

Die Beuroner Kunstschule und ihre Tätigkeit in Montecassino.

Von

P. Bonifazius Stakemeier O. S. B.

Die nunmehr vollendeten Arbeiten der Beuroner Kunstschule in Montecassino¹⁾ haben sowohl zur Zeit ihrer Entstehung, wie auch gelegentlich der glänzenden Einweihungsfeierlichkeiten im Frühjahr 1913 das bewundernde Interesse der vielen Besucher des Erzklosters und der gesamten Ordensvertreter aus aller Herren Länder hervorgerufen.²⁾ Sie haben gezeigt, daß der kulturfreundliche Geist der Regel des hl. Benediktus noch mächtig ist, und daß er durch das treue Mitwirken der brüderlich verbundenen Klosterfamilien Großes hervorzubringen vermag. Doch das geschaffene Werk ist nicht nur ein Zeugnis des Mutes und der Geistesgröße seiner Schöpfer, es ist eine Schule für die Zukunft. Beseelt von diesem Gedanken, und angeregt durch die Leitung dieser Zeitschrift, wage ich im folgenden den Versuch, in den Geist der künstlerischen Arbeit einzudringen, ihren Charakter aufzudecken, ihre Mittel festzustellen und zu begründen, und den Gesamteindruck, den sie hervorbringt, zu beschreiben.

I. Der Charakter der Beuroner Kunst.

Die Beuroner Kunst ist religiöse Kunst, und sucht als solche den Ideengehalt der Religion und des Christentums zu durchdringen und darzustellen. Gewiß ist die Religion und besonders das Christentum auf Tatsachen, auf geschichtlichen Ereignissen aufgebaut, deren Kenntnis notwendig ist. Aber hinter jenen Ereignissen stehen Wahrheiten, die Verstand und Herz mit Licht und Wärme erfüllen. Die alttestamentliche Betrachtung des Psalmisten erhebt sich im Anblick der Schöpfung und der Wunder Gottes in der Geschichte des hebräischen Volkes zu idea-

¹⁾ Siehe Ordenschronik der Studien 1913. S. 576 ff.

²⁾ Neueste einschlägige ital. Literatur: Giuseppe De Miranda, Montecassino e la nuova Cripta di S. Benedetto. Ars Italica (Napoli) 1913, N. 2, p. 2-11; Celso Costantini, L'arte benedettina, Emporium, 1911, febr. 84-100; D. Lorenzo Janssens O. S. B., L'arte della scuola benedettina di Beuron; Arte Cristiana, Milano, 1913, N. 6, 161-184; Giuseppe Prezzolini, La teoria e l'arte di Beuron, Siena 1908.

lem Schwunge.³⁾ Der hl. Augustinus fühlt in den Wundern des Erlösers einen tiefen Wahrheitsgehalt, den die fromme Erwägung haben muß.⁴⁾ Der hl. Paulus will Christus nicht mehr nach dem Fleische, sondern im Geiste erkennen.⁵⁾ In geistiger Erkenntnis fühlt der Lieblingsjünger im Leben Jesu lebensmächtige Lichter, die die einzelnen Tatsachen verklären, und nach denen er letztere gruppiert. Im Einklange mit diesen Aeußerungen der heiligen Autoren und in Anwendung auf das ästhetische Gebiet erkennt Winkelmann das Wesen des Schönen in einer gewissen Unbestimmtheit, das heißt in einer Form, die nicht dieser oder jener Person eigen ist, die weder Gemütszustände noch leidenschaftliche Erregung ausdrückt. Solche Züge, denkt er, würden die Schönheit mit ihr fremden Zügen beflecken und ihre Einheit stören.⁶⁾ Geben wir diesen Gedanken in philosophischer Form wieder, so ist Gegenstand der Kunst nicht das zeitlich Veränderliche in den Dingen, sondern ihr ewiger Wahrheitsgehalt.

Getragen von diesem Geiste schaut die Beuroner Kunst das Licht, das vom Kreuze ausgeht, und stellt es dar in den Reflexen, die es in die zartfühlenden Seelen der heiligsten Jungfrau und des hl. Apostels Johannes, der hl. Ordensstifter und ihrer Schutzpatrone wirft. Sie studiert nicht den Körper, der von Wunden entstellt auf der einen Seite Ruhe sucht, und, sie nicht findend, müde und schmerzdurchdrungen sich zur andern wendet, nicht den entseelten Leichnam, der unter der zarten Sorge der Jünger und der frommen Frauen langsam vom Kreuze losgelöst, in ein weißes Linnentuch gleitet, sie berauscht sich jedoch am Dufte des Friedens, der infolge der Liebestat des Erlösers die frommen Seelen durchzieht, sie schaut die lichtvollen Wahrheiten, die im Ereignis der Kreuzigung verborgen sind, und verewigt den Widerhall, den sie im Herzen erzeugten. Nicht als liebende Mutter, die im Gefühle ihrer Würde ihr Kind an die Brust zieht oder seinen Spielen zuschaut, bildet sie Maria, sie sieht in der Mutter die Mutter Gottes, im Kinde den Weltheiland.

Die Wahrheit, die Wertung im ewigen Lichte, hat sie über den zeitlichen Vorgang hinweggehoben, hat sie die Grenzen natürlicher Schönheit mit ihrem berückenden Zauber, die ge-

³⁾ Ps. 103 - 106.

⁴⁾ Innuunt aliquid: indicare volunt aliquid; intentos nos faciunt. Serm. 124, 1. Factum audivimus, mysterium requiramus. In Joh. 15, 6.

⁵⁾ 2. Kor. 5, 16. Vgl. dazu die interessanten Erwägungen Lacey's (Harnack and Loisy, London 1904) über eine statische (historische) und dynamische (dogmatische) Tradition bezüglich des Lebens Jesu und seiner Bedeutung, sowie das Referat in Lit. Rundschau 1904, N. 4, 113 sq.

⁶⁾ „Il bello - disse Winkelmann - consiste nella indeterminatezza, civè in una forma che non sia peculiare di questa o di quella persona, che non esprima uno stato d'anima o un movimento passionale, i quali contaminerebbero la bellezza con tratti ad essa stranieri, e ne frangerebbero l'unità.“ Romagnoli, Fasi storiche nella concezione dell'ellenismo. Atene e Roma (Firenze) 1908, (XI. 009) p. 5.

schichtliche Abfolge der Ereignisse mit ihren Aufregungen und Kontrasten, mit ihren psychologischen Momenten und malerischen Szenen vergessen gemacht und sie zum Dauernden in den schwindenden Augenblicken, zum reinen Lichtstrahl, der sich den kämpfenden und wogenden Feuerflammen leuchtend und erwärmend entringt, zugewendet. Die Harmonie des reflexen Denkens hat den historischen Vorgang umgeformt und aus dem Spiegel eines geläuterten und himmlisch gestimmten Herzens leuchtet das Bild des zeitlichen Ereignisses in lebenswarmer, ewiger Umformung und Klarheit zurück.

Aus dem Gesagten möchte man folgern, daß die Beuroner Kunst den objektiven Gehalt verliert und sich in Subjektivismus auflöst. Doch ist dem nicht so. So lange ewige Wahrheiten in majestätischer Festigkeit sich über den wechselnden Einzelercheinungen erheben und trotz ihres dem fleischlichen Auge nur schwach wahrnehmbaren Lichtes doch in sich selbst eine wesentliche Kraftfülle bergen, kann ihr Erforschen und Erfassen nicht zum Subjektivismus führen, sondern muß den reinsten Objektivismus erzeugen. Objektiv nenne ich jene Kunst, welche ihre Regeln aus dem Gegenstand schöpft, den sie darstellt, nicht aus dem Eindruck, den derselbe auf den Beschauer macht. Die objektive Kunst entwickelt sich aus der beschaulichen Betrachtung der geistlichen Wahrheiten und erfaßt dieselben in jenen Maßen, in jenen Zahlen, die eine höhere Seinsordnung in die Dinge hineingelegt hat. Die objektive Kunst schildert nicht unter dem Eindrucke titanenhafter Willensbewegungen, die das eigene Innere durchwogen, noch unter dem Antriebe süßlicher Schwärmerei, die das Herz in sanftes Wellen versetzen, sie erhebt sich über die eigenen Gefühlserregungen und hört in unmittelbarer Nähe das Rauschen der Wahrheit, das aus den Dingen selbst und aus ihrer ewigen Lebensquelle, Gott, strömt.

Die wahre Kunst ist Philosophie, und der wahre Philosoph zu gleicher Zeit Künstler, da die wahre Kunst die Wahrheit schaut und im Verein mit der Philosophie die Lichtklänge ewiger Wahrheit der Menschheit verkündet.⁷⁾ Nicht geistreiche Einfälle und Launen, nicht das Schöne des Augenblicks, das ewig Schöne, den Widerglanz des ewig Wahren gießt sie über ihre Werke aus.

Doch nicht Schwester jener Philosophie, welche, einzig auf die Kraft des eigenen Lichtes vertrauend, sich stolz dem ewigen Lichte nähert, um ihm seine Geheimnisse zu entreißen, will die Beuroner Kunst sein, ihr Lebenselement ist das geoffen-

⁷⁾ „La filosofia, figlia anch' essa delle muse, male consente, di essere separata dall' arte; le muse non perdonano a chi mostra di non curarsi di loro.“ Zuccante, Per la storia della filosofia greca nella nostra scuola classica. Atene e Roma XI 117, 267.

barte Licht, das sich widerspiegelt in der kirchlichen Lehre und im heiligen Offizium. Sie schöpft aus den Quellen des Heiles, indem sie weiß, daß die Errungenschaften menschlicher Forschung hier nicht vernichtet, sondern erhoben und veredelt werden. Sie ist sich bewußt, daß die übernatürliche Offenbarung der ganzen Schöpfung einen tieferen Gehalt gibt, daß sie Ursprung, Wesen und Ziel der letzteren mit göttlichem Lichte verklärt, daß sie das Leben des Menschen in den geheimnisvollen Bau des Reiches Christi einreihet. Und überwältigt von der Macht höherer Wahrheiten, die sie umgibt, beugt sie demütig und anbetend ihr Haupt, und mit ihr fällt die ganze Schöpfung, die sie in ihrem Geiste wiedergeboren trägt, vor dem Ewigen in Staub.

Als objektive Kunst will die Beuroner Kunst den Beschauer nicht angenehm entzücken, nicht in staunender Nachahmung der Natur ihm einen Schrei der Bewunderung entlocken, oder die bewahrten Erinnerungen in verklärtem Licht wiedergeben, sie will den Menschen selbst aus der Alltäglichkeit, die ihn umgibt, erheben zu den Höhen göttlicher Wahrheit, auf die Lichtstätte der Heilsoffenbarung, zu jenen milden Auen, auf denen Christus, der gute Hirt, seine Schäflein die Milch göttlicher Liebe kosten läßt. Im balsamischen Dufte, der in dieser Paradiesesluft weht, lindert sie seine Leiden, ertötet die wühlenden Leidenschaften, lenkt seine Augen zur Sonne der Wahrheit und seine Schritte zu den Pforten der Ewigkeit.

Aber wir müssen nicht glauben, daß die künstlerische Auffassung der Beuroner Schule völlig neu ist.⁸⁾ Von ihren Anfängen an hat die religiöse Kunst von den historischen Ereignissen und den Bildern der Natur zu abstrahieren gesucht, um durch Schöpfung idealer Typen und objektiver Darstellungsweise den Menschen über die Alltäglichkeit zu erheben. Wir wissen sehr wohl, daß schon das Niltal eine doppelte Kunst kannte, eine religiöse, hieratische, und eine profane. Während die erstere an bestimmte Regeln und bestimmte Gegenstände gebunden war, ließ sich letztere vom Gefühle des Einzelnen und den Launen der Mode leiten, und brachte in ihren scharfen, der Natur entlehnten Linienbildern, in den köstlichen, lebensfrischen Porträts und in den Zeichnungen des täglichen Daseins manche wirklich hervorragende Stücke hervor. Doch dem ersteren Kreise entstammen die imposanten Götterbilder, die von religiö-

⁸⁾ Dieser historische Teil des Aufsatzes kann in seiner allgemeinen Fassung nur eine approximative Gültigkeit beanspruchen. Im einzelnen bestehen bezüglich der historischen Zusammenhänge der verschiedenen Kunstzentren Unsicherheit und Streit. Doch hängt das Urteil bei unserem Gegenstande nicht von diesen wissenschaftlichen Erörterungen ab, da das eklektische Künstlerauge nicht auf den historischen Werdegang, sondern auf die innere Wesensverwandtschaft der Motive schaut.

sem Vertrauen auf die Gottheit durchdrungenen Königsdarstellungen, die Symbole der göttlichen Macht, die majestätisch thronenden Grabstücke. Und wenn auch die theriomorphe Religion der Aegypter, die leider aus vielen dieser Darstellungen redet, unserem Geschmacke nicht zuspricht und den ästhetischen Eindruck einigermaßen aufhebt, so können wir gleichwohl der ernstesten Majestät dieser Werke und dem tiefreligiösen Sinne, der aus denselben zu uns spricht, unsere Bewunderung nicht versagen. Und leider fehlt uns in unseren ägyptischen Museen der Rahmen, in den wir uns die ägyptischen Götter- und Königsbilder hinein-denken müssen, die großen Pylonen der Palasteingänge, die sich aneinanderreihenden Tempelhallen, die von Hunderten hervorragenden Säulen durchteilten Säle, die farbenprangenden Wände, die geschmackvollen Kapitelle, die geheimnisvolle Stille und göttliche Majestät.⁹⁾

Von den Aegyptern ererbten ihre Kunstgeheimnisse die Kopten.¹⁰⁾ Sie goßen in die alten Formen den christlichen Geist ein. Auf den Grabdenkmälern finden wir nicht mehr das Bild des Toten, wie er, von den Totenrichtern geprüft, die Huld der großen Götter anfleht, sondern sein farbenfrisches, der Auferstehung entgegenharrendes Porträt, vielfach in Textilarbeit. Und in den Klosterkirchen der Kopten, in den dem hl. Menas geweihten Kirchen der Mareotis hat sich neben neuen hellenistischen Motiven ägyptischer Kunstgeist erhalten.

War der koptischen Kunst infolge der überwuchernden Legendenbildung und infolge der Armut der Landbevölkerung kein großer Aufschwung vorbehalten, so sollte durch die Vermittlung Alexandriens in Byzanz der alte Samen der religiösen Kunst desto reichere Früchte tragen, auf einem Boden, der von griechischer Bildung durchschwängert, infolge der dogmatischen Spekulationen der großen, christlichen Denker eine größere und zarte Stimmungshöhe erreicht hatte. Von den Kuppeln der Hagia Sophia, ihren Galerien und Rundbögen, ihrem Christus, dem Hirten, Lehrer und Weltenrichter, brauche ich nur zu sprechen, um jene Fülle künstlerischer Schönheiten ins Gedächtnis zu rufen, welche die goldene Zeit der christlich-byzantinischen Kunst hervorgebracht hat, und die sich in abfallenden Wellenschwingungen auch über die anderen christlichen Lande nach Syrien, Armenien, ja bis nach Aethiopien verbreiteten.¹¹⁾

⁹⁾ Vgl. zur ägyptischen Kunst das bekannte Werk von Perrot und Chipiez, dann Gustave Le Bon, *Les premières civilisations*, (Paris 1889) p. 400–452, sowie Spiegelberg, *Geschichte der ägyptischen Kunst* (Leipzig 1903).

¹⁰⁾ Zur koptischen Kunst, ihre Beziehungen zur alten ägyptischen und zur hellenistischen Kunst, sowie zur allmählichen Herausbildung des byzantinischen Stils so die auf neuesten Forschungen beruhenden Ausführungen in Kaufmann, *Handbuch der christlichen Archäologie* (Paderborn 1913), S. 524 und 241 ff.

¹¹⁾ Den traditionellen Charakter der byzantinischen Kunst erklärt ein Kanon

Auch die kirchliche Kunst Italiens stand für lange Jahrhunderte unter byzantinischem Einfluß, wie S. Apollinaris und S. Vitalis in Ravenna, S. Marco in Venedig und viele andere Bauwerke beweisen. Und bei den großen Meistern der Malerei, die der Renaissance vorausgingen, bei Cimabue, Giotto und Fra Angelico, den sogenannten Präraffaeliten, ist dieser Einfluß noch unverkennbar.¹²⁾

Daß auch das alte Griechenland und selbst Rom aus Aegyptens Fülle schöpften, ist gleichfalls unleugbar, und wenn auch Polykletus in seinem Kanon, Phidias in seiner Polychromierung und Vitruvius mit seinen architektonischen Maßen zum Teil neue Bahnen einschlugen, so hatten sie doch in letztem Grunde von Aegypten her die Anregung zu ihren Forschungen bekommen, und waren dort in die Schule gegangen.¹³⁾

Wie wir sehen, rühren somit die besten künstlerischen Prinzipien und Traditionen der religiösen vorchristlichen und christlichen Kunst zum großen Teile aus dem Reiche der Pharaonen. Sie wurden bei der Morgenröte der Menschheit vom unverdorbenen Sinne eines feinfühlenden, frommen Volkes geschaut, fern vom Getümmel der Schlachten und auf Anregung und mit Unterstützung der herrschenden Dynastien verwirklicht, in jahrhundertelanger Tradition verfeinert, im Farbenglanze einer südlichen Sonne geprägt und im kostbarsten Material, das die Steinbrüche am Wüstenrande boten, verewigt.

An diese uralten Gesetze der Schönheit anzuknüpfen, dieselbe mit ihren Sprößlingen, durch die byzantinische Zeit hin bis zu den Präraffaeliten, zu verbinden, und so in die alten Gedanken neuen Geist zu gießen, kann somit kein Nachteil der Beuroner Kunstschule sein, sondern muß als ihr Ehrenvorzug gelten.

Die Vereinigung dieser drei Eigenschaften, nämlich des kontemplativen, objektiven und traditionellen Gepräges, müssen der Beuroner Kunst eine besondere Vornehmheit verleihen, die sie über die alltäglichen Erscheinungen des Kunstmarktes emporheben. Geboren in einem Kreise, von dem es heißt: *Centuplum accipietis*, kann sie die kleinen Mittel verschmähen, mit denen der Künstler, der von Tag zu Tag um das tägliche Brot

des Konzils von Nizäa (Labbeus A. VII Syn. nic. VI act VI col. 831, 832), in welchem geboten wird, in Anlegung und Ausschmückung der Gotteshäuser der „Anordnung und Verfügung der Väter“ zu folgen. Die spätbyzantinische Malerei richtete sich nach den Regeln des Meisters Manuel Panselinus aus Thessalonich (10. Jahrhundert). Trotz dieser Gebundenheit wußten veranlagte Künstler Großes zu leisten. Vgl. Jaffé, Die bischöfliche Klosterkirche zu Curtea de Arges in Rumänien. (Berlin 1911). S. 118 u. 84 ff.

¹²⁾ Vgl. im einzelnen Venturi, *Storia dell' arte in Italia* (Milano 1902), vol. I, p. 353 ff. vol. VI.

¹³⁾ Vgl. Fr. W. v. Bissing, *Der Anteil der ägyptischen Kunst am Kunstleben der Völker*. München 1913.

kämpft, rechnen muß. Eingegeben von durchaus sittlichen, theologischen Gedanken, braucht sie diesem ihren Ursprunge auch in der kleinsten Einzelheit nicht untreu zu werden. Es stehen ihr Mittel zu Gebote, die, erhaben über dem Anziehungsreiz der sinnlichen Schönheit, die Genüsse des Geistes verkosten lassen. Man hat ihre Erzeugnisse hie und da steif genannt, und in der Tat wäre es verkehrt, alle Arbeiten der Schule mit gezückter Waffe gegen irgendwelche Angriffe verteidigen zu wollen. Jedoch ist zu bedenken, daß der im Irdischen befangene Sinn häufig nicht instande ist, das reich pulsierende Leben des Geistes, die Energie der Tugend und die Machtfülle des inneren Friedens zu erfassen.

II. Die Mittel der Beuroner Kunst.

Die Mittel, mit denen die Beuroner Schule ihre Ideale zu erreichen strebt, ergeben sich aus ihrem Charakter. Als Fortpflanzung einer Tradition entlehnt sie der alten religiösen Kunst jene Mittel, die Wesen und Wert derselben ausmachen, weiß jedoch diese uralten Prinzipien mit Freiheit den höheren christlichen Ideen und dem jedesmaligen Gegenstände anzupassen.

Die ägyptische Kunst bildet den menschlichen Körper nach gewissen Gesetzen und Maßen, welche die geometrische Intuition im plastischen Aufbau desselben geschaut hat. Sie wird dadurch nicht unnatürlich, sondern erhebt sich über die physische Wirklichkeit, die an örtliche, physiologische und andere Bedingungen gebunden ist, empor. In gleicher Weise arbeitet auch die Beuroner Schule nach einem Kanon, mit dessen Hilfe sie eine ihren hieratischen Zwecken entsprechende Regelmäßigkeit in ihren Gestalten erzielt.

Gerade so wie in der Bildung des Körpers, sah das Auge des Aegypters im mannigfachen Farbenzauber der Natur eine aufsteigende Reihe von sieben Haupttönen. Er liebte es nicht, den Glanz ihrer wesenhaften Lichteffekte durch vielerlei Nuancen zu verdunkeln, sondern wußte durch verschiedenartige Zusammenstellung der Ornamente Abwechslung zu erzielen. In gleicher Weise zieht auch die Beuroner Schule behufs klarer und ruhiger Effekte die Grundtöne den Zusammensetzungen vor.

Dem Aegypten waren ferner die Reize der Perspektive und des Helldunkels noch unbekannt. Mit scharf umgrenzten Konturen sind seine Bilder entweder mit einfachen Farben an die Wandflächen der Tempel gezeichnet oder schmücken in anziehender Polychromie die Seiten des Totenbuches. Den Reiz der Perspektive, des architektonischen Aufbaues der Gruppen in den Gemälden, eines überraschenden Helldunkels, mit denen die Maler der Renaissance in Italien und in den Niederlanden so

große Erfolge erzielten, ersetzen bei ihm eine klare Linienführung und eine entsprechende Wahl natürlicher Farben.¹⁴⁾

Die Beurerer Kunst in Montecassino hat sich im Interesse des monumentalen Charakters ihrer Arbeit an diese ägyptische Kunstgepflogenheit, die übrigens allgemein bis zur Entdeckung der genannten Gesetze durch Mantegna galt, angelehnt. Sie gibt die einfach erzählenden Stücke aus dem Leben des hl. Benediktus und der hl. Scholastika, ferner die Szenen aus dem Leben des hl. Martinus, sowie jene aus der Tätigkeit des Ordens für die Entwicklung der christlichen Kultur mit scharfer Zeichnung und unter Anwendung eines einzigen Farbtones wieder und erinnert in ihren Wirkungen an die erzählenden Stücke auf griechischen Vasen oder an die Porzellanarbeiten eines De la Robbia. Alle diese reizenden Szenen weiß sie durch glänzende Linienführung, durch markierte Gesichtszüge, durch erklärende Texte unter dem Bilde und durch architektonische Ornamentierung zu beleben. Farbige Darstellung hat sie indessen für die Heiligen aus dem Alten Testament im Eingangsraum des Turmheiligtums, für die großen Szenen in der Kreuzkapelle, für die Altarbilder in der Sakraments- und Martinuskapelle und für die Bilder der hl. Mönche im unteren Stockwerk des Turmheiligtums gewählt. Das einfache Rezitativ sollte hie und da durch kräftige Instrumentalakkorde unterbrochen werden.

Ließ sich die Schule in den bislang geschilderten Zügen zumeist von ägyptischen Motiven leiten, so finden wir bei den Altarbildern unzweifelhaft byzantinische Richtung. Speziell hat man sich bei der Komposition des Altarbildes in der Sakramentskapelle an Vorbilder von Giotto¹⁵⁾ gehalten. Nicht zärtlich umarmt die Mutter Gottes ihr Kind, sondern ehrfurchtsvoll betet sie es an. Der Entwurf des Hauptbildes in der Kreuzkapelle und speziell die Gruppierung der anbetenden Heiligen lehnt sich an Fra Angelico¹⁶⁾ an.

Byzantinisch müssen wir auch die häufige Verwendung

¹⁴⁾ Ich kann es mir nicht versagen, die Worte zu zitieren, mit denen Le Bon seine lichtvolle Auseinandersetzung der ägyptischen Kunst schließt (Op. cit., p. 452): *Devant des créations si fortes et si pures, on ne saurait regretter pour l'Égypte la connaissance de toutes les ressources de l'art. C'est peut-être, après tout, à la sobriété des moyens qu'elle doit l'étonnante puissance d'impression, que ses œuvres ont conservé, malgré les siècles, malgré la concurrence des autres peuples et malgré la différences des races.*

¹⁵⁾ Während die thronende Madonna mit Kind an Madonnen aus dem 12. Jahrhundert in Florenz bei St. Maria Maggiore und Siena im Museo dell'Opera (s. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. V. Fig. 27 u. 28, S. 36 u. 37) erinnert, ruft die ganze Komposition die Giottischen Gruppenbilder in Galeria dell'Accademia (Venturi Fig. 339 S. 414), in der Sakristei in St. Peter (Venturi Fig. 357 S. 438) ins Gedächtnis.

¹⁶⁾ Das Hauptbild im Kapitelsaale zu San Marco in Florenz.

der Engel als Wand-, Decken- und Gewölbeornament nennen. Engel ersetzen in der christlichen Kunst die Genien der Aegypter und der Babylonier und zum Teil die Karyatiden der Griechen. Sowohl die Decke der Kreuzkapelle als auch der Bogen, der diese Kapelle vom vorliegenden Chorraum trennt, sind ravennatischen Mustern entnommen. Diese Engelgestalten sind sehr dazu geeignet, die Wand pilasterartig aufzuteilen und den zum Himmel strebenden Flug des religiösen Lebens zu symbolisieren. Auf dem Altarbilde des hl. Martinus umgeben sie in schillernden Farben den Thron des großen Vorläufers des hl. Benediktus und bringen demselben mit ihren Weihrauchfässern den Tribut ihrer Verehrung dar. Sie ergeben sich sehr gut aus der apokalyptischen Auffassung der gesamten Szene, wie auch die apokalyptische Darstellung der 24 Aeltesten und der vier geheimnisvollen Tiere in der Kreuzkapelle sich natürlich zum mystischen Gegenstand, dem dieser Raum geweiht ist, fügt.

Aegyptische und byzantinische Motive sind jedoch frei miteinander verarbeitet und mit dem Hauch zarter Liebe und männlich religiösen Enthusiasmus übergossen. Am Sakramentsaltar tragen die hl. Geschwister und die sie geleitenden Engel Blumen in den Händen. Eine liebliche Taube belebt das Bild der Kreuzigung. Ein harfenspielender David gießt mit seinen Lobeshymnen in die hellgrauen Szenen des Chorraumes den liturgischen Lebensodem ein. Bunte Vöglein spielen in den Zweigen der ornamentalen Palmen der Krypta. Der tiefdunkle Nachthimmel, in dessen Hintergrund eine große, feurigrote Aureola den Gekreuzigten umgibt, verkündigt das andächtige Schweigen und ehrfurchtsvolle Sichneigen der gesamten Natur in diesem denkwürdigen Augenblick. Der aufgehobene Finger der hl. Scholastika in der Darstellung der letzten Unterredung des hl. Geschwisterpaares läßt sie wie lebendig zu uns sprechen.

Wir finden somit überall die Spuren von Leben und Geist in diesen Bildern einer beschaulichen Kunst, und fühlen uns, zumal wenn die glänzende, italienische Morgensonne die Räume durchscheint, zu himmlischen Freudengenüssen emporgehoben. Unser Inneres gesellt sich wie wonnetrunken zu den Heiligen, die unter dem Kreuze das Geheimnis der Liebe betrachten, berauscht sich am Wohlgeruch der Tugend, der der Darstellung der lieblichen Schar rings um den Thron der Gottesmutter entströmt, durchwandelt mit Staunen die Szenen des Lebens des hl. Benediktus, der voll des Geistes aller Gerechten, und, belebt vom Tau göttlicher Gnade, aufblühte wie eine Palme und wie eine Zeder des Libanon.

III. Ein Gang durch die Arbeiten von 1880—1913.

Die Beuroner Kunstschule hat in Montecassino das Leben des hl. Benediktus in doppelter Weise dargestellt, in seiner irdischen Laufbahn und Wirksamkeit, und in seiner himmlischen Verherrlichung. Für die Arbeiten in der „Torretta“ war die Feier des 14hundertjährigen Geburtsfestes unseres hl. Patriarchen St. Benedikts von 1880 maßgebend. Sie wurden schon vor diesem Jahr durch Prior Bonifazius Krug unter Abt Tosti in Angriff genommen und nach einigen Unterbrechungen im Jahre 1893 zum vorläufigen Abschluß gebracht.¹⁷⁾ Das Turmheiligtum ist dem ersteren Zwecke gewidmet, die Krypta dem letzteren. Beide differieren auch durch die Art der Technik. Dem einfacheren Gegenstand sollte Tempera- und Freskomalerei, dem erhabeneren Mosaik dienen.

Wir wenden uns zuerst zum Turmheiligtum. Durch das Tor, dessen Giebelfläche in einfachem Relief die Gottesmutter mit Kind, St. Benedikt und St. Scholastika darstellt, überragt vom hl. Geiste, treten wir in einen Vorraum ein, in welchem unser Geist schon gleich in jene Stimmungshöhe erhoben wird, die uns das richtige Verständnis seiner irdischen Laufbahn eröffnet. Als kraftvolle Ouvertüre zum Melodrama dieses Glaubenshelden, der voll war vom Geiste aller Gerechten, begegnen wir links den lebensgroßen, farbigen Gestalten sieben Heiliger des Alten Testaments (Abraham, Isaak, Jakob, Joseph, Moses, Elias, Elisäus). Die Worte der Sequenz: „Illum Jacob futurorum mens effecit consia“ usw. klingen wieder in unserem Ohr. Rechts thront die majestätische Figur des hl. Gregor d. Gr., der dem Diakon Petrus das Leben des hl. Benediktus diktiert. Die Bilder der hl. Wüstenväter Antonius und Paulus erinnern uns an die Vorläufer des monastischen Lebens im Orient.

So vorbereitet, tritt der Besucher in zwei hintereinander liegende Räume, in welchen mit klarer, einfacher Zeichnung, grau in grau, die hauptsächlichsten Wunder dargestellt sind, die der hl. Gregor d. Gr. vom Aufenthalt des Ordensvaters in Montecassino berichtet. Er kommt, von zwei Engeln begleitet, zur Stätte seiner zukünftigen Wirksamkeit; zerstört das Venusheiligtum; unterrichtet das Volk im christlichen Glauben; belehrt den Einsiedler Martinus über die wahre Weise des vollkommenen Lebens; gibt im Traume Anweisung über den Klosterbau in der Gegend von Terracina; verjagt den Teufel, der die Errichtung der Gebäulichkeiten verhindern will; löscht durch das Kreuzzeichen das Phantasma des Brandes in der Küche; erweckt den

¹⁷⁾ Vgl. darüber in den Studien O. S. B. 1880, I. 207–238 und ebendort 1894, S. 148–154.

Mönch, den der höllische Feind durch den Einsturz der Mauer getötet hat, zu neuem Leben. (Erste Kapelle.) Er erweckt das Knäblein des Bauern; gibt dem armen Manne das Geld, das eine unsichtbare Hand hat finden lassen; wirkt das Wunder der Beschaffung des Mehls und der Vermehrung des Oels; verhindert die Flucht des wankelmütigen Mönches; und liest die stolzen Gedanken im Herzen des bei Tisch aufwartenden Edelsohnes. (Zweite Kapelle.) Wir fühlen in diesen einfachen, scharf markierten Zeichnungen die sittliche Größe und heilige Ruhe des Lebens des hl. Ordensstifters, die uns wie von kunstvollem Rezitativ erzählt wird.

Die kleinen polychromierten Bilder des hl. Petrus und des hl. Paulus im ersten Raume, und die prächtige lebensvolle Darstellung des königlichen Sängers David im zweiten unterbrechen die Einfachheit des Grundtones. Der Abschied der beiden Erstlingsjünger vom gemeinsamen Vater, in Farben auf der Scheidewand zwischen Kreuzkapelle und Chorraum dargestellt, schließt den erzählenden Teil des Lebensbildes, dessen Ideale von Engeln im Verbindungsbogen mit den Spruchbändern der acht Seligkeiten verkündet werden. Wir wissen jetzt, welch großen Mannes Verehrung jene Räume geweiht sind.

Nunmehr heißt es, durch die Entfaltung der höchsten Mittel der Kunst dieses Leben mit dem Zentrum der Religion, mit den Geheimnissen der Geburt und des Kreuzestodes Jesu Christi, in Verbindung zu bringen. Dieser Aufgabe sind die beiden nun folgenden Kapellen gewidmet. Dieselben verknüpfen in lieblichster Weise die Person des hl. Benediktus mit der seiner Schwester, der hl. Scholastika, und ihren gottergebenen Tod mit der Hoffnung der Christenheit, dem göttlichen Erlöser und seiner heiligsten Mutter. Während in der ersten ganz polychromierten Kapelle die große Vision des hl. Benediktus am Schluß seines Lebens („vidit totum mundum sub uno solis radio collectum“), sein Tod und die Auffahrt seiner Seele zu Gott dargestellt sind, mit der großen Kreuzesgruppe als Altarbild, enthält die zweite Kapelle die letzte Zusammenkunft des Geschwisterpaares, Tod und Begräbnis der hl. Scholastika, mit der Anbetung des Christuskindes an der Hauptwand oberhalb der Custodia.

In diesen beiden Räumen bietet die Schule, wie gesagt, die herrlichsten und zartesten Mittel religiöser Kunst auf, um den Beschauer die ganze Bedeutung des Lebens der heiligen Ordensstifter, Benediktus und Scholastika, fühlen zu lassen. Der Schmelz der Gesichter derselben am Kreuzaltar ist unbeschreiblich zart. Der Körper des Erlösers hat eine wunderbare Linienggebung. Das hl. Geschwisterpaar ist um das Kreuz in die richtige Umgebung gebracht. Es bildet zwischen der Gottesmutter und dem Evangelisten Johannes, dem Täufer und dem

hl. Martinus das dritte Paar. Ein dunkler Hintergrund mit einem großen, roten Schein rings um den Gekreuzigten betonen die religiöse Bedeutung des Erlösungswerkes. Ein lechzender Hirsch stillt seinen Durst im Born, der am Fuße des Kreuzes quillt.

In ähnlich ansprechender Weise werden in der Scholastikakapelle die beiden heiligen Geschwister inmitten einer Schar himmlischer Geister vor den Thron der Gottesmutter geführt. Singende und spielende Engel sitzen zu Füßen desselben. In festlichen Feiergewändern nähert sich die himmlische Heerschar der Gnadenvollen. Einer ist Anführer der beiderseitigen Gruppen, in deren Mitte rechts der hl. Benediktus, links die hl. Scholastika im Ehrengleite Christus und seiner heiligsten Mutter vorgestellt werden. Mit erhabener Milde blickt die Gottesmutter, mit königlicher Würde das Jesukind auf die Ankommenden herab.

Die übrigen genannten Szenen in den beiden Kapellen entsprechen dem verschiedenartigen Charakter der Altarbilder. Während sie uns in der Kreuzkapelle im Verein mit der apokalyptischen Deckenverzierung und in ihrer Polychromierung den mächtigen Eindruck der kraftvollen Persönlichkeit des hl. Benediktus zurücklassen, erfüllen sie uns in der Scholastikakapelle in ihrer einfarbigen Ausführung und im Rahmen einer ruhigeren, anspruchslosen Dekoration mit dem lieblichen Duft der milderen Tugenden der hl. Ordensmutter.

Leben und Tod des großen Vaters der Mönche des Abendlandes sind erzählt, seine Bedeutung im Heilsplane der christlichen Offenbarung dargelegt. Unsere Aufmerksamkeit bedarf einen Augenblick der Ruhe, und genießt dieselbe, während wir uns durch zwei Sakristeiräume zur Treppe begeben, die uns in den unteren Teil des alten Römerturmes und der jetzigen Krypta führt. Dort angekommen, vernehmen wir von neuem das Rezitativ der einfarbigen, erzählenden Szenen. Die Arbeiter im Weinberge des Herrn werden uns vorgeführt: Mönche, die in stiller Zelle Kodizes abschreiben, die dem Ackerbau, dem Weinbau, den Arbeiten in den Klosterwerkstätten obliegen, die Wälder ausroden, dem Volke predigen und Sakramente spenden. Der Sohn des hl. Benediktus erinnert sich an seine Regel, der Kenner der Geschichte an die Pioniere der abendländischen Kultur. Gleich somit der Abstieg fast einem Gange durch die verschiedenen Klosterräumlichkeiten, so treffen wir, unten angekommen, auf der Mittelwand des Treppenraumes, den hl. Vater selbst, in aufrecht erhobener Stelle, der die Scharen seiner ausziehenden Söhne segnet, die Erfolge der rückkehrenden gutheißt und freudigen Antlitzes entgegennimmt.

Dem „labora“ dieses Raumes entspricht im folgenden ein mächtiges „ora“. Moses betet während der Schlacht mit den Amalekitern auf dem Berge. Aaron und Hur erheben seine

Armee. Tief im Tal sieht man das Schlachtengetümmel. Doch der Blick des Beschauenden haftet unverwandt auf der majestätischen Gestalt des in leuchtenden Farben gemalten Patriarchen, von dessen Ausdauer im Gebet der Sieg abhängt.

Auf der gegenüberliegenden Wand wird uns die Heiligung der Mönche durch die Uebung der Demut dargestellt. Am Fuße eines Turmes schläft Jakob und sieht im Traume auf der Höhe desselben die Herrlichkeit des Himmels, zu der rechts die Mönche auf den Stufen der Demut emporsteigen, während links die Sünder infolge ihres Hochmutes dem höllischen Feinde anheimfallen. An den beiden noch übrigen Wänden tragen zehn lebensgroße, sitzende Engel auf goldenen Schildern die Embleme der übrigen klösterlichen Tugenden.

Die Schule hat es verstanden, in diesen beiden Treppenträumen das zweite Dokument der benediktinischen Ordensgemeinde, die hl. Regel, darzustellen und dieselbe durch einen Zug feiner Verknüpfung mit dem Gesetzgeber des Alten Testaments zu verbinden, und sie auf diese Weise in den großen Strom der Offenbarungsreligion einzurahmen. Oben verband sie in gleicher Weise das Leben des Ordensstifters mit dem des Erlösers.

Nunmehr verbleiben uns noch die zu ebener Erde liegenden Räume des alten Römerturmes. Der historisch ehrwürdigste ist die Kapelle, in der nach der Tradition die hl. Regel geschrieben ist. Wir gelangen zu ihm durch die geschmackvoll polychromisch bemalte Kapelle der hl. Mönche. Dort sehen wir auf der Hinterwand die Figuren der unmittelbaren Schüler des hl. Benediktus, Maurus und Plazidus, Simplizius und Konstantinus, rechts die hl. Petronax, Ratchis, Adalbert, Deusdedit, Karl d. Gr., Viktor III. und Gelasius II., links die hl. Antonius, Karolomannus, Willibald, Bertharius, Heinrich II., Bruno, Martinus (einen hl. Einsiedler). Im dahinter liegenden, mit größerer religiöser Weihe umgebenen Raume sollte großer Bilderschmuck die andächtige Stimmung des Besuchers nicht ablenken. Hinter einem einfachen, steinernen Altar steht auf durch Treppen zugänglicher Erhöhung die Bronzestatue des Heiligen, mit zwei Engeln zu seinen Seiten, die Kreuz und Hirtenstab halten. Ein reicher Glorienschein in Gold und in den Farben des Regenbogens bedeckt die hintere Wand. Ein Schneckenmuster, gleichfalls in Gold gehalten, durchbrochen von sechs aufragenden Palmen beiderseits, bildet die Gewölbekoration, während braunes Mattenflechtwerk die beiden Wände schmückt. Elf schöne, immerfort brennende Lampen ermahnen den Besucher an die Pflicht des Gebetes und der Sammlung in diesem heiligen Raume.

Abgesehen von einem Altar des hl. Joseph und einer Kapelle der schmerzhaften Mutter treffen wir zuletzt im vielverzweigten Turmheiligtum noch zwei dem hl. Martinus geweihte

Räume. Im elegant geschmückten Atrium sehen wir den Heiligen in der Grabesruhe, umgeben von Engeln und Heiligen. In der eigentlichen Kapelle wird uns an der Wand in hellgrauen Skizzen sein Leben erzählt und besonders die bekannte Mantel-szene wiedergegeben. Auf dem Altarbilde erblicken wir ihn sodann in der himmlischen Glorie, umgeben von einer Schar jubelnder und ehrfurchtsvoll sich neigender Engel.

Mit einem Zuge inniger Zufriedenheit verläßt der Besucher diese Räume, im Gefühle jener himmlisch harmonischen Freude, die die Seele beim Anblick der Tugend und eines vom Geiste Gottes durchglühten Lebens erfüllt.

Der Weg zur Krypta führt durch die Oberkirche. Man durchschreitet ein kunstvoll abgeteiltes bronzenes Tor und befindet sich auf den Stufen der zur Unterkirche führenden Treppe. Ueber uns strahlt am Gewölbe der blaue, sternengeschmückte Himmel, zu beiden Seiten umgibt uns eine Prozession von Mönchen (beim Abstieg rechts vom Hochaltar) oder Nonnen (beim Abstieg zur Linken), die, unter Führung von Engeln, mit leuchtender Kerze in der Hand, dem Grabe ihres gemeinsamen Vaters den Tribut ihrer Verehrung darbringen wollen. So zur Andacht gestimmt, treten wir in den Raum der eigentlichen Krypta ein. Es fällt uns zuvorderst die glänzende Mosaikausstattung auf. Wir durchschreiten einen kleinen kuppelartig gewölbten Vorraum, der sich beiderseits zwischen Treppe und Seitenkapellen befindet. Unser Blick richtet sich unwillkürlich in die Höhe auf das frische Grün der das Kreuzornament konzentrisch umgebenden Mosaikmuster und das herrliche Gefieder von vier Pfauen an den vier Seiten, Symbolen der Auferstehung. Dann wenden wir uns durch einen gewölbten Zwischengang dem Hauptraum zu. Vom Gewölbe dieses Ganges strahlen uns die glänzenden Wappen der Stifter des Werkes entgegen, rechts der geistlichen, links der weltlichen Würdenträger. Sie erinnern uns an die Verehrung, welche die gesamte Christenheit dem Grabe des großen Heiligen hat darbringen wollen. Rechts und links an den Wänden dieses Ganges geleiten uns je zwei große, harfenspielende Engel, die die Stimmung andächtigen Lobes und dankbarer Verehrung fortsetzen, welche die Prozession in der Treppe in uns erzeugt hatte. Wir fühlen es, wir befinden uns in einem Raume, der nicht mehr wie das Turmheiligtum Leben und Tod eines großen Mannes erzählen will, sondern der Verherrlichung der irdischen Ueberreste eines nunmehr in seiner himmlischen Verklärung strahlenden Gotteshelden geweiht ist.

Ein Ton keuschen Jubels und stiller Freude, eingezogener Erhabenheit und vornehmer Siegesbegeisterung liegt über der Stätte, in die wir unseren Fuß gesetzt haben, und teilt sich un-

gezwungen unserem Herzen mit. Er spricht aus dem Goldglanz der Mosaikdecke, den kräftigen Grundfarben der Ornamente und des Materials, aus der Würde und dem Adel der Statuen, aus der feierlichen Bedeutung uralter Symbole der Kunst, aus der gesamten übernatürlichen und übersinnlichen Auffassung.

Von solchen Eindrücken erhoben, ist unser Herz in der Lage, im Siegesjubel zu schwelgen, der gleich einem mächtig tönenden: „*Gaudeamus omnes in Domino*“ aus diesem durch Künstlerhand in die leblose Materie gegossenen Loblied uns entgegenönt. Der edle Stein singt wie ein von den nach göttlichen Regeln wirkenden Naturkräften angestimmtes „*Gloria in excelsis Deo*“, die Engel mit ihren Harfen lassen ein kühnes Alleluja ertönen, jene Vertreter der Zweigfamilien des Benediktinerordens und jene großen Geistesmänner und heiligen Jungfrauen in der Geschichte erheben ein feierliches Credo. Und doch ist nicht ausgelassen der Jubel, nein, ernst, gemessen, majestätisch ruhig, erhaben und einfach.

In festlicher Stimmung beginnen wir nunmehr den Rundgang bei den einzelnen Kunstwerken. Wir verlassen den Chorraum und treten durch eine von Engeln getragene, liebevolle Kommunionbank in Bronze in die Hauptkapelle. Zwei majestätische Statuen in kostbarem Zedernholz, der hl. Benedikt und die hl. Scholastika, sitzend auf goldgewirktem Thron, erwecken in uns die Erinnerung an die Reize der archaisch-griechischen Kunst. Glänzende Mosaik schmückt die Confessio. An der Decke streckt der mystische Lebensbaum seine Zweige aus. Hirsche laben sich an seinem Wurzelquell. Christus, der Ursprung der Gnade und Heiligkeit, thront in der Mitte. An der porphyrnen Wand befinden sich allerliebste Grabnischen. Rechts ruht der hl. Benediktus, links die hl. Scholastika. Anheimelnd wirkt der matte Glanz der Bronze. Zart ist die Blumenmosaik in der Nische der hl. Ordensmutter, einfach ernst in der des Ordensvaters. Ein lichter Engel beugt sich über sie hin, und lädt sie ein zu den Freuden der Ewigkeit und zum Glanz der Auferstehung.

Voll des Hochgenusses ob der himmlischen Glorie des gemeinsamen Elternpaares gehen wir zurück in den vorliegenden Chorraum, um mit der großen Schar seiner Söhne und Töchter uns zu erfreuen. Wir lassen uns von ihnen erzählen, wie sie, getragen vom Geist der hl. Regel, Gottes Lob auf Erden sangen, wie sie, dem gemeinsamen Vater gehorchend, Kirchen bauten, heidnische Idole zerstörten, Hymnen dichteten, die Jugend belehrten, das Zepter kirchlicher Machtfülle trugen, die Geheimnisse einer höheren Ordnung schauten, von seraphischer Liebe zum Allerhöchsten erglühten, mit brennender Lampe der Ankunft des himmlischen Bräutigams harrten. Und nun ge-

nießen sie alle mit dem gemeinsamen Vater die himmlische Verklärung, ein Gregor der Große, Gregor VII., Bonifatius, Hermannus Contraktus, eine Hildegardis, Mechtildis, und wen wir sonst noch in dieser glücklichen Schar erkennen möchten.

Ihr Lebenswerk war Erfüllung eines gotteingegebenen Gesetzes. Somit erblicken wir über ihnen links die symbolischen Gestalten der vier klösterlichen Gelübde, rechts Moses, der das Gesetz des bürgerlichen und religiösen Lebens an David und Aaron überreicht.

Außer diesen in engstem Zusammenhang mit der Idee des Ganzen stehenden Darstellungen gewahren wir noch einige Einzelheiten, die mit dieser Idee loser verbunden sind. Wir schauen die Eltern des hl. Geschwisterpaares rechts in den Lunetten, oberhalb des Zwischenganges. Die unmittelbaren Urheber des Werkes, die Aebte Tosti, Krug, und P. Desiderius Lenz gewahren wir links zur Seite des Triumphbogens beim Eingang in die Hauptkapelle, rechts die Päpste Leo XIII. und Pius X.

Entsprechend der symmetrischen Anlage der Krypta konnten die Seitenkapellen eine gleichmäßige Behandlung erfahren. In der Mauruskapelle schmückt den Altar eine große Marmorskulptur. Auf erhabenem Throne sitzend, segnet der Heilige mit der Kreuzpartikel die Schar armer Kranker, die vertrauensvoll ihre Arme zu ihm ausstrecken. Die linke Wand weist sechs Skulpturen auf, die seine Tugenden (Frömmigkeit, Nachwachen, Genügsamkeit, Gehorsam, Mitleid, Liebe) verherrlichen, und rechts schauen wir seinen gottergebenen Tod. Das Tonnengewölbe ziert ein sexagonales Mosaikmuster und die Hinterwand ein Bild des hl. Josef. Ein Mosaik im Vorraum, oberhalb der Treppe, stellt die Uebergabe der Kreuzpartikel durch den hl. Benediktus an den hl. Maurus dar.

Der Altar in der Plaziduskapelle enthält eine mächtige Bronzestatue des Heiligen, der, mit der einen Hand die Palme des Martyriums aufrecht haltend, mit der anderen von einem Engel die Krone der Jungfräulichkeit empfängt, während ein zweiter Engel ein erklärendes Spruchband trägt. Die Skulpturen an der linken Wand zerlegen das Wunder der Rettung aus dem Wasser in seine einzelnen Momente, rechts wird das Martyrium geschildert. Die Rückwand schmückt eine von Palmen umgebene Madonna, und an der gegenüberliegenden Wandfläche, oberhalb der Treppe übergibt Tertullus den kleinen Knaben Plazidus dem hl. Benediktus.

Es verbleiben noch die Wandflächen zwischen den beiden Treppen und den Seitenkapellen. Nächst der Mauruskapelle sehen wir die Stifter der klösterlichen Familien, die die Regel des hl. Benediktus befolgten (die hl. Wilhelm, Romuald, Robert, Johannes Gualbertus, Silvester, Franziska Romana), überragt von

einer byzantinischen Madonna. Ihnen entsprechen nächst der Plaziduskapelle die Vertreter der Ritterorden, die sich um das geistliche Banner des Führers im christlichen Lebensstreit scharten (Orden von St. Mauritius, Jakob de Spatha, Deutschordensritter, Templer, Orden von Calatrava, Jerusalemianerorden).

Beim Verlassen der von der Beuroner Schule in Montecassino renovierten Räume kommt es uns vor, als hätten wir den begeisterten poetischen Ergüssen einer das Gotteslob verkündenden Sängerschar beigewohnt. Ein neuer Homer hat uns in ruhiger Breite die Taten des Gotteshelden St. Benedikt gepriesen, ein neuer Pindar hat seine glänzenden Farben, seine glühenden Lichter vereinigt, um uns seinen Lobeshymnus erschallen zu lassen. Und dieses Epos, diese Lyrik sind geboren aus einem Sprachgeist edelster Art, dem Sprachgeist des liturgischen Lebens und des gregorianischen Chorals, dem Sprachgeist des „Opus Dei“, Hauptzieles der Regel des hl. Benediktus. Dieser Sprachgeist hat den Charakter der Schule zu idealer Höhe erhoben, ihr würdige Mittel an die Hand gegeben und edle Werke gezeitigt. So konnte sie in Montecassino ein Loblied singen, das ein reiner Preis des Allerhöchsten ist.