

Stifter sind wie üblich im verkleinerten Maßstab dargestellt. Die Heilige ist groß und würdig. Ihr volles Gesicht mit dem durchdringenden Blick der dunklen und ausdrucksvollen Augen findet nirgends nähere Verwandtschaft als auf dem Tucher-Altar. Das gilt auch für die Gestalt selbst, ihren weichen Faltenwurf, der nichts von spätgotischer Spitzwinkligkeit hat, und für den vollen Klang der Farben, unter denen das Grün dominiert. Ein Goldgrund und ein Teppich mit Granatapfelmuster und farbigen Fransen hinterlegen die Heilige. Der Goldgrund war blau übermalt und kam bei der in den Werkstätten des Museums erfolgten Reinigung wieder zutage.

Das Bild erscheint in sich geschlossen, doch ist es nur der Teil eines größeren Werkes. Zu den Bildnissen der Frauen gehörte das des Ehemannes und Stifters des Gemäldes, Matthäus Ebner. Wir dürfen davon ausgehen, daß auch er zu Füßen eines oder einer Heiligen kniete und das ihn sein Wappen auswies. Zu ergänzen ist weiterhin eine heilige Person, am ehesten Maria mit dem Kind, denen die Verehrung der Knienden galt. Sie war womöglich auf einem eigenen Bild von doppelter Breite der beiden Flügel dargestellt, die auf sie ausgerichtet waren. Es kann sich dabei auch um eine Szene, z.B. eine Marienkrönung oder eine Anbetung der Könige, gehandelt



haben. Bei einem Flügelaltar läge das nahe. Es ist aber auch denkbar, daß Maria, die Heiligen und die Stifter auf einer einzigen Tafel dargestellt waren, die später zersägt worden wäre. Die Tafel mit der hl. Agnes ist nur auf der rechten Seite (geringfügig) beschnitten. Es hätte sich dann um ein Votivbild oder um ein Epitaph (Gedächtnisbild) gehandelt. Die Hoffnung, die zugehörigen Teile zu finden, ist gering. Aber auch als Fragment eines größeren Werkes entfaltet das Gemälde mit der hl. Agnes seinen Zauber, der gleichermaßen aus der mittelalterlichen Frömmigkeit wie aus dem Ernst und der Schönheit der künstlerischen Gestaltung kommt. Alfred Stange, der profunde Kenner deutscher gotischer Malerei, hat das Gemälde, das um 1445/50 zu datieren ist, überzeugend eingeordnet. Ein Epitaphbild mit der Auferstehung Christi in der Frauenkirche hielt er für ein Werk derselben Hand. Daß die Darstellung der hl. Agnes mit dem Lamm für das Germanische Nationalmuseum erworben werden konnte, verdankt das Museum der großzügigen Spende der Nürnberger Hypothekenbank. Damit hat ein Werk der alten Nürnberger Tafelmalerie aus dem engsten Umkreis des Tucher-Meisters oder aus seiner Werkstatt seinen Weg nach Nürnberg zurückgefunden.

Kurt Löcher

Eine Viola da gamba des 17. Jahrhunderts klingt wieder

In der Restaurierungswerkstatt für historische Musikinstrumente konnten vor kurzem die umfangreichen Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten an der 1981 erworbenen Viola da gamba von Martin Hoffmann, Leipzig 1688, abgeschlossen werden.

Wie so viele Instrumente dieser Gattung ist auch unsere Gamba wohl zu Beginn des letzten Jahrhunderts zum Violoncello umgebaut worden, wobei der originale Hals durch einen neugefertigten Cellohals ersetzt wurde.

Durch einen solchen Eingriff konnten die oft sehr prächtig gearbeiteten Violen da gamba weiterhin musikalische Verwendung finden, nachdem das zarte und „delicate“ (Mattheson 1739) Instrument, das seine höchste Blüte in Frankreich am Hofe Ludwigs XIV. entfaltet hatte, durch die wesent-

lich lautstärkeren Streichinstrumente der Geigenfamilie verdrängt worden war. Dieser Wandel des Instrumentariums vollzog sich im Gefolge der Französischen Revolution, als das Konzertleben in immer größere Säle drängte.

Im Zuge des einschneidenden Umbaus sind bei der ursprünglich sechssaitigen Gambe von Martin Hoffmann neben dem Hals auch der Saitenhalter, das Griffbrett und alle weiteren Monturteile ausgetauscht worden. Veränderungen gab es am oberen Korpusende, infolge des deutlich schmälere Cellohalses. Die beträchtlich höhere Saitenspannung des Violoncellos hatte überdies auch Änderungen an der Innenkonstruktion, unter anderem einen kräftigeren Baßbalken – eine auf der Baßseite unter die Decke geleimte Rippe – erfordert. Der Baßbalken war dabei mit

so großer innerer Spannung eingeleimt worden, daß er die Decke an beiden Enden deformierte, wodurch das auch anderweitig beschädigte Instrument nicht mehr bespielbar war.

Nach eingehender Untersuchung und Dokumentation entschloß sich der ehemalige Besitzer, das Instrument dem Germanischen Nationalmuseum zu überlassen, um im Gegenzug als Teil des Kaufvertrags eine spielbare Kopie seines Instrumentes zu erhalten. Ein Restaurator fertigte diese nach dem vorhandenen Korpus mit einem ergänzten Gambenhals.

Bei der Restaurierung entschieden wir uns, ebenfalls die ursprüngliche Form als Viola da gamba wiederherzustellen. Zum einen, weil die Decke durch den Baßbalken gefährdet war, zum an-

deren, weil das zu lange, massive Cellogriffbrett die kunstvolle, nach innen treppenartig vertiefte Rosette vollständig verdeckte. Maßgeblich für diesen Entschluß war auch die Aussicht, den vermutlichen Originalzustand ohne erneute Eingriffe am veränderten Halsansatz weitgehend rekonstruieren zu können. Die Suche nach einem Vorbild für den verlorenen Hals und Wirbelkasten freilich führte zunächst zu keinem Ergebnis, da alle vergleichbaren Instrumente von Martin Hoffmann ebenfalls nicht mehr im Originalzustand waren. Schließlich fiel die Wahl auf eine heute im Bachhaus zu Eisenach verwahrte Viola da gamba aus der Hand seines Sohnes Johann Christian.

Nach einem Abguß der zu ergänzenden Teile am gewählten Vorbild wurden der neue Kopf und der Wirbelkasten nachgeschnitzt. Durch monatelange Einbettung in einer korrigierenden Wölbungsform konnte die Rückformung der Decke erreicht werden. Der Baßbalken ließ sich aus den Leimspuren des originalen rekonstruieren. Beim Aufsetzen des neuen Halses konnte trotz der angedeuteten Schwierigkeiten ein harmonischer Übergang zum durch die Restaurierung unangetasteten Korpus erreicht werden.

Erfreulich scheint die Tatsache, daß das Instrument – obgleich heute nicht mehr unabdingbares

Restaurierungsziel – für Konzerte und Schallplattenaufnahmen spielbar geworden ist.

Nach der Restaurierung besitzt das GNM zusammen mit dem Instrument von Gregorius Karpp nun eine zweite für das 17. Jahrhundert repräsentative Viola da gamba und darüber hinaus ein handwerklich besonders qualitativ gearbeitetes Instrument aus einem der bedeutendsten Zentren des europäi-

schen Musikinstrumentenbaus. In vielen zeitgenössischen Zeugnissen werden die Instrumente der Leipziger Familie Hoffmann gelobt, von denen vor allem der jüngere Sohn Johann Christian durch die ihm zugeschriebene Erfindung der Viola pomposa und seine Freundschaft zu Johann Sebastian Bach überragenden Ruhm erworben hat.

Dieter Krickeberg/Klaus Martius

Neuaufstellung im Klosterhof

Heinz-Günter Prager Achse I – III, 1974

Von dem in Köln lebenden Bildhauer Heinz-Günter Prager erhielt das Germanische Nationalmuseum als Leihgabe die 1974 in Florenz entstandene Arbeit »Achse I–III«. Der Künstler baute sie im großen Hof des ehemaligen Kartäuserklosters auf, das in die Museumsarchitektur integriert ist. In den letzten Jahren hat sich der Klosterhof zunehmend zu einem zeitgenössischen Skulpturenhof entwickelt. Ähnlich, wie etwa die 1983 installierte Arbeit »Golgatha« des Berliner Künstlerehepaares Matschinsky-Denninghoff mit dem historischen Ort in einen Dialog tritt, reflektiert auch Pragers Skulptur, wenn auch unter anderen Gesichtspunkten, inhaltliche Strukturen der umgebenden Sakralarchitektur.

Prager hat sich in seiner Skulptur von Anfang an mit dem Menschen befaßt. Dabei ging er nicht von der Körperform aus, sondern vom Körpermaß. Es gibt von ihm frühe Arbeiten, in denen er versucht, die Skulptur durch Schrittlängen zu dimensionieren. Er arbeitete an einem »objektiven, der subjektiven Sensibilisierung entzogenen Modul, auf das er seine Plastik aufbauen konnte«, bemerkt Manfred Schneckenburger in diesem Zusammenhang. Zur wichtigen Station bei der Ausarbeitung dieses Konzepts wurde für Prager die Zeit, die er 1974 als Stipendiat der Villa Romana in Florenz verbrachte. Bis heute lebt das Bild der Stadt durch die Kunst der Renaissance. In Ihrem ästhetischen Ideal fand er gewisse Parallelen zu seinen eigenen künstlerischen Ideen: Nicht nur in der Malerei und Skulptur, auch in der Architektur jener Zeit diente als formaler Ausgangspunkt der in objektiv nachvollziehbarer Maßstäblichkeit definierte menschliche Körper. Jen-

seits der religiösen Mysterien des Spätmittelalters wurde der »Goldene Schnitt« zum Ausdruck einer Zeit, die den Menschen zum Mittelpunkt ihrer Betrachtungen machen wollte. Dieser Idee folgte auch Albrecht Dürer, als er 1494 von Nürnberg aus seine erste Italienreise antrat.

In Florenz begann Prager den menschlichen Körper zu vermessen. Jedoch weniger im Sinne kunsthistorisch nachzeichnender Studien als vielmehr im Hinblick auf die Transparenz der Selbstwahrnehmung: »In Florenz wollte ich die Maße der Skulptur neu am menschlichen Körper orientieren. Es ging mir also nicht um eine Proportionslehre, die man deshalb schafft, um in der Verkleinerung oder Vergrößerung das jeweils brauchbare Maß zu finden. Damit hat meine Maßeinteilung des menschlichen Körpers nichts zu tun. Sie geht von einer bestimmten menschlichen Größe aus, die Anwendung auf die Skulptur finden soll und in ihrer Strenge jedes Verkleinern oder Vergrößern verhindert. In der Größe der Skulptur soll der Betrachter sein eigenes Maß erfahren... Nur so kann er begreifen, daß meine Skulptur, so wie sie vor ihm steht, die endgültige Größe hat, mit der er sich auseinandersetzen muß...«.

Solche Gedanken bilden den Hintergrund für die Arbeit mit den drei Achsen, eine »Skulptur aus Platten und Stangen von fast florentinisch anmutender Rationalität«. (M. Schneckenburger) Jede der Achsen besteht aus zwei kreisrunden Platten, deren Durchmesser dem Radius eines Armschlags von 140 cm entspricht. An die Platten ist in der Mitte im rechten Winkel eine Stange angeschraubt. Ihre Länge entspricht der vom Künstler normativ festgelegten

