

Fritz Seelinger:

**Bodinis Entwurf zum Denkmal der Göttinger Sieben
in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek**

FORMA COME ESISTERE – FORM ALS EXISTENZ – ist das Motto, das selbstverständlich nicht vor der Kreation einer Skulptur zum Leitmotiv erhoben werden kann, sondern im nachhinein als Hilfsmittel der Betrachtung gelten mag. 'Forma Come Esistere' ist eine Grundhaltung des Künstlers, die das gesamte Schaffen zeitlebens beeinflusst und die künstlerische Auseinandersetzung in einen bestimmten lebendigen Rahmen stellt.

Betrachtet man Bodinis Œuvre, erkennt man allerdings, dass in dem Ausdruck 'forma come esistere' eine Art bildnerischer kategorischer Imperativ sichtbar wird: Io formo, ergo sum. Oder: die Auseinandersetzung wird nicht auf literarischem oder rhetorischem Terrain, sondern ausschließlich auf dem Feld der realen, d. h. wirklichen, der Wirkung verpflichteten Vorstellungs- und Bildwelt geführt. Es ist die Form, die spricht, nicht das Wissen um die Form oder die Erklärung der Form. Der Ansatz dieser visuellen Strategie ist erprobt; nur so findet der Künstler Zugang zum Publikum, zur Öffentlichkeit. Die Kunst wird nicht exklusiv, nur wenigen verständlich, sondern bleibt inklusiv, dem Publikum verpflichtet, das sich mit seinen Alltagsproblemen und -nöten in den Kunstwerken wiederfindet und erkennt.

Die monumentale Gruppe der Göttinger Sieben ist in einem komplizierten Prozess entstanden, stets vom freundlichen Interesse der Öffentlichkeit begleitet. Der lange Zeitraum der Entstehung bewirkt, dass die Entwicklung des Monumentes selbstverständlich in andere aktuelle, in ihrer Dimension und transformatorischen Brisanz ähnliche Entwicklungen hineinragt: die Auseinandersetzungen um das Berliner Holocaust-Denkmal zeigen die enormen Schwierigkeiten solcher Unternehmungen. Während das hannoversche Projekt sich vornehmlich des Mediums der künstlerischen Form bedient, die, aller Erfahrung nach, seit Phidias mit seinem großen Akropolis-Projekt allein in der Lage ist, die äußerst komplexen Probleme zu bewältigen und einen Zugang zum Geschehen zu ermöglichen, werden in Berlin Fragen thematisiert, die in moralisch-geistigen Kategorien angesiedelt sind, die allein von ihrer ungeheuerlichen und entsetzlichen Dimension her sich der bildnerischen Darstellung widersetzen.

Das ureigenste künstlerische Problem, einen historischen Vorgang, der vorerst als literarische Erzählung konzipiert ist, in eine dramatisierte und damit bildnerisch darstellbare Form zu transformieren, indem ein entscheidender Akt herausgearbeitet wird, der gleichsam eine ikonische Differenz, sozusagen das berühmte eisensteinsche Kinderwägelchen, enthält, das mit künstlerischen Mitteln Spannung, Herzklopfen, Entsetzen und Ohnmacht in eindrucksvoller Weise erlebbar macht, will immer aufs Neue erfasst und konfiguriert werden.

Wir kennen zum Beispiel bei Bernini mindestens zwei berühmte Beispiele hierfür: Apoll verfolgt Daphne, das vor dem Gott fliehende Mädchen verwandelt sich bei versuchter Berührung sofort in einen anthropomorphen Lorbeerstrauch; lässt Apoll von ihr ab, regeneriert sie zum jungen Mädchen (Abb. 1 + 2):



Abb. 1
Gianlorenzo Bernini
Apoll und Daphne



Abb. 2
Gianlorenzo Bernini
Apoll und Daphne, Detail

Die Heilige Therese von Avila gerät in dem Augenblick in Ekstase, in dem der Engel – ein wahrer Schelm – sich ihr mit seinem Pfeil zu nähern oder, je nachdem, ihr zu nahe zu kommen: eine dramatische Konzeption mit durchaus erotischen Dimensionen (Abb. 3 und 4):



Abb. 3
Gianlorenzo Bernini
Die heilige Therese von Avila in
Ekstase



Abb. 4
Gianlorenzo Bernini
Die heilige Therese von Avila in Ekstase,
Detail

Der Komplex der Göttinger Sieben (Abb. 5) stellt nun nicht etwa die ermüdenden Debatten, schriftlichen Eingaben und Protestaktionen, die dem berühmten Eklat vorangingen, dar. Nein, wir sind Zeugen der auf den Punkt gebrachten, entscheidenden dramatischen Szene der Tragödie: des absoluten Bruches zwischen den Beteiligten, der Aufhebung der noch kurz zuvor bestehenden integren Beziehung zwischen Professorengruppe und König, zwischen Intelligenz und Macht, zwischen Argumentation und Willkür, zwischen Bestürzung und Wut, auch zwischen altem und modernem Staatsverständnis. Die ikonische Differenz ist die bildnerische Qualität, die den Scheitelpunkt dieses dramatischen Geschehens bildet und eine nicht mehr umkehrbare Transformation einleitet. Im nächsten Augenblick ist die Szene von Grund auf verwandelt: Der Despot bleibt allein zurück, die Gruppe wendet sich von ihm ab und anderen Zielen zu, eine – mögliche – fruchtbare Auseinandersetzung ist, bevor sie begonnen hat, zu Ende. Der Mächtige wird zusehends isoliert, schwach und bedeutungslos, er wird vergessen. Die Schwachen hingegen werden gestärkt, sie werden zusehends zu exemplarischen Vorkämpfern, zu Vorbildern, zu Idolen der Zukunft.

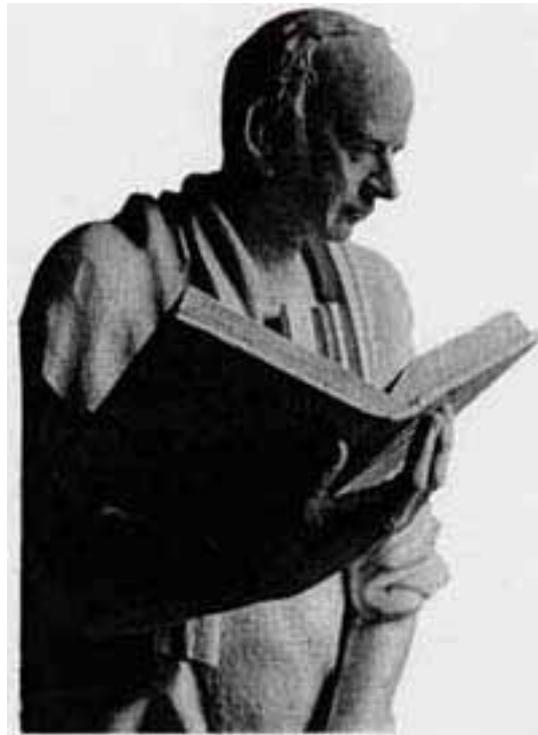


Abb. 5
 Floriano Bodini
 Die Göttinger Sieben
 i Sette di Gotinga
 Bronze
 1998

Gleichwohl sieht man vorerst kein happy end: die Gruppe der Sieben wird vorerst in alle Winde zerstreut, müssen zum Teil in die Wüste. Die Sorge um die Zukunft wird sie umtreiben; Forma come Esistere. Wie bildet sich, künstlerisch-kompositorisch gesehen, dieses Drama in Hannover und somit, in besonders dramatisierter Form, auf unserem Bozzetto ab?

Die sieben Professoren bewegen sich in einem allgemeinen öffentlichen Raum, bilden keinen geschlossenen Block, sondern konstituieren eine im Raum verspannte, den Raum zum Vibrieren bringende Gruppe von Individualisten. Sie bewegen sich vornehmlich in einer allen gemeinsamen Richtungsachse. Der König hingegen, ohnehin isoliert auf hohem Ross, steht quer zur Gruppe und damit zur Öffentlichkeit; er stellt sich quer.

Was für ein Raum ist das, in dem die Figuren sich bewegen? Es wird ja offensichtlich nicht eine Theaterbühne gebaut, kein Schauspiel, keine Allegorie aufgeführt; eine Bühne, stets erhöht, bildet den Rahmen für sich entwickelnde Probleme, führt zu Krisen, erlebt retardierende Momente, delectiert sich an Lösungen zum Glücklichen oder Schrecklichen; auf jeden Fall wird auf dem Theater die Geschichte zu Ende gebracht werden.

Der Raum der Göttinger Sieben ist ein ganz anderer: die von der äußeren vorgegebenen Situation bestimmte Tieflage der eigentlichen Handlungsebene evoziert nicht Bühne, sondern Arena, mit Sand bestreuter Kampfplatz; nicht klassisches griechisches oder römisches Tragödientheater, sondern Stätte der Gladiatoren, Boxring, Stierkampf, Kolosseum par excellence.

Der König ist nicht nachdenklich und sich seiner bedrohten Existenz bewußt, wie etwa der Protagonist des bodinischen Kritischen Helden von 1979 (Abb. 6), sondern Kentaur, aggressiver Condottiere Assoluto, der seine brutale Macht ausspielt. Die sieben Aufrechten hingegen sind Verteidiger, die mit geistigen Waffen, nämlich Argumenten, auf die Walstatt gehen. Sie erscheinen in aufs äußerste reduziertem Habit, barhäuptig und barfüßig; der Augustus posiert in durchaus imperialem Gestus.



Abb. 6
 Floriano Bodini
 Kritische Idee für ein Heldendenkmal
 Idea Critica di un Eroe
 Bronze
 1979

Die Professoren stehen als Gruppe um den König herum, dieser aber ist, als einzige Figur, gegen alle anderen gerichtet. Man erkennt das Aufeinandertreffen zweier Welten, zweier Richtungen, zweier Kulturen, gegensätzlicher und unvereinbarer Prinzipien; man beginnt, die bildnerischen Konturen wahrzunehmen.

Man erinnert sich an die Skulpturengruppe der Bürger von Calais von Auguste Rodin von 1884 (Abb. 7 u. 8). Rodin lässt die englischen Kontrahenten außen vor, konzentriert sich auf die psychologische Bedrängnis seiner Barfüßigen; der existentielle Raum zwischen jenen Bürgern schwingt im selben Rhythmus mit den gequälten Leibern, mit der spürbaren Todesangst.



Abb. 7
Auguste Rodin
Die Bürger von Calais
Gruppe von vorn
Bronze
1884



Abb.8
Auguste Rodin
Die Bürger von Calais
Gruppe von hinten
Bronze
1884

Der frei rhythmisierte Raum zwischen den sieben Professorennen hingegen eröffnet die Möglichkeit der leibhaftigen und wortwörtlichen Einmischung für jeden von uns. Die Göttinger Gruppe bleibt nicht hermetischer, historisch fixierter Block, sondern bietet im wahrsten Sinne des Wortes Raum, Zeit und Gelegenheit zur Teilnahme und damit zur fortwährenden Aktualisierung.

Eine so umfangreiche Gruppe wie die Göttinger Sieben kann, den äußeren Bedingungen Rechnung tragend, nur in Bronze konzipiert werden. Die stupende Zusammenarbeit mit der Fonderia Battaglia in Mailand soll hier nur kurz erwähnt werden. Die Kreation eines solchen Monumentes setzt jahrhundertelange theoretische und praktische Erfahrung von Generationen von Kunsthandwerkern voraus, die in vielen Arbeitsgängen, ähnlich der Entstehung von anspruchsvollen Architekturen, und zahlreichen materiellen Transformationen das Werk realisieren.

Der Künstler entwickelt im Laufe der Entwurfsarbeit eine Reihe von Zeichnungen und Modellen, diese meist in Wachs oder Gips, um oben angeschnittene Probleme und Lösungsmöglichkeiten zu studieren und sich über sein endgültiges Konzept Klarheit zu verschaffen. Eines dieser Modelle oder Bozzetti sehen wir vor uns. Ein Großteil der im späteren Endprodukt erlebbaren Qualitäten ist hier bereits angelegt, weniger als Torso, eher als Embryo. Vor allem die großmaßstäbliche Disposition, die Organisation des Raumes, die Entwicklung der dynamischen und rhythmischen Bedingungen der Räume und Figuren sind gut zu erkennen.

Die technischen Prozeduren stammen z. T. aus der Zeit der griechischen und etruskischen Klassik, damals wie heute absolute High-Tech, mit der Hand, nicht mit dem Computer präzisiert. Ohne dieses Hand-Werk ist künstlerische Qualität, künstlerische Intensität und Präzision im Ausdruck nicht denkbar. Solch technisches Können war in der Lombardei, aber auch in Siena stets lebendig, denken wir z. B. an die Kunst des Ziselierens der Bronze, die parallel zur Goldschmiedekunst, zur Kunst des Medaillierens und des Kupferstichs und damit der Druckgraphik sich entwickelte.

Diese Wahr- und Weisheiten spüren wir auch bei den früheren Werken Bodinis. Ich gehe auf die Arbeiten der sechziger Jahre zuerst ein, in denen der Künstler seine Reife und mit dem *Ritratto di un Papa*, dem berühmten Holzpapst von 1968, einen ersten Höhepunkt erreicht (Abb. 9). Diese

Statue von Paul VI., in einer gänzlich unkonventionellen und erfrischenden Weise als Holzleim-Struktur (Zirbelkiefer) entwickelt, zeigt in der Art der Holzbehandlung äußerst delikate Einzelheiten: die Mikrostruktur der naturbelassenen Fasern, die zusammenfassenden verleimten Platten, noch durchaus in der Fläche verharrend, die monumentalen Gewandmassen, aus denen gerät-haftige Hände eine Taube losschicken, ein ungeheurer Habit, der die leptosome Gestalt des Papstes popanzartig verhüllt, der marionettenartig aufgefasste gedrechselte Kopf, die Brosche samt den Perlenkaskaden auf dem Mantel; immer größer werdende Maßstabs- und Proportionsmodule gehen mit einer äußerst eindrucksvollen, fein differenzierten Monumentalität einher.



Abb. 9
 Floriano Bodini
 Porträt des Papstes Paul VI.
 Ritratto di Papa Paolo VI
 Zirbelkiefer
 1968

Der Erfindungsreichtum in der handwerklichen Behandlung, das ingenieure Eingehen auf die gewachsene lebendige Materie Holz verhelfen der Skulptur zu großartiger und endgültiger Wirkung; solcherlei innere Intensität hat man seit Manno Bandinis wunderbarem Bonifaz VIII. (Abb. 10 u. 11) und Jacopino da Tradate's Martin V. im Mailänder Dom nicht mehr gesehen. Eindrucks-voll ist die bildnerische Auseinandersetzung mit der kreatürlichen Existenz:

Fötus, Mutter und Kind, Totenklage, Kopf eines Negerjungen, Bischöfe, Gekreuzigter: Das Kind im Mutterleib, Gefäß im Gefäß; zerbrechliche, ineinander verschaltete Formen, schwache, magere, ausgezehnte Glieder, hilfsbedürftig, mitleiderregend einerseits, andererseits mit anatomischer Präzision präpariert und bloßgestellt. Das Kind im Mutterschoß, kleines Abbild vom großen Vorbild, reproduzierte geklonte Figur, unentwickelt und entwickelt zugleich, Karikatur, unselbständig und selbständig gleichermaßen. Schädel als Gefäße, Hohlräume, konvex-konkave Gebilde, die Augenhöhlen als Fenster nach drinnen und draußen, gespannte Form, hyperbolische Paraboloiden.



Abb. 10, 11
Manno Bandini, gen. Manno da Bologna
Papst Bonifaz VIII.
Kupfer getrieben und vergoldet
nach 1301

Die 'Donne' von 1960, eine parallele Komposition mit leptosomen Armen und Beinen, überlang und ausdrucksstark wie der Zeigefinger von Grünewalds Johannes der Täufer, vom Isenheimer Altar (1512 - 15, Abb. 12, 13), verfügen über Zwischenräume, die, sorgfältigst komponiert, expressiv und gespannt zugleich sind.



Abb. 12
Matthias Grünewald
Isenheimer Altar
1512 - 15

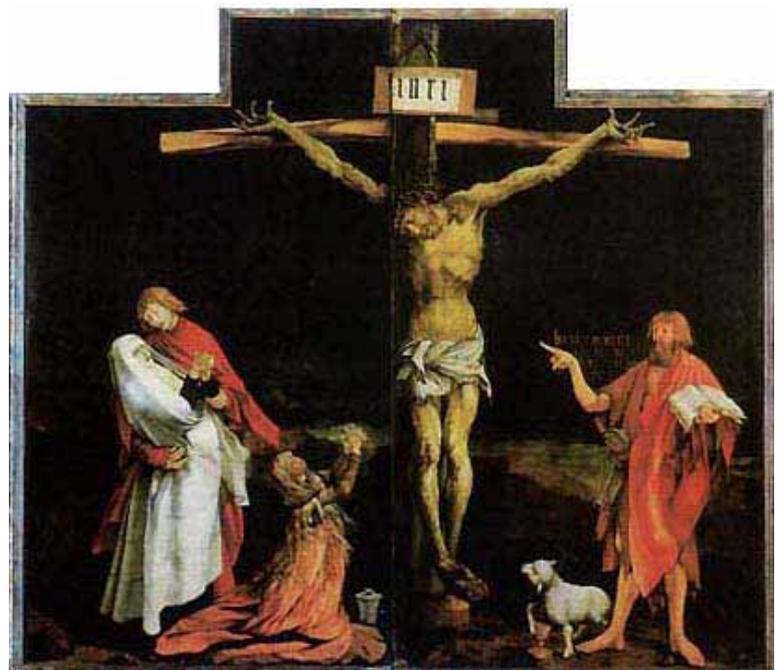


Abb. 13
Matthias Grünewald
Isenheimer Altar
Detail Hl. Johannes
1512 - 15

Eine vibrierende Oberfläche, deren Lichtreflexe eine wunderbare und unergründliche Tiefe bewirken, erzeugt elementare räumliche Wirkungen inmitten der plastischen Volumina.

Diese Sensibilität für die Rhythmisierung von Volumen und Raum, wie wir sie bei Alberto Giacomettis 'Homme qui marche' (1947, Abb.14) erleben, vereint Bodini mit der bildnerischen Intelligenz, wie wir sie bei Beckmanns Triptychen oder bei Cranachs Diptychon Adam und Eva in den Uffizien beobachten, wo die Bildräume äußerlich zwar getrennt sind, innerlich aber umso mehr auf psychologisch eindringliche und höchst dramatische Weise sich zusammenspiegeln.

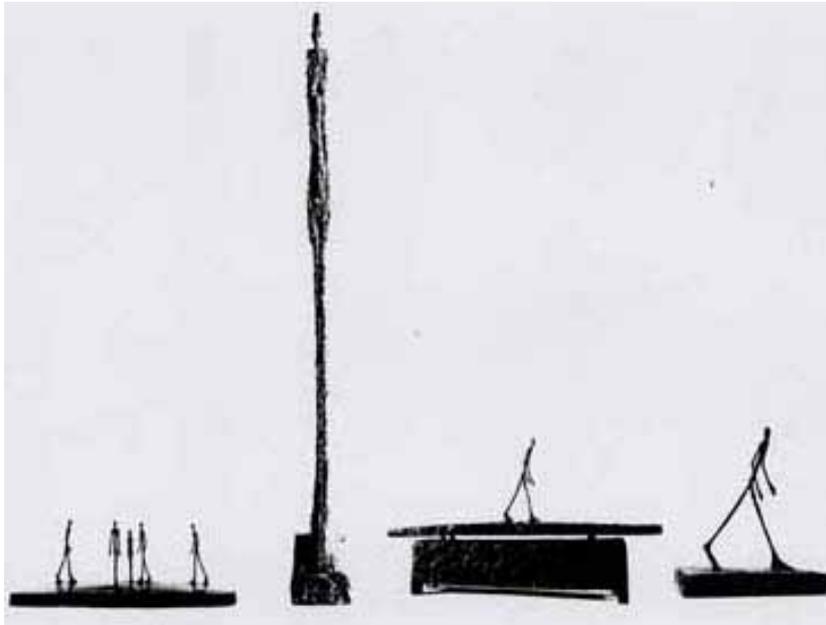


Abb. 14
Alberto Giacometti
Homme qui marche
Bronze
1947

Bodinis lombardische Leidenschaften: Polarisierung, Konfrontation von Werten, Inhalten, Auffassungen; zusammengehalten durch eine tiefe Menschlichkeit; und die gegenständliche - nicht naturalistische - menschliche Figur, die real existente Form im Raum als fortwährendes unerschöpfliches Reservoir, als imaginäres Museum der Commedia Humana.

Zum Schluss komme ich nochmals zu Ihrer Skulptur, zum Bozzetto. Mit seinem handlichen und übersichtlichen Maßstab ermöglicht er einen Überblick über die Anatomie, die Mechanik der Komposition, über die Entwicklung der räumlichen und plastischen Dynamik. Das ausgeführte Werk in Hannover wird von anderen Empfindungen und Wahrnehmungen begleitet, es wird sinnlicher, lebensnäher wahrgenommen.

Hier in Göttingen ist man eher in die Genesis des Kunstwerkes, stärker in die aufregenden künstlerischen und entwerferischen Vorgänge eingebunden. Da im Entwurfsstadium vieles noch offen ist, die große Linie, der große Wurf aber umso ungehinderter zum Ausdruck gebracht werden kann, erhält man Einblick in die entscheidenden Vorgänge einer Kreation. Die erregende Phase der Entstehung eines Kunstwerkes, oft von großen Zweifeln, Zwängen und Schwierigkeiten begleitet, ist wie bei einer anatomischen Präparation oder einer Analyse eines Enzephalogramms am Modell erfahrbar. Der Bozzetto stellt, wie die entwerferische Handskizze, ein eigenständiges und höchst authentisches Original mit essentiellen Qualitäten dar, die in einem ausgeführten Werk oft hinstehen müssen.