

**Der Steinbildhauer Karl Prantl:
Werkkatalog 1950 - 2000**

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

vorgelegt von
Dr. Alexander Winter
aus
München

München 2008

Referent: Professor Dr. Hubertus Kohle
Korreferent: Professor Dr. Avinoam Shalem
Tag der mündlichen Prüfung: 30. Januar 2008

Vorwort		4
1	Daten zur Entwicklung Karl Prantls als Bildhauer	6
2	Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien	10
2.1	Professor Albert Paris Gütersloh	10
2.2	Professor Herbert Boeckl	11
2.3	Von der Malerei zur Bildhauerei	12
3	Frühe experimentelle Periode (1950-1958)	12
3.1	Arbeiten in Holz	12
3.1.1	„Figuration“	13
3.1.1.1	Stilistische Einflüsse	14
3.1.2	„Figuration“	15
3.1.2.1	Stilistische Einflüsse	16
3.1.3	„Fünf Wundmale“	17
3.1.3.1	Stilistische Einflüsse	17
3.1.4	„Anrufungen“	18
3.1.4.1	Stilistische Einflüsse	19
3.2	Arbeiten in Stein	22
3.2.1	Karl Prantl und die Steinbildhauerei	22
3.2.2	„Plastik in Kalkstein“	23
3.2.2.1	Stilistische Einflüsse	23
3.2.3	„Zeichen“	24
3.2.3.1	Stilistische Einflüsse	25
3.2.4	„Zeichen“	26
3.2.4.1	Stilistische Einflüsse	27
3.3	Arbeiten in Bronze	29
3.3.1	„Zur Meditation“	29
3.3.2	„Zeichen“	30
3.3.3	„Anrufungen“	30
4	Bildhauersymposien in St. Margarethen (1959-1977)	31
4.1	Der Ursprung	31
4.2	Erste Erfahrungen im Steinbruch von St. Margarethen	32
4.3	Das Konzept	33
4.4	Anregungen	34
4.4.1	Die Natur als Werkstatt	34
4.4.2	Der internationale Gedanke	34
4.4.3	Über den Eisernen Vorhang hinweg	35
4.5	Karl Prantls Ruf als alleiniger Begründer der Symposionsbewegung	36
4.6	Karl Prantl als Vorbild für die beginnende Symposionsbewegung	37
4.7	Die Institutionalisierung des Bildhauersymposiums von St. Margarethen	37
4.7.1	Ausbreitung der Bildhauersymposien	38
4.8	Beispiele früher Symposionskulpturen in St. Margarethen	40
4.8.1	„Fünf Anrufungen“	40
4.8.2	„Stein für Josef Matthias Hauer“	40

5	Steine zur Zeitgeschichte(1958-1991)	42
5.1	„Grenzstein“ in Nickelsdorf	42
5.2	Berlin 1961	44
5.2.1	„Drei Anrufungen“ auf dem Platz der Republik	46
5.2.2	„Meditationsstein“ auf dem Platz der Republik	46
5.3	„Nürnberger Kreuzweg“	47
6	Arbeiten für den sakralen Raum (1960-1994)	53
6.1	Pfarrkirche Heilig-Kreuz in Langholzfeld	53
6.1.1	Ambo	55
6.1.2	Altarstein	55
6.1.3	Tabernakelstein	57
6.1.4	Tauf- und Weihwasserstein	58
6.2	Pfarrkirche St. Georg in Wernstein	58
6.3	„Meditationsstein“ für die Wiener UNO-City	60
7	Grundlagen des bildhauerischen Werks Karl Prantls	61
7.1	Der Weg zur „taille directe“	61
7.2	Karl Prantl und der Stein als Werkstoff	64
7.3	Karl Prantls grundlegende Gedanken	66
7.3.1	Das bildhauerische Werk als Dialog mit der Natur	66
7.3.2	„Steine zur Meditation“	68
7.4	Karl Prantls bildhauerische Formensprache	69
7.4.1	Der Weg zur abstrakten Form	69
7.4.2	Quadrat, Linie und Kreis	71
7.4.2.1	Das Quadrat	72
7.4.2.2	Die Linie	72
7.4.2.3	Der Kreis	72
7.4.3	Skulpturen ohne Ornamente	74
7.5	Karl Prantls Arbeitsweise	75
8	Diskussion der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Karl Prantls	75
9	Zusammenfassung	80
10	Werkkatalog Karl Prantl 1950-2000	82
11	Anhang zum Werkkatalog (WK) Karl Prantl 1950 -2000	249
12	Abbildungen	266
13	Abkürzungen	277
14	Literaturverzeichnis	278

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den zwischen 1950 und 2000 entstandenen Skulpturen des österreichischen Bildhauers Karl Prantl. Der Student der Wiener Kunstakademie war in den Anfangsjahren seiner Tätigkeit als Bildhauer von einer Aufbruchsstimmung hin zur Abstraktion erfasst, dessen österreichisches Zentrum sich in Wien herausgebildet hatte. Dieser Impuls initiierte sein Werk und war stark genug, die Auseinandersetzung des Bildhauers mit dem Stein auf der Grundlage einer abstrakten Formensprache über ein halbes Jahrhundert bis ins hohe Alter zu tragen. Dieser lange Zeitraum künstlerischer Tätigkeit und der große Umfang der dabei entstandenen skulpturalen Arbeiten rechtfertigen eine gründliche Bestandsaufnahme in Form eines Werkkatalogs zum gegenwärtigen Zeitpunkt.

Uta Peyrer-Prantl hat neben ihrer künstlerischen Arbeit das sich in dem hier erfassten Zeitraum entwickelnde Werk mit eigenen Aufzeichnungen begleitet. Das auf diese Weise entstandene handschriftliche Verzeichnis bildet zusammen mit einer ausgedehnten fotografischen Dokumentation den Kernbestand des Karl-Prantl-Archivs in Pötsching/Burgenland. Die von Uta Peyrer-Prantl bereitgestellten Informationen ermöglichen somit gesicherte Aussagen aus erster Hand über die Authentizität der Steine. Darüber hinaus erlaubt die große Zahl der erfassten Arbeiten eine fundierte Beurteilung des künstlerischen Rangs der Skulpturen des Bildhauers.

In unmittelbarer Nachbarschaft des Archivs im Wohnhaus der Familie Prantl befinden sich das „Atelier Prantl“ und das Pötschinger Feld“, ein Skulpturengarten für Großskulpturen des Künstlers, der im Nachfolgenden häufig erwähnt wird. Ohne die Dokumentationsarbeit Uta Peyrer-Prantls und die Begegnung mit Atelier und Skulpturenfeld ist die Entstehung des vorliegenden Werkkatalogs nicht denkbar, bei dessen Entwicklung im Karl-Prantl-Archiv in Pötsching/Burgenland auf Dokumente zu etwa 500 Arbeiten aus einem Gesamtoeuvre von circa 1000 Skulpturen zurückgegriffen werden konnte.

Ziel dieser Arbeit ist es aber auch, auf der Grundlage des gesammelten Materials eine Reihe von Fragestellungen zu entwickeln, deren Beantwortung zur Beurteilung des Werks von Karl Prantl beitragen kann.

1. Gelingt es Karl Prantl, eine eigene, individuelle Formensprache zu finden?

2. Welchen Beitrag leistete der Bildhauer bei der Entstehung und Entwicklung der Symposionsbewegung?
3. Warum und in welcher Weise nahm sich Karl Prantl zeitgeschichtlicher Ereignisse an, um sie in seinem Werk zu verarbeiten?
4. Welche Motivation lag der Entscheidung Karl Prantls zugrunde, sakrale Räume mit seinen Skulpturen zu gestalten?
5. Welche Auffassung und Arbeitsweise bestimmten das bildhauerische Werk Karl Prantls?

Antworten auf diese Fragen sollen auf der Grundlage einer analytisch-vergleichenden Methode gegeben werden, die auf einer Auseinandersetzung mit der Entwicklung Prantls von den Anfängen als Bildhauer bis hin zum Ausklang seines Schaffens um die Jahrtausendwende beruht. Voraussetzung dafür bildet die Beschäftigung mit ausgewählten Skulpturen, zu der ein sachlicher Zugang gehört, der nicht auf vorgefasste Denkmodelle zurückgreift. Dieser Ansatz stellt einen Versuch dar, mit dem eine eigenständige Bewertung erreicht werden soll. Die Diskussion des augenblicklichen Standes der kunstwissenschaftlichen Literatur zu Karl Prantl rückt an das Ende der Darstellung. Dieser Weg wurde gewählt, da die Auseinandersetzung mit den verschiedenen in der Literatur vorgetragenen Gedankenmodellen eine vorherige, intensive Beschäftigung mit dem Konzept Karl Prantls voraussetzt. Die Arbeit schließt mit einem Résumé, das auf die im Vorwort aufgeworfenen Fragestellungen zusammenfassend Bezug nimmt. Im Anschluß daran folgt in einem weiteren größeren Block der Werkkatalog, ein Verzeichnis von insgesamt 510 Arbeiten, die jeweils mit einer Kurzbeschreibung und einer Abbildung erfasst werden.

Karl Prantl, seine Frau Uta Peyrer-Prantl und der Autor sind übereingekommen, für die Veröffentlichung des Werkkatalogs das Internet zu wählen, um möglichst vielen Interessierten eine schnelle und unproblematische Information zu ermöglichen. Eigentümer von Prantl-Steinen, deren Skulpturen im vorliegenden Werkkatalog nicht aufgenommen worden sind, werden von Uta Peyrer-Prantl und dem Autor gebeten, Abbildungen ihrer Steine als druckfähige Fotos an das Karl-Prantl-Archiv in Pötsching oder als digitales Foto an die Mailadresse des Autors dralexwinter@online.de zu senden, um so eine Ergänzung des Werkkatalogs zu ermöglichen.

1 Daten zur Entwicklung Karl Prantls als Bildhauer

1923 Karl Prantl wird am 5. November als erstes Kind des Gemeindebeamten Georg Prantl (1895-1960) und seiner Frau Anna geb. Noss (1898-1979) in Pötttsching im Burgenland geboren, das 1921 der neu gegründeten Österreichischen Republik angegliedert wird.

In den Zwanziger Jahren lebt die junge Familie in Pötttsching in der Wiener Neustädter Straße gegenüber dem Anwesen des Großvaters Gustav Prantl, der dort eine Bäckerei besitzt, in der Karl Prantl einen Großteil seiner Kindheit verbringt. Gleichzeitig entdeckt der junge Karl Prantl das Leben auf dem kleinen Bauernhof, den der Großvater neben der Bäckerei betreibt.

In dieser Zeit des politischen Umbruchs und der Radikalisierung sucht die Familie Karl Prantls Halt in den festen Strukturen der katholischen Kirche und beteiligt sich am kirchlichen Leben ihrer Gemeinde. Diese frühen Eindrücke erklären seinen späteren religiös-philosophischen Ansatz, der seine Arbeiten bestimmt.

1936-1939 Ab dem 12. Lebensjahr besucht er ein Internat, das einem Gymnasium in Eisenstadt angeschlossen ist. Auf Klassenausflügen lernt er den Hügel und Steinbruch von St. Margarethen/Burgenland kennen.

1939-1940 Nach dem „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich wird Karl Prantl in den Arbeitsdienst und anschließend in die Wehrmacht aufgenommen.

1941 Nach seiner Grundausbildung wird er als Infanterist im Balkanfeldzug eingesetzt. In diesem Zeitraum kann er die Akropolis und die Tempelanlagen von Samos besuchen und fertigt auf Kreta Zeichnungen an. Kurz nach Kriegsende gerät er in Pirna/Sachsen in sowjetische Kriegsgefangenschaft. Dort wird Karl Prantl wegen seines geschwächten Gesundheitszustandes und seiner kurz vorher erlittenen Knieverletzung aus der Gefangenschaft entlassen und kehrt Ende 1945 nach Wien zurück.

1946 Trotz der nicht bestandenen Aufnahmeprüfung nimmt ihn Professor Albert Paris Gütersloh (1887-1973) in seine Malklasse an der Akademie der bildenden Künste in Wien auf. Dort besucht er auch den Abendkurs im Aktzeichnen des Akademielehrers Herbert Boeckl (1894-1966).

- 1947 Der Student tritt dem Cura-Kreis bei, einer Verbindung, der etwa zehn katholische Studenten der Wiener Kunstakademie angehören. Die Leitung liegt in Händen des an der Kunstakademie tätigen Lehrbeauftragten und Studentenpfarrers Pater Alfred Focke (1916-1982). Ziel dieses Kreises ist es unter anderem, einen Beitrag zur Entwicklung der sakralen Kunst zu leisten.
- 1950 Prantl verbringt ein halbes Jahr in der vom Cura-Kreis initiierten landwirtschaftlichen Kommune in dem etwa 70 km südwestlich von Wien gelegenen Winterbach/Niederösterreich. Dort versuchen die jungen Studenten, eine durch Landwirtschaft geprägte Lebensweise und künstlerische Arbeit miteinander zu verbinden.
- 1950-1953 Nach dem Scheitern der Landkommune zieht sich Prantl in das Haus seines Großvaters in Pötttsching zurück. Dort findet er im Garten und in der Nachbarschaft Baumstämme aus Lindenholz und Steinblöcke aus rötlichem Kalkstein vor. Aus diesen Materialien entstehen erste Skulpturen, die er „Figurationen“ nennt. Als Autodidakt erprobt er verschiedene Materialien und eignet sich die Technik der Bildhauerei an.
- 1952 Der Student schließt sein Kunststudium mit dem Diplom für Malerei ab. Dazu legt er der Prüfungskommission drei Ölbilder mit Aktdarstellungen vor.
- 1953 Prantl wird Mitglied des Burgenländischen Künstlerbundes.
- 1954 Der junge Bildhauer tritt der bis heute existierenden Wiener Künstlergruppe „Der Kreis“ bei und beteiligt sich an ihren Kunstausstellungen.
- 1955 Die Neue Galerie der Stadt Linz, das heutige Lentos-Museum, gibt ihm als erstes Museum die Möglichkeit, seine Arbeiten in Holz und Stein zu zeigen.
- 1957 Karl Prantl heiratet die Malerin Uta Peyrer (geb. 1939), die ihren Mann bei seiner Arbeit unterstützt und immer mit Rat und Tat an seiner Seite steht.

- 1958 Es entstehen kleine Gipsarbeiten, die er im Laufe der Jahre in Bronze gießen läßt. Die Burgenländische Regierung beauftragt ihn mit der Gestaltung einer größeren Steinskulptur, die in Nickelsdorf an der österreichisch-ungarischen Grenze aufgestellt wird und von Prantl den Namen „Grenzstein“ erhält. Die Tochter Katharina wird geboren.
- 1959 Karl Prantl, der Psychologe Dr. Friedrich Czagan (geb.1927) und der Bildhauer Heinrich Deutsch (geb. 1925) veranstalten zum ersten Mal eine Bildhauerbegegnung in St. Margarethen, an der elf Bildhauer aus acht verschiedenen europäischen Ländern teilnehmen (Heinrich Deutsch, Eugène Dodeigne; Gerson Fehrenbach, Janez Lenassi, Peter Meister, Jacques Moeschal, Dino Paolini, Karl Prantl, Erich Reischke André Willequet, Sepp Wyss): Darauf folgen dort die Gründung des Vereins „Symposion Europäischer Bildhauer“ und zahlreiche weitere internationale Bildhauersymposien, an denen Karl Prantl immer wieder aktiv teilnimmt.
- 1960 Der Bildhauer gestaltet einen Gebetsraum für ein Studentenheim in der Seilerstätte in Wien. Der Sohn Sebastian wird geboren.
- 1961 Bereits einen Monat nach Beginn des Mauerbaus begibt sich Karl Prantl mit deutschen Bildhauerkollegen nach Berlin, um dort ein Zeichen gegen die gewaltsame Trennung eines Volkes zu setzen: Diese Steinskulpturen stehen noch heute als Mahnmale auf dem Platz der Republik in der Nähe des Reichstagsgebäudes.
- 1967 In Langholzfeld bei Linz und in Wernstein/Oberösterreich führt er größere Aufträge zur Ausgestaltung von Kirchenräumen aus.
- 1972 Auf einer Reise mit Bildhauerkollegen besucht er zum ersten Mal die Skulpturen Constantin Brancusis im rumänischen Tirgu Jiu.
- 1977-1978 Der Bildhauer arbeitet und lebt mit seiner Familie in New York.
- 1978 Karl Prantl kehrt in seinen Geburtsort Pötsching zurück und bezieht dort mit seiner Familie das Wohnhaus seines Großvaters und seiner Eltern. Dort richtet er sich eine kleine Werkstatt ein.

- 1979 Karl Prantl stattet einen überkonfessionellen Meditationsraum in der UNO-City in Wien mit einer Skulptur aus.
- 1984 Der Bildhauer gestaltet vier größere Steinskulpturen zur Markierung der liturgischen Orte der Filialkirche St. Maria Immakulata der Gemeinde St. Jakobus in Hünfeld-Sargenzell.
- 1986 Der Künstler zeigt 11 Steinskulpturen im österreichischen Pavillon der Biennale von Venedig.
- 1990 Der Architekt Ernst Hiesmayr (1920-2006) baut für Karl und Uta Prantl auf dem Pöttschinger Feld ein Atelier.
- 1994 Prantl gestaltet für die Leechkirche in Graz einen Altar aus Labrador.
- 1996 Der 1991 für die Stadt Nürnberg entstandene und im gleichen Jahr in der dortigen Kunsthalle ausgestellte Kreuzweg findet seinen endgültigen Platz an der Nordseite der Sankt-Lorenz-Kirche.

2 Ausbildung an der Akademie der bildenden Künste in Wien

Als Karl Prantl Ende 1945 aus dem Krieg nach Wien zurückgekehrt war, begann für ihn eine unruhige Phase der Orientierung und der Suche nach einer sinnvollen Tätigkeit. Mit der Zeit wurde ihm klar, dass es für ihn ein sinnvolles Leben nur in der Beschäftigung mit Kunst geben konnte¹. Zunächst kam für ihn nur die Malerei in Frage. Einflußreich bei dieser Entscheidung war die vorausgegangene Begegnung mit Griechenland, das er als Soldat erlebt hatte. Noch heute erinnert er sich an den Besuch von Athen, Eleusis und Samos sowie an die Zeichnungen, die er in Kreta angefertigt hat.² Damals hatten ihm diese eindrucksvollen Begegnungen mit griechischer Kunst geholfen, von der bitteren Realität des Krieges Abstand zu gewinnen und auf diese Weise wieder zu sich selbst zu finden. Als Ort für seine Ausbildung konnte sich Karl Prantl nur die Akademie der bildenden Kunst in Wien vorstellen.

2.1 Professor Albert Paris Gütersloh

An der Akademie fand der junge Mann in dem 59jährigen Maler und Schriftsteller Albert Paris Gütersloh (1887-1973), der eine Professur für Malerei innehatte, einen erfahrenen Lehrer und väterlichen Betreuer. Gütersloh entschied in unbürokratischer Weise, Prantl trotz der Ablehnung durch die Akademie³ in seine Klasse aufzunehmen. Gütersloh ließ die Studenten in ihrer Orientierungsphase nicht allein, sondern führte sie in die verschütteten Bildungsinhalte ein, nach denen viele Angehörige dieser Kriegsgeneration verlangten. Im Mittelpunkt seines Unterrichts standen vor allem die gesellschaftliche Bedeutung des Kunstwerks, die Aufgabe des Künstlers und Inhalte der Geistes- und Kunstgeschichte. Prantl schätzte an seinem Lehrer vor allem, dass dieser, obgleich selbst ein konventioneller Maler, gleichzeitig für die neue abstrakte Darstellungsweise offen war⁴, der sich Karl Prantl am Ende seine Studiums immer mehr zuwandte⁵. Der spätere Bildhauer erwähnte rückblickend: „Gütersloh war ein guter Lehrer und hat jeden arbeiten lassen, wie er wollte. Er hat uns schon begleitet, aber er hat uns nicht beeinflusst.“⁶ Zu einer engeren

¹ Bugs 1999, S. 6: Karl Prantl sagte im Interview: „Und da habe ich die Spur hinüber zur Kunst gefunden. Wenn was Sinn hat, dann vielleicht nur das, was in diesem Bereich passiert. Nachdem man gesehen hat, wie vergänglich all die anderen Dinge sind.“

² Gespräch mit Karl Prantl am 6. März 2007.

³ Kat. Kiel 1980, S. 46.

⁴ Gütersloh 1991, S. 91.

⁵ Kat. Frankfurt 1981, S. 163.

⁶ Bugs 1999, S. 12. Vgl. auch Schmied 1964, S. 31 über den Freiraum im Unterricht Güterslohs.

künstlerischen Freundschaft und Zusammenarbeit kam zwischen Karl Prantl und der Studentin Elfriede Skorpil (1924-2008), die später als Schriftstellerin und Malerin in Norwegen tätig war. Die Malklasse von Professor Gütersloh besuchten in diesem Zeitraum später erfolgreiche österreichische Künstler wie etwa Arik Brauer (geb. 1929), Ernst Fuchs (geb. 1930), Wolfgang Hutter (geb. 1928) und Anton Lehmden (geb. 1929), die sich 1948 in der surrealistischen Künstlergruppe „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“ zusammenschlossen.⁷ Karl Prantl entschied sich jedoch dafür, seinen abstrahierenden Malstil weiterzuentwickeln und zusätzlich am Unterricht von Herbert Boeckl teilzunehmen.

2.2 Professor Herbert Boeckl

Bei Herbert Boeckl (1894–1966) handelte es sich um eine „charismatische Lehrerpersönlichkeit“⁸, die ebenfalls an der Akademie unterrichtete. In seiner künstlerischen Entwicklung ging er weit über die von Gütersloh vertretene konservative Malweise hinaus. Unter dem Einfluss der in Österreich nach 1945 aufkommenden Abstraktion wandte sich Boeckl dieser neuen Darstellungsform zu.⁹ Dies wurde auch in seinem wöchentlichen „Abendakt“ deutlich, den Prantl besuchte. Dadurch erhielt der Student Anregungen, Schritt für Schritt abstrakte Formen in seine Zeichnungen und Ölbilder aufzunehmen. Ein Beispiel für diesen Weg hin zur Abstraktion ist Prantls Selbstporträt, eine Kohlezeichnung aus dem Jahre 1947 (**Abb. 1**). In diesem ist das Gesicht mit einem Muster von geometrischen Figuren überzogen, die an Tätowierungen erinnern. Aus parallelen Kohlestrichen formte Karl Prantl die Frisur. Auf der hohen, in der Mitte geteilten Stirn stoßen zwei Dreiecke aufeinander, die weitere geometrische Figuren umschließen. Über den großen, weit geöffneten Augen betonen zwei Bogen die Augenbrauen. Ovale Formen fassen darunter die Augen rechts und links ein. Auf den beiden Wangenknochen zeichnet sich ebenfalls je ein Dreieck ab. Mund und Oberlippe sind von einem Kreis umgeben, der wiederum von Dreiecksformen strukturiert wird. Trotz dieser geometrisierenden Gestaltung ist das Gesicht des Porträtierten in allen Einzelheiten deutlich zu erkennen. Karl Prantl vereint so naturalistische und abstrahierende Gestaltungselemente. Von dieser teilweise noch figurativen Arbeitsweise ist bei seiner Abschlußarbeit, einem „Doppelakt“ aus dem Jahre 1952 (**Abb. 2**), nichts mehr zu spüren. Nunmehr erscheint ein fast vollständig

⁷ Schmied/Hakel 1964, S. 30.

⁸ Schröder 1994, S. 7.

⁹ Ebda., S. 232, 244.

abstrakter Stil, bei dem nur noch ansatzweise einzelne Gliedmaßen und Körperteile als solche zu erkennen sind.

2.3 Von der Malerei zur Bildhauerei

Noch während seines Studiums der Malerei geriet Karl Prantl in eine Sinnkrise. Im Frühjahr 1950 unterbrach er den Besuch des Unterrichts an der Akademie und beteiligte sich vorübergehend an dem Experiment einer Landkommune.¹⁰ Nach deren Scheitern begann Prantl in Pöttsching, bildhauerische Versuche durchzuführen. Dazu regten ihn unterschiedliche Materialien an, die er im Garten seines großväterlichen Hauses vorfand. Die Beschäftigung mit ihnen und der Umgang mit den Werkzeugen der Steinmetze vermittelten Prantl neue Erfahrungen, die für ihn auf Dauer befriedigender waren als die der Malerei. Daher entschied er sich nach dem Abschluss seines Studiums endgültig für die Bildhauerei. Er vermied es jedoch, eine Ausbildung als Bildhauer an einer Akademie zu beginnen und zog es vor, sich die notwendigen handwerklichen Kenntnisse selbst anzueignen. Als Begründung gab er an, dass er das Gipsen und Modellieren abgelehnt habe, wie es als Teil der akademischen Ausbildung gefordert war, und es vorgezogen habe, auch als Anfänger unmittelbar am Stein zu arbeiten.¹¹

3 Frühe experimentelle Periode (1950-1958)

Da Prantl sich dafür entschieden hatte, sich Kenntnisse der bildhauerischen Techniken und der modernen Stile außerhalb der Akademie anzueignen, war er gezwungen, diese Fähigkeiten und dieses Wissen in autodidaktischer Weise zu erwerben und auf Vorbilder der modernen Bildhauerkunst zurückzugreifen. Seine ersten Holz- und Steinarbeiten sind Beispiele dafür.

3.1 Arbeiten in Holz

Nach eigenen Angaben ging Prantl bei seinen ersten bildhauerischen Versuchen von Materialien aus, die er im Garten und in der Umgebung des elterlichen Hauses in Pöttsching

¹⁰ Gespräch mit Karl Prantl am 28. September 2005. An der Akademie stand Karl Prantl in enger Verbindung mit dem Dozenten und Studentenpfarrer Pater Alfred Focke S.J. (1916-1982) und wurde Mitglied des von Focke gegründeten „Cura-Kreises“. 1950 beteiligte er sich an der von dieser Studentengruppe initiierten Landkommune. Trotz dieser Unterbrechung seines Studiums ließ Prantl die Verbindung zu Professor Gütersloh nicht abreißen, sodass er 1952 bei diesem sein Studium der Malerei mit dem Diplom abschließen konnte.

¹¹ Wortmann 2006, S. 24.

vorhand. Dort entstanden seine ersten Skulpturen aus Linden- und Kirschholz, das von einem benachbarten Grundstück stammte, dessen Baumbestand gerade gerodet worden war.

3.1.1 „Figuration“

1950-51 schuf Karl Prantl in Pötttsching eine seiner ersten Holzskulpturen, der er den Titel „Figuration“ gab. Dabei handelt es sich um eine 122 cm hohe Skulptur aus Lindenholz, die einen Durchmesser von 40 cm aufweist. Diese Arbeit stellte seinen ersten Versuch dar, die natürliche Form des Stammes mit abstrakten Formen zu verbinden. Es sollte die einzige Arbeit bleiben, bei der Prantl drei Ansichten gleichberechtigt gestaltete.

Die Vorderseite der Skulptur (**WK 1/1a**) ist im mittleren Bereich durch eine kleine Halbkugel markiert. Ein gerundeter Schaft, der an der Standfläche der Skulptur beginnt, zieht sich zunächst in diagonaler Richtung nach rechts oben und strebt dann senkrecht weiter zu einem hervorstehenden Block, in dem die Halbkugel platziert ist. Damit korrespondiert etwas weiter rechts unten eine runde Vertiefung, die von einer schwingenden Ovalform umfasst wird und den vertikalen Bewegungsfluss des Schaftes unterstützt. Dieser verkleinert sich nun nach oben in ein schmales Band, das sich in zwei flügelartige Äste teilt, deren rechter zum oberen Abschluß der Skulptur führt. Der zweite, nach links oben gerichtete stützt sich auf einen dünnen Stab, der auf dem darunter liegenden, bereits erwähnten Block seitlich aufsitzt. Dadurch öffnet sich eine Nische, deren Hintergrund durch eine Struktur aus parallelen Stegen verdeckt wird.

Auf der rechten Seitenansicht (**WK 1/1b**) teilt sich die Skulptur in einen deutlich voneinander getrennten oberen und unteren Bereich. Von der Basis ausgehend, strebt ein spitz zulaufendes Dreieck nach oben, in dessen Scheitelpunkt eine kleine, dickwandige, runde Öffnung liegt, unter der sich eine weitere anschließt, die jedoch etwas größer und dünner ausgeführt ist. Diese berührt die obere Spitze einer bogenartigen, schlanken Aushöhlung, die bis zum Boden herabführt und deren Zugang durch einen kleinen Block versperrt ist. Links davon zeigt sich eine kleinere, ebenfalls mit einem Bogen ausgestattete Öffnung. Davor arbeitete der Bildhauer eine harte Quaderform heraus, die in ähnlicher Ausführung auch rechts neben dem Zugang zu erkennen ist.

Dieses strenge Formenvokabular bestimmt auch die Gestaltung des auf dem Dreieck ruhenden oberen Teils mit seinen drei stereometrischen Vertikalen. Am linken Rand führt ein schlanker Balken nach oben, der nach rechts in einen etwas kürzeren und flacheren übergeht, der in seiner Mitte eine schmale Schattenfuge besitzt. Dahinter schließt sich ein weiterer Balken an, der gleichzeitig zur linken Ansicht weiterführt.

Die linke Seite (**WK 1/1c**) fällt besonders durch ihre offene Gestaltungsweise auf. Die Sockelzone ist in zwei Hälften aufgeteilt, von der die linke mit ihren zwei querliegenden Blöcken und einer verbindenden Vertikalen eine hantelähnliche Gestalt annimmt. In der rechten sind zwei Kuben schräg übereinander gestaffelt angeordnet. An ihrem linken und rechten Rand ziehen sich vertikale Stränge nach oben. Dieser vertikale Linienfluss mündet in einem offenen Rechteck, das nahezu die gesamte obere Hälfte einnimmt. Es antwortet auf ein danebenliegendes, in deren Öffnung sich ein gekippter Würfel verbirgt.

Jeder dieser drei Ansichten besitzt sowohl weiche, organische Formen als auch geometrische, strenge Formen. Dazu tritt der Wechsel von offener und geschlossener Gestaltung. Um den natürlichen Wachstumssprozess des Holzes besser zu veranschaulichen, setzte Prantl zahlreiche Vertikale, Diagonale und Krümmungen ein.

3.1.1.1 Stilistische Einflüsse

Diese Skulptur war die erste, an der Karl Prantl unterschiedliche abstrakte Formen erprobte. Anregungen dafür fand der Autodidakt in Büchern und Zeitschriften sowie in Ausstellungen zur Kunst der Moderne, die vor allem die westlichen Besatzungsmächte im Wien der Nachkriegszeit veranstalteten.¹² 1950 fand zum Beispiel in den Räumen der Wiener Kunstakademie am Schillerplatz die internationale Ausstellung „Form und Gestaltung“ statt.¹³ Dort wurde auch eine 22 cm hohe Bronzefigur von Jacques Lipchitz (1891-1973) gezeigt, der zusammen mit Henri Laurens (1885-1954) zu den vom Kubismus geprägten Bildhauern gehörte. Lipchitz und Laurens experimentierten mit einer neuen Art von Skulptur, wie sie zum ersten Mal in Picassos „Gitarre“ 1912 (**Abb. 3**) erschien. Picasso griff dabei Anregungen aus der afrikanischen Stammeskunst auf wie etwa die runde, aus der Skulptur herausragende Öffnung¹⁴ und den konstruktiven Ansatz der Gestaltung.¹⁵

¹² Gespräch mit Karl Prantl am 7. März 2007. - Kat. Wien 1947: Nach einer Ausstellung im Sommer 1946 veranstaltete das Französische Kulturministerium 1947 unter dem Patronat des französischen Hochkommissar General Béthouart im Kunstgewerbemuseum erneut eine Ausstellung mit dem Titel „Classiques de la peinture française moderne“. Wortmann 2006, S. 39, nennt weitere Ausstellungen.

¹³ Kat. Wien 1950. 1950 zeigte die Akademie der bildenden Künste in Wien in ihren Räumen die Ausstellung „Form und Gestaltung“ mit Skulpturen von Hans Arp, Max Bill, Alexander Calder, Alberto Giacometti, Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Pablo Picasso und Fritz Wotruba sowie mit Bildern von Herbert Boeckl, Robert Delaunay, Juan Gris, Paul Klee, Piet Mondrian und Georges Vantongerloo.

¹⁴ Gohr 2006, S. 78, weist darauf hin, dass die Gestaltung des Gitarrenmotivs auf der intensiven Beschäftigung Picassos mit afrikanischen Masken der Elfenbeinküste beruht. Vermutlich kann deshalb auch die Zylinderform, die Picasso zur Kennzeichnung des Schallochs verwendet, mit afrikanischen Masken in Verbindung gebracht werden.

¹⁵ Hohl 1999, S. 429-430.

Besonders auffällig an der Skulptur „Figuration“ von Karl Prantl ist die rechte Seitenansicht, die sich durch ihre Häufung konstruierter Formen auszeichnet. Sie steht einer 97 cm hohen, aus Kalkstein gestalteten dreidimensionalen Skulptur von Jacques Lipchitz aus dem Jahr 1915 mit dem Titel „Mann mit Gitarre“ (**Abb. 4**) nahe, die in einer früheren Fassung aus Holz gearbeitet war.¹⁶ Neben einer Reihe von Unterschieden weisen beide Figuren auch Gemeinsamkeiten auf. Prantl reiht ähnlich wie Lipchitz unterschiedlich hohe skulpturale Elemente aneinander. An beiden Figuren zeigen sich vor- und zurücktretende Elemente, die dem Betrachter Körperlichkeit und Dynamik suggerieren. Darüber hinaus weisen beide eine Mittelachse auf, der links und rechts Vertikale beigelegt sind. Der jeweils untere Bereich zerfällt in zwei tragende Teilstücke, die durch Hohlräume getrennt sind. Eine markante Position nehmen die an beiden Holzskulpturen angebrachten kreisrunden Öffnungen ein, die im Kubismus häufig als kompositorisches Element eingesetzt wurden.¹⁷ Trotz dieser Parallelen besitzt Lipchitz' Figur aufgrund ihrer reliefartigen Gestaltung eine spielerische Leichtigkeit, an deren Stelle bei Prantls „Figuration“ aus dem Jahr 1951 eine blockhafte Schwere tritt.

3.1.2 „Figuration“

Seine zweite Skulptur, die zwischen 1951 und 1952 entstand, trägt ebenfalls den Namen „Figuration“ (**WK 4**). Wiederum verwendete Prantl das massive Teilstück eines Lindenstammes. Hier wählte er jedoch für seine Figur eine ovale Form mit einem Durchmesser von 40 cm. Die kleine Skulptur besitzt Ähnlichkeit mit einem umgedrehten Schädel, der mit zahlreichen Öffnungen versehen ist. Der Betrachter kann auf diese Weise nicht nur die äußere Form der Skulptur erfassen, sondern gewinnt auch einen Einblick in das Innere des Ovals. Auf der geglätteten Oberfläche wechseln sich Erhöhungen und Vertiefungen ab. Der äußere obere Rand der Schädelform verläuft unregelmäßig und besitzt links und rechts eine nach oben ragende Spitze. Von dort ausgehend, nehmen die beiden fast symmetrisch angeordneten Seiten jeweils eine schwingende Form an, die auf ein niedrigeres Niveau abfällt. Im Innenraum der Skulptur werden ovale Öffnungen sichtbar, deren Größe variiert, und die unregelmäßig verteilt sind. Sie werden überragt von einem phallusartigen

¹⁶ Der litauische Künstler Jacques Lipchitz begegnete Picasso 1913 in Paris. Zwischen 1915 und 1920 versuchte Lipchitz, die Bilder Picassos in dreidimensionale Skulpturen zu übertragen. Von dem Motiv „Mann mit Gitarre“ liegen drei skulpturale Fassungen aus der Hand Lipchitz' vor: Eine Tonstatuette, eine Holzcollage und eine Skulptur aus Kalkstein. Vgl. Hope 1954, Bd. 3, S. 10-11 sowie Trier 1990, S. 299.

¹⁷ Rundformen, wie sie an Musikinstrumenten auftreten, erscheinen auf zahlreichen Ölbildern, Collagen und Zeichnungen Picassos aus dieser Zeit. Vgl. Gohr 2006, S. 79: Abb. „Siphon, Glas, Zeitung und Geige“, 1912.

Körper, der, auf einer Längsachse angeordnet, das Zentrum zwischen dem rechten und linken inneren Rand bildet.

Diese auffällige Skulptur stellt in Prantls Oeuvre eine singuläre Erscheinung dar. Dies mag unter anderem darauf zurückzuführen sein, dass sich der junge Bildhauer in seiner Erprobungsphase hier einer rein organischen Form zuwandte.

3.1.2.1 Stilistische Einflüsse

1939 schuf Henry Moore (1898-1986) aus tropischem Guajakholz die Arbeit „Birdbasket“ (Abb. 5)¹⁸, die ähnlich wie bei Prantl eine organische, ovale Form besitzt. Eine stilistische Parallele bildet hier der in der Mitte aufragende Phallus. Das Konzept einer offenen Ovalform kommt bei Moore mit größerer Deutlichkeit jedoch in seinen aus dem Jahr 1940 stammenden Zeichnungen mit dem Titel „Spitze Formen“ (Abb. 6) zum Ausdruck. Auf diesen skizzierten Entwürfen tauchen schädelartige Formen mit ovalen Öffnungen auf, wie sie auch bei Prantl in Erscheinung treten und charakteristisch sind für ein surrealistisches Formenvokabular. Bereits drei Jahre zuvor hatte Henry Moore an der „Großen Ausstellung der Surrealisten“ in London 1936 teilgenommen, wo er gemeinsam mit den führenden Malern des Surrealismus wie Max Ernst oder Salvador Dali auftrat.

Auch auf Salvador Dalis (1904-1989) Gemälde „Atavistische Ruinen nach dem Regen“ aus dem Jahre 1934 (Abb. 7) steht das Schädelmotiv im Zentrum. Durch eine ovale Öffnung kann der Betrachter in das Innere des Schädels blicken. Ein weiteres Loch öffnet sich auf der rückwärtigen Schädelseite, das den Blick auf den dahinterliegenden Himmel freigibt. In dem dazwischenliegenden Hohlraum setzt sich eine dunkle Schattenzone ab, die zur hellen Außenseite des Schädels in Kontrast steht.

Eine schädelartige Form taucht erneut in Dalis Bild „Das Rätsel der Begierde“ (Abb. 8) auf, das bereits 1929 entstanden ist. Hier beschränkte sich der Künstler jedoch nicht auf eine einzige ovale Hohlform, sondern ersetzte sie durch zahlreiche kleinere Äquivalente. Dali betonte ihre Ränder durch unterschiedlich ausgeprägte Schattenzonen, die zu einer kontrastreichen Hell- und Dunkelwirkung beitragen.

Henry Moore, Barbara Hepworth, Salvador Dali, Hans Arp und viele andere surrealistisch arbeitende Künstler beabsichtigten, mit ihren Darstellungen „tiefenpsychologische

¹⁸ Read 1967, S. 119-121 mit Abb. 100. Diese Skulptur gehört zu Henry Moores Werkgruppe der „inneren und äußeren Formen“, die nach Lichtenstern 1999, S. 7, mit dem „Mutter-Kind“-Thema und den „Liegenden“ („Reclining Figures“) zu den Hauptthemen Moores gehören, die ihn in besonderem Maß zu Experimenten motivierten.

Wirkungen“ zu erzielen.¹⁹ Für Prantl mag dies neben dem formalen Erlernen der surrealistischen Formensprache ein Grund gewesen sein, diese Art der Gestaltung zu wählen.

3.1.3 „Fünf Wundmale“

1952 vollendete Prantl die Holzarbeit „Fünf Wundmale“ (**WK 6**). Hier ging es ihm nicht allein um die Auseinandersetzung mit neuen Formen, sondern vielmehr um die Visualisierung des Leidens der Menschen, wie er es beispielsweise im Zweiten Weltkrieg selbst erlebt hatte. Daher wählte er das Thema des leidenden Christus, den er als 130 cm hohe, 14 cm tiefe und auf Vorderansicht gearbeitete Hängefigur gestaltete, die er „Fünf Wundmale“ nannte.²⁰

Die Gesamtansicht dieser wie ein Relief gearbeiteten Figur kann in vier Abschnitte unterteilt werden. Zwei parallele Vertikale, die sich in einem Rhythmus des Öffnens und Schließens von unten nach oben hinaufziehen, beherrschen die Skulptur. Beide wachsen im ersten Abschnitt aus der Basis heraus und tragen dort zwei markante tiefe Aushöhlungen. Etwas höher, zu Beginn des zweiten Abschnitts weist die linke Senkrechte eine konkave Einkerbung auf, die auf der rechten ihre konvexe Entsprechung findet. Darüber treten die Vertikalen wieder etwas auseinander, sodass eine lanzettförmige Öffnung entsteht. An deren breitester Stelle sind vier Bogen angebracht. Diese Öffnung setzt sich im dritten Abschnitt fort. Dort nimmt die Senkrechte auf der rechten Seite eine kammartige Gestalt an. Dem gegenüber verbreitert sich die linke zu einer ruderartigen Form, die wiederum eine große runde Öffnung besitzt. Am oberen Abschluss der Skulptur fällt besonders der in der Mitte platzierte kreuzförmige Einschnitt auf. Auf beiden Seiten umgeben ihn je eine Handfläche, die abermals von runden Öffnungen durchbohrt sind.

3.1.3.1 Stilistische Einflüsse

Die von Prantl geschaffene Christusfigur ist außergewöhnlich ausdrucksstark gestaltet. Sie zeichnet sich besonders durch ihren Kopfbereich aus, in dem die zwei erhobenen Hände den Kopf seitlich umschließen. Für eine solche Darstellung könnte das von Edvard Munch geschaffene Gemälde „Der Schrei“ (**Abb. 9**) aus dem Jahre 1893 Pate gestanden haben. Auf ihm sticht besonders der markante Kopf mit seinen eingefallenen Wangen und den anliegenden Händen heraus und trägt entscheidend dazu bei, Schmerz und Leid emotional und eindringlich zu vermitteln.

¹⁹ Curtis 1999, S. 158-160.

²⁰ Gespräch mit Karl Prantl am 6. Oktober 2005.

Ungewöhnlich an Prantls Figur sind auch ihre kammartigen Einschnitte im Rippenbereich. Auf einem Gemälde (**Abb. 10**), das der Lehrer Karl Prantls, Herbert Boeckl, 1931 geschaffen hat, zeigt sich bereits das Motiv des geöffneten Brustkorbs. Die Gestaltung des in der Bildmitte erscheinenden geöffneten Brustkorbs einer toten Frau erinnert an die kammartige Ausformung der Rippen an Prantls Skulptur.

Bei genauer Betrachtung des unteren Abschnitts der „Fünf Wundmale“ ist die unnatürliche Position des linken Unterschenkels nicht zu übersehen. Dies gilt auch für die Kniescheibe. Eine verzerrte Wiedergabe der Anatomie findet sich auch, wenn auch an anderer Stelle in Noldes „Kreuzigung“ (**Abb. 11**) von 1912.²¹ Dort verläuft das linke Bein nicht parallel zum rechten, sondern diagonal darüber, während der linke Fuß ist in unnatürlicher Manier hinter dem rechten abgebildet ist. Beide Künstler verwenden eine unnatürliche Anatomie, um das Leiden der Menschen noch eindringlicher zu schildern.

3.1.4 „Anrufungen“

Für die 1955-1956 entstandene Holzskulptur „Anrufungen“ (**WK 15**), die eine Höhe von 139 cm und einen Durchmesser von 36 cm aufweist, bearbeitete Prantl den Stamm eines Birnbaums. Wie bei allen von ihm geschaffenen Holzarbeiten veränderte er auch hier nicht die Farbe des Materials. Diese naturnahe Auffassung spiegelt sich beim Bildhauer auch darin wieder, dass er einen Teil der Wurzeln im Bodenbereich erhielt. Allerdings durchbrach er nahezu den gesamten Stamm und teilte ihn in zwei Hälften, die sich jedoch im Kopf- und Fußbereich wieder zu einer Einheit zusammenfinden. Die vordere und hintere Fläche versah er zudem mit verschiedenen Kreismustern.

Die vordere Hälfte trägt fünf übereinanderliegende, weitgehend identische Kreismotive, die nahezu die gesamte Höhe und Breite der Skulptur einnehmen. Sie sind relativ flach gearbeitet und weisen an ihren Rändern Einfassungen auf, die den mittleren Bereich betonen. Dennoch vermitteln diese Rundungen dem Betrachter einen flächigen Eindruck und lassen an Astlöcher denken, die den Charakter eines Baumstammes unterstützen.

²¹ Grundmann 1967, S. 29. Der Autor betont in diesem Zusammenhang, dass „gerade bei den großen Malern dieser Zeit die Bereitschaft da war, sich mit religiösen Themen auseinanderzusetzen – allerdings mit den bildnerischen Mitteln ihrer Zeit“. Auch Karl Prantl beschäftigte sich später in einer zeitgenössischen Bildsprache mit Themen der sakralen Kunst.

Im Gegensatz zur statisch wirkenden Vorderseite ist die rückwärtige Fläche (**WK 16**) in drei senkrechte Stege aufgeteilt.²² Auf dem mittleren zeichnet sich ein alternierender Rhythmus ab, der bestimmt wird von Vertiefungen, die der Bildhauer leer beließ oder mit Halbkugeln füllte. Diese Abfolge runder Einschnitte bewirkt eine dynamische Aufwärtsbewegung, die noch durch die schmale Form des Brettes verstärkt wird. Diese Art der Darstellung entfernt sich weit von der auf der Vorderseite gezeigten. Dort fügte Karl Prantl seine ringförmigen Kreise harmonisch in den weitgehend noch erhaltenen Stamm ein, während er die Individualität der rückwärtigen stelenartigen Fläche durch parallel verlaufende Hohlräume unterstrich. Damit erschien bereits wenige Jahre nach Beginn seines bildhauerischen Schaffens das Mulden- und Noppenmotiv, das sein späteres Werk weitgehend bestimmen sollte.

3.1.4.1 Stilistische Einflüsse

Karl Prantl besucht gerne die von Nikolaus Gerhaert von Leyden geschaffene Grablege der 1467 verstorbenen Kaiserin Eleonara von Portugal (1498-1558) (**Abb. 12**), die sich in der Neuklosterkirche in Wiener Neustadt befindet. Das 275 cm hohe und 146 cm breite Epitaph²³ aus Adneter Marmor, den der Bildhauer besonders schätzt, zeigt die Kaiserin, ausgestattet mit den Reichsinsignien wie Reichsapfel, Zepter und Krone und dem Krönungsmantel, dessen breite Bordüre und Mantelschließe mit einem Muster aus dicht aneinandergereihten Noppen, die an Perlen erinnern, besetzt sind. Sie hält die linke Mantelhälfte so, dass ein Teil der Bordüre als ein beinahe senkrecht nach unten verlaufendes Band in die Mitte des Epitaphs rückt. Damit gewinnt dieses Schmuckband die Aufmerksamkeit des Betrachters. Sein Blick wird zusätzlich von den links unten aufsteigenden Falten mit ihren diagonalen Linien zu dem mit dem Kreismotiv geschmückten Bordürenband geführt. Ebenso auf der Krone findet es sich in anderer Weise wieder.

Die elementare Form des Kreises erlebte besonders bei den Pionieren der modernen Kunst eine große Aufwertung. Ein etwas ungewöhnliches Beispiel dafür findet sich bei dem Bauhauskünstler László Moholy-Nagy (1895-1946). Er ließ auf der Grundlage von Licht- und Schattenformen sowie von Farbe und Bewegung reflektorische Lichtspiele entstehen.²⁴

²² Zur Veranschaulichung der Gestaltung der rückwärtigen Seite der Holzskulptur „Figuration“ wird unter WK 16 das Foto eines Bronzeabgusses der Holzskulptur in den Werkkatalog aufgenommen.

²³ Kretschmer 2002, S. 62.

²⁴ Vgl. hierzu ausführlich Nakov 1991, S. 29-30.

Voraussetzung dafür war die 151 cm x 70 cm x 70 cm große kinetische Skulptur „Lichtrequisit für eine elektrische Bühne“²⁵ (**Abb. 13**), die er zwischen 1922 und 1930 entwickelte. Zu diesem Gerät gehören verschiedene „Sektoren“, wie eine Aluminiumscheibe, die mit einem Lochmuster versehen ist, ein aus Stäben bestehender, hochformatiger Metallrahmen sowie mehrere schmale, vertikale Gitternetze. Diese Elemente werden zu unterschiedlich konstruktiven Gesamtformen zusammengefügt, die sich durch Drehung und mithilfe farbiger Lichtimpulse als sich verändernde, abstrakte Bilder an der Wand in verschiedenen farblichen Schattierungen in einem abgedunkelten Raum abzeichnen. So wird die Scheibe durch die Projektion an der Wand zu einem großen, dunklen Kreis, auf dem sich viele kleine, helle Kreispunkte wie ein wabenförmiges Muster abzeichnen. Aus der dominanten Kreisform entsteht so zusammen mit den kleineren Kreisformen eine dynamische Lichterscheinung.

Mit dem von Moholy-Nagy konstruierten „Licht-Raum-Modulator“ ist „schon das Grundmuster der „Op-Art“²⁶ angelegt“.²⁷ Bei dieser über eine bloße Manipulation der Wahrnehmung hinausgehenden Kunstrichtung handelt es sich um eine heterogene Bewegung. Die verschiedenen Gruppen verbindet trotz unterschiedlicher künstlerischer Umsetzung eine gemeinsame Grundvorstellung, die sich in dem Bemühen zeigt, eine „perzeptive Kunst“ zu schaffen, „die auf einer gezielten visuellen Irritation beruht“.²⁸

Solche optischen Effekte zeigen sich beispielsweise auf den „weißen Reliefs“ von Gerhard von Graevenitz (1934–1983), die der Künstler ab 1958²⁹ entwickelte. Aus der Reihe seiner Serie „weiße Strukturen“ sollen hier zwei Objekte von 1959 vorgestellt werden. Das erste mit dem Titel „Regelmäßige große Punkte, negativ“ (**Abb. 14**) besitzt einen quadratischen 80 cm x 80 cm großen Träger, dessen Oberfläche mit einer etwa einen Zentimeter dicken Gipsschicht überzogen ist. Hier erscheint ein Raster, der aus 21 parallelen Reihen besteht, von denen jede wiederum mit 21 gleich großen muldenförmigen Vertiefungen ausgestattet ist. Trotz seiner streng geometrischen Komposition führen die „negativen Punkte“ das Auge so, dass ein dynamischer Bewegungsfluss entstehen kann. Dieses Phänomen zeigt sich auch,

²⁵ Dieses Werk wurde anlässlich der 1930 in Paris stattfindenden internationalen Werkbundaussstellung erstmals gezeigt. Eine ausführliche Beschreibung liefert Moholy-Nagy selbst in seinem Aufsatz „Lichtrequisit einer elektrischen Bühne“, in: Moholy-Nagy 1991, S. 142.

²⁶ Türr 1986, S. 31. In dem am 23. Oktober 1964 im Time Magazine, London, ohne Angabe des Verfassers veröffentlichten Artikel „Op Art: Pictures that Attack the Eye“ erschien zum ersten Mal der Begriff Op Art als verkürzte Form von „Optical Art“ auf, mit dem eine ganze künstlerische Bewegung bezeichnet werden sollte.

²⁷ Weinhart 2007, S. 22.

²⁸ Ebda., S. 28.

²⁹ Berswordt-Wollrabe 1994, S. 38, bildet eine Arbeit von Graevenitz aus dem Jahre 1958 ab. Auf diesem Objekt aus Pappmaché auf Hartfaserplatte brachte der damalige Student eine regelmäßige Noppenstruktur an, die er mithilfe der Hohlräume eines Ziegelsteins formte.

wenn der Betrachter eine veränderte Position im Raum einnimmt und auf diese Weise wechselnde geometrische Konfigurationen wahrnimmt. Da der Künstler bei diesem Werk auf Farbigkeit verzichtete, gewinnt hier die Licht- und Schattenwirkung an Bedeutung. In rhythmisierender Abfolge wechseln sich die dunklen, oberen Ränder der Vertiefungen in einer horizontalen Reihe mit den hellen unteren Rändern der darüberliegenden Reihe ab und bilden damit einen wiederkehrenden Gegensatz von Licht- und Schattenlinien.

Aus dem Jahr 1959 stammt auch eine ebenfalls quadratische, weiße Gipsarbeit mit einer Höhe und Breite von 44 cm, die Graevenitz auf die Spitze stellte und „2 vertikale Achsen im Quadrat auf der Spitze“ (**Abb. 15**) nannte. Es liegt hier ein Ordnungssystem aus 26 regelmäßig angelegten Reihen mit jeweils der gleichen Anzahl von noppenartigen, kreisrunden Erhöhungen vor. Die in fünf unterschiedlichen Größen geformten Punkte sind so verteilt, dass auf der Oberfläche konkave und konvexe Bereiche sich in einem auf- und absteigenden Duktus abwechseln. An der rechten und linken Seite versammeln sich untereinander die größten Punkte. Durch ihr größeres Volumen zeigen diese deutlicher ausgeprägte Schattenreflexe als die kleineren und bewirken, dass je eine auffällig dunkler erscheinende Senkrechte entsteht. Damit wird die diagonale Anordnung der Reihen durchbrochen. Die Vertikalen begrenzen den Binnenraum, in dem kleine Erhöhungen zahlreich auftreten, die das Licht gut reflektieren und so quadratische Flächen entstehen lassen, die sich von den benachbarten Bereichen absetzen. Den quadratischen Figuren fällt die Aufgabe zu, ein ausgleichendes Gegengewicht zu den anliegenden, unruhigeren Dreieckszonen herzustellen.

Auch Prantl war zum Ausgang seiner experimentellen Phase bereit, das von ihm geschätzte Motiv des Kreises in verschiedenartiger Weise zur Gestaltung seiner Holzarbeiten anzuwenden. Über die unterschiedliche Wirkung von Holz und Stein auf den Künstler äußerte sich Henry Moore einmal folgendermaßen: “What wood can do that stone doesn’t is still give you a sense of it having grown, whereas stone doesn’t grow – it’s a deposit. Also for me the grain of the wood plays a part and makes it alive.”³⁰ Prantl machte ähnliche Erfahrungen. Über mehrere Jahre hinweg fühlte er sich vom Wachstumscharakter des Holzes, seiner Farbe und Wärme angesprochen, die ihn zu zahlreichen skulpturalen Experimenten motivierten. Andererseits forderten die kristalline Härte und der erdgeschichtliche Bezug des Steins den Ehrgeiz des jungen Autodidakten heraus.

³⁰ Moore 1983, S. 20.

3.2 Arbeiten in Stein

3.2.1 Karl Prantl und die Steinbildhauerei

Als Prantl 1950 damit begann, seine ersten Einsichten als Steinbildhauer zu gewinnen, war „Wien durch die Rückkehr Fritz Wotrubas (1907-1975) zu einem regelrechten Biotop für Bildhauerei geworden“.³¹ Wotruba war zu diesem Zeitpunkt bereits ein international anerkannter Bildhauer, der seine Arbeiten im Musée d'Art moderne in Paris und auf der Biennale in Venedig zeigen konnte. Als Hochschullehrer und Verfolgter des Naziregimes besaß er die Autorität, um während der österreichischen Hochschulwochen 1948 in Alpbach die Studenten aufzufordern, als Ausweg aus der „schweren künstlerischen und kulturellen Krise Österreichs“ die Auseinandersetzung mit der modernen europäischen Kunst zu suchen.³² Nach dem Vorbild Wotrubas, der sich eine zeitgemäße Formensprache angeeignet hatte,³³ war die Wiener Kunstszene bemüht, die „Errungenschaften von Surrealismus, Kubismus und Abstraktion aufzuarbeiten“.³⁴

Zur neuen Generation österreichischer Bildhauer, die zum größten Teil die Bildhauerschule Wotrubas besuchten, gehörte Joannis Avramidis (geb.1922), dessen Arbeiten mit dem Werk Giacomettis vergleichbar sind.³⁵ Wander Bertoni (geb.1925) erprobte ähnlich wie Jacques Lipchitz die Umsetzung der kubistischen Malerei Picassos und Braques im Stein.³⁶ Dies gilt auch für Josef Pillhofer (1921)³⁷, der außerdem eine Vorliebe für die Darstellung kristalliner Formen entwickelte. Heinz Leinfellner (1911-1974), der als Assistent und Mitarbeiter eng mit Wotruba zusammenarbeitete, versuchte, den Kubismus in die figürliche Darstellung zu integrieren.³⁸ Otto Eder (1924-1982)³⁹ und Rudolf Hoflehner (1916-1995)⁴⁰, der ebenfalls seine Arbeiten auf der Biennale in Venedig ausstellte⁴¹, standen dem Surrealismus nahe. Oswald Oberhuber (geb. 1931), der auch als Vermittler zeitgenössischer französischer Kunst auftrat, entwickelte eine informelle Bildhauerei⁴² und gestaltete seit 1949 aber auch surrealistisch anmutende Bronzen.⁴³

³¹ Breicha 1994, S. 36.

³² Breicha 1977, S. 68-72. - Haldemann 1998, S. 30.

³³ Breicha 1994, S. 281.

³⁴ Ebda., S. 5.

³⁵ Ebda., S. 37.

³⁶ Ebda., S. 51, Abb. Wander Bertoni, „Gitarrenspieler“, um 1950.

³⁷ Ebda., S. 214, Abb. Josef Pillhofer, „Die Radfahrerin“, 1950.

³⁸ Ebda., S. 162.

³⁹ Ebda., S. 75, Abb. Otto Eder, „Philosoph“, 1950-51.

⁴⁰ Breicha 1994, S. 127, Abb. Rudolf Hoflehner, „Figur 96-K“.

⁴¹ Ebda., S. 128.

⁴² Ebda., S. 190.

⁴³ Ebda., S. 191, Abb. Oswald Oberhuber, „Kopf“ 1949.

Wie der Großteil seiner Bildhauerkollegen zeigte sich auch Prantl der abstrakten Formensprache aufgeschlossen und übernahm sie für seine bildhauerische Tätigkeit.

3.2.2 „Plastik in Kalkstein“

Bei Arbeiten am Ufer des Dorfbaches in Pötttsching kamen kleinere Blöcke aus rötlichem Kalkstein zum Vorschein, die aus dem Steinbruch Winzendorf in Niederösterreich stammten.⁴⁴ Aus diesem Material fertigte Prantl zwischen 1952-1953 eine Skulptur (**WK 8**), die bei einer Höhe von 60 cm eine Breite von 50 cm besitzt und eine raue Oberfläche aufweist. Am auffälligsten ist ihre diagonale Ausrichtung, die das obere Drittel bestimmt. Auf der linken Seite nimmt die Diagonale ihren Ausgang und setzt sich dann bis zum höchsten Punkt auf der gegenüberliegenden rechten Seite fort. Dieser Punkt ist der Anfang einer über weiche Stufen nach unten links fließenden Bewegung. Ähnliche organische Formen finden sich auch im darunter liegenden mittleren Bereich der Skulptur. Dort tritt eine verhältnismäßig große, in der Mitte gelegene, halbkreisförmige Wölbung nach vorne, die den oberen Rand eines nahezu quadratischen Durchbruchs leicht verdeckt. Links davon strebt eine gerundete Form senkrecht nach oben, die im linken oberen Abschluß auf die bereits erwähnte Diagonale trifft. Auf der rechten Seite verläuft, von dem unteren Bereich ausgehend, eine ebenso gerundete Vertikale, die sich bis zum höchsten Punkt der Figur erstreckt. Während sich der obere Bereich mit seinen weichen, geschwungenen Erhebungen nach allen Seiten ausbreitet, tritt der untere, schmaler werdende, gerundete zurück. Die wesentlichen Eigenschaften dieser Figur liegen in ihrer diagonalen Anordnung und der Vielzahl von organischen Formen, die um eine Aushöhlung angeordnet sind.

3.2.2.1 Stilistische Einflüsse

Die Verwendung organischer Formen in der abstrakten Bildhauerei setzte intensiv in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts ein. Künstler wie etwa Constantin Brancusi (1876-1957), Alexander Archipenko (1887-1964), Max Ernst (1891-1976), Otto Freundlich (1878-1943), Henry Moore (1898-1986) und Barbara Hepworth (1903-1975) verwendeten mit Vorliebe diese Formensprache.⁴⁵

Ein Bildhauer, der seinen Werken vorwiegend organische Formen gab, war Hans Arp (1886-1966). Ein Beispiel für seine subtile Arbeitsweise ist die 1937/38 entstandene Figur aus Jurakalkstein „Pierre formée par une main humaine“ (**Abb. 16**) mit den Abmessungen

⁴⁴ Gespräch mit Karl Prantl am 2. Oktober 2005.

⁴⁵ Curtis 1999, S. 88.

41,5 cm x 50 cm x 25 cm. Sowohl der Skulptur Prantls wie der von Hans Arp liegt ein diagonale Ausrichtung zugrunde. Im Fall von Arp bildet die Diagonale die zentrale Achse, die sich über die ganze Figur erstreckt, wohingegen sich bei Prantl die diagonale Richtung auf den oberen Bereich beschränkt. Bei Arp erscheint jede der einzelnen Formen deutlicher ausgeprägt, was auch auf die glatte Ausführung der Oberfläche zurückzuführen ist. Die von Arp und Prantl verwendeten Formen besitzen innerhalb der Organisation ihrer Skulpturen allerdings eine unterschiedliche Funktion. So verselbständigen sich die Formen Arps, während sich bei Prantl die Formen der Figur unterordnen. Die Skulptur Arps fällt weiterhin durch ihre tiefen Einschnitte zwischen den Wölbungen im mittleren Bereich auf, die der Figur eine deutliche Plastizität verleihen und einzelnen Formen noch stärker verdeutlichen, wie etwa die brustartigen Erhebungen, wie sie bereits in der prähistorischen Kunst zu finden sind.⁴⁶

Eine weitere Vergleichsmöglichkeit bietet die 1948 von Arp geschaffene Skulptur aus rosa Kalkstein (**Abb. 17**), die den Titel „Outrance d’une outre mythique“ trägt und die Maße 35 cm x 50 cm x 44 cm aufweist. Beide Figuren zeichnen sich durch wellenförmig diagonal fließende Bewegungen im oberen Abschnitt aus und besitzen Durchbrüche. Die Skulptur Arps erhält aufgrund ihrer breiter angelegten Gestalt und der zurückhaltenden Form einen verhältnismäßig leichten Charakter, der durch die Öffnung noch verstärkt wird. Im Gegensatz dazu lässt Prantls Figur durch ihren kompakten Körper und ihre üppigen Ausbuchtungen eine gewisse Leichtigkeit vermissen. Trotz der zentralen Position der Öffnung gelingt es Prantl nicht, der Figur ihre Schwere zu nehmen.

3.2.3 „Zeichen“

Eine weitere Steinarbeit aus dieser frühen Phase ist die 77 cm x 60 cm x 21 cm große Skulptur aus dem Jahre 1952 (**WK 5/1**). Dieses Werk, das ebenfalls den Titel „Zeichen“ trägt, entstand aus grauem Sandstein. Er wurde in einem burgenländischen Steinbruch abgebaut und ließ sich wegen seiner körnigen Struktur leicht bearbeiten.⁴⁷ Der hochformatige Block fällt durch seine Gliederung auf. Diese äußert sich besonders in seinen kantigen, vertikal und horizontal gelagerten Elementen. Die Basis umfaßt die gesamte Breite der Skulptur. Auf ihr lastet auf der rechten Seite ein senkrecht verlaufender Block, der sich bis zur oberen Kante der Skulptur erstreckt. Er weist einen schmalen, eckigen Ausschnitt auf, der sich von unten bis knapp über die Mitte hinzieht. Auf der linken Seite schließen sich

⁴⁶ Poley 1978, S. 159: Mit diesem Motiv bezieht sich Arp nach Stefanie Poley möglicherweise auf die Darstellung von Brüsten, wie sie auf Stelen in neolithischen Grabanlagen in der Bretagne erscheinen.

⁴⁷ Wortmann 2006, S. 44.

an der Basis zwei Träger an, von denen der innere auf einer Seite konisch zuläuft und der äußere kegelförmig gestaltet ist. Dazwischen öffnet sich ein trapezartiger Einschnitt. Auf den beiden Trägern ruht ein querliegender Riegel, der durch einen schmalen Steg mit dem rechten Block verbunden ist. Dadurch entsteht darunter ein kleiner, rechteckiger Durchblick. Der Querriegel, der etwas mehr als die Hälfte der Skulptur einnimmt, bildet wiederum die Basis für zwei auf ihm stehende, durch einen Spalt getrennte vertikale Blöcke. Die sich daran anschließende, querliegende, etwas vorspringende Deckplatte bildet gleichzeitig den oberen Abschluß der Skulptur. Sie ist wie der darunter liegende Träger wiederum durch einen Steg mit dem rechten vertikalen Block verbunden. Dadurch entstehen zwei weitere rechteckige Öffnungen.

3.2.3.1 Stilistische Einflüsse

Die Skulptur „Zeichen“ ist ein Beispiel dafür, dass sich Karl Prantl in seiner Versuchsreihe unter anderem auch mit den nach 1945 entstandenen Arbeiten des österreichischen Bildhauers Fritz Wotruba auseinandersetzte, der seine und die ihm nachfolgende Künstlergeneration prägte.⁴⁸ Nach seiner Auseinandersetzung mit dem Kubismus machte auch Wotruba die Darstellung „blockhafter Formen“ zu einem seiner erklärten bildhauerischen Ziele.⁴⁹ Er selbst schilderte das Idealbild einer Skulptur als „gebaut aus weißen Blöcken und gegliedert durch flache, gestreckte Terrassen, hingelegt in eine unbewegte kahle Landschaft“.⁵⁰ Eine Arbeit, die der skulpturalen Vorstellung Wotrubas nahe kommt, ist die von ihm geformte 52 cm hohe und 34 cm breite, aus Kalkstein gearbeitete Skulptur „Geschlossene Figur“ aus dem Jahr 1951 (**Abb. 18**). Sowohl die Oberfläche der Skulptur Prantls als auch die Wotrubas weisen eine poröse Struktur auf. Beide Arbeiten zeichnen sich außerdem durch ihre blockhafte Gestaltung aus. Sowohl bei Prantl als auch bei Wotruba folgt der Basis an der rechten Außenseite ein senkrecht nach oben strebender länglicher Block, der in einem 90-Grad-Winkel zu dieser steht. Eine weitere Parallele zeigt sich im oberen Abschnitt. Dort ist jeweils ein horizontal gelagerter Querriegel eingefügt. Diese Blöcke werden in beiden Fällen von zwei tragenden Elementen gestützt. Die Art und Weise, wie Prantl seine Skulptur gestaltete, erinnert weiterhin an die konstruktivistischen Skulpturen, wie sie etwa Georges Vantongerloo in den Niederlanden

⁴⁸ Ebda., S. 35.

⁴⁹ Breicha/Janett 1992, S. 14-15.

⁵⁰ Ebda., 1992, S. 94.

der Zwanziger Jahre schuf.⁵¹ Als Beispiel dafür ist ein aus Mahagoni entstandenes 42 cm hohes und 15 cm breites „Lehrmodell“ (**Abb. 19**) aus dem Jahre 1921 zu nennen, mit dem er beispielhaft die Wiedergabe einer aufstrebenden Ordnung von „Volumen, Zwischen- und Umraum“ aufzeigt.⁵² Kennzeichnend für diese Arbeit ist die konsequente Beschränkung auf die einfachste stereometrische Form, den Quader. Mit ihrer unten breiter angelegten, nach oben schmaler werdenden Strukturierung steht die Gestaltungsweise der Architektur nahe. Die einzelnen Blöcke sind so angeordnet, daß die Funktion von Tragen und Lasten auf allen drei Ebenen deutlich wird: Dazu liegt jeder waagrecht gelagerte Block auf einem vertikalen Element. Insgesamt erhält die Skulptur so einen durchgehenden vertikalen Zug, der über drei Ebenen von unten nach oben verläuft. Während der Raum auf der unteren Ebene noch verhältnismäßig geschlossen ist, öffnet sich die Skulptur darüber nach allen Seiten. Die Vertikalen sind hier so angeordnet, daß zwei Durchblicke von verschiedener Breite entstehen. Der darüberliegende Abschluß des Modells ist wiederum so gestaltet, daß sich das horizontale und vertikale Bauprinzip der Arbeit am Beispiel eines stehenden und liegenden Blocks wiederholt.

3.2.4 „Zeichen“

Bei dieser 1955 entstandenen Skulptur aus Sandstein mit den Maßen 95 x 53 x 25 cm (**WK 12**) handelte es sich ursprünglich um einen Grabstein, der auf der Rückseite links oben eine Beschädigung aufwies, die Prantl dadurch korrigierte, daß er die betroffene Ecke in diagonalen Weise abschliff.⁵³ Die vertikale Form des Steinblocks behielt er bei. Zur Gestaltung gebrauchte er nur ein Minimum an Eingriffen. Auf der oberen Hälfte der Frontseite legte der Bildhauer eine quadratisch geformte, negative Rahmenfläche frei, wodurch sich ein kleineres, hervortretendes Quadrat bildete. Die Ränder der auf diese Weise entstandenen beiden Quadrate schrägte er so an, dass dort bei einfallendem Sonnenlicht ausgeprägte Schattenlinien entstehen. Diese erscheinen auch links an einer tief eingeschnittenen Fuge, die mit ihrer oberen Kante auf einen breiten Rand trifft, der entlang dem oberen Abschluss als Rahmung verläuft. Auch er ist deutlich angeschrägt und setzt sich auf der linken Seite entlang der Fuge fort bis zum unteren Abschluss. Auf der Rückseite

⁵¹ Ruhrberg 2000, S 162. Die konstruktivistische Arbeitsweise Vantongerloos und anderer Künstler in Deutschland und Holland ist jedoch ohne den Suprematismus Malewitsch' und die Vorarbeit der russischen Avantgarde nicht denkbar.

⁵² Hohl 1999, S. 446-447. – Staber 1977, S. 11 bzw. dies. 1986, S. 25.

Kat. Brüssel etc. 1980, S. 53-54. – Vgl. auch Kat. Zürich 1981, S. 39 mit Angaben zu Provenienz, Ausstellungen, Standorten etc.

⁵³ Gespräch mit Uta Prantl am 1. April 2007. Da Karl Prantl in dieser Zeit nur über wenig Geldmittel verfügte, war er gezwungen, für seine Arbeit Grabsteine zu verwenden, auch wenn sie Beschädigungen aufwiesen.

beschränkte sich der Bildhauer darauf, ein relativ großes Quadrat herauszuarbeiten. Durch seine Anordnung im unteren Teil der Skulptur soll vermieden werden, dass die oben links angebrachte Korrektur bei der Betrachtung stört.

Das von Prantl gewählte Motiv des Quadrats gilt neben dem Kreis als die elementare Form, die im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts den Übergang in die moderne Malerei markierte.

3.2.4.1 Stilistische Einflüsse

Karl Prantl war Mitte der Fünfziger Jahre darum bemüht, zu einer reineren Form der Abstraktion vorzudringen. Dabei suchte er nach bedeutenden Vorbildern, die ihn inspirieren konnten, diesen Weg zu gehen. Ein frühes Vorbild für seine Bemühungen fand er in Kasimir Malewitsch (1878–1935), dem herausragenden Vertreter der russischen Avantgarde. Dieser gilt heute als „erster russischer Künstler, der den Schritt in die Gegenstandslosigkeit unternahm“.⁵⁴ Für ihn waren figürliche Formen „nichts weiter als geometrische Körper, die nicht nur der Zerlegung in ihre Bestandteile, sondern sogar ihrer völligen Auflösung im malerischen Raum unterworfen waren.“⁵⁵ Diese neuartige Formel in der Malerei nannte er „Suprematismus“. Darunter verstand er eine Gestaltungsweise, bei der „die rein bildnerischen Mittel, also Farbe und Form, das Übergewicht, die Suprematie, gegenüber dem bloßen Abbilden der sichtbaren Welt der Erscheinungen haben sollen.“⁵⁶ Sein bekanntestes Ölbild „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund (Abb. 20) aus dem Jahr 1915 gilt durch seine radikal reduzierte Formensprache als Inkunabel der abstrakten Malerei.

Der Künstler brachte dabei einen quadratischen Umriss auf einer weißen Fläche im Format 79,5 cm x 79,5 cm an, den er in gleichmäßigem Auftrag mit schwarzer Farbe ausfüllte. Dabei entstand eine kontrastreiche Gegenüberstellung von schwarzer und weißer Fläche. Von der Grundfigur des Quadrats leitete der Maler „Kreis, Rechteck und Kreuz“ ab.⁵⁷

Auch für Prantl war das Quadrat ein wichtiger Ausgangspunkt für seine weitere Entwicklung hin zur Abstraktion. Dabei konnte er sich auch auf Erfahrungen stützen, die er durch die Auseinandersetzung mit dem Werk Piet Mondrians (1872-1944) gewonnen

⁵⁴ Krieger 2007, S. 88.

⁵⁵ Kiblitzy 2001, S. 196.

⁵⁶ Ruhrberg 2000, S. 162-163.

⁵⁷ Steininger 2001, S. 74.

hatte.⁵⁸ Der holländische Künstler, der Mitglied der Gruppe „De Stijl“⁵⁹ war, hatte eine neue künstlerische Sprache entwickelt, die er „Neoplastizismus“ nannte.

Diese Darstellungsweise, die ab 1917 einsetzte, war gekennzeichnet durch „seine gegenstandslosen, gitterartigen Strukturen mit den Grundfarben Rot, Blau und Gelb. Horizontale und Vertikale stehen nach Mondrian für die dualen Grundstrukturen der Welt, für Gutes und Böses, Geistiges und Materielles, Männliches und Weibliches. Mondrians Ziel war es, diese polaren Kräfte in einen harmonischen Ausgleich zu bringen.“⁶⁰ Mondrian selbst sprach davon, „dass das Abstrakte – als das Universale – zu klarer Gestaltung gebracht werden kann.“⁶¹ So verwendete er beispielsweise nur noch schwarze Linien und wenige rechteckige Flächen⁶², wie dies etwa das Bild „Komposition in Schwarz und Weiß II (Abb. 21) veranschaulicht. Das abstrakte Ölbild mit dem Format 50,5 cm x 50,5 cm weist eine streng geometrische Ordnung auf, in der schwarze, vertikale und horizontale Linien weiße Flächen begrenzen. Hier wird auf jeden gegenständlichen Bezug verzichtet. Die Überschneidung einer schlankeren, senkrechten Linie mit einer breiteren, waagrechten lässt links eine größere weiße, quadratische Fläche entstehen. Die Senkrechte teilt den darüber liegenden Raum in ein breit gelagertes linkes Rechteck und eine kleinere rechte, nahezu quadratische Fläche. Parallel zur horizontalen Achse verläuft etwas unterhalb wiederum ein breiterer Streifen, der die Vertikale mit dem rechten Bildrand verbindet. Dadurch entstehen auf dem rechten Bildrand erneut ein nahezu quadratisches und rechteckiges Kompartiment. Die am rechten und oberen Seitenrand gelegenen, sich entsprechenden Flächen begrenzen die scheinbare Ausdehnung des größeren Quadrats und stellen so eine Situation des Ausgleichs her. Mondrian versah dieses Bildwerk mit einer zweifach gestuften Rahmung.

Auch Prantls Skulptur „Zeichen“ ist an drei Rändern der Vorderseite abgestuft. Damit wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das hochformatige Rechteck gelenkt. Auf dieser Fläche stehen sich Linie und Quadrat als Licht- und Schattenträger gegenüber. Der Bildhauer ließ sich bei der Gestaltung seiner Werke von Malewitsch' und Mondrians

⁵⁸ Gespräch mit Uta Prantl am 4. Oktober 2005.

⁵⁹ Jaffé 1967, S. 9. Die Künstlergruppe „De Stijl“, zu der Maler, Bildhauer, Architekten und Schriftsteller gehörten, trat erst 1917 mit dem Erscheinen der gleichnamigen Zeitschrift an die Öffentlichkeit. Der niederländische Maler und Kunsttheoretiker Theo van Doesburg war Gründer der Künstlergruppe und der Zeitschrift, die er bis zu seinem frühen Tod 1931 als Redakteur betreute. Doesburg hatte erkannt, dass eine neue künstlerische Bewegung auch einer theoretischen Begleitung bedarf.

⁶⁰ Krieger 2007, S. 87.

⁶¹ Jaffé 1967, S. 47. Das Zitat stammt aus dem umfangreichen Aufsatz „Die Neue Gestaltung in der Malerei“, den Mondrian in der Zeitschrift „De Stijl“, Erster Jahrgang 1917-1918, veröffentlichte.

⁶² Bois 1994, S. 326.

Formen inspirieren.⁶³ Es war jedoch eine künstlerische Herausforderung, diese von der zweidimensionalen Leinwand auf eine dreidimensionale Ebene zu übertragen. Ein wesentliches Problem war dabei, dass in der Malerei eine bestimmte Ausdrucksweise bereits durch die verwendeten Farben erreicht werden kann. Bei einer monochromen Fläche indes muss der Effekt allein durch die Gestaltung erfolgen. Prantl entschied sich dafür, sich der Herausforderung zu stellen, die geometrischen Motive wie etwa den Kreis und das Quadrat, die auch an Malewitsch' und Mondrians Bildern erscheinen, nicht nur auf dem Stein, sondern auch auf der Bronze als Werkstoff zu erproben.

3.3 Arbeiten in Bronze

1958 begann Karl Prantl damit, Skulpturen aus Bronze zu fertigen, um die Wirkung unterschiedlicher Ornamentformen an einem anderen Werkstoff zu erproben.⁶⁴

3.3.1 „Zur Meditation“

Dieser 1957-58 entstandene, nahezu kubische kleine Block (**WK 22**) mit den Maßen 12 cm x 10 cm x 8,5 cm ist auf allen Seiten plastisch gestaltet. Ausgehend vom rechten Seitenrand der Vorderseite, legte Prantl zwölf horizontale, parallele Stege an, die vom oberen Abschluss bis zur Basis der Skulptur untereinander in einer wellenartigen Bewegung verlaufen. Am linken Rand entsteht an einer vertikalen Linie mit runden Aushöhlungen zunächst ein Halt für diesen horizontal verlaufenden Linienfluss, der sich dahinter auch an der angrenzenden schmalen Seite entlangzieht. Auf der Rückseite findet er links in der vertikalen Anordnung von vier nebeneinanderliegenden Stegen seine Begrenzung. Dieser vertikal gegliederte Abschnitt, der sich dem horizontalen Linienfluss entgegenstellt, findet seine Verstärkung auf der ebenfalls vertikal strukturierten zweiten Seitenfläche. Mithilfe der Stege, die hier die Funktion von Linien übernehmen, erzielt Prantl eine Dynamisierung der Oberfläche, die auch auf der Deckfläche zu beobachten ist. Mit dem Wechsel horizontaler und vertikaler Bereiche auf der Vorder- und Rückseite überträgt er das Prinzip von Ausdehnung und Begrenzung, wie es auch für die Arbeiten Mondrians kennzeichnend ist, auf die Bronze.

⁶³ Gespräch mit Uta Prantl-Peyrer am 14. September 2007.

⁶⁴ Wortmann 2006, S. 24. Seine kleinformatigen Bronzen erfüllten jedoch nach Prantls eigener Aussage keineswegs die Funktion eines Modells im Sinne einer Vorlage für später zu gestaltende Steine. Vielmehr ging es ihm darum, geometrische Motive an den Bronzen erproben. Manchmal verwendete er „Bronzemodelle“ auch, um damit an öffentlich ausgeschrieben Wettbewerben zur Gestaltung des öffentlichen Raums teilzunehmen.

3.3.2 „Zeichen“

Ein weiteres Beispiel für seine Bronzearbeiten ist der 22 cm x 5 cm x 3 cm messende schlanke Bronzeblock „Zeichen“ (**WK 23**), der in den Jahren 1957-1958 entstanden ist. Er ist in drei gleich breite Bereiche gegliedert. Der mittlere wird auf der Vorder- und Rückseite von fünf identischen Rechtecken in vertikaler Abfolge durchzogen, die durch ihre Tiefe deutlich zurücktreten. Die Einschnitte verlaufen an ihren Rändern allerdings verhältnismäßig sanft und stellen trotz der streng abgrenzenden Symmetrie eine harmonische Verbindung zu den sich oben und unten anschließenden Flächen her. Auch der Gesamteindruck dieser Arbeit wird vom Prinzip des Ausgleichs bestimmt. So wirkt die ruhige, stabilisierende Gestaltung der linken und rechten Rahmenfläche mit ihren weichen Begrenzungen ausgleichend auf die dynamisch wirkenden Formen des Mittelteils. Mit dieser Bronze verband Karl Prantl eine streng geometrische Gliederung mit einer weicheren, modulierenderen Linienführung. Damit ging er über die organische Form hinaus, wie sie noch auf der Bronzefigur „Zur Meditation“ auftritt, und näherte sich einer ausschließlich klar konstruierten Gestaltungsweise an. Diesen Weg hin zu größerer Konsequenz soll die letzte hier behandelte Bronzearbeit veranschaulichen.

3.3.3 „Anrufungen“

Dieses Objekt mit den Maßen 48 cm x 18 cm x 14 cm (**WK 24**) besitzt eine strenge Form. Ein besonders auffälliges Merkmal sind seine harten Kanten, die alle Seiten des Quaders begrenzen, sowie die hochglänzend polierten Flächen. Das Zusammenspiel dieser beiden Komponenten vermittelt dem Betrachter einen Eindruck von Kühle und Strenge. Diese Wahrnehmung wird noch durch das geometrische Flächenmuster, das auf den Hauptachsen der vier Seiten auftritt, verstärkt. Dafür verwendete der Bildhauer das bereits bekannte Muldenmotiv. Abgesehen von der linken Seitenfläche, auf der er im Zentrum lediglich eine Mulde einfügte, versah er die übrigen drei Flächen mit jeweils fünf gleich großen, untereinander liegenden Mulden in streng symmetrischer Weise. Ihre scharf geschnittenen Ränder und die tiefen Einschnitte vermitteln dem Betrachter überdies ein Gefühl von Distanz.

Diese Auffassung markiert den Übergang in eine Formensprache, die in Zukunft für ihn eine bestimmende Rolle einnehmen sollte. Ein Beleg für diese beginnende Entwicklung ist die ein halbes Jahr später entstandene Steinskulptur aus schwedischem Granit (**WK 25**), die den Titel „Fünf Anrufungen“ besitzt, und auf die er Formen der Bronzeskulptur übertrug. Sie wirkt mit ihrer Höhe von 30 cm und einer Breite von 20 cm jedoch gedrungener als die

proportional ausgewogenere Bronzeskulptur. Wie bei dieser versah Prantl die vertikalen Mittelachsen der vier Seiten⁶⁵ des Steinblocks mit je fünf identischen Mulden in vertikaler Anordnung, deren harte Ränder besonders ins Auge fallen. Ebenso wie bei der Bronzearbeit ist auch dieser Stein hochglänzend poliert. Dieses Muldenmotiv sollte Prantl in unterschiedlicher Form als zentrales Gestaltungselement in den ein Jahr später zum ersten Mal stattfindenden Bildhauersymposien einsetzen.

4 Bildhauersymposien (1959-1977)

4.1 Der Ursprung

Obwohl Karl Prantl bereits während seines Malereistudiums den Weg des Bildhauers einschlagen hatte, entschied er sich trotzdem dafür, die akademische Abschlußprüfung im Fach Malerei abzulegen. Als beginnender Bildhauer besaß er kein eigenes Atelier und hatte Schwierigkeiten bei der Beschaffung geeigneter Werkzeuge und Steinmaterialien. Auch fehlte ihm die Möglichkeit, sich mit anderen Künstlern auszutauschen. Dies änderte sich erst, als er 1953 Mitglied des „Burgenländischen Künstlerbundes“ wurde und dafür eintrat, für die Kollegen bessere Arbeitsbedingungen zu erreichen. Daraufhin zeigte sich die Landesregierung bereit, in der Orangerie des in Eisenstadt gelegenen Schlosses Esterházy neben einem Ausstellungsraum mehrere Ateliers zu schaffen. In den Sommermonaten bestand darüber hinaus die Alternative, auf der Terrasse zwischen Orangerie und Schlosspark im Freien zu arbeiten (**Abb. 22**).⁶⁶ 1954 wurde Prantl außerdem Mitglied der in Wien beheimateten und im Mai 1946 gegründeten Künstlervereinigung „Der Kreis“, die sich durch „das Nicht-Festlegen in eine starre Richtung“ auszeichnete. Für sie zählte „nicht die Zugehörigkeit zu einer Programmkunst, sondern Toleranz gegenüber allen Strömungen“. Darüber hinaus unterstützte die Gruppe ihre bedürftigen Mitglieder in Form von Darlehen und Bezugsscheinen und bot Künstlern im Wien der Nachkriegsjahre, in der es „kaum eine Handvoll Galerien gab“, die Möglichkeit, „steigende Ausstellungs- und Verkaufsmöglichkeiten“ wahrzunehmen.⁶⁷ Auch Karl Prantl beteiligte sich als Mitglied des „Kreises“ an mehreren Kunstaussstellungen im „Künstlerhaus Wien“.⁶⁸

⁶⁵ Dies gibt zwar die Abbildung WK 25 nicht wieder, die Beschreibung beruht jedoch auf einer persönlichen Besichtigung durch den Verfasser.

⁶⁶ Dort entstand im Freien vor der Orangerie bereits im Sommer 1954 eine Atmosphäre, die mit der Arbeitssituation der späteren Symposien vergleichbar ist.

⁶⁷ Der Kreis 1976, S. 3.

⁶⁸ Vgl. dazu Kat. Wien 1971, der eine Ausstellung Karl Prantls mit „dem Kreis“ im Künstlerhaus in Wien dokumentiert.

4.2 Erste Erfahrungen im Steinbruch von St. Margarethen

Durch seine Mitarbeit im „Burgenländischen Künstlerbund“ und im „Kreis“ wurde Karl Prantl bewusst, welche Bereicherung der Erfahrungsaustausch mit anderen Bildhauern bot. Daher nahm sein Ziel, gemeinsam mit anderen Bildhauerkollegen zu arbeiten, immer klarere Formen an. Als Ort dafür kam für ihn nur der Steinbruch in der Nähe des burgenländischen Winzerdorfes St. Margarethen in Frage, das jeweils 60 km von Wien und Bratislava in der Slowakei, 20 km von Sopron in Ungarn und 200 km von Budapest entfernt lag. Der historische Steinbruch befindet sich am Fuß des Hügels von St. Margarethen, der zum Leitha-Gebirge, einem Ausläufer der Ostalpen, gehört. Von hier reicht der Blick über den Neusiedler See weit nach Südosten in die Pannonische Tiefebene. In diesem „Römersteinbruch“ wird auch heute noch der so genannte Leithakalk, ein fein- bis grobkörniger, poröser Kalksandstein abgebaut, der eine hellgelbe oder hellgraue Farbe besitzt, die sich an der Luft allmählich in ein dunkles Grau verwandelt.⁶⁹ Der jahrhundertlange Steinabbau hat hier ein Gelände hinterlassen, das terrassenförmig in den Hügel von St. Margarethen eingefügt ist. Auch im Mittelalter und verstärkt im 18. und 19. Jahrhundert fand dieses Steinmaterial Verwendung beim Bau des Stephansdoms und der Karlskirche in Wien, für die Prachtbauten an der Wiener Ringstraße, für die Staatsoper, die Hofburg und das Burgtheater sowie auf ungarischer Seite für zentrale Gebäude der heutigen Stadt Sopron.⁷⁰

Während der Arbeit an seiner Skulptur „Grenzstein“ (**WK 21**), den Karl Prantl im Auftrag der Burgenländischen Landesregierung im Sommer 1958 gestaltete, hatte der Bildhauer zum ersten Mal die ihn inspirierende Atmosphäre erfahren, die von diesem Ort ausging. Daher lag der Gedanke nahe, gemeinsam mit anderen Kollegen in dem für ihn bedeutenden Steinbruch zu arbeiten. Darüber hinaus wusste Karl Prantl aus eigener Erfahrung, dass viele Bildhauer gezwungen waren, ihre Skulpturen unter ungünstigsten Umständen zu schaffen.⁷¹ In der Regel verfügten sie nicht über eigene Bildhauerateliers und besaßen so gut wie keine finanziellen Mittel, größere Steinblöcke zu erwerben.⁷² Für solche Künstler sicherte die Teilnahme an einem von Prantl geplanten Symposium vor allem den freien Zugang zum Steinmaterial.⁷³ Damit verfügten die Bildhauer in St. Margarethen über ungewöhnlich gute

⁶⁹ Wortmann 2006, S. 44.

⁷⁰ Sottriffer 1966, S. 11. - Köhler 2004, S. 27.

⁷¹ Kat. St. Gallen 1976, S. 31.

⁷² Wortmann 2006, S. 188.

⁷³ Ebda., S. 52-53. Auf Vermittlung Karl Prantls erklärte sich der Pächter des Steinbruchs von St. Margarethen Gustav Hummel bereit, die Rohlinge zunächst kostenfrei bereitzustellen und den Materialpreis

Arbeitsbedingungen, von denen besonders die aus Osteuropa stammenden Bildhauer nur träumen konnten.⁷⁴ Es war die Vorstellung Prantls, dass sich während der Symposien Bildhauerkollegen treffen und, verbunden mit einem intensiven Gedankenaustausch, vor allem mit großformatigen Steinen arbeiten.

4.3 Das Konzept

Der wesentliche Gedanke des zum ersten Mal 1959 stattfindenden Bildhauersymposions war die gemeinsame künstlerische Arbeit von Bildhauern verschiedener Länder, die sich für mehrere Monate zusammenfanden.⁷⁵ Der Ansatz, dass sich Künstler für eine gewisse Zeit zusammenschließen, um sich künstlerisch auszutauschen, ist nicht neu.

Künstlervereinigungen traten bereits verstärkt im 19. Jahrhundert auf. So fanden sich junge deutsche Maler 1809 „zum Lukasbund“ zusammen, allen voran Johann Friedrich Overbeck (1789-1869) und Franz Pforr (1788-1812). Sie gingen gemeinsam 1810 nach Italien, um in Rom zusammen zu leben und zu arbeiten.⁷⁶ Ihre künstlerische Tätigkeit stellten sie unter die Prämisse, „für eine Wiedergeburt der Kunst im christlich-nationalen Sinne zu wirken.“⁷⁷

Auch zu Beginn des 20. Jahrhunderts schlossen sich zahlreiche Künstler in Gruppen zusammen. Dazu gehörte etwa die 1905 in Dresden gegründete Künstlergruppe „Die Brücke“, deren Mitglieder in gemeinschaftlicher Weise arbeiteten und ausstellten. Sie stimmten in ihren künstlerischen Zielsetzungen überein, bildnerisch auf der Grundlage von Formreduzierung, kräftiger Konturierung und der Nutzung der Farbe als Stimmungsträger eine „neue, visionäre Bildsprache“ zu schaffen, was auch in einem gemeinsamen Programm zum Ausdruck kam.⁷⁸

Die Teilnehmer der Symposien in St. Margarethen arbeiteten dagegen nicht nach einem einheitlichen gedanklichen oder gestalterischen Konzept, sondern jeder Teilnehmer folgte eigenen konzeptionellen und gestalterischen Vorstellungen.⁷⁹ Wichtiger war ihnen, dass sie mit ihrer Arbeit zur Überwindung nationaler und gesellschaftlicher Grenzen und zur Verbreitung eines weltoffenen Denkens beitragen konnten, worauf die Organisatoren auch in einem Manifest 1959 hinwiesen.⁸⁰

erst bei einem späteren Verkauf in Rechnung zu stellen.

⁷⁴ Gespräch mit Janez Lenassi am 1. Mai 2007.

⁷⁵ Wortmann 2006, S. 52.

⁷⁶ Cavanna 1981, S. 184.

⁷⁷ Ebda., S. 155.

⁷⁸ Presler 1999, S. 60.

⁷⁹ Wortmann 2006, S. 60-61: Interview mit Gerson Fehrenbach (2003).

⁸⁰ Ebda., S. 54-55. Der von Friedrich Czagan und Heinrich Deutsch verfasste Text des Manifests wurde an den Österreichischen Bundespräsidenten und die diplomatischen Vertretungen der europäischen Staaten in Wien versandt.

4.4 Anregungen

4.4.1 Die Natur als Werkstatt

Bei der Symposionsbewegung handelt es sich um die Verwirklichung einer Idee, die auf den österreichischen Bildhauer Anton Hanak (1875-1934) zurückgeht. Der aus Mähren stammende Hanak kam erst nach einer Lehre als Möbelschnitzer auf Empfehlung eines Salzburger Bildhauers an die Kunstakademie in Wien. Dort erhielt er als Student den Rompreis. 1906 trat er dem 1897 gegründeten Künstlerbund der „Wiener Secession“ bei und begann 1911 eine engere Zusammenarbeit mit dem Jugendstilarchitekten Josef Hoffmann (1871-1956). Der an philosophischen Fragen interessierte Künstler gilt heute als „Begründer des österreichischen Expressionismus in der Bildhauerei“.⁸¹ Prantl hatte sich mit dem bildhauerischen Werk und den Schriften Anton Hanaks beschäftigt⁸² und griff dessen Idee auf, Bildhauer zur Arbeit im Freien zusammenzuführen.⁸³ Im Unterschied zum ursprünglichen Konzept Hanaks, dass davonausging, dass die Bildhauer ihr Arbeitsmaterial im Steinbruch selbst abbauen, waren die Bildhauer in St. Margarethen von dieser Aufgabe freigestellt und konnten sich ausschließlich der individuellen Gestaltung der zur Verfügung gestellten Steine⁸⁴ widmen.

4.4.2 Der internationale Gedanke

Die internationale Ausrichtung des Symposions übernahm Karl Prantl von der „Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst in Salzburg“, die Oskar Kokoschka 1953 auf der Hohensalzburg gegründet hatte. Wie Karl Prantl war auch Kokoschka geprägt von den tiefgreifenden Kriegserfahrungen seiner Zeit. Daher war es verständlich, dass es ihm ein ernsthaftes Anliegen war, ein menschliches Miteinander in Form gemeinsamer schöpferischer Arbeit von Kunstschaffenden aus unterschiedlichen Kulturkreisen zu fördern. 50 Jahre nach der Gründung formulierte die Kunsthistorikerin und Direktorin der Sommerakademie die Zielsetzung der Initiative Kokoschkas so: „Sein Streben ging dahin, an einem außergewöhnlichen Ort einen Freiraum für Kreativität und Spontaneität zu schaffen, aus dem sich nach der Barbarei des Krieges ein neuer Humanismus entwickeln sollte, und wo sich junge, kunstbegeisterte Menschen aus aller Welt treffen können.“ Dabei sollte die Kunst das Mittel sein, ihnen den Weg zurück zu einer friedlichen, toleranten und offenen Welterfahrung zu ebnet.⁸⁵ Für Kokoschka gehörte es auch zur Toleranz, die

⁸¹ Muschik 1966, S. 9, 11.

⁸² Gespräch mit Karl Prantl am 1. Oktober.2005. Karl Prantl

⁸³ Hanak 1969, S. 14. Enzinger 1995, S. 10-11.

⁸⁴ Wortmann 2006, S. 48: Interview mit Karl Prantl (2003).

⁸⁵ Wally 2003, S. 6, 54.

Aufnahme in die Sommerakademie nicht zu reglementieren. Der Erfolg dieser Initiative beruhte vor allem auf der angebotenen international ausgerichteten Begegnungsform⁸⁶, die jüngere und ältere Kunstbegeisterte aus unterschiedlichen Ländern im Rahmen eines vertrauensvollen Lehrer-Schüler-Verhältnisses zu gemeinsamer Arbeit zusammenführte.⁸⁷ In diesem Punkt unterschied sich die Zielsetzung Kokoschkas von der Prantls. Für diesen stand nicht der Lerneffekt im Mittelpunkt, sondern vielmehr der gleichberechtigte Dialog unter Kunstschaffenden.⁸⁸

Im Herbst 1958 stellte Karl Prantl auf einer Informationsveranstaltung in Wien sein Projekt „Bildhauersymposion St. Margarethen“ vor. Im Anschluss daran kamen der Bildhauer Heinrich Deutsch und der promovierte Psychologe Friedrich Czagan (geb. 1927) auf ihn zu, der im selben Jahr bereits als Organisator und Dolmetscher an der Sommerakademie Salzburg Erfahrungen gesammelt hatte.⁸⁹ Prantl lud ihn ein, in seinem Projekt mitzuarbeiten, was dieser gerne annahm. Bei Czagan handelte es sich um eine erfahrene Persönlichkeit mit einem breit gefächerten Interessenspektrum. Bereits in jungen Jahren hatte er sich in der „Europabewegung“⁹⁰ engagiert und Kontakte zu internationalen Organisationen in Genf aufgebaut. Dieser kunstinteressierte Intellektuelle, der im Gegensatz zu Karl Prantl mehrere Sprachen beherrschte⁹¹, war daher besonders geeignet, organisatorische Aufgaben bei der Vorbereitung des geplanten Symposions zu übernehmen. Er gab dem Bildhauersymposion nach dem Vorbild der Sommerakademie eine klare europäische und internationale Prägung und war darauf bedacht, auch die Bildhauer aus dem Ostblock einzubeziehen.⁹²

4.4.3 Über den Eisernen Vorhang hinweg

Durch seine Nähe zur Grenze eignete sich das Symposion in St. Margarethen als Anlaufstelle für Künstler aus den östlichen Nachbarländern, allen voran aus Polen, Tschechoslowakei, Ungarn und Jugoslawien. Den Vorschlag, das Symposion international auszurichten und insbesondere osteuropäische Künstler am Symposion zu beteiligen, nahm

⁸⁶ Ebda., S. 60.

⁸⁷ Ebda., S. 148-150: Bericht eines Schüler über den Unterricht in der Klasse von Giacomo Manzú.

⁸⁸ Gespräch mit Karl Prantl am 25. August 2005.

⁸⁹ Wortmann 2006, S. 56-57: Interview Friedrich Czagan (2001).

⁹⁰ Thiel 1998, S. 11. Der „Europabewegung“ als Vorläufer zur Europäischen Union liegt die „Idee eines geeinten Europas“ zugrunde, die auch als Reaktion auf die Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs zu sehen ist. Ziele der „Europabewegung“ waren die Schaffung einer Europäischen Verfassung, eines gemeinsamen Europäischen Parlaments sowie einer Europäischen Regierung. Vgl. hierzu ausführlich S. 11 ff.

⁹¹ Wortmann 2006, S. 51: Interview Josef Pillhofer (2003).

⁹² Ebda.

Karl Prantl mit großer Zustimmung auf.⁹³ Das Symposium in St. Margarethen erhielt dadurch eine deutlich politische Zielsetzung: Teilnehmer aus den östlichen Nachbarstaaten sollten über den Eisernen Vorhang hinweg das Ideal des ohne staatliche Bevormundung freitätigen Künstlers in ihre Heimatländer tragen. So gründete Janez Lenassi, Symposiumsteilnehmer von 1959 und 1966, beispielsweise bereits 1961 das Bildhauersymposium „Forma viva“ in Kostanjevica und Portoroz im heutigen Slowenien.⁹⁴ Tatsächlich gelang es, in Kostanjevica einen „Freiheitsraum“ zu schaffen, in dem sich moderne Kunst weitgehend ohne staatliche Eingriffe entwickeln konnte.⁹⁵ Ein weiteres osteuropäisches Symposium fand im Jahre 1965 in Visne Ruzbachy in der ehemaligen CSSR statt, an dem auch Karl Prantl persönlich teilnahm.⁹⁶

4.5 Karl Prantls Ruf als alleiniger Begründer der Symposiumsbewegung

In der Literatur wird Karl Prantl oftmals als „Vater des Bildhauersymposiums“⁹⁷ bezeichnet. Der Bildhauer Mathias Hietz nennt das Jahr 1959 als „Geburtsjahr“ der Bildhauersymposien und weist auf den „Anstoß“ hin, den Karl Prantl dazu gegeben habe.⁹⁸ Damit wird nahegelegt, dass Karl Prantl als Begründer des ersten Bildhauersymposiums und damit der gesamten Symposiumsbewegung zu betrachten ist. Problematisch dabei ist, dass diese Ansicht immer wieder ungeprüft in der Literatur übernommen wird. Dies wirft die Frage auf, ob Karl Prantl wirklich als „der Vater“ der Symposiumsbewegung gelten darf. In diesem Zusammenhang muss auf zwei Personen hingewiesen werden, die in der Gründungsphase eng mit Karl Prantl zusammenarbeiteten. Dabei ist vor allem Friedrich Czagan zu nennen, der wesentlich dazu beitrug, dass dieses erste Symposium Wirklichkeit werden konnte.⁹⁹ Czagan überbrachte einen finanziellen Zuschuss der Firma Philips, der die „eigentliche Basis für die Realisierung des Symposiums 1959 darstellte“.¹⁰⁰ Auch der Beitrag von Heinrich Deutsch (geb. 1925) zu diesem Vorhaben darf nicht unterschätzt werden. Der Bildhauer leistete bei der Vorbereitung des ersten Symposiums in St. Margarethen ebenfalls einen wesentlichen Beitrag. Im Frühjahr 1959 begleitete er Friedrich Czagan auf einer Reise durch mehrere europäische Länder, um Bildhauerkollegen kennenzulernen, die daran

⁹³ Wortmann 2006, S. 63: Interview Uta Peyrer-Prantl (2000).

⁹⁴ Ebda., S. 140.

⁹⁵ Ebda., S. 141.

⁹⁶ Kat. Frankfurt 1981, S. 169.

⁹⁷ Diese Metapher erscheint beispielsweise bei Wortmann 2006, S. 23 und bei Bugs 1998, S. 5.

⁹⁸ Hietz 1988, S. 44.

⁹⁹ Wortmann 2006, S. 51: Interview Josef Pillhofer (2003): „Czagan war der eigentliche Motor. Ohne ihn wäre das Symposium nicht möglich gewesen.“

¹⁰⁰ Ebda., S. 58: Interview Friedrich Czagan (2001). So hatte sich Friedrich Czagan auf Anregung der Niederländischen Kunststiftung an die Firma Philips gewandt und dort einen finanziellen Vorschuss auf eine in St. Margarethen während des Symposiums entstehende Skulptur erhalten.

interessiert waren, an dem für den Sommer geplanten Symposium teilzunehmen.¹⁰¹ Beide leisteten damit eine unverzichtbare Hilfe, um das geplante Symposium Realität werden zu lassen.

4.6 Karl Prantl als Vorbild für die beginnende Symposionsbewegung

Karl Prantl übernahm von Anfang an eine Vorbildfunktion, die in einem langen Arbeitstag und seiner disziplinierten Arbeitshaltung zum Ausdruck kam. Besonders für die aus dem Ostblock kommenden Teilnehmer war Prantl eine Leitfigur. Er setzte sich sehr dafür ein, dass ihnen die Teilnahme am Symposium ermöglicht wurde, und besuchte später häufig osteuropäische Bildhauerkollegen, um sie vor allem mit dringend benötigten Werkzeugen zu versorgen.¹⁰² Prantl verhielt sich jedoch nicht zu allen Teilnehmern so solidarisch, denn er erwartete seinerseits ein gewisses Entgegenkommen. So setzte er voraus, dass jeder Teilnehmer des Symposiums wie er selbst, in abstrakter Weise arbeiten sollte.¹⁰³ Diese Grundauffassung entsprach der fast aller Teilnehmer.¹⁰⁴ Heinrich Deutsch hingegen hielt sich nicht an die unausgesprochene Vorgabe und begann damit, wie es seinem Stil entsprach, seine Skulptur „naturalistisch“ zu gestalten. Darüber kam es zu einem Konflikt mit Karl Prantl, der ihm die weitere Teilnahme am Symposium verwehrte.¹⁰⁵

4.7 Die Institutionalisierung des Bildhauersymposiums von St. Margarethen

Auf das erste Symposium in St. Margarethen 1959 folgten bis zum letzten 1972 noch elf weitere Bildhauertreffen, an denen insgesamt 95 Bildhauer teilnahmen.¹⁰⁶ Ein so umfassendes und auf Kontinuität angelegtes Projekt erforderte erhebliche Investitionen. Um die dafür notwendigen Gelder bei der Bundesregierung und der Burgenländischen Landesregierung beantragen zu können, entschieden sich Karl Prantl und seine Mitarbeiter

¹⁰¹ Ebda., S. 56-57: Interview Friedrich Czagan (2001). Begleitet von Heinrich Deutsch, wandte sich Friedrich Czagan persönlich an europäische Bildhauerkollegen, um Hinweise auf interessierte und geeignete junge Künstler zu erhalten. Dabei suchte er folgende Städte auf: Berlin (Karl Hartung), Düsseldorf (Ewald Mataré), Zürich (Gartenbauausstellung), Bergamo (Giacomo Manzú), Mailand, Brüssel und Amsterdam.

¹⁰² Gespräch mit Karl Prantl am 2. Oktober 2006: „Wir haben öfters Bildhauerkollegen in Ungarn, Slowenien, Tschechoslowakei und Polen besucht und versucht, ihren schlimmen Alltag zu lindern, indem wir ihnen Werkzeuge und Lebensmittel mitbrachten.“

¹⁰³ Wortmann 2006, S. 61: Interview Erich Reischke (2003): „Das Abstrakte war klar, darüber brauchte man nicht zu reden.“

¹⁰⁴ Muschik 1966, S. 28.

¹⁰⁵ Wortmann, S. 52: Interview Karl Prantl (2000). Prantl begründete die Trennung von Deutsch damit, dass das Ansehen des Symposiums durch figurativ arbeitende Künstler in Misskredit habe geraten können, ferner dass Deutsch „keine Ahnung von Steinbildhauerei“ gehabt und sich auch aus finanziellen Gründen am Symposium beteiligt habe.

¹⁰⁶ Hartmann/Pokorny 1988, S. 127. Nach dem ersten Symposium 1959 fanden in St. Margarethen noch weitere Steinbildhauer-Symposien in folgenden Jahren statt: 1960, 1961, 1962, 1963, 1964, 1966, 1967, 1969, 1970, 1971, 1972, 1973-1976/77 (Projekt St. Stephansplatz in Wien), 1977.

im Herbst 1959, den Verein „Symposion Europäischer Bildhauer“ ins Leben zu rufen“¹⁰⁷, dessen Generalsekretär Friedrich Czagan zwischen 1959 bis 1965¹⁰⁸ war. Der Zwang zur Institutionalisierung der Symposionsbewegung ergab sich aus der wirtschaftlich angespannten Lage der Bildhauer. Die Gestaltung einer Skulptur erfordert im Allgemeinen einen größeren Zeit- und Materialaufwand als beispielsweise die eines Bildes oder einer Graphik. Deshalb lassen sich Skulpturen in der Regel auch schwieriger an Privatpersonen veräußern. Aus diesem Grund sind Bildhauer in besonderer Weise auf öffentliche und private Mittel angewiesen.¹⁰⁹ Dieser bis heute existierende Verein, dessen erster Vorsitzter heute wieder Karl Prantl ist, diente somit vor allem dazu, notwendige finanzielle Unterstützungen von Bund, Land und privaten Sponsoren für das Symposionsprojekt beantragen zu können¹¹⁰, denn den Mitgliedern des Vereins war bewusst, dass der Symposionsgedanke nur auf der Grundlage regelmäßiger finanzieller Zuwendungen dauerhaft verwirklicht werden konnte.

4.7.1 Ausbreitung der Bildhauersymposien

Das Bildhauersymposion von St. Margarethen entwickelte sich in wenigen Jahren zu einer bekannten und modellhaften „künstlerischen Aktionsform“. Nach diesem Beispiel entstanden in den Sechziger und Siebziger Jahren vor allem in Österreich, Deutschland und dem ehemaligen Jugoslawien Initiativen, die nach dem Vorbild von St. Margarethen Bildhauer zu gemeinsamer Arbeit zusammenführten und anschließend die erzielten Ergebnisse der Öffentlichkeit vorstellten.¹¹¹ Über die wiederholte Teilnahme an den Symposien von St. Margarethen hinaus besuchte Karl Prantl auch die von dem Verein „Symposion Europäischer Bildhauer St. Margarethen“ initiierten Bildhauertreffen in Krastal/Kärnten (1967) und in Mauthausen (1970)¹¹² und unterstützte so die Ausbreitung des Symposionsgedanken in Österreich. Neben diesen drei Plätzen entstand auf seine Anregung hin unter der Leitung von Mathias Hietz (1923-1995) ein weiteres bildhauerisches

¹⁰⁷ Wortmann 2006, S. 62. An der Gründung des Vereins „Symposion Europäischer Bildhauer“ waren neben Karl Prantl (Erster Vorsitzender) als weitere Gründungsmitglieder Jacques Moeschal (Zweiter Vorsitzender), Peter Meister (Schriftführer) und Friedrich Czagan (Generalsekretär) beteiligt.

¹⁰⁸ Ebda., S. 62.

¹⁰⁹ Endlich/Wurlitzer 1990, S. X.

¹¹⁰ Wortmann 2006, S. 57-58.

¹¹¹ Ebda., S. 11.

¹¹² Mitteilung von Karl Prantl, 2.12.2008: Die Teilnehmer an den Symposien im Marmorsteinbruch von Krastal arbeiten in enger Verbindung mit dem Steinwerk Lauster, die im Granitsteinbruch Mauthausen tätigen Künstler mit dem Steinwerk Poschacher.

Zentrum im österreichischen Lindabrunn bei Baden, wo seit 1967 über einen Zeitraum von zwanzig Jahre in regelmäßigen Abständen Symposien stattfanden.¹¹³

Bereits 1961 überschritt der Symposionsgedanke die österreichische Grenze. So gründete Janez Lenassi (1927-2007), Teilnehmer in St. Margarethen 1959, zusammen mit Jakob Savinsek (1922-1961), Teilnehmer in St. Margarethen 1960, neben dem ersten Symposion für Steinskulpturen in Portoroz ein Symposion für Holzskulpturen in Kostanjevica¹¹⁴, dem Karl Prantl einen kürzeren Besuch abstattete.¹¹⁵ Beide im heutigen Slowenien stattfindenden Symposien wurden zu einer ständigen Einrichtung. 1965 folgte in Visne Ruzbachy das erste Symposion in der damaligen CSSR, an dem auch Karl Prantl teilnahm. Von den insgesamt achtzig Veranstaltungen, die bis einschließlich 1969 stattfanden, fand die Hälfte in Ländern Osteuropas statt.¹¹⁶ Auch in Deutschland erzielte die Symposionsidee größere Resonanz. Ehemalige deutsche Teilnehmer von St. Margarethen veranstalteten ein Bildhauertreffen in Gaubüttelbrunn bei Kirchheim im Landkreis Würzburg, an dem sich Karl Prantl 1961 gleichfalls beteiligte, ebenso wie im selben Jahr an dem in Berlin und 1969 am Federsee bei Ulm. Auf außereuropäischer Ebene kam es ebenfalls zu zahlreichen Begegnungen, an denen Karl Prantl teilnahm. Dazu gehörte 1962 das Symposion „Form in Space“ in der Wüste Negev, das auf eine Initiative des israelischen Bildhauers Kosso Eloul (1920-1995) zurückging, der 1960 am Symposion in St. Margarethen teilgenommen hatte. Die in der Wüste entstandene Skulptur (**WK 44**) gibt in ihrer Oberflächengestaltung die Wellenform des Sandes und des erodierten Gesteins wieder. Weiterhin besuchte Karl Prantl 1968 ein in Proctor/Vermont/USA stattfindendes Bildhauersymposium.¹¹⁷ Die dort entstandene Arbeit „Sculptures on the Highway“, die aus zwei horizontal gelagerten Vermont-Marmorsteinen besteht, (**WK 102**) zeichnet mit sanft verlaufenden, horizontalen Noppenbändern die Bewegung der weiten Landschaft der Neuengland-Staaten nach. Heute steht die Skulptur auf dem Rastplatz Springfield/Vermont an der Interstate 89, der von Boston/Massachusetts aus in Richtung Norden über die Interstate 93 und 89 zu erreichen ist. 1980 folgte der Bildhauer noch ein letztes Mal dem Ruf eines Steinbildhauerkollegen nach Patiala in Indien.¹¹⁸ Die auf diesen Symposien entstandenen Skulpturen zeichnen sich durch

¹¹³ Hietz 1988, S. 44-46. - Pokorny 1988, S. 84.

¹¹⁴ Wortmann 2006, S. 131.

¹¹⁵ Ebda., S. 141: Interview Uta Prantl-Peyrer (2000).

¹¹⁶ Ebda., S. 143.

¹¹⁷ Kat. Frankfurt 1981, S. 169.

¹¹⁸ Ebda., S. 170.

zurückhaltende Bearbeitung des zur Verfügung stehenden Materials bei gleichzeitig deutlichem Bezug zur umgebenden Landschaft aus (WK 271).

4.8 Beispiele früher Symposionsskulpturen von St.Margarethen

Die Skulptur „Stein für Matthias Hauer“, die während der Symposien in St. Margarethen entstanden ist, befindet sich noch auf dem Hügel von St. Margarethen. Das von Karl Prantl 1959 im Steinbruch von St. Margarethen geschaffene Werk „Fünf Anrufungen“ steht heute dagegen im Skulpturengarten Prantls in Pötsching.

4.8.1 „Fünf Anrufungen“

Karl Prantl gab der 3,30 m hohen, 1,25 m breiten und 0,65 tiefen Sandsteinskulptur den Titel „Fünf Anrufungen“ (WK 29). Diese aus einem hochformatigen, relativ flachen Block gearbeitete Skulptur läßt sich in drei gleich breite vertikale Abschnitte unterteilen. Auf dem mittleren brachte Prantl in regelmäßigen Abständen fünf runde Öffnungen an. Diese dienen dazu, das Augenmerk des Betrachters auf die Mittelachse zu lenken und dem imposanten Werk eine gewisse Leichtigkeit zu verleihen. Die Öffnungen, die die starre Geschlossenheit des Steinblocks überwinden, erlauben den Zugang in sein Inneres und geben darüber hinaus den Blick frei auf die dahinter sichtbar werdende Natur. Die aufgeraute Oberfläche, die die Leuchtkraft des Steins in der Sonne verstärkt, steigert den lebendigen Charakter dieses Steins. Nach Kristian Sotriffer (1932-2002), Autor, Kunstkritiker und Verleger, den der Bildhauer als Mitstreiter für die Idee der Symposien gewinnen konnte, appelliert Prantl mit dieser Skulptur an alle Bildhauer, ihre Ateliers zu verlassen und sich in der freien Natur zu gemeinsamer Arbeit zusammenzufinden, um so den Symposionsgedanken weiterzutragen.¹¹⁹

4.8.2 „Stein für Josef Matthias Hauer“

Ein Beispiel für eine in St. Margarethen verbliebene Symposionsskulptur Prantls ist der „Stein für Josef Matthias Hauer“. 1964 beteiligte sich Karl Prantl wieder an einer Bildhauerbegegnung in St. Margarethen und begann eine Skulptur, die allerdings erst nach dem Symposion von 1966 fertiggestellt werden sollte. Diese Arbeit (WK 78) widmete er Josef Matthias Hauer (1883-1959), einem Vorgänger des Komponisten Arnold Schönberg (1874-1951). Über den Komponisten Hauer äußerte sich der österreichische Bildhauer Fritz Wotruba (1907-1975) nach seiner Rückkehr aus dem Exil im Jahr 1945: „Der Musiker Josef

¹¹⁹ Sotriffer 1988/2, S. 38.

Matthias Hauer komponiert eine Musik, die dem Hörer kein Versinken in die Sentimentalität erlaubt. Höchst einfach und klar ist der Klang, es gibt keinen Rausch und keine Beseelung. Dafür gibt es höchste Ordnung, Aufbau durch mathematische Reinlichkeit“.¹²⁰ Die diesem Komponisten gewidmete Skulptur entstand nicht im Steinbruch, sondern auf dem darüberliegenden Hügel. Dies lag daran, dass im Laufe der Jahre die fertiggestellten, nicht verkauften Steinskulpturen immer mehr Platz im Steinbruch beanspruchten und dadurch der Raum, der den Symposionsteilnehmern zur Verfügung stand, zusehends kleiner wurde (**Abb. 23**). Daher entschloss sich der Vorstand des Symposionvereins im Jahre 1963, das gemeinsame Arbeiten auf den Hügel zu verlagern. Jeder Bildhauer hatte nunmehr die Möglichkeit, einen Platz frei zu wählen, der nicht nur Arbeitsplatz, sondern auch zugleich der spätere Präsentationsort der Skulptur sein sollte.¹²¹

Karl Prantl wählte für seine Skulptur einen Block aus Kalksandstein mit den Maßen 1,90 m x 2,10 m x 2,20 m, der aus dem Steinbruch stammte. Er ließ ihn auf eine natürlich gewachsene flache Felsformation, ebenfalls aus Kalksandstein, aufliegen, die so die Funktion eines Sockels erhielt. Der Steinkörper strebt im oberen Teil an den vier Seiten auseinander, während er sich nach unten hin verjüngt, sodass er die Form eines überdimensionalen Kapitells erhält. Bei seiner Bearbeitung orientierte sich Prantl am Verlauf der natürlich gewachsenen Gesteinsschichten sowie an der unregelmäßig geformten, vor- und zurückspringenden Oberfläche. Dort fügte er waagrecht verlaufende Mulden ein, die in ihrer Größe und Form variieren und sich ohne Unterbrechung an allen Seiten des Steins entlangziehen und auf diese Weise dessen horizontalen Aufbau betonen. Auf der oberen Deckfläche brachte Karl Prantl tiefere Aushöhlungen an, in denen ursprünglich Kugeln als konvexe Gegengewichte Platz fanden.¹²² Am sich anschließenden oberen Abschnitt des Steinblocks folgen zwei parallele, horizontal verlaufende Reihen sehr kleiner Mulden. Die zentrale Achse im mittleren Bereich, die ober- und unterhalb von zwei kleineren Muldenketten eingefasst wird, fällt durch ihre verhältnismäßig großen und tief in

¹²⁰ Wotruba 1977/1, S. 53.

¹²¹ Wortmann 2006, S. 87-88. Bereits nach drei Symposien hatte sich die Zahl der im Steinbruch aufgestellten Skulpturen auf 45 Arbeiten erhöht, die zusammen mit dem Steinbruch zur Touristenattraktion wurden. Der den Bildhauern im Steinbruch für die Arbeit zur Verfügung stehende Platz war enger und der Besucherstrom im Steinbruch störender geworden. Die Organisatoren des Symposions entschlossen sich deshalb ab 1963, die relativ begrenzte und von hohen Steinwänden eingeschlossene bisherige Arbeitsfläche aufzugeben, um dafür die weiten Flächen auf dem Hügel von St. Margarethen als Raum für bildhauerisches Arbeiten und die Präsentation zu erschließen. Hier standen die Skulpturen vor der großartigen Kulisse des in der Ferne sichtbaren Neusiedler Sees. Dieser neue Standort der Skulpturen, die nunmehr weithin sichtbar waren, unterstützte die von den Künstlern angestrebte öffentliche Wirkung.

¹²² Wortmann 2006, S. 91-92: Interview Franz Xaver Ölzant (2001): „Die Steinkugeln sind jedoch seit längerer Zeit verschwunden.“

die Oberfläche eingearbeiteten Mulden auf. Eine weitere Muldenreihe umfasst die Basis mit wiederum kleineren Aushöhlungen. Auch auf dem felsigen Untergrund erscheinen die muldenartigen Vertiefungen, sodass Block und Felsformation eine harmonische Einheit bilden.

Die stimmige Verknüpfung der Skulptur mit der sie umgebenden Landschaft stellte in den Augen anderer Symposionsteilnehmer eine herausragende gestalterische Leistung Prantls dar, die jedoch in dieser Form eine „Ausnahmeerscheinung“ blieb.¹²³ Dieser Erfolg mag auch daran liegen, dass es die erklärte Absicht des Bildhauers war, diese Skulptur so zu formen und gestalten, dass sie dem Werk des Komponisten gerecht wurde. Mit diesem hatte er sich auseinandergesetzt und schätzte dessen reine, klaren Kompositionen. Dieses Ordnungsdenken, das Hauers musikalisches Werk bestimmt, entsprach auch dem gestalterischen Ansatz Prantls, der sich im symmetrischen Aufbau der Skulptur äußert. Die weich modulierten Aushöhlungen erscheinen sanft auf den Horizontalen, die wie Notenreihen die einzelnen Töne aufnehmen. Von diesem Stein geht im Zusammenspiel mit dem Hügel als Ort der Aufstellung, der einen weit reichenden Ausblick in die landschaftliche Umgebung gewährt, eine kontemplative Aura aus. Diese Art von Besinnlichkeit findet sich nach Meinung moderner Komponisten auch in Hauers „Zwölftonspiel“¹²⁴, das als musikalische Meditation angesehen wird.¹²⁵ Neben der besinnlichen Auseinandersetzung mit seiner Umwelt widmete sich Prantl mit seinen Arbeiten auch Themen der Zeitgeschichte. Besonders die politischen Umbrüche der Fünfziger und Sechziger Jahre des Zwanzigsten Jahrhunderts, von denen Europa betroffen war, spiegeln sich in seinen Arbeiten wieder.

5 Steine zur Zeitgeschichte (1958-1991)

5.1 „Grenzstein“ in Nickelsdorf

Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges teilten die Siegermächte Mittel- und Osteuropa unter sich auf und vollzogen damit eine Trennung Europas in zwei unterschiedliche ideologische Systeme. Ausdruck des Ringens um Ausweitung und Erhaltung der jeweiligen Einflusszone war der Ungarnaufstand 1956 und seine Niederschlagung durch die Truppen der Sowjetunion. Mit dem „Grenzstein“ (**WK 21**), den Karl Prantl 1958 gestaltete und der

¹²³ Ebda., S. 91.

¹²⁴ Näheres zum „Zwölftonspiel“ Hauers findet sich in den Erinnerungen des zeitgenössischen Komponisten Friedrich Cerha (Cerha 2001, S. 32-33) oder in ausführlicher Form bei Weiss 1999.

¹²⁵ Weiss 1983, S. 64.

heute auf dem Mitterberg nahe Pötsching an der ehemaligen österreichisch-ungarischen Grenze der Habsburgerzeit aufgestellt ist, beabsichtigte Prantl, ein Zeichen gegen das Vergessen zu setzen. Mit dem von ihm gestalteten Stein wollte der Bildhauer an den Widerstand der ungarischen Bevölkerung gegen die Unterdrückung durch die Sowjetunion im Jahre 1956 erinnern und in bildhauerischer Weise Stellung beziehen gegen den „Eisernen Vorhang“, der europäische Staaten und Menschen voneinander trennte.¹²⁶

Die Idee des „Grenzsteins“, dessen Realisierung die Burgenländische Landesregierung finanzierte¹²⁷, war nicht neu. Bereits im Jahr 1945 hatte der von Karl Prantl geschätzte rumänische Bildhauer Constantin Brancusi (1876-1957) einen Grenzstein geschaffen. Wie Prantl sah auch Brancusi seine Skulptur „Borne frontière“ (**Abb. 24**) als Friedenszeichen an, das gegen jedwede Form der Unterdrückung gerichtet war. Sie sollte auch die persönliche Empörung des Bildhauers über die von der Sowjetunion erzwungene Abtretung rumänischer Gebiete gegen Ende des Zweiten Weltkriegs zum Ausdruck bringen.¹²⁸ Als Werkstoff hatte auch Brancusi Kalkstein gewählt, aus dem er einen 1,84 m hohen Pfeiler formte, der sich in seiner schlanken Gestalt einem historischen Grenzstein annähert.¹²⁹ Die Arbeit ist in drei übereinander angeordnete Abschnitte gegliedert. Aus dem länglichen Mittelstück arbeitete Brancusi das Motiv des Kusses¹³⁰ in halbabstrakter Form heraus. Auf der würfelartigen Basis und dem ebenso geformten Kopfstück erscheint wiederum dieses Motiv als Gravur. Es steht als Symbol für eine friedliche, von Zuneigung erfüllte Koexistenz der Menschen. Im politischen Kontext kann es als Aufruf für einen toleranten Umgang der verschiedenen europäischen Staaten miteinander angesehen werden.

Im Gegensatz zu Brancusis Werk, das sich heute im Besitz des Centre Georges Pompidou befindet¹³¹ und nie an einer Grenze aufgestellt worden ist, fand der „Grenzstein“ Prantls seinen Platz am Grenzübergang Nickelsdorf/Hegyeshalom im Jahr 1960.¹³² Der etwa 50 km nordöstlich von St. Margarethen gelegene Grenzübergang war 1956 während des Ungarnaufstandes zu einem Zufluchtsort für Tausende von Flüchtlingen geworden. Zugleich

¹²⁶ Haldemann 1998, S. 30. Auch andere österreichische Bildhauer machten das sowjetische Vorgehen in Ungarn sehr betroffen. So äußerte beispielsweise Fritz Wotruba: „Niemals kann die Kunst eines Landes von den Vorbildern, den Pionieren und Richtungen der übrigen Welt ohne Schaden getrennt werden.“

¹²⁷ Wortmann 2006, S. 30.

¹²⁸ Kat. Paris 1995, S. 284-285.

¹²⁹ Wortmann 2006, S. 30. Historische Grenzsteine trugen Hoheitszeichen des Landesherrn, der damit auf den Beginn seines Territoriums hinwies.

¹³⁰ Brancusi knüpft mit dem Kussmotiv an die Gestaltung der „Porte du baiser“ in Tirgu Jiu von 1937/38 an. Vgl. Kat. Paris 1995, S. 279. – Kat. Duisburg 1976, S. 112.

¹³¹ Vgl. Kat. Paris 1995, S. 284.

¹³² Wortmann 2006 S. 38, Anm. 29.

war dieser Ort das Ziel zahlreicher Hilfslieferungen aus ganz Österreich, die von dort aus vor allem nach Budapest weitergeleitet wurden. Prantl leistete durch die Gestaltung dieser Skulptur einen künstlerischen Beitrag, „die Grenze zu entgrenzen“.¹³³ Die eingefügten Durchblicke sollten auf das damalige Verlangen der Menschen Bezug nehmen, die sich diesseits und jenseits des Grenzzauns nach einer Öffnung der Grenze zwischen Ungarn und Österreich und einer Wiederherstellung des friedlichen Zusammenlebens der benachbarten Länder sehnten.¹³⁴

Bei der Ausführung des „Grenzsteins“ griff der Bildhauer auf das Konzept der bereits auf Seite 24-25 besprochenen Skulptur „Zeichen“ von 1952 (**WK 5/1**) zurück. In beiden Arbeiten strebte Prantl eine offene, der Architektur nahestehende Darstellung an. Den „Grenzstein“ schuf er allerdings als monumentales Werk, das mit 260 cm Höhe, einer Breite von 220 cm und einer Tiefe von 80 cm nahezu die dreieinhalbfache Größe der Skulptur „Zeichen“ aufweist.

Die zum östlichen Nachbarn Ungarn gerichtete Vorderseite (**WK 21**) erhält durch vor- und zurückspringende, kleinere und größere Öffnungen einen bewegten Charakter. Auf dieser Seite besitzt der Steinblock eine nach oben strebende Tendenz, die vor allem durch die Binnengliederung der Skulptur bewirkt wird: Schmale vertikale wechseln sich mit horizontalen Durchbrüchen ab. Sie vermitteln dem Betrachter den Eindruck, dass sich hier kompakte Geschlossenheit mit der Tendenz zu Durchlässigkeit und Offenheit verbindet. Auf der Rückseite erscheinen spiegelverkehrt die an der Frontseite entstandenen Durchblicke. Prantl trug hier eine unterschiedlich breite und nur wenige Zentimeter tiefe Fläche an den Rändern der Skulptur ab. Dadurch wird eine nach vorne springende Schicht auf dem Steinblock freigelegt, sodass die Öffnungen beim Betrachten zurücktreten. Die Rückseite erhält damit einen dichteren, blockhafteren Charakter als die Vorderseite: An die Stelle einer offenen Struktur tritt hier der Eindruck der Massivität und Geschlossenheit. Diese Arbeit Prantls ist somit vom Wechsel von offener und geschlossener Form geprägt, die auch den Gesamteindruck seiner Berliner Skulpturen bestimmt.

5.2 Berlin 1961

Im Sommer 1961 nahm Karl Prantl an ersten Bildhauersymposion in Deutschland im stillgelegten Kaisersteinbruch Gaubüttelbrunn bei Kirchheim in der Nähe von Würzburg teil, das auf die Initiative der Berliner Bildhauer Herbert Baumann (1927-1990), Joachim-

¹³³ Sotriffer 1992, S. 103.

¹³⁴ Gespräch mit Karl Prantl am 4. Oktober 2005.

Fritz Schultze-Bansen (geb.1926) und Erich Reischke (geb.1927) zurückging, von denen der letztgenannte bereits am ersten Bildhauersymposion in St. Margarethen teilgenommen hatte. In Kirchheim erreichte die Künstler die Nachricht von der Errichtung der Mauer in Berlin. Erich Reischke brachte die Stimmung der meisten Symposionsteilnehmer mit seiner Bemerkung zum Ausdruck: „Wenn das hier vorbei ist, gehen wir alle nach Berlin.“¹³⁵ Ihr gemeinsamer Gedanke zielte darauf ab, „der Mauer der Gewalt eine andere Mauer entgegenzustellen, aus Skulpturen, Meter für Meter die Grenze entlang, unmittelbar am Ort geschlagen, als Zeichen wider diese und jede Tyrannei“.¹³⁶ Karl Prantl begab sich zusammen mit den drei Berliner Kollegen in deren Heimatstadt, um dort ein Bildhauertreffen vorzubereiten, das gegen den Mauerbau Stellung beziehen sollte.¹³⁷ Im Bezirk Tiergarten, wo sich die Bildhauer in einem Freiluftatelier zusammenfanden, entstanden später weitere „Mauerdenkmäler“, mit denen Künstler gegen eine Grenze mitten in Berlin protestierten und gleichzeitig für die Wiedervereinigung eintraten.¹³⁸ Aus dem ursprünglich spontanen Impuls Prantls, mit nach Berlin zu fahren, um dort mit einer Arbeit ein Zeichen gegen den Mauerbau zu setzen, wurde ein einjähriger Aufenthalt.¹³⁹ Im Oktober 1961 begann er mit vier Bildhauerkollegen auf dem Platz der Republik, Steine zu bearbeiten. Im Frühjahr 1962 kamen noch weitere sieben Künstler hinzu, sodass im August 1962 insgesamt 13 Bildhauer ihre Skulpturen der Öffentlichkeit vorstellen konnten. Von Anfang an fand dieses Projekt in beiden Teilen der Stadt große Resonanz, die allerdings unterschiedlich ausfiel: Die westliche Presse sprach von Skulpturen, die „unter (im doppelten Sinne) freiem Himmel“ entstanden, während die östliche Presse die „ungefügten, tonnenschweren Steinklötze und klobigen Steinmassen“ kritisierte, deren Bedeutung dem Betrachter unverständlich bleibe.¹⁴⁰ Karl Prantls persönlicher Beitrag bestand aus zwei großformatigen Skulpturen, die heute noch auf dem Platz der Republik an diese Aktion erinnern, und denen er die Titel „Drei Anrufungen“ und „Meditationsstein“ gab.

¹³⁵ Wortmann 2006, S. 136: Interview Erich Reischke (2003).

¹³⁶ Zitiert nach Wortmann 2006, S. 172. Tagesspiegel Berlin, 5.11.1961.

¹³⁷ Wortmann 2006, S. 136-137: Interview Johann Friedrich Schultze-Bansen (2003). - Bugs 1998, S. 15. Karl Prantl war davon überzeugt, dass „unsere Steine die Kraft haben wie die Posaunen von Jericho, diese Mauer zum Einsturz zu bringen.“

¹³⁸ Klother 1998, S. 246.

¹³⁹ Gespräch mit Karl Prantl am 13. Juni 2007.

¹⁴⁰ Wortmann 2006, S. 136-138.

5.2.1 „Drei Anrufungen“ auf dem Platz der Republik

Im Winter 1961/62 entstand in der Nähe des Reichstagsgebäudes Prantls erste aus Jurakalkstein gearbeitete Skulptur, die sich noch heute in dem dort angelegten Park befindet.¹⁴¹ Der Bildhauer wählte einen hohen Block mit den Maßen 3,30 m x 1,45 m x 0,60 m aus (**WK 42**), dessen beide Schmalseiten bereits vor der Bearbeitung horizontale Linien aufwiesen, die auf viele kleine Bohrlöcher zurückzuführen sind, die beim Brechen des Steins im Steinbruch entstanden waren. Form und Größe des Steins vermitteln beim Betrachten den Eindruck von Massivität und Unüberwindbarkeit. Diese Wahrnehmung wird noch durch die ungeglättete Oberfläche, die an einen Naturfelsen erinnert, verstärkt. Karl Prantl raute die Vorder- und Rückseite mit tiefen Meißelschlägen auf und beseitigte die dort erscheinenden Bohrrillen. Anschließend durchbohrte er den Stein im Bereich der vertikalen Mittelachse und schuf in gleichen Abständen drei gleich große, runde Durchbrüche. Sie geben den Blick frei auf die Fassade des Reichstagsgebäudes, hinter dem die Berliner Mauer errichtet worden war. Diese Blickrichtung wird durch die zahlreichen Linien verstärkt, die auf den beiden Schmalseiten des Steins verlaufen. Die Skulptur, die etwa die Höhe der „Berliner Mauer“ im Jahr 1961 erreicht¹⁴², sollte nach den Vorstellungen Prantls ein Appell an den Betrachter sein, für die Freiheit und gegen die Unterdrückung einzutreten. Einerseits besitzt die Skulptur den Charakter einer trennenden Mauer, andererseits stehen die drei Durchblicke für „Drei Anrufungen“ und somit für die Hoffnung, dass es einen Weg geben würde, die kurz zuvor errichtete Mauer zu überwinden, sodass die Menschen beiderseits der Grenze wieder zueinander finden könnten.¹⁴³

5.2.2 „Meditationstein“ auf dem Platz der Republik

Auf die Skulptur „Drei Anrufungen“ folgte im selben Winter ein „Meditationsstein“, den der Bildhauer ebenfalls aus Jurakalk schuf (**WK 43**). Auch er steht noch heute auf dem Platz der Republik in unmittelbarer Nähe zu Prantls erster Figur.¹⁴⁴ Er besitzt eine Höhe von 2,20 m und eine Tiefe von 0,58 m. Seine Breite beträgt an der Standfläche 1,13 m, auf halber Höhe 107 cm und an ihrem oberen Abschluss 1,15 m. Die Skulptur fällt besonders durch ihre Zweiteilung auf. Ein bossenartig geformter, kompakter Mittelstreifen teilt den Stein in zwei symmetrische Hälften. Die obere beginnt mit einer leichten Einkerbung, die den

¹⁴¹ Ebda., S. 168.

¹⁴² Nach einer schriftlichen Mitteilung von Alexandra Hildebrand, Leiterin des Museums „Haus am Checkpoint Charlie“ in Berlin, vom 2. Juni 2007 besaß die Sperrmauer, die am 18. August 1961 am Potsdamer Platz errichtet wurde, zunächst eine Höhe von 1,60 m. Später wurde die Mauer erweitert und mehrfach erhöht.

¹⁴³ Gespräch mit Karl Prantl am 28. September 2005.

¹⁴⁴ Wortmann 2006, S. 168.

Anfang bildet für waagrecht verlaufende Schatten- und Lichtzonen mit fließenden Übergängen, die sich mit dem Rhythmus des Tageslichts ändern. Der sich unterhalb des Mittelstreifens anschließende Teil ist ebenfalls in horizontale Ebenen gegliedert. Auch hier treten Licht- und Schattenbereiche auf, die sich jedoch anders als im oberen Teil der Figur deutlich voneinander abgrenzen. Dieser Eindruck beruht darauf, dass die einzelnen horizontalen Bereiche im Gegensatz zu den weich modulierten oberen Ebenen über härtere Konturen verfügen.

Mit dieser Gestaltung versuchte der Bildhauer auf symbolische Weise die teilweise lebenszerstörenden Folgen der Teilung Berlins aufzuzeigen. Der obere, zum Himmel hin offene Teil der Figur soll für die ungehinderte Bewegungsfreiheit der Menschen im „freien“ Teil der Stadt stehen. Mit seiner leicht modulierten Oberflächengestaltung wird zudem der Eindruck von Leichtigkeit und Offenheit geschaffen, der auf den freien und unkonventionellen Charakter Berlins hinweisen soll. Der untere Abschnitt hingegen erhält durch den darüberliegenden massiven Streifen in der Mitte, der beide Steinhälften voneinander trennt, eine eingeeengte Form. Die harten Konturen der unteren Flächen und ihre regelmäßigen Wiederholungen verstärken beim Betrachter das Gefühl von Unterdrückung und Reglementierung, wie es die im Ostteil der Stadt verbliebenen Bürger erfahren mussten.

5.3 „Nürnberger Kreuzweg“

Ein weiteres Werk Prantls, das die Öffentlichkeit ebenfalls an ein düsteres Kapitel deutscher Zeitgeschichte erinnern soll, ist der „Nürnberger Kreuzweg“. Keine deutsche Stadt wird so sehr mit der Schreckensherrschaft der NS-Zeit in Verbindung gebracht wie Nürnberg. Mit den 1935 verkündeten „Nürnberger Gesetzen“ verloren die Juden ihre staatsbürgerlichen Rechte. Damit begann die Diskriminierung und Verfolgung der Juden und anderer Minderheiten. In Nürnberg inszenierte das NS-Regime in aufwendiger, theatralischer Weise ihre Reichsparteitage auf dem eigens dafür errichteten Reichsparteitagsgelände.¹⁴⁵ Nach dem Sturz der NS-Herrschaft 1945 setzten erste zögerliche Versuche der Stadt Nürnberg ein, sich ihrer individuellen Geschichte zu stellen. Erst in den Sechziger Jahren begann der langwierige, bis heute nicht abgeschlossene Prozess der Aufarbeitung. In dieser Zeit forderte der damalige Nürnberger Kulturreferent Hermann Glaser (1964-1990) die Bürger auf, wieder „politisch mündig und moralisch verantwortlich“ zu handeln und sich der NS-Vergangenheit ihrer Stadt zu stellen.¹⁴⁶ Er initiierte Kongresse und das Diskussionsforum „Nürnberger Gespräche“, um die Bürger zur Auseinandersetzung

¹⁴⁵ Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 7, 133-134. - Weihsmann 1998, S. 696, 718.

¹⁴⁶ Dietzfelbinger 1990. S. 28. – Ders. 2004, S. 137, 139.

mit der NS-Vergangenheit anzuhalten und aktuelle gesellschaftspolitische Fragen öffentlich zu diskutieren.¹⁴⁷

In den Achtziger Jahren setzten Bemühungen ein, vor allem die historische Bedeutung des Reichsparteitagsgeländes in das öffentliche Bewußtsein zu rücken.¹⁴⁸ So sollte nach einem Beschluss des Stadtrats der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka mit der Gestaltung eines Denkmals im Luitpoldhain zu Ehren der Opfer des Nationalsozialismus beauftragt werden. Ein weiteres künstlerisches Projekt sah die Verwirklichung einer „Friedensstraße“ vor, die vom ehemaligen Reichsparteitagsgelände zum nahegelegenen Stadtteil Langwasser führen¹⁴⁹ und mit Werken verschiedener Künstler ausgestattet werden sollte. Solche künstlerischen Ansätze fielen bei den Bürgern auf fruchtbaren Boden. Nach einer Umfrage der Kunstzeitschrift PAN zum NS-Parteitagsgelände aus dem Jahr 1991 zeigten sich die Nürnberger „für neue Ideen durchaus offen“.¹⁵⁰ Es fanden sich auch eine Reihe von Künstlern, die sich bereit erklärten, sich mit Konzepten an der Aufarbeitung der komplexen Geschichte des Reichsparteitagsgeländes zu beteiligen, um positive Anstöße für die Zukunft zu geben.¹⁵¹

Ein weiteres künstlerisches Vorhaben, das sich mit Nürnberg als Zentrum der nationalsozialistischen Ideologie auseinandersetzt, ist die „Straße der Menschenrechte“ des israelischen Künstlers Dani Karavan. Das Konzept dieses Denkmals trug der Künstler bereits 1987 einer Jury in Nürnberg vor. Im Gegensatz zur Friedensallee realisierte der Stadtrat dieses Projekt, wobei es jedoch bis zu seiner Einweihung im Jahr 1993 immer wieder zu Verzögerungen kam.

Bei der „Straße der Menschenrechte“ handelt es sich um eine begehbare Skulptur, die sich im Fußgängerbereich der Kartäusergasse am Rande des Germanischen Nationalmuseums befindet (**Abb. 25**).¹⁵² Der Besucher betritt durch ein Tor diese Straße, in der insgesamt 27 weiße, jeweils acht Meter hohe Rundsäulen aufgestellt sind, zu denen noch eine Eiche und zwei Bodenplatten gehören, die die Abfolge der 27 Säulen unterbrechen.¹⁵³

¹⁴⁷ Ders. 1990, S. 36.

¹⁴⁸ Ebd., S. 32.

¹⁴⁹ Schmidt 2005, S. 63. – Dietzfelbinger 1990, S. 34: Im Februar 1989 stellte die DKP im Stadtrat einen Antrag zur Bewältigung der „Erblast Reichsparteitagsgelände“, worin sie u.a. die Idee einer Umwandlung der Großen Straße in eine „Friedensallee“ vortrug. Trotz dieser Forderungen kam es bis heute nicht zu einer Realisierung dieses Projekts.

¹⁵⁰ Stock 1991, S. 7.

¹⁵¹ Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 139.

¹⁵² Laub 1995, S. 45.

¹⁵³ Ebd., S. 49.

Diese Elemente weisen mit je einer Inschrift auf einen der 30 Artikel der 1948 von den Vereinten Nationen verabschiedeten Erklärung der Menschenrechte hin.¹⁵⁴ Einzelne Inschriften sind in verschiedenen Sprachen gehalten, um auch an die Völker zu erinnern, denen die Menschenrechte noch heute vorenthalten werden. Mit seiner „Straße der Menschenrechte“ schuf Dani Karavan nicht nur eine mahnende Erinnerung, sondern gleichzeitig einen Aufruf, sich der Menschenrechtslage heute bewußt zu werden und diese Grundrechte als Verpflichtung zu verstehen.¹⁵⁵

Karl Prantl gestaltete 1991 gleichfalls ein Mahnmal in Nürnberg. Im Vergleich zu Karavans Werk, das die Kritik am Nationalsozialismus mit einer allgemein gültigen, zukunftsorientierten Aussage verbindet, thematisiert Prantls Steinensemble, der „Nürnberger Kreuzweg“, (**WK 379**) die verhängnisvolle Geschichte des Nürnberger Reichsparteitagsgeländes.

Der Kreuzweg besteht aus insgesamt 14 Granitplatten, die von der Großen Straße des Reichsparteitagsgeländes stammen und jeweils ein Format von 10 x 120 x 120 cm besitzen. Der Bildhauer veränderte die an der Oberseite aufgerauten Platten nur geringfügig. An ihren Rändern schiff er ein 3 cm breites und 0,5 cm tiefes Profil ein und ordnete dann die Platten im Abstand von jeweils 70 cm in einer Reihe an. Damit betonte er die quadratische Form der Platten und legte so gleichzeitig die unter der Patina verborgene ursprüngliche Struktur und Farbe des Granits frei. Die verschiedenen Farbtöne, die unterschiedliche Anteile von Schwarz, Grau und Braun aufweisen, deuten darauf hin, dass das Steinmaterial der Platten aus verschiedenen Steinbrüchen stammt.¹⁵⁶ Die von Karl Prantl verwendeten Platten waren 1990 bei einer grundlegenden Sanierung der Großen Straße angefallen, die durch die jahrelange Nutzung als Start- und Landebahn der US-Army und als Durchfahrtsstraße und Parkplatz erhebliche Schäden hinnehmen mußte.¹⁵⁷ Für sein Vorhaben hatte das städtische Hochbauamt dem Bildhauer 1991 insgesamt 25 Originalplatten kostenlos zur Verfügung gestellt. Bei ihrer Auswahl hatte der Bildhauer darauf geachtet, möglichst Platten mit unterschiedlicher und lebhafter Färbung zu

¹⁵⁴ Bott 1995, S. 85.

¹⁵⁵ Laub/Scheurmann 1995, S. 17.

¹⁵⁶ Schmidt 2005, S. 255, Anm. 49: “Die Granitlieferungen für die Große Straße, vollständig von konventionellen deutschen Steinbruchbetrieben, sind im Stadtarchiv Nürnberg, C 32 Nr. 977 dokumentiert.“

¹⁵⁷ Schmidt 2005, S. 62. Bis 1968 benutzte die US-Army die Große Straße als Start- und Landebahn für kleinere Militärflugzeuge. Durch den jahrzehntelangen Flugbetrieb wurden viele Steinplatten zerstört. Nach 1948 gab die Stadt einen Teil der Großen Straße für den Autoverkehr frei und richtete dort auch Parkplätze ein. Da diese Straße dafür nicht ausgelegt war, gingen wiederum zahlreiche Platten zu Bruch. Ab 1990 investierte die Stadt zwölf Millionen Mark, um die Große Straße zu sanieren und einen Abschnitt als „Museumsstrecke“ mit originalen Platten zu erhalten.

erhalten.¹⁵⁸ Nachdem er 11 Platten in verschiedener Weise bearbeitet hatte, zeigte er sie zusammen mit den 14 Steinen des „Nürnberger Kreuzwegs“ im Sommer 1991 in einer Einzelausstellung in der Kunsthalle Nürnberg.¹⁵⁹ 1996 fand diese Arbeit ihren endgültigen Standort auf dem Lorenzer Platz an der Nordseite der Lorenzkirche in der Nürnberger Altstadt.¹⁶⁰

Auf die begleitende Tafel, die als Bodenplatte dem Kreuzweg vorangeht und den Besucher emotional auf dieses Werk einstimmen soll, setzte Prantl folgenden Text:

UND AUCH STEINE LEBEN. SIE SIND GEBEINE DER MUTTER ERDE. MISSBRAUCH VON STEINEN IST WIE MISSBRAUCH AM 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

Durch diese Einführung wird verständlich, warum Prantl diesem Steinensemble den Titel „Nürnberger Kreuzweg“ gab. Das Leiden der Menschen auf diese Weise zu veranschaulichen, fand den Beifall einer Reihe von Persönlichkeiten. Hier sei zunächst auf den emeritierten Philosophieprofessor der Universität Oldenburg Rudolf zur Lippe verwiesen, der sich 1992 in dem Artikel „Die Grosse Strasse“ zu diesem Werk und seiner Gestaltung folgendermaßen äußerte: „Die einzelnen Quadrate wurden von Zwangsarbeitern mit wohlbehauenen Steinen belegt, letzten Zeugnisse ihres gewaltsam beendeten Lebens“. Er unterstützte Karl Prantls Konzept mit den Worten: „Die künstlerische Ausstellung seiner Arbeit an der Geschichte setzt bei dem menschlichen Schicksal derer an, deren Leben unter der Monstrosität verschwunden ist.“ Geradezu euphorisch begrüßt er diese Arbeit: Sie „gebietet endlich dem dröhnenden Nachhall der Marschritte Schweigen“. Zudem ist für ihn diese Gestaltung vorbildlich: „Herausgehoben sind die Platten aus dem Raster des Pflasters,

¹⁵⁸ Auskunft der Unteren Denkmalschutzbehörde am Hochbauamt der Stadt Nürnberg am 25.4.2007.

¹⁵⁹ Kat. Nürnberg 1991. Eine Kurzbeschreibung der gezeigten Steine findet sich in den Informationsblättern zur Ausstellung „Karl Prantl - Steine der Großen Straße“ 16.5. - 9.6. 1991, Archiv der Kunsthalle Nürnberg.

¹⁶⁰ Nach Auskunft der Unteren Denkmalschutzbehörde der Stadt Nürnberg am 11.6.2007 war es Karl Prantls ausdrücklicher Wunsch, seinen „Kreuzweg“ in der Nähe einer Kirche zu platzieren. Der Stadtrat schlug daraufhin als Standort den nördlichen Teil des Platzes an der St.Lorenzkirche vor. Auch der damalige Kirchenvorstand der Lorenzkirche war mit dieser Lösung einverstanden.

herausgehoben aus einer Geschichte der gewaltigen Erniedrigungen. Entsprechend stehen ihre Kanten im Schimmer feinsten Politur über dem Boden“.¹⁶¹

In einem 1993 veröffentlichten Aufsatz würdigte Lucius Grisebach, der damalige Direktor der städtischen Kunsthalle in Nürnberg, vor allem den philosophischen Ansatz Prantls mit den Worten: „Prantls Bildhauerkunst wurzelt in seiner Liebe zu den Steinen. Steine sind für ihn die „Gebeine der Mutter Erde“. Im „Nürnberger Kreuzweg“ sah er ein besonders gelungenes Werk und betonte dessen hohen moralischen Anspruch: „... von Zwangsarbeitern und Häftlingen der Konzentrationslager Mauthausen (in Österreich) und Flossenbürg (in Deutschland) in Handarbeit vorbereitet, liegen diese Steinplatten heute als ein achtlos verschmähter Schatz im Boden von Nürnberg - und zwar als ein Schatz im doppelten Sinne, als unerkannte und vor allem ungewürdigte Zeugnisse menschlicher Arbeit, menschlichen Leidens im allgemeinen und ungezählter menschlicher Schicksale im besonderen“.¹⁶²

In sehr emotionaler Weise näherte sich Hanns Sassmann, der damalige Direktor des österreichischen Verlags Styria, in einem Aufsatz, der im selben Jahr erschien, dieser Arbeit. Zu Beginn prangert er „die menschenverachtende, menschenzerstörende Arbeit am Stein“ an. Nach Sassmann enthält bereits der Titel „Nürnberger Kreuzweg“, den Karl Prantl diesen vierzehn Steinplatten gab, die mahnende Erinnerung des Bildhauers, die sich durch die Gestaltung noch verstärkt: „...die Sprache des Kreuzweges - ein Geistwerk, ein „Merkmal“ für das Martyrium der „Schuldlosen“. Welch ein Kunstwerk der Loslösung des Steines aus dem Mißbrauch durch die Gewalt!“¹⁶³

Die drei Autoren schreiben von ihrer emotionalen Betroffenheit, die sich einstellte, als sie sich mit Prantls Kreuzweg konfrontiert sahen. Dies mag nicht allein an der Vorstellung liegen, dass jede einzelne Steinplatte ein individuelles Schicksal in sich trägt. Für sie stellt die Kunst eher einen hermeneutischen Schlüssel dar, sich diesem schmerzvollen Kapitel deutscher Geschichte angemessen zu nähern. Es scheint, als sei es dem Bildhauer möglich, durch die geglätteten und polierten Ränder, die die raue Oberfläche der Platten einfassen, einen Hoffnungsschimmer zu geben im Umgang mit der Erblast der rauen Vergangenheit. Der von 1964 bis 1990 als Schul- und Kulturdezernent der Stadt Nürnberg tätige Hermann Glaser kritisierte indes die Gestaltung des Werks. In einer Kolumne im Stadtmagazin „Plärrer“ gab er am 7.8.1991 zu bedenken: „...so stellen die Veränderung der Platten eine

¹⁶¹ Lippe 1992, S. 40, 42.

¹⁶² Grisebach 1993, S. 5.

¹⁶³ Sassmann 1993, S. 10.

Glättung, Harmonisierung, ja eine Pervertierung der Geschichte dar“. Er vertrat die Meinung, dass der Bildhauer durch seine Schleifarbeit die Platten in ungerechtfertigter Weise veredle: „Das Straßenstück wird zum Edelstein.“ Deshalb hätte die Arbeit auch nicht in der städtischen Kunsthalle ausgestellt werden dürfen.

In der wissenschaftlichen Literatur zur Zeitgeschichte finden sich ebenfalls kritische Stimmen, die auf neuen Forschungsergebnissen basieren und sich auf das Projekt Prantls beziehen. So beschäftigte sich der promovierte Historiker Eckart Dietzfelbinger in dem 2004 veröffentlichten Buch „Nürnberg – Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe“ auch mit Prantls „Nürnberger Kreuzweg“. Seiner Ansicht nach wurde dieses Werk „ohne jeden Sinn und Bezug mitten in der Altstadt für 374.000 DM platziert“. Er begründete seine Kritik damit, dass die Aussage der Inschrift, dass Zwangsarbeiter und KZ-Häftlinge am Bau der Großen Straße beteiligt waren, „nachweislich falsch ist, weil die Große Strasse lange vor dem Einsatz von Zwangsarbeitern fertig war. Mithin ist Prantls Kreuzweg nichts als sentimentaler KZ-Kitsch, der eine gutwillige Öffentlichkeit narrt.“¹⁶⁴ Dietzfelbinger weist in diesem Zusammenhang ausdrücklich darauf hin, dass sich bereits 1937 310 deutsche Firmen zur „Arbeitsgemeinschaft Naturstein“ zusammengeschlossen hatten, um das für die Verwirklichung des NS-Bauprogramms notwendige Steinmaterial zu liefern.¹⁶⁵ Alexander Schmidt, wissenschaftlicher Mitarbeiter der KZ-Gedenkstätte Flossenbürg, bestätigte in seinem 2005 veröffentlichten Buch „Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg“ die Kritik Dietzfelbingers, indem er auf die im Nürnberger Stadarchiv lagernden Unterlagen aufmerksam macht, aus denen hervorgeht, dass „die Granitlieferungen für die Große Straße „vollständig von konventionellen Steinbruchbetrieben“ abgedeckt wurden.“¹⁶⁶ „Kein Stein der Kongreßhalle und kein Stein der Großen Straße wurde nachweislich von KZ-Häftlingen gebrochen.“¹⁶⁷ Weiterhin gibt Schmidt in Bezug auf Prantls Werk zu bedenken: „Der „Nürnberger Kreuzweg“ an der Lorenzkirche mit seiner historisch vollständig falschen Inschrift stellt ein Beispiel dafür dar, wie eine in diesem Fall christlich aufgeladene künstlerische Denkmalsgestaltung Betroffenheit einfordert, die nicht eingefordert werden darf.“¹⁶⁸

¹⁶⁴ Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 141.

¹⁶⁵ Ebda., S. 42.

¹⁶⁶ Schmidt 2005, S. 255, Anm. 49. Stadtarchiv Nürnberg, C 32 Nr. 977.

¹⁶⁷ Ebda., S. 38.

¹⁶⁸ Ebda., S. 248.

Noch zu Beginn der Neunziger Jahre hatten sich Wissenschaftler nicht die Mühe gemacht, sich mit der Geschichte der Großen Strasse und ihrer Entstehung eingehend zu beschäftigen. Zu diesem Zeitpunkt wurde die geschichtliche Auseinandersetzung in Nürnberg noch von „Gerüchten und Legenden sowie Publikationen und verschiedenen Presseartikeln“¹⁶⁹ beherrscht, die davon ausgingen, dass für den Bau der Großen Straße Steine aus Konzentrationslagern geliefert worden seien.¹⁷⁰ In der Zeit, in der sich Karl Prantl entschloss, unter Verwendung von Granitsteinen der Großen Straße mit einer Installation ein mahnendes Zeichen zu setzen, setzten auch die Bemühungen ein, die historische Wahrheit über den Bau der Großen Straße herauszufinden.¹⁷¹ Die Beschäftigung mit dem gegenwärtigen Diskussionsstand der in Nürnberg tätigen Historiker verdeutlicht, welche Probleme auftauchen können, wenn ein Künstler zu politischen oder historischen Problemfeldern Stellung bezieht. Karl Prantl setzte sich jedoch nicht nur mit politischen Themen auseinander, sondern gestaltete mit großem Engagement auch sakrale Orte.

6 Arbeiten für den sakralen Raum (1960-1994)

6.1 Pfarrkirche Heilig-Kreuz in Langholzfeld

Im Frühjahr 1967 erhielt Karl Prantl den ersten großen Auftrag, vier größere Skulpturen für den Innenraum einer katholischen Kirche zu schaffen.¹⁷² Bei der Kirche handelt es sich um die Heilig-Kreuz-Kirche in Langholzfeld, einem in der Nähe von Linz gelegenen Ort, an dem sich Flüchtlinge aus Böhmen, Mähren und dem Banat nach dem Krieg angesiedelt hatten. In Zusammenarbeit mit den Bauherren, dem Pfarrkirchenrat und dem Ordinariat der Diözese Linz, begann der Wiener Architekt Ernst Hiesmayr (1920-2006) 1965 mit dem Bau der dem Heiligen Kreuz geweihten Pfarrkirche. Die Beteiligten stellten sich „einen einfachen Raum der Innerlichkeit und Sammlung“ vor, der „auf jegliche Geste der Überheblichkeit nach außen verzichtet“ sowie Einfachheit und Schlichtheit in Form und Material anstrebt.¹⁷³ Diese Vorstellungen entsprachen den Dekreten des Zweiten Vatikanischen Konzils¹⁷⁴, die bereits 1963 Änderungen am Ablauf des Gottesdienstes und

¹⁶⁹ Die „Nürnberger Zeitung“, 7.8.1991, S. 19, behauptete zum Beispiel, dass die Granitplatten der Großen Straße von KZ-Häftlingen in Handarbeit hergestellt worden seien.

¹⁷⁰ Brief von Dr. Eckart Dietzfelbinger an den Verfasser vom 9.11. 2006.

¹⁷¹ Dietzfelbinger/Liedtke 2004, S. 56.

¹⁷² Rombold 1996, S. 99; ders. 2004/3, S. 20. Der katholische Geistliche und Kunsthistoriker Günter Rombold übernahm 1958 als Redakteur bzw. Herausgeber die Leitung der Zeitschrift „Christliche Kunstblätter“ und 1971 die der ökumenischen Nachfolgezeitschrift „Kunst und Kirche“. Seiner Vermittlung ist es zu verdanken, dass der Architekt Ernst Hiesmayr Karl Prantl die Gestaltung der liturgischen Orte in der Heilig-Kreuz-Kirche in Langholzfeld übertrug.

¹⁷³ Hiesmayr o.J., S. 12.

¹⁷⁴ Alberigo 1993, S. 422-425. Das Zweite Vatikanische Konzil, kurz Vaticanum II, wurde von dem in unchristlichen Dimensionen denkenden Papst Johannes XXIII. im Jahr 1962 einberufen und endete im Oktober

an den dafür bestimmten Räumlichkeiten vorsahen.¹⁷⁵ Ernst Hiesmayr, der Architekt der Heilig-Kreuz-Kirche, war mit den Vorstellungen Papst Johannes XXIII.¹⁷⁶ und den Reformvorschlägen des Konzils zur Liturgie vertraut. Er beabsichtigte, einen Bau zu verwirklichen, der die „Zeichen der Öffnung und der Wandlung in eine Kirche für den Menschen unserer Zeit“ und „die zeitgemäße Interpretation der christlichen Inhalte“ widerspiegeln sollte.¹⁷⁷ Nach den Empfehlungen des Konzils haben Priester, Ministranten und Gläubige einen Kreis um den Altar zu bilden, um den Zusammenhalt der Anwesenden zu fördern.¹⁷⁸

Ähnliches gilt für die Gestaltung des Ambos.¹⁷⁹ Nach den Empfehlungen des Vaticanums II sollten Lesung, Predigt und Fürbitten im Rahmen des Wortgottesdienstes einen größeren Stellenswert innerhalb der Heiligen Messe erhalten, zumal sie in der jeweiligen Landessprache durchgeführt werden sollten. Daher setzte Prantl den Ambo in den vorderen linken Teil des Sanctuariums und brachte ihn so in unmittelbare Nähe zur Gemeinde. Im mittleren Bezirk steht der Altarstein als zentraler Ort der Eucharistiefeier. Der Steinblock mit dem Tabernakel, einem Schränkchen zur Aufbewahrung der geweihten Hostien, befindet sich im hinteren rechten Bereich des Altarbezirks. Den Tauf- und Weihwasserstein (**Abb. 26**) stellte er in der Nähe des Eingangs auf. Unter einer schwebenden Decke hatte der Architekt ein niedriges Fensterband eingefügt, das sich über alle Seiten des Kircheninnern erstreckt und für Helligkeit im Raum sorgt. Entsprechend der unterschiedlichen Tageszeit und der damit verbundenen Sonneneinstrahlung, verändert sich das Licht in dem Kirchenraum. Durch diese Lichtschwankungen erhalten die polierten Steine Prantls eine noch stärkere Leuchtkraft.

1965. Die seit 1962 tätigen Kommissionen und das Plenum schlossen ihre Beratungen mit der Veröffentlichung der Dekrete ab, die die Grundlage für „die Erneuerung der Kirche auf allen Ebenen und in allen Bereichen“ bilden sollten. Zur der vom Vaticanum II eingeleiteten liturgischen Erneuerung vgl. auch Rombold 1966, S. 53.

¹⁷⁵ Das „Sacrosanctum Concilium“, die Konstitution über die heilige Liturgie, wurde bereits am 4. Dezember 1963 veröffentlicht. Vgl. Wohlmüt 2002, S. 818.

¹⁷⁶ Alberigo 1993, S. 422-423. Der Papst äußerte in seiner Ansprache zur Eröffnung des Konzils seine grundlegenden Ansichten über eine Neuordnung der Kirche. Er wünschte u.a., dass die Kirche der Zukunft mit einer Haltung der Annahme und nicht der Verurteilung auftrete. Personen, die in der heutigen Zeit nichts anderes sehen als Untreue und Verrat, solle entgegengetreten werden. Die Kirche solle „vielmehr einen Stil der Barmherzigkeit statt der Strenge“ praktizieren.

¹⁷⁷ Hiesmayr 1968, S. 72.

¹⁷⁸ Zur theologischen Erklärung dieser ringförmigen Anordnung vgl. Rombold 1968, S. 76.

¹⁷⁹ Pevsner 1992, S. 26. – Damblon 1993, Bd. 1, Sp. 490-491. Der Ambo (gr. anabainein = hinaufgehen) findet sich seit dem 4. Jahrhundert in griechischen Kirchen. Dabei handelt es sich um ein Podest, auf dem der Geistliche während einer Schriftlesung oder während der Predigt steht. Innerhalb des lateinischen Sprachraums kam der Ambo als byzantinisches Erbe nur ausnahmsweise vor. Die Liturgiereform des Vaticanums II forderte wieder die Aufstellung eines Ambos als Ort der Schriftlesung. An die Stelle der Kanzel trat der Ambo. Er war notwendig geworden, weil die Predigt nunmehr Teil der Eucharistiefeier war und zwischen der Gemeinde und dem predigenden Priester eine größere räumliche Nähe hergestellt werden sollte.

6.1.1 Ambo

Die moderne Kirchengestaltung kennt den Ambo, der auf eine frühmittelalterliche Tradition zurückgeht,¹⁸⁰ als ein auf dem Boden stehendes Rednerpult.¹⁸¹ Bei der Gestaltung des Ambos der Heilig-Kreuz-Kirche (**WK 93**) beschränkte sich Karl Prantl jedoch auf die Verwendung einer Steinplatte, die dem Redner als Podium dienen sollte. Der Bildhauer war davon überzeugt, dass der Verzicht auf eine räumliche Trennung, wie es ein Rednerpult darstellt, dem Prediger helfen würde, zu einer freieren Sprechweise zu gelangen.¹⁸² Sein Ziel war es, damit auch zu einer Annäherung von Prediger und Zuhörer beizutragen. Über die Wirkung des von ihm konzipierten Ambos äußerte er sich in folgender Weise: „Der Priester liest [dort] Epistel und Evangelium und ... spricht zu den Menschen. Er steht auf diesem Granit...und seine Worte werden verstanden...“¹⁸³ Für die Gestaltung wählte Prantl eine 13 cm hohe, nahezu schwarze, quadratische Granitplatte, deren Seitenlängen jeweils 109 cm betragen (**WK 93**). Den Rohling mit seiner unebenen Oberfläche glättete der Bildhauer, sodass sich dort nur noch kleinere Mulden und Erhöhungen zeigen, die sich in unregelmäßigen Abständen über die fünf sichtbaren Quaderseiten verteilen. In die Oberseite der Steinplatte gravierte der Bildhauer ein Kreuz ein, das darauf hinweisen sollte, dass dort der Priester als Nachfolger Christi dessen Heilsbotschaft verkündet. Die Intention Prantls, dass dieser sich ohne trennende Barriere in freier Rede unmittelbar den Gläubigen zuwende und mit ihnen in einen Dialog trete, ließ sich jedoch nicht in die religiöse Praxis umsetzen: Bereits kurze Zeit später entschied sich der Pfarrer von Langholzfeld dafür, vor der am Boden liegenden Steinplatte ein hölzernes Pult für die liturgischen Schriften und den Predigttext aufzustellen.

6.1.2 Altarstein

Den Mittelpunkt des Kirchenraums bildet der Altar (**WK 92**), den der Bildhauer aus einem 107 cm x 150 cm x 145 cm großen Rohblock formte. Der Block besitzt eine eigenwillige Form: Die vier Seiten stehen nicht exakt im rechten Winkel, wodurch sich die Grundfläche des Steins einer Trapezform annähert. Nach den traditionellen liturgischen Regeln besteht ein Altar aus einer Altarplatte (mensa) und einer oder mehreren Stützen (stipes). An die

¹⁸⁰ Koepf/Binding 1999, S.15. In der frühmittelalterlichen Basilika bestand der Ambo aus einer Tribüne sowie einem dazugehörigen Rednerpult.

¹⁸¹ Dazu finden sich zahlreiche Bildbeispiele in: Kat. München 1994, S. 69, 70, 77, 81.

¹⁸² Gespräch mit Prantl am 15. Oktober 2005.

¹⁸³ Schreiben von Karl Prantl an die Gemeinde von Langholzfeld, wiedergegeben bei Hiesmayr 1968, S. 72.

Stelle der Stützen kann auch ein Kasten oder ein massiver Steinblock treten.¹⁸⁴ Karl Prantl löste sich von dieser in der christlichen Tradition stehenden Gestaltung, die mit dem Dualismus von Tragen (Stipes) und Lasten (Mensa) auch den hierarchischen Gedanken von Über- und Unterordnung in der Kirche als Institution zum Ausdruck brachte. Seine Absicht war es nicht, aus dem Block Platte und Stützen herauszuarbeiten, sondern den Monolithen in seiner ursprünglichen Form zu erhalten und ihn nur auf der Deckfläche stärker zu skulptieren. Mit dem einheitlichen Charakter des Altarblocks setzte er ein Zeichen, um die vom Zweiten Vatikanischen Konzil angestrebte Einheit von Gläubigen und Amtskirche in skulpturaler Weise zum Ausdruck zu bringen.¹⁸⁵

Die Gestaltung des Steins folgt einem wiederkehrenden Muster, das durch die gewellte Oberfläche des Natursteins vorgegeben war. Sie zeichnet sich durch den Wechsel von gerundeten Furchen und Stegen aus, die in kleineren und größeren Abständen zueinander von oben nach unten verlaufen. Diese regelmäßige Abfolge wird durch organisch geformte Erhöhungen und Vertiefungen unterbrochen, die jedoch den Gesamteindruck einer nach unten fließenden Bewegung nicht wesentlich beeinträchtigen können. An der Seite des Priesters, also an der rückwärtigen Fläche des Blocks, springt im mittleren Abschnitt der Stein etwas zurück. Eingefasst in ein kleines Quadrat, hebt sich dort ein helles Kreuz von dem dunklen Hintergrund ab. An der linken und rechten Ecke der Oberseite antwortet darauf je ein weiteres kleines Kreuz. Die Gestaltung der oberen Fläche folgt einem konturenreichen Konzept. Links zeigen sich dort vier schmale Grate, die sich in abgemilderter Form rechts wiederholen. In der Mitte, unmittelbar vor dem Priester, öffnet sich auf der Oberseite des Altarsteins eine tiefer liegende, geglättete, rechteckige Fläche, die für die Aufstellung der liturgischen Geräte¹⁸⁶ bestimmt ist. Dahinter wächst eine etwa 10 cm lange, liegende Figur des Gekreuzigten aus dem Stein heraus, an die sich eine angeschrägte Erhöhung anschließt. Auf ihr ruht eine aus dem Stein herausgearbeitete Scheibe, auf der während des Messe das

¹⁸⁴ Koepf/Binding 1999, S. 13. In der christlichen Tradition herrschen folgende Altartypen vor: a) Der Tischaltar, dessen Platte von einer oder mehreren Stützen getragen wird. b) Der Kasten-Altar, bestehend aus einem kastenförmigen Unterbau, in dem die Reliquie untergebracht werden kann, und auf dem die Mensa ruht. c) Der Blockaltar, der einen massiven Block als Unterbau für die Tischplatte besitzt.

¹⁸⁵ Schwarz 1999, 69-70. Die Entscheidung Prantls, den traditionellen Altaraufbau aus Stipes und Mensa zugunsten eines Blocks aufzugeben, führte zur Weigerung des damaligen Bischofs von Linz, Franz Zauner, den Altar zu weihen. Um diese Weihe am 5.11.1967 nicht zu gefährden, erklärte sich Prantl mit einem Kompromissvorschlag einverstanden. Dieser sah vor, die obere Fläche des Granitblocks mit einer schwarzen Granitplatte abzudecken. Erst 1995 wurde auf Geheiß des neuen Bischofs Maximilian Aichern die Granitplatte entfernt und der Altar in dem von Karl Prantl konzipierten Zustand wiederhergestellt. Vgl. dazu auch Rombold 2004/3, S. 20.

¹⁸⁶ Berger 1997, Sp. 997-998: Zu den liturgischen Geräten, den so genannten vasa sancta, die bei der Messe verwendet werden, gehören der Kelch, das Kelchvelum zum Verhüllen des Kelches, die Palla, mit der der Kelch zum Schutz des Inhalts abgedeckt wird, das Kelchtuch zum Trocknen des Kelches und der Lippen, die Patene zum Ablegen der Hostie, die Bursa zur Aufbewahrung von Palla und Tuch und das Missale, das Buch mit den Meßgebeten.

zur Gemeinde blickende Altarkreuz gestellt wird, das zwei Kerzen erhellen, die am linken und rechten Rand auf der Oberseite des Altars ihren Platz finden. Der Altarblock mit seiner Massivität soll den Fels symbolisieren, auf dem Jesus, vertreten durch den Apostel Petrus, seine Gemeinde aufbauen wollte.¹⁸⁷

6.1.3 Tabernakelstein

Der von Karl Prantl gestaltete Tabernakelstein, auf dem das gleichfalls von ihm konzipierte Hostienschränkchen¹⁸⁸ ruht, erhebt sich im rechten rückwärtigen Altarbereich. Zusammen mit dem Ambo und dem Altarstein liegt er auf einer imaginären diagonalen Linie, die alle drei liturgischen Orte miteinander verbindet. Die Höhe der Steine orientiert sich an ihrer Bedeutung.¹⁸⁹ Während der Ambo als niedriges Podest eine dienende Funktion besitzt, soll der etwa auf Brusthöhe angelegte Altarblock die Gläubigen einladen, an der Heiligen Messe teilzunehmen. Der Tabernakelstein, der die beiden anderen Steine überragt, stellt mit dem Hostienschränkchen einen Ort göttlicher Präsenz dar, der Gelegenheit zu individueller Anbetung und Verehrung des Allerheiligsten bietet.¹⁹⁰

Den relativ hohen Tabernakelstein mit den Maßen 127 cm x 42 cm x 88 cm (**WK 94**) glättete der Bildhauer an der Basis an allen Seiten. Auf der Vorderseite brachte er nach oben hin die natürliche unruhige Struktur des Rohlings stärker zur Geltung, wobei er die Glättung an den Rändern fortsetzte, um so eine rahmende Wirkung zu erhalten. Der Eindruck von Vertikalität, der bereits durch die relative Höhe vermittelt wird, die das Dreifache der Breite beträgt, wird mithilfe von horizontalen Einschnitten zurückgedrängt. Sie beginnen relativ flach über der Basis, werden dann immer tiefer und nehmen im oberen Abschnitt die Gestalt blockhafter Vorsprünge an. Dennoch verläuft dieser Wechsel im Vergleich zu den restlichen Seitenflächen, bei denen die Abfolge von Erhebungen und Senkungen hart und kantig herausgearbeitet wurde, relativ weich und organisch.

6.1.4 Tauf- und Weihwasserstein

In der Nähe des Haupteingangs der Kirche steht ein mit einer Höhe von 96 cm und einer Seitenlänge von jeweils 148 cm auffällig breiter Steinquader (**WK 95**). Karl Prantl ließ ihn im rechteckigen Kirchenraum schräg anordnen, um so eine engere Verbindung zum Altar

¹⁸⁷ NT: MT 16, 18.

¹⁸⁸ Dieses von Karl Prantl konzipierte Bronzeschränkchen trug ursprünglich auf der Front- und Rückseite je ein vertieftes Kreuz, das auf der Vorderseite durch eine später angebrachte Arbeit aus farbigen Halbedelsteinen des Künstlers Sepp Aumüller überdeckt wurde. Kretschmer/Klein 1997, S. 8.

¹⁸⁹ Gespräch mit Karl Prantl am 16. November 2004.

¹⁹⁰ Maas-Ewerd 2000, Bd. 9, Sp. 1223. Der Tabernakel fordert als Ort der eucharistischen Anbetung besondere Zeichen der Verehrung wie beispielsweise das Gebet.

herzustellen. Seine Deckfläche teilte er in vier quadratische, gleich große Abschnitte. Zwei davon höhlt er tief aus und schuf damit das Weihwasserbecken und diagonal gegenüber das Taufbecken. Auf der restlichen Deckfläche meielte er Furchen und Stege heraus, um den Bewegungsfluss des Wassers darzustellen. Diese Rinnen und Stränge erstrecken sich bis an den Rand der zum Sanktuarium gerichteten Seite, an der sie dann hinabgleiten. Auf halber Höhe bilden die Stege an ihren Enden deutlich ausgeprägte tropfenartige Formen, die sich auf dem geglätteten Untergrund deutlich abzeichnen. Das Element Wasser ist sowohl für den Taufstein als auch für das Weihwasserbecken von grundlegender religiöser Bedeutung. Karl Prantl verband hier die beiden Bereiche nicht nur durch ein durchdachtes Raumkonzept, sondern auch mithilfe seiner gestalterischen Möglichkeiten. Das Wasser gilt in der christlichen Tradition als Zeichen des Heils, das den Gläubigen zu Gott finden lässt. Diese Verbindung zwischen der Kirche und dem Individuum entsteht nicht nur durch eine einmalige Taufzeremonie, sondern auch durch die tägliche Erneuerung dieses Sakraments, wie es beim Betreten der Kirche mit dem Berühren des Weihwassers und dem Kreuzgestus geschieht.

In der Heilig-Kreuz-Kirche in Langholzfeld, die auf der Grundlage der Vorgaben des Zweiten Vatikanischen Konzils erbaut worden war, hatte Karl Prantl die Gelegenheit wahrgenommen, mit seinem Skulpturenprogramm einen Beitrag zu Erneuerung der Liturgie innerhalb einer zeitgenössischen Architektur zu leisten.

6.2. Pfarrkirche St. Georg in Wernstein

Im Herbst 1967 erhielt der Bildhauer einen weiteren Auftrag für die skulpturale Gestaltung eines sakralen Raums. Dabei handelte es sich um die südlich von Passau am Inn gelegene spätmittelalterliche Pfarrkirche St. Georg in Wernstein.¹⁹¹ Für sie sollte er wiederum Altar, Tabernakel und Taufstein gestalten. 1965-1967 hatten die Architekten Helmut Werthgarner und Edgar Telesko aus Linz diese Kirche vollständig restauriert und unter Berücksichtigung der Reformideen des Zweiten Vatikanischen Konzils umgebaut.¹⁹² Auf beiden Seiten des Chors hatten die Architekten zwei neue Räume angefügt (**Abb. 27**), in denen im Nordtrakt eine Werktagkapelle und im Sdtrakt ein kleinerer Andachtsraum und die Sakristei untergebracht werden konnten. Die nunmehr entstandenen Betontonnen

¹⁹¹ Hainisch 1958, S. 375. Die Pfarrkirche St. Georg in Wernstein/Oberösterreich besitzt ein einschiffiges, vierjochiges, netzrippengewlbttes Langhaus und einen eingezogenen, zweijochigen, ebenfalls mit Netzrippengewlbe überspannten Chor mit 5/8-Schluß.

¹⁹² Rombold 1968, S. 78. Mit dem Problem architektonischer Veränderungen in Kirchen setzte sich u.a. Günter Rombold auseinander. Er bezeichnete den Umbau alter Kirchen nach den Bestimmungen des Vatikanum II im Allgemeinen als „heikel“, es sei denn, der Kirchenraum und die Inneneinrichtung befinden sich in einem sehr schlechten baulichen Zustand, wie dies in Wernstein der Fall war.

und Teile der Wände blieben unverputzt, um sie von dem spätmittelalterlichen Gesamtbau deutlich abzuheben. Mit der eingefügten Querachse verfügte die angewachsene Gemeinde über mehr Raum. Die drei von Karl Prantl gestalteten Steine aus grau-weißem „Mühdorfer Marmor“¹⁹³ sind entsprechend der engen Raumsituation im eingezogenen Chor schmaler dimensioniert als die in der Heilig-Kreuz-Kirche in Langholzfeld.

Im Schnittpunkt der Achsen von alter und neuer Raumordnung entstand ein neuer, leicht erhöhter Altarbereich, auf dem der 94 cm x 130 cm x 136 cm messende Altarstein (**WK 96**) seinen Platz fand. Dafür wählte der Bildhauer wie bereits in Langholzfeld einen massiven Steinblock. Seine Kanten rundete er stark ab, um ihm eine weiche Kontur zu verleihen. Anders als in Langholzfeld verzichtete er zugunsten einer geglätteten und polierten Oberfläche fast vollständig darauf, den Stein mit einem Muster zu gliedern. Auf allen Seitenflächen des Blocks erscheint auf halbe Höhe eine dunkle Gesteinsschicht, die die obere Hälfte des Steins von der unteren trennt und durch ein Band mit größeren Mulden zusätzlich betont wird. Darunter verläuft in einigem Abstand eine weitere Kette kleinerer Mulden, die so gestaltet ist, dass sie sich langsam auf die darüberliegende zubewegt, um sie an der seitlich anschließenden Fläche zu berühren. Dort findet jedoch die untere schmale Muldenreihe ihr Ende, während die obere breitere sich in horizontaler Weise über die restlichen Seitenflächen erstreckt.¹⁹⁴

Rechts vom Altarpodium tritt der auffällig hohe, 213 cm x 63 cm x 58 cm messende Tabernakelstein deutlich hervor (**WK 98**) und hinterläßt beim Betrachter den Eindruck eines in die Höhe strebenden Pfeilers. Dieses Gefühl wird noch durch das von Karl Prantl entworfene Sakramentshäuschen mit seiner langgezogenen Rechteckform verstärkt. Im Unterschied zum Altarstein, dessen Oberfläche von weichen Rundungen bestimmt wird, bestimmen hier harte, klare Konturen das strenge Erscheinungsbild dieses Steins. Ein deutlich hervortretender Muldenstrang auf der vorderen Seite, der links unten beginnt, zieht sich auch über das bronzene Sakramenthäuschen, dessen Bronzetüren im Licht des Kirchenraums aufleuchten. Auf diese Weise stellt Karl Prantl eine Verbindung von Stein

¹⁹³ Schumann 1997, S. 324: Bei dem aus der Wachau stammenden „Mühdorfer Marmor“, den Karl Prantl für diesen Auftrag benützte, handelt es sich nicht um echten kristallinen, metamorphen Marmor, sondern um Kalkstein. Der Bildhauer schätzt den Mühdorfer Marmor als Werkstoff, da sich auf diesem Stein auffällige Gesteinsschichten zeigen, die den langen Entstehungsprozess des Steinmaterials nachvollziehen lassen.

¹⁹⁴ Zusätzlich brachte der Bildhauer auf dem Steinboden des Altarbereichs Bänder aus Mulden an, die auf den Altar zulaufen und ihn so im Schnittpunkt der Raumachsen verankern. Rombold 1996, S. 100, erwähnt einen Brief Karl Prantls (vgl. Prantl 1968/2, S. 14) an die Gemeinde, mit dem der Künstler anregt, seine bildhauerische Arbeit fortzusetzen. Tatsächlich ließ die Gemeinde 1993 bei der Renovierung ein kleines Kreuz am „Ende einer Perlenschnur im Boden“ ein.

und Bronze, also von zwei verschiedenen Stoffen mit unterschiedlichen Eigenschaften her. Die menschliche und göttliche Natur Christi wird so in metaphorischer Gestalt abgebildet. Hinter dem Altarbereich steht der Taufstein mit den Maßen 102 cm x 85 cm x 95 cm (**WK 97**). Er besitzt ein rundes Wasserbecken, das nahezu die Hälfte der quadratischen Oberseite einnimmt. Von dort aus führen vier eingetiefte Rinnen kreuzförmig über die restliche Deckfläche, ihre Ränder und die vier Seitenflächen hinweg nach unten. Auf ihrem Weg berühren sie horizontal und undulierend verlaufende Muldenreihen, die der Bildhauer aus der leicht wellenförmigen Oberfläche skulptierte. Das Muldenmotiv soll den Wassertropfen versinnbildlichen und gemeinsam mit dem Wasserfluss, der durch die vertikalen Vertiefungen wiedergegeben wird, auf das Wasser weisen, das so als entscheidender Bestandteil des Taufvorgangs auf dem Taufstein erscheint. Zum Wassersymbol tritt das des Kreuzes, zu dem sich die vier Rinnen auf der Deckfläche formieren.

Die drei Quader sind gekennzeichnet durch eine zurückhaltende Bearbeitung. Dies entsprach den Vorstellungen Prantls, dessen Wunsch es war, sakrale Räume schlicht und naturnah zu gestalten. Die von ihm verwendete Formensprache ist so beschaffen, dass sie über den religiösen Kontext hinaus eine interkulturelle Dimension besitzt. Seine Arbeiten eignen sich daher auch, religionsübergreifende Versammlungsräume auszustatten.

6.3 „Meditationsstein“ für die Wiener UNO-City

Im Jahr 1979 schuf Karl Prantl einen 90 cm hohen, ringförmigen „Meditationsstein“¹⁹⁵, der einen Durchmesser von 160 cm besitzt (**WK 263**) und für den Meditationsraum im Erdgeschoss des UNO-Zentrums in Wien bestimmt war. Anders als beim „Meditationsstein“ in Berlin, mit dem er vor allem ein politisches Anliegen verband, dient dieser Stein ausschließlich der Kontemplation. Er richtet sich an die UNO-Mitarbeiter, die aus unterschiedlichen Kulturkreisen kommen und verschiedene Weltanschauungen vertreten. In einem abgeschiedenen Raum läßt dieser Stein eine meditative Stimmung entstehen, fern von dem geschäftigen Treiben auf den Gängen der Verwaltungsgebäude. Der auf dem Boden ruhende, geglättete Serpentin mit seiner geschlossenen Ringform, die als Symbol für die Unendlichkeit verstanden werden kann, läßt den Besucher bei seinem Anblick zunächst innehalten. Die dunkelgrüne Farbe des Steins und das gedämpfte Licht des Raums laden ihn ein, sich in eine Atmosphäre der Versenkung und Konzentration zu begeben.

¹⁹⁵ Prantl nannte die meisten seiner Steine „Meditationssteine“ bzw. „Steine zur Meditation“, da er eine Vorliebe für die östliche Meditation besaß. Gespräch mit Karl Prantl am 9. Juni 2007.

7 Grundlagen des bildhauerischen Werks Karl Prantls

7.1 Der Weg zur „taille directe“¹⁹⁶

Seit der Renaissance und dem Barock bildete sich in Europa unter herausragenden Bildhauern eine Tradition heraus, Steinfiguren nicht mehr eigenhändig auszuführen, wie dies in vielen Fällen bei Michelangelo und Bernini noch der Fall war. Bildhauer beschränkten sich darauf, Vorlagen in Form von Wachs- oder Tonmodellen in verschiedenen Größen zu liefern.¹⁹⁷ Die Umsetzung des Modells in eine Steinskulptur war Aufgabe ihrer handwerklich ausgebildeten Gehilfen. Seit dem 18. Jahrhundert stand den Bildhauern das Punktierverfahren¹⁹⁸ zur Verfügung, was die Übertragung der Modelle in Steinskulpturen erheblich erleichterte und beschleunigte. Mit dem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommenden Neobarock, der einem prononciert naturalistischen Formenkanon folgte, verlor das bisherige Punktierverfahren an Bedeutung.¹⁹⁹ Anstelle der Steinskulpturen schufen die Künstler nun vermehrt Bronzen, die sich durch präzisere Wiedergabe der menschlichen Physiognomien und Bewegungsmomente auszeichneten und durch die Möglichkeit schnellerer Produktion dem boomenden Kunstmarkt besser gerecht wurden.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert kehrte eine Reihe von Bildhauern jedoch zurück zu einer individuelleren, handwerklichen Arbeitsweise, wie dies beispielsweise die englische Arts-and-Crafts-Bewegung auf kunsthandwerklicher Ebene forderte.²⁰⁰ Diese Entwicklung zeigte sich auch bei Auguste Rodin (1840-1917), der sich in seinem Spätwerk

¹⁹⁶ Chilvers 2004 , S. 208-209. Mit „direct carving“, „taille directe“ oder „direkter Bearbeitung des Steins“ werden in England, Frankreich und Deutschland neue Ansätze der Bildhauerei bezeichnet, die an die traditionelle Skulptur des Barock anknüpfen. Sie gehen zurück auf die Kritik Ruskins an der Praxis der Bildhauerei des 19. Jahrhunderts, Stein- und Bronzeskulpturen auf der Grundlage eines Gipsmodells zu realisieren. Frühe Vertreter der „taille directe“ waren in England Jacob Epstein, Eric Gill und Henri Gaudier-Brzeska, in Frankreich Constantin Brancusi und Amedeo Modigliani und in Deutschland Adolf von Hildebrand.

¹⁹⁷ Avery 1998, S. 251-253. Künstler wie etwa Bernini hielten zunächst ihren primo pensiero in mehreren Skizzen fest, die die Grundlage für die Entwicklung eines kleinformatigen bozzetto aus Wachs oder Ton bildeten. Daraus entstand aus der Hand des Künstlers oder eines Gehilfen ein größeres modellino, dem schließlich ein in Originalgröße gehaltenes modellino in grande folgte, das ebenfalls aus Ton, Gips und anderen Füllmaterialien wie z.B. Stroh oder einem Metallgerüst aufgebaut war.

¹⁹⁸ Sae 1990, S. 7. Im 18. Jahrhundert entwickelten französische Bildhauer der Academie Française in Rom ein Verfahren, das die Umsetzung der modellini bzw. der modellini in grande in Steinskulpturen vereinfachte. Diese aufwendige Arbeit lag in den Händen spezialisierter Handwerker: Zunächst übertrug ein Steinbildhauer im „trigonometrischen Punktierverfahren“ mit Hilfe von Schnüren, Bleiloten, Stech- und Krummzirkel die Originalmaße auf einen Steinblock und schlug danach den Block grob zu. Ein zweiter Bildhauer arbeitete mit Meißel, Raspel und Bohrer die Feinheiten heraus. Ein dritter besorgte das Schleifen bzw. Polieren der Skulptur.

¹⁹⁹ Sae 1990. S. 14.

²⁰⁰ Grabow 1995, S. 3. Die sozial ausgerichtete künstlerische Gruppierung der Arts-and-Crafts-Bewegung, die ab der Mitte des 19. Jahrhundert in England auftrat, wollte Antworten geben auf die mit der Industrialisierung einsetzende Massenproduktion und ihre sozialen Folgen. Ziel der Bewegung war es, zu einer individuellen Arbeitsweise und einer Kreativität zurückzufinden, die sich in der Qualität der Arbeiten widerspiegelte.

vermehrt dem Material Stein zuwandte und ihm eine größere Bedeutung verschaffte, indem er Skulpturen gestaltete, bei denen eine grob bossierte Steinmaterie sorgfältig ausgearbeiteten Figuren gegenüberstand (**Abb. 28**). Rodin ließ seine Entwürfe allerdings weitgehend von Assistenten ausführen, die er fast stündlich kontrollierte, legte dann aber im abschließenden Arbeitsprozess selbst Hand an.²⁰¹ 1897 ging der deutsche Bildhauer Adolf von Hildebrand (1847-1921) mit seinem Aufsatz „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ noch einen Schritt weiter und erklärte das Arbeiten ohne vorheriges Modell zum Prinzip seines bildhauerischen Gestaltens.²⁰²

Zwischen 1907 und 1908 begann auch Constantin Brancusi in Paris, sich der direkten Bearbeitung des Steins zuzuwenden.²⁰³ Er äußerte folgenden Gedanken: “Matter should not be used merely to suit the purpose of the artist, it must not be subjected to a preconceived idea and to a preconceived form. Matter itself must suggest subject and form...”.²⁰⁴ Er näherte sich so dem Stein in einer emotionalen Weise an, die er folgendemmaßen beschrieb : „It is while carving stone that you discover the spirit of materials and the properties peculiar to it. Your hand thinks and follows the thoughts of the materials.”²⁰⁵ Für ihn galt jedoch «La taille directe c’est le vrai chemin vers la sculpture, mais aussi le plus mauvais pour ceux qui ne savent pas marcher. Et à la fin, taille directe ou indirecte, cela ne veut rien dire, c’est la chose faite qui compte.»²⁰⁶ Damit öffnete er sich zwar der neuen Auffassung, die unter Bildhauern in jener Zeit in Paris heftig diskutiert wurde²⁰⁷, blieb aber weiterhin für andere Formen des Bearbeitens aufgeschlossen.

Auch in Österreich war der Wandel des bildhauerischen Gestaltens unter den Bildhauern ein vieldiskutiertes Thema. In diesem Zusammenhang äußerte sich beispielsweise Anton Hanak in einem Radiovortrag von 1930 über das Verhältnis von Modellieren und Steinbearbeitung. Nach seiner Ansicht, sollte der angehende Bildhauer bereits früh an eine materialgerechte Behandlung des Steins herangeführt werden und nicht in der Tradition des Modellierens verharren. Er hoffte, dass die Steinbildhauer in Zukunft aus dem abgebauten Steinmaterial

²⁰¹ Sae 1990, S. 17-18.

²⁰² Dazu ausführlich Hildebrand 1961, S. 50-52.

²⁰³ Vgl. Kat. Paris 1995, S. 110.

²⁰⁴ M. 1923, zitiert nach Bach 1987, S. 317-318.

Curtis 1999, S. 88: Mit dem Ansatz Brancusis ist auch das Konzept von Henry Moore und Barbara Hepworth vergleichbar.

²⁰⁵ Meilach 1970, S. 12.

²⁰⁶ Giedion-Welcker 1958, S. 219.

²⁰⁷ Bach 1987, S. 284.

Rohblöcke gewinnen und diese anschließend „im Sinne der alten Steinmetze bearbeiten“.²⁰⁸ Auch Fritz Wotruba arbeitete seine Steinfiguren „unmittelbar aus dem Block“ heraus, wobei er auf Entwurfszeichnungen zurückgriff.²⁰⁹

Während des ersten von Karl Prantl mit ins Leben gerufenen Bildhauersymposiums 1959 im Steinbruch von St. Margarethen entschieden sich die Bildhauer „unter dem Eindruck dieser gewaltigen [...] Natur“ dafür, auf ihre [mitgebrachten] Entwürfe zu verzichten, um den Stein in unmittelbarer Weise zu bearbeiten.²¹⁰ Auch Prantl gehörte zu denjenigen, die sich für die Arbeitsweise der „taille directe“ entschieden. Diese direkte Bearbeitung setzte seiner Auffassung nach einen inneren Dialog mit dem Stein voraus. Wie Brancusi besaß auch Prantl nach eigenen Worten die Fähigkeit, „auf den Anruf eines Steins zu reagieren“ und einen emotionalen Zugang zum Stein zu finden.

Der Prozess der Gestaltung zog sich vor allem bei den großformatigen Skulpturen über einen längeren Zeitraum hin. Nach eigener Aussage konnte es dann mitunter zu kreativen Blockaden kommen.²¹¹ Daher entschied er sich dafür, zeitlich parallel an verschiedenen Steinen zu arbeiten. Falls der innere Dialog mit einem Stein nicht glückte, wandte sich der Bildhauer einem anderen zu, dessen Form, Farbe und Struktur für den Fortgang des Gestaltens inspirierend waren.²¹²

Für Brancusi wie für Prantl kam zwar nur ein direktes Arbeiten am Stein in Betracht, dies geschah jedoch in unterschiedlicher Weise. Brancusi gestaltete seine figurativen Arbeiten nur in Ausnahmefällen mit maschineller Hilfe²¹³ und strebte eine materialgemäße Gestaltung an.²¹⁴ Er ging von einem Naturvorbild aus, dessen Form er in einem langen meditativen Prozeß läuterte.

Prantl hingegen erhielt meist die ursprüngliche Form der Natursteine oder gab dem Stein zunächst eine strenge Form, konzentrierte sich dann aber auf die reliefartige Gestaltung der

²⁰⁸ Enzinger 1995, S. 10-11. – Hanak 1969, S. 13: “Aus dem in Ton modellierenden Plastiker wird langsam der in Stein meißelnde Bildhauer...Der Stein wird ihm den Weg der ewigen Form weisen ...und dann werden die Plastiken unserer Zeit geschaffen werden.“

²⁰⁹ Born 1995, S. 29.

²¹⁰ Wortmann 2006, S. 60.

²¹¹ Bugs 1999, S. 9.

²¹² Gespräch mit Karl Prantl am 6. Februar 2006.

²¹³ Margolis 1991, S. 10.

²¹⁴ Curtis 1999, S. 87: Die Autorin weist darauf hin, dass bereits in den Zwanziger und Dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts englische Kunsttheoretiker und Künstler die Auffassung vertraten, dass jeder Stein eine eigene Gestalt besitze, und es damit künstlerisch möglich sei, auf die besondere Art jedes Steins individuell zu antworten, wofür sie den Begriff „conceit of truth to material“ einführten.

Oberflächen.²¹⁵ Er begründete diese Arbeitsweise damit, dass er die Materie des Steins und seine Strukturen wie etwa Adern, Einschlüsse, Pigmentierungen und Sedimentschichten hervorheben wolle, um so den Charakter des Steins stärker zur Anschauung zu bringen.²¹⁶ Als Karl Prantl in den Fünfziger Jahren begann, skulptierend zu arbeiten, gab es bereits den künstlerischer Ansatz, dass sich Bildhauer als „Erfüllungsgehilfen ihrer Werkstoffe“ sahen und darum bemüht waren, die „Geschichtlichkeit“ des zu bearbeitenden Materials aufzuzeigen.²¹⁷ Auch sein deutscher Bildhauerkollege Ulrich Rückriem, der zusammen mit Prantl 1979 an einem Symposium im niedersächsischen Nordhorn teilgenommen hatte, ging später diesen Weg. Er begann 1982 damit, die Oberfläche der von ihm zu bearbeitenden Objekte freizulegen, um auf diese Weise „nicht die Form, sondern deren optische Gestaltung [zu] verändern, indem farbliche Qualitäten der Pigmente herausgearbeitet werden, die die reflektiven Eigenschaften wirksam werden lassen, so daß stumpfe, lichtabsorbierende Texturen oder aber glänzende Flächen entstehen, die die Dichte des Materials steigern“.²¹⁸

7.2 Karl Prantl und der Stein als Werkstoff

Zu Beginn seiner Tätigkeit als Bildhauer und noch während der Bildhauersymposien in St. Margarethen wählte Prantl den dort vorkommenden mittelgrauen Kalksandstein²¹⁹, der „Leithakalk“ (**WK 36**) genannt wird. Dieser Stein aus seiner burgenländischen Heimat, dem er sich besonders verbunden fühlte, war leicht zu bearbeiten und eignete sich gut, um die von Prantl erwünschte Lichtwirkung an der Oberfläche zu erreichen. Er schätzte die durch das Licht bewirkte Reaktion der kristallinen Struktur, die sich durch ein Lichtflimmern bemerkbar machte, das sich auf der Fläche verteilte²²⁰

Später entschied er sich oftmals für einen härteren, hellgrauen Kalkstein²²¹ (**WK 110**), der eine schnellere, maschinelle Bearbeitung ermöglichte und daher für die Herstellung großer Skulpturen geeignet war. Aufgrund seiner Härte und der damit verbundenen Haltbarkeit

²¹⁵ Köhler 2004, S. 42.

²¹⁶ Gespräch mit Karl Prantl am 29. Oktober 2005.

²¹⁷ Kemp 1976, S. 9.

²¹⁸ Meschede 1987, S. 93.

²¹⁹ Schumann 1997, S. 260. Kalksandstein gehört zur Gruppe der sedimentären Gesteine. Als Sekundärgesteine entstanden sie aus Verwitterungsmaterialien älterer Sedimentite. Wasser, Eis oder Wind transportierten diese Verwitterungsmaterialien an einen neuen Ort, vermischten sie auf ihrem Weg und veränderten sie chemisch, sodass an ihrem Ablagerungsort ein völlig neues Gestein entstand. Der hohe Kalkanteil verfestigte das lockere Material.

²²⁰ Gespräch mit Karl Prantl am 6. Februar 2006.

²²¹ Schumann 1997, S. 280. Der im Meer aus Ablagerungen tierischer Hartteile, aus Kalkschlamm und Kalkausscheidung von Organismen entstandene Kalkstein besteht im Wesentlichen aus einer einzigen Mineralart, dem Calcit.

benutzte Karl Prantl dieses Material gerne für Skulpturen, die unter freiem Himmel aufgestellt wurden.

Bei der Gestaltung größerer Skulpturen für den sakralen Innenraum entschied sich Prantl gerne für den Granit (**WK 92**), der sich durch einen außergewöhnlich hohen Härtegrad auszeichnet.²²² Prantl lässt durch zurückhaltendes Polieren einen matten Glanz auf der Oberfläche der dunklen Steine entstehen, der zusammen mit der Reflexion des Kerzen- und gefilterten Sonnenlichts eine feierliche Stimmung bewirkt.

Kleinere Objekte für den privaten Raum fertigte der Bildhauer gerne aus weißem „Gummerner Marmor“ (**WK 313**). Dieser metamorphe Kalkstein, der in einem Steinbruch bei Gummern in Kärnten abgebaut wird, zeichnet sich durch eine kristalline Struktur aus, die zu einer hohen Leuchtkraft beiträgt, die tief aus dem Stein selbst hervortritt.²²³

Für die Gestaltung kleinformatiger Skulpturen verwendet Karl Prantl häufig den Serpentin, (**WK 325**) den er meist aus einem in der Nähe von St. Johann in Osttirol gelegenen Steinbruch bei Hinterbichl bezieht,²²⁴ und der die Handelsbezeichnung „Serpentin Tauerngrün“ trägt.²²⁵ Karl Prantl schätzt an diesem Stein vor allem seine dunkelgrüne Maserung, die von helleren Adern lebhaft durchzogen ist und an den kostbaren Jadestein erinnert.²²⁶

1979 entdeckte Karl Prantl bei einem Aufenthalt in der Eifel Basaltsäulen als Werkstoff²²⁷, deren natürliche stereometrische Form den Bildhauer ansprach. Bei der Gestaltung beschränkte er sich auf minimale Eingriffe, zu denen beispielsweise das Anbringen einer Noppenreihe oder das Polieren der beiden Endflächen einer Basaltsäule gehörten. (**WK 251**)

Die besprochenen Steinarten bilden den Werkstoff für den größten Teil der von Prantl geschaffenen Steinarbeiten. Die Entdeckung der meisten dieser Steine war mit einem

²²² Bonewitz 2005, S. 34-35. Granit, ein Tiefengestein, das sich aus Magma bildet und in verschiedenen Farben auftritt, weist auf der Mohsschen Skala einen Härtegrad von 6-7 auf, während Marmor eine Härte von 3-3,5 besitzt.

²²³ Gespräch mit Karl Prantl am 6. Oktober 2005.

²²⁴ Gespräch mit Karl Prantl am 28. Oktober 2005.

²²⁵ Mündliche Auskunft (3.8.2007) der Firma Lauster, die den Steinbruch in Hinterbichl betreibt.

²²⁶ Gespräch mit Karl Prantl am 31. Januar 2006.

²²⁷ Schumann 1997, S. 244. Die Basaltsäulen in der Eifel entstanden durch die rasche Abkühlung der vulkanischen Schmelze. Wegen ihrer dichten Struktur und ihrer langsamen Verwitterung werden die dunkelgrau oder grünschwarz erscheinenden Basaltsteine häufig im Straßenbau verwendet.

intensiven Naturerlebnis verbunden. Dies gilt in besonderem Maße für den „Leithakalk“, zu dem er schon in jungen Jahren Zugang fand.

7.3 Karl Prantls grundlegende Gedanken

7.3.1 Das bildhauerische Werk als Dialog mit der Natur

Als der junge Karl Prantl in den Fünfziger Jahren die Natur als Gegenstand seines gestalterischen Schaffens entdeckte, arbeitete Constantin Brancusi bereits über Jahrzehnte hinweg daran, „die Kunst mit der Natur zu verbinden“.²²⁸ Er wurde so zum Vorreiter einer bildhauerischen Strömung, die den Stein als Medium für die Darstellung der Einheit von Natur und Mensch betrachtete²²⁹ und nach dem Zweiten Weltkrieg im deutschsprachigen Raum wieder aufkam.²³⁰ Ein weiterer Vertreter dieser der Natur zugewandten Arbeitsweise war der Steinbildhauer und Maler Bernhard Graf Bylandt-Rheydt (1905-1988), dessen Aufsatz „Ich und der Feldstein“ 1954 der in der Zeitschrift „Das Kunstwerk“ erschien. Darin schwärmte er: „Einen der seidig-grauen, sonnenwarmen [Feldsteine] greife ich mir. Meine Hand befühlt ihn, dreht und wendet ihn, mein Daumen streicht über seine wechselnden Formen, die so unglaublich ausdrucksstark sind im Sonnenlicht... Einen Augenblick bin ich eins mit dem Stein, mit dem Kosmos, dem wir beide zugehören“. Er liebte es, in der freien Natur zu arbeiten: „Ich habe kein Atelier, ich habe eine Kiesgrube. Es ist einsam hier und still. Manchmal rauscht ein Schub Kies herunter, oder es löst sich ein einzelner Stein aus der Wand, springt kollernd herab und ruft mich an.“²³¹

Auch Karl Prantl äußerte sich in ähnlicher Weise über seine Erfahrungen mit dem Stein im Steinbruch: „Wenn Sie sich lange Zeit dort aufhalten, leben Sie mit diesen Steinen, und Sie werden angerufen, wie beim Menschen.“²³² Weiterhin schilderte der Bildhauer seine emotionale Ergriffenheit, wenn er sich einem dort liegenden Steinen nähert: „Wenn Sie sich einen Stein, einen groben, gewachsenen, gefundenen Stein näher betrachten, das ist ein großes Sich-Nähern, mit Scheu, wie man sich auch einem Menschen nähert, wenn man ihn das erste Mal sieht.“²³³

²²⁸ M. 1923, S. 14-29.

²²⁹ In Literatur und Malerei traten im deutschsprachigen Raum bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Reihe von Künstlern auf, die das Erlebnis der Einheit von Mensch und Natur mit besonderer Sensibilität schilderten. Dieses Gefühl beschrieb beispielhaft Philipp Otto Runge in einem Brief an seinen Bruder Daniel am 9. März 1802: „Diese Empfindung des Zusammenhanges des ganzen Universums mit uns; dies jauchzende Entzücken des innigsten lebendigsten Geistes unserer Seele...“. Vgl. Betthausen 1981, S. 73.

²³⁰ Vgl. hierzu ausführlich Trier 1999, S. 212-217.

²³¹ Bylandt-Rheydt 1954, S. 50.

²³² Bugs 1999, S. 9.

²³³ Bugs 1999, S. 7.

Seine Skulpturen sollten möglichst unmittelbar die „Mutter Erde“ berühren²³⁴, denn für ihn wird diese Kugel [Erde] „durch... Festigkeiten“ zusammengehalten, wie etwa durch die verschiedenen Arten des Granits und des Serpentin.²³⁵

Besonders deutlich wird diese Einstellung an dem von ihm geschaffenen Grabstein auf dem Wiener Zentralfriedhof für den österreichischen Bundeskanzler Bruno Kreisky (1911-1990) (**WK 387**). Eine flache, runde, auf der Erde liegende Scheibe aus blauem brasilianischen Granit mit einem Durchmesser von 1,40 m bildet den Mittelpunkt der Grabstätte. Diese schlichte, polierte Scheibe, die auf jede Ornamentierung verzichtet, versank im Laufe der Jahre an ihren Rändern immer mehr im Erdreich, was für Prantl ein natürliches Zusammenwachsen von Erde und Stein darstellte.²³⁶ Hier vollzog sich ohne sein Zutun eine Entwicklung, die seinen Vorstellungen entsprach. In der Regel bemühte er sich selbst, die Voraussetzungen für eine solche Verbindung zu schaffen, indem er auf Sockel für seine Skulpturen verzichtete und bei der Aufstellung darauf achtete, dass sie den Erdboden unmittelbar berührten.²³⁷ Das künstlerische Konzept Prantls, Natur und Skulptur in unmittelbarer Weise miteinander zu verbinden, erklärt auch, warum die ersten Symposien unter freiem Himmel in einem Steinbruch stattfinden sollten.

Rückblickend sprach er über diese Zeit: „Wir waren die ersten, die „Land-Art“ gemacht haben.“²³⁸ Der Gedanke, die Natur als künstlerisches Gestaltungselement zu nutzen, findet sich in den Sechziger Jahren auch bei den Mitgliedern der nordamerikanischen Land-Art-Bewegung. Das Medium der ersten Land-Art-Künstler war indes die Natur selbst, das offene, freie Land, das sie in den menschenleeren Wüsten Amerikas vorfanden. So markierte Walter de Maria 1968 im Wüstenboden des Dry Lake of El Mirage in Kalifornien zwei parallele, je eine Meile lange, weiße Kreidelinien.²³⁹ Der Künstler Mike Heizer setzte im gleichen Jahr fünf aufeinander folgende, flache, runde Mulden, die er „Five Conic Displacements“ nannte, in den Wüstenboden des Coyote Dry Lake. Mit dieser Arbeitsweise wird ein wesentlicher Unterschied deutlich, der die beiden Konzepte voneinander trennt: Die Steinskulpturen Prantls und der anderen Symposionsteilnehmer sollten auf Dauer erhalten bleiben, während es die Intention der Land-Art-Künstler war, die von ihnen geformten „earthworks“ wieder dem Kreislauf der Natur zuzuführen. Dies hatte zur Folge, dass die von

²³⁴ Gespräch mit Karl Prantl am 13. Juni 2007.

²³⁵ Bugs 1999, S. 5.

²³⁶ Gespräch mit Karl Prantl am 13. Juni 2007.- Focke 1973, S. 12, vertritt die Auffassung, dass Karl Prantl bei seinem nicht realisierten Projekt „Gestaltung des St. Stephansplatzes in Wien“ (1973) von dem Gedanken einer „Integrierung des Todes in die Gesellschaft“ beherrscht gewesen sei.

²³⁷ Gespräch mit Karl Prantl am 4. Oktober 2005.

²³⁸ Gespräch mit Karl Prantl am 29. Oktober 2005.

²³⁹ Hoormann 1996, S. 28-30. Die Arbeit von Walter De Maria trägt die Bezeichnung „Mile-long Parallel Drawing“.

ihnen geformten Werke weder transportabel, noch konservierbar waren und ursprünglich auch nicht kommerziell genutzt wurden.²⁴⁰

7.3.2 „Steine zur Meditation“

Karl Prantl bezeichnete seine Werke als „eine Art Vehikel zum Geistigen und Geistlichen“.²⁴¹ Diese Auffassung kommt auch in der Tatsache zum Ausdruck, dass er zahlreiche seiner Werke „Stein zur Meditation“ bzw. „Meditationsstein“ nannte. Um den häufigen Gebrauch dieser Bezeichnung zu erklären, verwies er auf die ihn beeinflussende Spiritualität der von ihm geschätzten östlichen Meditation hin.²⁴² Bereits während seines ersten Japanaufenthalts 1969 machte er sich mit der Philosophie des „Zen“ vertraut.²⁴³ Dessen Anhänger streben danach, „durch innere Wesensschau und intuitive Erkenntnis zur Wahrheit und Erleuchtung zu gelangen...und die belebte und un belebte Welt...von innen heraus zu verstehen und zu erleben...“. Kunstwerke, die im Geist des Zen geschaffen worden sind, wie beispielsweise die Steingärten, fordern vom Betrachter ein „stilles, geduldiges Sichversenken, gesammeltes reines Lauschen auf die schweigende Aussage...“.²⁴⁴

Wie dieses philosophische Denken bereits Anfang des Zwanzigsten Jahrhunderts Künstler beeinflusst hat, zeigt Constantin Brancusi. Seine Steinskulpturen, die aus einer „inneren Sammlung und Konzentration“ heraus entstanden, bewirken beim Betrachten „eine Loslösung von der körperlichen Schwere“ wie sie die „östliche Religionsphilosophie“ lehrt.²⁴⁵ Prantls Meditationssteine sollen ebenfalls in einen Zustand der Versenkung führen und damit eine spirituelle Verbindung zwischen Mensch und Natur, repräsentiert durch den Stein, entstehen lassen.²⁴⁶ Von dieser Selbstreflexion erhofft sich der Bildhauer, dass beim Betrachter ein gedanklicher Prozeß über grundsätzlichen Fragen des Lebens in Gang kommt.²⁴⁷ Darauf versucht Karl Prantl mit seinem Werk eine persönliche Antwort zu geben. Dies zeigt sich zunächst in der Auswahl der zu bearbeitenden Steine. Er legt den Schwerpunkt auf wenige ausgewählte Steinmaterialien, die ihn spirituell ansprechen, wie beispielsweise den Serpentin, der sich seiner Ansicht nach gut dafür eignet, die Menschen auf den Weg zur inneren Besinnung und Konzentration zu führen. Auch in der Gestaltung

²⁴⁰ Ebda., S. 41-46.

²⁴¹ Gespräch mit Karl Prantl am 6. Februar 2006. Vgl. Sottriffer 1966-67, S. 25.

²⁴² Gespräch mit Karl Prantl am 28. September 2005.

²⁴³ Gespräch mit Karl Prantl am 30. Oktober 2005.

²⁴⁴ Brinker 2000, S. 11-12.

²⁴⁵ Giedion-Welcker 1958, S. 17.

²⁴⁶ Gespräch mit Karl Prantl am 31. März 2006.

²⁴⁷ Bugs 1999, S. 7.

des Materials zeigt sich dieses Streben des Bildhauers: Er beschränkt sich darauf, ein überschaubares, schlichtes Formenvokabular zu entwickeln, das im Zusammenspiel mit dem Material ein Gefühl von Einklang und Harmonie vermitteln soll.²⁴⁸

7.4 Karl Prantls bildhauerische Formensprache

Der Bildhauer strebt danach, seine meist blockhaften, kubisch geformten Skulpturen in abstrakter Weise zu gestalten, um damit eine harmonische Einheit zwischen Gestaltung und Materie zu erreichen. Dazu greift er auf einen Formenkanon zurück, den er auf seinem von ihm gewählten Weg in die Abstraktion vorgefunden hat.

7.4.1 Der Weg zur abstrakten Form

1893 erschien die Monographie „Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik“ des österreichischen Kunsthistorikers Alois Riegl. Darin beschrieb er das Ornament als eine „autonome künstlerische Ausdrucksgestalt“ und vertrat die Auffassung, dass die Kunst durch die „geometrische Form“ des Ornaments von der „strengen Naturbeobachtung“ befreit werde.²⁴⁹ Riegl trat deshalb für die „Anerkennung des vom Gebrauchszweck befreiten Ornaments“ ein.²⁵⁰ Mit dieser Ornamenttheorie lieferte er Anregungen zum Verständnis der Abstraktionstendenzen in der Kunst. Der deutsche Kunsttheoretiker Wilhelm Worringer griff Riegls Theorie der Ornamentik in einer „stilpsychologischen Betrachtung“²⁵¹ auf, die 1907 als Dissertation unter dem Titel „Abstraktion und Einfühlung“ erschien.²⁵² Darin vertrat er die Auffassung, dass „die Kunstgeschichte einer unaufhörlichen Auseinandersetzung beider Tendenzen“, also dem Drang zur Abstraktion oder zum Naturalismus, gegenübersteht.²⁵³

Die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts sah sich in der künstlerischen Praxis noch einem Miteinander von Naturalismus und Abstraktion gegenüber.²⁵⁴ Der österreichische Maler Gustav Klimt (1862-1918) etwa zeigte in seinen Bildern sowohl eine naturalistische als auch eine abstrahierende Malweise, wobei er sich in seinen Frauenporträts immer mehr einer

²⁴⁸ Gespräch mit Karl Prantl am 31. März 2006.

²⁴⁹ Öhlschläger 2005, S. 131.

²⁵⁰ Brüderlin 2001, S. 17.

²⁵¹ Öhlschläger 2005, S. 17-18. „Worringer rekurriert auf eine vorgeschichtliche Zeit“, in der sich Mensch und Natur feindlich gegenüberstanden. „Dieser Mensch einer frühen Entwicklungsstufe...habe sich ...in einem Zustand der Angst befunden.“ „Für Worringer besteht der Ausweg aus dieser beunruhigenden Situation in der Hinwendung zur abstrakten, geometrischen, lebensverneinenden Form, deren Notwendigkeitswert Beruhigung und Beglückung verschaffe.“

²⁵² Vgl. dazu ausführlich Öhlschläger 2005, S. 24-25.

²⁵³ Worringer 1964, S. 82.

²⁵⁴ Vgl. **Abb. 1**. Das Selbstporträt Karl Prantl geht diesen Weg einer Mischung von Naturalismus und Ornament noch 1947.

abstrakten Ornamentik annähert, der gegenüber die figürliche Darstellung zurücktritt. Dies wird zum Beispiel auf dem Gemälde „Bildnis Adele Bloch-Bauer I“ von 1907 (**Abb. 29**) auf eindrucksvolle Weise sichtbar.²⁵⁵ Ein Hinweis auf das Bemühen, einen naturalistischeren Darstellungsstils zugunsten einer abstrakteren Gestaltung zu überwinden, findet sich auch in einem Tagebucheintrag des Malers Paul Klee (1879-1940), der 1908 notierte, dass er in seiner „naturalistischen Malerei“ keine Möglichkeit mehr sehe, seine „lineare Produktionsfähigkeit“ zu entwickeln. Etwas später fand er jedoch einen Ausweg aus seiner Schaffenskrise: „Ich finde aus der Sackgasse des [herkömmlichen] Ornaments, wo ich mich 1907 eines Tages befand, endlich hinaus!“.²⁵⁶

Während Paul Klee noch um die für ihn ideale Form rang, beschritt der spanische Künstler Pablo Picasso im selben Jahr mit dem kubistischen Gemälde „Les Femmes d'Alger (O. J.)“, das sich durch seine Hell-Dunkel-Wirkung und die Verwendung „stereometrischer Grundformen“ auszeichnet²⁵⁷, den Weg in die abstrakte Bildgestaltung. Von dort aus vollzog er auf der Grundlage seiner Collagen den Schritt in die dreidimensionale Objektkunst. So beruht seine „Gitarre“ aus dem Jahr 1912 (**Abb. 3**) etwa auf klaren geometrischen Formen, darunter ein Dreieck, zwei Rechtecke, ein Kreis sowie ein Trapez und verschiedene Rundformen. Damit wurde sie zu einer Inkunabel des „Konstruktivismus“, die beispielhaft war für nachfolgende Künstlergenerationen.²⁵⁸ Einer von ihnen war der Maler Ben Nicholson (1894-1982), der Mitte der Dreißiger Jahre des Zwanzigsten Jahrhundert damit begann, eine Serie geometrisch geformter Objekte zu schaffen. Ab 1934 entstanden seine mit weißer Farbe überzogenen „Weißen Reliefs“. Sie sind von dem harmonischen Verhältnis geometrischer Grundformen zueinander bestimmt, wie sie bereits auf Mondrians Bildern erscheinen, von denen sie auch inspiriert waren.²⁵⁹ Das von ihm 1935 geschaffene „Weiße Relief“ (**Abb. 30**) zeigt, dass der Weg in die Geometrisierung auch in der Bildhauerei bereits begonnen hatte. Der Künstler arbeitete hier aus einer größeren, rechteckigen und horizontal angelegten Holztafel zwei Rechtecke heraus. Das linke nimmt über zwei Drittel der Breite der Tafel ein und, abgesehen von einem kleinen Ausschnitt links unten, nahezu die gesamte Höhe. Rechts daneben fällt ein kleines hervorspringendes Quadrat ins Auge, das zusätzlich durch einen kreisförmigen Einschnitt

²⁵⁵ Öhlschläger 2005, S. 133-138 untersucht ausführlich am Beispiel des Porträts von Adele Bloch-Bauer I Struktur und Symbolik der von Klimt verwendeten Ornamente.

²⁵⁶ Klee 1957, S. 242. Tagebucheintrag vom 10. November 1908.

²⁵⁷ Düchting 1999, S. 194.

²⁵⁸ Hohl 1999, S. 430.

²⁵⁹ Khoroché, 2002, S. 37. 1934 fertigte Ben Nicholson sein erstes mit weißer Farbe überzogenes „Weißes Relief“. Drei weitere Beispiele finden sich bei Khoroché, S. 44-45.

betont wird, der mehr als ein Viertel des Quadrats einnimmt. Diese runde Öffnung antwortet auf eine größere, die gegenüber in der oberen Ecke des linken Rechtecks ihren Platz findet. Rudolf Arnheim spricht davon, dass die gestalterischen Mittel diesem Werk eine „dynamische Spannung“ geben.²⁶⁰ Diese beruht auch darauf, dass die auf den unterschiedlichen Ebenen des Reliefs erscheinenden geometrischen Motive einen ausgesprochen konturenreichen Eindruck vermitteln.

Auch der österreichische Bildhauer Fritz Wotruba legte in den letzten Jahren seines Exils in der Schweiz die Grundlagen zu einer „strengeren, konturenreicheren Formation seiner Figuren“, die er nach seiner Rückkehr 1945 in Wien zu einer abstrakteren Form weiterentwickelte.²⁶¹ Diese Erfahrungen halfen ihm, „nach dem Zweiten Weltkrieg der Abstraktion in der Alpenrepublik den Weg zu ebnen.“²⁶² 1950 begann Karl Prantl mit der Ausführung einer Reihe abstrakter Skulpturen aus Holz, an denen sowohl geometrische als auch organische Formen auftreten. An der Skulptur „Figuration“ wird diese Stilkombination besonders deutlich (**WK 1/1**). Exemplarisch für die Entstehung seiner geometrischen Formensprache ist die Holzskulptur „Anrufungen“ (**WK 15**), auf der Kreismotive in Erscheinung treten. Die in dieser frühen experimentellen Phase gefundenen geometrischen Grundfiguren sollten für die spätere Ausformung seines Oeuvres bestimmend werden.

7.4.2 Quadrat, Linie und Kreis

Bei der Entstehung der Arbeiten Prantls spielen geometrische Figuren eine wesentliche Rolle. In einem ersten Schritt legt der Bildhauer unter weitgehender Berücksichtigung der ursprünglichen Erscheinung des Natursteins die Form fest, der er entweder eine geometrische oder organische Gestaltung gibt. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, wählt Karl Prantl als Trägerform den Quader, den Zylinder oder die Kugel. Anschließend fügt er dem Trägerstein eine korrespondierende, abstrakt-geometrische Ornamentform ein.²⁶³ Dabei entwickelte er bereits am Ende seiner experimentellen Phase eine Vorliebe für das Quadrat, die Linie und den Kreis.

²⁶⁰ Arnheim 1996, S. 103-104.

²⁶¹ Sotriffer 1998, S. 15.

²⁶² Ruhrberg 2000, S. 246.

²⁶³ Gespräch mit Karl Prantl am 4. Februar 2006. Karl Prantl ist es ein Anliegen, nicht nur durch die Gestalt des Steins, sondern auch durch das Ornament den Charakter des Steins zur Anschauung zu bringen.

7.4.2.1 Quadrat

Das Motiv des Quadrats taucht fast ausschließlich an Skulpturen auf, die eine Quader- oder Würfelform besitzen. In Anlehnung an Mondrian und Malewitsch erscheint es bereits an den ersten noch experimentellen hochformatigen Steinarbeiten Prantls aus Sandstein oder Konglomerat. Ein Beispiel dafür ist die Sandsteinskulptur „Zeichen“ aus dem Jahr 1955 (**WK 12**). Hier tritt das Quadrat auf der oberen Hälfte der Vorderseite als positive Form aus dem Stein heraus, wohingegen es im unteren Bereich der Rückseite als eine negative skulptierte quadratische Fläche erscheint. In den Sechziger und Siebziger Jahre folgten vereinzelt Kuben aus schwarzem schwedischen Granit, an deren Oberseite der Bildhauer mithilfe von vier eingravierten, ca. zwei Zentimeter breiten Linien einzelne Quadrate oder Rauten auf den Trägersteinen entstehen ließ (**WK 164/165**). In den Achtziger und Neunziger Jahren schuf Karl Prantl aus hellem Marmor kleinere Quader, aus denen er beispielsweise eine quadratisch geformte Öffnung herausmeißelte (**WK 385**) oder eine leicht zurückspringende quadratische Fläche mit einem schmalen Rahmen umgab (**WK 303**).

7.4.2.2 Linie

Häufiger als das Quadrat setzte Karl Prantl die Linie in meist paralleler Anordnung ein, um die Trägersteine zu ornamentieren. Linien können etwa als fünf nach oben verlaufende Parallelen auf der Vorderseite von Granitsteinen erscheinen, die sich dann auch auf der Ober- sowie auf der Rückseite abzeichnen (**WK 334**). Manchmal führen die Linien als Stege über alle Seiten eines abgerundeten Steins zum Zentrum der oberen (**WK 76**) oder vorderen Fläche (**WK 52**), wo sie Quadrate entstehen lassen. Häufig gliedert der Bildhauer mithilfe des Linienmotivs auch die vordere Fläche von hochformatigen Steinen (**WK 82**).

Die Bedeutung der Linie als gestalterisches Element in Prantls Oeuvre tritt allerdings im Vergleich zum Kreis als dem bestimmenden Gestaltungselement zurück.

7.4.2.3 Kreis

Im 19. Jahrhundert besannen sich englische Künstler in Auseinandersetzung mit den negativen Auswirkungen der Industrialisierung auf das Kunsthandwerk und unter dem Einfluß der Anregungen von John Ruskin, der Präraffaeliten und der japanischen Holzschnitte wieder auf die gestalterischen Möglichkeiten des Ornaments. Dies galt besonders für William Morris (1834-1896) und Walter Crane (1845-1915), zwei Führungspersönlichkeiten in der seit 1850 einsetzenden Arts-and-Crafts-Bewegung, die sich

neben der „Förderung und Erneuerung des Handwerks“ vor allem für die „dekorativen Künste“ einsetzten. Walter Crane rief 1888 die „Arts and Crafts Exhibition Society“ ins Leben rief und wurde 1898 zum Leiter des „London Royal College of Art“ berufen.²⁶⁴ 1900 veröffentlichte er ein Lehrbuch über die Ornamentik mit dem dem Titel „Line and Form“. Darin empfahl er seinen Studenten „ausdrücklich das Studium antiker Vasen“, weil er in dem reichhaltigen Formenschatz der Antike einen unerschöpflichen Fundus sah, der ihm bei seiner gestalterischen Arbeit Vorbild und Orientierung war.²⁶⁵ Weiterhin stellte Crane in einer Graphik (**Abb. 31**) dar, wie ausgehend von „Square and Circle“, durch Wiederholungen und Kombination unterschiedliche Ornamente entstehen,²⁶⁶ in denen der Kreis als Grundmotiv überwiegt.

Hundert Jahre später wies Karl Prantl dem Kreis wieder eine zentrale Bedeutung in seinem künstlerischen Formenkanon zu. Dies lag hauptsächlich daran, dass er im Kreis die „vollkommenste geometrische Figur“ sah,²⁶⁷ in der es weder „Anfang noch Ende“ gibt.²⁶⁸ Diese Form steht im ZEN-Buddhismus als Zeichen für die „Erleuchtung“²⁶⁹, zu dem Prantl seit seinem ersten Japanaufenthalt 1969 eine Affinität entwickelt hatte. Dem Kreis fällt in Prantls Werk die Aufgabe zu, dem Stein „etwas von seiner Schwere zu nehmen“.²⁷⁰

In überwältigender Fülle zeigt sich das Kreismotiv in Gestalt von Mulden und Noppen, die auf der Schauseite eines Steins entweder als Einzelform im Zentrum oder als horizontale oder vertikale Reihe in axialer Anordnung auftreten und der Oberfläche eine gewisse Dynamik verleihen. Sie bedecken vorzugsweise die Oberfläche von hochformatigen Quadern (**WK 103/105/113/233/404**). Zur Gestaltung organisch geformter Natursteine benützt der Bildhauer gerne Noppen, die er als Reihe aneinanderfügt. (**WK 395**) Eine ungewöhnliche Art der Verwendung des Noppenmotivs wählte Karl Prantl für einen dunkelroten Porphyrt, der sich bereits durch seine eigenwillige Form von der anderer Steine abhebt. Das außergewöhnliche Erscheinungsbild betonte er noch, indem er Kugeln zu Elementen einer Kette werden ließ, die sich zum Teil vom Steinkörper löst und beim Betrachter den Eindruck eines Griffs hinterläßt, der sich der Anatomie der menschlichen Hand anpasst. (**WK 452**)

²⁶⁴ Grabow 1995, S. 3.

²⁶⁵ Ebda., S. 20.

²⁶⁶ Crane 1901, S. 95.

²⁶⁷ Lurker 1981, S. 130.

²⁶⁸ Biedermann 1998, S. 246.

²⁶⁹ Cooper 2004, S. 142.

²⁷⁰ Gespräch mit Karl Prantl am 4. Oktober 2005.

7.4.3 Skulpturen ohne Ornamente

Bei einer größeren Anzahl von Trägersteinen verzichtete Prantl auf die gewohnte Ornamentierung. Der Bildhauer stellt sie in dem von ihm gewünschten Format als Kubus (**WK 353**), Quader (**WK 152**) oder Ring (**WK 220**) her, die er nur durch leichtes Abrunden der Kanten oder Schleifen und Polieren der Oberfläche verändert. Oftmals wählt er dazu Steine, die eine auffällige Färbung und Maserung (**WK 447**) oder eine über das Gestein verlaufende Ader aufweisen (**WK 349**). Einzelne dieser Steinskulpturen rücken durch ihre einfachen, reduzierten geometrischen Grundstrukturen in die Nähe der amerikanischen „Minimal Art“. Ein Beispiel dafür mag der von Prantl 1981 fertiggestellte, 3,10 m hohe Quader aus schwarzem Granit sein. (**WK 281**). Er steht formal in enger Verwandtschaft zu dem 4,57 m hohen Objekt „Untitled“ (**Abb. 32**) aus dem Jahr 1966 des minimalistischen Bildhauers John McCracken (geb.1934). Bereits 1969 hatte Karl Prantl diese strenge Quaderform mit seiner Skulptur „Hommage an das Schweigen“(**WK 114**) erprobt. Ein Jahr zuvor hatte er sich kürzere Zeit in New York aufgehalten, wo die Minimal-Art-Künstler bereits ihre Anerkennung gefunden hatten. McCracken und andere hatten sich von den europäischen künstlerischen Traditionen abgewendet und verzichteten für ihre Arbeiten auf Sockel und Bronzeguss. An die Stelle von Marmor und Granit traten bei ihnen „industriell produzierte Massenware“.²⁷¹ Zwar verzichtet Prantl weitestgehend auf Sockel und Bronzeguss, schätzt aber im Gegensatz zu seinen amerikanischen Bildhauerkollegen des Minimalismus’ seltene Steine wie den Brasilianischen Granit oder den in der traditionellen Bildhauerei beliebten Carrara-Marmor. Die Skulptur „Untitled“ (**Abb. 32**) fertigte der Minimal-Künstlers John Mc Cracken hingegen aus industriellem Fiberglas und Pressspanplatten. Für ihre Vertreter spielte „die minimalistische Kunst nur auf sich selbst und auf ihre eigene Objekthaftigkeit“ an.²⁷² Prantls theoretischer Ansatz unterscheidet sich indes beträchtlich von dem „non-relational“-Ansatz²⁷³ der Minimalisten, wie er hauptsächlich von Donald Judd (1928-1994) propagiert wurde. Im Unterschied zu den Minimalisten wählte Karl Prantl mit dem Stein ein in der Natur vorkommendes Material, dass für ihn einen emotionalen Wert besaß. Außerdem achtete er darauf, daß seine Arbeiten einen möglichst engen Bezug zum Entstehungs- bzw. Aufstellungsort aufwiesen, wie dies etwa bei den zwei 1961 geschaffenen Skulpturen vor dem Reichstag in Berlin der Fall war (**WK 42/43**).²⁷⁴

²⁷¹ Wiehager 2007, S. 59.

²⁷² Meyer 2005, S. 33.

²⁷³ Ebda., S. 25.

²⁷⁴ Kat. St. Gallen 1976, S. 31.

7.5 Karl Prantls Arbeitsweise

Nach eigener Aussage sah sich Prantl „nie als Künstler im akademischen Sinn“.²⁷⁵ Damit distanzierte er sich vor allem von der naturalistischen Bildhauerei, wie sie in den Fünfziger Jahren an vielen Akademien noch zur Ausbildung gehörte. Er zog es vor, seine bildhauerische Arbeitsweise autodidaktisch zu erwerben.²⁷⁶ Das Schaffen seiner Werke bezeichnete er schlicht als „Bildhauerarbeit“.²⁷⁷ Bei dieser setzte Karl Prantl die traditionellen Werkzeuge der Steinmetze ein.²⁷⁸ Mit dem vermehrten Aufkommen von maschinellen Hilfsmittel in der Bildhauerei ab den späten Sechziger Jahren ging auch er immer mehr dazu über, solche Geräte vorwiegend für die Oberflächenbehandlung einzusetzen, ohne auf die herkömmlichen Werkzeuge wie etwa Hammer und Meißel zu verzichten. Sein von ihm propagierter bildhauerischer Ansatz, die natürliche Erscheinung des Steins ohne größere Eingriffe in die Oberfläche dem Betrachter vor Augen zu führen und somit den Stein selbst in den Vordergrund zu rücken, ging so weit, dass er sogar auf eine Signatur und eine Datumsangabe verzichtete.²⁷⁹ Die Folgen dieser Entscheidung sind nicht unproblematisch. Allgemein dient eine Signatur dazu, die Authentizität eines Werkes zu garantieren. Die Signatur hat auch die Funktion, dem Kunstmarkt eine Echtheitsgarantie zu liefern. Unter den zeitgenössischen Künstlern finden sich Beispiele wie etwa Niki de Saint Phalle, deren „Nanas“ so originell sind, dass sie eigentlich keiner Signatur bedürfen. Weiterhin kann die nicht vorhandene Datumsangabe für Liebhaber, Sammler und Galeristen zu Schwierigkeiten führen, einzelne Arbeiten in das Gesamtwerk einzuordnen. Bei der Bewertung eines Objektes ist das Entstehungsdatum häufig ein wesentliches Kriterium, besonders bei Persönlichkeiten wie Karl Prantl, deren künstlerische Biographie sich über einen langen Zeitraum erstreckt.

8 Diskussion der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Karl Prantls

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bildhauer Karl Prantl und seinem Werk begann mit einem Aufsatz von Peter Weiermair, der von 1980 -1998 Direktor des Frankfurter Kunstvereins war und in dieser Eigenschaft 1981 die erste Retrospektive des

²⁷⁵ Bugs 1998, S. 6.

²⁷⁶ Gespräch mit Karl Prantl am 24. September 2005. Prantl war nicht bereit, während eines Grundstudiums der Bildhauerei das Modellieren mit Gips oder Ton zu erproben. Auch als Anfänger wollte er sofort am Stein arbeiten. Deshalb kam für ihn der Besuch einer Bildhauerschule an der Akademie nicht in Frage.

²⁷⁷ Bugs 1998, S. 8.

²⁷⁸ Olbrich 1987, Bd. I, S. 555-556. Zu den wichtigsten Bildhauerwerkzeugen gehören das Spitzeisen, verschiedene Zahneisen für unterschiedlich harte Gesteinsarten sowie Flach-, Rund-, Hohl- und Nuteisen.

²⁷⁹ Gespräch mit Karl Prantl am 6. Juni 2007.

Bildhauers unter dem Titel „Karl Prantl - Plastiken 1950 - 1981“ durchführte. Dazu schrieb der Kunsthistoriker ein Vorwort, in dem er betonte, dass die „Synthese von Urzeit und Gegenwart“ für Prantls Skulpturen kennzeichnend sei. Weiermair meinte damit, dass der Bildhauer durch seine Art der Bearbeitung des Steins die im Laufe der Erdgeschichte entstandene Materie des Steins eindrucksvoll zum Vorschein bringe und dass dies mit modernen zeitgemäßen Formen geschehe. Ein Aspekt dieser Synthesis äußere sich seiner Ansicht nach in der künstlerischen Abstimmung zwischen der „Außenkontur“ einer Skulptur und ihrer „Binnenform“. Nach Weiermair verwendet Karl Prantl für die äußere Gestalt oftmals vereinfachte „monolithische Kernformen“, mit denen seine Arbeiten eine raumbeherrschende und zeichenhafte Wirkung gewinnen.²⁸⁰ Dazu trete die Behandlung der Oberfläche, die in weich modulierter Weise erfolge und auf „ausgewogenen Proportionen“ beruhe. Der dort auftretende Wechsel konkav oder konvex geformter Muster verleihe dem Licht eine unterschiedliche Intensität, die den Stein „transparent“ erscheinen lasse und ihm somit seine „ihm eigenene Schwere“ nehme.²⁸¹

Dieser Aufsatz zeichnet sich dadurch aus, dass Peter Weiermair 1981 versucht, sich dem Werk Prantls in objektiver Weise anzunähern. Sein Ziel ist es, eine vorwiegend formale Bestandsaufnahme zu leisten, die auf einer weitgehend sachlichen Beobachtung beruht. Er prägt die Begriffe „Außenkontur“ und „Binnenform“, mit denen er dem Leser eine Hilfestellung gibt, um das wesentliche bildhauerische Grundprinzip Prantls zu verstehen. Zudem wendet er sich den konvexen und konkaven Kreismotiven zu, die für die skulpturale Gestaltung prägend sind. Er beschränkt sich nicht nur auf diese bloße Feststellung, sondern er zeigt darüber hinaus ihre modulierende Wirkung am Stein und die von ihnen bewirkte Lichtführung auf, die den Charakter der Steine bestimmen.

Der ehemalige Direktor der Hamburger Kunsthalle Werner Hofmann²⁸² beurteilt das Werk des Bildhauers in einer anderen Weise. In einem Vorwort zum Katalog der Ausstellung „Karl Prantl. Steinmeditationen“, die 1983 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt wurde, trifft er zunächst die Feststellung, dass Prantls Skulpturen das Auge des Betrachters zu „elementaren Wahrnehmungsinhalten lenken“. Auffällig sei weiterhin, dass der Bildhauer „eine Sprache benützt, die ihr Gegenüber in Gegensätzen anredet“. Dies zeige sich darin, dass man seinen Arbeiten die Anstrengungen nicht ansehe, die ihr Schaffen gefordert habe.

²⁸⁰ Weiermair 1981, S. 7-8.

²⁸¹ Weiermair 1981, S. 11-14.

²⁸² Werner Hofmann (geb. 1928) war von 1969-1990 Direktor der Hamburger Kunsthalle.

Nach den Worten Hofmanns sei es Prantl gelungen, der Natur des Steins während des Bearbeitungsprozesses gerecht zu werden. Dazu behandle der Bildhauer den Steinblock in folgender Weise: „Die materialbezwingende Insistenz des Herstellungsprozesses wird unterschlagen, so zwar, daß der Stein eine Höchstmaß an Dichte aufweist, aber nichts von kristalliner Härte hat“. Die Oberfläche des so geformten Steins werde zudem so gestaltet, dass daraus weiche, organisch gestaltete Motive entstehen, die ihre „Fügsamkeit“ dem Stein vermitteln, was jedoch nicht über den vorherrschenden „formalen Duktus“ des Steins hinwegtäuschen könne. Der Kunsthistoriker betont weiterhin, dass Karl Prantl bewußt auf Bozzetti und Entwurfskizzen verzichte. So entstehe der Eindruck, als ob er eine klare Vorstellung von der Form einer Skulptur besitze, „die sich vorher in seinem Kopf abgezeichnet hat“. Gleichzeitig arbeite er jedoch nicht in schematischer, sondern in natürlicher Weise, sodass „die Eigenschaften des Steins – Korn, Farbe und Oberfläche - die Form mitbestimmen“. Hofmann charakterisiert das vom Bildhauer geschaffene Oeuvre in folgender Weise: „In stiller, konzentrierter Arbeit hat Prantl ein von Paradoxien getragenes Werk geschaffen.“²⁸³

Werner Hofmann stellt mit dieser Einführung einen philosophischen Zugang zum Oeuvre Prantls bereit. Er charakterisiert es als „ein von Paradoxien getragenes Werk“. Dafür verweist er auf die Ausgestaltung, die sich vorher im Kopf des Bildhauers abzeichne, betont aber, dass dies seinen „Gebilden“ nicht anzumerken sei. Weiterhin spricht er von „Verdichtung“ und „Vereinfachung“ als Hauptmerkmale der Arbeiten Prantls. So sieht er die schwere Blockhaftigkeit seiner Skulpturen einer leichten, klaren Gestaltung der Oberfläche gegenüberstehen.

Der Kunsthistoriker Georg Syamken²⁸⁴, der als Kurator der Hamburger Kunsthalle mitverantwortlich für das Konzept und die Durchführung der Ausstellung „Karl Prantl - Steinmeditationen“ war, arbeitet einen weiteren Aspekt an Prantls Werk heraus. Er weist darauf hin, dass die vom Bildhauer zur Gestaltung des Steins eingesetzten „konvexen Formen“ als Symbole für eine „organische Welt“ stehen. Syamken betont zudem die philosophisch geprägte Arbeitshaltung Prantls, wenn er feststellt, dass für den Bildhauer die Welt „Teil der Schöpfung“ sei, in die sich dieser mit seinem Werk in selbstverständlicher

²⁸³ Hofmann 1983, S. 5.

²⁸⁴ Georg Syamken, ehemals Konservator an der Hamburger Kunsthalle, arbeitete über Bernini, Lehbruck, Lipchitz und Duchamp. Syamken ist Verfasser des Bestandskatalogs der Skulpturenabteilung der Hamburger Kunsthalle (1988).

Weise einordne.²⁸⁵ Diese innere Haltung des Bildhauers komme in der Gestaltung seines Werks darin zum Ausdruck, dass er den zu bearbeitenden Steinblock nicht als „Objekt“ ansehe. Vielmehr „akzeptiert“ er ihn als „Partner“ und trete mit ihm in einen inneren Dialog, der den Entstehungsprozess seiner Skulptur bestimme. Mit ihrer Vollendung gehe ein langes Ringen um die dem individuellen Stein entsprechende Gestaltung zu Ende. Dem Betrachter bleibe es überlassen, auf die entstandene Skulptur mit Zustimmung oder Ablehnung zu reagieren.²⁸⁶

Nach Georg Syamken liege die große Leistung des Bildhauers darin, Werke zu schaffen, die über ihre Materialität hinaus für eine Philosophie stünden, die jeder einzelnen Skulptur eine Individualität verleihe. Sein Denken sei geprägt durch einen emotionalen Zugang zu den einzelnen Steinen, die mit ihrer natürlichen Beschaffenheit die Natur als Teil einer übergeordneten Welt repräsentierten und auf die Zustimmung des Betrachters abzielten. Syamken übernahm nicht nur die Gedanken des Bildhauers, sondern auch seine Wortschöpfungen, wenn er etwa von einem „inneren Dialog mit dem Stein“ spricht. Der Nachteil an dieser Vorgehensweise ist, dass die neutrale wissenschaftliche Auseinandersetzung zurücktritt und kein Spielraum mehr für selbstständige Interpretation bleibt.

Gottfried Boehm, Ordinarius für Neuere Kunstgeschichte an der Universität Basel,²⁸⁷ schrieb eine Einführung zu dem 1988 erschienenen Bildband mit Fotos von Rolf Schroeter zu Karl Prantls „Stein im Richisau“.²⁸⁸ In dieser betont auch er die individuelle Auseinandersetzung des Bildhauers mit dem Stein. Nach den Worten Boehms versuche Karl Prantl während des Gestaltungsprozesses „auf das zu antworten, was er den Anruf nennt, der für ihn schon im unbearbeiteten Stein liegen kann“.²⁸⁹ Seine Skulpturen wirkten natürlich geformt, „so als habe sie die Natur selbst (durch Wind oder Wasser) in unendlich langer Zeit bearbeitet“. Dies gelte insbesondere für Steine, die „keine streng geometrischen Umrisse“ besäßen. Auch die von Prantl verwendete Formensprache mit ihren Mulden und „konvexen Höckern“ trage zu dem natürlichen Erscheinungsbild der von ihm gestalteten Skulpturen

²⁸⁵ Syamken 1983, S. 7

²⁸⁶ Syamken 1983, S. 8.

²⁸⁷ Gottfried Boehm (geb. 1942) arbeitete über die Kunst der Renaissance sowie die des 19. und 20. Jahrhunderts. In Zusammenhang mit seinen Forschungen zur Bildwissenschaft prägte er 1994 den Begriff des „iconic turn“.

²⁸⁸ Der Bildband „Karl Prantl. Der Stein im Richisau“ mit Fotos von Rolf Schroeter und Peter Kamm erschien im Verlag der Erker-Galerie, St. Gallen.

²⁸⁹ Boehm 1988, S. 8.

bei. Zusammenfassend stellt er fest, dass ein theoretischer, naturphilosophischer Ansatz in den Arbeiten Prantls seine praktische Umsetzung finde. Boehm spricht von einer „Polarität“ die die Skulpturen Prantls auszeichneten. So tilge der Bildhauer die „Spuren der Mühsal, der harten Auseinandersetzung mit dem dichten und widerständigen Stoff“ und erwecke den Stein so wieder zum Leben. Für den Kunsthistoriker zeichneten sich die Skulpturen Prantls durch den Eindruck „höchster Mühelosigkeit“ einerseits und „mühsamer Arbeit am Stein“ andererseits aus.²⁹⁰

In seiner Einführung gelang es Gottfried Boehm, die subjektive Sichtweise des Bildhauers aufzuzeigen und gleichzeitig eine nachvollziehbare Interpretation zu liefern. Eingehend veranschaulicht er die gedanklichen Vorstellungen Prantls, die für die Schaffung seiner Arbeiten grundlegend waren. Die Skulpturen beschreibt er im Zusammenhang mit dem Ort, an dem sie aufgestellt sind, und untersucht ihre Wirkung auf ihre Umgebung im „Wechselspiel von Natur und Kultur“. Dazu zieht er auch die bei der Gestaltung der Steine immer wieder auf der Oberfläche erscheinenden Mulden und „Höcker“ oder „parallel verlaufende Bahnen“ heran. Die skulpturalen Arbeiten des Bildhauers zeichnen sich in den Augen Boehms dadurch aus, dass an die Stelle der „mühsamen Arbeit am Stein“ während des Produktionsprozesses nach ihrer Vollendung der Eindruck von „höchster Mühelosigkeit“ tritt.

Die neueste Publikation über den Bildhauer erschien im Jahr 2007 anlässlich des ihm verliehenen „Sparda Kunst Preises“ in Mainz. Sie trägt den Titel „Karl Prantl - Große Steine und Bildhauersymposien“. Der Mitautor Lorenz Dittmann, emeritierter Professor für Neuere Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, lässt in dieser Monographie den Bildhauer auch selbst zu Wort kommen. Dieser spricht in philosophischer Weise vom „Leben der Steine“ und seiner „Kommunikation“ mit ihnen.²⁹¹ Der Kunsthistoriker beobachtet im Werk Prantls eine „Verschmelzung von Pathos und Ethos“.²⁹² Für ihn wird der „Moment des Affektes“ eins mit der „dauernden Wesenheit des Dargestellten“. Das Werk Prantls zeichne sich durch eine geglückte Verbindung zwischen dem Wesen des Steins, das der Bildhauer freilegt, und den an ihm erscheinenden gestalterischen Formen aus.

²⁹⁰ Boehm 1988, S. 9.

²⁹¹ Dittmann 2007, S. 108

²⁹² Dittmann 2007, S. 11 in Anlehnung an Badt 1963, S. 163-164.

Die jüngste Veröffentlichung von Lorenz Dittmann aus dem Jahr 2007 bringt die zentralen Aspekte der Person und des Werks Karl Prantls wieder in Erinnerung. Sie trägt jedoch nicht dazu bei, weitere neue Erkenntnisse über den Stand von 1988 hinaus bereitzustellen.

9 Zusammenfassung

Als Autodidakt war Prantl für seine Entwicklung als abstrakt arbeitender Bildhauer darauf angewiesen, grundlegende Inspirationen aus der Beschäftigung mit Künstlern der Moderne zu gewinnen. Diese Auseinandersetzung mit bedeutenden Vorbildern findet sich besonders in seinen frühen Werken, mit denen er sich unterschiedliche Stilformen aneignete. Erst in den späten Fünfziger Jahren entschied er sich dafür, ein reduziertes Formenrepertoire von Quadrat, Linie und Kreis für die Gestaltung seiner Skulpturen zu verwenden, das er bis heute beibehalten hat. Aus diesen Elementarformen entwickelte er keinen für ihn typischen persönlichen Stil, den der Betrachter sofort als solchen erkennt und ihm zuordnen kann. An dessen Stelle tritt die Philosophie des Künstlers, die der Materie des Steins und ihrer Ausformung eine individuelle Aura verleiht. In diesem philosophischen Kontext gewinnen die zurückhaltenden Formen eine eigene Wertigkeit. Die von Prantl mitveranstalteten Symposien dienten auch dazu, den von dem Bildhauer vertretenen naturphilosophischen Ansatz anderen Bildhauern näher zu bringen. Daneben setzte er sich dafür ein, soziale Kontakte unter den Bildhauern herzustellen. Ein Großteil der Literatur bezeichnet ihn deshalb als „Vater der Symposionsbewegung“ und übersieht dabei die Leistung zweier Mitstreiter. Der erste war Friedrich Czagan, der für den Entstehungsprozess der Symposionsbewegung unentbehrlich war, genauso wie Heinrich Deutsch, der wichtige organisatorische Aufgaben übernommen hatte. Daher gibt es drei „Väter“, ohne deren Zusammenwirken die Symposionsidee nie hätte verwirklicht werden können. Während eines Symposions in Kirchheim erreichte Karl Prantl die Nachricht vom Bau der Berliner Mauer. Zusammen mit anderen Kollegen entschloss er sich spontan, nach Berlin zu reisen, wo er zwei Skulpturen als politischen Protest gegen die Teilung Berlins schuf. Die Entstehung des „Nürnberger Kreuzwegs“ ging nicht auf einen spontanen Entschluss zurück wie die Schaffung seiner Skulpturen in Berlin, sondern stand am Ende einer längeren Beschäftigung mit dem Thema Nationalsozialismus. Jedoch könnte sich die Zielsetzung dieses Mahnmals endgültig als verfehlt herausstellen, falls die zeitgeschichtlichen Forschungen weiterhin bestätigen sollten, dass die von dem Bildhauer verwendeten Steine weder von KZ-Häftlingen für die „Große Strasse“ auf dem Reichstagsparteitagsgelände hergestellt noch von ihnen dort verlegt worden sind. Der „Nürnberger Kreuzweg“ verweist neben der

politischen Zielsetzung auch auf die Nähe Prantls zu religiösen Ausdrucksformen, wie sie sich etwa in der Gestaltung sakraler Räume äußern. Beispielhaft dafür sind seine ersten Kirchenräume, die er in Langholzfeld und Wernstein schuf. Der Bildhauer, der sich einem fortschrittlichen österreichischen Katholizismus verbunden fühlte und die Beschlüsse des Vaticanums II mit Zustimmung aufnahm, fühlte sich von dieser Aufgabe herausgefordert. In den beiden genannten Kirchen

gelang es ihm, eine Lösung zu finden, die Bindung von Priester und Gemeinde enger zu knüpfen. Der Bildhauer beschränkte sich nicht darauf, Kirchenräume zu gestalten. So schuf er auch einen Steinring für den Meditationsraums im Wiener UNO-Zentrum, der überkonfessionell konzipiert ist und mit dem er seine Offenheit gegenüber Angehörigen anderer Weltanschauungen auch nach außen demonstrieren wollte.

Im Mittelpunkt seiner eigenen Weltanschauung steht eine Naturphilosophie, wie sie in intensiver Weise bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts von dem Bildhauer Brancusi gelebt wurde. Der Anrufung des Steins folgten besonders auch zeitgenössische Bildhauer, wie etwa der deutsche Bildhauer Bylandt-Rheydt oder der Österreicher Fritz Wotruba.

Erstaunlich ist jedoch, dass Karl Prantl trotz des intensiven, längere Zeiträume in Anspruch nehmenden Dialogs mit dem Stein dennoch ein äußerst umfangreiches Oeuvre geschaffen hat.²⁹³ Dies liegt zum einen an seiner sehr langen Schaffenszeit sowie an seiner Vorliebe für eine begrenzte Anzahl von Motiven wie etwa dem Muldenmotiv, das an vielen seiner Arbeiten wiederkehrt. Auch die reliefartige Ausformung seiner Motive an den Trägersteinen, die häufig als hochstehende Blöcke mit geringer Tiefe geformt sind, erleichterte eine schnellere Bearbeitung. Auch die Tatsache, dass der Bildhauer ab den Siebziger Jahren vermehrt die Möglichkeit besaß, die Steine auch maschinell zu bearbeiten, kam seinem ausgeprägten Schaffensdrang entgegen. Die ungewöhnlich reiche Produktion an Skulpturen mag den Eindruck entstehen lassen, dass Karl Prantl mit Nachdruck den künstlerischen Erfolg gesucht hat. Bei näherer Kenntnis seiner Persönlichkeit jedoch muss dieser Auffassung entgegengetreten werden, denn die Arbeit mit dem Stein ist für ihn Obsession und Berufung, die ihn bis ins höchste Alter mit tiefer Befriedigung erfüllt.

²⁹³ Nach den handschriftlichen Aufzeichnungen von Uta Prantl-Peyrer umfaßt das Werk Karl Prantls über 1000 Skulpturen. Werner Hofmann 1958, S. 60 bezeichnet das aus 900 Skulpturen bestehende Oeuvre von Antoine Bourdelle (1861-1929) als „ungeheures Lebenswerk“.

10. Werkkatalog Karl Prantl
1950 - 2000

Kat. Nr. WK 1/1a-c
 Titel Figuration
 Entstehung 1950-51
 Maße H 122 cm T 40 cm B 40 cm
 Material Lindenholz
 Farbe braun, naturbelassen
 Standort Depot Pöttching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1951 Burgenländischer Künstlerbund,
 Schloss Esterhazy, Eisenstadt
 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 1956 Wiener Sezession
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Bronzeabguss 1 Exemplar, vgl. WK 1/2



1a



1b



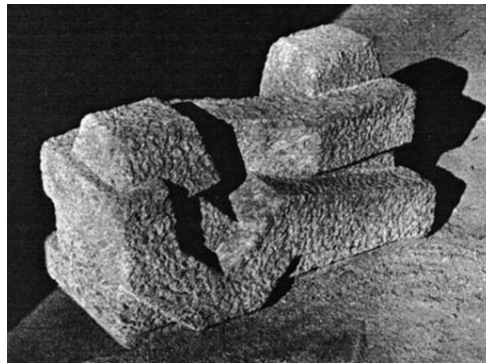
1c

Kat. Nr. WK 1/2
 Titel Figuration
 Entstehung ca. 1975, Gießerei Alfred Zöttl, Wien
 1 Exemplar
 Maße H 122 cm B 40 cm T 40 cm
 Material Bronzeabguss der Skulptur WK 1/1
 Farbe grün patiniert
 Standort Wohnhaus Pöttching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 2
 Titel Paar
 Entstehung 1951
 Maße H 50 cm B 80 cm T 33 cm
 Material Konglomerat
 Farbe bräunlich

 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1953 Burgenländischer Künstlerbund,
 Schloss Esterhazy, Eisenstadt



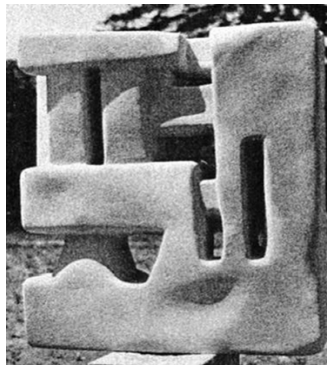
Kat. Nr. WK 3
 Titel Plastik in Kirschholz
 Entstehung 1950-52
 Maße H 35 cm
 Material Kirschbaum
 Farbe rötlich, naturbelassen
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 Abb. Kat. Linz 1955, S. 14



Kat. Nr. WK 4
 Titel Figuration
 Entstehung Winter 1951-52
 Maße H 45 cm B 40 cm T 40 cm
 Material Lindenholz
 Farbe braun, naturbelassen
 Standort Privatbesitz Wien
 Ausst. 1953 Burgenländischer
 Kunstverein, Schloss Esterhazy,
 Eisenstadt
 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 Lit. Gertraud Klimesch 2005, S. 100-
 101



Kat. Nr. WK 5
 Titel Zeichen
 Entstehung 1952
 Maße H 77 cm B 60 cm T 21 cm
 Material Sandstein
 Farbe grau
 Steinbruch Loreto/Burgenland
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1953 Burgenländischer
 Künstlerbund,
 Schloss Esterhazy, Eisenstadt
 1955 Neue Galerie der Stadt
 Linz
 1956 Stadtpark Wien
 1957 4. Biennale,
 Middelheim-Park, Antwerpen
 2003 Städtische Galerie
 Bratislava
 Abb. Kat. Linz 1955, S. 9
 Bronzeabguss 3 Exemplare



Kat. Nr. WK 6
 Titel Fünf Wundmale
 Entstehung 1951-52
 Maße H 130 cm B 36 cm T 14 cm
 Material Lindenholz
 Farbe naturbelassen, dunkelbraun
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1953 Burgenländischer
 Künstlerbund, Schloss Esterhazy,
 Eisenstadt
 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 69
 Lit. Rombold 2004/1, S. 55-56
 Bronzeabguß Gießerei Alfred Zöttl, Wien
 1 Exemplar



Kat. Nr. WK 7
 Titel Zeichen (Durchbrochene Form)
 Entstehung 1952
 Maße H 100 cm B 50 cm T 15 cm
 Material Kalkstein
 Farbe weiß
 Eigentümer KP
 Ausst. 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 Abb. Kat. Linz 1955, S. 10



Kat. Nr. WK 8
 Titel Plastik in Kalkstein
 Entstehung 1952-53
 Maße H 60 cm B 50 cm T 25 cm
 Material Kalkstein
 Farbe rötlich
 Steinbruch Winzendorf/Niederösterreich
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 1956 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien
 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien



Kat. Nr. WK 9
 Titel Zeichen
 Entstehung 1952-53
 Maße H 85 cm B 48 cm T 25 cm
 Material Kalkstein
 Farbe rötlich
 Steinbruch Winzendorf/Niederösterreich
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 1956 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien



Kat. Nr. WK 10
 Titel Zeichen
 Entstehung 1952-53
 Maße H 60 cm B 52 cm T 25 cm
 Material Kalkstein
 Farbe rötlich
 Steinbruch Winzendorf/Niederösterreich
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1953 Burgenländischer Künstlerbund,
 Schloss Esterhazy, Eisenstadt
 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 1956 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien



Kat. Nr. WK 11
 Titel Form in rotem Kalkstein
 Entstehung 1952-53
 Maße H 70 cm B 30 cm T 30 cm
 Material Kalkstein
 Farbe rötlich
 Steinbruch Winzendorf/Niederösterreich
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1953 Burgenländischer Künstlerbund,
 Schloss Esterhazy, Eisenstadt
 1955 Neue Galerie der Stadt Linz
 1956 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien



Kat. Nr. WK 12a-b
 Titel Zeichen
 Entstehung 1955
 Maße H 95 cm B 53 cm T 25 cm
 Material Sandstein
 Farbe grau
 Standort Atelier Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1956 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien



Kat. Nr. WK 13
 Titel Drei Anrufungen
 Entstehung 1956
 Maße H 79 cm B 37 cm T 23 cm
 Material Konglomerat
 Farbe gelblich-grau
 Steinbruch Wienerwald
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 14
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1955
 Maß H 58 cm B 48 cm T 22 cm
 Material Mühlendorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort Friedhof Basel
 Eigentümer Privatbesitz Lörrach
 Ausst. 1971 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 74



Kat. Nr. WK 15/1
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1955-56
 Maße H 139 cm B 36 cm T 36 cm
 Material Lindenholz
 Farbe braun, naturbelassen
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie Junge Generation, Wien
 2002 Städtische Galerie Bratislava



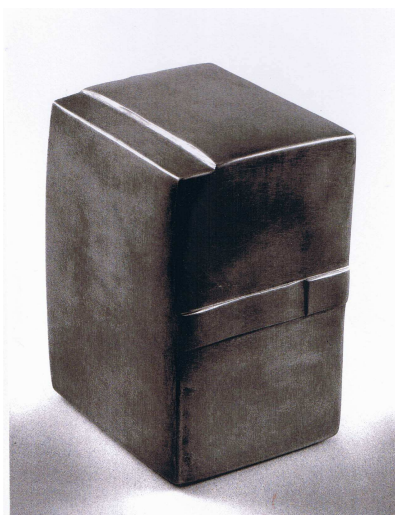
15/1



15/2

Kat. Nr. WK 15/2
 Titel Anrufungen
 Entstehung ca. 1975, Gießerei Alfred Zöttl, Wien
 Material Bronzezugß: 3 Exemplare
 Farbe bräunlich patiniert
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1982, S. 72-73

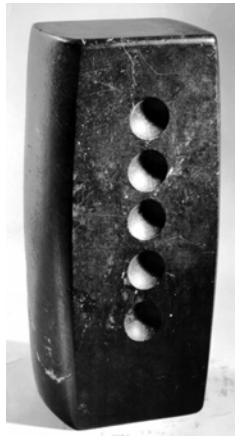
Kat. Nr. WK 16
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1957-58, Gießerei Alfred Zöttl, Wien
 3 Exemplare
 ca. 1989 Nachguß 5 weiterer
 Exemplare im Auftrag der Erker-
 Galerie, St. Gallen
 Maße H 15 cm B 10 cm T 8,5 cm
 Material Bronze
 Farbe messingfarben
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 1974 Galerie Rüdiger Schöttle,
 München
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 76-77
 Kat. Salzburg 1998, S. 30



Kat. Nr. WK 17
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1955-56
 Maße H 196 cm D 41 cm
 Material Birnbaum
 Farbe braun, naturbelassen
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie Junge Generation, Wien



Kat. Nr. WK 18
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1956
 Maße H 14 cm B 6,5 cm T 4,5 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Wohnhaus Pötttsching
 Eigentümer KP



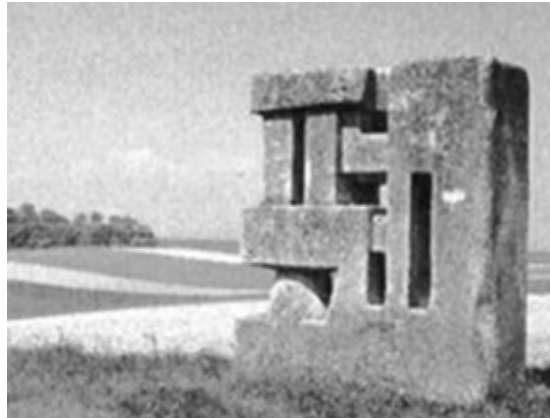
Kat. Nr. WK 19
 Titel Zeichen
 Entstehung 1956-57
 Maße H 95 cm B 54 cm T 42 cm
 Material Kalkstein
 Steinbruch Mannersdorf, Niederösterreich
 Farbe grau
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1958 Stadtpark Wien



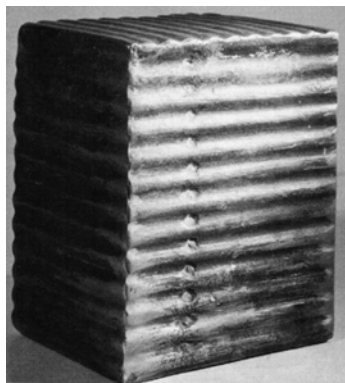
Kat. Nr. WK 20
 Titel Zeichen
 Entstehung 1957
 Maße H 94 cm B 34 cm T 19 cm
 Material Kalkstein
 Farbe grau
 Standort Atelier Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie Junge Generation, Wien



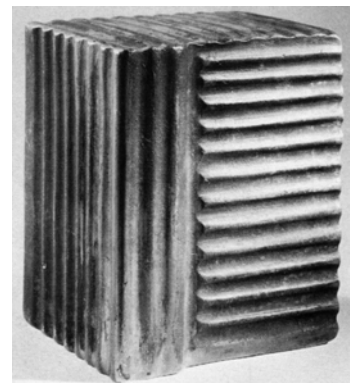
Kat. Nr. WK 21
 Titel Grenzstein
 Entstehung 1957-58 im Steinbruch von St. Margarethen
 Maße H 260 cm B 180 cm T 70 cm
 Material Kalksandstein aus dem Steinbruch von St. Margarethen
 Farbe grau
 Anlass Auftrag der Burgenländischen Landesregierung, Rückgriff auf WK 5
 Standort 1958 Nickelsdorf/Burgenland an der österreichisch-ungarischen Grenze neben der Bundesstraße Wien-Budapest
 2002 Mitterberg bei Pöttsching an der Grenze der k.u.k. Monarchie zu Ungarn
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 11
 Kat. Frankfurt 1981, S. 30
 Dittmann 2007, S. 31



Kat. Nr. WK 22a-b
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1957-58
 Maße H 12 cm B 10 cm T 8,5 cm
 Material Bronze
 4 Exemplare
 Gießerei Alfred Zöttl, Wien
 Farbe dunkel patiniert
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP (4. Guss)
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 1967 Studio UND, München
 1976 Erker-Galerie, St. Gallen



22a

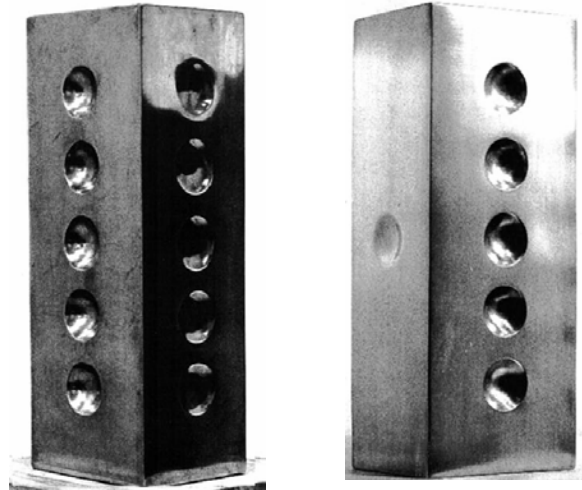


22b

Kat. Nr. WK 23
 Titel Zeichen
 Entstehung 1957-58
 Maße H 22 cm B 5 cm T 3 cm
 Material Bronze, 1 Exemplar
 Farbe messingfarben
 Standort Wohnhaus Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1974 Galerie Rüdiger Schöttle,
 München



Kat. Nr. WK 24
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1957-58
 Maße H 48 cm B 18 cm T 14 cm
 Material Bronze
 5 Exemplare
 Farbe messingfarben
 Standort Wohnhaus Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Kat. Frankfurt 1981, S. 85
 Abb.



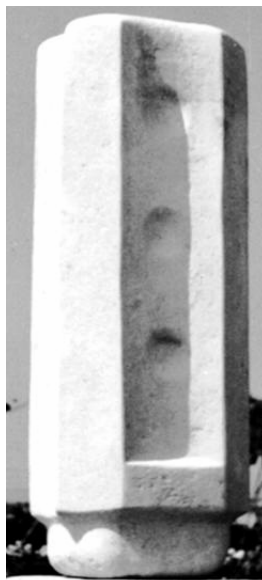
Kat. Nr. WK 25
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1959
 Maße H 29,5 cm B 20,5 cm T 18 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Museum moderner Kunst (Mumok)
 Stiftung Ludwig Wien
 Eigentümer Stadt Wien
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 2008 „Mehransichtigkeiten“,
 Museum moderner Kunst, Wien
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 31
 Kat. Frankfurt 1981, S. 88



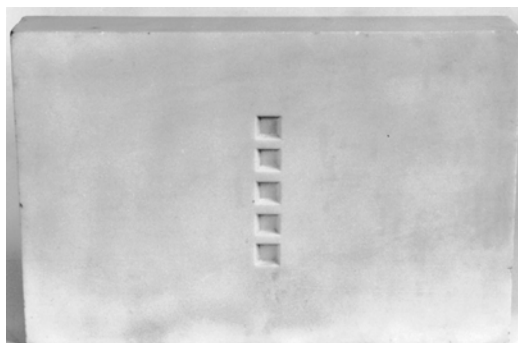
Kat. Nr. WK 26
 Titel Zeichen
 Entstehung 1959
 Maße H 140 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wien 20. Bezirk, Handelskai
 Anlass Auftrag der Stadt Wien
 Eigentümer Stadt Wien



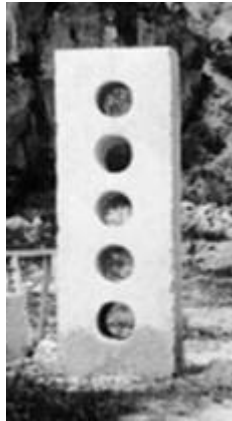
Kat. Nr. WK 27
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1959-62
 Maße H 270 cm B 105 cm T 75 cm
 Material Mannersdorfer Kalkstein
 Farbe grau
 Standort Pötschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1963 Internationale
 Gartenausstellung, Wien
 1965 Graz, Trigon-Festival



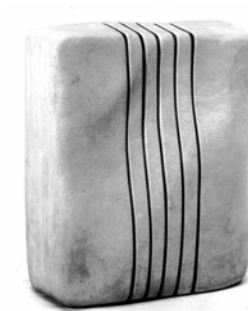
Kat. Nr. WK 28
 Titel Kreuz
 Entstehung 1959
 Maße H 30 cm B 45 cm T 8 cm
 Material Carrara- Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wohnhaus Pötsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 89



Kat. Nr. WK 29
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1959
 Maße H 330 cm B 125 cm T 65 cm
 Material Kalksandstein
 Steinbruch St. Margarethen
 Farbe gelblich
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 37



Kat. Nr. WK 30
 Titel Parallelen
 Entstehung 1959
 Maße H 45 cm B 35 cm T 18 cm
 Material Istrianischer Kalkstein
 Farbe gelblich
 Standort Museum moderner Kunst (Mumok)
 Stiftung Ludwig Wien
 Eigentümer Stadt Wien
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 Abb. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Kat. Frankfurt 1981, S. 90



Kat. Nr. WK 31
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1959
 Maße H 110 cm D 23 cm
 Material Kalksandstein
 Steinbruch St. Margarethen
 Farbe grau
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien



Kat. Nr. WK 32
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1960
Maße H 52 cm B 45 cm T 25 cm
Material Granit
Farbe grünlich
Steinbruch Fichtelgebirge
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP



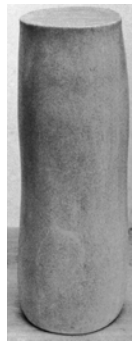
Kat. Nr. WK 33
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1960
Maße H 46 cm B 58 cm T 27,5 cm
Material Mauthausener Granit
Farbe grau
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP



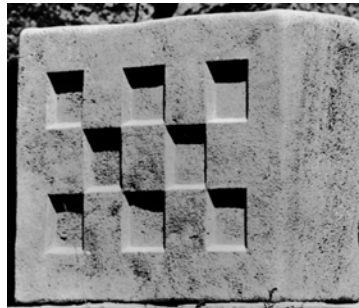
Kat. Nr. WK 34
Titel Zeichen
Entstehung 1960
Maße H 44 cm B 160 cm T 20 cm
Material Untersberger Marmor
Farbe grau-rosa
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP



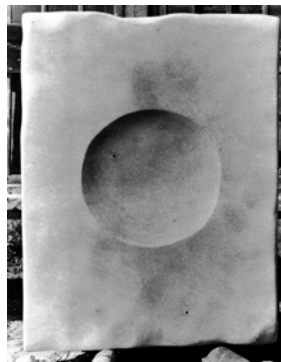
Kat. Nr. WK 35
 Titel Säule
 Entstehung 1959-60
 Maße H 49 cm D 18 cm
 Material Istrianischer Kalkstein
 Steinbruch St. Margarethen
 Farbe grau
 Standort Wien
 Eigentümer Katharina Prantl
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 43



Kat. Nr. WK 36
 Titel Reihungen
 Entstehung 1959-60
 Maße H 140 cm B 120 cm T 70 cm
 Material Kalksandstein
 Steinbruch St. Margarethen
 Farbe grau
 Anlass Symposion St. Margarethen 1960
 Standort Grabstein Zentralfriedhof Wien
 Eigentümer Privatbesitz
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 45
 Kat. Frankfurt 1981, S. 169



Kat. Nr. WK 37a-b
 Titel Anrufung
 Entstehung 1959-60
 Maße H 140 cm B 106 cm T 19 cm
 Material Istrianischer Kalkstein
 Eigentümer Privatbesitz Niederösterreich
 Ausst. 1962 Musée Rodin, Paris
 1965 Trigon-Festival, Graz
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 39

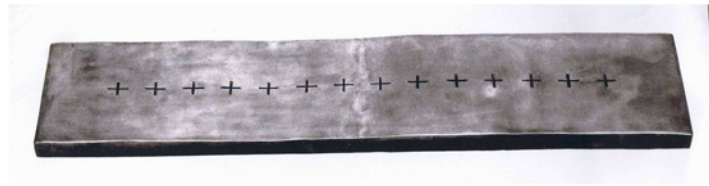


37a



37b

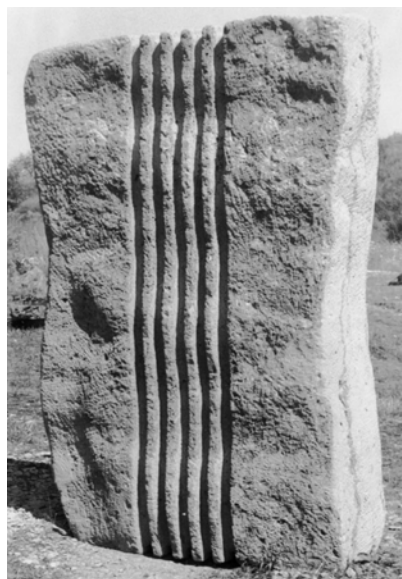
Kat. Nr. WK 38
 Titel Kreuzweg
 Entstehung 1959-60
 Maße H 5 cm B 10 cm T 45 cm
 Material Bronze
 Gießerei Alfred Zöttl Wien
 3 Exemplare
 Farbe messingfarben
 Standort 1. Guss unbekannt
 Anlass 1959 Auftrag der Hochschulge-
 meinde Wien für die Kapelle
 des ehemaligen Studentenheims
 in der Seilerstätte
 Eigentümer Privatbesitz Hochdorf/Baden-
 Württemberg (2. Guss)
 KP (3. Guss)
 Ausst. 1974 Galerie Rüdiger Schöttle,
 München
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 83



Kat. Nr. WK 39
 Titel Meditationsstein
 Entstehung 1961
 Maße H 35 cm
 Material weißer Marmor
 Standort unbekannt
 Eigentümer Ministerium für Kultur und Nationales
 Erbe, Warschau
 Ausst. 1960 Galerie im Griechenbeisl, Wien



Kat. Nr. WK 40
 Titel Fünf Parallelen
 Entstehung 1961
 Maße H 231 cm B 170 (Basis) 150
 Material (Deckfläche) T 50 cm
 Londerfer Basalt
 Farbe dunkelgrau
 Anlass Bildhauersymposion Kirchheim 1961
 Standort Skulpturenfeld in der bewachsenen
 Grube des ehemaligen
 Kaisersteinbruchs bei Gaubüttelbrunn,
 Landkreis Kirchheim/Unterfranken
 2001 Aufnahme des 13 Skulpturen
 umfassenden Ensembles in die
 Denkmalliste des Bayerischen
 Landesamts für Denkmalpflege
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 47
 Kat. Frankfurt 1981, S. 63



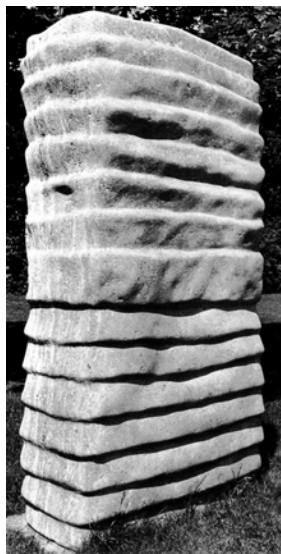
Kat. Nr. WK 41
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1961
 Maße H 215 cm B 117 (Basis) 123 cm (Deckfläche) T 66 cm
 Material Kirchheimer Muschelkalk (Blaubank)
 Farbe dunkelgrau
 Anlass Bildhauersymposion im ehemaligen Steinbruch Gaubüttelbrunn
 Standort Kaisersteinbruch Gaubüttelbrunn bei Kirchheim
 2001 Aufnahme der Skulptur in die Denkmalliste des Bayerischen Landesamts für Denkmalpflege
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 39



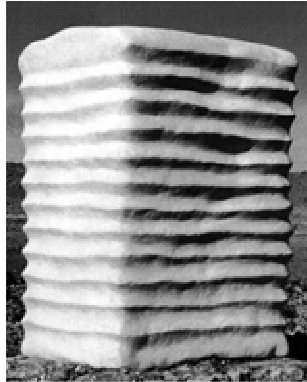
Kat. Nr. WK 42
 Titel Drei Anrufungen
 Entstehung 1961-62
 Maße H 330 cm B 145 cm T 44 cm
 Material Jurakalkstein
 Farbe grau
 Anlass Bildhauersymposion Berlin 1961
 Standort Platz der Republik, Berlin
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 47



Kat. Nr. WK 43
 Titel Meditationsstein
 Entstehung 1961-62
 Maße H 220 cm B 110 cm T 50 cm
 Material Jurakalk
 Farbe grau
 Standort Platz der Republik, Berlin
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 53



Kat. Nr. WK 44
 Titel Stein zur Ehre Gottes
 Entstehung 1962
 Maße H 220 cm B 150 cm T 130 cm
 Material Jerusalemer Kalkstein
 Farbe weiß
 Anlass Bildhauersymposion „Form in Space“
 bei Mitspe Ramon/Negev/Israel
 Standort Mitspe Ramon
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 49
 Kat. St. Gallen 1976, S. 44
 Kat. Frankfurt 1981, S. 52



Kat. Nr. WK 45
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1961-62
 Maße H 18 cm B 17 cm T 19 cm
 Material Granit
 Standort Privatsammlung Frankfurt
 Ausst. 1967 Studio UND, München
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 35
 Lit. Jochims 1981, S. 34-36



Kat. Nr. WK 46
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1963
 Maße H 30 cm B 20 cm T 14 cm
 Material Burgenländischer Serpentin
 Farbe dunkelgrün
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 47
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1963
Maße H 16 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Farbe dunkelgrün
Provenienz Galerie Falazik, Bochum
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 48
Titel Meditationsstein
Entstehung 1963
Maße H 16 cm B 23 cm T 20 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Provenienz Galerie Falazik, Bochum
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 49
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1963
Maße H 20 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1963 Galerie Haut Pavé, Paris



Kat. Nr. WK 50
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1963
Maße H 21 cm B 37 cm T 21 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Eigentümer Privatbesitz Wien
Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 165



Kat. Nr. WK 51
Titel Anrufungen
Entstehung 1963
Maße H 26 cm B 10 cm T 8 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Farbe dunkelgrün
Provenienz Staempfli Gallery, New York
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York



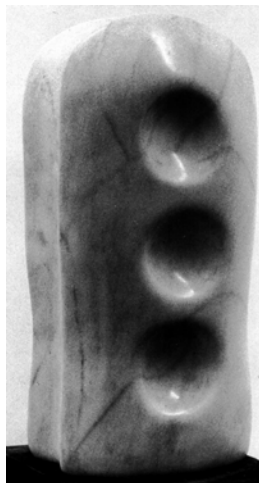
Kat. Nr. WK 52
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1963
Maße H 25 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York



Kat. Nr. WK 53
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1963
 Maße H 230 cm B 154 cm T 150 cm
 Material Konglomerat
 Farbe grau
 Anlass Bildhauersymposion St. Margarethen
 1963
 Standort 1963-2007 Hügel von St. Margarethen
 2007 Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 53, 55
 Kat. Frankfurt 1981, S. 31



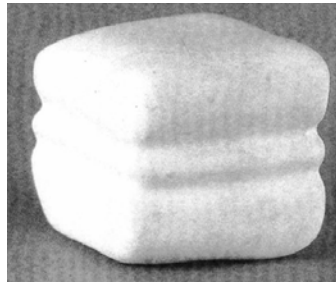
Kat. Nr. WK 54
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1963
 Maße H 61 cm B 29 cm T 25 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort Pinakothek der Moderne, München
 Depot
 Eigentümer Bayerische Staatsgemäldesammlungen
 München
 Ausst. 1969 Galerie Otto Stangl, München
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Museum des 20. Jahrhunderts,
 Wien
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 93



Kat. Nr. WK 55
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1963
 Maße H 40 cm B 40 cm T 45 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Internationales Studentenheim,
 Wien-Döbling
 Eigentümer Stadt Wien
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 94



Kat. Nr. WK 56
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1963
 Maße H 14 cm B 14 cm T 14 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wien
 Eigentümer Kulturabteilung Stadt Wien
 Ausst. 2002 Galerie „Museum auf Abruf“,
 Kulturabteilung der Stadt Wien



Kat. Nr. WK 57
 Titel Meditationsstein
 Entstehung 1964
 Maße H ca. 20 cm
 Material Granit
 Farbe dunkelgrau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 58
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1964
 Maße H 55 cm B 30 cm T 25 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Wien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein,
 Stuttgart
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 8
 Kat. Stuttgart 1978, S. 70
 Kat. Frankfurt 1981, S. 92



Kat. Nr. WK 59
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1964
 Maße H 15 cm B 20 cm T 18 cm
 Material Granit
 Farbe grau
 Provenienz Galleria Milano, Mailand
 Standort Novara
 Eigentümer Privatsammlung



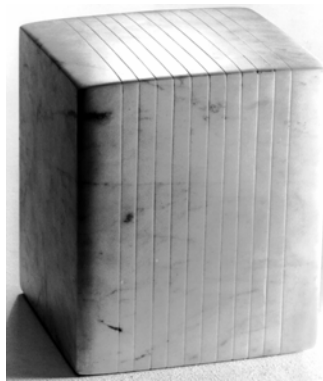
Kat. Nr. WK 60
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1964
 Maße H 25 cm B 190 cm T 11 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort St. Gallen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1965 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 1978 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S.
 Kat. St. Gallen 1976, S. 7
 Kat. Stuttgart 1978, S. 66



Kat. Nr. WK 61
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1964
 Maße H 22 cm B
 Material Wiener Pflasterstein, Granit
 Farbe dunkelgrau
 Provenienz 1967 Studio UND, München
 Eigentümer Privatbesitz Baden-Württemberg
 Ausst. 1967 Studio UND, München



Kat. Nr. WK 62
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1964
 Maße H 18,6 cm B 14,9 cm T 13,4 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort Salzburg
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 67
 Kat. Frankfurt 1981, S. 33



Kat. Nr. WK 63
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1964
 Maße H 52 cm B 22 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Linz
 Eigentümer 2007 Privatsammlung
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Museum des 20. Jahrhunderts,
 Wien
 2004 Museo Morandi, Bologna
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 59, 61
 Kat. Frankfurt 1981, S. 69
 Kat. Bologna 2004, S. 25



Kat. Nr. WK 64
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1964
 Maße unbekannt
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Wien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1965 Galerie im Griechenbeisl, Wien



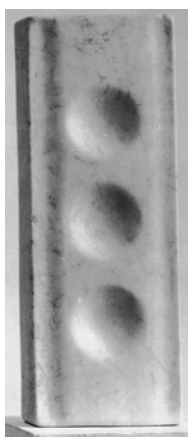
Kat. Nr. WK 65
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1964
Maße H 45 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



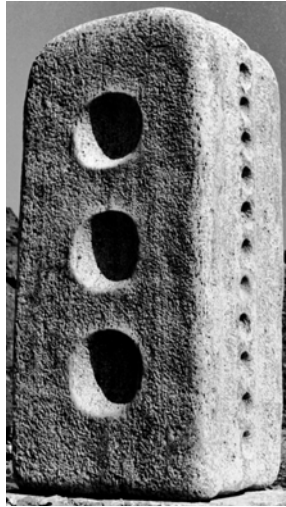
Kat. Nr. WK 66
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1963-65
Maße H 35 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort New York
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 165
(links im Mittelgrund)



Kat. Nr. WK 6
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1965
Maße H 57 cm
Material Marmor
Farbe weiß
Standort Tirol
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1965 Galerie im Griechenbeisl, Wien
1972 Galerie Krinzinger, Innsbruck
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 69



Kat. Nr. WK 68
 Titel: Anrufungen
 Entstehung 1965
 Maße H 340 cm
 Material Slowakischer Travertin
 Farbe gelblich
 Anlass Bildhauersymposium Visne Ruzbachy 1965
 Standort Visne Ruzbachy/Slowakei
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 73



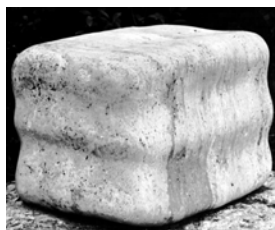
Kat. Nr. WK 69
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1965
 Maße H 82 cm B 30 cm T 24 cm
 Material Slowakischer Travertin
 Farbe gelblich
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 6
 Kat. Stuttgart 1978, S. 67



Kat. Nr. WK 70
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1965
 Maße H 95 cm B 18 cm T 17 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort St. Gallen
 Provenienz Erker-Galerie St. Gallen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 2003 Erker-Galerie, St. Gallen



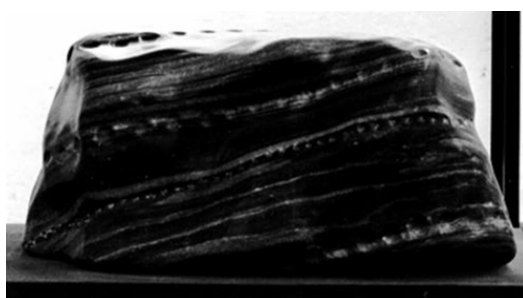
Kat. Nr. WK 71
Titel Meditationsstein
Entstehung 1965
Maße H 50 cm B 60 cm T 45 cm
Material Slowakischer Travertin
Farbe gelblich
Standort Kurort Piestiany/Slowakei
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 72
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1965
Maße H 28 cm B 30 cm T 24 cm
Material Travertin
Farbe gelblich
Standort Wien
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 101, 165



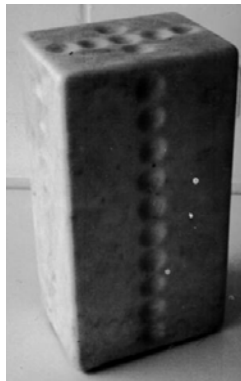
Kat. Nr. WK 73
Titel Litanei
Entstehung 1965
Maße H 40 cm B 90 cm T 40 cm
Material Mühldorfer Marmor
Farbe grau
Standort Ferienhaus am Semmering
Eigentümer Österreichisches Bundesministerium für
Unterricht, Kunst und Kultur
Ausst. 1967 Galerie im Griechenbeisl, Wien



Kat. Nr. WK 74
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1965
 Maße H 30 cm B 20 cm T 20 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Galerie Falazik, Bochum
 Standort Essen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1965 Galerie Falazik, Bochum



Kat. Nr. WK 75
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1965
 Maße H 30 cm B 12 cm T 12 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz Galerie Falazik
 Standort Essen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1965 Galerie Falazik, Bochum



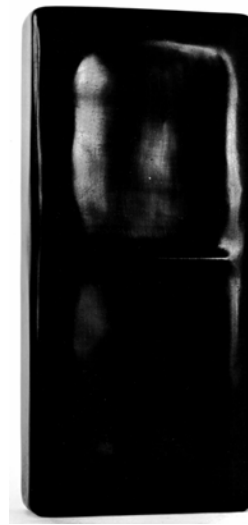
Kat. Nr. WK 76
 Titel Meditationsstein
 Entstehung 1965
 Maße H 16 cm B 35 cm T 27 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz Galerie im Taxispalais, Innsbruck
 Standort Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum,
 Innsbruck
 Eigentümer Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum
 Ausst. 1970 Galerie im Taxispalais, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 57
 Kat. Frankfurt 1981, S. 27



Kat. Nr. WK 77a-b
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1965
 Maße H 53 cm B 24 cm T 8,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Galerie im Griechenbeisl, Wien
 Standort Schloss Lengfeld Niederösterreich
 Eigentümer Christa Hauer-Fruhmann
 Sammlung Hauer-Fruhmann
 Ausst. 1965 Galerie im Griechenbeisl, Wien
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 77 (WK 77a)
 Kat. Krems 1996, S. 192, 268



77a

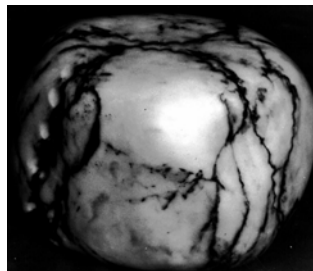


77b

Kat. Nr. WK 78
 Titel Stein für Josef Matthias Hauer
 Entstehung 1964-66
 Maße H 190 cm B 230 cm T 210 cm
 Material Kalksandstein
 Steinbruch St. Margarethen
 Farbe grau
 Anlass Bildhauersymposium St. Margarethen
 1964
 Standort Hügel von St. Margarethen
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 83
 Kat. Frankfurt 1981, S. 13
 Dittmann 2007, S. 42



Kat. Nr. WK 79
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1966
 Maße H 25 cm B 35 cm T 25 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß mit dunklen Adern
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 85



Kat. Nr. WK 80
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1966
 Maße H 35 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Baden-Baden
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 81
 Titel Kreuz
 Entstehung 1966
 Maße H 14 cm B 56 cm T 50 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz

Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
 1969 Galleria Milano, Mailand
 2004 Museum Morandi, Bologna

Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 79
 Kat. Frankfurt 1981, S. 2
 Kat. Prag 2001, S. 33
 Kat. Bologna 2004, S. 27



Kat. Nr. WK 82
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1966
 Maße H 61,5 cm B 17 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz

Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
 1969 Galleria Milano, Mailand
 1970 Galerie im Taxispalais, Innsbruck

Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 81
 Kat. Frankfurt 1981, S. 97, 165



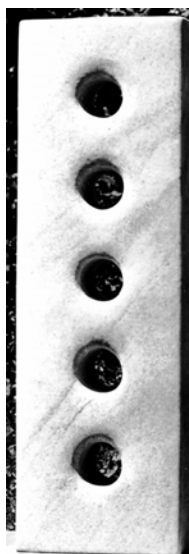
Kat. Nr. WK 83
 Titel Litanei
 Entstehung 1966
 Maße H 45 cm B 100 cm T 20 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York
 1977 Suzanne Fischer, Baden-Baden
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 100, 165



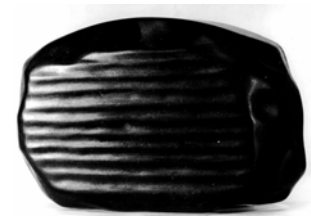
Kat. Nr. WK 84
 Titel Kreuz
 Entstehung 1966
 Maße H 19 cm B 21 cm T 16 cm
 Material Labrador
 Farbe schwarz-bläulich
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 85
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1966
 Maße H 100 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1967 Staempfli Gallery, New York



Kat. Nr. WK 86a-b
 Titel Zur Meditation (Blumenstein)
 Entstehung 1967
 Maße H 29 cm B 42 cm T 20 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Galerie Falazik, Bochum
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1967 Galerie Falazik, Bochum



Kat. Nr. WK 87
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1967
 Maße H 29 cm B 42 cm T 18 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1971 „Kreis“-Ausstellung,
 Künstlerhaus Wien
 Abb. Kat. Wien 1971, Broschüreband



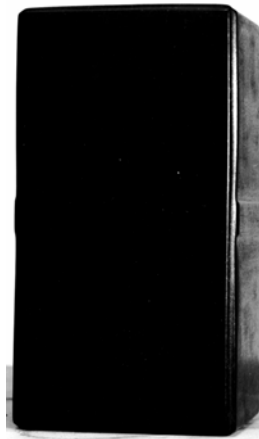
Kat. Nr. WK 88
 Titel Kreuz
 Entstehung 1967
 Maße H 32 cm B 56 cm T 64 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Erker-Galerie, St. Gallen
 Standort St. Gallen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein,
 Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 9
 Kat. Stuttgart 1978, S. 68



Kat. Nr. WK 89
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1967
Maße H 67 cm B 30 cm T 13 cm
Material Sandstein
Farbe grau
Provenienz Suzanne Fischer, Baden-Baden
Standort Kunsthalle Mannheim
Eigentümer Stadt Mannheim
Ausst. 1977 Galerie Suzanne Fischer
1981 Frankfurter Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 99



Kat. Nr. WK 90
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1967
Maße H 34 cm B 18 cm T 12 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Provenienz Studio UND, München
Standort München
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1967 Studio UND, München
1981 Frankfurter Kunstverein
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 89
Kat. Frankfurt 1981, S. 103



Kat. Nr. WK 91
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1967
Maße H 24 cm B 23 cm T 22 cm
Material Granit
Farbe grau
Provenienz Studio UND, München
Standort Frankfurt
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1967 Studio UND, München
1981 Frankfurter Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 97



Kat. Nr. WK 92
 Titel Altarstein
 Entstehung 1967
 Maße H 107 cm, B 150 cm T 145 cm
 Material Afrikanischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pfarrkirche Heilig-Kreuz, Langholzfeld bei Linz
 Eigentümer Gemeinde Heilig-Kreuz
 Lit./Abb. Kretschmer/Klein 1997, S. 6



Kat. Nr. WK 93
 Titel Ambo
 Entstehung 1967
 Maße H 12 cm B 109 cm T 109 cm
 Material Afrikanischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pfarrkirche Heilig-Kreuz, Langholzfeld bei Linz
 Eigentümer Gemeinde Heilig-Kreuz, Langholzfeld



Kat. Nr. WK 94
 Titel Tabernakelstein
 Entstehung 1967
 Maße H 123 cm B 42 cm T 90 cm
 Material Afrikanischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pfarrkirche Heilig-Kreuz, Langholzfeld
 Eigentümer Pfarre Langholzfeld
 Ergänzung 1967 Tabernakelschrein nach einem Entwurf Karl Prantls
 1995 Ausstattung des Tabernakels mit einem „Ewigen Licht“ und verschiedenen Halbedelsteinen von Sepp Aumüller, Walding bei Linz, auf Wunsch von Pfarrer Herbert Kretschmer
 Lit./Abb. Kretschmer/Klein 1997, S. 8-9



Kat. Nr. WK 95
 Titel Tauf- und Weihwasserstein
 Entstehung 1967
 Maße H 96 cm B 148 cm T 148 cm
 Material Afrikanischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pfarrkirche Heilig-Kreuz,
 Langholzfeld
 Eigentümer Gemeinde Heilig-Kreuz, Langholzfeld
 Lit./Abb. Kretschmer/Klein 1997, S. 4--5



Kat. Nr. WK 96
 Titel Altarstein
 Entstehung 1967
 Maße H 94 cm B 130 cm
 T 136 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Pfarrkirche St. Georg,
 Wernstein
 Eigentümer Pfarrgemeinde
 Wernstein
 Lit./Abb. Rombold 1996, S. 99-
 100



Kat. Nr. WK 97
 Titel Taufstein
 Entstehung 1967
 Maße H 102 cm B 85 cm
 T 95 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Pfarrkirche St. Georg,
 Wernstein



Kat. Nr. WK 98
 Titel Tabernakelstein
 Entstehung 1967
 Maße H 213 cm B 58 cm
 T 63 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Pfarrkirche St. Georg,
 Wernstein
 /



Kat. Nr. WK 99
 Titel Grabstein für Alfred
 Kubin
 Entstehung 1967
 in Wernstein unter Mit-
 arbeit von Janez
 Lenassi
 Maße H 37 cm B 47 cm T 217
 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Friedhof Wernstein
 Eigentümer Gemeinde Wernstein



Kat. Nr. WK 100
 Titel Altar
 Entstehung 1967
 Maße H 110 cm B 150 cm
 T 140 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün mit
 weißen Einschlüssen
 Anlass 1967
 Bildhauer-Symposion
 Krastal/Kärnten
 Standort Landshut
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1969
 Gartenausstellung,
 Monheim
 1980 Erker-Galerie,
 St. Gallen
 Abb. Kat. Frankfurt 1981,
 S. 54



Kat. Nr. WK 101
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1967
 Maße H 31 cm B 7,5 cm T 9 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Standort Osttirol
 Provenienz Geschenk Karl Prantl
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 102
 Titel Sculptures on the Highway
 Entstehung 1968
 Maße 1. Stein: H 100 cm B 700 cm T 100 cm
 2. Stein: H 100 cm B 200 cm T 100 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß mit hellgrünen Schichten
 Anlass 1968 Vermont International Sculptor
 Symposium in Verbindung mit dem
 „Sculpture on the Highway Project“ in
 Proctor, VT, USA
 Standort Interstate 89 (Vietnam Veterans Memorial
 Highway), Richtung Norden, Rastplatz
 Springfield, VT
 Eigentümer Karl Prantl, State of Vermont,
 Department of Travel & Tourism
 Lit. Lois Ingram, Vermont International
 Sculpture Symposium, Charlotte, VT 1973
www.siris-artinventories.si.edu/ipac20/
 Karl Prantl

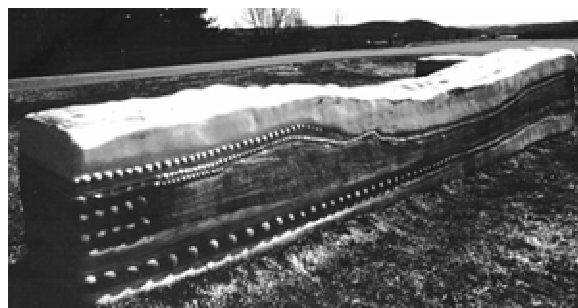
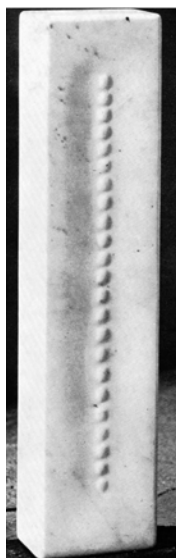
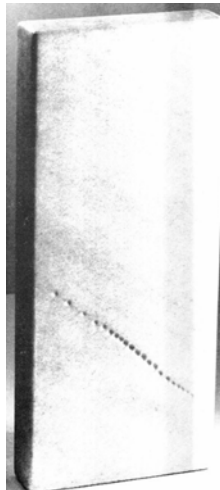


Abb. Kat Innsbruck 1973, S. 99
 Kat. Frankfurt 1981, S. 42

Kat. Nr. WK 103
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1968
 Maße H 64 cm B 14 cm T 9
 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz Geschenk Karl Prantls
 Privatsammlung
 Standort Innsbruck
 Ausst. 1972 Galerie
 Krinzinger, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S.
 93
 Kat. Frankfurt 1981,
 S. 105



Kat. Nr. WK 104
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1968
 Maße H 70 cm B 30 cm T 8 cm
 Material Marmor
 Farbe hellgrau
 Standort Baden-Baden
 Eigentümer Privatsammlung
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 95.



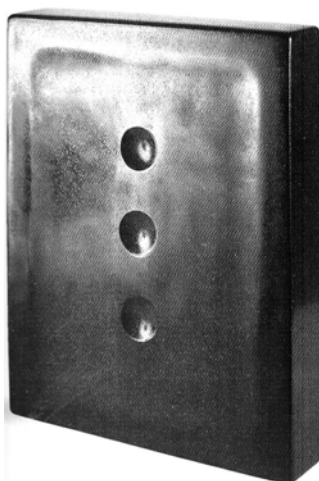
Kat. Nr. WK 105
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1968 in Proctor, Vermont
 Maße H 90 cm B 35 cm T 12 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weißlich
 Anlass 1968 International Sculpture Symposium „Sculpture on the Highway Project“
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 106
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1968
 Maße H 370 cm B 170 cm T 100 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Anlass 1968 Bildhauer-Symposium „Europa-Park“, Klagenfurt/Kärnten
 Standort Klagenfurt
 Eigentümer Stadt Klagenfurt



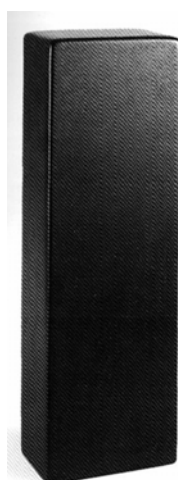
Kat. Nr. WK 107
Titel Stein für Antonio
Calderara
Entstehung 1968
Maße H 51 cm B 43 cm T 9
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Collezione Calderara,
Vacciago di
Ameno/Lago d'Orta
Eigentümer Fondazione Antonio e
Carmela Calderara,
Vacciago di Ameno
Abb. Kat. Innsbruck 1973,
S. 97
Fondazione Calderara
1998, S. 33, Abb. 3



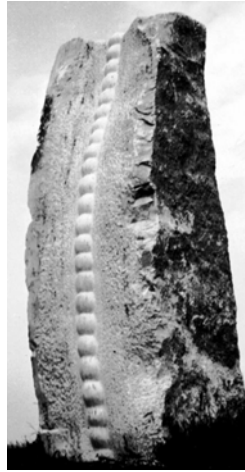
Kat. Nr. WK 108
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 35 cm B 17 cm T 13
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Collezione Calderara
Vacciago di
Ameno/Lago d'Orta
Eigentümer Fondazione Antonio e
Carmela Calderara,
Vacciago di Ameno
Abb. Fondazione Calderara
1998, S. 32, Abb. 2



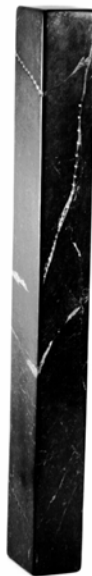
Kat. Nr. WK 109
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 60 cm B 20 cm T 12
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Vacciago di
Ameno/Lago d'Orta
Eigentümer Fondazione Antonio e
Carmela Calderara,
Vacciago di Ameno
Abb. Fondazione Calderara
1998, S. 32, Abb. 1



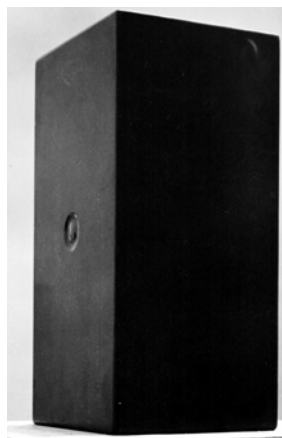
Kat. Nr. WK 110
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1969
 Maße H 370 cm B 120 cm T 90 cm
 Material Jurakalk
 Farbe gelblich
 Anlass 1969 Bildhauer-Symposium in Oggelshausen am Federsee bei Bad Buchau/, Lkr.Biberach
 Standort Oggelshausen am Federsee
 Eigentümer Gemeinde Oggelshausen
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 103
 Kat. Frankfurt, S. 41



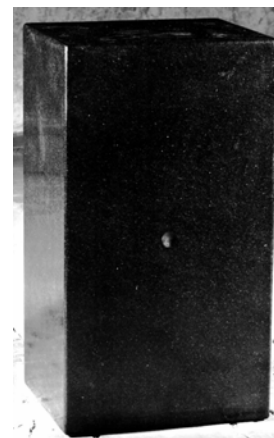
Kat. Nr. WK 111
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1969
 Maße H 120 cm B 15 cm T 12 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe Grün mit Einschlüssen
 Standort Wien
 Eigentümer Privatsammlung
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 105



Kat. Nr. WK 112/1-2
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1969
 Maße jeweils H 55 cm B 30 cm T 26 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Dekor Größere kreisförmige positive und negative Ornamentierung recto und verso (112/1)
 kleinere kreisförmige positive und negative Ornamentierung recto und verso (112/2)
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 107

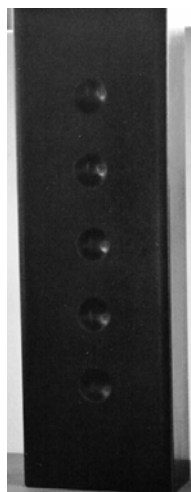


112/1

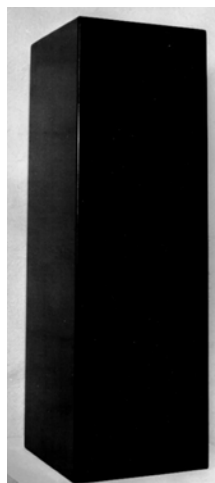


112/2

Kat. Nr. WK 113
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1969
 Maße H 96 cm B 30 cm T 14 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP

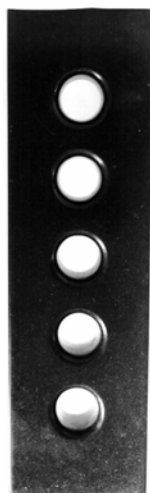


Kat. Nr. WK 114
 Titel Hommage an das Schweigen
 Entstehung 1969
 Maße H 93 cm B 30 cm T 30 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP



Ausst. 1969 Hommage an das Schweigen, Tiroler Kunstpavillon, Hofgarten, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 111
 Kat. Frankfurt 1981, S. 107

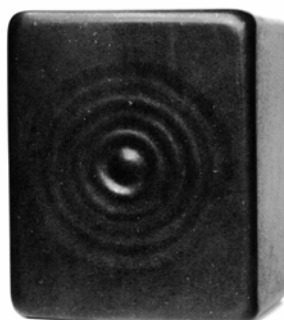
Kat. Nr. WK 115
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1969
 Maße H 76 cm B 22 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1967 Studio UND, München
 1969 Galerie am Markt, Salzburg
 1978 Württembergischer Kunstverein
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Neue Galerie der Stadt Linz
 1982 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 113
 Kat. Frankfurt 1981, S. 106



Kat. Nr. WK 116
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 60 cm B 20 cm T 12
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1969 Galleria Milano,
Mailand



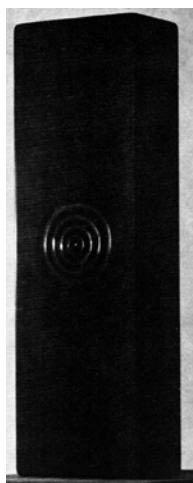
Kat. Nr. WK 117
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 24,5 cm B 20 cm T
18 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Basel
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 118
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 88 cm B 17,5 cm T
16,5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Baden-Baden
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 119
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 60 cm B 20 cm T 12 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Südengland
Eigentümer Privatsammlung
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 115



Kat. Nr. WK 120
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 20 cm B 55 cm T 28 cm
Material Mühldorfer Marmor
Farbe grau-weiß
Standort Südengland
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1971 "Kreis"-Ausstellung, Künstlerhaus, Wien



Kat. Nr. WK 121
Titel Fünf Anrufungen
Entstehung 1969
Maße H 102 cm B 30 cm T 12 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Friedhof Mailand
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 122
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1969
Maße H 20 cm B 35 cm T 35 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



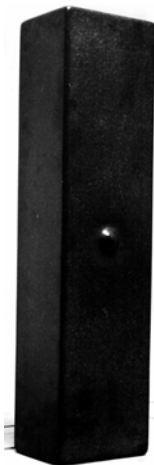
Kat. Nr. WK 123
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 56 cm B 162 cm T 144 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe weiß
Standort Bodensee
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 124
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1967-70
Maße H 51 cm B 28 cm T 9 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Standort Innsbruck
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1999 Galerie Thoman, Innsbruck



Kat. Nr. WK 125
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 64 cm B 16 cm T 13
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Mannheim
Eigentümer Privatsammlung
Abb. Kat Innsbruck 1973,
S. 117



Kat. Nr. WK 126
Titel An Fontana
Entstehung 1970
Maße H 97 cm B 20 cm T 10
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Innsbruck
Eigentümer Privatbesitz
Abb. Kat. Innsbruck 1973,
S. 119



Kat. Nr. WK 127
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1967-70
Maße H 600 cm B 100 cm T
60 cm
Material Neuhauser Granit
Farbe grau
Anlass 1970
Bildhauer-Symposion
Mauthausen
Standort Volkspark Laaerberg,
Wien
Eigentümer Stadt Wien
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S.
91



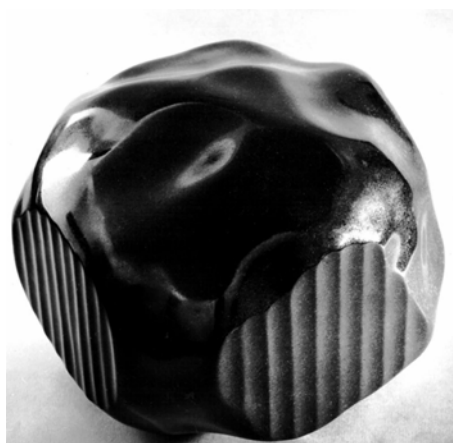
Kat. Nr. WK 128
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 24 cm B 35 cm T 35
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 129
Titel Zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 21 cm B 25 cm T 35
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Wien
Eigentümer Privatsammlung



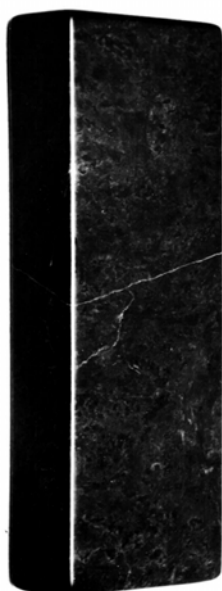
Kat. Nr. WK 130
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 30 cm B 36 cm T 36
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Schweiz
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 131
Titel Zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 14 cm B 15 cm T 17 cm
Material Burgenländischer Serpentin
Farbe grün
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer Uta Peyrer
Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 118



Kat. Nr. WK 132
Titel Zur Meditation
Entstehung 1970
Maße H 25 cm B 25 cm T 9 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Provenienz bei Karl Prantl erworben
Eigentümer vormals George Staempfli, New York
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 121



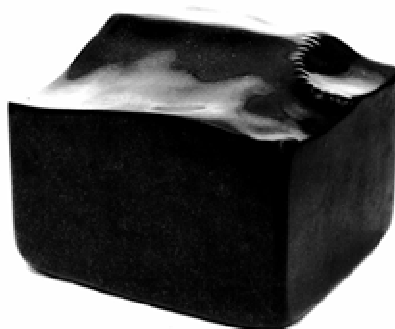
Kat. Nr. WK 133
Titel Kreuz
Entstehung 1969-71
Maße H 45 cm B 56 cm T 46 cm
Material Carrara-Marmor
Farbe weiß
Provenienz Erker-Galerie, St. Gallen
Eigentümer Privatbesitz St. Gallen
Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 5



Kat. Nr. WK 134
Titel Zur Meditation
Entstehung 1971
Maße H 30 cm B 50 cm T 52
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Provenienz Erker-Galerie, St.
Gallen
Eigentümer Privatsammlung
Zug/Schweiz
Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
Gallen
Abb. Kat. St. Gallen 1976, S.
12



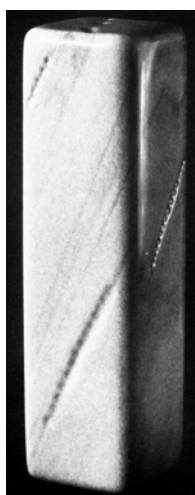
Kat. Nr. WK 135
Titel Zur Meditation
Entstehung 1971
Maße H 29 cm B 35 cm T 40
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Wien
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1981 Frankfurter
Kunstverein
1982 Neue Galerie,
Linz
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
115



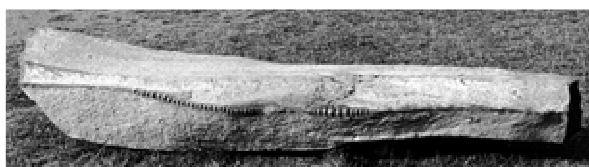
Kat. Nr. WK 136
Titel Zur Meditation
Entstehung 1969-71
Maße H 34 cm B 32 cm T 34
cm
Material Marmor
Farbe weiß
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Abb. Kat. Innsbruck 1973, S.
125



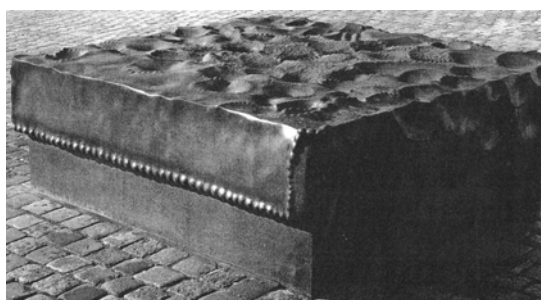
Kat. Nr. WK 137
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1971
 Maße H 51 cm B 14 cm T 14 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe hellgrau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1971 Galerie Schöttle, München
 1980 Kunsthalle Kiel
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Museum des 20. Jahrhunderts, Wien
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 120



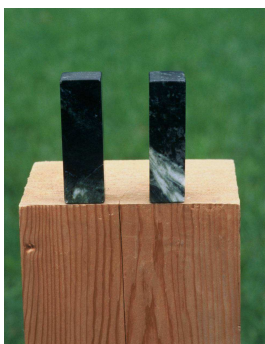
Kat. Nr. WK 138
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1971
 Maße H 100 cm B 330 cm T 100 cm
 Material Basalt
 Farbe grau
 Standort Baltersweiler/St. Wendel Saarland
 Anlass 1971 Internationales Steinbildhauer-Symposium St. Wendel
 Abb. Kat. Innsbruck 1973, S. 127
 Abb. Kat. St. Wendel 1972, S. 69



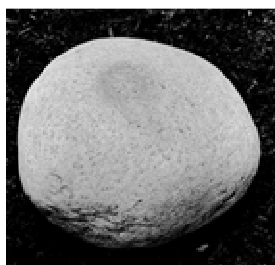
Kat. Nr. WK 139
 Titel Stein für den Hauptmarkt in Nürnberg
 Entstehung 1971
 Maße H 45 cm B 220 cm T 210 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Hauptmarkt Nürnberg
 Anlass 1971 Internationales Bildhauer-Symposium „Symposium Urbanum“ in Nürnberg
 Eigentümer Stadt Nürnberg
 Abb. Dittmann 2007, S. 5



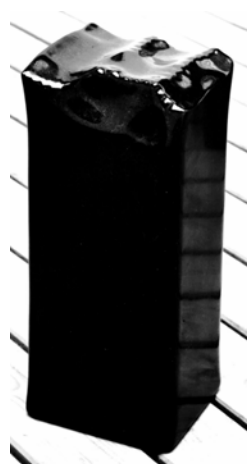
Kat. Nr. WK 140/1 und WK 140/2
 2 Exemplare aus einem Satz von 100 „Multiples“ ohne Titel
 Titel Entstehung 1971
 Maße H 8 cm B 2,8 cm T 2,4 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün mit weißlichen Einschlüssen
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 141
 Titel Findling
 Grabstein für Marianne Defet (1926-2008)
 Entstehung 1972
 Maße H 21 cm B 37 cm T 37 cm
 Material Granit
 Farbe grau
 Standort Friedhof Nürnberg
 Eigentümer Hansfried Defet
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 124



Kat. Nr. WK 142
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1972
 Maße H 53 cm B 22 cm T 19 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1977 Galerie Suzanne Fischer, Baden-Baden
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 116



Kat. Nr. WK 143
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1971-72
Maße H 20 cm B 35 cm T 35 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz



Provenienz Galerie Krinzinger,
Innsbruck
Eigentümer Privatsammlung
Innsbruck
Ausst. 1972 Galerie
Krinzinger, Innsbruck
1981 Frankfurter
Kunstverein
Abb. Kat. Innsbruck 1973,
S. 129
Kat. Frankfurt 1981, S.
112

Kat. Nr. WK 144
Titel Zur Meditation
Entstehung 1970-72
Maße H 67 cm B 18,5 cm T 9 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Standort unbekannt



Provenienz Galerie Suzanne
Fischer, Baden-Baden
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1977 Galerie Suzanne
Fischer, Baden-
Baden

Kat. Nr. WK 145
Titel Zur Meditation
Entstehung 1972
Maße H 24 cm B 28,5 cm T 25 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Basel
Provenienz Galerie Suzanne
Fischer, Baden-Baden



Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1977 Galerie Suzanne
Fischer, Baden-
Baden
1981 Frankfurter
Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
117

Kat. Nr. WK 146
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1972
 Maße H 23 cm B 68 cm T 10 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Zürich
 Provenienz Erker-Galerie St. Gallen
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 10
 Kat. Stuttgart 1978, S. 72



Kat. Nr. WK 147a-b
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1972
 Maße H 31,5 cm B 41 cm T 16 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe schwärzlich mit Einschlüssen
 Standort Frankfurt
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Innsbruck, S. 131
 Kat. Frankfurt 1981, S. 128



147a

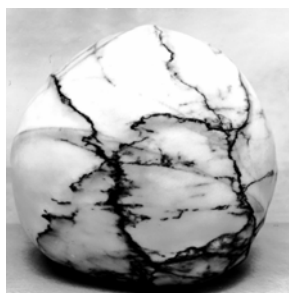


147b

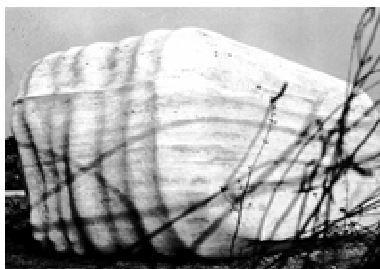
Kat. Nr. WK 148
Titel Zur Meditation
Entstehung 1972
Maße H 25 cm B 45 cm T 10
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Innsbruck
Eigentümer Privatsammlung



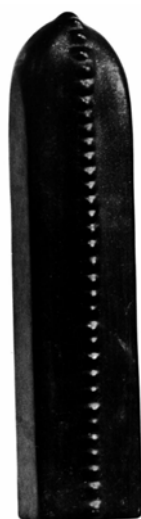
Kat. Nr. WK 149
Titel Schädel
Entstehung 1972
Maße H 25 cm B 25 cm T 25
cm
Material Marmor
Farbe weiß mit dunklen Adern
Geschenk für
Monsignore Otto Mauer
(1907-1973)
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1981 Frankfurter
Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
122



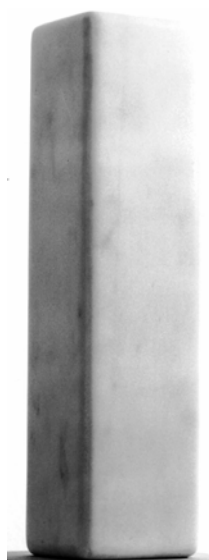
Kat. Nr. WK 150
Titel Zur Meditation
Entstehung 1972
Maße H 130 cm B 140 cm T
250 cm
Material Travertin
Farbe gelblich
Standort Pöttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 151
 Titel Stele
 Entstehung 1972
 Maße H 70 cm B 8 cm T 14 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Anlass 1972
 Bildhauer-Symposium
 „Exerzitium Rom“
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 23



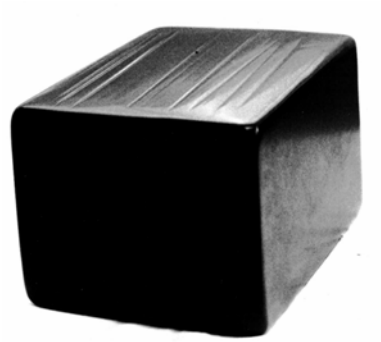
Kat. Nr. WK 152
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1971-72
 Maße H 58,5 cm B 13 cm T 15 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz Galerie Rüdiger
 Schöttle
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1974 Galerie Rüdiger
 Schöttle, München
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 104



Kat. Nr. WK 153
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1972
 Maße H 19,5 cm B 20 cm T 39 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Italien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 30



Kat. Nr. WK 154
Titel Zur Meditation
Entstehung 1972
Maße H 20 cm B 24,5 cm T
35,5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1974 Galerie Rüdiger
Schöttle, München



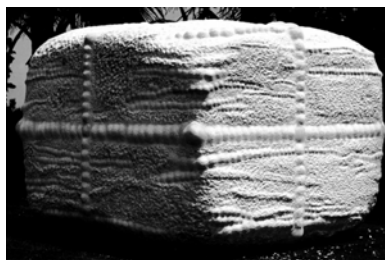
Kat. Nr. WK 155
Titel Zur Meditation
Entstehung 1973
Maße H ca. 20 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe hellgrau
Standort Basel
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1974 Galerie Rüdiger
Schöttle, München



Kat. Nr. W 156
Titel Zur Meditation
Entstehung 1973
Maße H 18 cm B 26 cm T 19
cm
Material Griechischer Marmor
Farbe weiß mit dunklen
Einschlüssen
Standort Bern
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. 157
 Titel Stein für Nikolaus
 Kopernikus
 Entstehung 1973
 Maße H 150 cm B 250 T 210
 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß mit hellgrünen
 Streifen
 Standort Palm Beach/Florida
 Eigentümer Junior College Palm
 Beach, vormals
 Lannan-Foundation,
 Palm Beach/Florida
 Anlass 500. Geburtstag
 Nikolaus Kopernikus
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 43, 51



Kat. Nr. WK 158
 Titel Findling
 Entstehung 1973
 Maße H 20 cm B 30 cm T 20
 cm
 Material Granit
 Farbe grüngrau
 Standort Frankfurt
 Provenienz 1976 Galerie Elke
 Dröscher, Hamburg
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 159
 Titel Parallelen
 Entstehung 1973
 Maße H 11,5 cm B 18 cm T
 18 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S.
 21



Kat. Nr. WK 160
 Titel ohne Titel
 Entstehung 1973-74
 Maße H 60 cm B 67 cm T 105 cm
 Material Schwedischer Granit (Grabstein)
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposium
 St. Margarethen:
 Projekt „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



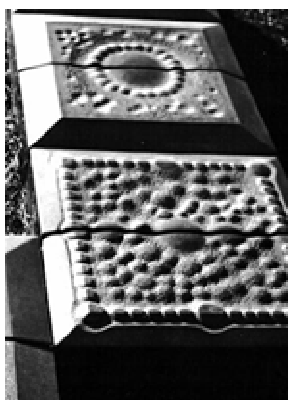
Kat. Nr. WK 161
 Titel ohne Titel
 Entstehung 1973-74
 Maße H 26 cm B 37 cm T 74 cm
 Material Schwedischer Granit (Grabstein)
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposium
 St. Margarethen:
 Projekt „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 162
 Titel ohne Titel
 Entstehung 1973-74
 Maße H 26 cm B 37 cm T 74 cm
 Material Schwedischer Granit (Grabstein)
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposium
 St. Margarethen:
 Projekt „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 163/1-2
 Titel ohne Titel
 Entstehung 1973-74
 Maße jeweils H 26 cm B 37 cm T 74 cm
 Material Schwedischer Granit (Grabstein)
 Anlass 1973-74 Bildhauer-Symposion
 St. Margarethen:
 Projekt „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



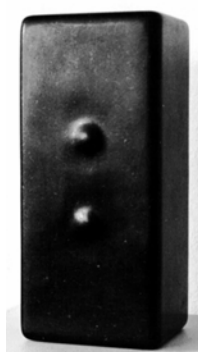
Kat. Nr. WK 164
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1973-74
 Maße H 30 cm B 35 cm T 35 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposion
 St. Margarethen:
 Projekt „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1984 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 2001 Tschechisches
 Museum Prag
 2009 Landesmuseum
 Mainz
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 26
 Kat. Mainz 2008, S. 26



Kat. Nr. WK 165
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1973-74
 Maße H 30 cm B 35 cm T 35 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposion
 St. Margarethen:
 Projekt
 „Gestaltung
 Stephansplatz Wien“
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1984 Erker-Galerie,
 St. Gallen
 2001 Tschechisches
 Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 26



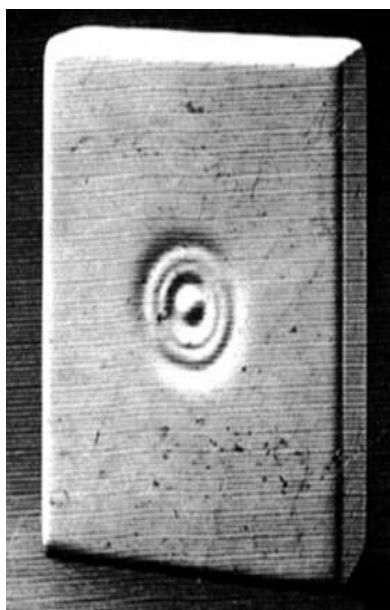
Kat. Nr. WK 166
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1974
 Maße H 30 cm B 13 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Frankfurt
 Provenienz beim Künstler erworben
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 119



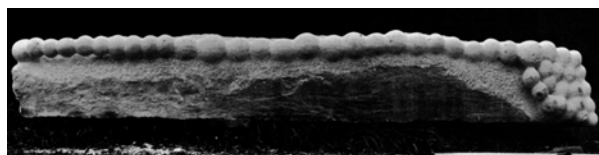
Kat. Nr. WK 167
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1974
 Maße H 24 cm B 53 cm T 37 cm
 Material Labrador
 Farbe schwärzlich mit bläulichen Einschlüssen
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 1983 Hamburger Kunsthalle
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 23
 Kat. Stuttgart 1978, S. 71
 Kat Hamburg 1983, S. 23



Kat. Nr. WK 168
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1974
 Maße H 33 cm B 42 cm T 10 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 127



Kat. Nr. WK 169
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1974
 Maße H 70 cm B 500 cm T 300 cm
 Material Jurakalkstein
 Farbe gelblich
 Standort Friedhof Neumarkt
 Eigentümer KP
 Anlass Bildhauer-Symposion
 „Ambiente Friedhof“
 Neumarkt/Oberpfalz
 1974



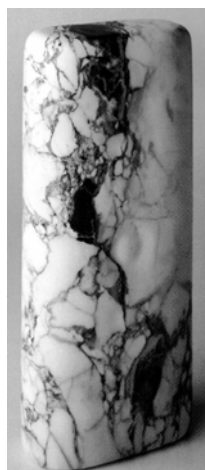
Kat. Nr. WK 170
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1974
 Maße H 70 cm B 180 cm T 80 cm
 Material Belgischer Marmor
 Farbe grau
 Standort Gorinchen/Niederlande
 Eigentümer Stadt Gorinchen
 Anlass Bildhauersymposion
 Gorinchen/Niederlande 1974



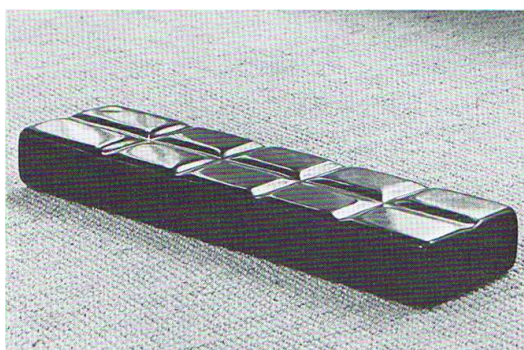
Kat. Nr. WK 171a-b
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1965-75
 Maße H 220 cm B 30 cm T 15 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Linz
 Eigentümer Lentos Museum
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 57
 Kat. Stuttgart 1978, S. 65
 Kat. Frankfurt 1981, S. 29



Kat. Nr. WK 172
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 44 cm B 20 cm T 9,5 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß mit schwarzgelben Einschlüssen
 Standort Italien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 41



Kat. Nr. WK 173
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 8 cm B 19,5 cm T 79 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf
 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 35



Kat. Nr. WK 174
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 46 cm B 81 cm T 15 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Zug
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St. Gallen
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen 1980, S. 13
 Kat. Frankfurt 1981, S. 129



Kat. Nr. WK 175
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 35 cm B 58 cm T 42 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen
 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 47



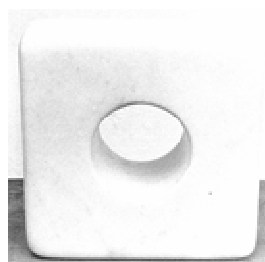
Kat. Nr. WK 176
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 14,5 cm B 13,5 cm T 9,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 53



Kat. Nr. 177
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 33 cm B 13,5 cm T 10 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Erker-Galerie, St. Gallen
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 54
 Kat. Stuttgart 1978, S. 74



Kat. Nr. WK 178
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 20 cm B 20 cm T 9 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St.Gallen 1976, S. 25
 Kat. Stuttgart 1978, S. 77



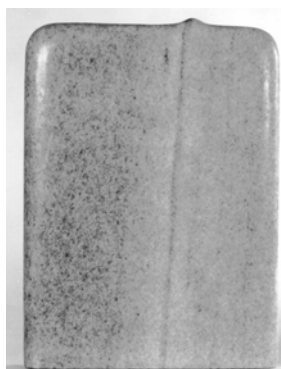
Kat. Nr. WK 179
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 20 cm B 20 cm T 10 cm
 Material Belgisches Hartgestein
 Farbe dunkelgrau
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 31



Kat. Nr. 180
 Titel Stein für St. Stephan
 Entstehung 1975
 Maße H 11 cm, D 7 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz 1976 Geschenk für Antonio Calderara (1903-1978)
 Anlass 1973-74 Bildhauer-Symposion St. Margarethen: Projekt Gestaltung Stephansplatz, Wien
 Standort Vacciago di Ameno/Lago d'Orta
 Eigentümer Fondazione Antonio e Carmela Calderara, Vacciago di Ameno/Lago d'Orta
 Abb. Collezione Calderara, Mailand 1998, S. 33, Abb. 4



Kat. Nr. WK 181
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H 39,6 cm B 28,4 cm T
4 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe hellgrau
Standort Wohnhaus Pöttching
Eigentümer Katharina Prantl
Ausst. 1981 Frankfurter
Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
159



Kat. Nr. WK 182
Titel Linie
Entstehung 1975
Maße H 6 cm B 66 cm T 11,5
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1981 Frankfurter
Kunstverein,
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
132



Kat. Nr. WK 183
Titel Zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H 14 cm B 12 cm T 17
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
Gallen
Abb. Kat. St. Gallen 1976, S.
56



Kat. Nr. WK 184
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 15 cm B 44 cm T 10 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 27
 Kat. Stuttgart 1978, S. 73



Kat. Nr. WK 185
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 6 cm B 95 cm T 18 cm
 Material Belgisches Hartgestein
 Farbe schwarz mit weißer Ader
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 55



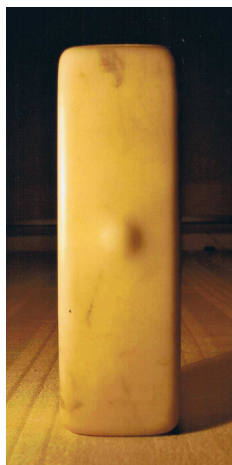
Kat. Nr. WK 186
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 6 cm B 106 cm T 12 cm
 Material Belgisches Hartgestein
 Farbe schwarz mit weißer Ader
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer Uta Prantl-Peyrer
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 2001 Tschechisches Museum Prag
 2002 Städtische Galerie Bratislava
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 31
 Kat. Prag 2001, S. 72



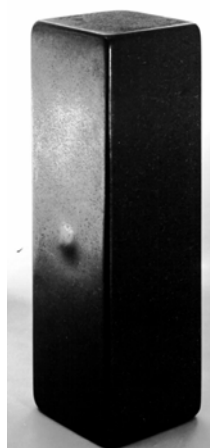
Kat. Nr. WK 187
 Titel Anrufung
 Entstehung 1975
 Maße H 4 cm B 26 cm T 10 cm
 Material Serpentin Aosta-Tal
 Farbe grün
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 22
 Kat. Stuttgart 1978, S.76



Kat. Nr. WK 188
 Titel Anrufung
 Entstehung 1975
 Maße H 22,5 cm B 12 cm T 4 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Bayern
 Eigentümer 1978 Privatsammlung



Titel WK 189
 Zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 20,5 cm B 6,5 cm T 6 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Zürich
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 26



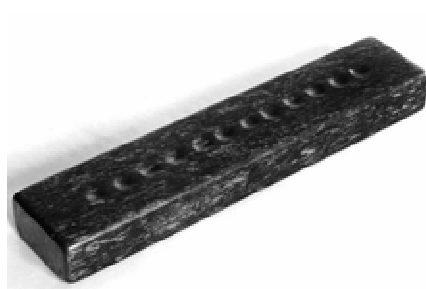
Kat. Nr. WK 190/1
 Titel Anrufung
 Entstehung 1975
 Maße H 4 cm B 37 cm T 15 cm
 Material Serpentin
 Farbe grün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 1978 Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 24
 Kat. Stuttgart 1978, S. 76



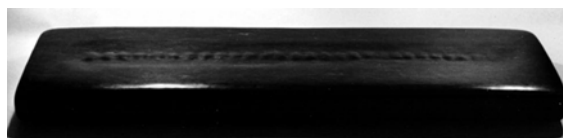
Kat. Nr. WK 190/2
 Titel Anrufung
 Entstehung 1975
 Maße H 4 cm B 37 cm T 15 cm
 Material Serpentin
 Farbe grün
 Standort Frankfurt
 Eigentümer Privatsammlung
 Provenienz 1985 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf
 Ausst. 1983 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf



Kat. Nr. WK 191
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1975
 Maße H 5 cm B 45,5 cm T 9,5 cm
 Material Serpentin
 Farbe grün
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976, S. 28



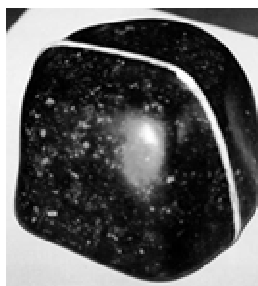
Kat. Nr. WK 192
Titel Zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H 5 cm B 45,5 cm T
9,5 cm
Material Serpentin
Farbe grün
Provenienz Geschenk Karl
Prantls
Standort Wien
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 193
Titel Zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H 4,5 cm B 51,5 cm T
15 cm
Material Serpentin
Farbe grün
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
Gallen
Abb. Kat. St. Gallen 1976, S.
28



Kat. Nr. WK 194
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H ca. 8 cm
Material Belgisches Hartgestein
Farbe gra
Standort Lörrach
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 195
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H ca. 8 cm
Material Belgisches Hartgestein
Farbe dunkelgrau
Standort Lörrach
Eigentümer Privatsammlung



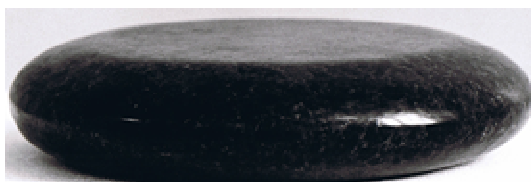
Kat. Nr. WK 196
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975
Maße H 5 cm B 25 cm T
27 cm
Material Belgisches
Hartgestein
Farbe dunkelgrau
Standort Wohnhaus
Pöttsching
Eigentümer Uta Prantl-Peyrer



Kat. Nr. WK 197
Titel Drei Ringe
Entstehung 1976
Maße H 8 cm D 23 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe weiß
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
Gallen
Abb. Kat. St. Gallen 1976, S.
5



Kat. Nr. WK 198
Titel Scheibe
Entstehung 1976
Maße H 5 cm D 22 cm
Material Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 199
Titel Ring
Entstehung 1976
Maße H 15 cm D 32 cm
Material Sandstein
Farbe grau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 2001 Tschechisches
Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 52



Kat. Nr. WK 200
Titel Ring
Entstehung 1976
Maße H 13 cm B 31 cm T 31
cm
Material Sandstein
Farbe grau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 201
 Titel Kleiner Kern
 Entstehung 1976
 Maße H ca. 14 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 202
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 31 cm D 32 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



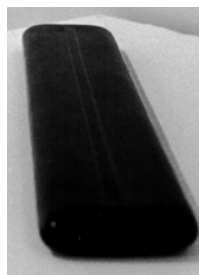
Kat. Nr. WK 203
 Titel „Weg und Zentrum“
 Gestaltung Bildungszentrum
 Perchtoldsdorf
 Entstehung 1976
 originale Anordnung (Foto)
 des Ensembles aufgelöst
 2007 Neugestaltung
 Maße unbekannt
 Material Granite in verschiedenen
 Farben
 Anlass 1976 Bildhauersymposion
 Perchtoldsdorf
 Gestaltung Kultur-und
 Bildungszentrum
 Standort Perchtoldsdorf/Niederösterreich
 Eigentümer Karl Prantl
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 55



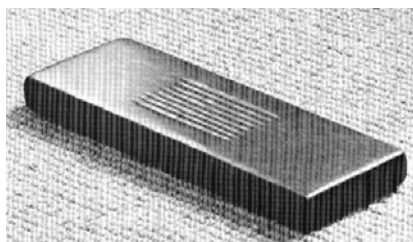
Kat. Nr. WK 204
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 15 cm B 22 cm T 20
 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1976 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1976,
 Umschlag



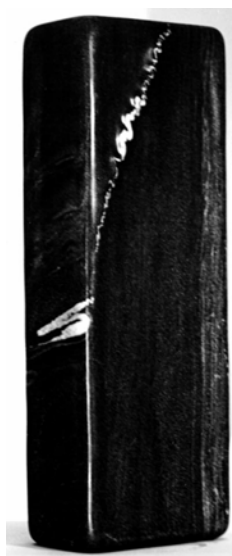
Kat. Nr. WK 205
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 4 cm B 70 cm T 12,5
 cm
 Material Serpentin Aosta-Tal
 Farbe grün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 206
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 4 cm B 43 cm T 14,7
 cm
 Material Serpentin Aosta-Tal
 Farbe grün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1979 Galerie Heike
 Curtze, Düsseldorf
 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 32



Kat. Nr. WK 207
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 72 cm B 26 cm T 16 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau, weiß geädert
 Standort Recklinghausen
 Eigentümer Städtisches Museum
 Ausst. 1977 Galerie Suzanne
 Fischer, Baden-Baden
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 130



Kat. Nr. WK 208
 Titel Weiße Scheibe (Jesus)
 Entstehung 1976
 Maße H 9 cm B 53 cm T 53 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Neuss
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 123



Kat. Nr. WK 209
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1976
 Maße H 80 cm B 125 cm T 110 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer Familie Karl Prantl



Kat. Nr. WK 210
 Titel Ring
 Entstehung 1976-77
 Maße H 13,5 cm D 29 cm
 Material Sandstein
 Farbe grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995-96 Yorkshire Sculpture Park



Kat. Nr. WK 211a (Säule)
 WK 211b (Kopfstück)
 Titel Kreuz
 Entstehung 1977
 Maße H 77,5 cm D 15 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Innsbruck
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 134-135
 Weiermair 1985, S.161



211a



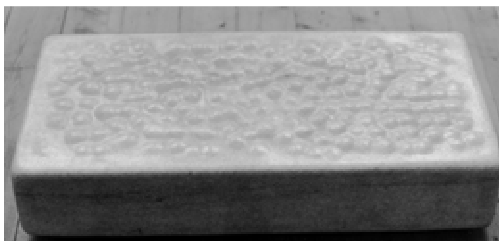
211b

Kat. Nr. WK 212
 Titel Kreuz
 Entstehung 1977
 Maße H 7 cm D 22,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, unpaginiert, Abb.1
 Kat Salzburg 1998, S. 7



Kat. Nr. WK 213
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1977
Maße H 20 cm B 86 cm T
41 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe weiß

Standort Depot Pötttsching
Eigentümer Familie KP
Ausst. 1980 Erker-Galerie,
St. Gallen
1981 Frankfurter
Kunstverein
2001 Tschechisches
Museum Prag
Abb. Kat. St. Gallen 1980,
S. 30
Kat. Frankfurt 1981,
S. 136
Kat. Prag 2001, S. 47



Kat. Nr. WK 214
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1977
Maße H 38 cm B 80 cm T 15
cm
Material Carrara-Marmor
Farbe weiß
Standort Graz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1977 Galerie an der
Albersstraße, Graz
1981 Frankfurter
Kunstverein
Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
126



Kat. Nr. WK 215
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1977
Maße H 65 cm B 17 cm H 13
cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 2004 Museo Morandi,
Bologna
Abb. Kat. Bologna 2004, S.
41



Kat. Nr. WK 216
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977
 Maße H 8 cm B 23 cm T 77 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Wien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 133



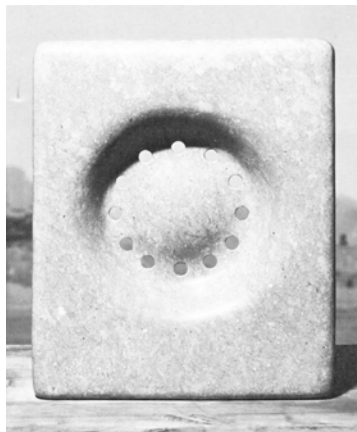
Kat. Nr. WK 217
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1977
 Maße H 38 cm B 135 cm T 47 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Köln
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 218
 Titel Stein für Shiva
 Entstehung 1974-77
 Maße H 33 cm B 147 cm T 132 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Pötschinger Feld
 Eigentümer Familie Karl Prantl
 Ausst. 1977 Galerie an der Alberstraße, Graz
 1983 Hamburger Kunsthalle
 1995-95 Yorkshire Sculpture Park
 1996-97 Schlosspark Ambras, Innsbruck
 Abb. Kat. Hamburg 1980, unpaginiert, Abb. 8
 Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 22-23



Kat. Nr. WK 219
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1973-78
 Maße H 53 cm B 43 cm T 12,5
 cm
 Material Untersberger Marmor
 Farbe weiß
 Standort New York
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1979 Galerie Ulysses,
 Wien



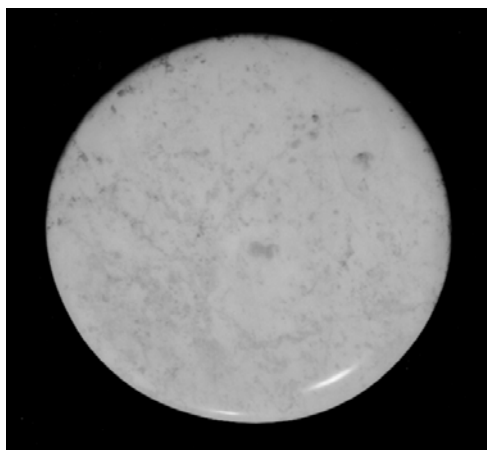
Kat. Nr. WK 220
 Titel Ring
 Entstehung 1976-78
 Maße H 20 cm B 58 cm
 T 46 cm
 Material kristalliner
 Marmor
 Farbe weiß
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt
 1981, S. 125



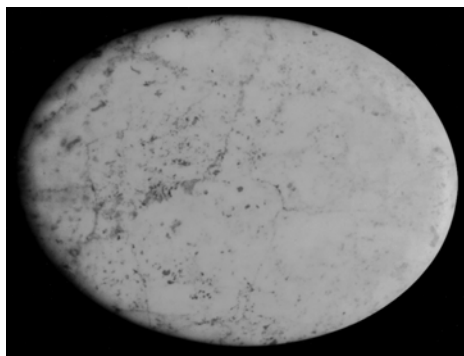
Kat. Nr. WK 221
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Scheibe beim Versand von
 New York nach Wien
 vertikal in zwei Teile
 zerbrochen
 Maße H 3 cm D 50 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz 1986 Geschenk der
 Filialgemeinde Sargenzell
 und des Künstlers an P. Dr.
 Franz Konrad OMI (1934-
 2006) zum 25.
 Priesterjubiläum
 Standort 2008 Filialkirche St.Maria
 Immakulata in Sargenzell
 bei Hünfeld, Präsentation
 als Wandskulptur in Form
 einer gebrochenen Hostie
 Eigentümer Filialgemeinde Sargen-
 zell
 Ausst. 1978 Staempfli Gallery
 New York



Kat. Nr. WK 222
Titel Scheibe
Entstehung 1977-78 in New York
Maße H 3,5 cm D 34 cm
Material Vermont-Marmor
Farbe weiß
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer Familie KP
Ausst. 1978 Staempfli
Gallery, New York
1985 Galerie
Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1985, S.
18



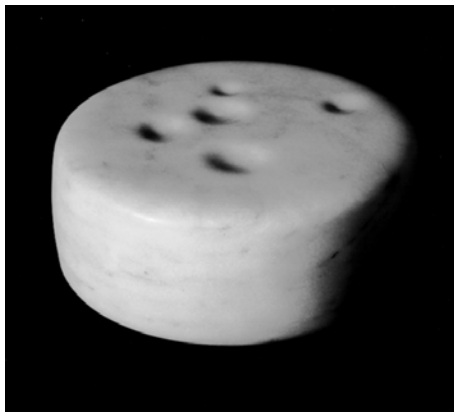
Kat. Nr. WK 223
Titel Zur Meditation
Entstehung 1977-78 in New York
Maße H 2 cm B 27 cm T 28
cm
Material Vermont-Marmor
Farbe weiß
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1978 Staempfli Gallery,
New York



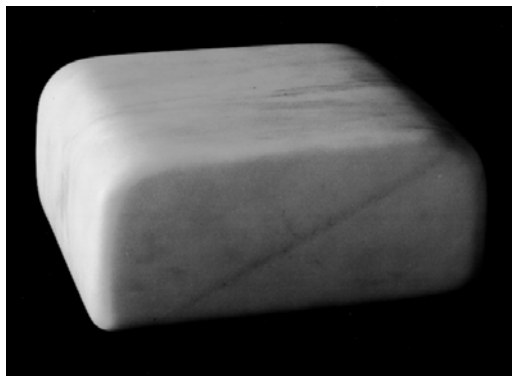
Kat. Nr. WK 224
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1977-78 in New York
Maße H 3 cm D 20 cm
Material Vermont-Marmor
Farbe weiß
Standort Salzburg
Eigentümer Privatsammlung
Provenienz Taufgeschenk des
Künstlers
Ausst. 1978 Staempfli Gallery,
New York



Kat. Nr. WK 225
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 10 cm D 15 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wien
 Eigentümer Sebastian Prantl



Kat. Nr. WK 226
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 9 cm B 18 cm T 20 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer Familie KP
 Ausst. 1978 Staempfli Gallery,
 New York



Kat. Nr. WK 227
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 30 cm D 30 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß
 Provenienz 1986 beim Künstler in
 Wien erworben
 Standort Shoto, Shibuya-ku,
 Tokyo
 Eigentümer Galerie Tom, privates
 Skulpturenmuseum für
 Blinde, Leitung Frau
 Harue Murayama
 tom@gallerytom.com.jp
 Ausst. 1978 Staempfli
 Gallery New York
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 1983 Hamburger
 Kunsthalle
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 139
 Kat. Hamburg 1983,
 Abb. 11



Kat. Nr. WK 228
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 30 cm B 30 cm T 30 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß-schwarz geädert
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1978 Staempfli
 Gallery, New York
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 1983 Kunsthalle
 Hamburg
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 138
 Kat. Hamburg 1983,
 Abb. 11



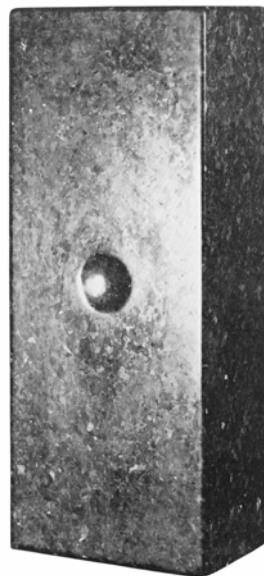
Kat. Nr. WK 229
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 20 cm B 30 cm T 120 cm
 Material Serpentin
 Farbe Tauerngrün
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1978 Staempfli
 Gallery, New York
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 1983 Hamburger
 Kunsthalle
 1983 Galerie Heike
 Curtze, Düsseldorf
 Kat. Frankfurt 1981, S.
 140
 Abb. Kat. Hamburg 1983,
 unpaginiert, Abb. 12



Kat. Nr. WK 230
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977-78 in New York
 Maße H 35 cm B 60 cm T 60 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Raleigh/North Carolina
 Eigentümer Museum of Art,
 Raleigh/N.C.
 Ausst. 1978 Staempfli Gallery,
 New York



Kat. Nr. WK 231
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978
Maße H 54 cm B 22 cm T 14 cm
Material Labrador
Farbe schwärzlich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1979 Galerie Ulysses, Wien



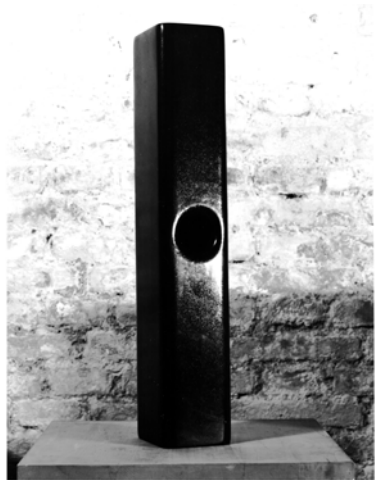
Kat. Nr. WK 232
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978
Maße H 50 cm B 20 cm T 10 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1979 Galerie Ulysses Wien



Kat. Nr. WK 233
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978
Maße H 86 cm B 20 cm T 13 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Krems/Niederösterreich
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2002, S. 25



Kat. Nr. WK 234
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978
 Maße H 70 cm B 12 cm T 14
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Bad Kreuznach
 Eigentümer Privatbesitz
 Ausst. 1979 Galerie Heike
 Curtze, Düsseldorf



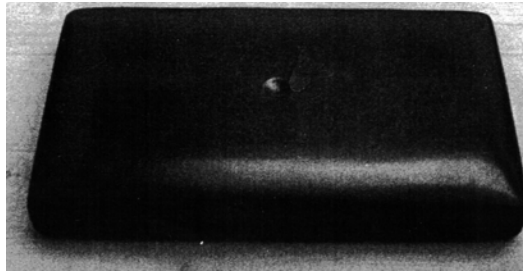
Kat. Nr. WK 235
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1978
 Maße H 7,5 cm B 46 cm T 25,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 236
 Titel Sieben Anrufungen
 Entstehung 1978
 Maße H 47 cm B 12 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1980, S. 12



Kat. Nr. WK 237
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978
Maße H 8 cm B 51 cm T 27 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort vermutlich Schweiz
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 238
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978
Maße H 9 cm B 40 cm T 92 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort München
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1979 Galerie Heike
Curtze, Düsseldorf
1980 Erker-Galerie, St.
Gallen
1981 Frankfurter
Kunstverein
Kat. St. Gallen 1980, S.
21
Kat. Frankfurt 1981, S.
142
Abb.



Kat. Nr. WK 239
Titel Ring
Entstehung 1978
Maße H 13 cm D 31 cm
Material Granit
Farbe grau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 240
 Titel Ring
 Entstehung 1978
 Maße H 13 cm D 31 cm
 Material Granit
 Farbe grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1980 Erker-Galerie,
 St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1980,
 S. 29



Kat. Nr. WK 241
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978
 Maße H 26 cm B 18 cm T 38
 cm
 Material Amazonit
 Farbe grün-braun
 Standort New York
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1978 Staempfli Gallery
 New York
 1978 Samuel Stein Fine
 Arts Chicago



Kat. Nr. WK 242
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978
 Maße H 47 cm B 12 cm T 12
 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1979 Heike Curtze,
 Düsseldorf
 1980 Kunsthalle Kiel
 Abb. Kat. Kiel 1980, S. 31



Kat. Nr. WK 243
Titel eine von sieben Säulen
Entstehung 1978
Maße H 119-130 cm
Material Basaltlava
Farbe grau
Anlass Bildhauersymposium
Saarbrücken 1978
Standort St. Johanner-Markt,
Saarbrücken
Eigentümer Stadt Saarbrücken



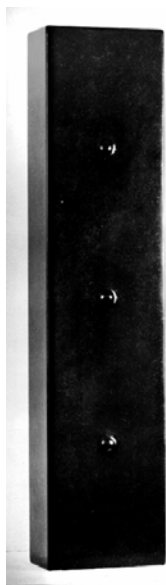
Kat. Nr. WK 244
Titel eine von sieben Säulen
Entstehung 1978
Maße H 119-130 cm
Material Basaltlava
Farbe grau
Anlass Bildhauersymposium
Saarbrücken 1978
Standort Sankt-Johanner-Markt,
Saarbrücken
Eigentümer Stadt Saarbrücken



Kat. Nr. WK 245
Titel ine von sieben Säulen
Entstehung 1978
Maße H 119-130 cm
Material Basaltlava
Farbe grau
Anlass Bildhauersymposium
Saarbrücken 1978
Standort Sankt-Johanner-Markt
Saarbrücken
Eigentümer Stadt Saarbrücken



Kat. Nr. WK 246
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978
 Maße H 187 cm B 20 cm T
 13,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S.
 150



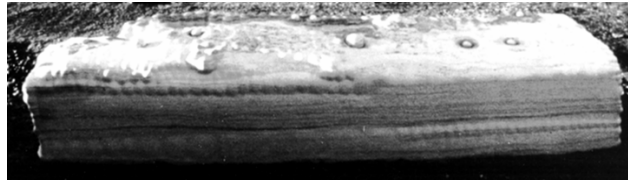
Kat. Nr. WK 247
 Titel Linie
 Entstehung 1978
 Maße H 11,5 cm B 10 cm T
 66 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz 1980 beim Künstler
 erworben
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Galerie Defet,
 Nürnberg



Kat. Nr. WK 248
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1977
 Maße H 9 cm B 12,5 cm T
 61 cm
 Material Norwegischer
 Labrador
 Farbe schwärzlich
 Provenienz 1980 beim Künstler
 erworben
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Galerie Defet,
 Nürnberg



Kat. Nr. WK 249
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1973-79
 Maße H 90 cm B 430 cm
 T 135 cm
 Material Vermont-Marmor
 Farbe weiß mit hellgrünen
 Streifen
 Standort Palm Beach/
 Florida
 Eigentümer Junior College,
 Palm Beach



Kat. Nr. WK
 250
 Titel Kreuzweg
 Entstehung 1979
 Maße 14 Platten je H 14 cm B
 140 cm T 140 cm auf 33
 m Länge
 Material Bentheimer Sandstein
 Farbe gelblich
 Anlass 1979
 Bildhauer-Symposion
 Kloster Frenswegen bei
 Nordhorn/
 Niedersachsen,
 Gestaltung eines
 Skulpturenwegs an der
 Vechte für das
 ökumenische
 Begegnungszentrum
 Kloster Frenswegen
 Standort Kloster Frenswegen
 Eigentümer Stiftung Kloster
 Frenswegen bei Nordhorn
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 61
 Häusser/Honisch 1983, S.
 Lit. 150-151



Kat. Nr. WK 251
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 14,5 cm B 17 cm T 200 cm
 Material Säulenbasalt/Eifel
 Farbe grau
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Kunsthalle zu Kiel
 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Städt. Galerie Nordhorn
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 152



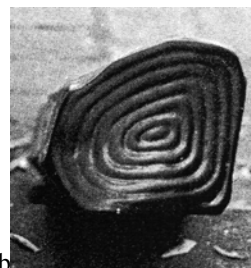
Kat. Nr. WK 252
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 21 cm B 24 cm T 155 cm
 Material Säulenbasalt/Eifel
 Farbe grau
 Standort Zug
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf



Kat. Nr. WK 253a-b
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 22 cm B 29 cm T 155 cm
 Material Säulenbasalt/Eifel
 Farbe grau
 Standort Prater-Atelier
 Eigentümer KP
 Ausst. 1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf

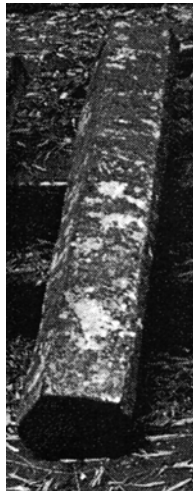


253a



253b

Kat. Nr. WK 254
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 22 cm B 29 cm T 165 cm
 Material Säulen-Basalt/Eifel
 Farbe grau
 Standort St. Gallen
 Eigentümer Universität St. Gallen



Kat. Nr. WK 255
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 16,5 cm B 205 cm T 20 cm
 Material Säulen-Basalt/
 Eifel
 Farbe grau-grün
 Standort St. Gallen
 Eigentümer Universität St.
 Gallen
 Ausst. 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 1982 Städt.
 Galerie Nordhorn
 1983 Hamburger
 Kunsthalle
 Abb. Kat. Frankfurt
 1981, S. 155
 Kat. Hamburg
 1983, Abb. 14.



Kat. Nr. WK 256
 Titel Sieben Anrufungen
 Entstehung 1979
 Maße H 23 cm B 135 cm
 T 26 cm
 Material Säulen-Basalt/
 Eifel
 Farbe grau
 Standort Prater-Atelier
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 257
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 25,5 cm B 181 cm T 19 cm
 Material Säulen-Basalt/ Eifel
 Farbe grau
 Standort Prater-Atelier
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 258
 Titel Mondhaus
 Entstehung 1979
 Maße H 30 cm B 29 cm T 115 cm
 Material Säulen-Basalt Eifel
 Farbe dunkelgrau
 Standort Hamburg
 Eigentümer Hamburger Kunsthalle
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 1983 Hamburger Kunsthalle
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 153
 Kat. Hamburg 1982, Abb. 17



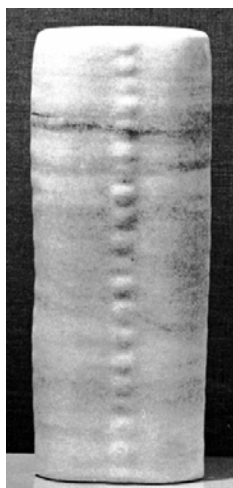
Kat. Nr. WK 259
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 50 cm B 35 cm T 125 cm
 Material Basalt/Eifel
 Farbe grau
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf



Kat. Nr. WK 260
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978-79
 Maße H 12,5 cm B 89,5 cm T 19 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Italien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 141



Kat. Nr. WK 261
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 76 cm B 30 cm T 15 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort Kiel
 Eigentümer Kunsthalle zu Kiel
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 1982 Kunsthalle zu Kiel, Schleswig-Holsteinischer Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 12
 Kat. Kiel 1982, S. 87



Kat. Nr. WK 262
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 15 cm B 50 cm T 28 cm
 Material Muschelkalk
 Farbe ocker
 Standort Zug
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 144.



Kat. Nr. WK 263
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979
 Maße H 90 cm D 160 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Meditationsraum
 UNO-Zentrum, Wien
 Eigentümer UNO-Zentrum Wien



Kat. Nr. WK 264
 Titel Ring
 Entstehung 1979
 Maße H 14 cm D 33 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1981



Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 146
 Kat. Innsbruck, Abb. 2

Kat. Nr. WK 265
 Titel Ring
 Entstehung 1978-79
 Maße H 16 cm D 35 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein



Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 145

Kat. Nr. WK 266
 Titel Ring
 Entstehung 1979
 Maße H 20 cm B 60 cm T 52 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 147
 Kat. 2002 Prag 2001, S. 46



Kat. Nr. WK 267
 Titel Ring
 Entstehung 1979
 Maße H 10,5 B 22 cm T 29 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1979 Galerie Heike Curtze, Düsseldorf



Kat. Nr. WK 268
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978-79
 Maße H 11 cm B 44 cm T 26 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 3



Kat. Nr. WK 269
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1970-80
 Maße H 16 cm B 80 cm
 T 40 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß-grau, braun
 gefleckt
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie
 Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck
 1995, o. S., Abb. 4



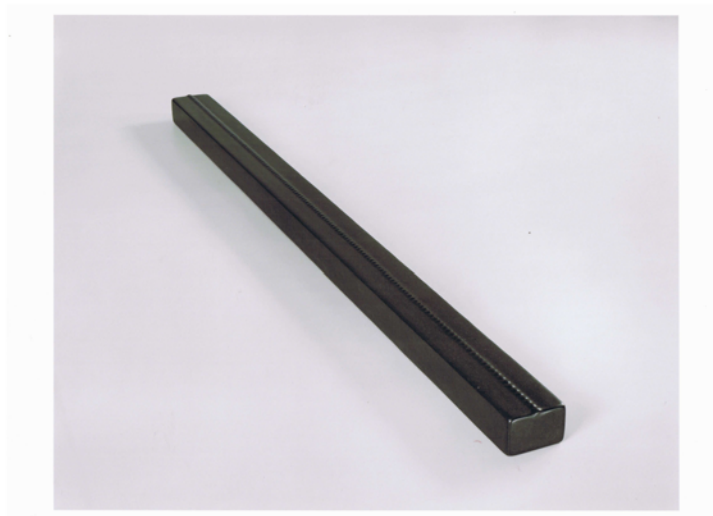
Kat. Nr. WK 270
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 85 cm B 14 cm T 14
 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1989, S.
 28.



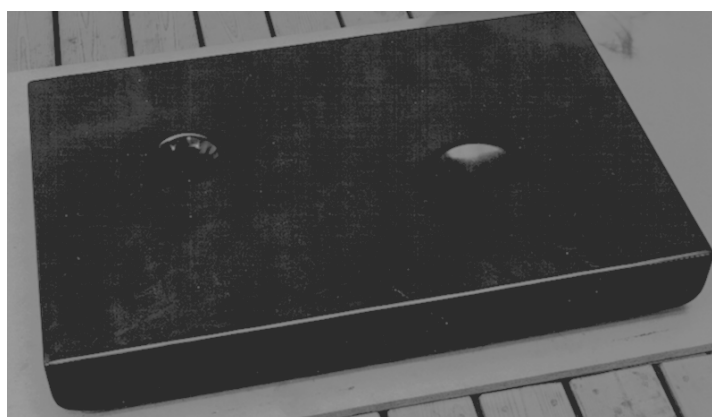
Kat. Nr. WK 271
 Titel Stein zur
 Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 140 cm, B 120 cm
 T 210 cm
 Material Sandstein
 Farbe rot
 Standort Patiala/Indien
 Eigentümer Punjabi-Universität
 Anlass Bildhauersymposion
 Patiala/Punjabi 1980
 Abb. Kat. Frankfurt
 1981, S. 56



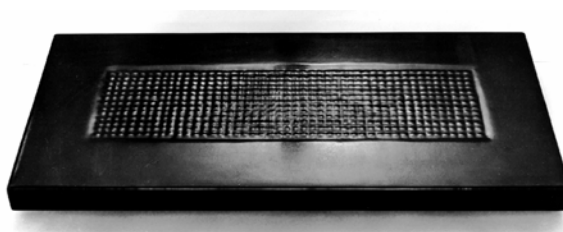
Kat. Nr. WK 272
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 10 cm
 B 234 cm
 T 14 cm
 Material Schwedischer
 Granit
 Farbe schwarz
 Standort Freiburg/Breisgau
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie,
 St. Gallen
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen
 1980, S. 32
 Kat. Frankfurt
 1981, S. 154



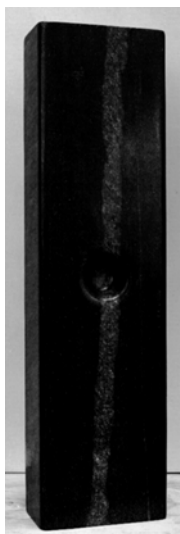
Kat. Nr. WK 273
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 12 cm B 62,5
 cm T 62,5 cm
 Material Schwedischer
 Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1980 Erker-
 Galerie, St. Gallen
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt
 1981, S. 157
 Kat. St. Gallen
 1980, S. 20



Kat. Nr. WK 274
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 7 cm B 128 cm
 T 61 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1980 Erker-Galerie,
 St. Gallen
 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen 1980,
 S. 18
 Kat. Frankfurt 1981,
 S. 156



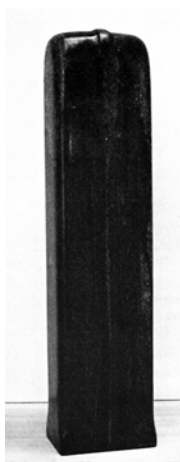
Kat. Nr. WK 275
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 90 cm B 24 cm T 14 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St. Gallen



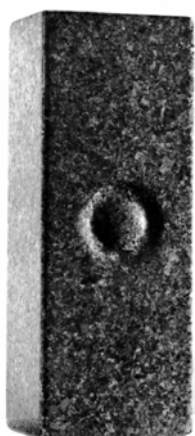
Kat. Nr. WK 276
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 85 cm B 24 cm T 14 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St. Gallen
 1981 Frankfurter Kunstverein
 Kat. Erker-Galerie, St. Gallen, S. 27
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 148



Kat. Nr. WK 277
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 85 cm B 20 cm T 14 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St. Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1980, S. 31



Kat. Nr. WK 278
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 53 cm B 20 cm T 14
 Material Russischer Labrador
 Farbe schwärzlich
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1980 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 Abb. Kat. St. Gallen 1980, S.
 26



Kat. Nr. WK 279
 Titel Zur Meditation
 Entstehung 1980
 Maße H 69 cm B 20 cm T 14
 cm
 Material Labrador
 Farbe schwärzlichh
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 1980 Erker-Galerie, St.
 Gallen
 Ausst. 1981 Frankfurter
 Kunstverein
 Abb. Kat. St. Gallen 1980, S.
 19
 Kat. Frankfurt 1981,
 S. 143



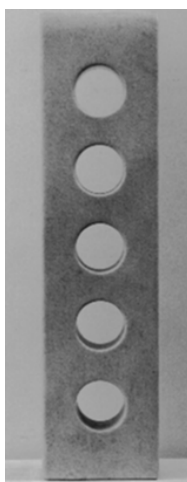
Kat. Nr. WK 280
 Titel Scheibe
 Entstehung 1980
 Maße H 14 cm D 140 cm
 Material Russischer Labrador
 Farbe dunkelgrau
 Standort Gut Hermannsdorf bei
 Glonn/Oberbayern
 Eigentümer Stiftung Schweißfurt



Kat. Nr. WK 281
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1969-81
 Maße H 310 cm B 58 cm T 48 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995-96 Yorkshire Sculpture Park
 1996-97 Schloßpark Ambras
 Abb. Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 30



Kat. Nr. WK 282
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1979-81
 Maße H 120 B 30 cm T 17,5 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 40



Kat. Nr. WK 283
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980-81
 Maße H 25 cm B 30 cm T 19 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wien
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1981 Frankfurter Kunstverein
 Abb. Kat. Frankfurt 1981, S. 158



Kat. Nr. WK 284
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1981
Maße H 10 cm B 20 cm
T 20 cm
Material Russischer Labrador
Farbe schwärzlich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 285
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1981
Maße H 25 cm B 12 cm T 7
cm
Material Russischer Granit
Farbe braun
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK286
Titel Kugel
Entstehung 1981
Maße D 17 cm
Material Granit
Farbe grünlich
Standort Italien
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 287
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1981
 Maße H 135 cm B 150 cm
 T 140
 Material Serpentin
 Tauergrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Tirol
 Eigentümer Privatsammlung



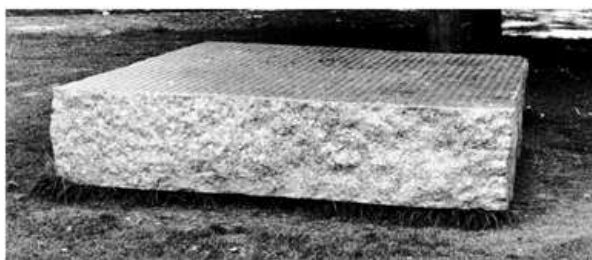
Kat. Nr. WK 288
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1975-82
 Maße H 25 cm B 160 cm
 T 30 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 289
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980-82
 Maße H 15,5 cm B 145 cm
 T 40 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braungrau
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches
 Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S.
 46



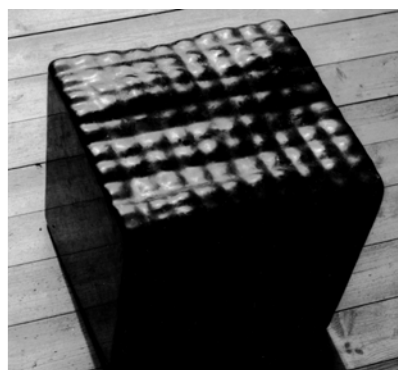
Kat. Nr. WK 290
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1981-82
 Maße H 50 cm B 230 cm
 T 220 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe rot
 Standort Universitätsgelände
 Gießen
 Eigentümer Universität Gießen



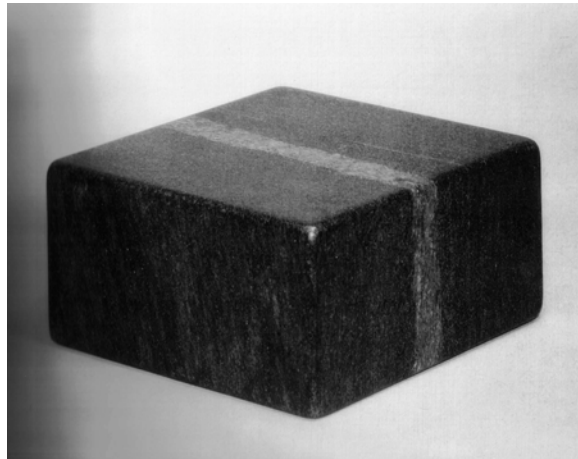
Kat. Nr. WK 291
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1982
 Maße H 10 cm B 86 cm
 T 10 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2004 Museo
 Morandi, Bologna
 Abb. Kat. Bologna 2004,
 S. 55



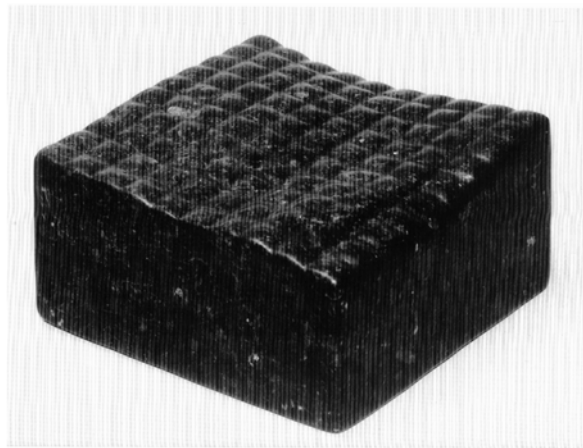
Kat. Nr. WK 292
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1982
 Maße H 44 cm B 40,5 cm T
 40,5 cm
 Material Russischer Labrador
 Farbe schwärzlich
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Provenienz Galerie Suzanne
 Fischer, Baden-Baden



Kat. Nr. WK 293
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1982
Maße H 14,2 cm B 28 cm T 28 cm
Material Russischer Granit
Farbe braun-grau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 6



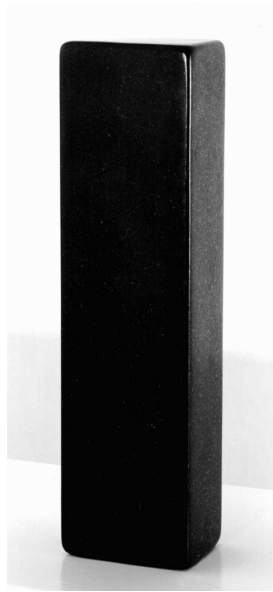
Kat. Nr. WK 294
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1982
Maße H 20 cm B 40 cm T 40 cm
Material Labrador
Farbe schwärzlich
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 5



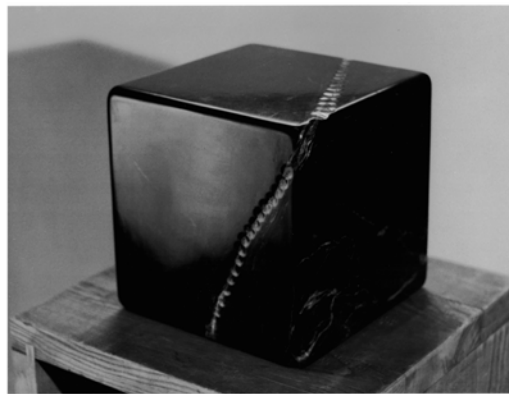
Kat. Nr. WK 295
Titel Gesetzestafeln (zwei Steine)
Entstehung 1982
Maße je H 30 cm B 10 cm T 7 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort St. Gallen
Eigentümer Privatsammlung



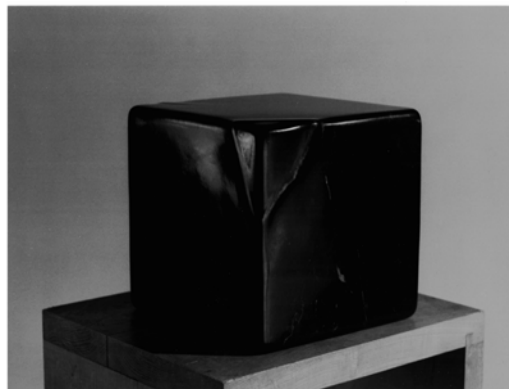
Kat. Nr. WK 296
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1982-83
Maße H 31 cm B 8,2 cm T 6 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 297
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983
Maße H 30 cm B 30 cm T 30 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 298
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983
Maße H 30 cm B 30 cm T 30 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



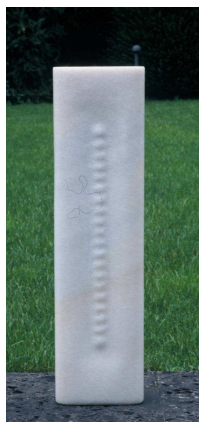
Kat. Nr. WK 299
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983
 Maße H 25 cm B 25 cm T 25 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 weiße Einschlüsse
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 300
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983
 Maße H 162 cm B 40 cm T 20 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Kärnten
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen
 1998 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1998, Abb. 18



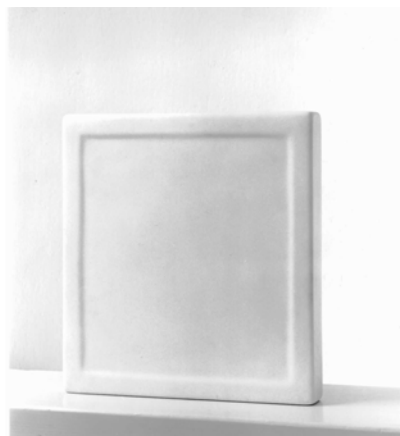
Kat. Nr. WK 301
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983
 Maße H 62 cm B 16,5 cm T 7 cm
 Material Gummerner Marmor/Kärnten
 Farbe weiß
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 302
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983
Maße H 144,5 cm B 20 cm T 16 cm
Material Russischer Granit
Farbe braun
Standort Freiburg/Breisgau
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 303
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975-84
Maße H 36,3 cm B 34 cm T 5 cm
Material Carrara-Marmor
Farbe weiß
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 304
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983-84
Maße H 18 cm B 10 cm T 10,5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 305
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983-84
Maße H 32,5 cm B 28 cm T 22 cm
Material Carrara-Marmor
Farbe weiß
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



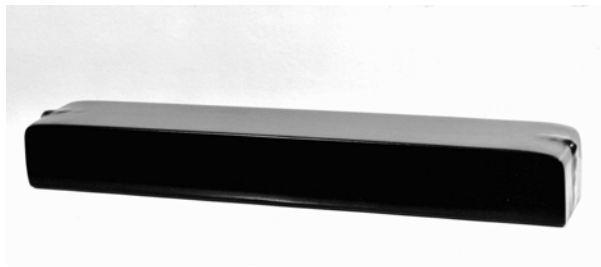
Kat. Nr. WK 306
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983-84
Maße H 23,2 cm B 9,5 cm T 6 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 307
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983-84
Maße H 28 cm B 27,5 cm T 14 cm
Material Russischer Granit
Farbe braun
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 308
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983-84
 Maße H 7 cm B 56,5 cm T 9,4 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 309
 Titel Stein für die Juristische Fakultät
 Wien
 Entstehung 1983-84
 Maße H 100 cm B 100 cm T 900 cm
 Material Krastaler Marmor/Kärnten
 Farbe weiß
 Standort Helferstorfer Straße, Wien
 Eigentümer Juristische Fakultät
 Abb. Dittmann 2007, S. 21



Kat. Nr. WK 310
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984
 Maße H 23 cm B 21 cm T 18 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Provenienz Galleria Uxa, Novara
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 2002 Städt. Galerie Bratislava
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 30



Kat. Nr. WK 311
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 18 cm B 9,7 cm T 13,4
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Italien
Eigentümer Privatbesitz
Provenienz Galleria Uxa, Novara



Kat. Nr. WK 312
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 70 cm B 20,5 cm T 9,5 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Provenienz Galleria Uxa, Novara



Kat. Nr. WK 313
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 20 cm B 10 cm T 9 cm
Material Gummerner Marmor
Farbe weiß mit grauen Adern
Standort Italien
Eigentümer Privatsammlung
Provenienz Galleria Uxa, Novara



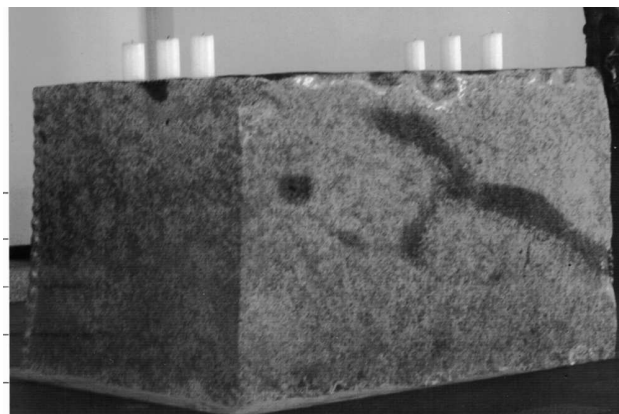
Kat. Nr. WK 314
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984
 Maße H 20 cm B 9 cm T 10 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß mit grauen Adern
 Standort Italien
 Eigentümer unbekannt
 Provenienz Galleria Uxa, Novara



Kat. Nr. WK 315
 Titel Ambo
 Entstehung 1984
 Maße H 14,5 cm B 100 cm T 103 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit rotbraunen Einschlüssen
 Standort Filialkirche St. Maria Immakulata in Sargenzell
 Eigentümer Katholische Pfarrgemeinde St. Jakobus in Hünfeld-Sargenzell/Region Fulda/Hessen



Kat. Nr. WK 316
 Titel Altarstein
 Entstehung 1984
 Maße H 93 cm B 140 cm T 120 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit rotbraunen Einschlüssen
 Standort Filialkirche St. Maria Immakulata in Sargenzell
 Eigentümer Katholische Pfarrgemeinde St. Jakobus in Hünfeld-Sargenzell/Region Fulda/Hessen



Kat. Nr. WK 317
 Titel Tabernakelstele
 Entstehung 1984
 Maße H 227 cm B 50 cm T 60 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit rotbraunen Einschlüssen
 Standort Filiationkirche St. Maria Immaculata in Sargenzell
 Eigentümer Katholische Pfarrgemeinde St. Jakobus in Hünfeld-Sargenzell/Region Fulda/Hessen



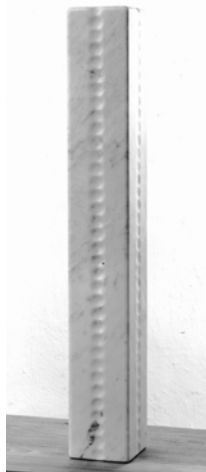
Kat. Nr. WK 318
 Titel Taufstein
 Entstehung 1984
 Maße H 100 cm B 50 cm T 60 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit rotbraunen Einschlüssen
 Standort Filiationkirche St. Maria Immaculata in Sargenzell
 Eigentümer Katholische Pfarrgemeinde St. Jakobus in Hünfeld-Sargenzell/Region Fulda/Hessen



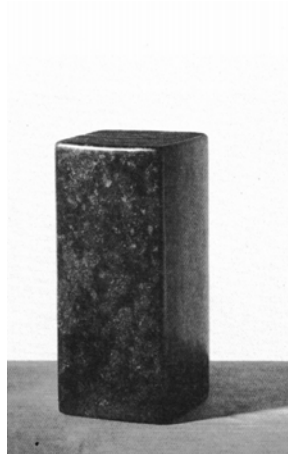
Kat. Nr. WK 319
 Titel Scheibe
 Entstehung 1984
 Maße H 12 cm D 100 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit rotbraunen Einschlüssen
 Standort Depot Pöttching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 320
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984
 Maße H 69,3 cm B 9,7 cm T 9,7 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort Düsseldorf
 Eigentümer Privatsammlung



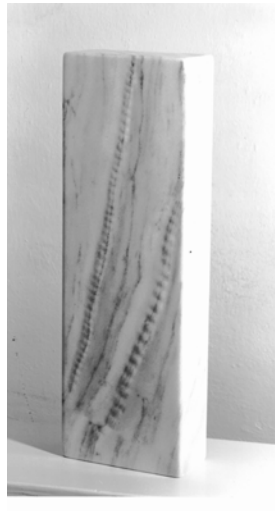
Kat. Nr. WK 321
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984
 Maße H 22,2 cm B 10 cm T 10,2 cm
 Material Diabas/Odenwald
 Farbe schwarz-grün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1994 Galerie Zink, Regensburg
 Abb. Kat. Regensburg 1994, Abb. 5



Kat. Nr. WK 322
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1970-84
 Maße H 100 cm B 33 cm T 17 cm
 Material Mühldorfer Marmor
 Farbe grau-weiß
 Standort Düsseldorf
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 323
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 61,7 cm B 20 cm T 9,5 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 324
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 25 cm B 25 cm T 25 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün mit grauen Einschlüssen
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



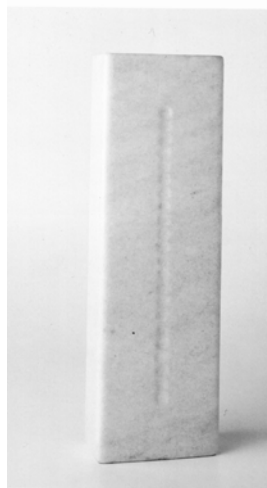
Kat. Nr. WK 325
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 19 cm B 24,8 cm T 24,8 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün mit grauen Einschlüssen
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 326
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 22 cm B 12 cm T 4 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Niederbayern
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1984 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 327
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984
Maße H 60 cm B 18,5 cm T 10 cm
Material kristalliner Marmor
Farbe weiß
Standort Borgosesia/Italien
Eigentümer Privatsammlung
Provenienz Galleria Uxa, Novara



Kat. Nr. WK 328
Titel Stein im Richisau
Entstehung 1981-85
Maße H 110 cm B 165 cm T 170 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort Richisau/Kanton Glarus/Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Abb. Boehm 1988, S. 35
Lit. Boehm 1988, 5-13



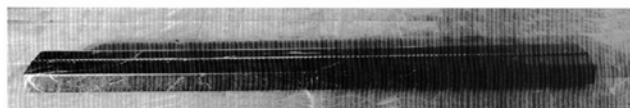
Kat. Nr. WK 329
 Titel Klagemauer
 Entstehung 1984-85
 Maße H 31 cm B 45 cm T 4 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün mit braunem Streifen
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1989 Erker-Galerie, St. Gallen



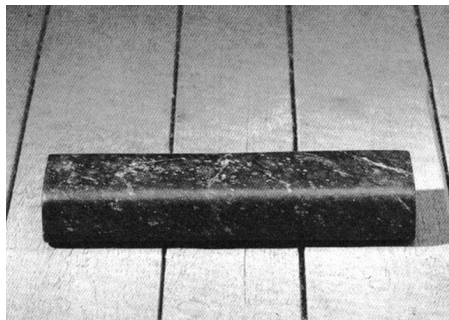
Kat. Nr. 330
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-85
 Maße H 32 cm B 210 cm T 400 cm
 Material Südafrikanischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Landwehrkanal, Tiergarten, Berlin,
 in der Nähe der Neuen Nationalgalerie
 Eigentümer Neue Nationalgalerie Berlin



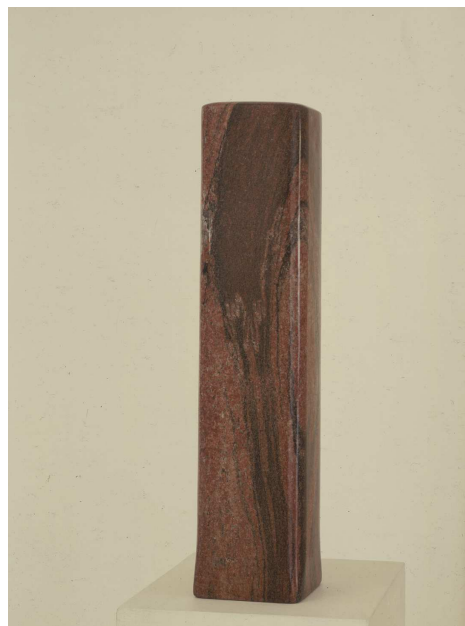
Kat. Nr. WK 331
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1984-85
 Maße H 10 cm B 240 cm T 20 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 7



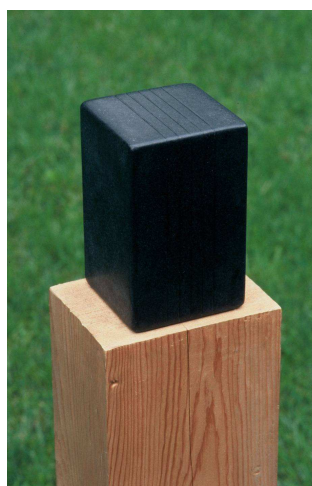
Kat. Nr. WK 332
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1985
 Maße H 5 cm B 30 cm T 9 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1994 Galerie Zink, Regensburg



Kat. Nr. WK 333
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-85
 Maße H 70 cm B 16 cm T 13 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe rötlich-grau
 Provenienz beim Künstler erworben
 Standort Südengland
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1991 Galerie Academia, Salzburg



Kat. Nr. WK 334
 Titel Fünf Linien
 Entstehung 1985
 Maße H 16 cm B 10 cm T 10 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1985 „Bild/Sprache. Eine Hommage“,
 Galerie im Taxispalais, Innsbruck



Kat. Nr. WK 335
 Titel Epitaph der Vergänglichkeit
 Entstehung 1985
 Maße H 170 cm B 240 cm T 125 cm
 Material Labrador
 Farbe bräunlich
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995-96 Yorkshire Sculpture Park
 1996-97 Schlosspark Ambras
 Abb. Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 56



Kat. Nr. WK 336
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1981-86
 Maße H 50 cm B 195 cm T 170 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe bläulich
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 337
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1986
 Maße H 8 cm B 39 cm T 27 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rötlich-grau
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1987 Galerie Defet, Nürnberg



Kat. Nr. WK 338
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1986
 Maße Höhe ca. 35 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe rötlich-grau
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Provenienz Galerie Biedermann, München



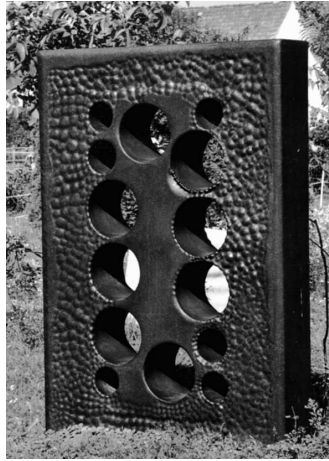
Kat. Nr. WK 339
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1986
 Maße H 16 cm D 23 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rot
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 340
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-86
 Maße H 174 cm B 32 cm T 20 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Galerie Academia, Salzburg
 Eigentümer KP
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 28



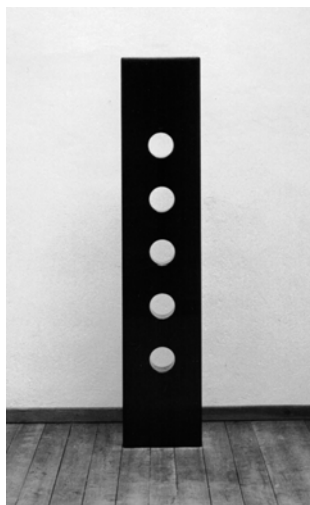
Kat. Nr. WK 341
 Titel Ikonostase
 Entstehung 1976-86
 Maße H 200 cm B 135 cm T 35 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995-96 Yorkshire Sculpture Park
 1996-97 Schlosspark Ambras
 Abb. Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 55



Kat. Nr. WK 342
 Titel Ring
 Entstehung 1986
 Maße H 7,2 cm D 15 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman,
 Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 8



Kat. Nr. WK 343
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1984-86
 Maße H 191 cm B 39 cm T 20 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Atelier Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1986 Biennale Venedig
 Abb. Kat. Venedig 1986, S. 62



Kat. Nr. WK 344
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-86
 Maße H 190 cm B 39,5 cm T 25 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1989 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 345
 Titel Dreieck
 Entstehung 1986
 Maße H 16 cm B 64 cm T 35 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe grau
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 346
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1986
 Maße H 12 cm B 90 cm T 50 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rötlich
 Standort Atelier Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 69



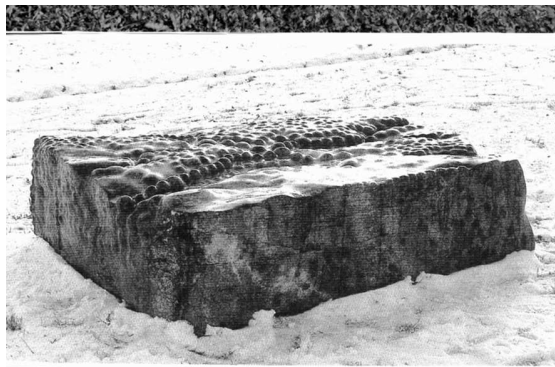
Kat. Nr. WK 347
Titel Stein der Begegnung
Entstehung 1984-86
Maße H 100 cm B 390 cm T 240 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün

Standort Meierhof Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 348
Titel Brasilianischer Rosenkranz
Entstehung 1981-86
Maße H 50 cm B 200 cm T 170 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich

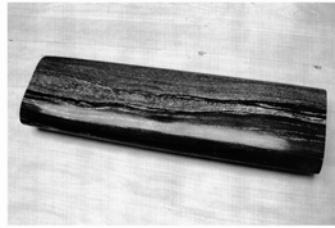
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 349
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986
Maße H 148 cm B 69 cm T 35 cm
Material Syenit
Farbe grün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2002, S. 73



Kat. Nr. WK 350
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-87
 Maße H 14 cm B 122 cm T 32 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe rötlich-grau
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat Prag 2001, S. 61



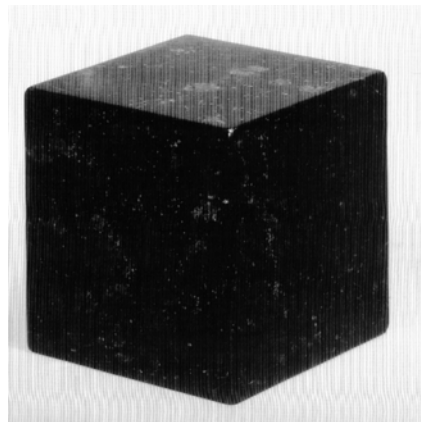
Kat. Nr. WK 351
 Titel Stein für Friedrich Cerha
 Entstehung 1984-87
 Maße H 130 cm B 190 cm T 870 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP



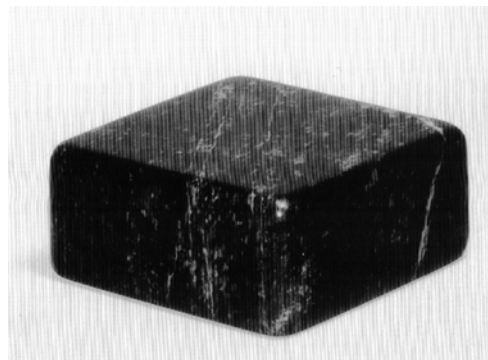
Kat. Nr. WK 352
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987
 Maße H 7 cm B 18 cm T 16 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rötlich
 Standort Bern
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1987 Galerie Tschudi, Glarus



Kat. Nr. WK 353
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987
 Maße H 20 cm B 20 cm T 20 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman,
 Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 11



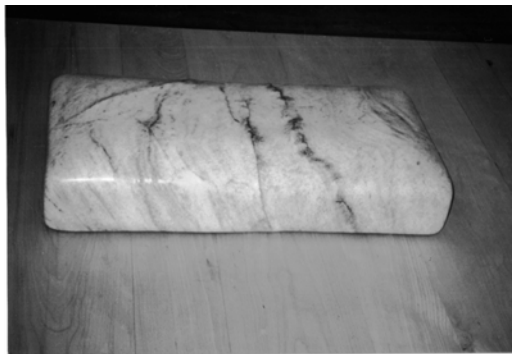
Kat. Nr. WK 354
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987
 Maße H 8 cm B 17 cm T 18 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KPt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und KlausThoman,
 Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 10



Kat. Nr. WK 355
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987-88
 Maße H 220 cm B 410 cm T 45 cm
 Material Serpentin
 Farbe grün
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 356
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1970-88
 Maße H 16 cm B 80 cm T 40 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß mit schwarzen Einschlüssen
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 2002 Städtische Galerie Bratislava
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 43



Kat. Nr. WK 357
 Titel Ring
 Entstehung 1986-88
 Maße H 7,2 cm D 15 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 358
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987-88
 Maße H 4,5 cm D 26 cm
 Material Gummerner Marmor
 Farbe weiß-gelblich
 Standort Karlsruhe
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1998 Galeria Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 10



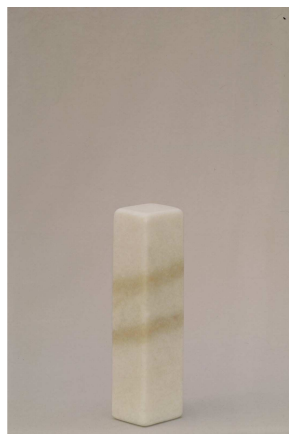
Kat. Nr. WK 359
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987-88
Maße H 4 cm B 38 cm T 34 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe gelblich mit weißen, grauen und schwarzen Einschlüssen
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



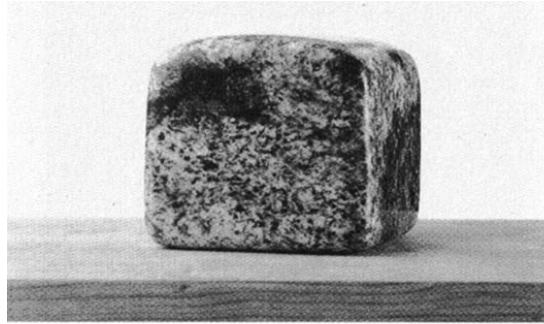
Kat. Nr. WK 360
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987-88
Maße H 62 cm B 8 cm T 8 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß-gelblich
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



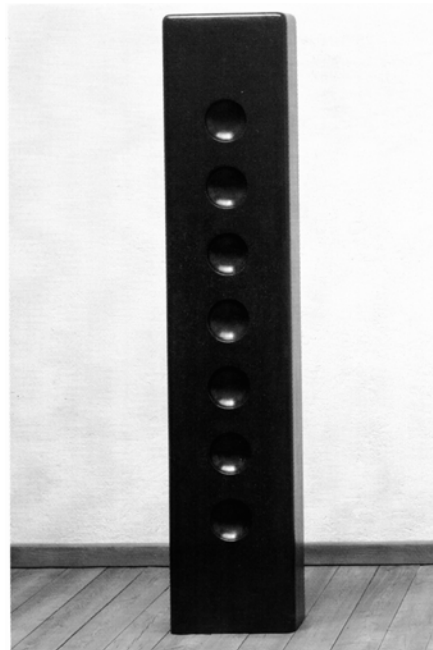
Kat. Nr. WK 361
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987-88
Maße H 54 cm B 8 cm T 8 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß-gelblich
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 362
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1988
Maße H 10,5 cm B 12,5 cm T 12,5 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe blau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1993 Galerie Zink, Regensburg
Abb. Kat. Regensburg 1993, Abb. 2



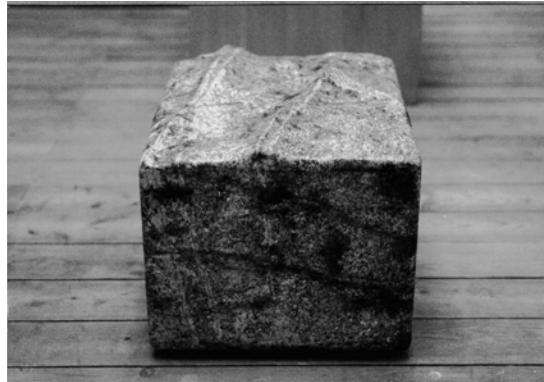
Kat. Nr. WK 363
Titel Sieben Anrufungen
Entstehung 1984-89
Maße H 190 cm B 19 cm T 20 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 23



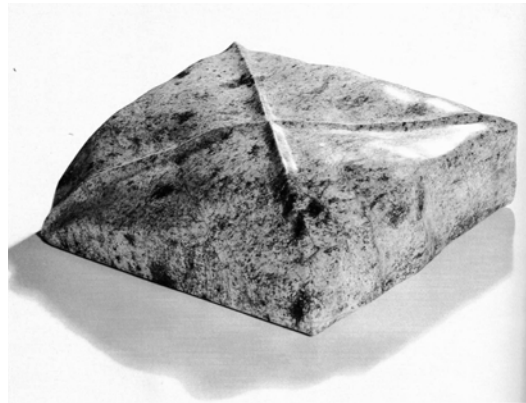
Kat. Nr. 364
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987-89
Maße H 55 cm B 82 cm T 58 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort Landshut
Eigentümer Privatsammlung



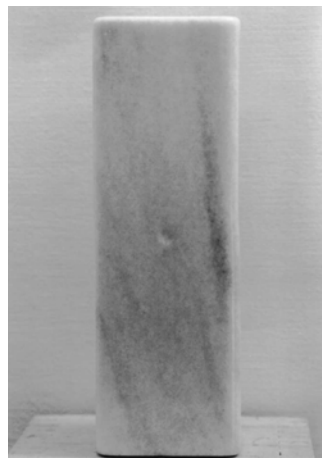
Kat. Nr. WK 365
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1989
Maße H 40 B 49 cm T 40 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 366
Titel Kreuz
Entstehung 1989
Maße H 25 cm B 70 cm 65 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe grau-braun
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer Mei-An Prantl, Wien
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 54



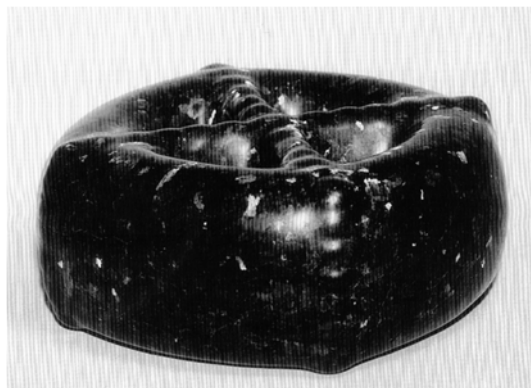
Kat. Nr. WK 367
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1989
Maße H 42 cm B 14 cm T 14 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß-gelblich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 368
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1971-90
 Maße H 12 cm B 22 cm T 12, 5 cm
 Material Granit
 Farbe braun
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman,
 Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 12



Kat. Nr. WK 369
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1976-90
 Maße H 12 cm D 30 cm
 Material Labrador
 Farbe schwärzlich
 Standort Atelier Pöttsching
 Eigentümer Katharina Prantl
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman,
 Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 13



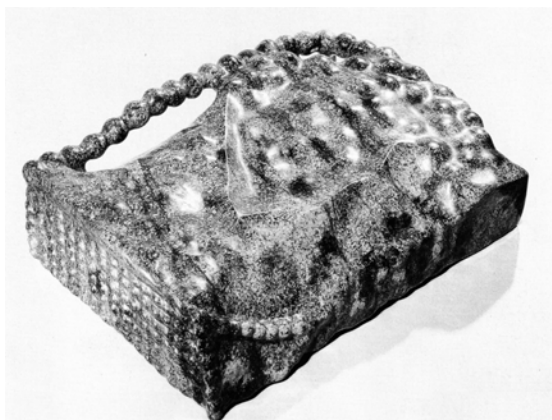
Kat. Nr. WK 370
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1980-90
 Maße D max. 29 cm D min. 23 cm
 Material Carrara-Marmor
 Farbe weiß
 Standort Novara
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 44



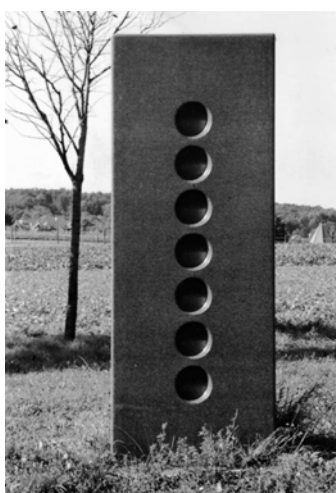
Kat. Nr. WK 371
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1986-90
 Maße H 13 cm B 151 cm T 96 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rötlich mit grauem Einschluss
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2002, S. 70



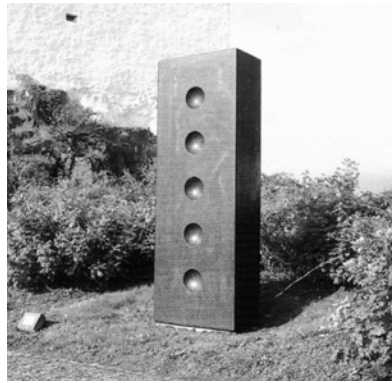
Kat. Nr. WK 372
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1988-90
 Maße H 20 cm B 75 cm T 50 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe bläulich
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 55



Kat. Nr. WK 373
 Titel Sieben Anrufungen
 Entstehung 1990
 Maße H 292 cm B 106 cm T 64 cm
 Material Kanadischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP



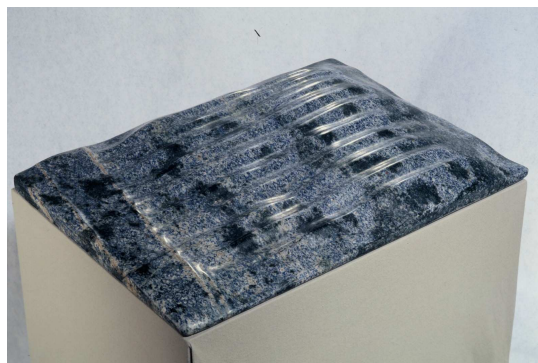
Kat. Nr. WK 374
 Titel Fünf Anrufungen
 Entstehung 1990
 Maße H 300 cm B 110 cm T 57 cm
 Material Kanadischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Kirchhügel Bendern bei Vaduz/
 Liechtenstein
 Eigentümer Liechtensteinische Staatliche
 Kunstsammlung, Vaduz



Kat. Nr. WK 375
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1990
 Maße H 20 cm B 9,5 cm T 9,5 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Steinbruch Hinterbichl/Osttirol
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Provenienz Galerie Elisabeth und Klaus Thoman
 Ausst. 1998 Galerie Academia
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 30.



Kat. Nr. WK 376
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1990
 Maße H 12 cm B 82 cm T 58 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe bläulich
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 377
 Titel Stein zur Meditation
 einer von zwei Steinen
 Entstehung 1990
 Maße H 14 cm B 22 cm T 328 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Atelier Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 50



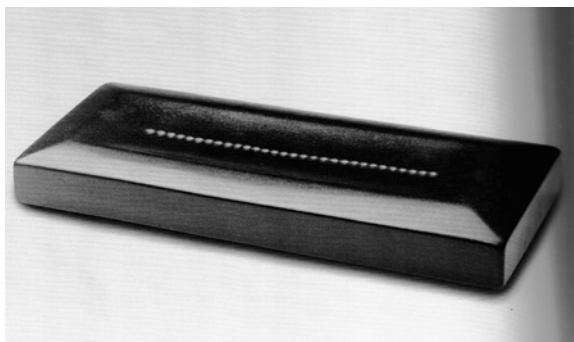
Kat. Nr. WK 378
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1990
 Maße H 4,2 cm B 5 cm T 28,2 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1994 Galerie Michael Zink, Regensburg
 Abb. Kat. Regensburg 1994, Abb. 6



Kat. Nr. WK 379
 Titel Nürnberger Kreuzweg
 14 quadratische Platten der Großen
 Straße des ehemaligen
 Reichsparteitagsgeländes
 Entstehung 1991
 Maße jeweils H 10 cm B 120 cm T 120 cm
 Material Granite aus verschiedenen deutschen
 Steinbrüchen
 Farbe Anteile von Schwarz, Grau oder Braun
 Standort Nordseite St. Lorenzkirche Nürnberg
 Eigentümer Stadt Nürnberg
 Ausst. 1991 Kunsthalle Nürnberg
 1993 Vorplatz des Grazer Doms
 1995 Vorplatz des Wiener
 Stephansdoms
 Abb. Dittmann 2007, S. 55



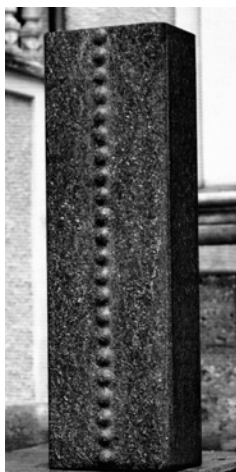
Kat. Nr. WK 380
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1985-91
 Maße H 5 cm B 50 cm T 20,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 14.



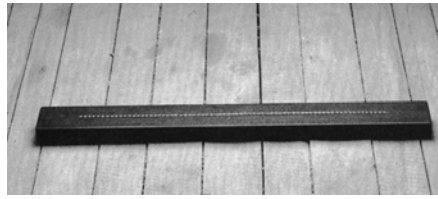
Kat. Nr. WK 381
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1985-91
 Maße H 27 cm B 29 cm T 17 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 15
 Kat. Prag 2001, S. 31



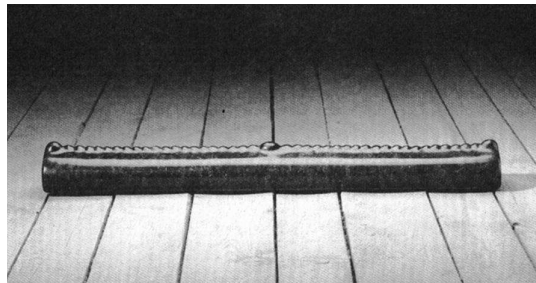
Kat. Nr. WK 382
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1985-91
 Maße H 225 cm B 70 cm T 55 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe grau
 Standort Mainz
 Eigentümer Landesmuseum Mainz
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg, im
 Haupthof der Salzburger Residenz
 2008 Landesmuseum Mainz
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 3
 Kat. Mainz 2008, S. 4, 14



Kat. Nr. WK 383
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-91
Maße H 5 cm B 90 cm T 10 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1994 Galerie Michael Zink, Regensburg
Abb. Kat. Regensburg 1994, Abb. 4



Kat. Nr. WK 384
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-91
Maße H 8 cm B 75 cm T 12 cm
Material Diabas/Odenwald
Farbe grün-schwarz
Standort Wien
Eigentümer Sebastian Prantl, Wien
Ausst. 1994 Galerie Michael Zink, Regensburg
Abb. Kat. Regensburg 1994, Abb. 1



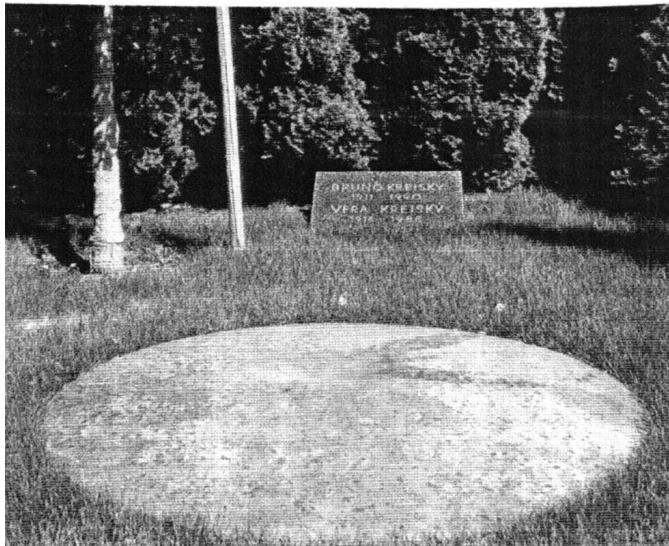
Kat. Nr. WK 385
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1991
Maße H 19 cm B 19 cm T 11 cm
Material Marmor aus Novara
Farbe rosa
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 386
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1991
 Maße H 10 cm D 40 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün mit hellgrünen
 Einschlüssen
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1994 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Innsbruck 1994, Abb. 17
 Kat. Prag 2001, S. 51



Kat. Nr. WK 387
 Titel Grabstein für Bruno Kreisky
 (1911-1990)
 Entstehung 1991
 Maße D 140 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe blau
 Standort Ehrenggrab Zentralfriedhof Wien
 Gruppe 32 C Nummer 21 B



Kat. Nr. WK 388
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1991
 Maße H 26 cm B 14 cm T 16 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort Wien
 Eigentümer Sebastian Prantl, Wien
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 18



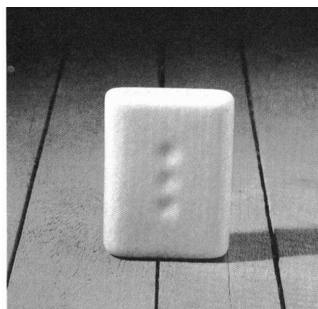
Kat. Nr. WK 389
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1991
 Maße H 10 cm B 103 cm T 117 cm
 Material Amazonit
 Farbe hellgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 35



Kat. Nr. WK 390
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1985-92
 Maße H 70 cm B 75 cm T 130
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995-96 Yorkshire Sculpture Park
 1996-97 Schloßpark Ambras
 Abb. Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 19



Kat. Nr. WK 391
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1989-92
 Maße H 15,5 cm B 12 cm T 5,5 cm
 Material kristalliner Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1994 Galerie Michael Zink, Regensburg
 Abb. Kat. Regensburg 1994, Abb. 3



Kat. Nr. WK 392
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-92
Maße H 18 cm B 26 cm T 24 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Südeingland
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 45



Kat. Nr. WK 393
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1991-92
Maße H 8 cm B 23 cm T 34 cm
Material Labrador
Farbe schwärzlich
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 394
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1991-92
Maße D 20 cm
Material Carrara-Marmor
Farbe weiß
Standort Novara
Eigentümer Privatsammlung
Provenienz Galleria UXA, Novara



Kat. Nr. WK 395
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1991-92
Maße H 105 cm B 450 cm T 420 cm
Material Granit
Farbe braun
Standort Pöttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 396
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1991-92
Maße H 100 cm B 95 cm T 50 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Pöttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 397
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1989-92
Maße H 9 cm B 6 cm T 60 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



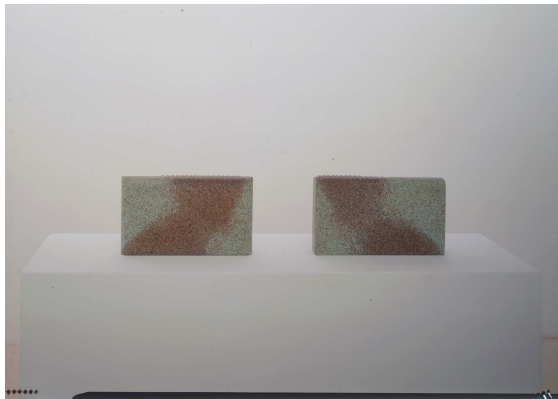
Kat. Nr. WK 398
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1992
Maße H 12 cm B 45 cm T 15 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 399
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1992
Maße H 12 cm B 42 cm T 22 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



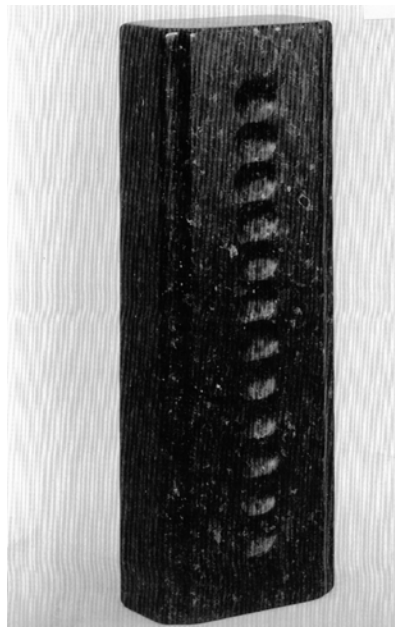
Kat. Nr. WK 400
Titel Klagemauer (ein Paar gleich großer Steine)
Entstehung 1992
Maße H 35 cm B 60 cm T 5,5 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün mit je einem roten, diagonalen Streifen
Standort Los Angeles
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 401
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1992
Maße H 12 cm B 13,5 cm T 12 cm
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
Thoman, Innsbruck
Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 19



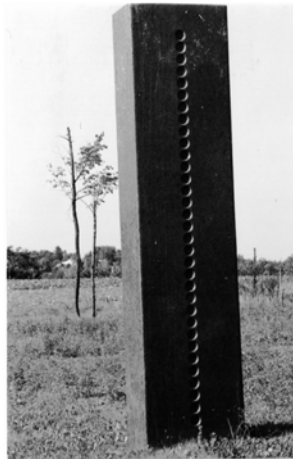
Kat. Nr. WK 402
Titel Anrufungen
Entstehung 1992
Maße H 60 cm B 19,5 cm T 13 cm
Material Labrador
Farbe dunkelgrau
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
Thoman, Innsbruck
1998 Galerie Elisabeth und Klaus
Thoman, Innsbruck
Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 20
Kat. Innsbruck 1998, Abb. 17



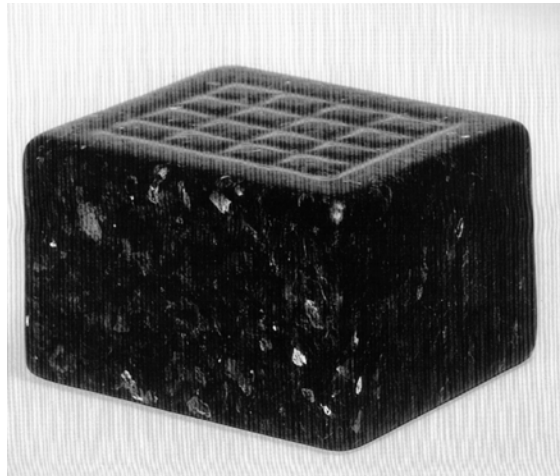
Kat. Nr. WK 403
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1992
Maße unbekannt
Material Brasilianischer Granit
Farbe bläulich
Standort Düsseldorf
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 404
 Titel Anrufungen
 Entstehung 1992
 Maße H 338 cm B 78 cm T 50 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 405
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1992-93
 Maße H 13 cm B 22 cm T 17 cm
 Material Labrador
 Farbe schwärzlich
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 22



Kat. Nr. WK 406
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1992-93
 Maße H 17 cm B 32 cm T 14,5 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 23



Kat. Nr. WK 407
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1992-93
 Maße H 16,5 cm B 25 cm T 25 cm
 Material Russischer Granit
 Farbe braun
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2002, S. 62



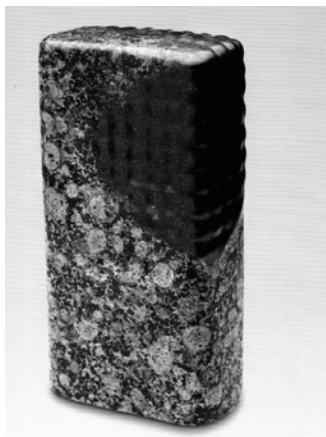
Kat. Nr. WK 408
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1987-93
 Maße H 10 cm B 148 cm T 308 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Tirol
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1996 Galerie Karsten Greve, Köln
 1995/96 Yorkshire Sculpture Park
 1996/97 Schlosspark Ambras
 Abb. Kat. Kilchberg/Zürich 1997, S. 68



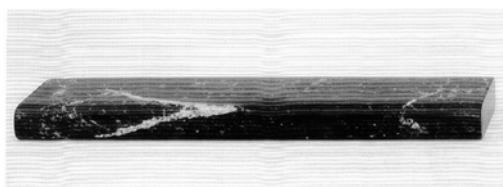
Kat. Nr. WK 409
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1993
 Maße H 22 cm B 21 cm T 9 cm
 Material Gummerner Marmor/Kärnten
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus
 Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, unpaginiert, Abb.
 24



Kat. Nr. WK 410
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1993-94
 Maße H 37 cm B 20 cm T 10 cm
 Material Finnischer Granit
 Farbe braun
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 25



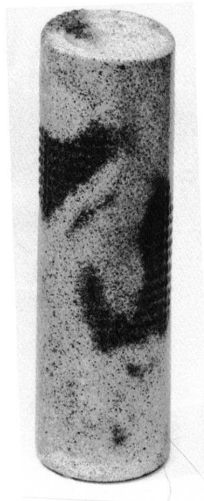
Kat. Nr. WK 411
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1993-94
 Maße H 4,5 cm B 60,7 cm T 16 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 25



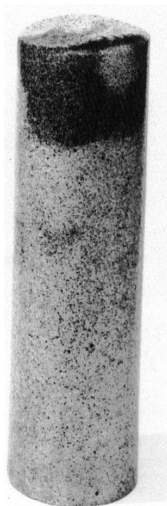
Kat. Nr. WK 412
 Titel Stein zur Meditation
 „Augendepot“
 Entstehung 1994
 Maße H 7 cm B 14 cm T 14 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe schwärzlich
 Anlass 1994 Einladung zur Teilnahme am Wettbewerb zur Gestaltung eines Holocaust-Mahnmals in Berlin
 Standort Wohnhaus Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 26



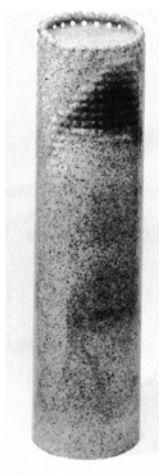
Kat. Nr. WK 413
Titel Säule
Entstehung 1994
Maße H 98 cm D 30 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün mit braunen Einschlüssen
Standort Wien
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
2004 Museo Morandi, Bologna
Abb. Kat. Prag 2001, S. 37
Kat. Bologna 2004, S. 67



Kat. Nr. WK 414
Titel Säule
Entstehung 1994
Maße H 101 cm D 28 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün mit braunem oberem Rand
Standort Wien
Eigentümer Sebastian Prantl, Wien
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 37



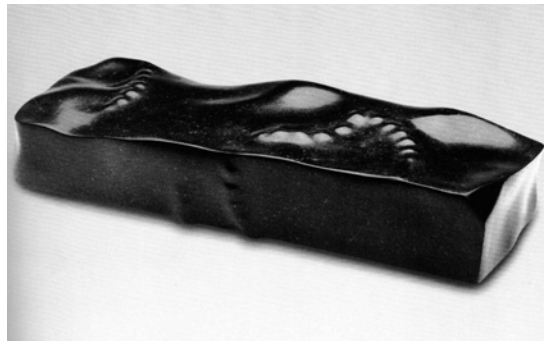
Kat. Nr. WK 415
Titel Säule
Entstehung 1994
Maße H 148 cm D 38 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün mit braunen Einschlüssen
Standort Wien
Eigentümer Sebastian Prantl, Wien
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 37



Kat. Nr. WK 416
 Titel Altarstein
 Entstehung 1985-94
 Maße H 100 cm B 120 cm T 90 cm
 Material Labrador
 Farbe schwarz
 Standort Leechkirche, Graz
 Eigentümer Hochschulgemeinde Graz, Diözese
 Graz



Kat. Nr. WK 417
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1984-95
 Maße H 10 cm B 54 cm T 19 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 15



Kat. Nr. WK 418
 Titel Ring
 Entstehung 1990-95
 Maße H 11 cm D 51 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün mit weißen
 Einschlüssen
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 419
 Titel Ring
 Entstehung 1990-95
 Maße H 10 cm D 39 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün mit hellgrünen Einschlüssen
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



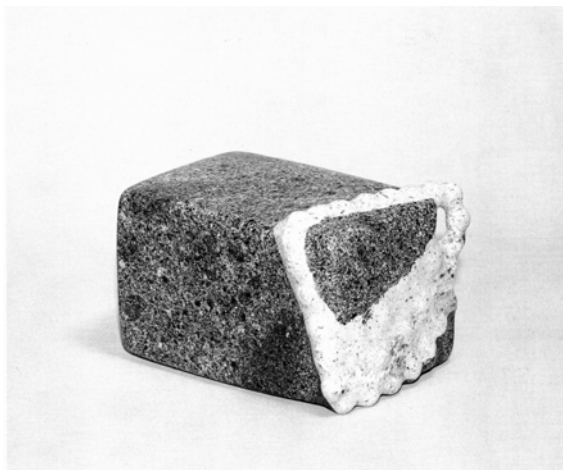
Kat. Nr. WK 420
 Titel Grabstein Ernst Krenek (1900-1991)
 Entstehung 1991-95
 Maße H 32 cm B 50 cm T 250 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe bläulich
 Standort Ehrengrab auf dem Wiener
 Zentralfriedhof Gruppe 33 G, Nummer
 1
 Eigentümer Familie Krenek



Kat. Nr. WK 421
 Titel Abessinischer Rosenkranz
 Entstehung 1992-95
 Maße H 90 cm B 225 cm T 140 cm
 Material Abessinischer Marmor
 Farbe weiß
 Standort Pötttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Abb. Dittmann 2007, S. 66



Kat. Nr. WK 422
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1994-95
 Maße H 13,5 cm B 16 cm T 21 cm
 Material Granit
 Farbe graugrün
 Standort Linz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1995 Galerie Elisabeth und Klaus Thomann, Innsbruck
 Abb. Kat. Innsbruck 1995, Abb. 27



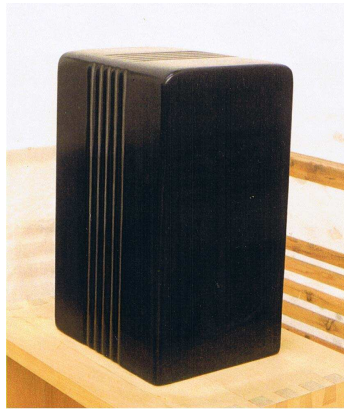
Kat. Nr. WK 423
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1995
 Maße H 20 cm B 30 cm T 25 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 424
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1978-96
 Maße H 70 cm B 43 cm T 40 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pöttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 27



Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1978-96
Maße H 65 cm B 35 cm T 14 cm
Material Granit
Farbe schwarz
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Abb. Kat. Prag 2001, S. 27



Kat. Nr. WK 426
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980-96
Maße H 40 cm B 35 cm T 15 cm
Material Russischer Granit
Farbe braun-schwarz
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 60



Kat. Nr. WK 427
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984-96
Maße H 195 cm B 40 cm T 30 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 428
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986-96
Maße H 45 cm B 128 cm T 26,5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Landshut
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 29



Kat. Nr. WK 429
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986-96
Maße H 22 cm B 30 cm T 220 cm
Material Russischer Granit
Farbe schwarz, rot, grau
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1996 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 430
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-96
Maße H 20 cm D 54 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Los Angeles
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1996 Galerie Karsten Greve, Köln



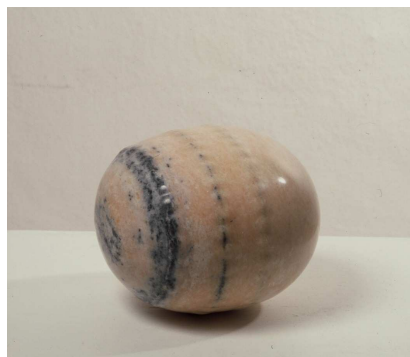
Kat. Nr. WK 431
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-96
Maße H 36 cm B 32 cm T 14 cm
Material Russischer Granit
braun
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 63.



Kat. Nr. WK 432
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-96
Maße H 49 cm B 33 cm T 15 cm
Material Russischer Granit
Farbe braun
Standort Schweiz
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1996 Erker-Galerie, St. Gallen



Kat. Nr. WK 433
Titel Kugel
Entstehung 1991-96
Maße H 18 cm B 20 cm T 19 cm
Material Marmor aus Novara
Farbe helles Rosa mit schwarzen Einschlüssen
Standort Wien
Eigentümer Sebastian Prantl, Wien
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 16



Kat. Nr. WK 434
 Titel Kugel
 Entstehung 1994-96
 Maße D 14 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Wien
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 435
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1991-96
 Maße H 24 cm B 24 cm T 12 cm
 Material Marmor aus Novara
 Farbe rosa
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 19



Kat. Nr. WK 436
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1995-96
 Maße H 120 cm D 230 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Standort Pöttschinger Feld
 Eigentümer KP
 Ausst. 2006-08 Salzburg, auf dem Mönchsberg
 vor dem Museum der Moderne
 Abb. Kat. Bologna 2004, Umschlag



Kat. Nr. WK 437
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996
Maße H 14 cm B 140 cm T 122 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Köln
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 438
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996
Maße H 23 cm B 68 cm T 10 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 439
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996
Maße D 16 cm
Material Porphyr
Farbe rot
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 440
Titel Scheibe
Entstehung 1996
Maße H 5 cm D 15 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 441
Titel Scheibe
eine von fünf Scheiben
Entstehung 1996
Maße H 1 cm D 20 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 8



Kat. Nr. WK 442
Titel Scheibe
Entstehung 1996
Maße H 1 cm D 20 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pöttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Innsbruck 1998, S. 8



Kat. Nr. WK 443
Titel Scheibe
Entstehung 1996
Maße H 4 cm D 14 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 8



Kat. Nr. WK 444
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1970-97
Maße H 15 cm B 32 cm T 17 cm
Material Labrador
Farbe schwärzlich
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



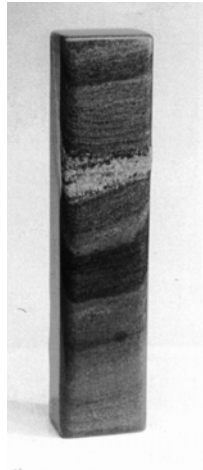
Kat. Nr. WK 445
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1983-97
Maße H 20 cm B 20 cm T 20 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



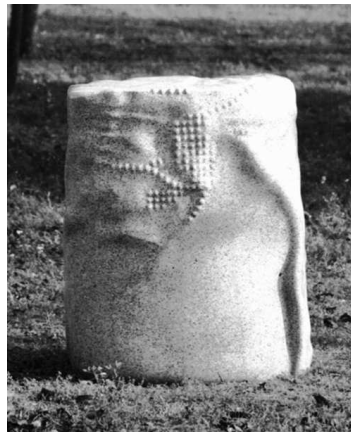
Kat. Nr. WK 446
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1984-97
Maße H 33 cm B 18 cm T 17 cm
Material Russischer Granit
Farbe rötlich
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



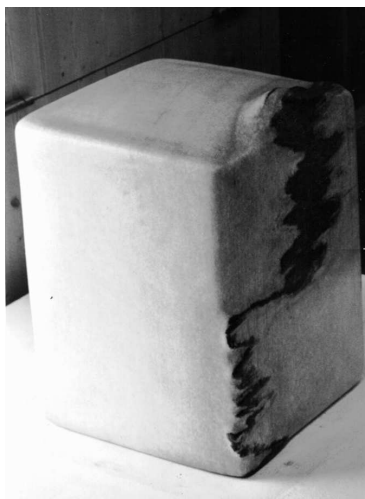
Kat. Nr. WK 447
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1994-97
Maße H 57 cm B 23 cm T 9 cm
Material Russischer Granit
Farbe schwarz-rot
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 448
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996-97
Maße H 115 cm B 90 cm T 70 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Pöttschinger Feld
Eigentümer KP



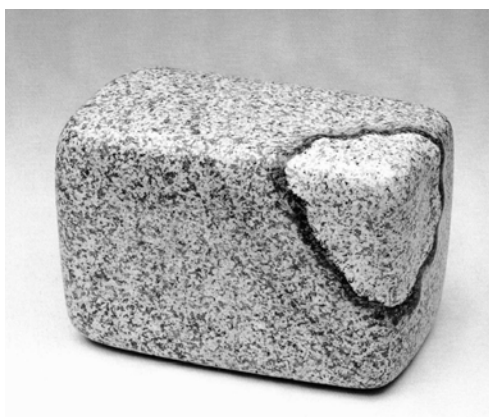
Kat. Nr. WK 449
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1988-97
Maße H 55 cm B 38 cm T 38 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe gelb-weiß mit schwarzen Einschlüssen
Standort Depot Pöttlaching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 75



Kat. Nr. WK 450
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1988-97
Maße H 34 cm B 40 cm T 40 cm
Material Gummerner Marmor
Farbe weiß mit schwarzen Einschlüssen
Standort Depot Pöttlaching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 76



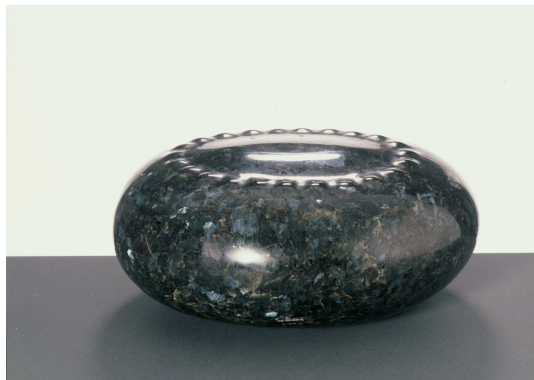
Kat. Nr. WK 451
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1990-97
Maße H 20 cm B 33 cm T 23 cm
Material Granit
Farbe braun und grau gesprenkelt auf weißem Grund
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 66



Kat. Nr. WK 452
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1994-97
 Maße H 13,5 cm B 36 cm T 23 cm
 Material Porphyr
 Farbe dunkelrot
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP
 Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
 Abb. Kat. Prag 2001, S. 59



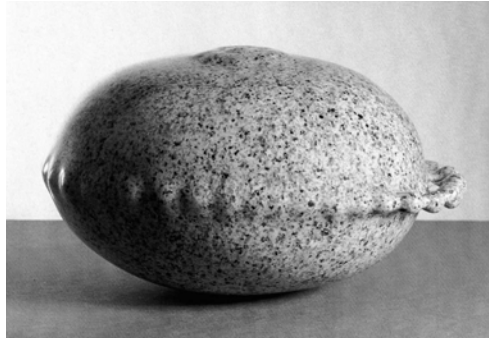
Kat. Nr. WK 453
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1994-97
 Maße H 10 cm B 24 cm T 20 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe schwärzlich
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



Kat. Nr. WK 454
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1994-97
 Maße H 9 cm B 42 cm T 20 cm
 Material Norwegischer Labrador
 Farbe dunkelgrau
 Standort Schweiz
 Eigentümer Privatsammlung
 Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
 Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



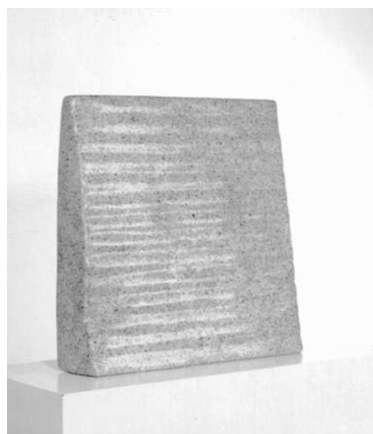
Kat. Nr. WK 455
Titel Stein
Entstehung 1994-97
Maße H 18 cm B 33 cm T 27 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 36



Kat. Nr. WK 456
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1994-97
Maße H 27 cm B 69 cm T 63 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2008 Landesmuseum Mainz
Abb. Kat Mainz 2008, S. 24



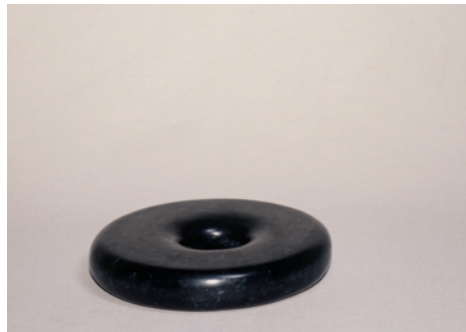
Kat. Nr. WK 457
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996-97
Maße H 69 cm B 65 cm T 15 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2003 Galerie Ulysses, Wien
2008 Landesmuseum Mainz
Abb. Kat Mainz 2008, S. 31.



Kat. Nr. WK 458
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1996-97
Maße H 6 cm B 43 cm T 19 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



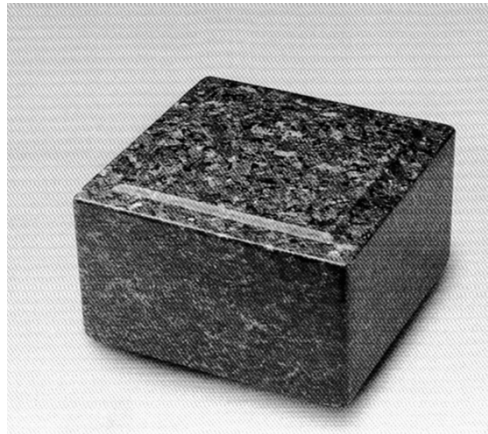
Kat. Nr. WK 459
Titel Ring
Entstehung 1997
Maße H 4 cm D 24 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pöttching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 460
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997
Maße H 4 cm D 20 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Paris
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 1997 Galerie Karsten Greve, Paris



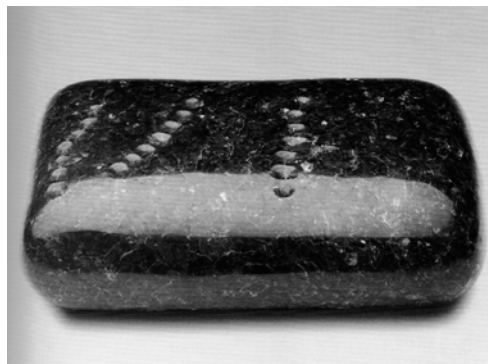
Kat. Nr. WK 461
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997
Maße H 12,5 cm B 20 cm T 20 cm
Material Norwegischer Labrador
Farbe dunkelgrau
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



Kat. Nr. WK 462
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997
Maße H 5 cm B 27,5 cm T 9 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 463
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997
Maße H 10 cm B 35 cm T 25 cm
Material Norwegischer Labrador
Farbe schwärzlich
Standort Wien
Eigentümer Privatbesitz
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 5



Kat. Nr. WK 464
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1977
Maße H 6 cm D 22,5 cm
Material Norwegischer Labrador
Farbe dunkelgrau
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



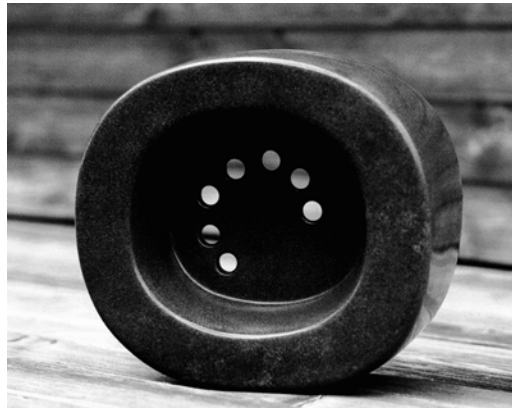
Kat. Nr. WK 465
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997
Maße H 3 cm B 44 cm T 35 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Südengland
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 71



Kat. Nr. WK 466
Titel Kugel
Entstehung 1997
Maße H 20 cm B 20 cm T 20 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



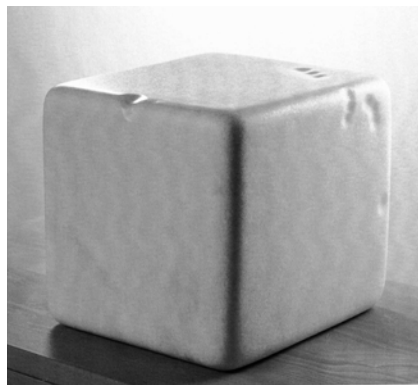
Kat. Nr. WK 467
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1985-98
Maße H 27 cm B 30 cm H 13 cm
Material Sandstein
Farbe grau
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 53



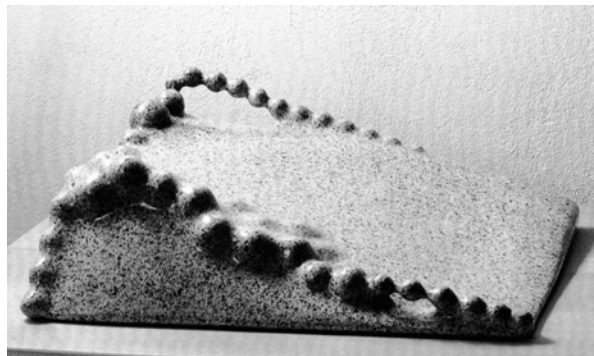
Kat. Nr. WK 468
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987-98
Maße H 14 cm B 20 cm T 55 cm
Material Adneter Marmor
Farbe schwarz-rötlich
Standort Vorarlberg
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 68



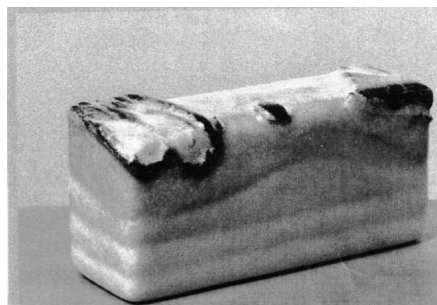
Kat. Nr. WK 469
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986-98
Maße H 27 cm B 30 cm T 26 cm
Material Gummerner Marmor
Farbe weiß
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2002 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 58



Kat. Nr. WK 470
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986-98
Maße H 22 cm B 60 cm T 50 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 38



Kat. Nr. WK 471
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1988-98
Maße H 21 cm B 44 cm T 18 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weißlich mit schwarzen Einschlüssen
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2004 Museo Morandi, Bologna
Abb. Kat. Bologna 2004, S. 59



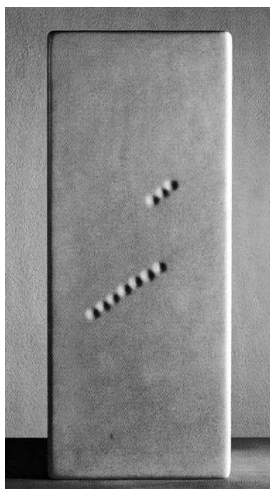
Kat. Nr. WK 472
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1994-98
Maße H 30 cm B 53 cm T 108 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 39



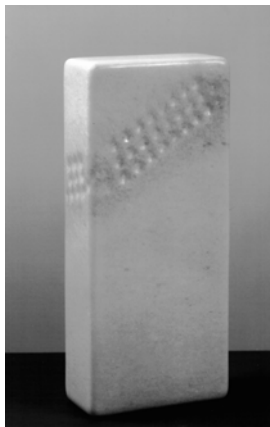
Kat. Nr. WK 473
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997-98
Maße H 12 cm B 20 cm T 20 cm
Material Norwegischer Labrador
Farbe dunkelgrau
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 1998 Galerie Academia, Salzburg
Abb. Kat. Salzburg 1998, S. 7



Kat. Nr. WK 474
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997-98
Maße H 65 cm B 26 cm T 23 cm
Material Krastaler Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
2002 Städtische Galerie Bratislava
2008 Landesmuseum Mainz
Abb. Kat. Prag 2001, S. 74
Kat. Mainz 2008, S. 29



Kat. Nr. WK 475
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997-98
Maße H 45 cm B 19 cm T 9,5 cm
Material Krastaler Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



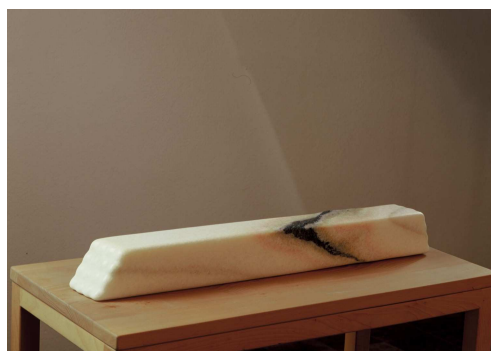
Kat. Nr. WK 476
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1997-98
Maße H 10 cm B 18 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2004 Museo Morandi, Bologna
Abb. Kat. Bologna 2004, S. 71



Kat. Nr. WK 477
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998
Maße H 15 cm D 25 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß-gelblich
Standort Südeingland
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 42



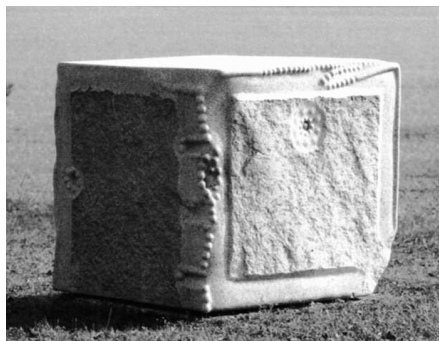
Kat. Nr. WK 478
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998
Maße H 10 cm B 70 cm T 10 cm
Material Gummerner Marmor/Kärnten
Farbe weiß-gelblich
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 479
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1973-99
Maße H 29 cm B 34 cm T 34 cm
Material Mühlendorfer Marmor
Farbe dunkelgrau
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 57



Kat. Nr. WK 480
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1986-99
Maße H 120 cm B 125 cm T 125 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP
Abb. Dittman 2007, S. 97



Kat. Nr. WK 481
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1994
Maße H 166 cm B 43 cm T 26 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 34



Kat. Nr. WK 482
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998-99
Maße D 48 cm
Material Mühlendorfer Marmor
Farbe hellgrau
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 56



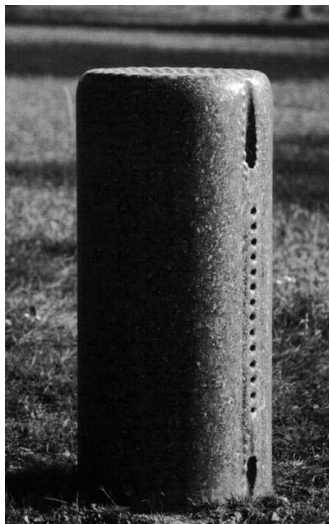
Kat. Nr. WK 483
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998-99
Maße H 44 cm B 44 cm T 44 cm
Material Gummerner Marmor
Farbe weiß mit schwarzen Einschlüssen
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 77



Kat. Nr. WK 484
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998-99
Maße H 10 cm B 22 cm T 22 cm
Material Granit
Farbe schwarz-grau
Standort Wohnhaus Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 65



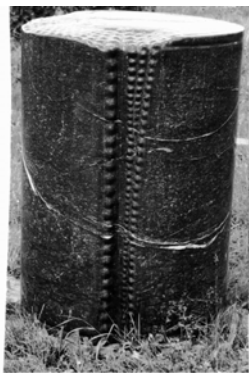
Kat. Nr. WK 485
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999
Maße H 130 cm D 55 cm
Material Russischer Granit
Farbe rot
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat.Nr. WK 486
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999
Maße H 140 cm D 55 cm
Material Russischer Granit
Farbe rot
Standort Pötttschinger Feld
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 487
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999
Maße H 118 cm D 85 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Südengland
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 488
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999
Maße H 14 cm B 15 cm T 15 cm
Material Norwegischer Labrador
Farbe dunkelgrau
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 489
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1981-2000
Maße H 20 cm B 219 cm T 50 cm
Material Amazonit
Farbe hellgrün
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP

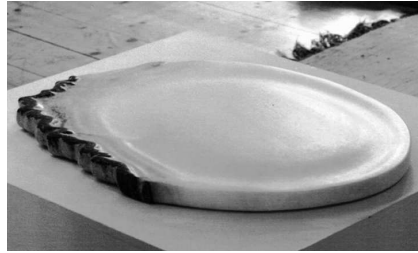


Kat. Nr. WK 490
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998-2000
Maße H 23 cm B 23 cm T 20 cm
Material Granit
Farbe grau-braun
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 64



Kat. Nr. WK 491
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998-2000
Maße H 5 cm B 80 cm T 65 cm
Material Gummerner Marmor
Farbe weiß mit schwarzen Einschlüssen

Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 492
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999-2000
Maße H 60 cm B 60 cm T 60 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Pöttschinger Feld
Eigentümer KP
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 49



Kat. Nr. WK 493
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1999-2000
Maße H 60 cm B 65 cm T 60 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Standort Tirol
Eigentümer Privatsammlung
Ausst. 2001 Tschechisches Museum Prag
Abb. Kat. Prag 2001, S. 48



11 Anhang zum Werkkatalog Karl Prantl 1950 - 2000

Kat. Nr.	WK 494
Titel	Kreuz
Entstehung	1965
Maße	H 26 cm B 58 cm T 24 cm
Material	Granit
Farbe	dunkelbraun
Provenienz	1987 erworben beim Künstler von Hansfried und Marianne Defet 2000 Schenkung an das Neue Museum, Nürnberg
Standort	Nürnberg
Eigentümer	Neues Museum Staatliches Museum für Kunst und Design in Nürnberg
Ausst.	1986 Galerie Hummel, Wien



Kat. Nr.	WK 495
Titel	Stein zur Meditation
Entstehung	1965
Maße	H 20 cm
Material	Krastaler Marmor/Kärnten
Farbe	weiß
Standort	Basel
Eigentümer	Privatbesitz
Abb.	Kat. Innsbruck 1973, S. 75



Kat. Nr.	WK 496
Titel	Stein zur Meditation
Entstehung	1966
Maße	H 31 cm B 20 cm T 18 cm
Material	Serpentin Tauerngrün
Farbe	dunkelgrün mit weißen Einschlüssen
Standort	Salzburg
Eigentümer	Privatbesitz
Provenienz	Geschenk des Künstlers



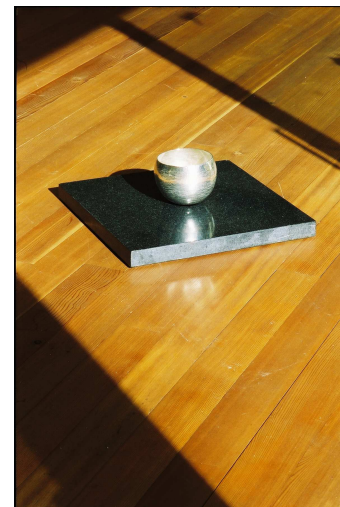
Kat. Nr. WK 497
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1967
 Maße H 75 cm B 22 cm T 16 cm
 Material Marmor
 Farbe weiß
 Standort unbekannt
 Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 498
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung ca. 1969
 Maße H 7,5 cm B 11,5 cm T 5,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Provenienz Geschenk des Künstlers



Kat. Nr. WK 499
 Titel Platte als Sockel für ein Silbergefäß
 Entstehung 1969
 Maße H 4 cm B 20 cm T 20 cm
 Mulde D 7,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Geschenk des Künstlers
 Standort Salzburg
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 500
 Titel Stein für St. Stephan
 Entstehung 1973
 Maße H 11 cm D 7,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Anlass 1973-74
 Bildhauer-Symposium St. Margarethen
 Projekt Gestaltung Stephansplatz
 Wien
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung
 Provenienz Geschenk des Künstlers



Kat. Nr. WK 501
 Titel Grabstein Kurt Ohnsorg (1927-1970),
 Keramiker, Gmunden/Oberösterreich
 Entstehung 1973
 Maße H 27 cm B 36 cm T 175 cm
 Material Granit
 Farbe ockerfarben
 Standort Friedhof Gmunden
 Inschrift OHNSORG
 12. Reihe nach der Friedhofskapelle
 rechts
 Eigentümer Lotte Ohnsorg



Kat. Nr. WK 502
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 8,8 cm B 15 cm T 10,9 cm
 Material Belgisches Hartgestein
 Farbe schwarz
 Provenienz 1991 Geschenk des Künstlers
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Hansfried Defet



Kat. Nr. WK 503
 Titel Stein zu „Constantin Brancusi 1876-1957. Die Skulpturen von Tirgu Jiu. Mappe mit 12 Originalphotos und einem handschriftlichen Text von Karl Prantl“, Wolf Wezel (Hrsg.), edition UND, München 1976
 Entstehung 1975
 Maße H 12,6 cm B 14, 6 cm T 12 cm
 Material Belgischer Basalt
 Farbe schwarz mit weißen Einschlüssen
 Provenienz 1977 erworben bei Studio UND in München
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Galerie Defet, Nürnberg



Kat. Nr. WK 504
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1975
 Maße H 34 cm B 12 cm T 5,5 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz 1983 Geschenk des Künstlers
 Standort Salzburg
 Eigentümer Privatbesitz



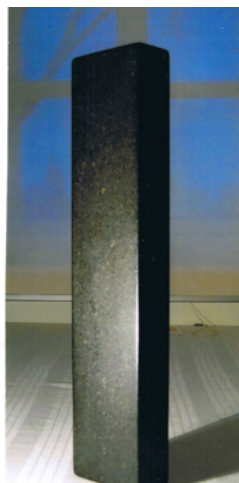
Kat. Nr. WK 505
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1973-76
 Maße H 25 D 19 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz Geschenk des Künstlers
 Standort Wien
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 506
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1975-76
Maße H 34 cm B 29 cm T 6,5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Augsburg
Eigentümer Galerie Waßermann, München
Ausst. 2006 Art Karlsruhe



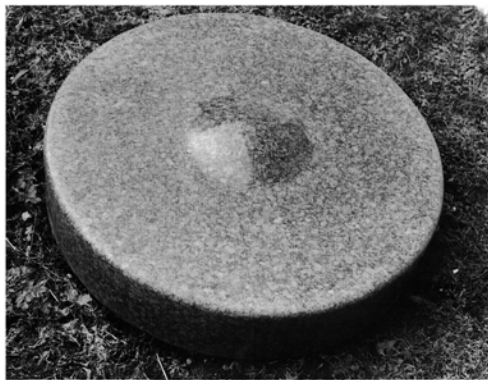
Kat. Nr. WK 507
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1976
Maße H 55 cm B 12 cm T 6 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Bayern
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 508
Titel Ring
Entstehung 1976-78
Maße H 20 cm B 58 cm T 46 cm
Material Krastaler Marmor/Kärnten
Farbe weiß
Provenienz 1983 erworben beim Künstler
Standort Nürnberg
Eigentümer Galerie Defet



Kat. Nr. WK 509
Titel Scheibe
Entstehung 1978
Maße H 18,5 cm D 96 cm
Material Russischer Granit
Farbe rot
Standort Salzburg Land
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 510
Titel Ring
Entstehung vermutlich 1977-79
Maße H 5 cm D1 45 cm D2 40 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün
Provenienz beim Künstler erworben
Standort Nürnberg
Eigentümer Hansfried Defet



Kat. Nr. WK 511
Titel Ring
Entstehung 1979
Maße H 9,5 cm D 24 cm
Material Marmor
Farbe weiß
Provenienz 1979 erworben bei Galerie Defet, Nürnberg
Standort Frankfurt
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 511
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980
Maße H 28,5 B 8,5 cm T 7 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Provenienz 1997 Galerie Karsten Greve, Köln
Standort München
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 513
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980
Maße H 7 cm B 25 cm T 25 cm
Material Russischer Granit
Farbe rot
Standort Vorarlberg/Österreich
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 514
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1979-81
Maße H 120 cm B 30 cm T 19 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün mit weißen Einschlüsse
Standort Freiburg/Breisgau
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 515
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980-81
Maße H 49 cm B 25 cm T 5 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Provenienz 1984 beim Künstler erworben
Standort Salzburg Land
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 516
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980-81
Maße H 13 cm B 11 cm T 18 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort Salzburg Land
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 517
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1980-81
Maße H 13,5 cm B 21,5 cm T 41 cm
Material Lasa-Marmor/Südtirol
Farbe weiß mit grauen Schichten
Standort Freiburg/Breisgau
Eigentümer Privatsammlung



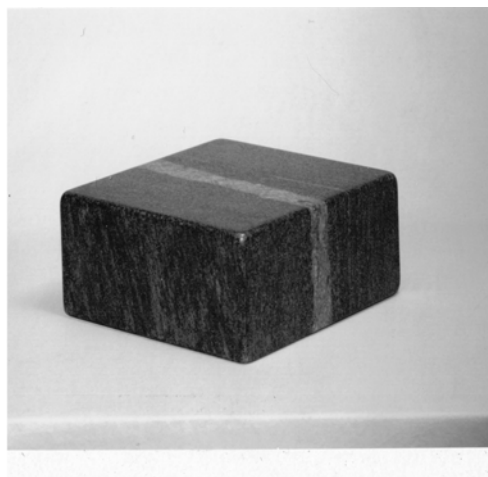
Kat. Nr. WK 518
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1981
Maße H 30 cm B 30 cm T 7,5 cm
Material Russischer Granit
Farbe schwarz mit rötlichen Einschlüssen
Standort Linz
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 519
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1981
Maße H 14 cm B 21 cm T 21 cm
Material Amazonit
Farbe türkis
Standort Wien
Eigentümer Galerie Ulysses, Wien



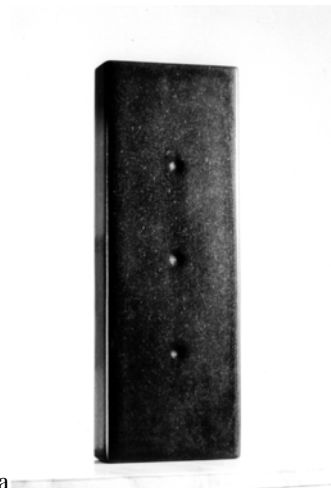
Kat. Nr. WK 520
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1982
Maße H 14 cm B 28 cm T 28 cm
Material Russischer Granit
Farbe rötlich
Standort Depot Pöttsching
Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 521a-b
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983
 Maße H 42,5 cm B 15,3 cm T 6 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Depot Pöttching
 Eigentümer KP



521a

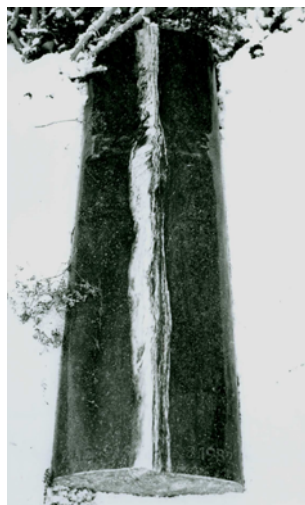


521b

Kat. Nr. WK 522
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1983-1984
 Maße H 23,5 cm B 9,5 cm T 6 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Provenienz 1995 Kunsthaus Lempertz, Köln
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 523
 Titel Grabstein für Dr. Alfred Focke SJ (1916-1982)
 Entstehung 1984
 Maße H 15 cm B 30 cm T 100 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe schwarz mit weißen Einschlüssen
 Standort Osttirol
 Eigentümer Privatbesitz
 Abb. Entschluss, Zs. der deutschsprachigen Jesuiten, 6/1992, für „Alfred Focke SJ - ein Grenzgänger“, S. 3



Kat. Nr. WK 524
 Titel Stein zur Meditation
 Zu dieser Arbeit gehören 14 aus dem gleichen Steinblock geschnittene Platten im Format 40 cm x 40 cm x 3 cm. Dabei handelt es sich um die erste Realisierung des bei Karl Prantl wiederholt erscheinenden Motivs „Kreuzweg“ in Stein.
 Entstehung 1984
 Maße H 40 cm B 40 cm T 40 cm
 Material Gummerner Marmor/Kärnten
 Farbe gelblich mit schwarzen Einschlüssen
 Provenienz erworben bei Galerie Heike Curtze, Wien
 Standort Deutschland
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 525
 Titel Stab
 Entstehung einer von ca. 50 im Winter 1985/86 und 1986/87 aus unterschiedlichen Gesteinsarten entstandenen Stäben
 Maße H 2,1 cm B 3,6, T 31 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe grünlich
 Provenienz Geschenk des Künstlers
 Standort Salzburg
 Eigentümer Privatbesitz



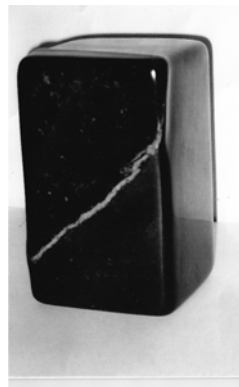
Kat. Nr. WK 526
 Titel Stab
 Entstehung einer von ca. 50 Stäben 1985
 Maße H 1,9 cm B 30 cm T 3,2 cm
 Material Serpentin Tauerngrün
 Farbe dunkelgrün
 Provenienz Geschenk des Künstlers
 Standort Nürnberg
 Eigentümer Hansfried Defet



Kat. Nr. WK 527
Titel Stein zur Meditation
Entstehung vermutlich 1985
Maße H 4,2 cm B 24,9 cm T 10,1 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe schwarz
Provenienz beim Künstler erworben
Standort Nürnberg
Eigentümer Galerie Defet



Kat. Nr. WK 528
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1987
Maße H 25 cm B 14,5 cm T 14,5 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün mit weißen Einschlüssen
Standort Salzburg Land
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 529
Titel Steine zur Meditation
Zur Arbeit gehören fünf Variationen aus der Sequenz „21 Haiku-Steine“.
Entstehung 1988
Maße jeweils H 20 cm B 20 cm T 10 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe dunkelgrün mit weißen und hellgrünen Einschlüssen
Standort Wien
Eigentümer Privatbesitz



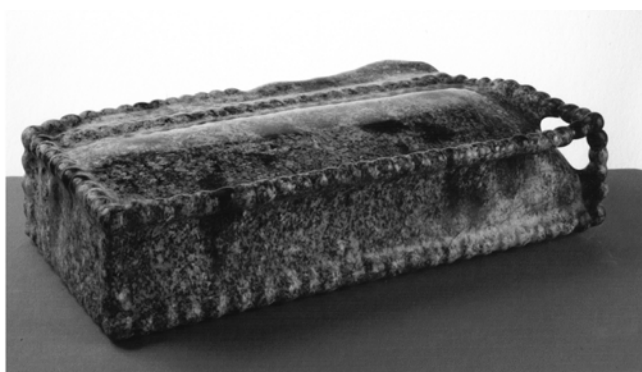
Kat. Nr. WK 530
 Titel Zur Meditation
 (Gesetzestafeln)
 Entstehung 1988-89
 Maße jeweils H 45 cm B 12,5 cm T 8 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Anlass 1988 Wettbewerb „Gestaltung
 Jüdische Gedenkstätte Börneplatz“ in
 Frankfurt
 Standort Atelier Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 531
 Titel Zur Meditation
 einer von zwei Steinen
 Entstehung 1989
 Maße jeweils H 81 cm B 48 cm T 13,5 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe blau
 Standort Italien
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 532
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1988-90
 Maße H 15 cm B 60 cm T 40 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe blau
 Standort Atelier Pötttsching
 Eigentümer KP



Kat. Nr. WK 533
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1989-1990
 Maße H 10 cm B 20 cm T 20 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort München
 Eigentümer Privatsammlung München
 Provenienz 1994 Galerie Academia,
 Salzburg
 Ausst. 1994 Art Cologne bei
 Galerie Academia, Salzburg



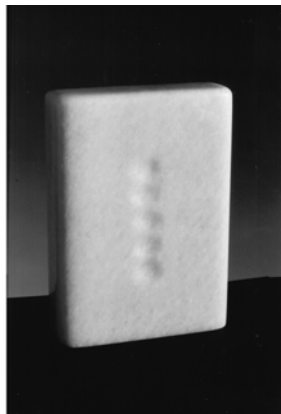
Kat. Nr. WK 534
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1990
 Maße H 7 cm B 50 cm T 86 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe blau
 Standort Depot Pötttsching
 Eigentümer KP



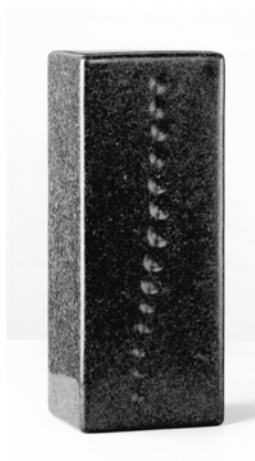
Kat. Nr. WK 535
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1990
 Maße H 32,3 cm B 12 cm T 12 cm
 Material Schwedischer Granit
 Farbe schwarz
 Standort Vorarlberg
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 536
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1989-92
Maße H 21,3 cm B 15,5 cm T 5,4 cm
Material Gummerner Marmor /Kärnten
Farbe gelblich
Standort Tirol
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 537
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1992
Maße H 34 cm B 14 cm T 11 cm
Material Granit
Farbe grau
Standort Wien
Eigentümer Privatbesitz



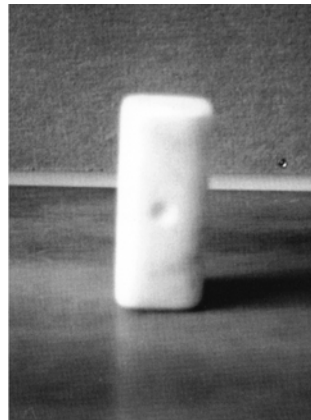
Kat. Nr. WK 538
Titel Zur Meditation
Entstehung 1991-9
Maße H 40 cm B 26 cm T 260 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe grau
Provenienz 1992 beim Künstler erworben und von ihm im Garten platziert
Standort Wien
Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 540
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1995
 Maße H 9 cm B 32,5 cm T 7 cm
 Material Brasilianischer Granit
 Farbe blau-weiß
 Provenienz Geschenk des Künstlers
 Standort Salzburg
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 541
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1989-96
 Maße H 18 cm B 8 cm T 8 cm
 Material Gummener Marmor/Kärnten
 Farbe weiß
 Standort Wien
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 542
 Titel Stein zur Meditation
 Entstehung 1994-97
 Maße H 4 cm B 32 cm T 10,5 cm
 Material Labrador
 Farbe schwarz
 Standort Wien
 Eigentümer Privatbesitz



Kat. Nr. WK 543
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1988-98
Maße H 9 cm B 52 cm T 8 cm
Material Schwedischer Granit
Farbe schwarz
Standort unbekannt
Eigentümer unbekannt



Kat. Nr. WK 544
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998
Maße H 12,5 cm D 10,5 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe grün mit weißen Einschlüssen
Provenienz Geschenk des Künstlers
Standort Salzburg
Eigentümer Privatsammlung



Kat. Nr. WK 545
Titel Stein zur Meditation
Entstehung 1998
Maße H 2,6 cm B 30 cm T 3 cm
Material Serpentin Tauerngrün
Farbe schwarz
Provenienz 2007 Geschenk des Künstlers
Standort München
Eigentümer Privatsammlung



12 Abbildungen

Abb 1
Künstler Karl Prantl
Titel Selbstporträt
Entstehung 1947
Maße H 44,9 cm B 32,7 cm
Material Kohle auf Papier
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP
Abb. Kat. Wien 2005, S. 14



Abb. 2
Künstler Karl Prantl
Titel Doppelakt
Entstehung 1952
Material Öl auf Pressspanplatte
Standort Depot Pötttsching
Eigentümer KP



Abb. 3
Künstler Pablo Picasso
Titel Gitarre
Entstehung 1912
Maße H 77,5 cm B 35 cm T 19,3 cm
Material Blech, Draht, Karton
Standort New York
Eigentümer Museum of Modern Art
Abb. Hohl 1999, S. 428

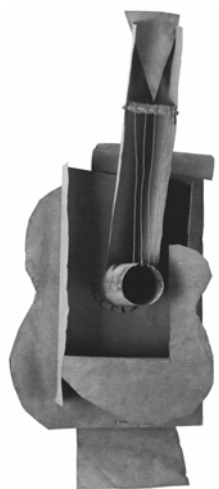


Abb. 4
 Künstler Jacques Lipchitz
 Titel Mann mit Gitarre
 Entstehung 1915
 Maße H 97 cm T 19,5 cm
 Material Kalkstein
 Farbe weiß
 Standort New York
 Eigentümer Museum of Modern Art



Abb. Hohl 1999, S. 427
 Wilkinson 1996, Bd. 1, S. 44, Abb. 42

Abb. 5
 Künstler Henry Moore
 Titel Birdbasket/Vogelkorb
 Entstehung 1939
 Maße Höhe 42 cm
 Material Guajakholz und Saiten
 Standort Perry Green bei Mud Hadham/
 Herfortshire
 Eigentümer Familie Henry Moore
 Abb. Read 1967, S. 121



Abb. 6
 Künstler Henry Moore
 Titel Pointed Forms – Spitze Formen
 Entstehung 1940
 Maße H 25,5 cm B 43,3 cm
 Material Bleistift, Feder und Tusche, Kreide,
 Wachsstift, Wasserfarbe

Standort Wien
 Eigentümer Graphische Sammlung Albertina
 Abb. Seipel 1998, Abb. 104

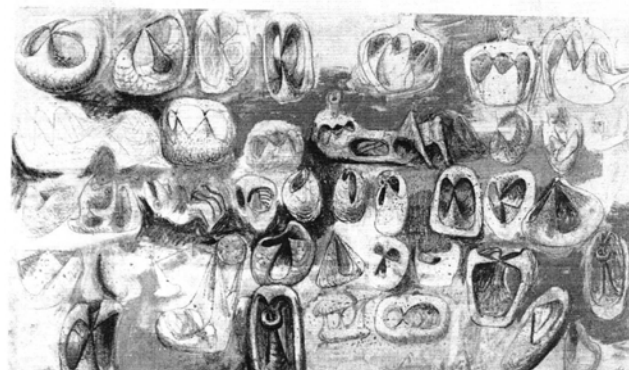


Abb. 7
Künstler Salvador Dali
Titel Atavistische Ruinen nach dem Regen
Entstehung 1934
Maße H 65 cm B 54 cm
Material Öl auf Leinwand

Standort New York
Eigentümer Perls Galleries
Abb. ehemals Sammlung Carlo Ponti, Rom
Descharnes/Néret 1997, S. 221



Abb. 8
Künstler Salvador Dali
Titel Das Rätsel der Begierde – Meine Mutter, meine Mutter, meine Mutter
Entstehung 1929
Maße H 110 cm B 150,7 cm
Material Öl auf Leinwand

Standort München
Eigentümer Pinakothek der Moderne
Abb. Descharnes/Néret 1997, S. 141

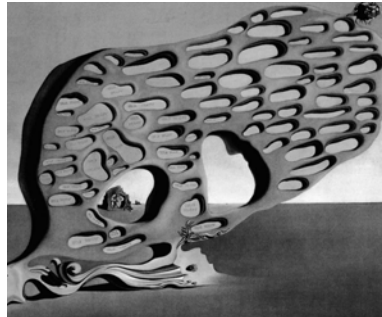


Abb. 9
Künstler Edvard Munch
Titel Der Schrei
Entstehung 1893
Maße H 91 cm B 74 cm
Material Tempera und Pastell auf Karton

Standort Oslo
Eigentümer Nationalgalerie
Abb. Walther 2000, S. 35



Abb. 10
 Künstler Herbert Boeckl
 Titel Offener Brustkorb
 Entstehung 1931
 Maße H 65 cm B 90 cm
 Material Öl auf Leinwand
 Eigentümer Privatbesitz
 Abb. Brugger/Schröder 1994, S. 216.



Abb. 11
 Künstler Emil Nolde
 Titel Kreuzigung
 Entstehung 1912
 Maße H 220,5 cm B 193,5 cm
 Material Öl auf Leinwand
 Standort Seebüll
 Eigentümer Nolde-Stiftung
 Ausst. 1918 Kunsthalle Mannheim
 1919 Kunstverein Wiesbaden
 1920 Kunstverein Kiel mit Christian Rohlfs und Ernst Barlach
 1937 Ausstellung „Entartete Kunst“, München
 Abb. Kat. Hamburg 2000, S. 88

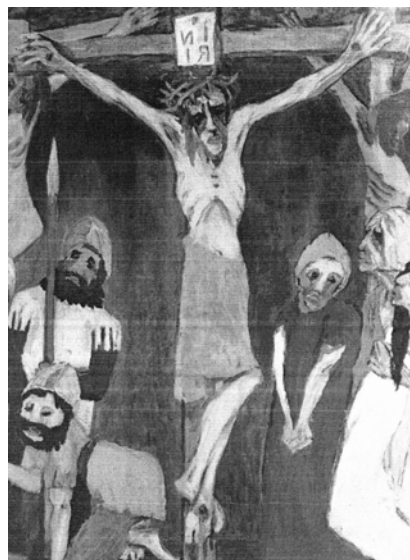


Abb. 12
 Künstler Nikolaus Gerhaert von Leyden
 Titel Kaiserin Eleonara von Portugal
 Entstehung 1478
 Maße H 275 cm B 146 cm
 Material Adneter Marmor
 Farbe rötlich
 Standort Neuklosterkirche, Wiener Neustadt
 Abb. Kretschmer 2002, S. 62



Abb. 13
 Künstler Laszlo Moholy-Nagy
 Titel Lichtrequisit
 Entstehung 1922-30
 Maße H 151,7 cm B 70 cm T 70 cm
 Material Mobile Konstruktion aus verschiedenen Metallen, Kunststoff, Holz und Elektromotor

Standort Cambridge/Mass. (Replik)
 Eigentümer Busch-Reisinger-Museum, Boston (Original)
 Tate Modern, London u.a. (Repliken)
 Abb. Kat. Kassel 1991, S. 143

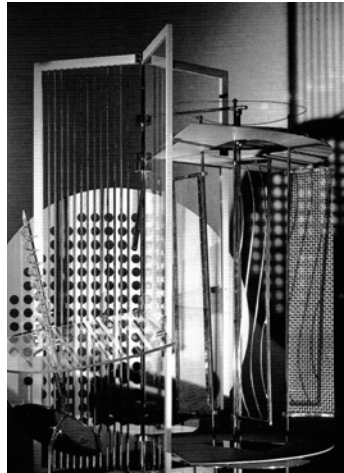


Abb. 14
 Künstler Gerhard von Graevenitz
 Titel Regelmäßige große Punkte, negativ. Weiße Struktur.
 Entstehung 1959
 Maße H 80 cm B 80 cm
 Material Gips auf Hartfaserplatte
 Farbe weiß

Standort Amsterdam
 Eigentümer Familie von Graevenitz
 Abb. Kat. Schwerin 1994, S. 43

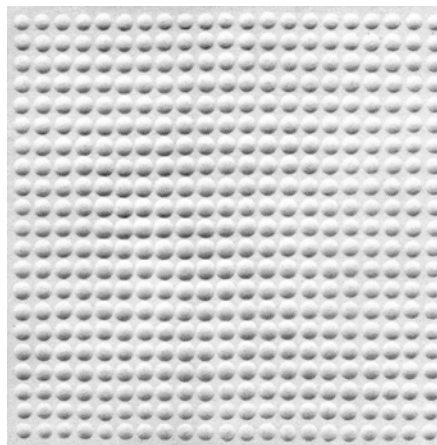


Abb. 15
 Künstler Gerhard von Graevenitz
 Titel 2 vertikale Achsen im Quadrat auf der Spitze
 Entstehung 1959
 Maße Seitenlängen jeweils 44 cm
 Material Gips auf Hartfaserplatte
 Farbe weiß

Standort Cholet/Dépt. Maine-et-Loire/Vendée /Frankreich
 Eigentümer François Morellet
 Abb. Kat. Schwerin 1994, S. 46.

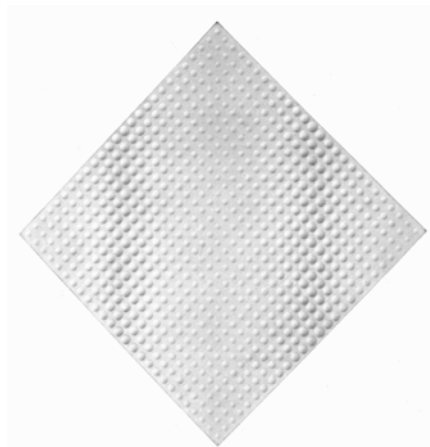


Abb. 16
Künstler Jean Arp
Titel Pierre formée par une main humaine
Entstehung 1937-38
Maße H 41,5 cm B 50 cm T 25 cm
Material Jurakalkstein
Farbe weiß

Eigentümer Kunstmuseum Basel
(Emanuel-Hoffmann-Stiftung)
Abb. Poley 1978, S. 180



Abb. 17
Künstler Jean Arp
Titel Outrance d'une outre mythique
Entstehung 1948
Maße H 35 cm B 50 cm T 44 cm
Material Kalkstein
Farbe rosa

Standort Chicago
Eigentümer Art Institute
Abb. Poley 1978, S. 201

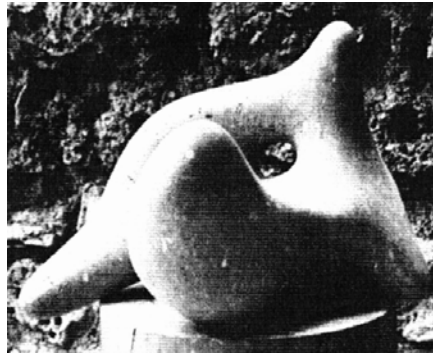


Abb. 18
Künstler Fritz Wotruba
Titel Geschlossene Figur
Entstehung 1951
Maße H 52,5 cm B 23 cm T 44,5
Material Kalkstein
Farbe weiß

Standort USA
Eigentümer Privatsammlung
Abb. Breicha/Janett 2002, S. 187, Abb. 162



Abb. 19
Künstler Georges Vantongerloo
Titel Rapport des volumes
Entstehung 1921
Maße H 42 cm B 15 cm T 14 cm
Material Mahagoni, naturbelassen

Standort New York
Eigentümer Museum of Modern Art
Ausst. 1929 Abstrakte und surrealistische
Malerei und Plastik, Zürich
1981 Musées Royaux des Beaux Arts,
Brüssel

Abb. Hohl 1999, S. 446

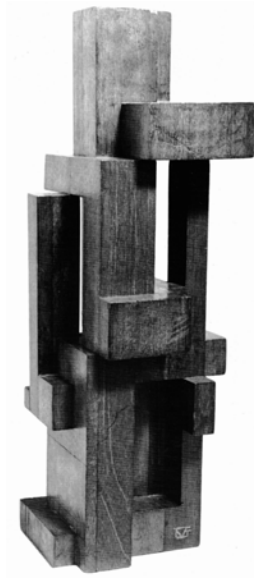


Abb. 20
Künstler Kasimir Malewitsch
Titel Schwarzes Quadrat auf weißem Grund

Entstehung 1915
Maße H 79,5 cm B 79,5 cm
Material Öl auf Leinwand

Standort Moskau
Eigentümer Tretjakov-Galerie
Abb. Brugger/Kiblitky 2001, S

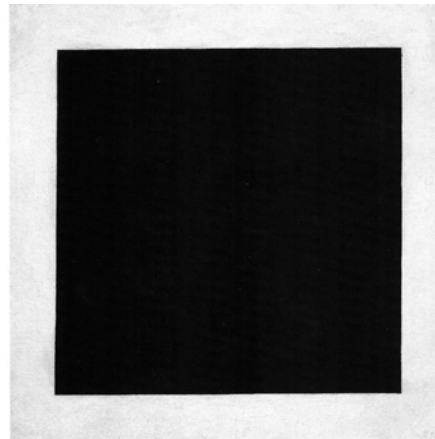


Abb. 21
Künstler Piet Mondrian
Titel Komposition in Schwarz und Weiß II
Entstehung 1930
Maße H 50 cm B 50 cm
Material Öl auf Leinwand

Standort Eindhoven
Eigentümer Stedelijk Van Abbé Museum
Ausst. 1931 Paris
1946 Amsterdam
1947 Basel
1955 Den Haag
1971 New York
1982 Madrid

Abb. Bois u.a. 1994, S. 245

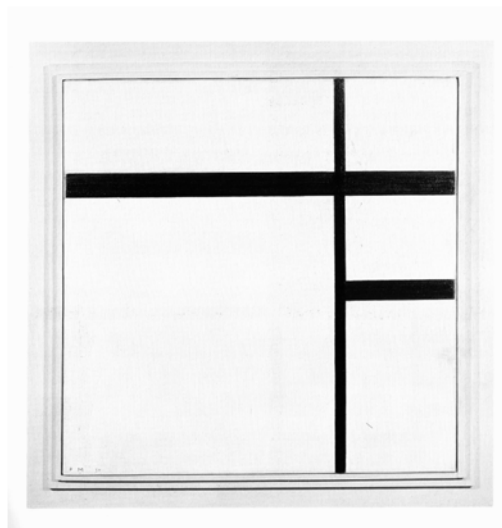


Abb. 22
Titel Terrasse vor der Orangerie Schloss
Esterhazy, Eisenstadt/Burgenland
Entstehung 1954
Material Photographie



Eigentümer Karl Prantl
Abb. Klimesch 2005, S. 101

Abb. 23
Titel Steinbruch in St. Margarethen
Bildhauersymposion
Entstehung 1961
Material Photographie



Abb. Dittmann 2007, S. 28

Abb. 24
Künstler Constantin Brancusi
Titel Borne frontiere
Entstehung 1945
Maße H 184,5 cm B 41 cm T 30,5 cm
Material Kalkstein
Farbe gelblich

Standort Paris
Eigentümer Centre Georges Pompidou
Ausst. niemals ausgestellt
Abb. Kat. Paris 1995, S. 285

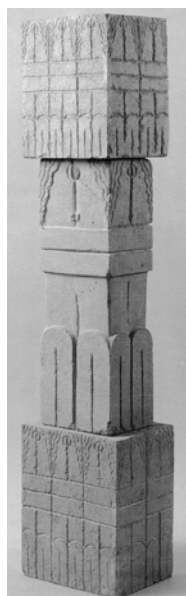


Abb. 25
Künstler Dani Karavan
Titel Straße der Menschenrechte, Nürnberg
Entstehung 1993

Standort Kartäuserstraße am Germanischen
Museum, Nürnberg
Eigentümer Stadt Nürnberg
Abb. Laub/Scheurmann 1995, S. 51

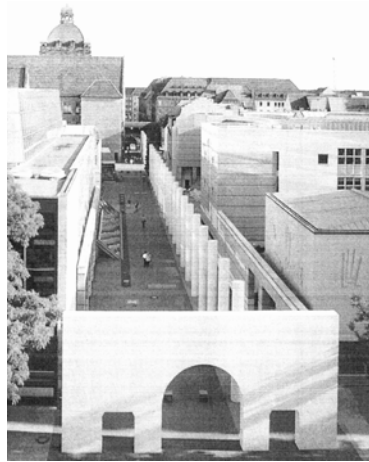


Abb. 26
Titel Lageplan Heilig-Kreuz-Kirche,
Innenraum, Langholzfeld
Entstehung 1961
Abb. Kretschmer/Hiesmayr, S. 11

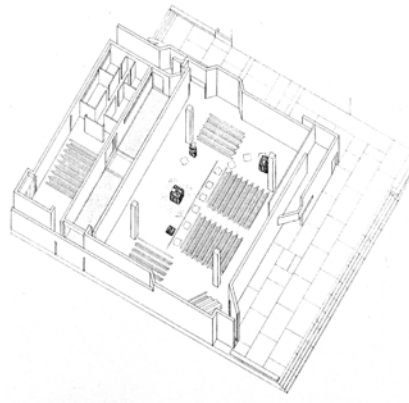


Abb. 27
Titel Grundriss der erweiterten St.
Georgskirche, Wernstein, mit
neuer Altarraumordnung
Pfarramt Wernstein 1968, Umschlag
Innenseite

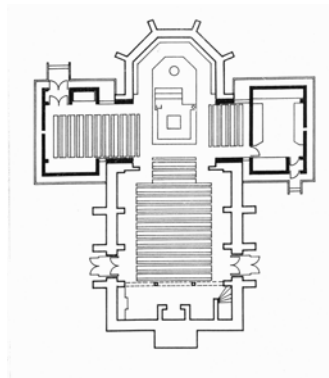


Abb. 28
Künstler Auguste Rodin
Titel Die Hand Gottes
Entstehung 1898
Maße H 92,9 cm
Material Marmor
Farbe weiß

Eigentümer Musée Rodin, Paris
Abb. Gombrich 1996, S. 529



Abb. 29
Künstler Gustav Klimt
Titel Bildnis Adele Bloch-Bauer I
Entstehung 1907
Maße H 138 cm B 138 cm
Material Öl auf Leinwand

Standort Neue Galerie, New York
Eigentümer Sammlung Ronald Lauder
Abb. Öhlschlager 2005, S. 136



Abb. 30
Künstler Ben Nicholson
Titel Weißes Relief
Entstehung 1935
Maße H 101,5 cm B 166 cm
Material skulptierte und bemalte Holztafel
Farbe weiß

Standort London
Eigentümer Tate Modern
Abb. Arnheim 1996, S. 103

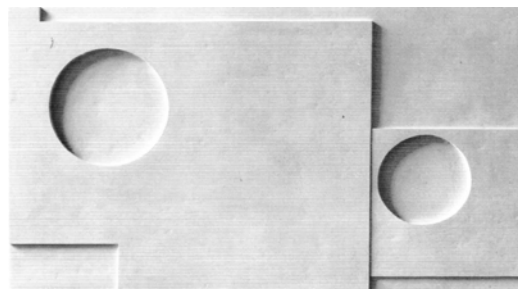


Abb. 31
 Künstler Walter Crane
 Titel Square and Circle
 Entstehung 1901
 Abb. Crane 1901, S. 95.

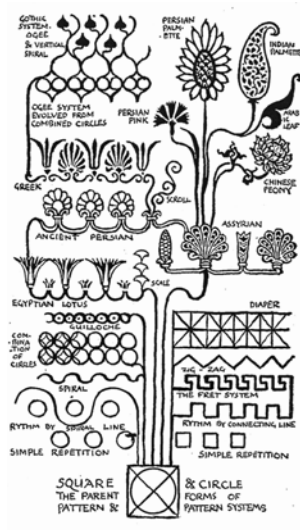
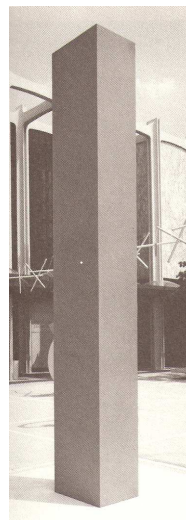


Abb. 32
 Künstler John McCracken
 Titel Untitled
 Entstehung 1966
 Maße H 457 cm B 68,5 cm T 50,8 cm,
 Material Fiberglas, Pressspan, Lack
 Farbe blau
 Standort Los Angeles
 Eigentümer LA County Museum of Art
 Abb. Colpitt 1994, Plate 47



13 Abkürzungen

Abb.	Abbildung	T	Tiefe
Anm.	Anmerkung	Vorw.	Vorwort
Aufl.	Auflage	WK	Werkkatalog
Aut.	Autor	Zs.	Zeitschrift
B	Breite		
Bd.	Band		
D	Durchmesser		
Dir.	Direktion		
Diss.	Dissertation		
gr.	griechisch		
H	Höhe		
Hrsg.	Herausgeber		
hg.	herausgegeben		
Inh.	Inhalt		
Jg.	Jahrgang		
Kat.	Katalog		
Kat. Nr.	Katalognummer		
Konz.	Konzeption		
KP	Karl Prantl		
Kur.	Kurator		
Lit.	Literatur		
num.	nummeriert		
Org.	Organisation		
Red.	Redaktion		
Sp.	Spalte		

14 Literaturverzeichnis

- Alberigo 1993
Giuseppe Alberigo, Das Zweite Vatikanische Konzil (1962-1965), in: ders.(Hrsg.), Geschichte der Konzilien. Vom Nicaenum bis zum Vaticanum II, Düsseldorf 1993, S. 414-470.
- Andrews 1983
Oliver Andrews, Living Material. A Sculptor's Handbook, Berkeley/Cal. etc. 1983.
- Argan 1977
Giulio Carlo Argan (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Propyläen Kunstgeschichte, Bd. 12, Berlin 1977.
- Argan 1986
Giulio Carlo Argan, Georges Vantongerloo, ein Zeuge unserer Zeit, in: Eberhard Roters/Ulrich Schumacher (Hrsg.), Georges Vantongerloo, Ausstellungen Akademie der Künste Berlin/Quadrat Josef-Albers-Museum Bottrop, Berlin 1986, S. 11-13.
- Arnheim 1996
Rudolf Arnheim, Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildenden Künste, Köln 1996.
- Auer/Beham/Weber/
Wiesner/Zauner 1985
Johann Auer/Alois Beham/Ernst Weber/
Eduard Wiesner/Heinz Zauner, Wernstein.
Ein Heimatbuch, Wernstein 1985.
- Avery 1998
Charles Avery, Bernini, München 1998.
(Originalausgabe London 1997).
- Bach 1987
Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi.
Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987.
- Badt 1963
Kurt Badt, Raumphantasien und Raumillusionen.
Wesen der Plastik, Köln 1963.
- Baloch 1994
Harald Baloch, Gott, Materie, Mensch (Zu Karl Prantls Altarstein in der Universitätskirche „Maria am Leech“ in Graz), in: Max Mayr (Red.), Unser Dom Festaussgabe, Leechkirche: Ein Juwel ist gerettet, Mai 1994, S. 7.
- Bandmann 1969
Günter Bandmann, Bemerkungen zu einer Ikonologie des Materials, in: Ernst Holzinger/Anton Legner (Hrsg.), Städel-Jahrbuch, München 1969, Neue Folge, Bd. 2, S. 75-100.

- Bandmann 1971
Günter Bandmann, Der Wandel der Materialbewertung in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts, in: Helmut Koopmann/Joseph A. Schmoll-Eisenwerth (Hrsg.), Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1971, S. 129-157.
- Baum 1988
Peter Baum, Die Symposien von Mauthausen und das „Forum Metall“ in Linz, in: Wolfgang Hartmann/Werner Pokorny (Hrsg.), Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit, Stuttgart 1988, S. 50-53.
- Behn 1995
Helga Behn, Suprematismus, in: Evelyn Weiß (Hrsg.), Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Köln 1995, S. 127-156.
- Berger 1997
Rupert Berger, Liturgische Geräte, in: Walter Kasper (Hrsg.), Lexikon für Theologie und Kirche, 6. Bd., Freiburg etc. 1997, Sp. 997-998.
- Berswordt-Wallrabe 1994
Kornelia Berswordt-Wallrabe, Gerhard von Graevenitz. Eine Kunst jenseits des Bildes, Ostfildern 1994.
- Betthausen 1981
Peter Betthausen (Hrsg.), Philipp Otto Runge. Briefe und Schriften, Berlin-Ost 1981.
- Biedermann 1998
Hans Biedermann, Knaurs Lexikon der Symbole, München 1998. (3. Aufl.).
- Bill 1977
Max Bill, Zu den Bildern von Georges Vantongerloo, in: Brigitte de Almeida Lopes (Hrsg.), Georges Vantongerloo 1886-1965, Ausstellung Galerie Lopes, Zürich 1977, S. 30-31. Wiederabdruck: Ders., 1986 Georges Vantongerloo. 100 Jahre, in: Eberhard Roters/Ulrich Schumacher (Hrsg.), Georges Vantongerloo, Ausstellungen Akademie der Künste Berlin/Quadrat Josef-Albers-Museum Bottrop, Berlin 1986, S. 15-16. Wiederabdruck: Ders., À propos de Georges Vantongerloo“ in: Le Conseil général du Nord (Hrsg.), Georges Vantongerloo 1886-1965. Un pionnier de la sculpture moderne, Ausstellung Musée départemental Matisse, Cateau-Cambrésis 2007/08, Paris 2007, S.14-15.
- Billeter 1990
Erika Billeter, „Land-Art“ – ein amerikanischer Traum, in: Kunst und Kirche 4/1990, S. 211-213.

- Bischoff 1980
Ulrich Bischoff, Bildhauer-Symposien/Das Atelier im Prater/Zu den ausgestellten Arbeiten, in: Jens Christian Jensen (Hrsg.), Karl Prantl. Steine 1969 – 1979, Ausstellung Kunsthalle Kiel, Kiel 1980.
- Bockemühl 1988
Michael Bockemühl, Abstrakte Kunst und die ästhetische Wirklichkeit, in: ders./Andreas Burnier u.a., Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst. Referate des gleichnamigen Symposions am 10. Oktober 1987 in Den Haag, Stuttgart 1988, S. 77-92.
- Boeckl 1993
Matthias Boeckl (Konz.), Kairos. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum, Innsbruck 1993.
- Boehm 1981
Gottfried Boehm, Steine. Bemerkungen zur Plastik Karl Prantls, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Ausstellung Frankfurter Kunstverein im Steinernen Haus am Römerberg, Frankfurt 1981, S. 19-28.
- Boehm 1988
Gottfried Boehm, Der Stein im Richisau. Einführung, in: Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Karl Prantl. Der Stein im Richisau, St. Gallen 1988, S. 5-13.
- Bois 1994
Yve-Alain Bois, Der Bilderstürmer, in: ders./Joop Joosten u.a., Piet Mondrian 1872-1944, Ausstellungen Gemeentemuseum, Den Haag/National Gallery of Art Washington/The Museum of Modern Art New York, Mailand 1994, S. 313-380.
- Bois/Joosten 1994
Yve-Alain Bois/Joop Joosten/Angelica Zander Rudenstine, Hans Janssen (Autoren), Piet Mondrian 1872-1944, Ausstellungen Gemeentemuseum Den Haag/National Gallery of Art Washington/The Museum of Modern Art New York, Mailand 1994.
- Bonewitz 2005
Ronald Louis Bonewitz, Steine und Mineralien, Starnberg 2005. (Originalausgabe London 2005).
- Bonnet 2005
Anne-Marie Bonnet, Wege der Abstraktion, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter 3/2005, S. 29-42.
- Born 1995
Wolfgang Born, Man spürt die Auflehnung, den Trotz, in: Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1995, S. 26-29. (2. Aufl.).

- Bott 1995 Gerhard Bott, Gedanken beim Anblick der „Straße der Menschenrechte“ von Dani Karava, in: Peter Laub/Konrad Scheurmann (Hrsg.), Dani Karavan, Straße der Menschenrechte, Bonn 1995, S. 84-93.
- Breicha 1992 Otto Breicha, Nach dem Krieg (und überhaupt), in: ders. (Red.)/Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Fritz Wotruba, St. Gallen 1992, S. 13-18.
- Breicha 1994 Wotruba und die Folgen. Österreichische Plastik seit 1945 im Besitz der Salzburger Landessammlungen Rupertinum, Salzburg 1994.
- Breicha 1995 Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1995. (2. Aufl.).
- Breicha/Janett 2002 Otto Breicha (Vorwort)/Jürg Janett (Hrsg./Red.), Fritz Wotruba, Werkverzeichnis, Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle, St. Gallen 2002.
- Brinker 2000 Helmut Brinker, Vom Wesen des Zen, in: Hans Günter Golinsky/Sepp Hiekisch-Picard (Hrsg./Konz.), Zen und die westliche Kunst, Ausstellung Museum Bochum 2000, Köln 2000, S. 11-25.
- Brüderlin 1995 Markus Brüderlin, Die Einheit in der Differenz: Die Bedeutung des Ornaments für die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts von Philipp Otto Runge bis Frank Stella, Wuppertal 1995. Diss. Univ. Wuppertal 1994.
- Brüderlin 2001 Markus Brüderlin, Einführung: Ornament und Abstraktion, in: ders. (Hrsg.), Ornament und Abstraktion. Kunst der Kulturen. Moderne und Gegenwart im Dialog, Ausstellung Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2001, Köln 2001, S. 16-27.
- Brugger/Schröder 1994 Ingrid Brugger/Klaus Albrecht Schröder (Hrsg.), Herbert Boeckl, München 1994.
- Brugger/Kiblicky 2001 Ingrid Bruggger/Joseph Kiblicky (Hrsg.), Kasimir Malewitsch, Ausstellung Kunstforum Wien, Wien 2001.
- Budig/Enderle o.J: Robert Budig/Gertrude Enderle-Burcel/Peter Enderle, Wiener Zentralfriedhof. Ehrengräber, Wien o.J.
- Bugs 1999 Monika Bugs, Karl Prantl im

- Gespräch mit Monika Bugs, hg.v. Jo Enzweiler, Saarbrücken 1999.
- Bundesdenkmalamt Österreich 1996 Bundesdenkmalamt Österreich (Hrsg.)/ Horst Adler (Schriftleitung), Forschungen zur Leechkirche in Graz, Fundberichte aus Österreich, Materialhefte, Reihe A, Heft 4, Wien 1996.
- Bylandt-Rheydt 1953 Bernhard Bylandt-Rheydt, Ich und der Feldstein, in: Das Kunstwerk. Eine Zeitschrift über alle Gebiete der bildenden Kunst 5/1953, S. 50.
- Canetti 2004 Elias Canetti, Das Augenspiel, Frankfurt/M. 2004. (15. Aufl.).
- Cavanna 1981 Rita Cavanna, Künstlerbiographien Johann Friedrich Overbeck und Franz Pforr, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981, S. 155-156 und 184.
- Cerha 2001 Friedrich Cerha, Schriften: Ein Netzwerk. Komponisten unserer Zeit, Wien 2001.
- Chilvers 2004 Ian Chilvers, The Oxford Dictionary of Art, Oxford 2004.
- Claudé 1952 Paul Claudé, Kreuzweg, Paderborn 1952. (8. Aufl.).
- Colpitt 1994 Frances Colpitt, Minimal Art. The Critical Perspective, Seattle 1994 (2. Aufl.; Originalausgabe Seattle/Wash.) 1990).
- Cooper 2004 Jean C. Cooper, Das große Lexikon traditioneller Symbole, München 2004.
- Crane 1901 Walter Crane, Linie und Form, Leipzig 1901. (Englische Originalausgabe 1900).
- Curtis 1999 Penelope Curtis, Sculpture 1900-1945. After Rodin, Oxford 1999.
- Damblon 1993 Albert Damblon, Ambo(n), in: Walter Kasper (Hrsg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 1, Mainz etc. 1993, Sp. 490-491.
- Der Kreis 1976 Der Kreis (Hrsg.), 30 Jahre Künstlergruppe „Der Kreis“ 1946-1976, Wien 1976.
- Descharnes/Néret 1997 Robert Descharnes/Gilles Néret, Salvador Dali 1904-1989. Das malerische Werk, Köln 1997.
- Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst 1994 Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (Hrsg.)/Gebhard Streicher (Red.), Markus

- Wimmer, Florian Hufnagel (Autoren) u.a., *initiativ. Kunst. Kirche. Ausstellung Gesellschaft für christliche Kunst/Staatliches Museum für angewandte Kunst. Die Neue Sammlung*, München 1994.
- Didi-Hubermann 1999
Georges Didi-Hubermann, *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, in: Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, Berlin 1999, S. 1-29.
- Dietzfelbinger 1990
Eckart Dietzfelbinger, *Der Umgang der Stadt Nürnberg mit dem früheren Reichsparteitagsgelände*, in: Pädagogisches Institut der Stadt Nürnberg (Hrsg.), *Beiträge zur politischen Bildung 9/1990*, Nürnberg 1990.
- Dietzfelbinger/Liedtke 2004
Eckart Dietzfelbinger/Gerhard Liedtke, *Nürnberg – Ort der Massen. Das Reichsparteitagsgelände. Vorgeschichte und schwieriges Erbe*, Berlin 2004.
- Dittmann 2007
Marlen und Lorenz Dittmann, *Karl Prantl. Große Steine und Bildhauersymposien*, Saarbrücken 2007.
- Düchting 1999
Hajo Düchting, *Kubismus*, in: ders./Karin Sagner-Düchting (Red.), *Prestel Lexikon, Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert*, München etc. 1999, S. 193-194.
- Endlich/Wurlitzer 1990
Stefanie Endlich/Bernd Wurlitzer, *Skulpturen und Denkmäler in Berlin*, Berlin 1990.
- Enomiya-Lasalle 1998
Hugo M. Enomiya-Lasalle, *Kraft aus dem Schweigen. Einübung in die Zen-Meditation*, hg. v. Günter Stachel, Zürich/Düsseldorf 1998. (4. Aufl.).
- Enzinger 1995
Elisabeth Enzinger, *Das Bildhauersymposion von St. Margarethen. Eine Dokumentation*, Graz 1995. Unveröffentlichte Magisterarbeit Institut für Kunstgeschichte der Karl-Franzens-Universität Graz.
- Fischer 1991
Theodora Fischer, *Joseph Beuys. Die Einheit des Werkes. Zeichnungen, Aktionen, plastische Arbeiten, Soziale Skulptur*, Köln 1991.
- Focke 1973
Alfred Focke, *Kunst und Kirche in unserer Zeit*:

- Die Lebenden und die Toten, in: Die Furche, 10/1973, S. 12.
- Focke 1976 Alfred Focke, Karl Prantls Meditationen. Über den Bildhauer aus dem Burgenland und seine Symposionsidee von St. Margarethen, in: Pannonia, Magazin für Mitteleuropa 3-4/1976, S. 44-49.
- Fondazione Calderara 1998 Fondazione Antonio e Carmela Calderara (Hrsg.), Collezione Calderara, Ausstellung Fondazione Calderara, Vacciego di Ameno, Lago d'Orta, Mailand 1998.
- Fuhrmeister 2001 Beton, Klinker, Granit. Material, Macht, Politik. Eine Materialikonographie, Berlin 2001.
- Gappmayr 1981 Heinz Gappmayr, „Werk der Stille“, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Frankfurt/M. 1981, S. 32.
- Gappmayr 1985 Heinz Gappmayr, Karl Prantl, in: Peter Weiermair, (Hrsg.), von für über Heinz Gappmayr, Innsbruck 1985, S. 159-160.
- Gaus 1990 Norbert Gaus, Kirchnerweiterungen in Österreich. Versuch einer Typologie. Eine Zwischenbilanz 25 Jahre nach dem Zweiten Vatikanum, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 44/1990, S. 1-25.
- Geist 1967 Sidney Geist, Brancusi, New York 1967.
- Giedion-Welcker 1958 Carola Giedion-Welcker, Constantin Brancusi, Basel/Stuttgart 1958.
- Gohr 2006 Siegfried Gohr, Pablo Picasso. Leben und Werk. „Ich suche nicht, ich finde.“, Köln 2006.
- Golinsky/
Hiekisch-Picard 2000 Hans Günter Golinsky/Sepp Hiekisch-Picard, (Hrsg.), Zen und die westliche Kunst, Katalogbuch zur gleichnamigen Ausstellung im Museum Bochum, Köln 2000.
- Gombrich 1996 Ernst Hans Gombrich, Die Geschichte der Kunst, Frankfurt 1996. (16. Aufl.)
- Grabow 1995 Wulfa-Maria Grabow, Walter Crane. Gedanken und Visionen, Berlin 1995.
- Grasskamp 1992 Walter Grasskamp, Unerwünschte Monumente: Moderne Kunst im Stadtraum, München 1992.

- Grisebach 1993 Lucius Grisebach, Karl Prantls „Kreuzweg“ aus Steinen der großen Straße in Nürnberg, in: Harald Baloch (Hrsg.), Karl Prantl. Kreuzweg und Steine zur Meditation, Graz 1993, S. 4-7.
- Gruber 2002 Clemens M. Gruber, Berühmte Gräber in Wien. Von der Kapuzinergruft bis zum Zentralfriedhof, Wien etc. 2002.
- Grundmann 1967 Friedhelm Grundmann, Der neue Kirchenbau und die bildende Kunst, in: Kunst und Kirche 1/1967, S. 28-34.
- Gütersloh 1991 Albert Paris Gütersloh, Boeckl, in: ders., Zur modernen Kunst. Essays, Wien 1991, S. 91-95.
- Häusser/Honisch 1983 Robert Häusser/Dieter Honisch, Kunst. Landschaft. Architektur. Architekturbezogene Kunst in der Bundesrepublik Deutschland, Ausstellung Institut für Auslandsbeziehungen Stuttgart-Cannstadt, Bad Neuenahr-Ahrweiler 1983.
- Hainisch 1958 Erwin Hainisch, Die Kunstdenkmäler Österreichs. Oberösterreich, Dehio-Handbuch, Bd. 5, Wien 1958.
- Haldemann 1998 Matthias Haldemann, Die Sammlung Kamm als Künstlersammlung. Wotrubas Dialog mit der Moderne, in: ders. (Hrsg.), Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm, Zug 1998, S. 29-47.
- Hanak 1969 Anton Hanak, Vortrag über moderne Plastik (1930), in: Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien (Hrsg)/Wilhelm Mrazek (Konz./Organisation/Vorw.)/Waltraud Neuwirth (Kat.), Anton Hanak. 1875-1934, Ausstellung Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1969, S. 9-15.
- Hartmann/Pokorny 1988 Wolfgang Hartmann/Werner Pokorny (Hrsg.), Das Bildhauersymposium. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit, Stuttgart 1988.
- Hauer 1996 Niederösterreichische Landesregierung (Hrsg.)/Christa Hauer/Dorothea Apovnik (Konz./Red.), Porträt der Familie Hauer. Künstler (Sammler) Mäzene. Franz Hauer (1867-1914). Leopold Hauer (1896-1984). Christa Hauer (1925). Johann

- Fruhmann (1928-1985). Ausstellung
Niederösterreichisches Landesmuseum Krems,
St. Pölten 1996.
- Heckmann 1999
Stefanie Heckmann, Figur – Struktur – Index. Zur
Modernität des Steins in der Skulptur der
Gegenwart; Freiburg i.B. 1999. Diss. Univ.
Heidelberg 1997.
- Heckmann 2001
Stefanie Heckmann, Extensions of Art. Richard
Long und die Anfänge der Medienkunst, in:
Andrea M. Kluxen (Hrsg.), Ästhetische Probleme
der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert,
Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste
Nürnberg, Bd. 9, Nürnberg 2001, S. 315-331.
- Hiesmayr o.J..
Ernst Hiesmayr, Zur Heiligkreuzkirche
Langholzfeld, in: Herbert Kretschmer/Ernst
Hiesmayr, Heiligkreuzkirche Langholzfeld,
Linz o.J., S. 10-15.
- Hiesmayr 1968
Heilig-Kreuz-Kirche Langholzfeld bei Linz,
in: Christliche Kunstblätter 3/1968, S. 72.
- Hiesmayr 1991
Ernst Hiesmayr, Einfache Häuser, Wien 1991.
- Hietz 1988
Mathias Hietz, Symposion Lindabrunn, in:
Wolfgang Hartmann/Werner Pokorny (Hrsg.), Das
Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung
einer neuen Form kollektiver und künstlerischer
Arbeit, Stuttgart 1988, S. 44-49.
- Hildebrand 1961
Adolf von Hildebrand, Kunsttheoretische
Schriften. Das Problem der Form in der bildenden
Kunst, Baden-Baden etc. 1961. (10. Aufl.).
- Hildebrand 2008
Adolf von Hildebrand und seine Welt. Briefe und
Erinnerungen, hg. v. Florian Sattler, München
2008.
- Hofmann 1958
Werner Hofmann, Die Plastik des 20. Jahrhunderts,
Frankfurt/M. 1958.
- Hofmann 1959
Werner Hofmann, Henry Moore, Schriften und
Skulpturen, Frankfurt/M. 1959.
- Hofmann 1966
Werner Hofmann, Grundlagen der modernen
Kunst, Stuttgart 1966.
- Hofmann 1983
Werner Hofmann, Vorwort, in: Hamburger
Kunsthalle/ders. (Hrsg.), Karl Prantl.
Steinmeditationen, Ausstellung Hamburger
Kunsthalle, Hamburg 1983, S. 5.

- Hohl 1999
Reinhold Hohl, Beständigkeit und Avantgarde. Eine technische Neuheit: die Assemblage. Skulptur als Materialkonstruktion im Raum. Naturalismus und Surrealismus. Abstraktion und Verbildlichung, in: Benedikt Verlag, Köln (Hrsg.), Skulptur. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Bd. 2, Zweiter Teil, Die Moderne, Köln 1999, S. 405-491.
- Hoormann 1996
Anne Hoormann, Land Art. Kunstprojekte zwischen Landschaft und öffentlichem Raum, Berlin 1996.
- Hope 1954
Henry R. Hope, The Sculpture of Jacques Lipchitz, Ausstellung Museum of Modern Art New York, New York 1954.
- Jaffé 1967
Hans L. C. Jaffé, Mondrian und De Stijl. Dokumentarische Texte, hg. v. Werner Haftmann, Köln 1967.
- Jaffé 1977
Hans L. C. Jaffé, De Stijl, in: Giulio Carlo Argan (Hrsg.), Die Kunst des 20. Jahrhunderts 1880-1940, Propyläen Kunstgeschichte Bd. 12, Berlin 1977, S. 225-227.
- Jochims 1981
Raimer Jochims, Steine zur Meditation, in: Kat. Frankfurt 1981, S. 34-36.
- Kat. Baden 1982
Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur (Hrsg.)/Heribert R. Hutter (Konz.), Albert Paris Gütersloh. Retrospektive. Ausstellung Niederösterreich-Gesellschaft für Kunst und Kultur, Baden bei Wien, Wien 1982.
- Kat. Baden-Baden 1976
Staatliche Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.)/Ingrid Jenderko/Andreas Pfeiffer (Red./Autoren), Holz = Kunst-Stoff. Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1976.
- Kat. Berlin 1986
Eberhard Roters/Ulrich Schumacher (Hrsg.), Georges Vantongerloo, Ausstellungen Akademie der Künste Berlin/Quadrat Josef-Albers-Museum Bottrop/Padiglione d'Arte Contemporanea Mailand, Berlin 1986.
- Kat. Bochum 2000
Hans Günter Golinsky/Sepp Hiekisch-Picard (Hrsg./Konz.), Zen und die westliche Kunst, Ausstellung Museum Bochum 2000, Köln 2000.
- Kat. Bologna 2004
Peter Weiermair (Hrsg.), Karl Prantl. Sculture

- dal 1957 al 2002. Un dialogo. Antonio Calderara/
Giorgio Morandi/Karl Prantl. Ausstellung Museo
Morandi, Galleria d'Arte Moderna del Comune di
Bologna, Bologna 2004.
- Kat. Brescia 1994 Cecilia de Carli (Hrsg.), La forma dell'invisibile,
Ausstellung Provincia di Brescia im Palazzo
Martinengo etc., Brescia 1994.
- Kat. Brüssel 1980 Max Bill (Leitung), A traveling Retrospective
Exhibition. Georges Vantongerloo. Ausstellungen
Corcoran Gallery of Art Washington/Museum of
Fine Arts Dallas/Los Angeles County Museum/
Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique
Bruxelles, Brüssel 1980.
- Kat. Duisburg 1976 Wilhelm-Lehmbruck-Museum (Hrsg.)/Siegfried
Salzmann (Red.), Constantin Brancusi.
Plastiken – Zeichnungen, Ausstellung
Wilhelm-Lehmbruck-Museum der Stadt Duisburg,
Duisburg 1976.
- Kat. Frankfurt 1981 Frankfurter Kunstverein (Hrsg.)/Peter Weiermair
(Red.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981,
Ausstellung Frankfurter Kunstverein im Steinernen
Haus am Römerberg, Frankfurt 1981.
- Kat. Graz 1979 Gesellschaft der Freunde der Neuen Galerie
(Hrsg.)/Wilfried Skreiner (Konz.), Herbert
Boeckl 1894-1966. Gemälde, Ausstellungen
Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum
Künstlerhaus Graz/Wilhelm-Hack-Museum
Ludwigshafen/Aargauer Kunsthau Aarau,
Graz 1979.
- Kat. Graz 1993 Harald Baloch (Hrsg.)/Lucius Grisebach
/Hanns Sassmann (Autoren), Kreuzweg
und Steine zur Meditation, Ausstellung
Vorplatz des Grazer Doms, Graz 1993.
- Kat. Hamburg 1983 Hamburger Kunsthalle/Werner Hofmann (Hrsg.)
/Georg Syamken (Kur.), Karl Prantl.
Steinmeditationen, Ausstellung Hamburger
Kunsthalle, Hamburg 1983.
- Kat. Hamburg 2000 Hamburger Kunsthalle (Hrsg.)/Jens E. Howoldt
(Konz.), Emile Nolde. Legende, Vision, Ekstase.
Die religiösen Bilder, Ausstellung Hamburger
Kunsthalle, Hamburg 2000.
- Kat. Innsbruck 1973 Peter Weiermair, Karl Prantl. Plastiken 1950-1973,
Innsbruck 1973.

- Kat. Innsbruck 1995 Klaus Thoman/Gaudens Pedit (Red.), Karl Prantl. Steine, Ausstellung Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck 1995.
- Kat. Innsbruck 1998 Klaus Thoman/Ursula Egger (Red./Org.), Sculptura Austriae, Ausstellung Galerie Elisabeth und Klaus Thoman, Innsbruck 1998.
- Kat. Kassel 1991 documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.)/ Catherine David (Kur.), László Moholy-Nagy, Ausstellungen IVAM Centre Julio Gonzáles Valencia/ Museum Fridericianum Kassel/ Musée Cantini Marseille, Kassel 1991.
- Kat. Kiel 1980 Kunsthalle Kiel/Schleswig-Holsteinischer Kunstverein/Jens Christian Jensen (Hrsg.)/Ulrich Bischoff (Kat.), Karl Prantl. Steine 1969 - 1979, Ausstellung Kunsthalle Kiel, Kiel 1980.
- Kat. Kilchberg/Zürich 1997 Elisabeth Thoman-Oberhofer/Peter Weiermair, (Hrsg.), Karl Prantl. Steine. Ausstellungen Schloßpark Ambras/Yorkshire Sculpture Park, Kilchberg/Zürich 1997.
- Kat. Köln 1995 Museum Ludwig Köln/DuMont Buchverlag Köln (Hrsg.)/Evelyn Weiss (Konz.), Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Museum Ludwig Köln, Köln 1995.
- Kat. Krems 1996 Niederösterreichische Landesregierung (Hrsg.)/ Christa Hauer/Dorothea Apovnik (Red./Konz.), Künstler, (Sammler), Mäzene: Porträt der Familie Hauer. Franz Hauer (1867-1914), Leopold Hauer (1896-1984), Christa Hauer (1925), Johann Fruhmann (1928-1985). Ausstellung Niederösterreichisches Landesmuseum Krems, Wien 1996.
- Kat. Linz 1955 Neue Galerie der Stadt Linz/Wolfgang Gurlitt Museum, heute Lentos-Museum (Hrsg.), Karl Prantl, Plastiken, Linz 1955.
- Kat Mainz 2008 Jo Enzweiler/Sparda-Bank Südwest (Hrsg.), Karl Prantl. Stein und Leben, Ausstellung des Landesmuseums Mainz, Mainz 2008.
- Kat. München 1994 Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst (Hrsg.)/Gebhard Streicher, Markus Wimmer,

- Florian Hufnagel u.a., initiativ. Kunst.
Kirche, Ausstellung Deutsche Gesellschaft für
christliche Kunst/Staatliches Museum für
angewandte Kunst. Die Neue Sammlung München
München 1994.
- Kat. Nürnberg 1991
Kunsthalle Nürnberg (Hrsg.)/Lucius Grisebach,
Karl Prantl. Steine der Großen Straße,
Ausstellung Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1991.
(Zwei Informationsblätter).
- Kat. Paris 1995
Friedrich Teja Bach/Margit Rowell/Ann Temkin,
Constantin Brancusi 1876-1957, Ausstellungen
Centre Georges Pompidou Paris/Philadelphia
Museum of Art 1995, Paris 1995.
- Kat. Prag 2001
Tschechisches Museum für bildende Künste Prag
(Hrsg.)/Miroslava Hajek (Kur.), Karl Prantl.
Kameny/ Steine, Ausstellung Tschechisches
Museum für bildende Künste Prag/
Österreichisches Kulturinstitut Prag im Haus zur
Schwarzen Muttergottes, Prag 2001.
- Kat. Prag 2006
Tschechisches Museum für bildende Künste Prag
(Hrsg.)/Miroslava Hajek/Olaf Hanel (Kur.), Karl
Prantl, Ticho/Schweigen, Ausstellung
Tschechisches Museum für bildende Künste Prag,
Prag 2006. (Vierseitiges Katalogblatt mit 10 Abb.).
- Kat. Regensburg 1994
Michael Zink (Hrsg.)/Hans Hanakam/Oliver
Herwig (Autoren), Karl Prantl/Otto Wagner,
7 Steine/7 Bilder, Regensburg 1994.
- Kat. Salzburg 1998
Mario Mauroner (Hrsg.), Karl Prantl. Steine,
Ausstellung der Galerie Academia Salzburg,
Salzburg 1998.
- Kat. St. Gallen 1976
Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Ludmila
Vachtová/Wolfgang Laib (Autoren), Karl Prantl.
Steine 1964-1976, Ausstellung Erker-Galerie
St. Gallen, St. Gallen 1976.
- Kat. St. Gallen 1980
Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.)/Kurt Lüthi
(Einführung), Karl Prantl. Steine 1978-1980,
Ausstellung Erker-Galerie St. Gallen, St. Gallen
1980.
- Kat. St. Margarethen 1969
Kristian Sottriffer, Symposion Europäischer
Bildhauer St. Margarethen, Wien 1969.
- Kat. Schwerin 1994
Kornelia Berswordt-Wallrabe (Hrsg.), Gerhard
von Graevenitz. Eine Kunst jenseits des

- Bildes, Ausstellung Staatliches Museum Schwerin, Schwerin 1994.
- Kat. Stuttgart 1978
 Württembergischer Kunstverein (Hrsg.)/Tilman Osterwold (Text), Karl Prantl, Meditationen. Skulpturen Herbert Baumann Rolf Jörres Karl Prantl, Ausstellung Württembergischer Kunstverein, Kunstgebäude am Schloßplatz, Stuttgart 1978.
- Kat. Venedig 1986
 Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hrsg.)/Hans Hollein(Kommissär), Karl Prantl. Austria. Biennale di Venezia, Wien 1986.
- Kat. Wien 1947
 Haut Commissariat de la République Française en Autriche, Division des Affaires Culturelles (Hrsg.)/E.Susini(Avant-propos)/Jean Cassou (Introduction), Classiques de la peinture française moderne, Patronage du Général Béthouart, Haut Commissaire de la République Française en Autriche, Ausstellung Kunstgewerbemuseum Wien, Wien 1947.
- Kat. Wien 1950
 Form und Gestaltung. Internationale Ausstellung der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 1950.
- Kat. Wien 1951
 Amerikanische Malerei. Werden und Gegenwart. Ausstellung der Akademie der bildenden Künste Wien, Wien 1951.
- Kat. Wien 1971
 Künstlergruppe „Der Kreis“ (Hrsg.)/Peter Weiermair (Einf.), Skulpturen von Karl Prantl, Ausstellung Künstlerhaus Wien, Wien 1971.
- Kat. Wien 1987
 Heribert Hutter (Inh.), A.P. Gütersloh. Zum 100. Geburtstag, in: Martin Martischnig (Hrsg.), Monographien zur Kunst Österreichs im 20. Jahrhundert, Wien 1987.
- Kat. Wien 1969
 Anton Hanak, Vortrag über moderne Plastik (1930), in: Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien (Hrsg)/Wilhelm Mrazek (Konz./Org./Vorw.)/Waltraud Neuwirth (Kat.), Anton Hanak. 1875-1934, 37 Abb. Skulpturen, 70 Abb. Handzeichnungen, Ausstellung Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Wien 1969, S. 9-15.

- Kat. Wien 1993 Matthias Boeckl (Konz.), Kairos. Die Sammlung Otto Mauer im Wiener Dommuseum, Innsbruck 1993.
- Kat. Wien 1995 Wilfried Seipel (Hrsg.), Zeitlos. Das Menschenbild in der Skulptur und Zeichnung Fritz Wotrubas. Eine Retrospektive, Ausstellung Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1995.
- Kat. Wien 2005 Czernin Verlag Wien (Hrsg.)/Gerbert Frodl (Dir.), Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky, Ausstellung Österreichische Galerie Belvedere, Wien 2005.
- Kat. Wuppertal 1969 Kunst- und Museumsverein Wuppertal (Hrsg.)/Günter Aust (Einf.), Optical Art, Ausstellung Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal 1969.
- Kat. Zürich 1981 Max Bill (Leitung), Georges Vantongerloo, Ausstellung Kunsthau Zürich 1981
- Kat. Zug 1982 Zuger Kunstgesellschaft (Hrsg.), Stein. Steinskulpturen im 20. Jahrhundert, Ausstellung Kunsthau Zug, Zug 1982.
- Kat. Zug 1998 Matthias Haldemann (Hrsg.), Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm, Katalog Stiftung Sammlung Kamm, Zug 1998.
- Kemp 1975 Wolfgang Kemp, Material der bildenden Kunst. Zu einem ungelösten Problem der Kunstwissenschaft, in: Prisma, Zeitschrift der Gesamthochschule Kassel 9/1975, S. 25-34.
- Kemp 1976 Wolfgang Kemp, Holz – Figuren des Problems Material, in: Kunsthalle Baden-Baden (Hrsg.) /Ingrid Jenderko/Andrea Pfeiffer (Red.), Holz = Kunst-Stoff, Ausstellung Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Baden-Baden 1976, S. 9-14.
- Khoroche 2002 Peter Khoroche, Ben Nicholson. Drawings and painted reliefs, Aldershot/Hampshire 2002.
- Kiblitzky 1995 Joseph Kiblitzky, *Sieg über die Sonne*, in: Museum Ludwig Köln (Hrsg.)/Evelyn Weiss (Konz.), Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung, Köln 1995, S. 28-32.

- Kiblitsky 2001 Joseph Kiblitsky, Zum Thema *Schwarzes Quadrat* in der Oper *Sieg über die Sonne*, in: ders./Ingried Brugger (Hrsg.), Kasimir Malewitsch, St. Petersburg/Wien 2001, S.193-202.
- Klee 1957 Paul Klees, Tagebücher 1898-1918, hg.v. Felix Klee, Köln 1957.
- Klimesch 2005 Gertraud Klimesch, Kontinuität und Aufbruch. Bildende Kunst im Burgenland 1945-1955, in: Burgenländische Landesregierung/Landesmuseum (Hrsg.), Joseph Tiefenbach (Dir.), Russenzeit. Befreiung 1945. Freiheit 1955, Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung Landesmuseum Eisenstadt, Eisenstadt 2005, S. 97-103.
- Klingborg 1988 Arne Klingborg, Die Quellen der Kreativität, in: ders./Andreas Burnier u.a., Die Wirklichkeit des Geistigen in der abstrakten Kunst, Stuttgart 1988, S. 19-29.
- Klother 1998 Eva-Maria Klother, Denkmalplastik nach 1945 bis 1989 in Ost- und West-Berlin, Münster 1998.
- Köhler 2004 Christine Köhler, Karl Prantl. „Steine, die lebendig werden“, Salzburg 2004. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Institut für Kunstgeschichte, Universität Salzburg.
- Koepf/Binding 1999 Hans Koepf/Günther Binding, Bildwörterbuch der Architektur, Stuttgart 1999.
- Kopp-Schmidt 2005 Gabriele Kopp-Schmidt, Picasso und die Folgen. Der Maler als „Bildhauer“, Kunsthistorische Arbeitsblätter 2/2005, S. 65-76.
- Kostelanetz 2000 Richard Kostelanetz, A Dictionary of the Avant-Gardes, New York 2000.
- Krämer 1995 Harald Krämer, Galerie im Griechenbeisl 1960-1971. Christa Hauer und Johann Fruhmann. Pioniere der zeitgenössischen Kunstszene in Wien, Wien 1995.
- Krapf 1981 Michael Krapf, Zu den Voraussetzungen der Entstehung des Lukasbundes in Wien, in: Klaus Gallwitz (Hrsg.), Die Nazarener in Rom. Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981, S. 27-33 (Originalausgabe Rom1981).
- Kretschmer 2002 Franz Kretschmer, Marmor aus Adnet, Heimatbuch Adnet, 1. Bd., Salzburg 2002. (3. Aufl.).

- Kretschmer/Hiesmayr o.J. Herbert Kretschmer/Ernst Hiesmayr, Heiligkreuzkirche Langholzfeld, Linz o.J.
- Kretschmer/Klein 1997 Herbert Kretschmer/Cäcilia Klein, Langholzfeld. Heilig-Kreuz-Kirche (mediapress-Kirchenführer), Steyr 1997.
- Krieger 2007 Verena Krieger, Was ist ein Künstler? Genie - Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen, Köln 2007.
- Kuspit 1995 Donald Burton Kuspit, Der Kult vom Avantgarde-Künstler, Klagenfurt 1995. (Originalausgabe Cambridge/Mass. 1993).
- Laub 1995 Peter Laub, Dani Karavans „Straße der Menschenrechte“. Gestalt und Bedeutung, in: Peter Laub/Konrad Scheurmann (Hrsg.), Dani Karavan, Straße der Menschenrechte, Bonn 1995, S. 44-91.
- Laub/Scheurmann 1995 Peter Laub/Konrad Scheurmann (Hrsg.), Dani Karavan. Straße der Menschenrechte, Bonn 1995.
- Lichtenstern 1999 Christa Lichtenstern, „...am meisten Freiheit“. – Zur Bedeutung der Reclining Figures in Moores plastischem Werk, in: Ferdinand Ulrich/Hans-Jürgen Schwalm (Hrsg.), Henry Moore, Köln 1999, S. 7-25.
- Lippe 1992 Rudolf zur Lippe, „Die Große Straße“. Neun Überlegungen zur Gegenwart des Reichsparteitagsgeländes und Karl Prantls Nürnberger Kreuzweges, in: Poiesis 7/1992 (Heft der Steine), S. 36-47.
- Lüthi 1980 Kurt Lüthi, Die Sprache der Steine, in: Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Karl Prantl. Steine 1978-1980, Ausstellung Erker-Galerie St. Gallen, St. Gallen 1980, S. 3-10.
- Lurker 1981 Manfred Lurker, Der Kreis als Symbol im Denken, Glauben und künstlerischen Gestalten der Menschheit, Tübingen 1981.
- M. 1923 M.M., Constantin Brancusi, A Summary of Many Conversations, in: The Arts, New York 1 (Juli)/ 1923, S. 14-29.
Wiederabdruck: Friedrich Teja Bach, Constantin Brancusi, Metamorphosen plastischer Form, Köln 1987, S. 316-317.

- Maas-Ewert 2000
Theodor Maas-Ewert, Tabernakel, in: Walter Kasper (Hrsg.), Lexikon für Theologie und Kirche, Bd. 9, Freiburg etc. 2000, Sp. 1223.
- Margolis 1991
Joseph Margolis, Constantin Brancusi: Perfections and Impossibilities, in: Florence M. Hetzler (Hrsg.), Art and Philosophy: Brancusi. The Courage to Love, New York etc. 1991, S. 9-17.
- Meilach 1970
Dona Z. Meilach, Contemporary Stone Sculpture. Aesthetics, Methods, Appreciation, New York 1970.
- Meister 1960
Peter R. Meister, Erstes Symposium europäischer Bildhauer 1959, in: Werk, Schweizer Monatsschrift für Architektur, Kunst, künstlerisches Gewerbe, 1/1960, S. 31.
- Meschede 1987
Friedrich Meschede, „Der Stein drängt nach draußen“. Untersuchungen zur Skulptur von Ulrich Rückriem und ihre Entwicklung als Kunst im öffentlichen Raum, Münster/Westfalen 1987. Diss. Westfälische Wilhelms-Universität, Münster/Westfalen 1987.
- Meyer 2005
James Sampson Meyer (Hrsg.), Minimalismus, Berlin 2005. (Originalausgabe New Haven/Conn. 2001).
- Milesi 1954
Richard Milesi, Herbert Boeckl. Zum 60. Geburtstag, in: Carinthia 1-3/1954, S. 1061-1068.
- Moholy-Nagy 1991
László Moholy-Nagy, Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, in: documenta/Museum Fridericianum (Hrsg.)/Catherine David (Kur./Aut.), László Moholy-Nagy, Ausstellung Museum Fridericianum Kassel/IVAM Centre Julio Gonzáles Valencia/Musée Cantini Marseille, Kassel 1991.
- Moore 1983
Henry Moore, Wood Sculpture, Commentary by Henry Moore. Photographs by Gemma Levine, New York 1983.
- Morschel 1979
Jürgen Morschel, Kunst unter neuen Voraussetzungen. Anmerkungen zur zwanzigjährigen Geschichte des Bildhauer-Symposiums, in: Das Kunstwerk 5/1979, S. 3-39.

- Morschel 1981 Jürgen Morschel, Vom Bildhauersymposium zur „Kunst im öffentlichen Raum“, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Peter Weiermair (Red./Aut.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Frankfurt/M. 1981, S. 45-52.
- Muschik 1966 Johann Muschik, Österreichische Plastik seit 1945, Wien etc.1966.
- Nakov 1991 Andrei Nakov, Eine „Lichtarchitektur“, die sich über das rein Formale erhebt, in: documenta/ Museum Fridericianum (Hrsg.)/Catherine David (Kur./Aut.), László Moholy-Nagy, Ausstellung Museum Fridericianum Kassel/ IVAM Centre Julio Gonzáles Valencia, Musée Cantini Marseille, Kassel 1991, S. 21-35.
- Öhlschläger 2005 Claudia Öhlschläger, Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München 2005.
- Öhlschläger 2007 Claudia Öhlschläger, Einleitung, in: Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, hg. v. Helga Grebing, München 2007, S. 13-42.
- Olbrich 1987 Harald Olbrich (Hrsg./Red.), Lexikon der Kunst, Bd. 1, Leipzig 1987.
- Paar 1995 Sigrun Paar, Joseph Beuys und Rudolf Steiner. Steiners anthroposophische Vorträge als Inspirationsquelle, in: Arbeitskreis Block Beuys, Vorträge zum Werk von Joseph Beuys, Darmstadt 1995, S. 85-98.
- Panofsky 1998 Erwin Panofsky, Idea, Berlin 1993.
- Pevsner 1992 Nikolaus Pevsner/Hugh Honour/John Fleming, Lexikon der Weltarchitektur, München 1992. (3. Aufl.).
- Pfarramt Wernstein 1968 Pfarramt Wernstein (Hrsg.)/Josef Siegl/Erich Widder (Aut.), Pfarrkirche St. Georg. Wernstein am Inn, Wels 1968.
- Pfisterer/Rosen 2005 Ulrich Pfisterer/Valeska von Rosen (Hrsg.), Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 2005.
- Pieber 1989 Gertrude Pieber, Der Künstler Karl Prantl, Wien 1989. Unveröffentlichte Hausarbeit zur Erlangung der Lehramtsprüfung, Universität Wien 1989.

- Pokorny 1988 Werner Pokorny, Material und Technik, in: ders./Wolfgang Hartmann (Hrsg.), Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit, Stuttgart 1988, S. 84-96.
- Poley 1978 Stefanie Poley, Hans Arp. Die Formensprache im plastischen Werk, Stuttgart 1978. Diss.Univers. Heidelberg 1974.
- Prange 1991 Regine Prange, Das Kristalline als Kunstsymbol. Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne, Hildesheim 1991.
- Prantl 1967/1 Karl Prantl, 3 Aquarelle, 2 Großphotos einer Prantl-Steinskulptur (J.M. Hauer gewidmet) und Notation eines Zwölftonspiels von Josef Matthias Hauer, Format 38 x 33 cm, Aufl. 7 num. Exemplare, hg.v. Wolf Wezel, edition UND, München 1967.
- Prantl 1967/2 Bekenntnis (Zum Projekt der Gründung einer „Akademie für Gestaltung“ in Linz), in: Linzer Akademiefonds (Hrsg./Matthäus Schobesberger (Leit.), Industrie und Kunst Linz. Von der Linzer Kunstschule zur Akademie für Gestaltung, Linz 1967, S. 30-31.
Wiederabdruck in: Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Karl Prantl. Steine 1964-1976, St. Gallen 1976, S. 32-33.
- Prantl 1968/1 Karl Prantl, Zum Kreuzweg in der Heiligkreuzkirche Langholzfeld, in: Ernst Hiesmayr, Heilig-Kreuz-Kirche Langholzfeld bei Linz, in: Christliche Kunstblätter 3/1968, S. 72. Wiederabdruck in: Franz Larese, Jürg Janett (Hrsg.), Karl Prantl. Steine 1964-1976, Ausstellung Erker-Galerie St. Gallen, St. Gallen 1968, S. 33. Abb. des Autographs Karl Prantls in: Herbert Kretschmer/Ernst Hiesmayr, Heiligkreuzkirche Langholzfeld, Langholzfeld Linz, o.J., S. 14-15.
- Prantl 1968/2 Karl Prantl, Abb. des Autographs mit einer Nachricht Karl Prantls für die Gemeinde St. Georg in Wernstein, in: Pfarrkirchenrat (Hrsg.), St. Georg Wernstein am Inn, Wels 1968, S. 14.

- Prantl 1976 Karl Prantl, Constantin Brancusi 1876-1957. Die Skulpturen von Tirgu Jiu. Mappe mit 12 Originalphotos und einem handschriftlichen Text von Karl Prantl, Format 31 x 24 cm, Aufl. 24 num. Exemplare, hg.v. Wolf Wezel, edition UND, München 1976.
- Prantl 2004 Katharina Prantl/Symposion Europäischer Bildhauer (Hrsg.), Gehen über den Hügel von St. Margarethen von Stein zu Stein, Wien/Pötsching 2004.
- Presler 1999 Gerd Presler, Brücke, in: Hajo Düchting/Karin Sagner-Düchting (Red.), Prestel Lexikon, Kunst und Künstler im 20. Jahrhundert, München 1999, S.60-61.
- Presler 2007 Gerd Presler, Die Brücke, Reinbek bei Hamburg 2007.
- Rachewiltz 1991 Mary de Rachewiltz, Homage to Brancusi, in: Florence M. Hetzler (Hrsg.), Art and Philosophy: Brancusi, The Courage to Love, New York etc.1991, S. 39-40.
- Raff 2008 Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe, Münchner Beiträge zur Volkskunde 37, Münster/München 2008. (2. Aufl.). Diss. Univ. München 1994.
- Read 1967 Herbert Read, Henry Moore, München/Zürich 1967.
- Reichardt 1983 Robert Reichardt, Das Zwölftonspiel von Josef Matthias Hauer als musikalische Meditation, in: ders. (Hrsg.), Josef Matthias Hauer zum 100. Geburtstag am 19. März 1983, Wien 1983, S. 64-66.
- Rennings/Klößener 1983 Heinrich Rennings/Martin Klößener, Dokumente zur Erneuerung der Liturgie, Bd. 1: Dokumente des Apostolischen Stuhls 1963-1973, Kevelaer 1983.
- Riegl 1977 Alois Riegl, Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, München 1977. (Erstausgabe Berlin 1893).
- Ripper 1998 Helga Ripper, Karl Prantls Steine am Weg, in: Parnass 4/1998, S. 68-75.

- Sae 1990
 Karina Esmailzadeh Sae, Steinskulpturen –
 skulptierte Steine. Versuch einer Charakteristik
 zeitgenössischer Steinskulptur, Aachen 1990.
 Diss. Rheinisch-Westfälische Technische
 Hochschule Aachen.
- Sassmann 1993
 Hanns Sassmann, Saxa loquuntur, in: Harald
 Baloch (Hrsg.), Kreuzweg und Steine zur
 Meditation, Graz 1993, S. 9-10.
- Scherer 2004
 Franz Scherer, Kirche, Kunst und Kitsch:
 Reichenauer Künstlertage 2002, in: Das Münster
 2004, S. 61 – 62.
- Schmidt 2005
 Alexander Schmidt/Geschichte für alle e.V./Institut
 für Regionalgeschichte (Hrsg.), Geländebegehung.
 Das Reichsparteitagsgelände in Nürnberg,
 Nürnberg 2005. (4. Aufl.).
- Schmied 2002
 Wieland Schmied, Zum Verhältnis von Kunst und
 Kirche, in: Kunst und Kirche 4/2002, S. 266 – 267.
- Schmied/Hakel 1964
 Wieland Schmied/Hermann Hakel, Malerei des
 Phantastischen Realismus. Die Wiener Schule,
 mit einem Vorwort von Albert Paris Gütersloh,
 Wien etc. 1964.
- Schröder 1994
 Klaus Albrecht Schröder, Vorwort/Übergänge und
 Brüche. Stilprobleme im frühen Werk Herbert
 Boeckls, in: ders./Ingrid Brugger (Hrsg.), Herbert
 Boeckl, Wien/St.Petersburg 1994, S. 7-8/9-35.
- Schumann 1997
 Walter Schumann, Der neue BLV Steine- und
 Mineralienführer, München 1997.
- Schwarz 1999
 Agnes Maria Schwarz, „Uns trägt kein Volk!“
 Alltagsgeschichtliche Studien zur Rezeption von
 Gegenwartskunst in österreichischen
 Kirchenräumen nach 1945. Unveröffentlichte
 Magisterarbeit im Fach Kirchengeschichte an der
 katholisch-theologischen Fakultät der Universität
 Wien 1999.
- Seipel 1995
 Wilfried Seipel (Hrsg.), Zeitlos. Das Menschenbild
 in der Skulptur und Zeichnung Fritz Wotrubas.
 Eine Retrospektive. Kunsthistorisches Museum,
 Wien 1995.
- Seipel 1998
 Wilfried Seipel, Henry Moore 1898-1986. Eine
 Retrospektive zum 100. Geburtstag, Wien 1998.

- Siegl 1968 Josef Siegl, Baugeschichte der Erneuerung, in: Pfarramt Wernstein (Hrsg.)/ders., Pfarrkirche St. Georg Wernstein am Inn, Wels 1968, S. 1-2.
- Sotriffer 1963 Kristian Sotriffer, Malerei und Plastik in Österreich. Von Makart bis Wotruba, Wien 1963
- Sotriffer 1966-67 Kristian Sotriffer, Der Bildhauer Karl Prantl, in: Das Kunstwerk 3-4/1966-67, S. 12-25.
- Sotriffer 1969 Symposion Europäischer Bildhauer (Hrsg.)/Kristian Sotriffer (Text), Symposion Europäischer Bildhauer St. Margarethen, Wien. 1969.
- Sotriffer 1977 Kristian Sotriffer, Karl Prantl, in: Kunst und Kirche, Linz 1/1977, S. 14-15.
- Sotriffer 1981 Eine Utopie im Stein. Über Karl Prantl, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.)/Peter Weiermair (Red.), Ausstellung Frankfurter Kunstverein 1981, Frankfurt /M. 1981, S. 59-62.
- Sotriffer 1982 Kristian Sotriffer, Der „erweiterte Kunstbegriff“. Überwindungsversuche des Traditionellen, in: ders. (Hrsg.), Das größere Österreich. Geistiges und soziales Leben 1880 bis zur Gegenwart, Wien 1982, S. 527-533.
- Sotriffer 1986 Kristian Sotriffer, Begleittext, in: Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport (Hrsg.)/Hans Hollein (Kommissär), Karl Prantl, Biennale di Venezia 1986, Wien 1986, S. 67-70.
- Sotriffer 1988/1 Kristian Sotriffer, Steine im Kirschgarten. Karl Prantl in Pötsching im Burgenland, in: Parnass 6/1988, Linz 1988, S. 38-39.
- Sotriffer 1988/2 Kristian Sotriffer, Karl Prantl oder: Der Stein des Anstoßes, in: Wolfgang Hartmann/Werner Pokorny (Hrsg.), Das Bildhauersymposion. Entstehung und Entwicklung einer neuen Form kollektiver und künstlerischer Arbeit, Stuttgart 1988, S. 38-43.
- Sotriffer 1989 Kristian Sotriffer, Exerzierplatz im Freien. Vor dreißig Jahren begann das Bildhauer-Symposion in St. Margarethen, in: Wiener Journal, Sept. 1989, S. 23.
- Sotriffer 1992 Kristian Sotriffer, Einkehren. Gesammeltes zu Kunst und Kultur, Innsbruck 1992.

- Sotriffer 1995 Kristian Sotriffer, Brückenschläge. Die Bildhauer-Symposien, in: Noemi Smolik/Robert Fleck (Hrsg.), Kunst in Österreich, Köln 1995, S. 142-143. (1. Aufl.).
- Sotriffer 1998 Wien-Zug und zurück. Fritz Wotruba, die Familie Kamm und die Entwicklung einer Sammlung, in: Matthias Haldemann (Hrsg.), Dialog mit der Moderne. Fritz Wotruba und die Sammlung Kamm, Ausstellung Kunsthaus Zug, Zug 1998, S. 11-27.
- Staber 1977 Margit Staber, Georges Vantongerloo: Mathematik, Natur und Kunst, in: Brigitte de Almeida Lopes, Georges Vantongerloo 1886-1965, Ausstellung Galerie Lopes Zürich, Zürich 1977, S. 5-18.
Wiederabdruck in: Eberhard Roters/Ulrich Schumacher (Hrsg.), Georges Vantongerloo, Ausstellungen Akademie der Künste Berlin/Quadrat Bottrop Josef-Albers-Museum, Berlin 1986, S. 23-26.
- Steininger 2001 Florian Steininger, Suprematistische Malerei, in: Ingrid Brugger/Joseph Kiblicky (Hrsg.), Kasimir Malewitsch, St. Petersburg/Wien 2001, S. 74-75.
- Stock 1991 Wolfgang Jean Stock, Der braune Fleck auf Nürnbergs weißer Weste, PAN-Umfrage zum NS-Parteitagsgelände, PAN 2/1991, S. 6-7.
- Syamken 1983 Georg Syamken, „Frangitur in molli“ oder das Bündnis zwischen Stein und Fleisch, in: Hamburger Kunsthalle (Hrsg.), Karl Prantl. Steinmeditationen, Ausstellung Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1983, S. 7-8.
- Thiel 1998 Elke Thiel, Die Europäische Union. Von der Integration der Märkte zu gemeinsamen Politiken, Opladen 1998.
- Traeger 1977 Philipp Otto Runge oder Die Geburt einer neuen Kunst, München 1977.
- Trier 1990 Eduard Trier, Plastik, in: Giulio Carlo Argan, Die Kunst des 20. Jahrhunderts. 1889-1940, Propyläen Kunstgeschichte Bd.12, Frankfurt/M. 1977, S. 289-311.
- Trier 1999 Eduard Trier, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin 1999. (5. Aufl.).
- .

- Türr 1986 Karina Türr, Op Art. Stil, Ornament oder Experiment? Berlin 1986.
- Vachtová 1976 Ludmila Vachtová, Einführung, in: Franz Larese/Jürg Janett (Hrsg.), Karl Prantl. Steine 1964-1976, Ausstellung Erker-Galerie St: Gallen, St. Gallen 1976, S. 13-19.
Wiederabdruck in: Gabriele Wimmer/John Sailer/Galerie Ulysses (Hrsg.); Karl Prantl, Ausstellung Galerie Ulysses, Wien 1979, S. 3-16.
- Vogel 1970 Der Bildhauer Karl Prantl, in: Christliche Kunstblätter 1/1970, S. 42-45.
- Wagner 2001 Monika Wagner, Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.
- Wally 1988 Barbara Wally (Hrsg.), Internationale Sommerakademie für Bildende Kunst Salzburg. Steinbildhauer Symposion. Eine Dokumentation, Salzburg 1988.
- Wally 2003 Barbara Wally (Hrsg.), Oskar Kokoschka in Salzburg. Die Gründung der Internationalen Sommerakademie für Bildende Kunst. Vor 50 Jahren, Salzburg 2003.
- Walther 2000 Ingo F. Walther (Hrsg.), Kunst des 20. Jahrhunderts, Köln 2000.
- Weiermair 1971 Peter Weiermair, Karl Prantl, in: Der Kreis (Hrsg.), „Historien und Utopien/Skulpturen von K. Prantl, Ausstellung Künstlergruppe „Der Kreis“ im Künstlerhaus Wien, Wien 1971, S. 6.
- Weiermair 1973 Peter Weiermair, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1972, Innsbruck 1973, S. 5-7.
- Weiermair 1981 Peter Weiermair, Einführung, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Frankfurt 1981, S. 7-16.
- Weiermair 1985 Peter Weiermair (Hrsg.), von für über Heinz Gappmayr, Innsbruck 1985.
- Weiermair 2004 Peter Weiermair, Su Karl Prantl, in: Museo Morandi (Hrsg.), Karl Prantl, Sculture dal 1957-2002, Bologna 2004, S. 11-12.
- Weihsmann 1998 Helmut Weihsmann, Bauen unterm Hakenkreuz. Architektur des Untergangs, Wien 1998.

- Weinhart 2007 Martina Weinhart, Im Auge des Betrachters. Eine kurze Geschichte der Op-Art, in: dies./Max Hollein (Hrsg.), Op-Art, Ausstellung Schirn-Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt 2007, S. 18-40.
- Weiss 1983 Robert Michael Weiss, Josef Matthias Hauer. Zum 100. Geburtstag am 19. März 1983, Wien 1983.
- Weiss 1999 Robert Michael Weiss, Josef Matthias Hauer. 80 Jahre Zwölftonmusik, Wien 1999.
- Werthgarner/Telesko 1968 Helmut Werthgarner/Edgar Telesko, Gedanken der Architekten zur Neuordnung, in: Pfarramt Wernstein (Hrsg.)/Josef Siegl, Pfarrkirche St. Georg Wernstein am Inn, Wels 1968, S. 4.
- Westgeest 1997 Helen Westgeest, Zen in the Fifties. Interaction in Art between East and West, Beeldrecht/Amsterdam 1996. Diss. Rijksuniv. Leiden 1996.
- Wezel 1981 Wolf Wezel, Karl Prantl, in: Frankfurter Kunstverein (Hrsg.), Karl Prantl. Plastiken 1950-1981, Ausstellung Frankfurter Kunstverein, Frankfurt 1981, S. 38-40.
- Widder 1968/1 Erich Widder, Die erneuerte Kirche mit den Glasfenstern von Rudolf Kolbitsch, in: Pfarramt Wernstein (Hrsg.)/Josef Siegl, Pfarrkirche St. Georg Wernstein am Inn, Wels 1968, S. 10-12.
- Widder 1968/2 Erich Widder, Drei oberösterreichische Beispiele (Pfarrkirchen Tragwein, Wernstein, Bad Kreuzen), in: Christliche Kunstblätter 3/1968, S. 64-66.
- Wiehager 2007 Renate Wiehager, 100 Jahre Geschichte der abstrakten Avantgarden aus der Perspektive der Sammlung DaimlerChrysler. Vom „Kleinen Bauhaus“ in Stuttgart zu internationalen Tendenzen des Minimalismus heute, in: dies.(Konzept)/DaimlerChrysler (Hrsg.) Minimalism and After. Tradition und Tendenzen minimalistischer Kunst von 1950 bis heute. Neuerwerbungen für die Sammlung, Ostfildern 2007, S. 33-69.
- Wilkinson 1996 Alan G. Wilkinson, The Sculpture of Jacques Lipchitz. A catalogue raisonné. Volume one. The Paris years, London/New York 1996.
- Wilson 1996 Eva Wilson, Ornamente. Das Handbuch einer 8000jährigen Geschichte, Bern etc. 1996.

- Wohlmut 2002 Josef Wohlmut (Hrsg.), Das Zweite Vatikanische Konzil 1962-1965. Konstitution über die heilige Liturgie, in: ders., Dekrete der Ökumenischen Konzilien. Bd. 3, Konzilien der Neuzeit, Paderborn 2002, S. 820-842. (Originalausgabe Bologna 1972).
- Wollmeiner 2002 Sigrid Wollmeiner, Natur – Kunst. Künstlersymposien in Deutschland, Petersberg 2002. Diss. Univ. Bonn 2000.
- Worringer 1964 Wilhelm Worringer, Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, München 1964.
- Wortmann 2006 Jutta Birgit Wortmann, Bildhauersymposien. Entstehung – Entwicklung – Wandlung. Dargestellt an ausgewählten Beispielen und ergänzt durch Gespräche mit Beteiligten, Frankfurt/M. 2006. Diss. Univ. Kiel 2004.
- Wotruba 1945 Überlegungen. Gedanken zur Kunst, Zürich/New York 1945.
- Wotruba 1977 Fritz Wotruba, Die Zerstörungen haben mich nicht deprimiert, in: Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand, Salzburg 1977, S. 51-54.
- Wotruba 1995 Otto Breicha (Hrsg.), Wotruba. Figur als Widerstand. Bilder und Schriften zu Leben und Werk, Salzburg 1977.
- Wotruba 2002 Otto Breicha (Vorwort)/Jürg Janett (Hrsg./Red.), Fritz Wotruba, Werkverzeichnis, Skulpturen, Reliefs, Bühnen- und Architekturmodelle, St. Gallen 2002.

Lebenslauf

Am 1. November 1934 wurde ich in Ingolstadt als Sohn des Revisors Anton Winter und seiner Ehefrau Gertrud Kleinhörsen geboren. In München besuchte ich von 1941 bis 1953 die Grundschule und das Rupprecht-Gymnasium. Von 1954 bis 1960 studierte ich an der Ludwig-Maximilians-Universität die Fächer Geschichte, Germanistik und Romanistik. Meine Lehrer im Fach Geschichte waren die Professoren Schnabel, Spörl, Spindler und Rall, in Germanistik die Professoren Kunisch, Kuhn und Stöcklein und in Romanistik Professor Rheinfelder. 1958 erwarb ich an der Sprachenschule der Stadt München ein Diplom zum Nachweis der Eignung als Dolmetscher, Übersetzer und Handelskorrespondent in Französisch. 1960-62 war ich als Studienreferendar an zwei bayerischen Gymnasien tätig und unterrichtete anschließend als Studienassessor bzw. Studienrat am Münchner Max-Planck-Gymnasium.

1968 erschien meine von Professor Dr. Hans Rall betreute Dissertation „Karl Philipp Fürst von Wrede als Berater des Königs Max Joseph und des Kronprinzen Ludwig von Bayern (1813-1925) in der Schriftenreihe *Miscellanea Bavarica Monacensia* des Stadtarchivs München.

Ab 1974 beschäftigte ich mich als Leiter des ein Jahr vorher bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gegründeten Museumspädagogischen Zentrums mit Fragen der Intensivierung des Geschichts- und Kunstunterrichts durch Öffnung der Münchner Museen für Schüler aller Schularten und –stufen.

1983 kehrte ich als Seminarlehrer für Geschichte wieder in den Schuldienst zurück, um Studienreferendare auf ihre Tätigkeit als Gymnasiallehrer vorzubereiten. In den Ferien führte ich in Zusammenarbeit mit Mitgliedern der *Gruppi archeologici d'Italia* regelmäßig mit Schülern Ausgrabungen in Latium durch.

Nach meiner Pensionierung begann ich ein Studium der Klassischen Archäologie, der Vor- und Frühgeschichte und der Kunstgeschichte, das ich bei Professor Dr. Hubert Kohle mit einer Arbeit zur zeitgenössischen Kunst abschloss.