



# HEILIGE KUNST

Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg-Stuttgart

37. Jahrgang 2009/2010/2011

Im Auftrag des Kunstvereins herausgegeben von

Michael Kessler

Für die Schwabenverlag AG ist Nachhaltigkeit ein wichtiger Maßstab ihres Handelns. Wir achten daher auf den Einsatz umweltschonender Ressourcen und Materialien.

Dieses Buch wurde auf FSC®-zertifiziertem Papier gedruckt. FSC (Forest Stewardship Council®) ist eine nicht staatliche, gemeinnützige Organisation, die sich für eine ökologische und sozial verantwortliche Nutzung der Wälder unserer Erde einsetzt.

Alle Rechte vorbehalten

© 2013 Schwabenverlag AG, Ostfildern

[www.schwabenverlag-online.de](http://www.schwabenverlag-online.de)

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart

Umschlagabbildung: Imi Knoebel, Drei Fenster in Reims © VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Druck: Süddeutsche Verlagsgesellschaft, Ulm

Hergestellt in Deutschland

ISBN 978-3-7966-1570-2

## **Inhalt**

- 9 Vorwort

## **Kunstgeschichte und Ästhetik**

- 12 CLAUDIA LANG  
Die Goldschmiedekunst der Beuroner Schule
- 26 CLAUDIA LANG  
Paramente mit ägyptischen Motiven der Benediktinerinnenabtei  
Säben
- 31 PETER STOLL  
Gottfried Bernhard Göz, Franz Anton Zeiller und die  
Rosenkranzspende von Scheer
- 44 MICHAEL KESSLER  
Reise nach Reims. Imi Knoebels Fenster im Chorumgang des  
französischen Nationalheiligtums der Kathedrale Notre-Dame  
de Reims
- 63 ARMIN ZWEITE  
Zwischen Bild und Objekt und Ort. Anmerkungen zu einigen Werken  
von Imi Knoebel

## **Berichte und Vorträge**

Bild und Abbild – Reichenauer Künstlertage 2010

- 72 THOMAS SÖDING  
Bild des unsichtbaren Gottes. Helle und dunkle Flecken biblischer  
Theologie
- 87 JÉRÔME COTTIN  
Zur Verteidigung verbotener Bilder – Am Beispiel einiger  
zeitgenössischer Neuinterpretationen von Leonardo da Vincis  
Abendmahl
- 96 CLAUDIA HOFRICHTER  
Pilgern an Wegkreuzen
- 100 WALTER THALER  
Lebens-Zufälle. Begegnungen mit Hans Fronius (1903–1988)

- 105 MICHAEL KESSLER/EUGEN FESSELER  
Heilige Kunst – Mitgliedsgabe des Kunstvereins der Diözese  
Rottenburg-Stuttgart – Übersicht zu den erschienenen Jahrgängen

Abstinenz – Reichenauer Künstlertage 2011

- 107 STEFAN KLÖCKNER  
»Seht das Holz ...« – Beobachtungen zur Absenz und Präsenz  
in der Liturgie unserer Tage

- 117 FRANK KALTENBACH  
Abstinenz im zeitgenössischen Kirchenbau

- 130 CHRISTIAN KEREZ  
Abstinenz – Bilderbogen eines Architekten

- 133 MICHAEL ECKERT  
Absenz und Abstinenz

- 141 JEAN ROSENHEIM  
Zu den Arbeiten von Michael Munding

### **Kunstpreis der Diözese**

- 146 BISCHOF DR. GEBHARD FÜRST/MICHAEL KESSLER/WOLFGANG URBAN  
machtmachtmacht – 3. Kunstpreis der Diözese Rottenburg-Stuttgart  
2012

### **Neubauten und Neugestaltungen**

- 182 ULRIKE FRICK  
Werkverzeichnis/Berichte des Bischöflichen Bauamt
- 234 UWE RENZ  
Orte markieren statt Bilderflut auslösen. Bildhauer Torkler schuf  
Kreuzweg für den Rottenburger Dom

### **Konstellationen und Gestalten**

- 236 DIETHER F. DOMES  
Erinnerung an Georg Meistermann

- 238 MICHAEL KESSLER  
Ben Willikens zum 70. Geburtstag

## **Literaturumschau und Buchbesprechungen**

- 248 Literaturumschau
- 318 Buchbesprechungen

## **Aus der Chronik**

- 324 Aus der Arbeit des Vorstands
- 327 Neue Mitglieder

## **In memoriam**

- 331 Verstorbene Mitglieder 2009–2011
- 332 Franziska Weidelener
- 334 Heribert Hummel
- 336 EUGEN FESSELER  
Heribert Hummel (1939–2010).  
Ein Freund der Bücher, der Bibliotheken und der Bibliophilie
- 348 Helmut Schuster
- 349 Sepp Baumhauer
- 351 Gottfried v. Stockhausen
- 353 Siegfried Haas

## **360 Kataloge-Werkverzeichnisse-Kirchenführer-Publikationen 08**

- 366 Autorinnen und Autoren
- 367 Bildnachweis



Das Jahrbuch, das wir nun – endlich – als einen mit über 350 Seiten außergewöhnlich umfangreichen Band vorlegen können, hat lange auf sich warten lassen. Dafür möchte ich um Entschuldigung bitten. Zugleich bitte ich darum, hier darlegen zu dürfen, wie es dazu kam, dass wir uns schließlich dazu durchringen mussten, nachdem sich sein frist- und planmäßiges Erscheinen immer wieder, aus unterschiedlichsten Gründen, verzögert hatte, den ursprünglich durch das Jahrbuch abzudeckenden Zeitrahmen 2009/2010 zu sprengen und das Jahr 2011 mit einzubeziehen.

Zunächst war geplant worden, weil es 2011 dem Kunstverein endlich gelungen war, mit Kloster Heiligkreuztal und der Rottenburger Hochschule für Kirchenmusik gleich zwei Ausstellungsmöglichkeiten zu aquirieren und zu bespielen (drei Ausstellungen in Oberschwaben, eine in Rottenburg), diese neuen Aktivitäten auch gründlich zu dokumentieren. Aber davon mussten wir wieder abrücken und diese Dokumentation auf das Jahrbuch 2012/2013 aufschieben.

Hauptgrund dafür war, dass uns die nunmehr 3. Ausschreibung des *Kunstpreises der Diözese Rottenburg-Stuttgart* zum Thema *machtmacht-macht* sozusagen zeitversetzend dazwischen kam. Dieser Preis ist insofern ein ›Kind‹ unseres Kunstvereins, als seine Errichtung sich seiner Initiative verdankt – aber er ist nicht ›unser‹ Kunstpreis, sondern der Kunstpreis der Diözese. Seine 3. Ausschreibung erfolgte im Frühjahr 2011; die Preisverleihung dazu erst am Aschermittwoch der Künstler 2012. Insgesamt 71 Künstlerinnen und Künstler aller Sparten aus dem In- und Ausland hatten sich darum beworben. Eine Ausstellung mit den Arbeiten der vier Preisträger/innen und rund weiterer 20 in die Ausstellung jurierter Arbeiten sollte es gleichfalls erst heuer geben; realisiert werden konnte sie jedoch leider nicht. Aber dafür wurde, wie Anfang 2011 bereits abzusehen war, eben ein Katalog benötigt; dieser wird jetzt, mit reichlich über 60 Seiten Umfang, in dieses Jahrbuch integriert.

Einen solchen Katalog gesondert zu machen, hätte aber zur Folge gehabt, dass wir innerhalb eines sehr engen Zeitfensters drei Publikationen – das ursprüngliche Jahrbuch 2009/2010, eben diesen Katalog und das Folgejahrbuch 2011/2012 – zu finanzieren gehabt hätten, und das wäre nicht tragbar gewesen. So kamen wir auf den rettenden Einfall mit den drei Jahren.

Dafür fällt also nun die oben genannte, zunächst vorgesehene, ausführlichere Darstellung zu den Kunstvereinsausstellungen 2011 erst einmal weg; aber sie ist nicht aufgehoben, sondern nur aufgeschoben und kann im nächsten Jahrbuch mit dann insgesamt bereits acht Ausstellungen dartun, wie rasch sich bei gutem Willen und etwas Glück gute Traditionen ausbilden können. Es gab aber auch noch einen weiteren, sachlichen Grund dafür, diese Darstellung zunächst einmal noch auszulassen.

Wir wollten für die endlich wieder möglich gewordene Dokumentation des kirchlichen Bauwesens in der Diözese, die, wie versprochen, einen integralen, substantiellen und kontinuierlichen Bestandteil unseres Jahrbuchs ausmachen soll, nicht schon wieder eine Lücke entstehen lassen. So haben die Damen und Herren des Bischöflichen Bauamts unter Leitung von Herrn Domkapitular Msgr. Dr. Uwe Scharfenecker und unter redaktioneller Federführung von Frau Frick dankenswerter Weise sich auf unseren Vorschlag eingelassen und weitere Ausarbeitungen zu Renovationen und sonstigen Bautätigkeiten für 2011 zusätzlich bereit gestellt, sodass dieses Jahrbuch nun den Zeitraum 2008-2011 auf diesem Gebiet abdecken kann; das nächste wird dann 2012/2013 damit fortzufahren haben.

Zusätzlich aufgenommen haben wir auf mehrfachen Wunsch, soweit wir sie bekommen konnten, auch die publizierbaren Vorträge der letzten beiden Reichenauer Künstlertage: Zwei von 2010 zum Thema »Bild und Abbild« und vier von 2011 zum Thema »Abstinenz. Eine Problemanzeige«. Damit sind wir nun total ›up to date‹.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der dazu beigetragen hat, die Dehnung des Zeitrahmens auf 2011 sogar für glücklich zu erachten, war schließlich noch folgender. Ende 2009 hatte im Ulmer



Museum Weishaupt eine große Ausstellung mit Werken des berühmten Düsseldorfer Künstlers Imi Knoebel stattgefunden. In diesem Zusammenhang konnte mit Prof. Dr. Armin Zweite, dem Direktor des Münchener Museums Brandhorst, einer der besten Kenner seines Werkes als Autor für unser Jahrbuch gewonnen werden. Nun war aber ungefähr gleichzeitig bereits in Erfahrung gebracht worden, dass Imi Knoebel an Glasfenstern für die Kathedrale Notre-Dame de Reims arbeitete. Und natürlich wäre es wünschenswert gewesen, dies im gleichen Band dokumentieren zu können. Einmal, weil das Thema Glasmalerei in Geschichte und Gegenwart unseres Kunstvereins und seiner Mitglieder stets eine wichtige Rolle gespielt hat und weiterhin spielt. Zum anderen aber auch, weil im Zusammenhang mit den z. T. recht intensiven, mitunter auch kontroversen Debatten über sog. Künstlerfenster (u. a. Gerhard Richter und Markus Lüpertz in Köln, Sigmar Polke in Zürich, Neo Rauch in Naumburg) abzusehen war, dass auch diese Arbeiten Knoebels reichlich Stoff für Diskussionen liefern würden. Aber Bildmaterial

zu den Fenstern für Reims war erst nach deren Fertigstellung im Juni 2011 zu bekommen. Durch die erfolgte Dehnung des Zeitrahmens ist es, was damals nicht abzusehen war, jetzt möglich geworden, den Bericht über die Reimser Arbeiten Imi Knoebels zusammen mit dem Essay von A. Zweite zu publizieren. Zwar hat ein bereits 2009 fixfertigter, umfänglicher, reich bebildeter Beitrag über O. H. Hajeks Seriegrafien zu den Korintherbriefen des Paulus dem dafür weichen müssen, aber der soll dann bei späterer Gelegenheit Berücksichtigung finden. So ist, wie ich zu hoffen wage, was lange währte, doch noch im ganzen gut und interessant und vielleicht in manchem sogar aktueller geworden. In dieser Hoffnung empfehle ich als Herausgeber, mit der Bitte um Verständnis und Entschuldigung, das nun vorliegende Jahrbuch 2009/2010/2011 Ihrer geschätzten Aufmerksamkeit.

MICHAEL KESSLER

# ----- **Kunstgeschichte und Ästhetik**

# DIE GOLDSCHMIEDEKUNST DER BEURONER SCHULE

CLAUDIA LANG

Vom Beginn des Mittelalters bis in die heutige Zeit erstreckt sich der Traditionsstrang der benediktinischen Goldschmiedekunst. Die Mönche haben in ihren Klosterwerkstätten in Theorie, Technik und Werk hervorragende Leistungen erreicht. Sie trugen das Wissen der Kulturvölker des Altertums, der griechischen und byzantinischen Goldschmiedekunst weiter, waren »Brückenschläger« von der Antike zur Kultur des Mittelalters und wirkten beispielgebend für die nachfolgende Entwicklung, ja selbst jene der klassischen Moderne. Dabei musste der Benediktinerorden im 19. Jh. beginnend mit der vorausgehenden Französischen Revolution (1789), harte Einbußen erdulden und überstehen, deren schmerzlichste wohl die Säkularisation (1803-1806) nach vorausgehenden Selbstaufösungen und im späten 19. Jh. im Deutschen Kaiserreich der sog. »Kulturkampf« waren.

Um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstand im Benediktinerkloster Beuron eine neuartige Goldschmiedekunst. Sie ging zurück auf Peter Lenz, späteren Pater Desiderius, der 1872 in das Kloster Beuron eingetreten war. Sein Ziel war, mit der Gründung einer eigenen Kunstschule, eine radikale Reform der christlichen Kunst, mit der die bis dahin im Umfeld der katholischen Kirche dominierenden nazarenischen und historistischen Tendenzen überwunden werden sollten. Am klarsten und einprägsamsten wurden diese Reformbestrebungen der Beuroner Kunstschule in ihrer einzigartigen Goldschmiedekunst umgesetzt, die über 100 Jahre eher stiefmütterlich, als Nebenprodukt der Beuroner Kunstschule behandelt wurde und nur einem kleinen Kreis von Fachkundigen vertraut war. Es soll deshalb im Folgenden die Bedeutung der Beuroner Goldschmiedekunst hervorgehoben werden, indem das Wesentliche dieser Kunstgattung, ihr geistiger Hintergrund untersucht wird, mit dem Ziel, zu einem tieferen Verständnis der Gestaltungsprinzipien und Konstruktionsgrundlagen der Beuroner Goldschmiedekunst zu gelangen.

## Die Quellen

Im Beuroner Kunstarchiv befinden sich zahlreiche, kostbare, überwiegend in Aquarelltechnik kolorierte Bleistift- und Tuschezeichnungen von liturgischen Geräten. Einige dieser lange im Verborgenen gehaltenen wertvollen Werkzeichnungen der Goldschmiedewerke zeigen bemerkenswerte, auffallende Konstruktionszeichnungen. Diese immer wiederkehrenden, schematisierten geometrischen Konstruktionen sollen uns an späterer Stelle näher beschäftigen (Abb. 1)

## Die Bestandsaufnahme der Beuroner Goldschmiedekunst

Im Kloster Beuron wurde nicht gesondert Buch geführt, wann und wohin die Goldschmiedeobjekte außer Haus gegeben und verschenkt wurden. Es war mir deshalb im Rahmen meiner wissenschaftlichen Arbeit ein Anliegen, den Bestand an sakralen Goldschmiedearbeiten nicht nur in der Erzabtei Beuron, sondern weltweit zu erkunden. An insgesamt 46 Orten in 10 verschiedenen Ländern kamen schließlich fast 300 Werke zusammen.

Dieser erforschte Bestand der Beuroner Goldschmiedekunst zusammen mit den Archivunterlagen der Erzabtei Beuron machen es heute möglich, einen angemessenen Gesamtüberblick der Beuroner Goldschmiedekunst zu präsentieren.

## Kunsttheoretische und philosophisch-theologische Grundlagen, der »Kanon« von Peter Lenz

Den Impuls zur Kunstreform, die mit der Beuroner Schule in Verbindung gebracht wird, hat Pater Desiderius Lenz gegeben.

Der kunstgeschichtliche Ausgangspunkt war für Lenz die Kunst der Nazarener. Gestützt durch seinen Förderer Peter Cornelius, setzte sich Lenz in Rom intensiv mit deren Wahrheitsanspruch an die Kunst auseinander, und erkannte, dass deren religiös motiviertes Erneuerungsideal diesem nicht gerecht werden konnte. Lenz fand den Schlüssel für seine kunsttheoretischen Überlegungen in den Gesetzen der Geometrie. In der intensiven Beschäftigung mit alter, insbeson-

dere ägyptischer Architektur und Kunst fand er bereits 1865 zu seinem auf strenger Abstraktion basierenden Stil, dessen Grundlagen er in einem geometrisch begründeten und von ihm als absolut verbindlich ausgegebenen »Kanon« sah. Für die Beuroner Goldschmiedekunst sollte dieser Kanon noch von großer Bedeutung sein, wie wir im Folgenden sehen werden.

Im Jahre 1871 begann Lenz während seines Aufenthalts in Berlin seine kunsttheoretischen Gedanken niederzuschreiben.

Ausgangspunkt für seine theologisch-mystischen und künstlerischen Spekulationen war für den Künstler Lenz der Kanon der menschlichen Figur. Lenz interessierte nicht der Mensch wie er in seiner äußeren »tatsächlichen Erscheinung« vor uns steht, als Individuum mit seiner Sinnlichkeit und Veränderlichkeit. Er wollte in seinem Kanon die Unveränderlichkeit, die eine Wahrheit und Reinheit, ewig gültige Gesetze, als Grundlage für die religiöse Kunst. Die Quelle dieser absoluten Wahrheit war für ihn die Schöpfung als Offenbarung Gottes. Die Gesetze der Zahlen und Formen hatten für Lenz ihren Ursprung in Gott in der Konstruktion und Bildung des ersten Menschenpaares.

Lenz griff auf die Stellen der Bibel zurück: »Und Gott schuf alles nach Maß, Zahl und Gewicht« (Weish 11/21). »Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde« (Gen 2/26).

Diese Konstruktion der »Normalgestalt«, die »Zahl des Menschen«, wie Lenz sie nannte, mit ihren unveränderlichen, ewig gültigen Prinzipien der göttlichen Gesetzmäßigkeit konnte für Lenz nur mit dem Mittel der Abstraktion gefunden werden. »Als letzter abstrakter Ausdruck bleibt in jeder Kunst die Zahl« schrieb vier Jahrzehnte später Kandinsky in seiner berühmten Schrift »Über das Geistige in der Kunst«.

Die Abstraktion war der Weg, das Geistige, die göttliche Idee, die in der äußeren Erscheinungsform verborgen liegt, aber nicht verloren ging, herauszudestillieren und zwar mittels einer geometrischen Konstruktion.

Auf dieser Grundlage der geometrischen Konstruktion des idealen »Normmenschen« versuchte Lenz »den geistigen Bau der christlichen Kunst zu errichten«, sagte der Beuroner Künstlermönch Jan Verkade.

### **Altägyptische und altgriechische Kunst als Ideal-Vorbild**

Da Lenz, aus der Quelle des Werkes des Ägyptologen Richard Lepsius<sup>1</sup> schöpfend, glaubte, dass die ägyptische Kunst die älteste, »der Anfang aller Kunst« sei, kam er folglich zu der Überzeugung, dass die Ägypter im Besitze dieser göttlichen Zahl und Form waren und dieses Wissen bei den alten Griechen seine Fortführung fand. Als Kündler einer neuen religiösen Kunst musste er nun das Zurückgreifen auf das Ideen- und Formenvokabular der alten Ägypter und Griechen mit ihren Heidengöttern theologisch rechtfertigen und eine glaubwürdige Verbindung herstellen zwischen der theologischen »formalen Offenbarung Gottes« an die ersten Menschen einerseits und der heidnischen Kunst der alten Ägypter und Griechen andererseits, trotz deren »Götzenideen« (Lenz). Er begründete dies mit Formulierungen, die für ihn vor allem als Künstler stimmig waren.

Lenz empfand in der ägyptischen Kunst und deren Figurenbildung, in ihrer strengen, feierlichen Konzentration eine tiefe Religiosität, mit der er sich identifizieren konnte wie mit keiner anderen Kunstrichtung, so dass er zu dem Schluss kam: »Es bleibt uns nur noch übrig, aus jenen alten Quellen der ägyptischen und frühen griechischen Kunst zu schöpfen, jedoch als Christen.«<sup>2</sup>

Mit dem Studium der Formprinzipien der alten Ägypter und Griechen und in der Überlieferung von Vitruv, der auf die Vorbildlichkeit der menschlichen Figur in der Tempelbaukunst hinwies, sah Lenz verwandte Relationen zu seinem Kanon für die christliche Kunst.

---

1 Richard Lepsius (1810-1884), Professor für Ägyptologie in Berlin, wurde 1842-45 von König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen auf eine Expedition nach Ägypten mit einem Stab von Ingenieuren, Bauzeichnern und Archäologen

geschickt. 1865 begründete er und leitete fortan das Ägyptische Museum zu Berlin, seit 1873 war er Leiter der damaligen Kgl. Bibliothek.

2 Verkade, 1928, S. 155.

## **Die Herleitung eines allgemeinen abstrakten Konstruktionsprinzips – Geometrische Deduktion (Platonische Körper)**

Lenz teilte die Geometrie in die »weltlich-sachliche«, die den »weltlich, materiellen Zwecken« dient und in die »ästhetische und ethische Geometrie«, die die Wissenschaft der Geheimnisse und der Symbolik von Zahl und Form ist. Diese hat ihren Ursprung in Gott, mit deren Formsetzen er die Welt schuf. Die ästhetisch-ethische Geometrie versinnbildlicht nach Lenz die »Worte« Gottes, sie ist also in sich religiös, sie ist die Geometrie Gottes und die Geometrie des Künstlers.

In den 5 regulären Körpern, den sogenannten platonischen Körpern sah Lenz die göttliche Zahl, die ewigen Wahrheitsmaße enthalten (Abb. 2). Nach P. Desiderius Lenz tragen die platonischen Körper »die ganze Weisheit der ästhetischen Geometrie Gottes« in sich. Nur die Zahlen der 5 regulären, idealen Körper, so Lenz, sind als »Werkzeuge des Schöpfers« dem »Anfang«, dem göttlichen »Eins« am nächsten, sie sind die »typisch-harmonischen Zahlen und Formen«, die alle Maße in sich tragen und dem Kanon zur Verfügung stehen, »der heiligen ästhetischen Geometrie« zu dienen. Diese elementaren geometrischen Figuren haben zeitlose Gültigkeit.

Im Jahre 1871 entwickelte Lenz eine abstrakte Form, ein weitreichend einheitliches Konstruktionsprinzip, das sowohl in den Proportionen des menschlichen Körpers, seiner sog. männlichen und weiblichen Kanonfigur (1871) sowie auch bei der Konstruktion liturgischer Gefäße ab 1871, v. a. der Kelche als maßgeblich zugrunde gelegt werden kann. Vermutlich hat Lenz dieses Konstruktionsprinzip aus den idealen, geometrisch-symmetrischen Figuren, den platonischen Körpern abgeleitet.

Lenz hat die Herleitung seiner absoluten geometrischen Konstruktion verheimlicht und deshalb kann hier nur eine Hypothese aufgestellt werden, allerdings eine sehr plausible, über die Entwicklung dieses zugrunde liegenden Schemas. Kubus – Tetraeder – Oktaeder sind nach Lenz *die* regulären Körper »aus denen alles hervorgeht und sein Dasein hat.«

Nimmt man ausgehend vom Tetraeder, Oktaeder oder Ikosaeder zwei zusammenhängende Dreiecke aus der Oberfläche der soeben genannten platonischen Körper und bildet diese in einer Ebene ab, erhält man den Ausgangspunkt dieses idealen Konstruktionsprinzips von Lenz (Abb. 3). Sucht man weiter den Mittelpunkt eines jeden Dreiecks und schlägt einen Kreis um jedes (Dreieck) herum, so dass die Dreiecksspitzen den Kreis berühren, erhält man zwei sich teilweise überschneidende Kreise (Abb. 4). Ergänzt man in jedem Kreis das gleichseitige Dreieck um ein weiteres Dreieck, das um 60° nach links oder rechts gedreht ist, erhält man in den beiden Kreisen je ein Hexagramm (Abb. 5).

Das Ergebnis scheint mit dem grundlegenden Konstruktionsprinzip von Lenz überein zu stimmen, wie aus den folgenden Untersuchungen erkennbar wird. Nennen wir dieses abstrakte Konstruktionsprinzip Muster A.

Das Konstruktionsprinzip Muster A ist nicht notwendigerweise die einzig mögliche Gestaltungsform, die sich aus den Ideal-Proportionen der platonischen Körper ableiten lässt.

Gibt man beispielsweise die Verschränkung der beiden Hexagramme auf und lässt die beiden Umkreise sich lediglich nur noch berühren, erhält man das Konstruktionsprinzip Muster B (Abb. 6), welches, wie wir im nächsten Kapitel sehen werden, der Benediktiner und Mitbruder von Lenz, P. Odilo Wolff, in seiner späteren Veröffentlichung »Tempelmaße« gezeigt hat, und das insbesondere bei der geometrischen Fundierung ägyptischer Tempelgrundrisse eine maßgebliche Rolle spielt.

## **Die Überprüfung der abstrakten Konstruktionsprinzipien anhand altägyptischer Tempelgrundrisse (R. Lepsius, O. Wolff)**

Für Lenz war das zwölfbändige Werk von Richard Lepsius, das er während seines Romaufenthalts 1864 kennen gelernt hat, wie eine Offenbarung. Völlig fasziniert von dessen Aufzeichnungen fertigte er etliche Pausen der darin enthaltenen Reproduktionen an u. a. von ägyptischer Architektur und Bauplastik, ägyptischer Tempelbauten und Grundrisspläne.

In seinem Kanon verweist Lenz auf die Schrift über die Grundlagen der Baukunst des Altertums »De architectura« von Vitruv hin und zitiert daraus, dass »die Griechen ihre Tempel nach dem Maß des Menschen, respektiv seinem Prinzip der Teilung gebaut hätten«, »kein Tempel kann ohne Symmetrie und Proportion eine vernünftige Formgebung haben, wenn seine Glieder nicht in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen, wie die Glieder eines wohlgeformten Menschen«, und in diesem Zusammenhang erwähnt Lenz das Werk »Tempelmaße« seines Mitbruders P. Odilo Wolff. Es muss verwundern und von Bedeutung sein, dass Lenz ausgerechnet in seinem Lebenswerk, dem »Kanon«, einen Mitbruder in einem Atemzug mit Vitruv erwähnt.

O. Wolff, ein hochgebildeter Theologe und reiner Theoretiker, der 1871 nach Beuron kam, und Lenz, der 1872 in das Kloster Beuron eintrat, hatten in den darauffolgenden Jahren vielfach Gelegenheit, ihre Ideen auszutauschen. Es ging Lenz wie Wolff darum, absolut gültige, »wahre« Grundlagen von Architektur und Kunst zu ergründen und dieses Gesetz wieder anwendbar zu machen. Das Geheimnis des Wesens der Kunst sah Wolff im Gesetz der Proportionalität der alten Baukunst. Diese Urgesetze und Urquellen der Schönheit sind sowohl für Wolff, als auch für Lenz objektiv, absolut, unverrückbar und nicht mit dem rein subjektiven Gefühl zu erfassen; sie liegen im Urgrund aller Dinge, in Gott.

Ich möchte nun darlegen, dass die geometrischen Grundlagen des Kanons von Lenz (in seiner endgültigen Version) genau mit den »Proportionsgesetzen« übereinstimmen, die Odilo Wolff erstmals in seiner Publikation über den Tempel von Jerusalem dargelegt hatte, und dann ausführlicher an zahlreichen Beispielen aus der Architekturgeschichte seit dem Alten Ägypten in seinem 1912 veröffentlichten Buch »Tempelmaße«, mit dem er in weiten Kreisen große Anerkennung erhielt, dargelegt hatte. Wolff erklärt darin die tief-symbolische Bedeutung von Kreis und gleichseitigem Dreieck. Während er im Kreis ein Symbol des Kosmos, der Vollkommenheit, ein Bild des einen, unendlichen ewigen Gottes sieht, bezeichnet er das gleichsei-

tige Dreieck als das mystische Symbol des dreifaltigen Gottes. Das doppelte gleichseitige Dreieck im Kreis ist das Symbol der Schöpfung. Diese einfache geometrische Formel des Hexagramms, ist, so Wolff, die kombinationsfähigste, an Maßen reichste und somit ein Hauptelement der formalen Ästhetik.

Der vernünftige Mensch, der Mikrokosmos, die Krone der Schöpfung trägt das Ebenbild Gottes an sich. Der Mensch ist nach göttlichem Maß gebildet, »in einer geometrischen Urform, welche der symbolische Ausdruck des göttlichen Gedankens, Gottes Selbst ist.« Das göttliche Maß konnte nach Wolff geometrisch nicht besser ausgedrückt werden als im Kreis und dem in ihm liegenden gleichseitigen Dreieck, bzw. Hexagramm.

Das Maß, in welchem die ewigen Urgedanken Gottes »bei der Schöpfung sich widerspiegeln«, war das »geistige Prinzip der Kunst.« Mathematik und Geometrie waren im Altertum sakrale Wissenschaften und Wolff sah am Beispiel der alten Tempelarchitektur, als Grundform, die Verbindung von Kreis und gleichseitigem Dreieck am entsprechendsten erfüllt. Ich möchte nun an zwei Beispielen demonstrieren, ob und wie sowohl das von Lenz verwendete verschränkte Konstruktionsprinzip Muster A, als auch das weiterentwickelte, unver-schränkte, überwiegend von Wolff verwendete Konstruktionsprinzip Muster B als maßstäblich für die Proportionen der Tempelbauten definiert werden können.

Erstes Beispiel: Aus dem Werk von Lepsius – Karnak, Tempel des Chons (Abb.7)

Muster A (Abb.7A): Die Mitte des Tempelgrundrisses befindet sich genau über der Mittellinie des verschränkten Hexagramms. Die obere Dreiecksspitze berührt die Mitte der oberen Außenmauer, die abgrenzende Mauer zum Heiligtum wird durch eine Dreiecksseite definiert. Die Spitze des unteren Dreiecks befindet sich deutlich in der Mitte des Pylons im Eingangsbereich. Die Breite des Tempelinnenraumes wird durch die seitlichen Schnittpunkte der Hexagramme bestimmt.

Muster B (Abb.7B): Die Konstruktion definiert hier die Außenseite und Breite des Pylons im Eingangsbereich des Tempels sowie die Lage des zweiten Pylons, der vom großen Säulenhof zur kleinen Säulenhalle überleitet; die an der Mittellinie beginnende kleine Säulenhalle befindet sich genau im unteren Segment des oberen Kreises, die obere Dreiecksspitze trifft die Mitte der oberen Außenmauer.

Zweites Beispiel: O. Wolff aus seinem Werk »Tempelmaße« – Dendera, der Grundriss des großen Hathor-Tempels (Abb.8)

Muster A (Abb.8A): Die Mittellinie der verschränkten Hexagramme bestimmt die Mitte des Tempels, während die obere und die untere Dreiecksspitze, die die Ausmaße des Tempels in der Längsausdehnung definieren, genau die Mitte der oberen Außenmauer sowie die Mitte des Tempelgangs treffen. Bestimmt werden ferner die Breite der Außenmauern der ersten Säulenhalle E sowie die Breite des Innenraumes der zweiten Säulenhalle D; die Querlinie (obere Dreiecksseite) des oberen Hexagramms verläuft genau entlang der oberen Begrenzungsmauer von Raum A, des Heiligtums des Tempels. Muster B (Abb.8B): Hier stimmt die Mitte des gesamten Tempelbauwerks in etwa mit der Mitte der geometrischen Konstruktion, also mit dem Berührungspunkt der beiden die Hexagramme umfassenden Kreise überein. Die Säulenhalle E wird vollständig durch das untere Hexagramm, die Breite der Räume B und C durch das obere Hexagramm abgegrenzt.

Die Grundlinie der oberen Dreiecksspitze sowie eine Dreiecksseite des oberen Hexagramms verlaufen entlang der Innenkante der abschließenden Außenmauer des Tempels.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass – jedenfalls für die gewählten Beispiele – erstaunliche Übereinstimmungen bestehen zwischen den vorgefundenen Proportionen der ägyptischen Tempelgrundrisse und den ihnen mit Hilfe der Computertechnik hier unterlegten geometrisch-grafischen Figuren entsprechend

der abstrakten Konstruktionsprinzipien Muster A und B. Die Vermutung lässt sich somit nicht von der Hand weisen, dass die dementsprechenden Grundmuster den Architekten im Alten Ägypten und noch der klassischen Antike und darüber hinaus durchaus bekannt waren und für die Baugestaltung herangezogen worden sind. Dem Absolutheitsanspruch eines einheitlichen Kanons, den Lenz und Wolff postulierten, muss allerdings entgegengehalten werden, dass es bei allem Respekt diesen Studien gegenüber, einen solchen einheitlichen, idealen Proportionskanon schlechterdings nicht gibt. Der wissenschaftliche Disput um allgemein akzeptierte Theorien zu idealen Maßen in der ägyptischen Tempelbaukunst hält bis heute an.

### **Die Übertragung auf den »Kanon der menschlichen Figur«**

Versuche, ein einheitliches Maß- und Proportionsystem, einen »Kanon«, für die menschliche Figur festzulegen, reichen von den alten Ägyptern bis in unsere Zeit.

(Abb.9) In der Handzeichnung »männliche und weibliche Kanonfigur« von Lenz erkennt man wieder die zwei zusammenhängenden gleichseitigen Dreiecke, den Ausgangspunkt des idealen Konstruktionsprinzips von Lenz. Wie wichtig Lenz diese Studie war, lässt sich an seinem mit Bleistift geschriebenen und nach 140 Jahren sehr verblassten Vermerk im unteren Bereich des Blattes erkennen: »Gegen außen geheim halten«. Diese Grafik aus dem Jahre 1871 zeigt die Idealproportionen des menschlichen Körpers auf, die mit einer geometrischen Konstruktion überlagert sind und im Wesentlichen mit dem bereits vorgestellten Konstruktionsprinzip Muster A, dem verschränkten Hexagramm-System erklärt werden (Abb.9A).

Die Mittellinie der verschränkten Hexagramme bestimmt die Körpermitte, das Längenausmaß des Rumpfes einschließlich Kopf entspricht genau der Beinlänge bis zur Sohle. Der Abstand der Querlinie des oberen Hexagramms, die entlang der Schulterpartie verläuft, zur Mittellinie definiert die Armlänge. Die wesentlichen Proportionen der Figur sind somit eindeutig durch das abstrakte Konstruktionsprinzip Muster A bestimmt.

Um das Jahr 1900 zeichnete Lenz eine männliche und weibliche Kanonfigur, die unter deutlich anderen Aspekten entstanden zu sein schien, als jene, die er 1871 ausarbeitete. Lenz hat über diese Veränderung nie eine Erklärung abgegeben (Abb.10). Die einzelnen Figuren sind – jedenfalls in Teilbereichen – wiederum ausschließlich aus dem Kreis, dem gleichseitigen Dreieck und dem Hexagramm konstruiert. Allerdings fehlt eine Gesamteinbindung der Figuren in ein doppeltes, verschränktes Hexagrammsystem. Exakt diese Konstruktion findet sich – bezeichnenderweise aber ohne die menschlichen Figuren – in dem Werk »Tempelmaße« von Wolff (Abb.11). Wolff widmete darin dem Hexagramm und seiner praktischen Anwendung ein eigenes Kapitel, indem er versuchte nachzuweisen, welche große Bedeutung das Hexagramm im Kreis für die geometrische Konstruktion, sozusagen als Formel aller Tempelmaße hatte.

Legt man die Zeichnung von Lenz und die Hexagrammkonstruktion von Wolff übereinander, erkennt man, dass sie deckungsgleich sind; es besteht also kein Zweifel darüber, dass ein Ideenaustausch zwischen den beiden Mönchen stattfand (Abb. 12).

### **Die Beuroner Goldschmiedekunst ab 1871**

(Abb.13) Mit der von Lenz datierten Entwurfszeichnung »Berlin 3. August 1871« des bekannten, für die Ausstattung der Mauruskapelle gedachten Engelkelchs, lässt sich zum ersten Mal im Bereich der Goldschmiedekunst das von Lenz zugrunde gelegte Konstruktionsprinzip (Muster A) (ausgehend von der niedrigeren Kelchschale) deutlich nachweisen (Abb. 13A). Die Stelle der erhobenen Hände, die die Kupa tragen, wird durch die Querlinie des oberen Hexagramms definiert; die Mittellinie der verschränkten Hexagramme trifft die Körpermitte der Engelsfigur, die Zweiteilung des Standhügels durch eine Geflecht- und Blattstruktur und dessen Breite werden durch die Querlinie des unteren Hexagramms aufgenommen, die Tangenten der sich überschneidenden Kreise bestimmen exakt die Fußbreite des Kelches,

letztlich wird sogar die Breite der Kupa durch die seitlichen Schnittpunkte der beiden Hexagramme definiert.

Die erst sechs Jahrzehnte später im Jahre 1932 erfolgte Ausführung des Kelches folgt diesem Konstruktionsprinzip jedoch nicht mehr uneingeschränkt (Abb.14).

Zum Zeitpunkt der Ausführung waren Lenz und der erste und handwerklich hervorragendste Beuroner Goldschmiedemeister Br. Bernward Fleckenstein bereits tot.

### **Beuroner Goldschmiedentwürfe und -werke vor 1900**

(Abb.15) Die frühesten Beispiele Beuroner Kelche, die in ihren Proportionen dem Konstruktionsprinzip der Tempelmaße folgen, dürften der aus dem Jahre 1890 ausgeführte Kelch für das Kloster Emaus in Prag (P. Odilo Wolff hielt sich in dieser Zeit, genauer von 1880 – 1904 im Kloster Emaus in Prag auf) und der nach einem Entwurf des Künstlermönchs P. Andreas Göser im Jahre 1896 ausgeführte Kelch sein (Abb.16). Auch dieser Kelch genügt dem verschränkten Hexagrammsystem Muster A (Abb. 16A). Nachgewiesen wird dies hier durch eine mattweiße ebene Rechtecksfläche, die durch die Mittellachse des Kelches gelegt wird und deren vertikale Ausdehnung genau der Kelchhöhe entspricht. In diese Ebene wird das Konstruktionsmuster A abgebildet und dabei zugleich die durch die Kameraposition (oberhalb des Kelchrandes) entstandene perspektivische Verzerrung mit berücksichtigt. Die insofern leicht trapezförmig erscheinende Rechtecksfläche schneidet den in der Fotografie ellipsenförmig abgebildeten Kupperand sowie die – gedachten, ebenfalls ellipsenförmigen – horizontalen Schnittlinien von Nodus und Kelchfuß jeweils in der Mitte. Aus der Zeit vor 1900, also vor der Errichtung der Beuroner Goldschmiedewerkstatt, die im Jahre 1903 erfolgte, stammt der von Lenz signierte, farbige Entwurf eines Ziboriums (Abb.17). Das liturgische Gefäß zur Aufbewahrung der kleinen, konsekrierten Hostien ist ein gedeckter Kelch. Wenden wir nur für den Kelch das verschränkte Konstruktionsmuster A an (Abb.17A), so lassen sich durch die Konstruktions-



onslinien auch hier wesentliche Proportionsprinzipien erkennen. Die Mittellinie der verschränkten Hexagramme läuft wiederum exakt durch die Mitte des Nodus, das obere Hexagramm bestimmt die Breite der Kupa, auch die Höhe des Kelchfußes mit Zarge wird eindeutig definiert.

Für das vollständige Gefäß, Kelch mit Deckel, stellte sich das erweiterte Konstruktionsprinzip Muster B (Abb.17B) als geeigneter heraus. Mitte und Höhe der Kupa, Höhe und annähernd Breite des Deckels werden durch die Konstruktion bestimmt, ferner definieren die Kreise und die äußeren Dreiecksspitzen des Hexagrammsystems die Breite des Fußes mit und ohne Stehrand.

### **August (Br. Bernward Fleckenstein), der erste Beuroner Goldschmiedemeister – Die Einrichtung der eigenen Beuroner Klosterschmiede**

Die Beuroner Goldschmiedewerkstatt wurde offiziell 1903 gegründet und für Br. Bernward Fleckenstein (1869–1932, Profess 1903), der als ausgebildeter Goldschmiedemeister in das Kloster Beuron 1899 eintrat, professionell eingerichtet.

Die unter Br. Bernwards Regie fast drei Jahrzehnte dauernde Beuroner Goldschmiedekunst lässt sich im Wesentlichen in drei Schaffensphasen einteilen.

Die erste, um 1900 bis zum Jahre 1910, stand überwiegend noch im Zeichen des Historismus. In der zweiten Phase, etwa von 1910 bis 1914, führen die ägyptischen Einflüsse und die Lenz'schen Ideen der ästhetischen Geometrie konsequent zu einer neuen Formensprache. In diesen Jahren erreicht die unverkennbare Goldschmiedekunst der Beuroner Schule ihren Höhepunkt. Da der Ausbruch des Ersten Weltkrieges auch im Kloster Beuron Irritationen zur Folge hatte, beginnt die dritte und letzte Schaffensphase um das Jahr 1918 und endet Anfang der Dreißigerjahre.

In der ersten Zeitspanne übten drei Künstler der Beuroner Schule, die bevorzugt »vasa sacra« entwarfen, auf Br. Bernward großen Einfluss aus, es waren die Patres P. Paulus Krebs (1849–1935,

Profess 1891, Priesterweihe 1893), der 1899 zum Direktor der Beuroner Kunstschule ernannt wurde, P. Andreas Göser (1863–1925, Profess 1891, Priesterweihe 1896) und P. Suitbert Kraemer (1901 Eintritt ins Benediktinerkloster Maredsous, ab 1903 in Beuron), der nach seiner Priesterweihe 1907 unter Erzabt Placidus zum Leiter der Beuroner Goldschmiede ernannt wurde; der Leiter einer klösterlichen Werkstatt musste bis zum II. Vatikanischen Konzil ein Pater sein.

P. Andreas Göser griff in seinen Entwürfen auf die frühmittelalterliche und byzantinische Goldschmiedekunst zurück mit ihrer reichen und kostbaren Ausschmückung von Email, Elfenbein, Perlen und Edelsteinen. Unter P. Suitbert Kraemers Leitung konnte der Goldschmiedemeister Br. Bernward Fleckenstein sein großes handwerkliches Talent vor allem durch die hervorragenden Leistungen bei Filigranarbeiten und Zellenschmelzen beweisen.

Der Beuroner Apostelkelch ist eine dieser besonders bemerkenswerten Arbeiten aus jener Zeit. (Abb.18) Der Kelch wurde vor 1910 entworfen in einer Zeit, als die Beuroner Goldschmiedeutwürfe noch überwiegend historisierend, dem romanischen und byzantinischen Stil angenähert, gestaltet wurden. Überraschend ist deshalb, dass auch die Proportionen dieses Kelches im Wesentlichen dem Konstruktionsprinzip des verschränkten Hexagramms (Muster A) gehorchen (Abb.18A). Der Versuch, das Konstruktionsprinzip des verschränkten Hexagramms bei einem weiteren historisierenden Kelchentwurf aus der Zeit vor 1910 anzuwenden, bei dem sogar der Goldene Schnitt eine Rolle gespielt haben könnte, führte abermals zu einem plausiblen Ergebnis (Abb.19). Die Mitte des Nodus, Höhe und Breite der Kupa, Höhe des Schaftes lassen sich mit der geometrischen Formel Muster A bestimmen (Abb. 19A).

Ganz eindeutig folgen dem Prinzip der Tempelmaße die liturgischen Gefäße, die in der Hochblüte der Beuroner Goldschmiedekunst im Zeitraum von 1910 bis 1914 entstanden sind.

Betrachten wir den Kelch aus dem Jahre 1910, der mit einer geometrischen Konstruktion hinterfangen ist (Abb.20). Laut Vermerk wurde der Entwurf für die Fa. Bruun in Münster gezeich-

net, sehr wahrscheinlich dort ausgeführt als Geschenk für Papst Pius X. Auf der Brüsseler Weltausstellung wurde der ausgefertigte Kelch mit einer Goldmedaille ausgezeichnet. Ganz klar ist in der Konstruktionszeichnung das System Muster A für die Proportionen des Kelches maßgeblich (Abb. 20A).

Die Mittellinie der verschränkten Hexagramme verläuft genau mittig des Nodus, hier werden sogar noch die seitlichen Detailzeichnungen mittig erfasst. Die Höhe, Breite und Unterteilungen der Kupa durch Ornament- bzw. Schriftbänder werden durch die Konstruktionslinien der sich überschneidenden Kreise und Hexagramme definiert, ebenso die formale Gestaltung des Fußes durch die Querlinie des unteren Hexagramms. Die Tangenten der sich überschneidenden Kreise legen die Breite des Fußes und Stehendes des Kelches fest.

Das folgende Beispiel (Abb. 21) aus dem Jahre 1912 mit Konstruktionszeichnung bringt nahezu identische Ergebnisse (Abb. 21A).

Das nächste Beispiel ist ein Entwurf des Künstlermönchs P. Suitbert Kraemer, ohne geometrische Konstruktion, ohne Jahreangabe (Abb. 22). Besonders auffällig sind hier die ägyptischen Pflanzenmotive in leuchtenden Türkis-, Grün- und Rot- bzw. Karneoltönen zu sehen, die für die klassische Beuroner Goldschmiedekunst so typisch geworden sind.

Auch an diesem Beispiel kann man deutlich nachvollziehen, dass die Proportionen des Kelches nach den Maßen des Konstruktionsprinzips Muster A gestaltet wurden (Abb. 22A).

Der Versuch, dieses Konstruktionsprinzip auch Kelchen aus anderen Stilepochen zu unterlegen, etwa aus der byzantinischen Epoche, der Romanik, der Gotik, der Renaissance, des Barock und Rokoko, des Klassizismus oder des Jugendstils, führte in keinem Fall zu einem überzeugenden Erfolg. So veranschaulichen die – hier ausgewählten – Musterbeispiele aus der Gotik, dem Barock und Rokoko (Abb. 23), dass die tatsächlichen Proportionen des jeweiligen Kelches in keiner Weise aus dem maßstäblich unterlegten

Hexagrammsystem hergeleitet werden können. Die Beuroner Kelche stellen somit eine echte Innovation dar.

Die klare, einfache Gesetzmäßigkeit der Tempelmaße, »das architektonische Element, das Maß und Proportion ist«, macht die »Feinheit und Würde der Form« aus, schrieb Odilo Wolff in einem Aufsatz aus dem Jahre 1911.

Die Hypothese, dass das den Beuroner liturgischen Gefäßen so überzeugend zugrunde liegende Konstruktionsprinzip nicht nur dort Verwendung fand, sondern eben das gleiche Konstruktionsprinzip auch in anderen Gattungen für die Proportionen die entscheidenden Maßstäbe gesetzt hat, liegt nahe (Abb. 24). Es ist deutlich zu sehen, dass die kolorierte Zeichnung einer Pietà von Lenz aus dem Jahre 1871 durch das verschränkte Hexagrammsystem definiert wird.

### Handwerkliche Techniken

Da jede Zeit eine bestimmte Wirkung erzielen will, ist es besonders in der Goldschmiedekunst interessant, wie die Wahl des Materials, die technischen Verfahren und der Zeitgeschmack oder das »Kunstwollen« sich gegenseitig bedingen. In Zeiten eines vorwiegend malerischen Empfindens wird der Goldschmied aus dem Silber- oder Goldblech die gestalterischen Möglichkeiten und die malerisch-koloristischen Eigenschaften der Materialien durch die angewandte Technik des Treibens herausholen. Getriebene dreidimensionale Formen mit naturalistischer Ornamentik, übersteigerten Tiefen und Höhen, mit Licht- und Schattenwirkungen waren in ihrer Üppigkeit spezifisches Ausdrucksmittel der Goldschmiedekunst von Barock und Rokoko. Die Gegenstände wurden vom Ornament her geformt. Ihre glitzernde Gesamtwirkung ließ oft die Form ins Verschwommene, Asymmetrische zerfließen.

In den Erneuerungsbestrebungen der Beuroner Goldschmiedekunst dagegen wird man die Technik des Treibens vermissen. Der Schatten,

---

3 Vgl. die Bibelstellen 1 Chr 29,15; Ijob 8,9; 17,7; Ps 39,7; 102,12; 109,23; 144,4; Koh 6,12; 8,13; Weish 2,5; 5,9;

u. a. als Symbol der Vergänglichkeit, musste zwangsläufig nach dem Absolutheitsanspruch der Lenz'schen Theorien in der Beuroner Kunst vermieden werden<sup>3</sup>, ferner spielt in diesem Zusammenhang die Rezeption der altägyptischen Flächenkunst, die keine Perspektive kennt und somit schattenlos ist, eine wesentliche Rolle.

Die Betonung der formalen Klarheit, der strenge, geometrisch-lineare Stil mit seiner stilisierten Ornamentik und Flächigkeit erforderte Techniken, die mehr die zweidimensionale Wirkung, das »Ebenmaß« zur Geltung brachten. Das waren die Techniken des Gravierens, Ziselierens, des Metallschnitts und des metallebenen Niello- und vor allem Emaildekors.

Meisterhaft betont wurde darüber hinaus die Zweidimensionalität in der Beuroner Goldschmiedekunst durch eine feine, fast samtige Mattvergoldung, mit der Lichtbrechungen und Schattenbildungen möglichst vermieden werden. Die Farbigkeit dieser typischen Vergoldung neigt eher ins Kühle, Helle, Reduzierte und meidet an den Außenflächen der Kelche einen satten, prunkvoll glänzenden Goldton.

In der Weise des sog. Einfachen, das für Lenz zu den Grundprinzipien der Kunst gehörte, die tiefsten Geheimnisse Gottes anzusprechen und darzustellen, wurden auch die klassischen liturgischen Geräte der Beuroner Goldschmiedekunst ausgeführt. »Je einfacher, um so kostbarer, [...] Gott selber ist das Einfache«, schrieb Lenz in einem Brief an Abt Benedikt Sauter.<sup>4</sup>

### **Die Ornamentik in der Beuroner Goldschmiedekunst**

Die Goldschmiede der Beuroner Schule haben auf ihre Kelchkunst besonderen Wert gelegt, auf den Messkelch und das Ziborium. Nur den Kelchen und Ziborien der Beuroner Schule liegen in überzeugender Weise die symbolisch so bedeutungsvollen Konstruktionen der göttlichen Geometrie zugrunde. Der symbolische Gehalt zeigt sich überdies deutlich in der Ausschmü-

ckung der liturgischen Geräte. Die Bildmotive, die Zeichen und Formen, die Inschriften (das Geheimnis des liturgischen Wortes), die Symbolik von Farben, Edelsteinen, Zahlen, sie alle beruhen auf einer langen, nicht immer unangefochtenen Tradition.

Ab der zweiten Schaffensphase, speziell in den Jahren 1910 bis 1914, zeigt sich in der Beuroner Goldschmiedekunst das konsequente ästhetische Bedürfnis der Künstlermönche zum rein linear-geometrischen, anorganisch-abstrakten Stil in der Ornamentik. Das bedeutete die Abkehr von jeglicher Nachahmung des Naturvorbildes und die Tendenz zur leblosen, anorganischen Linie, zur Abstraktion und geometrischen Gesetzmäßigkeit. Vorbild war die Abstraktion des Pflanzenornaments der Ägypter, dessen Stilisierung und Symmetrisierung und die Verwendung symbolhafter Motive wie Papyrusstauden und Lotosblume. Die Strenge, Einfachheit und Klarheit der ägyptischen Formsprache, die in linearem Schema gehaltenen vegetabilischen ägyptischen Motive kamen Lenz und seinen Vorstellungen von religiös-symbolischer Kunst sehr entgegen. Als Vorlage für das Dekor der Kelche dienten ihm zweifellos die bemalten Säulen und Säulenkapitelle aus der Halle des Tempels Ramses II. aus den Aufzeichnungen von Lepsius (Abb. 25). Die ägyptische Ornamentik, ein Vorbild aus dem heidnischen Kult, nahezu abzuschreiben und zur Ausschmückung der liturgischen Gefäße zu verwenden, war im Erneuerungsbestreben der Beuroner Goldschmiedekunst wohl der gewagteste Schritt, der unbestritten bis heute die Kritiker reizt (Abb. 26). Die Beuroner Goldschmiede übertrugen in Gravur- bzw. Ziselier- und Emailtechnik auf ihre Gefäße stilisierte Lotosblumen mit Knospen und geöffneten Blüten, Papyrusstängel mit Dolden, stilisierte Lilien, ferner die altägyptischen Motive der Sonnenscheibe, der Hathorkrone sowie der Uräusschlangen, die hier in ihrer zum Ornament stilisierten Reihung und symmetrischen Anordnung wie Umrisszeichnungen von Kallablüten aussehen, die bekannt-

---

4 Dreesbach, 1957, S. 127, Zit. »Brief an Benedikt Sauter, St. Gabriel, wohl 1894.«

lich am Nil vorkommen und die botanisch auch Schlangenzunge genannt werden (Abb. 27).

Die klare Form der klassischen Beuroner liturgischen Geräte sollte durch das Ornament nicht beeinträchtigt werden. Aufgabe des Flächenornaments war es, Akzente zu setzen, die ästhetische Wirkung zu steigern, die Flächen und Teile zu gliedern und zu beleben und symbolische Inhalte zu vermitteln. Die floralen Motive sind immer, »ob naturalistisch oder stilisiert, »transzendental besetzt«, d. h. sie sprechen vom Paradies bzw. Himmel und dem Leben mit Gott, das uns Christus in seinem Kreuzesopfer und seiner Auferstehung, gegenwärtig in der Eucharistie, aufs Neue erschlossen hat« (P. Augustinus Gröger OSB, Beuron).

Eine Besonderheit der Beuroner Kunst, die auch in den Goldschmiedearbeiten Verwendung findet, sind die Inschriften in Beuroner Versalien mit den typischen Buchstabenformen E, geschrieben wie eine nach links umgeklappte »3« oder ein groß geschriebenes kleines griechisches Epsilon (siehe Abb. 26). Auch hier liegt die Vermutung nahe, dass Lenz sich von den Aufzeichnungen von Lepsius inspirieren ließ, der schrieb, dass »bei den Ägyptern die Tempel mit Inschriften gleichsam überschüttet« waren. Die Schrift war aber bei den Ägyptern nicht allein die stete und unerlässliche Begleiterin der Architektur und der größeren Darstellungen auf den Tempelwänden, sondern wurde mit gleicher Vorliebe auf alle übrigen Gegenstände der Kunst und des Lebens bis zu den kleinsten hinab übertragen.«<sup>5</sup>

### **Zusammenarbeit der Beuroner Kunstschule mit weltlichen Goldschmiedemeistern**

Vor der Gründung der Beuroner Goldschmiede (1903) wurden die Entwürfe der »vasa sacra« der klösterlichen Kunstschule von auswärtigen Werkstätten ausgeführt. Aber noch Beurons Goldschmiedemeister Br. Bernward Flecken-

stein stand in engster Zusammenarbeit mit verschiedenen dieser erstklassigen Goldschmieden. Da der Bedarf an liturgischem Gerät besonders in der Zeit um 1910 groß war, wurden vom Kloster Beuron aus nach wie vor zusätzlich weltliche Meister mit der Fertigung von Goldschmiedeobjekten beauftragt, die nach präzisen Entwürfen der Künstlermönche, v. a. von P. Paulus Krebs, ausgeführt wurden. Ausgewählt wurden dafür nur die damals besten Adressen: J. H. Deplaz in Regensburg, J. C. Osthues und R. Bruun in Münster; Julius Banholzer und Josef Anton Hugger in Rottweil, Fr. H. Lange in Osnabrück. Die Firmen Osthues und Bruun wurden 1897 bzw. 1912 vom Vatikan mit dem Prädikat »Päpstlicher Hofgoldschmied« ausgezeichnet; beide Familienbetriebe existieren heute noch in Münster.

### **Schlussbetrachtung**

Die Beuroner Kunst verwirklichte als eine Verbindung von Kunst und Handwerk die damals moderne Idee des Gesamtkunstwerks in einer besonderen, ja einmaligen Weise. Sie war getragen von einer tiefreligiösen, geistlichen Gesamtidee, die den Harmoniegedanken einschloss als Ausdruck der himmlischen Harmonie und einer daraus verpflichtenden Ästhetik der künstlerischen Gesamtausstattung.

Dabei ist hervorzuheben, dass die »Beuroner Ästhetik« nicht einfach nur als schöpferisches Gedankengebäude eines künstlerischen Einzelgängers zu verstehen ist, sondern im Kontext der historischen Konstellation des späten 19. Jahrhunderts sowie des monastischen Selbstverständnisses, der kirchenpolitischen Situation und den Bestrebungen der liturgischen Bewegung.

Romano Guardini war zeitlebens der Erzabtei Beuron sehr verbunden. Sein Primizkelch ist ein klassischer Beuroner Kelch aus dem Jahre 1910, ausgeführt von Jos. Hugger, Rottweil (Abb. 28). Er befindet sich heute in der Katholischen Akademie in München. In seinem kleinen, viel gele-

---

5 Lepsius, 1849, Einleitung und Erster Teil, S. 36/37.

senen Buch »Von heiligen Zeichen« im Kapitel *Der Kelch* (1922/23) schrieb Guardini:  
 »Einmal, es sind schon lange Jahre her, bin ich dem Kelch begegnet. Gewiß, gesehen hatte ich ihrer ja schon viele, aber »begegnet« bin ich ihm damals in Beuron, als der freundliche Pater, der die Sakristei verwaltete, mir ihre Schätze zeigte. Er hatte einen breiten Fuß, der sicher auf dem Grund stand. Sehr schlank erhob sich der Schaft. Etwas über der Mitte trat, scharf geformt, der Knauf heraus. Auf der Höhe des Schaftes, dort, wo ein schmaler Ring seine edle Stärke noch wie in letzter Zucht sammelte, sproß nach allen Seiten feines Blätterwerk, und in ihm ruhte die Schale. Wie lebendig habe ich damals die Form gefühlt! Aus tiefem Grunde aufsteigend der schlanke Schaft; von ihm getragen die Gestalt, die nichts ist als Aufnehmen und Darbieten. Ehrwürdiges Gerät, in schimmerndem Grunde die geheimnisvollen Tropfen bergend, in denen das Mysterium der göttlichen Liebe erscheint. Dann ging der Gedanke weiter – aber es war kein Denken, sondern ein Schauen oder Fühlen: Steht da nicht, in kleiner Form zusammengefasst, das All, gesammelt im Herzen des Menschen, dessen ganzer Sinn nach Augustinus' großem Wort darin liegt, dass er »fähig ist, Gott zu fassen«?

## Literatur

- Büttner, Frank**, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte 1, Wiebaden 1980
- Büttner Frank**, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte 2, Stuttgart 1999
- Dreesbach, Martha**, Pater Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk – Zur Wesensbestimmung der Beuroner Kunst, München 1957 (Diss.)
- Kandinsky, Wassily**, Über das Geistige in der Kunst, Bern 2004 (1. Aufl. 1912)
- Lang, Claudia**, Die Goldschmiedekunst der Beuroner Schule, Regensburg 2007 (Diss.)
- Lenz OSB, Desiderius**, Zur Ästhetik der Beuroner Schule, Wien/Leipzig 1898, (2. Aufl.) Beuron/Hohenzollern 1927
- Lenz OSB, Desiderius**, Der Kanon, in: Benediktinische Monatsschrift III, Beuron 1921, S. 363–372
- Lenz OSB, Desiderius**, Der Kanon (Neuauf.), Beuron 1978
- Lepsius, Richard**, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien, Hg. R. Lepsius, Berlin 1849
- Lepsius, Richard**, Über einige ägyptische Kunstformen und ihre Entwicklung, Berlin 1871
- Naredi-Rainer, Paul von**, Architektur und Harmonie, Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst, Köln 1982
- Riegl, Alois**, Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, (2. Aufl.) Berlin 1923
- Siebenmorgen, Harald**, Die Anfänge der »Beuroner Kunst« Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875, Sigmaringen 1983 (Diss.1979)
- Verkade OSB, Willibrord**, P. Desiderius Lenz – Zum Hinscheiden des Altmeisters der Beuroner Kunst, in: Benediktinische Monatsschrift, 10. Jg., Beuron 1928
- Wolff OSB, Odilo**, Der Tempel von Jerusalem und seine Maße, Graz 1887
- Wolff OSB, Odilo**, Beuroner Kunst, in: Christliche Kunst VII, 1911, 5. Heft, S. 121-152
- Wolff OSB, Odilo**, Tempelmaße. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten, Wien 1912

## Tafelteil

Abb. 1: Fleckenstein, Br. Bernward, Entwurf: Kelch mit Pelikanmotiv und Konstruktionszeichnung, um 1910, Tusche, aquarelliert, Bleistift, 31,3 cm x 22,3 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron E 62. fol. 21 v

Abb. 2: Die fünf platonischen Körper, Grafik: Autorin

Abb. 3: Herleitung eines abstrakten Konstruktionsprinzips (1), Grafik: Autorin

- Abb. 4: Herleitung eines abstrakten Konstruktionsprinzips (2), Grafik: Autorin
- Abb. 5: Herleitung eines abstrakten Konstruktionsprinzips (3) – Muster A, Grafik Autorin
- Abb. 6: Fortentwicklung des abstrakten Konstruktionsprinzips (4) – Muster B, Grafik: Autorin
- Abb. 7: Lepsius, 1849, Band II, Kopie: Theben – Grundrisse der Tempel von Karnak – Grundriss des Tempels des Chons, Abth. I, Bl. 83
- Abb. 7A: wie Abb. 7, Muster A, Kopie: Lepsius (1849), Grafik: Autorin
- Abb. 7B: wie Abb. 7, Muster B, Kopie: Lepsius (1849), Grafik: Autorin
- Abb. 8: Wolff »Tempelmaße«, 1912, Kopie: Der große Hathor-Tempel in Dendera, Tafel LI
- Abb. 8A: wie Abb. 8, Muster A, Kopie Wolff (1912), Grafik: Autorin
- Abb. 8B: wie Abb. 8, Muster B, Kopie Wolff (1912), Grafik: Autorin
- Abb. 9: Lenz, Männliche und weibliche Kanonfigur, 1871, Feder und Bleistift, laviert, 52,8 x 34,5 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, Z 003/6 – 11
- Abb. 9A: wie Abb. 9, Muster A, Lenz (1871), Grafik: Autorin
- Abb. 10: Lenz, Männliche und weibliche Kanonfigur, um 1900, Feder, 47,7 x 39,3 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, z 003/6 – 8
- Abb. 11: Wolff, (1912), S. 57, Fig. 17: Konstruktionsbasis eines Hexagramms
- Abb. 12: Übereinandergelegte Abbildungen 11 und 12
- Abb. 13: Lenz, Entwurf: Engelkelch ohne Konstruktionszeichnung, (1871), Bleistift, 31,4 x 26 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 13, fol. 38 r
- Abb. 13A: wie Abb. 14, Muster A, Lenz (1871), Grafik: Autorin
- Abb. 14 Engelkelch, Ausführung 1932
- Abb. 15: Beuroner Kelch (1890)
- Abb. 16: Andreas Göser-Kelch (1896)
- Abb. 16A: wie Abb. 16, Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 17: Lenz, Entwurf eines Ziboriums, (1898), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 11 x 14,2 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, Z 003/8 – 22
- Abb. 17A: wie Abb. 17, Lenz (1898), Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 17B: wie Abb. 17, Lenz (1898), Muster B, Grafik: Autorin
- Abb. 18: Göser, P. Andreas oder Kraemer, P. Suitbert, Entwurf des Apostelkelches, (1907), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 38 x 27 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 63, fol. 8v
- Abb. 18A: wie Abb. 18, Göser oder Kraemer (1907), Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 19: Fleckenstein, Br. Bernward, Entwurf eines Kelches, (vor 1910), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 42 x 26,7 cm, Kunstarchiv Beuron, E 62, fol. 2 v, Grafik: Autorin
- Abb. 19A: wie Abb. 19, Fleckenstein, (vor 1910), Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 20: Krebs, P. Paulus, Entwurf des Kelches für »den hl. Vater Pius X«, mit Konstruktionszeichnung, (1910), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 30,3 x 21,6 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 45, fol. 41 r
- Abb. 20A: wie Abb. 20, Krebs, (1910), Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 21: Krebs, P. Paulus, Entwurf eines Kelches mit Konstruktionszeichnung, (1912), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 30 x 23 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 45, fol. 41 r
- Abb. 21A: wie Abb. 21, Krebs, (1912), Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 22: Kraemer, P. Suitbert, undatiert (zwischen 1910 und 1914), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 22,5 x 18,5 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 63, fol. 12 r
- Abb. 22A: wie Abb. 22, Kraemer, (1910 – 1914, Muster A, Grafik: Autorin
- Abb. 23: Schaumberg-Kelch (Gotik, 1469), Messkelch (Frühbarock, 1600 – 1610), Messkelch (Frührokoko, 1737 – 1739), Katalog zur Sonderausstellung: gold und silber, Augsburgs glänzende Exportwaren, im Diözesanmuseum St. Afra, Augsburg, 2003, S. 119, S. 180, S. 273, Grafik: Autorin
- Abb. 24: Lenz, Pietà, 1871, Muster A, Bleistift, aquarelliert, 20,7 cm x 21,2 cm, Muster A, Grafik Autorin, Erzabtei Beuron Kunstarchiv, Z 003/5-10
- Abb. 25: Lepsius, (1849), Band II, Kopie: Theben – Säulen aus der Halle des Tempels Ramses II, Abth. I, Bl. 90
- Abb. 26: Beuroner Stielkelch, (1911)
- Abb. 27: Fleckenstein, Br. Bernward, Entwurf eines Kelches, undatiert (zwischen 1910 und 1914), Tusche und Bleistift, aquarelliert, 29,2 x 20,8 cm, Kunstarchiv Erzabtei Beuron, E 62, fol. 18 r
- Abb. 28: Romano-Guardini-Kelch, Ausführung: Jos. Hugger, Rottweil, 1910
- Die Abbildungen und Bearbeitungsgrundlagen stammen aus dem Kunstarchiv der Erzabtei Beuron, Foto Br. Wolfgang Keller OSB, Beuron, die Fotos Abb. 14 und Abb. 25 wurden von Ludger Kruthoff angefertigt, Abb. 15 stammt von Monica Sebova, Prag.



Abb. 01

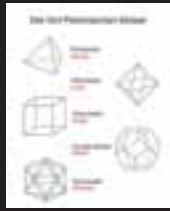


Abb. 02



Abb. 03



Abb. 05



Abb. 05

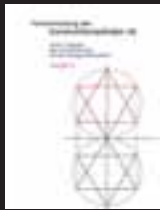


Abb. 06

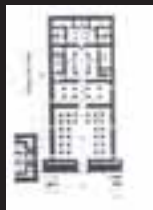


Abb. 07



Abb. 07A

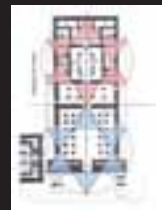


Abb. 07B

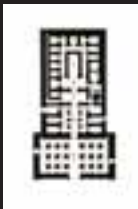


Abb. 08

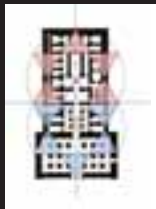


Abb. 08A



Abb. 08B



Abb. 09

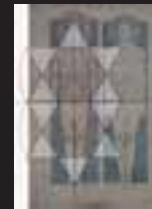


Abb. 09A



Abb. 10

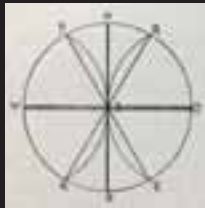


Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 13A



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 16A



Abb. 17



Abb. 17A



Abb. 17B



Abb. 18



Abb. 18A



Abb. 19

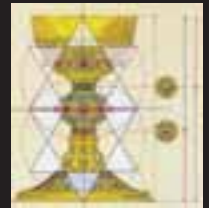


Abb. 19A



Abb. 20



Abb. 20A



Abb. 21



Abb. 21A



Abb. 22



Abb. 22A



Abb. 23

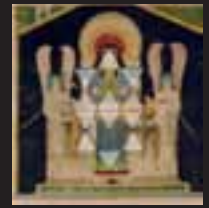


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



# PARAMENTE MIT ÄGYPTISCHEN MOTIVEN DER BENEDIKTINERINNENABTEI SÄBEN

CLAUDIA LANG

Um die Wende des 19. zum 20. Jh. begann in der Benediktinerinnenabtei Säben bei Klausen (Südtirol), die u. a. eine Nähsschule für Landmädchen unterhielt, die Anfertigung von Paramenten in hervorragender handwerklicher Qualität. Eingebracht haben dieses große Können sicher die beiden Schwestern Mainrade Frick (gestorben 1910) und Ildefonsa Frick (gestorben 1959), die aus der damals bekannten Weberei und Paramentenstickerei Frick aus Überlingen (Bodensee) stammten und die Säbener Paramentwerkstatt zur Hochform brachten.

Wie noch heute ist der Ausgangspunkt für ein gutes Parament der Entwurf, die Werkzeichnung, die auf Transparentpapier übertragen, dann genau gestochen und auf den vorbereiteten Stoff gelegt wird. Mit Pauspulver, das durchgerieben und auf den Stoff fixiert wird, entstehen Hilfslinien, nach denen die Stickerin arbeitet. Im Kloster Säben befinden sich zwei kolorierte Entwürfe mit den Hauptmotiven der Marienkrönung durch Christus vor türkischem Hintergrund mit Lotosblüten und einer geflügelten Sonne<sup>1</sup> sowie der teilweise kolorierte Entwurf der thronenden Maria vor ziegelrotem Hintergrund mit Palmen, Palmetten und Engelsfiguren. Vermutlich sind diese kolorierten Zeichnungen mit deutlicher Ägyptenrezeption, die unter weiteren Stickvorlagen in Säben aufbewahrt wurden, in der Beuroner Kunstschule der Benediktinerinnenabtei St. Gabriel/Prag entstanden und als Werkzeichnungen für Paramente dem Kloster Säben zur Verfügung gestellt worden. Das Archiv des Klosters Säben konnte darüber keine Aufschlüsse geben. In St. Gabriel in Prag erhielten im Klosteratelier »St. Lukas«

beginnend mit dem Jahr 1896 bis ca. 1915 künstlerisch begabte Chorfrauen von den Beuroner Künstlermönchen P. Desiderius Lenz und P. Paulus Krebs Kunstunterricht vorwiegend in Miniatur- und Wandmalerei. Das kostbarste erhaltene Werk der Nonnen, das unter Anleitung von P. Desiderius Lenz entstand, ist das unvollendete, aus 37 losen Pergamentfolien bestehende St.-Gabriel-Evangeliar. Die Blätter haben unterschiedliche Hintergrundfarben in Türkis und Ziegelrot wie die erwähnten Entwürfe im Kloster Säben, ferner Karmin, Graugrün, Graublau u.ä. In einem zweiten »Atelier der hl. Anna« des Klosters St. Gabriel wurde an Entwürfen und der Gestaltung der Paramente gearbeitet. Mit Begeisterung griffen die Kunstschülerinnen von St. Gabriel in ihrem Schaffen den Kanon, die Inspiration der ägyptischen Kunst und die Idee der ästhetischen Einheit von Liturgie, Choral und klösterlicher Kunst als Gesamtkunstwerk ihres Lehrers P. Desiderius Lenz auf.

Die Säbener Kommunität erhielt seit 1878 aufgrund der Initiative ihrer Oberin und späteren Äbtissin Ida Urthaler Unterstützung durch Beuroner Mönche. Die erste Äbtissin von St. Gabriel/Prag, Adelgundis Berlinghoff, schenkte der nachfolgenden Säbener Äbtissin Aloisia Steiner zur Weihe im Jahre 1910 ein kostbares Beuroner Pektoriale (Entwurf P. Desiderius Lenz).<sup>2</sup> Seit 1910 lebte die Säbener Kommunität nach den Satzungen der Beuroner Frauenklöster. Darüber hinaus weilten über Jahre hinweg Säbener Schwestern in St. Gabriel. Ein reger freundschaftlicher und geistiger Anschluss Säbens an die Beuroner Kongregation ist damit wohl erwiesen, obwohl der »offizielle« Anschluss Säbens an die Beuroner Kongregation erst 1974 zustande kam.

Die kleine kostbare Sammlung liturgischer Gewänder mit ägyptischen Motiven in der Abtei Säben belegt darüber hinaus auch einen kunsthandwerklich-stilistischen Anschluss an die

1 »Sonne in der christl. Ikonographie Symbol für Christus, zur geflügelten Christus-Sonne, die im Osten aufgeht, gibt es noch die Assoziation »Flügel des Morgenrots«, Ps 139, 9«, P. Augustinus Gröger OSB, Beuron.

2 Das Kloster Säben besitzt außerdem noch einen Beuroner Äbtissinnenstab für Ida Urthaler aus dem Jahr 1897.

Beuroner Schule, der in die Zeit um 1910 einzuordnen ist.

Noch heute arbeitet die Paramentikerin Sr. Jacinta Pichler im Kloster Säben. So sind derzeit der Erhalt und die Pflege der Paramente mit ihren aufwendigen Stickereien aus feinen Perlen, Filofloßseiden und lackierten Goldfäden gesichert.

Mit dem Erscheinen der Ästhetik von Lenz in Paris Ende des Jahres 1905 und der Teilnahme an der XXIV. Ausstellung der Wiener Secession im Nov./Dez. 1905 betrat die Beuroner Kunstschule zum ersten Mal internationales Parkett. Die führenden Mitglieder der Secession waren bis Mitte Juni 1905 Gustav Klimt, Koloman Moser, Otto Wagner u. a., Künstler von internationalem Rang. Hauptverantwortlich für diese XXIV. Ausstellung der Secession Ende 1905 war der junge Architekt Josef Plecnik, einer der bedeutendsten Otto-Wagner-Schüler, zeitweise Mitarbeiter in Wagners Büro und von 1901-1909 Mitglied der Wiener Secession. Die Beuroner Kunstschule erfuhr mit ihren ausgestellten Werken in Wien eine überwiegend positive Resonanz und erfasste durch die Presse eine breite Öffentlichkeit, Ereignisse, die sicher nicht ohne Wirkung blieben. Die vier Engelfiguren über dem Eingang der Kirche am Steinhof, erbaut 1904-07 von Otto Wagner, das Mosaik über dem Hauptaltar der Hl. Geist Kirche, erbaut 1910-13 von Josef Plecnik, lassen gewisse Parallelen zur Beuroner Kunst erkennen. Zu den ausgestellten Exponaten in der Wiener Secession 1905 zählten auch Paramente mit Stickereien aus St. Gabriel. Eine Studie von 1906 über die Beuroner Kunst berichtet folgendes: »Die Paramente, [...] von den Nonnen zu St. Gabriel in ihrer Ornamentik und Ausführung [...] zeigen den erlesenen Geschmack und die hohe Kultur derer, die sie verfertigt.« [...] »Es stehen diese Arbeiten weit über unserer landläufigen Paramentik und gehören jedenfalls zum Reifsten, was die Beuroner Kleinkunst bis jetzt hervorgebracht.« [...] »Alles [...] atmet jenen [...] Geist, der die Beuroner Kunst auszeichnet.«<sup>3</sup> Spannend und inter-

essant für weitere Forschungen dürfte in diesem Kontext ein neuer Fund von liturgischen Gewändern in der Kirche am Steinhof von Otto Wagner sein. Otto Wagner war darauf bedacht, die Kirche am Steinhof als Gesamtkunstwerk des Jugendstils bis ins kleinste Detail durchzuplanen und sämtliche sakralen Gegenstände selbst zu entwerfen. Angefertigt wurde die Ausstattung und Ausschmückung der Kirche von Mitgliedern der Wiener Werkstätten und der Wiener Secession. Die Paramente der Kirche am Steinhof von Otto Wagner scheinen eindeutig von der Beuroner Kunstschule angeregt worden zu sein. Sie sind mit ägyptischen Pflanzenmotiven bestickt, die auffallend an die Stickereien der Paramente des Klosters Säben erinnern. In ihrer farbigen Leuchtkraft wirken sie kühner als die Säbener Arbeiten, sie sind in ihrer Ausführung freier gestaltet und nicht mehr so eng an die altägyptischen Vorbilder angelehnt.

Im altägyptischen Bildprogramm waren Papyrus und Lotusblüten fest verankert und weit verbreitet. Frappant und eindrucksvoll wirkt der unmittelbare Vergleich der Funde aus dem Alten Ägypten mit den ausgewählten Beispielen aus der Kirche am Steinhof in Wien und aus dem Kloster Säben (Abb. 23 und 24, 25 und 26). Die Übertragung der symbolträchtigen Pflanzenmotive mit ihrem paganen Hintergrund auf christliche liturgische Gewänder ist einzigartig. Lenz hat diesen Schritt ebenso in der Ornamentik der liturgischen Geräte der Beuroner Goldschmiedekunst gewagt und die Motivvielfalt über die reinen Pflanzenornamente hinaus sogar noch erweitert.

---

3 Beuroner Kunst in der Wiener Secession 1905-2005, Beuron, 2005, S. 152.