

Der Bildhauer Franz Bernhard

| Zeichensuche zwischen Figur und Abstraktion

„Alle Kultur und Kunst“, behauptet Immanuel Kant in seiner „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht“, seien „Früchte der Ungeselligkeit, die durch sich selbst genötigt wird, sich zu disziplinieren“; erst eine der Natur „abgedrungene Kunst“ könne die Anlagen der Natur weiter entfalten¹. Dies trifft analog in einem doppelten Sinn auf den Bildhauer und Zeichner Franz Bernhard zu: Seine Werke sind der Formlosigkeit abgerungen; sie disziplinieren sprödes und widerständiges Material wie Holz und Eisen zu zeichenhaften Gebilden, die er „anthropomorphe Zeichen“ nennt. „Ungesellig“ nimmt sich diese Künstler-Existenz aber auch in ihrer Distanz zur Geschäftigkeit des Kunstbetriebs aus: Bernhard und seine Frau leben und arbeiten zurückgezogen auf einem kleinen bäuerlichen Anwesen in dem Dorf Jockgrim in der Nähe von Karlsruhe. Friedhelm Mennekes, Leiter der Kunststation St. Peter in Köln, vergleicht diese Abgeschiedenheit in einem leSENSwerten Interview mit der Sonderwelt eines Klosters, allerdings mit dem Unterschied, daß Meditation, Askese und Lebensdisziplin hier ganz der Kunst gewidmet sind². Aber es herrscht keine strenge Klausur: Dem Kunstinteressierten öffnen sich gastfreundlich die Türen, und er erhält großzügig Einblick, wo und wie seit über 30 Jahren die Plastiken und Zeichnungen dieses Künstlers entstehen. Zudem finden diese „Früchte der Ungeselligkeit“ in der Öffentlichkeit zunehmend mehr Anerkennung und Interesse – über die Grenzen der Kunst-Zirkel hinaus und bis in die Räume der Kirche hinein, wie die in steter Regelmäßigkeit stattfindenden Ausstellungen und die öffentlichen Arbeiten dieses Künstlers zeigen, den Kunstkritiker und Fachwissenschaftler inzwischen „zu den bedeutendsten deutschen Bildhauern der Gegenwart“ zählen³.

Franz Bernhard, dessen Werk diese hohe Reputation attestiert wird, stammt aus Neuhäuser (Südböhmen) im heutigen Tschechien; im Januar 2004 hat er sein 70. Lebensjahr vollendet. 1946 siedelte seine Familie nach Siegelbach bei Heilbronn über. Er besuchte als Internatsschüler das damals bekannte kirchliche humanistische Gymnasium in Königstein/Taunus. Von 1959 bis 1966 studierte er an der Kunstakademie Karlsruhe Bildhauerei bei Wilhelm Loth, der zu seinem wichtigsten Lehrer wurde. Schon früh entwickelte er dort die ersten Ansätze der für ihn charakteristischen Formensprache. Sein Werk wurde mit namhaften Kunstpreisen ausgezeichnet: Als junger Künstler erhielt er das Villa Romana- und das Villa Mas-

simo-Stipendium, später unter anderem den Lovis-Corinth-Preis und den Kunstpreis von Rheinland-Pfalz. Die wichtigsten deutschen Museen und Sammlungen zeitgenössischer Plastik besitzen Werke aus seiner Hand. Während der 80er und 90er Jahre konnte er mehrfach öffentliche Wettbewerbe für sich entscheiden; eine stattliche Anzahl von Großplastiken steht heute an zentralen Stellen im öffentlichen Raum, zum Beispiel vor der Deutschen Botschaft in Moskau, bei der Europäischen Union in Brüssel oder vor dem Bundesministerium für wirtschaftliche Zusammenarbeit und Entwicklung in Berlin. Sein gesamtes plastisches Werk ist in sorgfältig geführten Werkverzeichnissen übersichtlich erfasst⁴, und mehrere Ausstellungskataloge informieren über seine Zeichnungen und Radierungen⁵. Die umfangreichste Sammlung seiner Arbeiten befindet sich im Besitz des Morat-Instituts in Freiburg; dieser „Morat-Block“ wurde jüngst in sechs deutschen Museen gezeigt und ist in einem ausgezeichneten Katalog dokumentiert⁶. Zu den vielen Ausstellungen ist eine stattliche Anzahl von Katalogen entstanden, und immer häufiger befassen sich kunstkritische und kunstwissenschaftliche Schriften mit seinem Werk⁷.

Aus theologischer und kirchlicher Sicht ist das Werk dieses Künstlers außerdem von Interesse, weil es exemplarisch aufzeigt, daß die oft beklagte *Kluft zwischen Kunst und Kirche* überbrückt werden kann. Diese Entfremdung dauert trotz aller Dialog-Bemühungen an; viele Künstler der Gegenwart fürchten im Blick auf Themen und Orte der Kirche um ihre „Autonomie“, viele Theologen wollen die bildende Kunst noch immer nur für die Darstellung von Glaubensinhalten in Dienst nehmen und die Eigenständigkeit der Kunst begrenzen. Auch Franz Bernhard ist in diesem Sinn ein autonomer Künstler, aber sein Werk setzt Einsichten frei, die einen Brückenschlag über die genannte Kluft ermöglichen. Im folgenden möchte ich aufzeigen, wie seine „anthropomorphen Zeichen“ diese Vermittlung leisten⁸. In dieser Absicht wird zunächst an einigen exemplarischen, hier abgebildeten Arbeiten aus den Werkbereichen Plastik, Großplastik und Zeichnung dargelegt, wie sich diese „anthropomorphen Zeichen“ in Form und Inhalt konstituieren. Abschließend wird an der von Bernhard für eine Kirche geschaffenen Plastik „Corpus“ gezeigt, wie ein „autonomes Werk“ in einen Dialog mit einem Sakralraum eintreten kann, ohne darum die eigene Autonomie zu verlieren.

Kein Abbild, sondern „etwas wie ein anthropomorphes Zeichen“

Die Skulpturen und Zeichnungen von Franz Bernhard werden in ihrem formalen Zuschnitt häufig als abstrahierende Darstellungen der menschlichen Figur oder als Anspielungen auf Formen archaischer Gerätschaften wahrgenommen. Die menschliche Figur ist in der Tat das zentrale Thema und der wichtigste Bezugspunkt seiner Formfindungen, aber gerade nicht als Darstellung, nicht als mimetische Wiedergabe, sondern als Entwurf autonomer Formen, die *in ihrer Eigenständigkeit* auf die

menschliche Figur bezogen sind. Die Architektur seiner Skulpturen wird ganz von ihren Proportionen, Winkeln und Maßen bestimmt. Erst in dieser Eigenständigkeit einer autonomen Form rufen die Plastiken die Vorstellung der Menschengestalt auf. Diesen Anspruch auf Autonomie der Form erhebt Bernhard mit großer Entschiedenheit:

„Ausgangspunkt meiner ‚Figuren‘ ist der Mensch. Es geht mir nicht um das Erarbeiten eines ‚Abbildes‘, sondern um die Realisation eines ‚Bildes‘. Das Abbild ist ganz vom Vorbild abhängig und an ihm meßbar ... Das Bild lebt aus sich selbst. Das Abbild beruft sich auf seine Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Das Bild ist – dinghaft – autonom.“⁹

Die so beanspruchte Eigenständigkeit der „Bilder“ hat zur Konsequenz, daß sich ihre Wahrnehmung, ihr Bedeutungspotential und ihre Qualität nicht am Urbild, sondern an ihrer Form entscheidet: „Form ist alles: die Aufteilung des Raumes, die Beziehung der verschiedenen Massen zueinander, die Bewegung, die als belebendes Moment die Figur durchzieht und sie trägt.“¹⁰ Um die Plastiken Bernhards zu verstehen, muß man sie also als Zeichen im Zwischenbereich von Figur und gegenstandsfreier Abstraktion wahrnehmen. Nicht in der Weise der Abbildung, sondern als eigenständige Formen erheben sie den Anspruch, „Bilder“ zu sein.

Auf diese Differenz zwischen einem eigenständigen Bild und einem nachahmenden Abbild hebt Franz Bernhard ab, wenn er seine Skulpturen als *anthropomorphe Zeichen* bestimmt: „Der Mensch ist Ausgangspunkt, Stimulans und Ziel meiner Arbeit. Ich strebe kein naturgetreues Abbild an, sondern etwas wie ein anthropomorphes Zeichen.“¹¹ Freilich beinhaltet auch der Begriff des Zeichens eine Beziehung zum Bezeichneten, aber Bernhard will seine „Zeichen“ so verstanden wissen, daß sie *kraft ihrer eigenen Beschaffenheit* zu menschenförmigen Objekten werden; als anthropomorphe, menschengestaltige Gebilde werden sie zu Zeichen für den Menschen.

Auch die Kennzeichnung „anthropomorph“ hebt die Differenz im „Zeichen“ gegenüber einer darstellenden Abbild-Relation hervor. Religionsgeschichtlich wird die Darstellung Gottes bzw. der Götter in Menschengestalt als „anthropomorph“ – „menschengestaltig“ bezeichnet; der Begriff stammt aus der Tradition der Mythen- und Religionskritik. Bereits einige griechische Philosophen kritisieren die Mythen, denn diese würden den Göttern menschliche Verhaltensweisen unterstellen. Die Religionskritik der Aufklärung hat die Kritik an der Uneigentlichkeit des Anthropomorphen zum Vorwurf der Unwahrheit solchen Redens von Gott radikalisiert: Das menschenmäßige Reden von Gott sei in Wahrheit Rede vom Menschen (Ludwig Feuerbach). Diese Differenz wird von der christlichen Theologie durchaus nicht bestritten, aber sie sieht in der Inkarnation Gottes die Möglichkeit begründet, in der Sprache des endlichen Menschen vom transzendenten Gott zu reden.

Bernhards anthropomorphe Plastiken nehmen diese Differenz in sich auf: Sie sind Zeichen einer Wirklichkeit, die sie nicht darstellen können. Sie insinuieren Intuitio-

nen vom „Wesen des Menschen“ oder von der „Idee des Menschlichen“¹², die sie nur im „Bild“, im „Zeichen“ fassen können – die Differenz zum Gemeinten bleibt bestehen. Bernhard weiß um die Problematik des Begriffs „Menschenbild“, und er lehnt Formulierungen ab, die ihm eine Wesensdefinition des Menschen unterstellen könnten, aber er hält daran fest, sein künstlerisches Schaffen sei „Suche nach einem Menschenbild“¹³. Noch jüngst versicherte er dies in einem Gespräch: „Von Anfang an war für mich Bildhauerei ohne Menschenbild undenkbar. Dabei ging es nie um ein Nachstellen oder Wiederholen alter Positionen..., sondern um ein Menschenbild der Gegenwart.“¹⁴

Sein künstlerisches Schaffen hat demnach die Struktur eines offenen Suchprozesses, der von der „Idee des Menschen“ geleitet wird. Bei dieser Suche entstehen die anthropomorphen Zeichen nicht als bildnerische Darstellung vorab formulierbaren Wissens, sondern als immer neu ansetzende Formfindungen. Der stets neue Ausgriff auf die Frage nach dem „Wesen des Menschen“ verleiht dieser Suche auch eine gewisse Bestimmtheit und Richtung; aus ihrem kognitiven Potential stammen die Variationen der Form, die gleichwohl alle als „anthropomorphe“ Zeichen zu erkennen sind. Das „Menschengestaltige“ wird wahrnehmbar in abstrakten Formen, die Konnotationen von spezifisch menschlichen Haltungen wachrufen; die stehenden, liegenden oder sich aufrichtenden Plastiken werden nicht als leblose Objekte, sondern intuitiv als leibliche, menschliche Regungen wahrgenommen – darin sind sie „anthropomorphe Zeichen“. Dieses formbestimmende Prinzip prägt sowohl die plastischen Arbeiten aus Holz und Eisen als auch die Zeichnungen, wie im folgenden gezeigt werden soll.

Die Plastiken aus Holz und Eisen

Kunsthistoriker ordnen das bildhauerische Werk Bernhards der figürlichen Abstraktion zu¹⁵, allerdings erzeugt er seine plastischen Formen nicht wie viele Bildhauer durch das Abtragen des Materials aus größeren Blöcken, sondern er baut sie durch konstruktive Verfahren aus kleineren Teilen auf. Dabei setzt er einfache handwerkliche Arbeitsverfahren ein: Sägen und Schneiden, Leimen und Schweißen, wobei die Bearbeitungsspuren in das Erscheinungsbild der Plastiken eingehen. Seine bevorzugten Werkstoffe sind Holz und Eisen, nur im Außenraum wird witterungsbedingt fast ausschließlich Corten-Stahl verwendet. Bernhard wählt für seine Arbeiten keine hochwertigen Hölzer, sondern benutzt auch alltägliches Restmaterial, zum Beispiel Stücke von Latten und Balken, weil er überzeugt ist, daß der Sachwert des Materials die ästhetische Qualität von Kunstwerken nicht steigern kann. Das Material trägt die Form, aber es steigert nicht den künstlerischen Wert eines Werks: „Es geht mir in erster Linie nicht um eine Plastik in Holz und Eisen. Das Material ist nur ein Mittel, mich zu äußern.“¹⁶



Abb. 1: „Nr. 7“, 1987; Holz, Eisen; 162 × 305 × 72 cm; WV 289
(Morat-Institut Freiburg) Photo: Bernhard Strauss



Abb. 2: „Große Mannheimerin“, 1993; Corten-Stahl, $13 \times 12,5 \times 2,5$ m; WV 339
(Mannheim, Wilhelm-Varnholt-Platz) Photo: Uwe Seyl

Auch Eisen bzw. Stahl, der zweite Werkstoff, wird funktional eingesetzt; es trägt oder umfaßt einen Holzkern, grenzt scharfkantig einen Holzblock ab, schützt oder ummantelt ihn. Daß Eisen rostet, akzeptiert Bernhard als authentischen Ausdruck dieses Materials: „Rost ist ein ehrliches Produkt. Vielleicht ist er die ehrlichste Farbe der Welt.“¹⁷ Auch aus diesem Grund werden die Arbeitsspuren nicht getilgt: Schweißnähte und Verfärbungen, Schnitte und Risse bleiben ebenso sichtbar wie eingesetzte Holzstücke oder Nagelköpfe; all dies geht in das Erscheinungsbild einer Plastik ein. Blöcke und Kuben, vor allem die „Köpfe“ werden als massive Körper aufgebaut; ihre Masse wird zur ästhetischen Qualität. Dies läßt sich an den hier abgebildeten Plastiken „Nr. 7“ (Abb. 1) und „Corpus“ (Abb. 4) leicht nachvollziehen. Zugleich wird erkennbar, daß die unterschiedlichen Materialien Holz und Eisen eine Binnenspannung in den Plastiken aufbauen und ihre Kraft und Vitalität gegenseitig steigern, wie Manfred Schneckenburger eloquent beschrieben hat:

„In Bernhards liegenden, abgestützten, hochgeschwungenen Figuren konzentriert sich eine doppelte Energie. Das Holz massiert, ballt und bündelt sich aus einzelnen Stücken zum Block oder Keil. Das Eisen bringt die Kraft, die im Schmieden oder Walzen steckt, hinzu. Beide sind, so wie Bernhard sie einsetzt, Speicher oder Leiter für Kraft. Ihr Gegensatz aktiviert ein polares Spannungsfeld. ... Viele seiner Skulpturen sind wie mit einem Kraftstrom aufgeladen, der sich staut und weiter drängt. Eiserne Verbindungsglieder erscheinen nicht nur als Gelenkstücke, sondern als Transformator für den Richtungswechsel der Energie.“¹⁸

Bei der Plastik „Nr. 7“ (Abb. 1) dominiert der Werkstoff Stahl; das schmal auslaufende Kopfstück verbreitert sich kontinuierlich zur Fläche des Rumpfs, dessen Aufbau an den Schweißnähten zu erkennen ist. Der Körper gewinnt dann an Volumen, das sich wieder verdichtet und schließlich in ein balkenartiges Endstück aus Holz ausläuft. Trotz der Entgegensetzung von Eisen und Holz wirkt die Skulptur als einheitliche Form, und ihre anthropomorphe Wirkung ist in der Visualisierung der Kräfte begründet, die das obere „Kopfstück“ und das untere „Rumpfstück“ mit dem auslaufenden „Bein“ in der Waage halten.

Die Großplastiken im öffentlichen Raum

Franz Bernhard hat viele kleine Plastiken von bezaubernder Anmut und Lebendigkeit geschaffen. Aber bereits von den für Binnenräume bestimmten Arbeiten übersteigen viele das Menschenmaß. Neben diesen Holz- und Eisenplastiken stehen als eine eigene Werkgruppe die Großplastiken, hoch aufragende und weit ausgreifende Stahlskulpturen von zum Teil monumentalen Ausmaßen, in der Regel Auftragsarbeiten für öffentliche Institutionen. Warum sieht sich ein Künstler, dem es um anthropomorphe Zeichen geht, zu solch monumentalen Maßen veranlaßt? Die hier abgebildete „Große Mannheimerin“ (Abb. 2) zum Beispiel mißt 13 × 12,5 × 2,5 Meter; die „Hamburger Figur“ (WV 377) erreicht gar eine Höhe von 16 Metern, die

„Große Braunschweiger Figur“ (WV 291) bei fünf Metern Höhe eine ausladende Weite von 12,5 Metern. Der Heidelberger Kunsthistoriker Peter Anselm Riedl weist in seiner Studie über die öffentlichen Arbeiten Bernhards darauf hin, daß eine „innere Monumentalität“ seiner Skulpturen zur großen Form tendiere; diese werde außerdem vom „konstruktiven Grundzug“ der Bildhauerei dieses Künstlers begünstigt¹⁹.

Ganz offensichtlich bekennt Bernhard sich aber auch bei den großvolumigen Arbeiten zum Ziel einer anthropomorphen Gestaltgebung, wie an der „Großen Mannheimerin“ recht deutlich wird. Das Gesamtbild ruft die Vorstellung der Menschengestalt auf: Zwei kurze, stämmige Beine tragen das leicht gebogene und in geringer Drehung aufsitzende Oberteil, in dem Rumpf und Kopf zu einer dynamisch hochgezogenen Einheit verschmelzen. Die gesamte Skulptur besteht aus Corten-Stahl, aber nicht aus großflächig-planen Platten, vielmehr sind die Flächen aus kleinen Stücken zusammengeschweißt, was das Erscheinungsbild belebt und ihre Monumentalität bricht. Hinsichtlich der Größe ist zu berücksichtigen, daß der Künstler mit den Außenplastiken auf vorgegebene Orts- und Raumsituationen reagieren muß. Auch die Ausmaße einer Plastik entscheiden darüber, ob sie in der für angemessen erachteten Weise in einer bestimmten Umgebung als ein stimmiges anthropomorphes Zeichen wahrgenommen werden kann.

Das zeichenhafte Inbild des Menschen, das Bernhard in seinen anthropomorphen Objekten zur Erscheinung bringen will, soll Leben und Kraft ausstrahlen und sich daher auch in einer dominanten Umgebung behaupten können. Die „Mannheimerin“ zum Beispiel steht zwischen den mehrspurigen Straßenzügen eines Autobahnzubringers und einigen umstehenden Hochhäusern – eine Situation, in der diese Skulptur durchaus „ihre Muskeln spielen lassen kann“ (Schneckenburger). Daher wirkt sie trotz ihres Volumens nicht gigantisch oder pathetisch, vielmehr erscheint sie aus bestimmten Perspektiven sogar tänzerisch, weil sie ihr gewaltiges Gewicht auf nur einem Bein balanciert und sich mit einer gewissen Eleganz aufrichtet. Diese Spannung zwischen großem Volumen und anmutiger, manchmal graziler Bewegung läßt den Eindruck von heroischem Pathos gar nicht erst aufkommen. Die öffentlichen Arbeiten Bernhards gestalten „das Anthropomorphe“ durchaus als eine Kraft, die souverän und manchmal auch aggressiv in Erscheinung treten kann, aber in dem angezielten Bild vom Menschen finden sie zugleich ihr Maß und damit ihre Grenze.

Das zeichnerische Werk

Neben den Plastiken hat Franz Bernhard ein reiches zeichnerisches Werk geschaffen, zu dem auch einige Werkgruppen von Radierungen zählen²⁰. Die Zeichnungen entstehen als Ideen- oder Modellskizzen, umspielen die Formfindungen der Plastiken mit zeichnerischen Variationen, aber sie verfestigen sich nicht zu maßstäblichen

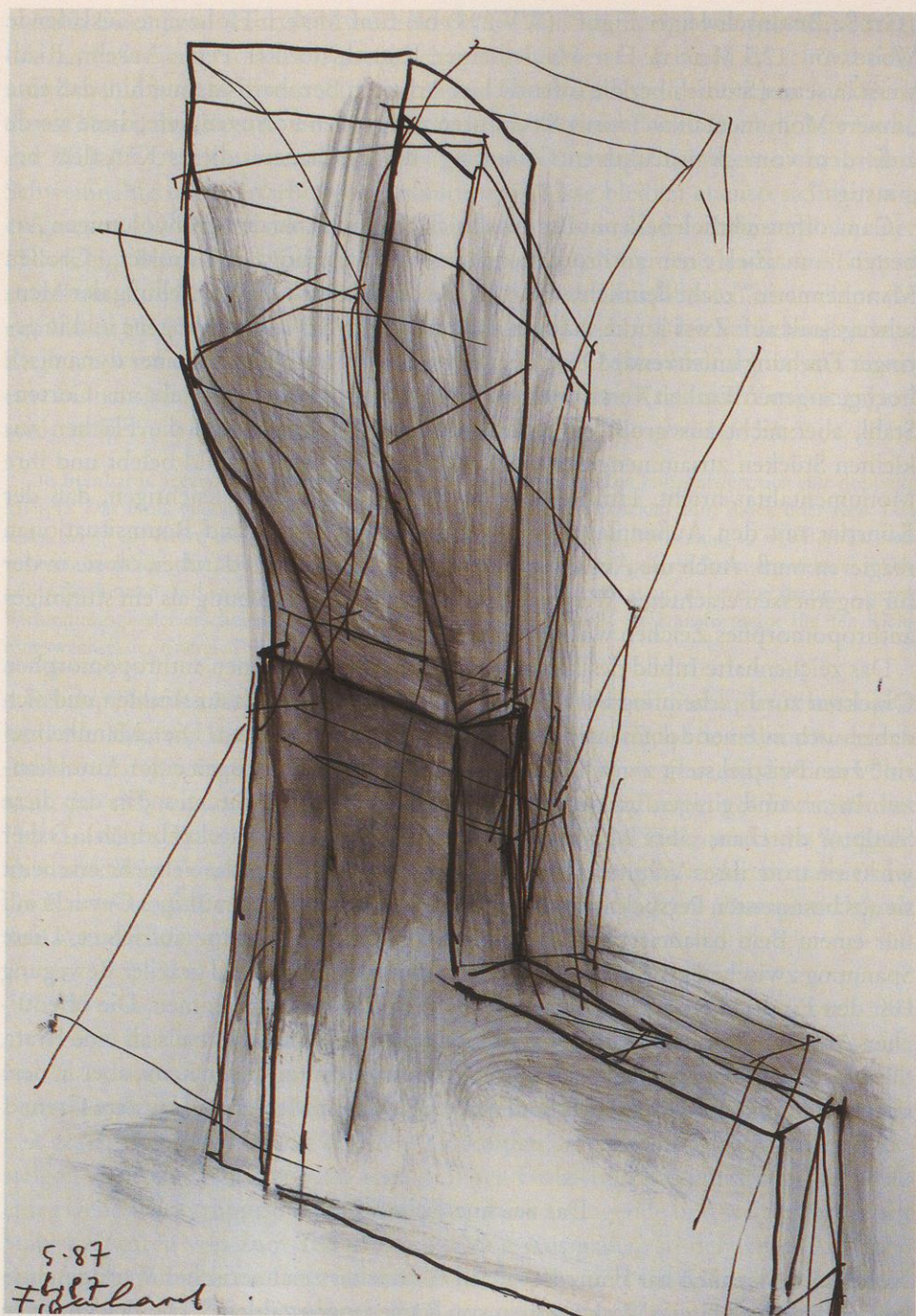


Abb. 3: „E-70-87“; Tusche, laviert; 29,8 × 21,2 cm

Plänen. Im Gegenteil, die Zeichnung stellt für Bernhard neben der Bildhauerei ein *eigenständiges künstlerisches Medium* dar, dessen Möglichkeiten er gezielt auszuschöpfen sucht²¹, obgleich der Rang der Zeichnung in der bildenden Kunst der Gegenwart als strittig angesehen werden muß. Wolfgang Rothe, der Herausgeber der Werkverzeichnisse Bernhards, ordnet in seinem Essay „Figura docet – Die Gestalt des Menschen in der Handzeichnung deutscher Bildhauer nach 1945“ das Werk von Franz Bernhard jener Gruppe von Künstlern zu, die in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg ihre eigene Formensprache entfaltet haben. Diese Generation mit Namen wie Michael Croissant (1928–2002), Emil Cimiotti (geb. 1927), Michael Schoenholtz (geb. 1937) oder Lothar Fischer (geb. 1933) habe sich vom klassischen Ideal ihrer Lehrer, den schönen Körper darzustellen, endgültig verabschiedet; ihr Ziel sei „das Inbild des humanum“, eine „existentielle Chiffre anstelle des realistischen Abbilds“²². Dies trifft exakt auf Franz Bernhard zu; daher stellt sich die Frage, *wie* er das Medium der Zeichnung im Unterschied zur Plastik einsetzt, um zu diesen Chiffren, d. h. zu seinen anthropomorphen Zeichen zu finden.

Für seine Zeichnungen benutzt Bernhard verschiedene Bildträger; er zeichnet auf feinen und groben Papieren, auf Zeichenkarton ebenso wie auf verschiedenen Sorten von Pappe, gelegentlich werden auch verschiedene Papiere zu einer Zeichnung collagiert. Die Formate seiner Zeichnungen variieren erheblich: Für das jüngst mit dem Schriftsteller Walter Helmut Fritz gemeinsam publizierte Buch „Unterwegs – Materialbilder, Aufzeichnungen“²³ hat er kleine Formate gewählt, kaum größer als Postkarten. Neben mittleren Größen stehen auch Großformate bis zu 220 × 110 Zentimeter²⁴, die das Skizzenhafte und Vorläufige der kleineren Zeichnungen hinter sich lassen und bildhafte Züge annehmen.

Die hier abgebildete Zeichnung „E-70–87“ (Abb. 3) gehört zu einer Werkgruppe aus der zweiten Hälfte der 80er Jahre; 25 Blätter davon wurden in dem bibliophilen Band „Der Kopf“ veröffentlicht, ergänzt um eine Gedichtinterpretation von Hans Georg Gadamer und einen Essay von Erich Thies: „Der Kopf als Zeichen“²⁵. Das Blatt mißt 21 × 29,8 Zentimeter und ist mit Tusche ausgeführt. Lavierungen verdichten das zentrale Feld des Übergangs vom unteren zum oberen Teil und fließen frei aus; der untere Bereich weist leichte Korrekturen mit weißer Farbe auf, aber die Ansätze der Linien bleiben zu erkennen. Das für Bernhard charakteristische Motiv einer aus zwei Hälften bestehenden Büstenform füllt das ganze Blatt aus, es ist fast diagonal in den Bildraum gestellt und ermöglicht so Vorder- und Seitenansicht. Aus dem rechtwinklig gehaltenen unteren Teil – der Schulter- und Halspartie – wächst wie aus einer Ummantelung das vorn angerundete Kopfstück heraus.

Was trägt, um die eben gestellte Frage wieder aufzunehmen, die Zeichnung an eigenen Ausdrucksmitteln für die anthropomorphen Zeichen bei? Gegenüber der verschlossenen realen Dinghaftigkeit einer Plastik ist ihr künstlerischer Eigenwert auch darin zu sehen, daß die Entstehung der gezeichneten Form als ein *Prozeß von Entwurf und Korrektur* nachvollzogen werden kann. So auch bei Zeichnung

„E-70–87“: Die ersten verhalten gezogenen Linien bleiben sichtbar, werden dann überzeichnet, bis schließlich die endgültige Form gefunden ist und mit entschiedenem Strich ausgeführt wird. Eine frühere Bildidee suchte offenbar die ganze Form nach hinten zu kippen, wurde dann aber nicht ausgeführt. Bernhard hält diesen Prozeß der Formfindung für den Betrachter offen; die Überarbeitungen, zwischen denen manchmal mehrere Jahre liegen, werden mit Datum auf der Zeichnung notiert. Im Vergleich zu den plastischen Arbeiten kommt die Zeichnung dem Formwillen Bernhards also darin entgegen, daß sie den Prozeß des Suchens und Findens selbst wahrnehmbar werden läßt. Weil sich dies als ein Vorgang bewußter Entscheidungen vermittelt, wird der Eindruck verstärkt, daß es um das zeichnerische Erfassen von menschlichen Lebensäußerungen, um bewußte, geistige Regungen geht. Mit der „Idee des Menschen“ verbindet sich bei Bernhard die Vorstellung der Einheit von Leib und Seele, von Geist und Körper; für Bernhard ist sie verbindlicher als die Formulierung von Thorsten Rodiek erkennen läßt: „Auch Bernhards nervöse und spannungsreiche Zeichnungen bzw. Radierungen zielen letztlich auf die Sichtbarmachung von raumgreifenden geistigen Energien, die das Wesen des Menschen ausmachen.“²⁶ Diese Anmutung vermitteln sowohl seine zeichnerischen wie seine plastischen Arbeiten; mit ihr ist auch der Anknüpfungspunkt für die Frage nach der religiösen Valenz seines Werkes gegeben.

Anthropomorphe Zeichen in sakralen Räumen

Franz Bernhard sieht sich als „autonomen“ Künstler, seine Kunst ordnet sich keinen anderen Kriterien als denen der Kunst unter. Dennoch ist er durchaus bereit, sich in sakralen Räumen künstlerisch zu äußern:

„Der weitaus größte Teil meiner Skulpturen entsteht in freier, ungebundener Arbeit ... Wenn ich für eine Kirche arbeite, geht es neben gestalterischen und ästhetischen Problemen auch um religiöse Inhalte. Ich versuche, Aufgaben dieser Art im Rahmen der Möglichkeiten zu lösen, die mir meine freie Arbeit bietet.“²⁷

In dieser Überzeugung, im Rahmen seiner „freien Arbeit“ adäquate Möglichkeiten zu finden, hat Bernhard wiederholt das Thema Kreuz künstlerisch ausgelotet²⁸ und verschiedene Kreuzskulpturen geschaffen, unter anderem ein „Gestürztes Kreuz“ (WV 309), eine „Kreuzform“ (WV 349), und eine „Kreuzfigur (WV 323). Am bekanntesten dürften die Kreuzskulptur und die Prinzipalstücke sein, die 1986 für die Kapelle der Kopfklinik Heidelberg entstanden sind (WV 273). Zehn Jahre später hat Bernhard auch für die evangelische Kirche in Lützelsachsen bei Weinheim ein Kreuz und die Prinzipalstücke geschaffen²⁹. An seinen für Sakralräume bestimmten Arbeiten scheiden sich die Geister: Mitglieder der Kirchengemeinden vermissen die vertrauten ikonographischen Darstellungen, manche Vertreter der

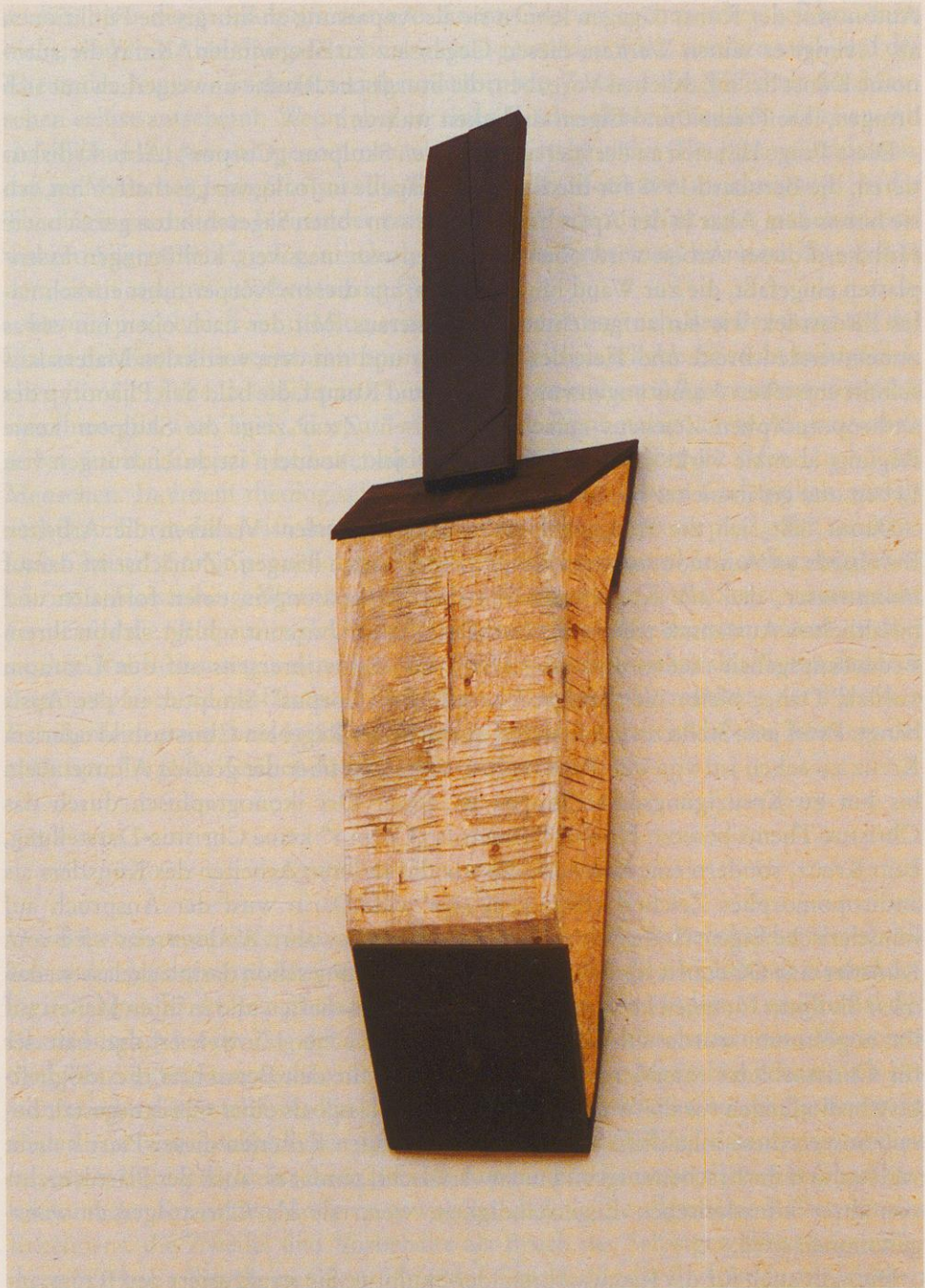


Abb. 4: „Corpus“, 1998; Holz, Eisen, 330 × 90 × 35 cm; WV 386
(Ev. Kirche Jockgrim) Photo: Uwe Seyl

Autonomie der Kunst dagegen lehnen sie als Anpassung an liturgische Funktionen ab. Gelingt es seinen Werken, diesen Gegensatz zu überwinden? Kann die autonome Kunst bei inhaltlichen Vorgaben, die liturgische Räume unweigerlich mit sich bringen, ihre Freiheit und Eigenständigkeit wahren?

Diese Frage läßt sich an der hier abgebildeten Skulptur „Corpus“ (Abb. 4) diskutieren, die Bernhard 1998 für die Ludovici-Kapelle in Jockgrim geschaffen hat, wo sie hinter dem Altar in der Apsis hängt³⁰. Der von rohen Sägeschnitten gezeichnete Holzkern dieser Arbeit wird oben und unten von massiven, keilförmigen Eisenplatten eingefasst, die zur Wand hin abflachen; aus diesem Körper führt ein schmales Eisenstück wie ein aufgerichteter Kopf heraus. Mit der nach oben hin etwas zunehmenden Breite und Tiefe des Volumens und mit dem vertikalen Materialanschnitt entstehen Anmutungen von Schulter und Rumpf, die bald den Phänotyp des anthropomorphen Zeichens aufscheinen lassen. Zwar zeigt die Skulptur keine Regung, aber sie wirkt nicht wie ein totes Objekt, sondern ist durchdrungen von Leben und gesammelter Kraft.

Damit läßt sich die Ausgangsfrage wieder aufwerfen: Verlieren die Arbeiten Bernhards an Autonomie, wenn sie in Sakralräumen hängen? Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß *alle* Kunstwerke mit ihrer Umgebung in einen formalen und inhaltlichen Austausch treten; ihr Verhältnis zum Umraum schlägt sich in ihrem Bedeutungsgehalt nieder, und umgekehrt wirken sie ihrerseits auf den Umraum zurück. Daher bleibt nicht folgenlos, daß die „Corpus“-Skulptur in der Apsis hängt: Es ist jene Stelle, an der in den Kirchen in der Regel ein Christusbild oder ein Kreuz zu sehen ist; von den Pantokrator-Mosaiken über die großen Altarretabeln bis hin zu Kreuzigungsdarstellungen ist dieser Ort ikonographisch durch das Christus-Thema besetzt. Nun ist Bernhards „Corpus“ keine Christus-Darstellung, kein Kreuz, sondern eine Skulptur, die wie die anderen Arbeiten des Künstlers als anthropomorphes Zeichen verstanden sein will. Darin wird der Anspruch auf künstlerische Eigenständigkeit auch dieser Plastik gewahrt. Andererseits wird vom Künstler eine Offenheit für eine weitere Wahrnehmung schon darin zugelassen, daß diese Skulptur für einen konkreten Kirchenraum geschaffen und in ihren Maßen auf ihn abgestimmt wurde. Obwohl kein ikonographischer Hinweis erfolgt, hält der für Christusbilder reservierte Ort in der Kirche für den Betrachter die Möglichkeitsbedingungen für die Wahrnehmung dieser Plastik als einer Christusgestalt bereit. Soweit diese inhaltliche Rezeption die formalen Kriterien dieser Plastik nicht verletzt und ihr Erscheinungsbild nicht verfälscht, nimmt sie auch der Plastik nichts von ihrer künstlerischen Eigenständigkeit, wenn sie als Christusgestalt wahrgenommen wird.

Dies gilt auch für die Raumwirkung der Skulptur: Sie strukturiert den Raum, indem sie einen zentralen Bezugspunkt setzt, Blickachsen erzeugt und dadurch die Raumsegmente neu ordnet. Ihre Qualität macht sich darin geltend, daß sie diese Wirkung aus sich selbst erzeugt. Wenn nun die Gottesdienst-Gemeinde sich im

Aufblick zu dieser Skulptur wie von einem Gegenüber angesehen erfährt, dann nicht, weil eine Abbildungsrelation wirksam geworden wäre, sondern weil – auf der Ebene der Kunst – in diesem anthropomorphen Zeichen die Wahrheit des Menschen selbst aufscheint. Wenn aber in einer Kirche *dieses* Menschen-Zeichen mit christlichen Augen wahrgenommen wird, dann ist darin der Glaube eingeschlossen, daß im Menschen Jesus Christus die Wahrheit *aller* Menschen ansichtig wird. In der Theologie wird dieses Ineinander von konkreter Individualität eines einzelnen und wahrer Allgemeinheit gelegentlich als „universale concretum“ erläutert: Was sich in dem einen ereignet, hat Bedeutung für alle.

Damit spiegelt sich auf theologischer Ebene der Anspruch, den Bernhard auf der Ebene der Kunst für seine anthropomorphen Zeichen erhebt: Er sucht gültige Zeichen für die „Idee des Menschen“, etwas, was in wahrer Allgemeinheit für jeden einzelnen gilt. Der Titel „Corpus“ ruft in einer Konnotation diese Allgemeinheit selbst wach: „Corpus“ bedeutet als Allgemeinbegriff „Körper“ oder „Leib“ des Menschen. In einem theologischen Kontext erscheint dieser Titel freilich nur als verkürzte Form der christologischen Wendung vom „verum corpus“, vom „wahren Leib Christi“. Somit ist auch diese Plastik ein anthropomorphes Zeichen und keine Christus-Darstellung. Wenn aber die in der Kirche zum Gottesdienst versammelte Gemeinde die Skulptur zugleich als „christomorphes“ Zeichen wahrnimmt, ordnet sie ihre Wahrnehmung in den Horizont des Glaubens ein, ohne die Plastik dadurch ikonographisch zu verfälschen. Die Möglichkeit einer Vermittlung der Plastiken Bernhards in einen theologischen Horizont ist darin gegeben, daß das Konzept der anthropomorphen Zeichen dafür deutungssoffen ist.

„Krummes Holz, aufrechter Gang“

Die eben benannte Offenheit ist es, die das Werk von Franz Bernhard einerseits als Kunst der Moderne qualifiziert, andererseits aber auch die Möglichkeit einer theologisch-kirchlichen Rezeption begründet. Die Kunst der Moderne (und zumal der Postmoderne) hat im Zug der Differenzierung der Wissenschaften vom Menschen die Überzeugung aufgegeben, daß das wahre Wesen des Menschen verbindlich bestimmt oder dargestellt werden könnte. Daher will sie sich eine solche Bestimmung weder von wissenschaftlichen noch von weltanschaulichen Instanzen vorgeben lassen; sie beansprucht für ihren Bereich Autonomie. Es ist geradezu ein Charakteristikum der Kunst der Moderne geworden, daß sie die allgemeine Relativität des Erkennens, die Zweifel und Vorbehalte als Bruch der Selbstgewißheit gegenüber ihren Werken selbst thematisiert. Einer der Gründe für die Entfremdung zwischen Kirche und zeitgenössischer Kunst ist darin zu sehen, daß die Kirche diese schöpferische Autonomie der Kunst lange nicht anerkannt hat und bis heute vielfach auf den überlieferten ikonographischen Mustern beharrt.

In dieses – weiterer Differenzierung bedürftige – Spannungsfeld zeichnet sich das Werk von Franz Bernhard als eine künstlerische Position ein, die gleichfalls Autonomie für die Kunst reklamiert, aber „im Rahmen ihrer Möglichkeiten“ triftige Aussagen im Sakralraum einer Kirche oder im Anschluß an die ikonographische Tradition des Kreuzes zu formulieren beansprucht. Sein Konzept der anthropomorphen Zeichen nimmt die Kritik der Moderne an einem metaphysischen Wesensbegriff des Menschen in sich auf, hält aber an der Überzeugung fest, daß es sinnvoll ist, nach dem Menschen und seiner Bestimmung zu fragen. Seine Selbstbeschränkung bei der Beantwortung dieser Frage auf menschenförmige *Zeichen* hält diese Differenz gegenüber einer *Abbildung* oder *Darstellung* des Menschen fest. Die zeichnerische und plastische Arbeit von Franz Bernhard realisiert sich so als der unentwegt wiederholte Versuch, in der Sprache der Kunst stimmige Zeichen für den Menschen zu finden. Diese anthropomorphen Gebilde erreichen oft eine innere Evidenz, weil sie spezifisch menschliche Regungen erahnen lassen: Das erhobene Kopfstück der massigen Büsten, die leichte Wendung in einer Kopfskulptur, das Sich-Aufrichten einer voluminösen Form, die im Material visualisierten Kräfte rufen Vorstellungen vom Menschen als Einheit von Körper und Geist, von Leib und Seele wach. Die Präsenz des Menschlichen erreicht in manchen Büsten eine solche Dichte, daß der Betrachter sich wie von einem Gegenüber angesehen erfährt.

Die Spannung zwischen der schweren Materialität von Holz und Eisen und einer durch die Form erzeugten Lebendigkeit, die Bernhard in seinen Plastiken aufbaut, klingt im Zusammenspiel von zwei Metaphern wieder, die einem Buch über den Sinn des Lebens den Titel geben: „Krummes Holz, aufrechter Gang“³¹. Die Holzmetapher stammt aus Kants bereits zitierten weltgeschichtlichen Betrachtungen: „Aus so krummem Holze, als woraus der Mensch gemacht ist, kann nichts ganz Gerades gezimmert werden.“³² Die genagelten und verleimten Holzteile der Skulpturen Bernhards muten an wie eine Bestätigung dieser Aussage. Das Bild vom „aufrechten Gang“ stammt aus der Philosophie der Utopie von Ernst Bloch, die dem „Prinzip Hoffnung“ nachgeht und in den unerfüllten Sehnsüchten der Menschen den „Wärmestrom“ sieht, der die Kräfte zur Entwicklung einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft freisetzt. Das Werk von Franz Bernhard wirkt wie eine Übersetzung dieser Metaphern in die Sprache der Kunst: Seine Arbeiten aus Holz und rostigem Eisen sind stets vom „ganz Geraden“ etwas entfernt, aber seine Formfindungen und Gestaltgebungen visualisieren die lebendige, geistige Kraft, in der der Mensch sich selbst sucht und seine Hinfälligkeit und Fehlbarkeit zu überwinden trachtet.

ANMERKUNGEN

¹ I. Kant, Werke, hg. v. W. Weischedel, Bd. 9 (Darmstadt 1983) 40 (A 397).

² F. Mennekes, Im Gespräch mit Franz Bernhard, in: F. –J. van der Grinten u. F. Mennekes, Abstraktion–Kontemplation (Stuttgart 1987) 200.

³ So sechs Museumsleiter, die nacheinander den „Morat-Block“, eine umfangreiche Sammlung von Plastiken und Zeichnungen Franz Bernhards, ausgestellt haben, in: Franz Bernhard: Der Morat-Block. Katalogbuch, hg. v. A. Pfeiffer (Heilbronn 2001) 9.

⁴ Franz Bernhard: Werkverzeichnis der Skulpturen 1964 bis 1989, hg. v. W. Rothe (Heidelberg 1990); die von W. Rothe herausgegebenen Fortsetzungen des Werkverzeichnisses erscheinen demnächst als Folgeband.

⁵ Vgl. Franz Bernhard: Skulpturen u. Zeichnungen, mit Textbeiträgen v. M. Schneckenburger (Stuttgart 1985); Ch. Brockhaus, Der Zeichner Franz Bernhard (Heidelberg 1985); Franz Bernhard: Der Kopf. Zeichnungen mit Textbeiträgen v. H. –G. Gadamer u. E. Thies, hg. v. E. Thies (Stuttgart 1990); Franz Bernhard: Zweiundzwanzig Zeichnungen, in: Das Plateau 9 (1992) 23–45.

⁶ Franz Bernhard: Der Morat-Block (A. 3).

⁷ Zur künstlerischen Entwicklung von Bernhard vgl. M. Schneckenburger in: Franz Bernhard: Skulpturen u. Zeichnungen (A. 5). Umfassende Übersichten zur Sekundärliteratur in: A. Weber, Figur u. Abstraktion im Werk Franz Bernhards (Frankfurt 2001) 143–151 und in: Franz Bernhard: Der Morat-Block (A. 3), 115–117.

⁸ Einige Gedanken und Formulierungen übernehme ich im folgenden aus: J. Meyer zu Schlochtern, Anthropomorphe Zeichen. Zur theologischen Deutung der Plastiken von Franz Bernhard, in: Theologie und Glaube 86 (1996) 49–65.

⁹ F. Bernhard, Über meine Arbeit, in: Werkverzeichnis (A. 4) 15.

¹⁰ Ebd.

¹¹ Ebd. 16.

¹² Diese und ähnliche Formulierungen in: Bernhard (A. 9).

¹³ Mennekens (A. 2) 203.

¹⁴ Zitat F. Bernhard v. 3. 1. 2001 in: D. Brunner, Kopf – Büste – Figur. Auf der Suche nach dem Menschenbild unserer Zeit, in: Franz Bernhard: Der Morat-Block (A. 3) 38; vgl. auch K. U. Schierz, Gestürztes Kreuz. Aspekte christlich-ethischer Deutung im Werk Franz Bernhards, ebd. 55.

¹⁵ Vgl. Weber (A. 7).

¹⁶ Bernhard (A. 9) 15.

¹⁷ Ebd. 16.

¹⁸ M. Schneckenburger, in: Franz Bernhard: Skulpturen u. Zeichnungen (A. 5) 9.

¹⁹ P. A. Riedl, Franz Bernhard. Die öffentlichen Arbeiten (Ostfildern 1995) 9.

²⁰ Franz Bernhard: Die Radierungen 1966 bis 1992. Ein Werkverzeichnis v. W. Rothe. Mit Textbeiträgen v. F. Bernhard u. Ch. Brockhaus (Frankfurt 1996).

²¹ Zu den Zeichnungen vgl. die Titel in A. 5 und F. Bernhard, Elf Zeichnungen aus zwölf Jahren, in: Das Plateau 68 (2001) 25–39.

²² W. Rothe, Figura docet, in: Figura docet. Die Gestalt des Menschen in der Handzeichnung deutscher Bildhauer nach 1945, hg. v. d. Modernen Galerie des Saarland-Museums (Saarbrücken 1984) 30.

²³ Stuttgart 2003.

²⁴ Fünfzehn großformatige Zeichnungen sind abgedruckt in: Franz Bernhard: Skulpturen u. Zeichnungen 1980–1995, hg. v. der Stiftung Museum Ostdeutsche Galerie (Regensburg 1997).

²⁵ Franz Bernhard: Der Kopf (A. 5)

²⁶ Th. Rodiek, Bewegte Zuständlichkeit. Franz Bernhards Zeichnungen u. Radierungen aus der Sammlung Morat, in: Franz Bernhard: Der Morat-Block (A. 3) 99.

²⁷ Äußerung F. Bernhards v. 17. 11. 2000 in: Schierz (A. 14), in: Franz Bernhard: Der Morat-Block (A. 3) 50.

²⁸ Vgl. E. Thies, Leib u. Kreuz. Zu den Kreuz-Darstellungen Franz Bernhards mit ihren Verbindungen von Figur u. Zeichen, Holz u. Eisen, in: Wallraf-Richartz Jahrbuch Band LI, 1990.

²⁹ Vgl. zu Heidelberg: H. A. Müller, Wenn Material Form wird, in: Kunst und Kirche 57 (1994) 250–251; zur evangelischen Kirche Lützelsachsen vgl. Franz Bernhard: Hauptstücke (Broschüre, Lützelsachsen 2001).

³⁰ Eine ausführliche Beschreibung in: J. Meyer zu Schlochtern, „christomorph“ – Eine neue Plastik von Franz Bernhard in der Ludowici-Kapelle in Jockgrim, in: das münster 53 (2000) 156–158.

³¹ H. Gollwitzer, Krummes Holz – aufrechter Gang. Zur Frage nach dem Sinn des Lebens (München 1970).

³² Kant (A. 1) A 397.