verständigt er sich wortlos mit seinem Werk. Der unwissende Zuschauer erkennt darin wohl nur eine Fitness-Übung eines rüstigen Seniorensportlers.

Karl Prantl schwärmt noch immer von den idealen Arbeitsverhältnissen für seine Frau und ihn⁶³. Der Arbeitsplatz war direkt am Meer. „*Uta konnte da aquarellieren. Das waren schon prägende Erlebnisse.*“ Im Spätsommer bis in den Herbst gab es trotz großer Hitze zwei, drei Symposien. Diese Ideen haben die Japaner von St. Margarethen mitgenommen, gehen also auf Prantl zurück.

An den Japanern faszinierte ihn deren Begabung „*vom Handwerklichem her*“, wie er sich ausdrückt. Das konnte er an Ort und Stelle erleben. Die Geduld eines Makota Fujiwara bei seiner Arbeit am Stein bringe selten einer auf. Wie der mit Hammer und Meißel umgehe, verrate Gefühl und Einfühlungsvermögen. Er lebe vom Klang des Steines, vom Rhythmus der Hammerschläge. Klopfen sei bei ihm Klangmachen, ein Intonieren in freier Natur. Es gehe auch darum, das Material, den Stein herauszufordern und nicht mit einer vorgefassten Idee, etwa aus einem Stück Marmor einen Muskel herauszuklopfen. Die Japaner hätten auch eine andere Arbeitsweise: Die Europäer arbeiteten zu geschwind, mit dem Bizeps, die Japaner aus der Schulter. Ihre gemeinsame Anstrengung, mit gegenseitiger Hilfestellung, bei Ausführung eines Werkes, sei nachahmenswert.

Sebastian Prantl erwähnte ferner, dass in Japan das Bearbeiten von Stein, sein Schleifen und Polieren, auch für therapeutische Zwecke bei Häftlingen und psychisch Kranken angewendet werde. Und er bestätigte die Meinung seines Vaters über die Herangehensweise an den Stein durch eigenes Erleben. Als Kind war er bei seinen gelegentlichen Besuchen des Römer-Steinbruches, manchmal waren ihm die dionysischen Gelage zu wild, vom Klopfen, das bedeutete ein „Klangmachen“, der Teilnehmer fasziniert. Es ging nicht um ein „Bilder-Hauen“, sondern um „Ein-sich-selber-Stimmen“, um ein Suchen, ein Herausfordern des Materials Stein. Es gefiel ihm das Klangliche, die „Sound-Collage“, die zu vernehmen war, wenn ein Künstler oben stand und meißelte, ein anderer auf dem weiten Gelände mit zwei Hämtern seinen Stein bearbeitete. Später sollten seine Eindrücke vom Komponisten Friedrich Cerha musikalisch umgesetzt werden⁶⁴.

Auf dem Pötzschinger Feld befindet sich noch ein Stein aus Japan, den Prantl in Form eines Tauschgeschäftes aus einem alten, „vergammelten“ Tempel erwarb, während er als Gegenleistung eine Skulptur für einen Shinto-Schrein⁶⁵ widmete, die unter Abhaltung der vorgeschrivenen feierlichen Zeremonie dort Aufstellung fand. Ein erwähnenswerter Beitrag eines Künstlers zum Dialog abendländischer und fernöstlicher Kultur.

⁶³ Sebastian Prantl erzählte, dass sein Vater gar nicht mehr aus Japan nach Österreich zurück wollte.

⁶⁴ Zu Cerha im eigenen Abschnitt.

⁶⁵ Shinto ist Verehrung von Naturerscheinungen (Feuerritual) und Pflege des Ahnenkultes.

Die weiteren Vorhaben Karl Prantls zur Ausgestaltung von sakralen Räumen für die Studentenseelsorge waren:

Der Kreuzweg in Wien I., Seilerstätte 30

Im 1. Stock des ehemaligen Erzherzog Karl/Ypsilanti-Palais', auf der Seilerstätte 30, ein *Kornhäuselbau⁶⁶ mit klassizistischer Fassade* (so die Zuordnung von Prantl), wo heute das „Haus der Musik“ (nach dem Umbau in den Jahren 1998 bis 2000) Touristen aus aller Welt anzieht, adaptierte Architekt Josef Krawina⁶⁷ für den Caritasverband der Erzdiözese Wien ein internationales Studentenheim mit einem Theater. Das Vorhaben wurde 1958 begonnen und 1960 abgeschlossen.

Noch vor dem „1. Symposion Europäischer Bildhauer“ in St. Margarethen im Jahre 1959, war Prantl bei der Einrichtung einer Kapelle mittätig. „*Prälat Dr. Leopold Ungar⁶⁸ hatte dort Studentenwohnungen eingerichtet, der Maler Walter Eckert⁶⁹ hat einen Wandteppich gemacht, Alois Dorn⁷⁰ im Innenhof einen Stein, wo der hingekommen ist, weiß ich nicht.*“ Prantl schuf den Altar, einen Tabernakel, ein Kreuz und einen Kreuzweg. Dieser wurde in Gestalt eines flachen Quaders aus Bronze mit vierzehn vertieften Kreuzen ausgeführt und wie ein Fries an der Wand situiert. Der Leidensweg Christi konnte nur in der Meditation von Station zu Station „mitgegangen“ werden. Es gab also keine Bilder wie sie nach alter Gewohnheit in den katholischen Kirchen betrachtet werden können. Das war natürlich in dieser Zeit sehr riskant, weil ein bilderloser Kreuzweg auch bei den Gläubigen nicht auf Verständnis gestoßen ist, die wollten ja die „Verurteilung Jesu zum Tod“ bis zu seiner „Grablegung“ bildlich vor Augen haben. Leider ging das Kunstwerk verloren und Prantl kann sich nicht erklären, „*wo die Dinge sind.*“ Er verfügt aber über einen Zweitguss des Kreuzweges, der sich in seinem Atelier befindet⁷¹. Ein weiterer Guss befindet sich in Privatbesitz. Erst Jahre später wird Prantl das Verständnis und auch den erforderlichen Platz vorfinden, die einzelnen Kreuzwegstationen in Form von Steinplatten auf den Boden zu verlegen.

⁶⁶ Josef Georg Kornhäusl (1782-1860), Architekt, bedeutender Vertreter des Romantischen Historismus, Bauten für den Adel (Weilburg bei Baden) und das Bürgertum (zahlreiche Wohnhäuser), „Kornhäuselturm“ in Wien I.

⁶⁷ Josef Krawina, geb. 1928, Architekt, Wohnbauten, z.B. Wohnhausanlage der Gemeinde Wien, XVI. Bezirk, Haberlgasse 86 (1973-1975). Von ihm der Aufsatz: Umgestaltung eines historischen Bauwerkes zu einer modernen Kulturstätte für Studenten aus aller Welt, in österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, Innsbruck 1961, AMK-Verlag.

⁶⁸ Prälat Dr. Leopold Ungar (1912-1992), war bereits in der Nachkriegszeit für die Caritas (ein bischöfliches Werk ohne Vereinsstatut) aktiv, von 1964 -1991 war er ihr Präsident.

⁶⁹ Walter Eckert (1913-2001), österr. Maler und Graphiker, Ausbildung bei Herbert Böckl. Zu Eckert siehe Sottriffer 1963, Nierhaus 1993.

⁷⁰ Alois Dorn (1908-1985), österr. Bildhauer, Maler, Glasmaler, Mosaizist. Zu Dorn siehe Zimmermann/Fussenegger 1984.

⁷¹ Der Guss ist abgebildet in Winter 2008, WK 39.

Kurt Ohnsorg⁷² formte die Weihwasserbehälter beim Eingang und „*noch ein paar Geräte aus schöner Keramik*.“ Ob von dieser Ausstattung noch etwas vorhanden ist, kann Prantl nicht sagen, aber er kann noch manch tragische Begebenheit aus dem Leben des depressiv veranlagten Künstlers („*ich habe ihn öfter zum Arzt begleitet*“) bis zu dessen Selbstmord („*er hat sich mit der Pistole seines Vaters erschossen*“) schildern. Den Grabstein am Friedhof in Gmunden hat Prantl gestaltet⁷³.

Die Kapelle der Wiener Hochschulgemeinde in Wien, Peter Jordan-Straße 29⁷⁴

Drei Jahre nach dem Projekt „Ebendorferstraße“, also 1961, plante Ottokar Uhl, der die Zusammenarbeit mit dem Bildhauer suchte, neuerlich eine Studentenkapelle. Die liturgische Beratung lag wieder in den Händen von Monsignore Karl Strobl.

Um es gleich vorwegzunehmen: Der erste Vorentwurf Uhl/Prantl wurde nicht angenommen. Prantl, heute im Blick zurück ohne Zorn, aber in seiner ungeschminkten Redeweise: „*is a nix worden! Das war die Zeit, da is alles nix worden*“. Architekt Uhl hatte eine Kapelle in einem kleinen, querrechteckigen, durch eine Dachöffnung erhöhten Raum, im Kellergeschoß realisiert. Das aktive Mitfeiern des Gottesdienstes durch die studentische Gemeinschaft, ermöglicht die Nähe zum schlichten Holzaltar und zum Zelebranten. Prantl sollte in der abschließenden kahlen Betonwand hinter dem Altar fünf kreisrunde Mulden übereinander einarbeiten. Zweifellos wurde wieder auf das Motiv der „Fünf Anrufungen“ oder der „Fünf Wundmale“ zurückgegriffen und damit eine Einladung zum Meditieren ausgesprochen. Also wäre im Idealfall der Ausführung eine engere Verbindung von Priester und studentischer Gemeinde erreicht worden und dadurch eine vertiefte Feier der Eucharistie, ein Versenken in das „Mysterium Fidei“, eine richtige „communio“ gewährleistet gewesen.

Herbert Muck fand es zwar tragisch, dass für dieses Konzept in der „Peter Jordanstraße“ kein Verständnis da war, aber auch verständlich, dass sich dann Prantl enttäuscht zurückzog und sein Beitrag zum Katholikentag in „Enthaltung“ bestand⁷⁵.

⁷² Kurt Ohnsorg (1927-1970), Studium an der Hochschule für angewandte Kunst bei Robert Obsieger (1884 - 1958), Diplom für Keramik 1950, ab 1955 eigene Werkstätte, 1963 Gründung der internationalen Keramiksymposien in Gmunden. Prantl: „*Das ganze Werk vom Ohnsorg liegt brach, keiner schert sich darum*“.

⁷³ Es handelt sich um einen ockerfarbenen Granit (27 x 36 x 175 cm) mit der Inschrift: OHNSORG. Entstehung 1973.

⁷⁴ Bandion 1989, S.400 f.

⁷⁵ Muck 1983, S. 32. Herbert Muck (1924-2008) war von 1973-1994 Leiter des Institutes für Sakrale Kunst an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Zur Fortführung seiner Forschungstätigkeit wurde das Archiv Muck in den Räumen der Jesuiten in Wien I. eingerichtet. Den Lebensabend verbrachte er, über Vermittlung von Uta Peyerer-Prantl, in Pötzsching.

Prantl und die Neugestaltung des Stephansplatzes⁷⁶

Im Zuge des Umbaus des Stephansplatzes in Wien in eine Fußgängerzone und der damit verbundenen Situierung der U-Bahn Stationen Anfang der 1970er Jahre, einigten sich die „Margarethner“, die Bildhauer der Symposien sollten in einer gemeinsamen Anstrengung für diesen historischen Platz Ideen einbringen und zu einer Realisierung beitragen, die der Würde dieses Ortes als geistigem und geistlichem Zentrum Wiens, ja Österreichs, angemessen wäre.

„Es war uns ein Anliegen, die Menschen wieder aufmerksam zu machen auf ihre eigene Stadtsubstanz und -gestalt. Das hat auch lange funktioniert“, so sieht Prantl die damalige Bereitschaft der Bildhauer an einem gemeinsamen Werk zu arbeiten. Zweifellos ist es die Weiterführung der Symposionsidee aus den Anfangsjahren. Jetzt konnte man an einem konkreten städtebaulichen Projekt zeigen, dass Künstler befähigt und willens sind, aus der Isolation des Steinbruches herauszutreten, um für einen Großauftrag von zukunftsweisender Bedeutung zu arbeiten.

Geplant war die Verlegung von Grabplatten von aufgelassenen Gräbern aus dem Lager der Gemeinde Wien um den Dom herum. Nach Neubearbeitung sollten sie zur Pflasterung verwendet werden, ergänzt mit eigenen Skulpturen⁷⁷. Auf dem Gelände des Steinbruches in St. Margarethen wurden im Jahr 1974 schon Probepflasterungen vorgenommen, dann auf dem Stephansplatz 1975⁷⁸. Die Bildhauer hatten in der Nähe ein Lokal, die „Galerie am Graben-Asenbaum“ (bekannt für Ausstellungen zeitgenössischer Schmuckkunst), gefunden, weil Prantl den Besitzer für seine Ideen gewinnen konnte. Hier wurde ihnen gestattet ihre Pläne und eine Kleinausstellung zu präsentieren. Von dort aus wurde „agitiert“⁷⁹.

Architekt Ernst Hiesmayr hatte einen Entwurf für die Gestaltung des Platzes bereit, der vorsah, die Abgänge zur U-Bahn so zu verlegen, dass das Haas-Haus wie ein Bahnhof die Fahrgäste aufnehmen sollte, womit Stephansplatz, Kärntnerstraße und Graben städtebaulich nicht beeinträchtigt würden. Ein funktioneller Bau sollte es sein. Prantl ärgert sich noch immer über den ausgeführten Zustand, „*die blöden Löcher mitten im Platz: Die Abgänge Kärntnerstraße und Graben sind ja keine Lösungen! Das ist ja alles verhaut dort. Der*

⁷⁶ Kristian Sotriffer verweist in Hartmann/Pokorny 1988, S. 43, auf die Schrift: Stephansplatz. Chronologische Dokumentation von 1973 bis 1975 über die Arbeit der Bildhauer von St. Margarethen für eine neue Gestaltung der Fußgeherzone im Dombereich von St. Stephan.

⁷⁷ Lüthi 1980, S. 3: „[...] das Material der Friedhöfe zu einem begehbar Mosaik des Wiener Domplatzes umgestalten [...]“

⁷⁸ Prantl hat im Depot in Pötzsching noch fünf Steine aus schwedischem Granit lagern.

⁷⁹ Das Verbum stammt von Sebastian Prantl, der noch hinzufügt, dass sein Vater in dieser Zeit der Stephansplatzdebatte so gefordert war, dass er physisch überbeansprucht, ja fast krank war. Der Kampf mit der Bürokratie des Rathauses -er war ja nie diplomatisch, sondern rebellisch-, und die Auseinandersetzungen mit den Kollegen, kosteten ihn viel Kraft.

Hiesmayr wollte den ganzen Verkehr wegbringen, nicht so eine Attrappe wie sie der Hollein⁸⁰ mit dem Haas-Haus gemacht hat, dieser Talmi-Glanz in Wien.“

Das Projekt Hiesmayrs kam nicht zum Zug und das der Bildhauer scheiterte 1976/77 sowohl an der Unmöglichkeit eines homogenen Konzeptes als auch an kommunalpolitischen Querelen⁸¹. Übrig blieb der durch verschiedenfarbige Steine kenntlich gemachte Grundriss der Maria Magdalenen-Kapelle⁸² und der Stephansplatz war in einen „trostlosen Plattensee“ verwandelt⁸³. Prantl erhoffte sich seinerzeit noch Unterstützung durch Msgr. Mauer, den er in dieser Angelegenheit in dessen Wohnung am Franziskanerplatz aufgesucht hatte. Nach einem Vorgespräch wurde ein späterer Termin vereinbart, der aber infolge des Ablebens von Mauer⁸⁴ entfallen musste. Prantl: „*Damit war für uns der Stephansplatz geschlagen und er konnte nicht mehr helfen. Die Kirche hat nicht reagiert. Der Dompfarrer Hugel⁸⁵ hat gesagt, weil ich ihn gefragt habe, wie weit der Einfluss der Kirche reicht: Bis zu den Außenmauern. Was draußen passiert geht uns nichts an.*“ Prantls Verärgerung nach der Verabschiedung von Hugel war verständlich: „*Habt's mich gern!*“

Prantl interpretierte Hugels Stellungnahme in der Weise, dass es sich um ein Entziehen von Verantwortung handelte, da die Kirche auch für die Stadtgestaltung zuständig sei, im Besonderen was rund um den Dom geschehe. Und hier kritisiert er den Bau einer Tiefgarage (Einfahrt von der Schulerstraße) heftig: „*Den alten Studentenfriedhof der Universität hat man ausgeräumt und diese Spirale gebaut. Ein Wahnsinn! So geht man um mit unserer eigenen Biographie.*“

Aber selbst Prantl räumt ein, dass ein wesentlicher Grund der Niederlage am Stephansplatz der mangelnde Teamgeist war⁸⁶, und er wiederholt: „*Am Stephansplatz sind wir gescheitert, da wollte jeder nur an's große Geld.*“ Prantl nannte keinen Namen, aber F.X. Ölzant

⁸⁰ Hans Hollein, geb. 1934, Architekt, wichtige Museumsbauten im In- und Ausland, Haas-Haus in Wien (1985-1990).

⁸¹ Siehe Hartmann/Pokorny 1988, S. 20 und Franz Xaver Ölzant, geb. 1943, in Wortmann 2006, S. 108: „Dieses Projekt litt unter internen Querelen ebenso wie unter bürokratischen Fußangeln und hatte dadurch von Anbeginn wenig Aussicht auf Realisierung.“ Im Jahre 2009 formuliert ein zurückblickender Sebastian Prantl trocken: „Künstler untereinander sind nicht konsensfähig, und es wird nicht besser. Jetzt geht es über den Markt, früher über die Ideologie.“

⁸² Ausgeführt von Hans Haslecker, so Franz Xaver Ölzant in Wortmann 2006, S.107. Eine in eine Platte eingelassene Inschrift lautet: „MARIA MAGDALENA-KAPELLE bis 1781 darunter VIRGILIUS-KAPELLE als Museum zugänglich“.

⁸³ K. Sottriffer in Wortmann 2006, S.108.

⁸⁴ Otto Mauer starb am 3. Oktober 1973. Prantl war zu dieser Zeit in den USA.

⁸⁵ Karl Hugel (1912-2000), Priesterweihe 1936, päpstlicher Ehrenprälat, Cur- und Chormeister der Dom- und Metropolitanpfarre St. Stephan.

⁸⁶ Sottriffer in Wortmann 2006, S. 108: „Alle wollten eigentlich etwas anderes, und deswegen hat es sich letztlich gegenüber der Bürokratie nicht durchsetzen können. Weil die gemerkt haben, dass sich die Bildhauer untereinander nicht einig sind. Die Bürokraten hatten es relativ leicht, zu sagen, dass sie mit diesem ‚Haufen von Verrückten‘ nichts anfangen können.“

vermutet Hans Haslecker unter den Ausscherenden⁸⁷. Das ambitionierte Projekt war somit versandet.

Der Artikel im DEHIO-Handbuch 2003 über den 1. Wiener Bezirk ist jedenfalls zu optimistisch abgefasst, wenn er zum U-Bahnbau (Station Stephansplatz) schreibt:

„Neugestaltung des Platzes als Fußgängerzone nach Entwurf von Karl Prantl“⁸⁸.

Es soll noch weiter im Geschichtsbuch des Stephansplatzes geblättert und daher erwähnt werden, dass Josef Hoffmann bereits im Jahre 1950, also noch in der Nachkriegszeit, „Utopische Vorschläge zur Gestaltung des Stephansplatzes“ machte. Daraus sei folgender Aufruf zitiert: „Die Gestaltung des Stephansplatzes ist lediglich eine künstlerische Aufgabe, die mit Verordnungen und unzähligen Bedenken nicht zu lösen ist. Unsere Aufgabe wäre es aber, dem Dom als Kraftäußerung einer kunstbegeisterten selbstbewussten Zeit, der Erfüllung von Ideen und Sehnsüchten mystischer Größe, eine Umgebung zu schaffen, die ihn in wahrhafter Einfühlung ergänzt und durch künstlerische Form ehrt“⁸⁹.

Der bedeutende Architekt und Kunstgewerbler hatte schon damals die Vision, ohne großen bürokratischen Aufwand, dem Platz seine mystische Bedeutung zu geben.

Ein Mann, der sicher Karl Prantls Weltanschauung in den späteren Jahren bis heute mitprägt, ist der deutsche Philosoph **Rudolf Prinz zur Lippe**⁹⁰. Lippe sieht bestimmte heutige Entfremdungsprozesse in der Gesellschaft kritisch, insbesondere die kritiklose Technikgläubigkeit und –abhängigkeit, und warnt vor den Gefahren der Umweltzerstörung. Da ist er sicher mit Prantl eines Sinnes, gerade was den Hügel und den Steinbruch in St. Margarethen betrifft. Der maschinelle Abbau des Gesteins durch den Einsatz von Sägen und Kränen und anderer moderner Technik, mit dem Ziel einer größtmöglichen Rentabilität, hat die frühere Handarbeit abgelöst. Prantl: „*Da wird zuviel und zu schnell abgebaut. Wir wollten das stoppen, aber die wirtschaftlichen Argumente haben sich durchgesetzt. Es gibt ein*

⁸⁷ Ölzant in Wortmann 2006, S.107: „Haslecker ist irgendwann abgesprungen, indem er sich mit den Steinindustriellen arrangiert hat und in Eigeninitiative diesen Grundriss der alten Kapelle im Bereich des Stephansplatzes gemacht hat. [...] Er hat sicher darunter gelitten, aber ich denke, dass für ihn wirtschaftliche Gründe ausschlaggebend waren [...].“

⁸⁸ Dehio 2003, S. 869.

⁸⁹ Sekler 1982, S. 502 f.

⁹⁰ Zur Lippe, geb. 1937, Schüler von Karlfried Graf Dürckheim (1896-1988, jahrelanger Aufenthalt in Japan, Zen-Lehrer), wurde 1965 promoviert, Professor in Frankfurt/Main, Herausgeber der Zeitschrift „Poesis-praktisch-theoretische Wege ästhetischer Selbsterziehung“. Prantl hat 1987 gemeinsam mit Uta Peyrer-Prantl in der Lippischen Gesellschaft für Kunst in Detmold ausgestellt. Programmatisch zu Lippes Verständnis von Kunst: „[...] Dagegen ist es lächerlich, wenn heute von Selbstverwirklichung durch Kunst gesprochen wird. Kunst ist nicht die Aufforderung, sich ihr an den Hals zu werfen. Das bekommt niemandem. Sie ist vielmehr im Widerspruch zu dem, was sie an den Rand des geschichtlichen Lebens gedrängt hat, und als Erinnerung an ein ganz Anderes zu leben und zu erleben.“ Zit. aus „Kunstforum international“ (Die aktuelle Zeitschrift für alle Bereiche der Bildenden Kunst), Ruppichteroth 1989, Band 100.

Beispiel vom Mailänder Dom. Die Steinbrüche von Novara. Dort wird nur mehr für die ständige Restaurierung des Domes Stein gebrochen, sonst darf nichts mehr abgebaut werden. Warum gilt das nicht für die permanente Renovierung des Stephansdomes? Im Margarethner Steinbruch gibt es ja noch die Stephanwand. Was ist, wenn der Römersteinbruch einmal abgebaut ist? Sicher, es gibt Ersatz, aber nicht von dort. Der Stein aus St. Margarethen ist sehr begehrt jetzt für öffentliche und private Bauten. Vor den Symposien war er das nicht, war kaum etwas wert. Das hat sich geändert. Dazu haben die Bildhauer viel beigetragen. Durch diese Arbeiten an den Skulpturen ist eine Öffentlichkeit erreicht worden wie kaum vorher.“

Ob der belesene Prantl Kenntnis von den Sorgen des C. Plinius Secundus d. Ä. hatte, ist nicht bekannt. Dieser klagte schon in seiner Naturkunde vor etwa 2000 Jahren, dass sich der Mensch in unerlaubtem Maß der Natur bemächtigte, indem er ganze Berge durchschlage und ausraube um seines Vergnügens, nämlich des prunkvollen Wohnens, willen. Marmor war das begehrte Material⁹¹.

Eine pessimistische Geschichtsauffassung muss daher zum Schluss kommen, dass sich seither nicht viel geändert hat und nach wie vor wirtschaftliche Argumente, der private Bauluxus, aber auch Fragen der Arbeitsplatzsicherung, stärker sind als der Schutz der Natur und Umwelt. Prantl führt die große Katastrophe des 20. Jahrhunderts auf die Massenarbeitslosigkeit der Zwischenkriegszeit und die damit verbundene Vereelendung weiter Bevölkerungskreise zurück. Diese waren daher gegen die Agitation von politischen Heilsversprechern aus den radikalen Lagern nicht immun und erhofften sich eine Verbesserung ihrer Lebensverhältnisse („so hat alles angefangen, ich hab' die Bilder noch vor mir“).

Wenn wir zur eingangs gestellten Frage zurückkehren und darauf eine Antwort versuchen wollen, „wie es Prantl mit der Spiritualität halte“ und woher er seine mentale Kraft schöpft, dann kann das Resumee nur lauten: Prantl ist tief in der Spiritualität verwurzelt. Wenn man unter Spiritualität oder Frömmigkeit eine menschliche Grundhaltung versteht, die Ehrfurcht und Liebe gegenüber Gott als Urgrund und Schöpfer bedeutet, eine religiöse Grundhaltung des Menschen voraussetzt, die sichtbar wird in der Ganzheit seines persönlichen Lebens, besonders in seiner freien künstlerischen Kreativität, dann treffen diese Voraussetzungen auf ihn zu. Es ist durchaus zulässig, die Substantive Spiritualität und Religion gleichzusetzen, da die Bindung (Verbum religare) an ein höheres Wesen die Leitlinie menschlichen Verhaltens

⁹¹ C. Plini Secundi, Naturalis Historiae, Liber XXXVI, I: „Caedimus hos [montes] trahimusque nulla alia quam deliciarum causa [...] nunc ipse caeduntur in mille genera marmorum.“

darstellt. Prantl fühlt sich aber nicht alleine der christlich-katholischen Religion verbunden. Denn, wie ich darzustellen versucht habe, denkt und schafft Karl Prantl interkonfessionell und interreligiös inspiriert. Seine Weltanschauung vereint also römisch-katholische (Einfluss der Societas Jesu⁹²), protestantische (Begegnung mit Lüthi) und orthodoxe (das Werk Brancusis)⁹³ christliche Glaubensinhalte und Sehweisen mit außerchristlichen, die er bei seinen Aufenthalten in Israel (Symposion in der Wüste Negev)⁹⁴ und Japan (Zen-Buddhismus und Shintoismus) kennen- und schätzen gelernt hat.

Nach den religiösen Grundlagen und den philosophischen Strömungen, auf die Prantls Werk aufbaut, sollen auch die Menschen, die als Künstler für ihn Freunde, Weggefährten und Vorbilder waren, kurz vorgestellt werden. Zunächst zwei wichtige Bildhauer, die für ihn vorbildlich waren.

Ein Künstler, mit dessen Leben und Werk sich Prantl bis zum heutigen Tag besonders verbunden fühlt, war **Fritz Hartlauer** (1919-1986).

„Für uns der wichtigste Bildhauer unserer Generation!“, lautet die unumstößliche Aussage Prantls, der noch Kontakt mit der Witwe Hilde Hartlauer pflegt. Sie lebt in Graz.

Nach dem Studium an der Kunstgewerbeschule von 1945 bis 1948, beginnt Hartlauer mit der systematischen Analyse des menschlichen Kopfes, die sich ab 1955 in einer geometrisch symbolhaften Gestaltung seiner Werke niederschlägt. Diese Gesetzmäßigkeiten, die er sucht, sind in einen größeren philosophisch-religiösen Zusammenhang eingebunden und beruhen auf biologischen Vorstellungen, worauf sich auch die Idee seines Urzellensystems stützt. Damit gilt er als einer der ersten informellen Bildhauer in Österreich⁹⁵. Prantl: „Er hat das vom

⁹² Angehöriger des Ordens war auch Marie-Joseph Pierre Teilhard de Chardin (1881-1955), Theologe und Paläontologe. Sein Hauptwerk ist „Der Mensch im Kosmos“ (1953). Darin bekennt sich der Paläontologe zur Evolution des Universums (gegen das naive Verstehen der Genesis als Tatsachenbericht einer einmalig erfolgten Schöpfung): In ihr sieht er eine stetige zielgerichtete Entwicklung zu höherer Komplexität. Dittmann 2007, zitiert mehrere Passagen aus diesem Buch und stellt auf S. 110, die Verbindung zu Prantl so her: „Prantls künstlerisches Denken lässt sich mit einem Denken, das das Ganze des Kosmos, seine Entwicklung und die Menschwerdung in ihm, zu umfassen sucht, und das die Steine als Vorstufe des Lebens einer jugendlichen Erde begreift, aus dem das Leben sich formt.“ In Prantls Werk kurz und prägnant formuliert: „Und auch Steine leben“ (Inscription in einer Granitplatte seines Nürnberger Kreuzweges von 1991). Auch Lüthi beruft sich in seinen anthropologischen und theologischen Überlegungen auf Teilhard de Chardin (Lüthi 1980, S. 9).

⁹³ Eine Skulptur auf dem Pötzschinger Feld hat die Bezeichnung „Ikonostase“ (das ist die Bilderwand in orthodoxen Kirchen, die den Altarraum vom Laienraum trennt).

⁹⁴ Prantl verbrachte 1962 drei Monate in der Wüste Negev, bei Mitspe Ramon, anlässlich des dort abgehaltenen Bildhauersymposiums „Form in Space“. Eingeladen hatten israelische Bildhauer, die 1960 in St. Margarethen tätig waren. Seine Skulptur dort: „Stein zur Ehre Gottes“ aus weißem Jerusalemer Kalkstein, Abbildung in Winter 2008, WK 44.

⁹⁵ Boeckl 2002, S. 225, 228, 315. Plastiken von Hartlauer vor allem für den kirchlichen Bereich (Herz Jesu-Kirche, Linz, 1969), Stele für das ORF-Landesstudio Steiermark, 1984.

Schädel wegentwickelt bis zur Zelle.“ Nach Johann Muschik strebt er eine Geometrie der Zellstruktur an, formt merkwürdige waben- und kaktusartige Gebilde⁹⁶.

Das Kreuz und das Achteck sind die Grundformen seiner Arbeit, die einen stark konstruktiven Zug aufweist. Hartlauer nennt dann auch als Ergebnis die Urzelle als phantastische Gesetzmäßigkeit und Geheimnis des kosmischen Kreuzes⁹⁷.

Prantl kann zu Person und Werk Wesentliches beitragen: „*Er hat in weichem Stein gearbeitet, manchmal sogar in Tuff und hat das entwickelt vom Kopf weg. Seine schönste Skulptur ist in St. Margarethen entstanden, ich glaube 1962, im Steinbruch. Die steht jetzt in Graz vor einer Wohnbaugenossenschaft. Wir wollten sie wieder nach St. Margarethen zurückbringen, an ihren Ursprungsort und vom Original drei Abgüsse herstellen lassen: eine für die Wohnhausanlage, eine für ein Museum und die dritte für die Diözese in Eisenstadt oder Graz. Leider ist es nie soweit gekommen. Auch die Stadt Wien war an einem Erwerb nicht interessiert, die Skulptur war auf dem WIG-Gelände⁹⁸ ausgestellt. Ich habe mich bemüht, es gab aber keine Reaktion aus dem Rathaus. Dann hat die Skulptur diese Grazer Wohnbaugenossenschaft erworben.*

Von ihm gibt es auch einen Entwurf für das Gipfelkreuz auf dem Hügel von Margarethen. Da war früher ein Holzkreuz aus Eiche, das war schon alt und morsch. Dieser Entwurf wurde nicht realisiert. Jetzt befindet sich dort ein Stahlkreuz, das die Daten der stattfindenden Passionsspiele markiert. Auch die Kapelle wird nicht mehr so genutzt, sondern ist eine Heimkehrgedenkstätte mit einer Opferschale davor. Da trifft sich halt jedes Jahr der Kameradschaftsbund. Das ist natürlich nicht das, was als Neugestaltung des Hügels, des ganzen Komplexes vorgesehen war, was unserer Vision entspricht. Leider Gottes, die Entwicklung ist ganz woanders hingegangen. Der spirituelle Wert ist nicht mehr erlebbar“⁹⁹.

Auf Hartlauer zurückkommend, ist bemerkenswert, dass die Bemühungen Prantls, diesen nach Wien zu bringen und ihm ein geeignetes Atelier zu verschaffen, nicht von Erfolg gekrönt

⁹⁶ Muschik 1966, S. 29. Prantl betont, dass Muschik (1911-1979) Kulturredakteur der kommunistischen „Volksstimme“ und zu den Symposien positiv eingestellt war („er hat uns immer wohlwollend begleitet, wie auch der alte Viktor Matejka“). Matejka (1901-1993), war Kulturpolitiker und Schriftsteller, von 1945 bis 1949 KPÖ-Stadtrat für Kultur und Volksbildung in Wien.

⁹⁷ In Breicha 1994, S. 122 ist die „Urzelle-Kreuzgeheimnis“, 1981, Feder in Tusch auf Papier, abgebildet. Außerdem die „Urzellensysteme“ in Bronze aus den Jahren 1955, 1958 und 1976.

⁹⁸ Wiener Internationale Gartenschau 1964 im Donaupark, XXII. Bezirk.

⁹⁹ Prantl hat in mehreren Gesprächen die Vermarktung des mystischen Hügels durch touristische Aktivitäten, wie Opernfestspiele, oder die Erweiterung des „Märchenwaldes“, immer kritisiert. An einem Konzept zur Neugestaltung der Margarethner Anlage, ohne Auswüchse des Massentourismus, werde aber gearbeitet.

waren. Im Prater war eine künstlerische Unterkunft vorgesehen, die dann entweder Moswitzer¹⁰⁰ oder Gironcoli¹⁰¹, Prantl kann sich nicht genau erinnern, bezogen hat. Hartlauer hatte seinen kleinen Freundeskreis in Graz und konnte sich in Wien nicht behaupten. Zwar ermöglichte ihm Msgr. Mauer einmal eine Ausstellung in der Galerie St. Stephan, die aber ohne größere Resonanz blieb. Prantl: „*Die Wiener haben das nicht erkannt und angenommen. Die Akademie war ihm feindlich gesinnt. Durch diesen Akademikerklüngel ist es ihm nicht gelungen in Wien sesshaft zu werden. Der Wotruba¹⁰² war auch gegen diese Art von skulpturaler Suche und dem Finden, das alles war der Wiener Konstellation sehr verdächtig und fremd, das war ihnen zu brisant. Bei Hartlauer gab es kein Spiel- und Standbein, keine Kreuzigungen, sondern das Kreuz einfach als Idee, als Vision, Mysterium. Der war ihnen zu abstrakt. Die Wiener haben ihn richtig abgedrängt. Das ist nicht begriffen worden, von niemandem!*“

Prantl betont die Einzelgängerrolle des Grazers. Zu den wenigen befreundeten Kollegen, die er gehabt habe, zählte **Hans Bischoffshausen**¹⁰³: „*Der Maler Bischoffshausen ist einer neuen Bewegung nahe gestanden¹⁰⁴. Er ist dann nach Paris übersiedelt und hat lange dort gelebt. Die Familie ist später nachgezogen. Er war damals beteiligt an den Studentenrevolten mit dem Cohn-Bendit¹⁰⁵. Im Odeon-Theater haben sie sich eingeschlossen und wollten von dort aus Revolution machen. Ich habe den Bischoffshausen schon vorher gekannt, über die Grazer Sezession¹⁰⁶, wir waren beide Mitglieder. Und über ein Stipendium der Sezession ist er nach Paris gegangen. Und wie ich das gehört habe von seiner Beteiligung an der Revolution, habe*

¹⁰⁰ Gerhardt Moswitzer, geb. 1940, Bildhauer, lebt und arbeitet seit 1974 in Wien. Metallplastiker, verwendet auch Materialien wie Glas, Rosenöl und Chromstahl.

¹⁰¹ Bruno Gironcoli (1936-2010), Bildhauer, seit 1977 Nachfolger Fritz Wotruba als Leiter der Meisterschule an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Er arbeitete mit unterschiedlichen Materialien: Holz, Nylon, Eisen, Pech, Polyester. Seit Ende der 60er Jahre Beginn von monumentalen Rauminstallationen, die sich in den 90er Jahren zu assemblageartigen, riesigen Skulpturen verdichten. Museum in Herberstein, Steiermark.

¹⁰² Fritz Wotruba (1907-1974), Bildhauer, seit 1945 an der Akademie der bildenden Künste in Wien, knüpfte an den Kubismus an. Die menschliche Figur (sitzend, liegend, stehend oder als Torso) bildet jenen Schwerpunkt, den er auch seinen Schülern als zentrale bildhauerische Aufgabe vermittelte. Architekt der Kirche zur Heiligsten Dreifaltigkeit in Wien-Mauer.

¹⁰³ Hans Bischoffshausen (1927-1987), Maler und Bildhauer. In seinen Frühwerken durch Paul Klee geprägt. Er wählte stets eine reduzierte Formensprache und experimentierte in der Wahl der Materialien (weiß-monochrome Kunststoffmalereien, Strukturbilder und Betonreliefs). Die Zeit von 1959 bis 1971 verbrachte er in Paris und schloss sich der Gruppe „Zero“ an. Mitglied der „Grazer Sezession“ bis 1977.

¹⁰⁴ „Zero“ war eine Ausstellungsgemeinschaft von Künstlern, die in Opposition zum Tachismus stand. Sie untersuchte die Darstellungsqualität der Farbe, des Lichts, der materiellen Struktur und der Bewegung. Aus dem Zero-Manifest 1963: „Zero ist die Stille. Zero ist der Anfang.“ Die Gruppe bestand in Deutschland (Düsseldorf) bis 1966. Bekannter Vertreter: Günther Uecker, geb. 1930.

¹⁰⁵ Daniel Cohn-Bendit, geb. 1945, Agitator der Pariser Mai-Revolution 1968, seit 1994 Mitglied der Grünen im Europäischen Parlament.

¹⁰⁶ Die „Grazer Sezession“ ist die älteste Vereinigung moderner bildender Künstler in Graz und wurde im November 1923 gegründet. „Keinen künstlerischen Zwang ausüben; es kommt allein auf die Wahrhaftigkeit und die künstlerische Qualität an“, das war das Credo des ersten Präsidenten der Sezession Wilhelm Thöny (1888-1949).

*ich ihm einen Brief geschrieben, der ohne Antwort geblieben ist.“ Prantl, leicht erregt, aus dem Brief in direkter Rede, rezitierend: „*Hans, Du bist am falschen Bahnhof, Du bist in den falschen Zug gestiegen.*“ Prantl, der aus dem fernen und vergleichsweise ruhigen Österreich die Aussichtslosigkeit der Revolte in Frankreich in den März- und Maitagen des Jahres 1968 richtig einschätzte, dachte:*

„Wenn er Revolution machen will, dann von Moskau aus und nicht von Paris weg. Er wollte es halt vereinfachen. Von Moskau aus war es aber damals sicher schwieriger. So endete unsere kleine Begegnung.“

Nach seiner Rückkehr nach Österreich 1972, lebte und arbeitete Bischoffshausen in Villach. Die erhoffte Professur in Graz bekam 1974 nicht er sondern Giselbert Hoke¹⁰⁷, dafür wurde ihm 1986 vom österreichischen Bundespräsidenten der Berufstitel „Professor“ verliehen. Durch das häufige Verwenden von Kunststoffen bei seinen Kreationen, welches sich auf seinen ohnedies angegriffenen Gesundheitszustand schädlich auswirkte, starb er am 19. Juni 1987 im 60. Lebensjahr¹⁰⁸.

Zwei Jahre zuvor war Fritz Hartlauer, dem die Anerkennung weitgehend versagt geblieben ist, freiwillig aus dem Leben geschieden. Prantl: „*Er hat sich erschossen mit seiner eigenen Armeepistole*“.

Bei Walter Koschatzky¹⁰⁹ liest sich der Nachruf so: „Tragisch war das Schicksal Fritz Hartlauers (1919-1985), dessen Befähigung als Zeichner ihn wahrhaftig zu weiter Internationalität berechtigt hätte, der jedoch in der Ungunst der Zeit über die lokalen Grenzen nicht hinausgelangen konnte.“

Wenn sich Prantl an den verstorbenen Freund erinnert („*wir haben uns beide sehr geschätzt, haben miteinander ausgestellt in Klagenfurt 1962, in der Galerie Wulfengasse*“), dann kommt auch die Rede auf St. Margarethen, wo dieser 1962 und 1972 an den Symposien teilnahm und den „Kopf“ gestaltete, der derzeit in Graz, Hugo-Wolf-Gasse 10, situiert ist¹¹⁰. Beeindruckt von dieser Skulptur und von der Persönlichkeit des Künstlers ist dann dieser Satz Prantls zu verstehen, den er im Jahre 1997 aus Anlass einer Ausstellung in Graz¹¹¹, an der er

¹⁰⁷ Giselbert Hoke, geb. 1927, Maler und Graphiker, seit 1973 Mitglied der Sezession Graz. Von 1974 bis 1995 Professor an der Architekturfakultät der Technischen Universität Graz, wo er ein eigenes Institut für künstlerische Gestaltung aufbaute und leitete. Zahlreiche Kunstwerke für den öffentlichen Raum in Österreich und Deutschland.

¹⁰⁸ Prantl ergänzt: „*Er hat ein Augenleiden bekommen, ist fast erblindet und er hat sich leider versoffen.*“

¹⁰⁹ Siehe Band VI der Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich. 20. Jahrhundert, S. 311. Walter Koschatzky (1921-2003) war Direktor der Wiener Albertina von 1962 bis 1986.

¹¹⁰ Im Bildhauerhaus in St. Margarethen, einem Werk des Architekten Johann Georg Gsteu, geb. 1927, befindet sich eine Skulptur aus Kalksandstein, Abb. S. 171 in Prantl 2004.

¹¹¹ Vom 23.-29. Juni 1997 fand in Graz die II. Europäische Ökumenische Versammlung statt. Daran nahmen auch 44 in Europa lebende Künstlerinnen und Künstler teil, um den Dialog mit den Kirchen zu pflegen.

aber selbst nicht teilnahm, aussprach: „Kunst ist Hilfe – und hilfebedürftig ist jeder Mensch. Fritz Hartlauer hilft uns in unserer spirituellen Not.“

Bedauerlicherweise war die Nichtbeachtung des Werkes des schweigsamen, introvertierten, jahrelang suchenden Fritz Hartlauer, dem auch das Kunstschaften nicht Hilfe und Halt im Leben geben konnte, Grund für seinen verzweifelten Freitod.

Das Gemeinsame der beiden Künstler:

Was ist das Verbindende der beiden Bildhauer außer ihrem Bekenntnis zur Abstraktion und der Suche nach Spiritualität im künstlerischen Schaffensprozess?

Beide sind Einzelgänger und haben sich autodidaktisch ausgebildet. Beide haben also keine traditionelle Bildhauerausbildung an einer Akademie des In- oder Auslandes absolviert.

Am Ende seines Malereistudiums, als er das Diplom in Empfang nahm, kam für Prantl die große Enttäuschung, da der Rektor der Hochschule die Absolventen im Rahmen einer akademischen Feier mit den Worten: „Und jetzt hinaus in den Konkurrenzkampf“, verabschiedete.

Prantl: „*Der Abschied am Schillerplatz war für mich eine riesige Ernüchterung, nach so langem Aufenthalt da, nach jahrelangem die Stufen hinauf- und hinabsteigen. So kann man der Kunst nicht begegnen. Da haben auch unsere Symposien ein kleines Signal bedeutet. Die gemeinsamen Anstrengungen, auch das Angewiesensein auf die Nächsten. Die vielen starken Arme, die zugegriffen haben, einen Stein aufzustellen oder zu wenden, gemeinsam mit den Arbeitern im Steinbruch, das sind Ereignisse und nicht, dass jeder nur seiner Karriere nachrennt.*“

An der Planung einer eigenen Karriere war Prantl nie interessiert: „*Es gab immer Spannungen zum Schillerplatz, zur Akademie, zu Wotruba. Margarethen wurde nie akademisch, Gott sei Dank! Wir haben die Figuration im Akademismus gelassen, also in Wien. Wir wollten unsere Freiheit, die habe ich in Margarethen gehabt, bis heute. Ich habe meine Freiheit bewahrt, Gott sei Dank, ich bin froh darüber. Ich habe mehrmals eine Professur ausgeschlagen und keinen Amtseid geschworen. Ihr seid's ja alle Republikschützer, habe ich mir gedacht, aber mich interessiert so was nicht. Das habe ich durchgestanden, ein paar sind dann Professoren geworden, der Baumann¹¹², der Markota auch, andere in Berlin, der Barna von Sartory¹¹³.*

¹¹² Herbert Baumann (1927-1990), Bildhauer und Hochschullehrer, seit 1965 Professor an der staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart.

¹¹³ Nach Sebastian Prantl war Sartory ein ungarischer fürstlicher Intellektueller, der 1956 nach Österreich flüchtete. Später war er in Deutschland tätig. Am Margarethen Hügel sind die „Drei Steine“ von 1963 platziert.

Am Rande: Das Ausschlagen einer Berufung an die Akademie und eine damit verbundene pragmatisierte Anstellung bei der Republik Österreich als Dienstgeber, mit regelmäßigem Gehalt und gesicherter Pension im Ruhestand, ist von Teilen seiner Familie mit Unverständnis aufgenommen worden, aber die Eltern waren stolz auf ihre Lebensphilosophie und Unabhängigkeit, so sieht es der Sohn heute und er erläutert, dass der Vater nie in einen Kunstmarkt eintreten wollte. An der Akademie irgendwelche Gipsmodelle herzustellen und dann ein Werk an ein Museum zu verkaufen, nur dass man dort seine „Duftmarken“ hinterlässt, war ihm verhasst. Für ihn war die Arbeit in der Enge einer Kunsthochschule, mit vorgegebenen Regeln, nach feststehenden Lehrplänen und der Beachtung einer strengen Hierarchie, nicht die Lebensaufgabe, die er sich vorstellte. Arbeiten in der freien Natur, in der Landschaft, das war es, was er anstrehte und auch in seinen Symposien umsetzte.

Die Akademiekritik Prantls, sein künstlerischer Gegensatz zu Wotruba's Werk und das seiner Nachfolger, wurde von der Kunstgeschichtsschreibung wahrgenommen und veröffentlicht. 1976 schrieb die in der Schweiz lebende und die österreichische Kunstszen von außen beobachtende Ludmila Vachová: „[...] Der internationale Ruf der <Wiener Bildhauerschule> war durch die Persönlichkeit Fritz Wotruba geprägt. Aus der formalen Abhängigkeit vom Schaffen ihres Lehrers und Meisters befreiten sich nur Rudolf Hoflehner¹¹⁴ und der Griechen Joannis Avramidis¹¹⁵ völlig. Die meisten fühlten sich dem fast usurpatorischen Geist Wotruba's ästhetisch verpflichtet, nur der bescheidene Karl Prantl war stark genug, diesen Einflüssen zu entkommen. Geistig und bildnerisch ist Prantl der eigentliche Antipode zu Wotrua: introvertiert, unaggressiv, abstrakt [...]“¹¹⁶. Und damit im Kern übereinstimmend, etwa zwei Jahrzehnte später, formuliert Otto Breicha: „Mit dem, was Wotrua beschäftigte (wie alle diejenigen, die aus seiner ‚Schule‘ hervorgingen oder von ihr berührt wurden) hat das alles nichts zu schaffen, was das Lebenswerk eines Karl Prantl bildet. Für Prantl ist die Steinbildhauerei Meditation und das, was er so bewirkt, Steinmale, die also empfunden, bedacht und beherzigt werden sollten“¹¹⁷.

Um die Sonderstellung Prantls noch deutlicher darzustellen, soll eine Auswahl von Zeitgenossen, deren Schaffensbeginn ebenfalls in die Nachkriegszeit fällt, die aber seinen

¹¹⁴ Rudolf Hoflehner (1916-1995), Bildhauer und Maler, seine massiven Eisenarbeiten symbolisieren stelenartig emporgereckte Figuren.

¹¹⁵ Joannis Avramidis, geb. 1922, Bildhauer, seit 1965 abstrakte Zwei- und Mehrfigurengruppen.

¹¹⁶ Ludmila Vachová, geb. 1933 in Prag, seit 1973 in Zürich, Kunstdozentin und Schriftstellerin. Das Zitat stammt aus Vachová 1976, S. 17.

¹¹⁷ Breicha 1994, S.14, und auf S. 220: „Er [Prantl] will mit ihr [seiner Arbeit] nichts ‚abbilden‘, sondern beeindrucken, vielleicht besser: zum geistigen Umgang mit diesen gewissermaßen aus dem Geistigen heraus konzipierten Werkstücken auffordern. Das unterscheidet Prantls Arbeit von ihrem Wesen her wesentlich von den figürlichen Gepflogenheiten, die Wotrua und seine Schule vertreten.“

Weg nicht begleiteten, weil sie die Anregungen Wotrubas weiterführten, kurz vorgestellt werden:

Heinz Leinfellner (1911-1974) war bereits Schüler Anton Hanaks¹¹⁸, dann Ende der 1940er Jahre Mitarbeiter in der Meisterklasse Wotrubas und Gründungsmitglied des Wiener Art Club¹¹⁹. Er fand zu einer stereometrisch-konstruktiven Formensprache. Die Darstellung der menschlichen Figur blieb sein bildnerisches Hauptanliegen¹²⁰.

Wander Bertoni, geb. 1925, auch er von Wotruba und Art Club beeinflusst, kommt nach der Auseinandersetzung mit Kubismus¹²¹ und Futurismus, zu abstrakten Gebilden bei öffentlichen Aufträgen¹²².

Oswald Oberhuber, geb. 1931, studierte bei Wotruba, und gilt als Pionier der informellen Plastik in Österreich. Sein Material ist Gips und Ton¹²³. In den Jahren 1950/51 stellte er „Gerümpelplastiken“¹²⁴ her und wendete sich später der Malerei zu.

Andreas Urteil (1933-1963), auch er ab 1953 ein Wotruba-Schüler, war nur eine kurze Schaffensperiode vergönnt. Neben Plastiken und Skulpturen¹²⁵ schuf er ein umfangreiches graphisches Werk und Aquarelle. Seine skulpturale Dynamik wurde von keinem anderen österreichischen Künstler mehr aufgegriffen oder weiterentwickelt. Otto Breicha vermutet seine Wurzeln im Formempfinden und –realisieren des Barocks, dem das Schaumäßige, aufgeregter und aufregend Dramatisierte, Unklassische eigentlich ist¹²⁶. Alfred Schmeller¹²⁷ erkennt bei Urteil Protoaktionismus und abstrakten Psychoimpressionismus, der ins Imaginative und Unwirkliche hineinführt¹²⁸.

¹¹⁸ Zu Hanak weiter unten.

¹¹⁹ Art Club, Wiener Künstlervereinigung der Nachkriegszeit (1947-1959), Plattform für junge Maler, Bildhauer, Autoren und Musiker im Kampf um die Autonomie der modernen Kunst.

¹²⁰ „Zwei Sitzende“ aus Bronze, Höhe 65 cm, 1965 (Privatbesitz, Wien), „Porträt Maria Bilger“, Bronzeguss des Kopfes, Höhe 30 cm, 1964 (Privatbesitz, Wien), abgebildet in Boeckl 2002, S. 219.

¹²¹ „Concerto II“ aus Holz, Höhe 165 cm, 1950 (im Besitz des Künstlers), unvollständige Serie „Imaginäres Alphabet, Buchstabe C“ aus Messing, Höhe 65 cm, 1955 (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien)

¹²² „Bewegung III“ aus rostfreiem Edelstahl, Höhe 450 cm, 1956-58, vor der Wiener Stadthalle.

¹²³ Etwa die 116 cm hohe Plastik „nicht genau“ von 1949 (Sammlung Rudolf Schmutz, Wien).

¹²⁴ So das Artefakt aus Draht und Gips „Ende“ von 1951 (Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien), abgebildet in Boeckl 2002, S. 223.

¹²⁵ „Sakrale Figur“ aus Marmor, Höhe 186 cm, 1958/59, „Der Fechter“ aus Bronze, Höhe 50,5 cm, 1960, und „Ikarus“ aus Marmor, Höhe 187 cm, 1963, alle in Wiener Privatbesitz.

¹²⁶ Breicha 1994, S. 262.

¹²⁷ Alfred Schmeller (1920-1990), Sekretär des Art Club, Kunsthistoriker, Publizist, Denkmalpfleger (Landeskonservator von Wien).

¹²⁸ Zit. aus Boeckl 2002, S. 221.

Eine Persönlichkeit, als Mensch und Bildhauer, von der Prantl noch heute mit großer Bewunderung spricht und der maßgebenden Einfluss auf sein Schaffen ausübte, war **Constantin Brancusi**¹²⁹.

Constantin Brancusi, am 19. Februar 1876 in Hobita im heutigen Rumänien geboren, besuchte die Bildhauerklasse der Kunstakademie in Bukarest, ging¹³⁰ dann im Mai 1904 nach Paris und arbeitete 1907 für kurze Zeit (vom 24. März bis 27. April) im Atelier Auguste Rodins¹³¹. Er folgte aber nicht dem Pariser Trend, sondern verharrte in seiner eigenen künstlerischen Welt. Obwohl im 1. Weltkrieg vom Militärdienst befreit, übernahm er aber die Gestaltung der Gedenkstätte für die im Kampf gegen die Mittelmächte gefallenen rumänischen Soldaten in Tigră Jiu. Die feierliche Einweihung des Ensembles nach orthodoxem Ritus erfolgte am 27. Oktober 1938¹³². Danach kehrte Brancusi nach Paris zurück und wirkte in seinem inszenierten Atelier¹³³ bis zu seinem Tode am 16. März 1957. Entsprechend seiner religiösen Grundhaltung wurde die Totenmesse am 19. März in der orthodoxen rumänischen Kirche in Paris zelebriert.

Prantls künstlerische Einschätzung des von ihm verehrten Brancusi, beide sind Einzelgänger und keinem künstlerischen „Ismus“¹³⁴ zuzuordnen, lediglich dem Sichversenken in das zu formende Material verpflichtet, lautet: „*Er war ein perfekter Realist. Er hat bei Auguste Rodin¹³⁵ mitgeholfen, hat gesehen, dass er hier keine Chance hat, kommt dann zur Abstraktion und ist seinen eigenen Weg gegangen. Der Impuls Brancusis ist nicht bis Wien gedrungen, bis heute nicht. In Wien ist die Abstraktion nicht erfunden worden und ist bis heute nicht etabliert.*“

In Tigră Jiu (rumänische Autoren nennen den Ort Targu Jiu) wurde ein Kriegerdenkmal, ein dreiteiliges Ensemble in weiter Landschaft, verwirklicht, das nicht nur Prantl tief beeindruckte

¹²⁹ Aus der umfangreichen Literatur zu Constantin Brancusi sei besonders auf Friedrich Teja Bach hingewiesen: Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, 3. Aufl. 2004 (hier zitiert mit Bach 2004). Von den rumänischen Kunsthistorikern seien Catalina Bogdan-Mateescu und Dan Grigorescu mit ihren Schriften erwähnt (siehe Literaturverzeichnis).

¹³⁰ Grigorescu 2003, S. 208: Der Legende zufolge legte er fast den ganzen Weg zu Fuß zurück. Hofmann 1958, S. 101: „[...] zu Fuß hat Brancusi 1904 Europa durchquert, um nach Paris zu gelangen.“

¹³¹ Auguste Rodin (1840-1917), französischer Bildhauer, bedeutender Vertreter der modernen Skulptur.

¹³² Das genaue Programm der Feierlichkeiten (Gottesdienst und Festzug) sowie Fotografien bei Klein 1994, Band 2, S. 385 und Abb. 129 und 130.

¹³³ Eine aufschlussreiche Beschreibung gibt der nachhaltig beeindruckte Surrealist Man Ray (1890-1976) in seiner Autobiographie anlässlich seines Besuches beim Bildhauer, zit. aus Schneede 2001, S. 140.

¹³⁴ Bogdan-Mateescu 1995, S. 100. Sie führt weiter aus, dass Brancusi sehr stolz auf diese Nichteinordnung war und seine Kunst die Zukunft und die archaische Vergangenheit gleichzeitig umfasste.

¹³⁵ Prantl betont auch die Mitwirkung Camille Claudels (1864-1943) im Schaffen Rodins, vor allem bei den „Bürgern von Calais“, und verweist auf ihren tragischen Lebensweg, der mit der Einweisung in eine psychiatrische Anstalt endete („*die Familie hat sie abgeschoben*“). Das Werk ihres Bruders, des katholischen Schriftstellers Paul Claudel (1868-1955), war inspirierend für die Ausführung des Kreuzweges in der Kirche von Langholzfeld.

und der unter diesem Eindruck an der Ausführung heimischer Kriegerdenkmäler heftige Kritik übt („*eine Schande*“). Die Kleinstadt liegt im Karpatenbogen, am Fluss Jiul, im ehemaligen Siebenbürgen, „*in Daciens, der ehemaligen römischen Provinz*“ (der überzeugte „Pannonier“ Prantl sieht die Landschaft Pannonien bis nach *Thrakien*, Griechenland, reichen). Das Werk Brancusis ist in der angegebenen Literatur umfassend dokumentiert, so dass ein Eingehen auf sein umfangreiches Schaffen, vor allem in der Pariser Zeit, in dieser Arbeit entbehrlich erscheint. Bei den Großskulpturen in Tîrgu Jiu, die Prantl und die mitreisenden Künstler in ihren Bann schlugen, soll aber eine ausführlichere Darstellung versucht werden.

Prantl und das **Mahnmal in Tîrgu Jiu**

„*Vor dem Stephansplatzprojekt waren wir* [die Bildhauer von St. Margarethen] *in Tîrgu Jiu*. *Dort waren sich die Teilnehmer dieser Exkursion einig, sich für dieses Projekt einzusetzen*. *Das lag sicher auch an der Spiritualität, die dieser Ort für alle ausstrahlte*. *Wir sind gesessen am „Tisch des Schweigens“, die Kollegen, die Tschechen, Polen, Jugoslawen, Japaner, Deutsche, das war wirklich ergreifend. Der erste Kollege dort war Olbram Zoubek¹³⁶, der nur auf mühsamen Umwegen die Anreise daher bewältigte. Das war damals eine Prozedur nach Rumänien zu kommen!*“

Prantl bedauert, dass niemand mehr diese Tagesreise zum Geburtsort Brancusis und nach Tîrgu Jiu antrete und auf den 12 Hockern um den Tisch Platz nehme. Man fahre eher nach Paris, wo er die meiste Zeit lebte und arbeitete, um zu Informationen zu gelangen, als dass man den Wurzeln der Kunst Brancusis an Ort und Stelle nachgehe. Zwar gäbe es in der Weltpolitik nach dem 2. Weltkrieg immer wieder „Runde Tische“, deren Ergebnisse oft in nicht gelungenen Aktionen geendet hätten, aber wenn man sich dort [in Tîrgu Jiu] rechtzeitig hingesetzt und über Mitmenschlichkeit nachgedacht hätte, wären so manche Probleme zu lösen gewesen, ist sich ein optimistischer Prantl sicher.

Karl Prantl hat das Ensemble des Constantin Brancusi während seines Aufenthaltes im Frühjahr 1972 fotografiert und in einer Mappe zu 24 Exemplaren bei der Edition UND in Gräfeling/München im Jahr 1976 verlegen lassen.

¹³⁶ Olbram Zoubek, geb. 1926 in Prag, tschechischer Bildhauer, monumentale Skulptur am St. Margarethen Hügel, abgebildet in Prantl 2004, S. 79.

Der beiliegende Text von Prantl lautet:

OSTERSONNTAG 1972 TRAFEN SICH BILDHAUER UND FREUNDE IN
TIRGU JIU

WIR GEDACHTEN CONSTANTIN BRANCUSIS
DER 1876 HIER IN DER NÄHE GEBOREN IST

ICH FOTOGRAFIERTE DIE SKULPTUREN VON TIRGU JIU. DEN TISCH DES
SCHWEIGENS, DAS TOR DES KUSSES, DIE ENDLOSE SÄULE

Karl Prantl 1976

Also hundert Jahre nach dem Geburtstag Constantin Brancusis verfasste Prantl diesen Text.

Prantl spricht vom „Tisch des Schweigens“, während Bach die Bezeichnung „Tafel des Schweigens“ bevorzugt¹³⁷ und Grigorescu von der „Runde des Schweigens“ schreibt¹³⁸.

Die Mappe, in die ich einsehen durfte¹³⁹, enthält 12 Originalfotografien in Schwarz/Weiß im Format 30,4 x 23,9 cm. Die Rückseiten der nicht nummerierten Fotografien tragen den Stempel des Verlages und in Handschrift die Bezeichnung: Brancusi/Prantl 1976.

Zu den einzelnen Aufnahmen einige Kurzbeschreibungen:

- 1) Der Tisch des Schweigens. Der Betrachter blickt auf eine runde Steinplatte und zehn sichtbare Hocker. Die Oberflächen der Tischplatte und der Sitzgelegenheiten sind hell erleuchtet. Der Boden liegt im Dunkeln. Hinter den schwarzen Baumstämmen ist der Fluss Jiul wahrzunehmen (Abb. 2).
- 2) Der Tisch des Schweigens. Die Nahaufnahme des Tisches lässt seine Gliederung in Grundplatte und größerer Tischplatte (Mensa) sehr gut erkennen. Die Körnung des Steines tritt plastisch hervor. Eine männliche Figur (Olbram Zoubek?), mit dem Blick zum Fotografen, versucht das Bild zu verlassen.

¹³⁷ Bach 2004, S. 78ff.

¹³⁸ Grigorescu 2003, S. 178. Er erwähnt auch noch andere Benennungen: „Tisch der Apostel“, „Familientisch“, „Tisch des Abendmahls“, „Hochzeitstisch“, „Tisch der Menschlichkeit und des Totenmahls“, „Tisch der Hungrigen“ und „Runde des „Schweigens“ (S. 180). Um die runde Steinplatte stehen 12 Stühle gleich dem Stundenzeichen auf dem Zifferblatt der Uhr (S. 178).

¹³⁹ Prantl verfügt nur mehr über ein Exemplar von ursprünglich 24 Vervielfältigungen. Prof. Dr. Christoph Brockhaus, Direktor der „Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum“ in Duisburg, hat das Original erworben und in der Fotosammlung des Museums ausgestellt. Im Kat. Duisburg 1997 ist auf Seite 35 (Skulptur im öffentlichen Raum) eine ganzseitige Abbildung der endlosen Säule zu sehen, kleinformatig sind dann auf den Seiten 130/131 alle 12 Photographien („Ohne Titel“) unter den Nummern 488-499 wiedergegeben. Viele Photographien der Sammlung stammen von Künstlern, deren Werke aus anderen Kunstmitteln im Museum zu besichtigen sind, etwa vom Maler und Plastiker Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938). Ein Hauptwerk des deutschen Bildhauers Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), „Der Gestürzte“ von 1915/16, wurde von Robert Häusser photographiert. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass Lehmbruck Constantin Brancusi im Jahr 1910 oft in seinem Atelier besucht hat (Grigorescu 2003, S. 218).

- 3) Der Tisch des Schweigens. Der runde Tisch, in grellem Sonnenschein, ist nur fragmentiert abgelichtet. Vier Hocker werfen harte Schlagschatten zum Tisch, wie wenn sich Gäste „zu Tisch begeben.“
- 4) Das Tor des Kisses (Die Kusspfoste). Die Abbildung zeigt das monumentale Tor in einer seitlichen Ansicht, auf rechteckigen Steinplatten ruhend (Abb. 3).
- 5) Das Tor des Kisses. Aufnahme einer Schmalseite mit dem Kussmotiv in einem Ringrelief über einem tiefen dunklen Spalt. Darüber ist die Ornamentik, Kusspaare, herausgearbeitet.
- 6) Das Tor des Kisses. Die Nahaufnahme zeigt das Motiv des Kusspaars an einer Innenseite des Tores.
- 7) Die endlose Säule. Am Ende einer unbefestigten, aber mit Ziegeln gesäumten Straße, erhebt sich auf einer leichten Anhöhe die endlose Säule. Zwei Figuren erscheinen in der rechten Bildhälfte vor dem lichten Hintergrund wie silhouettiert. Die beiderseits der Straße gepflanzten Bäume zeigen mit ihren Ästen auf das Mahnmal (Abb.4).
- 8) Die endlose Säule. In dieser Hochformataufnahme überschneiden Äste eines Baumes mit den ersten Knospen fünf Segmente der endlosen Säule.
- 9) Die endlose Säule. Die Kante des Säulenteiles bildet eine scharfe Trennung der Bildmitte in einen schattigen und einen sonnenbeschienenen Abschnitt.
- 10) Die endlose Säule. Aus der Froschperspektive aufgenommen, ergibt sich eine Verjüngung der einzelnen Elemente nach oben.
- 11) Die endlose Säule. Der schwarze Schatten der endlosen Säule fällt genau in die Straße mit den Häusern. Eine symbolische Bedeutung für die dort Lebenden?
- 12) Die endlose Säule. Das Hochformat ist sehr gut geeignet, die Höhendifferenz der Säule zu veranschaulichen. Die Zusammensetzung aus sechzehn und einem halben Element ist für den Betrachter ersichtlich. Der schwarze Bau kontrastiert mit der Helligkeit eines leicht bewölkten Himmels.

Prantl hat die einzelnen Skulpturen in der Reihenfolge ihrer Positionierung auf der eineinhalb Kilometer langen „Straße der Helden“ in harten Schwarz-Weiß Abbildungen abgelichtet und sonst keinen Kommentar beigelegt. Er überlässt es dem Betrachter seine eigenen Schlüsse zu ziehen.

Die Exkursionsteilnehmer reisten in weiterer Folge in ihren kleinen Künstlerautos, in einigem Abstand von misstrauischen Staats- und Parteidienstern der „Securitate“ begleitet, in den Norden des Landes, in die Marmarosch¹⁴⁰, eine Beckenlandschaft zwischen den

¹⁴⁰ Prantl hatte in der Marmarosch (rumän. Maramures, ungar. Maramaros) noch eine mutterrechtliche Kultur kennengelernt, wo die Frauen in prächtigen bunten Kleidern die Gesellschaft dominieren, sowohl in der Kirche als auch im Alltag, „und Männer, die kuschen. Sogar der Schnaps wird von den Frauen gereicht und sie stoßen“

Waldkarpaten und dem Rodnaer Gebirge. Dort wurden sie mit einer jahrhundertealten bäuerlichen Kultur und Lebensweise konfrontiert, von der auch Brancusis Kriegerdenkmal beeinflusst ist¹⁴¹. Die schönen Holztore, beinahe wie romanische Triumphbögen, an jedem Haus, waren auch vorbildlich für Brancusis „Kusspfoste“¹⁴². Bedauerlicherweise verschwinde diese Holzarchitektur und vieles gehe zugrunde, so Prantls Ansicht, da die rumänischen Maurer als Fremdarbeiter im Westen die Ziegelbauweise kennlernten und diese dann bei ihrer Rückkehr auch hier anwendeten. So werde leider die Architekturidentität einer Landschaft ruiniert.

Zweifellos war gerade die Ausführung des „Tores des Kisses“ (Kusspfoste) mit seiner Ornamentik von der Gestaltung der rumänisch-kleinbäuerlichen Hauseingänge, die Prantl in der Marmarosch noch vereinzelt sehen konnte, inspiriert. Ob bei diesem monumentalen Durchgang ein Triumphbogen, die Verherrlichung der Liebe und Fruchtbarkeit oder der Weg in eine andere Welt symbolisiert wird bleibt dem Durchschreitenden überlassen.

Bevor aber die Kusspfoste durchschritten werden kann, laden die zwölf steinernen Rundhocker am „Tisch des Schweigens“ zum Verweilen ein. Auch diese Gruppe ist geeignet mehrere Bestimmungen anzunehmen. Ist sie ein Zeichen des Totengedenkens, wo sich die Familie des Verstorbenen zu einem Totenmahl versammelt? Die zwölf Stühle¹⁴³ sind aber für ein feierliches Mahl zu weit vom Tisch entfernt. Hat der Tisch den Zweck eines Altares um den sich Andächtige versammeln? Kann man eine Anlehnung an die mittelalterliche Tafelrunde des keltischen Königs Artus assoziieren? Die Fragen bleiben unbeantwortet. Für die Exkursionsteilnehmer des Jahres 1972 war es nicht nur der mystische Ort, wo dem Menschen und Künstler Brancusi zu gedenken war, sondern auch eine einmalige Gelegenheit über die zukünftige Ausrichtung des St. Margarethner Symposions nachzudenken und über weitere gemeinsame Vorhaben zu beschließen.

Abgeschlossen wird der Prozessionsweg mit der dreißig Meter hohen „Endlosen Säule“¹⁴⁴ aus Gusseisen mit gelblicher Metallbeschichtung¹⁴⁵. Diese, aus pyramidalen Modulen

mit den Gläsern auch an.“ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass die Initiative für die Stiftung des Ensembles von der „Nationalen Liga der Frauen des Landkreises Gorj“ unter ihrer Präsidentin Aretie G. Tatarescu ergriffen wurde (siehe Klein 1994, Band 2, S. 363).

¹⁴¹ Grigorescu 2003, S. 80, zitiert die vom rumänischen Religionswissenschaftler Mircea Eliade (1907-1986) aufgeworfene Frage: „Ist Brancusi tatsächlich der Bauer aus den Karpaten geblieben, obwohl er so viele Jahre in Paris gelebt hat, im Zentrum der modernen Erneuerungen und Revolutionen selbst?“ Hofmann 1958, S. 106: „Er [Brancusi] brauchte das Primitive nicht zu entdecken, denn er hatte die Ursprünglichkeit in sich.“

¹⁴² Ebd., S. 175 sieht in der Ornamentik der Bauerntore in der Marmarosch zwei Gestalten dargestellt: die Sonne und den Mond. Man könnte auch sagen: männliche und weibliche Symbolik.

¹⁴³ Ebd., S. 182, erwähnt noch andere Bezeichnungen, wie Sanduhren, 12 Paare von Schöpfkellen (oder von Kelchen des Sokrates), Panzern der Schildkröte.

¹⁴⁴ Ebd., S. 172, verweist darauf, dass rund 50 mythische Bedeutungen der Säule ausfindig gemacht wurden, darunter Himmelssäule, Sonnensäule, Säule des Polarsternes, des Mondes, der Milchstraße. W. Hofmann erkennt „[...] ein Erlösungszeichen und Bindeglied zwischen Erde und Weltraum“ (Hofmann 1958, S. 105).

übereinander und gegeneinander geschichteten, auf einem Stahlkern aufgefädelen, zum Himmel strebenden „Perlen“, wie sie Brancusi nannte, lassen auch wieder mehrere Auslegungen zu¹⁴⁶.

Das „Perlenmotiv“ findet sich immer wieder im Werk Prantls. An vielen seiner Skulpturen kann man richtige „Perlenschnüre“ und Muldenketten erkennen und sie auch betasten. Bei seinen Altargestaltungen ist die Perlenschnur wohl als die steinerne Umsetzung des christlichen Rosenkranzes, eine Aneinanderreihung von Gebeten, zu deuten. Das eintönige, halblaute Rezitieren bestimmter Bitten bei diesen Andachten, wie auch die Anrufungen in den Litaneien, sind ein Mittel der Kontemplation¹⁴⁷. Prantl ist noch in dieser Tradition des Rosenkranzbetens aufgewachsen.

Um das Kapitel über eines der großartigsten Skulpturenensembles des 20. Jahrhunderts abzuschließen, sollen drei Kunsthistoriker zu Wort kommen und ein Resumee ziehen.

Friedrich Teja Bach legt seinen Standpunkt über Tîrgu Jiu so dar:

„Eine eindeutige Festlegung des Bedeutungshorizontes ist dabei wohl nicht ratsam. Vielmehr ist davon auszugehen, dass christliche und universal-religiöse Vorstellungen sich durchdringen“¹⁴⁸. Zu einem ähnlichen Ergebnis kommt Uwe M. Schneede: „Ein eindeutiges, ein ablesbares Programm gibt es für dieses Ensemble indes nicht. Gleichwohl hat es sakralen Charakter“¹⁴⁹. Und Catalina Bogdan-Mateescu, die auch männliche und weibliche Zeichen verwirklicht sieht, stellt die Frage, ob nicht der Schlüssel einer Dechiffrierung in den lokalen Volksbräuchen liege. Sie beendet ihr Nachdenken über das Tîrgu Jiu-Monument, welches sie als Brancusis Vermächtnis an die Menschheit interpretiert, mit den Worten: „Es liegt nun an uns es zu verstehen und sich daran zu erfreuen“¹⁵⁰.

Schließlich gibt der Künstler selbst den Rat: „Sucht keine dunklen Formeln und nichts Geheimnisvolles. Was ich euch gebe, ist reine Freude. Seht so lange, bis ihr sie erschaut. Die Gott am nächsten sind, haben sie wahrgenommen“¹⁵¹.

¹⁴⁵ Bogdan-Mateescu 1995, S.101, sieht in der Verwendung des Goldglanzes eine Verwandtschaft zur byzantinischen Kunst.

¹⁴⁶ Nach Grigorescu 2003, S. 168, erschienen sie einigen als ein Rosenkranz oder eine Litanei oder bedeuten die endlose Dankbarkeit gegenüber den Toten. Nach Klein 1994, Band 2, S. 363, sollte nach den Vorstellungen der Frauenliga die „Säule der Dankbarkeit“ errichtet werden. Unendliche Dankbarkeit den rumänischen Helden des I. Weltkrieges gegenüber. Auch Prantl gebrauchte im Gespräch die Wendung „Säule der unendlichen Dankbarkeit“, sieht diese aber nicht eingeengt auf nationale Kriegsopfer.

¹⁴⁷ Es sei nur am Rande erwähnt, dass das ständige Murmeln von bestimmten Gebetsformeln zum Ritual der Mönche in buddhistischen Klöstern gehört.

¹⁴⁸ Bach 2004, S. 85.

¹⁴⁹ Schneede 2001, S. 141.

¹⁵⁰ Bogdan-Mateescu 1995, S. 104.

¹⁵¹ Hofmann 1958, S. 106.

Ergänzend sei bemerkt, dass eine weitere Übereinstimmung im Werk Prantls und seines „Riesenvorbildes“¹⁵² Brancusi auffallend ist: Grigorescu weist darauf hin, dass der Bildhauer [Brancusi] nicht wollte, dass seine Unterschrift auf den steinernen Körper der „Runde“ gesetzt werde. Dies sei ein Zeichen der Ehrfurcht des Künstlers, der sein Werk anonym den Menschen schenke. Der Schöpfer lebe nicht durch die Unterschrift seines Namens, sondern in der Unverwechselbarkeit seines Werkes. Auch das Jahr des Entstehens werde nicht angegeben¹⁵³. Genau so verfährt Prantl mit seinen Skulpturen.

Prantl und das Akademische Gymnasium in Wien I., Beethovenplatz

Der neugotische Bau dieser Schule geht auf die Planung des bekannten Architekten Friedrich von Schmidt¹⁵⁴ zurück und wurde in den Jahren 1863-1866 realisiert. Eine Inschrift beim Eingang weist darauf hin.

Der Besuch des Gymnasiums war bald nach seiner Eröffnung als Ausbildungsstätte für Kinder adliger oder begüterter Familien aus der gesamten Monarchie sehr begehrte. Die hohe Qualifikation des Lehrkörpers garantierte eine gründliche humanistische Ausbildung und die optimale Vorbereitung auf ein anschließendes Hochschul- oder Universitätsstudium. „Am Beethovenplatz“ waren die Voraussetzungen – nach bestandener Matura - einer künftigen erfolgreichen und auch finanziell einträglichen Berufsausübung schon gelegt. Die Karriereleiter konnte erklimmen werden.

Wissenschaftler von Weltruhm waren Schüler dieser Bildungsanstalt und vermehrten dadurch ihr Ansehen. Stellvertretend aus einer Reihe hervorragender Persönlichkeiten seien erwähnt der Staatsrechtler Hans Kelsen¹⁵⁵ und der Physiker Erwin Schrödinger¹⁵⁶.

Eine Tafel an der Außenseite des Gebäudes erwähnt auch Schriftsteller, nämlich die Dichter Peter Altenberg (1859-1919), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) und Arthur Schnitzler (1862-1931).

¹⁵² So Sebastian Prantl im Gespräch am 26. 11. 2009. Er erwähnte auch die an das Monastische heranreichende Lebensweise des Rumänen, der sich einen kleinen Kosmos geschaffen hatte und in seinem Atelier regelrecht „verschanzte“, um in Ruhe über seine Vorhaben „brüten“ zu können. Karl Prantl, der sich in seiner Anfangszeit auch in seinen noch einfach ausgestatteten Ateliers in Eisenstadt (Orangerie des Schlosses Esterhazy) und in Wien (unter einem Bogen der Stadtbahn) „verschanzte“, war von dieser Lebensweise angeregt und ahmte sie nach. Kristian Sotriffer bezeichnet Brancusi als „Verwandten“ und Vorbild Karl Prantls (Kat. Schlosspark Ambras/Yorkshire Sculpture Park 1997, S. 16). Ähnlich Ludmila Vachová: „Karl Prantl hat aber einen ganz eindeutigen geistigen Vater: Constantin Brancusi.“, zit. aus Vachová 1976, S.18.

¹⁵³ Grigorescu 2003, S. 185.

¹⁵⁴ Friedrich Freiherr von Schmidt (1825-1891), seit 1863 Dombaumeister von St. Stephan in Wien. Er übertrug gotische Bauformen auf weltliche Gebäude. Sein Hauptwerk ist das neue Rathaus in Wien in spätgotischem Stil (1872-1883).

¹⁵⁵ Hans Kelsen (1881-1973), Jurist, Univ. Prof., Mitgestalter der österreichischen Bundesverfassung 1920, Autor der „Reinen Rechtslehre“.

¹⁵⁶ Erwin Schrödinger (1887-1961) erhielt 1933 den Nobelpreis für Physik.

Bekannte Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens scheinen ebenso als Absolventen auf, wie beispielsweise der mit Prantl verschwiegerte Kulturhistoriker, Schriftsteller und Publizist Friedrich Heer (1916-1983).

Eine Tragödie für viele Schüler und Lehrer¹⁵⁷ des Gymnasiums bedeutete die Okkupation Österreichs durch die Nationalsozialisten im März 1938. Robert Winter hat in einer Schrift 1996¹⁵⁸ dokumentiert, dass infolge des NS-Rassenwahns etwa fünfzig Prozent der Schüler die Schule verlassen mussten¹⁵⁹ („umgeschult“ am 28.4.1938), sofern sie sich nicht schon angesichts der zu erwartenden Bedrohungen vorher abgemeldet hatten.

Es ist der Initiative des ehemaligen Vorstandsmitglieds im Elterverein am Akademischen Gymnasium, Oskar Mayr-Schmölzer, zu verdanken, dass ein sichtbares Zeichen gesetzt und gelegt wurde, das dieses Unrecht für die Nachwelt in bleibende Erinnerung ruft.

Der Kunsthistoriker Dr. Lucius Grisebach¹⁶⁰ verfasste den Text der Inschrift an der Außenmauer gegenüber dem Konzerthaus. Auf einer Granitplatte ist zu lesen:

DIE DREI GRANITPLATTEN STAMMEN VON DER „GROSSEN STRASSE“ DES

REICHSPARTEITAGSGEBÄUDES IN

NÜRNBERG

SIE WURDEN VON

ZWANGSARBEITERN UND
GEFANGENEN IN

KONZENTRATIONSLAGERN BEARBEITET
UND SIND SPRECHENDE ZEUGEN

28. APRIL 1938

Jüdische Schüler und Lehrer wurden vom Akademischen Gymnasium in Wien vertrieben

Im Gedenken: Steine

28. April 2001

Karl Prantl

Bildhauer

¹⁵⁷ Prantl weist auf das in der jüdischen Tradition bestimmende Lehrer/Schüler-Verhältnis hin.

¹⁵⁸ Robert Winter, Das Akademische Gymnasium in Wien. Vergangenheit und Gegenwart, Wien/Köln/Weimar 1996.

¹⁵⁹ Zu diesen Schülern gehörte auch Walter Kohn, geb. 1923, der fünf Jahre eine ausgezeichnete Ausbildung erhielt (sein Lieblingsfach war Latein). 1998 bekam er den Nobelpreis für Chemie.

¹⁶⁰ Dr. Lucius Grisebach, geb. 1942, bis August 2007 Direktor des Neuen Museums in Nürnberg.

Prantl erläuterte, dass diese Erinnerungsstätte ganz bewusst gegenüber dem Wiener Konzerthaus situiert ist und daher auch im Zusammenhang mit dem Dekor seiner Fassade verstanden werden müsse. Im Zuge des Umbaues und der Renovierung dieses Gebäudes, wurde auch die Schrift links und rechts über dem Eingang, die schon ein wenig antiquiert und grau geworden war, restauriert und erstrahlt nun im goldenen Glanz. Es handelt sich um das bekannte Zitat aus der Oper „Die Meistersinger von Nürnberg“ von Richard Wagner, 1867, Dritter Aufzug:

„Ehrt eure deutschen Meister Dann bannt ihr gute Geister!“

Es wird wohl bei vielen Passanten, die über die drei vor der Gedenktafel in den Gehsteig eingelassenen Granitplatten eilen und gleichzeitig vielleicht einen kurzen Blick über die Straße auf das Konzerthaus werfen, nicht zu einem Nachdenken oder einem Erinnern kommen, was die zweimalige Erwähnung der Stadt Nürnberg zu bedeuten hat, weil ihnen ganz einfach eine gedankliche Verbindung zu Wagners Oper, die in Nürnberg spielt und die Kunst des Meistersgesanges verherrlicht, versagt bleibt. Zu einem „Schreiterlebnis“ wird es nur für Wissende. Auf der einen Seite der Straße also Nürnberg als herausragende Stadt deutscher Kultur, der Stadt bedeutender Humanisten, des Hans Sachs und Albrecht Dürers, auf der anderen Nürnberg als die Stadt der jährlich (1933-1938) mit Pomp inszenierten Parteitage der Nationalsozialisten mit ihren Massenaufmärschen und Parteizeremonien. Der Weg in die Barbarei nahm dort seine Gestalt an.

Auch das ist eine immer wiederkehrende Absicht des Künstlers, die Blicke der Gehenden auf die Steine unter ihren Füßen zu lenken. Das fängt schon völlig profan beim Wiener Kopfsteinpflaster an, von dem er mit großer Begeisterung spricht, insbesondere, wenn der Regen dem Stein eine eigene Form und Farbe verleihe (für Lüthi ein bestimmendes Erlebnis, wenn Wasser über Steine fließt), bis zu seinen Kreuzweg-Projekten im In- und Ausland¹⁶¹.

Prantl und das Juridicum

1970 wird Architekt Ernst Hiesmayr mit der einmaligen Aufgabe betraut, eine Universität im Stadtkern von Wien zu planen¹⁶². Baubeauftragter der juristischen Fakultät war Prof. Günther Winkler.

¹⁶¹ Dazu ein eigener Abschnitt.

¹⁶² In Hiesmayr 1996, ist das Werden des Baues von 1970-1984 in Schrift und Bild dokumentiert. Das Buch ist Günther Winkler gewidmet.

Der Baubeginn war im Jahre 1974. Zehn Jahre später, 1984, erfolgte der Umzug der Fakultät vom Luegerring, aus dem Gebäude der Ferstel-Universität (1873-1883), auf die Schottenbastei, in den preisgekrönten Stahlbau.

Prantl: „*Der Hiesmayr hat eingeladen, dort zu agieren, vorgesehen hab' ich zwei schwarze Steine, mit einer Höhe von 4,5 Metern, an der Achse zum Rathaufturm, also zur Stadt hinein. Ich wollte ein kleines städtebauliches Zeichen setzen. Da hab' ich das Modell wie die Gesetzestafeln, die zwei Steine stehen jetzt im Depot in Pötzsching, und hab' sie bei der Uni hingestellt. Nach einiger Zeit hab ich Bescheid gekriegt, die Sachen wieder abzuholen. Die Botschaft, die ich bekommen habe, war:*

,*Wir (unter)richten nicht mehr nach dem mosaischen Recht, sondern nach dem römischen. Der Winkler war der Rektor, damit war ich weg vom Ganzen, so muss man sich das vorstellen. Ich dachte mir, da könnt's mich gern haben, lassen wir es bleiben. Das war unser Erlebnis mit den Juristen.*

Ich hatte aber noch zwei große Steine aus kristallinem Kärntner Marmor liegen am Pötzschinger Feld, die waren für was anders bestimmt. Ich habe dann den Hiesmayr angerufen, ob die geeignet wären, als eine Alternative zu den Gesetzestafeln. Er ist sofort runtergekommen [nach Pötzsching] und hat sich das angeschaut und sagte: ,Gut'. Den habe ich dann bearbeitet, der liegt jetzt dort [in der Helperstorferstraße]¹⁶³. Auf der anderen Seite ist eine Skulptur vom Herbert Albrecht¹⁶⁴, eine Bronze, ein Kopf, ein Schädel, der verkörpert das Humane. Der andere Stein liegt noch am Pötzschinger Feld, der ist Friedrich Cerha gewidmet“¹⁶⁵.

Es kam nach einiger Zeit noch zu einer zufälligen Begegnung mit Günther Winkler und Leon Zelman¹⁶⁶ in Wien, am Stock im Eisen-Platz, die aber zu keiner eingehenden Diskussion führte. Aus Zeitmangel kam es nicht zu der von Prantl erhofften Aussprache und einer Problemlösung, was diesen heute noch ärgert: „*Man hätte ja in Ruhe darüber reden können, aber so schaut's bei uns aus in Österreich.*“

Prantl und die UNO-City

Im Herbst 2009 feierten die in Wien etablierten Teilorganisationen der Vereinten Nationen das 20-jährige Jubiläum ihres Einzuges in den exterritorialen Bürokomplex.

¹⁶³ Die Maße des ursprünglich weißen Marmorblockes betragen 100 x 100 x 900 cm. Er ist mit den typischen kugeligen Wölbungen versehen. Auch hier wieder das „Perlenmotiv“.

¹⁶⁴ Herbert Albrecht, geb. 1927, Bildhauer, Maler und Lithograf, Schüler Wotruba, daher steht die menschliche Figur (Kopfdarstellungen) im Mittelpunkt seines Schaffens. Später nähert er sich der Abstraktion an. Prantl hat eine hohe Meinung von ihm, auch weil er in seinem Alter noch „fest am Stein arbeite.“

¹⁶⁵ Friedrich Cerha, geb. 1929, österreichischer Komponist und Dirigent.

¹⁶⁶ Leon Zelman (1928-2007), Publizist, Gründer und Leiter des Jewish Welcome Service Vienna.

In der UNO-City, am linken Donauufer Wiens, war eine Kapelle geplant. Prantl wurde eingeladen, hier mitzuwirken¹⁶⁷. Auf seinen Einwand, dass die bei den internationalen Behörden tätigen Personen, die ja aus den verschiedensten Kulturkreisen entsandt werden, nicht alle der katholischen Richtung zuzuzählen seien und daher auf andere Glaubensbekenntnisse oder Weltanschauungen Rücksicht zu nehmen wäre, reagierten die Verantwortlichen zustimmend. Das Projekt wurde daher 1979 als „Meditationsraum“ realisiert. Dieser Umwidmung konnte Prantl, für den Meditation ein essentieller Bestandteil im Verständnis seines Werkes ist, selbstredend zustimmen. Der Raum, der nun künstlerisch gestaltet werden sollte „war einmal ein Pissoir für die Arbeiter“, erzählt ein lachender Prantl und fährt fort die damaligen Anforderungen so zu schildern: „Probieren wir es einmal. Das waren Bedingungen, man glaubt's nicht, was einem zugemutet wird, und das am Ende, vor dem Fertigwerden. Wir mussten was tun, das kann ja nicht profan sein. Es gibt ja Gläubige, Katholiken, Protestanten, Muslime und auch Freidenker, dann ist das übrig geblieben.“ Ein imposanter Serpentinring, der an ein Taufbecken erinnert, war das Ergebnis. Er nimmt die Mitte eines völlig kahlen Raumes ein. Nur durch die von Mario Decleva¹⁶⁸ gestalteten farbigen Glasfenster an der Decke dringt das wenige Tageslicht ein. Der Raum bleibt dunkel und mystisch. Man fühlt sich zum steinernen Ring hingezogen, der wahrlich „firmitas“ verkörpert und will ihn ergreifen und daran Halt finden, wie ein im Wasser Treibender zum Rettungsring strebt¹⁶⁹. Ein Nachdenken über die Ringsymbolik drängt sich geradezu auf. Ob der Raum von den UNO-Mitarbeitern angenommen wird, war bei einer Führung durch das Gebäude nicht in Erfahrung zu bringen.

Lobend erwähnt Prantl die in unmittelbarer Nähe zur UNO-City gebaute römisch-katholische Kirche „Christus, Hoffnung der Welt“ (Planung und Ausführung 1998 bis 2000). Architekt Heinz Tesar¹⁷⁰ entwarf einen Kubus, mit einer dunklen Außenhülle, während der Innenraum durch seine Holzverkleidung und Möbeln aus Birkenholz in Verbindung mit dem einströmenden Sonnenlicht eine anheimelnde Stimmung erzeugt. Was aber stark an Prantls Kirchenraumgestaltungen erinnert sind wieder Blockaltar, Tabernakel und Ambo. Der Altarquader (also kein Zusammenfügen von Stipes und Mensa), aus dunklem Syenit gearbeitet, stammt aus der Hand des Marc Tesar, dem Sohn des Architekten. Er belässt den

¹⁶⁷ Es sind in den Gängen der Gebäude auch andere österreichische Künstler mit ihren Werken vertreten, wie z.B. Josef Mikl, Wolfgang Hollegha, Hermann Nitsch, Markus Prachensky, Arnulf Rainer, Hans Staudacher. Sebastian Prantls Meinung dazu: „Architekten benützen die Künstler um zu behübschen.“

¹⁶⁸ Mario Decleva (1930-1979), Maler und Graphiker. Sotriffer 1970, S. 77: „[...] Seit 1956 Entwurf und Ausführung von Glasfenstern in steirischen Kirchen. Zunächst Mitglied der Grazer Secession, später aktives Mitglied des Forum Stadtpark[...].“

¹⁶⁹ Der dunkelgrüne Tauernserpentin ist 90 cm hoch und weist einen Durchmesser von 160 cm auf.

¹⁷⁰ Heinz Tesar, geb. 1939, österr. Architekt, studierte an der Akademie der bildenden Künste in Wien bei Roland Rainer (1910-2004). Zur Kirche in Wien 22, Donaucitystraße 4, siehe Bäumler/Zeese 2007, S. 116-118.

Stein an allen Seiten glatt. Keine Perlen oder Mulden wie bei Prantl. Die Weihe wurde von Erzbischof Schönborn vorgenommen, der der Verwendung von Stein bei Altären positiv gegenübersteht, so Prantl.

Auch zum seinerzeitigen Architekten-Wettbewerb betreffend das Projekt „UNO-City“ hat Prantl seine Meinung. Die Umstände, die den Zuschlag des Auftrages an den Architekten Staber¹⁷¹ zur Folge hatten, sieht er kritisch. Hier vermisst er eine nachvollziehbare Transparenz im Ablauf des Verfahrens. Es kann aber nicht Gegenstand dieser Arbeit sein, diese Problematik, die seinerzeit hohe mediale Wellen schlug und auch den österreichischen Nationalrat beschäftigte, zu untersuchen und zu bewerten.

Die Sepulkralskulpturen, einige „lapidare“ Bemerkungen

Prantl befasste sich immer wieder mit der Gestaltung von Grabanlagen. Er hat sogar an einem eigenen Symposion („Ambiente Friedhof“) in Neumarkt/Oberpfalz, in Deutschland, im Jahr 1974 teilgenommen¹⁷². Sein Anliegen war, auch die letzte Ruhestätte der Verstorbenen, seien es Verwandte oder ihm nahe stehende Persönlichkeiten aus Kultur und Politik, künstlerisch zu gestalten und dabei seine Vorstellungen zu verwirklichen. Die gegenwärtige Friedhofskultur, die er hier erlebt hat, findet er ganz einfach „schauerlich“. Als der Abstraktion verpflichtet, gibt es daher bei seinen Ausführungen keine Engelskulpturen, Jesus- und Mariendarstellungen, allegorischen Gestalten, sonstige Klage- und Trauerfiguren¹⁷³, so wie sie im Historismus und bis ins 20. Jahrhundert in begüterten Kreisen gewünscht und beliebt waren und die Wiener Friedhöfe melancholisch dekorieren. Der Gegensatz zwischen den Bildhauerpersönlichkeiten Hrdlicka¹⁷⁴ und Prantl in ihrer Art der Gestaltung von Gräbern ist am Zentralfriedhof beispielhaft augenscheinlich, noch dazu wo diese nicht weit voneinander entfernt zu besichtigen sind und geradezu Vergleiche herausfordern. Während jener als Wotruba-Schüler¹⁷⁵ „bis in den Tod“ der Figuration verpflichtet bleibt, wo der Körper, das Fleisch, überwältigend zum Ausdruck kommt – das Grab seiner Frau Barbara, welches auch als seine letzte Ruhestätte bestimmt ist, wird von einem überlebensgroßen weiblichen

¹⁷¹ Johann Staber, geb. 1928, Architekt. Als einer der vier Wettbewerbssieger des Architekturwettbewerbs zur Uno-City in Wien wurde sein Entwurf 1973-1979 realisiert.

¹⁷² Wortmann 2006, S. 152 ff.

¹⁷³ Diese Aufzählung folgt der Gliederung Werner Kitlitschkas, siehe Kitlitschka 1987, S.5.

¹⁷⁴ Alfred Hrdlicka (1928-2009), Bildhauer, Maler und Graphiker, Schüler Fritz Wotruba. Die Werke des auch politisch engagierten Künstlers sind permanente Stellungnahmen, die von Anfang an durch radikale Expressivität provozierten.

¹⁷⁵ Von Fritz Wotruba stammt die halbnackte, liegende Frauenskulptur für das Grab der Kammersängerin Selma von Halban-Kurz, 1934, am Zentralfriedhof, Foto in Kitlitschka 1987, S. 149.

Bronzеторso, der sich mit dem Tod vereinigt, dominiert¹⁷⁶ - , bleibt dieser der Abstraktion konsequent verbunden. Dazu werden einige Arbeiten am Wiener Zentralfriedhof besprochen werden.

Die Steine für die Gräber von Kurt Ohnsorg in Gmunden und Alfred Focke in Abfaltersbach, hier mit Unterstützung von Janez Lenassi¹⁷⁷, einem Teilnehmer an Bildhauersymposien und auch Gründer eines solchen, wurden bereits erwähnt. Frühe Arbeiten sind am Wiener Zentralfriedhof (für die Familie Ludwig Reiter, Schuhmanufaktur)¹⁷⁸ und in Neustift am Walde (für eine Prantl nicht bekannte Frau), zu sehen.

Der Grabstein für **Alfred Kubin** und seine Frau Hedwig auf dem Friedhof in Wernstein/Inn (Abb. 5), wurde nach der Innenraumgestaltung der Pfarrkirche fertiggestellt. Das Grab des Ehepaars Kubin ist in der Nähe des Kircheneinganges situiert. Ein Quader, eine Platte, deckt das Grab. In diesen sind die Namen der Toten und ihr Sterbedatum eingemeißelt¹⁷⁹. Alfred starb 1959, Hedwig bereits 1948. Prantl: „Ich hab' dann einen Glassturz erworben und hab' den auf der Höhe der Brust am Grabstein über eine brennende Kerze gestellt. Es war zu Allerheiligen, sehr schön. Vielleicht trifft das die Intention vom Kubin, das Skurrile, das er gezeichnet hat.“

Den früheren Grabstein hat man in das nahe gelegene Schloss Zwickledt gebracht, wo er nun im Garten aufgestellt ist.

Alle diese Grablegen sind schlicht gestaltet. Es fehlt der Charakter des Prunkhaften. Es gibt keine Bühne des Todes, nichts Theatralisches, keine gewaltigen steinernen Umhüllungen der sterblichen Überreste. Seine Beiträge zur Sepulkralkultur erschöpfen sich in der Anfertigung und Verlegung quaderförmiger Grabplatten mit eingemeißelten Namen, so wie er sie am Stephansplatz gerne verlegt gesehen hätte, wäre das Projekt zustande gekommen.

Für die Schwiegereltern aber, welche auf einem Salzburger Friedhof die ewige Ruhe gefunden haben, wurde eine Scheibe aus Stein als Memento mit dem Erdreich verbunden.

„Die Namen der Schwiegereltern habe ich hineingemeißelt.“

¹⁷⁶ Männliche und weibliche Akte sind als „Grabschmuck“ keine Seltenheit. An Hrdlickas Grab erinnert die Grabstätte für Gerta Schindler, ein Werk von Gustinus Ambrosi (1893-1975), auf dem Zentralfriedhof (siehe Foto in Kitlitschka 1987, S. 146 rechts unten).

¹⁷⁷ Janez Lenassi (1927-2008), Bildhauer aus Slowenien. Eine Skulptur aus Kalksandstein befindet sich auf dem St. Margarethner Hügel (1965-66), Abbildung in Prantl 2004, S. 125.

¹⁷⁸ Grabstein aus grauem Kalksandstein (1959/60), in Winter 2008, WK 36.

¹⁷⁹ Der graue Mühlendorfer Marmor (37 x 47 x 217 cm) wurde 1967 behauen. Prantl hatte eine Zeichnung Kubins gesehen, die ihn zu dieser Ausführung inspirierte. Die langjährige Haushälterin Kubins, Cilli, wurde als alte Frau zu dem Grab hingeführt. Prantl schmunzelt noch heute, wenn er an diese Begegnung denkt. „Wie der gnä‘ Herr“, war ihr Kommentar, als sie den langen grauen Grabstein sah.

Zu den **Ehrengräbern** am Wiener Zentralfriedhof, die er gestaltete, äußert sich Prantl zwiespältig, weil nicht immer seinen Vorstellungen entsprochen wurde, sondern sich die Hinterbliebenen andere künstlerische Formgebungen ausdachten:

Zu **Max Weiler**¹⁸⁰: „ich wollte das anders. Da hat die Witwe Weiler anders reagiert, so ist dieser Serpentin entstanden“ (Abb. 6).

Zu **Ernst Krenek**¹⁸¹: „den Stein habe ich in Wien gemacht, im Prater, in meinem Atelier und wir haben ihn dann dorthin geführt. Die Witwe Gladys lebt noch in Kalifornien, ... ein zweiter Stein liegt noch da draußen, am Pötzschinger Feld, weil ich glaubte, die Gladys kommt parallel dazu. Der Nachlass des Komponisten ist in Krems an der Uni“¹⁸².

Der gewellte Quader aus norwegischem bläulichen Labrador (32 x 50 x 250 cm) erinnert entfernt an eine ägyptische Grabmalausführung und wurde zwischen den Jahren 1991 und 1995 gemeißelt (Abb. 7).

Das Kreisky Grab

Wie kam es zu diesem Auftrag für das Grab des Altbundeskanzlers Bruno Kreisky¹⁸³?

Prantl: „Das ist mir auch ein Rätsel! Das ist gegangen über die Marietta Torberg¹⁸⁴ und die Ursula Pasterk¹⁸⁵. Die sind eines Tages zu mir gekommen in den Prater und haben gesagt, ich soll das Grab Kreiskys machen. Wieso ich? Es gibt andere, die ihm näher sind, ideologisch, der Hrdlicka oder irgendwer. Nein, Sie sollen es machen, beharrten die beiden, und dann ist es so gekommen.“

Wieso gerade eine blaue Scheibe?¹⁸⁶ (Abb. 8), lautete die Frage an Prantl.

„Es war sehr interessant, der Kreisky hat so blaue Augen gehabt, daher der blaue Stein. Ich hab' mir vorgestellt, man muss Scheiben hinlegen aufs Grab, damit man vom Flugzeug aus den Friedhof erlebt.“ Jeder, der den Zentralfriedhof besucht, ist von den im Landeanflug befindlichen Flugzeugen abgelenkt und richtet seinen Blick unwillkürlich hinauf. Umgekehrt wird so mancher Fluggast, die geringe Flughöhe und den günstigen Fensterplatz ausnutzend,

¹⁸⁰ Max Weiler (1910-2001), Maler und Graphiker, Professor an der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wichtige Werke: Fresken in der Theresienkirche auf der Hungerburg, Wandmalereien im Hauptbahnhof, Glasmosaiken in Maria am Gestade, alle in Innsbruck, zwei Gemälde im Dachgeschoß des Juridicum in Wien. Das Zentrum seines Werkes bildet die Darstellung des Spirituellen in der Natur. In den „Tag- und Nachtheften“ (20 Hefte) Aufzeichnungen seiner künstlerischen Vorstellungen.

¹⁸¹ Ernst Krenek (1900-1991), Komponist, Schüler Franz Schrekers, 1927 Jazz-Oper „Johnny spielt auf“. 1930 Konversion zum Katholizismus, 1950 Heirat mit Gladys Mercedes Nordenstrom, geb. 1924, US-amerikanische Komponistin.

¹⁸² 2004 wird die Ernst Krenek Institut-Privatstiftung an der Donau-Universität Krems gegründet

¹⁸³ Dr. Bruno Kreisky (1911-1990), österreichischer Politiker (SPÖ), Bundeskanzler (1970-1983).

¹⁸⁴ Marietta Torberg (1920-2000), Witwe nach dem Schriftsteller und Übersetzer Friedrich Torberg (1908-1979).

¹⁸⁵ Dr. Ursula Pasterk, geb. 1944, war von 1987-1996 Amtsführende Stadträtin in Wien.

¹⁸⁶ Die Scheibe aus brasilianischem Granit (Amazonit) hat einen Durchmesser von 100 cm und eine Höhe von 12 cm und entstand 1991 und liegt in einem Rasenbeet.

versuchen, Einzelheiten am Boden zu identifizieren. Prantl: „*Größere und kleinere Scheiben, wie Augen, die am Boden liegen und in den Himmel schauen, ... das Blau reflektiert vom Himmel, ... diese Ordnung: Erde-Himmel, ein Auf und Ab, darunter, unter der Scheibe ein Vergehen und Verwesen, ... das müsste man neu bedenken, das Ganze, ... ich meine, überbleiben tut das Skelett, alles andere zerfließt, die ganze Chemie geht in den Boden.*“

Und Prantl erinnert sich weiter:

„*Es ist interessant, wie der Stein verlegt wurde, war der jetzige Bundespräsident Fischer¹⁸⁷ dabei und noch ein paar Leute von der Stadt Wien. Die Gruppe ist dort gestanden und ist dann weggegangen, nur ein alter Mann ist stehen geblieben und ich. Der hat gewartet bis sie weggegangen sind und er kam dann zu mir und sagte: Herr Prantl, wieso wussten Sie, was der Kreisky wollte? Ich wusste gar nichts, ich hab's halt getan, war meine Antwort. Er sagte: Genau das wollte der Kreisky. Er hat sich dann vorgestellt. Es war der alte Kahane¹⁸⁸, sein bester Freund, der ihm sehr geholfen hat, der lebt nicht mehr. Der Sohn führt das weiter. Der hat sich verabschiedet mit „Kahane“ und ist weggegangen. Das war meine erste und letzte Begegnung mit Kahane. Für mich ist diese Begegnung mit Kahane bei der blauen Scheibe sehr interessant, symbolisch, vom Wort her, was gesprochen wurde. Es kam einmal zu einem Treffen bei einem Mittagessen, da unten beim Lusthaus im Prater mit der Pasterk, der junge Kahane ist dort sitzen geblieben...*

Was interessant war, ich hab' zuerst bei der Scheibe an Friedrich Heer gedacht, die Familie hat das aber nicht angenommen, die konnte damit nichts anfangen und so habe ich das noch einmal angeboten für das Kreisky-Grab, die waren sofort dafür und es wurde realisiert.

Vielleicht ein Beispiel, wie man dem Ganzen begegnen soll, ... als Künstler.“

Die Architektin Christl Vorderegger¹⁸⁹, eine Cousine von Uta Peyrer-Prantl, übernahm die Gestaltung des Heer-Ehrengrabes auf dem Zentralfriedhof, weil Eva Heer, eine andere Cousine, eine schnelle Lösung wünschte. Prantl war aber nie für schnelle Lösungen zu haben, kam daher nicht zum Zug. Er hatte dann mit der letzten Ruhestätte Heers nichts mehr zu tun, was ihn aber nicht weiter kränkte.

¹⁸⁷ Dr. Heinz Fischer, SPÖ-Politiker, seit 2004 österreichischer Bundespräsident.

¹⁸⁸ Karl Kahane (1920-1993), Unternehmer, wirtschaftspolitischer Berater und enger Freund Bruno Kreiskys.

¹⁸⁹ Vorderegger/Wolfgang Windbrechtinger (geb. 1922) waren ein erfolgreiches Architektenhepaar, so Sebastian Prantl. Windbrechtinger gestaltete Projekte für Kirchen, städtebauliche Arbeiten (Kindergärten, Einkaufszentren).

Prantl, die Musik und die Literatur

Weithin sichtbar nimmt der „Stein für **Joseph Matthias Hauer**“ einen dominierenden Platz auf dem St. Margarethner Hügel ein¹⁹⁰ (Abb. 9). Der monumentale Block, der sich nach unten verjüngt und die Form eines überdimensionierten Kapitells annimmt¹⁹¹, weist in mehreren Reihen übereinander, die für Prantl typischen Vertiefungen, Mulden, auf und diese umlaufen den Stein. Auf halber Höhe werden die Mulden größer und tiefer und verstärken dadurch die Gliederung. Auch am Boden, wo der Fels durch die Grasnarbe dringt, sind die Mulden erkennbar und vermitteln den Eindruck eines Zusammenwachsens.

Der große Komponist, Musiktheoretiker und Lehrer wurde 1883 im nicht allzu weit entfernten Wiener Neustadt geboren und wirkte ab 1915 in Wien. Er gelangte unabhängig von (oder vor) Arnold Schönberg (1874-1951) zu einer Zwölftonmusik, deren Grundlagen er in Schriften theoretisch begründete¹⁹².

Der Autodidakt und Neuerer der Tonkunst war daher selbstverständlich ein Vorbild für den ebenfalls autodidaktischen und neue Wege gehenden Bildhauer. Der Tonsetzer starb 1959, im Jahre des 1. St Margarethner Bildhauersymposiums. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass ein sich bei stürmischem Wetter um den Stein herumtastender Wanderer, den Eindruck gewinnt, er habe es mit einer Orgel zu tun, die auch tönt und braust.

Nun einige Bemerkungen zu einem weiteren bedeutenden Komponisten und Dirigenten des vergangenen 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Den 1926 geborenen **Friedrich Cerha** verbindet eine jahrzehntelange Freundschaft mit Prantl. Cerha steht in der Nachfolge der 2. Wiener Schule, vollendete die Oper „Lulu“ von Alban Berg, widmete sich der Verbreitung zeitgenössischer Musik und gründete 1958 mit Kurt Schwertsik das „Ensemble die Reihe“. Diese gehört zu den traditionsreichsten Ensembles für Neue Musik in Europa. Prantl, beinahe ein Jahrgangskollege, über seinen Freund: „Wie ‚Die Reihe‘ begründet wurde, haben wir in St. Margarethen begonnen. Es wurden dort auch Konzerte unter der Leitung Cerhas gegeben.“ Bei Eröffnung des Bildhauerhauses am 14. Juli 1967 wurde die Komposition „Spiegel III“ aufgeführt. Cerha komponierte für Prantl das Orchesterstück „Monumentum“, das bei den Salzburger Festspielen 1989 zur Uraufführung gelangte und „Ein Stück für K“, 1993, im Auftrag von Sebastian Prantl. Diese Komposition bezieht die Arbeitswerkzeuge des Bildhauers, wie Meissel, Hammer und Amboss mit ein und sorgt somit für eine Umsetzung des Klanges des Schaffensprozesses einer Skulptur in die Musik. Die

¹⁹⁰ Der Kalksandstein aus dem benachbarten Steinbruch hat die Maße 190 x 230 x 210 cm und ruht auf einem Steinteppich, der 23 Schritte lang und 10 Schritte breit ist. Seine Bearbeitung erfolgte von 1964-1966.

¹⁹¹ Winter 2008, S. 41.

¹⁹² „Vom Wesen des Musikalischen“, 1920 und „Zwölftontechnik“, 1926. Hauers Ansatz: 2 aus Sechston-Kombinationen gebildete „Tropen“ ersetzen die Tonarten.

Verbindung der beiden Künstler kann man auch aus der Tatsache ableiten, dass für Cerha der Grabstein auf dem Pötzschinger Feld schon „gewidmet“ ist (Abb. 10).

Es war in den ersten Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg durchaus üblich, dass bildende Künstler, Literaten und Musiker regen Kontakt pflegten. Bei diesen freundschaftlichen Begegnungen kam es zum Gedankenaustausch, nicht nur das eigene Schaffen betreffend, sondern auch zu Gesprächen, welchen Stellenwert die Kunst in Staat und Gesellschaft einzunehmen hätte. Prantl erinnert sich gern an diese Zeit und bedauert, dass diese zwanglosen Zusammenkünfte allmählich weniger wurden und die Verbundenheit heute weitgehend abhanden gekommen ist.

Lange erhalten geblieben ist jedoch die Verbindung zur Schriftstellerin **Friederike Mayröcker**¹⁹³. Sie verfasste im Juni 1989 den Text „Aus einem Stein entsprungen: aus einem Verwandtschaftshimmel: zu Karl Prantl's Arbeiten in Stein“.

In der ihr eigenen sprachexperimentierenden Prosa, wobei der Titel ihrer Schrift eine Abwandlung des alten Weihnachtsliedes „Es ist ein Ros‘ entsprungen“ darstellt, beschreibt sie ihre Eindrücke bei Besuchen in Prantls Atelier im Wiener Prater und in Pötzsching:

„Versunken in wer weiß was für Tiefen des Steines bleiben wir sitzen die lange Nacht, wie versteinert“¹⁹⁴. Versteinert, also selbst zu Stein geworden, und sodann mit dem Werk in einen Dialog treten, wie ein lebender Körper zu einem anderen Körper. Der Leser der Schrift denkt dabei wieder unwillkürlich an die von Prantl gebrauchten Meditationsbezeichnungen für viele seiner Skulpturen. Eine geistige, eine himmlische Verwandtschaft der anerkannten und geehrten Lyrikerin zu dem das Leben in den Tiefen seiner Steine suchenden Bildhauer? Dazu noch einige Gedanken Mayröckers aus dem „Verwandtschaftshimmel“: „Ein stilles Leben, eine tote Natur. Gedankenstein: ein Hügel, eine Bildsäule, eine höchste Eminenz. Sakrale Fuszstapfen des Steines.“

Die Altäre Prantls

Sie sind wohl als Höhepunkte seines gesamten künstlerischen Schaffens zu werten.

Neben oder nach den Aufträgen für die katholischen Studentengemeinden in Wien, die nur zum Teil realisiert wurden, kamen in den 1960iger Jahren bedeutendere Aufgaben auf den Künstler zu.

Zuerst war die Heilig-Kreuz Kirche in **Langholzfeld** (damals noch eine Pfarresexpositur, daher war der betreuende Seelsorger ein Pfarrkurat), ein Kirchenneubau für die aus dem Banat,

¹⁹³ Friederike Mayröcker, geb. 1924, Verfasserin von Lyrik, Prosa und Hörspielen, Lebensgefährtin von Ernst Jandl (1925-2000), experimenteller Lyriker.

¹⁹⁴ Mayröcker 1989, S. 13.

Rumänien und dem Böhmerwald nach dem 2. Weltkrieg Vertriebenen, die sich in der Nähe von Linz angesiedelt hatten, an der Reihe. Da die von Prantl ausgeführten Bildhauerarbeiten (Abb. 11, 12 und 13) weit über die Pfarrgrenzen hinaus innerhalb der röm.-kath. Kirche für einige Aufregungen sorgten, soll hier in dieser Arbeit ausführlicher auf den Verlauf des Geschehens, welches im dortigen Pfarrarchiv übersichtlich dokumentiert ist, eingegangen werden¹⁹⁵. Planender Architekt war Ernst Hiesmayr. Dieser erteilte mit Schreiben vom 4. 10. 66 Herrn Karl Prantl¹⁹⁶, akad. Bildhauer, im Auftrag seines Bauherrn, der Pfarre Langholzfeld, den Auftrag für die Bildhauerarbeiten an folgenden Teilen:

1 Altarstein¹⁹⁷, Größe ca 160/260/105 cm, 5 Seiten bruchrauh, wird von Ihnen überarbeitet, mit sechs Löchern für die Kerzen, sowie mit den christlichen Symbolen nach Ihren Entwürfen ausgestattet.

Ferner wurden in Auftrag gegeben 1 Sakramentstein, 1 Taufstein mit einer Mulde für das Taufwasser, 14 Stationen mit dem Kreuzsymbol versehen, 1 Sakramentshäuschen und die Einmeißelung von 12 Apostelkreuzen und 4 Mulden für Weihwasser¹⁹⁸. Das genannte Schreiben enthält die Höhe der Entgeltszahlungen an den Künstler und den Zeitpunkt der Einweihung. Zu Ostern 1967 sollten die Arbeiten fertig gestellt sein und die Kirche eingeweiht werden.

Seine eigenhändige Unterschrift setzte der Beauftragte mit „K. Prantl“ unter den Text, womit er sich mit den vorgegebenen Auflagen einverstanden erklärte. Der Vertrag war mit seiner Zustimmung rechtsgültig abgeschlossen.

Es soll aber hier nicht näher auf die Ausgestaltung des Kirchenraumes, in concreto auf die Verlegung der einzelnen Kreuzwegstationen¹⁹⁹ in den Fußboden, eingegangen werden, denn hiefür gab es ja die Zustimmung des bischöflichen Ordinariates in Linz, sondern der weitere Verlauf der Altargestaltung und die damit einhergehenden Schwierigkeiten untersucht werden.

¹⁹⁵ Agnes Maria Schwarz befasste sich mit dem Pfarrkomplex Langholzfeld in ihrer Diplomarbeit („Uns trägt kein Volk“) im Fach Kirchengeschichte an der Katholisch-Theologischen Fakultät der Universität Wien vom April 1999 und ist dabei auch im Pfarrarchiv fündig geworden.

¹⁹⁶ Prantl war von DDr. Günter Rombold, geb. 1925, Herausgeber der Zeitschrift „Kunst und Kirche“, seit 1995 als Ordinarius für Kunsthistorie und Ästhetik emeritiert, empfohlen worden. Siehe Rombold 1996, S. 99: „Mein Vorschlag, Karl Prantl mit der Gestaltung des Altarbezirkes in der Heilig-Kreuz-Kirche Langholzfeld bei Linz zu betrauen, fand die Zustimmung des Architekten Ernst Hiesmayr und des Pfarrers Herbert Kretschmer.“

¹⁹⁷ Der Altarstein wird im Wortlaut Hiesmayrs beschrieben, weil er der „Stein des Anstoßes“ für die jahrelangen Debatten war.

¹⁹⁸ Die genaue Beschreibung Hiesmayrs erscheint bei diesen Objekten entbehrlich. Im Pfarrarchiv liegen 6 Blätter mit Skizzen und Beschreibungen von Prantl über die Ausführung seiner Vorstellungen auf.

¹⁹⁹ Zusätzlich erhielt die unmittelbar daneben angebaute Werktagskirche einen eigenen Kreuzweg mit Holzkreuzen an den Seitenwänden (!), welcher den liturgischen Anforderungen entsprach.

Am 1. Mai richtete der besorgte Pfarrkurat Herbert Kretschmer, nach einem Besuch am Arbeitsplatz Prantls in Mauthausen, einen Brief an Architekt Hiesmayr²⁰⁰, mit dem Inhalt, dass er -gelinde gesagt -schockiert war, diesen Altarstein zu sehen. Er gleiche ja eher einem altheidnischen Opferstein, als einem Altar, der doch die Form eines Tisches haben sollte. Zudem seien die vereinbarten Maße nicht eingehalten worden.

Hiesmayrs Antwort auf diesen Brief erfolgte mit Schreiben vom 9. 5. 67. Darin verteidigte er die kleinere Ausführung, weil ja auch der Pfarrer gegen ein Riesenformat gewesen sei und der kleinere Stein auch kostengünstiger komme. Man könnte meinen, dass mit dieser Variante alle Beteiligten leben könnten und für die Weihe der Kirche sämtliche Hindernisse aus dem Weg geräumt wären²⁰¹.

Doch die Geschichte erfuhr nun eine dramatische Wendung. Der Direktor des Kinderdorfes St. Isidor, Georg Erber, hatte sich mit Schreiben vom 16. 8. 1967 direkt an den hochwürdigsten Herrn Diözesanbischof, Exzellenz Franz Zauner²⁰², gewandt und seine (und/oder die seiner Berater?) Empörung über den Altar zum Ausdruck gebracht²⁰³. Aus diesem Brief seien einige Passagen zitiert, um die damalige Stimmung gegen Prantls Werk zu erhellen:

„Die künstlerische Gestaltung derselben [Altar, Taufstein, Ambo, Tabernakelsäule] aber ist gelinde ausgedrückt ein Curiosum. [...] Herausgekommen sind formlose, wirre Klumpen ohne Charakter und Raumbezug, die vielleicht heidnischen Opfersteinen gleichen. Es könnte einem gleich bleiben, welche Geschmacksverirrung²⁰⁴ mangels eines besseren Könnens aus dem Bestreben, um jeden Preis etwas noch nie Dagewesenes, Großartiges zu schaffen sich ergibt, wenn nicht dahinter eine jener verfänglichen neuen Irrlehren unserer Zeit dokumentiert wäre, nämlich jene, die dem Immoralismus [sic!] zugrunde liegt: Das bisher Gute [...] wird als abgetan und schlecht hingestellt und das Negative, das Zufällige, jeder Leidenschaft Entsprechende, um das man sich in keiner weise bemühen muß, als das Neue, Richtige und Gute in der Welt zu dokumentieren. [...].“

²⁰⁰ Zl. 26 des Pfarrarchives.

²⁰¹ Siehe das Schreiben im Pfarrarchiv.

²⁰² DDr. Franz Zauner (1904-1994), Diözesanbischof von Linz (1956-1980) und, laut Diözesan Archiv Linz, um die konsequente Durchführung der Konzilsbeschlüsse bemüht.

²⁰³ Im Pfarrarchiv befindet sich eine 4-seitige, undatierte Maschinschrift mit dem Titel: „Zur Geschichte des Altarsteines in der neuen Kirche von Langholzfeld“. Der Verfasser scheint nicht auf, es dürfte sich aber um den Pfarrkuraten handeln. Erwähnenswert erscheint dieser Satz: „[...] besuchten dann etliche Herren aus Wien, so u. a. Prälat Lux vom e.b. Bauamt die Kirche und animierten Direktor Erber zu einem Brief an den Bischof, in dem er bat, den Steinen die kirchliche Weihe zu versagen.“ Hat also Erber den Brief gar nicht aus eigenem Antrieb formuliert und abgesendet?

²⁰⁴ Schwarz 1999, S. 71, zitiert Geschmacksverwirrung, auch sonst sind einige Formulierungen aus dem Schreiben Erbers nicht buchstabengetreu wiedergegeben.

Diese Überheblichkeit und Stolz dokumentiert sich bewußt oder unbewußt im Langholzfelder Kirchenbau auch im Kreuzweg. Vielleicht um die Wände frei und steril zu halten, hat man den Kreuzweg in großen mit einem ebenso großen eingemeisselten Kreuzzeichen versehenen Platten in den Boden gelegt. Der selbstbewusste Mensch von heute schaut nicht zum Kreuz auf, sondern schreitet stolz darüber hinweg [...].

Es hat sich bereits herumgesprochen, dass der Architekt und der Künstler gar nicht recht wussten, was sie machen sollten, man spricht davon, dass man halt etwas um teures Geld probiert hat [...]. Man spürt [...], daß sich der gesunde Hausverstand unserer Mitmenschen im allgemeinen dagegen wehrt, Kirchenbauten zu extravaganten Experimenten der modernen Kunst zu mißbrauchen [...].“

Erber erhoffte sich mit seinem Schreiben, dass diesen Steinen in solcher Form die kirchliche Weihe und Segnung verwehrt bliebe. Als Mitstreiter für seine Überzeugung erwähnt er auch den Prälaten Lux²⁰⁵ vom erzbischöflichen Bauamt Wien, der nach Besichtigung „eine impertinente Beleidigung der Gläubigen“ erkannte und die Vermutung äußerte, dass eine solche Kunst nur in der Provinz möglich sei und nicht in Wien. Künstler und Architekt sind Wiener ist in einem Klammerausdruck zu lesen, also wurde die traditionelle Prätotenz der Hauptstädter gegenüber den Bundesländern auch in Kunstfragen thematisiert²⁰⁶. Die Lage wurde durch die Intervention der (unzuständigen) Wiener Kirchenbehörde noch aussichtsloser.

Erzbischof-Coadjutor Dr. Franz Jachym²⁰⁷ schrieb am 31. 8. 1967, nach Anschauung der Kirche in Langholzfeld, an den Sekretär des Linzer Ortsordinarius, Gottfried Schicklberger²⁰⁸, dass er mit „Euren Kunstexperten“ keinen Krieg wolle. Also beachtete er doch die Zuständigkeit der Linzer Diözese. Aber dann folgten kritische Anmerkungen zum monolithen Altar, der ja keine Trennung in „Stipes“ und „Mensa“²⁰⁹ aufweise, was seiner Meinung nach wegen der vorzunehmenden Konsekration bedenklich sei. Auch die wellige Oberfläche des Altares habe ihre Tücken, denen aber durch einen Polster abgeholfen werden könne. Und wörtlich: „Ich für meinen Teil dachte mir, daß der Architekt kaum ein sehr praktizierender und mit der Kirche vertrauter Mann sei. Sonst hätte er auch nicht den Kreuz-weg in so kindischer Weise missverstanden. Dem Ursprung nach sollte dieser doch eine anschauliche Betrachtungshilfe für das Volk sein – heute wird er oft zum Rätsel und Quiz! Seit wann soll

²⁰⁵ Robert Lux (1911-1990), seit 1967 Päpstlicher Hausprälat, seit 1964 Stellvertretender Direktor des erzbischöflichen Bauamtes.

²⁰⁶ Schon Schwarz 1999, hat in einer Fußnote angemerkt, dass das nicht den Tatsachen entspricht.

²⁰⁷ Dr. Franz Jachym (1910-1984), seit 1950 Coadjutor sedi datus der Wiener Erzbischöfe (Innitzer und König).

²⁰⁸ Gottfried Schicklberger (1927-2003), seit 1985 Päpstlicher Ehrenprälat.

²⁰⁹ Ein Altar besteht aus „stipes“, dem Träger und „mensa“, der rechteckigen Tischplatte.

der Altar den Fels von Golgotha darstellen? Einerseits schwärmen dieselben Leute fast zu einseitig für den Mahlcharakter der Messe und anderseits wollen sie den Fels von Kalvaria!“ Jachym verwies dann noch auf einige „neueste Kirchen“, die er auf seiner Rückreise von Lourdes gesehen habe, zwei davon mit monolithischen Altären, die alle konsekriert wurden, aber nicht seine Zustimmung gefunden hätten²¹⁰.

Die Zeit werde knapp, den vorgesehenen Tag der Einweihung einhalten zu können, wie der besorgte Pfarrkurat, der von Jachyms Beurteilung in Kenntnis war, dem Bildhauer Karl Prantl mit Schreiben vom 22. August 1967, Zl.86, mitteilte und man versuchte nun in Besprechungen zu einer für alle annehmbaren Lösung zu kommen. Nur Günter Rombold, zu dieser Zeit Herausgeber der „Christlichen Kunstblätter“, stellte sich an die Seite Prantls und wiederholte: „Eine Veränderung des Altares ohne oder gegen den Willen des Bildhauers halte ich für ausgeschlossen, da der Altar schließlich sein geistiges Eigentum ist und er ein Recht darauf hat. Ich hoffe sehr, dass sich [...] eine Einigung anbahnt“²¹¹. Diese schien nach einer Aussprache am 10. 9. 1967 noch in weiter Ferne. Darüber gibt es im Pfarrarchiv zwei Niederschriften:

Ein kurzes Gedächtnisprotokoll stammt von Pfarrkurat Kretschmer (datiert mit 15. September 1967). Sichtlich um Kürze und Sachlichkeit bemüht, ist hier lediglich ein Satz herauszugreifen: „Es entspann sich eine heftige, sehr hitzige Debatte über Vorschriften, Gehorsam und Kirche zwischen HH. Sekretär Schicklberger und Bildhauer Prantl, die für die Gestaltung des Altares jedoch belanglos war.“

Ausführlicher ist die Gedächtnisniederschrift des bischöflichen Sekretärs Schicklberger abgefasst, der auch manches Wortgefecht zwischen ihm und Prantl ungeschönt protokolliert hat. Einige markante Beispiele des tatsächlich aufgeheizten Dialoges (oder einer mit Vehemenz geführten „disputatio“ über Glaubensfragen?) sollen in Erinnerung gerufen werden, weil sie die gegensätzliche Stimmung zwischen Konservativen und Progressiven der Jahre nach dem II. Vaticanum (1962 bis 1965) in der Kirche spiegeln. Das Pronomen „Ich“ steht dabei für Schicklberger. Zur besseren Lesbarkeit werden den Kontrahenten jeweils eigene Absätze zugestanden.

²¹⁰ Der Bischof von Linz dankte geziemend (sic!) für das Schreiben des Erzbischof-Koadjutors und erwiderte knapp, und wie mir scheint, mit einem leichten ironischen Unterton (Schreiben vom 4. September 1967): „Da ein Provinzbischof immer von der Großstadt und von der Metropole Wien überstimmt wird, besonders wenn Künstler und Architekten von dort kommen, ist mir die zuständige Stimme der Erzdiözese Wien besonders wertvoll.“ Aber auch Zauner unterliegt dem Irrtum über die Herkunft des Architekten und des Bildhauers.
²¹¹ Schreiben vom 24. August 1967.

Zunächst besteht der Vertreter der Diözese auf deren Entscheidungsbefugnis in künstlerischen Fragen und führt aus: „Soll man das so verstehen, dass es also keine Autorität gäbe, die bestimmen muß, wie Altäre und Kirchen aussehen?“

Prantl: „Die Kirche ist in der Entwicklung und Kirche bin ich genauso, ja mehr noch als Sie und die Obrigkeit! Vorschriften sind nur Hemmschuhe! Gott sei Dank, dass jemand aufsteht und das klar sagt! Im Übrigen hat das erzbischöfliche Bauamt in Wien hier gar nichts zu sagen! [...].“

Ich antwortete: „Das Wiener Bauamt hat hier tatsächlich nichts zu sagen, aber der Ordinarius von Linz und das Konsistorium. Oder wollen sie einem Bischof keine Entscheidungsvollmacht zuerkennen in gottesdienstlichen Dingen?“

Prantl: „Diese Zeit ist vorbei! Der Künstler und Laie ist mündig genug dazu.“

Ich: „Ja, aber Sie müssen doch zugeben, dass es in der Kirche eine verantwortliche Autorität geben muß, schließlich ist der Dienst am Altar, die Messe und die Eucharistie, den Priestern anvertraut und da muß wohl ein Bischof erklären können, dies ist ein Altar, der zur Zelebration zugelassen wird oder nicht, weil er die Eigenschaften hat und eben eine andere diese nicht hat.“

Prantl: „Zur gottesdienstlichen Feier sind auch wir Laien und besonders wir Künstler, die wir uns Gedanken darüber machen zuständig.“

Ich: „Wer feiert aber die Messe, wer konsekriert, wer ‚schafft‘ die Eucharistie, wenn nicht der Priester? Oder soll ich dies so verstehen, dass Sie sagen, Priester und Laie sei bei der Messe ohnedies gleich?“

Prantl: „Wer sagt denn, dass es nicht einmal dazu kommt, dass wir einmal am Altar stehen!“

Ich: „Und dann auch Messe feiern und konsekrieren?“

Prantl: „Selbstverständlich, die Entwicklung geht weiter, sie ist unaufhaltbar!“

Ich: „Wissen Sie, dass Sie schwerste theologische Irrtümer hier aussprechen. Wissen Sie überhaupt noch, was Sie sagen damit?“

Prantl: „Selbstverständlich. Ich weiß genau, dass man vor einigen Jahrhunderten uns auf den Scheiterhaufen verbrannt hätte, heute tut man, Gott sei Dank, dies nicht mehr, aber ich bin stolz, eine eigene Meinung zu haben!“

Es folgten dann Überlegungen, wie die wellige Altaroberfläche eingeebnet werden könnte und so das Auflegen der Altartücher möglich wäre²¹². Auch war die Forderung des Sekretärs

²¹² Prantl hatte zu den Paramenten (Priestergewand, Altartücher), welche die jeweiligen liturgischen Farben (violett, grün, rot, weiß und schwarz) aufzuweisen haben, seine eigenen Vorstellungen. Sein Altar sollte jedenfalls unbedeckt bleiben.

aufrecht, den Altar so zu gestalten, dass man von beiden Seiten zelebrieren kann. Weiter aus der Niederschrift:

Prantl: „Ja gerade das wollen wir ja verhindern, dass man zurück sinkt in die alten Dinge. Mit der Gestaltung dieses Altares habe ich es unmöglich machen wollen, dass der Priester mit dem Rücken zum Volk zelebrieren kann! In der schönsten Kirche müsse man einen sprechenden Monolith als Altar haben, dann wird der Gottesdienst gut, darum bestehet er nach wie vor, dass er so bleibe.“

Die Fronten waren verhärtet. Einige Male noch flackerte ein hitziger Wortwechsel auf, so Schicklberger, und es erschien ihm aussichtslos auf den Bildhauer einzuwirken, den Altar so zu ändern, dass er den Vorschriften entspreche (ebene Ausbildung der Oberfläche und Möglichkeit der beidseitigen Zelebration). Die Conclusio der beiden Niederschriften lautete daher: Ergebnislos wurde die Aussprache beendet.

Der Leidtragende in dieser Situation war der zuständige Pfarrkurat, der um die Einhaltung des vorgesehenen Weihetermines bangen musste. Doch wurde ihm von der Frau des Künstlers Mut zugesprochen und sie hoffte, dass die Kirche im Oktober eingeweiht werden könne²¹³. Vorerst sah es aber nicht danach aus.

Der Generalvikar des bischöflichen Ordinariates Linz, Weinberger²¹⁴, verlangte in einem Schreiben an das Altarraumkomitee, dass der Altarblock entweder völlig entfernt oder aber mit einer Steinplatte abgedeckt werde. Und wörtlich: „Bei aller Anerkennung der künstlerischen Freiheit muß gefordert werden, dass sich in Hinkunft die Künstler wenigstens an die elementarsten liturgischen Vorschriften des Altarbaues halten“²¹⁵.

Vom Inhalt dieses Schreibens wurde Prantl von Pfarrkurat Kretschmer in Kenntnis gesetzt. Im bischöflichen Konsistorium hatte man einige Varianten der Altargestaltung erarbeitet. Eine davon sah die Abdeckung mit einer Steinplatte vor, die die Oberfläche des Altares in keiner Weise zerstören oder beschädigen würde. Am 16. Oktober d. J. war Prantl in Begleitung seines slowenischen Bildhauerkollegen Janez Lanessi²¹⁶ in die Kirche Langholzfeld gekommen und gab, nach einiger Überlegung, seine Einwilligung. „Um 8 Uhr gingen wir im gegenseitigen Einvernehmen auseinander.“, so Kretschmer²¹⁷. Der Altar wurde also mit einer Platte aus Mauthausener Stein abgedeckt. Die Weihe der Kirche nahm am 5. November 1967 Bischof Franz Zauner vor.

²¹³ Brief von Uta Prantl vom 14. Sept. 1967, im Pfarrarchiv.

²¹⁴ Prälat Ferdinand Weinberger (1896-1981), Generalvikar der Diözese Linz seit 1953.

²¹⁵ Schreiben vom 2. Oktober 1967, ZL. 3276.

²¹⁶ Beide Künstler waren in Wernstein am Inn mit der Herstellung der Grabplatte für das Grab Alfred Kubins und seiner Frau Hedwig an der Außenmauer der Pfarrkirche beschäftigt.

²¹⁷ Niederschrift über die Aussprache mit Herrn Karl Prantl, Bildhauer vom 16. 10. 1967, im Archiv der Pfarre.

Prantl legte Kostennote für die Ausführung von Altarstein, Taufstein, Sakramentspfeiler u. Tabernakel, sowie Ambo und ersuchte um Überweisung des Betrages auf sein Bankkonto²¹⁸. In der Zwischenzeit war er nach Krastal, unweit von Villach, abgereist, um am Ersten Europäischen Bildhauersymposion in Kärnten 1967 teilzunehmen und sich dort sofort wieder an die Behauung eines Altarsteines zu begeben²¹⁹.

Aber es sollte auch für den umstrittenen Altar in Langholzfeld zu einem für den Künstler gewünschten Ergebnis kommen. Dazu brauchte es aber noch viele Jahre. Jetzt war Architekt Hiesmayr die treibende Kraft. Am 17. 9. 1983 schrieb er dem bischöflichen Ordinariat Linz²²⁰ betreffend die Altarsteine Langholzfeld, wobei er sich durch den (ersten) Papstbesuch²²¹ bestärkt fühlte. Aus diesem Brief sei auszugsweise zitiert: „Aus unerklärlichen Gründen musste dann aufgrund einer emotionalen Entscheidung eines Einzelnen der herrliche Altarstein mit einer Granitplatte abgedeckt werden. Für mich und vor allem für den Bildhauer, bei dem riesigen Engagement für eine qualifizierte sakrale Kunst, eine große Enttäuschung, die bis heute noch immer, nach fast 20 Jahren, differenziert stark bei uns beiden vorhanden ist. Karl Prantl ist inzwischen ein auf der ganzen Welt anerkannter Bildhauer, vor allem mit seinen sensiblen, für die sakrale Kunst geeigneten, Arbeiten.“ Abschließend ersuchte er, alles in Gang zu setzen, dass dieses Zeugnis der Engstirnigkeit beseitigt werde.

Diesem Appell trat Prof. Rombold bei²²². Er wendete sich an den Nachfolger Zauners im Bischofsamte, Maximilian Aichern²²³, und schloss sich nachdrücklich der Bitte an, die verunstaltende Deckplatte zu entfernen. Wieder vergingen einige Jahre, sodass sich diesmal Hiesmayr veranlasst sah, neuerlich an das bischöfliche Ordinariat schriftlich heranzutreten und daran zu erinnern, dass „Die Ausgestaltung der Kirche ein ungeheuer menschlicher Einsatz von Karl Prantl war. Deshalb stellt sich für mich auch die Frage, ob die Beseitigung der Abdeckung nicht auch eine ethische Pflicht gegenüber dem Künstler und dem Architekten

²¹⁸ Im Pfarrarchiv das Schreiben vom 7. 12. 1967. Bemerkenswert ist ein Zusatz Prantls auf der Rückseite, vom 8. 12. 67: „Den Betrag für den Altarstein von S. 50.000.- möchte ich erst nach der zweiten Altarweihe in 2-3 Jahren.“ Offenbar hoffte er auf eine baldige Entfernung der Platte. Doch zunächst mussten er und die Pfarrgemeinde mit diesem Zustand leben.

²¹⁹ Uta Peyer-Prantl sagte mir in Pötsching, dass die Teilnahme am Symposion in Krastal für ihren Mann geradezu wohltuend war, nach der harten Zeit in Mauthausen, wo er den Altarstein bearbeitete und sich manchmal überwacht fühlte, und Langholzfeld, während Rombold als Folge der Aufregungen einen Herzinfarkt erlitten habe. Prantl: „In Krastal konnte ich mich am Stein beruhigen.“ Der erwähnte Altar aus grünem Serpentin (110 x 150 x 140 cm) befindet sich derzeit in einer Privatsammlung in Landshut. An der Organisation des Symposions waren neben Prantl, Felix Orsini-Rosenberg, Christa Hauer-Fruhmann und der Bildhauer Otto Eder (1924-1982) beteiligt. 2009 wurde das 42. Internationale Skulpturensymposion Krastal veranstaltet.

²²⁰ Eine Kopie erging an die Pfarre Langholzfeld und liegt im dortigen Archiv.

²²¹ Johannes Paul II. besuchte Österreich vom 10. bis 13. September 1983, dann vom 23. bis 27. Juni 1988 und vom 19. bis 23. Juni 1998.

²²² Schreiben vom 9. Oktober 1983.

²²³ Maximilian Aichern, geb. 1932, von 1977-1982 Abt von St. Lambrecht, Bischofsweihe 1982. Seine Amtszeit dauerte bis 2005.

wäre“²²⁴. Offenbar erfolgte keine Antwort, sodass sich Hiesmayr bei Altbischof (!) Franz Zauner in Erinnerung brachte und in christlicher Demut [sic!] höflichst ersuchte, der Entfernung der Abdeckung des Altarsteines zuzustimmen²²⁵. Warum in diesem Falle die Zustimmung des nicht mehr im Amt befindlichen Ordinarius einzuholen beabsichtigt war, bleibt auf Grund der einzusehenden Aktenlage unerklärbar. Wieder einige Jahre später unternahm Pfarrer Kretschmer einen weiteren Versuch den ursprünglichen Zustand wiederherzustellen²²⁶. Er richtete eine dementsprechende Bitte an Bischof Maximilian Aichern. Nach gründlicher und guter Überlegung kam die gute Nachricht²²⁷, dass der Altar freigelegt werden könne, wie er vom Künstler geplant war, unter der Bedingung, die Altarplatte an einem geziemenden Ort in der Kirche aufzubewahren oder als Gedenkstein zu verwenden. Die Kirchenzeitung der Diözese Linz vom 16. 3. 1995 konnte vermelden: „Nun hat der Altar nach Entfernung der Abdeckung zur Freude der Pfarre wieder seine ursprüngliche Gestalt erhalten. Beim Festgottesdienst am 12. März 1995 waren Ernst Hiesmayr und Karl Prantl unter den Mitfeiernden“²²⁸. Die Altarplatte wurde, der bischöflichen Bedingung gehorchend, im Eingangsbereich der Kirche angebracht und mit folgender Inschrift versehen (Abb. 14):

UNTERS KREUZ GESTELLT
IST JEDER ORT DER WELT
HEIMAT UND FRIEDE
ZUM GEDENKEN JENEN GEWIDMET
DIE ALS FLÜCHTLINGE ODER VERTRIEBENE
IN UNSERER Pfarre
WIEDER HEIMAT GEFUNDEN HABEN
DIESER STEIN HAT
28 JAHRE
IN UNSERER KIRCHE
ALS ALTARPLATTE GEDIENT
DEO GRATIAS. MAI 1995²²⁹

²²⁴ Schreiben vom 12. 8. 1988.

²²⁵ Schreiben vom 11.1. 1989. Daraus auszugsweise: „[...] kann ich [Hiesmayr] ersehen, dass Sie [Zauner] allein entscheidend sind.“

²²⁶ Schreiben vom 8. Mai 1994, G. Zl. 52/1994 des Pfarrarchives.

²²⁷ Schreiben des Bischofs von Linz vom 18. August 1994, Zahl: 1385/94.

²²⁸ Der Artikel in der Zeitung auf Seite 27, verfasst von Wolfgang Katzböck, wurde von mir gekürzt. Günter Rombold formuliert: „Karl Prantl und Ernst Hiesmayr nahmen ‚überglucklich‘ an der ‚Versöhnungsmesse‘ teil.“ (Siehe Rombold 1996, S. 99). Tatsächlich war Prantl nahe daran, nach den Enttäuschungen die er erlebt hatte, aus der Kirche auszutreten, aber P. Focke habe ihn von diesem Entschluss abgebracht.

²²⁹ Das „Deo Gratias“ erscheint einem kritischen Leser zweideutig: Gott sei Dank, dass ein langjähriger Streit beendet wurde oder, dass der Altar abgedeckt war?

So endete eine jahrzehntelange Auseinandersetzung, bei der theologische und künstlerische Argumente hart aufeinander prallten. Oder kann man am Beispiel Langholzfeld eine gewisse Verunsicherung in der katholischen Kirche nach dem II. Vatikanischen Konzil erkennen? Wie sollte der Weg in die Zukunft gegangen werden, in der Liturgie und auch in der Kunst? „Hat man fast die Sprache verloren“, wie der Titel eines Buches von Bischof Kapellari lautet, wenn es um Fragen zwischen Kirche und Kunst geht²³⁰?

Kirchliche Autorität versus künstlerische Freiheit waren als unversöhnliche Standpunkte nicht mehr aufrecht zu halten²³¹.

Wernstein am Inn

Es ist angesichts der Tatsache um die Vorkommnisse in Langholzfeld etwas verwunderlich, gleichzeitig aber erfreulich, dass es in einer anderen oberösterreichischen Pfarrkirche, in Wernstein am Inn, in der Prantl kurz danach Altar, Tabernakel und Taufstein an die Pfarrgemeinde übergeben hatte, keinen Protest irgendwelcher kirchlicher Autoritäten oder von Seiten der Gläubigen gegeben hat. Dabei hatte er auch diesmal wieder einen Blockaltar, naheliegend aus dunklem Mühldorfer Granit, mit einer gewellten Oberfläche, geschaffen (Abb. 15 und 16). Man kann vermuten, dass in dieser Pfarre keine konservativen Kräfte die Herstellung des Gesamtwerkes argwöhnisch verfolgten. Ein Argument für die vorbehaltlose Annahme könnte sein, dass hier in Wernstein an einer bereits bestehenden gotischen Kirche Umbauarbeiten erforderlich waren und in diesem Zuge gleichzeitig die Altarraumgestaltung neu realisiert werden konnte, während in Langholzfeld sowohl eine neuzeitliche Kirchenarchitektur als auch eine ungewöhnliche skulpturale Ausgestaltung für manche Kleriker und Laien ganz einfach ein Zuviel des Modernen war und somit konsequenterweise auf deren Unverständnis und Ablehnung stieß²³². Wahrscheinlich war aber das Verständnis für Prantls künstlerische Umsetzung durch das segensreiche Wirken des Ortspfarrers Samhaber²³³, eines der Kunst aufgeschlossenen Kirchenmannes und Freundes Alfred Kubins, der bis zu seinem Tode auf Schloss Zwickledt lebte, den Roman „Die andere Seite“ schrieb und ein Riesenwerk an Graphik schuf, schon aufbereitet. Auch spricht die Tatsache, dass

²³⁰ Titel des Buches Kapellari 1995. Dr. Egon Kapellari, geb. 1936, seit 2001 Bischof von Graz-Seckau, in der österreichischen Bischofskonferenz für Fragen der Kunst und Medien zuständig.

²³¹ Sebastian Prantl ist noch heute verwundert, dass Bischof Zauner, der oft mit dem Motorrad unterwegs war, also den technischen Fortschritt im Alltag gerne in Anspruch nahm, somit ein „moderner“ Mensch war, beim Langholzfelder Altar einen so bewahrenden und beharrenden Standpunkt eingenommen hatte.

²³² Es sei nochmals an den bereits zitierten Brief Erbers an Bischof Zauner vom 16. 8. 1967 erinnert, wo von „extravaganten Experimenten“ die Rede ist.

²³³ Pfarrer GR Alois Samhaber, gest. 1964, hatte eine Sammlung von 615 Zeichnungen und Lithographien Alfred Kubins. Durch deren Verkauf 1965 an das OÖ. Landesmuseum konnten wesentliche Mittel für die Neugestaltung der Kirche verwendet werden.

Prantl die Arbeiten im Oktober 1967 in der Kirche selbst, sozusagen in Gegenwart und unter Aufsicht der Pfarrgemeinde, durchführte, für ein ungestörtes Arbeiten und einträgliches Miteinander für einen höheren Zweck.

Sargenzell

Prantl hatte also im Laufe der Jahre eine herausragende Stellung bei der Gestaltung von Kircheninnenräumen eingenommen, so dass er auch einen Auftrag aus der Bundesrepublik Deutschland erhielt. In **Sargenzell**, einem Stadtteil von Hünfeld im Bistum Fulda, wurde 1978 beschlossen, eine neue Kirche zu bauen und „Maria Immaculata“ zu weihen. Eine Parallele zu Langholzfeld ist insofern gegeben, als dass es sich bei diesem Gotteshaus ebenfalls um eine „*Vertriebenenkirche*“²³⁴ handelt. Der Kasseler Architekt Kurt J. Bieling plante einen Zentralbau über einem achteckigen Grundriss mit einem pyramidalen spitzen Turm davor, und Prantl schuf wieder eine „steingewordene Theologie des Gottesdienstes“²³⁵. Das bereits in zwei Kirchen verwirklichte Ensemble, bestehend aus Altar, Weihwasser-Taufstein, Ambo und Tabernakelstele, wird vollendet durch den aus vierzehn in den Boden eingelassenen Platten-Kreuzweg. Prantl wählte als Material einen grünen Amazonit mit roten Einsprengseln aus Kasachstan, dessen Alter man auf 400 bis 500 Millionen Jahre schätzt. Der bibelfeste Bildhauer zitierte, angesichts der kaum vorstellbaren geologischen Zeitspanne, den dritten Schöpfungstag aus dem Ersten Buch Mose²³⁶. Daraus erkennen wir mit welcher Ehrfurcht er auf das seit Urzeiten vorhandene Material zugeht, um es dann so zu bearbeiten, dass dem Stein nicht Gewalt angetan wird²³⁷. Ehrfurcht wie vor einem älteren, weisen Menschen, der etwas zu erzählen hat?

Der Kreuzweg wird „gegangen“, also wieder keine Betrachtung von Bildern an der Wand mit gleichzeitigem Herunterbeten von altbekannten Texten. Jeder, der die Kirche Richtung Altar durchschreitet, kann und soll den Steinen nicht ausweichen²³⁸. Er tritt gedanklich in die Passion ein, sieht die tiefroten Spuren im Stein und kann dem blutigen Leidensweg Christi folgen²³⁹. Eine Änderung des Konzeptes zu Langholzfeld ist jedoch an der Emporhebung des Altares festzustellen. Er ist über zwei Stufen erhöht. Der Altar diente auch als Grundstein der Kirche, weil bei der Grundsteinlegung der Steinblock bereits an seinen endgültigen Platz

²³⁴ Der Ausdruck stammt von Prantl. Die Vertriebenen kamen aus den Sudeten und der Batschka.

²³⁵ Konrad 2002, S. 10.

²³⁶ Genesis 1,1 schildert die Trennung von Wasser und Land. Prantl: „*Der 3. Schöpfungstag bringt die ersten Festigkeiten.*“

²³⁷ Konrad 2002, S.11: „Der Künstler befragt den Stein, lässt ihn zu Wort kommen, bevor er reagiert auf das, was er vom Stein her wahrnimmt.“

²³⁸ Ebd., S. 15: „Das ist eine Kreuzweg-Anregung eines Künstlers, der in Steinen denkt.“

²³⁹ Ebd., S. 13, Prantl bemerkte einmal in Sargenzell, über die Symbolkraft der Rotspuren befragt: „Für mich ist das Blut.“

gesetzt wurde und der Bildhauer, während die Maurer die Wände der Kirche hochzogen und andere Handwerker ihren Aufgaben nachkamen, an seiner Endfassung arbeitete. Also wieder eine gewellte Oberfläche, mit Vertiefungen für die Ablage der liturgischen Geräte und Verankerung der Kerzen, und Perlenschnüre an den Rändern. Der Altar war schon von Anfang an da, als zentrales Zeichen des Glaubens, als Mittelpunkt künftiger Versammlungen, und hat die Bauarbeiten um ihn herum sozusagen „miterlebt“ bis zur Einweihung der Kirche am 15. September 1984.

Beachtenswert ist eine Mahnung Prantls zu der Funktion des Ambo-Steines, links vom Altar, der ja lediglich als schmaler Quader ausgeführt wurde, und trotzdem als ein erhöhter Platz für den Wortgottesdienst bestimmt ist: „Predigen sie nur so lange, wie sie frei stehen können“²⁴⁰. Vielleicht ist es die Umsetzung einer Erfahrung, die der Knabe als Ministrant bei der Feier des Gottesdienstes in seiner Pfarrkirche in Pöttsching gemacht hat und die nun die versammelte Gemeinde vor allzu langem und auch ermüdendem „geistlichem Donnerwetter“ von einer Kanzel herab bewahren sollte.

Als letzte Umsetzung Prantel'scher Vorstellungen in einer Kirche, muss die Altargestaltung in der Grazer **Leechkirche** erwähnt werden (Abb. 17 und 18). Das älteste Gotteshaus der Stadt, errichtet über einem uralten Kultplatz, war nach Jahren des Verfalles, in einer gemeinsamen Kraftanstrengung der Gebietskörperschaften und privater Financiers, restauriert worden, wobei eine besonders harmonische Kombination der gotischen Bausubstanz mit späterer Einrichtung realisiert wurde. Im einschiffigen Bau richtet sich der Blick des Eintretenden sofort in die von fünf spitzbogigen Fenstern durchleuchtete Apsis. Der Hauptaltar aus der Barockzeit mit seinen Assistenzfiguren hat im neuen Volksaltar, einem schwarz-blauen Labradorblock, bearbeitet von Karl Prantl, ein würdiges, zeitgemäßes Pendant erhalten. Gotischer Höhenflug, barocke Prachtentfaltung und irdische Schwere des Steines schließen einander nicht aus, sondern bilden eine Brücke des Glaubens über Jahrhunderte hinweg. Das Sonnenlicht am späten Nachmittag, welches durch die bunten Glasmalereien dringt, erleuchtet geheimnisvoll das dunkle Gestein und bringt es zum Glitzern. Auch hier sind die für den Künstler typischen Perlen- oder Kugelketten herausgearbeitet und laden zur Meditation und zum Begreifen ein (Abb. 19).

Die Altäre bilden mit der barocken Kanzel und einem monumentalen Cruzifixus eine gelungene Kombination verschiedener Kunststile. Die Zeitschrift des Bischofs von Graz-Seckau konnte ihren Lesern daher mitteilen: „Ein Freudentag war der 4. März 1994. Der

²⁴⁰ Ebd., S.18.

Prantl-Altar wurde von Kuratoriumsmitgliedern mit Begeisterung zu seinem Platz geleitet²⁴¹. Die Weihe durch Bischof Johannes Weber²⁴² erfolgte am 30. April 1994. Es soll nicht verschwiegen werden, dass Prantl auch die Idee formulierte, in die neue Pflasterung vor der Kirche 14 Granitplatten als Kreuzweg einzufügen, und zwar wieder solche aus dem ehemaligen Reichsparteitagsgelände der Nationalsozialisten in Nürnberg. Es kam aber nicht zur Ausführung wie Sebastian Prantl mir mitteilte²⁴³, der auch gerne den bestehenden Hauptaltar entfernt hätte.

Was noch zu denken gibt, ist der Umstand, dass die renovierte Kirche, wegen ihrer Nähe zur Universität, als Seelsorgestation der Katholischen Hochschulgemeinde und den Vereinigungen katholischer Studenten und Akademiker als gottesdienstliches Zentrum anvertraut wurde. Hatte nicht Prantl Jahrzehnte vorher, seit den Zeiten des „CURA-Kreises“, regen Kontakt mit der Katholischen Hochschulgemeinde in Wien und wollte er nicht dort künstlerische Akzente setzen? Eine späte Genugtuung für den seinerzeit unverstandenen und abgelehnten Künstler! Er konnte aber in Graz mit der Unterstützung von seiner Art der Altargestaltung aufgeschlossenen Persönlichkeiten, wie Bischof Weber, Landeshauptmann Krainer, Bürgermeister Stingl, Dompfarrer Lafer und Hochschulseelsorger Schnuderl rechnen. Besonders initiativ war der Vorsitzende der Liturgie- und Kunstkommission der Diözese, Univ.-Prof. Philipp Harnoncourt, der eine gute Lösung für den Volksaltar anstrebt²⁴⁴.

Es gab dann in späteren Jahren noch Wünsche zweier niederösterreichischer Pfarrgemeinden an den Künstler wegen Altargestaltungen, aber der Ersuchte „konnte und wollte nicht mehr. Ich hab' das dann dem Sohn vom Peter Marginter weitergegeben, dem Benedict Marginter, der ist Architekt in Mödling.“

Nachtrag: Prantl und die Kreuzwege

Es war schon davon die Rede, dass Prantl bei der Gestaltung des Kircheninneren, in concreto der Kreuzwege, von der traditionellen bildlichen Darstellung an den Kirchenwänden, abging und neue Wege „beschritt“. Der Kreuzweg, also der Leidensweg Christi, war nach seinen Vorstellungen nicht mehr in Form eines feierlichen Umzuges der Geistlichen und der

²⁴¹ Baloch 1994, S. 25. In dieser Festausgabe geht Dr. Harald Baloch in seinem Beitrag über „Gott, Materie, Mensch“ auch dem künstlerischen Antriebe Prantls nach. Er stellt Überlegungen zum Geheimnis Gottes an und schließt diese mit den Sätzen: „Kunstwerke helfen uns dabei und Karl Prantls Altar ganz sicher. Man sollte dem Künstler und den Auftraggebern dankbar sein.“ Ebd., S. 7.

²⁴² Dr. Johann Weber, geb. 1927, Bischof der Diözese Graz-Seckau von 1969 bis 2001.

²⁴³ Im Jahr 2001 konnte Karl Prantl seine Pläne beim Akademischen Gymnasium in Wien umsetzen.

²⁴⁴ Die Verdienste und den Einsatz der Genannten bestätigte Sebastian Prantl im Gespräch. Siehe auch Baloch 1994.

Gemeinde, einer Prozession, von oder vor den Bildern abzulesen und zu beten, sondern individuell am Boden, am Stein zu gehen und zu fühlen, „*von der Basis ins Hirn*“. Ein Insichkehren, ein Meditieren, sollte den althergebrachten Ritus ablösen. „*Man kann auf kein aufgerichtetes Kreuz steigen, treten*“, daher eine „Nachfolge Christi“, der auch den steinigen Weg nach Golgotha gehen musste, auf dem Boden.

Prantl hat seine Kreuzwege nicht nur in sakralen Räumen, sondern auch außerhalb, profan, verwirklichen können. So etwa anlässlich des **1. Bildhauersymposiums in Bentheim**, in Niedersachsen, Deutschland, „*an der holländischen Grenze*“, im August, September 1979²⁴⁵. Die Teilnehmer hatten bei diesem Treffen die volle künstlerische Freiheit, sollten sich aber in ihrer Arbeit auf Kloster und Landschaft beziehen. Die idealen Voraussetzungen für Prantls Kunstschaffen!

Hier, an der Zufahrt zum ehemaligen Augustiner-Chorherrenstift Frenswegen²⁴⁶, flankiert von hochragenden Linden, verlegte er in der so genannten „Kegelbahn der Mönche“²⁴⁷ 14 Steine aus dem Bentheimer Steinbruch. Die Sandsteine (18 x 28,7 x 140 cm) wurden im Abstand von 70 cm situiert, was den Begeher zu einem rhythmisierten Schreiten veranlasst: Zwei Schritte auf dem Stein, einer zum nächsten.

Prantl erinnert sich an eine kurze Meinungsverschiedenheit mit einem christlichen, aber keinesfalls katholischen, jungen Theologen, der sich gegen einen Kreuzweg aussprach, der eingemeißelte Kreuze aufweisen sollte. Seine Begründung: „Wir sind bildlos.“ Prantl konnte dieser (calvinistische?) Einwand, nach seinen Erlebnissen in Langholzfeld, nicht im Geringsten erschüttern. Er war aber für eine Grundsatzdiskussion nicht zu haben und so unterließ er es die Kreuze einzuarbeiten.

Prantl war sich des *genius loci*, der Aura, die von diesem Ort ausstrahlte wohl bewusst und er hätte gerne auch andere Ideen und Vorschläge für ein weiteres Bildhauersymposion, an dem auch Architekten und Theologen mitzuwirken hätten, eingebracht. Die Einbeziehung der zerstörten gotischen Klosterkirche („eine Wunde am Kloster-Bauwerk“, so Prantl) in ein künstlerisches Gesamtkonzept war sein nächstes Anliegen, „den Ruinenresten eine neue inhaltliche Bestimmung verleihen“²⁴⁸.

Er konnte aber beim **2. Symposion in Bentheim**, vom 4. August bis 26. September 1982, seine Pläne realisieren und die ursprüngliche sakrale Bedeutung des Ortes freilegen. In der

²⁴⁵ Schneider 1980, Beitrag über Prantl mit Fotos S. 69-79. Eckhard Schneider weist darauf hin, dass „diese Gegend Züge einer gewissen Bilderfeindlichkeit trug, die aus ihrer calvinistischen Vergangenheit herrühren mögen“, ebd. S. 6.

²⁴⁶ Seit 1978 eine ökumenische Tagungsstätte.

²⁴⁷ Ebd. So der Text zum Foto auf S. 22.

²⁴⁸ Häusser 1984, Beitrag von Bernhard Holeczek unter dem Titel: Stein auf Stein, Maß für Maß.

Apsis der Kirche, in der verständlicherweise keine Gottesdienste mehr gefeiert werden können und daher keine liturgischen Regeln bei einer Neueinrichtung zu beachten waren, setzte er sein Konzept früherer Innenraumgestaltungen weitgehend um. Zwar war der Kreuzweg bereits vor drei Jahren außerhalb der Kirche geschaffen worden, es wurde aber ein „Altarstein“, ein Kubus von 140 cm Kantenlänge, über einer Grabkammer aufgestellt, die man dort entdeckt hatte²⁴⁹. Der „Altarstein“ wurde vom Künstler diesmal nicht mit Perlenmotiven oder Mulden versehen, sondern nur glatt poliert, was einleuchtet, da ja keine Kulthandlungen mehr verrichtet und liturgische Geräte abgestellt werden sollen. Es durfte auch nicht ein etwas erhöhter Kanzelstein (26 x 140 x 140 cm) fehlen, so dass für jedermann sofort die Bedeutung dieses Steines ersichtlich ist. Drei weitere Bodenplatten (18 x 140 x 140 cm) ordnen sich dem „Altar“ unter, bilden aber eine geistliche Einheit. Das sakrale Zentrum des zerstörten Bauwerkes ist wiederhergestellt, wenn auch kein neues liturgisches Leben aus den Ruinen blüht²⁵⁰. Von 1994 bis 1996 wurde als kleine Lösung eine Kapelle für ökumenische Feiern an das Klostergebäude angebaut, an einen Wiederaufbau der Kirche ist offenbar nicht mehr gedacht.

Exkurs

Während der Zeit des Aufenthaltes in Deutschland kam es auch zu Kontakten mit dem Bielefelder Unternehmer **Rudolf August Oetker**²⁵¹. Über seine Einladung und in seiner Begleitung, reisten Prantl und andere nach Detmold, „*das hat einmal alles den Lippis gehört*“²⁵², am Fuße des Teutoburger Waldes. In der Nähe der Stadt sah er das „*Riesendenkmal des Hermann*“ und er schilderte mir den Verlauf der Schlacht vor 2000 Jahren²⁵³.

Was aber in seinem Gedächtnis tief haften blieb, waren die Eingriffe der NS-Machthaber in die Landschaft: „*Oetker hat uns dort hingeführt und sie uns gezeigt. Dort gibt es Natursteine,*

²⁴⁹ Bei den Arbeiten wurden von Prantl Nylonsäcke mit menschlichen Gebeinen entdeckt („*ich grab' die zufällig aus*“). Zunächst fühlte sich für diese niemand zuständig. Dann stellte sich heraus, dass es sich um die Überreste von dort bestatteten Adligen (Grafen von Bentheim) handelte. Mit freudiger Zustimmung der Nachfahren und Dank an den Künstler fanden sie unter dem „Prantl-Altar“ ihren endgültigen Ruheplatz. Die Verbindung zur Welt der Toten war jedenfalls hergestellt, da Altäre in der Regel über dem Grab eines Heiligen oder Märtyrers errichtet wurden. Ob die Gebeine von solchen Auserwählten stammen, bleibt im Dunkeln.

²⁵⁰ Ebd. Die bezughabenden Fotos im Abschnitt über Karl Prantl. B. Holeczek in seinem Beitrag erkennt richtig: Deutlich und selbstverständlich kommen Spiritualität und Sakralität in den beiden Arbeiten [Kreuzweg und Apsisgestaltung] von Karl Prantl zum Ausdruck, da eine entsprechende Grundhaltung sein ganzes Werk bestimmt.

²⁵¹ Oetker (1916-2007) war ein bedeutender deutscher Großindustrieller (Nahrungs-und Genussmittel, Reeder) und Kunstmäzen und Eigentümer einer beträchtlichen Kunstsammlung. Prantl: „*Er hat auch Steine von mir.*“

²⁵² Detmold liegt im Kreis Lippe, in Nordrhein-Westfalen. Die Reichsgrafen zur Lippe wurden 1789 in den Reichsfürstenstand erhoben.

²⁵³ Hermann (Armin), ein Cheruskerfürst, vernichtete im September 9 n. Chr. das Heer des römischen Statthalters Quintilius Varus.

da wollten die Nazis, der Himmler, ihre Einweihungen in die SS vornehmen²⁵⁴. Sie haben riesige Kreise aus Erde aufschütten lassen, wie alte heidnische germanische Kultkreise. Da wollten sie ihre Initiationsriten durchführen, in einem heiligen Hain. Es ist ungeheuerlich was von der Ideologie konzipiert war. Und nach zehn Jahren war alles weg, ... Talmi.“

Einen weiteren Kreuzweg kann man in Nürnberg sehen und begehen. Prantl hatte bereits im Jahre 1971, anlässlich des „Symposion Urbanum“, auf dem Hauptmarkt der Stadt einen Meditationsstein aus schwarzem schwedischen Granit, mit den Maßen 45 x 220 x 210 cm, geschaffen, es war ihm aber auch ein Anliegen gerade in dieser Stadt, die ja besonders mit der jüngeren deutschen Geschichte in Verbindung gebracht wird, ein weiteres Zeichen zur Erinnerung zu setzen, den „**Nürnberger Kreuzweg**“, nicht als Denkmal für die Täter, „sondern für die Opfer und für deren Menschenwürde“ (Lucius Grisebach)²⁵⁵.

Er ließ Granitsteine, die die „Große Aufmarschstraße“ des ehemaligen nationalsozialistischen Reichsparteitagsgeländes pflasterten, abtransportieren und neben der evangelischen Stadtpfarrkirche St. Lorenzi, nördlich parallel zum Langhaus und erhöht zur umgebenden Platzgestaltung, verlegen. Wie in Wien, beim akademischen Gymnasium, beginnt die Reihe der Platten mit einer Gedenkinschrift, verfasst von Lucius Grisebach, einer Mahnung an die Lebenden und einer „Einladung zu Schritten der Besinnung, zu einem Weg des Verweilens“ (Rudolf zur Lippe):

UND AUCH STEINE LEBEN. SIE SIND GEBEINE DER MUTTER ERDE.
MISSBRAUCH VON STEINEN IST WIE MISSBRAUCH VON MENSCHEN. DIE
VIERZEHN STEINPLATTEN STAMMEN VON DER GROSSEN STRASSE DES
NATIONALSOZIALISTISCHEN REICHSPARTEITAGSGELÄNDES. SIE WURDEN
STÜCK FÜR STÜCK VON ZWANGSARBEITERN UND GEFANGENEN IN
KONZENTRATIONSLAGERN BEARBEITET. JEDER STEIN IST FINGERABDRUCK
EINES MISSBRAUCHTEN UND GESCHUNDENEN MENSCHEN.
KARL PRANTL 1991. NÜRNBERGER KREUZWEG.

Prantl hat auch in seiner burgenländischen Heimat ein sichtbares Mahnmal gegen den Nationalsozialismus gesetzt. 1995 wurde sein Gedenkstein, welcher an das Massaker an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern am 24. und 25. März 1945 erinnern soll, beim „Kreuzstadel“ in Rechnitz, enthüllt.

²⁵⁴ Heinrich Himmler (1900-1945), Reichsführer der SS, Neigung zu Germanenkult und Okkultismus.

²⁵⁵ Die Zitate Grisebachs und zur Lippes (aus „Die Große Straße“, in POIESIS 7, S. 42) wurden dem Beitrag von Marlen Dittmann entnommen (Dittmann 2007, S. 37).

Der Stein im Richisau, kein Altarstein

Die Eigentümer des Richisau, einer Alpe im Klöntal, im Kanton Glarus in der Schweiz, die Bankiersfamilie **Kamm**²⁵⁶, beauftragte den österreichischen Bildhauer, auf ihrem Grund und Boden, eine Skulptur in die Landschaft zu stellen und zu behauen. Prantl, der den Auftrag angenommen hatte, übersiedelte daher für einige Zeit aus seinem vertrauten sanften pannonischen Hügelland in die abweisende und raue Gebirgswelt der Schweiz. Auftraggeber und –nehmer waren sich einig, ein sichtbares Zeichen in die Landschaft zu setzen, das auf das Nebeneinander von Natur- und Kulturraum hinweist, und dass es möglich und erwünscht ist, zum bleibenden Nutzen für den einheimischen Bergbauern wie auch für den Wanderer, der hier in immer größeren Scharen eindringt, ein verantwortungsvolles Verhalten in ursprünglicher Natur einzumahnen. Es galt daher auf diese „prekäre Balance“²⁵⁷ von Naturerhaltung und wirtschaftlicher, touristischer Nutzung einer noch weitgehend unberührten Gebirgslandschaft, einzugehen und einen Stein so in den Weg zu legen, über den man zwar nicht stolpern kann, der aber als Fels auf einer Wiese so auffallend Raum einnimmt, dass jeder Mensch ihn wahrnehmen und sich über dessen Dasein Gedanken machen muss.

Wie kommt ein solcher exotischer Stein hierher und was soll er bedeuten?

Es wurde nicht ein Stück Fels aus den angrenzenden Hochalpen gebrochen, sondern ein blautöniger Bahia-Granit aus Brasilien antransportiert und vom Künstler geglättet, geschliffen und mit Spannung aufgeladen²⁵⁸. Auch sind wieder die für Prantls Arbeiten charakteristischen Mulden und Ketten ausgeführt. Der Block, seit 1981 an diesem Ort, konnte von Prantl nur in den Bergsommern bis 1985 bearbeitet werden²⁵⁹.

Nun ruht der „Prantl-Stein“ unter Ahornen auf der letzten und höchstgelegenen Talebene des Glarnertales, als Zeichen und Mahnmal für die Menschen mit der empfindlichen Umwelt sorgsam umzugehen, aber sich auch der gewaltigen Zeiträume seit dem Anfang der Schöpfung, die es zu bewahren gilt, bewusst zu werden. So sollte man auch in diesem Stein nicht allein das uralte Material sehen, sondern auch in Zwiesprache mit ihm treten, und das zu jeder Jahreszeit und bei jedem Wetter. Das jedenfalls ist der Wunsch eines Künstlers, „der mit den Steinen spricht.“ Wie auch die Erhaltung und Schonung der Naturlandschaft zu Prantls

²⁵⁶ Es gibt einen Wien-Bezug, da Fritz Kamm (1897-1967) im Jahre 1932 die Wienerin Editha Ehrbar (1909-1981) heiratete. Fritz Wotruba verbrachte bei ihnen seine Exiljahre. Über seine Vermittlung kaufte Kamm 1952 die alteingesessene und renommierte Galerie Würthle. Die Familie Kamm setzt sich bis heute aktiv für Wotruba ein und ist im Vorstand der Wotruba-Stiftung tätig. Die Stiftung Sammlung Kamm befindet sich seit 1998 im Kunsthaus Zug. Außerhalb Österreichs gibt es wahrscheinlich in Europa keine derartige Konzentration wesentlicher Werke Wiener Provenienz wie in der Sammlung Kamm in Zug, so die Beurteilung von Antonia Hoerschelmann und Eleonora Louis in Kat. Wien 2003, S. 10.

²⁵⁷ Boehm 1988, S. 5.

²⁵⁸ Ebd. S. 7. Sebastian Prantl spricht von einem „sehr edlen Material“.

²⁵⁹ Ebd. S. 53: Der Block hat die Maße 110 x 165 x 170 cm und ein Gewicht von 8500 kg.

großen Anliegen gehört, beginnend in seiner Heimat um den St. Margarethner Hügel, wo er entschieden gegen eine ungezügelte Tourismuswirtschaft seines Bundeslandes vehement Stellung bezieht. „Die Versöhnung des Menschen mit der Schöpfung war sein Thema“, so formulierte es Gottfried Boehm²⁶⁰.

Was ist nun das Außergewöhnliche am Richisauer Stein? Hat Prantl nun doch einen heidnischen Opferstein geschaffen, wie es ihm von einer bestimmten Seite vor Jahren vorgeworfen wurde? Dieser Stein wurde jedenfalls nicht geweiht. Ist er eine Erscheinung, ein Symbol des Pantheismus in freier Natur? Die Ähnlichkeit mit seinen Altären ist ja nicht zu bestreiten²⁶¹, auch die vorgenommenen Änderungen an der Oberfläche sind bereits bekannte Ausdrucksweisen seines Stiles. Von all dem kann, wenn man Prantls Weltsicht kennt, nicht die Rede sein. Es ist die Umsetzung seiner Vorstellungen, wie Urzeit und Gegenwart, wie Natur und Kunst, über Länder und Kontinente hinweg, noch immer in Einklang stehen können, trotz der Gefahren eines unbeschränkten Rentabilitätsdenkens in maßgebenden politischen und wirtschaftlichen Kreisen.

„Das Göttliche in der Gestalt der Natur erkennen“, so könnte, mit Prantl gesprochen, die Aufforderung an die Menschheit lauten und nicht die Natur vergötlichen. Otto Mauer hat sich bereits 1972 in diesem Sinne zu Prantls Skulpturen so geäußert: „Mir als Theologen scheint: er schafft trotzdem keine Idole, Fetische, Zaubergegenstände, sondern Objekte, die nach dem Transzendenten offen sind“²⁶².

Die Skulpturen in Söll/Tirol

Eine andere kunstbegeisterte Familie, die am Werk Prantls interessiert war und ist, und der es gelang ihn für sich zu gewinnen, waren **Anna und Gerhard Lenz**, die sich aus Bremen stammend, im Tiroler Unterland, in der Nähe von Kufstein, niedergelassen und im Laufe der Jahre eine umfangreiche Sammlung zeitgenössischer Kunst aufgebaut haben. Diese Zusammenstellung wurde schon in vielen Ausstellungsorten Europas präsentiert und wird vor allem wegen ihrer „ZERO“-Kollektion gefragt und besucht.

Gerhard Lenz kaufte einmal von Prantl eine Skulptur (einen Serpentin), die er bei einer Ausstellung 1986 im Salzburger Rupertinum gesehen hatte. So begann der Kontakt zur evangelischen Familie Lenz²⁶³. Der Ehemann wünschte sich von Prantl auf seinem

²⁶⁰ Ebd. S.7. Boehm erkennt auch den Einfluss C. Brancusis im Werk Prantls (S. 8).

²⁶¹ So sieht es auch Uta Peyer-Prantl: „Ein Stein wie ein Altar.“

²⁶² Muck 1988, S. 151.

²⁶³ Uta Peyer-Prantl: „Gerhard Lenz ist unser größter Mäzen.“ Auch das Atelier- und Galeriehaus Defet in Nürnberg zählt zu den Förderern. Zu seiner Ausstellung dort die Sätze von Heinz Gappmayr, geb. 1925 (Raum-

„wunderschönen Grundstück auf einem Hügel“, eine Kapelle aus Anlass des 50. Geburtstages seiner Frau. Der übernahm den Auftrag mit der Bedingung, dass diese kein Dach erhalten und der Blick in den Himmel und in die Natur nicht beengt werden sollten. Es wurde daher das Gewächs um eine alte Buche gerodet und ein mystischer Ort zur Andacht geschaffen, eine „Kapelle“. Auch führt ein Kreuzweg²⁶⁴, klarerweise am Boden, aus tannengrünem Serpentin in den nahen Wald hinein. Prantl hatte auch die Zustimmung seine Steine in der umliegenden Landschaft, „Bauernland mit Kühen“, zu verteilen. Wie mir der Künstler mitteilte wurden an diesem frommen Ort schon evangelische Messen und Taufen gefeiert, eine Hochzeitsfeier stehe noch bevor.

Prantl, der in der Gemäldesammlung Sölls auch ein tiefblaues Bild vom geachteten Yves Klein sah, konnte am Ende mit dem dort verwirklichten Programm zufrieden sein. Hatte er doch in den Jahren 1986 bis 1991 einen Landschaftsgarten mit seinen meditativen Steinen bereichert und mit dem passenden grünen Serpentin für einen Altar, der offenbar den Anforderungen der evangelischen Liturgie genügt, einen Ort der spirituellen Begegnung in „Lenz-Schönberg“ vollendet.

Prantl und die Ausstellungen²⁶⁵

Seine Werke präsentierte der Bildhauer erstmals in Linz im Jahre 1955, zusammen mit Rudolf Baschant²⁶⁶, dann mehrmals in der Galerie im Griechenbeisl in Wien, auch im Künstlerhaus im Rahmen der Künstlergruppe „Der Kreis“. In diesen frühen Jahren, wie auch später, handelte es sich oft um gemeinsame Ausstellungen mit seiner Frau Uta Peyer-Prantl, die ihre Gemälde vorstellte. Im Ausland waren beide schon 1961 präsent, beginnend in Warschau, Münster und Bielefeld. In den folgenden Jahren waren ihre Arbeiten in wichtigen Kunstmetropolen Europas (London, Mailand, Hamburg) und den Vereinigten Staaten (New York und Chicago) zu sehen. Zuletzt organisierten Gabriele Wimmer und John Sailer von der „Galerie Ulysses“ in Wien, in den Jahren 2008 und 2009 einen Querschnitt des Schaffens beider Künstler. Es ist verständlich, dass Karl Prantl schon wegen der räumlichen Enge in manchen Galerien oder weil die Decken der vorgesehenen Lokalitäten nur das Gewicht von

installationen, Wandarbeiten, Konzeptkunst): „Das Werk von Prantl ist ein Werk der Stille. In seinen Skulpturen trifft sich das Alter der Steine mit der Subtilität seiner Kunst.“

²⁶⁴ Fertigstellung 1986, so Dittmann 2007, S. 40.

²⁶⁵ Eine chronologische Übersicht der Ausstellungen ab 1955 findet sich bei Kahler 2000 und im Kat. Prag 2001.

²⁶⁶ Rudolf Baschant (1897-1955), österr. Graphiker und Sammler, studierte von 1921-1924 an der graphischen Druckerei des Bauhauses bei Paul Klee, Lyonel Feininger (1871-1956) und Wassilij Kandinski 1866-1944). Nach dem II. Weltkrieg zog er nach Linz (seine Mutter stammte aus dem Mühlviertel). Er beschäftigte sich von Jugend auf mit dem Sammeln und Bestimmen von Pflanzen. Sein „Herbar“ umfasst über 20.000 Exemplare und befindet sich im Botanischen Museum Berlin-Dahlem.

Steinen mittlerer Größe tragen konnten, den Besuchern nur ausgewählte Kleinskulpturen vorlegen konnte.

Die monumentalen Steine, sofern sie nicht in Kirchen als Altarensembles ihrer sakralen Bestimmung gemäß verortet sind, oder den öffentlichen Raum (Juridicum–Wien, Kanton Glarus-Richisau)²⁶⁷ und Museen²⁶⁸ bereichern, von Sammlern gehütet, oder am heimatlichen St. Margarethner Hügel noch zu besichtigen sind²⁶⁹ – es gibt Überlegungen einer anderen Gestaltung –, oder das ausgedehnte Pötzschinger Feld beherrschen²⁷⁰, wurden einmal ihrer Erdgebundenheit entwurzelt, verschickt und in einem von Menschen gestalteten Freiraum vorübergehend situiert, also ausgestellt und einem Publikum zugänglich gemacht. Es bedeutete jedes Mal einen besonderen Aufwand diese gewaltigen Steinmassen, 23 Großskulpturen, an weit entfernte Orte zu bringen. Dort angekommen wurden sie unter den Anweisungen des Bildhauers, nach Durchdenken und Durchspielen verschiedener Varianten, in den jeweils wirkungsvollsten Platz der Parklandschaften eingefügt.
Der erste Aufstellungsort war in England, in der County Yorkshire, in der Zeit vom Juni 1995 bis April 1996²⁷¹. Der „Yorkshire Sculpture Park“ liegt in der Nähe der Geburtsorte von Henry Moore²⁷² und Barbara Hepworth²⁷³. Also (k)ein zufälliges Treffen „verwandter“ Bildhauer²⁷⁴?

Es ist einleuchtend, dass sich Prantl in dieser hügeligen englischen Landschaft („Merry Old England“, Englands grünes und freundliches Land, jedoch gezeichnet von den Spuren des

²⁶⁷ Die Marmorskulptur „Zeichen“ von 1959 war im Dezember 2009 als Teil der Sammlung des MUSA Wien (Museum auf Abruf) in der Felderstraße gegenüber dem Wiener Rathaus aufgestellt.

²⁶⁸ Beispielsweise seien erwähnt: Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum Innsbruck, Lentosmuseum Linz, Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Museum moderner Kunst (Mumok)-Stiftung Ludwig in Wien, Pinakothek der Moderne München, Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg, Kunsthalle Mannheim, Landesmuseum Mainz, Hamburger Kunsthalle, Kunsthalle zu Kiel, Liechtensteinische Kunstsammlung Vaduz, Lannan Foundation in Palm Beach/Fla/USA, North Carolina Museum of Art in Raleigh N.C./USA.

²⁶⁹ In Katharina Prantls Buch sind drei Skulpturen abgebildet: Der Stein für Josef Matthias Hauer, 1964–66, ferner ein Kalksandsteintisch, 1969, und ein Konglomeratstein von 1963. Siehe in Prantl 2004 die Abbildungen 1, 48 und 50.

²⁷⁰ „Karl Prantl [...] entschied sich dafür, das Ackerland in eine Art Skulpturen-Plantage umzuwandeln.“ Diese Beschreibung stammt von Peter Murray aus Kat. Schlosspark Ambras/Yorkshire Sculpture Park 1997, S. 43. Tatsächlich hat Prantl das Feld bepflanzt, mit Obstbäumen und Hecken versehen, so dass nicht von einer öden „Steinwüste“ oder von einem puren „Lapidarium“ gesprochen werden kann. Er hat seine Vorstellungen eines Landschaftsgartens umgesetzt, wobei aber die Skulpturen nie ihren Vorrang aufgeben müssen. Friederike Mayröcker sieht „Steinflügel ins lockere Erdreich gerammt, zwischen wehenden Mohnblumenfeldern“ (Mayröcker 1989, S. 6).

²⁷¹ Prantl würdigt den persönlichen Einsatz von Peter Marginter (1934–2008, Diplomat und Literat, Leiter des österreichischen Kulturinstitutes in London von 1990–95) für das Zustandekommen dieser Ausstellung.

²⁷² Henry Moore (geb. 1898 in Castleford, gest. 1986), englischer Bildhauer und Graphiker. Für die Entwicklung seines Stiles war neben seiner Naturverbundenheit auch Constantin Brancusi von großer Bedeutung.

²⁷³ Barbara Hepworth (geb. 1903 in Wakefield, gest. 1975), englische Bildhauerin, schuf Skulpturen von Menschen und Tieren in stark abstrahierenden Formen.

²⁷⁴ Ludmila Vachtová weist darauf hin, dass Prantl mit den beiden englischen Künstlern verglichen wird, weil er in Stein arbeitet (Vachtová 1976, S. 18).

früheren Kohlebergbaues), die ihn an die offene Weite seines vertrauten Pannonien erinnerte, sehr wohl fühlte und er sie gerne durchstreifte („*ich hab' immer die Intention zu wandern*“). Englische Parklandschaften des ausgehenden 18. Jahrhunderts waren für das Festland nachahmenswert (Wörlitz in Sachsen-Anhalt, Deutschland, war der erste und mit 112 ha größte Landschaftspark), weil sie im Zeichen naturbeseelter Empfindsamkeit angelegt wurden und den Naturraum betonten²⁷⁵.

Es ist bemerkenswert, dass die von ihrer Eigenart eher auf Distanz bedachten britischen Besucher von Prantl animiert werden konnten, seine Steine ohne Schuhe und Socken zu betreten oder sich auf einem langen horizontalen Stein niederzulassen und auszuruhen, dessen Wärme zu spüren und von dort aus den Blick in die herrliche Parklandschaft zu genießen. Der unmittelbare Kontakt zum Stein, mit ihm „handgreiflich zu werden“, die Sinne anzuwenden, war ja für Prantl immer ein wichtiges Anliegen²⁷⁶.

Den landschaftlichen Kontrast zu Englands sanften Landstrichen bildeten dann die Tiroler Berge. Hier im Park des Schlosses Ambras, oberhalb von Innsbruck, also auf dem „Kontinent“, fand die Yorkshire-Ausstellung ihre Fortsetzung, und zwar vom Mai 1996 bis Oktober 1997.

Wieder waren logistische Anforderungen zu bewältigen und es bedurfte des Einsatzes nicht weniger Mitarbeiter für den Aufbau der Skulpturen²⁷⁷. Dieser dauerte einschließlich der abschließenden gärtnerischen Arbeiten sechs Tage²⁷⁸. Die Dorfbewohner verfolgten den zeitaufwändigen Vorgang zunächst misstrauisch, dann mit Neugierde und schließlich, nach endgültiger Platzierung, mit Genugtuung. Es war den Ausstellern gelungen, in unmittelbarer Umgebung zum Schloss, mit seinen hohen Nadel- und Laubbäumen und den begrasten Lichtungen dazwischen, steinerne Akzente zu setzen. Darüber hinaus waren auch die Berge der Innsbrucker Nordkette gegenüber so in das Konzept einbezogen, dass der Blick der Parkgänger von den durch Künstlerhand bearbeiteten Steinen zu den Felsen des Hochgebirges gelenkt wurde. Dazu passend Elfriede Mayröcker: „Man hat Exempel dasz [sic!] oftmals Leute in Steine verwandelt sind.“ Eine markante Felsklippe in der Nordkette wird als „Frau Hitt“ bezeichnet, der Sage nach eine reiche Frau, die wegen ihrer Grausamkeit in Stein

²⁷⁵ Wegbereiter dieser Entwicklung war Anthony Ashley-Cooper, Earl of Shaftesbury (1671-1713), der in seinem Denken die Wirklichkeit als ein harmonisches Ganzes, welches gut und schön sei, erkannte. In seinem Deismus wurde die Religion zu einem Erlebnis der Welthermonie in der gesteigert lebendigen Seele.

²⁷⁶ Das hat auch, neben anderen, Lüthi eindrucksvoll beschrieben (siehe dort). Ulrike Guggenberger: „Barfuß ist er [Prantl] zusammen mit der Leiterin der Sommerakademie Barbara Wally durch die Stadt Salzburg gegangen und hat sie aufmerksam gemacht, dass man hier auf Schritt und Tritt auf Untersberger Marmor steigt und trifft.“, zitiert aus Tunn/Wally 2007, S. 157.

²⁷⁷ Das Gewicht der 23 Steine wurde mit 66 t errechnet, als Transportfahrzeuge standen 3 Tieflader und ein Sattelschlepper zur Verfügung.

²⁷⁸ Kat. Schlosspark Ambras/Yorkshire Sculpture Park 1997, S. 74.

verwandelt wurde. Diese Metamorphose Mensch/Stein oder der Übergang vom Leben in das Unbelebte ist für Prantl, der den Stein als der Mutter Erde, den Felsen, entwachsen sieht und der seit urdenklichen Zeiten lebt, die Bestätigung seiner mit dem Material gemachten Erfahrungen.

Wie für die Tiroler Ausstellung gewählt, erscheinen dann die Worte Prantls: „Am längsten lebt der Stein, dann kommt der Baum, erst dann der Mensch. Der Stein selbst soll das Leben begleiten und aufmerksam machen auf die Dauer, auf etwas, was über unser Leben hinausweist.“

Nachtrag zur Ausstellung in der Neuen Galerie der Stadt Linz, Wolfgang Gurlitt Museum: „Rudolf Baschant. Druckgraphik, Zeichnungen, Aquarelle. Karl Prantl. Plastiken. April-Mai 1955“²⁷⁹. Prantl erinnert sich an seine erste Ausstellung, bei der er „*einige Arbeiten*“ zeigte und Baschant, „*ein Klee-Schüler*“, seine Graphiken, und er gibt ein unvergessliches Erlebnis mit einem weltberühmten Künstler so wieder: „*Oskar Kokoschka hat in der Zeit gerade das Bild von Linz vom Pöstlingberg gemalt, ein bekanntes Bild, sehr schön*²⁸⁰. Ich ging gerade über die Nibelungenbrücke zur Ausstellungseröffnung, es war ein Samstag um die Mittagszeit, es läuteten die Glocken. Da fuhr der Dienstwagen mit dem Kokoschka vorbei, der ist weggefahren, weil er mit dem Klee nichts anfangen konnte. Das war demonstrativ! Wir sind dann später in einem Büro über der Ausstellung zusammen gesessen, Kokoschka, ein junger Student und ich und haben ein bissel was geredet. Kokoschka fragte mich: ,Was machen Sie da?‘ Ich antwortete: ,Ich hab‘ grad‘ die Ausstellung da unten.‘ Da hat er sich am Sessel umgedreht und hat in die andere Richtung geschaut. Soweit ist die Rivalität der Kollegen damals gegangen.“

Zukunftsprojekte

Es wurde oben schon angedeutet, dass an eine Neusituierung der Skulpturen am St. Margarethen Hügel gedacht ist. Prantls Vorstellung ist, Margarethen „auf eine andere Spur zu führen“, vom „*Rummel der Festspielzeit*“ wegzukommen („*reines Spektakel da unten, das wird immer bedrängender und wenn die Würdenträger applaudieren, dann applaudieren alle hinterher*“) und dem Ort seine ursprünglich spirituelle Aura wiederzugeben. Prantl stören die riesigen Kitschbühnenbilder und die „*tausenden dort parkenden Autos.*“ Besprechungen mit dem Grundeigentümer und dem Steinbruchbetreiber sowie mit den Verantwortlichen der

²⁷⁹ Abbildungen der frühen Arbeiten in Winter 2008, WK 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 11.

²⁸⁰ Oskar Kokoschka (1886-1980), neben Gustav Klimt (1862-1918) der bedeutendste, auf jeden Fall der bekannteste österreichische Maler des 20. Jahrhunderts, malte die „*Linzer Landschaft*“ von 1955 nicht vom Pöstlingberg, sondern vom Pfenningberg aus.

Gebietskörperschaften haben bereits stattgefunden. An gutem Willen scheint es bei allen Beteiligten nicht zu fehlen. Aber der auch im Umgang mit Ämtern und Behörden erfahrene und daher geduldige Prantl ist sich bewusst, dass ein solches Projekt „*nicht von heut' auf morgen*“ umgesetzt werden kann und es noch viel Einsatz braucht die Pläne zu realisieren („*aber das sind wir ja schon gewohnt*“).

Auf einem hügeligen Gelände hinter der Kirche von Pötsching, Richtung Lichtenwörth, im Bezirk Wiener Neustadt, wurden zehn Steine vom Berg in St. Margarethen abtransportiert und neu aufgestellt. Sie stehen, von weitem sichtbar, am Rande landwirtschaftlich genutzter Flächen und sie sollen erst den Anfang eines umfassenden Kulturzeichens in freier Landschaft bilden. Prantls monumentalster Grenzstein²⁸¹, früher an der Grenze zu Ungarn, beim Übergang Nickelsdorf situiert, eine seiner ersten Arbeiten, verweist nun auf die Grenze zwischen dem Burgenland und Niederösterreich (Abb. 20). Auf diesem Grund und Boden, dem sogenannten „Fondsgut“, ehemals Eigentum des Zisterzienserstiftes Heiligenkreuz, ist derzeit der unübersehbare Gebäudekomplex einer Hühnerfarm gelegen, welcher nach Umwidmung in ein künstlerisches Konzept einbezogen werden könnte²⁸². Die alte österreichisch-ungarische Grenze in der Talniederung, die ja jahrhunderte lang der Fluss Leitha bildete, soll bei diesem Projekt erreicht werden.

Prantl, der sich viel mit Historie beschäftigt²⁸³, rekapitulierte aus dem Stegreif die mittelalterliche Geschichte Österreichs und verwies auf die Schlacht an der Leitha, in der der Babenberger Friedrich II. im Jahre 1246 gefallen und in Heiligenkreuz bestattet ist, und auf die strategische Bedeutung der Stadt Wiener-Neustadt als Festung gegen die Ungarn und als letzte Ruhestätte Kaiser Maximilians I. in der Burg. „*Wiener Neustadt ist ein ganz wichtiger Ort für die europäische Kultur*“. Der Sarkophag aus Adneter Marmor für seinen Vater Kaiser Friedrich III., im Wiener Stephansdom, ist ein Werk des Niclaes Gerhaert²⁸⁴, „*der ist für uns Bildhauer wichtig*“, betonte Prantl. Er legt dann noch die Bedeutung des Adneter Marmors dar, der bis in das Baltikum gefragt war und auch das Material für die Jagiellonen-Gräber in

²⁸¹ Der Kalksandstein (260 x 180 x 70 cm) von 1957/58, aus dem Steinbruch St. Margarethen, war ein Auftragswerk der Burgenländischen Landesregierung.

²⁸² Uta Peyer-Prantl: „Das Fondsgut für die Kunst erobern.“

²⁸³ Sebastian Prantl bemerkte dazu, dass sein Vater, in der Herbst- und Winterszeit, in der er in seinem Schaffensdrang gehindert sei, sich mit der entsprechenden Lektüre zurückziehe, zum stundenlangen Lesen und Grübeln. „*Geschichte ist nicht mein Hobby, sondern das Leben wie es sich eben ereignet*“, ist die kurze Erklärung des Vaters.

²⁸⁴ Niclaes Gerhaert von Leiden, Max Volmer, Michel Tichter und andere haben um 1467-1515 das monumentale Grab mit der Grabfigur des Kaisers geschaffen, nunmehr im Südchor des Domes situiert. Der verwendete Adneter Marmor weist 3 Varianten auf: Mandlscheck, Rotscheck und Rottropf.

der Kathedrale von Krakau bildet. Aber: „*Der Speer*²⁸⁵ hat den Stein ruinert in der Berliner Reichskanzlei“²⁸⁶.

Anerkennend beendete Prantl seine Beziehung zum Adneter Stein mit dem Hinweis auf die Steinbildhauersymposien am Untersberg und die *schönen Skulpturen*, die dabei entstanden sind²⁸⁷. Es war für die beteiligten Bildhauer sicher eine Genugtuung, zur künstlerischen Gestaltung des öffentlichen Raumes in der Stadt Salzburg herangezogen zu werden. Also nicht Kunst um der Kunst willen zu schaffen, sondern städtebauliche Akzente zu setzen, und zwar in den beiden Höfen des Toskanatraktes der Residenz in den Jahren 1987 bis 1991 und am Veronaplatz im Stadtteil Itzling, 2006. Sorgen bereitete nicht nur Prantl der industrielle Abbau, der „Raubbau durch Sprengungen“, im Kieferbruch des Untersberges, was ihn wieder an „seinen“ Steinbruch im Burgenland erinnerte. Er wollte aus einem, allerdings schon lange bestehenden, Abbaubetrieb eine „Kult- und Kunststätte“ für den Stein machen²⁸⁸. Prantl leitete das erste Salzburger Symposion 1986, und weitere noch in den Jahren 1987 und 1988. Später war er gern gesehener Guest. „Am Anfang war er allerdings sehr skeptisch hinsichtlich der Idee ein Symposion als Teil der Sommerakademie, also als Lehrprogramm, zu organisieren. Er sagte immer, Symposion ist keine Lehre, sondern ein gleichberechtigtes Miteinander.“ So beschreibt Barbara Wally das Dilemma, in dem sich Prantl kurz befand²⁸⁹. Es gab aber keine Unstimmigkeiten zwischen den arrivierten Künstlern und den Studenten. Nach diesem Ausflug nach Salzburg mit seinem Marmor, den Steinbruch und seinen Symposien, wieder zurück zu Prantls Herzenswunsch, dem Skulpturenpark in Pötsching und Umgebung.

Auch das Land Niederösterreich mit der Gemeinde Lichtenwörth würde mit dem Projekt „Fondsgut“ berührt. Karl Prantl denkt auch hier wieder (bundes)länderübergreifend! Sebastian Prantl, der in das Projekt eingebunden ist, kann sich vorstellen, dass die ganze Symposionsidee, die ja von seinem Vater ausgegangen ist, dort „archiviert“ wird, dann nämlich, wenn Steine von verschiedenen Symposien aus aller Welt gesammelt und wie in einem Freiluftmuseum von den Besuchern erwandert werden können. Platz wäre ja genug in dieser weiten Agrarlandschaft. Vielleicht kommt es einmal auf diese Weise zu einem Prantl-

²⁸⁵ Albert Speer (1905-1981), Architekt, NS-Politiker, seit 1937 Generalbauinspektor für Berlin.

²⁸⁶ Barbara Wally: „Einen letzten traurigen Höhepunkt in der Geschichte der Machtssymbolik des Untersberger Marmors markiert die Verwendung des Materials für den Kartentisch in Adolf Hitlers Berliner Reichskanzlei sowie die Bereitstellung von kannelierten Säulen für den schon damals geplanten, aber nicht mehr realisierten Berliner Hauptbahnhof.“, siehe Tunn/Wally 2007, S. 9.

²⁸⁷ Siehe Tunn/Wally 2007. In diesem Buch sind auch lehrreiche Farbbilder über den Untersberger (grau, gelb) und den Adneter (rot) Marmor enthalten, S. 58-67.

²⁸⁸ Ebd., S. 160.

²⁸⁹ Ebd., S. 152.

(Freiluft) Museum? „Alles Zukunftsmusik für die nächsten 300 Jahre“, meint eine lachende Uta Peyer-Prantl.

Ein weiteres Anliegen ist es Prantl, für seine Studienkollegin aus der Nachkriegszeit **Elfriede M. Skorpil-Samset**, eine zentrale Sammlung für deren Bilder und ihr literarisches Schaffen, das größtenteils noch unveröffentlicht ist, zu organisieren²⁹⁰. Elfriede Skorpil, geb. 1926 in Stockerau, studierte von 1945 bis 1952 an der Akademie der Bildenden Künste in Wien bei Albert Paris Gütersloh, woraus sich in diesen Jahren die Bekanntschaft mit dem Studenten Prantl ergab. Bis Ende der 50er Jahre veranstaltete sie Ausstellungen und veröffentlichte literarische Texte in „Stimmen der Gegenwart“ und in den „Neuen Wegen“. Es wurde schon darauf hingewiesen, dass zu dieser Zeit Malerei und Literatur sich gegenseitig befriedeten und diese Verbindung besonders von Gütersloh, der selbst schriftstellerisch tätig war, gefördert wurde²⁹¹. Skorpil, „das Mädi“, „die Muse für die Wiener Gruppe“, wie sie seinerzeit von ihren Kommilitonen liebevoll genannt wurde, ist seit 1967 in Norwegen verheiratet. Die Familie Prantl hat sie einmal in ihrer neuen Heimat besucht und wurde dort mit großer Wiedersehensfreude empfangen. Dabei kamen die Erinnerungen an die gemeinsam verbrachte Zeit an der Akademie nicht zu kurz. Es ist zu begrüßen, dass Prantl für diese Künstlerin eine Initiative setzen möchte, da „*die Befürchtung besteht, dass ihr bildnerisches Werk in alle Winde zerstreut wird.*“ Allein aus dem Jahr 1952 datieren über 400 Zeichnungen. Ein norwegischer Bildhauer habe bereits etwas davon um etwa 10.000 Kronen ersteigert. Uta Peyer-Prantl meint, dass die Wiener Albertina der richtige Ort für Verwahrung und Ausstellungen wäre.

Prantl, der Grenzüberschreiter und Brückenbauer

Ausgehend von dem Wunsch einer grenzüberschreitenden Zusammenarbeit mit Künstlern, Bildhauern zumal, aus aller Welt, bevorzugt noch solcher aus den durch den Eisernen Vorhang getrennten osteuropäischen, war es bald ein drängendes Anliegen des schon damals europäisch fühlenden und denkenden Pötschingers, Akzente zu setzen. Er, der die bewegte Geschichte der Grenzregion immer mit großem Interesse mitverfolgt hat, wollte die hermetische Abschließung zu den Nachbarländern nicht als vom Schicksal gegeben hinnehmen und war Wegbereiter des Kontaktes zu den Bildhauern „*drußen*“, „*lange bevor Politiker irgendwelche Initiativen setzten.*“

²⁹⁰ Von Skorpil stammen etwa 100 Gedichte, mehrere Lyrikzyklen und Theaterstücke.

²⁹¹ Sebastian Prantl ist der Ansicht, dass das Werk des Schriftstellers Gütersloh bedeutender ist als das des Malers.

Mit Freude und Genugtuung verfolgte er die Durchschneidung des Eisernen Vorhangen an der österreichisch-ungarischen Grenze durch die zuständigen Außenminister im Jahre 1989. Er, der bei seinen Reisen in den Ostblock immer wieder die Schikanen der Grenzorgane „von drüben“ erdulden musste, aber sich dadurch von seinen Vorhaben nicht abbringen ließ, kann wohl zu recht und ohne Überheblichkeit sagen: „*Ich hab' meinen Anteil daran.*“

Für Prantl war der Künstlerbesuch aus dem Osten wichtiger, als die Hilfe der „Margarethner“: „*Allein deren Kommen, ihr Dasein und Dableiben und Ja zu sagen, zu dem was wir angeboten haben, war ein Geschenk, das man annehmen musste. Die materielle Hilfe, die zweifellos einige dringend nötig hatten und die ihnen auch gewährt wurde, war wohl das Normalste und sollte nicht weiter beredet werden. Vielmehr war es eine Bereicherung teilzuhaben an deren mitgebrachter Begeisterung und dem Idealismus mit dem sie an ihre künstlerische Arbeit gegangen waren. Diese Sehnsucht und das Staunen sind leider versiegt.*“

Nach den vielen Jahren der Verbundenheit bei der Arbeit in den Steinbrüchen, bedauert Prantl, dass sich keiner mehr Zeit nehme und die Geduld aufbrächte Wochen, Monate, ja Jahre an einem solchen Ort zu verbringen, so wie zu Anfängen der Steinarbeit die Angehörigen einer mittelalterlichen Bauhütte, wo viele nicht mehr die Fertigstellung einer Kathedrale erlebten, sondern nur davon träumten, dass ein großes Bauwerk, an dem sie mitgewirkt hatten, zu einem guten Ende gebracht werde.

Während des Symposions in Würzburg, „*wir waren im Steinbruch*“, bekamen die Teilnehmer die Nachricht vom Beginn des Baues der Berliner Mauer am 13. August 1961. Wieder war Einsatz und Hilfe für die Kollegen auf der anderen Seite eine vordringliche Aufgabe. Prantl reiste daher unverzüglich in Begleitung zweier Bildhauer in seinem Citroen 2CV quer durch Deutschland in die geteilte Stadt²⁹². Unterwegs wurden noch Steine organisiert, *erbettelt*. Der Transport der Steinblöcke war mit Schwierigkeiten verbunden, konnte aber schlussendlich erfolgreich bewerkstelligt werden. Spontan kam es zur Gründung eines Symposions, um der trennenden Mauer des SED-Regimes ein sichtbares, steinernes Zeichen der Freiheit entgegenzusetzen. Unweit der Mauer, auf dem Platz der Republik, begannen die Bildhauer, es waren dreizehn, ihre Steine zu bearbeiten und zu situieren²⁹³. Jetzt wurden mitten in einer Millionenstadt Skulpturen geschaffen und nicht mehr in der Abgeschiedenheit eines Steinbruches, das war das Neue. Prantl äußerte sich über die damaligen Zustände, wie mir scheint, eher gelassen, hatte er doch den Weltkrieg als Soldat mit all seinem Unheil und

²⁹² Ehefrau Uta und die beiden Kinder fuhren nach Salzburg und kamen erst vor Weihnachten nach einer abenteuerlichen Reise nach Berlin.

²⁹³ Von Prantl stammt der „Meditationsstein“ aus Jurakalk (Muschelkalk), abgebildet in Winter 2008, WK 43. Später wurde ein „Stein zur Meditation“ aus südafrikanischem Granit, 1984, neben der Neuen Nationalgalerie verlegt, in Winter 2008, Kat. Nr. 330.

Leiden miterlebt, und er wusste, wie nahe Leben und Tod beieinander liegen: „Ich muss wirklich sagen, wenn nur noch die Ideologie zum bestimmenden Faktor wird und darüber die Konfrontation entsteht, da kann man nur die Kunst einsetzen, um zu einer Versöhnung zu kommen. Wenn nicht die Künstler, wer soll es denn...“²⁹⁴.

Seine Hoffnung auf Versöhnung erfüllte sich nicht. Die Mauer war unüberwindbar. Auch den Künstlern waren Grenzen gesetzt. Es gelang nicht, Bildhauerkollegen aus dem Osten, Polen, Russen und andere, für eine Teilnahme zu gewinnen. Die Mauer war auf Jahrzehnte dicht, ein Symbol der Trennung von Ost und West. Der Idealismus der Künstler aus sieben Nationen bei ihrer Arbeit in der Öffentlichkeit, die Verbindung zum staunenden Publikum, aber fand Anerkennung und sichtbare Auszeichnung²⁹⁵.

Bei seinem Aufenthalt in Berlin war Prantl auch in Charlottenburg und sah noch Teile der Skulpturen des **Arno Breker**²⁹⁶. Prantl erklärte kurz die Granitvorkommen in Mitteleuropa, angefangen bei Mauthausen, über die böhmische Platte bis ins Fichtelgebirge, und beendete seine geologischen Ausführungen über den „Granitgürtel“ mit einem beachtenswerten Detail: „Von Weissenstadt im Fichtelgebirge führte ein Gleisstrang nach Berlin. Da wurden die Steine, grüner Porphyr, mit eigenem Zuganschluss direkt in das riesige Atelier Brekers in Charlottenburg gebracht. Ich hab' noch Teile seiner gewaltigen Skulpturen gesehen, die sind da als Torsi herumgelegen: ‚Die Freundschaft‘ und ‚Der Rächer‘..., solche Bizeps, solche Köpfe, unvorstellbar, unglaublich, ein Wahnsinn. Wo die jetzt sind? Irgendwann werden sie im Kunsthandel auftauchen.“

Nach der Berliner Zeit reiste das Künstlerpaar dann direkt nach Israel zum Symposion in der Wüste Negev.

Die Bildhauer-Symposien, ein kurzer Blick in die Vergangenheit

Wie eingangs erwähnt, sollen die von Prantl initiierten Bildhauersymposien nur gestreift werden, da deren Entstehung, Entwicklung und Wandlung ausführlich dokumentiert ist²⁹⁷. Unbestritten und einhellig anerkannt ist die Rolle Prantls als „Vater“ (andere Bezeichnungen sind Gründervater, symposion founder, spiritus rector, Nestor, Mentor als väterlicher Freund und Kritiker seiner Symposionskollegen) dieses speziellen künstlerischen Schaffens²⁹⁸.

²⁹⁴ Zitiert aus Wortmann 2006, S. 139.

²⁹⁵ Der Verband der deutschen Kritiker verlieh dem Symposion Europäischer Bildhauer den Preis für Bildende Kunst 1961/62. Ebd. S. 138.

²⁹⁶ Arno Breker (1900-1991), deutscher Bildhauer, studierte in Düsseldorf und Paris. Seit 1933 in Berlin tätig, von den Nationalsozialisten gefördert, schuf Monumentalskulpturen und Bildnisse.

²⁹⁷ Titel von Wortmann 2006.

²⁹⁸ Breicha 1994, S. 15: „Sie [die Symposien] haben vom burgenländischen St. Margarethen aus in alle Welt ausgestrahlt.“

Heraus aus den Akademien, den Ateliers, war sein Aufruf, Kunst im Einklang mit der Natur schaffen die Devise. Prantl ein Verehrer von Jean Jacques Rousseau? Ein Romantiker?

Man muss sich nicht in die Reihe der Panegyriker einordnen und längst Bekanntes wiederholen, aber dass er den ersten Stein in diese Richtung bewegt hat, das Ur-Symposion gegründet hat, ist wohl unbestritten. Und es war keine Sisyphos-Arbeit. Der wichtige kunstgeschichtliche Impuls, die Initialzündung, in die Landschaft zu gehen, den Kontext zur Natur herzustellen, noch vor der „Land-Art“ der Amerikaner²⁹⁹ und vor Christo³⁰⁰, bleibt das bleibende Verdienst seines Vaters, so Sebastian Prantl, der hinzufügt, dass die Amerikaner mit ihren Aktionen zwar Furore in der Kunstwelt gemacht hätten, aber in St. Margarethen etwas gemacht wurde, was bisher noch nicht da war, und das zeitlich knapp davor.

Die Literatur über die Bildhauersymposien ist sehr umfangreich. Zuletzt erschien aus Anlass des 50-Jahr-Jubiläums von St. Margarethen ein opulenter Bildband von Alfred Weidinger³⁰¹.

Es darf aber nicht versäumt werden, über die Aktivitäten der Bildhauer im nicht allzu weit entfernten Lindabrunn, in Niederösterreich, einige Bemerkungen zu machen. Zunächst, weil sich **Mathias Hietz** als Bildhauer und Organisator seine bleibenden Verdienste erworben hat. Er gründete und leitete das internationale Bildhauersymposion Lindabrunn 1976 und lenkte es bis 1991. Der Jahrgangskollege von Prantl wurde auch wie dieser durch die traumatischen Erfahrungen im II. Weltkrieg zutiefst getroffen und hat in seinem Schaffen immer wieder darauf Bezug genommen³⁰². Er selbst hat 1972 am Symposium in St. Margarethen und danach an zahlreichen gleichartigen Veranstaltungen im In- und Ausland teilgenommen und einmal Karl Prantl als den „Vater der Bildhauersymposien“ gewürdigt³⁰³ und betont, dass dieser den Sinn in der Gemeinschaftsarbeit gesehen habe und er zitiert ihn wörtlich: „Symposien sind Übungsplätze für größere Aufgaben“³⁰⁴. Man denkt sofort an die Vorkommnisse bei der Gestaltung des Wiener Stephansplatzes. Was für den Stephansplatz gilt, traf auch auf das Symposium in Lindabrunn zu. Denn auch Mathias Hietz musste die Erfahrung machen, dass nicht jeder Künstler für diese Art der Gemeinschaftsarbeit Verständnis und die notwendige

²⁹⁹ Land-Art ist eine seit den 1960er Jahren in den USA entstandene Kunstrichtung, in der Landschaft zum Gestaltungsmittel wird. Die Ferne zum Kunstmarkt und zur musealen Präsentation, die räumliche und zeitliche Unzugänglichkeit der Werke und deren meist nur geringe Dauerhaftigkeit sind Kennzeichen der Land-Art.

³⁰⁰ Christo (Javacheff), geb. 1935, und Jeanne-Claude (1935-2009) verpackten Objekte, umhüllten Monuments und Gebäude und veränderten Landschaften mit leuchtend farbigen Kunststoffbahnen und -folien.

³⁰¹ Alfred Weidinger, *Wir wollen Zeichen setzen. 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen, Weitra 2009* (zit. Weidinger 2009). Leider können nicht alle Beiträge dieser „Festschrift“ die Qualität der Abbildungen erreichen.

³⁰² Hietz ging dabei den Weg der Figuration, während Prantl konsequent der Abstraktion verpflichtet war.

³⁰³ In Hietz/Gross 1986.

³⁰⁴ Ebd., im Abschnitt: *Symposion Lindabrunn-der neue Weg.*

Toleranz aufbringe- „sind doch Künstler meist stark ausgeprägte Individualisten“³⁰⁵. Aber das gemeinsame Suchen nach der besten Lösung: Das ist Symposion! Das ist vielleicht der Unterschied zu den Symposien im Burgenland, dass es hier in Lindabrunn gelang, die Bildhauer zu Gemeinschaftsarbeiten zu bewegen. Und so entstanden dort „im Kollektiv“³⁰⁶ 1976 „Der Steinfluss“, 1977 „Der Teppich“, 1978 „Die Säulen“, 1979 „Die Brücke-Die Mauer“³⁰⁷.

Ziel der Symposien war es, die Werke der Bildhauer im Leben anzusiedeln, wo sie am menschlichen Alltag teilhaben.

Als erste Arbeit außerhalb von Lindabrunn wurde ein Platz in Wien-Liesing, 1980, gestaltet. Im Jahr darauf bekamen die Bildhauer ihr eigenes Haus (eine ehemalige Baubaracke), und 1984 waren sie im Krankenhaus Baden bei der Anlage eines Gartens, der Ruhe aber nicht Langeweile ausstrahlen sollte, tätig. Lindabrunn war auch gedacht als ein Kommunikations-Zentrum für kulturschaffende Gruppen, besonders Literaten und Musiker. Es gab dann auch im Freigelände Lesungen bekannter Autoren.

Die Lyrikerin **Elisabeth Schawerda** dichtete „In der Mulde des alten Steinbruchs“, eine gefühlvolle Wiedergabe ihrer Eindrücke am Hügel. Daraus ein paar Zeilen: „Da und dort streift der Hügel/sein blumiges Gras zurück:/schönes köstlich rauhes,/sonnenwarmes Antlitz Stein./Vom Miozänmeer gezeichnet/oder von Künstlerhand?“³⁰⁸

Gedanken, die ohne weiteres auf den Hügel einige Kilometer im Osten übertragen werden können.

Mit dem Tode von Hietz 1991 war auch sein Lebenswerk zu Ende gegangen. „Das Symposion liegt seither darnieder“, so Prantl bedauernd, der es als *sehr wichtig* einstuft und hervorhebt, dass dort *viele Japaner gearbeitet haben, die auch bei uns waren*. Er hoffe aber auf eine Wiederbelebung, Ansätze einer Aktivierung seien schon erkennbar und mit seiner tatkräftigen Unterstützung könne man rechnen.

Es blieben aber auch den St. Margarethner Symposien Krisen nicht erspart. Mit der Gründung des Vereines „Europäischer Bildhauer in St. Margarethen“ waren gemäß den Bestimmungen des Vereinsgesetzes und den Vereinssatzungen Verpflichtungen verbunden. Prantl als erstem

³⁰⁵ Ebd., im gleichen Abschnitt: „Im Grunde wollte jeder seine individuelle Arbeit machen, Anerkennung suchen, um dann anderswo sein isoliertes Schaffen fortzusetzen.“

³⁰⁶ Ebd.: „Ein echtes Kollektiv muß frei von jeglichen Zwängen sein, ein Zwangskollektiv lässt nur eine oberflächliche Pseudoeinheit entstehen.“

³⁰⁷ Nach Hietz ist die „Mauer“ in einem wichtigen Symposion entstanden und bei Beteiligung von elf Teilnehmern. Sie ist nach St. Margarethen ausgerichtet, stellt somit eine imaginäre Verbindung mit der Geburtsstätte der Bildhauersymposien her.

³⁰⁸ Dr. Elisabeth Schawerda, geb. 1940 in Bad Vöslau (also in der Nähe zum Symposionsort), Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Wien, Mitglied des österreichischen Schriftstellerverbandes, literarischer Schwerpunkt ist die Lyrik.

Obmann des Vereines war es bald leid, sich mit der Bürokratie herumschlagen zu müssen, um zu Subventionen zu kommen und er resignierte in dieser Funktion 1970³⁰⁹. Die Leitung des Vereines übernahm dann bis 1986 Maria Biljan-Bilger³¹⁰. Seit 1991 ist wieder Prantl Obmann.

Die Abstraktion

Von seinem Vorbild und seinem Weggefährten in der Kunst der Skulptur, Brancusi und Hartlauer, die seine eigene künstlerische Entwicklung prägten, war schon die Rede. Auch von seinem Weg in die Abstraktion. Es soll aber noch ein kurzer Ausflug in die Historie der Abstraktion versucht werden, um die Ansätze dieser Kunstform dann auch im Werk Prantls zu entdecken und realisiert zu sehen. Die Rückschau wird allerdings nur etwa hundert Jahre, bis zum Beginn der „Moderne“, umfassen. Ein Blick auf Strömungen vor dieser Zeit, etwa die „Revolutionarchitektur“ in Frankreich³¹¹ und Kunstrichtungen der deutschen Romantik, kann nur angedeutet werden. Für diese Epoche ist auf einen Aufsatz des deutschen Kunsthistorikers Klaus Lankheit (1913-1992) zu verweisen, der sich mit dieser Problematik beschäftigt und dabei wesentliche Übereinstimmungen mit der modernen Kunst festgestellt hat³¹².

Für unser Thema lautet die Frage aber: Wann kann man in der österreichischen Kunstgeschichte die Anfänge abstrakter Kunstformen feststellen?

³⁰⁹ 1979 trat er auch als einfaches Mitglied aus, weil seinen Vorstellungen nicht entsprochen wurde. 10 Jahre später erfolgte sein Wiedereintritt.

³¹⁰ Maria Biljan-Bilger (1912-1997), 1947 Gründungsmitglied des Wiener Art Club, von 1978 bis 1982 Leiterin der Meisterklasse für Keramik an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Ihr Werk in Ton, Stein, Textil und Glas trägt archaisch-mediterrane Züge und Wurzeln, die in die Volkskunst zurückreichen. Neben dem Bildhauerhaus in St. Margarethen errichtete sie mit Studenten einen Keramikbrennofen, der später zerstört wurde. Differenzen gab es mit Prantl über die Ausrichtung des Symposions.

³¹¹ Im ausgehenden 18. Jahrhundert gibt es dort Anfänge abstrakten Denkens bei den Architekten Etienne-Louis Boullée (1728-1799) und Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806); streng geometrische Formen dominieren in ihren Entwürfen.

³¹² Klaus Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei. Sonderdruck aus „Neue Heidelberger Jahrbücher“, 1951 (zit. Lankheit 1951). Er sieht in seiner Untersuchung der Malerei der Frühromantik (Philipp Otto Runge, 1777-1810, und Caspar David Friedrich, 1774-1840) eine Verwandtschaft über das 19. Jahrhundert hinweg zum beginnenden 20. (W. Kandinsky und F. Marc). Ausgehend von Ludwig Tiecks (1773-1853) Diktum „Die Kunst ist Ausdruck subjektiven Gefühles“ in seinem Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ von 1798, kommt man, so Lankheit, in dem Roman zur Begründung der absoluten Malerei. Man erdenkt eine Malerei in „grellen Farben ohne Zusammenhang“, als „künstliches, fast tändelndes Spiel der Farben“ ohne „Bedeutung im gewöhnlichen Sinne“ (S. 63). Runge und Friedrich werden mit ihren Worten und Bildern zitiert. Bei Runge etwa die „Tageszeiten“. Hier zeigt sich eine Tendenz zur Entgegenständlichung der Malerei, Linien und Farben erhalten einen Eigenwert. Friedrich scheint weitgehend die absolute Malerei, ausgehend von den Ideen Tiecks und Runge, fortzuführen (S. 71). Börsch-Supan 2008, S. 205: „Lankheit hat [...] Friedrich aus dem Dunstkreis des Nationalsozialismus herausgeholt und durch Vorbildlichkeit für die Moderne rehabilitiert.“ Eine jüngere Publikation stammt vom US-amerikanischen Kunsthistoriker Robert Rosenblum (1927-2006): „Modern Painting and the Northern Romantik Tradition. Friedrich to Rothko“, New York 1975.

In Österreich zur Zeit des Jugendstiles, an der Wende in das 20. Jahrhundert, war Josef Hoffmann³¹³ ein Protagonist dieser bahnbrechenden Kunstrichtung. Er gestaltete bereits im Jahre 1902 für die „14. Secessionsausstellung“ ein Gipsrelief für eine Supraporte im rechten Seitensaal des Baues seines Freundes Joseph Maria Olbrich³¹⁴. In dieser Plastik sind bereits Formen realisiert, die man Jahrzehnte später auch bei Prantls frühen Skulpturen sehen kann, nämlich klare dreidimensionale Körper, Quader, in waagrechter und senkrechter Verbindung³¹⁵. Diese puristische Phase drückt sich in der deutlichen Anweisung Hoffmanns an seine Schüler aus: „Quelle der Motive ist der reine Zweck. Hauptstütze absoluter Ehrlichkeit und Schlichtheit in der Auffassung und Durchführung“³¹⁶. Aber Hoffmann hatte den Höhepunkt seiner Einfachheit und geometrischen Abstraktion nur wenige Jahre, bis 1904, beibehalten, um sodann seine Formensprache wesentlich weniger puritanisch zu gestalten³¹⁷. Das Wesentliche erkennen, das begrifflich Verallgemeinerte darstellen, so könnte man die Abstraktion in der bildenden Kunst verstehen. Und danach handelte auch Josef Hoffmann bei seinen Architekturentwürfen, seinen Gestaltungen von Möbeln und auch in der Formgebung von Grabdenkmälern³¹⁸.

Die grundsätzliche Charakterisierung dessen, was als wesentlich angesehen wird, beschäftigte die reformfreudigen Künstler zu Anfang des 20. Jahrhunderts. Damit war eine Abgrenzung gegenüber idealisierenden wie naturalistischen Verfahren eingeleitet³¹⁹.

Die vollständige Abkehr von der Naturnachahmung finden wir bei den Begründern der abstrakten Malerei, Wassili Kandinsky (1866-1944), Kasimir Malewitsch (1878-1935) und Piet Mondrian (1872-1944) exemplarisch umgesetzt. Alle drei Maler legten ihre Ansicht von Kunstausübung auch in beachteten theoretischen Schriften nieder, waren somit Kunst-

³¹³ Josef Hoffmann (1870-1956), Architekt und Inneneinrichter, Mitbegründer der Wiener Werkstätte. Werke der Architektur: Sanatorium Purkersdorf (1903-1906), Palais Stoclet in Brüssel (1905-1911). Gestaltung von Möbeln, Trinkgläsern.

³¹⁴ Joseph Maria Olbrich (1867-1908), österreichischer Architekt, Gründungsmitglied der Wiener Sezession, für die er das Ausstellungsgebäude (1897/98) entwarf.

³¹⁵ Beispielsweise die Arbeiten „Zeichen“ von 1952 (Winter 2008, WK 5), „Zeichen“ von 1956/57 (Winter 2008, WK 19) und der „Grenzstein“ von 1957/58 (Winter, WK 21).

³¹⁶ Sekler 1982, S. 56, und auf S. 60: „Hoffmanns eigene schöpferische Entwicklung während der allerersten Jahre des 20. Jahrhunderts fiel also mit einer allgemeinen Hinwendung zur abstrakten Geometrie kubischer und kristalliner Formen zusammen, die aus der Abkehr vom Überschwang des historisierenden Eklektizismus und des kurvenreichen – der organischen Natur verquickten – Art Nouveau erklärbar ist. [...] Auf jeden Fall hat bisher die Kunstgeschichtsschreibung zu wenig Notiz von der Tatsache genommen, dass die Supraportenreliefs Hoffmanns formale Lösungen vorwegnahmen, die erst mehr als ein Jahrzehnt später im Neo-Plastizismus und Konstruktivismus Gemeingut wurden.“

³¹⁷ Ebd., S. 61.

³¹⁸ Kitlitschka 1987, S. 34, weist darauf hin, dass Hoffmann ein Reformer bei der Gestaltung von Soldatengräbern und Kriegerdenkmälern in der Zeit des 1. Weltkrieges war. Bescheidenheit und asketische Schlichtheit, reduzierte Formgebung auf stereometrische Grundfiguren, war das Angestrebte.

³¹⁹ Monika Wagner in Pfisterer 2003, S. 2.

wissenschaftler³²⁰. Ihre Ausführungen sind nicht nur ein wichtiger Beitrag zur subjektiven Selbstinterpretation des modernen Künstlers, sondern darüber hinaus für die objektive kunstgeschichtliche Durchleuchtung der Moderne unentbehrlich³²¹.

Mondrian, anfangs Calvinist, später dann Theosoph³²², hat seine Sicht in einem Aufsatz in Dialogform, 1919/1920, mit dem Titel „Natürliche und abstrakte Realität“³²³, ausgebreitet. In sieben Szenen findet ein Gespräch zwischen einem Kunstliebhaber, einem naturalistischen Maler und einem abstrakt-realistischen Maler, während eines Spaziergangs, der auf dem Lande beginnt und in der Stadt endet, und zwar im Atelier des abstrakt-realistischen Malers, statt. Der Handlungsablauf erinnert an „La Commedia“ des Dante Alighieri (1265-1321), in welcher sein Begleiter Vergil, nach Durchschreiten des Inferno und des Purgatorio, als Heide nicht mehr ins Paradiso vordringen durfte. Bei Mondrian kommt diese Rolle dem Kunstliebhaber zu. Offenbar wollten die beiden Künstler unter sich bleiben und uneingeweihten Kunstinteressenten, die selbst nicht schöpferisch tätig sind, den Zutritt in das Atelier, ihr Paradies, versagen. Dort ist dann auch ein echter Dialog möglich. Es ist unschwer zu erkennen, dass Mondrian die Gestalt des abstrakt-realistischen Malers angenommen hat, und auf diese Weise die anderen von der Überlegenheit seiner Position zu überzeugen versucht, was ihm auch im Verlauf der Handlung gelingen wird. Er drückt das mit Sätzen wie diesen aus:

„[...] je stärker von der Natur abstrahiert wird, desto fühlbarer wird die Beziehung.“

„Wir müssen nicht über die Natur hinausblicken, sondern eher durch sie hindurchsehen: wir müssen tiefer sehen, unsere Sicht muss universal sein. Dann wird für uns die Äußerlichkeit zu dem, was sie tatsächlich ist: zum Spiegel der Wahrheit.“

„Dem Menschen ist mit der abstrakten ästhetischen Betrachtung ein Mittel gegeben, sich bewusst dem Universalen zu vermählen.“

„Die Natur ist vollkommen, aber der Mensch kann in der Kunst die vollkommene Natur nicht gebrauchen, und zwar gerade, weil sie bereits vollkommen ist. Er bedarf im Gegenteil der

³²⁰ Kandinsky: „Über das Geistige in der Kunst“, 1912. „Suprematistisches Manifest“, 1915, von Malewitsch. Zu diesem Schneede 2001, S. 35: Sein 1915 gemaltes ‚Schwarzes Quadrat‘ zeigt eine Anordnung zweier farbneutraler Flächen in einfacher Konstellation. Es ist die unvergleichliche abbildlose Konzentration spiritueller Möglichkeiten. [...] keine Bezüge mehr zur sichtbaren Wirklichkeit, reine Darstellung der bildnerischen Mittel, höchste Einfachheit und Verinnerlichung, stärkster Anspruch an die geistige Aktivität des Betrachters. Malewitsch: „Ich habe mich in die Null der Formen verwandelt und habe mich aus dem sinkenden Morast der akademischen Kunst herausgefischt.“

³²¹ Hofmann 2003, S. 304 f.

³²² Dazu in Seuphor 1957, S. 144: „Mondrian ist ein Mensch von festem finalistischem Glauben. Er geht von einer sicheren Grundlage aus, die bereits in ihren Prämissen den erhabenen Endzweck enthält. Also metaphysische Malerei? Und warum nicht! Hat nicht alle große Malerei, alle große Kunst eine Beziehung zur Metaphysik?“.

³²³ Ebd., S. 301 ff.

Darstellung des Innerlicheren. Die natürliche Erscheinung muss verwandelt werden, auf dass die Natur in reinerer Weise gesehen werde.“

„[...] warum soll das universale Schöne in der Kunst weiterhin in verschleierter oder versteckter Form erscheinen, während man zum Beispiel in den Wissenschaften zur größtmöglichen Klarheit strebt? Warum folgt die Kunst noch immer der Natur, während man sich überall sonst von ihr löst? Warum bekennt sich die Kunst nicht als Nicht-Natur oder als ‚das andere‘ der Natur?“

Von einer Skulptur hat der belehrende Hauptdarsteller (Mondrian) diese Vorstellungen:

„Der Bildhauer muss sich zu dritten Dimension anders als der Maler verhalten. Der Maler hat seine drei Farben, dazu noch Schwarz und Weiß; der Bildhauer hat nur Schwarz und Weiß. Der Bildhauer muss das Geradlinige in den drei Dimensionen suchen. Er schafft also notwendig eine körperliche Plastik, wobei es immerhin möglich ist, die runde Form, diese Hauptform des Naturalismus, aufs Prismatische zurückzuführen und so abermals die besondere Seite der Form durchs Mittel der Gegeneinandersetzung und der Unterbrechung aufzuheben. Deshalb, so scheint mir, führt in der Neuen Plastik der Weg des Bildhauers zur Entwicklung von Prismenkompositionen“. So gesehen und gelesen, wird dieses Gespräch zum Programm eines unbeirrt abstrakt schaffenden Künstlers, dem seine Begleiter letztendlich zustimmen werden.

Wenn auch ein Maler diese Thesen vertritt, so sind sie wohl auch auf die anderen bildenden Künste übertragbar, insbesondere die Kunst der Bildhauer, die ausdrücklich angesprochen wird. In die Realität umgesetzt, finden wir die Überlegungen Mondrians bei einem Bildhauer, der wie er der Stijl-Gruppe³²⁴ angehörte, nämlich **Georges Vantongerloo** (1886-1965). Er schuf dreidimensionale Formgebilde aus geradlinig-rechtwinkeligen Flächen und Körpern³²⁵. Er drückte die Verbindung der Kunst zur Wissenschaft mit diesem Satz aus: „Kunst ist eine Wissenschaft und keine Laune“³²⁶, womit er sich einer konstruktivistischen Richtung zuordnet³²⁷.

³²⁴ Die Künstlerbewegung „De Stijl“ (1917-1931) erstrebte geometrische Klarheit und strenge Harmonie, indem sie ihre aufs Äußerste vereinfachten Gestaltungen auf die Grundelemente der Senkrechten, der Waagrechten sowie der drei Grundfarben Rot, Blau, Gelb und der unbunten Farben (Nichtfarben) Schwarz, Weiß und Grau beschränkte und alles Bildhafte, Willkürliche und Zufällige ausschloss. Mondrian verließ aber 1925 diese Gruppe wegen Differenzen mit ihrem Mitbegründer und Wortführer Theo van Doesburg (1883-1931).

³²⁵ Skulptur „Rapport des volumes“, 1921, New York, Museum of Modern Art. Eine Skulptur aus bemaltem Zement, 1924, befindet sich im Peggy Guggenheim Museum Venedig. Guggenheim förderte besonders die Mitglieder der Stijl-Gruppe.

³²⁶ Zit. nach Hofmann 2003, S. 370.

³²⁷ Der Konstruktivismus ist um 1913/14 in Russland entstanden. Er bekennt sich zur modernen Technik und die Beschränkung auf einfache geometrische Formen. Hauptvertreter war Wladimir Tatlin (1885-1953).

Der bedeutendste moderne österreichische Bildhauer der Zwischenkriegszeit, **Anton Hanak** (1875-1934)³²⁸, war für den künstlerischen Werdegang Prantls nicht von Bedeutung, jedenfalls war er in den Gesprächen keiner Erwähnung wert. Er steht auch nicht für die Abstraktion. Da er der Lehrer Fritz Wotruba³²⁹ war, ist seine Auffassung von Skulpturgestaltung mit der Prantls nicht in Einklang zu bringen. Das unerreichte Vorbild war eben Brancusi. Hanaks Kunst war figural und monumental. Er kam zahlreichen Aufträgen der mährischen Bankiersfamilie Primavesi nach, beteiligte sich am Wettbewerb für das Lueger-Denkmal in Wien I.³³⁰ und war auch im Ausland gefragt. Am 27. Juni 1934, Hanak war bereits am 7. Jänner dieses Jahres verstorben, wurden seine Bronzefiguren für das Emniyet-Denkmal in Ankara, in den Vereinigten Metallwerken in Wien, dem Publikum präsentiert. Bestaunt wurden zwei fünf Meter hohe, muskulöse Männerfiguren aus Bronze, in wild entschlossener Pose³³¹.

In der Zeit nach dem I2. Weltkrieg, als in Österreich ein Neubeginn der künstlerischen Aktivitäten einsetzte, in der auch Karl Prantls Weg anfängt, zog es hoffnungsvolle und talentierte junge Männer und Frauen nach Wien, um dort eine ihren Begabungen entsprechende Aus- und Weiterbildung an den Kunsthochschulen zu erfahren. Zu diesen gehörte auch der Kärntner Maler **Johann Fruhmann** (1928-1985)³³². Er besuchte von 1948 bis 1950 die Akademie der bildenden Künste – einer seiner Lehrer war Albert Paris Gütersloh – und war bald von der an dieser Einrichtung herrschenden Praxis (wie Prantl) enttäuscht³³³. Um die Mitte der 1950er Jahre stand er dann in der Tradition der geometrischen Abstraktion und konkreten Kunst³³⁴. Er verwendete in seinen frühen Bildern geometrische Grundformen, Linien und Flächen, in einer lockeren Malweise³³⁵. In dem folgenden Jahrzehnt gab es bei

³²⁸ Hanak war Mitglied der Wiener Sezession, der Wiener Werkstätte und langjähriger Freund Josef Hoffmanns.

³²⁹ Von 1926-1928. Auch Siegfried Charoux (1896-1967) war einer der vielen Schüler Hanaks. Von ihm stammen Arbeiten für Wiener Gemeindebauten; Museum in Langenzersdorf, NÖ. In dieser Gemeinde befindet sich auch das Museum und Archiv von Hanak.

³³⁰ Den Auftrag bekam Josef Müllner (1879-1968). Das Denkmal wurde erst 1926 enthüllt.

³³¹ Die Figuren waren Teil eines von Clemens Holzmeister (1886-1983) geschaffenen Denkmals, dessen Rückseite von Josef Thorak (1889-1952), der sich der NS-Ästhetik verbunden fühlte, mit einem Figurenrelief ausgestattet wurden. Ihr leeres Pathos steht im Gegensatz zu den expressiven Figuren der Vorderseite.

³³² Fruhmann studierte von 1944-1948 beim Professor für Landschaftsmalerei Alfred Wickenburg (1885-1978) an der Landeskunstschule in Graz. Die Verbindung zum „hochgeschätzten“ (sic!) Lehrer blieb zeitlebens aufrecht. 1962 wurden seine Aquarelle in der Galerie im Griechenbeisiegel ausgestellt.

³³³ Baum 1989, S. 150, bringt einen Auszug eines Briefes an Liselotte Buchenauer (1922-2003), der Tourengeführin und späteren Bergschriftstellerin, vom 12. 10. 1948: „[...] Gestern war ich das erste Mal beim Aktzeichnen. Furchtbar was da für ein Mist gedeiht, auf dieser Akademie! Nur wenige Gute [...]. Hier muß man seinen eigenen Weg gehen, sonst wird man nur schlechter. Von den Lehrern ist auch nicht viel zu erwarten [...]“

³³⁴ Diese Bezeichnung wurde von Theo van Doesburg für eine ungegenständliche Richtung der modernen Kunst vorgeschlagen. Bei der Gestaltung (eines Gemäldes) werden Linie, Farbe, Fläche, Raum ohne jede Assoziation als autonome künstlerische Mittel eingesetzt.

³³⁵ Exemplarisch die „Komposition auf blauem Grund“, 1952, Öl auf Leinen, 80 x 59 cm, oder die „Große Kom-

ihm eine Änderung des Stiles, eine Periode des abstrakten Expressionismus³³⁶. In dieser Zeit dürfte er von seiner Ehefrau, die bei ihren USA-Aufenthalten diese Strömung kennenlernte, inspiriert worden sein. Seine späteren Bilder zeigen lichtbogenartige Rundformationen, offene Lichtbögen, kompakte ovale Formen, wobei ein spielerisch-erotischer Charakter gesehen werden kann³³⁷. Es war dann nur eine Frage der Zeit, dass er sich mit dem abstrakten Bildhauer aus Pötzsching anfreundete³³⁸. In der alten Wiener Gaststätte „Griechenbeisel“ wurde, nach Adaptierung leerstehender Räume, wobei Karl Prantl besonders hilfreich war, am 14. Juni 1960 die „Galerie im Griechenbeisel“ eröffnet, für viele Jahre eine wichtige Anlaufstelle für Künstler und Rezipienten. Die Freundschaft der beiden Künstlerehepaare vertiefte sich im Laufe der Zeit. Im Herbst 1962 waren die Männer mit ihren Werken bei einer Ausstellung in London, in der „New Vision Centre Gallery“ präsent, 1965 gab es eine gemeinsame Reise nach Prag, und die Treffen im Sommer im St. Margarethen Steinbruch wurde zu einer lieben Gewohnheit. Johann Fruhmann versuchte sich als Bildhauer und begann an einem Stein zu arbeiten³³⁹.

Einen bedeutenden Auftrag erhielt er 1964. Er setzte für die Weltausstellung in New York ein Mosaik mit den beachtlichen Ausmaßen von 300 x 800 cm aus rot-weiß-roten Glassteinen so zusammen, dass sie ein abstraktes Bild des österreichischen Bindenschildes ergaben³⁴⁰. Ein weiteres Großformat ist seinem Grazer Lehrer gewidmet: „Für Alfred Wickenburg“³⁴¹.

Das Ehepaar Fruhmann hatte 1970 im niederösterreichischen Lengenfeld eine neue künstlerische und private Bleibe gefunden, ein kleines Schloss, einen Vierkanter mit Innenhof, erworben und nach seinen Vorstellungen eingerichtet und dekoriert. Zwei Jahre später wurde dieser Ort der Begegnung mit einer Rede von Kurt Lüthi eröffnet³⁴² und blieb durch viele Jahre beliebter Treffpunkt befreundeter Künstler. Johann Fruhmann war eine

position auf blauem Grund“, 1954, Öl auf Hartfaser, 120 x 170 cm. Beide abgebildet in Baum 1989, S. 41 u. 43.

³³⁶ Der abstrakte Expressionismus entstand in erklärter Opposition zur geometrischen Abstraktion. Der Schwerpunkt der Kunst verlagerte sich in den 1950er Jahren (in den USA und Westeuropa) vom Vorgang des Bild-Erfindens auf den eigentlichen Malprozess selbst und auf die Spontaneität seiner Ausführung. Eine besonders radikale Ausformung ist die Aktionsmalerei („Actionpainting“), etwa die Tropftechnik („Dripping“) des Jackson Pollock (1912-1956).

³³⁷ Baum 1989, S. 176, zitiert Kristian Sottriffer (Die Presse vom 26. 6. 1967): „Zwar hat sich an der für ihn seit Jahren bezeichnenden abstrakten ‚Urform‘, die ständig variiert nichts geändert, aber er wusste sie durch neue Akzentuierungen, Verschiebungen und Kontrapunkte doch entschieden zu bereichern und zu verlebendigen.“ Der gleiche Autor (Die Presse vom 10. 3. 1971): „[...] ein österreichischer Künstler, der auf der Fläche musizierte, die Strenge seiner Formen immer wieder aufsprengend und durch malerische Strukturbildungen bereichernd [...]“, ebd. S. 181.

³³⁸ Christa Hauer-Fruhmann in Baum 1989, S. 166: „Im Sommer 1959 besuchen wir St. Margarethen, wo das erste Bildhauersymposion stattfindet. Hansl hat sich mit Karl Prantl angefreundet und ist von dessen Symposionsidee sehr begeistert. Auch mir gefällt die Sache gut.“

³³⁹ Der Stein von St. Margarethen befindet sich nunmehr auf dem Friedhof von Lengenfeld.

³⁴⁰ Ebd., S. 170 enthält eine Stellungnahme des „Kurier“-Redakteurs Schmeller, der feststellt, „[...] ein Kunstwerk, das die Weltausstellung in New York überleben soll“.

³⁴¹ Dispersion auf Leinen, Holz mit den Maßen 250 x 397 x 15 cm, 1968/72.

³⁴² Lüthis Resumee: „Künstlerisches Gestalten bedeutet die Auferweckung des toten Schlosses“, ebd., S. 186.

geraume Zeit damit beschäftigt, die Fassade des Schlosses mit einem Sgraffito zu überziehen³⁴³. Farbige Kraftlinien umrahmen nunmehr die Fenster und bringen Bewegung in das Mauerwerk.

Christa Hauer-Fruhmann ist auch Förderin der Gruppe K.U.SCH., welche von Renate Krätschmer (geb.1943) und Jörg Schwarzenberger (geb. 1943) gegründet wurden. Später kam auch deren Sohn Sito Schwarzenberger dazu. Ihr Schaffen umfasst eine große Bandbreite an Aktivitäten. Sie beschäftigen sich vor allem mit diversen Raumkonzepten und Installationen, Aktionen mit performativem Charakter, Filmen und Texten³⁴⁴.

Eduardo Chillida

Ein Bildhauer, der in Brancusi, wegen dessen formaler und künstlerischen Strenge, ein Vorbild sah³⁴⁵, der auch der Spur seines Landsmannes Julio González³⁴⁶ folgte, war der Spanier Eduardo Chillida (1924-2002). Sein bevorzugtes Material war das Eisen. Der ausgebildete Architekt, wandte sich bald der Skulptur zu, wobei er, noch beeindruckt von den tätigen Schmiedewerkstätten seiner baskischen Heimat San Sebastian, seine künstlerische Bestimmung im Gestalten dieses Metalles sah³⁴⁷. Sein Schaffensprozess war eine permanente Auseinandersetzung mit den Elementen Feuer und Wasser. Ein moderner Vulkan, der die eisernen Vierkantstücke verdrehte und verbog, um abstrakte Skulpturen zu formen, Gebilde aus Krallen und Stacheln, die eine leere Mitte, einen Raum umklammern³⁴⁸. An das Verständnis des Betrachters werden, wie bei allen abstrakten Arbeiten, hohe Anforderungen gestellt. Der mit östlicher und westlicher Mystik vertraute Eisenplastiker schuf, ähnlich wie Prantl, mehrere Werke mit der gleichen Bezeichnung³⁴⁹. Seine Skulpturen stehen auf öffentlichen Plätzen im städtischen Raum, an der kantabrischen Steilküste zum Atlantik, im Wechselspiel von Stürmen, Brandung und Luft³⁵⁰. An Brancusis „Tisch der Schweigens“ erinnert seine 1993 hergestellte Gruppe „Toleranz durch Dialog“, in Münster/Westfalen. In der

³⁴³ 1975 die Ostfassade, 1984 die Südfassade.

³⁴⁴ Palka 2009, S. 30.

³⁴⁵ Messer 1983, S.11.

³⁴⁶ Julio González (1876-1942, in seiner Pariser Zeit mit Brancusi befreundet, bedeutender Vertreter der Eisen-skulptur). Der figürliche Ansatz seiner Kompositionen ging später in freie plastische Erfindung über.

³⁴⁷ Chillida beim Besuch einer Schmiedewerkstatt: „Ich bemerkte schon beim Betreten der Schmiede, dass ich richtig lag. Alles war schwarz! Dort habe ich das Eisen entdeckt!“

³⁴⁸ Etwa „Yunque de Sueño“ (Der Traumamboß) 17mal, mehrmals „Alrededor del vacío“, Werk I von 1964, im Museo de Bellas Artes de Bilbao. Die „Homenaje a Kandinsky“ von 1965 ist aber aus Alabaster. Seine zentrale Thematik ist die Definition des Raumvolumens durch die Form, so Messer 1983, S. 181, Beispiel „Modulación del Espacio II“, 1963, in Duisburg (Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum). Bemerkenswert ist, dass Chillida die Schrift „Die Kunst und der Raum“ des Philosophen Martin Heidegger (1889-1976, Hauptwerk: „Sein und Zeit“ von 1927) mit 7 Lithocollagen illustrierte (1969).

³⁴⁹ Beispiele von Serien sind auch seine Windkämme („Peines del veinto“) von 1984, 1990 und später.

³⁵⁰ Hier die „Windkämme“ (1972-1977), drei mächtige Gebilde aus Stahl, von jeweils 11 Tonnen Gewicht in einer Bucht, nahe San Sebastián.

Stadt, wo am 24. Oktober 1648 der Friedensvertrag des Kaisers mit Frankreich einen Dreißigjährigen Krieg beendete, befindet sich nun im Innenhof des Rathauses, in der Nähe des Friedensaales, ein Zeichen der Verständigung: Zwei gegenübergestellte Bänke mit Rückenlehnen aus Stahl sollen zum Verweilen und zum Gespräch im Geist der Toleranz einladen. Im öffentlichen Raum, in der Geburtsstadt von Johann Wolfgang von Goethe, in Frankfurt/Main, verwendete Chillida Beton für die Plastik „La casa de Goethe“ (1986).

Ulrich Rückriem

Der 1938 geborene, zum Steinmetzen ausgebildete, dann in der Kölner Dombauhütte werkende und daher mit restauratorischen Arbeiten am Stein bestens vertraute deutsche Bildhauer Ulrich Rückriem war mit Karl Prantl, Wolf Gloßner, Peter van de Locht, Nils-Udo und Peter Rübsam beim – bereits erwähnten – 2. Internationalen Bildhauer-Symposion, im Landkreis Grafschaft Bentheim, im Jahre 1982, im Areal des aufgelassenen Klosters Frenswegen tätig³⁵¹. Hier gelangten, auf einer Waldlichtung, zwei im Steinbruch ausgewählte Rohlinge (280 x 150 x 50 cm) aus Sandstein, nach horizontaler Brechung in drei Teile, vertikaler Zerteilung der Mittelstücke in drei Quaderblöcke, teilweiser Einlassung in den Boden, nachfolgender Zusammenfügung und oben abschließenden Kopfsteinen so zur Gegenüberstellung, dass die vertikalen Schnitte in einer Flucht lagen³⁵². Es ist dies eine Technik, die typisch für den Künstler ist. Jürgen Hohmeyer führt dazu aus: „Das Prinzip ist einfach bis zur Banalität: Ein Steinblock wird geteilt, dann werden die Teilstücke wieder zur Ausgangsform zusammengesetzt. Für die Kunst bedeutet das eine unverwechselbare, geradezu patentreife Erfindung, Rückriems geistiges Eigentum. Kein Bildhauer war vor ihm so mit dem Stein verfahren[...]“³⁵³. Hohmeyer vermutet, dass die Ausstellung „Minimal Art“, vom März bis Mai 1968, in Den Haag, den Künstler empfänglich für diese Kunstrichtung machte³⁵⁴. Zudem sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass das magistrale Leitbild Rückriems in der radikalen plastischen Formvereinfachung immer auch Brancusi war³⁵⁵.

³⁵¹ Siehe Häusser 1984.

³⁵² Prantl verfolgte die Arbeitsgänge aufmerksam, wie aus einem Foto in Häusser 1984 zu Ulrich Rückriem hervorgeht

³⁵³ Hohmeyer 1988, S. 17.

³⁵⁴ Ebd., S. 18. Die „Minimal Art“ ist eine Kunstrichtung, die sich seit den 1960er Jahren in den USA entwickelte. Sie entstand als Gegenreaktion auf den abstrakten Expressionismus. Einfachste geometrische Formen oder Ordnungen werden ohne eigene kompositionelle Differenzierung in den Raum gestellt oder zu kalkulierten Systemen gereiht. Ihr verwandt ist die „Arte povera“ in Italien, ebenfalls aus den 60er Jahren. Sie will mit Verwendung karger Materialien wie Erde, Holz, Stroh u.a. die poetische Komplexität und kreative Ausstrahlung nutzen, um auf vergessene Zusammenhänge zu verweisen.

³⁵⁵ Ebd.. S. 88. Eine Stele aus Granit, in der Hamburger Moorweide, 1988, „[...] ruft dem Betrachter die berühmteste aller modernen Skulpturengruppen unter freiem Himmel in den Sinn: das [...] Ensemble, das Constantin Brancusi [...] in Tîrgu Jiu [...] errichtet hat.“

Heinrich Ehrhardt wieder nimmt in seiner Beschreibung des umfangreichen Werkes Rückriems eine systematische Einteilung dessen Art der Bearbeitungen am Stein vor³⁵⁶.

Wie dem älteren Prantl, war es auch Rückriem ein wichtiges Anliegen, mit seinen Skulpturen Mahnmale zu errichten, die das Erinnern an die von den Nationalsozialisten ausgeübte Gewaltherrschaft und die Zeit des II. Weltkrieges wach halten sollte. So schuf er in den Jahren 1988 bis 1990 für die Stadt Düren in Nordrhein-Westfalen, insgesamt zehn Stelen, an Orten, die einen bestimmten Bezug zum untergegangenen Unrechtsstaat aufweisen. Es gibt die Steine Rückriems auch in Österreich zu besichtigen. Im Wallfahrtsort Mariazell, in der Steiermark, stammt der Volksaltar (Zelebrationsaltar) in der restaurierten Basilika von ihm. Er wählte einen Steinblock aus Anröchter Dolomit, den er nur geringfügig bearbeitete. Anders als Prantl, der bei seinen Altären für die Positionierung der liturgischen Geräte, Flächen einarbeitete und Vertiefungen für die Verankerung der Kerzen bohrte, dann noch Perlenschnüre (Rosenkränze) herausschliff, bleibt der Altar Rückriems frei von solchen Eingriffen. Also eine minimale Art der Ausführung. Die Kerzen während der liturgischen Handlung brennen daher weiterhin auf dem Hochaltar.

Im öffentlichen Raum gelangte im Jahre 1988 am linken Donauufer in Krems/Stein, bei der Mauterner Brücke, eine weithin sichtbare monumentale Stele aus Granit zur Aufstellung. Er scheute sich auch nicht in einer Wiener Diskothek im gleichen Jahr fünf horizontal gespaltene Dolomitblöcke vorübergehend aufzustellen³⁵⁷.

Rückriem beteiligte sich dann nicht mehr an Symposien, nahm jedoch an zahlreichen Einzel- und Gruppenausstellungen teil, und seine Werke sind in bedeutenden Museen ausgestellt. Mit Prantl verbindet ihn das Vorbild Brancusi und eine gewisse Spiritualität³⁵⁸, was ihn von ihm unterscheidet, ist die Herangehensweise zum Material Stein („ich arbeite innerhalb des Volumens, [...] ich geh‘ rein“³⁵⁹), sowie die Tatsache, dass er als Lehrer an hohen Schulen bereit war, seine Arte der Kunst an Schüler weiterzugeben³⁶⁰. Der in sich gekehrte Prantl zog

³⁵⁶ Ehrhardt 1994, S. 273 ff, Verzeichnis der Skulpturen in: horizontal oder vertikal gespalten, horizontal und vertikal gespalten, horizontal gespalten/vertikal geschnitten, geometrische Grundform herausgearbeitet, unterschiedliche Steinvolumen zu größeren Volumen zusammengefügt, an allseitig geschnittenen Steinquadern Kanten abgeschlagen.

³⁵⁷ Hohmeyer 1988, S. 88.

³⁵⁸ Dazu zitiert Ehrhardt 1994, S. 290, den französischen Schriftsteller Pierre Reverdy (1889-1960), einen Begründer des Kubismus, gemeinsam mit den Dichtern Max Jacob (1876-1944) und Guillaume Apollinaire (1880-1918) und den Malern Georges Braque (1882-1963) und Pablo Picasso (1881-1973), so: „Alle Werke der großen Epochen sind statisch, einfach, geheimnisvoll, von einer tiefen unermesslichen Ausstrahlung, auch wenn die äußere Gestalt höchst begrenzt zu sein scheint.“

³⁵⁹ Hohmeyer 1988, S. 7.

³⁶⁰ 1974 Hochschule für Bildende Künste in Hamburg, 1984 Kunsthochschule in Düsseldorf, 1988 Staatliche Hochschule für Bildende Künste in Frankfurt/Main.

das Leben mit dem Stein der akademischen Karriere vor. und blieb so bei seiner Unabhängigkeit.

Schlussbetrachtungen

„Die Steinbildhauerei ist kein Kinderspiel!“ Mit diesen Worten umreißt der Sohn die jahrzehntelange körperliche Anstrengung seines Vaters Karl Prantl bei Ausübung seines Metiers. Über dreißig, vierzig Jahre jeden Sommer Tonnagen von Stein zu behauen, um vier Uhr in der Früh’ aufzustehen, in der Hitze eines Steinbruches Schwerarbeit zu leisten, war eine unglaubliche physische Anstrengung, eine sportliche Höchstleistung³⁶¹. Er war auf sich alleine gestellt, hatte nie einen Assistenten. Aber die Arbeit im Naturraum war ihm, dem Naturverbundenen, wichtig. Er kommt noch ins Schwärmen, wenn er den Wechsel der Jahreszeiten auf „seinem“ Margarethner Hügel bildlich vor Augen hat, ablaufen sieht, und dem Zuhörer die Schönheit der Blumen und Gräser dieser einmaligen pannischen Flora mitteilt. Ein Sonnengesang von einem, der die Welt kennen- und verstehen gelernt hat, und der sich doch auch seinen kleinen Kosmos in Pötsching bewahrt hat.

Der Stein ist sein Lebenselixier, sein „Bruder“ würde der Heilige aus Assisi sagen. Der vertraute Umgang mit diesem Urstoff, der lebt und mit Respekt behauen und bearbeitet werden will, hat ihn durch ein langes Künstlerleben begleitet. Das Innere des Steines langsam freizulegen, seinen Charakter zu ergründen, auf seine Stimme zu hören. Der schnelle Erfolg war nie sein Antrieb, auch nicht in wirtschaftlicher Bedeutung.

Auch das Abwenden von der Malerei, der Zeichnung, ist so verständlich und erklärbar. Seine Zeichnungen, die im Depot in Pötsching beinahe versteckt lagern und auf eine angemessene Präsentation warten, sind ganz fein von der Linienführung, exemplarisch ausgedrückt an seinem Selbstbildnis (Abb. 21). Er hatte seinerzeit an der Wiener Akademie auch ein bevorzugtes Modell, eine ältere Frau, die er mehrmals zeichnete und an deren Schicksal er sich erinnert. Der Stein war ihm doch wichtiger als Leinwand, Farbe und Papier. „*Nur Papier*“, mit dieser Bewertung überließ er mir seine Bücher zum Studium und Verständnis der Steinbildhauerei. Doch grau ist alle Theorie und die Lektüre ganzer Bibliotheken vermag nicht eine Teilnahme am pulsierenden Leben in der sommerlichen Hitze des Römer-Steinbruchs zu ersetzen, Apoll und Dionysos gleichzeitig dort zu begegnen.

Sebastian Prantl wiederholt: „Die Bildermalerei war ihm zu feinstofflich, deshalb ging er zur Bildhauerei, weil er sich dort auch am Material abreagieren konnte, Widerstand fand. Ein Abreagieren von dem, was tief in ihm schlummert, vor allem die Kriegserlebnisse, die Bilder die jetzt im Alter wieder auftauchen. Seine Generation muss da ins Reine kommen.“

³⁶¹ Sein Malerfreund Johann Fruhmann war im Steinbruch, 1967, offenbar überfordert: „Das Arbeiten am Stein in der heißen Sonne, die abendlichen Feste waren zuviel für seine sensible Konstitution“, so Christa Hauer-Fruhmann in Baum 1989, S. 178. Auch für sie war es nach einiger Zeit zuviel: „Prantl hat immer neue Ideen, aber ich kann nicht mehr, ich beende meine Tätigkeit für das Symposion“, das war 1968 (Baum 1989, ebd.).

Was die Zukunft der Symposien betrifft, ist Karl Prantl etwas skeptisch. Die Zeiten haben sich eben geändert. Neben dem bekannten Egoismus der Künstler und ihrer Einstellung zur gemeinsamen Arbeit, ist aber zu bedenken, dass der politische Umbruch in Ostmitteleuropa und die damit gefallenen Grenzen und entfernten Stacheldrähte, dem ein unbehinderter Reiseverkehr folgte, eine Künstlerbegegnung über Länder hinweg jederzeit ermöglicht. Ein Angewiesensein auf nachbarschaftliche Hilfe ist obsolet geworden. Die Hilfestellung, die Prantls Symposionsidee zugrunde lag, nämlich Künstler aus ihrer Isolation im Osten zu befreien und sie teilhaben zu lassen als gleichwertige Kollegen, ihre Entwicklung zu fördern, aber auch von ihnen zu lernen, gehört einer vergangenen Zeit an. Mit Rat und Tat unterstützte er alle „Tochtersymposien“, wies ihnen den Weg und beobachtete ihre Entwicklung, ihre Erfolge und ihr Scheitern. Prantl ist sich dieser Tatsachen wohl bewusst und nimmt sie zur Kenntnis, ohne darüber verbittert zu sein, allerdings ist er vom Einsatz seines japanischen Freundes Makoto Fujiwara, der jüngere Landsleute für Gemeinschaftsarbeiten gewinnen konnte und als guter Lehrer gilt, freudig angetan.

Wer das Werk in seinem Sinne weiterführen, seinen steinernen Spuren folgen wird, ist nicht abzusehen. Bleibt er der einsame Monolith in der Geschichte der abstrakten Bildhauerkunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in und über Österreich hinaus, ein Fels in der Brandung der Figuration?

Schüler im Sinne eines Akademiebetriebes hatte er nie, konnte er nie haben, weil er den Akademismus, nach seinen Erfahrungen und Enttäuschungen, konsequent und rigoros abgelehnt hat. Trotzdem nannte Sebastian Prantl einige Namen von jüngeren Bildhauern, die seiner „maniera“ folgen. Seine Mutter hat da so ihre Bedenken. Es wird die Zukunft weisen, ob sie aus dem Schatten ihres „Übervaters“ treten können. Werden sie auch wie er Konflikte bestehen, Geduld bei ihrer Arbeit aufbringen, den Verlockungen des Kunstmarktes widerstehen, ein Werk auch unter großen Entbehrungen und Anstrengungen zu Ende führen? Prantls Leben und Werk war immer geprägt von einer großen Verantwortung gegenüber der Schöpfung, den behutsamen Umgang mit der Natur und ihren Schätzen. Der Mensch vermag nur im Einklang mit der Natur zu bestehen und nicht als ihr Beherrschter. Daher war er immer gegen ihre ungezügelte Ausbeutung und Vermarktung. Er hat mit seiner Steinkunst ein harmonisches Miteinander versucht. Seine Skulpturen wurden mit Erfurcht vor dem Medium Stein geformt und sind „Zeichen“, die zum Nachdenken anregen, sei es im sakralen wie im profanen Raum. Und darin liegt ihr bleibender Wert.

Literaturverzeichnis:

Bach 2004

Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln 2004.

Baloch 1994

Harald Baloch, Zum Altar von Karl Prantl, in: Unser Dom. Leechkirche: Ein Juwel ist gerettet. Mai 1994, S. 7.

Bandion 1989

Wolfgang J. Bandion, Steinerne Zeugen des Glaubens. Die heiligen Stätten der Stadt Wien, Wien 1989.

Baum 1989

Peter Baum, Johann Fruhmann. 1928-1985, Klagenfurt 1989.

Bäumler/Zeese 2007

Ann Kathrin Bäumler und Andreas Zeese (Hrsg.), Wiener Kirchenbau nach 1945. Von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar, Wien 2007.

Boeckl 2002

Matthias Boeckl, Die Plastik. Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich, Band VI. 20. Jahrhundert (Hrsg. Wieland Schmied), München/London/New York/Wien 2002, S. 172-238.

Boehm 1988

Gottfried Boehm, Der Stein im Richisau. Einführung in: Karl Prantl. Der Stein im Richisau, St. Gallen 1988, S. 5-13.

Börsch-Supan 2008

Helmut Börsch-Supan, Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz, München/Berlin 2008.

Bogdan-Mateescu 1995

Catalina Bogdan-Mateescu, Brancusi's Targu Jiu Monument. An Interpretation, Bukarest 1995.

Breicha 1994

Otto Breicha, Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum. Biographien und Bibliographie von Ines Höllwarth und Michaela Slatner, Salzburg 1994.

Dehio 2003

Dehio–Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien I. Bezirk-Innere Stadt. Herausgegeben vom Bundesdenkmalamt, Horn/Wien 2003.

Dittmann 2007

Marlen und Lorenz Dittmann, Karl Prantl. Große Steine und Bildhauersymposien, Saarbrücken 2007.

Ehrhardt 1994

Heinrich Ehrhardt, Ulrich Rückriem. Arbeiten, Stuttgart 1994.

Focke 1976

Alfred Focke, Karl Prantl Meditationen. Über den Bildhauer aus dem Burgenland und seine Symposionsidee von St. Margarethen, in: Pannonia. Magazin für europäische Zusammenarbeit, IV. Jahrgang. Nummer 3-4, Herbst/Winter 1976, S. 44-49.

Grigorescu 2003

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

Güse 1992

Ernst-Gerhard Güse, Paul Klee. Wachstum regt sich. Klees Zwiesprache mit der Natur, München 1992.

Hartmann/Pokorny 1988

Wolfgang Hartmann und Werner Pokorny, Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit, Stuttgart 1988.

Häusser 1984

Robert Häusser, 2. Internationales Bildhauer-Symposion. Bentheimer Sandstein 1982. Landkreis Grafschaft Bentheim. Kloster Frenswegen. 4. August bis 26. September 1982, Nordhorn 1984.

Hiesmayr 1996

Ernst Hiesmayr, Juridicum. Universität Wien. Eine vertikale Stadtuniversität, Wien 1996.

Hiesmayr 2009

Ernst Hiesmayr, Geschautes (Hrsg. Walter Zschokke, Hildegard Burgstaller, Michael Hiesmayr), Wien/NewYork 2009.

Hietz/Gross 1986

Mathias Hietz und Heinz Gross, Symposium Lindabrunn 1976-1986. Der neue Weg, Wien/München 1986.

Hofmann 1958

Werner Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1958.

Hofmann 2003

Werner Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 2003.

Hohmeyer 1988

Jürgen Hohmeyer, Ulrich Rückriem, München 1988.

Hübner 1985

Kurt Hübner, Die Wahrheit des Mythos, München 1985.

Kahler 2000

Thomas Kahler, Vom wahren Wert des Steins, in: Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst, Ausgabe 52, München 2000.

Kapellari 1995

Egon Kapellari, Und haben fast die Sprache verloren. Fragen zwischen Kirche und Kunst, Graz/Wien/Köln 1995.

Kat. Wien 1956

Katalog: 10 Jahre „Der Kreis“, Ausstellung in Wien, Künstlerhaus, 5. bis 30. September 1956, Wien 1956.

Kat. Wien 1964

Katalog : Künstlergruppe Der Kreis, Werke aus 3 Jahrzehnten, Ausstellung in Wien, Künstlerhaus, 28. November bis 20. Dezember 1964, Wien 1964.

Kat. St. Gallen 1976

Katalog Karl Prantl, Gedanken von Karl Prantl: Über die Bildhauersymposien. Zum Projekt der Gründung einer Akademie für Gestaltung in Linz. Zum Kreuzweg in der Heiligkreuzkirche Langholzfeld, in: Ausstellung Erker-Galerie am Gallusplatz St. Gallen vom 26. Juni bis 25. September 1976, St. Gallen 1976, S. 31-33.

Kat. Frankfurt/M. 1981

Katalog Frankfurter Kunstverein, Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Ausstellung im Steinernen Haus am Römerberg, Frankfurt/M. 1981.

Kat. Schloßpark Ambras/Yorkshire Sculpture Park 1997

Katalog Karl Prantl Steine, Ausstellungen „Karl Prantl Sculpture“ im Yorkshire Sculpture Park, Juni 1995 bis April 1996, und „Karl Prantl Steine“ im Schloßpark Ambras bei Innsbruck, Mai 1996 bis Oktober 1997, Hrsg.: Elisabeth Thoman-Oberhofer und Peter Weiermair, Kilchberg/Zürich 1997.

Kat. Duisburg 1997

Katalog Die Photosammlung Wilhelm Lehmbruck Museum Duisburg, Ausstellung vom 23. August bis 21. September 1997, Hrsg.: Christoph Brockhaus, Duisburg 1997.

Kat. Prag 2001

Katalog Karl Prantl. Kameny/Steine, Ausstellung in Prag, im Haus zur Schwarzen Muttergottes vom 27. September 2001 bis 6. Jänner 2002, Hrsg.: Tschechisches Museum für

bildende Künste in Prag und Österreichisches Kulturinstitut Prag, Kurator Miroslava Hájek, Prag 2001.

Kat. Wien 2003

Katalog Albertina Wien, Gustav Klimt bis Paul Klee. Wotruba und die Moderne, Ausstellung vom 20. Dezember 2003 bis 14. März 2004, Hrsg.: Klaus Albrecht Schröder, Wien 2003.

Kitlitschka 1987

Werner Kitlitschka, Grabkult und Grabskulptur in Wien und Niederösterreich. Vom Historismus zur Moderne, St. Pölten 1987.

Klein 1994

Ina Klein, Constantin Brancusi. Natur, Struktur, Skulptur, Architektur. Band 1 Text, Band 2 Dokumente, Köln 1994.

Konrad 2002

Franz Konrad, Die Kirche in Sargenzell, Petersberg 2002.

Laib 1976

Wolfgang Laib, Aufsatz in Karl Prantl. Steine 1964-1976, Ausstellung Erker-Galerie am Gallusplatz St. Gallen vom 26. Juni bis 25. September 1976, St. Gallen 1976, S. 20-30.

Lankheit 1951

Klaus Lankheit, Die Frühromantik und die Grundlagen der „gegenstandslosen“ Malerei. Sonderdruck aus „Neue Heidelberger Jahrbücher“, Heidelberg 1951.

Lippe 2001

Rudolf zur Lippe, Die Große Straße, in: POIESIS 7, 1972, S. 42 und Balance. Zwischen Natur und Zivilisation, Leben, Geschichte und Kosmos, Globalität und Individualität, in: POIESIS 12, Hohengehren 2001, S. 3-8.

Lüthi 1980

Kurt Lüthi, Die Sprache der Steine, in: Karl Prantl. Steine 1978-1980, Ausstellung Erker-Galerie am Gallusplatz St. Gallen vom 13. September bis 1. November 1980, S. 3-10.

Mayröcker 1989

Friederike Mayröcker, aus einem Stein entsprungen: aus einem Verwandtschaftshimmel: zu Karl Prantl's Arbeiten in Stein, St. Gallen 1989.

Messer 1993

Thomas M. Messer, Eduardo Chillida. Eine Retrospektive, Köln 1993.

Muck 1983

Herbert Muck, Kunst für und ohne Kirche (Ausstellung an der Akademie der Bildenden Künste Wien vom 6. September bis 30. Oktober 1983), Wien 1983.

Muck 1988

Herbert Muck, Gegenwartsbilder. Kunstwerke und religiöse Vorstellungen des 20. Jahrhunderts in Österreich (Hrsg. Ottokar Uhl), Wien 1988.

Muck 1996

Herbert Muck, Schöpfung. Zu den Werken von Karl Prantl und Uta Peyerer, in: Karl Prantl. Uta Peyerer, Ausstellung Burgenländische Landesgalerie, Eisenstadt, Schloss Esterhazy vom 10. Mai bis 15. September 1996, Eisenstadt 1996.

Muschik 1966

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

Nierhaus 1993

Irene Nierhaus, Kunst am Bau im Wiener kommunalen Wohnbau der fünfziger Jahre, Wien 1993

Palka 2009

Monika Palka, Die Entwicklung der Totalkunst in der Wachau. Eine historische Betrachtung unter Berücksichtigung des Zeitraums zwischen 1970 bis heute, Diplomarbeit, phil.-kulturwissenschaftliche Fakultät Universität Wien, Wien 2009.

Pfisterer 2003

Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunsthistorie. Ideen, Methoden, Begriffe. Stuttgart 2003.

Prantl 1976

Karl Prantl, Constantin Brancusi 1876-1957. Die Skulpturen von Tirgu Jiu. Mappe mit 12 Originalfotografien und einem handschriftlichen Text von Karl Prantl, Exemplar Nr. 24/24, Redaktion Wolf Wezel, Edition Und, München 1976.

Prantl 2004

Katharina Prantl, Gehen über den Hügel von Stein zu Stein, Wien 2004.

Rombold 1996

Günter Rombold, Altäre von Karl Prantl, in Skulptur in Oberösterreich 1880-1990, Ausstellung in der oö. Landesgalerie vom 5. Juni bis 18. August 1996.

Schmied 1960

Wieland Schmied, Das Poetische in der Kunst, Nürnberg 1960.

Schneede 2001

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

Schneider 1980

Eckhard Schneider, 1. Bildhauersymposion. Bentheimer Sandstein 1979. August/September 1979 im Kloster Frenswegen/Landkreis Grafschaft Bentheim, Bentheim 1980.

Schwarz 1999

Agnes Maria Schwarz, „Uns trägt kein Volk“. Alltagsgeschichtliche Studien zur Rezeption von Gegenwartskunst in österreichischen Kirchenräumen nach 1945, Diplomarbeit im Fach Kirchengeschichte, kath.-theolog. Fakultät der Universität Wien, Wien 1999.

Schwebel 2002

Horst Schwebel, Die Kunst und das Christentum. Geschichte eines Konfliktes, München 2002.

Sekler 1982

Eduard F. Sekler, Josef Hoffmann. Das architektonische Werk, Salzburg/Wien 1982.

Seuphor 1957

Michel Seuphor, Piet Mondrian. Leben und Werk. Deutsche Übersetzung von Heinz Klaus Metzger, Köln 1957.

Sotriffer 1963

Kristian Sotriffer, Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien/München 1963.

Sotriffer 1970

Kristian Sotriffer, Mario Declever. Figur und Erscheinung. Mit einem Werkkatalog sämtlicher Radierungen 1961 bis 1969, Wien/ München 1970.

Tunn/Wally 2007

Susanne Tunn und Barbara Wally (Hrsg.), 20 Jahre Steinbildhauersymposion am Untersberg 1986-2006. Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg, Salzburg 2007.

Vachtova 1976

Ludmila Vachtova, Aufsatz in: Karl Prantl. Steine 1964-1976, Ausstellung Erker-Galerie am Gallusplatz St. Gallen vom 26. Juni bis 25. September 1976, St. Gallen 1976, S. 13-19.

Weidinger 2009

Alfred Weidinger, Wir wollen Zeichen setzen. 50 Jahre Bildhauersymposion St. Margarethen, Weitra 2009.

Weiermair 1973

Peter Weiermair, Karl Prantl. Plastiken 1950-1972, Innsbruck 1973.

Winter 2008

Dr. Alexander Winter, Der Steinbildhauer Karl Prantl: Werkkatalog 1950-2000, Inaugural-dissertation, München 2008.

Wortmann 2006

Jutta Birgit Wortmann, Bildhauersymposien: Entstehung-Entwicklung-Wandlung. Dargestellt an ausgewählten Beispielen und ergänzt durch Gespräche mit Beteiligten, Europäische Hochschulschriften. Kunstgeschichte, Frankfurt/Main 2006.

Zimmermann/Fussenegger 1984

Rainer Zimmermann und Gertrud Fussenegger, Alois Dorn. Ein Leben für Figur und Raum, Wien/Freiburg/Basel 1984.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fünf Anrufungen, Pötsching
- Abb. 2: Brancusi, Tîrgu Jiu, Tisch des Schweigens
- Abb. 3: Brancusi, Tîrgu Jiu, Die Kusspforte
- Abb. 4: Brancusi, Tîrgu Jiu, Die endlose Säule
- Abb. 5: Grabstein Kubin
- Abb. 6: Grabstein Weiler
- Abb. 7: Grabstein Krenek
- Abb. 8: Grabstein Kreisky
- Abb. 9: Stein für Joseph Matthias Hauer
- Abb. 10: Stein für Cerha
- Abb. 11: Pfarrkirche Langholzfeld
- Abb. 12: Pfarrkirche Langholzfeld
- Abb. 13: Pfarrkirche Langholzfeld
- Abb. 14: Pfarrkirche Langholzfeld, Altarplatte
- Abb. 15: Pfarrkirche Wernstein/Inn
- Abb. 16: Pfarrkirche Wernstein/Inn
- Abb. 17: Graz, Leechkirche
- Abb. 18: Graz, Leechkirche
- Abb. 19: Graz, Leechkirche
- Abb. 20: Grenzstein, Pötsching
- Abb. 21: Selbstbildnis Karl Prantl um 1950

Alle Abbildungen stammen vom Verfasser, die von Tîrgu Jiu aus dem Archiv Karl Prantls.

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit dem Bildhauer Karl Prantl, dem „Doyen“ der österreichischen Steinbildhauer. Aufbauend auf mehrere Gespräche mit dem Künstler und seiner Familie, geführt im Frühjahr 2009, kristallisierten sich zwei Schwerpunkte heraus: Einerseits wird versucht, die seinem Werk innenwohnende Spiritualität zu ergründen. Prantls Weltbild wurde durch Persönlichkeiten des Christentums (Alfred Focke SJ., Kurt Lüthi, Teilhard de Chardin), aber auch durch seine Aufenthalte in außereuropäischen Kulturkreisen, vor allem in Japan, geformt. Meditative Betrachtung und haptische Begegnung mit dem Medium Stein bestimmen kontinuierlich das gesamte Schaffen.

Deshalb war es ihm ein wichtiges Anliegen neue Akzente in der Sakralkunst zu setzen, was in der bewegten nachkonziliaren Zeit nicht immer von Erfolg gekrönt war. Die innerkirchliche Anerkennung seiner Altargestaltungen und Kreuzwege erfolgte spät. In der Sepukralskulptur beschritt Prantl mit klaren geometrischen Strukturen neue Wege.

Auch seine Werke für den öffentlichen Raum werden beleuchtet. Den Weltkriegsteilnehmer beschäftigte in seinem künstlerischen Leben immer wieder der Umgang mit dieser dunklen Zeit, was in mehreren Memorialskulpturen zum Ausdruck kommt.

Der zweite Schwerpunkt dieser Arbeit liegt in der Spurensuche, die zu Prantls bedingungsloser Abstraktion geführt hat. Mit dieser Entscheidung war er in Opposition zum herrschenden Wiener Akademismus getreten, wie auch sein Freund Fritz Hartlauer. Daher sollen die Vertreter der Figuration über drei Generationen Anton Hanak, Fritz Wotruba und Alfred Hrdlicka nicht unerwähnt bleiben.

Die Geschichte der Abstraktion in Europa, in Österreich zumal, welche bildenden Künstler voranschritten, wird nur gestreift. Näher eingegangen wird hingegen auf das große Vorbild Constantin Brancusi und dessen Jahrhundertwerk in Tîrgu Jiu.

Die Arbeit endet mit einer kurzen Rückschau auf die von Prantl initiierten Bildhauer-symposien, die 1959 im burgenländischen St. Margarethen gegründet wurden.

Lebenslauf von Dr. Alois Meißnitzer

Geboren am 14. Juni 1945 in Deutsch-Wagram

Volksschule in Deutsch-Wagram vom 3. September 1951 bis 2. Juli 1955

Bundesrealgymnasium in Gänserndorf, Matura 1963

Studium der Rechtswissenschaft an der Universität Wien, Promotion 1968

Ordentlicher Präsenzdienst beim österreichischen Bundesheer vom 2. Jänner bis 30.

September 1969

Gerichtspraxis im Sprengel des Oberlandesgerichtes Wien vom 6. Oktober 1969 bis 19.

Oktober 1970

Eintritt in den Dienst des Bundeslandes Niederösterreich am 20. Oktober 1970

Versetzung in den dauernden Ruhestand mit Ablauf des 31. Dezember 2004

Beginn des Studiums der Kunstgeschichte an der Universität Wien im Sommersemester 2005



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20

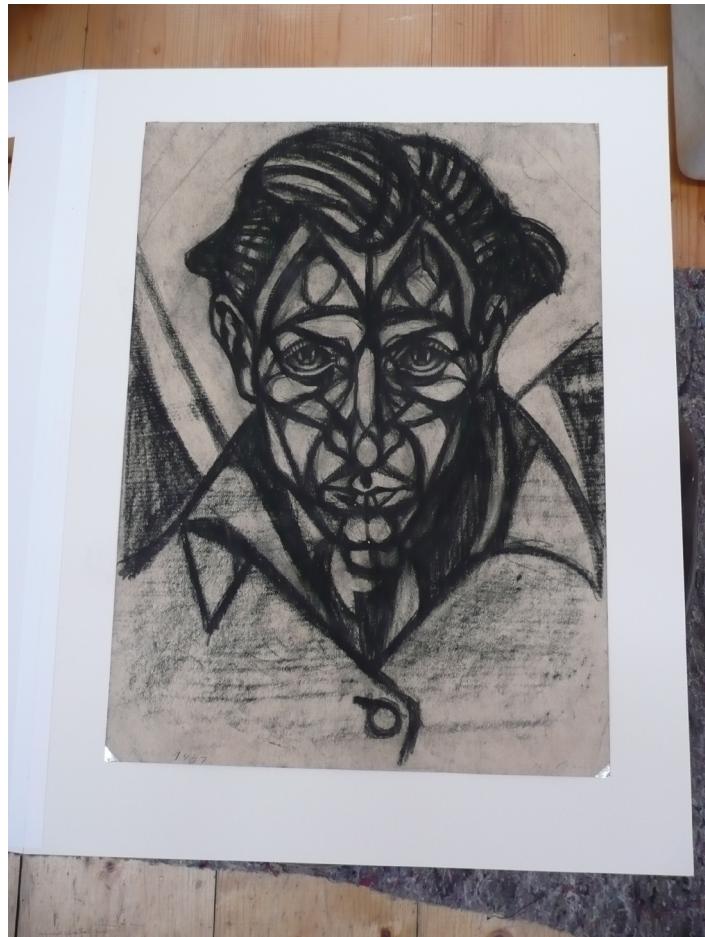


Abb. 21