

Bonhoeffer über Bildnisse – Bildnisse über Bonhoeffer^I

Jürgen Henkys

^I Ein großer Teil der erwähnten Photographien wurden während des Vortrages gezeigt. Alle Projektionen sind Wilfried Schulz zu verdanken.

Mein Referat hat drei Teile. Zuerst greife ich Bonhoeffers Gedanken zu Gemälden auf, insbesondere zu Ahnenporträts. Sodann beschäftige ich mich mit Bonhoeffer im Medium photographischer Aufnahmen. Schließlich stelle ich drei ausgewählte Skulpturen vor, die dem Gedenken Bonhoeffers in der Öffentlichkeit gelten.

I.

Im Tegeler Briefwerk gibt es einen Austausch Bonhoeffers mit Eberhard Bethge über Malerei. Bethge ist Soldat in Italien. Ob es italienische Landschaftsmalerei gebe, die mehr ist als Hintergrund? Bei dieser Gelegenheit zählt Bonhoeffer eine Reihe von Malern auf, die ihm als beispielhaft für dieses Genre gelten: den Deutschen Hans Thoma, den Franzosen Claude Lorrain, den Niederländer Salomon van Ruysdael, den Engländer William Turner.¹ Später nennt er noch weitere Größen der Malerei: Paul Gauguin, Pieter Brueghel, Diego Velásquez, Leopold von Kalckreuth. Er denkt auch an die „französischen Impressionisten“. Sie alle vertreten für ihn „eine Schönheit, die weder klassisch noch dämonisch (bzw. nach Nietzsches Alternative weder apollinisch noch dionysisch), sondern einfach irdisch ist“. Für diese Schönheit schlage eigentlich sein Herz. Nicht zu vergessen die „Magdeburger Jungfrauen“ und die „Naumburger Figuren“, Beispiele der hochmittelalterlichen Plastik.² – Hier ist also ganz Verschiedenes in einem für Bonhoeffer bezeichnenden persönlichen Urteil zusammengefasst: „Irdisch“, will sagen: schön für sich selbst, ohne verklären und ohne berauschen zu wollen.

Diese Reflexionen Bonhoeffers fallen ins Frühjahr 1944. Da nimmt ihn die Korrespondenz mit Eberhard Bethge schon ganz in Anspruch. Dagegen hatte er die schriftstellerischen Versuche mit einem Drama und einem Familienroman bereits aufgegeben. Aber nur in diesen „Fragmenten aus Tegel“³ treffen wir auf Passagen, die für unser Thema „Bonhoeffer über Bildnisse“ ergiebig sind.

Im Romanfragment kommt die Großmutter Brake aus der Kirche und geht durch das Haus, in dem sie mit Sohn, Schwiegertochter und den Enkeln wohnt. Im Esszimmer hängen an den Wänden „gute Porträts aller

¹ DBW 8, 323.

² DBW 8, 366f.

³ DBW 7 – die folgenden drei Zitate DBW 7, 89–91.

vier Großeltern, von denen nur noch Frau Karoline Brake am Leben war. Obgleich beide Großväter angesehene Männer gewesen waren, die hohe Ämter bekleidet hatten, fehlte auf ihren Bildern jedes Anzeichen der öffentlichen Ehren, die sie genossen hatten. ‚Ich lasse mich für meine Familie und nicht für das Rathaus malen‘, hatte Großvater Brake gesagt. Wenn nun die älteren Kinder, die an diesen Bildern hingen, gelegentlich in andere Häuser kamen und dort die Porträts der Hausväter im Amtstalar und mit allen Orden und Ehrenzeichen geschmückt hängen sahen, dann fanden sie das anfangs einfach komisch, später hatte sich Christoph einmal erküht in einem besonders eklatanten Falle dieser Art von ‚parvenuemäßigem Geschmack‘ zu reden...“, was ihm eine Belehrung des Vaters über die angemessene Zurückhaltung eines Gastes einbrachte, obwohl er dem Urteil seines Sohnes im Stillen Recht gab. Die literarische Form, in der uns hier das Selbstverständnis des gehobenen protestantischen Bürgertums vermittelt wird, stehe jetzt dahin. Der Abschnitt leitet ja auch nur über zu einem anderen Porträt, dem in der Familie besondere Bedeutung zuerkannt wird. Es ist „das über einer kleinen Sitzecke hängende etwas steif gemalte Bild des Urgroßvaters von Frau Brake. In altertümlicher Schrift stand darunter zu lesen: ‚Das ist der hochwürdige Dompropst Josias Brake, der Gottes Wort mit seinem Leben bezahlte und mit seinem Sterben lehrte.‘ Dargestellt war der alte Dompropst vor einem Altar mit dem Gekreuzigten kniend und in seiner Hand die abgelaufene Sanduhr haltend.“

Der Autor erläutert: Es handle sich um einen lutherischen orthodoxen Pfarrer, der im Konflikt mit der Obrigkeit nicht von seiner Gemeinde weichen wollte, dafür eine Kerkerhaft auf sich nahm und, nach Wiedereinsetzung in sein Amt, während des ersten Gottesdienstes, geschwächt von der langen Haft, „am Altar mit dem Blick auf den Gekreuzigten tot zusammengebrochen“ war. „Diese Geschichte kannten die Kinder von klein auf und sie verehrten das Bild ihres Vorfahren wie ein kleines Heiligenbild... Der alte Pfarrer lebte als stilles Ideal in ihren Herzen.“

Zweifellos gehören auch diese Passagen in die längere Reihe der Reflexionen, in der Dietrich Bonhoeffer der eigenen Zukunft mit der Frage entgegenblickte, ob ihm wohl das Martyrium bestimmt sei.

An dieser Stelle ein Blick in die bonhoeffersche Familiengeschichte. Wie wir aus Abbildungen in „Dietrich Bonhoeffer. Bilder aus seinem Leben“⁴ wissen, gibt es in der St. Michaelskirche von Schwäbisch Hall zwei mit Bildnissen geschmückte Epitaphien geistlicher Vorfahren väterlicherseits, die den Namen „Bonhöfer“ bzw. „Bonhöffer“ tragen. Das ältere aus dem 17. Jhdt. stammende zeigt den Prediger Mag. Georg Philipp Bonhöfer mit seinen zwei Ehefrauen. Die drei Personen knien mit betend zusammengelegten Händen – links der Mann und rechts die Frauen – neben dem gekreuzigten Christus. Aber sie schauen nicht den Gekreuzigten an, sondern ihre Gesichter sind den Betrachtern zugewandt. Trotz der liturgischen Stilisierung ist der Maler an den Personen selbst und ihrer Ehegeschichte interessiert. – Berühmter war ein theologischer Vorfahr mütterlicherseits. Es ist Karl August von Hase (1800–1890). Alle in der Familie wussten, dass er als junger Burschenschafter eine elfmonatige Festungshaft zu erleiden hatte.

Da gibt es also ehrende Bildwerke von Pfarrern aus der väterlichen Vorfahrenlinie, aber sie hatten keine Verfolgung zu erleiden; dafür in der mütterlichen Linie ein mit Strafe belegter theologischer Vorfahr, allerdings um seiner politischen Opposition willen und nicht um des Glaubens willen. Auf diesem Hintergrund muss man die literarische Erfindung des Tegeler Häftlings betrachten. Das Bildnis über der Sitzecke, ein Heiligtum der Kinder im Hause Brake, stellte einen Pfarrer dar, dem beschieden ist, in der Nachfolge des gekreuzigten Christus zu leiden. Bonhoeffer führt das Gemälde in seine Familienerzählung nicht ohne Absicht ein. Es ist eine versteckte Deutung des eigenen Leidensweges. Politische Opposition für die Augen mitwissender Leser? Ja – aber durch den Betroffenen selbst erfahren als Konsequenz der Leidensnachfolge Christi.

Noch eine andere Stelle aus den Tegeler Fragmenten gehört zu unserem Thema „Bonhoeffer über Bildnisse“. Sie steht im Dramenfragment. Christoph verbirgt vor seinem besten Freund Ulrich, was zu seinem völlig veränderten Verhalten geführt hat, sogar zur Entfernung des Photos der geliebten Renate. In einem Gespräch mit Renate will Ulrich sich nicht damit abfinden, dass der Freund sich ihm verschließt. Ein unausgesprochenes Geheimnis sei Verrat an der Freundschaft. „Ich bin für Klarheit, ich kann

⁴ Eberhard Bethge/Renate Bethge/Christian Gremmels, Dietrich Bonhoeffer. Bilder aus seinem Leben (im Folgenden DB.Bi), München 1986, 11 und 13.

mit Ungenauigkeiten nichts anfangen. Ich will meinen Freund sehen, wie er ist.“ Darauf Renate:

„Was heißt das? Willst du ihn sehen wie eine Photographie, die alles registriert, oder mit den Augen dessen, der ehrfürchtig und liebevoll nur das wesentliche Bild des anderen in sich aufnimmt und wirken lässt und der dem anderen Menschen sein Geheimnis lässt. Und was heißt Klarheit, wenn doch im Menschen selbst oft so vieles Unklares ist? Dann muß man warten, bis sich der Sturm gelegt hat und das Wasser wieder rein und klar geworden ist. Wir müssen viel Geduld miteinander haben...“

Ulrich wirft ein, „dass man an einem Geheimnis, das man zu lange mit sich herumträgt und keinem Menschen zu sagen wagt, elend zugrunde gehen kann“. Darauf Renate:

„Hast du nie gespürt, dass gerade die ganz guten Menschen, die wir kennen, ein Geheimnis in sich tragen, das sich uns nie enthüllt und das sie selbst nicht zu berühren wagen?...Das letzte Geheimnis jedes Menschen heißt – Gott; das sollen wir ihm lassen.“⁵

Das Gespräch führt von der photographischen Aufnahme zum wesentlichen Bild; vom wesentlichen Bild zu dem gerade einem guten Menschen innewohnenden Geheimnis; vom letzten Geheimnis jedes einzelnen Menschen zu Gott. Der Dialog im Dramenfragment nähert sich dem theologischen Traktat. Ausgeführt hatte Bonhoeffer einen solchen Traktat im Schlusskapitel seiner „Nachfolge“ unter der Überschrift „Das Bild Christi“.⁶

II.

In diesem Abschnitt geht es um Bonhoeffer auf Photographien. Zunächst eine grobe Unterscheidung. Wenn es sich bei Photographien um Abbildungen von Personen handelt, dann sind es entweder Porträts oder Gruppenaufnahmen oder Momentaufnahmen (sog. Schnappschüsse). Porträtphotos werden allermeist professionell gefertigt, sie sind immer ‚gestellt‘. Gruppenphotos stammen von Berufsphotographen oder Laien, auch sie sind ‚gestellt‘. Momentaufnahmen sind in unserem Zusammenhang immer Laienphotos. Sie wurden ‚geknipst‘.

⁵ DBW 7, 47.

⁶ DBW 4, 297–304.

Das Vorwort zum Band DB.Bi stellt gleich eingangs fest, dass in Dietrichs kinderreichem Elternhaus gute Photos zur Familienkultur gehörten. Berufsphotographen kamen ins Haus, um das Aufwachsen der Kinder für das spätere Erinnern in Bildern festzuhalten. Aber auch die Eltern ließen sich photographieren. Das letzte Bild in DB.Bi ist das ergreifende Doppelporträt von Karl und Paula Bonhoeffer nach dem Kriegsende 1945. Dietrich selbst legte auf repräsentative Bilder offenbar keinen Wert. Das gilt jedenfalls für die Zeit des Berufs. Es gibt je ein professionelles Photo des Studienanfängers von 1923⁷ und des Romreisenden von 1924.⁸ Dann ließ er sich 1930 noch einmal zur Aufnahme im *Union Theological Seminary* New York ablichten.⁹ Das gehörte zu den Regularien am neuen Studienort. Aber aus den letzten 15 Jahren seines Lebens ist kein gestelltes Porträtphoto mehr bekannt.¹⁰ Dafür gibt es, wie wir alle wissen, zahlreiche Gruppen- und Momentaufnahmen aus den 30er Jahren, einige auch noch aus den 40ern. Aus diesem Fundus schöpfen die Autoren und Verlage der Bonhoefferliteratur. Und das Bedürfnis nach aufschlussreichen und zugleich auch gewinnenden Photos ist groß. Das berufliche Schaffen und das christliche Lebenszeugnis soll durch beispielhafte Personenbilder unteretzt werden. Man vergleiche die Covergestaltung der sechsbändigen Werkauswahl von 2006, die Christian Gremmels und Wolfgang Huber herausgegeben haben, ebenso die Buchumschläge der 16-bändigen amerikanischen Werkausgabe DBWE.

Einige Aufnahmen will ich kommentieren. Es interessiert mich hier die Auswahl und Bearbeitung von bestimmten Photos: Aus ‚geknipsten‘ Momentaufnahmen werden repräsentative Bilder. Ein erstes Beispiel: Zur Eröffnung des Kapitels „Finkenwalde“ bietet DB.Bi ein Brustbild: Bonhoeffer im weißen Hemd mit offenem Kragen, der Kopf seitlich nach rechts geneigt, im Halbprofil.¹¹ Es ist ein außerordentlich gewinnendes und besonders berühmtes Bonhoefferporträt. Tatsächlich aber handelt es sich um einen Bildausschnitt. Das Original zeigt zwei Personen, nämlich rechts neben Bonhoeffer den Finkenwalder Kandidaten Walter Köller, mit

⁷ DB.Bi, 49.

⁸ DB.Bi, 54.

⁹ DB.Bi, 65.

¹⁰ Ob das Zürcher Bild in DB.Bi, 191, ein gestelltes Porträtphoto oder nur ein Bildausschnitt ist, kann ich nicht beurteilen.

¹¹ DB.Bi, 141.

gesenktem Kopf und offenbar kleiner als Bonhoeffer. Er kam aus der provinzsächsischen Bruderschaft der Hilfsprediger und Vikare. 1943 ist er gefallen. Das Gesamtphoto bietet eine sprechende Momentaufnahme aus der Beziehung zwischen Lehrer und Schüler, nur einen Augenblick, der aber beide in ihrer persönlichen Eigenart sehr gut erfasst. Ein Sohn Walter Köllers hat mir die Kopie geschenkt. Es ist schade, dass dieses Bild fast unbekannt geblieben ist. Stattdessen: Der berühmte Lehrer hat seinen bescheidenen Schüler verschluckt.

Das zweite Beispiel stammt aus einer Bildsequenz vom August 1939. Bonhoeffer ist vorzeitig aus dem sicheren Amerika zurückgekommen. Jetzt, unmittelbar vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, ist er wieder bei seinen Kandidaten im hinterpommerschen Sammelvikariat (hier: Sigurdshof). In DB.Bi. eröffnet die fragliche Aufnahme das Kapitel „Widerstand“.¹² Da steht der stämmige Bonhoeffer und schaut in halber Wendung nach rechts, die rechte Hand in der Hosentasche, mit der angewinkelte linken hält er die brennende Zigarette. Aber auf der nächsten Seite zeigt sich: Er ist zur Zeit dieser Aufnahme nicht allein gewesen. Neben ihm stand Eberhard Bethge. Ein durchaus unvorteilhaftes Bild der beiden! Ein kenntnisloser Betrachter dürfte es schwer haben mit der Vorstellung, es handle sich hier um ein Freundespaar, das in der theologischen, ja geistigen und politischen Welt überaus berühmt werden wird. Und es gibt noch eine dritte Aufnahme in dieser Photosequenz: Auch der Studieninspektor Pfarrer Willi Rott ist dabei. Dieses Gruppenphoto dürfte auch den meisten Bonhoefferkennern ganz unbekannt sein. Ich verdanke es (wie auch soviel anderes Bildmaterial) der Mühe von Wilfried Schulz. Zurück zum ersten Bild dieser Sequenz vom August 1939. In der Werkauswahl von Gremmels/Huber wird es für den Buchdeckel von Band 2 verwendet: „Gegenwart und Zukunft der Kirche 1933–1935.“ Der Zeit nach ist es hier nicht am Platze, aber man wollte es für die Ausgabe offenbar nicht missen. Ähnlich in der englisch-amerikanischen DBW-Ausgabe. Da schmückt es den Umschlag von Band 8: „Letters and papers from prison“ (bei uns „Widerstand und Ergebung“). Auch hier stimmt die Zeit nicht. Aber erwünscht war offenbar der energische und weitsichtige Denker. Und um ihn in die Zukunft schauen zu lassen, wird sein Bild seitenverkehrt einge-

¹² Zu den folgenden beiden Bildern DB.Bi, 181–182.

setzt: Jetzt sehen die Betrachter ein rechtes Profil. Er blickt aus dem Buch heraus.

Gibt es unter den vielen Photographien auch solche, die eine Brücke schlagen vom Bild zum Werk? Die eine inhaltliche Verbindung herstellen können von dem, was man an Bonhoeffer sieht, zu dem, was Bonhoeffer denkt und schreibt? Ich weiß nur eine einzige zu nennen, und das ist die Einzelaufnahme auf dem Tegeler Gefängnishof. Die beiden Gruppenaufnahmen mit dem Oberfeldwebel Napp und weiteren prominenten Inhaftierten sagen nichts über den korrespondierenden und dichtenden Bonhoeffer.¹³ Aber diese Einzelaufnahme spricht zu uns mit der Stimme dessen, der sich selbst preisgibt in seinem Gedicht „Wer bin ich?“. Der unbekannte Photograph wusste es nicht. Der abgelichtete Häftling wollte es nicht. Aber Gesicht und Haltung verraten, was hier verborgen ist, und ein erstaunliches Laienphoto lässt uns daran teilhaben.¹⁴

III.

In diesem dritten Teil trage ich eine Skizze vor, die aus einem Artikel für das geplante Bonhoeffer-Handbuch stammt. Herausgeberin wird unsere Vorsitzende Christiane Tietz sein. Sie hat angeregt und genehmigt, dass ich einen Teil meines für das Handbuch vorgesehenen Manuskripts hier vortrage.

Zahlreiche Orte, die in Bonhoeffers Biographie eine Rolle gespielt haben, sind heute mit Gedenktafeln, Plaketten, Bildern und Skulpturen versehen, die an sein Leben und Werk erinnern.¹⁵ Die kirchliche Erinnerungskultur hat gerade für Bonhoeffer ein weites Netz aus Gedenkstätten geknüpft und

¹³ DB.Bi, 217.

¹⁴ Das Gedicht lag dem Brief vom 8. Juli 1944 bei. Darin auch Sätze über die schreckliche Hitze: „Ich sitze wie im Backofen, nur mit einem Hemd, das ich Dir einmal aus Schweden mitbrachte, und einer Turnhose bekleidet (– hat man Dir eigentlich die Dir gehörigen Hemden irgendwie entführt? Du kriegst sie bestimmt wieder!) und wage nur aus dem einen Grund nicht, darunter zu leiden, weil ich mir vorstelle, wie entsetzlich du Dich jetzt mit der Hitze abquälen musst [...]“ (DBW 8, 508f). Ob es sich nicht gerade um das Hemd handelt, das Bonhoeffer bei seiner Aufnahme im Gefängnishof trägt? Nach DB.Bi., S. 203, stammt die Aufnahme, die auch etwas über die damalige Hitze verrät, aus dem „Sommer 1944“. So rücken Bild und Gedichtstermin ganz nahe zueinander.

¹⁵ Vgl. Wilfried Schulz, Dietrich Bonhoeffer (1906–1945). Gedenken in Denkmälern und Gedenkstätten [Vervielfältigung des Medienbeauftragten der IBG. Sektion Bundesrepublik Deutschland].

darin anschaulich gemacht, was sonst nur literarisch zugänglich wäre. Ein besonderer Rang kommt den Skulpturen zu – plastischen Bildwerken, die ihren Platz an Brennpunkten des gesellschaftlichen Lebens gefunden haben und damit Bonhoeffers symbolische Präsenz für eine große, wenn auch diffuse Öffentlichkeit gewährleisten. Dafür im Folgenden drei Beispiele.

1988 schuf der Ostberliner Künstler Karl Biedermann (geb. 1949) einen 225 cm hohen Bronzeturso „Für Dietrich Bonhoeffer“. Es ist eine in der Vorderansicht kreuzförmige, in der Seitenansicht kniende Gestalt mit ausgebreiteten Armstümpfen, ohne Haupt. Das Werk war von der damals in Berlin-Ost gelegenen Zionskirchengemeinde angeregt worden. Dort hatte der junge Bonhoeffer 1931/32 – neben seiner Lehrtätigkeit in der Universität und dem Studentenpfarramt an der Technischen Hochschule – einen überforderten Pfarrer in der Leitung seiner wilden Konfirmanden zu vertreten.¹⁶ Die Aufstellung des Werkes neben der Zionskirche, die gegen Ende der DDR-Zeit wegen der dortigen Bürgerrechtsaktivitäten besonders überwacht wurde, verzögerte sich (staatliche Hemmnisse, Sperrung der baufälligen Kirche, provisorische Platzierung des Torsos in der Versöhnungskirche des ehemaligen Konzentrationslagers Dachau) bis zum 42. Todestag Bonhoeffers am 9. April 1997. Aber kurz danach kam es schon zu dem Plan, eine von Karl Biedermann zu fertigende zweite Fassung des Denkmals in Bonhoeffers Geburtsstadt Breslau (Wrocław) aufzustellen. Am 9. April 1999 erfolgte die ökumenische Einweihung neben der Elisabethkirche, dicht am Breslauer Ring gelegen. In das Pflaster eingelassene Tafeln informieren polnisch und deutsch über Bonhoeffer und den Künstler. Karl Biedermanns Torsi gelten dem Gedenken an Bonhoeffers Fragment gebliebenes Werk ebenso wie an sein im Märtyrertod vollendetes Leben. Während die Originalfassung neben der Berliner Zionskirche einen recht unauffälligen Platz gefunden hat, steht die Breslauer Fassung an einem Ort, den man sich belebter und zugleich angemessener kaum vorstellen kann.

Der österreichische Bildhauer Alfred Hrdlicka (1928–2009) schuf 1977 eine Bonhoeffer-Büste aus rosafarbenem portugiesischem Marmor. Mit den Abmessungen 118 x 46 x 62 cm ist sie ein wuchtiges, für ihr Sujet schon vom Format her ungewöhnliches Bildwerk. Die Geschichte seiner

¹⁶ DB, 372–375; ergänzend und korrigierend Wilfried Schulz, DBJ 4, 257–259.

Entstehung und die Stationen seiner Präsentation zeichnet Martin Hollender nach.¹⁷ Als Dauerleihgabe der Evangelischen Kirche Berlin-Brandenburg hat die Skulptur ihren endgültigen Standort 2002 im Foyer des Hauses II (Potsdamer Straße) der Staatsbibliothek zu Berlin gefunden, also in jenem Hans-Scharoun-Bau (1978), von dessen Lesesälen aus man auf die St. Matthäus-Kirche blickt, in der Bonhoeffer 1931 ordiniert worden war. Der zum sog. Kulturforum gehörige Westberliner Neubau der Staatsbibliothek birgt auch den gesamten Bonhoeffer-Nachlass. Das weiträumige Foyer ist ein öffentlicher Platz besonderer Art, belebt durch Hunderte von Lesern, die hier täglich ein und aus gehen. Sie sehen einen Bonhoeffer, der zwar wie in der alten Tradition das Zeichen seines christlichen Martyriums trägt – den um den Hals gelegten Strick –, der aber nicht kirchlich anmutet, auch nicht akademisch. Der Kopf ist in Erinnerung an den lebenden Bonhoeffer gestaltet,¹⁸ doch verhindert seine Verfremdung den „Wiedererkennungseffekt“. Im Unterschied zur abstrakten Lösung Karl Biedermanns geht Alfred Hrdlicka die Erinnerungsaufgabe mit konkreter Gestaltung an. Doch verweigert er sich, seinem künstlerischen Ansatz gemäß, einem gleichsam vertrauten Umgang mit Bonhoeffer. „Ist das eine [Denkmal] ein Zeugnis des Glaubens, so ist das andere eine Anklage gegen die Henker.“¹⁹ – Inzwischen gibt es auch mehrere Bronzeabgüsse von Hrdlickas Werk. Sie stehen in Schwäbisch-Hall, Bietigheim und Marl.

In der großartigen Westfront von Westminster Abbey in London befinden sich unmittelbar über dem Portal zehn mit Baldachinen ausgestattete Nischen, die, ursprünglich für Heiligenfiguren vorgesehen, bis vor kurzem leer geblieben waren. 1998 wurden sie zur Galerie von zehn Märtyrern des 20. Jahrhunderts eingeweiht. Die Dargestellten stammen aus mehreren Erdteilen und Konfessionen. Der siebente in der Reihe ist Dietrich Bonhoeffer, platziert zwischen Oscar Romero (El Salvador) und Esther John

¹⁷ Martin Hollender, Vorgeschichte und Geschichte der Bonhoeffer-Büste von Alfred Hrdlicka, in: Antonius Jammers (Hg.), Dietrich Bonhoeffer. Die Marmorbüste von Alfred Hrdlicka in der Staatsbibliothek zu Berlin [...] – Alfred Hrdlicka. Der Graphik-Zyklus „Wie ein Totentanz“. Die Ereignisse des 20. Juli 1944, Berlin 2002, 24–29.

¹⁸ Vgl. besonders das Photo DB.Bi, 181.

¹⁹ Barbara Wilk-Mincu bei A. Jammers, 36. Wilk-Mincu deutet die Bonhoeffer-Büste im Zusammenhang mit Hrdlickas kommunistisch-antinazistischem Humanismus. Die ebenfalls aufschlussreiche Verklammerung des Werks mit Hrdlickas „Plötzenseer Totentanz“ bespricht im selben Band Martin Hollender.

(Pakistan). Die Ganzkörperstatue hat Tim Crawley nach vorhandenen Photographien bzw. gedruckten Abbildungen entworfen. Bonhoeffers Kopf mit dem recht jugendlichen Antlitz erfüllt also alle Erwartungen nach Wiedererkennbarkeit. Die Rechte der Gestalt hält ein aufgeschlagenes Buch, die Linke belebt das Bildnis durch eine lehrende Geste. Befremdlich wirkt für den deutschen Betrachter der Talar mit altertümlichem Faltenwurf und weiten, an den Handgelenken gerafften Ärmeln. Aber damit unterliegt die Bonhoeffer-Statue dem Stilgebot der gesamten Märtyrergalerie, die über dem Portal eines gotischen Baukörpers nach dem Willen des Künstlers wohl nichts Befremdliches zeigen durfte. Die Öffentlichkeit des Denkmals ist nicht zu überbieten, aber die Individualität dieser Glaubenszeugen musste zu Gunsten der traditionsgebundenen Gesamtaussage zurücktreten. Die Westminster Abbey zeigt den predigenden und lehrenden Bonhoeffer im Kontext ökumeneweiter Verfolgungen, und das ist ein Wesensmerkmal, in dem dieses konservative Bildnis sowohl über die Büste in der Staatsbibliothek als auch über die Stele an der Zionskirche weit hinaus weist.

Prof. Dr. Jürgen Henkys, Lindenstr. 25b, 12555 Berlin