

Norbert Prangenberg

Dass er als Jugendlicher nicht wusste, was er tun und werden sollte und dass ihn schließlich die Faszination für das Wort Goldschmied dazu führte, eine Lehre in diesem Beruf zu beginnen – so berichtete er es verschiedentlich –, dies war für Norbert Prangenberg wohl eine gute Voraussetzung dafür, am Ende mit etwas Besonderem zu beginnen – nämlich mit dem Zeichnen. Zunächst zeichnete er nur, bald kamen Linolschnitte hinzu, etwas später Bilder und Keramik, doch was immer er anfasste, seine Arbeit hatte ihre Wurzeln im Zeichnen, denn es entsprach diesem existenziellen Nicht-Wissen, wohin der eigene Weg führen würde.

Eine Gruppe früher Zeichnungen ist in der Skulpturenhalle ausgestellt, um diese Behauptung anschaulich zu machen. Die Zeichnungen sind ausgeführt auf dünnen Papieren, die sich unter der nassen Tusche wellen, und ebenso unansehnlich erscheint auf den ersten Blick, was darauf zu sehen ist. Prangenberg zeichnete nur mit Bleistift und Tuschepinsel; manche Blätter sind beinahe zur Gänze eingeschwärzt, und die Figuren sind darin als weiße Auslassungen wiedergegeben. Wenn von Figuren die Rede ist, dann sind dies Kreise, auch bloß Punkte, Dreiecke, Vierecke, oft in Rautenform. Auf den Blättern findet man Spuren einer Vorzeichnung in Bleistift, doch die flüssige Tusche folgt ihnen summarisch; überhaupt erhält man nicht den Eindruck, dass es zu Beginn eine eigentliche Planung, eine Komposition gab, denn die Figuren wirken zufällig hingestreut, und erst mit der Zeit treten ihre spielerischen, fragilen Beziehungen zueinander hervor. Es sind Konstellationen vor der durchdachten austarierten Komposition, die den Figuren Festigkeit gibt. Prangenberg bricht das Zeichnen ab, bevor es so weit ist; er hält an, bevor die Tusche über die weißen Flächen verläuft und das Licht auf dem Blatt gänzlich auslöscht.

Zwei Blätter, die gar nicht oder nur zum Teil mit Tusche bedeckt sind, lassen den Zeichenvorgang in einem frühen Stadium verfolgen. Zu sehen sind auf dem einen objektartige Formen, die sich womöglich an Gesehenem orientieren. Das Gezeichnete könnte im Schwarz verschwinden, doch dieses schließt sich nicht zur Gänze und belässt die Spanne zwischen Zufälligkeit und Verfestigung. Im anderen Blatt werden zwei der Rechtecke durch ausgeschnittene Kreisformen verändert; nicht allein die Form wird dadurch berührt, es kommt zu den Zeichenlinien auf dem Blattweiß auch noch das Weiß der Wand hinzu, so dass die Papierfläche materiell vor ihren Träger zu liegen kommt. Dieses Spiel mit den Ebenen treibt Prangenberg weiter, indem er im Blattinnern und an den Rändern Einschnitte vornimmt, welche die Stabilität der Zeichnung unterlaufen, ebenso wie die feinen weißen Löcher im Tuscheschwarz. Graphische Setzung und ihre Aufhebung – ja, Zerstörung –, dies alles geschieht mühelos und doch präzise und sorgfältig, scheinbar linkisch und doch mit einer Sicherheit, die sich beim Machen einstellt. Die einfachen Formen, auf die das Zeichnen immer wieder zuläuft, lassen nie den Eindruck einer zu subjektiven Arbeitsweise, eines übersteigerten Ausdruckswillens aufkommen. Prangenberg gelang es, das innere Erleben im Zeichnen zu klären; daraus wurde kein statisches Ergebnis, sondern eine Beweglichkeit der Formen, die sich dem Betrachter mitteilt.

Dies gilt ebenso für die Bilder, deren eigentümliche Farbwirkung mit der von Prangenberg verwendeten Technik zu tun hat. Ölfarbe war ihm zu diesem Zeitpunkt

fremd, denn sie musste mit dem Pinsel aufgetragen werden, den er als Fremdkörper zwischen Hand und Fläche empfand. Prangenberg zog Wasserfarben vor, mit denen er einen transparenten, unbestimmten Bildgrund anlegte. Mit Pastellkreiden arbeitete er weiter, nie flächig, sondern in sich wiederholenden Linien, welche die Fläche atmen ließen. Die großen Bildformate brachten es mit sich, dass Prangenberg nicht auf der Wand, sondern auf dem Fußboden arbeitete, von allen vier Seiten und innerhalb der Fläche selbst. Während des Prozesses blieb die Orientierung der Formen offen; endlich erhielten sie eine subtile Gewichtung, aus der sich ein Auf und Nieder, ein Hin und ein Her ergaben. Die schleifenförmigen Linienbündel auf den beiden quadratischen Bildern folgen den äußeren Begrenzungen, laufen ins Innere und um die Rauten und Kreisformen, die sich in der Fläche bilden. Das immaterielle Leuchten der Pigmente über dem nicht lokalisierbaren Bildgrund, der sich in den Kreisformen zu öffnen scheint, erzeugt eine eigentümlich schwebende Oberfläche, wie man sie etwa von Odilon Redon kennt. Malgrund und Zeichnung scheiden sich darin nicht in Dunkel und Hell, sondern verschlingen sich ineinander zu einer strahlenden Komposition.

Die eine Zeichnung mit der schwarzen, unregelmäßig gezackten Form scheint eine der flachen Keramikfiguren vorzubereiten, die Prangenberg in den 1980er Jahren als Vorläufer der Bilder für die Wand schuf. Die Bodenarbeit aus gebranntem Ton mit ihren gebogenen, sich spreizenden Bügeln stammt aus dieser Zeit. Daran und auch an der Schleife aus Ton tritt erneut die Verbindung von Zeichnung und Keramik hervor. Zeichnungen sind nicht Vorstudien, vielmehr prägt das zeichnerische Denken in Linien die Entstehung der plastischen Formen, mit denen Prangenberg die Grenzen zwischen den Gattungen ein erstes Mal überschritt. Im Hintergrund stand Lucio Fontana dafür Pate, der bereits in den 1930er Jahren die Keramik als Verschmelzung malerischer und plastischer Gedanken praktiziert hatte. In Prangenbergs Bodenarbeit sind an verschiedenen Stellen offene Formen aufgesetzt, die an die weißen Kreise in den schwarzen Papierflächen erinnern. So wie diese die Fläche öffneten, greifen diese Knospen hier in das lineare Geflecht ein und lassen die Möglichkeit denken, dass sich das liegende Gebilde in die dritte Dimension, in die Höhe und das Volumen, entwickelt. Endlich kommt Farbe hinzu, nicht als Ausschmückung der Oberfläche, sondern als Faktor, der die Figur über das passive Daliegen hinausträgt.

Was in dieser Arbeit in statu nascendi angelegt war, realisierte Prangenberg in den folgenden Jahrzehnten in zwei Werktypen, den liegenden und den stehenden Figuren. Möglich wurde dies durch die Zusammenarbeit mit Niels Dietrich, der in Prangenbergs Atelier in Oedt bei Krefeld einen ersten Brennofen baute, darin die Figuren brannte und so den Grundstein für die Keramikarbeiten der Künstlergeneration legte, die sich in den folgenden Jahren in seiner Werkstatt einfanden.

Wie in Zeichnung und Malerei suchte Prangenberg auch in der Keramik einfache Formen, die nichts Gewolltes und Erfundenes an sich haben. Wie Prangenberg berichtete, gewann er das Vertrauen darin beim Betrachten von Palermos Werken. So geht der Verweis auf Archaisches in eine falsche Richtung; die Geometrie meint vorwärtsschauende Klarheit, nicht Rückwendung auf eine primitive Formenwelt. Obwohl Prangenberg sie Figuren hieß und obwohl sie menschliche Größe erreichen oder überschreiten, ist Anthropomorphie nicht das Thema der Keramikarbeiten – im Gegenteil, sie bewegen sich weg von Rumpf und Gliedmaßen. Beim Aufbau der Figuren

interessierte sich Prangenberg mehr als für den körperlichen Aspekt für die Oberflächen, die beim Verfertigen der Figur doppelseitig, innen und außen in die Höhe wachsen. Die stehenden Figuren wachsen aus den Tonsträngen, die Prangenberg von Hand übereinanderlegte. Pausen entstanden aus der Notwendigkeit, den Ton trocknen zu lassen, damit er die Stabilität erhält, um die daraufgesetzten Tonringe zu tragen. Quer zu den Ringen fügte Prangenberg runde und fächerartig sich öffnende Elemente ein – man könnte sie floral nennen –, die sich formal aus den Ringen ableiten. Sie brechen die vertikale Ausrichtung der Figur ebenso wie ihre Wandung.

So schritt die Arbeit langsam voran, bedacht auf das Wachsen der Figur um die Achse, auf die Beziehung des Äußeren zum Inneren. Auch wenn das Innere meist nicht unmittelbar sichtbar ist und wenn, dann oft nur durch mehr oder minder große Öffnungen in den Tonringen, so verlieh ihm Prangenberg doch ebensoviel Aufmerksamkeit wie dem Äußeren. Oft ist das Innere stärker strukturiert als jenes, denn Prangenberg griff beim Aufbringen der Tonringe in das Material und markierte es mit regelmäßig gesetzten Daumenabdrücken. Wenn er das Äußere glasierte, so auch das Innere, um dieses für den Blick zu weiten und das Licht in diesem unzugänglichen Raum leuchten zu lassen.

Die liegenden Figuren wurden dagegen nicht direkt gebaut, ihr Profil wurde erst auf Papier gezeichnet. Danach wurde eine Holzschablone ausgesägt, um darum herum die Figur mit Ton aufzubauen. Ihre Oberfläche wurde durch Ritzungen und Durchbrechungen weiter bearbeitet, so dass sie nicht als feste Masse, sondern als eine Membran wahrgenommen wurde, die zwischen Außen und Innen vermittelte. Am Ende wurde die Figur glasiert und gebrannt. Ihre endgültige Position erhielt sie, wenn sie auf dem Boden ruhte, so dass das Licht schräg in ihr Inneres einfallen und dieses beleben konnte.

Eine Gruppe solcher Figuren liegt nun in der Wiese um die Skulpturenhalle.

Prangenberg selbst hatte Stehende und Liegende im Außenraum ausgestellt, und so ist diese Präsentation im Sinne des Künstlers. Sie soll jedoch nicht Übereinstimmung zwischen der organischen Form der Figuren und der sie umfassenden Natur suggerieren. Die Figuren sind gebaut, gänzlich auf sich selbst bezogen und dadurch der Natur ebenso fremd wie der Architektur eines Raums. Aus ihrem Herstellungsprozess beziehen sie eine Ausdruckskraft, die es erlaubt, sie mit unterschiedlichen Situationen zu konfrontieren, ohne dass sie darin formal und bedeutungsmäßig aufgehen.

In seinen letzten Jahren nahm sich Prangenberg die Freiheit, in Malerei und Keramik neue Wege einzuschlagen. Von den großen Formaten, denen man frontal begegnet, ging er zu improvisiert skizzierten Keramikarbeiten auf Tischen über. Man blickt von oben auf die teilweise glasierten handlichen Werke aus Klumpen und Platten, auf sockelartigen Grundflächen zu einer eigenwilligen Räumlichkeit zusammengesetzt, und man glaubt darin Objekte, Figuren und landschaftliche Andeutungen zu erkennen. Es ist, als ob Prangenberg hier auf anderen Wegen zur Leichtigkeit seiner frühen Zeichnungen zurückkehren würde.

Die stark farbigen, pastos gemalten kleinen Ölbilder sind nicht nur auf kleinen Leinwänden, sondern auch auf Holztafeln und Pappen gemalt. Obwohl die Ölfarbe den Malvorgang verlangsamt, wirken die Darstellungen spontan und direkt. Innerhalb einer abstrakt gestalteten Fläche enthalten sie meist ein figürliches Bild im Bild, formuliert in

einer kindlich wirkenden Sprache, die keine Rücksicht auf Kunstfertigkeit nimmt. Es sind Szenen mit menschlichen Figuren und Tieren, nicht Idyllen, sondern oft Kämpfe von Kriegern, bei denen sich eine Figur geschlagen geben muss. Innerhalb der chaotischen, heftigen Farbigkeit verbarg Prangenberg ein intimes Endspiel, das sein Pathos aus dem Verzicht auf die große Geste erhält.

Dieter Schwarz