

Der Baum als Raum der Seele

Zu den Skulpturen von Bernardine Weber*

Herbert Schade, München

Wir leben in einer Zeit, in der die Kunst ihre überkommene anthropologische Funktion verliert. Kunst wird heute kaum mehr als Integration von Trieb und Geist oder Prägung des Stoffes durch eine Form aufgefaßt. Selten sucht man jene Harmonie des Seins, die im Anblick einer Welt als Kosmos das Schöne zur Norm des Schaffens erhebt. Viel eher propagiert man eine Kunst als Herausforderung. Ein Darbieten von Materialien mit erschreckenden Kommentaren kennzeichnet das zeitgenössische Machen. Dabei vermag man die gesellschaftskritischen Kommentare der Werke oft nicht mehr mit der Sprache der Dinge in Übereinstimmung zu bringen. Abstoßend liegen Filze, Fette und Abfälle jeder Art beieinander. Die Zahl der Künstler oder Macher, die solche Objektkombinationen aufbauen, wächst von Tag zu Tag.

Es mag sein, daß eine säkularisierte Gesellschaft, die technologisch und merkantil orientiert ist, derartige Impulse und Imperative und die Verweigerung des Schönen braucht. Von der Desintegration und von intellektuell angeereicherten Abfällen allein kann jedoch niemand leben.

Deshalb gibt es noch immer eine Reihe von Künstlern, die andere Anliegen vertreten. Sie wollen keine bloßen „Denkanstöße“ geben oder eine Kunst als Kommunikationsmodell bilden, also eine Kunst, deren eigentlicher Sinn darin besteht, daß man darüber spricht oder daß man „ins Gespräch“ kommt. Die „Publicity“, das Echo der Presse und die Fernsehdiskussionen können diese Frauen und Männer entbehren, denn sie erstreben jene Aussöhnung von Trieb und Geist, Empfinden und Denken, die in gestalteter Materie sinnenfällig wird und in sich selber ruht. In eine solche Art des Bildnerischen, in eine lebenswürdige plastische Kunst, führt uns das Werk der Schwester Bernardine Weber aus dem Institut der Englischen Fräulein in Nymphenburg ein.

Die Bildwerke von Schwester Bernardine sind weder alltäglich noch konventionell, denn die künstlerische Vorstellungswelt dieser Frau entsteht im Innern von Baumstämmen. Dort, wo das Leben seinen ursprünglichen Raum behielt, aus der Maserung der Baumstämme wachsen ihre Mädchen und Ma-

* Der Aufsatz ist eine überarbeitete Wiedergabe eines Vortrags, der im Oktober 1980 in der Katholischen Akademie in Bayern gehalten wurde. Die Ausstellung und der Vortrag waren nach Form und Inhalt nicht denkbar ohne die Mitarbeit von Frau Oberstudienrätin Maria Josefa Iffelsberger, die lange Jahre an der Schule der Englischen Fräulein in Nymphenburg, München, unterrichtete. Für ihre Hilfe, die sich auch auf die Erfassung der Form des Kreuzes von Karl Knappe erstreckte, sei hier besonders gedankt.



Dort, wo das Leben seinen ursprünglichen Raum be-
hielt, wachsen Mädchen und Madonnen.

Lesendes Mädchen (um 1961).

Madonna mit Kind (um 1957).

donnen, die durchfurchten Gestalten des Gekreuzigten und die blühenden
Garbenträgerinnen ihrer Erntefelder. Geheimnisvoll wie eben aufbrechende
Knospen erheben sich diese gewachsenen Figuren als Gegenwelt zu unserer
technoid erstarrten Realität in einem Innenraum, dem Intellektualismus und
Mechanik fremd bleiben. Der innere Bereich unserer Seele findet im Gebälk
des Waldes Zuflucht und Heimstatt. Der Baum wird zum Gehäuse einer ver-
schollenen Sensibilität.

Herkunft und Leben

Rosa Weber wurde am 7. April 1919 in Zilling bei Hengersberg (Bez. Degendorf) geboren. Väterlicherseits auf den Höhen der Oberbreitenau daheim, wurde die Künstlerin vom Bergwald geprägt. Ihren Großvater hatte einst beim Holzfahren der Tod ereilt. Ihr Vater mußte sich von der angestammten Höhe des Bayerischen Waldes, wo heute Schwester Bernardines „Christus im Lindenbaum“ (Linde, getönt, 280 x 45 x 20, 1960) steht, trennen. Doch seine Tochter blieb der Landschaft immer verbunden.

„Wer vom Walde stammt, trägt das Bild des Waldes in sich. Eingeboren ist ihm der Sinn für die unendlich vielgestaltige Lebensgemeinschaft Wald. Und lebt er auch noch so weit entfernt von der Heimat: Im Zeichen des Heimwehes noch wird er unbewußt geformt von der Schöpferkraft der Waldheimat. Lebenslang hat der Waldler ein besonderes Verhältnis zum Baum, zum Holz überhaupt, zu allem, was aus Holz entsteht. Manchem Menschen aber wird der Wald, der Baum Wegweisung fürs Leben.“ Dieses gilt in besonderer Weise von dieser Frau, die das Holz zum Werkstoff und den Baum zum Ausgangspunkt ihrer Kunst erwählt hat.

Die zweifache Berufung

Von 1930 bis 1936 besuchte die kleine Rosa die höhere Mädchenschule in Wasserburg am Inn. Von 1937 bis 1939 war das junge Mädchen im Kindergärtnerinnenseminar in Haag. Hier kam ihr beim Unterricht im Modellieren der Beruf als Bildhauerin deutlicher zum Bewußtsein. Schwester Bernardine erzählt selbst: „Als 13jähriges Mädchen hatte ich so meine Jungmädchenträume, eben wie jedes Mädchen sie hat. Da wollte ich unbedingt in die Mission gehen, nicht um Heiden zu bekehren, sondern um Kapellen auszugestalten mit Figuren, und zwar mit Figuren, nicht mit Malereien, sondern nur mit Figuren. Das war also mein Hauptproblem. Und dann habe ich nie mehr daran gedacht. Im Kindergärtnerinnenseminar, in das ich zufällig gekommen bin, weil mir grad' kein anderer Beruf offenstand, bekam ich zum erstenmal Ton in die Hand. Damals sagte ich vor der Klasse: Ich weiß jetzt endlich, was ich werden will; ich werde Bildhauerin.“

Das gehauene Bild als Botschaft und als Auftrag zur Mission, so wuchs das Bewußtsein der religiösen Berufung in der jungen Frau und formte den Entschluß zum Eintritt in einen Orden. Schwester Bernardine berichtet: „Ich bin am 25. August 1939, kurz vor Kriegsbeginn, in den Orden der Englischen Fräulein eingetreten in der Absicht, nach Indien zu kommen. Zunächst hat man mich aber als Pflegerin ins Krankenhaus gesteckt. Nach Kriegsende habe ich gebeten, die Akademie besuchen zu können, um dort ausgebildet zu werden. Schicksal eben, aber ich will's überhaupt nicht sagen! Wir waren im Insti-

tut der Englischen Fräulein schon immer zu wenig Leute – und dann habe ich noch gebeten, daß ich die Aufnahmeprüfung für die Akademie der Bildenden Künste machen darf. Damals sagte die Provinzoberin zu mir: „Ja, wenn Sie das Talent haben, wenn es Gottes Wille ist, dann machen Sie die Aufnahmeprüfung. Wenn Sie die bestehen, dann können Sie Bildhauerin werden. Aber um Gottes Willen, was tue ich denn, wenn Sie die Prüfung bestehen? Ich habe ja keine Schwestern zum Pflegen, ich brauche Sie ja als Krankenpflegerin.“

Ja, und dann habe ich sie bestanden, die Aufnahmeprüfung.

Und dann bin ich im Jahre 1946 noch an die Akademie der Bildenden Künste gegangen. Zwischendurch war ich immer noch Krankenpflegerin, hielt meine Nachtwachen usw. Bis zum Jahre 1950 studierte ich an der Akademie.

Von 1950 bis 1983, also bis heute, war ich durchgehend als Pädagogin im Internat in Nymphenburg tätig. Vormittags bin ich als Bildhauerin in meinem Atelier, das meine Oberen mir zuvorkommenderweise eingerichtet haben, nachmittags bin ich gestrenge Erzieherin. Ich betreue Kinder im Alter von 13 bis 15 Jahren. Das ist meine Gruppe.“

Die Ausbildung von Schwester Bernardine erfolgte unmittelbar nach dem Kriege, also in einer Zeit, die unsicher und risikoreich war. Auch die Künstler in der Bundesrepublik Deutschland standen vor kaum zu bewältigenden Problemen.

Das Studium an der Akademie der Bildenden Künste in München

Schwester Bernardine trat 1946 in die Klasse von Professor Henselmann ein, dem wir eine Reihe von monumentalen Arbeiten im Kirchenraum verdanken. So schuf der akademische Lehrer die silberbeschlagene Gruppe der „Steinigung des Stephanus“ am Hauptaltar des Domes in Passau und das „Triumphkreuz“ in der Frauenkirche zu München. Der Bildhauer stand als Künstler in der eben nicht leichten Auseinandersetzung zwischen der überlieferten Form des Unterrichts und den modernen Tendenzen. Die überlieferte Form des Studiums bestand in der Arbeit nach den Aktmodellen. Die modernen Tendenzen sah Schwester Bernardine etwa in den Plastiken von Henry Moore repräsentiert. Das Fragmentarische und die Verfremdung der Gestalt beanspruchten einen eigenen Raum. Das aber lag der Frau aus dem Bayerischen Wald, wie sie selber sagte, überhaupt nicht. Professor Henselmann meinte dann manchmal zu den Arbeiten des Englischen Fräuleins: „Ah, die Schwester, die macht wieder ihre eigene Kunst!“ Tatsächlich erklärt die Künstlerin noch heute: „Ich konnte es aus innerster Überzeugung nicht. Körperverrenkte Glieder waren für mich einfach kein Stück der Natur mehr. Das war für mich schon etwas Unnatürliches, mit dem ich nichts anfangen konnte.“

In der Klasse Henselmanns befanden sich damals meistens ältere Schüler, fast durchweg Kriegsteilnehmer, die schon 26 oder 27 Jahre alt waren. Unter

ihnen sah man Max Faller, Toni Rückel, Sepp Hamberger und Haas, die später eine Reihe von bemerkenswerten Arbeiten für den Kirchenraum geschaffen haben. Zu den Schülerinnen gehörten Gisela Fichtner, Rosel Hintermeier und Sigrid Teimann, eine Marienschwester des Schönstätter Kreises. Schwester Bernardine erzählt: „Vormittags mußten wir Aktstudien machen. Der Nachmittag war frei, da konnte jeder tun, was er wollte. Wir sind viel in Ausstellungen gegangen und haben uns gegenseitig oft besprochen. Nachdem mir das Aktstudium und der Umgang mit Lehm zu langweilig waren, bin ich hergegangen und hab' gleich Holz genommen, weil Max Faller, der neben mir war, sehr gut mit Holz umgehen konnte. Ihm habe ich einiges abgesehen und habe gelernt, mit Eisen umzugehen. Mit einem Bildhauereisen und mit Holz umzugehen, ist nämlich nicht leicht. Die meisten hatten schon ein Handwerk wie Schreinerei oder Holzschnitzerei erlernt. Deswegen war ich froh, daß ich von diesen einiges absehen und den Umgang mit Eisen und mit Holz mir erarbeiten konnte.“

Tatsächlich bringt die Holzbildhauerei viele Schwierigkeiten mit sich. Vor allem erfordert sie eine besondere Konzentration und viel Zeit, so daß nicht wenige Bildhauer das Modellieren und den Abguß in Bronze vorziehen, nicht zuletzt deshalb, weil die Bronzen sich leichter vervielfältigen lassen und ihr Verkauf so die Arbeit rentabler macht.

Die Begegnung mit Karl Knappe und die Zusammenarbeit beider Bildhauer in Nymphenburg

Professor Dr. h. c. Karl Knappe (1884–1970) dozierte von 1930 bis zu seiner Entlassung 1933 an der Technischen Hochschule in München die Bildhauerei. Sein Werk in Holz, Stein, Bronze, Mosaik und Glas befindet sich auch heute noch an vielen Stellen der Stadt. So können wir „Das marschierende Heer“ (1925/26) noch jetzt im Gefallenendenkmal vor der Ruine des Armeemuseums betrachten oder den „Crucifixus“ (1960) in der Herz-Jesu-Kirche von Neuhausen sehen. Das Werk von Knappe charakterisiert Dr. Rainer Beck in einer Ansprache als den „Versuch des partnerschaftlichen Einsseins mit der Natur, die für Knappe als überkommenes Erbe des Göttlichen das Medium ist, welches ihn etwas vom Wesen der Schöpfung ahnen läßt. So sind seine Gebilde zu verstehen, die einerseits das vom Künstler eingearbeitete Thema enthalten, andererseits aber ganz den vorgefundenen Charakter des Materials bewahren. Ein Stamm bleibt ein Stamm, ein Steinblock ein Steinblock; die gewordene Natur, die für den Künstler den Atem des Ewigen in sich trägt, wird nicht zugunsten einer formalen Idee zerstört, sondern tritt in Symbiose zum menschlichen Geist und sichert ihm auf diese Weise eine teilhabende Ahnung von dem, was Ewigkeit bedeutet“.

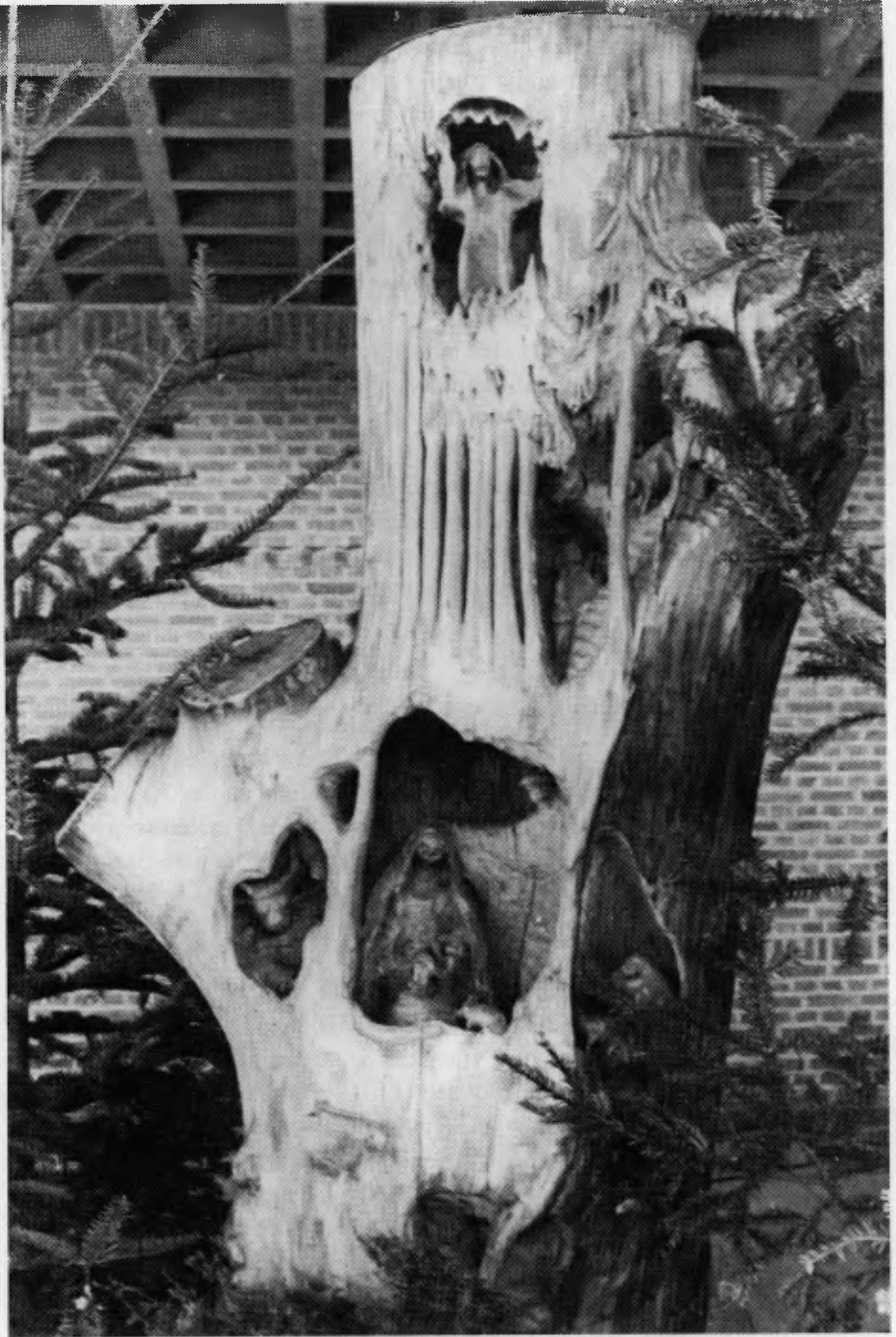
Zweifellos war die Begegnung von Schwester Bernardine mit diesem bedeutenden Bildhauer, der damals schon ein älterer Mann war, providentiell; denn die Schaffensprinzipien Knappes aktualisierten in der jungen Bildhauerin eine ihr eigentümliche, aber noch nicht voll geweckte Begabung. Schwester Bernardine berichtet darüber: „Ja, wir lernten uns zufällig auf der Straße kennen. Er kam mit Architekt Adelmüller daher, der mich schon lange einmal mit ihm bekanntmachen wollte. Knappe kam gleich zu mir ins Atelier. Damals hatte ich gerade eine große Madonna in Arbeit, so fast zwei Meter hoch. Er war ganz begeistert, daß ich in einem großen Baumstamm so etwas mache. Von dieser Zeit an ist er zu mir ins Atelier gekommen.

Ich habe früher die Bildhauerarbeiten von Knappe gar nicht gekannt. Erst als wir uns persönlich kennenlernten, habe ich einiges gesehen. Er hat mir sein Atelier gezeigt. Es war mir sehr gemäß, daß Knappe eben auch im Stamm gearbeitet hat, wie ich eben diese Madonna oder einen hl. Joseph in Holz gearbeitet habe.“

Auch ein weiterer Bericht von Schwester Bernardine ist aufschlußreich: „Ich hatte einen großen Stamm, der lag schon zwei oder drei Jahre bei mir. Knappe sah ihn und sagte: ‚Was wollen Sie aus dem machen?‘ Da hab’ ich ihm gesagt: ‚Eine Krippe‘. Er antwortete: ‚Wenn Sie gesagt hätten, eine Figur, da hätt’ ich meinen Hut genommen und wäre nie mehr gekommen.‘“

Knappe hatte also aus der Struktur des Holzes heraus eine einzelstehende Figur als für diesen Stamm nicht möglich erkannt, sondern eine vielgliedrige Komposition in dem Baum gesehen; denn der Baum selbst schreibt nach Knappe die Art des Schaffens vor. Daß die Schwester ähnlich dachte, sah und empfand, hat den Künstler begeistert. Schwester Bernardine beschreibt diesen Baum und ihr Werk: „Es war ein Stamm mit einem ausholenden Ast, einem Seitenast, dann noch einmal links einem Seitenast, rechts einem kleinen hochstrebenden Seitenast. In die Mitte habe ich das Weihnachtsgeschehen hineingeißelt. An dem einen Ast kommen die Hirten runter, und im anderen Seitenast steht einsam ein Reh. Das obere Stück trägt den Wald mit dem Verkündigungseengel.“

Diese wenigen Hinweise von Schwester Bernardine selbst machen den Baum als gemeinsamen Ursprung des Schaffens deutlich. Die Gemeinsamkeiten werden bei der Betrachtung der Werke noch stärker hervortreten. Es gibt jedoch zwischen beiden Künstlerpersönlichkeiten und ihren Werken tiefgreifende Unterschiede. Auch darüber hat sich Schwester Bernardine geäußert: „Knappe kam aus einer ganz anderen Familie, aus einem ganz anderen Milieu, und er war hochmusikalisch – sein Bruder ist Akademieprofessor gewesen an der Musikhochschule hier in München –, und ich war halt – auf Deutsch gesagt – ein einfaches Bauernmädchen. Knappe hatte eine sehr große Freude an mir, weil ich eben aufnahmefähig war und unkompliziert und frisch-fröhlich ein-



Baumkrippe (1952).

fach drauflosarbeitete und gesagt habe: ‚Ach, wenn man mal ein Stück Holz verhaut, das macht nichts, ich hab’ ja noch genug Holz.‘“

Diese Unterschiede zu ihrem Lehrer vermag die Schwester heute weiterhin zu differenzieren, wobei in ihren Berichten immer die Anerkennung des Meisters mitspricht: „Knappe war so übersensibel, und ich war eigentlich robuster, viel ursprünglicher, ich meine, ich war nicht so ... Er hat alles so schwer genommen ... und war natürlich empört über mich, wenn ich gesagt hab’: ‚Wir haben ja noch genügend Holz.‘ Er hat auch immer gesagt, ein echter Bildhauer verhaut sich nicht ... was auch richtig ist und was ich mir jetzt oft vorsag’, wenn ich nicht mehr weiterkann.

Von Knappe habe ich das Arbeiten richtig gelernt. Nicht bloß das Anhauen, so wie es damals üblich war, daß man etwas nur kurz entworfen hat, und es schaut dann ganz interessant aus, sondern ich habe gelernt, etwas durchzustehen.“

So fruchtbar diese Zusammenarbeit zwischen Karl Knappe und Schwester Bernardine war, sie konnte nicht immer bleiben, weil die Schwester sich von ihrem großen Vorbild und Meister lösen mußte, um eigene Wege zu gehen.

1963 kam es zu einer Auseinandersetzung, in deren Verlauf sich die beiden Künstler voneinander trennten.

Zur Eigenart und zur Entwicklung des Werkes von Schwester Bernardine

In der Abfolge der Bildhauerarbeiten der Künstlerin kann man drei Phasen unterscheiden. Man muß die Zeit von ihrer Ausbildung an der Akademie bis zur Begegnung mit Karl Knappe als ersten Abschnitt der Werkentwicklung sehen. Dann folgten von 1952 bis 1963 die Jahre der Zusammenarbeit mit ihrem Meister und Vorbild. Seit 1963 erarbeitete Schwester Bernardine in der Nachfolge von Knappe eine eigenständige Synthese der Holzbildhauerei.

Zu den Bildwerken der Frühzeit

Die ersten selbständigen Plastiken – so eine „Madonna mit Kind“ (1948) in Landau/Pfalz – sind vollrund und von dem Studium an der Akademie bestimmt. Ein frühes Bild gibt „Maria Ward“ (1947) mit Hut und Stab als Pilgerin wie ein Standbild. Jedoch ist bei diesen Bildwerken ein introvertierter oder besser meditativer Zug nicht zu übersehen. Schwester Bernardine entwickelt, ihrem Beruf entsprechend, eine besondere Art der Spiritualität.

Merkwürdig ist, daß die Künstlerin ihre Themen nicht durch Zeichnungen vorbereitet und durchkomponiert. Frau Iffelsberger berichtet: „Mir ist nicht in Erinnerung, daß ich je eine Skizze auf einem Papier gesehen hätte. Ehe Mater Bernardine einen Stamm angeschlagen hat, hat sie Linien, d. h. die Grundlinien, den Entwurf, auf den Stamm aufgetragen. Eine selbständige Graphik gibt

es bei ihr jedoch nicht. Schon nach einigen Jahren konnte ich sehen, daß Schwester Bernardine sehr konzentriert und über einen langen Zeitraum sich mit einem Thema und dessen bildhauerischer Ausformung beschäftigte. Sie zeichnete zwar nicht, aber sie versenkte sich in das Geheimnis der Menschwerdung und der Menschen. Die Anregungen zu den Frauengestalten in ihrem Werk stammen sicher auch von ihrem Umgang mit den Mädchen im Internat.“

Noch vor der Begegnung mit dem Werk von Karl Knappe fällt gelegentlich der Blick der Figuren auf, wie er vor allem im „Sitzenden Mädchen mit Tulpe“ (1950) sichtbar wird. „Diese Sitzfigur hat etwas Herrscherliches in ihrer Frontalität. Das Mädchen trägt einen Kopfschleier. Der Schleier schließt mit dem Gewand der Figur eigenartig ab und verweist ganz auf sein Inneres. Es ist eine Innigkeit und eine Haltung, die man heute kaum findet. Zugleich liegt in diesem Blick, der aus dem Inneren hervorbricht, etwas Ekstatisches.“ (M. Iffelsberger)

In dieser Beschreibung des Kunstwerkes wird schon ein erster Unterschied zur Kunst von Karl Knappe erkennbar. Während die Figuren des Bildhauers sich wesentlich mit dem Wachstumsgesetz des Baumes identifizieren und den Strukturen des Inneren der Stämme folgen, drängen die Gestalten der Schwester Bernardine aus den Höhlen der Bäume nach außen.

Zu den Werken aus der Zeit der Zusammenarbeit mit Karl Knappe

Eigentlich wird erst bei dem Zusammentreffen mit Karl Knappe und seinem Werk der Baum als Innenraum der Welt und als Reich der Seele reflex begriffen.

a) Der Baum als Wesen der Welt

Karl Knappe hatte schon 1938 in einem eigenen Aufsatz über „Baumstämme“ diese Art zu arbeiten erklärt. Er schreibt dort: Ein Baumstamm ist ein Wesen, wie eine Architektur etwas Wesenhaftes hat ... Und in den Baumstamm sein Lied zu singen, heißt wirken im Wirklichen, im Schicksal der Natur, in der Bahn der ewigen Gesetze ... „Also ist der Sinn des Schlagens in den Baumstamm nicht etwa eine Manier oder Originalität des Individuums, sondern mehr ein Anklopfen und eine Bitte an die ewigen Tore der Natur und das Bitten um die Antwort, daß wir das Ewige nicht zerstören, trotzdem wir schlagen müssen.“

So wird mit der Frage nach dem „Baumstamm“ und seinem Gesetz die größere Frage nach der Schöpfung und ihrem Wesen gestellt, die uns heute alle bewegt: Kann der Mensch diese Welt einzig und allein zu seinem materiellen Nutzen und Vorteil ausplündern und zerstören? Wer jemals die Fernsehberichte verfolgt hat, in denen man sieht, wie die uralten Stämme von Edelhölzern im Innern Afrikas oder am Lauf des Amazonas mit Motorsägen abgemäht

Sie treten in die Welt, ohne ihren
Baum zu verlassen.

Madonna im Hollerbusch
(1965/55).



und verbraucht werden, ist entsetzt. Der Mensch darf zwar diese Welt gebrauchen; aber die einseitige und geradezu absolute Nutzbarmachung des Waldes verändert das Wesen der Wirklichkeit. Der Vorgang wiederholt sich auch in der Kunst. Der Künstler ist im Umgang mit dem Material frei und vermag seine Vorstellungen wie immer zu realisieren. Erkennt er bei seinem Schaffen keinerlei Gesetze mehr an, die in dem Material und letztlich in dem Ordnungsgefüge der Schöpfung grundgelegt sind, gerät sein Werk in Gefahr, im Subjektivistischen oder Phantastischen, im Zufälligen oder im Abfall zu verenden.

Im Werk von Karl Knappe und Bernardine Weber aber steht der Baum für die Ordnung der Welt. Dieser elementaren Auffassung entspricht auch der enggefaßte Rahmen der Motive der Künstlerin.

b) Zum Bilderkreis der Bernardine Weber

Die Zahl der Themen ist vergleichsweise gering. Madonnen, Kreuze, Krippen und eine Reihe von Heiligen bilden das Repertoire ihres Schaffens. Dazu treten jene geradezu einzigartigen Mädchen, die meditieren, Blumen, Kerzen und Holz tragen oder still versonnen aus ihrem Baum hinausschauen. Sie treten in die Welt, ohne ihren Baum zu verlassen.

In diesem engezogenen Themenkreis kann man die Kreatürlichkeit, das Geschöpfsein des Menschen wiedererkennen oder sogar das Wesen der Menschwerdung selbst realisiert sehen. „Während noch 1950 die Figuren die Hülle des Stammes abgestoßen haben – sie hatten sie verloren und waren als Personen aus dem Stammgehäuse herausgetreten –, fällt nun auf, daß die Gestalten im Stamm verbleiben, daß sie sich in dem Hohlraum des Stammes geborgen, behütet fühlen und daß sie darinnen ihr meditatives Leben führen können. Der Baumstamm bleibt Lebensraum für eine Gestalt oder eine Gruppe. Der Stamm wird Wald, wird Ährenfeld, wird Gebirge, wird die Grotte der Geburt und die Höhle des Einsiedlers.“ (M. Iffelsberger)

So wird man an uralte Mythen erinnert, in denen der Weltenbaum Symbol des Kosmos ist, und an die Sagen, die berichten, wie Kinder und Götter von dem Baum geboren werden. In der „Wurzel Jesse“ oder im „Lebens- und Kreuzesbaum“ finden diese Vorstellungen ihre biblischen Parallelen, denn nach alter Auffassung ist der Sproß, der am Himmelsbaum entspringt, der Logos oder die Seele der Welt selbst.

Exkurs: Zum „Crucifixus“ in der Herz-Jesu-Kirche
in München-Neuhausen

Die Auseinandersetzung mit einem Münchener Bildwerk kann weiter in die Kunst Schwester Bernardines einführen. Der „Crucifixus“ (1960, Lindenholz, 300 x 230, teilweise bemalt – Dornenkrone aus Schmiedeeisen) entstand im Atelier und unter der Mitarbeit von Schwester Bernardine Weber. Tatsächlich ist das Kreuz ein Werk, das wir Karl Knappe zurechnen müssen und das seine Kunst in besonderer Weise repräsentiert.

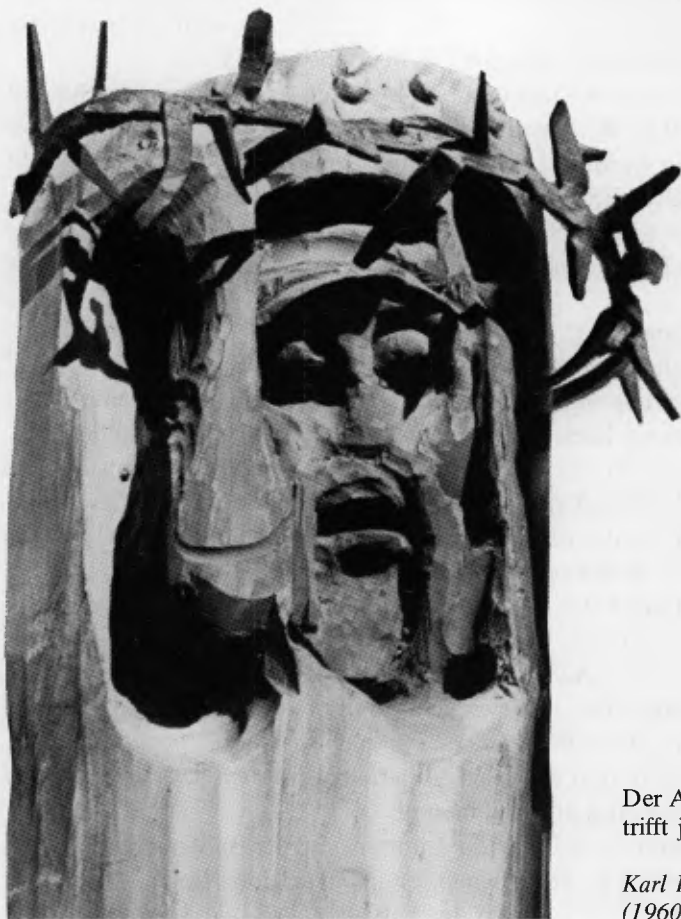
Schon auf den ersten Blick erschüttert den Betrachter die Passion des Gekreuzigten. Der verwundete Leib des Menschensohnes und der geborstene Stamm berühren uns. Der Ausdruck des Leidens im Gesicht trifft jeden Beter. Der ergreifende Karfreitagsgesang scheint in dem gewaltigen Lindenstamm sein Echo zu finden: „Ecce lignum Crucis in quo salus mundi pependit. – Venite adoremus!“ („Seht dort das Holz des Kreuzes, an dem das Heil der Welt gehangen hat! – Kommt laßt uns anbeten!“)

Die Linde antwortet auf das Lied der Liturgie, und der Bildhauer schlägt die „Echoform des Geistigen“ (Karl Knappe) aus dem Holz. Beide, Baum und Bildner, artikulieren das Mysterium der Passion.

Jeder Baum zieht sein „Leben in wachsenden Ringen“ (R. M. Rilke) von der Wurzel zu Stamm und Krone und kreist um einen unsichtbaren Kern. So wird der Baum zum Symbol der Schöpfung und zum Bild unseres Daseins. Doch auch ihn trifft die Axt. Gefällt und vom Bildhauer angeschlagen, wird er verwundet. Ein anderes Geheimnis, die Passion und das Echo des Todes, beantwortet dann die Frage des Künstlers an den lebendigen Stamm.

So kämpfen Leben und Tod in der Kreatur den seltsamen Zweikampf, für den wir alle bestimmt sind.

Diesem Vorgang im Baum folgt auch der Künstler. So hängt der Christus des Bildhauers Knappe nicht an dem Balken des Kreuzes. Seine Passion und das Mysterium des Lebens vollziehen sich im Holz. Wie eine zerrissene Hülle macht der Baumstamm den Leib Christi sichtbar. Der Balken spaltet sich und scheint durch einen Riß aufgebrochen zu sein. Wie vertikale Maserungen



Der Ausdruck des Leidens trifft jeden Beter.

Karl Knappe, *Crucifixus* (1960; Teilaufnahme).

schieben sich Körperteile geschichtet aus dem Stamm. Seltsam lösen sich die Arme aus dem Inneren des Astes. Tief im Kern des Balkens formt sich ein Kopf. Dieser Kopf ist zerfurcht und von Licht und Schatten besonders geprägt. Die innere Struktur des Baumes wird ansichtig. Das Wesen des Geschöpfes teilt sich mit. Der Gekreuzigte scheint zu stöhnen. Die Schöpfung seufzt nach Erlösung. Der Logos der Linde, das Wort, das jedem Wesen innerlich ist, spricht aus dem Baum.

Dieses gehauene Kreuz, das Kunstwerk, macht das Gesetz unseres Daseins offenbar: das Gespalten- und Verbundensein, den Zerfall und die Einheit, den Tod und das Leben. Es ist ein Gestaltungsvorgang, den Konrad Weiß die „Kernsituation“ nennt. Die Bibel sagt: „Wenn das Samenkorn nicht stirbt, bleibt es allein. Wenn es aber stirbt, bringt es reiche Frucht.“ (Joh 12,24)

Auch Martin Buber hat in seiner „Begegnung mit einer Linde“ diese Grunderfahrung der Wirklichkeit zum Ausgangspunkt seiner Kunstphilosophie gemacht. Am Beginn des Kunstwerkes steht danach nicht der Nutzwert des Baumes, noch bieten die naturwissenschaftlichen Kategorien des Chlorophylls für das Grün und der Osmose (= der Durchdringung) für die Form die Grundlagen für seine Gestalt, sondern der Mitteilungscharakter der Dinge ist das elementare Fundament der Kunst: „Du bist es also!“ So antwortet der Philosoph mit dem Dichter auf diesen unüberhörbaren Anruf der Linde.

Karl Knappe nennt den Vorgang gerade bei seiner Interpretation dieses Gekreuzigten aus Lindenholz die Echofindung. Für die Interpretation des Werkes läßt der Bildhauer nur die Verse gelten, die Konrad Weiß ihm widmete:

Sucher nach dem blinden Male
einer ganz erfüllten Stunde
bleibst du auf dem dunklen Grunde
ausgeliefert jeder Weile.

Horcher hörst du dir inmitten
Echo nur von einem Bilde,
Sucher suchst du einen Schatten,
Flucht und Bergung wie im Walde.

Blinde Male, dunkle Weile,
Teil du selbst und nur im Teile,
horche, suche, alle Dinge
sind gesetzt im letzten Ringe.

Erst wenn wir die „blinden Male“ erkennen, die im „letzten Ringe“ der Bäume für Karl Knappe sichtbar werden, können wir auch die Unterschiede zu den Kunstwerken von Bernardine Weber begreifen.

In Knappes „Crucifixus“ sind Gestalt und Antlitz gespalten und von einer entsetzlichen Passion durchfurcht. Bei Bernardine Weber ist der Aufbruch des Lebens und ins Leben selbst in den Kreuzigungen noch stark. Figur und Gesicht bleiben vergleichsweise harmonisch und wirken wie Knospen, die aus dem Stamm ins Licht dringen. Bei dem Künstler sind Introversion und Versenkung sichtbar. Der Geist wird in einem floralen Erlebnis, also im Wachstumsprozeß, seiner selbst inne. Existentiell sind für Knappe auch bei seinen Engeln und Heiligen Realität und Gestalt. Bei der Bildhauerin erscheinen die Figuren heiter und geborgen. Ihre Mädchen wissen um den bergenden und hüllenden Baum. Ihre Figuren prägt ein einheitlicher Rhythmus, und ihre Gestalten wirken erlöst. Bei Knappe wird die Bildwelt von dem größeren Rhythmus des Grundes gemasert. Im „Marschierenden Heer“ ist der Raum das Gefängnis der Geschichte, und das Sein vollzieht sich bei Knappe in der zerfasernden Zeit.

Mädchen im Baum

Die einseitige Technologisierung und Politisierung unserer Welt läßt viele religiöse Menschen heute in den Hintergrund treten. Sie ziehen sich zurück. Manche resignieren.

Man könnte meinen, daß auch die Figuren von Schwester Bernardine von einer solchen Flucht nach innen bestimmt sind. Doch das Gegenteil ist der Fall.

Ihre Figuren sind zwar keine Terroristinnen, Partisanenfrauen oder Schwestern von B. Brechts Mutter Courage, aber sie besitzen eine meditative Vitalität, eine Kraft, die wie bei den Pflanzen selbst aus dem Innern her stammt. Diese Innerlichkeit, die man die Haltung des betenden Menschen nennen könnte, finden wir besonders in ihren Mädchengestalten im Baum, also einer Figurengruppe, die eigentlich nicht unmittelbar vom Religiösen geprägt ist.

Diese Mädchen lassen sich mit den Knospen und Blüten von Blumen vergleichen.

Es gehört zu den großen Mysterien unseres Daseins, daß auch in der technischen Welt zwischen Geröll und Beton im Frühling ein Sprießen und Wachsen beginnt, das dem Asphalt und Gestein überlegen ist. Die Halme und Blätter, Zweige und Blüten suchen und finden ihren Weg ins Licht, ohne daß sie das Räderwerk unseres Verkehrs und das Rotieren so vieler Motoren aufhalten können. In vergleichbarer Weise besteht das Geheimnis der Figuren von Bernardine Weber darin, daß ihre Mädchen das große Gehäuse der Schöpfung, den Zusammenhang mit dem Lebensgrund des Baumes nicht aufgeben. Sie existieren mitten in unserer Welt wie von einer unbegreiflichen Klausur getragen, die ihnen Kraft und Format gibt.

Das ist wörtlich zu nehmen. Das Mädchen oder die Frau identifizieren sich in

diesem Werk mit dem Holzstamm selbst. Wie sich die Pfeilerfiguren eines gotischen Portals nie vom Gewände emanzipieren oder aus der Architektur der Kathedrale lösen, so verbleiben die Gestalten der Bildhauerin im Baum eingebunden.

So steht das „Mädchen mit Sichel“ (1954, Linde, 35 x 17 x 7) in dem nach oben ausgreifenden Scheit einer Linde. Die Kornähren, die in den Baum eingeritzt sind, überragen die Gestalt der Frau, die in der Öffnung des Holzes wie in einem gotischen Torbogen steht. Verhalten und nachdenklich wartet die Schnitterin auf den Zeitpunkt der Ernte. Ein Querstück des Baumes selbst hindert sie noch am Verlassen des schützenden Stammes.

Im gleichen Motiv, einem Bildbaum von 1957, kommt das Mädchen mit Sichel hoch aufgerichtet und weit schauend aus dem Stamm heraus. Die Ähren neigen sich vor ihr und bilden nun selbst den Portalbogen. Man nennt den Vorgang in der Symbolforschung „Rite de Passage“, Liturgie des Übergangs. Das Warten auf das Reifen hat sein Ende gefunden. Die Schnitterin steht im Tor. Jetzt beginnt die Ernte. Und diese Ernte wird feierlich wie ein Fest.

Motivisch schließt an diese Thematik der Erntebilder das „Mädchen, Ährenbündel tragend“, ein Werk von 1959, an. Diese Frau stellt kaum bloß den Arbeitsvorgang im Sommerfeld dar. Viel eher wird das Garbenbinden und Garbentragen zum Sinnbild einer größeren Ernte. Aus dem gewölbten Weizenfeld, der Arkade des Baumes, tritt auch hier das Mädchen heraus und schenkt die Frucht ihres inneren Lebens an uns weiter.

Mit diesem „Mädchen mit Ährenbündel“ kann man auch die „Frau mit Holzbündel“ (Kastanie, 60 x 20 x 10, 1962) vergleichen. Querliegende Balken türmen sich auf ihren Schultern. Die Figur kommt aus einem Schacht hervor wie ein Bergmann aus der Grube. Oder steigt sie nicht eher mit ihrer Last vom Waldgebirge herab auf uns zu?

Einmal ist es die Garbe, dann das Holz. Eines der Mädchen bringt eine brennende Kerze, ein anderes liest in einem Buch. Wieder ein anderes begleitet ein Schmetterling. Überragt von Blütenzweigen oder gekrönt von den blühenden Kerzen der Kastanie, warten diese Mädchen und bringen uns alle etwas von ihrem inneren Reichtum.

Obwohl die Figuren vital erlebt und gehauen sind, finden sich unter den Werken von Schwester Bernardine keine üppigen Körper wie bei Aristide Maillol. Vor allem tragen die Gesichter der Mädchen, die von einem wachsenden Leben künden, aszetische Züge. Es sind Menschen, die sich bewahrt haben und bewahren können. Konzentriert bleibt die Lesende, angestrengt ist die Tragende. Diese schweigt in der großen Öffnung des Baumes, und jene spricht uns aus dem dunklen Bogen des Stammes an. Keine aber vergibt sich etwas.

Der moderne Mensch ist weithin entwurzelt. Der Kahlschlag einer technoiden Gesellschaft, der so viele Bäume und Waldstücke vernichtet hat, beginnt

Das Garbenbinden und Garbentragen wird zum Symbol einer größeren Ernte.

Mädchen, Ährenbündel tragend
(1959).



sich gegen den Menschen selbst und sein Leben zu richten. Man spricht von Ökologie. Das Gleichgewicht des Lebensgehaltes wird durch eine bedrängende Umweltverschmutzung zerstört. Abfälle und Müll, Ölpest und Luftzersetzung, Lärm und schreiende Bilder bedrohen uns. Die Menschen verlieren sich an die Arbeit und an das Material. Sie werden von den Maschinen und von bewegten Bildern gerädert.

Diesen gemarterten Seelen und gesichtslosen Massen setzt Bernardine Weber ihre Mädchen im Baum gegenüber.

Nicht die äußere Verslossenheit eines mittelalterlichen Klosters, sondern das Wissen um die Geborgenheit in der Schöpfung und die Klausur des Baumes geben diesen Gestalten Würde und Rang. Es ist ein Idealbild der Frau, das unsere technische Welt zwar vernichten, aber niemals besiegen kann. Es ist die aristokratische Überlegenheit der Reinheit des Herzens, die aus den Mädchen der Bildbäume spricht.

„Maria Ward in der Kutsche“ – Zur Bildwerdung moderner Spiritualität

Das Institut der Engländerin Maria Ward (1585–1645) bemühte sich, die religiöse Haltung der Tradition mit den Anforderungen der Moderne zu vereinen. Ohne verpflichtendes Chorgebet, ohne Klausur und Habit wollten die Engländerinnen ihre Aufgaben in der Kirche erfüllen. Äußerer Anlaß für dieses – verglichen mit den Mönchsidealen – weltliche Auftreten bildete die religiöse Situation in England selbst. Orden waren in diesem von der Kirche in Rom getrennten Land nicht mehr zugelassen. Die Geistlichen, die Maria Ward als junges Mädchen in den Schlössern und einsamen Höfen beim Messelesen, Beicht hören und Predigen – meist Jesuiten – erlebte, zogen verkleidet und verfolgt von Ort zu Ort. Die Entdeckung Amerikas und die Ausweitung der Alten Welt brachten neue Anstöße für ein bewegtes und bewegendes Ordensideal.

„Nostrae vocationis est, diversa loca peragrarere et vitam agere in quavis mundi plaga. – Es gehört zu unserem Beruf, verschiedene Orte zu durchwandern und das Leben in jedem Teil der Welt zu führen.“ So lautet die Regel des Ignatius von Loyola, an die Maria Ward sich anlehnte.

Die Beweglichkeit der neuen Orden, die einer in Bewegung geratenen Welt korrespondierte, begründete jene Spiritualität einer *contemplatio in actione*, einer Beschauung in der Aktion, die bis auf den heutigen Tag Aufgabe des Christen geblieben ist. Ein Gottsuchen in allen Dingen, namentlich im Dienst am Menschen, und die Bereitschaft, allen alles zu werden, wurde Beruf. Vor allem zeichnete die Sorge für die Jugend auch das Institut der Maria Ward aus.

Bild für diese bewegliche Geistigkeit ist das Kunstwerk der „Maria Ward in der Kutsche“ (1957, Linde, bemalt, 130 x 40 x 20), das wir Schwester Bernardine verdanken.

Auch am Beginn dieses Werkes steht ein Baumstamm. Eine erste Vertiefung im gewölbten Holz läßt uns die Umrisse einer Reisekutsche erkennen. Ihr Bild vervollständigt ein querovals Rad, das rechts unten den Abschluß der Schauseite bildet. Die Bewegung des Rades nimmt eine zweite Eintiefung in den Stamm auf, die den offenen Schlag des Wagens markiert. Aus ihm schaut Maria Ward, eine verschleierte Frau, mit gefalteten Händen frontal auf uns.

Es gehört zu unserem Beruf, verschiedene Orte zu durchwandern.

Maria Ward in der Kutsche (1957).



Die eher gewölbten und greifenden als gefalteten Hände und der intensive Blick der Frauengestalt nehmen uns sofort gefangen.

Das Kunstwerk gewinnt aus elementaren Kontrasten Gestalt: Stamm und Rad, Ruhe und Bewegung, Innerlichkeit und Weitsicht charakterisieren die

Fahrt der Maria Ward und das Werk von Bernardine Weber. Es gibt kaum ein Motiv, das so fest und unbeweglich wirkt wie der eingewurzelte Baum. Es gibt jedoch auch kein Symbol, das so die Labilität und Beweglichkeit unseres Daseins bezeichnet wie das Rad. Die hochovale, schiefe Form der Speichen und Kufen verstärken den Eindruck des Gleitens. Schon die alte Theologie hat diesen Gegensatz gebraucht, um die Widersprüchlichkeit und Bedeutung des Menschen zu charakterisieren. Nach Rabanus Maurus stand Adam im Paradies aufrecht, und die Zeit ging an ihm vorüber. Als er das Paradies verlassen hatte, mußte er sich beugen und wurde vom Rad der Zeit, dem Sinnbild der Cherubim und ihres alles niedermähenden Schwertes, ergriffen.

Aus der tiefen Höhlung des Stammes erhebt sich die fragile Figur einer Frau. Die Innerlichkeit des Blickes der Maria Ward kommt durch die Schärfe zustande, mit der hier das Gesicht ein Ziel außerhalb der bewegten Klausur erfaßte. Aus dem unerschütterlichen Standort der Ewigkeit nimmt hier der Mensch das Wagnis der Zeit auf sich. Der Geist wird sich im Schauen einer nüchternen Welt seiner Berufung bewußt. Oder wie M. Elisabeth von Gagern sich ausdrückt: „Die rollende Kutsche, ungewisser Zukunft entgegen, hinein in den Widerspruch der Meinungen, entfernt Maria Ward immer mehr von der Geborgenheit ihrer englischen Heimat, von der Vertrautheit ihrer Jugendjahre. Sie bricht auf, sie verläßt, um sich Gott zu überlassen. So wird sie immer mehr entwurzelt, um in Gott einzuwurzeln.“

Mit diesem Bild der „Maria Ward in der Kutsche“ hat Bernardine Weber ihrem Orden, aber auch uns allen ein Sinnzeichen für unsere Reise durch die Zeit gesetzt.

Wir leben in der bedrohlichen Situation der Gegenwart: Das Gefüge von Natur und Mensch, Geist und Trieb beginnt zu zerbrechen. Der Künstler benutzt für sein Schaffen heute oft die Realität nur mehr als Objekt, das er durch intellektuelle Kommentare anreichert.

Gestützt auf ihren Lehrer Karl Knappe, sucht Bernardine Weber dieses Ordnungsgefüge von Mensch und Natur im Verhältnis von Figur und Baum neu zu ergründen. Sie schlägt die meditativen Figuren der Frühzeit aus dem Holz der Stämme. Sie läßt wenig später ihre Mädchen und Frauen in den Torbögen und aus der Klausur der Bäume die aristokratische Überlegenheit der Menschen reinen Herzens verkünden. In den gebauten Pfeilerfiguren der Spätzeit aber macht sie die geistige Architektur des modernen Menschen, seine Bindung an Schöpfung und Kosmos ansichtig. So bleibt auch bei ihr der Baum das uralte Symbol der Schöpfung und der Raum der Seele. Der Baum bietet das Holz, Leben und Leib dar, die die Künstlerin mit dem Meißel verwundet. Aber Bernardine Weber weiß mit Karl Knappe: „Form ist Heilung der geschlagenen Wunde.“