

leitet, gelangt er schließlich zu dem für sein reifes Werk charakteristischen Figurenstil. Zu einem seiner Hauptthemen wird der ruhende, weibliche Akt, den er zum Sinnbild des Naturhaften gestaltet.

Während sich das »impressionistische« Erleben an der Gegebenheit der umgebenden Welt entfachte, wollten die Vertreter des Symbolismus der »Seelenkultur« durch mystisch aufgeladene Allegorien oder in Monumentale gesteigerte Existenzbilder eine neue geistige Prägung verleihen. Beispielhaft hierfür ist etwa der Figurenstil von Max Klinger, Franz von Stuck, Gustav Klimt oder Ferdinand Hodler – dessen Malerei Kuithan in einer Ausstellung in Jena sah, und der für ihn ein künstlerisches Leitbild wurde.

Ähnlich wie bei Hodler besticht Kuithans Gemälde »Dreiklang« durch eine Bildsprache, die eine eigenwillige Position zwischen Naturalismus und Abstraktion einnimmt. Die Körper der Frauen – traumverloren ruhen sie wie in mittelalterlichen Darstellungen des Paradiesgartens auf einem durch eine Mauer geschützten Rasenstück – sind einerseits naturalistisch in ihren Formen durchmo-

delliert. Gleichzeitig reflektiert die strenge lineare Stilisierung ihrer Körperumrisse ein abstraktes Kompositionsschema, das die Bildfläche in weichen Schwüngen rhythmisch strukturiert.

In sich kauern, selbstvergessen, entspannt und gelöst nehmen die Frauen in dem Gemälde unterschiedliche Haltungen der Ruhe ein. Dabei spielt Kuithan mit der Gegenläufigkeit ihrer nach innen und nach außen gebogenen Körperkonturen. Durch diesen Gegenlauf der Umrißlinien stilisiert er die Körper zu formalen Ergänzungsfiguren und läßt sie als ornamental verschlungene Einheit erscheinen. Das Spiel mit dem Komplementären setzt sich in der Farbgebung fort. Die Frauen liegen auf einem leuchtend blauen Tuch. Das Blau kontrastiert mit dem Orange des Gewandes der mittleren Frau – mit einem im Farbkreis genau entgegengesetzten und die Farbtotaleität gleichzeitig absolut ergänzenden Farbklang. Kuithan selbst bezeichnete solche Figurenbilder als »profane Heiligenbilder«, als Sinnbilder für die in der Bewegung des Lebendigen in sich ruhenden, ewigen Natur.

Bei dem Gemälde »Dreiklang«

hat Kuithan die Leinwand ungründert verwendet. Dadurch wirkt die Malerei trocken und erinnert an Freskomalerei. Eines der Hauptgebiete Kuithans war die Wandmalerei. Insbesondere in Jena – wo er bis zu seiner 1912 erfolgten Berufung zum Professor der Berliner Zeichenakademie lebte – führte er zahlreiche Monumentalaufträge aus. Für die Wandelhalle der Universität zum Beispiel schuf er zwei große Allegorien, »Intuition und Meditation«. Für das Jenaer Zeißwerk malte er Industriebilder mit kühn bewegten Arbeitergestalten. Den Volkshaussaal stattete er mit einem Kinderfries aus. In Kiel schmückte er die Villa Harries mit einem allegorischen Deckenfresko, für die Stadthalle in Görlitz entwarf er Wandbilder mit schreienden Arbeiterfiguren.

Mit seinen dekorativen Wandmalereien erinnert Kuithan an die gesamt-künstlerischen Bestrebungen des Jugendstils, der die Kunst aus ihrem traditionellen Rahmen befreien wollte, um den gesamten Lebensraum der Menschen mit schöpferischen Formen neu zu erfüllen.

Ursula Peters

### Präsenz der Zeitgenossen 16

## Heinz-Günter Prager: Bodenskulpturen

1.12.1990–24.2.1991 im Germanischen Nationalmuseum

Prager, Jahrgang 1949, zählt zu den richtungweisenden Vertretern der analytischen Plastik in Deutschland. Im Anschluß an die amerikanische minimal art beginnen sie in den siebziger Jahren damit, skulpturale Wirkungsweisen zu hinterfragen. Die gestalterischen Mittel dienen nicht länger dem Zweck illusionistischer Darstellung, sondern werden jetzt selbst reflektiert. Man befreit die Elemente der Skulptur von expressiven Gesten und führt sie auf geometrische Grundstrukturen zurück. Zugunsten der Sachlichkeit des verwendeten Materials wird alles Artifizielle vermieden.

Pragers Plastikbegriff übersteigt allerdings das faktisch Gegebene der plastischen Form. Er bezieht in seine Überlegungen die Körperlichkeit des Betrachters mit ein. »Was das Auge erkennt, muß körperlich erlebt sein«, schreibt er zur Konzeption seiner Arbeit und definiert Plastik als Modell der Selbsterfahrung schlechthin: »Sie selbst als realer Körper fordert vom Be-

trachter immer seine eigene Körperlichkeit heraus.«

Prager versteht das Wesen des Plastischen als ein Wechselspiel zwischen Wirken und Empfangen. Er reflektiert damit einen Kunstbegriff, der mit der Individualisierung der Gesellschaftsstrukturen das Übergreifende geltender Normen beständig in Frage stellt, indem er die »Wirklichkeit« der Erfahrung des einzelnen ins Werk einbezieht.

Ein Merkmal der Kunst der sechziger und siebziger Jahre ist einerseits ihre Reduktion auf elementare Formen, andererseits die programmatische Ausdehnung des Kunstbegriffs auf sämtliche Lebensbereiche. Die Haltung der Avantgarde entsprang zu einem Teil der Kritik an der ständig expandierenden Medienwelt, die den Menschen mit immer neuen, sich ständig überholenden Nachrichten und Bildern überflutet. »Audiovisuelle Medien beherrschen die Welt, dringen auf dem kürzesten Weg über Auge und Ohr in unser Gehirn, steuern unsere Gedanken,

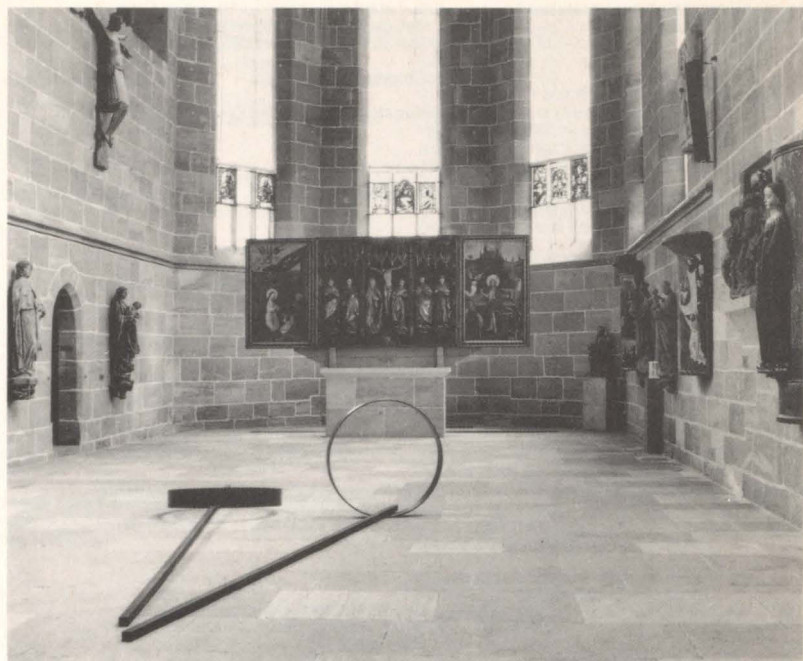
befriedigen unsere Gefühle und Sehnsüchte«, notierte Prager. »Ständig neue, schönere Bilder hervorzubringen, wird in uns die Welt zum Bild, täuscht über den grauen Alltag der Zivilisation hinweg. Die Zeit der Bilder ist zugleich die der Illusionen. Die Welt im Kopf trennt sich vom Rumpf, der Körper stirbt ab... Die Krise des Bildes ist letztlich die der vom Bild uns vorgespielten Illusion.« Die Kritik richtet sich gegen den Überfluß an Bildern in der modernen Mediengesellschaft, gegen die erschreckend unsinnlichen Qualitäten dieses Überflusses, durch die ursprüngliche Wirklichkeitsbezüge verloren zu gehen drohen: »Von dieser Situation ausgehend«, so Prager, »ist es die Aufgabe der Skulptur, die Geist-Körper-Einheit bewußt zu machen. Sie unterscheidet sich von den vorhergegangenen visuellen Skulpturen (für mich ist die visuelle Skulptur die, die eher gesehen als im unmittelbaren räumlichen Sinn erlebt wird) dadurch, daß sie ihr

Verhältnis zum Menschen als Körpererfahrung neu definiert.«

Pragers Skulpturen sind Modelle einer ganzheitlichen Erfahrung der Wirklichkeit. Seine Idee des Plastischen veranschaulicht er durch ein Beispiel: »Ein Blick durch die Tür in ein Zimmer schafft das Bild eines Innenraumes: Boden, Wände, Decke, Tisch, Schrank, Stühle... Das Bild des Zimmers wird im Augen-Blick eingefangen.« Raum entsteht jedoch erst, wenn man in das Zimmer hineingeht: »Der Mensch erfaßt die Ausdehnung des Zimmers. Höhe, Breite, Länge werden abgeschritten und stehen im Verhältnis zur Größe des Menschen. Die Gegenstände im Zimmer werden benutzbar. Indem der Mensch vom Zimmer und seinen Gegenständen Besitz ergreift, entsteht die Wirklichkeit der Dingwelt... Das zuerst gesehene Bild, die vorweggenommene Vorstellung des Raumes, wird damit körperliche Wirklichkeit, die alle unsere Sinne beansprucht.«

Ähnlich wie ein Stuhl, auf dem man sitzen, ein Tisch, von dem man essen will, sind Pragers Skulpturen auf das Maß des Menschen bezogen. Bei ihrer Dimensionierung geht er von einem Proportionssystem aus, das sich am menschlichen Körper orientiert, wobei er eine normativ festgesetzte Durchschnittsgröße von 175 cm als Grundlage nimmt. Sein Proportionssystem hat jedoch nichts mit dem »Goldenen Schnitt«, der Proportionslehre vergangener Jahrhunderte zu tun. Sie wurde dazu benutzt, um bei der Dimensionierung in der Verkleinerung oder Vergrößerung das jeweils harmonische 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 Vergrößern oder Verkleinern verhindert. In der Größe der Skulptur soll der Betrachter seine eigenen Maße 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.«

Pragers Skulpturen richten sich an den kontemplativen und zugleich an den sich bewegenden, den schreitenden Betrachter. Sie fordern den umfassend aktiven Menschen. Von Standort zu Standort eröffnen ihm die Arbeiten neue Ansichten: »Umgeht er sie, addieren sich die Eindrücke, die das plastische Gefüge umschließen. Allmählich dringt er in ihre Strukturen ein. Was sich verändert, ist we-



der die Skulptur noch der Betrachter, sondern die Beziehung zwischen den beiden.«

Für Prager ist das bloße Vorhandensein von Form nicht letzte Objektivität. Dingfest wird das »Wirkliche« letztendlich in den unsichtbaren Räumen zwischen den Formen. Prager spielt mit Beweglichem, das gleichzeitig in sich ruht, mit Ruhendem, das sich verströmt. Bezeichnend ist, daß seine Skulpturen durchgängig Doppelpstückcharakter haben: Kreuzformen ruhen auf Scheiben, Stangen kreuzen Quadratformen, positive Volumen durchdringen negative. Massive Eisenstücke liegen auf dünnen Stangen. Im Spannungsverhältnis zwischen Fragilität und Stärke wird ihre Schwere schwebend. Festes wird beweglich, Bewegliches faßbar, und Schatten werden zu immateriellen Sockeln, deren Umgrenzung sich mit jedem

Schritt verschiebt. Der Betrachter beginnt hin- und herzuwandern und umfaßt den Übergang von Hohl- zu Massivkörper, von Massiv- zu Hohlkörper. Er umfaßt die Entwicklung von Formen durch die Bewegung des Erlebens. Sie sichert ihm die Wirklichkeit als erfahrbaren Prozeß.

»Das Plastische sichert die Wirklichkeit«: Dieses Credo des Bildhauers Prager hat überzeitliche Gültigkeit. Ganze Epochen werden mit ihren plastischen Schöpfungen identifiziert, so etwa das Mittelalter mit seinen Madonnen, das antike Griechenland mit seinen steinernen Götterfiguren. Beim alten Ägypten fallen einem die Pyramiden ein – »Ruhepunkte« der Anschauung »in der Erscheinungen Flucht«, wie Wilhelm Worringer in seiner kunstphilosophischen Betrachtung über »Abstraktion und Einfühlung« konstatiert.



Dem Willen zur Abstraktion geht Worringer in seinem Werk unter anderem bei den alten Naturvölkern nach. In der bildhaften Abstraktion versuchen sie, die unüberschaubare Fülle der Außenwelt magisch zu bannen. Ihr stärkster Drang war, das Objekt der Außenwelt gleichsam aus der verwirrenden Vielfalt des Seins herauszureißen, es von allem, was »Willkür an ihm war, zu reinigen, es notwendig und unverrückbar zu machen, es seinem absoluten Werte zu nähern.«

Die abendländische Kultur, die schließlich mit wissenschaftlichen und technischen Methoden die Welt zu beherrschen und zu gestalten glaubte, scheint heute an der verwirrenden Inflation medialer

Bildwelten, an ihren Illusionswelten zu krankten. In diese Bilderfluten stellt der Künstler seine Idee des Plastischen als Sicherung des physisch Wirklichen und Wirksamen.

Pragers Plastikbegriff übersteigt den abgegrenzten Bereich künstlerischer Gestaltung, indem er »alles, was körperliche Form hat und uns umgibt«, in seine Überlegungen einbezieht. »Er lehrt nicht, was ohnehin keiner kann, 'Kunst', sondern künstlerisches Erleben von Wirklichkeit.«<sup>24</sup>, faßte Eduard Trier die Zielsetzung des Künstlers prägnant zusammen.

Die Entstehungsgeschichte seiner Werke ist Kontemplation: Prager berichtet über die langen Ar-

beitsphasen, die große zeitliche Ausdehnung, in denen seine Plastiken entstehen. Sie wirken vielleicht ganz ähnlich wie die kultischen Bildwerke vergangener Zeiten, deren kontemplative Betrachtung nichts anderes ins Bewußtsein rufen wollte, als daß jeder die Verantwortung für eine geheiligte Welt mitzutragen und die abgezielten Grenzen seiner eigenen Existenz zu übersteigen hat, um sich damit dem Ganzen zu nähern, Materie zu vergeistigen – und Geistiges zu verkörpern.

*Ursula Peters*

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog.

## Friedrich Knupper Schmuck und Objekte

Eine Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 14. Dezember 1990 bis 17. Februar 1991

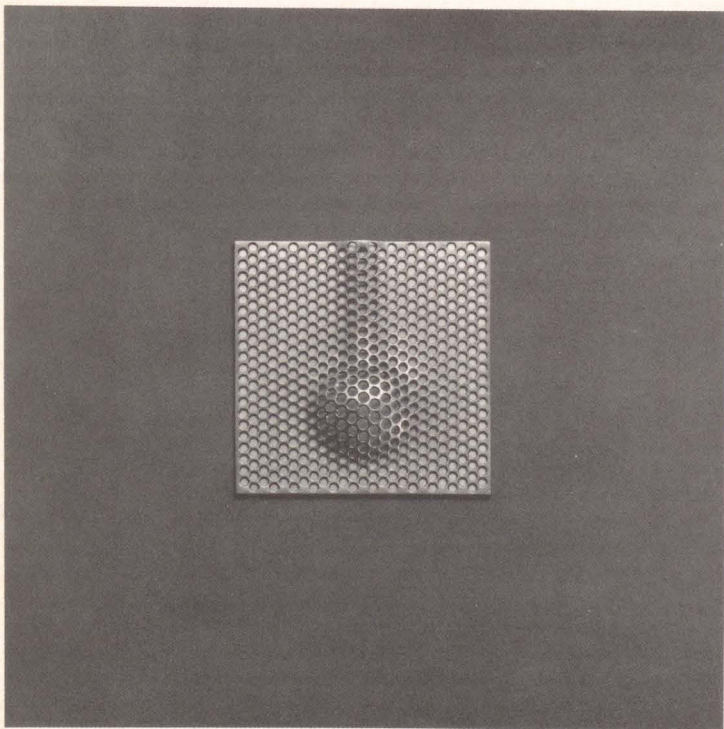
Es kommt nicht gerade häufig vor, daß sich sieben renommierte deutsche Kulturinstitute zusammenfinden, um das Lebenswerk eines Kunsthandwerkers der Moderne zu zeigen. Mit einer Werkschau des 1947 in Hamburg geborenen und 1987 in Berlin verstorbenen Gold- und Silberschmieds Friedrich Knupper ist dies möglich geworden. Sein zwar schmales aber

bedeutendes Œuvre von 117 Gegenständen wird zuerst in Nürnberg vorgestellt. Die folgenden Stationen sind dann das Schmuckmuseum in Pforzheim, das Deutsche Goldschmiedehaus in Hanau, das Landesmuseum Oldenburg, das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, das Badische Landesmuseum Karlsruhe und das Kunstgewerbemuseum

Berlin, wo die Museumstournee endet.

Wenn es das Credo der funktionalen Gestaltung ist, daß einfache Formen zwar nicht immer schön, schöne Formen aber immer einfach sind, dann erweist sich bei prüfendem Blick auf sein kurzes Schaffen Friedrich Knupper als Funktionalist. Schon seine frühesten Arbeiten sind gestaltgewordener Ausdruck einer konstruktiven künstlerischen Idee. Planimetrische und stereometrische Gebilde dominieren: Scheibe und Zylinder, Rechteck und Quader, Quadrat und Würfel. Spielerische Elemente kommen selten vor. Treten sie auf, dann nur in Gestalt einfachster Geometrie: als konzentrische Kreise, Halbkreise, Rechtecke, Dreiecke. In Friedrich Knuppers späterem Werk fehlen sie ganz. Auch in den Arbeiten der letzten Schaffensjahre, als das Gegenständliche wie unvermittelt auftaucht, ist es maßvoll im Ausdruck, weil die Form immer konstruktiv bleibt.

So einfach und einleuchtend Friedrich Knuppers Schmuckformen wirken, so schlicht sind auch die von ihm verwendeten Materialien. Als Trägersubstanz dient in der Regel das Silberblech. Und Metalle sind es, die ihn faszinieren; Metalle mit ihrem matten Glanz und in der Vielfalt ihrer Gestalt: als Flächen, als Körper und als Gitter. Was Friedrich Knupper von diesen Möglichkeiten nutzte, hat angesichts seiner Arbeiten eine Vielfalt des Ähnlichen, doch



*Friedrich Knupper: Objekt, silber patiniert auf Acrylplatte.  
Entstanden 1979 bis 1983*