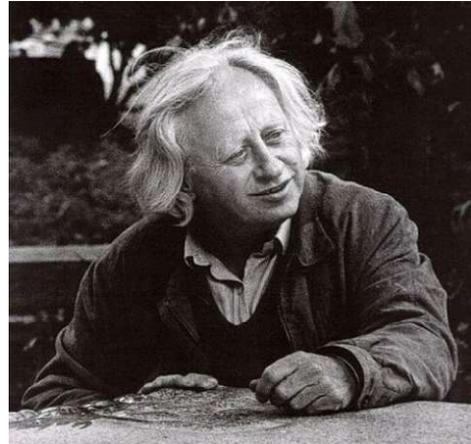


TRANSART WORKS

KARL PRANTL ARCHIV



Im Aufbau des KARL PRANTL ARCHIVS stehen weiterhin drei Aspekte seines vielschichtigen Schaffens im Fokus:

- die global-vernetzende BILDHAUER SYMPOSION- BEWEGUNG, ab 1959 ausgehend von St. Margarethen und dessen Tragweite an anderen Standorten. Deren Schubkraft in der Wahrnehmung des öffentlichen Raumes als ‚SOCIAL SCULPTURE‘ ist Thema eines breiten anhaltenden Diskurses.
- KARL PRANTLS künstlerischer Beitrag zu historisch-signifikanten, urbanen Räumen (Projekt Nürnberg, Expo Osaka und das unrealisierte Stephansplatzprojekt in Wien) sind weichenstellende Merkmale und Beiträge in der Evolution des öffentlichen Raumes und somit kunstgeschichtlich hoch relevant.
- Die kunsthistorische Rezeption KARL PRANTLS Vermächtnis im Spannungsfeld von Grenzen (‚Eiserner Vorhang‘) und ästhetischen Ansprüchen auf der Suche nach Abstraktion (eine abstrakte Formensprache hinsichtlich anarchischer Arbeitsprozesse sind bis in die Gegenwart grundlegende Bestandteile der internationalen Bildhauersymposion-Bewegung) werden nachhaltig einem Diskurs unterworfen.

Hierzu werden in Zusammenarbeit mit Kunsthistoriker*innen und Theoretiker*innen (Manfred Bauschulte, Miroslava Hajek, Markus Kristan, Galit Noga-Banai...) innerhalb der wissenschaftlichen Forschung in Textform weitere Bezugspunkte aufgezeigt, aber auch bekannte geschärft.

Als wissenschaftliche Teil des KARL PRANTL ARCHIVS wird auf der Basis der weiter ausgeführten Texte von Manfred Bauschulte*: ‚VERSUCH ÜBER DIE FESTIGKEIT - zur Steinkunst von Karl Prantl kontextuell durchleuchtet und weiterentwickelt (siehe unten). Inhaltlich wird darin die Symposion-Bewegung seit den 60er-Jahren als zeitlich nicht abgeschlossenes und anschlussfähiges Konzept thematisiert, welches weiterhin internationale Orte vernetzt und am Ausgangsort, dem Kunst- und Naturraum von St. Margarethen, immer noch nicht einer befriedigenden, den Ansprüchen adäquaten Lösung zugeführt ist. (Ja leider sogar im komplexen Spielfeld vor Ort durch die Esterhazy-Holding torpediert und kunstgeschichtlich manipuliert wird.)

**Manfred Bauschulte, geboren 1956 in Ibbenbüren (Westfalen), lebt und arbeitet in Köln und Bardüttingdorf. Nach dem Studium der Theologie, Soziologie, Philosophie, Literatur- und Religionswissenschaft in Bethel, Bielefeld und Berlin war er als Autor und Übersetzer tätig. Nach Jahren der Lehre an der Ruhr-Universität Bochum arbeitet er (seit 2010) wieder freiberuflich und veröffentlicht sowohl literarische als auch literatur- und religionswissenschaftliche Essays*

THEORETISCHER HINTERGRUND ein Beitrag von Manfred Bauschulte

Granitplatten der großen Aufmarsch-Straße des NS-Regimes von Nürnberg, platziert beim Akademischen Gymnasium in Wien – in Gedenken an die vertriebenen Intellektuellen des Institutes



„Der Grenzstein“ am Mitterberg bei Pötttsching - der Stein, mit dem alles begann

Es lässt sich kaum noch ermessen, welche tiefgreifenden Folgen die Niederschlagung des Aufstands in Ungarn 1956 durch die Sowjetarmee hatte, welche Reaktionen sie hervorrief. Für den Burgenländer Karl Prantl, der von Kindheit an in Austausch mit der ungarischen Bevölkerung stand, bedeutete der „Eiserne Vorhang“, der sich durch seine Heimat ziehen sollte, ein Verhängnis, das seinen entschiedenen Widerstand provozierte. Mit finanzieller Unterstützung der Landesregierung des Burgenlands schuf er in den Jahren 1957-58 im Steinbruch von St. Margarethen einen Grenzstein, der 1960 auf der Bundesstraße 10 an dem österreichisch-ungarischen Grenzübergang Nickelsdorf-Hegyeshalom aufgestellt wurde: *„Ein Mahnmal für denkerische Freiheit“*. Der Grenzort war während des Aufstandes von 1956 zur internationalen Drehscheibe für Hilfs- und Fluchtaktionen geworden. Für den Bildhauer begannen Jahre des Protestes gegen den „Kalten Krieg“ und den Mauerbau. Der Grenzstein ist 2,60 Meter hoch, 2,20 Meter breit und 70 Zentimeter tief. Die Gestaltung zeigt eine sehr dynamische Ansichtseite. Im Kontrast wirkt die Rückseite wie ein flacher, durchlöcherter Block. Natürlich war bei der Aufstellung im Jahr 1960 die Vorderseite als Protestansicht der ungarischen Grenze und dem „Eisernen Vorhang“ zugekehrt.

Nach dem Fall der Mauer, der sich auf dramatische Weise im Sommer des Jahres 1989 im gleichen Grenzabschnitt der österreichisch-ungarischen Grenze abspielte, hat der Stein auf dem Mitterberg in den Feldern über der Ortschaft Pöttsching Platz gefunden. Hier erinnert er an die habsburgisch-ungarische Grenze, wie sie bis 1918, bis zum Ende des Ersten Weltkriegs Bestand hatte. Heute wendet der Grenzstein sein Gesicht dem Dorf zu und kehrt Wiener Neustadt den Rücken.

Karl Prantl folgt den gestalterischen Vorgaben im Umgang mit Blöcken und ihrer Struktur. Beim Aufbau des „Grenzsteins“ interessieren ihn besonders zwei Funktionen, die eine eigene Formensprache zu erkennen geben: das Verhältnis der Last- und Tragfähigkeit der Blöcke sowie die Aus- und Durchblicke durch den Stein. Ein Spiel wilder Verlagerung von Kräften findet hier statt, in dem von der linken Seite die reflektierten Impulse ausgehen. Mit Abstand sind die Spalten zwischen der linken und rechten Blockhälfte am deutlichsten hervorgehoben. Es sind drei an der Zahl. Der rechte Block verfügt nur über eine schmale Durchsicht. Der linke hingegen ermöglicht zwei Lücken. Zudem erlaubt der Block einen Durchblick von ganz außen in den Quader. Auf dem Pöttschinger Hügel kommt die Dynamik der Skulptur zum Tragen, weil die Annäherung und Begehung viele Auf- und Untersichten ermöglichen.



Granit-Stelen (1986) für den Josef Hoffmann - Pavillon in Venedig

Seit den späten 1950er Jahren ist Karl Prantl bestrebt, durch seine Steine, Orte verdichteter Gegenwart herzustellen, die sich am politischen Widerstand, existenziellen

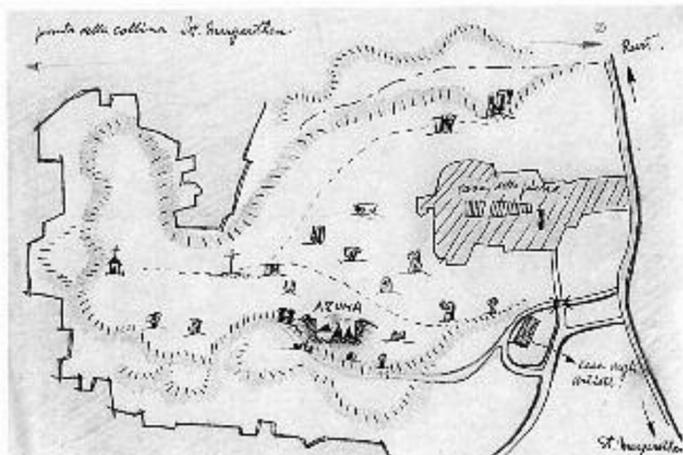
Verwandlungen und historischen Zeugnissen orientieren. Der Bildhauer richtet niemals einen direkten Appell an Betrachter. Er weist sich durch keinerlei Pathos oder Pädagogik aus. Seine Werke gründen einzig und allein auf Aufmerksamkeit und Zurückhaltung, so erschließen sie sich nicht auf den ersten Blick. Es mutet beinahe so an, als ob die Bescheidenheit und Demut, die der Bildhauer den Steinen gegenüber verlangt, in gleicher Weise für das Verhältnis der Betrachter zur Steinkunst gelten sollen. Erforderlich sind Einfühlung und Geduld. Angesichts einer Konzeptkunst, die alles und jedes zum Gegenstand macht, angesichts eines Kunstmarktes, der gnadenlos auf Verwertung zielt, verlangt die Steinkunst von Karl Prantl eine Rückwendung an die spürbare Gegenwart. Sie fordert die Bereitschaft, die Dinge, die uns umgeben, wahrzunehmen und zu fühlen, wie sie sind, damit wir erkennen können, wer wir sind.

Der Bildhauer provoziert eine Begegnung mit dem Stein, die vitale Bezüge zur Welt herstellt. Er weist humane Dimensionen aus und geht zugleich über sie hinaus. Er zielt auf kosmische Wirksamkeit, weil die Lebenszeiträume des Menschen so vergänglich sind. Weil wir durch unsere Arbeit und Fantasie aber am Weltgeschehen mitwirken, reflektiert die Steinkunst auf die Orte verdichteter Gegenwart. Die Orte demonstrieren, wie aus dem Stein eine lebendige Gestalt erwächst, die Schwere überwindet. Sie lassen zutage treten, was einst lebendig war und wie es gegenwärtig ist. So kann, was aufhört gegenwärtig zu sein, zukünftig werden. So führen die Steine eine Dauer mit sich, die der Mensch benötigt.

Die Skulpturenlandschaft von St. Margarethen im Burgenland

„Das hier ist offenes Land, Pannonien, die Steine verändern die Landschaft und die Landschaft verändert die Steine.“
(Karl Prantl)

St. Margarethen im Burgenland, das an der Grenze von Österreich zu Ungarn liegt, ist mit seinem Steinbruch aus der Römerzeit und baustofflichen Quelle der Stadt Wien der Ort, von dem das Werk von Karl Prantl seinen Ausgang genommen hat. Von hier aus ist seit 1959 die Idee der Bildhauer-Symposien um die Welt gegangen. Trotz anfänglicher Ablehnung konnte sich die Vorstellung von „Kunst im öffentlichen Raum“ breite Geltung in Ost und West verschaffen und wurde ein integraler Bestandteil urbanen Lebens. An vielen Orten der Welt gibt es heute Skulpturenparke und -wege, ohne das überhaupt bekannt ist, woher die Idee stammt und wie groß anfänglich die Widerstände gegen ihre Verbreitung waren. Auf dem Hügel von St. Margarethen entstanden in jahrzehnte-langer Arbeit mehr als 150 Skulpturen. Ihre Ausstrahlung wurde durch das landschaftliche Zusammenspiel des Hügels mit dem Neusiedler See gesteigert. Viele Steine lassen einen nicht mehr los, wenn man mit ihnen vertraut geworden ist.



Skizze: Kenjiro Azuma

Ich habe drei Werke aus der Skulpturenlandschaft gewählt, um sie näher zu beschreiben. Der „Stein für Joseph Matthias Hauer“ von Karl Prantl steht im Mittelpunkt. Neugierig steuert man ihn an, wenn man schon einmal vor Ort war. Von weitem sichtbar thront er auf dem Hügel. Sein Platz ist ein steinerner Teppich, zu dessen Füßen sich in der Ferne im Dunst der Neusiedler See abzeichnet. Ein einleitender Exkurs behandelt den ebenso versteckten wie

geheimnisvollen „Steingarten“ von Kenjiro Azuma. Ferner wende ich der „Japanischen Linie“ einige Aufmerksamkeit zu. Der „Fluss ohne Wasser“, die größte Skulptur von St. Margarethen, geht auf die Initiative von Makoto Fujiwara zurück und ist eine kollektive Arbeit japanischer Bildhauer. Sie ist unvollendet geblieben und nicht mehr in allen Teilstücken zugänglich. Wie der „Stein für Josef Matthias Hauer“ haben sich die Skulpturen der japanischen Bildhauer genuin in die Hügellandschaft eingefügt. Jede Begegnung mit ihnen eröffnet überraschende Perspektiven.

Die Utopie der Symposien von St. Margarethen gründete auf der Arbeit im Steinbruch und in der Landschaft unter freiem Himmel. Ein Veranstaltungshaus, das zwischen 1962-1968 nach Plänen des österreichischen Architekten Johann Georg Gsteu (1927-2013) am Fuß des Hügels errichtet wurde, konnte die Ideen des Symposions praktisch umsetzen. Anhand eines Rasters entwarf Gsteu ein langgestrecktes Gebäude, das von starken Kontrasten bestimmt wird: von einem Mauerwerk mit großen Sandsteinquadern, von schmalen Fensteröffnungen und einer mächtigen Stahlbeton-Konstruktion als Flachdach. Das Haus (1968 erster Bauherrenpreis an Karl Prantl) stellt Räume bereit, in die Künstler übernachten, duschen, kochen, zusammen-kommen und diskutieren konnten. Die Bildhauer Utopie übertrug sich auf eine Versammlungs-stätte, die für Besucher ihre Aura behalten hat. Das Haus, das Arbeit und Konzentration auf ideale Weise verbindet, erinnert an ein Zen- oder Mönchkloster. Bis heute werden der Skulpturenpark und das Bildhauerhaus weder von öffentlichen Institutionen im Burgenland und in Österreich getragen noch von der internationalen Kunstwelt entsprechend gewürdigt. Der dauerhafte Bestand ist noch immer nicht garantiert. Es gibt kaum einen vergleichbaren Ort, wo Kunst und Landschaft ein solch intensives Bündnis eingehen und Menschen so zwanglos daran teilhaben können wie in St. Margarethen.

So ist dieses Kapitel ein Plädoyer für den Erhalt der Skulpturenlandschaft. Ihr fragiler Status sollte sich in absehbarer Zeit grundlegend ändern. Ein Zwischenruf: Wozu – zum Teufel! – haben wir eine europäische Kulturförderung, wenn sie nicht der Erhaltung einer so einzigartigen Kunstlandschaft zu dienen vermag?

Ohne Übertreibung lässt sich der Hügel von St. Margarethen mit dem Garten von Bomarzo aus der Spätrenaissance vergleichen. Obwohl die Gärten unter gänzlich anderen Vorzeichen entstanden und Jahrhunderte zwischen ihnen liegen, gibt es einige Überschneidungen. Was St. Margarethen nicht zu wünschen ist, das ist die Zeit eines kollektiven Vergessens, in der die Kunstlandschaft an der Grenze von Latium zu Umbrien vor sich hin-dämmerte, weil sich kein Mensch für sie interessierte. Das mythologische Gestaltenensemble im „Heiligen Wald“ („sacro bosco“) von Bomarzo ist die Schöpfung des elitären Kunstverständes des Bauherrn Vicino Orsini.



Nach seinen Plänen legten Architekten und Maler in 30 Jahren Arbeit zwischen 1552 und 1585 den Park an. Der Fürst wollte seiner früh verstorbenen Frau Julia ein Denkmal errichten.

Das Bildhauerhaus

Die Skulpturen von St. Margarethen sind Werke, die von Menschen verschiedener Nationen und Professionen in lähmenden Zeiten des „Kalten Kriegs“ geschaffen wurden. Für Wochen und Monate kamen Bildhauer aus Ost und West zusammen, um durch ihre Arbeit demonstrativ zu überwinden, was sie an Barrieren und Grenzen trennte. Gestärkt durch gemeinschaftliche Impulse kehrten sie an ihre Wirkungsstätten diesseits und jenseits des „Eisernen Vorhangs“ zurück. Vor Ort blieben die Werke zurück, die im Zeichen der Verständigung entstanden, und regten Dialoge an. Die Formensprache zeugt von einem weiten Spektrum an Regungen, von der Haltlosigkeit über die Sehnsucht bis hin zur Zerbrechlichkeit. Wo die Skulpturen auf dem Hügel von St. Margarethen verletzliche Haltungen artikulieren, verlieh Vicino Orsini im Wald bei Bomarzo dem Zusammenspiel von Wirklichkeit und Natur mythologische Züge. Die realistische wie die mythologische Gestaltung sind so anregend wie legitim. Sie sind nötig, wo sich Konsum und Virtualität in den Vordergrund drängen, das kulturelle Leben flach und stumpfsinnig zu werden droht.

Himmel, Erde und Mensch

Ich habe erst beim zweiten oder dritten Besuch auf St. Margarethen den Steingarten „*Cielo, terra e uomo*“ (Himmel, Erde und Mensch) von Kenjiro Azuma entdeckt. Er schmiegt sich versteckt in den Hang unterhalb der Höhenlinie, wo sich der Blick nach Westen auftut. Im Frühling und Sommer spannt sich über die Senke, in der er liegt, dichtes grünes Blätterwerk. Die Kegel auf dem Grund sind nur aus günstigen Blickwinkeln von oben oder der Seite zu erkennen. Im Herbst und Winter sind die Eichen in der Senke vom Laub der Blätter kahl gefegt, die drei Steine, die um sie herum platziert wurden, sind trotzdem leicht zu übersehen, weil sie sich der grauen Farbe der umgebenden Wände angepasst haben. Wie Kegi-ro Azuma das Terrain, die Felswände und Abstiege bearbeitet hat, wird ersichtlich, wenn man in die Senke hinabsteigt und sie erkundet.

Für den Abstieg hat der Bildhauer Treppenstufen anlegt, er hat aber auch geheimnisvolle Zeichen in die Felsen gemeißelt, die schwer zu entschlüsseln sind. Der sofort erkennbare Ausgangspunkt für die Gestaltung wird von den drei Eichen in der Mitte gebildet, die wie aus einer Wurzel herausspießen und die Niederung mit ihrem Wuchs beherrschen. Sie stehen mit einer vierten Eiche am Rand auf einer Linie. Um die Bäume hat Kengiro Azuma drei Kegel aus Kalksandstein gruppiert und so einen Steingarten geschaffen, ein natürliches „Amphitheater in Kleinformat“. Auf der Basis zahlreicher Entwürfe entstand die Skulptur während des Symposions von 1971. Dreißig Jahr später gibt ein Photoband Auskunft über die Motive der akribischen Gestaltung und Ausrichtung.



Das „Amphitheater in Kleinformat“ befindet sich sechs Meter unterhalb der Höhenlinie und hat beinahe quadratischen Zuschnitt. Es hat eine Länge von 7,50 Meter und eine Breite von 7,40 Meter. Bei der Breite ist der schmale Einschnitt nach Westen mit einbezogen, der den Blick auf das Burgenland freigibt. Am Beginn seiner Arbeit musste sich der Bildhauer dem Terrain zuwenden. Er entfernte Gebüsch und Unterholz und begradigte Unebenheiten. Mit Hilfe von Spaten, Hacken und anderen

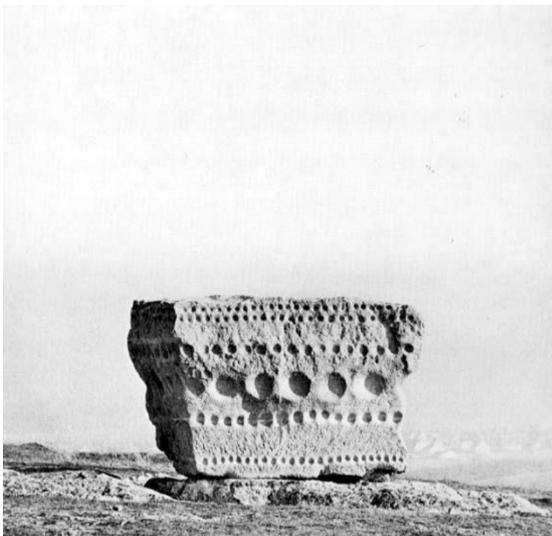
Werkzeugen planierte er die Fläche, auf der versetzt die akkurat behauenen Kegel Platz finden und Besucher umhergehen sollten. Die Absicht der Vorarbeiten war es, Richtpunkte zu setzen. Anhand der Entwürfe richtete er das Karree wie einen Kompass aus, so dass es von den Himmelsrichtungen und dem Verhältnis der Erde zum Himmel bestimmt wird. Die Kegel wie Bäume und Besucher nehmen einen Standpunkt unterhalb des Niveaus der Anhöhe ein. Sie erhalten durch die Anlage eine Orientierung.

In akribischen Entwürfen umkreist Kenjiro Azuma die Positionen der Menschen wie der Bäume und Kegel im Steingarten sowohl aus der Untersicht als auch der Aufsicht. Während die Untersicht auf Licht, Schatten und Sonnenstand gerichtet ist, legt die Aufsicht die genauen Proportionen fest. Wie am Reißbrett bestimmt der Bildhauer die Koordinaten des Karrees, die Positionen der Objekte und die exakten Proportionen. Die Koordinaten sollen das Ineinander von Erde und Himmel abbilden, dass die Anwesenden im Steingarten entdecken. Menschen, die in die Senke eintauchen, finden eine bis ins Kleinste durchgespielte Ordnung, die es möglich macht, zwischen Erde und Himmel einen Ort einzunehmen. Über Proportionen und Positionen hinaus skizziert der Künstler die Formen und die Bewegungen der Steine. Der erste umfangreichste Kegel hat die Größe von 1,70 Meter, der zweite spitze Stein misst 1,48 Meter und der kleine flache ist nur 1,28 Meter hoch. Am Ende komponiert er aus den Kegeln ein Dreieck, worin sie gleichberechtigt zu liegen kommen und aufeinander verweisen. In ihr Verweissystem sind natürlich die vorhandenen Bäume eingebunden. In Aussagen über seine künstlerische Arbeit spricht Kenjiro Azuma von drei Prinzipien, die sie dirigieren. Das sind in diesem Fall die Erde, der an die Stelle von Macht und Selbst-Zerstörung ein gehaltvolles Menschenbild. Er will den unbestimmten und unsichtbaren Teil des Menschen erreichen, seine Seele ansprechen. Die Darstellung des „Mu“ ist für ihn eine Möglichkeit, sich von Bedrohung und Schrecken, die ihn beherrschen, freizumachen.

Durch sie will er Mut zurückgewinnen und Vertrauen in das Geheimnis des Lebens schöpfen. Seit dem Jahr 1985 – 40 Jahre nach Ende des 20. Weltkriegs –, hat Azuma begonnen, an Stelle des „Mu“-Zeichens das „Yu“, das Zen-buddhistische Zeichen für die Bejahung und das Sein, als Nummerierung seiner Arbeiten zu gebrauchen.

Kenjiro Azumas Steingarten bleibt nicht im Bann einer zen-buddhistischen Kunstreligion, wie viele Interpreten sie beschwören. Vielmehr werden deren religiösen Gehalte gebrochen. Die Skulptur wird von Polaritäten geprägt: von Krieg und Frieden, Ost und West, Himmel und Erde, Leere und Fülle. Sie schillert im Widerspiel der Kräfte von Bäumen und Felsen, Regen und Sonne, Wind und Wetter. Zuflucht findet der Besucher, dessen Fantasie (oder Seele) fähig ist, wahrzunehmen, wie dem Spiel der Kräfte Formlosigkeit innewohnt. Trotz Zerstörung und Leid in der Welt lässt sich eine lebensvolle Einstellung einnehmen. Der leere wie offene, „freie“ Raum für eine solche Einstellung lässt sich im Menschen und in der Natur entdecken.

Zwischen Erde und Himmel lernt der Mensch sich zu orientieren, wenn er bereit ist. „*Kunst ist Hilfe*“ – Die Maxime von Karl Prantl hat Kenjiro Azuma als Motto seinem Buch über den Steingarten vorangestellt. „*Kunst ist Orientierung*“ ist die Devise seiner Skulptur. Mit ihrer Unbestimmtheit richtet sie sich an die Besucher. Sie formuliert so diskret wie leise die Forderung: „*Kehr in Dich, wenn Du den Garten aus Steinen betrittst und Dich in ihm bewegst!*“ Vernehmbar wird das Postulat erst, wenn man sich intensiv mit der Skulptur beschäftigt hat. Kenjiro Azuma, der Grenzgänger zwischen Ost und West, schuf ein Meisterwerk moderner Steinkunst. Im Landschaftsgarten von St. Margarethen ist es zu finden. Es bewegt sich nicht von der Stelle. Bewegen muss sich der Reisende, wenn er mit der Skulptur ins Gespräch kommen will. Sie ist ein Teil der Welt geworden, in der wir leben.



Stein für Josef Matthias Hauer

Der „Stein für Josef Matthias Hauer“ von KARL PRANTL ist zwischen 1964 und 1966 entstanden. In der Periode kam es zu einer einschneidenden Veränderung des Symposions auf St. Margarethen. Im Steinbruch begann Platzmangel zu herrschen. Nach den vorangegangenen Veranstaltungen (seit 1959) waren Arbeitsflächen für die Bildhauer und Stellflächen für die Skulpturen knapp geworden. So beschlossen die Künstler, zur gemeinsamen Arbeit auf den Hügel zu übersiedeln. Er bot den Vorteil, dass sie sich die Plätze für die Arbeit frei wählen konnten. Endlich waren Skulpturen von weitem sichtbar und wurden Teil der Landschaft.

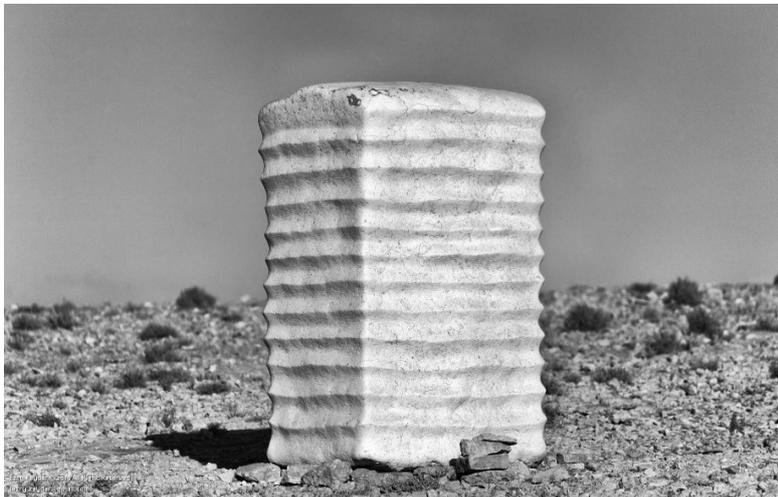
Entsprechend suchte sich Karl Prantl einen wellen-förmigen Steinteppich unter dem freien Himmel, der 23 Schritte lang und 10 Schritte breit ist. Auf der Felsformation platziert er einen Kalksandstein-Block mit den Maßen von 1,90 Meter (Höhe) mal 2,10 Meter (Breite) mal 2,20 Meter (Tiefe), um ihn zu bearbeiten. Auf Anhieb ist die Gestalt des Steinblocks nicht zu deuten. Sie entzieht sich einem einfachen Verständnis. Betrachter vergleichen sie mit einem Altar oder einem Kapitell. Das trifft auf Seitenansichten zu, aber nicht für den ganzen Stein. Er verwandelt sich, wenn man um ihn herumgeht, je intensiver man sich ihm widmet, ihn anschaut, von Mal zu Mal. Die Verwandlungen hängen auf den ersten Blick davon ab, dass der Steinkörper tiefer als hoch und breit ist. Im oberen Teil bricht er nach allen Seiten aus, gleichzeitig verjüngt er sich nach unten hin. Auf den zweiten Blick treten die Schichten des Steins hervor. Mit dem Sockel geben sich Reliefs gewachsener Gesteinsschichten aus allen Zeiten zu erkennen. So rufen Aufbau und Schichtung viele Irritationen wach. Der Stein mutet so terrestrisch wie extraterrestrisch an. Es gelingt nicht, ihn ad hoc zu begreifen.

Eine kurze biographische Erkundung geht der Widmung nach, die in den Titel der Skulptur eingetragen ist: „*Stein für Josef Matthias Hauer*“. Josef Matthias Hauer (1883-1959) stammt aus dem nahegelegenen Wiener Neustadt. Sein Vater, der Gefängniswärter war, liebte das Zitherspiel. Vom musikliebenden Vater übernahm Hauer den Vornamen, als er 1922 starb.

Erst nach dem Zweiten Weltkrieg kam der Komponist zu Ehren. Im Alter wurde ihm der Professoren-titel, der Preis der Stadt Wien (1954) und der große österreichische Staatspreis (1955) verliehen. Er starb im Jahr des 1. Symposions von St. Margarethen (1959). Ein Portrait des Außenseiters, der in einem Atemzug mit Arnold Schönberg, dem Schöpfer der atonalen Musik, genannt wird, zeichnet der Sprachphilosoph Ferdinand Ebner (1882-1931). Ebner beschreibt die Milieus, die der Musiker bei der Suche nach Anerkennung durchstreift und macht die Einflüsse der Kreise um Hermann Bahr und Adolf Loos geltend. Er widmet sich ihm trotz Fragezeichen mit Sympathie:

„Ob er, wie manche behaupten, ein musikalischer Scharlatan ist, ein Konstrukteur, das weiß ich nicht. Aber das weiß ich, dass in seinen Kompositionen Takte vorkommen, die nicht ein Scharlatan komponieren konnte und die nicht konstruiert sind“.

Karl Prantl würdigt den Komponisten mit einem Denkmal. Wie Ferdinand Ebner wird er von Takten in der Musik Hauers angesprochen, aber er teilt ihr rationales und entpersönlichtes Ethos nicht. Die um den „Stein für Josef Matthias Hauer“ herumlaufenden symmetrischen Mulden lassen sich als symbolische Zeichen in Anlehnung an die Notenschrift lesen, die der Komponist entwickelte. Das gehört jedoch in den Bereich der Spekulation.



Stein zur Ehre
Gottes (1963)
Wüste Negev, Israel

Wo beginnt Landschaft?

Der Soziologe und Spaziergangs Wissenschaftler Lucius Burckhardt (1925-2003) schreibt:

„Nicht in der Natur der Dinge, sondern in unserem Kopf ist ‚die Landschaft‘ zu suchen; sie ist ein Konstrukt, das einer Gesellschaft zur Wahrnehmung dient, die nicht mehr direkt vom Boden lebt. Diese Wahrnehmung kann gestaltend und entstellend auf die Außenwelt zurückwirken, wenn die Gesellschaft beginnt ihr so gewonnenes Bild als Planung zu verwirklichen.“ Lucius Burckhardt regt an, Landschaft als Sprache und Zeichensystem zu lesen, weil sich das Bewusstsein der Gesellschaft in ihr niederschlägt. Er erinnert uns, dass der Begriff von Landschaft schon in der Antike urbanen Ursprung hatte. *„Vergil zum Beispiel entdeckt Landschaft als Thema genau zu dem Zeitpunkt, als es für Städter nicht mehr lebensnotwendig war, die Hände an der Scholle schmutzig zu machen, weil es auf Sizilien Sklavenarmeen gab, die für die Getreideversorgung Roms aufkamen. Bereits die Römer gingen so weit, dass sie nicht einmal mehr in die Landschaft schauten. Sie erlebten sie umso intensiver und sehnsüchtiger auf dem Papier des Dichters oder in Malereien: Römische Villen wurden zwar immer an den schönsten Aussichtspunkten erstellt, doch ohne Außenfenster. An den Innenmauern dieser Häuser hingegen erfreuten sich die Bewohner an Landschaftsmalereien mit Flöten spielenden Hirten an einem Weiher.“*

Von Landschaftsvorstellungen in der Antike über die Villen der Renaissance und Gärten des Barocks spannt Lucius Burckhardt den Bogen zur avantgardistischen Gartenkunst von heute, wie sie z.B. die Kasseler Kunstschauen der „documenta“ begleitete. In der Antike wie in der Moderne

ringen Menschen mit der Natur (der Landschaft), das heißt darum, wie sie diese optimal nutzen und ausbeuten und sie gleichzeitig genießen, das heißt als schön empfinden können. Die gesellschaftliche Erfahrung von Natur im Neolithikum kulminiert in klassischen Formeln von der Schönheit des Nutzens und der Zweckmäßigkeit. Am Ende der neolithischen Revolution stehen die grenzenlose Bewirtschaftung und die ungehemmte Nutzbarmachung der Erde. Steinbrechmaschinen, wie ich sie jüngst am Werken sah, machen vor Granit nicht mehr Halt.

In Opposition zur gesellschaftlichen Natur-(Landschafts-)Erfahrung arbeiten Künstler. Sie kultivieren Vorstellungen vom Aufenthalt in Arkadien oder reklamieren ein interesseloses Wohlgefallen an der Natur. Der „Heilige Wald“ von Bomarzo zeigt Mensch und Natur im Rahmen mythologischer Verwandlungskünste. Der Protest der Künstler richtet sich gegen die bedingungslose Ausbeutung der Natur. Ihre Gegenentwürfe orientierten sich an Zyklen wie den Jahreszeiten, Aussaat und Ernte und dem Kommen und Gehen der Geschlechter. Dauer und Wiederkehr bilden Einspruchsinstanzen gegen reibungsloses Funktionieren. Sie bringen Motive von Verwandlung und Vergänglichkeit ins Spiel, die nötig sind, um die Erfahrungen festzuhalten. Seit der Renaissance richtet sich der Aufstand der Künstler gegen die Logik von Produktivität und Verwertung. Leonardo da Vinci fordert, dass menschliche Fähigkeiten dem Nutzen der Gattung dienen, um eine „zweite Natur“ zu schaffen.

An einer Kunstaktion wie der von Joseph Beuys, die bei der „8. documenta“ (1987) realisiert wurde, lassen sich aktuelle Dimensionen des Verhältnisses von Mensch und Natur aufzeigen. Zu Beginn der „7. documenta“ (1982) lagerte Joseph Beuys in einem keilförmigen Dreieck 7000 Basaltsteine vor dem Kasseler Fridericianum. An der Spitze des Steindreiecks pflanzte er im März 1982 die erste Eiche. Die Aktion mit dem Titel „7000 Eichen: Stadtverwaltung statt Stadtverwaltung“ verfolgte das Ziel, dass Spender (von 500 DM) einen Basalt erwerben und den Block neben einer Eiche platzieren konnten, die im Stadtgebiet von Kassel gepflanzt wurde. Joseph Beuys starb am 23. Januar 1986. Im Sommer des folgenden Jahres wurde das Vorhaben abgeschlossen. Es wurden die 7000 Bäume gepflanzt und 7000 Steine gesetzt, die heute zum Stadtbild von Kassel gehören. In Ausdehnung, Form und Wachstum vermitteln die Bäume wie die Steine unabhängig von Bürokratie und Industrie eine Vorstellung von Dauer und Veränderlichkeit. Menschen, die einen Spaziergang durch die Stadt unternehmen und auf eins der 7000 Ensembles stoßen, können sich fragen, was mit dem Wachstum der Bäume und der Festigkeit der Steine korrespondiert.

Künstler wie Joseph Beuys und Karl Prantl eröffnen am Ende der neolithischen Revolution kritische Perspektiven für das Verhältnis von Mensch und Natur-Landschaft. Sie motivieren uns, langsam zu werden, innezuhalten, Zurückhaltung zu üben und die Sinne ins Spiel zu bringen, um nicht kopflos zu agieren. Sie protestieren gegen die lähmende Verwaltung wie gegen die rücksichtslose Verwertung der Dinge und Ressourcen!

Die japanische Linie

„Die japanische Linie“ von St. Margarethen ist zweifellos eine der spektakulärsten Landschafts-Skulpturen in Europa. Sie wird durch einen Kanal gebildet, der sich mit Unterbrechungen durch die Felsformationen vom Fuß des Steinbruchs bis hinauf zur Kapelle an der Spitze des Hügels zieht. Mit all ihren Unterbrechungen kommt die „japanische Linie“ auf eine Gesamtlänge von 65,5 Metern. Der Steinkanal hat eine Tiefe von 80 Zentimetern und eine Breite von 70 Zentimetern. Die imposantesten Teile der Linie liegen im Steinbruch. Der erste Teil, die sogenannte „Quelle“, steckt in seinem Fuß. Sie ist das längste Stück der Skulptur und misst insgesamt 15 Meter. Der zweite, anschließende Teil führt 11 Meter die Steilwand hinauf, die direkt an die denkmalgeschützte, sogenannte „Stephanswand“ im Steinbruch grenzt.

Dieser in den Himmel aufragende Teil unten stehen, wie ein „Wasserfall“, der in Stein gehauen wurde. Auf der Hochebene setzt sich die Linie, wo felsige Formationen anzutreffen sind, mit verschiedenen Längen fort. Hier haben Teilstücke eine Länge von 10 Metern, 2 Metern, 13 Metern, 6 Metern und 3,5 Metern. Man kann man sie schwer erkennen, weil sie mit Bäumen, Gras, Gebüsch, Moosen und Sträuchern bewachsen sind.



Zur Besichtigung von „Wasserfall“ und „Steinquelle“ müssen die Besucher in den Steinbruch absteigen. Das ist so leicht nicht mehr möglich. Die Skulptur sollte in Zukunft für alle Gäste frei zugänglich sein. Sie ist ein beeindruckendes Beispiel für moderne Landart. Wer dem Verlauf der „japanischen Linie“ folgt, gewinnt das Gefühl, der Entstehung beizuwohnen. Der Initiator der Skulptur ist Makoto Fujiwara. Der Bildhauer wurde 1938 in Gifu in Japan geboren und studierte an der Akademie der schönen Künste in Kyoto. Auslandsstipendien führten ihn in den 1960er Jahren an die Ecole des Beaux Arts in Paris und die Akademie der bildenden Künste in Wien, zu Fritz Wotruba.

EXPO OSAKA 1970 Stahl-Skulptur von KARL PRANTL

1968 bewarb er sich für das Symposium im Krastal in Kärnten und lernte so Karl Prantl kennen. Zurück in Japan bewarb er sich 1969 als Assistent für Karl Prantl im Rahmen der Expo Osaka 1970 zum großen internationalen Stahl-Symposium.

Danach lud Karl Prantl ihn zu einem Aufenthalt und Projekt während des Symposiums im kommenden Sommer (1970) ins Burgenland ein. Gemeinsam mit Makio Yamaguchi, seinem Ästhetikprofessor, und drei Studienkollegen von der Kyotoer Akademie, Tetsuzo Yamamoto, Takao Hirose und Saturo Shoji traf Makoto Fujiwara im Juni 1970 in St. Margarethen ein, um an einem Projekt zu arbeiten. Endlich hatte Karl Prantl eine Gruppe von Bildhauern gefunden, die sich bereit erklärte, gemeinsam eine Skulptur in Angriff zu nehmen. Seit 1959 war es die dezidierte Absicht der Symposien gewesen, kollektiv zu arbeiten. Herausgekommen waren „individuelle“ Werke. Vor Ort war die Gruppe zunächst vollkommen ideen- und ratlos. Tagelang wendeten die jungen Bildhauer hochfliegende Entwürfe hin und her und verwarfen sie so schnell wieder, wie sie gekommen waren. Wie Makoto Fujiwara – mit Humor – im Rückblick erzählt, drohten sie „endlos zu diskutieren“, bis auf einmal die Idee ihren Gesprächen entsprang: Sie konnten versuchen, „eine endlose Linie zu schlagen“. Getreu dem utopischen Gestus ihres „endlosen Gesprächs“ konnten sie versuchen, „eine endlose Linie um die ganze Erdkugel zu spannen“.

Im konkreten Fall handelte es sich bei der Erdkugel natürlich um Hügel und Steinbruch von St. Margarethen. Auf das Gelände in Raum und Zeit wollten die Bildhauer mit ihrer Arbeit die Vorstellung „der endlosen Linie“ anwenden. Das konnte nur gelingen, – wie Makoto Fujiwara weitererzählte –, weil die Arbeit, als sie einmal begonnen hatte, zweieinhalb Monate lang morgens bis abends vorangetrieben wurde. Sie fanden in einen spezifischen Rhythmus hinein, woran sich die Beteiligten mit nie nachlassender Disziplin hielten. Der Beginn lag um 6 Uhr in der Früh. Um 8 Uhr wurde das Frühstück eingenommen, sodann wurde bis zum Mittag weitergearbeitet. Um die Zeit wurde eine Ruhepause zum Essen und Trinken eingelegt, und so weiter. Das Bildhauerhaus, das Karl Prantl für die Gruppe freigehalten hatte, bildete einen idealen Stützpunkt, so dass sie sich von Juni bis Ende August 1970 in einen wahren Rausch hineinarbeiten konnten. Beim Studium der Beschaffenheit des Geländes und im Verlauf des Schaffens wurde den Beteiligten bald klar, – wie Makoto Fujiwara mit über 40 Jahren Abstand und Hintersinn und Humor einräumt –, „dass die endlose Linie nur eine gebrochene Linie sein konnte“.



Ein Fluss ohne Wasser

Die Landschaftsskulptur der japanischen Sisyphus-Arbeiter ließ sich ohne Umstände aus einer endlosen in eine gebrochene Linie verwandeln. In diesem Zusammenhang erzählte Makoto Fujiwara die folgende Geschichte: Völlig überraschend sei eines Tages – im Sommer 1971 – der japanische Botschafter aus Wien angereist, um die Bildhauer zu ihrer Tätigkeit im Steinbruch von St. Margarethen zu beglückwünschen. Der Repräsentant seines Landes sei ein Experte für Kalligrafie gewesen. Als sie dem Gelehrten die „japanische Linie“

präsentierten, die zu dem Zeitpunkt schon „eine gebrochene Linie“ geworden sei, hätte er der Skulptur im Handumdrehen aus dem Repertoire seiner eigenen Disziplin eine entsprechende Bezeichnung verliehen. Sie lautet: *„Ein Fluss ohne Wasser – des Unterbrechens Sinn ist das Weiterführen“*. Bis heute hat die Landschaftsskulptur diesen treffenden Titel behalten.

Ich habe drei Kunstwerke der Skulpturenlandschaft von St. Margarethen vorgestellt, die im offenen Gelände zu finden und begehbar sind. In den Beschreibungen umkreise ich die Frage nach ihrer Festigkeit, ohne sie endgültig beantworten zu können. Stattdessen gleiten mir die Fragen nach der Festigkeit bis zuletzt aus den Händen. Die Skulptur „Fluss ohne Wasser“ ist ein Beleg für den Umstand, dass es keine Antwort auf eine endgültige Form der Festigkeit gibt. Es ist fast alles ganz anders. Ich will aber nicht mit Fragezeichen enden, sondern zum Schluss noch einmal einen Bezug zur Steinkunst von Karl Prantl herstellen. Auf seine Initiative gehen nicht nur die Skulpturen von Kengiro Azuma und die der Gruppe um Makoto Fujiwara zurück. Sein Werk steht mit diesen und anderen Skulpturen auch im Dialog.

Karl Prantl beschreibt die Situation der Skulpturen von St. Margarethen im Zusammenhang:

„Die Steine sollen dort stehen bleiben, wo sie geschaffen wurden, und für alle Menschen da sein. Es ist anders als in den Museen: Die Begegnung mit so einem Stein in der Landschaft zeitigt anderes Erleben: man erlebt auch den Baum, das Gras, das Moos, die Wolken. Ich sehe, wenn auch auf meine Art, dass der Mensch teilhaben soll an der ganzen Schöpfung, dass er sich verantwortlich fühlen soll für alles, was ihn umgibt. Kunst bedeutet Hilfe, und die Gleichsetzung von Kunst und Hilfe ist die Erfüllung dessen, was meine Arbeit gerade während der Symposien gebracht hat. Diese Hilfe habe ich damals noch nicht so genau geahnt, aber sicher gespürt und deshalb wohl die Anstrengung unternommen, dieses europäische Symposion auf die Beine zu stellen. Wir, die Bildhauer, waren damals in einer Not von Gleichgesinnten, die war geistiger und materieller Art. Nicht mehr allzu jung, fehlten uns konkrete Aufgabenstellungen. Wir waren auch der Ansicht, dass der Mensch sich wieder auf das Humane zu besinnen habe. Die Kunst kann einen Teil dieser Aufgabe erfüllen. Das sollte nicht nur mit Worten geschehen, sondern auch faktisch. In Form eines Steins beispielsweise, der ja Widerstand bedeutet. Widerstand als Ausdruck gegenüber unserer lethargischen Gesellschaft. Der Stein war für uns Bildhauer ein Vehikel für die gegenseitige Kommunikation auch gegenüber der Außenwelt. Die geistige und humane Not ist global, d.h. auf die ganze Welt zu beziehen.“

Was lässt sich gegen die globale Not stellen? Nach zwei Weltkriegen und Bürgerkriegen in vielen Teilen der Welt ist die Bedrohung universal geworden, dass Menschen ihren Ort, ihre Heimat und Existenz verlieren. Die Atombombe und die Gefahren der Kernenergie haben die Mittel der Zerstörung potenziert. Karl Prantl erprobte in den Zeiten des Kalten Krieges den Widerstand und forderte eine Zusammenarbeit schöpferischer Kräfte in Ost und West. Auf St. Margarethen ist ein Stück weit etwas von der Wirklichkeit geworden, was ihm vorschwebte. Angesichts globaler Nöte ist seine Steinkunst ein exemplarischer Versuch über Festigkeit. Sie spricht von der menschlichen Existenz unter einem freien endlichen Himmel.

Die Skulpturen von Karl Prantl, Kenjiro Azuma und der Freunde rund um Makoto Fujiwara kreisen allesamt um existenzielle Motive. Das erste Motiv lautet: Menschen überall auf der Welt sind zur Gemeinschaft berufen. Friedvoll gilt es Gemeinsamkeiten herzustellen und zu wahren. So verwickeln die Steine uns in Austausch mit Fragen des alltäglichen Lebens: Wo stehen wir? Was brauchen wir? Was wollen wir? Wohin wollen wir? Dank der abstrakten Skulpturen stoßen wir auf die Zweideutigkeiten von Erhaltung und Zerstörung, Wandel und Dauer. Durch sie entdecken wir die Dynamik von Innen und Außen, Endlich und Unendlich. Die ungewöhnlichen Sichtweisen der japanischen Bildhauer überraschen uns. Sie erlauben Perspektivenwechsel und zeigen, wie begrenzt Gewissheiten sind. Wir werden Teil eines west-östlichen Dialogs. Ein Gespräch setzt ein zwischen endlichen Standpunkten und dem bewölkten Himmel über der Landschaft.

Im Mittelpunkt des Spiels west-östlicher Kräfte steht der „Stein für Josef Matthias Hauer“. Er weist von vorneherein Vorstellungen von Schönheit und Vollendung, wie wir sie gewohnt sind, ab. In seiner Ungerichtetheit, Ungeordnetheit und Unschärfe liegen Qualitäten, die ein schöpferisches Vermögen verkörpern. Die Schlüsse, die sich ziehen lassen, lauten: Das Schöpferische befindet sich im Fluss. Es ist vorläufig und offen für das Eindringen äußerer Kräfte. Der Widerstand gegen Bedrohung und Zerstörung ist temporär und unabgeschlossen. Ein endgültiges Urteil ist unter endlichen Bedingungen nicht möglich. Die Festigkeit des Steins reflektiert die Qualitäten lebendiger Arbeit unter humanen Bedingungen. Entsprechend formuliert die „Japanische Linie“ das utopische Existenzial: noch wo der Fluss unterbrochen ist, wird er weitergeführt.

Manfred Bauschulte