



JAHRE

DA

N

A

L

**ROBERT SMITHSON**  
Spiral Jetty, 1970  
© Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation/  
Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY. Foto: George Steinmetz, Courtesy Dia Art Foundation, New York



Vor 50 Jahren, im April 1969, wurde vom Deutschen Fernsehen die Sendung „Land Art“ als Teil der „Fernsehgalerie“ ausgestrahlt. Deren Initiator und Produzent Gerry Schum zeigte unter diesem Titel acht US-amerikanische und europäische Künstler und ihr Werk und prägte damit den Begriff LAND ART. Die Kunsthalle Krems trägt dem Jubiläumsjahr mit einer Ausstellung Rechnung. Wir nahmen diese zum Anlass, die Geschichte der Land Art anhand herausragender Exempel Revue passieren zu lassen.

#### MARGARETA SANDHOFER

In der Kunsthalle Krems werden neben Filmen von Gerry Schum auch Filme über Pioniere der Land Art, deren Arbeiten mittlerweile ikonische Wertschätzung entgegengebracht wird, gezeigt. Gerry Schum (1938- 1973), deutscher Kameramann, Filmemacher und Videoproduzent, sah sein Werk nicht nur als Dokumentation, sondern wollte es auch als eigenständige künstlerische Hervorbringung verstanden wissen. So wird während der 38 Minuten von »Land Art“ kein Wort gesprochen, es wurde an den ungewöhnlichsten Schauplätzen gedreht, mit eigenwilliger Kameraführung wurden die Künstler und ihre Projekte in den Fokus gesetzt. Als Auftakt zu den acht Beiträgen wird eine im Studio inszenierte Ausstellungseröffnung gezeigt. Darin verdeutlicht Gerry Schum die Haltung der Land Art-Künstler:

Es war ein Aufbegehren gegen den konventionellen Objektcharakter der bildenden Kunst im separierten White Cube der Galerieräume. Während zeitgleich Bewegungen wie Happening oder Fluxus, Performance oder Aktionismus die Szene revolutionierten, hob 1968 in den USA mit der Ausstellung von »Earth Works“ in der Galerie von Virginia Dwan in New York die Ära der Land Art an. Sie zählt wie der Minimalismus zu den radikalsten Konzepten jener Zeit und übt bis heute Faszination und Einfluss auf Architektur- und Kunstproduktion aus.

Die Land Art war vor allem durch einen entschiedenen gesellschaftskritischen Aspekt geprägt. Der bürgerlichen Konsumgesellschaft und dem Kunstmarkt, der Kunstwerke als käufliche Spekulationsobjekte benutzte, wurde nicht-transportable, nicht-käuflich erwerbbar und oft ephemere Kunst entgegengesetzt. Man arbeitete mit Materien, Kräften und Erscheinungsformen der Natur. Groß angelegte Projekte in der Landschaft entstanden, oft in sehr entlegenen Gebieten. Ausschlaggebend war aber nicht der Maßstab, sondern der Bezug zu Landschaft

und Natur sowie die minimalistische Konzeption, ohne dabei die im Minimalismus propagierte Objektivität anzustreben. Kunst wurde zur Landschaft und Landschaft zur Kunst. Eine Klassifizierung sowie anfangs auch filmische oder fotografische Dokumentationen, die vom Kunstmarkt neuerlich vermarktet werden könnten, wurden abgelehnt. Es sind Prinzipien, die im Laufe der Entwicklung, kritisch betrachtet, manches Mal unterlaufen worden sind.

In dem Bestreben nach einer Unmittelbarkeit in der Kunstanschauung, mit der ein neuartiger Erfahrungsraum erlangt werden sollte, entstanden seit etwa 1970 spektakuläre Projekte, die zum Teil massiv die Landschaft veränderten: In zivilisationsfernen Gegenden wurde weiträumig in Felsen gesprengt, in die Erde gegraben, aus Steinen aufgeschüttet, es wurden Arbeiten aus Beton und Stahl errichtet - der herkömmliche Kunstbegriff erfuhr eine Entgrenzung, sein Rahmen eine äußerste Steigerung. Im Folgenden soll eine kleine Auswahl herausragender Beispiele in Erinnerung gerufen werden: Unter beträchtlichem technischem Aufwand betrieb Michael Heizer seine radikalen Zeichensetzungen in der Landschaft.

„Double Negativ“ von 1969/70 ist eine der ersten Erdarbeiten. In der Hochebene Mormon Mesa bei Las Vegas wurden mit Dynamit und Bulldozern zwei exakte Gräben von 50 Fuß Tiefe, 30 Fuß Breite und gemeinsamer Länge von 1.500 Fuß in den Boden getrieben. Die „negative“ Skulptur sollte nicht von außen betrachtet, sondern als „negativer“ Raum von innen erfahren werden.

1970 ließ Robert Smithson im seichten Gewässer am Rand des großen Salzsees von Utah etwa 6000 Tonnen schwarzen Basaltgesteins und Erde vom angrenzenden Ufer zu einer gigantischen Spirale (von 1.500 Fuß Länge und 15 Fuß Breite) aufhäufen, die sich in den See windet: „Spiral Jetty“. Durch den schwankenden Wasserstand ragt die Skulptur mehr oder weniger sichtbar

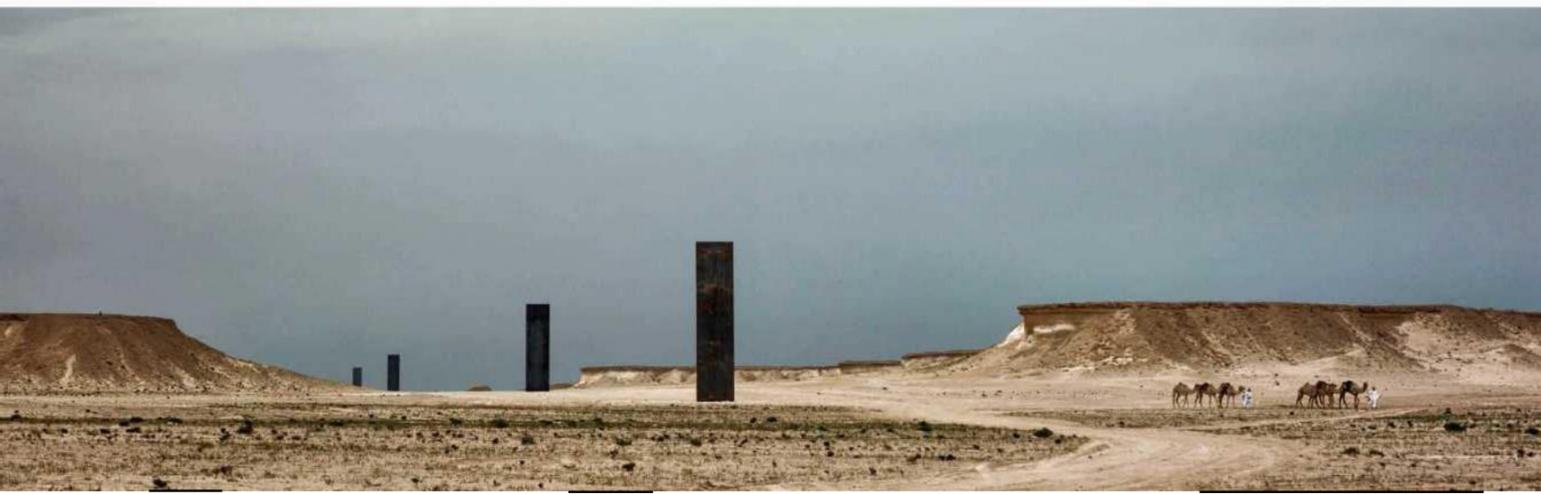


oben | **NANCY HOLT** | Sun Tunnels, 1976 | Courtesy of the Holt/Smithson Foundation and Electronic Arts Intermix (EAI), New York © Bildrecht, Wien, 2019  
 unten | **RICHARD SERRA** | East-West / West - East, 2014 | Foto: Rik Van Lent Qatar © Qatar Museums

aus dem See, manches Mal ist sie komplett überflutet. Der Salzgehalt des Wassers und die klimatischen Bedingungen setzen ihrem Bestand zu. Robert Smithson schuf „Spiral Jetty“ als ein Kunstwerk in ständiger Transformation, dessen Gestalt niemals feststeht und dem Verfall unterliegt. Die Erhebung der symbolisch aufgeladenen Form in der natürlichen rötlichen Färbung des Wassers und die sich stets wandelnde Erscheinungsform machten das Werk attraktiv und populär. „Spiral Jetty“ ist eine der meistreproduzierten Arbeiten der jüngeren amerikanischen Kunst und damit die Ikone der Land Art.

Mit groß dimensionierten Outdoor-Arbeiten wurde auch Walter De Maria bekannt. Aus sehr klaren Ideen und Konzepten entwickelte er seine Werke als zugespitzt simple, wenngleich extravagante Gesten, die feinsinnigen Humor und subversive Ironie reflektieren. Er deklarierte sinnlose Arbeit als wichtigste und signifikanteste Kunstform seiner Zeit. Seit 1960 schuf er verschiedene Projekte für Erdarbeiten. In SoHo füllte er ein Loft kniehoch mit Erde: „Earth Room“, ein Werk, das 1968 auch in der Galerie Heiner Friedrich in München gezeigt wurde. 45 Kubikmeter frische schwarze Erde wurde regelmäßig am Boden der

Galerie aufgetragen, eine den Eingang versperrende Glasplatte von circa einem Meter Höhe gab den Blick auf das aufgeschüttete Erdmaterial frei, der Eintritt war verwehrt. In der minimalistischen Reduktion auf das einfache Material Erde und der Einfachheit der Aktion liegt die Präzision einer vielschichtigen Arbeit: Fragen der Präsentation und Repräsentationswürdigkeit wurden aufgeworfen, die Galerie war unzugänglich, die Institution wie der kommerzielle Kunstbetrieb wurden im weiteren Sinn unterlaufen. 1977 wurde in New Mexico „The Lightning Field“ eröffnet, 400 Stahlstifte von durchschnittlich



20,5 Fuß Höhe wurden als Pole in einem regelmäßigen Raster auf einer Fläche von einem Kilometer mal einer Meile in die Erde gerammt. Auch wenn die Idee, dass die Stäbe Blitze anziehen würden, sich nur selten realisiert, hat De Maria in der mexikanischen Wüste ein Hauptwerk der Land Art geschaffen. Alle Pole sind auf perfekt gleichem Niveau und subordinieren die wilde Landschaft einer stringenten Ordnung und Ästhetik.

In der Einsamkeit der Weiten der Wüste von Katar realisierte Richard Serra 2014 im Auftrag der Museumsbehörde von Katar eine Skulpturengruppe von enormen Ausmaßen: "East-West / West-East" besteht aus vier monumentalen stehenden Vollstahlplatten, jeweils 50 Fuß hoch ragen sie entlang einer ideellen Linie auf einer Länge von einem Kilometer aus dem Sand und widersetzen sich Stürmen und Hitze. Eindringlich und mächtig geben die Monolithe der unwirtlichen Umgebung Maßstab und Tiefe und intensivieren die Mystik der Wüste.

Weit weniger spektakulär agierte der englische Künstler Richard Long. 1967 schritt er auf einer Wiese eine Linie so oft ab, bis ein sichtbarer Pfad entstanden war, den er fotografisch als die Arbeit "A Line Made by Walking" dokumentierte. Indem er den Spaziergang und das vorübergehende Platzieren von Steinen auf dem Weg zum Kunstwerk erhob, Steinhaufen in die Galerie verbrachte oder Schlamm an deren Wänden verschmierte, definierte er einen neuen Skulpturenbegriff. In seinen Texten, Fotos und vergänglichen Installationen zeigt Richard Long eine zurückhaltende meditative Haltung, die in poetischer Tiefgründigkeit als Erinnerung und Erzählung in unsere ideelle Vorstellung dringen will.

Auch Frauen schufen bemerkenswerte Werke, nutzten die Oberfläche der Erde gleich einer Leinwand und Erde, Stein, Sand oder das Sonnenlicht als ihre Werkstoffe. Lange stand Nancy Holt im Schatten ihres berühmteren Ehemannes Robert Smithson. Erst nach seinem plötzlichen Tod und nach dreijähriger Vorbereitung gelang der Künstlerin 1976 mit der Arbeit „Sun Tunnels“ der internationale Durchbruch. Auf dem rissigen Lehm Boden einer Wüste in Utah platzierte sie vier massive zylindrische Formen aus Beton, die man aufrecht gehend betreten kann. Die Röhren sind in einer Kreuzformation angeordnet. Der Fokus liege nicht auf den artifizialen Formen, sondern auf der Umgebung. Die „Sun Tunnels“ dienen dazu, den Blick des in die Röhren eintretenden Betrachters auf die Landschaft, den Himmel, das Spiel des natürlichen Lichts zu lenken. Erst durch den menschlichen Körper wird das Werk aktiviert. Nicht die Betonröhren sind das Kunstwerk, sondern ihr Standort. Mitten in Manhattan realisierte Agnes Denes 1982 ein Werk ökologischer Kunst. Mitten in Manhattan, auf dem Fundamentenaushub des



AGNES DENES | Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan - Blue Sky, World Trade Center. 1982  
Commissioned by The Public Art Fund. © Agnes Denes, Courtesy Leslie Tonkonow, Artworks + Projects



ELEANOR ANTIN | oben | 100 Boots on the Job, Long Beach, California, 1972  
 unten | 100 Boots to Art Show, Long Beach, California, 1972 | beide © The Artist, Courtesy Richard Saltoun Gallery

World Trade Center, kultivierte sie Weizen: „Wheatfield - A Confrontation: Battery Park Landfill, Downtown Manhattan“. Die Bereini- gung des Grundes, die Saat und die Pflege gescha- hen händisch. Die Ernte ertrug mehr als 1.000 Pfund gesunden Weizens und reiste als Teil der „Internationalen Ausstellung für das Ende des

Welthungers“ in 28 Städte auf der ganzen Welt, wo die Samen zur weiteren Pflanzung Verwen- dung fanden. Das utopisch wirkende Gegen- über von goldenem Weizenfeld und der Silhouet- te von Manhattan sollte als paradoxes Schauspiel auf Misswirtschaft, Verschwendung, Welthunger und ökologische Problematik hinweisen.

Auch Betty Beaumont will mit ihren Werken auf Umweltprozesse und soziales Bewusstsein aufmerksam machen. Ihre Intervention „Ocean Landmark“ ist eines der ersten umweltaktivisti- schen Projekte. 1978 begann Betty Beaumont mit einem wissenschaftlichen Team, Kohlenabfall aus einem Wasserkraftwerk in rechteckige Blöcke zu transformieren; etwa 500 Tonnen solcher Bau- steine wurden circa 40 Meilen vor dem Hafen von New York auf dem Meeresgrund gelagert. In der Zwischenzeit sind die strengen Blöcke zu einem üppigen Unterwasserriff mutiert, das ein reichhaltiges Ökosystem voller Leben birgt. „Ocean Landmark“ ist als interdisziplinäre Ar- beit in der Tiefe des Meeres verborgen, es verkör- pert die Idee des Kunstwerks, das, nicht sichtbar, nur in der Vorstellung visualisiert werden kann.

Mit dem Projekt „100 Boots“ schuf Eleanor Antin zwischen 1971 und 1973 ein außergewöhn- liches Werk der Land Art und zugleich ein frü- hes Beispiel der Mail-Art. Beginnend in Kalifor- nien, positionierte die Künstlerin 100 schwarze Gummistiefel in unterschiedlichen Landschaften Amerikas bis nach New York und hielt die Insze- nierungen auf Fotografien fest, die sie als Postkar- ten an verschiedene Personen der Kunstszene ver- sandte. In New York, als letzter Station der über zweijährigen Reise, wurden die 100 Stiefel foto-





## LAND ART

grafiert und gleichzeitig die inzwischen 51 Postkartenmotive im MOMA ausgestellt. Die in den Fotografien komprimierten Reiseerlebnisse der ungewöhnlichen Protagonisten bilden die Dokumentation einer engen Verbindung mit den Landschaften. Zugleich hinterfragte Eleanor Antin die materielle Realität von Bildern, thematisierte deren Reproduktion und Verbreitung, unterlief das herkömmliche Vertriebssystem der Kunstwelt und erweiterte durch das Versenden der Werke als Postkarten den Wirkungskreis, die Kategorie und die Definition des Begriffs Ausstellung.

Ein gigantisches Projekt, dessen Realisierung noch nicht abgeschlossen ist, verfolgt James Turrell seit 1977, als er den erloschenen Vulkan »Roden Crater« in Arizona erwarb. Der Vulkan wird unter beträchtlichem Aufwand zu einem gewaltigen Kunstobjekt zur Wahrnehmung von Licht und Zeit gewandelt. Unterirdisch fräst Turrell ein Netzwerk aus enormen Gängen und Räumen mit präzisen astronomisch berechne-

konzipierten Christo und Jeanne-Claude das Projekt für Abu Dhabi, das die islamische Architektur widerspiegeln soll. 410.000 mehrfarbige Fässer sollten ein hell funkelndes Mosaik bilden. Mit einer Höhe von 150 Metern, einer Tiefe von 225 Metern und einer Breite von 300 Metern wollten Christo und Jeanne-Claude mit der Mastaba die größte Skulptur der Welt schaffen.

Auch in Österreich ist Land Art anzutreffen. In Niederösterreich, unweit von Wien errichtete das Künstlerpaar PRINZGAU/ podgorschek 1995 in der hügeligen Landschaft bei Mistelbach die »Entdeckung der Korridore«. Es ist die Fiktion einer zukünftigen archäologischen Grabung, deren Fundstück ein Sinnbild der gegenwärtigen Zeit (1990) ist: ein Stück Autobahn, daneben der Aushub, der mit ehemals heimischen Pflanzen begrünt ist. Das Werk präsentiert sich mit subtiler Eleganz, es ist aus der Distanz nicht sichtbar, da unterhalb des Niveaus der umgebenden Felder und Wiesen verborgen. Das Duo PRINZGAU/ podgorschek hatte mit seinem Projekt 1990 einen internationalen Wettbewerb zum Thema Kunst - Natur - Technik gewonnen. Trotz der Entscheidung durch eine internationale Jury wurde die Realisierung durch ungeahnte, mitunter dramatische Widerstände um fünf Jahre verzögert. Die regionale Anerkennung als Kunstwerk wollte sich selbst zur Eröffnung 1995 nicht einstellen: Der zur Ansprache gebetene Landeshauptmann verweigerte die Eröffnungsrede. Die nationale Presse kritisierte zum Teil mit Unverständnis, die internationale Presse berichtete hingegen affirmativ, selbst die BBC widmete dem Kunstwerk einen Bericht. Das Projekt genoss auch in der Bevölkerung große Aufmerksamkeit, es wurde ein vielbesuchter Ort zum Picknicken, für Hochzeiten und Partys, die Jäger nutzten es als Deckung vor dem Wild. Die öffentliche lokale Wertschätzung setzte erst 2005 ein, als sich die Stadt Mistelbach dafür entschied, das Sujet der »Entdeckung der Korridore« als repräsentatives Bild zu nutzen. Heute ist das Erscheinungsbild des Werkes etwas verwahrlost, die zuständige Betreuung nachlässig. Die ursprünglich betörende Stille der 1990er-Jahre ist dem Geräuschpegel einer Vielzahl von Windrädern gewichen. Doch auch im eigenen Wandel wie in dem seiner Umgebung hat das Werk seine Kraft nicht eingebüßt, vielleicht ist sein Deutungsgehalt noch pointierter und komplexer geworden.

### LAND ART

bis 3. November 2019

KUNSTHALLE KREMS  
MUSEUMSPLATZ 5  
3500 KREMS  
[WWW.KUNSTHALLE.AT](http://WWW.KUNSTHALLE.AT)

ten Öffnungen gegen den Himmel, um das Licht spezieller natürlicher Himmelskörper im Inneren in Szene zu setzen. Sechs Gänge sollen in Zukunft 21 »Skyspaces« erschließen, in welchen bei Sonnenlicht wie in der Nacht die verschiedenen Qualitäten von Licht durch die spezifische Architektur intensiviert erlebbar werden. Turrell konstruiert »Roden Crater« als sein visionäres Hauptwerk, das (im Gegensatz zu anderen Werken der Land Art) Jahrhunderte überdauern und das Physische mit dem Vergänglichen, das Objektive mit dem Subjektiven in einer synästhetischen Sinneserfahrung verbinden soll.

Das Künstlerpaar Christo und Jeanne-Claude verhüllte schon 1969 temporär einen ganzen Küstenstreifen in Australien, indem es 93.000 Quadratmeter Synthetikgewebe und 56 Kilometer Seil verlegte. Christo ist auch nach Jeanne-Claudes Tod 2009 aktiv. Zuletzt erregte er vor allem im Sommer 2016 mit seinen »Floating Piers« mediale Aufmerksamkeit. Mit gelbem Stoff bespannte schwimmende Stege führten vom Ufer des Isees über drei Kilometer zu zwei Inseln im See. Das einzige dauerhafte Großprojekt will Christo mir der »Mastaba« verwirklichen, die 2018 als kleinere Version im Londoner Hyde Park realisiert wurde. Schon 1977

### CHRISTO UND JEANNE-CLAUDE

Wrapped Coast, One Million Square Feet,  
Little Bay, Sydney, Australia. 1968-69

Foto: Shunk-Kender

© 1968 Christo

# LAND ART IN ÖSTERREICH

SILVIE AIGNER

Der österreichische Objektkünstler Wolfgang Ernst, 1942 in Wien geboren, vertritt im Kontext der österreichischen Kunst die Position eines Einzelgängers, dessen Werk sich allen Kategorisierungen widersetzt. Nacheinander in kurzen Phasen der Malerei beschäftigte er sich mit den avantgardistischen Kunstformen der 1960er-Jahre wie Minimal Art, Land Art, Konzept- und Objektkunst. Viele seiner Installationen orientierten sich damals an den Intentionen der Arte Povera, indem sie gegensätzliche Materialien wie Stahl und Gras oder Blei und Glas zusammenführten. Sein Land Art-Projekt „White Line“ entstand vor 50 Jahren, 1969 in der Landschaft um Breitenbrunn im Burgenland.

**Bildhauersymposien als Pioniere.** „Site specific“, ein Begriff, der seit den 1960er-Jahren für die Ortsbezogenheit von Kunst verwendet wurde, traf zunächst vor allem für die amerikanische

Kunstszene zu. In Österreich entstanden erste und wesentliche Arbeiten in diesem Bereich während des 1959 durch den Bildhauer Karl Prantl gegründeten Symposions Europäischer Bildhauer St. Margarethen sowie auch bei den Symposien in Lindabrunn, Niederösterreich, und im Marmorsteinbruch Krastal, Kärnten, die beide 1967 (ebenfalls auf Initiative von Karl Prantl) gegründet wurden. Es waren vor allem die Vorteile und Möglichkeiten, die ein Arbeiten direkt am Material im Steinbruch beinhaltete, sowie die Verbindung von Kunst und Landschaft, die für die Gründung der Symposien ausschlaggebend waren. Die Skulpturen standen durch das Material und den Aufstellungsort in einer Verbindung zur Landschaft, waren aber keine Land Art. Das Bildhauersymposion Krastal zum Beispiel verfolgte diesen Gedanken einer landschaftsbezogenen Skulptur überhaupt nicht, sondern forcierte eine

Präsenz der Steinskulptur im städtischen Umfeld. Die einzige ortsspezifische Arbeit im Krastal wurde von der Bildhauerin Meina Schellander mit der „Nullmarke“ 1973 geschaffen.

Es waren vor allem die japanischen Bildhauer, von Karl Prantl in den Steinbruch von St. Margarethen eingeladen, die einen speziellen Bezug zu den Gegebenheiten vor Ort entwickelten. So entstand 1970 die „Japanische Linie“, ausgeführt von den japanischen Bildhauern Makio Yamaguchi, Tetsuzo Yamamoto Takao Hirose und Satoru Shoji unter der Leitung von Makoto Fujiwara.

Weitere landschaftsbezogene Skulpturen entstanden 1971 so die Arbeit des deutschen Bildhauers Heinz L. Pistol und der Steingarten des japanischen Bildhauers Kengiro Azuma. In diesem Fall entsteht der Ortsbezug in einer direkten formalen Auseinandersetzung mit dem Land-

linke Seite | WOLFFGANG ERNST | White Line, 1969, Land-Art-Installation, Breitenbrunn, Weißes Pigment | Foto: Wolfgang Ernst, Courtesy Archiv Sommer, Graz  
rechte Seite | JAPANISCHE LINIE | Gemeinschaftsarbeit Bildhauersymposion St. Margarethen, 1970 | Foto: © TWA/Lukas Dostal



schaftsterrain und wurde in einem durch die Gesteinsformationen begrenzten Raum entwickelt. Diese Arbeiten markieren auch eine neue Ausrichtung des Symposions. Man versuchte jene Themen aufzunehmen, die durch die amerikanische Land Art in Europa bekannt geworden waren. Die Natur wurde als integrativer Teil in die Skulptur einbezogen. Ab 1972 entstanden auch während der Symposien in Lindabrunn - vorwiegend in Gemeinschaftsarbeit von mehreren Künstlern - Arbeiten in der Landschaft des niederösterreichischen Konglomerat-Steinbruchs mit einem direkten Ortsbezug, wie die Skulptur „Gesteinsformation“, die 1976 durch die Bildhauer Gerhard Class (CAN), Hiromi Akijama (Jr) und Adolf Ryska (PI) geschaffen wurde, oder „Steinfluss“ durch Hidekazu Yokozawa (JP), Shigeru Shindo (JP) und Robert Vesely (USA). Der Ausgangspunkt war eine vorhandene Steininformation im Gelände, die von den Bildhauern zunächst ausgegraben und dann bildhauerisch bearbeitet wurde. Beide Arbeiten wurden damals von der Presse auch mit dem Begriff „Land Art“ verbunden. Die Gemeinschaftsarbeiten wurden 1977 mit dem Landschaftsteppich“ und dem markanten „Tor der Erkenntnis“ 1988 und der Gemeinschaftsarbeit „Spur“ 1989 unter der Leitung der österreichischen Bildhauerin Ulrike Truger fortgesetzt. Ebenso wie in St. Margarethen wurde auch in Lindabrunn die Form der ortsspezifischen Skulpturen durch die Präsenz der japanischen Künstler beeinflusst. 1979 wurde eine Verbindung mit dem Bildhauersymposium im Burgenland gesucht, im Konkreten mit der „Japanischen Linie“ (1970). Die Skulptur „Mauer“ in Lindabrunn wurde so ausgerichtet, dass ein Schenkel der im Grundriss rechtwinkligen Mauer eine Fortsetzung der „Japanischen Linie“ bilden sollte. In Österreich stellten diese ortsspezifischen Arbeiten im Bereich der Steinskulptur damals ein Novum dar und standen im Gegensatz zu der bisher üblichen Bespielung von Parkanlagen. Der japanische Bildhauer Hironori Katagiri beschrieb 1976 im Katalog des Symposions Lindabrunn die Einbeziehung der Landschaft als Möglichkeit einer Integration der Steinskulptur in die zeitgenössische Kunst: „Um die gegenwärtige Situation der Kunst, das Kunstverständnis zu verbessern, wird es notwendig sein, die Kunst in den Lebensraum des Menschen, in die Landschaft, zurück zu stellen. Die Bildhauerkunst hat als dreidimensionale Schöpfung die Möglichkeit, effektiv in den Lebensraum, in die Landschaft, hinein zu treten.“

#### TOR DER ERKENNTNIS

Gemeinschaftsarbeit, Bildhauersymposium Lindabrunn, 1988

Foto: Herzi Pinki/Wikicommons



**KARL PRANTL**  
Stein für Matthias Hauer,  
1964-1966  
Kalksandstein  
Foto: © TWA / Lukas Dostal

## MASSIV BEDROHT

KULTURELLES ERBE ST. MARGARETHEN

SILVIE AIGNER

Auf dem Hügel bei St. Margarethen steht ein Ensemble von rund 50 Skulpturen frei in der Landschaft. Renommiertere Bildhauer aus aller Welt haben sie zwischen 1959 und 1979 geschaffen. In den Monaten gemeinsamer Arbeit wohnten die Künstler im Bildhauerhaus. Doch nun ist das Kulturerbe massiv bedroht und eine Diskussion zwischen dem Grundeigentümer Esterhazy und dem SEB - Symposium Europäischer Bildhauer - über die Zukunft der Skulpturen in St. Margarethen entstanden. Im August 2018 musste der Verein bereits das Bildhauerhaus räumen.

Mit der Gründung des Bildhauersymposiums 1959 in St. Margarethen setzte der Bildhauer Karl Prantl einen der bedeutendsten kulturpolitischen Impulse der österreichischen Nachkriegskunst. Es war, wie Alfred Weidinger 2009 in seinem Buch über das Bildhauersymposium mit dem passenden Titel „Wir wollen Zeichen setzen“ schrieb, „die bis zu diesem Zeitpunkt größte private Kulturinitiative für zeitgenössische Kunst im Nachkriegsösterreich“.

Die Symposien boten die Möglichkeit, direkt im Steinbruch zu arbeiten, was Zugang zu großen Steinblöcken bedeutete. Die meisten Bildhauer hatten in ihren Ateliers nicht die Möglichkeiten, Skulpturen in diesen Dimensionen zu bearbeiten. Zudem wurden neben dem Material auch anderweitige Ressourcen in den Symposien zur Verfügung gestellt, die für die Manipulation so großer Steinblöcke notwendig sind. Neben diesen praktischen Rahmenbedingungen, dem direkten Zugang zum Stein, dem Arbeiten unter freiem Himmel, wurde von den Bildhauern stets auch der Gemeinschaftsgedanke betont. Von Beginn an formulierte Karl Prantl unmissverständlich den Anspruch, das Bildhauersymposium international auszurichten, wie er mir in einem unserer Gespräche in seinem Atelier im burgenländischen Pötttsching erzählte - und das

auch über den damaligen Eisernen Vorhang hinweg: „Wir Steinbildhauer hatten schon aufgrund unserer Arbeitsweise nicht die Möglichkeit, wie viele Maler ins Ausland zu gehen, so habe ich versucht, die Kommunikationen mit internationalen und österreichischen Künstlern nach Österreich zu holen. Vor allem der Austausch mit Künstlern aus den ehemaligen Ostblockländern war mir dabei sehr wichtig. Diese damals nach Österreich einzuladen, nach St. Margarethen, war jedoch nicht so einfach. Aber auch hier haben wir Pionierarbeit geleistet.“ Karl Prantl initiierte mit seiner Gründung des Europäischen Bildhauersymposiums in St. Margarethen 1959 nicht nur eine weltweite Bewegung, sondern auch einen neuen Typus des gemeinschaftlichen Arbeitens im Steinbruch. Von den zahlreichen Symposien in Österreich sind vor allem St. Margarethen, Lindabrunn und das Kärntner Krastal als die wesentlichsten zu nennen, die alle - auch wenn sie in der Folge von anderen Künstlern geführt wurden - auf eine Gründungsidee Karl Prantls zurückgehen. Insgesamt wirkte Karl Prantl so an über 30 Symposieninitiativen mit.

Die Steine wurden von den Bildhauern vor Ort belassen und formten gemeinsam über die Jahre in St. Margarethen ein einzigartiges Ensemble, das durch das Bildhauerhaus des Architekten Johann Georg Gsteu eine ebenso bedeutende architektonische Landmark erhielt. Burgenland hat eine große Geschichte im Bereich der Skulptur, über St. Margarethen hinaus sind hier unter anderem auch die Skulpturenhäuser von Walter Pichler zu nennen. Während jedoch andernorts diese Geschichte bewahrt wird, sich Regionen damit eine kulturelle Identität schaffen, als Beispiel sei hier die Museum Insel Hombroich genannt, ist das Areal des Bildhauersymposiums seit vielen Jahren massiv bedroht, sodass es notwendig wurde, für einige Skulpturen neue Aufstellungsorte in Pötttsching zu finden.

St. Margarethen stehe einerseits für die Geschichte der Steinskulptur nach 1945 und ist darüber hinaus - und das ist für unsere Gegenwart ein wesentlicher Faktor - ein Symbol kultureller Zusammenarbeit über die politischen Grenzen hinweg. Diese „UNO im Steinbruch“, so Franz Joseph Grobauer, wurde von diplomatischen Vertretungen und Kulturinstitutionen in Form von Reisesubventionen unterstützt. „Gemeinsames Tun sollte nationales, religiöses und persönlich Trennendes überwinden. Das Symposium war auch eine Idee, eine Verständigung zwischen Künstlern verschiedener Herkunft zu entwickeln. Karl Prantl sprach bei einer Eröffnungsrede in der Wiener Galerie im Griechenbeisl von St. Margarethen als ‚kleiner Nistplatz für Wunder‘. Das Wunder ist dort wirklich passiert. Es war ja nicht vorherzusehen. Dann das Grenzüberschreitende. Diese Öffnung nach Osten hin. Das war auch immer in der Zielsetzung vorhanden. Und diese grenzüberschreitende, transnationale Bedeutung des Symposiums gilt es als Dokument der österreichischen Kunstgeschichte zu bewahren - und in der Gegenwart fortzuschreiben, wie dies das Tanz Atelier Wien unter Leitung des Choreographen Sebastian Prantl und der Pianistin Cecilia Li mir Kooperationspartnern wie unter anderem mit der Universität für angewandte Kunst mit interdisziplinären Projekten etablierte. Auch andere - gut besuchte Eigeninitiativen, wie jene im Rahmen des HOCHsommers zeigen dies vor. Ähnlich wie damals im Steinbruch trafen sich ebendort in diesem Sommer Kuratoren, Künstler und Kunstinteressierte. Im Burgenland wurden in der Nachkriegszeit viele Kunstprojekte realisiert. Das Land hat dadurch eine große Verantwortung diese zu bewahren und sie als Basis zu nutzen, um auch als Kunst- und Kulturland der Gegenwart aufzuzeigen, jenseits der touristischen Trampelpfade. Denn Burgenland hat definitiv mehr zu bieten als Operntenseligkeit und Operspektakel.