

## Zu den neuen Arbeiten von Franz Bernhard

Daß im Sommer 1994 eine Ausstellung mit fast ausnahmslos *neuen* Werken Franz Bernhards gezeigt werden kann, ist keineswegs selbstverständlich: Die Energie des Künstlers schien in den letzten Jahren weitgehend durch öffentliche Aufträge gebunden; in der Jockgrimer Werkstatt entstanden, so konnte man meinen, neben den Modellen für die stählernen Großskulpturen nur einige wenige Gelegenheitsarbeiten. In Wahrheit hat Bernhard, soweit es ihm die Umstände erlaubten, immer auftragsunabhängig produziert und dabei der für ihn charakteristischen Kombination von Holz und Eisen den Vorzug vor Einzelmaterialien gegeben. Entscheidender Antrieb für diese Aktivität war das Bedürfnis, sich auf gewohnt direkte Weise bildnerisch mitzuteilen; allerdings ging ein nicht zu unterschätzender Impuls auch vom Heidelberger Ausstellungsvorhaben aus. Erstaunlich ist der Ertrag allemal, bietet er doch, Bernhards Rang im Gefüge der zeitgenössischen Kunst eindrucksvoll bestätigend, eine Reihe neuer Lösungen für seit langem verfolgte Formprobleme.

Neu – das bedeutet bei Bernhard nicht *anders als bisher* im Sinne einer absichtsvollen Abkehr von früher Gültigem. Es meint vielmehr Erreichung einer weiteren Marke auf dem Wege einer Evolution, die eher etwas mit Intensivierung des Gehalts als mit Veränderung äußerer Merkmale zu tun hat. Diese Aussage, wenn auch vor allem auf die Holz-Eisen-Arbeiten gemünzt, läßt sich auf Bernhards Kunst insgesamt übertragen: Das Signum ihrer Entwicklung ist Stetigkeit, ihr wichtigster Wesenszug ist Verzicht auf alles Beiläufige.

Bernhard, längst ein Prominenter unter den Gegenwartskünstlern, ist in mehr als einer Hinsicht der Tradition verpflichtet: Er besteht auf der anthropomorphen Grundverfassung seiner Arbeiten, und er geht von einem Werkbegriff aus, der auf der Vorstellung von Einheit und Abgeschlossenheit gründet; seine Beziehung zum Material und sein bildnerischer Zugriff sind in der Regel denkbar direkt; als eine Art Individualtradition darf man das Faktum auffassen, daß sich sein Formen- und Ausdruckskanon seit der Zeit der Stilfindung in den mittleren sechziger Jahren nur in Maßen gewandelt hat. Diesen Tatsachen stehen andere gegenüber: Bernhard meidet, auch wenn er die Elementarstrukturen der menschlichen Anatomie achtet, immer die mime-

tische Nähe zum Naturvorbild; er ruft den Körper stets als Fragment auf, ohne damit Versehrung anzuzeigen; er vereint Techniken des Behauens und des Bauens völlig unkonventionell und gibt herkömmlichen Materialien damit neuen Sinn; er weist vielen Werken ungewohnte Orte zu; und er lotet schließlich seine Formenwelt unablässig aus – nicht, um in ihr Möglichkeiten für Experimente zu entdecken, sondern im Vertrauen auf ihre Weite. Den Rang und die Aktualität des Künstlers macht freilich erst der Umstand aus, daß die unter solchen Bedingungen hergestellten Gebilde neue und unverwechselbare Botschaften vom Menschen vermitteln.

Bernhard macht es dem Interpreten doppelt schwer. Zum einen hält er ihm entgegen: »Plastik ist verbal nicht formulierbar, so wenig Verbales in Plastik übersetzbar ist«; zum anderen gibt er ihm in der ihm eigenen unumwundenen Art selbst Auskünfte über sein Tun und seine Intentionen. Er sagt, daß der Mensch »Ausgangspunkt, Stimulans und Ziel« seiner Arbeit sei, doch strebe er »kein naturgetreues Abbild an, sondern so etwas wie ein anthropomorphes Zeichen.\* Und er beharrt zugleich auf der Selbstständigkeit dieses Produktes: »Das Abbild ist ganz vom Vorbild abhängig und an ihm meßbar. Seine Existenz wird durch das Vorbild bedingt. Das Bild lebt aus sich selbst. Das Abbild beruft sich auf seine Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Das Bild ist – dinghaft – autonom«. Er beschreibt seine Aktivität als eine Beschäftigung mit »Abläufen von Formen, mit Abläufen verschieden schwerer Massen, mit Proportionen, mit Winkeln, mit Rhythmen. Ich gestalte Übergänge. Ich mache Dinge. Meine Dinge greifen in den Raum. Ich gestalte Räume«. Die Tätigkeiten des Maßnehmens am real Gegebenen und des Gestaltens unter bildnerischen Prämissen verschränken sich so, daß das Ergebnis sowohl die Verweiskraft der Abbeviatur als auch die Schlüssigkeit des Idealkonstrukts besitzt. Immer bleibt dabei Idealität der Erscheinung an eine Materialität von eigenartiger, oft den Boden als natürliche Bezugsfläche suchender Schwere gebunden.

Die Affinität zu den Werkstoffen Holz und Eisen ist bei Bernhard tief verwurzelt. Holz – das von der äußeren Zellwand nach innen abgegebene Pflanzengewebe, das nicht nur den Zyklus der Jahreszeiten überdauert, sondern das Leben der Pflanze selbst – ist dem Menschen seit Urzeiten unentbehrlich; vom Eisen – dem energetisch ausgezehrten Überrest des langen stellaren Fusionsprozesses – gilt ähnliches. Bernhard bearbeitet die alltäglichen, aber mit natur- und menscheitsgeschichtlichen Erinnerungen aufgeladenen Substanzen, wie er sagt, »mit den Werkzeugen des Schreiners und des Schlossers«. Zutun gerecht verfährt er bis an die Schwelle, wo Überformung den Eigensinn des Materials zu brechen droht. Bewußt läßt er die Werk-

zeugspuren ungetilgt, die Schweißnähte unverschlichtet, die Fugen ungefüllt, die Metallflächen unversiegelt. Das nimmt den Werken nichts von ihrer Stimmigkeit; es führt vielmehr zu dem, was man paradox als Vollkommenheit des Ungeschliffenen bezeichnen könnte. Der Künstler bringt materialtypische Momente ins Spiel, wenn er die Offenheit der Oberflächen auf Ungeschützt-heit und Vergänglichkeit hindeuten läßt. Doch er meidet das Spekulative der Materialikonographie und sorgt dafür, daß das Rauhe nicht mit dem Unfertigen verwechselt wird. Am Herzen liegt ihm eine Faktur, die den Herstellungsvorgang dokumentiert, ohne die Einheit des Werkes zu schwächen. Der Rost ist ihm eine willkommene, weil natürliche Mitgift des Eisens, andere Pigmente (wie Erde, Kalk, Zement oder Farbe) setzt er mehr *materialbetonend* als -verschleiernd ein.

Fragt man, was die in den letzten Jahren entstandenen Holz-Eisen-Arbeiten Bernhards von älteren Werken dieser Art unterscheidet, so wird man wohl ihre vergleichsweise Seltenheit noch vor ihrer vielleicht um kaum meßbare Grade größeren Freiheit nennen müssen. Denn morphologisch und stilistisch gliedern sich die Figuren, Büsten und Köpfe aus jüngster Zeit der Reihe früherer Werke an. Wie diese zeugen sie höchst gegenwärtig und doch seltsam verhalten von Befindlichkeiten und Empfindungen. Liegen und Lehnen, Stehen und Beugen teilen sich dem Betrachter als Situationen mit, in denen Zeit dialektisch, also im Doppelsinn des Bewahrens und des Entkräftens, *aufgehoben* ist: Man ist mit der Unveränderlichkeit des Dings konfrontiert, welches die Signale aussendet, und man spürt im Zuständlichen das Transitorische einer Bewegung, einer Gebärde, einer Oberflächenregung, aber auch das Vorläufige alles Dinglichen.

Die »Liegende mit weißem Kopf« von 1993, WV 332, ein flacher Eisenkeil, der oben ausschwingt, um einem Holzblock mit gegensinnig gekurvter Stirnseite Halt zu geben, führt eine Lagerung vor, die durch die straffe Länge des Rumpfkeils und den Parallelabstand der hinteren Kopffläche zum Boden geprägt ist; das passive Motiv des Liegens hat ein aktives Substrat, das auf eine in der Tat nicht in Worte übersetzbare Weise den Eindruck der Belebtheit stiftet. In anderen bodenbezogenen Arbeiten aus jüngster Zeit, wie der »Großen Liegenden« von 1992, WV 327, und der »Liegenden« von 1993, WV 334, macht sich Körperlichkeit heftiger geltend als bei der »Liegenden mit weißem Kopf«; in beiden Fällen stellt sich Liegen als Zustand dar, in dem sattes Lasten und potentiellles Sich-Erheben-Können zusammentreffen.

Aufrechtes Stehen ist in der »Wandfigur« von 1994, WV 343, thematisiert, einem hohen, aus Teilen ungleicher Größe zusammengesetzten Holzprisma

mit partieller Eisenfassung; eine kräftige Abtreppe weist den oberen Bereich als an Masse ärmere, an Spannung aber um so reichere Hals-Kopf-Region aus. Die Nähe der Wand (für die es statisch eigentlich keinen Grund gibt), stimmt die Anmutung wachsamen Daseins in Richtung der Schutzbedürftigkeit um. In ihrer stelenhaften Kargheit ist die Figur nicht nur ohne Analogie in Bernhards *Oeuvre* – sie bezeichnet auch einen Grenzpunkt reduktiver Umdeutung menschlicher Gestalt.

Assoziationsfreundlicher, wenngleich ihrerseits energisch abstrahiert, sind die verschiedenen Formulierungen eines Themas, welches Bernhard heute wie kaum ein anderes fesselt: das Thema *Kopf* respektive *Büste*. Dort, wo sich in der Natur Individualität am unübersehbarsten bekundet, setzt der Künstler mit dem Versuch an, ausdrucksstarke Besonderheit als sozusagen individualitätsentrückte Eigenart einzufangen. Formal lassen sich vier Grundtypen ausmachen: Büsten und Köpfe, die für die Aufstellung auf dem Boden gedacht sind; Büsten, die an der Wand lehnen oder hängen; Köpfe, die für die Wandaufhängung bestimmt sind; schließlich Reliefs mit Köpfen und Büsten. Hinzu kommen Lösungen, die zwischen diesen Typen anzusiedeln sind.

Frei aufzustellen ist der mächtige »Block-Kopf« von 1994, WV 348, der einen Vorläufer im »Block-Kopf« von 1981, WV 226, hat. Stereometrische Wucht wird beide Male durch Krümmungen gemildert und durch Irregularitäten gestört, so daß der Eindruck unverrückbarer Dinghaftigkeit durch jenen der Belebtheit übertönt wird. Eisenbeschläge – die beim älteren Stück zwei der sechs Seiten teilweise bedecken und beim jüngeren als polares Plattenpaar geformt sind, zwischen dem ein in das Holz eingelassener Stab vermittelt – setzen der kubischen Masse die Kraft des Flächigen und Linearen entgegen. Beim »Geschützten Kopf« von 1984, WV 258, panzert ein eiserner Mantel vier Seiten des räumlich verzogenen Holztrapezoids; Kern und metallene Bandage sind jeweils aus Stücken gefügt, die der Großform ihre Eigenumrisse einschreiben. Unverhohlener als diese Werke spielt der »Kopf« von 1986, WV 271, mit seiner blockigen Stahlbasis, seiner kantigen Kinnbewehrung und dem großen Schwung seines Rückkonturs auf den natürlichen anatomischen Sachverhalt an.

Den Typus der an der Wand lehrenden Büste repräsentiert die »Schräge Büste« von 1994, WV 346. Sie deutet, weil ihr jede Vertikalbindung fehlt, das Lehnen als einen eher labilen Zustand aus. Das eiserne Schultertrapez ist zum Polygon beschnitten, dessen Kupierungsseite zugleich die Standlinie markiert; der von zwei Platten gehaltene hölzerne Kopfkeil nimmt zwangsläufig die Schrägposition der Basis auf und betont die mangelnde Zuverlässigkeit des Stands durch das sichtlich nach oben hin zunehmende Gewicht.

Ganz anders wirkt der »Morsche Kopf« von 1994, WV 345. Sein Rumpfteil ist zu einer dünnen Metallplatte mit einem konsolartig vorkragenden Abschlußsteg abgemagert; diesem ist, nach links gerückt, eine eiserne Winkelkonstruktion aufgesetzt, die einem grob zugerichteten und oben mehrfach ausgesplitterten Kopfkeil als Klammer dient. Symmetrieverletzung und Materialversehrung legen Prädikate wie *hilflos*, *gebrechlich* oder *von der Zeit angefressen* nahe. Der Eindruck des Destruierten wird allerdings von der bei aller Kargheit doch merkwürdig entschiedenen Grundstruktur aufgefangen.

Eine Art Umkehrantwort auf die Büsten ist die »Wand-Hand« von 1994, WV 342. Der untere, dem Arm entsprechende Teil ist eine schwach vorgewölbte hölzerne Platte, der eiserne Oberteil widerlegt die von seinen Umrissen evozierte Erinnerung an eine geballte Hand dadurch, daß er nach vorne offen ist und sich damit als Hohlkörper verrät. Die Gebärde der Entschlossenheit ist zum Als-ob geronnen. Und wiederum gibt die Klarheit der Gesamtdisposition dem Gebilde eine Verbindlichkeit, die in gewolltem Gegensatz zu seiner Aussage steht.

Eine stattliche Anzahl neuer Arbeiten vertritt die – für Bernhard seit den mittleren siebziger Jahren wichtige und in letzter Zeit zu einem Vorzugstypus aufgerückte – Gattung der für die Wandhängung bestimmten Köpfe. Was sich in Werken wie »Relief Weißes Gesicht für KF« von 1974, WV 163, »Weißes Gesicht II« von 1976, WV 176, »Weißer Kopf« von 1977, WV 190, »Wandkeilkopf« von 1977, WV 197, »Gesicht und Haar« von 1981, WV 227, und »Wandkopf« von 1984, WV 262, ankündigt, ist in einer imposanten Serie neuer Werke nach verschiedenen Seiten hin weiter entfaltet.

Gewisse Arbeiten, wie die Büste WV 324 von 1991, haben, da sie einen Halsansatz besitzen, morphologisch ihren Platz zwischen den Wandbüsten und den Wandköpfen. In der vierzehn Stücke umfassenden Serie WV 347/I–XIV ist der Ausschnitt auf den frontal gezeigten Kopf reduziert. Exemplarisch läßt sich an der Werkgruppe ablesen, was Motivvariation bei Bernhard bedeutet: Differenzierung um der Gewinnung neuer Ausdrucksmöglichkeiten willen, nicht einfach Deklination der interessanten Form zuliebe! Die Mehrzahl der Stücke bietet Eisen- und Metallbestandteile gleichsam in unauflöslicher Verbindung. So wird bei den Köpfen WV 347/I–VI jeweils ein hölzernes Kernelement allseitig von einer kastenartigen Eisenfassung unterschiedlicher Ausformung gerahmt, beim Kopf WV 347/VIII lediglich an drei Seiten. Der Kopf WV 347/X besteht aus einem schräg beschnittenen, flachen Eisenkasten, welcher der Frontseite eines hölzernen Blocks vorgelagert ist, der Kopf WV 347/IX aus einem Paar vorne offener, querrrechteckiger Eisenzellen,

die mit Holz gefüllt sind, der Kopf WV 347/XI aus einem verzogenen U-Profilstück mit einem mittleren vertikalen Verbindungsstab aus Vierkantstahl und einem rahmenbündigen Holzeinsatz, der Kopf 347/XIV aus einem mittig verschweißten Paar eiserner Gehäuse, an dessen Flanken die Holzeinlage sichtbar wird.

Weniger schlüssig ist die Verbindung von eiserner Fassung und hölzerner Binnenform bei den Köpfen WV 347/VII und WV 347/XIII. Letzteren als Kombination eines Dreieckprofilstückes mit weit klaffender Vorderfläche und eines eingelagerten Holzstückes mit geringerem Dreieckquerschnitt zu beschreiben, hieße, ihn technischer aufzufassen, als er in Wahrheit ist: Denn gerade die Deviationen vom Technisch-Regelhaften – und das gilt für sämtliche Köpfe – machen das aus, was sich als Lebensspur empfinden und, wenigstens andeutend, benennen läßt. Im Sinne einer an Gestalt und Ausdruck gekoppelten, unverwechselbaren Eigenart möchte man den Köpfen durchaus so etwas wie Individualität zumessen.

Vergleichsweise einfach sind die Komponenten bei den Köpfen WV 344 und WV 347/XII verbunden. Der im Aufriß annähernd quadratische Kopfblock ist jeweils dem Rückteil einer (als Rudiment der Hals-Schulter-Zone zu lesenden) Winkelplatte angegliedert – das eine Mal so, daß der vorkragende untere Teil der Platte und die Unterkante des Holzblockes parallel verlaufen, das andere Mal so, daß der Holzblock schräg zur eisernen Winkelkonstruktion sitzt. Es gibt noch andere Unterschiede zwischen den beiden Arbeiten, etwa solche der Dicke und des Abwinkelungsgrades der Metallplatten sowie der Kompositstruktur der Blöcke; zur Wirkung tragen sie aber weniger bei als die Differenz im Bezug zur Orthogonalen. Wobei ein Begriff wie *orthogonal* wieder mit der Einschränkung gilt, daß alles Genaue und Bestimmte von ordnungsrelativierenden Kräften unterwandert ist.

Auffallender als die anderen 1994 geschaffenen Köpfe ist der »Wandkopf« WV 341 auf Asymmetrie hin konzipiert. Eine hintere, links oben gerundete Stahlplatte ist mit einer im Aufriß ähnlichen, jedoch schmälere Frontplatte durch seitliche Kehlstreifen verklammert; unten und oben liegt der hölzerne Kern frei. Es ist sonderbar, wie das Erscheinungsbild zwischen Frontal- und Profilansicht hin- und herschwankt und wie die Assoziationen *Kopf* und *Helm* miteinander konkurrieren; die Anfechtbarkeit des Organischen wird dabei stärker spürbar als das Schutzgewährende des Technischen.

Als Relief angelegt und zugleich der Frontalität verpflichtet ist die »Büste« von 1982, WV 239. Schon die Horizontallage der Bretter des Hintergrundes sorgt für einen gelassenen Ton. Die weitgehend symmetrische, aus einem eiser-

nen Schulter-Hals-Teil und einem hölzernen Kopfblock bestehende Büste hat das Air stummer, aber handlungsbereiter Gegenwärtigkeit. Eine vergleichbare Haltung prägt das zehn Jahre jüngere Relief »Weiße Büste« von 1992, WV 331.

Daß an dieser Stelle etwas über die stählernen Monumentalarbeiten Franz Bernhards gesagt werden muß, hat zwei Gründe: Zum einen machen diese Werke einen Gutteil der jüngsten Produktion aus, zum anderen schließt die Heidelberger Ausstellung, stellvertretend für eine etwa dreißig Stücke umfassende Gruppe, eine der Großskulpturen ein, den »Saarbrücker Kopf« von 1994, WV 340.

Die Aufgabe, das individuelle Idiom in den großen Maßstab zu übersetzen, zwang den Künstler in mehrfacher Hinsicht zur Umorientierung. Proportionale Vergrößerung der Formen konnte nicht genügen, vielmehr mußten Äquivalente gefunden werden, nicht zuletzt auch für das, was man mit dem Begriff des *Handschriftlichen* anzudeuten pflegt. Für im Freien aufgestellte Arbeiten kam Holz als Material kaum in Frage; großdimensionierte Metallarbeiten wiederum verlangten geeignete Realisierungsmittel, angefangen von der statischen Berechnung über den Zuschnitt und die Verbindung der Platten bis zur Aufstellung am Bestimmungsort. Es mag wunderlich erscheinen, daß der auf die Intimität seines Jockgrimer Ateliers eingeschworene Bernhard ausgerechnet eine Werft zu seiner zweiten Tätigkeitsstätte machte. Doch die Resultate der Zusammenarbeit mit den Speyerer Schiffsbauern strafen jeden Zweifel Lügen.

Zwei Besonderheiten Bernhardscher Skulptur kamen der Übertragung ins Großformat zustatten: die im Grunde allen Arbeiten eigene, von den faktischen Abmessungen kaum abhängige Monumentalität und die konstruktiven Züge des Aufbaus. Dem Holz gegenüber hat sich Bernhard immer nur teilweise wie ein herkömmlicher Bildhauer verhalten, denn Formgewinnung durch konstruierendes Zusammenfügen blockiger Elemente war für ihn stets ebenso wichtig wie Formgewinnung durch Materialabtragung. Eisen legt, sofern es nicht als Gußmetall verwendet oder auf dem Amböß verformt wird, von vornherein konstruierende Verarbeitung nahe – nichts anderes sind das Zuschneiden und Verschweißen eiserner Werkstücke, das Schaffen gelenkartiger Übergänge und das Ausbilden von Anschlußstellen für Holzteile. Gewiß haben das heiße Verformen und das Schweißen auch etwas mit Modellieren zu tun, doch steht der grundsätzlich komposite und damit konstruktive Charakter der Arbeiten Bernhards außer Frage. Etwas ganz anderes ist, daß die Werke nicht wie Konstruktionen im technischen Sinne wirken, sondern in ihrem Habitus am ehesten an das erinnern, was man traditionell mit dem Begriff *Skulptur* verbindet. Nimmt man es streng, wird kein gängiger Terminus der bildnerischen Technik Bernhards gerecht.

Der Schritt zur großen Dimension schloß die Anerkennung technischer Produktionsbedingungen ein. Nicht mehr vorverwendetes und -gealtertes Material, wie es Bernhard zu nutzen liebt, kam in Betracht, vielmehr Industriestahl mit rechnerisch und maschinell beherrschbaren Eigenschaften. Es ist erstaunlich, daß unter dieser Voraussetzung Werke entstanden sind, die ihre technische Herkunft nicht verleugnen, aber zugleich unübersehbare Zeichen des Andersseins tragen. Bernhard hat es verstanden, den für die Ausführung zuständigen Mitarbeitern der Werft Leitvorstellungen seiner Formenwelt nahezubringen und in einem Wechselprozeß des Lehrens und des Lernens neue Ausdrucksmodalitäten zu finden. Er legt Wert darauf, daß auch die Großobjekte Ergebnisse von Handarbeit sind, in dem Sinne nämlich, daß sie einmalig, von technischen Standards unabhängig und, was ihre Oberflächen angeht, perfektionsverweigernd sind.

Die Beschäftigung mit großdimensionierten Werken reicht in die siebziger Jahre zurück, hat in den achtziger Jahren erste Höhepunkte und kulminiert in den seit 1990 gestalteten Figuren. Der Fülle der Objekte entspricht eine Vielzahl formaler Lösungen, die zu kommentieren einer eigenen Untersuchung vorbehalten bleibt. Allgemein kann gesagt werden, daß sich Bernhard mit den öffentlichen Arbeiten Dimensionen erschlossen hat, die nicht nur solche metrischer Erfäßbarkeit sind. Sein Konzept des anthropomorphen Zeichens erweist sich als außerordentlich reaktionsfähig, wenn es auf unterschiedliche topographische und architektonische Situationen zu antworten gilt; den stählernen Figuren wachsen Mitteilungsqualitäten zu, die offenkundig mit dem Zusammenspiel von Werk und Umfeld zu tun haben. Beweis dafür ist etwa die »Große Mannheimerin« von 1993, WV 339, an der Autobahneinmündung in Mannheim. Die dreizehn Meter hohe Figur behauptet sich auf dem weiten, auf drei Seiten von Bauten gesäumten Gelände wie eine einsame Riesenpantomimin; ihr kritisches Gleichgewicht gibt ihr einen Ausdruck, der in der Umschlagzone zwischen elegant und ungefügt, dynamisch und labil, aggressiv und verletzlich angesiedelt ist. Dieser Ausdruck ändert sich mit dem Blickwinkel, ohne je Bestimmtheit zu erreichen; dem latent Organischen steht das Tektonische der Formen entgegen, wobei diesem Tektonischen das (wiederum dem Organischen gemäßere) Labile widerspricht. Es ist ein Zirkel komplementärer Eigenschaften, der auf seinen Mittelpunkt bezogen bleibt: das Werk in seiner so und nicht anders gegebenen Form.

An dem »Saarbrücker Kopf« von 1994, WV 340, werden sich die umgebungsrelevanten Eigenschaften erst nach der endgültigen Plazierung vor dem



Saarbrücker Arbeitsamt erfahren lassen. Die Aufstellung im Garten vor dem Heidelberger Kunstverein ist ein (durch glückliche Umstände ermöglichtes) Provisorium, das immerhin Gestalt und Machart des Werkes genau zu studieren erlaubt. Nicht zu verkennen ist die Nähe zur Büste WV 335. Von dieser, an eine archaische Bugzier gemahnenden Eisen-Holz-Arbeit aus dem Jahre 1993 geht die Suggestion angestrengter und dabei nervöser Aufmerksamkeit aus; für formale Komplexität sorgen Abweichungen vom Lot und vom rechten Winkel, Verkantungen und Asymmetrien. Ähnliches läßt sich vom »Saarbrücker Kopf« sagen, doch sind die Unterschiede kaum weniger aufschlußreich als die Entsprechungen. Die größeren Abmessungen respektierend, sind die Formen einfacher und voluminöser; die Halspartie ist stärker auf Symmetrie hin angelegt, der etwas gedrungene Kopf sitzt dem Hals indessen in leichter Drehung auf. Eine Kompositstruktur eigener Art kommt durch die nicht durchgängig konstruktionsbedingte Segmentierung der Bleche zustande: Das schmale Hochrechteck der Frontseite des Kopfes ist beispielsweise durch eine mittlere horizontale und eine obere vertikale Schweißnaht untergliedert, die Profilflächen sind auf ähnliche Weise unterteilt. Was man für Willkür halten kann, ist in Wahrheit monotonievermeidende Berechnung. Die großen Massen führen das Wort und wirken zugleich differenziert, ihre Schwere wird durch die gerade an den Nähten ablesbare Hohlkörpereigenschaft relativiert. Das Beängstigende, das Stahlkörper dieser Größe an sich zu haben pflegen, wird durch eine Art Eingeständnis der Unvollkommenheit gemildert. Der Riesenkopf bleibt menschlich!

Die jüngsten Werke Bernhards bezeugen einen Zugewinn an gestalterischer Freiheit, der ganz und gar nicht auf Kosten der Intensität geht. Auch in den Zeichnungen macht sich diese Freiheit geltend. Übergrößen von etwa 2x1 Meter werden immer häufiger, und das Hochrechteckformat dominiert. Wie die Großfiguren raumgreifend in die Höhe wachsen, bemächtigen sich die gezeichneten und getuschten Gestalten des ausgedehnten Papiergrundes. Formen werden flüchtig notiert, mit dem Deltaschleifer radiert, korrigiert, wieder verworfen und schließlich festgelegt. Man kennt ähnliche, ihre Genese freimütig offenlegende Blätter schon aus früheren Jahren, doch die neuen Arbeiten haben den älteren den großen Atem voraus. Auch dort, wo ein Formverlauf ins Stocken gerät oder wo Pentimenti sich unwirsch durchkreuzen, ist eine Selbstgewißheit spürbar, welche die (für die Wirkung gleichwohl wichtigen) Gefährdungsmomente in Schranken hält. Form, wo immer sie sich auf den Blättern zu prägnanter Erscheinung verdichtet, entzieht sich wie bei den dreidimensionalen Arbeiten in Wahrheit griffiger Bestimmung: Das Ein-

fache erweist sich als das Komplexe, sobald man nur anfängt, genauer nach seiner Verfassung zu fragen.

Franz Bernhard hat das sechste Lebensjahrzehnt unlängst vollendet. Seine kunstgeschichtliche Position ist seit langem als die eines der Bedeutenden unter den zeitgenössischen Bildhauern und Zeichnern gefestigt, sein künstlerischer Weg läßt sich als Aufstieg auf gerader Bahn charakterisieren. Das Bild vom Menschen, das seit Rodin nicht mehr das Bild eines integralen, dem naturorientierten Kanon unterworfenen Wesens ist, wurde durch Bernhard um ebenso eigensinnige wie eindringliche Interpretationen vermehrt. Wir erwarten mit Spannung, was in den kommenden Jahren folgen wird.

Peter Anselm Riedl

\* Alle Zitate und alle Werkverzeichnis-Nummern in diesem Text beziehen sich auf: Franz Bernhard, Werkverzeichnis der Skulpturen von 1964 bis 1989, herausgegeben von Wolfgang Rothe, Heidelberg und Frankfurt am Main 1990, sowie den Fortsetzungsband: Franz Bernhard, Skulpturen von 1990 bis 1993, 1. Fortsetzung des Werkverzeichnisses der Skulpturen, herausgegeben von Wolfgang Rothe, Frankfurt am Main 1994.