

## Zwischen Bauhütte und Bauhaus

### Die Beuroner Kunstschule als Wille und Vorstellung

Von Johannes Werner

*In Beuron ist ein Prophet dahingegangen ...  
Ein rückwärts und ein zugleich vorwärts gewandter Prophet ...*

*Karl Muth über Desiderius Lenz (1928)*

Die sogenannte ‚Beuroner Kunstschule‘ lebt, wie es scheint, nur noch in ihren Werken weiter; doch noch immer läßt sich nicht endgültig sagen, was an ihnen ist, was von ihnen bleibt.<sup>1</sup> Schon Joris Karl Huysmans, gewiß ein großer Kenner, dem sie im fernen Paris vor Augen kamen, fand, daß sie „bei all den banalen und schwachen Stellen, den zu vielen geschmacklosen und aufdringlichen Einzelheiten (...) merkwürdige und starke Momente“<sup>2</sup> hätten, daß sie ausnahmslos eine „fast beredete Sprache“<sup>3</sup> sprächen, ja daß aus ihnen ein „Strahl echter Glaubensinbrunst“<sup>4</sup> dringe. Otto Julius Bierbaum, der, als Herausgeber des ‚Pan‘ und später der ‚Insel‘, ebenfalls mit allen künstlerischen Wassern gewaschen war, fand in ihnen „klare und schöne Zeichen einer erhabenen Sinnesart“<sup>5</sup>, einen „sehr

---

<sup>1</sup> Vgl. Ansgar Pöllmann OSB, Vom Wesen der hieratischen Kunst. Ein Vorwort zur Ausstellung der Beuroner Kunstschule in der Wiener Sezession. Beuron 1905; Joseph Kreitmaier SJ, Beuroner Kunst. Eine Ausdrucksform der christlichen Mystik. 3. Aufl. Freiburg 1921; Martha Dreesbach, Pater Desiderius Lenz OSB von Beuron. Theorie und Werk. Zur Wesensbestimmung der Beuroner Kunst. München (Diss. phil.) 1957; Ansgar Dreher OSB, Zur Beuroner Kunst. In: Beuron. 1863–1963. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Erzabtei St. Martin. Beuron (1963), S. 358–394; Harald Siebenmorgen, Die Anfänge der ‚Beuroner Kunstschule‘. Peter Lenz und Jakob Wüger. 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne. Sigmaringen 1983; Hubert Krins, Die Kunst der Beuroner Schule. „Wie ein Lichtblick vom Himmel.“ Beuron 1998; Helena Čižinská, Beuronská Umělelecká Škola v Opatsví Svatého Gabriela v Praze/Die Beuroner Kunstschule in der Abtei Sankt Gabriel in Prag. Praha/Prag 1999; Hubert Krins, Beuron an der Donau. Geschichte/Kirche und Kloster/Mönche und Werke/Ort und Umgebung. Beuron/Lindenberg 2004.

<sup>2</sup> J.K. Huysmans, Die Kathedrale. Roman. Bd. 2. Berlin o.J., S. 139 (zuerst 1898).

<sup>3</sup> Ebd.

<sup>4</sup> Ebd.

<sup>5</sup> Otto Julius Bierbaum, Eine empfindsame Reise im Automobil von Berlin nach Sorrent und zurück an den Rhein. In Briefen an Freunde beschrieben. München/Wien 1979, S. 209 (zuerst 1903).

sicheren künstlerischen Geschmack“<sup>6</sup> und eine „graziöse Frömmigkeit“<sup>7</sup>. Heinrich Hansjakob sah in Beuron „die echte Kunst, jene Kunst, die zum Herzen spricht und die den Menschen über die Armseligkeit dieses Lebens hinaufhebt“<sup>8</sup>. Dagegen tat Annette Kolb das, was sie in Beuron sah, als „frommen Ramsch“<sup>9</sup> ab (und Daniel-Henry Kahnweiler beklagte die „pedantischen und sinnlosen Methoden“<sup>10</sup>, die man, wie er meinte, in Beuron lehrte, die aber leider „auf viele Maler eingewirkt“<sup>11</sup> hätten).

Über die Werke kann man, wie gesagt und wie gezeigt, geteilter Meinung sein; über sie, die von rund 50 Mönchen<sup>12</sup> in rund 50 Jahren geschaffen wurden, kann das letzte Wort noch nicht gesprochen werden. Aber vielleicht besteht die eigentliche Bedeutung der Beuroner Kunstschule weniger in den wenn noch so vielen Werken, die sie schuf, als vielmehr in der Überlegung und der Überzeugung, aus der sie es tat.

### Ein Kloster für Künstler

Ihr eigentlicher Ursprung liegt jedenfalls weit vor dem Jahr 1872, in dem ihr Gründer, Peter Lenz, seinen Freunden Wüger und Steiner folgend, in Beuron eintrat; er liegt im Jahr 1864, in dem Lenz, damals in Rom, die Regel eines Ordens niederschrieb, der, in zwei Zweige oder Häuser geteilt, nur der kirchlichen Kunst geweiht sein sollte. Im einen Haus, dem der Männer, sollten Architektur, Malerei, Musik und Poesie gepflegt werden; im anderen, dem der Frauen, alles, was „zunächst den Gaben der Frauen angemessen ist“<sup>13</sup>, wie etwa die Malerei mit Miniaturen und Initialen, das Mosaik und die Paramentik. So also der Entwurf, den Lenz in jenem Jahr, und wohl bewußt am Weihnachtsabend, zu Papier brachte; und ebenfalls im Dezember 1864 schrieb er in einem Brief: alle sollten „sich vereinigen, Baumeister, Bildhauer, Erz-, Holz-, Steinarbeiter. Wie die alten Bauhütten ganze Kirchen, die herrlichsten Dome bauten, für alles Kräfte hatten, einen zu lobpreisen mit ihrer Hände- und Geistesarbeit, als unüberwindliche Macht und Schutzwehr und Verbreiterin der heiligen Kirche Gottes auf Erden,

<sup>6</sup> Ebd.

<sup>7</sup> Ebd. – Die von ihm gepriesenen „ärztlichen Linien“ (ebd.) nahm noch ein späterer Besucher in Beuron selber wahr: „An den Wänden zarte, feine Klostermalerei, Beuroner Kunst. Köstliche Linie“ (Joseph Goebels, Michael. Ein deutsches Schicksal in Tagebuchblättern. 17. Aufl. München 1942, S. 28; vgl. auch S. 29). Der besagte Besuch fand 1918 statt.

<sup>8</sup> Heinrich Hansjakob, *Sonnige Tage. Erinnerungen*. 3. Aufl. Stuttgart 1906, S. 54 (zuerst 1903).

<sup>9</sup> Annette Kolb, *Daphne Herbst*. Roman. Berlin 1928, S. 282.

<sup>10</sup> Daniel-Henry Kahnweiler, *Juan Gris. Leben und Werk*. Stuttgart 1968, S. 148.

<sup>11</sup> Ebd. S. 150.

<sup>12</sup> Vgl. Suso Mayer OSB, *Beuroner Bibliographie. Schriftsteller und Künstler während der ersten hundert Jahre des Benediktinerklosters Beuron. 1863–1963*. Beuron 1963, bes. S. 157–178.

<sup>13</sup> Zit. n. Siebenmorgen (Anm. 1), S. 269; vgl. insges. S. 269–270.

so hoffen wir mit der Hilfe und Gnade Gottes und der Fürbitte der seligsten Jungfrau zu erstarken, und der Kleinste wird dann mehr leisten als jetzt der verlassenen Einzelstehende.“<sup>14</sup>

### Restitutio in integrum

Was Lenz vorschlug, war, zunächst einmal, die Vereinigung der Künstler und damit die Aufhebung der Vereinsamung, in die sie inzwischen geraten waren, und an der viele von ihnen litten. Aus demselben Leiden war, im selben 19. Jahrhundert, schon die Lukasbruderschaft der Nazarener entstanden, die im verlassenen Kloster San Isidoro bei Rom gemeinschaftlich lebten und malten, und auch die Bruderschaft der Präraffaeliten zu London.<sup>15</sup> Der Maler Jan Verkade, ein Schüler von Paul Gauguin und ein Mitglied der Nabis, einer anderen, loseren Gruppe von Künstlern, hatte einen „Traum“<sup>16</sup>, der ihn 1894 nach Beuron führte: nämlich „nicht bloß seiner individuellen Schwäche überlassen zu sein, sondern der Hilfe und des Trostes gemeinschaftlichen Strebens und Schaffens teilhaftig zu werden. War das nicht auch der Traum des großen Vincent van Gogh? Wie oft spricht er davon in seinen Briefen. Sein tiefreligiöses Gemüt trieb ihn zur Gemeinschaftsidee, die übrigens die Lieblingsidee seines Jahrhunderts war.“<sup>17</sup> In der Tat war es van Gogh, der 1888, nachdem er sich mit Gauguin zusammengesetzt hatte, an seinen Bruder schrieb, man müsse „sich zusammentun, wie es die alten Mönche machten und die holländischen Beghinen“<sup>18</sup>. Auch Huysmans hatte solche Träume, „in denen er sich als Mönch in einem sanften Klosterleben, in einem milden Orden sah, liebevoll der Liturgie und der Kunst ergeben“<sup>19</sup>. Zwar sei es, wie er 1896 schrieb, „immer etwas Gefährliches um die Gründung eines

<sup>14</sup> Zit. n. Gallus Schwind OSB, P. Desiderius Lenz. Biographische Gedenkblätter zu seinem 100. Geburtstag. Beuron 1932, S. 45; vgl. insges. auch Maurus Pfaff OSB, P. Desiderius Peter Lenz. Zum fünfzigsten Todestag des Meisters von Beuron am 28. Januar 1928. In: Erbe und Auftrag 3/1978, S. 186–199.

<sup>15</sup> Vgl. Nikolaus Pevsner, Gemeinschaftsideale unter den bildenden Künstlern des 19. Jahrhunderts. In: DVJS 9 (1931), S. 125–154. – Die „Fratelli di S. Isidoro“, wie sie sich auch nannten, verstanden sich selbst durchaus „als einen Orden, eine Mönchsgemeinschaft, eine Bruderschaft“ (ebd. S. 128).

<sup>16</sup> Willibrord Verkade OSB, Die Unruhe zu Gott. Erinnerungen eines Malermönchs. Beuron 1954, S. 228.

<sup>17</sup> Ebd. – Daß Gemeinschaftlichkeit überhaupt eine notwendige Voraussetzung der christlichen Kunst sei, wurde theologisch begründet von Theodor Bogler OSB (Aphorismen zur christlichen Kunst. Maria Laach 1954, S. 32–34); dort auch (S. 34) ein Hinweis auf die „Einordnung“ der Künstler, Künste und Werke in die „Einheit des einen großen Bauegefüges“. Über die Beuroner Kunst als „Kunst der kirchlichen Solidarität“ vgl. Ansgar Pöhlmann OSB (Vom vornehmen Geiste. In: A.P., Rückständigigkeiten. Gesammelte Aufsätze. Ravensburg 1906, S. 13–37; hier S. 28).

<sup>18</sup> Willy und Käthe Kurth (Hrsg.), Vincent van Gogh in seinen Briefen. Potsdam 1950, S. 290. – Daß man „zu mehreren sein“ und „gemeinsame Versuche“ machen müsse, schrieb, in einem Brief an Verkade, auch der Maler Paul Sérusier (zit. n. Caroline Boyle-Turner, Verkade als Nabi. In: C.B.-T. [Hrsg.], Jan Verkade. Ein holländischer Schüler Gauguins [= Ausstellungskatalog]. Zwolle/Amsterdam/Quimper/Albstadt 1989, S. 9–35; hier S. 34).

<sup>19</sup> J.K. Huysmans, Die Kathedrale. Roman. Bd. 1. Berlin o.J., S. 198.

neuen Ordens“<sup>20</sup> (und ganz gewiß eines Ordens, wie er ihn sich gerne dachte); es sei „aber schwierig, sich mit den Benediktinern zurecht zu finden“<sup>21</sup>, und zumal mit denen von Beuron, denn französische Schriftsteller könnten dort nicht heimisch werden.<sup>22</sup> Hans Thoma dachte zu später Stunde daran, daß sein Leben auch ganz anders hätte verlaufen können; dann „säße ich etwa im Kloster Beuron, wo ich meine Kunst üben könnte, weitab vom Tageslärm – das denke ich mir gar schön“<sup>23</sup>. Und Gottfried Benn meinte, man müsse „ein Kloster gründen“<sup>24</sup>, weit weg von der Welt. „Weit zurück von ihr muß man gehn, um sie zu ertragen. Wer kann so weit zurückgehn? Nur der Künstler und der Mönch.“<sup>25</sup> Oder anders: konnte der Künstler erst als Mönch die Antwort auf die Frage finden, die er selber war? Vom deutschen Künstlerroman, bis hin zu Thomas Mann, hieß es einmal, sein Thema sei „das Leid und die Sehnsucht des Einsamen, sein Kampf um neue Gemeinsamkeit“<sup>26</sup>. Es war dann ein Sohn von Thomas Mann, der schrieb: „Überdrüssig der Freiheit; überdrüssig der Einsamkeit. Sehnsucht nach Gemeinschaft. Der Wunsch, mich einzuordnen, zu dienen!“<sup>27</sup>

Es fehlte auch die Gemeinsamkeit des Werks, das, als eine Aufgabe, die der Werkleute allererst hätte stiften können. (An sie dachte Rainer Maria Rilke, als er, in seinem ‚Buch vom mönchischen Leben‘, 1899 schrieb: „Werkleute sind wir: Knappen, Jünger, Meister,/und bauen dich, du hohes Mittelschiff.“<sup>28</sup>). Von Auguste Rodin hat Eugène Carrière, ein Zunft- und Zeitgenosse, gesagt: „Il n’a pas pu collaborer à la cathédrale absente.“<sup>29</sup> Rodin hat an keinem Dom mitbauen können, da keiner gebaut wurde. „Er hat nirgends mitarbeiten können, und keiner hat mit ihm gearbeitet.“<sup>30</sup> (So Rilke, der sein Privatsekretär gewesen war.) „Rodins Werke entbehren des architektonischen Hintergrunds, nicht aus eigener Schuld, o nein: die Verantwortung – wenn der moralische Begriff hier überhaupt einen Sinn hat – fällt auf eine Gesellschaft, die nicht die Dome bauende Seelen-

<sup>20</sup> Zit. n. Joh. Jörgensen, J.K. Huysmans (= Kultur und Katholizismus Bd. 9). Mainz/München 1908, S. 89.

<sup>21</sup> Zit. n. ebd.

<sup>22</sup> Vgl. Johannes Werner, *Paradisus Claustralis*. J.-K. Huysmans und die allgemeine Sehnsucht nach dem Kloster. In: *Erbe und Auftrag* 4/1981, S. 245–252; ders., *Künstler und Klöster*. Eine Ergänzung. In: *Erbe und Auftrag* 2/1985, S. 125–129. – Huysmans wollte nach 1899 beim Kloster Ligugé, dem er als Oblate angehörte, eine Kolonie von Künstlern gründen; er fand, er und seinesgleichen seien „dazu geschaffen, nicht in, sondern bei Klöstern zu leben“ (zit. n. Robert Baldick, *The Life of J.-K. Huysmans*. Oxford 1955, S. 312; Übers. v. Verf.).

<sup>23</sup> Hans Thoma, *Im Winter des Lebens*. Aus acht Jahrzehnten gesammelte Erinnerungen. Jena 1925, S. 25.

<sup>24</sup> Gottfried Benn, *Briefe an F.W. Oelze*. 1932–1945 (= Briefe Bd.1). Hrsg. von Harald Steinhagen und Jürgen Schröder. 2. Aufl. Wiesbaden/München 1977, S. 42.

<sup>25</sup> Ebd. S. 138; vgl. auch S. 49.

<sup>26</sup> Herbert Marcuse, *Der deutsche Künstlerroman*. Diss. phil. (masch.) Freiburg 1922, S. 452.

<sup>27</sup> Klaus Mann, *Der Wendepunkt*. Ein Lebensbericht. Berlin/Frankfurt a.M. 1958, S. 452. – Vgl. auch Johannes Werner (Hrsg.), *Vom mönchischen Leben*. Geschichte einer Sehnsucht. Frankfurt a.M./Leipzig 1992.

<sup>28</sup> Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt a.M. 1962, S. 24.

<sup>29</sup> Zit. n. Rainer Maria Rilke, Auguste Rodin. Leipzig 1921, S. 116.

<sup>30</sup> Ebd.

größe besitzt. Durch diesen objektiven Mangel der bürgerlichen Welt wurde Rodin gezwungen, seine gigantische Kraft auf rundplastische Einzelarbeiten zu konzentrieren, die nirgends angelehnt sind, die mit brutaler Selbstbändigung oder aber jäh ausladend, in jedem Fall verloren, einsam im Raum stehen.<sup>31</sup> (Und wiederum war es Rilke, der sagte, „daß es keine Gebäude mehr gab, die die Werke der Skulptur um sich versammelten, wie es die Kathedralen getan hatten, diese großen Magnete der Plastik einer vergangenen Zeit.“<sup>32</sup>) Aber vergangen und vergessen war die Zeit, in der alle Kunst eine Kunst für die Kirche gewesen war, und zwar auch im materiellen Sinn dieses Wortes, des Kirchenbaus; und es war meist auch eine Kunst an der Kirche, am Bau: Fresko und Relief; Bemalen der schon gemauerten Wand, Behauen des schon gesetzten Steins. Alles schien in und an der Kirche seinen Platz finden zu können, und wäre ohne sie nie entstanden; selbst das scheinbar Ausgefallenste fand im Chorgestühl oder bei den Wasserspeiern ein Unterkommen. Noch nichts und noch niemand hatte begonnen, sich zu verselbständigen, zu individualisieren, sich als Einzelnes vom Gesamten zu emanzipieren und so zu isolieren; damals, als sich (nach einem sehnsüchtigen Wort von Gottfried Benn) noch „alle einer Mitte neigten“<sup>33</sup>...

Denn wenn nun, nach dem Untergang von Bauhütten und Werkstätten, Gilden und Zünften, der Künstler der Vereinsamung und Vereinzelung verfiel, dann auch seine Werke, die nun nur noch Waren waren; einzelne Dinge, hergestellt in der oft trügerischen Hoffnung, daß irgend jemand sich ihrer annähme, daß sich für sie ein Käufer fände.<sup>34</sup> Verkade beschrieb, nach seinem Eintritt in Beuron und in die Beuroner Schule, zutreffend die Welt, die er hinter sich gelassen hatte: „Ein Maler konnte ein leeres Atelier beziehen und bloß eine Staffelei, einen Stuhl und seinen Malkasten mitbringen. Innerhalb zweier Jahre hingen die Wände voll Bilder mit und ohne Rahmen, standen in Stößen an die Wand gelehnt oder lagen aufgetürmt in einer Ecke (...): ein Plunder und ein Mist, daß es Gott erbarme!“<sup>35</sup>

Lenz glaubte zu wissen, auf welche Weise die einzelnen Teile in ein Ganzes zurückgeführt werden könnten – nämlich durch die Gründung jenes Klosters, das er mit einer mittelalterlichen Bauhütte verglich; sie hatte, wie er meinte, unter einem Dach alle und alles zu einem einzigen Zweck und Ziel vereinigt.<sup>36</sup>

<sup>31</sup> Wilhelm Hausenstein, Gedanken zu einer ‚Soziologie des Stils‘. In: W.H., Die Kunst in diesem Augenblick. Gedanken und Tagebuchblätter aus 50 Jahren. Hrsg. von Hans Melchers. München 1960, S. 246–256; hier S. 253; vgl. auch S. 252.

<sup>32</sup> Rilke (Anm. 29), S. 15.

<sup>33</sup> Gottfried Benn, Verlorenes Ich. In: G.B., Statische Gedichte. Zürich 1948, S. 48 f.; hier S. 48.

<sup>34</sup> Der Dichter E.T.A. Hoffmann hat dieses Dilemma des modernen Künstlers früh und genau auf den Begriff gebracht; vgl. Johannes Werner, Was treibt Cardillac? Ein Goldschmied auf Abwegen. In: Wirkendes Wort 1/1990, S. 32–38.

<sup>35</sup> Willibrord Verkade, Der Antrieb ins Vollkommene. Erinnerungen eines Malermönches. Freiburg 1931, S. 68.

<sup>36</sup> Vgl. Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München 1972, S. 256–265.

### In Beuron

Das, was Lenz 1864 zu Papier brachte, blieb auf dem Papier und war nicht zu verwirklichen; aber wenn nicht als eigener, besonderer Orden, dann vielleicht innerhalb eines bereits bestehenden, etwa bei den Benediktinern von Beuron, bei denen Lenz, seinen Freunden folgend, 1872 eintrat? Als er es tat, schrieb er: „Eine Stätte hat die Kunst gefunden – in Beuron, und eine andere kann sie gegenwärtig in Deutschland nicht haben, denn überall fehlen die Grundbedingungen.“<sup>37</sup> Doch seine Gründung, die erst lange nach seinem Eintritt, 1894/95, ernstlich unternommen wurde, konnte allenfalls zum Teil gelingen.<sup>38</sup>

Von Anfang an schon stellte sich die Frage, welchen Status die Künstler im Kloster haben sollten; sollten sie Oblaten, Brüder oder Priester werden? Nur als Priester waren sie, nach der damaligen Auffassung, auch wirkliche Mönche. Aber forderten nicht das Priester- und das Künstlertum jeweils den ganzen Menschen? Daß es keine glatte Lösung gab, kam in der Person von Lenz selbst beispielhaft zum Ausdruck: er war als Oblate eingetreten, dann als Chormönch aufgenommen worden, wurde aber, da er für die theologischen Studien keine Zeit und wohl auch wenig Sinn hatte, nie zum Priester, sondern nur zum Subdiakon geweiht; dennoch ordnete der Erzabt eines Tages an, daß der bisherige Fr. Desiderius künftig P. Desiderius zu nennen sei.<sup>39</sup> Um so größer war die Freude darüber, daß diese (damals deutlich fühlbaren!) Unterschiede in der Praxis, nämlich im Dienst am Werk, völlig verschwanden. „Patres, Brüder, Oblaten, in den verschiedensten Arbeiten beschäftigt, vom jugendlichen Anfänger bis zum gereiften Meister, jeder an seinem Platze und nach seiner Fähigkeit, alle durch dasselbe Band heiligen Strebens in klösterlicher Regel geeint. Was ihrem Schaffen den einheitlichen Geist, den gemeinsamen Stil gibt, das ist das Aufgehen des Einzelnen im gemeinsamen Zusammenwirken. Da gibt es keine künstlerischen Eigenheiten, kein selbstsüchtiges eitles Vordrängen; die Arbeiter sind Ordensleute und arbeiten nicht für sich, weder um zeitlichen Lohn noch um eigene Ehre.“<sup>40</sup> Und Lenz freute sich darüber, daß manche Künstler, die nur Brüder waren, „den Rang ‚akademischer Meister‘ hätten einnehmen können und selbst ihren Lehrern fast überlegen wurden“<sup>41</sup>.

Nochmals also: der Einzelne sollte nicht sich vordrängen, sondern aufgehen im Ganzen; sollte nicht, wie es inzwischen üblich geworden war, hervortreten als Individualität, sondern zurücktreten in die Anonymität, in der noch die mittel-

<sup>37</sup> Zit. n. Schwind (Anm. 14), S. 95.

<sup>38</sup> Vgl. ebd. S. 96–97, 195–200, 222 f.

<sup>39</sup> Vgl. ebd. S. 193.

<sup>40</sup> Sebastian von Oer OSB, Ein Tag im Kloster. Bilder aus dem Benediktinerleben. 8.–10. Aufl. Regensburg 1921, S. 284.

<sup>41</sup> Zit. n. Schwind (Anm. 14), S. 196.

alterlichen Künstler verharren.<sup>42</sup> Wie sie verzichteten die Beuroner darauf, ihre Werke, die ohnehin keine je eigene Handschrift zeigten, mit ihrem eigenen Namen zu zeichnen – auch „damit in allem Gott verherrlicht werde“. Mit diesen Worten (aus 1 Petr 4,11) endet das 57. Kapitel der benediktinischen Regel, das den ‚artifices‘ im Kloster gilt; d.h. den Handwerkern, wie man immer übersetzte, oder auch den Künstlern, wie es dann, nicht ohne Grund, in einer Beuroner Übersetzung<sup>43</sup> hieß. Jedenfalls wurde auch ihnen, ja ihnen besonders, die Demut anempfohlen, die eine Leitlinie der Regel ist.<sup>44</sup>

Wie die mittelalterlichen Künstler waren die Beuroner geeint in einem Stil, den sie freilich nicht, wie jene, unbewußt und ungewollt mit ihrer Zeit teilten; vielmehr in einem, den Lenz, gegen eben diese Zeit, in einer viel früheren fand. Die Kunst der Ägypter, die er ebenfalls im Jahre 1864, und ebenfalls in Rom entdeckte, war so, wie er sich seine wünschte: linear, geometrisch und symmetrisch; schematisiert, typisiert, stilisiert und abstrahiert; frontal, monumental und statuarisch; majestätisch und hieratisch.<sup>45</sup> Und vor allem lagen – angeblich – dieser Kunst, wie auch der Welt, göttliche Maße, göttliche Zahlen zugrunde, die man nur wieder zur Geltung bringen mußte. „Das ist das Geheimnis ihrer Schönheit. Nun hatte ich endlich gefunden, auf was es ankommt, und als ich damals nach Beuron kam, war mein Traum, die ganze moderne Kunst, geläutert und vervollkommnet durch das Maß, aus ihrer individualistischen Schwäche herauszuheben und zur klassischen Schönheit zurückzuführen.“<sup>46</sup>

## Das Fehlende

So wurde wenigstens ein Ziel, nämlich die Vereinigung der einst vereinzelt Künstler in einer Weg- und Werkgemeinschaft, hier erreicht – doch auch nur zum Teil. Denn diese Gemeinschaft hätte, wie gesagt, letztlich und lediglich gestiftet werden können durch einen Bau, wie ihn Lenz vergeblich ersehnte und erhoffte. Gewiß, es gab die Mauruskapelle, die aber ein Werk nur der drei Gründer noch vor der eigentlichen Gründung der Schule war; ein bescheidenes Werk. Und es gab die Gnadenkapelle, in der sich diese Schule zwar wie nie sonst ent-

<sup>42</sup> Vgl. auch Pevsner (Anm. 15), S. 131.

<sup>43</sup> Cornelius Kniel OSB (Hrsg.), *Leben und Regel des heiligen Vaters Benediktus*. 4. Aufl. Beuron 1929, S. 112.

<sup>44</sup> Vgl. Johannes Werner, „Artifices si sunt in monasterio ...“. Anmerkungen zum 57. Kapitel der Regula Benedicti. In: *Erbe und Auftrag* 2/2001, S. 164–168.

<sup>45</sup> Vgl. Desiderius Lenz OSB, *Zur Ästhetik der Beuroner Schule*. Wien/Leipzig 1898. – Dazu und dagegen dann Pie Régamey OP, *Kirche und Kunst im XX. Jahrhundert*. Graz/Wien/Köln 1954, S. 11, 54, 117 f.

<sup>46</sup> Zit. n. Verkade (Anm. 16), S. 204. – Vgl. Johannes Werner, *Alles mit Maß*. Über einen benediktinischen Zug in der benediktinischen Kunst. In: *Das Münster* 4/2004, S. 342–347.

falten konnte, die aber, als Anbau an die Abteikirche, auch ihre Grenzen hatte.<sup>47</sup> Alles andere war, wenn nicht bloß mobiles und fungibles Einzelstück, Zutat zu einem bereits bestehenden, aus einem anderen Geist entstandenen Bau: etwa in Stuttgart, in Eibingen, in Prag, in Maredsous und Maredret, in Brügge, in São Paulo; ja selbst in Monte Cassino, dem ehrwürdigen Erzkloster des Ordens, wo die Beuroner den Soccorpo und die Torretta ausschmücken – aber eben nur ausschmücken – durften.<sup>48</sup>

Die Beuroner Kunst kennt, wie ein Beuroner schrieb, „im Grunde genommen nur ein Werk, ein Gesamtwerk: den ausgestatteten kirchlichen Bau, das Heiligtum. Irgend eine Plastik oder ein Gemälde, aus dem Großen herausgerissen, steht zwecklos, beziehungslos, förmlich nackt vor unseren Augen. (...) Wo Beuron al tavola malt, macht es Konzessionen und geht tatsächlich auf's Eis, denn nur wo es im Ganzen schafft, ist es im Recht.“<sup>49</sup> Um so mehr muß man bedauern, „daß wir leider kein einziges größeres Gesamtkunstwerk der Beuroner Schule besitzen“<sup>50</sup>. An Lenz lag es freilich nicht; bis zuletzt bedauerte auch er, keine Gelegenheit gehabt zu haben, „ein Werk, eine Kirche zu schaffen, wo man hätte die Flügel heben und die Kräfte der Kunst hätte zeigen können“<sup>51</sup>. Noch in seinen letzten Lebenstagen arbeitete er an den Plänen für eine Herz-Jesu-Kirche in Wien, die der alle und alles vereinigende Bau hätte werden können.<sup>52</sup>

Immer wieder ist in diesem Zusammenhang vom Gesamtkunstwerk die Rede, dem alles, bis hin zu Gewand und Gerät, Gesang und Gedicht, ja bis zum Buch<sup>53</sup> sich einfügen sollte; in ihm nahm aber nicht einmal die Architektur die erste Stelle ein, sondern, gleichsam als Architektin, die Liturgie. Wenn auch Verkade von jenem „Gesamtkunstwerk der Liturgie“<sup>54</sup> sprach, dann dachte er gewiß an Richard Wagner, der um die Mitte des 19. Jahrhunderts den Begriff erst geprägt hatte. „Der künstlerische Mensch kann sich nur in der Vereinigung aller Kunstarten zum gemeinsamen Kunstwerke vollkommen genügen: in jeder Vereinzelung seiner künstlerischen Fähigkeiten ist er unfrei, nicht vollständig das, was er sein

<sup>47</sup> Vgl. Michael Matzke, Die Beuroner Gnadenkapelle – ein Hauptwerk der „Beuroner Kunstschule“. In: Zeitschrift für Hohenzollerische Geschichte 29/116 (1993), S. 101–123; Johannes Werner, „... in allerlei Bild und Schrift ...“. Die Bedeutung der Beuroner Gnadenkapelle. In: Erbe und Auftrag 2/1998, S. 93–106.

<sup>48</sup> Darüber, daß sie dort, wie schon zuvor in Prag, tatsächlich so etwas wie eine Bauhütte waren, sagt ihr Gruppenbild (vgl. u.a. Kniel [Anm. 43]; mit Namen: Čižinska [Anm. 1], S. 103) mehr aus als Worte es tun könnten.

<sup>49</sup> Pöllmann (Anm. 1), S. 19.

<sup>50</sup> Kreitmaier (Anm. 1), S. 47.

<sup>51</sup> Zit. n. Schwind (Anm. 14), S. 291.

<sup>52</sup> Vgl. Siebenmorgen (Anm. 1), S. 182–187; Krins, Die Kunst (Anm. 1), S. 29–31. – Rudolf Schwarz hat Lenz als einen gewürdigt, der „in seinem Jahrhundert allein (...), und beinahe in dem unsern auch“, als Einzelner und Einsamer „tief in die Grundlagen echten Weihebaus vordrang“ (Vom Bau der Kirche. Würzburg 1938, S. 119 bzw. 119 f.); vgl. auch ders., Die ewigen Anliegen des Paters Desiderius. In: Die Schildgenossen 13 (1933/34), S. 371–376.

<sup>53</sup> Vgl. Johannes Werner, Beuroner Buchkunst. In: Aus dem Antiquariat 6/1996, S. 233–236.

<sup>54</sup> Verkade (Anm. 35), S. 69.

kann; wogegen er im gemeinsamen Kunstwerke frei, und vollständig das ist, was er sein kann.“<sup>55</sup> Das Gesamtkunstwerk, an das Wagner dachte, ging aber eher aus seiner einsamen als aus einer gemeinsamen Anstrengung hervor – so wie dann Matisse in Vence, Le Corbusier in Ronchamp als Individuen das leisten mußten, was sonst ein Kollektiv geleistet hätte; so wie Lenz, der eigentlich nur Bildhauer war, selber die Lücken füllen mußte, um die Einheitlichkeit des gesamten Werks, des Gesamtkunstwerks zu verbürgen. Und in welcher Form trat es hervor? Als ein feierliches, festliches, von oben nach unten durchgeformtes Spiel, in dem Bau und Bild, Mimus und Gestus, Wort und Ton zusammenklangen.<sup>56</sup> Bayreuth und Beuron lagen manchmal nahe beieinander.

### Eine Fortsetzung

Wenn Lenz scheiterte, dann notwendigerweise so wie einer, der seiner Zeit weit vorausgeeilt ist. Aber als er, im Alter von 95 Jahren, im Jahre 1928 starb, hatten andere seine Gedanken aufgegriffen, wohl ohne daß er von ihnen wußte, oder sie von ihm. Auch sie hatten sich an die mittelalterliche Bauhütte erinnert und erinnerten an sie, indem sie ihre Gründung als ‚Bauhaus‘ bezeichneten. „Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist die erste und bisher einzige staatliche Schule des Reiches – wenn nicht der Welt – welche die schöpferischen Kräfte bildender Kunst aufruft zu wirken, während sie lebendig sind und zugleich mit der Errichtung von Werkstätten auf handwerklicher Grundlage deren Verbindung und fruchtbare Durchdringung erstrebt, mit dem Ziel der Vereinigung im Bau. Der Baugedanke soll die verlorene Einheit wiederbringen, die in einem versackten Akademikertum und einem verbosselten Kunstgewerbe zugrunde ging; er soll die große Beziehung aufs Ganze wiederherstellen und in einem höchsten Sinn das Gesamtkunstwerk ermöglichen.“<sup>57</sup> So hieß es 1923 in einem Manifest, das der Maler Otto Schlemmer geschrieben hatte; und in einem anderen, geschrieben

<sup>55</sup> Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig 1950, S. 186. – Vgl. Johannes Werner, *Das Gesamtkunstwerk als Utopie*. In: *Universitas* 3/1981, S. 287–292; Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800* (= Ausstellungskatalog). Aarau/Frankfurt a.M. 1983.

<sup>56</sup> Vgl., nur z.B., Johannes van Acken, *Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk*. Gladbeck 1922; Pius Parsch/Robert Kramreiter, *Neue Kirchenkunst im Geist der Liturgie*. Wien-Klosterneuburg 1939, S. 16 f.; und dazu dann die geradezu hymnischen Beschreibungen der Beuroner Liturgie, etwa bei Verkade (Anm. 16), S. 208–216; Johannes Jörgensen, *Beuron*. Hamm o.J., S. 85–94; Kolb (Anm. 9), S. 276; Ida Friederike Görres, *Zwischen den Zeiten*. Aus meinen Tagebüchern. 1951–1959. Olten/Freiburg 1960, S. 442; oder, über Solesmes: Huysmans (Anm. 2), S. 37 f.

<sup>57</sup> Oskar Schlemmer, *Das Staatliche Bauhaus in Weimar*. In: Uwe M. Schneede (Hrsg.), *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler*. Köln 1979, S. 181 ff.; hier S. 181. – Bezeichnenderweise trat Theodor Bogler, der sich am Bauhaus in Weimar zum Kunsthandwerker ausgebildet hatte, 1927 ins Kloster ein, nämlich in Maria Laach, das von Beuron aus besiedelt worden war (vgl. Theodor Bogler, *Soldat und Mönch*. Ein Bekenntnisbuch. Köln 1939).

schon 1919 von dem Gründer und Leiter des Bauhauses, dem Baumeister Walter Gropius, hatte es geheißt: „Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. (...) Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.“<sup>58</sup> Und wenn sich, so Max Raphael noch 1933, „die menschliche Gesellschaft wirklich über die individualistische Anarchie hinaus zu einer kollektiven Ordnung entwickeln sollte, in der der Einzelne und die Gesellschaft in einer dialektischen Spannungseinheit stehen, dann wird diese soziale Wandlung in einem Gesamtkunstwerk seinen Ausdruck finden, in dem unter der Führung der Architektur Malerei und Plastik sich wirksam entfalten können.“<sup>59</sup> Dann erst, so schon Wilhelm Hausenstein, „beginnt die Kunst in ihre höheren Funktionen einzutreten, ihr delikates Vermögen zu offenbaren. Dann erst werden unsere Künstler wieder Dome haben.“<sup>60</sup> Dann würde wieder sein, was schon einmal war; dann lebte in der Zukunft die Vergangenheit wieder auf, stellte sich in ihr wieder her.

Daß sich dieser Traum kaum von dem unterschied, den Lenz viel früher geträumt hatte, will viel heißen. In diesem Traum, aus dem sie entstand, oder auch in dieser noch immer unerfüllten Hoffnung<sup>61</sup> liegt die eigentliche Bedeutung der Beurer Schule, die von ihren Werken eher verdeckt und verdunkelt wurde, sie aber überdauern wird.<sup>62</sup>

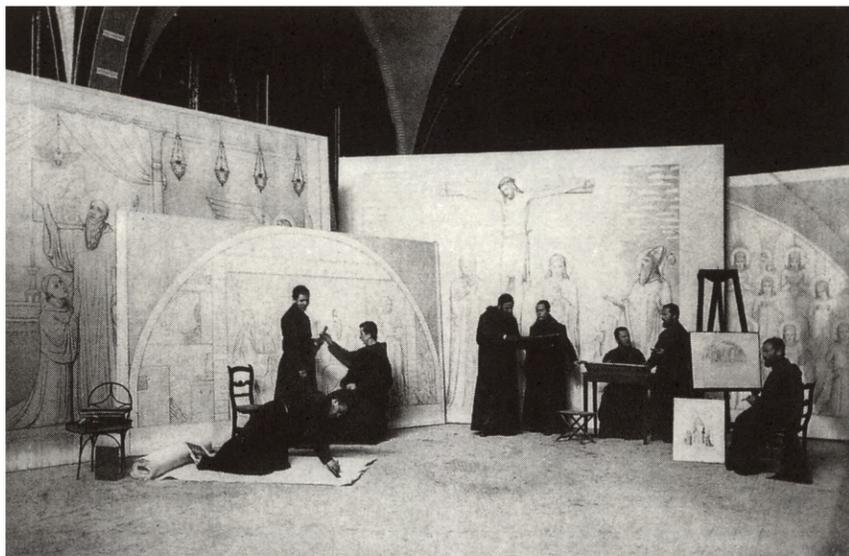
<sup>58</sup> Zit. n. Herbert Bayer, Walter Gropius und Ise Gropius (Hrsg.): Bauhaus 1919–1928. Stuttgart 1955, S. 16. – Vgl. Johannes Werner, Die Kathedrale des Sozialismus. Erinnerung an eine Utopie. In: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 31/2 (1986), S. 264–274; ders., Der Kristall als Ideal. Zur Frühgeschichte der Moderne. In: Der Aufschluß 2/1991, S. 121–126.

<sup>59</sup> Max Raphael, André Lurçats Schulbau in Villejuif. In: M.R., Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften. Frankfurt a.M. 1976, S. 7–26; hier S. 18.

<sup>60</sup> Hausenstein (Anm. 31), S. 254.

<sup>61</sup> Noch 1947 schrieb Barbara Hepworth, die Maler und die Bildhauer, zu denen sie selber zählte, hätten seit dreißig Jahren getan, was sie tun konnten. „Die Architektur jedoch in ihrer Eigenschaft als koordinierende Disziplin hat leider versagt, die Leistungen, die in unserer Zeit von Malern und Bildhauern erbracht wurden, zu vereinigen (ja nur zu verstehen!). Ohne diese Einheit wird es uns nicht gelingen, eine widerstandsfähige Kultur zu schaffen“ (zit. n. S. Giedion, Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung. Hamburg 1956, S. 65).

<sup>62</sup> Der Verf. hat im vorliegenden Beitrag einige der von ihm schon früh vorgetragenen Gedanken nach alten Seiten erweitert und ergänzt; vgl. Johannes Werner, Der große Traum. Zur Entstehung der Beurer Kunstschule. In: Erbe und Auftrag 6/1979, S. 414–419.



Beuroner Malermönche bei der Arbeit in Monte Cassino zwischen 1876 und 1880;  
mit P. Lukas Steiner (3. v.vl.), Fr. Desiderius Lenz (4. v.l.) und  
P. Gabriel Wüger (ganz rechts)

