

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.

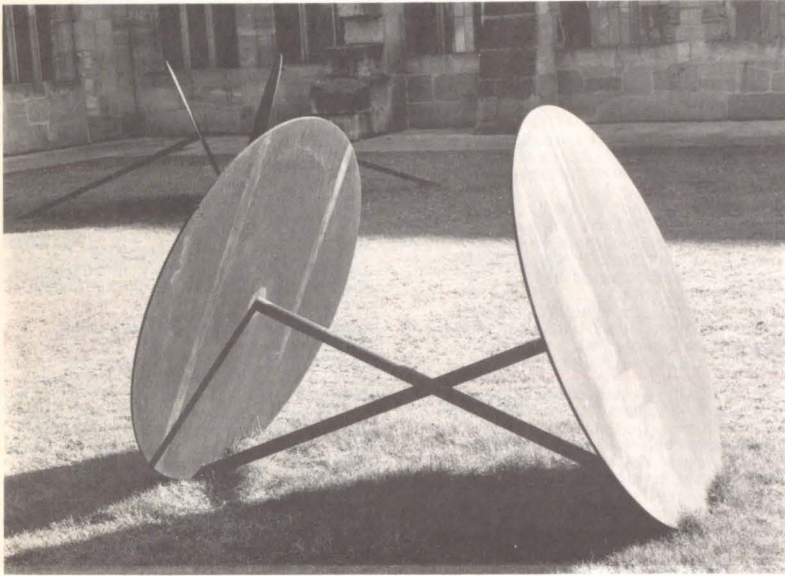
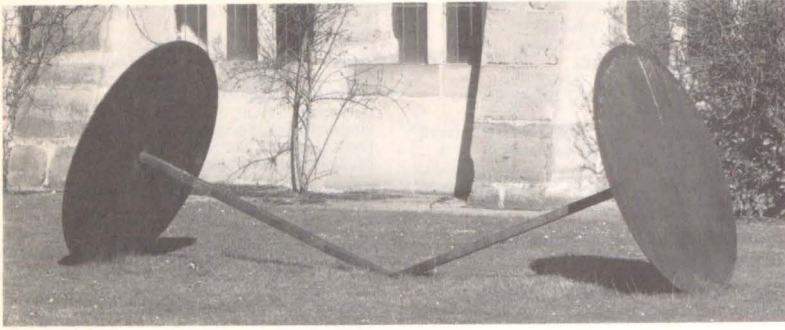
Prager hat sich in seiner Skulptur von Anfang an mit dem Menschen befaßt. Dabei ging er nicht von der Körperform aus, sondern vom Körpermaß. Es gibt von ihm frühe Arbeiten, in denen er versucht, die Skulptur durch Schrittlängen zu dimensionieren. Er arbeitete an einem »objektiven, der subjektiven Sensibilisierung 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





Heinz-Günter Prager, Achse I-III, 1974, Stahl

menschlichen Durchschnittsgröße von 175 cm. Obwohl die Achsen- teile massiv aus Stahl sind, scheinen sie nicht gewichtig auf ihrem jeweiligen Standpunkt verharren zu müssen. So sind die beiden aus Platte und angeschraubter Stange bestehenden Teile jeder Achse nicht miteinander verbunden. Ihre Konstellation bleibt variabel. Auch erweckt die lapidare

Auflagerung der Achsen- teile jeweils auf der Spitze der Stange sowie auf einem Punkt des Plattenradius die Vorstellung, als könnten sie sich zu drehen beginnen und in ihrer Ausrichtung verändern. Das Spiel mit der Veränderung führen die drei Achsen als Gruppe vor: Bei der ersten sind die Platten nach außen gerichtet, wobei sich die Stangenenden berühren. Der

Achsenkörper greift – beinahe wie ein Flügelpaar – weit in den Raum aus. Bei der zweiten sind die Platten nach innen gestellt. Das vorher so weit umrissene Raumvolumen drücken sie zusammen. Der Achsenkörper zieht sich in sich zurück. Die dritte Achse bildet eine Synthese beider Ausrichtungen. Hier stehen die Stangen so über Kreuz, daß jede den äußersten Punkt der anderen Achsenplatte berührt. Als Volumen umfaßt diese Achse einen Raum, in dem ihr Körper weder über sich hinausweist, noch auf sich selbst zurückbezogen bleibt. Außenraum und Achsenkörper verbinden sich zu einer komplexen Gestalt.

Mit dieser Skulptur stellt Prager die Annäherung eines Körpers an seine Umgebung dar. Sie ist in seinem Werk ein wichtiger Ausgangspunkt für anschließende skulpturale Überlegungen, die bei ihm nie ästhetisch abgehobene Untersuchungen genereller Formprobleme sind, sondern stets, ganz konkret, vom »geist-leiblichen« Menschen ausgehen und dabei auf seine Selbstwahrnehmung spekulieren. Pragers Achsen stehen nicht auf Sockeln sondern lagern recht irdisch auf dem Boden auf. In Nürnberg bilden sie einen Gegenpol zu den nach oben strebenden Fenstern der sie hinterfangenden Kartäuserkirche: »Die senkrechte Ausdehnung wird immer nur mit dem Auge faßbar, löst sich vom Boden, verweist auf etwas – Himmel, Gott, All – und wird dadurch zum Symbol, zur Idee. Die Waagerechte löst sich von diesem Ideecharakter. Sie verweist nicht auf etwas, sondern macht den Bezug Mensch–Erde deutlich.« (H.-G. Prager).

Ursula Peters

buchstäblich wörtlich – wörtlich buchstäblich

Eine Sammlung konkreter und visueller Poesie
der sechziger Jahre aus der Nationalgalerie Berlin

Kunsthalle Nürnberg, 23. Juni bis 16. Juli 1989

Die Ausstellung »buchstäblich wörtlich wörtlich buchstäblich« zeigt Arbeiten visueller und konkreter Poesie der sechziger Jahre aus dem Besitz der Nationalgalerie Berlin. Neben dem Archiv Sohm in Stuttgart ist das der einzige in sich geschlossene Sammelbestand zu diesem Thema in einem deutschen Museum. Die Werke stammen aus der Sammlung der englischen Kunstkritikerin Jasia Reichardt, die 1965 im Institute of Contemporary Arts in Lon-

don die Ausstellung »Between Poetry and Painting« organisierte. Diese Ausstellung bot einen frühen Einblick in die unterschiedlichen Methoden und Absichten der konkreten und visuellen Autoren in ihrer Blütezeit. Es ist daher umso erfreulicher, daß die Nationalgalerie gerade diese Sammlung 1979 als ganzes erwerben konnte, denn Jasia Reichardt hatte nicht nur bedeutende Originale und Graphiken zusammengetragen, sondern auch seltene Bücher, Ausstellungskata-

loge, Zeitschriften, Plakate, Manifeste, Einladungen, Photographien und ihre Korrespondenz mit einzelnen Autoren. Diese Mischung aus Werken, Dokumenten und Autographen macht die Sammlung zu einer Fundgrube für die kunst- und literaturwissenschaftliche Forschung, obwohl sie naturgemäß nicht vollständig sein kann. Sie umreißt das Thema aus dem Blickwinkel ihrer Urheberin, d.h. subjektiv und zeitbezogen.