

Pater Desiderius Lenz OSB von Beuron, Theorie und Werk

(Zur Wesensbestimmung der Beuroner Kunst)

Von Martha Dreesbach, München

ÜBERSICHT

1. Teil: Problemstellungen und Grundzüge der Kunsttheorie des P. Desiderius Lenz:

a) Die künstlerische Tätigkeit als Form der Erkenntnis und ihr kulturkritischer Hintergrund. (Bestimmung der Reinheit) — b) Das Bild des Menschen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens. (Bestimmung der Unveränderlichkeit) — c) Der Kanon als Konstruktionselement zur Darstellung des Menschen. Herkunft und Geschichte (Bestimmung der Ursprünglichkeit) — Inhalt und Bedeutung (Bestimmung der Einfachheit). — d) Das Phänomen der Reinheit als Grundtendenz der kunsttheoretischen Konzeption.

2. Teil: Das Wesen des künstlerischen Werks des P. Desiderius Lenz und sein Anspruch:

a) Bestimmung der Grundhaltung des Werks durch die Analyse eines Bildes. — b) Bestimmung von Einzelzügen und weitere Klärung der Grundhaltung des Werks. Bild und Wand — Wandbild und Architektur. — c) Die Einheit von Form und Bedeutung als Anspruch der religiösen Kunst des P. Desiderius Lenz. Denkmalcharakter und Anspruch — Anschauliche Bedeutung und geistiger Anspruch — Konsequenz des Zusammenfallens von Bedeutung und Form.

3. Teil:

Teilkomplexe einer genetischen Analyse des künstlerischen Werks

a) Die Entwicklung des Werks (ab 1864) und ihre Problematik. — b) Bestimmung der äußeren Kräfte und ihr Einfluß auf die idealen Forderungen des Werks.

Resumé.

Anhang: Historisch-biographische Angaben:

1. Geschichte des Benediktinerklosters Beuron seit der Gründung 1863 und die Begründung und Entwicklung der Beuroner Kunstschule. — 2. Biographie und Werkverzeichnis der drei Meister der Beuroner Kunstschule. — 3. Mitglieder der Beuroner Kunstschule. — 4. Beschreibendes Verzeichnis der Hauptwerke der Beuroner Kunstschule. — 5. Katalog der zitierten kunsttheoretischen Schriften von P. Desiderius Lenz. — 6. Literaturverzeichnis.

EINLEITUNG

Beuroner Kunst — man versteht darunter Werke einer zunächst kleinen Gruppe von Künstlern, die in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts vom Kloster Beuron aus ihre Wirkung entfaltete. Es war die Absicht dieser Gruppe, eine spezifisch kirchlich-katholische (liturgische) Kunst zu schaffen, indem sie zugleich damit eine Erneuerung der religiösen Kunst in den verschiedensten Kunstgattungen wie Architektur, Plastik, Malerei und Kleinkunst (Kunstgewerbe, Paramentik, Buchillustration, Andachtsbilder) erstrebte. Die formalen Mittel für diese spezifisch kirchliche Kunst sollte der sogenannte Kanon geben, das heißt, einem auf Zahlen- und Maßsymbolik beruhenden, theoretisch begründeten, Konstruktionsverfahren zur Darstellung des menschlichen Körpers. Die Möglichkeit der Ausbreitung sollte die Ausbildung einer Kunstschule in eben diesen Formprinzipien gewährleisten.

Der Begriff: Beuroner Kunst ist jedoch zwiespältig, wenn man darunter Arbeiten, die von den Kunstschülern des Klosters Beuron geschaffen wurden, versteht. Sie geben nur ein ungenaues Bild von dem wieder, was der Begründer der Beuroner Kunstschule, Pater Desiderius Lenz, als spezifisch kirchliche Kunst erstrebte. Darum wollen wir in engerem Sinn vorerst unter Beuroner Kunst die Werke des Lenz verstehen und dann erst die seiner Schüler zur Abrundung des Bildes heranziehen. Das heißt, wir behandeln in dieser Arbeit vor allem die künstlerischen Produkte des P. Desiderius Lenz.

Die Absicht der Arbeit¹ ist, wie schon der Titel erweist, keine Geschichte der Beuroner Kunst, sondern wie versuchen, durch die Analyse einiger charakteristischer Werke die spezifische und spezielle Eigenart der Beuroner Kunst und darüber hinaus einige Grundzüge ihrer form- und geistesgeschichtlichen Bedeutung aufzuweisen. Von besonderer Bedeutung erscheint die Frage, aus welcher anschaulichen Quelle und vor allem, aus welcher geistigen Wurzel bestimmte Grundtendenzen, die sich aus der Analyse des Werks ergeben, und die sich vor allem in dem

1) Die hier zur Veröffentlichung kommende Arbeit wurde vom Verfasser als Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig-Maximilians-Universität zu München 1957 vorgelegt.

Die Anregung zu einer Arbeit über die Beuroner Kunstschule gab Herr Professor Friedrich Bollnow, Tübingen. Ihm, wie auch den Herren Pater Gallus Schwind, OSB, Beuron und Pater Romuald Bauerer, OSB, München, die Unterstützung in der Beschaffung des Materials gewährten, hat der Verfasser zu danken. Für die Betreuung und Förderung der vorliegenden Arbeit ist der Verfasser seinem hochgeschätzten Lehrer, Herrn Professor Hans Sedlmayr immer zu Dank verpflichtet.

Streben nach „Reinheit“ konzentrieren, bei Lenz erwachsen. Diese Problemstellung verdient insofern Beachtung, als sich gleiche oder ähnliche Tendenzen auch allgemein in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts konstituieren, obwohl ihre geistigen Voraussetzungen zum Teil sehr anderer Art sind. Ein wichtiges Hilfsmittel zu diesem Ziel wird die Interpretation der ausgedehnten theoretischen Schriften des P. Desiderius Lenz bilden, die er seinem Schaffen fast programmatisch zugrunde gelegt hat.

Wenn Bedenken auftauchen, ob es überhaupt notwendig ist, die über den Bereich des rein künstlerischen, des sinnlich Anschaubaren hinausgehenden geistigen Voraussetzungen heranzuziehen, so muß dem entgegen gehalten werden, daß man sich zum Auffassen des sichtbaren Werks („äußerlicher“ Aspekt des Sehens) zwar nicht an seine „Ideologie“ zu halten braucht, aber zum Verständnis (innerer Sinnaspekt) dessen, was das Werk geben will, ist — im Falle des Lenz, der im neunzehnten Jahrhundert nicht ohne Beispiel ist — das Heranziehen seines geistigen Programms unerlässlich. Wir führen dabei nur die Voraussetzungen an, die sich aus der Interpretation der Lenzschen Ideen selbst ergeben, das heißt: Darstellung der inneren Voraussetzungen, keine allgemein geschichtlichen oder geistesgeschichtlichen.

In einem ersten Teil der Arbeit werden darum die bisher unveröffentlichten, unbekannt und nur in einer Unzahl von zerstreuten handschriftlichen Manuskripten erhaltenen kunsttheoretischen und kunstästhetischen Arbeiten des P. Desiderius Lenz auf die Problemstellungen und Grundzüge hin interpretiert werden, die entweder für dessen künstlerisches Werk, oder aber allgemein für „Beuroner Kunst“ wichtig und interessant erscheinen. Die unsystematische, oft aphoristische und sprachlich schwer zugängliche Form der Schriften des Lenz stellt einer Gesamtauslegung große Probleme, und die Zusammenfassung in der vorliegenden Interpretation versucht gerade die Hauptprobleme herauszuarbeiten, um die Reichweite des Lenzschen „Kunstwollens“ deutlich werden zu lassen. Die Ausführlichkeit der Behandlung dieser Schriften erklärt sich aus der Bedeutung, die der Verfasser ihnen beimißt und aus der durch Erhaltung und Form für die Allgemeinheit resultierenden Unzugänglichkeit der Schriften. Ein zweiter Teil der Arbeit versucht, unabhängig von den Ergebnissen der Interpretation der kunsttheoretischen Schriften, an der Analyse von bildnerischen Werken (auf die Heranziehung von Plastik und Kleinkunst mußte einer Raffung der Arbeit zu Liebe verzichtet werden) Grundhaltung und Grundzüge des Werks herzuleiten. Ein Schlußkapitel dieses Teils versucht dann, aufbauend auf den Ergebnissen der Interpretation von Werk und Theorie das Wesen der Beuroner Kunst in dem Problem einer „reinen religiösen Kunst“ zu fassen. Teilkomplexe einer genetischen Analyse werden im dritten Teil behandelt. Stilgeschichtliche und ikonographische Analysen werden, so interessant auch die Verfolgung dieser Fragen für das Problem einer

„klassizistischen Unterströmung“ im neunzehnten Jahrhundert sein würde, weitgehend außer acht gelassen, da mit diesen Fragen ein Komplex von in der Literatur bisher wenig durchsichtig gemachten Problemen angeschnitten würde. Der Anhang gibt Aufschluß über die Entwicklung der Beuroner Kunstschule sowie über Lebenslauf und Werk der einzelnen Künstler.

Im Besonderen glaubt der Verfasser die Heranziehung der theoretischen Schriften vor allem auch dadurch rechtfertigen zu können, als es die Eigenart der Lenzschen Theorie ist, daß sie nicht isoliert neben dem Werk steht oder gar Ergebnis des künstlerischen Schaffens ist, sondern die Voraussetzung dafür, das heißt: die theoretischen Schriften sind ein integrierender Bestandteil des künstlerischen Werkes. Das erzeugende Prinzip des Werks ist so sehr die „Konstruktion“, also ein wesentlich intellektuell zu erfassendes Moment, daß der „Text“ zu diesem Werk nicht nur geschrieben, sondern auch verstanden werden muß. Das Werk entfaltet eine doppelte Anschaulichkeit: zunächst die normal sinnliche, die aber überformt (sublimiert) wird durch die intellektuelle Konstruktion. Selbst wenn sich alle Elemente auch anschaulich fassen lassen, so wird durch den geistigen Hintergrund eine neue Perspektive eröffnet. Denn ein Werk, das wesentlich verstandesmäßig konstruiert ist, gibt seinen letzten Zugang auch nur einer Anstrengung des Intellekts preis.

Historisch ist zu bedenken, daß der Theorie seit dem ausgehenden achtzehnten Jahrhundert nicht eine begleitende, sondern eine konstituierende Rolle zufällt. Herbert von Einem hat dies sehr klar herausgestellt: „Wo aber, wie im (wir können mit der gleichen Berechtigung sagen: seit dem) ausgehenden achtzehnten Jahrhundert die künstlerische Tradition abgerissen ist, und der Zwiespalt zwischen künstlerischer Tat und künstlerischem Wollen das eigentliche Geschehen der Kunst ausmacht, da scheint es geboten, ohne die Betrachtung auf sie einschränken zu wollen, von der Theorie seinen Ausgangspunkt zu nehmen².“

I. PROBLEMSTELLUNGEN UND GRUNDZÜGE DER KUNSTTHEORIE DES P. DESIDERIUS LENZ

a) Die künstlerische Tätigkeit als Form der Erkenntnis und ihr kulturkritischer Hintergrund (Bestimmung der Reinheit)

„Tout est bien sortant des mains de l'Auteur
des choses, tout dégenère entre les mains de
l'home.“
(J. J. Rousseau, Emile)

Die kunsttheoretischen Arbeiten des P. Desiderius Lenz, die in den folgenden Kapiteln näher untersucht und interpretiert werden sollen, entfalten ihre volle Bedeutung nicht allein in der Schaffung einer be-

2) Einem Herb. v., Carl Ludwig Fernow, Eine Studie zum Deutschen Klassizismus, Bln. 1935, S. 3.

stimmten und eigenständigen Theorie für die Praxis seiner Kunst. Die Intentionen dieser kunsttheoretischen Betrachtungen haben zwar dort ihren Grund, doch darüber hinaus ergibt ihre Analyse noch weitere Aspekte einer Interpretation. Es wird sich durch sie erweisen, daß seine Schriften über den speziellen ästhetischen und kunsttheoretischen Rahmen hinaus die Bedeutung einer originellen geschichtsphilosophischen Konzeption gewinnen, die als Kulturkritik, das heißt, als Kritik des sich durch seine künstlerische Tätigkeit in der Geschichte verwirklichenden menschlichen Wesens verstanden werden kann.

Diese Arbeiten geben daher nicht allein theoretische Erläuterungen für den technischen Prozeß des Schaffens von Kunstwerken, sondern besitzen ihren besonderen Charakter in der dahinter stehenden originellen und eigenständigen Konzeption vom Wesen der künstlerischen Tätigkeit, den dafür notwendigen Mitteln und den Aufgaben der Kunst als einer exemplarischen Form der Erkenntnis.

Auf diesem Hintergrund einer bestimmten Auffassung über das Wesen der Kunst und des künstlerischen Schaffens gewinnt Lenz einen Maßstab, an dem er nicht nur den kunstgeschichtlichen, sondern darüber hinaus auch den allgemein geschichtlichen Prozeß des menschlichen Wesens und seiner produktiven Leistungen mißt. Denn es liegt in der Eigenart des hier angelegten Maßstabes, den er nicht nur als Theoretiker der Kunst und ausübender Künstler, sondern auch als Theologe und Philosoph gewinnt, daß dieser keine isolierte Bedeutung für das Phänomen der Kunst besitzt, sondern sich seine Reichweite auf die kulturgeschichtlichen Erscheinungen überhaupt erstreckt.

Man kann zwar nicht von einer Lenzschen Geschichtsphilosophie im strengen Sinn sprechen, denn er gibt keine von den geschichtlichen Ereignissen her kommende Betrachtung ihres Prozesses, sondern die Werke der Kunst werden über die Analyse der Bedingungen einer vollkommenen künstlerischen Tätigkeit Mittel zur Erhellung einer geistes- und kulturgeschichtlichen Situation. Die Originalität der Lenzschen Auffassung liegt darin, daß er mit einem absoluten Maßstab aller künstlerischen Tätigkeit und der entstandenen Werke einen festen Ausgangspunkt für die Beurteilung des künstlerischen Tuns und der geschichtlichen Fragen in der Kunst gewinnt. In welcher Weise diese Ausdehnung dann auf den geschichtlichen Prozeß erfolgt, ist mit einer Aufgabe der folgenden Interpretation, die ihre Hauptaufgabe aber darin sieht, den Zusammenhang der verschiedenen Lenzschen Fragestellungen in ihrer wesentlichen Bedeutung für das Verständnis der kunsttheoretischen Schriften sowohl als des künstlerischen Werks herauszuarbeiten³.

3) Mit diesem Anlegen eines absoluten Maßstabes an künstlerische und geschichtliche Phänomene steht Lenz im Gegensatz zu einer Auffassung, die jede Zeit aus ihren eigenen Bedingungen verstehen und die Geschichte aus sich selbst interpretieren will (vgl. Diltheys Begriff des Verste-

Die Bedeutung von Lenz und damit die entsprechende Würdigung der Beuroner Kunst kann überhaupt nur auf diesem Hintergrund einer eigenen Kunsttheorie mit ihrem geistesgeschichtlichen Aspekt erfaßt werden. Er steht damit im 19. Jahrhundert innerhalb der allgemeinen Problematik einer Kunst- und Kulturkritik; in der Reihe derjenigen, die sich immer wieder, mit einer Intensität wie selten zuvor, um eine Deutung ihrer Zeit mühten. So stellt er in ihr kein isoliertes Phänomen dar, sondern wird getragen von den Fragen seiner Zeit, zu deren Lösung er seine eigenen Formulierungen findet, die sich in gewissem Sinne in dem vorausgeschickten Rousseausatz konzentrieren lassen.

Wir gehen zunächst der Lenzschen Konzeption vom **Wesen der künstlerischen Tätigkeit** nach, um in ihr den Maßstab kennen zu lernen, mit dem er sowohl „wahre“ von „falscher“ Kunst unterscheidet, als überhaupt seine originelle Basis für die Beurteilung des geschichtlichen Prozesses des menschlichen Wesens und seiner produktiven Leistungen findet.

Die Hauptaufgabe im künstlerischen Schaffen sieht Lenz darin, daß der Künstler das, was er darstellen will, vorher erkennen muß; das Hauptproblem liegt dort: Wie kann das, was dargestellt werden soll, vorher erkannt werden? Denn Kunst hat für ihn weder mit Nachahmung der Dinge der sichtbaren Erscheinungswelt noch mit einer Neuschaffung zu tun. Künstlerisches Tun ist für ihn nicht Erfindung, sondern Auffindung — der Gegenstand soll seinem Wesen gemäß, in seiner „**W a h r h e i t**“ dargestellt werden. Diese Wahrheit muß erkannt, d. h. aufgefunden werden. Dem Prozess der Bildwerdung muß, wenigstens gedanklich, der Prozess der Erkenntnis dessen, was dargestellt werden soll, vorangehen.

Die Erkenntnis der Wahrheit der Dinge, des „Dinges an sich“, bildet jedoch auch für Lenz Rätsel und Schwierigkeiten, wie sie vor allem die neuere Erkenntniskritik seit Hume und Kant kennt. Weder der Erkenntnisgegenstand, die Welt, besitzt für ihn diese Wahrheit rein, noch ist das menschliche Erkenntnisvermögen befähigt, die durch den Stoff verhüllte Wahrheit in den Dingen aufzufinden. Beides aber soll der Künstler leisten, er soll sowohl die Wahrheit erkennen, als auch den Gegenstand gereinigt vom Stoff in seiner Wahrheit darstellen. Das ist die Lenzsche Konzeption der Aufgabe der Kunst: Sie soll nicht die Nachahmung der Dinge der sichtbaren Erscheinungswelt, noch eine Neuschaffung der Welt im Werk geben, sondern sie will die gereinigte Natur im Bild erstehen lassen. Denn das Wesen der Dinge erfüllt sich erst in dieser **Reinheit** (Wahrheit), die vor dem Sündenfall Wirklichkeit war, nach dem Sündenfall aber durch die Eigengesetzlichkeit der Materie getrübt wurde.

hens in der Geschichte). Ebenso dient ihm dieser erarbeitete absolute Maßstab (Kanon) zur Schaffung von Kunstwerken mit absoluter Geltung, die sich der Relativität des geschichtlichen und zeitlichen Prozesses entziehen sollen.

Da jedoch auch das Erkenntnisvermögen des Menschen durch seinen mit dem Sündenfall untrennbar verbundenen autonomen Erkenntniswillen⁴ gestört wurde, besteht für den autonom denkenden Menschen keine Möglichkeit, das reine Wesen der Dinge zu erfassen. Denn die Welt als Schöpfung ist durch eine bloße Ichanstrengung ohne göttliche Erleuchtung in ihrem Wesen nicht erkennbar⁵.

Eine weitere Schwierigkeit entsteht noch dadurch, daß der Mensch durch den Sündenfall nicht nur ein autonom Erkennender, sondern auch ein autonom Handelnder wird und infolgedessen das Werk seiner Tätigkeit mit seinem eigenen Gesetz versieht. Es ergibt sich daraus, daß der autonom schaffende Künstler weder das Wesen der Dinge in der Welt rein antrifft, noch ohne weiteres es erkennen, oder in seiner Tätigkeit diese Wahrheit neu schaffen kann.

Hier findet sich nun bei Lenz ein zweiter Gedankengang, den wir zur Lösung dieses Problems heranziehen.

Vor dem Sündenfall existierte der Mensch in der *Vollkommenheit* der göttlichen Schöpfung, die noch ungestört durch den autonomen Erkenntniswillen des Menschen und der damit verschuldeten Eigengesetzlichkeit der Materie war. Der Sündenfall ist für Lenz der Fixpunkt in der Unterscheidung von Vollkommenheit und Unvollkommenheit sowohl der Welt als Schöpfung, als auch des menschlichen Wesens in seinem Erkennen und Handeln.

Für die menschliche Erkenntnis und die menschliche Tätigkeit bedeutet dies, daß es auch für sie eine mögliche Vollkommenheit gibt, die vor dem Sündenfall Wirklichkeit war. Die Vollkommenheit dieser Erkenntnis wie auch der Tätigkeit lag darin, daß das menschliche Erkennen und Handeln noch ganz ungestört auf seine erste Ursache, auf Gott hin, ausgerichtet und von ihm erleuchtet war. Der Mensch vor dem Sündenfall konnte die Wahrheit erkennen und war ein in den Intentionen Gottes fort handelndes Wesen, für das das Problem der Arbeit als Selbstschaffung seiner Persönlichkeit noch irrelevant war.

Wenn also vor dem Sündenfall Identität zwischen dem göttlichen Gesetz und dem menschlichen Geist bestand, nach dem Sündenfall aber

-
- 4) Vgl. Thomas von Aquin, *Summa Theologica* (im folgenden: S. Th.), III, 3,8: „Peccavit enim primus homo appetento scientiam: ut patet ex verbis serpentis promittentis homini scientiam boni et mali“ (Gen. 3,5). Dieses Verlangen nach Wissen bezeichnet Thomas als „*inordinatum appetitum scientiae*“.
- 5) Während aber das „*lex aeterna*“ des Augustinus (vgl. *de libero arbitrio*, 6. cap.) immer, auch noch nach dem Sündenfall, Erleuchtungsquelle des menschlichen Geistes bleibt, ist für Lenz — und das ist die Einseitigkeit seiner Sicht in Bezug auf den menschlichen Geist — der Bruch durch den Sündenfall vollkommen, und die Entfernung von dem eigentlichen Ziel des menschlichen Erkennens und Handelns wird durch die sich steigernde Ichanstrengung immer größer. (Vgl. Alois Schuber t, S. v. D., *Augustinus lex aeterna — Lehre nach Inhalt und Quellen*. In: *Beitr. zur Gesch. der Phil. des Mittelalters*, Bd. 24, 1924, S. 3—20)

die Getrenntheit des „lex aeterna“ und des menschlichen Erkenntnisvermögens einsetzte, so ist damit nicht gesagt, daß dieses Gesetz der Welt entzogen wurde. Es existiert verhüllt durch den Stoff in jedem Werk der Schöpfung; offenbar und rein aber nur in den „Werkzeugen“, mit deren Hilfe Gott seine Ideen in sichtbares Dasein führte. Denn die Ideen Gottes konnten in ihrer Absolutheit nicht unmittelbar in die Bedingtheit irdischer Erscheinungen treten, sie mußten Form annehmen und so Werkzeuge Gottes bei der Formung der Welt werden (Welterschaffung). Gott „braucht“ für seine schöpferische Tätigkeit ebenso wie der Künstler gewisse Schöpfungs- oder Formprinzipien, das heißt Werkzeuge, um seine Ideen sichtbare Gestalt annehmen zu lassen.

Diese Werkzeuge Gottes aber sind für Lenz die fünf regulären Körper und ihre Zahlen, das heißt die Gesetze des „Kanon“. Die fünf regulären Körper sind das formgewordene Gesetz Gottes, die seine Wahrheit rein enthalten, reiner als sie in der Schöpfung sich findet, da sich dort das Gesetz Gottes mit dem Stoff verband und zudem noch durch die Eigengesetzlichkeit der Materie getrübt wurde.

In dieser Konzeption des göttlichen Gesetzes als Formprinzipien und Werkzeuge der schöpferischen Tätigkeit liegt der metaphysische Hintergrund der Lenzschen Kunst- und Kulturkritik: Denn der Kanon existiert wirklich, und sein metaphysischer Ort erfährt eine dreifache Abstufung. Er besteht:

1. In Gott (Identität mit dem Kanon) unerkennbar nach dem Sündenfall.
2. In den fünf regulären Körpern und ihren Zahlen (als Werkzeuge des Kanon) dem Menschen geoffenbart zur Wiederherstellung der Schöpfung im Bild.
3. In der Schöpfung (Realisierung des Kanons) Vor dem Sündenfall erkennbar, nach dem Sündenfall erkennbar über die kanongerechte Konstruktion der Welt im Bild.

Aus dieser dreifachen Abstufung des metaphysischen Ortes des Kanons sowohl in seiner Realisierung als in seiner Erkenntnismöglichkeit, entsteht für Lenz die Frage: Welchen Zugang hat der Mensch nach dem Sündenfall überhaupt noch zu der Wahrheit der Schöpfung, um sie im Bild darzustellen?

Ihre Erkenntnis ist für den autonom Denkenden unmöglich. Aber auch die menschliche Tätigkeit kann diese Wahrheit nicht reproduzieren. Denn wenn wir als Ziel der menschlichen Tätigkeit der Erreichung der eigenen Vollkommenheit (Wahrheit) annehmen⁶, so ist auch die Erreichung dieses Zieles nach dem Sündenfall erschwert, da die Vollkommenheit, die letztlich in der Ebenbildlichkeit Gottes besteht, für den autonom handelnden Menschen weder adäquat erkannt noch erreicht werden kann. Ist der Kanon also nur ein abstraktes Formgesetz, das in der Materie der Welt untergegangen ist, oder besteht eine Möglichkeit, die Wahrheit der Welt in konkreter Gestalt wieder zu fassen?

6) Vgl. Thomas, S. Th. I; 4, 1: „Perfectum enim dicitur quasi totaliter factum.“

Hier setzt bei Lenz ein dritter Gedankengang ein. Die künstlerische Tätigkeit, besonders bei der Darstellung des Menschenbildes, erfährt bei ihm eine besondere Bestimmung: nur sie kann den Menschen in seiner Wahrheit darstellend wieder-herstellen. Voraussetzung dafür ist, wie wir schon oben bemerkt haben, die Erkenntnis dieser Wahrheit. Sie kann in der durch die Eigengesetzlichkeit der Materie gestörten Welt rein nicht mehr angetroffen werden; durch die Eigengesetzlichkeit des Erkenntniswillens aus der Natur nicht rekonstruiert werden. Sie kann aber auch nicht vom Künstler autonom neu geschaffen werden, da die Welt als Schöpfung, als Werk schon existiert, eine Neuschöpfung im eigentlichen Sinn also nicht nötig hat. Der Künstler hat aber als einziger dennoch die Möglichkeit, diese Wahrheit an ihrer Wurzel zu fassen: Wenn er sich nämlich in seinem Schaffen der Werkzeuge Gottes, der Gesetze des Kanons bedient. Sie waren die Schöpfungsprinzipien Gottes und sollen die Werkzeuge der künstlerischen Tätigkeit sein. Vom Künstler wird also Kenntnis und Erkenntnis der göttlichen Werkzeuge, der Gesetze des Kanons gefordert. Nur soweit er sich dieser Werkzeuge Gottes bedient, sie als Leitmotiv seiner schöpferischen Tätigkeit benutzt, ist Kunst als Schöpfung, als „Konstruktion“ der Welt im Werk möglich.

Was der autonomen Erkenntnis in einem gewissen Sinn vorenthalten bleibt, nämlich das Ding an sich, das Wesen der Erscheinungen zu fassen, das leistet der Künstler durch seine künstlerische Tätigkeit, wenn er sich der Gesetze des Kanons bedient. Er hat die Aufgabe, die Reinheit der Welt im Bild wiederherzustellen und den Menschen die Wahrheit im Bild vor Augen zu führen. Die Bestimmung der künstlerischen Tätigkeit des Menschen erfährt damit eine ganz eigene Konzeption, weil sie als einzige und rein schöpferische in nächster Analogie zur göttlichen Schöpfung steht⁷.

Mit dieser Bestimmung der positiven und notwendigen Leistung der künstlerischen Tätigkeit geht Lenz über die Problemstellung bei Rousseau hinaus, die wir nur zur Bezeichnung einer gemeinsamen Ausgangssitua-

7) Diese Konzeption der künstlerischen Tätigkeit als „Nachahmung des schöpferischen Wirkens Gottes“ findet sich ähnlich bei Wolff Odilo, OSB, dessen Werk „Tempelmaße“ in direkter Anlehnung an die Lenzschen Ideen entstand. (Als Pater des zur Beuroner Kongregation gehörenden Benediktinerklosters St. Emaus in Prag stand Wolff in Kontakt mit Lenz). Es fehlt dort jedoch die weitgehend theologisch-philosophische Fundierung dieser Theorie. Es heißt bei ihm: „Die Kunst . . . ist gleichfalls eine Art von Schöpfung, eine Nachahmung des schöpferischen Wirken Gottes. Unsere Erkenntnis ist ein Nachmessen, ein Auffinden der göttlichen Ideen, der Maße, die Gott in die Dinge gelegt hat. Jeder Begriff ist das Erfassen einer göttlichen Schöpfungsidee, das Herausziehen derselben aus der Materie, in welcher sie verkörpert ist. Aufgabe der Kunst ist es, die erkannten göttlichen Ideen von neuem darzustellen, sie in sinnfälliger Weise zum Ausdruck zu bringen.“ (Wolff Odilo, Tempelmaße. Das Gesetz der Proportion in den antiken und altchristlichen Sakralbauten, Wien 1912, S. 12).

tion diesem Abschnitt voransetzen. Innerhalb der Fragestellung von Lenz läßt sich dessen Position folgendermaßen zusammenfassen:

Vollkommenheit (Wahrheit, Reinheit) der göttlichen Schöpfung im Ursprung;
Bruch durch den Sündenfall;
Mangelhaftigkeit der menschlichen Tätigkeit.

Während aber Rousseau den Kulturprozess nur negativ sieht, weil er von einer imaginären Harmonie eines Naturzustandes ausgeht, ohne daraus mehr zu gewinnen als ein „zurück zur Natur“ — gibt es für Lenz wohl eine negative Bewertung bestimmter Kulturepochen, doch steht für ihn das aktive Prinzip der künstlerischen Tätigkeit positiv im Vordergrund. Sie ist befähigt, wenn sie sich der Gesetze des Kanons bedient, die Natur im Bilde zu rekonstruieren.

Dieser Maßstab der einzigen Möglichkeit wahren Kunstschaffens ist es auch, an dem Lenz den geschichtlichen Prozeß des menschlichen Wesens und seiner produktiven Leistungen mißt. Denn seine Betrachtung der Kunstgeschichte ergibt, daß der Kanon nur zu bestimmten Zeiten von bestimmten Völkern erkannt und in ihrem Kunstschaffen angewendet wurde. Es erwächst daraus die Frage: Warum nur von diesen Völkern? Wo liegt der tiefere Grund für das Fehlen der kanongerechten Darstellung zu anderen Zeiten? Und zuletzt noch die entscheidende Frage: wie hat Lenz selbst in seinem künstlerischen Werk die von ihm herausgestellten Forderungen einer vollkommenen künstlerischen Tätigkeit verwirklicht? Damit stellen sich Fragen, die den Gang unserer weiteren Arbeit bestimmen.

*b. Das Bild des Menschen im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens
(Bestimmung der Unveränderlichkeit)*

„Jeder . . . Mensch . . . trägt der Anlage . . . nach einen reinen, idealistischen Menschen in sich, mit dessen unveränderlicher Einheit in allen seinen Abwechslungen übereinzustimmen die große Aufgabe seines Daseins ist.“ (Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen).

In dem gesamten Schaffen von Lenz ist es fast ausschließlich die Gestalt des Menschen, die ihn interessiert und beschäftigt. Seine kunsttheoretischen Betrachtungen kreisen in der Hauptsache um das Problem der Darstellung des Menschen. Der Mensch wird jedoch nicht isoliert betrachtet, sondern in *B e z i e h u n g z u G o t t* gesetzt; seine Bedeutung liegt darin, daß er die „geistigste Erscheinung und die höchste Erfüllung der Schöpfung“ (68) ist⁸, folglich muß Gott auch in ihm seine Ideen am reinsten verwirklicht haben. In einer Abwandlung des Schöpfungsberichtes bezeichnet Lenz seine Anschauung genauer: „Zuletzt nach allem schuf Er deren Krone, das normale Menschenbild in zwei Geschlechtern“, und: „Die Zahlen und die Formen Seines Wesens sollten

⁸) Die Zitate sind den kunsttheoretischen Schriften des P. Desiderius Lenz entnommen. Die Seitenangaben beziehen sich auf die vom Verfasser ge-

die Werkzeuge sein, dieses Sein Ebenbild im Fleische, dieses Sein Gesetz des Geistes zu tragen, zu erstellen“ (244). Den Menschen, seine Gestalt kennenzulernen, bedeutet daher, an die Quelle der Gedanken Gottes zu kommen.

Welches sind nun die Gesetze Gottes, die sich im Menschen verwirklichen? „Die Zahlen und die Formen Seines Wesens sollten die Werkzeuge sein . . .“ Lenz interpretiert hier die Bibelstelle Weish 11/21: „Und Gott schuf alles nach Maß, Zahl und Gewicht“, dies zurückgeführt auf die Gen.-Stelle 2/26: „Und Gott schuf den Menschen ihm zum Bilde“ ergibt für Lenz, daß das Wesen Gottes sich in Zahl und Form ausdrückt, Gott die höchste Einheit von Maß, Zahl und Gewicht darstellt.

Lenz gibt uns damit einen ersten Einblick in sein Gottesbild und dessen Verhältnis zur sichtbaren Schöpfung im Menschen. „Der ewige Gott ist der Verborgene und der sich Geoffenbarthabende, Beides. Der Erste ist und bleibt uns verborgen, und wir wissen nichts aus uns.“ In der Schöpfung aber zeigt sich uns der sich geoffenbarte Gott, und über die Schöpfung können wir ihn erkennen, denn dort hat er sich manifestiert. „Jede Kreatur ist ein Symbol, eine Verkörperung einer Idee Gottes, in und aus seinem Wesen und Geist hervorgegangen, als im Wort von ihm sagend.“ (51a)⁹ Die Schöpfung aber sieht Lenz nach jener zitierten Bibelstelle nach Maß, Zahl und Gewicht geschaffen, sie ist eine logische Konstruktion Gottes, folglich können wir über Zahl und Form zur Vorstellung Gottes kommen. Zahl und Form sind es, „die dem Wesen Gottes am nächsten stehen, gleichsam zu seinem Wesen gehören.“ (263) Sie sind die Werkzeuge, mit deren Hilfe er die Ideen in sichtbares Dasein geführt hat, sie sind eins mit der einen, einfachen göttlichen Wesenheit.

Der Mensch nun, als vollkommenste von Gott erschaffene Kreatur, hat am meisten an den göttlichen Zahlen und Formen Teil: „So alt das Normbild der Mannheit, so alt das Normbild der Jungfrau, der Weiblichkeit, im Geiste, im Herzen Gottes, in Gott in Maß, in Form, in Seele, denn diese Seele im Geiste Gottes hat all' die Zahlen, Maße und Formen von Ewigkeit bestimmt und ausgeschieden (69)¹⁰.“ Die Gottesebenbildlichkeit des Menschen wird damit ganz auf das Körperliche, die Form des Menschen hin ausgelegt, „über die Idee des Menschen können wir

fertigte Maschinenabschrift der nur im handschriftlichen Konzept vor-handenen Originale. Für Übersicht, Titel und Entstehungszeit vgl. den Katalog der kunsttheoretischen Schriften im Anhang.

- 9) Eine parallele Stelle bei Thomas (S. Th. I, II; 44,3), die die göttliche Vorbildursache der Dinge darlegt (im Gegensatz zur platonischen Ideenlehre, nach welcher die Wesenheiten für sich und nicht nur im Geist Gottes Bestand haben) und den Grund für die Lenz'sche Konzeption der Erkenntnismöglichkeit Gottes aus der Schöpfung darlegt: „Deus est prima causa exemplaris omnium rerum . . . Et ideo oportet dicere quod in divina sapientia sint rationem omnium rerum, quas supra (I; 15,1) diximus ideas, id est, formas exemplaris in mente divina existentes“.

nichts wissen und nichts sagen, das ist im Abgrund Gottes, aber die Formen, Maße und Zahlen desselben . . ." (244) sind, da Gott sich in ihnen manifestiert hat, auch für den Menschen erkennbar¹¹.

Da der Mensch am reinsten die Zahlen und Formen Gottes in sich verkörpert, er Anfangs- und Ausgangspunkt aller Kreatur ist, gilt es vor allem, die Gestalt des Menschen in ihrer Gesetzmäßigkeit zu erkennen.

Doch nun erwächst die oben angedeutete Schwierigkeit: Alle Menschen nach Adam und Eva sind nach der Ansicht von Lenz in ihren Zahlen und Formen entstellt – durch die Entzweigung der Sünde ging nicht nur die Reinheit des Geistes, sondern auch die Reinheit der Gesetzmäßigkeit im Bau des Menschen verloren.

„Nun ist der Fluch des Sündenfalls, der auch die Gebilde der Natur traf, gewiß zuerst daran erkennbar geworden, daß dieselben gestört wurden in ihrer vom Schöpfer gewollten Ordnung und Gesetzmäßigkeit in ihrer Bildung; die scheinbare Freiheit, die ihnen also zuteil geworden, war ein Rückschritt, ein Verlust, denn sie, die erst in idealer Vollkommenheit waren, sind nun verkrüppelt, und kaum vermag oft ein geübtes Auge das ehemals waltende Gesetz noch zu erkennen“ (58b).

Daraus erwächst ein weiterer Grund für Lenz, sich bei der Darstellung des Menschen nicht an seine äußere Erscheinung zu halten, sondern nach seinen inneren Konstruktionsprinzipien zu forschen.

10) Vgl. Augustinus (de natura Boni c.3): „Haec tria, modus, species et ordo, tamquam generalia bona sunt in rebus a Deo factis: et ita, haec tria ubi magna sunt, magna bona sunt, ubi parva bona sunt, ubi nulla, nullum bonum est.“

11) Auf die Frage, in wie weit die Lenzsche Sicht der Gottesebenbildlichkeit des Menschen von der theologischen Auffassung her zu rechtfertigen ist, kann hier nicht näher eingegangen werden. Der Kommentar zum „Kanon“ (Kegel Sturmius, OSB., siehe Katalog der kunsttheoretischen Schriften des Lenz) nimmt folgende Stellung dazu: „Gewiß können wir uns das Eben- und Abbild Gottes, den geist-körperlichen Menschen, gar nicht denken, als daß er Zahl und Maß, Bild und Form habe, aber ebenso gewiß trägt der unermeßliche Gott selber weder Zahl noch Maß, weder Bild noch Form an sich, wengleich die Ideen von Zahl und Maß, von Bild und Form so gut wie alle anderen Ideen in ihm ruhen und aus ihm ihren Ursprung haben.“

Daß Lenz mit seiner Ansicht aber auch innerhalb des Benediktinerordens nicht allein steht, beweisen die Ausführungen von Odilo Wolff OSB. (Tempelmaße, a. a. O., S. 11) zu dem gleichen Thema. Es heißt dort: „Wenn demnach die ganze Schöpfung eben durch das Maß, durch dieses geistige Gesetz die ‚Fußspur‘ Gottes an sich trägt, so gewiß in besonderer und vollendeter Weise die Krone der Schöpfung, der vernünftige Mensch . . . Von ihm sagt die hl. Schrift, daß er nicht bloß die Fußspur Gottes an sich trage, sondern das Ebenbild Gottes. Diese Ebenbildlichkeit Gottes kommt in erster Linie der unsterblichen Seele zu . . . Aber auch der Körper des Menschen ist als Wohnung des Gottes-Ebenbildes, der Seele, nach dem Bilde Gottes geschaffen, und da in Gott keine Materie Vorbild des Menschen ist, so muß es vielmehr das immaterielle geistige Gesetz sein, worin diese Ebenbildlichkeit mit Gott beruht. Das Gesetz des Maßes . . . ist es, worin die Ebenbildlichkeit Gottes beruht.“

Es heißt bei ihm:

„Die Gestalt des Menschen, die das Ebenbild Gottes trägt, kann aber in zweifacher Weise betrachtet, studiert werden. Erstens, ohne alle höheren Gesichtspunkte, höheren Maßstab, nur direkt materiell, wie . . . wir sie sehen, . . . Die Gestalt des Menschen kann aber auch von der Hand des Geheimnisses, des Wunders seiner Konstruktion und Baues betrachtet werden. Dieses wäre dann der Eine Mensch, die Normalgestalt, im Gegensatz zu den zahllosen¹² Individuen, die um uns leben“ (135).

Lenz findet seine Konstruktionsprinzipien also nicht in der Gestalt des Menschen schlechthin, sie lassen sich nicht aus der unendlichen Zahl der Individuen reduzieren, weil diese „zahllos“ sind; auch nicht alle Menschen zusammengenommen stellen die Menschennatur nach dem ganzen Umfang ihrer Möglichkeit dar. Der reine Begriff der Gestalt des Menschen, die „Normalgestalt“, kann nur auf dem Weg der Abstraktion gefunden werden, weil die Erfahrung nur einzelne Zustände einzelner Menschen, nicht aber den Mensch an sich, als ein Vollkommenes, Unveränderliches zeigt. Kenntnis von diesem normalen, unveränderlichen Menschenbild gibt nur der „Kanon“, der das Produkt dieser Abstraktion des Menschenbildes auf seine bestimmte Gesetzmäßigkeit hin ist und die Konstruktion seiner Gestalt ermöglicht.

Da Lenz beim Bild des Menschen zwischen seiner äußeren Erscheinung und seinem sich in Zahl und Form verkörpernden Wesen unterscheidet, stellt sich die Frage: Wie verhält sich Lenz ganz allgemein als Künstler und als Theoretiker zu der ihn umgebenden Erscheinungswelt, was ist sein „Naturbegriff“? Zur näheren Erläuterung dieser Frage ein Zitat von Lenz:

„Jede Form der lebenden Natur wirkt anders, ob ich sie schlechthin als formgewordenen Stoff, Fleisch, Körper ansehe — oder als formgewordene Idee (Geist, die nach geometrischen Grundformen, Zahlen, geordneter Harmonie und Einheit zu höheren, von Gott gezeichneten Zwecken sich verkörpert hat. Hierdurch erscheint der Stoff quasi nur als Akzidenz, in erster Reihe steht die Idee. Im anderen Falle aber ist der Stoff die Dominante, die Idee existiert für den Beschauer nicht“ (136).

Damit unterscheidet er also zwei Möglichkeiten, die Natur zu betrachten: als formgewordenen Stoff¹³, oder als die sich in der Materie zur Form verkörpernde Idee. Der „formgewordene Stoff, die reale, materielle

-
- 12) Der Ausdruck „zahllos“ enthält ein Wortspiel. Er bedeutet sowohl die unendliche Menge als auch die Zahllosigkeit der einzelnen „abnormalen“ Individuen.
- 13) Dieser Ausdruck „formgewordener Stoff“ enthält eine scheinbare Inkonsistenz, da man nur „Stoff“ erwartet. Lenz behauptet jedoch nicht den im Platonismus vertretenen ausgesprochenen Dualismus, der zwischen Stoff und Geist (Form, Idee) einen unversöhnlichen Gegensatz setzt. Die Form ist in der Welt der sichtbaren Erscheinungen auf den Stoff angewiesen, niemals existiert hier ein Stoff ohne alle Form. Auch die Aristotelische Unterscheidung kennt die Angewiesenheit von Form auf Stoff, wenn er sie unter den vier Prinzipien alles Seienden aufzählt.

Natur“ (182) ist das Niedere, denn der Stoff ist „indifferent, er hat aus sich keinen Willen und keine Verantwortung“. (178) In der äußeren Erscheinungsform liegen aber verborgen die Idee und der Geist, die „unmateriell durchgeistigten Formen“ (182) der Natur, und diese erst bilden ihr eigentliches Wesen. (Vgl. Schellings Naturbegriff und Potenzenlehre).

Diese Anschauung hängt eng mit dem Sündenbegriff von Lenz zusammen¹⁴. Im ursprünglichen, „paradiesischen“ Zustand war die Natur rein, verkörpertes Gesetz; als Werk Gottes war sie nach Harmonie und Einheit gestaltet, hatte Teil am Wesen Gottes, an Zahl und Form. Die Sünde brachte jedoch die Disharmonie; die reinen Maße und Zahlen wurden im „indifferenten Stoff“, der „keinen Willen und keine Verantwortung“ hat, von der „Unreinheit“, der Mannigfaltigkeit, vom Gesetzlosen überdeckt. Das Geistige, die Idee, ging dadurch zwar nicht verloren, wurde aber verdeckt durch den Stoff.

Erkenntnis der „formgewordenen Idee“ bedeutet daher Kritik, Abstraktion (Konstruktion) der uns umgebenden Natur auf ihr Wesen, ihre „Wahrheit“ hin. Die reale, veränderliche Natur soll in die in ihr liegenden, höheren, unveränderlichen Formen übersetzt, und von Erdhaften in ihren ursprünglichen Zustand des geistig Idealen erhoben werden.

Es ist eine hohe Forderung, die Lenz damit an die Kunst richtet, sie hat gleichsam die Aufgabe, einen idealen, paradiesischen Zustand zu rekonstruieren und die Darstellung einer geläuterten Natur zu geben. „So schafft die Kunst, wenn sie ist, was sie sein soll, eine neue, ideale Welt, sie gibt einen Widerschein jener höheren Welt, aus der wir verbannt sind¹⁵. . .“ (59).

Es interessiert Lenz also nicht die Darstellung des Menschen schlecht-hin, so wie er in seiner äußeren Erscheinung vor uns steht, er sucht keine abbildende oder psychologisierende Darstellung des Menschen, sondern er strebt hin zur Realisierung der „Idee“ Mensch, des Wesens Mensch — „die nach geometrischen Grundformen, Zahlen, geordneter Harmonie und Einheit zu höheren, von Gott gezeichneten Zwecken sich verkörpert hat“. Denn wenn Lenz oben die „Idee“ der Natur ganz allgemein sich in diesen Elementen verkörpert sah, so trifft dies für die Gestalt des Menschen im Besonderen erst recht zu.

(Metaphysik A3, 983a, 26ff.) Hyle des Aristoteles gegenüber seiner Eidos faßt das gleiche Prinzip sehr klar für alle spätere Stoff- Formproblematik (Vgl. S. 29).

- 14) Wie überhaupt der Lenzsche Naturbegriff nur unter dem Gesichtspunkt der Welt als Schöpfung, viel mehr theologisch als naturphilosophisch zu verstehen ist.
- 15) Vgl. Schellings Konstruktionsbegriff der Natur. (Schelling Friedrich, Geschichte der Philosophie der Kunst).

Wenn wir nun statt „Verkörperung“ den treffenderen Begriff „Konstruktion“ setzen, den Lenz an anderen Stellen oft gebraucht, so haben wir das Mittel, mit dem er diese Darstellung der Idee des Menschen zu realisieren sucht. Wenn Lenz oben zwischen Betrachtung der Natur als formgewordenen Stoff und als der sich im Stoff zur Form verkörpernden Idee unterschied, so heißt es bei ihm an anderer Stelle:

„Es ist beim Studium der Natur wohl zu unterscheiden zwischen Konstruktion und tatsächlicher Erscheinung“ (57). „Den grund- und festlegenden . . . , den eminent das Ideal in sich bergenden . . . Teil wird . . . die Einheit der Konstruktion bilden . . . Sie gibt die idealen Maße, das Gerüst, die Festigkeit. Das andere umkleidet es lieblich mit wirklichem Leben . . . zu welchem eben auch Stoff nötig ist, der aber durch das geistige Maß ebenso wieder durchgeistigt, geadelt, geheiligt wird“ (127).

Die „tatsächliche Erscheinung“, die Materie ist der Sinnlichkeit und damit der Veränderlichkeit zugeordnet, die Konstruktion, die Idee, die „Form“ dagegen der Vernunft, der Unveränderlichkeit, die sich des ihr eigenen Mittels der Konstruktion bedient¹⁶.

„Die Konstruktion, das Werk Gottes, ist kennenzulernen, so weit als möglich, denn Erschaffen kann bloß Gott. Die Erscheinung derselben (der Natur) aber ist verschieden und wechselvoll, nie normal . . . es ist die gefallene Natur“ (57).

Indem der Künstler sich also der gleichen Mittel bedient, mit denen der Schöpfer den Menschen bildete, erreicht er die Konstruktion des „vollkommenen“ Menschen, so wie er vor dem Sündenfall gebildet war. Diesen „Einen“ Menschen sieht Lenz vorgezeichnet in einer bestimmten Normalgestalt des männlichen und des weiblichen Geschlechts. In den Bemühungen, die Gesetzmäßigkeit im Bau des normalen Menschen und die Gesetze seiner Konstruktion aufzufinden, kam Lenz auf gewisse Regeln, die er als „K a n o n“ bezeichnet. Er definiert ihn:

„Der Kanon gibt die typisch-harmonischen Zahlen und Formen zur Darstellung der Normalgestalt des Menschen als geometrische Konstruktion“ (128). Kanon bedeutet für Lenz also so viel wie Regel, Gesetz, speziell die Regeln und Gesetze für die Zahlen und Formen zur Konstruktion der Normalgestalt des Menschen. Wie wir oben schon ausgeführt haben, sind diese Gesetze für Lenz identisch mit jenen, nach denen der Schöpfer den Menschen bildete.

Lenz denkt absolut anthropozentrisch. Aber er sieht nicht mehr in der unmittelbaren Erfahrung der menschlichen Gestalt die göttliche Norm, sondern diese Norm ist ihm nur erreichbar über die Abstraktion, wo er jenseits aller Erfahrung sie findet und von dort her den Normmenschen erst konstruiert. Er scheint dadurch den Menschen seiner eigenen sinn-

16) Auch die Aristotelische Seelenlehre, die von der Platonischen Einteilung in Seelenteile ihren Ausgang nimmt, ordnet in der Betrachtung des Erkenntnisvorganges dem Erkenntniswerkzeug einen entsprechenden Erkenntnisgegenstand zu. „Das erkennende Mittel muß der Anlage nach seinem Gegenstand gleich sein“ (Aristoteles, *de anima*, 3. Buch 430b).

lichen Wirklichkeit zu entfremden. Mit dieser Fremdheit des Sinnlichen vor dem Bewußtsein steht Lenz in der christlichen Tradition, die Sinnlichkeit ist ihm geradezu ein moralisch-theologisches Problem. Die besondere Bedeutung der Lenzschen Konzeption liegt jedoch darin, daß er über der veränderlichen Welt der sinnlichen Erfahrung eine unveränderliche Welt der Erkenntnis, die durch göttliche Offenbarung zuteil wird, annimmt, in der sich das Wesen jedes einzelnen Dinges viel reiner ausdrückt, als es unsere mit Mängel behaftete menschliche Erkenntnis fassen kann. Die Konstruktion des Menschenbildes nach den Gesetzen des Kanons hat also gerade die Bedeutung, den Menschen in seiner reinen, unveränderlichen Wirklichkeit darstellend wiederherzustellen.

c. Der Kanon als Konstruktionselement zur Darstellung des Menschen

1. Herkunft und Geschichte des Kanons

(Bestimmung der Ursprünglichkeit)

„Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt in bedeutenden Steinen; die Wahrheit lebt in der Täuschung fort, und aus dem Nachbilde wird das Vorbild wieder hergestellt werden.“
(Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen)

Der Kanon, das heißt die Zahlen und Formen zur Konstruktion der normalen Menschengestalt, ist für Lenz seinem Wesen nach aus Gott, er hat in Gott seinen Ursprung, und fand seine erste Verwirklichung in der Welt durch die Bildung des ersten Menschenpaares. Damit wurde den ersten Menschen aber gleichzeitig die Erkenntnis der Gesetze gegeben, nicht nur das, auch das Bewußtsein ihrer hohen, göttlichen Bedeutung¹⁷.

Adam hatte die reine Erkenntnis der Gesetze von Gott selbst empfangen, und trotz des Sündenfalls ist er der Vermittler der Gesetze an seine Nachkommen.

17) Adam und Eva, als Geschöpfe Gottes nach seinem Ebenbild erschaffen, sind die ersten Manifestationen des idealen „Normmenschen“, gleichzeitig auch die „Prototypen“, die „körperlichen Vorbilder“ (176) von Christus und Maria. Denn Christus selbst und die heilige Jungfrau Gottesmutter wollten . . . in unserer Natur und Ähnlichkeit erscheinen, nach dem äußerlichen Vorbild jener (Adam und Eva), vielmehr aber als Urbild, nach dem jede gebildet sind. In ihnen mußte dieses Ideal, aber nicht bloß dem Körper, sondern auch in höchster Weise der Seele nacherstellt erscheinen, gebildet sein“ (77). Nur in diesen beiden Menschenpaaren, die von der Sünde rein geblieben waren, erschien die Vollkommenheit auf Erden. In Christus und Maria die höhere Vollendung als in Adam und Eva, weil Körper und Seele in gleicher Weise an ihr teil hatten. Sie sind die einzigen, die „im Fleische Bild ihrer selbst geworden sind“ (73), deren Wesen eins ist mit dem Sein selbst.

Denn bei ihm „war alle Urkraft, Begabung des Geistes so rein und ungeschwächt, bei ihm stand in erster Frische jede natürliche Gabe der Erkenntnis,“ daß er „dieses Erkennen, wenn auch viel getrübt, noch bei sich haben mußte, als er in Schuld gefallen . . . , denn er war von Gott selbst gelehrt“ (209).

Er bewahrte die Erinnerung an die einmal empfangene Erkenntnis „durch die Erfahrung langer Zeit“¹⁸. Die „kostbarste Quelle des Kanons“ ist darum die Überlieferung der Patriarchen, „d. i. der Weisheit Adams, der in allen Dingen die Weisheit Gottes erkannte, in ihrem Plan, Absicht und Gesetz, dessen Schüler, die Altväter, diese in den ersten Werken der religiösen Kunst niedergelegten, zum stehenden Zeugnis, deren Vermittler über die Sündflut Noah wäre“. (57)

So kommt Lenz zu dem Schluß, daß die Menschen seit dem Sündenfall zwar nur das abweichende Bild der Norm tragen, die Gesetze der Norm aber in den ältesten Bildwerken weiterleben.

„Die Kunst der Antike war nämlich im Besitze uralter ererbter Gesetze . . . der heiligen Ordnung und Logik . . .“ (74), „wie sie in den Werken der Urzeit, in der Kunst der Alten, bewußt, als ausgebildete Wissenschaft angewendet, sich finden . . .“ (19).

Je höher die Kunstwerke daher an Alter sind, desto höher sind sie an „Vollkommenheit, geistiger Einheit und Größe“. (120)

Für das Geschichtsverständnis von Lenz, das auf seiner religiösen Grundeinstellung basiert, heißt das: Am Ursprung alles zeitlichen Seins war höchste Vollkommenheit, war alles rein und gut, noch unverbildet und ungemischt, so wie es aus den Händen Gottes hervorgegangen war.

„Denn erst muß das Reine, Unschuldige, Gute sein, und die Korruption kann erst nachkommen. Selbst der Teufel war erst gut. Nichts aber kann mit der Korruption anfangen und dann zum Guten übergehen, diese frißt sich selbst, sie kann aus sich nie etwas Gutes hervorbringen . . .“ (53).

So wie Vernunft und Sinnlichkeit, Form und Materie, Wesen und Erscheinung für Lenz einen tiefgreifenden Dualismus aufweisen, so ist auch das Gute von Anfang an schon vom Bösen getrennt. Das Gute kann nicht aus dem Bösen hervorgehen, es kann höchstens böse werden, aber nur dann, wenn das Prinzip des Bösen, das heißt für Lenz: der autonome Erkenntniswille des Menschen, hinzukommt. Das Böse ist nicht schon an sich im Guten enthalten, denn beides sind Prinzipien, die im Gegensatz (nicht in einer Spannung) zueinander stehen.

Den Anfang der Geschichte bildet Gott durch seine sich in der Welt verwirklichenden Gesetze. Da Gott das höchste Prinzip des Wahren, Guten und Vernünftigen ist, muß also im Ursprung das Wahre, Gute und Vernünftige in seiner absoluten Reinheit bestehen. Der Sündenfall brachte dann die Störung in die von Gott geschaffene Vollkommenheit, der autonome Erkenntniswille des Menschen nahm dort seinen Anfang, doch Adam behielt sein Wissen, wenn auch „getrübt“, als er in Schuld gefallen, denn er war von Gott selbst gelehrt. Er bewahrte seine Erkenntnis als „Erinnerung“ und vermittelte sie als „Erbe“ an seine Nachkommen.

18) Vgl. Thomas, S. Th. I; 64,1.

Damit unterscheidet Lenz zwei verschiedene Erkenntnisweisen, die für ihn zugleich die beiden Hauptstufen des erkennenden Bewußtseins sind: Vor dem Sündenfall die absolute, durch nichts gestörte Übereinstimmung von Schöpfer und Geschöpf. Der Mensch existierte in der Wahrheit und konnte in seinem Zustand der Unschuld den Wahrheitsgehalt alles Wirklichen quasi als Schau Gottes erkennen¹⁹. Das ist die „natürliche Erkenntnis“, die Adam hatte. Der Sündenfall bringt durch den autonomen Erkenntniswillen des Menschen die Spaltung zwischen Geschöpf und Schöpfung. Der Mensch kann jetzt, als autonomer Mensch, die Welt nur als „Welt“, als Materie erkennen, die Erkenntnis ihres eigentlichen Wesens bleibt ihm verborgen, da die natürliche Kraft des menschlichen Geistes nicht ausreicht, den Erkenntnisgegenstand in seiner Tiefe, seinem Wesen zu fassen. Und alle menschlichen Forschungen, jedes Erkenntnisstreben auf Grund der eigenmächtigen Vernunft, führen durch die zunehmende Autonomie immer weiter von diesem Ziel fort.

Wir kommen damit zu einer umgekehrten Evolutionstheorie, wenn wir unter Entwicklung die Entfaltung des Einfacheren zum Vollkommeneren verstehen wollen: Am Anfang aller Geschichte war höchste Vollkommenheit, der Fortgang der Geschichte bringt durch das sich immer stärker entwickelnde Prinzip des Bösen, durch die autonome Vernunft, eine immer weitere Entfernung von dieser Vollkommenheit. Die autonome menschliche Vernunft wird mit ihrer zunehmenden Entwicklung der Kanon-fernste Ort.

In den frühen Zeiten erhält sich jedoch wenigstens ein Wissen (keine Erkenntnis) darum, wie die Gesetze der Vollkommenheit wiederzufinden seien. Hauptquelle für dieses Wissen sieht Lenz in der Überlieferung der Patriarchen, durch welche die Kenntnis der Gesetze auf die folgenden Generationen weitergegeben wurde. Sie bewahrten das Wissen als „Erbe Adams“ (75) und legten Zeugnis davon ab in den ersten Werken der religiösen Kunst.

Aus dem bisher Erläuterten sollte verständlich werden, warum für Lenz die Werke der ägyptischen Kunst die Merkmale der absoluten Reinheit und Vollkommenheit tragen. Sie ist die älteste Kunst, die er kennt, „der Anfang aller Kunst“ (16), dies ist für sein Streben nach Erfassung der Reinheit des Ursprünglichen schon Beweis genug, daß die Ägypter im Besitz der Gesetze von Zahl und Form, im Besitz der Kenntnis des Kanons gewesen sein müssen. Lenz findet seine Annahme bestärkt durch „ernste, neuere Forschungen²⁰, die ergeben haben, daß

19) Vgl. Thomas, S. Th. I; 79,4: „Supra animam intellectivam humanam necesse est ponere aliquem superiorem intellectum, a quo anima virtutem intelligendi obtineat . . . Sed intellectus separatus est Deus, qui est creator animae . . . Unde ab ipso anima humana lumen intellectuale participat.“

20) Lenz bezieht sich damit auf die von seinen Ideen abhängige Studie des Odilo Wolf, Tempelmaße, a. a. O.

die Ägypter nach einem Kanon arbeiteten“ (127). Dieser Kanon ermöglichte es ihnen, vollkommene Kunstwerke zu schaffen.

„Mit den Gesetzen, die die Kunst der Natur entlehnt hatte, hoben sie die Kunst auf Höhen, die weit über der Natur liegen, die göttlich zu nennen sind, sie hatten eine Sprache gebildet, die wie aus dem Reich der Himmlischen zu stammen schien, und der doch die Natur in keinem Dinge widersprach.“ (123).

Selbst als sich im Laufe der Entwicklung die Erkenntnis des „wahren Gottes“ auf das Volk der Juden beschränkte, blieb den Ägyptern doch der Kanon als „formale Offenbarung Gottes“ und Lenz sieht sie berufen und ausersehen, diese Gesetze äußerlich wenigstens zu pflegen und aufzubewahren²¹.

Denn der Kanon hat für Lenz ja nicht nur die formale Bedeutung der einzig möglichen wesensgleichen Darstellung des Menschen, durch seine göttliche Herkunft hat er zudem noch die theologische Funktion einer „formalen Offenbarung Gottes“ an die Menschen, „nächst dem heiligen Glauben“ (19).

„So wie die Juden durch die Offenbarung des wahren Gottes... in einer höheren geistigen Weise ausgezeichnet waren, und gleichsam den Habitus des neuen Testaments für die Ankunft Christi... vorbildeten..., so waren auch diese beiden Kulturvölker (Ägypten und Griechenland) dazu berufen und ausersehen, die Schönheit als sinnliche Form der Wahrheit äußerlich wenigstens zu pflegen und ihr wohltätig Wirken zu verbreiten, damit die Gemüter erhellt, gesänftigt, bereitet würden zur Aufnahme der Wahrheit, die in Christus ist“ (22).

Mit diesen Formulierungen kommt Lenz dem Schillerschen Gedanken der „ästhetischen Erziehung des Menschen“ sehr nahe; durch die Konstruktion des Kunstwerkes nach dem Kanon wird die Wahrheit wenigstens sinnlich schon offenbar, und die Menschheit so weit veredelt, daß sie vorbereitet ist zur Aufnahme der Wahrheit, die in Christus Mensch wurde.

Auch in der griechischen Kunst glaubt Lenz den Kanon noch wirksam, „Jenen Kanon der Ägypter also nahmen die Griechen mit

21) In dem 1859 erschienenen Werk Hermann Müllers (Über die heiligen Maße des Altertums, insbesondere der Hebräer und Hellenen, Freiburg 1859, S. 112) kommt auch dieser auf Grund eines vergleichenden Studiums der ägyptischen und hebräischen Maßverhältnisse zu der Formulierung: „Überall das Gegenteil der gewöhnlichen Ansicht, nach welcher die Heiden ganz andere Vorstellungen von der Gottheit gehabt haben sollen als die Hebräer. Die Wahrheit ist, daß selbst alles Christliche gewissermaßen schon im Heidentum zu finden ist.“ —

1894 schreibt der durch die Lenzschen Konzeptionen angeregte Paul Wilhelm Keppeler in den „Wander- und Wallfahrten“: „In Ägypten war die Schönheit nicht Sache des Gefühls, eines dunklen Empfindens, sondern klaren Willens, nicht ein Spiel der Laune, sondern Ergebnis von Gesetzen. Diese Grundgesetze waren... von geisterhaft erschreckender Einfachheit... Wie die Musik nach Pythagoras nichts ist als hörbar gewordenes Zahlenverhältnis, so war diese bauende und bildende Kunst nichts als in sichtbaren Formen verkörperte, zu sichtbarer Erscheinung verdichtete Zahlenverhältnisse.“

heiligem Ernst auf, er bot ihnen die Maße des Baues der Menschengestalt . . ." (121). Lenz findet seine These bestärkt durch Überlieferung „Vitruvs“²², der über den Inhalt der verlorenen Schrift Polyklets, die den Titel „Kanon“ führte, berichtet. „Wir wissen aus Vitruv, daß die Griechen einen Kanon hatten“ (127), „was Vitruvius von diesem Kanon berichtet, ist, das Polykletes es sei, der seine Regeln gesammelt und in einem Werk vereint habe . . ." (168). Zu dieser überlieferten Schrift des Polyklet nimmt Lenz jedoch in keiner Weise kritische Stellung — sonst müßte ihm auch der grundlegende Unterschied aufgefallen sein: Polyklet gibt kein starres Zahl- und Formgesetz, sondern ein Proportionsgesetz. Auch sieht Lenz in diesem Kanon nicht eine individuelle Schöpfung des Polyklet, die in dem „Exaktheitsstreben“ des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. ihren Ursprung hat²³, sondern eine kontinuierliche Weiterentwicklung des Kanons durch die Griechen, eben jenes Kanons, der von der Erschaffung des Menschen im Paradies her auf die Ägypter gekommen war²⁴.

Jedoch schon bei den Griechen beginnt eine *Verminderung* im Wissen um die Gesetze des Kanons²⁵, und von der Phidiaszeit an beginnt man sogar, von den Gesetzen des Kanons abzuweichen, denn Phidias begann, „auf die Natürlichkeit, das Detail in der Natur einzugehen“ (122).

„Er hatte, . . . was den Göttern vor allem geziemte, die . . . höhere Ordnung der Formen abgelegt, er legte aber auch noch ihr speziell Götterwürdiges ab, die monumentale Ruhe, Autorität, Einfachheit, in der Bewegung, in der Erscheinung“ (122).

Der Einfluß des dem Prinzip der Vernunft entgegenstehenden Prinzips der Sinnlichkeit machte sich schon zu dieser Zeit so weit geltend, daß die Kunst trotz der Kenntnis des Kanons verunklärt wurde. Die Ursache sieht Lenz in dem moralischen Verhalten der Zeit:

„Als dann zur Zeit des Äschylos . . . die großen und herrlichen Siege erfochten waren, da geschah es, daß . . . nun auch der Sinn für Heiterkeit, Verfeinerung und Annehmlichkeit des Lebens sich zu . . . entwickeln begann“

22) Gemeint ist zwar Galen, De temper. I, 9 etc.

23) Vgl. O p p e l H., Kanon, Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes und seiner lateinischen Entsprechungen — regula norma — (Philologus, Supplementband XXX, Lpz. 1937, S. 289).

24) Eine ähnliche — aber nur empirisch begründete — Auffassung vertritt Hermann Müller, wenn es bei ihm heißt (Über die Maße des Altertums . . . a. a. O., S. 196): Böckler hat „nachgewiesen, daß die Maß- und Gewichtsverhältnisse von Babylon, Ägypten, Phönicien mit Palästina, Griechenland und Italien eine zusammenhängende Kette bilden.“

25) „Die ägyptische Tempelbaukunst aber finde ich als eine echte menschlich-religiöse in einer Ideenbreite angelegt, daß mir scheint, als hätten die Griechen nur ein Stück davon wie zur Probe vollendet, als wäre die griechische Kunst nur ein Ableger von der vielgliedrigen ägyptischen Pflanze und in dieser zur reichen Blüte heraufgekommen, während jene, die Mutterkunst, in der Knospe . . . in der geheimnisvollen Erwartung stecken geblieben ist“ (33).

(122). „Daß die Zeit, die Umstände ihn (Phidias) nicht dazu bestimmten, dies zu vermeiden, zeigt, daß . . . der alte Glaube schon hinfällig geworden war, und wo kein Glaube mehr war, konnte die Kunst auf diesen Teil der Aufgabe verzichten“ (123).

Das Abweichen von dem Wege der Gesetzlichkeit in der Kunst ist für Lenz also Folgeerscheinung eines Abweichens von den göttlichen Gesetzen überhaupt.

„Mit dem Verschwinden des religiösen Lebens, der Zucht und Pietät, und der an ihre Stelle tretenden Verwilderung der Gemüter schwindet das Vermögen und selbst der gute Wille, diese heilige Wahrheit in der Kunst zu suchen. Unklarheit und Willkür wagen es einzudringen in den verschlossenen Garten heiliger Kunst“ (52).

Auf dem Hintergrund seiner umgekehrten Evolutionstheorie kommt Lenz zu einer nivellierenden Sicht der nun folgenden Kunstepochen. Es liegt im Wesen seines Maßstabes (Vollkommenheit zu Beginn der göttlichen Schöpfung), daß die künstlerische Leistung auch von Völkern wie den Römern und den Griechen eine fast unterschiedslose Beurteilung erfährt.

„So finden wir die religiöse Kunst auch bei den Römern. Der Geist derselben ist noch mehr verweltlicht und brutal, in riesigen Dimensionen, mit hohlem Pomp umkleidet, ist sie der Ausdruck ihrer ränkevollen, despotischen Gewalt . . . geworden“ (52).

Mit dem Untergang des Heidentums ging das Wissen um die Gesetze des Kanons dann vollständig verloren. Nachdem die Menschen durch den Stündenfall die Fähigkeit der Erkenntnis der Gesetze Gottes verloren hatten, wird ihnen nun auch noch die Kenntnis der Gesetze des Kanons genommen.

„Das Heidentum versinkt mit seiner Kunst, das Christentum findet die Kunst erniedrigt, wie wir ausgeführt. Die alten klassischen Prinzipien waren in Rohheit versunken“ (52).

Diese Konzeption erscheint zunächst widersprüchlich, denn von der theologischen Sicht her müßte durch die Erlösungstat Christi das Verständnis und die Erkenntnis der Gesetze Gottes wiedergegeben sein²⁶. Die Hauptfunktion des Kanons im Heidentum war jedoch die einer „formalen Offenbarung Gottes“ gewesen; es hatte den Kanon in seiner Kunstübung notwendig, um durch die Kunst vorbereitet zu werden für die Wahrheit, die in Christus Mensch wurde. Mit dieser Menschwerdung der Wahrheit beginnt jedoch ein ganz neues Geschichtsverhältnis des Menschen; der Kanon hatte seine erste Funktion einer „formalen Offenbarung Gottes“ erfüllt, die Gesetze, das Wort Gottes, waren in vollkommener Weise, als in Adam, Mensch geworden. Die Kunstübung hatte sich dadurch auf Gebiete verlagert, die zunächst mit dem vom Heidentum ausgebildeten Kanon allein nicht mehr zu lösen waren. „Das Christentum war neu. Erst mußten seine Begriffe und Charaktere in ihrem

26) Vgl. Thomas, S. Th. III; 1,5: Respondeo dicendum quod, cum opus incarnationis principaliter ordinetur ad reparationem naturae humanae per peccati abolitionem . . .“

reellen Wert und Gewicht, in dem ersten Material, dem Wort, fertig und ans Licht gestellt sein“ (38).

Der Verlust auch der Kenntnis des Kanons wird aus diesem Grund geschichtlich geradezu notwendig, weil das Christentum den Kanon, so wie die Ägypter und Griechen ihn ausgebildet hatten, tale quale nicht übernehmen konnte. Durch den Verlust einer immer neuen Erkenntnis der Gesetze Gottes in der Natur war der Kanon dem neuen Geschichtsverhältnis nicht gewachsen. Die Kunst des Christentums „muß sich wieder auf dem Grund jener göttlichen Prinzipien ein neues Gewand weben, in das das neue Gnadenleben eingewoben ist (54)²⁷.“

Die Interpretation der Geschichte des Kanons hat gezeigt, daß sie für Lenz gleichbedeutend mit der Geschichte der Kunst, speziell der Malerei ist, daß der Kanon das einzig mögliche Mittel zur Schaffung wahrer Kunst darstellt. Die Geschichte des Kanons also von seinem Ursprung in Gott, seiner ersten realen Verwirklichung in der Bildung des ersten Menschenpaares, und seine Anwendung in der ägyptischen und griechischen Kunst; und wir stellten dabei eine immer stärkere Verminderung, nicht der Wirkungskraft, sondern der Bedingungen der Möglichkeit seiner Wirkung fest. Sie leitet sich her aus der immer größer werdenden Entfernung von seinem Urgrund, den göttlichen Prinzipien, und der mit der autonomen Erkenntnis des Menschen verbundenen Konstruktion einer neuen Gesetzlichkeit in der Geschichtssphäre (Zeitlichkeit des Menschen, Selbstproduktion des Menschen in der Kultur)²⁸.

Wenn wir diesen umgekehrten Entwicklungsgedanken gradlinig weiter verfolgen würden, so müßten wir heute ethisch wie ästhetisch, in unserem Leben wie in unserer Kunst, auf einem absoluten Tiefstand angekommen sein. Lenz verfolgt diesen Gedanken jedoch nicht so gradlinig,

27) Wenn wir zwar versuchten, dieses Faktum des Verlustes des Kanons trotz der Erlösungstat Christi aus dem Lenzschen Gedankengut zu interpretieren — bezeichnender Weise gibt er selbst außer den zitierten keine Gründe dafür an — so erscheint uns die Negierung der Konsequenzen, die der Opfertod Christi auch für den Kanon mit sich brachte, bezeichnend für die dualistische Auffassungsweise von Lenz. Gott und Mensch sind für ihn durch den Sündenfall getrennt, eine Kenntnis des Kanons hält sich in den frühen Zeiten; sie wird getrübt, um dann endgültig zu versinken und dem Moment des „rein Weltlichen“ Platz zu machen. In diesem System bleibt für Christus kein Platz, Gott selbst muß erst die Gnade einer neuen Erkenntnis des Kanon schenken.

28) Aus dem schon früher erörterten Geschichtsverständnis von Lenz mit seiner umgekehrten Evolutionstheorie, ist uns dieser Gedankengang geläufig. Er ergibt sich logisch aus der Annahme einer totalen Vollkommenheit zu Beginn allen Seins durch die Alleinherrschaft des Guten, Wahren, Vernünftigen, und dem sich seit dem Sündenfall immer stärker ausbildenden Prinzip des Bösen. Und da der Kanon nicht nur ein ästhetisches, sondern gleichzeitig ein theologisches und ethisches, das heißt ontologisches Prinzip darstellt, ist seine Geschichte nicht trennbar von der Geschichte des Guten überhaupt. — Man wird hier an den Platonischen „Staat“ erinnert, in dem die Idee des Guten als leuchtendes und erleuchtendes Prinzip — Sonne, höchste Idee — erscheint (P l a t o n, Staat 515d ff).

sondern er läßt den Ablauf der Geschichte in Wellen, Kreisläufen erfolgen, und immer dann, wenn ein Kreislauf seine Kraft erschöpft hat, kommt ein neuer Impuls, eine neue Kraft, ein neuer Erkenntniswille, der wieder zum Ursprünglichen zurückstrebt. Da die klare Kenntnis der Gesetze des Kanons und die Voraussetzung für seine Erkenntnis jedoch einmal verloren ist, werden die Bedingungen für die Möglichkeit der Entfaltung dieses Impulses immer schwächer, und der Tiefstand des zweiten Kreislaufes liegt weitaus unter dem des ersten. Aber wir müssen festhalten, daß es neue Impulse und Kräfte gibt, die auf das Ursprüngliche und Erste, das Einfache gerichtet sind.

„Wir sehen immer in der Entwicklung der großen Probleme, deren Lösung die Menschheit bedarf, um . . . zum Ideal, zum Schöpfer zu gelangen, von Zeit zu Zeit wie ein Abbrechen, ein scheinbar Zerstören, und ein Neues soll vorbereitet werden . . .“ (138). „Und das erklärt uns auch, warum die *A n f a n g s p e r i o d e n* in Zeiten der Kunst die feinst und stark gefühltesten sind — ihr Anfang war immer ein Impuls zur Wahrheit, Notwendigkeit, zur Einfachheit zurückzukehren“ (143).

Der erste große Kreislauf der Kunst, die „Zeit der dogmatischen Kunst der Alten“ (52), in der die künstlerische Tätigkeit sich innerhalb des von Gott geoffenbarten Kanons hielt, nimmt mit der Menschwerdung Christi und dem damit verbundenen neuen Geschichtsproblem sein Ende. Es beginnt der zweite große Kreislauf der Kunst, „die Kunst ohne die klassischen Prinzipien“ (54), in der die künstlerische Tätigkeit mit Hilfe der autonomen Vernunft die Formprinzipien der Kunst zu erkennen strebt. Es liegt jedoch im Wesen des Lenzschen Maßstabes, daß er diesem Erkenntnisstreben nur bedingte Resultate zubilligt, da ihm die Möglichkeit der wahren Erkenntnis gar nicht gegeben war; es blieb bei einem „*T a s t e n p e r G e f ü h l*“ (243). Und auf Grund dieser Sicht erfahren die nun folgenden Kunstperioden eine fast gleichartig negative Beurteilung.

Nur in der *b y z a n t i n i s c h e n* Kunst zeitigt der Kanon noch ein erstarrtes und verkümmertes Nachleben. Sie hatte „einige mechanisch-traditionelle Trümmer der alten Kunsttechnik in sich aufgenommen“ (146) und diese in Einklang mit ihrem christlichen Fühlen gebracht. Es fehlte ihnen jedoch die klare Kenntnis der Gesetze, sie arbeiteten „mehr per blindem Fühlen als klarem Erkennen, . . . es mußte daher nur ein Tasten bleiben, dem eine Vollendung . . . nicht folgen konnte“ (146). Ihre geschichtliche Aufgabe war es jedoch, wenigstens auf diese Weise einige „Trümmer“ des Kanons und vor allem die Kunsttechnik der Konstruktion in die neue Kunstperiode hinüberzuretten, sie „setzten sich am Tore dieser versunkenen Stadt, am Grabe der erloschenen Kunst gleichsam nieder“ (24) — während das *a b e n d l ä n d i s c h e* *M i t t e l a l t e r* nur mit reinem „Frommsinn“ (137), einem Überwiegen des Gefühls über die Logik (150), ohne den Versuch auch erst zu unternehmen, die Gesetze der Menschengestalt zu erforschen, die christliche Kunst zu begründen versuchte.

Die byzantinische Kunst mit einem Überwiegen des „Maßes“ über das Gefühl, die abendländische Kunst des Mittelalters mit einem Überwiegen des Gefühls über das Maß — diese beiden Richtungen sind es, mit denen der zweite Kreislauf seinen Anfang nimmt. Er beginnt im Frühchristentum und findet, nach Lenz, erst mit der Beuroner Kunst und ihren Kunstidealen sein Ende. Das Hauptelement der „Kunst ohne die klassischen Prinzipien“ ist das im Wesen der eigenmächtigen menschlichen Vernunft liegende immer bewußtere Aufnehmen des Stoffes, der Sinnlichkeit, und damit verbunden das Gestalten nach „Gefühl“, nicht aus klarer Erkenntnis.

Mit Giotto und seiner Zeit hatte dieser Kreislauf seinen neuen Impuls geholt, „nachdem die Byzantiner Miene machten, dem Abendland abzusagen“ (147).

„Es war ihnen die Freiheit gegeben, alles wieder mit neuen Augen anzuschauen, das Erbe der antiken Kunst . . . so zu sehen, wie es war, ebenso in die Natur selber mit freiem, ungetrübten Blick hineinzuschauen“ (147).

Im Gegensatz zu der byzantinischen und abendländischen Kunst des Mittelalters waren sie die ersten, die sich wieder um die Erkenntnis der Formprinzipien des menschlichen Körpers bemühten. Aber sie „mußten sich mit dem Ansehen antiker Statuen begnügen, weiter als ihnen dieses half, kamen sie nicht, und die Norm der menschlichen Gestalt . . . blieb ihnen gänzlich verborgen“ (150). Der Kanon war verloren, „ohne diesen Schlüssel aber mußten sie auf einem gewissen Punkt ankommen, von wo aus es nicht mehr weiterging“ (143).

Die Giottozeit gab die Kunstaufgabe formal unvollendet an die Renaissance, und mit dieser Kunst zeitigt der zweite Kreislauf seinen Kulminationspunkt. Das Streben der Giottoschule, den menschlichen Körper in seiner Materie kennen zu lernen, hatte sich noch in Grenzen gehalten, sie hatte ihre Vorbilder in der antiken Kunst gesucht und wenigstens gefühlt, daß es das Maß sei, das diese Kunst adelte. Mit der Renaissance aber gewinnt der Geist der Materie seine höchste Herrschaft, „es war der fleischliche Mensch der bis dahin erduldeten Zucht, seiner getragenen Fesseln inne und satt, er fing an . . . auch dieses, seines zweiten Wesens . . . sich bewußt zu werden . . .“ (152). Die Intention, über Bau und Form des menschlichen Körpers Kenntnis zu erlangen, führt nun zu dem „Stoff“ des menschlichen Körpers; man versucht, aus der Materie selbst die Formprinzipien zu gewinnen. Die Kunst der Renaissance betrachtete die Menschengestalt nicht nach Maß, sondern „ohne alle höheren Gesichtspunkte, höheren Maßstab, nur direkt materiell . . .“ (135).

Die „Konsequenz aus diesem aber war, daß die ganze Kunst ins Kraut schoß, in immer mehr sich erhebende Fleischlichkeit . . . und schließlich bis ins Unsinnige der Gesetzlosigkeit sich verirrete, des Materialismus' und Unverstandes, bis zur absoluten Willkür in der Kunst, bis zum sinnlosen Barock . . . sich verstieg. Diese Kunst ist ein Verbrechen an der Vernunft“ (103).

Mit diesen letzten Formulierungen haben wir die schärfste Kritik, die Lenz an der nun in voller Blüte stehenden eigenmächtigen menschlichen

Vernunft übt. Im ersten Kreislauf der Kunst: göttliche Offenbarung, Erkenntnis, Form — in der Kunst ohne die klassischen Prinzipien: eigenmächtige Vernunft, „Gefühl“, Materie. Vom Thema her gesehen im ersten Fall die Kunst der heidnischen Antike, im zweiten Werke der christlichen Kunst.

Diese Beurteilung des geschichtlichen Prozesses gibt einen neuen Beweis für die Lenz' eigentümliche dualistische Denkweise, die einen komplexen historischen Prozeß nur unter einem bestimmten Blickwinkel sieht und sich der Möglichkeit einer dialektischen Spannung und Entfaltung geistiger und weltlicher Kulturformen nicht bewußt wird. Dies ist bezeichnend für eine Denk- und auch Verhaltensweise des 19. Jahrhunderts, die allgemein nach „reinen“ Formen strebte und jedem Gebiet durch Abgrenzung und eigene Methode seine Autonomie zu sichern strebte. Es ist ausschließlich dualistisch beurteilt, wenn Lenz in der heidnisch-antiken Kunst formal die letzte Vollendung, in dem formalen Charakter der christlichen Kunst aber ein „Verbrechen an der Vernunft“ sieht.

So ist es nicht erstaunlich, wenn Lenz an die beiden Kreisläufe der Kunst einen dritten und letzten sich anschließen läßt: die „kirchlich-dogmatische Kunst“ (76). Sie soll die Verbindung beider Möglichkeiten bringen, die christlichen Inhalte gestaltet mit den Formprinzipien der klassischen Kunst. Die „Kunst muß sich wieder auf dem Grund jener göttlichen Prinzipien ein neues Gewand weben, in das das neue Gnadenleben eingewoben ist“ (53). Durch diese Verbindung wird das „goldene Zeitalter der Kunst“ (183) geschaffen werden, denn ihre Vollkommenheit steht auf einer ungleich höheren Stufe als die Werke der antiken Kunst. „Im Lichte des Christentums sehen wir klarer und haben durch die Gnade Gottes eine ungleich höhere Erkenntnis als die alten Heiden . . .“ (62a). Durch die Gestaltung der ewigen und zeitlosen Gehalte der christlichen Religion nach den ebenfalls absoluten und zeitfreien Gesetzen des Kanons aber soll das Kunstwerk der Relativität des geschichtlichen und zeitlichen Prozesses enthoben werden um damit — und hier können wir mit Peter Meyer sprechen — „aus der Abfolge der historischen Stilarten auf eine für Geschmackswandlungen unzugängliche Plattform des Absoluten hinausgetreten zu sein“²⁹.

Die neue Kunstaufgabe sieht Lenz demnach darin, sich wieder dem Grund jener schon einmal geoffenbarten Formprinzipien zu nähern.

„Das ist jene altägyptische Weisheit, die uns nicht in Büchern überliefert worden, die wir aber aus ihren Kunstwerken herauslesen können, und die unserer Zeit aufbewahrt blieb, um nicht bloß Archäologen zu interessieren, sondern damit diejenigen, deren Beruf es ist, sie zu verstehen, sich bemühen möchten, zum Verständnis zu gelangen“ (23).

29) Meyer Peter, Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, Zürich 1948, S. 330; Vgl. auch Sedlmayr Hans, Die Revolution der modernen Kunst, Hamburg 1955, S. 78.

Mit großer Zuversicht glaubt Lenz diese Zeit nun gekommen, die wissenschaftliche „Entdeckung“ der ägyptischen Kunst, die Entzifferung der Hieroglyphenschrift, erscheinen ihm wie göttliche Hinweise, die unserer Zeit aufbewahrt blieben. Mit diesem Glauben an eine bessere Zukunft, die ihre Basis in den durch die göttliche Gnade ermöglichten wissenschaftlichen Erfolgen des Jahrhunderts hat, zeigt Lenz seine Zugehörigkeit zu den 50er und 60er Jahren des 19. Jahrhunderts, in denen das Zutrauen zu der eigenen Zeit von den verschiedensten Seiten her ausgesprochen wird³⁰. Er nimmt zwar insofern eine Sonderstellung ein, als er dieses Zutrauen nicht auf die autonome, von transzendenten Fesseln befreite menschliche Kraft, sondern gerade auf die durch göttliche Gnade bewirkten menschlichen Erkenntnis setzt.

Und aus diesem Glauben an einen einmal geoffenbarten Kanon, der in der ägyptischen Kunst wirksam war, erwuchs für Lenz die große Frage, der er sein ganzes Lebenswerk widmete: Wie sind diese Gesetze des Kanons wiederzufinden? Da er den Kanon in der ägyptischen und griechischen Kunst wirksam sah, konnte es für ihn nur ein Mittel geben: das Studium der ägyptischen und griechischen Kunst auf ihre Formprinzipien hin. Messungen an diesen Kunstwerken führten dann auch zu seinen Zahlen und Formen des Kanons, zur Konstruktion des Normalmenschen.

Wir aber stellen nun die Frage, ob Lenz mit dieser „Entdeckung“ nicht gerade Gefahr läuft, einem absoluten Konstruktivismus zu verfallen. Ob er damit nicht den notwendigen sinnlichen Anteil aus dem Bereich der bildenden Kunst eliminiert. Und ob seine Einschätzung der antiken Kunst nicht gerade ein Beweis dieser Gefahr ist. Die Analyse der Elemente des Kanons wird diesen Fragen weiter nachgehen.

2. Inhalt und Bedeutung des Kanons. (Bestimmung der Einfachheit)

„Es sind nicht diese Gegenstände, es ist eine durch sie dargestellte Idee, was wir in ihnen lieben.“

(Schiller, Über naive und sentimentale Dichtung)

„Der Kanon gibt die typisch-harmonischen Zahlen und Formen zur Darstellung der Normalgestalt des Menschen als geometrische Konstruktion“ (128) – so definiert Lenz seinen Kanon. Wir werden uns nun mit dem Umkreis der Fragen beschäftigen, welches diese „typisch-harmonischen Zahlen und Formen“ sind, wo sie sich finden, und welche Bedeutung sie für die Konstruktion des Menschenbildes haben.

Der Ort der Zahlen ist die Mathematik, Ort der Formen die Geometrie. Da es Lenz jedoch nicht um die Diskussion allgemeiner Zahlenverhältnisse und ihrer Komponenten geht, die ein von den sinnfälligen Dingen

30) Vgl. Müller = Armack Hans, Das Jahrhundert ohne Gott, Münster 1948, S. 20 ff.

gesondertes Sein haben (vgl. Ideenlehre des späten Platon), sondern um ihre Anwendung in der Kunst, müssen sie sich mit dem Stoff verbinden, zur Form werden, und damit kommen wir in den Bereich der Geometrie, die Lenz nicht ihrer Bedeutung nach, aber in Bezug auf die Anwendungsmöglichkeit in der bildenden Kunst der Mathematik überordnet.

Jedoch auch die Geometrie im allgemeinen ist noch nicht der Ort, an dem sich die „typisch=harmonischen Zahlen und Formen“ finden, mit denen die Normalgestalt des Menschen zu konstruieren ist; denn die Geometrie betrachtet die Dinge nur auf ihr weltliches, materielles Dasein, nicht aber auf die eigentlichen Seins-Bedingungen, in denen sich erst das Wesen der Dinge erfüllt. Dies leistet nur die „ästhetische Geometrie“, sie allein vermag es, das „Meer der Variationen in der Natur zum Stillstand zu bringen, ordnend, scheidend, vereinfachend in die überquellende Fülle der Erscheinungen einzudringen“ (11). Die ästhetische Geometrie stellt nach Lenz also einen Spezialbereich der allgemeinen Geometrie dar.

Lenz stellt sich das System der Geometrie fast hierarchisch vor. Denn er trifft eine Unterscheidung von vier Arten der Geometrie, in denen die oben bezeichnete ästhetische einen ganz charakteristischen Platz einnimmt. Dient die „erste Geometrie“ nur „weltlichen, materiellen Zwecken“ und sieht er die „zweite“ als „Geometrie der Mechanik“, so kommt Lenz in der „dritten“ auf die „Geometrie der Größen in der Schöpfung Gottes“, der geometrischen Formgesetze also, nach denen Gott die Welt schuf. Sie erscheint in der Schöpfung als „Geometrie der Schönheit, der Ordnung, der Regularität der Figuren“, das heißt aber als die verkörperten Gesetze des Kanons.

Daran schließt sich erst die „vierte Geometrie“ als ästhetische Geometrie an. Sie ist die Anwendung der in der Schöpfung verwirklichten Gesetze Gottes in der künstlerischen Tätigkeit „als Sprachzeichen, als Worte Gottes (die) zu den Menschen sprechen“.

„Das (ist) die eigentlich ästhetische und ethische Geometrie, deren Sinn auch von dem Schönen und Wahren noch hinüberspielt in das Gute, in seiner höchsten Bedeutung in das Heilige, die sich in Beziehung zu Gott selbst stellt als Art und Weise, ihm die Ehre und höchste Anerkennung als Gottesdienst darzubringen“ (301)³¹.

Die Gesetze Gottes werden durch ihre Anwendung als ästhetische Geometrie in der künstlerischen Tätigkeit aus ihrer göttlichen Absolutheit und Zeitlosigkeit in die Zeitlichkeit der menschlichen Tätigkeit gebracht, haben dort aber gerade die Bedeutung, die absolute Gültigkeit

31) Vgl. zu diesem Begriff der Geometrie z. B. Peuckert Erich=Will, Geheimkulte, Heidelberg, 1951, S. 590: „So stellt die magische Lehre sie (die Geometrie) immer wieder ins Licht, hat Plato die Geometrie doch eine Erfindung des ägyptischen Gottes Thot, des späteren Hermes Trismegistos genannt. Alle die soeben genannten Faktoren legen den Schluß nahe, daß hinter „Geometrie“ nicht nur eine reine mathematische Wissenschaft, sondern daß hinter ihr ein philosophisches Begreifen stehe.“

und Unveränderlichkeit des Werkes zu gewährleisten. Da diese Konstruktionsgesetze der ästhetischen Geometrie ihren Ursprung in Gott haben und die Formgesetze waren, mit denen er die Welt schuf, werden sie für den Menschen zu „Worten“ Gottes, die in sich religiös und „Sprachzeichen“ ihrer göttlichen Herkunft sind. Die ästhetische Geometrie hat daher eine ethische Funktion, sie versinnbildlicht die „Worte“ Gottes. (Vgl. Kierkegaards ästhetischen und ethischen Menschen, und dessen letzte Stufe, die des religiösen Menschen.)

Lenz ordnet seine vier Arten Geometrie also in zwei Gruppen ein, in eine „weltlich-sachliche“ (67) und eine ästhetische und ethische; eine nur dem Stoff und eine der Form dienende Geometrie. Die „weltlich-sachlichen“ Arten der Geometrie, die er an anderer Stelle auch als „niedere Technik“ (51) bezeichnet, sind für die Kunst nicht relevant, weil sie nur „weltlichen, materiellen Zwecken“ dienen, hörig sind dem Stoff und das Verhältnis von Stoff und Form umkehren. Desto größere Bedeutung hat die „wissenschaftlich begründete und erleuchtete höhere Technik“ (56) der „dritten“ und „vierten Geometrie“, wie sie die Geometrie Gottes und die Geometrie des Künstlers darstellen.

Die Ästhetik als „Wissenschaft der Zahl“ (75) kann das gleiche Ziel, Sprachzeichen Gottes zu werden, in Worten wohl anstreben, aber sie bringt der Kunst nichts, da sie „ohne Bild, Zahl und Zeichen ist“ (81). „Und ohne die geometrischen Urformen, Grundformen, ist keine Ästhetik bei den Menschen“ (212a). Zu diesem Ziel kann nach Lenz nur die ästhetische Geometrie führen, sie ist die Wissenschaft der Geheimnisse und Symbolik von Zahl und Form, sie gibt die Werkzeuge, eben die Zahlen und Formen; das, was Gott den Menschen in der Schöpfung als „Kunstgrammatik“ (82) vor Augen geführt hat.

Aus den an vielen Stellen verstreuten Bemerkungen von Lenz über die Bedeutung der Zahl für die ästhetische Geometrie läßt sich folgender gemeinsamer Gedankengang herausstellen: „Das erste Werkzeug der ästhetischen Geometrie“ (135) ist die Zahl, „die in der Hand Gottes das Werkzeug bedeutet, seine Ideen in der Schöpfung ins Sichtbare herauszuführen“ (85), denn die Zahl „ist das Ordnende, den Zweck dirigierende, formbildende, kurz: Geist und Seele des Gebildes“ (111). Die Zahl ist es, die „alle Formen in ihren Bereich zieht, sie in sich vergeistigend, wie es auch die Antike getan, sie bildet den Gegendamm gegen die Materie, den Stoff“ (135). „Das Maß, die Zahl also ist Geist, eigentlich das Charaktergebende, es hebt empor, wirkt nicht auf das Tierisch-Sinnliche. Der Stoff, ohne in diese Höhe gehoben zu sein, tut nur Letzteres“ (136). Die Zahl ist damit das Prinzip, das in der Form aller Erscheinungen verborgen ist, das in und aus Gott ist, und das sich gesetzmäßig mit dem Stoff verband, um die Ideen Gottes in sichtbares Dasein zu führen³².

32) Seit den Neupythagoräern nimmt die Zahl und die Zahlenlehre hervorragende Bedeutung für die Ästhetik und Kunsttheorie ein. Vgl. z. B.

An anderen Stellen führt Lenz diese Gedanken weiter aus: Die „erste Frucht“ (181) der Zahlen aber sind die fünf regulären Körper, die durch das „Zusammentreffen der Zahlen“ (56) und ihrer gesetzmäßigen Verbindung mit dem Stoff entstehen. Sie sind der „große Anfang des Auswirkens der unendlichen Gedanken Gottes“ (214). Denn die Zahlen, die Ideen Gottes, konnten durch sich allein nicht in Erscheinung treten; um Realität, Gestalt werden zu können, mußten sie sich gesetzhaft mit dem Stoff verbinden, mußten sich im Stoff zur Form verkörpern.

Die von Lenz angenommene Verbindung von Zahl und Stoff zeigt damit ein doppeltes Gesetz. Einmal ist die Zahl schon in sich Gesetz, sie muß sich aber zudem noch gesetzmäßig mit dem Stoff verbinden, wenn sie sich im Stoff zur Form (der fünf regulären Körper) verkörpern will.

Die Anwendung des Begriffes „Form“ bei Lenz ist zunächst irreführend, da man Form als Gegensatz zur Materie erwartet. Jedoch schon die Erläuterung des Lenzschen Naturbegriffes hatte gezeigt, daß in seiner Unterscheidung zwischen Natur als „formgewordene Idee“ und Natur als „formgewordener Stoff“ sowohl Idee wie auch Stoff Form annehmen, die Form also nicht im strengen Sinn, als Prinzip, der Materie entgegengesetzt wird. Gegensatz der Materie ist die Idee (die Zahl), aber beide, Materie wie auch Idee sind Prinzipien, die an sich, rein, nicht in Erscheinung treten können. Die Idee Gottes muß, um anschauliche Gestalt anzunehmen, sich als Zahl gesetzhaft mit dem Stoff verbinden, muß sich im Stoff zur Form verkörpern. Zunächst zur „reinen“ Form der fünf regulären Körper, um dann in einer nochmaligen gesetzhaften Verbindung mit der Materie die Körperwelt zu erzeugen. Also nicht nur eine doppelte, sondern eine dreifache Gesetzmäßigkeit: Zahl als Gesetz, gesetzmäßige Verbindung von Zahl und Stoff zur reinen Form der fünf regulären Körper und schließlich eine dritte gesetzmäßige Verbindung der fünf regulären Körper mit der Materie zur sichtbaren Körperwelt. (Vgl. die dreifache Abstufung des metaphysischen Ortes des Kavons; a)

Aber auch der Stoff als solcher ist auf die Formung angewiesen; ohne die gesetzhafte Verbindung mit der Zahl bleibt er jedoch nur „formgewordener Stoff“. („Ohne Zahl und Formlos ist dasselbe“. (208)) In diesem vereinfachenden Sinn kann man also von Form als Gegensatz zur Materie sprechen, man muß jedoch beachten, daß die Form nichts Einfaches ist, sondern das Produkt der gesetzhaften Verbindung von Zahl und Stoff. Die Materie dagegen, die sich „ungesetzhaft“ mit der

Augustinus, De libero arbitrio, lib. II, cap. XVI, t. I: „Alles hat Formen, weil es Zahlen in sich hat; nimm ihnen diese und sie sind nichts mehr... Und alle menschlichen Künstler, die körperliche Gebilde hervorbringen, besitzen in ihrer Kunst Zahlenverhältnisse, nach denen sie ihre Werke zusammenfügen.“ — Vgl. auch P l u t a r c h, Scripta Moralia, Sympos, Probleme VIII, 2.

Zahl verbindet, bleibt der zwar „form-gewordene“, das heißt hier: in die Erscheinung getretene, aber ungeordnete, niedere Stoff.

Lenz vertritt also nicht einen Dualismus von Stoff und Form (Idee), der zwischen der sinnlichen Welt der Erscheinung und der intelligiblen Welt des Dinges an sich (Kant) einen unüberbrückbaren Gegensatz sieht. Er ist demnach von daher gesehen in keiner Weise Platoniker, denn die veränderlichen Dinge der Erscheinungswelt sind nicht nur Abbilder ihrer Vorbilder, sind nicht nur existent, weil sie an ihren Vorbildern teilhaben, sondern die Idee liegt als Form in den Dingen selbst. Lenz neigt also mehr der Aristotelischen Auffassung zu, die in dem Stoff die passive Möglichkeit oder Anlage (potentia) sieht („Der Stoff, die Materie ist indifferent . . . er hat aus sich keinen Willen und keine Verantwortung“ (178)), in der Form dagegen die Erfüllung dieser Anlage (actus). Die Idee ist in der Welt der sichtbaren Erscheinungen auf die Formung im Stoff angewiesen, niemals existiert hier eine Form ohne allen Stoff. (Nur Gott ist stoffloser Geist, reine Form.) Der Stoff bleibt im Körper jedoch immer eine Beschränkung der Form, da er ihre Seinsfülle nicht voll zur Geltung kommen läßt.

Schon hier deutet sich an, daß Stoff, das heißt aber Sinnlichkeit, bei Lenz notwendig ist für die Konstruktion, daß er keinen absoluten Konstruktivismus fordert und den sinnlich-gegenständlichen Anteil aus der Kunst nicht vollkommen eliminiert. Die Gestalt des Menschen wird aber nicht den geometrischen Urformen gleichgesetzt, diese geben vielmehr das immanente Konstruktionsgesetz zur Bildung des Menschen aus dem „Stoff“.

Wir gingen oben von der Frage aus: Ist Lenz reiner Konstruktivist? Sieht er bei seiner geforderten Konstruktion des Menschenbildes nach den Gesetzen des Kanons vollkommen vom Stoff, von der sinnlich-erfahrbaren Gegenständlichkeit ab? Wir stellten in der Interpretation des Begriffes „Form“ fest, das diese Form für Lenz nichts Einfaches bedeutet, sondern das Produkt der gesetzhaften Verbindung von Zahl und Stoff ist; daß die Form also auf den Stoff angewiesen ist und ein Mindestmaß an Materie benötigt. Da sich die Zahl jedoch auch „ungesetzhaft“ mit der Materie verbinden kann und dann nur „formgewordenen Stoff“ darstellt, fragt es sich, wo diese gesetzhafte Verbindung von Zahl und Stoff rein zu fassen ist, wo sich der ursprüngliche Zustand vollkommen erhalten hat. Und das ist für Lenz nur bei den fünf regulären Körpern der Fall³³.

Denn in den fünf regulären Körpern sind „lauter gute, gerechte, die besten Winkel und Zahlen, in Liebe, Einfalt, Einfachheit“ (196), ihre Zahlen sind dem Ursprung, dem göttlichen „Eins“ am nächsten. Sie waren als „Frucht der Zahlen“ (181) die „Werkzeuge des Schöpfers“

33) Schon in der griechischen Philosophie wurden die fünf regulären Körper („Platonische Körper“) als Urbilder allen Seins aufgefaßt. Vgl. P l a t o n , Timaios.

(255) mit denen er die Schöpfung bildete und haben sich unverändert bis heute erhalten. Sie sind die einzigen Formen, die sich immer gleich sind. Sie sind der „Anfang des Auswirkens der unendlichen Gedanken Gottes, die die Schöpfung darbietet . . . , Schemen bildend für alle Bildungen, die vernünftig und möglich, selber aber die einzigen und ewigen Originale alles Wahren, Guten und Vernünftigen“ (189).

Die fünf regulären Körper und ihre Zahlen als „reine“ Form sind also die „typisch-harmonischen Zahlen und Formen“ des Kanons, mit denen die Normalgestalt des Menschen zu rekonstruieren ist. Sie sind jedoch nicht nur abstrakte Werkzeuge, das heißt Hilfsmittel Gottes zur Schaffung von Form, sondern, wie wir oben ausführten, selbst schon Form und als solche zugleich „Sprachzeichen“. Der äußeren Form entspricht ein bestimmter geistiger Gehaltswert.

„So ist die Eigentümlichkeit der fünf regulären Urformen . . . , daß sie auf bestimmte Ideen schon hingeordnet sind von Ewigkeit.“ (171)

Die fünf regulären Urformen haben als „Worte Gottes“ ihre ästhetische Wertigkeit in sich selbst, sie gewinnen ihre eigentliche Bedeutung nicht erst aus der Art der auf sie angewendeten Betrachtung³⁴. Sie bezeichnen die Werte des sozusagen elementar Schönen und Wahren. Damit wird eine ästhetische Objektivität in der Weise erreicht, daß die ästhetischen Besonderungen in den Eigenschaften der Figuren selbst begründet sind. — Lenz geht damit einen bedeutsamen Schritt über die älteren Theoretiker hinaus, für die die Form allein noch nicht etwas wirklich Schönes darstellen kann³⁵. Daß die fünf regulären Urformen trotz ihrer ästhetischen und ethischen Eigenwertigkeit dennoch nur Hilfsmittel zur gegenständlichen Formung bleiben, liegt in der christlich-antropomorphen Grundeinstellung von Lenz begründet. Aber der Schritt zur Lösung vom Gegenständlichen und zur Absolutsetzung der Urformen scheint von der Theorie her gesehen nur klein. Bei der Konstruktion des Menschen nach den fünf regulären Körpern handelt es sich aber eben nicht nur um ihre formale Kenntnis, denn „der Mensch wird sich ihrer . . . erst bedienen, ihre Kraft und Seele für sich gewinnen können, wenn er dieselbe nicht nur . . . formal kennt, sondern wenn er auch ihren Geist, ihre Seele fühlen kann“ (216).

Nachdem wir bisher das Wesen der ästhetischen Geometrie herausgearbeitet haben und ihr Verhältnis zum Problem des Konstruktivismus bestimmten, können wir nun im folgenden schematisch die fünf regu-

34) Vgl. Schiller, der sich um die gegenständlichen Eigenschaften des Schönen bemüht, im Gegensatz zu Kant: Interesseloses Wohlgefallen.

35) Vgl. z. B. Zeising Adolf, Ästhetische Forschungen, Frankfurt 1885: „... Daß die Form allein noch nicht etwas wirklich Schönes herstellen kann: denn das Schöne gelangt nur da zur Existenz, wo sich die Qualitäten an einer wirklichen Erscheinung darstellen. Daher können selbst die vollkommensten Formen und Verhältnisse, so lange sie bloß in geometrischen Figuren ausgeführt oder in Zahlen ausgedrückt sind, keinen wirklich ästhetischen Eindruck machen, weil sie sich nur als allgemeine Schemata . . . darstellen“ (S. 193).

lären Körper und ihren Bedeutungsgesamt darstellen, ohne daß ihre Funktion für die Konstruktion des Menschenbildes mißverstanden werden kann.

Haben wir im Kubus das Moment der „Ruhe“, der „Beständigkeit“, der „Güte“, „Autorität“, letztlich der „Weisheit“, (244) und macht er darum den Eindruck des „Bleibenden“, der Festigkeit (215), so ist das Tetraeder das „tätige, durchdringende, lebenbringende Fluidum, die immer drängende Kraft“ (231), er ist schneidig und aggressiv, unermüdllich, kennt keine Ruhe, nur Leben, und ist das Bild des Auf- und Absteigens, des Strömenden und Durchdringenden. Im Oktaeder, als dem Körper des „dreidimensionalen Kreuzes“ ist das Opfer, die Liebe und Erlösung dargestellt (190, 191). Der Pentagonal Dodecaeder, als „äußerer Goldener Schnitt-Körper“ zeigt die „freundliche Anmut“ (215), und der Ikosaeder ist „tief verborgen“ und enthält „alle Geheimnisse“ (201). Die Kugel aber, die diese fünf Körper umfängt, ist als Selbsterweiterung des Punktes das Bild der Unendlichkeit, Unermeßlichkeit, der Anfangs- und Endlosigkeit, also das Bild des einen, unendlichen Gottes³⁶.

Neben dem Verständnis des Bedeutungscharakters der fünf regulären Körper ist es für Lenz besonders wichtig, ihre gesetzthafte Konstruktion, bzw. ihre Ableitung herauszuarbeiten; denn diese erweist, daß die Körper nicht für sich allein Bestand haben, sondern einer aus dem anderen hervorgeht. Denn vom Kubus aus trägt immer schon ein Körper den anderen in sich, sie haben „geistig wie materiell alle zusammen nur ein Leben“ (269). Die fünf regulären Körper sind zwar verschieden „an Form, an Namen, an Erscheinung“, aber sie sind in ihrem Wesen, in ihrer geistigen Substanz gleich, da der eine Gott seine Ideen auf verschiedene Weise in ihnen manifestiert hat.

„Darum ihr größter Glanz und Schönheit ist: vereint zu stehen, denn dann scheint jeder nur da zu sein, um die anderen in ihrem lieblichen Ansprechen zu begleiten“ (220) (Abb. 5).

In der Kugel, dem Symbol des Alls, erscheint als „erste Regung des Lebens, des Werdens“ (192) das Kreuz, und zwar das einfache und das dreidimensionale Kreuz (Oktaeder). In diesem Oktaeder sind die drei Dimensionen im Raum zum Körper verfestigt worden, er ist daher der Anfang aller Bildungen, die „irgendwie das Prinzip der Ordnung an sich tra-

36) Es würde im Rahmen dieser Arbeit zu weit führen, wollten wir für jeden der fünf regulären Körper den Quellen nachgehen, die für ihren Symbolgehalt bestimmend wurden; es soll nur kurz am Beispiel des Oktaeders gezeigt werden, daß Lenz — ähnlich wie die älteren Theoretiker — von den formalen Gegebenheiten ausgehend zu ihrem Bedeutungscharakter kommt: Wenn im Oktaeder die „drei Balken“ als „dreidimensionales Kreuz“ sich zu durchbohren streben, so erscheinen sie Lenz als die drei Willensrichtungen, die gegeneinanderstreben und sich doch in der Mitte, „dem Punkte der Opferwunde“ einen. „Und so dieses nun geschehen, jede sich gleichsam freiwillig geopfert hat, sind sie, auf dem Punkte eben der Opferwunde, geeint in Harmonie und Liebe“ (190, 191). Diese Interpretation der formalen Durchdringung der drei Balken führt zu der Bestimmung des Oktaeders als Symbol des Opfers, der Liebe, der Erlösung.

gen sollen“, geworden. Vom Oktaeder geht dann die „Welt“ aller folgenden Zahlen aus, und die übrigen regulären Körper entstehen in „organisierender Weise“ nur durch ihn, von ihm direkt oder indirekt sich „ab- und loslösend“ (222). Der Tetraeder ist der „innere, notwendige Überleiter“ (235) vom Oktaeder zum Kubus, denn der Oktaeder „kann nur durch das Zutun des ruhelos schaffenden Tetraeder zum Kubus sich erheben“. Ohne den Tetraeder gibt es keine „Entwicklung, kein Leben, sondern nur Stillstand“ (231).

Die Ordnung und Reihenfolge ist also folgende: Kubus – Tetraeder – Oktaeder, dieses Prinzip kann sich immer wiederholen. Die „Allkugel“ aber umfängt „ein für allemal das Ganze“ (235).

„Diese drei, Kubus, Tetraeder und Oktaeder sind also die drei großen Faktoren . . . die Träger, das Wesen der Urkräfte, aus denen alles hervorgeht und sein Dasein hat“ (231).

Pentagonal Dodecaeder und Ikosaeder, die zwei letzten der fünf regulären Körper, können nur entstehen, wenn sie, (ähnlich wie der Tetraeder) die Grenzen des Kubus überschreiten, um von ihm aus zu den ihnen entsprechenden Formkörpern zu gelangen. Und zwar aus dem einfachen Kubus zum Pentagonal Dodecaeder und aus dem Doppelquadrat zum Ikosaeder (255).

„Und so ist in diesem Ikosaeder die Fünf-Körperwelt abgeschlossen. Er, als Abschluß, hat in sich den Pentagonal Dodecaeder, dieser den Kubus, dieser den verschränkten Tetraeder, dieser den Oktaeder, dieser, als seine Seele und Herz, das dreidimensionale Kreuz und dessen Zentrum – alles im Urkreis, Urei“ (260).

Wie oben schon angedeutet wurde, erhalten die fünf regulären Körper ihre Sanktion dadurch, daß sie „lauter gute, gerechte, die besten Winkel und Zahlen“ enthalten, die dem „Eins“ am nächsten stehen:

„Je näher dem Ursprung, je mehr das Partizipieren an dessen Güte, . . . bei den geometrischen Größen noch ganz besonders sanktioniert dadurch, . . . daß die Seiten der fünf regulären Körper sich in diesen einfachen Wurzelzahlen, Wurzelmaßen bewegen“ (297).

Wir stoßen damit auf einen Gedankengang, den wir schon als Maßstab für das Geschichtsverständnis von Lenz kennenlernten: Vollkommenheit, Wahrheit, Reinheit zu Beginn der göttlichen Schöpfung, am Beginn allen Seins – und wir können jetzt noch hinzufügen: Einfachheit. „Je einfacher, um so kostbarer, . . . Gott selber ist das Einfache“ (17). Und je näher das Nachfolgende zeitlich dem Ursprung ist, oder sich ihm durch göttliche Gnade der Erkenntnis wieder nähert, oder je mehr es seinsmäßig Anteil an diesem Ursprung hat, desto mehr partizipiert es an dieser vollkommenen Einfachheit.

Da der Mensch dem göttlichen Wesen seinsmäßig am nächsten steht, müssen auch seine Zahlen und Formen die ersten und besten sein, muß seine Konstruktion rein aus dem Zusammenwirken der fünf regulären Körper stattfinden³⁷.

37) Vgl. hierzu die Abb. x, In: Schwind Gallus, OSB., P. Desiderius Lenz, Beuron 1922 (im folgenden: G. Sch.) und Taf. 3, In: Kreitmaier Jos., S. J., Beuroner Kunst, Eine Ausdrucksform christlicher Mystik, 5. Aufl. Freib. i. B. 1923 (im folgenden: J. K.).

Wenn wir oben als erstes Resultat das Wesen der ästhetischen Geometrie und ihr Verhältnis zum Konstruktivismus herausstellten, so ergibt sich nun als zweites Resultat das Wesen der ästhetischen Geometrie in Verbindung mit ihrem theologischen Erlösungs=Aspekt. Denn die Verwendung des Kanons in der Kunst dient dazu, die durch die Materie (Sinnlichkeit, Sünde) verunreinigte Natur als reine Form im Bild zu re-konstruieren. Mit dem theologischen Erlösungsaspekt der ästhetischen Geometrie, der seine Basis in den drei Momenten: dem Glauben an eine gesetzmäßige Grundlage der Körperwelt, Gott als die bewirkende Ursache dieser Gesetzmäßigkeit und dem Glauben an die Fähigkeit des Künstlers hat, diese Gesetzmäßigkeit durch eine dem göttlichen Schöpfungsakt analoge Tätigkeit der Konstruktion wiederherzustellen, sondert sich Lenz entschieden von äußerlich ähnlich scheinenden Versuchen des 19. Jahrhunderts zur Ergründung der Gesetzmäßigkeit der Körperwelt ab. Aus der Reihe immer erneuter Bemühungen, diese Prinzipien aufzufinden, soll nur Friedrich Roeber³⁸ als Beispiel angeführt werden (da auch dieser Bezug auf die ägyptische Kunst nimmt) um den Unterschied klar zu stellen. Auch Roeber huldigt dem Grundsatz, „daß die Ergründung der gesetzmäßigen Bildung in der Körperwelt möglich sei, daß sie mathematisch darstellbar sei, aber nur auf geometrischem Wege“. Roeber schließt jedoch auf ein immanentes Gestaltungsgesetz der Natur, wenn es bei ihm heißt: „Alle organische Gestaltung setzt einen Bildungstrieb voraus, dem fortgehend bis zur Begrenzung Widerstand entgegenwirkt.“ Folglich wird auch der Künstler, wenn er sich in seinem Schaffen der erkannten Gesetze bedient, im besten Fall so schaffen wie die Natur, damit aber den Weg zur Autonomie des Künstlers und daraus folgend zur Autonomie der Geometrie frei machen. Trotz des Glaubens an die Allmacht der Geometrie ist Lenz aus den beschriebenen Gründen von diesem Schritt jedoch noch weit entfernt.

Die kunsttheoretische Bedeutung des Kanons aber liegt darin, daß er die Kunstübung zu einer „Technik der Kunst“ macht, ihr durch die „mathematische Betrachtungsweise der Natur“³⁹ und dem sich daraus ergebenden geometrischen Verfahren der Konstruktion nach bestimmten Gesetzen einen objektiven und allgemeingültigen Boden gibt. Denn der darzustellende Gegenstand wird durch die mathematische Betrachtungsweise aus dem Strom der Veränderlichkeit herausgehoben und erhält eine unumstößliche Gültigkeit und Unveränderlichkeit. Indem alle „vergänglichen“ Individualmerkmale gemieden werden, soll von dem Kern des Absoluten her das Allgemeingefühl der Dauer erzeugt werden. Statt der empirischen Betrachtung mit der individuell verschiedenen Kunst-

38) Roeber Frdr., Beiträge zur Erforschung der geometrischen Grundformen in den alten Tempeln Ägyptens und deren Beziehung zur Naturerkenntnis, Dresden 1854.

39) Es muß betont werden, daß Lenz nicht den Standpunkt einer einseitig mathematischen Betrachtungsweise der Natur vertritt, da Gott auch die Wirkursache der letzten mathematischen Gegebenheiten darstellt.

schöpfung nach „dunklem Gefühl ins Ungewisse“ oder einem „mechanischen Kopieren der Natur“ (128) (Modellstudien werden von Lenz grundsätzlich abgelehnt), gibt er absolut gültige Gesetze, ein bewußtes Disponieren mit den Mitteln der Kunst innerhalb der Ordnung der von den Gesetzen des Kanons gestellten Grenzen. „Sensuelle, gefühlshafte und Phantasie-Elemente“⁴⁰ werden von Lenz ausgeschaltet; (das Arbeiten „nach Phantasie“ wird von Lenz geradezu als „zuchtlos und töricht“ bezeichnet (141)). Der Künstler findet in seinem Verstand bestimmte Gesetze vor, mit denen er „vernünftig“, auf dem Wege der Konstruktion, sein Werk bildet. „Nicht Persönlichkeiten werden also die Sache tragen, sondern die Kraft und das innere Leben dieser Formgesetze“ (72).

Dahinter steht aber der – aus der dogmatischen Struktur des Katholizismus erwachsene – Glaube sowohl an die Macht wie an die Stabilität der *Vernunft*. Die logosentstammte Welt der Dinge, die ganz auf Maß, Zahl und Gewicht gestellt ist, hat ihren Ursprung in demselben göttlichen Geist, aus dem auch der menschliche Geist mit seiner Gesetzmäßigkeit des Denkens hervorgegangen ist. Dieser Geist kann durch Kräfte gestört werden, die Vernunft kann getrübt werden und in absolute Unwissenheit fallen, so wie auch die Natur durch die Eigengesetzlichkeit der Materie getrübt wurde, trotzdem enthält sie aber die Gesetze von Zahl und Form, wenn auch verdeckt durch die Materie. Wo die Vernunft sich aber frei macht davon und offen ist für den innewohnenden göttlichen Geist, ist sie fähig, zeitlose, absolut gültige Wahrheiten zu erkennen. Es gibt also absolute Wahrheit; so wie es auch absolute *Schönheit* gibt – denn die „Schönheit ist die Wahrheit im Ebenmaß“ (11) und „das Schöne ist nicht vom Wahren, Einfachen und Guten zu trennen“ (29). Wahrheit und Schönheit existieren unabhängig von allem Erkennen.

Wo sie aber erkannt und bewußt gemacht werden, bringt dies die einzige Möglichkeit, Wahrheit und Schönheit darzustellen. Diese Bewußtmachung leistet der Kanon, er erweist die überzeitliche Gleichartigkeit der menschlichen Natur, den zeitlos gültigen Charakter des Wahren, Guten und Vollkommenen. Und er gibt durch die ihm entsprechende Methode der Konstruktion die einzige Möglichkeit ihrer Darstellung⁴¹.

d. Das Phänomen der Reinheit als Grundtendenz der kunsttheoretischen Konzeption

Die vorangehenden Kapitel verfolgten den Zweck, die wesentlichsten Fragestellungen des kunsttheoretischen Werks herauszuarbeiten, um durch ihre Interpretation mit der Welt- und Kunstanschauung des P. De-

40) Vgl. *S e d l m a y r* Hans, Die Revolution der modernen Kunst, a.a.O., S. 42.

41) Vgl. den wesentlich „absoluter“ gefaßten Begriff der Konstruktion in der modernen Kunst. vgl. (*S e d l m a y r* Hans, Zur Revolution der modernen Kunst, a. a. O., S. 76 ff.)

siderius Lenz vertraut zu werden und Einblick in die geistigen Voraussetzungen des künstlerischen Werks zu erhalten. Im engeren Sinn gewannen wir Aufschluß, daß seine Konzeption des Kunstwerkes sich in bestimmten Hauptelementen konzentriert, die in dem Streben nach Reinheit (= Wahrheit und Vollkommenheit, vgl. 1. a), Unveränderlichkeit (vgl. I, b), Ursprünglichkeit (vgl. Ic1) und Einfachheit (vgl. Ic2) ihre begriffliche Formulierung erfahren. Sein Hauptproblem aber ist das Phänomen der Reinheit, und sein Hauptanliegen: Die Reinigung des darzustellenden Gegenstandes von aller Zufälligkeit der Erscheinung zugunsten seines bestimmten („reinen“) Wesens. Die Forderungen nach Ursprünglichkeit, Einfachheit und Unveränderlichkeit lassen sich letztlich auf diese allen gemeinsame Wurzel der Reinheit zurückführen. Diese Elemente sind im Lenzschen Sinne „rein“, denn sie bedeuten Befreiung von Verfälschung (Materie), Komplizierung (Raum) und Veränderlichkeit (Zeit), sie sind im ontologischen Sinn vollkommen. Das Verfälschte, Komplizierte, Veränderliche werden für Lenz daher Eigenschaften der an Materie, Raum und Zeit gebundenen sinnlich-subjektiven Unvollkommenheit („Un-reinheit“). Sein Streben nach Reinigung des darzustellenden Gegenstandes von aller Zufälligkeit der Erscheinung muß also dahin gerichtet sein, das Kunstwerk von allen dem sinnlich-subjektiven Bereich angehörenden Elementen zu reinigen.

Ein Begriff der Reinheit also, der sowohl formal als Reinigung, wie erkenntniskritisch als Wahrheit, wie auch ethisch als Vollkommenheit zu verstehen ist; der vom Formalen her die Einfachheit, vom Erkenntnistheoretischen die Unveränderlichkeit, vom Ethisch-Religiösen her die Ursprünglichkeit bedingt, wobei zu beachten ist, daß das Streben nach Reinigung, wie auch die Einfachheit und die Unveränderlichkeit für Lenz letztlich eine ethisch-religiöse Wurzel haben. Diese Reinigung soll nicht nur von etwas befreien, sondern sie will das ursprüngliche, vollkommene Sein wiederherstellen, in dem die Einfachheit als die beharrende Einheit alles Wahren, und die Unveränderlichkeit all das wahre Sein dieser Einfachheit aufzufassen ist. Und in dieser letzten, transzendenten Schicht sind die Elemente des Ursprünglichen, Einfachen und Unveränderlichen wesensgleich mit dem Element der Reinheit.

Welche anschauliche Form und Charakter entspricht nun dieser Konzeption des Kunstwerkes; und welchen „Anspruch“ muß es erheben? Aufschluß darüber soll die Analyse einiger charakteristischer Werke des P. Desiderius Lenz erbringen.

II. DAS WESEN DES KÜNSTLERISCHEN WERKS DES P. DESIDERIUS LENZ UND SEIN ANSPRUCH

a. Bestimmung der Grundhaltung des Werks durch die Analyse eines Bildes

Für eine erste Annäherung an die Bestimmung der Grundhaltung des künstlerischen Werks greifen wir die Farbskizze (und die dazu gehörende Zeichnung) einer Pietà heraus, da sich in ihr die bestimmte Eigenart von Lenz deutlich veranschaulicht (vgl. Abb.). Sie entstand im Jahre 1871, zu einer Zeit, in der sich Lenz nach seiner ersten großen Arbeit für das Kloster Beuron, dem Bau und der Ausmalung der Mauruskapelle, nach Berlin zurückzog, um sich dort ganz seinen Kanonstudien zu widmen. Eine Arbeit also, die unabhängig von einem äußeren Auftrag aus dem Ringen um sein Kunstwollen entstand. Der gleiche Vorwurf dieser Zeichnung regte Lenz von 1865 an bis zu seinem Lebensende zu einer dichten Reihe rein formal gering nuancierter Arbeiten an. Dieses Thema ist es, an dem er immer wieder sein künstlerisches Wollen prüft und probt.

Die Darstellung der schmerzergriffenen und schmerzerfüllten Maria, die nach der Kreuzabnahme den toten Sohn auf dem Schoß trägt und ihn beklagt, bietet einen Vorwurf für äußeres und inneres höchst erschütterndes und dramatisches Geschehen, wie dieses Thema seit seinem Auftreten in der bildenden Kunst auch meist verstanden und dargestellt wurde⁴². Mit dieser herkömmlichen Interpretation werden wir jedoch dem im Bilde Sichtbaren nicht gerecht. Wohl trägt Maria den toten Christuskörper auf dem Schoß, doch sie beklagt, beweint ihn nicht, sondern weist ihn frei von Schmerz und Trauer, die Augen nach unten gesenkt und die Hände geöffnet der Menschheit gleichsam vor. Nichts verrät auch den Zusammenhang des Geschehens mit der kurz zuvor erfolgten Kreuzabnahme. Regungslos stehen Figuren und Dinge im Bild. Maria thront frontal, überhöht von einer fächerförmigen Aureolenarchitektur, groß und erhaben auf einem hohen Sessel. Auf jeder Seite steht steil und aufrecht, in halber Höhe geschützt und hinterfangen von der Rückwand des Podestes, überspannt von riesigen Flügeln ein Engel, und weist in den vom Obergewand überdeckten Händen die Leidenswerkzeuge Christi und das Schweiß Tuch der Veronika dem Betrachter vor. Erst diese Attribute leiten den unbefangenen Betrachter zu der gemeinten Bedeutung der Darstellung hin. Sie geben an, daß hier nicht nur allgemein eine thronende Frau mit einem männlichen Körper auf dem Schoß, sondern Maria mit dem toten Sohn gemeint ist.

Alles in dieser Bildaussage ist vom momentanen Ablauf der Ereignisse in eine *g e b a n n t e R u h e* gebracht. Sie gibt uns den Eindruck eines von unmittelbarem Geschehen enthobenen Seins, in dem Schmerz,

42) Vgl. P i n d e r Wilh., Die Pietà, Lpz. 1922.

Trauer, Klage, jedes sentimentale Empfinden, keinen Raum finden; ja, sogar eines von aller Körperlichkeit befreiten Seins, in dem der Körper keinen Raum zur natürlichen Ausdehnung erfährt, sondern eingespannt wird in eine strenge Gesetzmäßigkeit der Senkrechten und Waagrechten der Architektur. Die Engel sind heraldischen Figuren gleich, sie wachsen in der Senkrechten aus der gelagerten Podest-Architektur, und der steil aufgerichtete Marienkörper unterscheidet sich in seiner fast starren, schweigenden Unbeweglichkeit wenig von dem toten Christuskörper. Selbst dieser folgt nicht dem physischen Zwang der vom Leben verlassenen Glieder. Der Kopf, knapp gestützt von der Lehne des Sessels, hängt nicht herab, die Arme sind eng an den Körper gepreßt und erfahren eine gespannte Streckung bis in die beiden ausgespannten Finger der Hand. Lebendiges und Totes erscheinen gleich unbeseelt. Einzig die nach vorn geöffneten Hände Mariens enthalten Leben, werden zum Träger des Geschehens, das hinweist auf das, was geschah, und was der Betrachter aus diesen Händen empfangen soll. Sie enthalten Leben, das jedoch zum reinen Ausdruck verdichtet wird, so wie auch der Ruhe nichts Zuständliches, Gelockertes anhaftet, fast nirgends eine Lösung in freien Formen erfährt, sondern konzentriert wird im unbewegten Beharren der ausdruckerfüllten Form.

1.) Die von dem Bilde ausgehende entscheidende Beeindruckung liegt in dieser konzentrierten Ruhe, die wir oben auch als gebannte Ruhe bezeichneten. Wie ist dieser spezifische Zustand erreicht? Zunächst durch die ausgesprochene *Frontalität*, sowohl der Figuren, wie der sie begleitenden und sie stützenden Architektur. Auch der auf dem Schoß Mariens liegende Christuskörper ist etwas in die vertikale Fläche, dem Beschauer zugedreht. Die Körper sind in ihrer Frontalität der freien Bewegung und damit auch jeder Zufälligkeit enthoben, sie haben den Charakter so sein zu müssen.

2.) Sie beruht ferner auf einer Auswägung und Verspannung des Bildes nach seiner Breite und Höhe hin als den Grundachsen der Fläche. Die dritte Dimension der Tiefe, und damit der räumlich-zeitliche Charakter ist durch das Fehlen des Licht- und Schattenelementes und Verkürzungen fast vollkommen ausgeschaltet. Zwar findet eine Auseinandersetzung mit dem Raum statt, doch da das die Körper modellierende und damit Raum schaffende Element von Licht und Schatten fehlt, findet erst eine bewußte Analyse — die Überschneidungen der horizontalen und vertikalen Kräfte nachvollziehend — die einzelnen Tiefenebenen. So den Sockel mit dem kleinen architektonischen Aufbau als Fußschemel Mariens in der vordersten Ebene, den Podest mit der rückwärtigen Wand in den beiden nächsten Ebenen, an dessen seitlichen Enden die beiden Engel stehen, auf dessen Mitte sich der Thronstuhl Mariens erhebt. Für den unmittelbaren, sinngebundenen Eindruck bleibt die Vorstellung einer ausgesprochenen Flächigkeit, oder genauer formuliert, einer in die Fläche gepreßten Räumlichkeit gewahrt. Und dort, wo

sich der Tiefenraum frei entfalten könnte, im Hintergrund, breitet sich als Untergrund eine homogen gefärbte Fläche aus, die keinen tiefenräumlichen Eigenwert besitzt, sondern allein die Bedeutung hat, die einzelnen Bildgestalten zu tragen. Auch die beiden, durch die Leidenswerkzeuge Christi gebildeten Schrägen erwecken nicht die Illusion eines Raumes, weil kein Tiefenraum da ist, der sie aufnehmen könnte.

Bis in Einzelheiten läßt sich das Streben verfolgen, der Tiefenräumlichkeit entgegenzuwirken. So zum Beispiel an den ausgestreckten Armen Mariens. Diese Bezeichnung ist jedoch schon ungenau, denn die vom Gewand verhüllten Arme sind fast negiert, einzig die geöffneten Hände legen sich vor das Gewand und schieben es beiseite. Die Arme stoßen, eng an den Körper gepreßt, rechtwinklig in die Tiefe, doch durch die absolute Frontalität und die von keinem Raum durchwirkte Parallelität von Oberkörper und Thronrückwand ist keine realisierbare Tiefe da, in der sie sich ausdehnen könnten. Das Körperliche wird gleichsam in die Fläche gepreßt. Das gleiche läßt sich auch bei den beiden Engeln rechts und links von Maria beobachten. Sie stehen vor einer Rückwand auf einem Podest, das dem Körper jedoch nur Raum für seine vorderste Oberfläche zu geben scheint. Auch die Tiefenausdehnung des Thronsessels und das Sitzmotiv Mariens lassen sich nur durch den auf dem Schoß liegenden Christuskörper nachvollziehen; und die beiden Schalen rechts und links könnten ebensogut auf die Rückwand gemalt sein, als auf dieser Rückwand und vor einer weiteren stehen, wie es sich aus der andersartigen Musterung auch erschließen läßt.

3.) Die beherrschenden Achsen des Bildes sind also einzig nach der Breite und nach der Höhe hin orientiert. Es findet kein (auf den Betrachterstandpunkt bezogener) zeitlich-räumlich gebundener Tiefenzug statt. Durch diesen Ausschluß der dritten Dimension wird mit der strengen Gleichförmigkeit einer Parallelität der Senkrechten und Waagrechten eine betonte Ruhe erreicht, die durch die bewußt verwendete Symmetrie noch gesteigert wird. So gliedert sich der Bildaufbau nach der Höhe durch die Vertikalen der zentralen Marienfigur und den symmetrisch stehenden Engeln rechts und links, deren Vertikalen nach unten in der Ornamentik des Podestes eine Fortsetzung erfahren. Weitere Vertikalen bilden die herabhängenden Beine Christi und die „Säule mit der Schlange“ auf der gegenüberliegenden Seite. — Nach der Breite gliedert sich der Bildaufbau durch die Horizontalen des liegenden Christuskörpers der ihn unterfangenden Rückwand des Podestes und den vielen waagrechten Unterteilungen in Architektur und Gewandung. Das Bild wird so nach seiner Breite und Höhe hin gleichmäßig ausgerichtet. Bis in Einzelheiten wird versucht, dieser Parallelität auch den letzten Rest von Zufälligkeit und Lockerung zu nehmen, indem überall die Formen hart aneinanderstoßen, und auch die räumliche Parallelität durch gleichlaufende Linien wieder in die Fläche eingebunden wird. Wenn zum Beispiel der Gürtel Mariens seine waagrechte Fortsetzung in der gestreiften Musterung der Sesselrückwand erfährt, der liegende Christuskör-

per seine Waagrechte in der Podestrückwand fortsetzt, oder das Gewand der Engel fast mit dem Podestseiten abschließt.

4.) Die Parallelität als Kompositionselement für sich würde jedoch nach Breite und Höhe hin einen schwebenden Bewegungsrhythmus ins Endlose geben, wenn nicht die schon erwähnte *Symmetrie* als konstituierendes Element der Beruhigung, Festigung, Auswägung und auch Betonung hinzukommen würde. Sie durchwirkt den ganzen Bildaufbau: Die beiden Engel, zwei Schalen rechts und links von Maria, den senkrecht herabhängenden Beinen Christi entspricht die „Säule mit der Schlange“; sie läßt sich bis zu dem bei einer Pietàdarstellung seltenen Motiv des Schweißtuches der Veronika verfolgen, das dem Kopf Christi sein leidendes Abbild gegenüberstellt. Da die Symmetrie in einem figural gegenständlichen Bildgefüge sich aber wesentlich nur in der Breitenrichtung auswirken kann (bei Ausschluß der Tiefenräumlichkeit), ist für den Bildaufbau nach der Höhe hin ein anderes Element notwendig, das die waagrecht Parallelen nach oben zu einem Abschluß bringt, wir fassen es in dem *Rundmotiv* der Aureole Mariens und den Flügeln der Engel, die die endlosen Parallelen nach oben sowohl exponieren wie beruhigend zentrieren. Nach unten aber binden sie sich in das formale Gefüge ein: der innere Aurolenkreis erfährt eine latente Fortsetzung im Kinn Mariens, der mittlere in der Halskette Mariens, die beiden äußeren in der latzartigen Verzierung des Untergewandes Mariens. (Diese Einbindung ist vielleicht noch besser in der der Farbskizze zugehörigen Zeichnung zu beobachten.)

5.) Das Bildgefüge wird aber nicht allein nach Breite und Höhe hin durch Kompositionselemente der Parallelität und Symmetrie gleichmäßig ausgerichtet, sondern durch die Verschränkung der Hauptsenkrechten und =Waagrecht nach Breite und Höhe hin verspannt und *zentriert*. Erst dieses wichtige Moment der Zentrierung, das wir schon in dem Rundmotiv fassen konnten, gibt den Elementen der Symmetrie und Parallelität den Charakter einer gebannten Ruhe, den wir oben als entscheidenden Wert des Bildes feststellten. Diese Zentrierung ruft, noch wesentlicher als die Symmetrie, die Beruhigung, Konzentrierung, die Unverrückbarkeit des Bildgefüges hervor. Durch die zentrale Verschränkung des senkrecht aufgerichteten Marienkörpers mit dem waagrecht liegenden Christuskörper (unterstützt durch die Überschneidung von Rückwand und Tronsessel) ist über die Bildfläche ein Achsenkreuz gelegt, das das Bildgefüge nach allen vier Seiten gleichmäßig in sich verspannt.

Innerhalb dieser gleichmäßigen Verspannung des Bildgefüges mit den Mittelpunkten der vier Seiten sorgen angedeutete und latente, sich immer entsprechende und auf der Mittelachse im gleichen Punkt schneidende Schrägen für eine Hervorhebung und Betonung der zentralen Mitte. Stufenweise wird der Bildaufbau nach innen zentriert: Giebelschrägen, parallel dazu latente Schrägen, die von der Aureole über die Flügel hinablaufen, immer noch parallel die latenten Schrägen vom Kopf Mariens

zu den beiden Engelköpfen. Damit haben die Schrägen am Bildrand die Mittelwaagrechte des liegenden Christuskörpers erreicht und verschoben sich — nun nicht mehr parallel den Giebelschrägen — weiter nach innen: latente Schräge vom Kopf Mariens zu den beiden Christusköpfen, die Richtung angedeutet durch das Kopftuch Mariens. Und schließlich das zentrale Kernstück: Blick Mariens auf ihre beiden Hände! Die durch die Leidenswerkzeuge Christi angegebenen Schrägen durchbrechen die formale Ordnung dieser angedeuteten Schrägen, geben aber ebenfalls die beiden Hauptrichtungen an.

Der analysierende Nachvollzug zeigt also eine bewußte Konstruktion des Bildaufbaus, der wesentlich nach der Breite und Höhe hin ausgerichtet ist und durch ein zentrales Achsenkreuz das Bildgefüge gleichmäßig mit den Seiten verspannt; vorwiegend latente Schrägen sorgen für eine Zentrierung auf die beherrschende Mitte. Zwar wirken die vertikalen Kräfte etwas über die horizontalen, und durch die Giebelschrägen wird dem Aufgerichtetsein eine Unterstützung gewährt. Jedoch ist das Format nicht so entschieden gewählt, um nur dies in Erscheinung treten zu lassen. Gerade die Näherung an das Quadrat unterstützt auch wieder die ausgleichende Tendenz des ruhig Gelagerten.

6.) Diese auf die kompositionelle Beschaffenheit des Bildgefüges gerichteten Einzelbeobachtungen der Frontalität (Ausschaltung der freien Bewegung, Zufälligkeit), der in die Fläche gepreßten Räumlichkeit (Ausschaltung der Bewegungselemente Licht und Schatten), der Einspannung des Bildaufbaus nach seiner Breite und Höhe durch Parallelität und Symmetrie (Ausschaltung des freien Linienspiels) und schließlich die Zentrierung (Unverrückbarkeit) reichen jedoch nicht aus, um die das Bild beherrschende Ruhe zu determinieren. Es kommt noch ein entscheidender Faktor hinzu, der sich in dem Element des *Anorganischen* fassen läßt. Wir stellten schon fest, daß durch die Einbindung des Körperlichen in die Fläche dem Körper das nachvollziehbare Sein genommen, daß er unkörperlich wird. Das Leugnen des Pinselstriches und die scharfe Randbegrenzung der Form zeigt nun weiter, wie das Ziel nicht stoffliche Charakterisierung und malerische Lebendigkeit ist, und sich im Gegenteil das formale Gefüge durch die Hervorhebung der Geschlossenheit und Kompaktheit, durch die Einbindung der Körperwelt in geometrische Formen dem Bereich des Anorganischen nähert⁴³. Die Köpfe haben Ellipsenform, die Schuhe sind rechtwinkligen Dreiecken gleich, und um dem weichen Fluß der Haare oder eines organisch fallenden Kopftuches zu entgehen, ist um das Haupt Mariens eine Haube gelegt, deren Kontur in den des Obergewandes übergeht. Nach Möglichkeit wird vermieden, Körperteile unbedeckt zu zeigen, Arme und

43) Vgl. hierzu, ebenso wie für die Zeit-Beobachtungen in den folgenden Abschnitten: *Wichmann*, Hans, Toni Stadler, Diss. Münch. 1955.

Hände der Engel sind vom Gewand verhüllt. Auch die Ornamentik wählt anorganische Formen, und die Lilien am Sockel des Podestes sind stark stilisiert. Die Linie und der Kontur werden herangezogen, um die Form hart zu umgrenzen. Da das Anorganische gegenüber dem Organischen aber immer geringer zeitbetont ist, entzieht es sich unserem Zeitbewußtsein und bekommt den Charakter der Unberührtheit vom jeweiligen Ereignis.

Durch diese Einzelbeobachtungen werden wir angeleitet, die Ruhe, die ja das Bild in sich trägt, näher zu deuten. Es ist eine Ruhe, die nicht aus der Bewegungs- oder Empfindungslosigkeit lebt, denn es sind Bewegungen (Tiefenschichtung) und Empfindungen (Hände) da, die aber auf ihrem Höhepunkt konzentriert in eine beharrende Dauer zurückgenommen werden. „Eine Ruhe, die gleichsam in den Zustand greift, der nach der Willensfestlegung einer Aktion gegeben ist, und der so das Selbstverständliche, Gelockerte, Gelöste genommen wird“. Auch das Element des Anorganischen kennt nicht die gelöste Ruhe des Organischen, sondern trägt Bewegung, Empfindung noch gleichsam unerlöst oder schon erstarrt in sich.

7.) Wenn wir aber kompositionell wie formal von einer gebannten Ruhe sprechen, so müssen wir fragen, was geschieht eigentlich in diesem Bild? Die augenfällige Aktion ist, wie wir sahen, äußerst *r e d u z i e r t*. Es geschieht nichts von dem, was wir bei einer Pietätdarstellung erwarten. Die Handlung (wie auch der Bildaufbau) konzentriert sich in den ausgestreckten Händen Mariens, die auf den toten Sohn hinweisen und damit auf das, was dem gläubigen Betrachter durch den Tod Christi zuteil wurde (Kreuz, Opfer, Erlösung). Damit ist der eigentliche Bildinhalt als Aussage an den Betrachter festgelegt.

8.) Mit dieser Feststellung wird aber nochmals die Frage nach den zeitlichen Eigenschaften des Bildes angeschnitten, nun nicht mehr in der räumlich-formalen, sondern in der zeitlich-inhaltlichen Schicht. „Hier wird erst durch Geschehen, durch Einwirkung und Beeinflussung das individuelle, schicksalhafte Sein uns augenfällig und damit die Zeit für unser Empfinden existent. Das Geschehen ist aber in einem Zustand starker Zurückhaltung gegeben, auf alle besonderen Umstände ist verzichtet, das heißt, auch die zeitlichen Eigenschaften sind für uns nur gering vorhanden. Sämtliche motivischen Begebenheiten befinden sich in einem *b e h a r r e n d e n* Zustand. Das Zufällige und Veränderliche wird dadurch zurückgedrängt und das *a l l g e m e i n* Gültige überwiegt das einmalige Besondere. Die beharrende Zeit löst aber das individuelle Leben auf und läßt das Unwandelbare, das vom Ereignis kaum Betroffene erscheinen. Für das Einzelding bedeutet dies die Hebung allgemeiner Grundklänge, die das Individuelle, Einmalige und Besondere vermindern.“

9.) Dies wird für die Erklärung einer weiteren Eigenschaft wichtig, nämlich für die *Distanz*, die das Bild uns gegenüber innehat. Kann schon unsere Physis das unkörperliche, anorganische Sein der Figuren nicht nachvollziehen, so wird durch den dauerhaften Zeitcharakter unserem wahrnehmenden Ich ein anderes Sein gegenübergestellt, dem wir nicht rein erlebnismäßig, sondern nur verstandesmäßig folgen können (verstehendes Begreifen). Bis ins Formale läßt sich diese Distanz verfolgen, indem die Figuren nicht nur auf einer Bühne stehen, sondern auch diese Bühne selbst noch auf einen Sockel aufgesetzt ist.

10.) Diese Beobachtungen leiten uns an, auch die *Empfindungskälte* des Bildes näher zu verstehen. Auch sie beruht nicht so sehr auf einem Fehlen von Empfindungen als auf der Hervorhebung des dauerhaften Seins einer Empfindung in den andauernden Ausdruck eines religiösen Inhaltes. Damit wird diese Empfindung aber der Möglichkeit eines gefühlsmäßigen Nachvollzuges enthoben. Sie ist nur durch den Denkprozeß aufzunehmen und wir gewinnen von daher den Eindruck der Kälte.

11.) Diese Kälte, die sich aus dem reduzierten organischen Leben herleiten läßt und die im Anorganischen gipfelt, läßt auf einer neuen Ebene auch die *Isolierung*, Absonderung der einzelnen Figuren verstehen. Es fehlt der organische Funktionszusammenhang, der als Kraftstrom alle Teile durchdringt, von dem einen zu anderen überfließt und sie in Spannung hält (Abstrakter Zusammenhang durch Zentrierung).

12.) Wir versuchten das Gebannte, das Andauernde und damit Gültige, die Distanz und die Kälte, welche aus den einzelnen Gegebenheiten erwachsen und sich dem Bildganzen als entscheidende Werte mitteilen, an einzelnen Faktoren zu erweisen. Welches Wesen wird der Bildaussage und ihren Teilen nun aber anhaften, wenn ihr individuelles Sein unberücksichtigt bleibt? Das *Typische* im allgemeinen Sinne. Das speziell Motivische verliert seine sentimentale Bedeutung, das Überpersönliche beherrscht das Bild, das Motiv wird zum Typus. „Eine feste formale Gestalt wird den Gegebenheiten auferlegt, die in allen Schichten vom Einmaligen, Besonderen abstrahierend das Dargestellte auf die in ihm ruhende allgemeine Vorstellung zurückführt.“ Die durch das Bildthema erforderten Gegebenheiten sind auf diese allgemeine Vorstellung gebracht: Maria, hinweisend auf ihren toten Sohn auf dem Schoß, Engel mit den Leidenswerkzeugen.

13.) Das einmalige Erschütternde, Individuelle dieses Konflikts, das Leid in seiner menschlichen gefühlshaften Prägung hat hier keinen Zutritt; durch das geschaffene *Schema* hat seine Äußerung einen Konnex mit der Welt des Allgemeinen, mit dem Begrifflichen, das ihr den Wert der allgemein gültigen Dauer verleiht. Das Typische verlagert sich durch das Schema vom sinnlich Erfassbaren (Empfindung) auf das begrifflich Erfahrbare: Opfer. Der *Begriff* der Bildbedeutung hat

das individuelle Leben aufgezehrt, der Opfergedanke ist in einer allgemeinen Vorstellung dargestellt.

14.) Die entscheidenden Werte des Bildes, das Gebannte, das Andauernde und Gültige, die Distanz und die Kälte, die die Bildaussage auf das Typische und Begriffliche konzentrieren, und die diese Eigenschaften bestimmenden Faktoren lassen uns die Eigenart des Bildes den Wesenszügen eines Monumentes verwandt erscheinen. Es erweckt nicht den Eindruck einer Darstellung (bildliche Versinnlichung) der Pietà, sondern mehr den eines Denkmals der Pietà (Begriff, Opfer)⁴⁴.

15.) Das sentimentale Bild ist damit aber in seinem Bildinhalt aufgehoben, alle genannten Faktoren wirken an dieser Aufhebung. Er macht der abstrakten, allgemeinen Vorstellung eines Begriffs Platz — die folgenden Analysen werden zu erweisen haben, daß diese Bildbedeutung noch von einer weiteren Schicht überlagert wird. Wir können jedoch schon jetzt feststellen, daß das Werk eine doppelte Anschaulichkeit entfaltet: einmal die normal sinnliche, denn das Sichtbare kann zunächst nur durch die Anschauung der Sinne erfahren werden. Das Sichtbare ist aber ent-sinnlicht, um einen „un-sinnlichen“ Gehalt darzustellen (besser: zu verkörpern); die einfache sinnliche Anschaulichkeit wird aufgehoben durch die abstrakte Vorstellung des Begriffs und überformt durch einen „un-sinnlichen“ geistigen Anspruch. Seinem Wesen und seiner „Anschaulichkeit“ näher nachzugehen wird mit die Aufgabe der folgenden Untersuchungen sein.

16.) Wer die Farbe des Bildes nicht kennt, wird ihre Eigenart und Funktion durch das bisher Herausgestellte fast erraten können. Sie bewirkt nicht ein Leichterwerden der stofflichen Substanz, sondern ist eingespannt, um die ruhige Geschlossenheit und Kompaktheit des Bildgefüges zu betonen. Ein Vergleich mit der der Farbskizze vorangehenden Zeichnung erweist, wie das Bildgefüge ohne Farben relativ lockerer und leichter wirkt. Wir erkennen aber auch, daß das tragende Element der Farbskizze immer noch die Zeichnung bleibt — was sich aus dem Hang zum Begrifflichen erklären läßt — daß die Farben jedoch den durch sie bewirkten Eindruck heben und verstärken.

Sie sind flach und gleichmäßig aufgetragen, so daß die gestaltende Kraft des Pinsels unerkennbar ist⁴⁵. In scharfer Silhouette heben sich Figuren und Architektur von dem neutralen Untergrund ab und jede Fläche erhält ihren vollen, ungebrochenen Ton (keine Aufhellung, Lebendigkeit durch Lichter). Wie die einzelne Form hart wird und sich gegen die andere

44) „Eine Kunst, die die Absicht hat, eine Idee in Form zu fassen, und damit der Vergänglichkeit zu entziehen, nennt man monumental.“ (Meyer Peter, Europäische Kunstgeschichte, Bd. I, a. a. O., S. 15)

45) Vgl. Hetzer Theodor, Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankf. 1948, S. 263.

absetzt, so ist auch die Farbe hart und nicht in stufendem Schimmer verwendet, sondern in scharfen Kontrasten. Von dem homogen blau-schwarz gefärbten Untergrund hebt sich die vorwiegend in hellen Braun-Tönen gehaltene Architektur des Podestes und des Thronsitzes (mit „Aureolenarchitektur“) ab und das scharfe Blau im Nimbus der Engel, im zweiten Streifen der Rückwand und in den vorderen Seiten des Thronsitzes. Davon wieder das grün-blaue Gewand Mariens, das weiße Tuch um den braunen Körper Christi und das Zinnober im inneren Kreis der Aureole.

Und gleichwie der zeichnerische Bildaufbau durch Symmetrie verfestigt ist, so zeigt auch die Farbenverteilung die gleiche Tendenz nach ausgleichender Beruhigung. Die Farbe des Untergrundes kehrt im Kopftuch Mariens (mit gelben Punkten und gelber Einfassung), in den beiden Schalen rechts und links des Christuskörpers, als mittlerer Farbfleck im Fußschemel Mariens und in den Punkten des grün-blauen Sockels wieder, der wiederum die Farbe des Mariengewandes wiederholt. Das scharfe Blau im Nimbus der Engel zeigt sich als zweiter Streifen der Thronselrückwand, in den vorderen Seitenwänden des Thronsitzes und in den Lilien am Sockel des Podestes. Und das Zinnober im inneren Aureolenkreis kehrt als Einfassung der rückwärtigen Wand, im Bahrtuch Christi und als obere Abschlußleiste des Fußschemels wieder.

Damit sind gleichzeitig auch die Hauptfarben des Bildes angegeben: Blau-schwarz, ein scharfes und ein grünliches Blau, Braun in mehreren Stufungen und Zinnober. Weiß und Gelb sind zur Ergänzung herangezogen. Ging aus dem bisher Beobachteten hervor, daß der Darstellung alles Warme, Lebensnahe fehlt, so zeigt also auch die Farbwahl Ruhe, Distanz und Kälte. Sie ist auf kalte, dem Stein verwandte Töne gestimmt und betont auch von dieser Seite den anorganischen Charakter des Bildes.

b. Bestimmung von Einzelzügen und weitere Klärung der Grundhaltung des Werks

1. Bild und Wand

In dem vorangehenden Kapitel wurde der Versuch unternommen, dem spezifischen Wesen der Lenzschen Kunst in einer ersten Annäherung nachzugehen, Grundgehalt und Grundzüge durch die Analyse eines Werkes zu erweisen. Bei der Beschreibung, Analyse und Beurteilung wurde die Farbskizze der Pietà jedoch gewissermaßen „für sich“ betrachtet, analysiert und beurteilt und die Frage außer acht gelassen, wozu die Bestimmung die Arbeit diene. Ist sie als Selbstzweck entstanden, also als selbständige Zeichnung zu verstehen, diene sie einem Studienzweck, oder ist als Entwurf gedacht?

17.) Die in das rechteckige Format des Blattes eingezogene Rahmung des Bildes läßt darauf schließen, daß die Farbzeichnung als Entwurf zu

verstehen ist, als Entwurf für ein Tafelbild oder für ein Wandgemälde? Auch dies läßt sich durch die spezielle Art der Rahmung genauer bestimmen. Sie begrenzt als ornamentiertes Band die beiden Seiten der Zeichnung, läuft oben in zwei Schrägen auf die waagrechte Begrenzung, unten fehlt jedoch der ornamentierte Rahmenabschluß. Der giebelförmige Abschluß oben und die fehlende Rahmung unten machen es unwahrscheinlich, die Zeichnung als Entwurf für ein Tafelbild zu denken. Vielmehr leiten diese Beobachtungen an, in der Zeichnung den Entwurf für ein Wandgemälde, möglicherweise für den Mittelteil des oberen Abschlusses einer Kirchenfassade zu sehen. Ein Vergleich mit dem 1866 entstandenen Entwurf für die Fassade einer Kapelle für Domprobst Dietrich in Braunsberg veranschaulicht diese Annahme. Denken wir das auf dieser Skizze den Thron hinterfangende Tuch als neutralen Hintergrund bis zu den Giebelschrägen fortführt, die Gestalt der Maria etwas nach oben gehoben und die beiden Engel der Thronsellesarchitektur eingefügt, so kommen wir kompositorisch unserer Farbskizze sehr nahe⁴⁶.

Mit diesen, ausschließlich auf das kompositionelle Element der Rahmung gestützten Überlegungen über den Zweck der Farbskizze soll sie jedoch nicht in eine Form gepreßt werden, die ihr nicht adäquat ist. Sie dienen einzig dazu, die Skizze in der „Umgebung“ zu sehen, für die sie ursprünglich geschaffen ist: für eine Wand, für einen Raum; sie daher als Entwurf für ein *W a n d g e m ä l d e* zu erweisen, um damit allgemein die Frage nach der Bildgattung aufzuwerfen, in der sich die vorbereitenden Zeichnungen von Lenz erfüllen. Eine Überschau seiner Werke erweist, daß die Entwürfe überwiegend der Vorbereitung von Wandmalereien dienen. Innere Gründe, die sich aus der Analyse der Bilder herleiten, werden diese Beobachtungen bestätigen.

18) Für ihre Erhellung ziehen wir die freskierte Portal-Wand der von Lenz geschaffenen St. Mauruskapelle (1868–1870) heran⁴⁷. Eine plastisch unrhythmisierte Wand, die daher das Volumen der Mauer kaum in Erscheinung treten läßt, bietet sich frontal als in sich geschlossene Schauwand den Wandmalereien als Bildfläche dar. Ihr Hauptschmuck liegt in der oberen Zone über der schmalen und hohen Mitteltüre. Die Zone wird in der Breite von zwei gemalten senkrechten Ornamentfriesen symmetrisch so gegliedert, daß die Mittelachse in einem breiten Mittelfeld eine betonte Auszeichnung erfährt. Die beiden schmaleren Felder rechts und links sind durch einen waagrechten Ornamentfries in je zwei quadratische und zwei hochrechteckige Felder unterteilt. Ein schmaler Streifen rechts und links der Türe schließt die bildlichen Darstellungen nach unten ab. Unterhalb dieser Zone bleibt die Mauer kahl, sie ist grau getüncht und wird nur noch unterbrochen durch zwei rechtwinkelige, vergitterte Fenster zu beiden Seiten der Türe. So ist die Gesamtfläche der

46) Kompositorisch kommt unserem Entwurf noch näher eine Pietàskizze von 1865, wahrscheinlich ebenfalls für die Kapelle in Braunsberg.

47) J. K., Taf. 7.

Fassade bei Scheidung in einen gedrückten unteren Teil (oberhalb des hohen Sockels) und einen frei und hoch sich aufrichtenden oberen durch die Wandmalereien harmonisch aufgeteilt in senkrechte und waagrechte Bewegungen⁴⁸.

Schon diese sehr einfache Einteilung der Fläche erweist, daß die Malereien die Wand nicht dekorativ überziehen, sondern konstruktiv in Rahmen und Füllungen gliedern und ihre Funktion als stützendes Glied eines Architekturorganismus nicht verdecken, sondern verdeutlichen wollen.

Dem Wesen der Kräfteverteilung in einem Rechteckblock entsprechend ist die Wand der Breite nach symmetrisch gegliedert⁴⁹. Die mathematische Mitte ist ausgezeichnet und noch dadurch betont, daß das in hellen Farben freskierte Mittelfeld die volle Höhererstreckung der Wand ausfüllt, während die dunkleren seitlichen Felder durch das Querband unterteilt sind. Die Dreiteilung der horizontalen Gliederung richtet sich nach den in der Wand wirksamen, zum Tragen einer Last bestimmten Kräften. Es scheiden sich voneinander die verhältnismäßig hohe, grau getünchte Zone, in welcher die Ablösung vom Boden beginnt, die zinnobergrundierte Zone, die zur Aufnahme der Last überleitet, und endlich die an Ausdehnung reichste Zone des freien Aufwärtsstrebens zwischen Sockel und Bekrönung⁵⁰. Diese spezielle Breiten- und Höhengliederung der Wand macht ihre Kräfteverteilung deutlich und kennzeichnet ein Grundgesetz der Wand: die Aufgabe des S t ü t z e n s⁵¹.

19.) Die Felderteilung der Wand dient zugleich der Rahmung der einzelnen Darstellungen, deren bewegtere Formen im Innern der Fläche durch die geometrische Umrahmung in die Ordnung zurückgebunden werden sollen. Die Rahmung schließt die Darstellungen voneinander ab, bewirkt die Hervorhebung der Einzelfigur als eines gesonderten Formenorganismus' und gleichzeitig die konstruktive Gliederung der Wand. Haben wir bisher die organisch-konstruktive Funktion der Felderteilung für die Gliederung der Wand betrachtet, so erhebt sich nun die Frage nach der geistigen Belegung der von ihr umgrenzten Flächen. Das heißt zunächst: was ist in den einzelnen Feldern dargestellt?

Sie geben immer nur einer Figur Raum. Zu Häupten der Türe thronend füllt die von einer gelben Aureole (mit zinnoberroten Zacken) umschlossene Muttergottes mit ihrer alle übrigen überragenden Erscheinung den ganzen hohen – im Quadrat hell-blau, im Kreisinnern hell-gelb

48) Von den einzelnen übereinander gelagerten Zonen hat jede einen besonderen, manchmal sogar kontrastierenden farbigen Untergrund, so daß schon die Farbe allein eine horizontale und vertikale Gliederung vornahme und die durchgehende Kontinuität aufhobe.

49) Vgl. Hildebrandt Hans, Wandmalerei, Stuttg. u. Bln. 1920, S. 86: „Eine senkrechte Wand mit einer ein Rechteck zeigenden Sichtoberfläche kann . . . der Breite nach normalerweise nur symmetrisch gegliedert sein.“

50) Frei dargestellt nach Hildebrandt Hans, Wandmalerei, a. a. O., S. 86.

51) Vgl. Hildebrandt Hans, Wandmalerei, a. a. O., S. 86.

gründierten – Absatz bis zum Gebälkansatz der Vorhalle. Sie thront als „sedes sapientiae“, der rechte Arm ist in Oransbewegung zur Seite gestreckt, der linke, im weißen Gewand verhüllt, umfängt das königliche Kind, das im Segensgestus mit dem Apfel neben ihr, auf der Sitzfläche des hauptsächlich in Zinnober- und Blau-Tönen gehaltenen Thronsessels steht. Benedikt und Scholastika in lila Gewändern (außer den Attributen noch durch Unterschriften kenntlich gemacht) stehen huldigend in den beiden hell-blau grundierten Feldern rechts und links zur Seite. Sie sind die Chorführer der Prozession von fünf männlichen und weiblichen grau gewandeten Heiligen in den zinnober untermalten Feldern rechts und links der Türe, die den Blick und die gelben Märtyrerkronen Maria zuwenden. Die beiden dunkel gelb grundierten quadratischen Felder über Benedikt und Scholastika werden von zwei grünen Palmenkronen gefüllt.

Die Felderteilung der Wand gab uns das Hauptkompositionsgerüst der Fläche an die Hand. Die von den Rahmen umschlossenen figuralen Darstellungen zeigen daneben ihre Funktion für die formale Gliederung der Wand und bedeuten auch im Gegenständlichen eine Betonung der gleichen Tendenzen: In dem Neben- und Übereinander der Formanordnung und -Beziehung (Symmetrie) ein Vorherrschen der Senkrechten und Waagrechten, die die in der Architektur wirksamen Kräfte nachschaffend versinnlichen und die Zentrierung auf die Mutter Gottes hin bewirken, um die alles Geistige kreist; und die, die Mittelachse in sich fassend, auch als Form das architektonische Gefüge der Schauwand beherrscht. Ebenso, wie die Farbigkeit des Mittelfeldes die Farben der Seitenfelder in sich aufnimmt und konzentriert. Maria und das Christuskind sind dem Beschauer in reiner Frontalität zugewandt, während Benedikt, Scholastika und die Prozession der Heiligen sich in $\frac{1}{4}$ oder $\frac{3}{4}$ Drehung der Muttergottes zuwenden. Diese Drehungen vermitteln über die trennenden Rahmungen hinweg einen innigeren körperlichen und geistigen Zusammenhang mit dem Zentrum der Schauwand.

Mit diesen Beobachtungen wird nun aber die Frage nach der Raumwirksamkeit der Wandgemälde angeschnitten. Durch Drehungen, Überschneidungen und eine geringe Modellierung des linearen Flächenstils durch Schattenwirkung sind die einzelnen Gestalten mit einer gewissen „Tiefe“ ausgestattet, die bestimmt wird durch das einheitliche Maß der „Plastizität“ der einzelnen Körper⁵². Damit ist die Tiefenausdehnung an

52) Es ist interessant, an zwei dem Fresko vorangehenden Zeichnungen der Muttergottes die Mittel zu verfolgen, mit denen Lenz das Tiefenverhältnis zwischen der dem Beschauer näheren Fläche, welche Unterschenkel und Sitz bilden, und der weiter entfernten Ebene, in der die Brust liegt, anschaulich macht. In einer ersten Zeichnung ist durch Schraffierung die horizontale Fläche, die durch die Unterschenkel gebildet wird, abgegrenzt. Sie wird noch betont durch die sich an den Oberschenkeln brechenden und zurückfallenden Falten des Umhanges. In einem anderen Entwurf bedient Lenz sich des Umhangs, um das Tiefenverhältnis außer der Schraffierung und Faltenbrechung durch Schattierung deutlich zu machen, indem der Umhang von beiden Seiten des ausgestreckten rechten

ein gewisses Maß gebunden, sie führt von einer einheitlichen (ideellen) vorderen Ebene über die Körper auf eine geschlossene Ebene des homogen gefärbten neutralen Untergrundes, der dem Auge nach dieser kurzen Bewegung Halt gibt.

Die formal-geistige Belebung der Wand eröffnet also einen gewissen Raum, der durch das Fehlen plastischer Gliederungen der Wand nicht in Erscheinung treten konnte. Diese „geistige“ Tiefenerstreckung wird aber bestimmt durch die reale Dicke des Mauerkörpers, der unverschleiert in den Abmessungen verdeutlicht werden soll. Zwischen seine beiden senkrechten Ebenen sind, bei der geringen Tiefe die das Mauerwerk aufzuweisen hat, schwach reliefierte Körper eingeschoben (2,2). Da die Tiefenerstreckung der Fresken einheitlich ist, bleibt die Sichtfläche der gerade verlaufenden Mauer geschont.

R a u m b i l d e n d klären (in einer gewissen Weise sogar „schaffen“) die Malereien demnach die Wand als ein körperhaftes Gebilde mit einer geringen Tiefenerstreckung, r a u m b e g r e n z e n d wahren sie die raumabschließende Funktion der Wand innerhalb des Bauorganismus. Sie veranschaulichen damit auch die zweite Funktion der Wand: einen Raum von der Außenwelt abzusondern.

20.) Wir haben unsere Beobachtungen bisher einzig auf die spezifische Art der malerischen Flächeneinteilung und Flächenfüllung der Wand und die Raumwirksamkeit der Wandbilder beschränkt und das Dargestellte noch nicht nach seinem eigentlichen Inhalt (Bedeutung) und seinen Ausdruckswert befragt. Die das Fresko der Muttergottes vorbereitenden Zeichnungen werden noch besser als das ausgeführte Werk Auskunft geben können, obwohl an dieser Stelle nicht der Raum bleibt, sie gesondert und eingehend zu analysieren.

Beschränkung der Figurenzahl, durch Rahmung isolierte Einzelfiguren in repräsentierender Haltung bei Ausscheidung des Untergeordneten und Hervorhebung des Wesentlichen, Einordnung der Figuren auf einen gemeinsamen Zielpunkt der Verehrung, Beschränkung der Aktion auf den repräsentativen Gestus des Segnens und Huldigens sind erste auffallende Merkmale. Sie erweisen den „Inhalt“ als Repräsentation des Segnens und Einladens. Einladend für das ehrfurchtsvolle Betrachten der Schauwand, ein Betrachten, das Abstand fordert, nicht aber in den Bereich des Sakralen eintreten läßt. Von der ohnehin nur schmalen Türe wird der Blick nach oben gezogen, bleibt dort gebannt und findet aus dieser Zentrierung keinen Weg zurück zum Eingang der Kapelle. Das Wandgemälde verlangt innerliche und äußere Distanz. Eine Distanz, die sich aus der Verteilung der Darstellungen auf die obere Zone der Wand,

Armes in einer vorderen und einer hinteren Ebene herabfällt. Im ausgeführten Werk legt sich der vordere Teil des Umhanges waagrecht auf die Oberschenkel und veranschaulicht (neben einer geringen Schattierung) durch Ü b e r s c h n e i d u n g das Sitzmotiv.

aus der Formvereinfachung, Entsinnlichung⁵³, aus der kalten, „mondigen“ Farbigeit und der Einbindung der Körper in geometrische Formen herleitet. Und wie zur Distanz wesentlich das Element der Ruhe und des Beharrens an einem festen Platz gehört, so sind die Darstellungen der frontalen Schauwand auf Ruhe und Statik angeordnet. Keine Linie kämpft gegen die andere, sie fließen in homogener Einheit. Bis auf die geringe tiefenräumliche Bewegung, die aber schon bald einen festen Halt findet, stört keine räumlich=zeitliche oder zeitlich=inhaltliche Bewegung, stört kein Ausdruck von Empfindungen den dauerhaften Zeitcharakter.

Ruhe und Statik – dies sind aber gleichzeitig Hauptmerkmale einer Wand; die Malereien veranschaulichen damit auch die dritte Funktion der Wand: ihre *statisch=ruhende* Beschaffenheit, die durch die angeführten Momente den spezifischen Charakter einer in sich erfüllten Ruhe hat.

21.) Die Analyse der Portalwand der Mauruskapelle hat erwiesen, daß die Fresken die Wand nicht nur einfach schmücken, das heißt, sie ohne Bezugnahme auf den architektonischen Bestand mit Darstellungen überziehen, sondern daß sie die ruhende, tragende, raumbildende und raumabschließende Aufgabe der Wand auf sich nehmen, klären und versinnlichen. Sie kennzeichnen sich damit als strenge Wandmalereien (im Gegensatz zu einer illusionistischen Wandmalerei), deren ästhetische Eigenart wir mit „*monumental*“ schreiben können.

Das Thema der thronenden Madonna, das neben den Pietàdarstellungen stereotyp in dem Schaffen von Lenz wiederkehrt (auch thronender Christus) erweist sich durch die Bestimmung des Monumentalen als wesentlich, da sich die herausgestellten, dem Monumentalen eigentümlichen formalen Elemente in diesen Themen (und ihrer Auffassung) wesensgemäß erfüllen können.

2. Wandbild und Architektur

Da die Bildgattung, in der sich die Lenzsche Tätigkeit vorwiegend erfüllt, sich als strenge Wandmalerei erweist, so hilft diese Feststellung, gewisse Eigenschaften seines Werks von ihrer „Umgebung“ her verständlich zu machen. Denn das Wandgemälde, das gleichzeitig von malarischen und baukünstlerischen Komponenten bestimmt wird, hat andere ästhetische und kompositorische Voraussetzungen als das Tafelbild; um es wesensgemäß zu verstehen, erhebt sich die Frage nach der ihm zugehörigen Architektur.

53) Vgl. dafür vor allem auch die Zeichnungen. Die Gestalt der Maria ist von keinem natürlichen Körpergefühl erfüllt. Das den Körper als starre Hülle umgebende Gewand bildet kantige Flächen, die organische Körperformen nicht hervortreten lassen. Maria sitzt schwerelos auf dem Thron, dessen Kissen nicht unter dem Druck ihres Körpers zusammengepreßt wird.

22.) Es war Lenz nur einmal vergönnt, ein Bauwerk zu schaffen; denn bis auf die Mauruskapelle kamen seine wirklichkeitsfernen architektonischen Projekte nicht zur Ausführung. Die Kapelle steht auf einem aus porösen grauen Tuffsteinquadern errichteten Unterbau, eine vorne und seitlich von geböschten Postamenten eingebundene Freitreppe führt in die Vorhalle⁵⁴. Der Bau selbst wird aus den einfachsten architektonischen Formen gebildet: Der rechteckige Block des Hauptraumes verlängert sich in Antenform zu der quadratischen Vorhalle, wo zwei Pfeiler mit zurückspringenden vierkantigen Pfostenstücken (als Kapitell) an der Stirnseite das offene Gebälk tragen. Ein in der Vorhalle offenes Sparrendach legt sich über Vorhalle und Hauptraum. Hauptmerkmale der Anlage: *I s o l i e r t* von der Umgebung durch den Unterbau und die Wangen der Freitreppe; *H e r v o r g e h o b e n* und gefestigt durch die eingebundene Freitreppe; *D i s t a n z* vor dem Eingang durch Unterbau und Freitreppe. Charakteristika des Bauwerkes: Gestaltung des Bauwerkes aus den einfachsten geometrischen Grundformen: Rechteck-Block (Baukörper, Bauteile), Dreieck (Dach) = *E i n f a c h h e i t*. Sonderung der Teile nach ihrer reinen Funktion: Die raumbegrenzenden Wände des Baukörpers haben Frontalform, vermeiden Durchbrechungen, zeigen nirgends auch nur den Ansatz einer plastischen Rhythmisierung: Flächen ohne Gliederung und plastische Rahmenformen, Fenster und Türe sind glatt in die Mauer eingeschnitten (keine plastische Bewegung = *G e s c h l o s s e n h e i t*, *R u h e*, *K l a r h e i t*). Auf diesen Baukörper legt sich ein Dach, das nicht lastet, sondern „krönt“, den kompakten Baukörper nach oben auflöst, ihn dadurch von seiner lastenden Schwere befreit und die Geschlossenheit in sich erfüllt. Grundhaltung: Das Einfache, Klare, in sich Geschlossene sind Momente des Kriteriums einer *i n s i c h e r f ü l l t e n R u h e*, die sich von allem, was außerhalb ihres Bereiches liegt, distanziert⁵⁵.

23.) Wie fügen sich die Darstellungen der Westwand der Mauruskapelle diesem Bauorganismus nun ein? Er drängt auf Sichtbarmachung und Hervorhebung eines Zentrums an der Schauwand, das von den seitlichen Wand- und Pfeilerbegrenzungen der Vorhalle zusammengefaßt wird. Die seitlichen Bildfelder der Wand (mit Benedikt und Scholastika) rahmen dieses Zentrum mit der thronenden Muttergottes. Sie korrespondieren (auch „funktionell“ durch die bestimmte Art ihrer waagrecht Unterteilung) mit den das Gebälk der Vorhalle tragenden Pfeilern. Und wie die gesamte Frontansicht der Kapelle durch den Unterbau erhöhte Geltung erhält, so bewirkt die hohe Sockelzone der Fassade eine Hervor-

54) Vgl. auch J. K., Taf. 4.

55) Interessant in diesem Zusammenhang ist der Fortfall des in den ersten Entwürfen geplanten Glockenturms. Einmal: er stört durch seine aufregende Form den Eindruck der geschlossenen Ruhe, dann: es soll gar keine *G e m e i n d e* zum Gebet herbeigerufen werden, und: der Klang der Glocken stört auch akustisch die Ruhe!

hebung ihres Zentrums. Ein Zentrum, das sich durch den das Rechteck schneidenden Kreis der Aureole (nicht eingeschriebenen) gleichsam in einer statischen Dynamik befindet (vgl. 2, 4) — ebenso, wie die Offenheit des Sparrendaches dem kubisch geschlossenen Baukörper von seiner Schwere nimmt. In einer gewissen Weise kann man die Fassade als zweidimensionale Projektion der dreidimensionalen Vorderansicht der Kapelle auffassen. Die Fresken sollen damit die Grundhaltung der Architektur versinnlichen und darüber hinaus durch die Gliederungen der Wandfläche die Proportionen des Bauwerkes klarer, bestimmter machen⁵⁶. Das sind Bestimmungen, die sich mit den Wesenszügen einer Monumentalmalerei treffen.

24.) Die im ersten Kapitel herausgestellte entscheidende Grundhaltung und die sie bestimmenden Faktoren des bildnerischen Werks, die uns die Analyse eines Bildes einsichtig machte, um die — wie sich noch erweisen wird — aber auch der Charakter der übrigen Werke kreist, nämlich der einer spezifischen Ruhe, erfährt damit eine gewisse Notwendigkeit. Sie ergibt sich aus der Doppelbedeutung des Wandgemäldes als Bild und als Wand, vor allem aber aus der erstrebten Einbindung des Bildes in einen architektonischen Bestand, der wesentlich auf eine in sich erfüllte Ruhe (Einfachheit, Geschlossenheit, Klarheit), und der damit notwendig verbundenen Distanz angelegt ist. Eine kausale Notwendigkeit also, von einer höheren Ebene, der Architektur her. Hier aber kann „nicht weiter abgeleitet nur geschaut werden, man kann nicht mehr nach Ursachen“ fragen, warum die Architektur so und nicht anders gebildet ist, höchstens nach den geistigen Voraussetzungen und den „geschichtlichen Bedingungen“⁵⁷, unter denen diese Grundhaltung auftritt.

25.) Die kausalen Forderungen eines solchen Architekturbestandes aber sind für das figurale Wandbild, das ihn nicht verändern, sondern sich der Wand einfügen will, in Bezug auf seine kompositionelle Beschaffenheit: Flächigkeit der Darstellung. Da die ästhetische Leistung der Wandbilder sich aber nicht in der reinen Schmückung einer Oberfläche erschöpfen, sondern die Wand nachschaffend versinnlichen will, sind die Darstellungen mit einer geringen Körperhaftigkeit ausgestattet (vgl. 2, 2). Diese Tieferenstreckung ist bestimmt durch die wahrscheinliche Dicke des Mauerwerks, denn das sich dem architektonischen Bestand (Geschlossenheit) einfügende Wandgemälde soll vermeiden, durch

56) Daß dieses Zusammenklingen von Architektur und Malerei bewußt erstrebt ist, erweist folgendes Zitat von Lenz: „... Daß der Künstler die Arbeit des Architekten, die harmonische Gliederung betreffend, gleichsam nach derselben Weise fortsetzte, daß er also die Architektur nicht ignoriere, sondern in feinem Rezipieren vollende. ... Die Bemalung soll gleichsam Versteinern auch der Konstruktion sein“. (Gedanken über die Art der Ausschmückung einer Kirche. St. Emaus, 25. Mai, 1884, Manuskript.)

57) Vgl. Sedlmayr Hans, Die Revolution der modernen Kunst, a. a. O., S. 12.

seine Darstellungen eine größere Tiefererstreckung innerhalb des Wandkörpers vorzutauschen, als die tatsächliche Mauerdicke zuläßt (vgl. II, 19). Illusionistische Elemente durch Licht- und Schattenwirkung sind zugunsten der Klarheit ausgeschaltet. Da das tiefenräumliche Element weitgehend vermieden wird, gibt es nur ein Neben- und Übereinander der Formanordnung und -Beziehung. Ein Bauwerk, das konstruktive Klarheit erstrebt, wird dieses Neben- und Übereinander durch Symmetrie und Zentralisierung miteinander verfestigen und damit dem statischen Wesen des Bauwerks, seinen horizontalen und vertikalen Dominanten entgegenkommen (vgl. II, 3, 4, 5). Ein Architekturbestand, der auf Ruhe angelegt ist, wird Frontalität der dargestellten Gegenstände bevorzugen, um sie der freien Bewegung zu entheben und wird den Eindruck der Ruhe auch nicht durch eine Aktion der Figuren stören (vgl. II, 1, 7). Die Einfachheit des Architekturbestandes verlangt Ausscheiden des Untergeordneten, Herausstellen des Wesentlichen, das die Idee verkörpert, Vereinfachung und Stilisierung der formalen Beschaffenheit des Bildgefüges. Und schließlich erklärt die Unterordnung und Einfügung der Wandbilder in den architektonischen Organismus die Entsinnlichung der körperhaften Formen, ihre Einbindung in ein tektonisches, anorganisches Gefüge (vgl. II, 6), und die kalte, dem Stein verwandte Farbigkeit (vgl. II, 16).

Nicht erklärt ist damit die inhaltlich- ausdrucksmäßige Beschaffenheit, die in dem beharrenden Zustand das allgemein Gültige zu erfassen strebt. Aber auch diese Züge enthalten eine gewisse Notwendigkeit, wenn wir Abstand nehmen und die Isolierung des Bauwerkes von seiner Umgebung und die damit verbundene innere und äußere Distanz beachten, die der Bau von uns erfordert. Die Distanz scheidet die Sphären, das menschlich Kleine und Besondere wird als unangemessen aus dem Bereich des Sakralen ausgeschieden. Und die Isolation soll ihren Sinn erfüllen, indem sie der immer neuen und veränderlichen Natur das allgemein Gültige und Typische gegenüberstellt. Die durch das Bildthema erforderten Gegebenheiten sollen auf eine allgemeine Vorstellung reduziert werden, um durch das Opfer des Gewohnten ihren geistigen Anspruch zu kennzeichnen (vgl. II, 8–13).

c. Die Einheit von Form und Bedeutung

als Anspruch der religiösen Kunst des P. Desiderius Lenz

1. Denkmalcharakter und Anspruch dieser monumentalen Kunst

Versuchten wir durch die Analyse der Portalwand der Mauruskapelle die Lenzschen Malereien als strenge („monumentale“) Wandmalerei zu erweisen, und verdeutlichten die Grundzüge der Architektur den spezifischen Charakter und die Eigenschaften der Wandgemälde, gleichsam als Konsequenz dieser künstlerischen Kristallisationsform, so müssen

nun, Architektur und Wandmalerei zusammengesehen, auf das Wesen ihres „Anspruchs“ hin befragt werden, um von daher seinen Zweck einzusehen. Daß das Werk einen speziellen, noch zu bestimmenden Anspruch erhebt, erwies die Analyse der Pietàzeichnung, deren Bildaussage etwas über ihre Bedeutung (abstrakte, allgemeine Vorstellung des Begriffs: Opfer) Hinausgehendes „verkörpern“ soll. Wir bestimmten den Gehalt bisher als „unsinnlich“ und wollen nun seinen Anspruch herausarbeiten.

26.) Innerhalb der bisherigen Analysen sind Kriterien dieses Anspruchs durchsichtig geworden: Die Lenzschen Wandgemälde erheben Anspruch auf Beeindrucken (nicht Lösen), Stillstehen (nicht Einbeziehen), seine Architektur zwingt durch ihren Bildaufwand zu einer geistigen Vorbereitung des Besuchers (umfängt ihn nicht unmittelbar). Wir stellten schon fest, daß das bildgewordene Pietäthema nicht ein auch uns mit umschließendes Empfinden darstellt, sondern ein in sich ruhendes Gegenüber ist, das über die Anschauung der Sinne hinaus den Anspruch einer gedanklichen Auseinandersetzung stellt. Die auf Distanzwirkung angelegte Mauruskapelle zieht den Menschen nicht unmittelbar in ihren Bereich, sondern die erhöhte Schauwand — als Vorbereitung für die „Erhabenheit“ des Innern — zwingt ihn zu einer Stellungnahme noch unterhalb der Vorhalle.

27.) Aber welchen Zweck verfolgt das Beeindrucken (Streben nach Wirkung), Stillstehen, die geistige Vorbereitung, gedankliche Auseinandersetzung, die Stellungnahme? Es dient dazu, den Bereich des Sakralen vom Realen abzusondern und ihm dadurch erhöhte Wirkung und Geltung zu verschaffen. Der einzige Inhalt des Lenzschen Werks — das Sakrale — wird also anschaulich „entsinnlicht“, um es von der realen Sphäre abzuheben. Wir haben diesen Inhalt (Bedeutung) bisher als einen in Form gefaßten Denkinhalt des Sakralen kennengelernt: Opfer (Pietà), Segnen, Huldigen (Portalwand der Mauruskapelle). Formale Charakteristika, Zweck und Wirkung lassen uns von daher gesehen den „Anspruch“ der Lenzschen Kunst den Wesenszügen eines Monumentes verwandt erscheinen⁵⁸, wie sie sehr anschaulich von Peter Meyer formuliert sind⁵⁹:

58) Dieser „zweckfremde“ und denkmalhafte Charakter der Lenzschen Werke wurde schon von Zeitgenossen empfunden. So z. B. Abt Maurus Wolter über die Mauruskapelle:

„Ist nicht St. Maurus eher für einen heidnischen Kult [!] zweckdienlich, d. h., eine Cella der Alten, sodaß das Volk von dem Innern ausgeschlossen und, wie es sich wirklich beim Gottesdienst notwendig zeigt, ringsherum in der milden, tropischen freien Luft — Hohenzollerns stehen kann? Und wenn nicht die Fresken den heiligen Zweck kundgäben, würden die Vorübergehenden ein — Gotteshaus des christlichen Volkes darin vermuten? Ich erinnere an die vielleicht nicht so ganz törichte Vergleiche, die wir sehr profan fanden (Bierkeller=Eintritt, Mausoleum [!]).“ Und an anderer Stelle: „Es ist klar, daß er (Lenz) am liebsten wie die Ägypter keine

„... Monumentale Kunst ist denkmalhafte Kunst. Jedes Denkmal soll einen bestimmten Gedanken festhalten und in die Zukunft weitertragen. Alles Denkmalhafte hat wesentlich Bezug auf die Zeit, auf Vergangenheit und Zukunft. („Und hat stets Bezug auf Vergänglichkeit und ihre Überwindung“). Es steht in betontem Gegensatz zur Gegenwart, über deren Alltäglichkeit und Vergänglichkeit es hinausragen soll.“

Formale Charakteristika: „Das Gebäude wird isoliert, indem man es auf eine Anhöhe stellt... Der Zugang wird künstlich erschwert durch Freitreppen, Vorhöfe und psychologische Hemmungen aller Art, die ausdrücklich überwunden werden müssen, wodurch dem Besucher bewußt gemacht wird, daß er aus dem Alltag in eine besondere, gehobene Sphäre tritt. Zu diesen Hemmungen gehören reiche Portalbildungen, die den Eintretenden durch ihren Formaufwand fesseln, zur Betrachtung zwingen, also stillstehen, bevor er die Schwelle überschreitet. Der sakrale Mittelpunkt — das Allerheiligste... — wird schwer zugänglich gemacht und damit in eine Geheimsphäre entrückt, in die nur Eingeweihte nach besonderen Zeremonien schreiten dürfen...“

Die durch unsere Analysen herausgestellten Eigenschaften des Lenzschen Werks finden sich in diesem Zitat sehr klar gefaßt — sie werden von der Seite des Monumentales beleuchtet. Es wird zu bestimmen sein, daß die monumentale Kunst als religiöse bei Lenz aber noch einen über den Denkmalcharakter hinausgehenden Anspruch erhebt.

2. Anschauliche Bedeutung und geistiger Anspruch am Beispiel eines Kirchenprojektes

So ist es notwendig, einen noch tieferen Einblick in den erstrebten „Anspruch“ der Lenzschen Kunst zu nehmen. Als Musterbeispiel bieten sich die Projekte um den Bau einer Herz-Jesu Kirche an, denen neben den

Fenster möchte; wenn sie aber in unserem Klima nötig sind, so doch nur ganz gewöhnliche Bauernhausfenster wie in St. Maurus... Vom Praktischen rede ich gar nicht, z. B., in unserem Regen- und Schneeklima die Treppe außen anzulegen etc., etc.!“ (Briefe an P. Prior Plazidus Wolter, Maredsous, 8. Mai und 11. Mai 1874, In: Pöhlmann, Maurus Wolter, a. a. O., S. 124 — Die eingeklammerten Ausrufezeichen sind vom Verfasser gesetzt).

Auch die Literatur verwendet „Monument“, „monumental“ zur Charakterisierung — wenngleich auch weit weniger treffend als die angeführten Zitate von Abt Maurus. Als Beispiel für viele möge ein Zitat von Meyer-Gräfe dienen (Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Bd. I, Stuttgart 1904, S. 389): „So primitiv sie sein mag, in dem monumentalen Aufbau spricht ein hoher und künstlerischer Geist, und die Fresken sind von schlechterdings überraschender Wirkung.“

Wie weit diese Charakterisierung einer Andachtsstätte aber zum größten Teil von dem „Denkmaltraum“ des Zeitalters bestimmt ist und als solche nur (historisch, weniger stilkritisch) gewertet werden kann, soll ein Zitat von Karl Muth veranschaulichen (Hochland, Bd. 25, 2, 1928, S. 104): „Diese kleine Kapelle ist von so stiller erhabener Schönheit wie kein weiteres Werk christlicher Kunst im 19. Jahrhundert, sodaß sie als Nationalmonument von klassischem Wert in Ehren gehalten zu werden verdient.“

59) Meyer Peter, Europäische Kunstgeschichte, a. a. O., Bd. I, S. 15 ff, Bd. II, S. 317.

„Kanongerechten“ Muttergottes- und Pietätsbemühungen die ganze Liebe immer erneuter Versuche gilt. Hier kann an einer übergreifenden Aufgabe die Entfaltung seiner Ideen im Rahmen eines einzigen Vorwurfs beobachtet werden. Wir wählen für unsere Untersuchung die zeitlich frühesten Pläne aus dem Jahre 1871⁶⁰.

Im Vorwort zu der „Erläuternden Beilage zu den Zeichnungen“⁶¹ heißt es: „Es ist der Grundgedanke, nach dem Vorbild der alten Kirche und ihrer Baukunst die Gesamttätigkeiten der Kirche nicht in einen und denselben Raum zu bannen, sondern nach der Verschiedenheit dieser Handlungen entsprechend charakterisierte Räume zu schaffen. Und zwar erstens, weil das menschliche Wesen der vermittelnden Übergänge bedarf, um von dem Heiligen zum Heiligsten, vom leicht Begreifbaren [!] sich zum mystisch Erhabenen [!] aufzuschwingen. Zweitens, weil bei der Verschwiegenheit der Würde der heiligen und heiligsten Handlungen der Kirche ein und derselbe Raum immer nach der einen oder anderen Seite hin in seinem Charakter verfehlt sein muß, immer dem einen zu viel Ehre, dem anderen zu wenig gebend . . .“

Die Herausbildung verschiedener „charakter-reiner“ Räume, die künstliche Erschwerung des Zugangs vom „Heiligen zum Heiligsten“ und der „Aufschwung vom . . . Begreifbaren zum mystisch Erhabenen“ durch „psychologische Hemmungen aller Art“ muß an dem Entwurf selbst entwickelt werden.

28.) Vier durch Doppelturmanlagen voneinander isolierte Räume — als Stationen der geistigen Vorbereitung und Entwicklung — sind zu durchschreiten, bevor der Gläubige das Allerheiligste betreten darf. Von einem erhöhten, runden und offenen Hof, dessen Rund von zwanzig Sitzstatuen „heiliger Frauen des alten Testaments“⁶¹ gebildet wird, und in dessen Mitte eine Kolossalstatue der Maria als „die Blume, die Blüte des Alten Bundes, Maria ohne Makel der Erbsünde empfangen“⁶² sich erhebt, steigt man auf fünf Stufen an zwei seitlich begrenzenden Türmen vorbei hinab in einen offenen, rechteckigen Vorplatz, auf den auch seitliche Treppen hinunterführen. Im Osten lagert sich, weit über die Seitenfluchten des Vorplatzes hinausragend, eine breite Toranlage („Propyläen“), deren Vorderwände über einem Sockel mit anbetenden Heiligen, von je zwei Engeln mit über der Brust gekreuzten Armen bildlich geschmückt sind. Durch eine nur wenig tiefe Vorhalle (rechts und links noch zwei weitere Statuen sitzender Engel) und die Torhalle gelangt man in einen quadratischen offenen Vorhof, der an den Seiten von Galerien begrenzt ist. Vor den glatten Mauern dieser Galerien stehen auf Sockeln je sieben Engelstatuen. In der Mitte des Vorhofes plante Lenz, wie=

60) G. Sch. Abb. X

61) „Erläuternde Beilage zu den Zeichnungen“ (vgl. auch die Biographie von P. Desiderius Lenz, zitiert aus: G. Sch., S. 71 ff. — Die im Zitat eingeklammerten Ausrufezeichen sind vom Verfasser gesetzt.

derum als Kolossalstatue, „Maria mit dem neugeborenen Erlöser“⁶². Das Thema der Menschwerdung Christi von Verkündigung bis Geburt wird bildlich an den Innenwänden der Galerien ausgeführt⁶³. Und wieder wird auch dieser Hof von einer breiten Toranlage abgeschlossen. Zentral über dem mittleren Eingang das Wandbild der Pietà, rechts und links daneben ein Zug trauernder männlicher und weiblicher Heiliger, an den Seiten Engel. Das zentrale Haupttor führt nun in den eigentlichen Hauptraum, in den man auch durch die seitlichen Galerien gelangen kann. Die Galerien konnte man entweder hinter der ersten Toranlage durch eine Türe direkt von außen, oder aber durch erste Vorhalle und Turmuntergeschoß betreten. Im Osten werden die Galerien von einer kleinen Vorhalle begrenzt, die sich vor die Toranlage legt und von dort durch drei Türen entweder seitlich in die Torhalle oder aber in Nebenschiff oder umlaufende Galerie des Hauptraumes führt. Ein zweiter Weg geht von der Vorhalle in einen sich vor die Anlage legenden Portikus mit Zugang in die zentrale Vorhalle und das Eingangstor (Differenzierteste Möglichkeiten für den Besucher!).

Der basilikale dreischiffige, flachgedeckte Gemeinderaum öffnet sich in vier weiten, auf untersetzten Pfeilern ruhenden Bogenöffnungen in das ebenfalls flach gedeckte Seitenschiff. Die Achse der Pfeiler wird an der plastisch ungliederten Hochschiffwand durch bis zur Decke aufragende Engel bildlich betont. Zwischen den Bogenöffnungen und den achsial über ihnen angelegten querrechteckigen Fenstern, die durch drei kleine Säulen unterteilt sind, eine Prozession von Heiligen zum Chor hin. An den Wänden des Seitenschiffs ist die Geschichte des Lebens, der Lehre und der Wunder Jesu bis zum Abendmahl dargestellt. Ein Triumphbogen — zu Seiten des Bogens die vier Evangelisten — öffnet das Mittelschiff in den erhöhten (Krypta) langgestreckten Altarraum mit eingezogenem, querrechteckigem Abschluß. Als Abschluß des Altarraumes ein einfacher Altar. Der Opfertod Christi ist an der hinter dem Hochaltar liegenden Wand, in der oberen Hälfte derselben, dargestellt. An den Hochwänden, die gegen die Seitenchöre geschlossen sind, setzt sich die Heiligenprozession des Gemeinderaumes in Harfe-spielenden Engeln fort, „deren Dienst die Priester in den Tagzeiten auf Erden verrichten“⁶⁴. Die Seitenschiffe öffnen sich in weniger tiefe, halbrund geschlossene Nebenapsiden; an den plastisch ungliederten Wänden ist die Passion Christi „in einfachster, ergreifendster und würdigster, rhythmischer Weise, und immer mit ihren Vorbildern aus dem Alten Testament, den nötigen Texten und Sprüchen“⁶⁴, in den Apsiden die thronende Madonna und Christus als Weltenrichter dargestellt. Hinter den Seitenchören, bis zur Flucht der östlichen Abschlußwand des Hauptchores, und

62) Zitiert aus einem Brief von Peter Lenz an Johannes Schwendfür, Nürnberg, 8. Februar 1870. In: P ö l l m a n n, Maurus Wolter, a. a. O., S. 121.

63) „Erläuternde Beilage zu den Zeichnungen“, a. a. O.

64) „Erläuternde Beilage zu den Zeichnungen“, a. a. O.

nur durch diesen (oder die Galerien) zugänglich, Schatzkammer und kleine Sakristei.

Eine dritte Toranlage, etwas über die Seitenfluchten der Kirche hinausragend, erhebt sich über dem Chorabschluß und den beiden Nebenräumen. Sie trennt den Außenbau des Altarraumes von einer großen Rotunde mit doppeltem Umgang, die zur Aufbewahrung des Tabernakulums dient. Über den doppelgeschoßigen Mittelraum, dessen Arkaden im unteren Geschoß auf zwei Pfeilern, im oberen auf Säulen ruhen, legt sich die Kuppel mit einer Öffnung im Scheitel. Für die weitere Beschreibung ist es aufschlußreich, Lenz selbst zu hören: „Nun betritt man den vierten und letzten Hauptraum. Die Hinterwand des Presbyteriums ist in der unteren Hälfte bogenschließend durchbrochen . . . und es mündet ein, ein um wenige Stufen erhöhter Gang, auf dessen Seiten Reihen von Engelstatuen stehen, leise ansteigend in das Zentrum einer Rotunde, wo unter einem säulengetragenen Baldachin auf einem Altare das Tabernakulum mit dem Allerheiligsten steht. Dieser Weg, welcher, wenn nötig, an seinem Eingang mit einem Vorhang zeitweilig geschlossen werden kann, betreten nur die Priester, und es führen zwei Treppen an den Seiten des Baldachins hinunter zu dem Volk in der Rotunde. Der Zugang des Volkes zu dieser ist durch Seitengalerien (neben den Seitenschiffen) in das große vor der Rotunde liegende Querschiff, und von da, in genügender Räumlichkeit, dem Gange der Priester oben in gleicher Richtung entlanglaufend. Die Rotunde ist ihrer Natur nach kuppelgewölbt, hat das nötige, sehr gedämpfte Licht von oben und hat noch ein umlaufendes niederes Außenschiff (mit polychromen Gebälk), in welches gleichfalls der Zugang des Volkes mündet . . . In der Rotunde soll das Gloria aus der Messe die Bemalung inspirieren. Das Außenschiff hingegen, das kein eigenes Licht oder nur sehr wenig haben darf, um so die Sammlung und Versenkung mehr zu erleichtern, sollte in der Ausschmückung höchstens eine Engelreihe haben. Die rund um diese Haupträume laufenden Galerien, in denen auch die Sakristei, die Schatzkammer, die Beichtstühle usw. eingebaut werden könnten, sollten dazu dienen, ein Ort belehrender und frommer Erholung und Beschauung zu sein in Zeiten, da kein Gottesdienst stattfindet, oder dieser eine gesammelte Ruhe bedingt. Es seien darum, wie auch in den großen Innenräumen und in den Galerien im ersten Hof und im Außenschiff der Rotunde umlaufende Sitzbänke angebracht, um den Menschen freundlich zu dienen. Dafür wird aber den Gläubigen zugemutet, auf die feststehenden Sitz- und Kniebänke in den Innenräumen zu verzichten und sich nach römischer Sitte beweglicher, leichter Stühle . . . oder des Bodens zu bedienen⁶⁵ . . .“

Die eingehende Beschreibung dieses Kirchenprojektes erwies sich als notwendig, um den „monumenthaften“ Charakter der Lenzschen Kunst und ihren Anspruch im Kern zu fassen.

65) „Erläuternde Beilage zu den Zeichnungen“, a. a. O.

29.) Wir konstatieren die Herausbildung verschiedener Räume, die sich nur mittelbar miteinander in Beziehung setzen. An allen Seiten von restlos begreifbaren, gradlinigen Flächen umgrenzt, unverschleiert in den realen Abmessungen, soll jeder Teil der Anlage in seiner kubischen Gestalt und körperhaft ruhenden Gebundenheit wirken. Die Geschlossenheit und der blockhafte Charakter der einzelnen Trakte verhindert den übergreifenden Zusammenschluß zu einem einheitlichen Verband und führt zu einer Zusammensetzung in ihrer tektonischen Reinheit einheitlicher Baukörper. Sie könnten an beliebiger Stelle für sich bestehen. Mächtige Toranlagen, die sich zwischen die einzelnen Bautrakte schieben, betonen die formalen und inhaltlichen Zäsuren und fördern die Absicht einer „streng s o n d e r n d e n K o n t u r i e r u n g“⁶⁶ innerhalb dieser zusammengesetzten Einheit. Dem gleichen Zweck dient in den Innenräumen die verschiedene Höhe des Fußbodens.

30.) Das Streben nach S c h e i d u n g d e r S c h i c h t e n spiegelt sich gleicherweise inhaltlich wieder. Jeder der Räume will durch seine Darstellungen und formalen Mittel einen Gedanken rein repräsentieren: Der Rundhof mit den in großen geschlossenen Maßen aufgebauten Sitzfiguren und der Kolossalstatue der Maria stellt den „versteinerten“ Begriff des Alten Testaments vor, der Vorhof die Menschwerdung Christi, der Altarraum das Opfer, das Sanktuarium schließlich das Geheimnis der Eucharistie, und die umlaufenden Galerien dienen als Ort der bildenden und belehrenden Vorbereitung. Also nicht nur eine Trennung der realen Sphäre von der sakralen, wie wir es in der Mauruskapelle erlebten, sondern auch Sonderung der Schichten innerhalb des Heiligen. Der Besucher soll in jedem der Räume mit den wesentlichen Glaubenssätzen seiner Religion in ihrer Reinheit konfrontiert werden: Der Alte Bund brachte dir Maria, Maria brachte dir Christus, Christus aber schenkt sich dir im Opfer des Altars. Darauf aufbauend darf er sich zum „letzten Geheimnis“ der Eucharistie „aufschwingen“. Das Allerheiligste, als der sakrale Höhepunkt der Anlage, wird so durch die verschiedensten Mittel von allem abgesondert, was nicht in seine Sphäre gehört und damit in seiner Bedeutung hervorgehoben: Durch die vorgelagerten Räume, die trennenden Toranlagen, die verschiedene Höhe des Fußbodens; in der Rotunde selbst durch die betonte Scheidung in einen zentralen Mittelraum und von diesem durch Pfeilerstellung und Lichtführung streng gesonderten Umgang. Das Tabernakulum wird noch akzentuiert durch die erhöhte Stellung des Baldachins. Es ist damit in eine Geheimsphäre entrückt, in die nur Eingeweihte (die Priester) nach besonderen Zeremonien schreiten dürfen.

31.) Dieses Streben einer S o n d e r u n g d e r T e i l e n a c h i h r e r F u n k t i o n läßt sich bis in Einzelformen verfolgen. Die Kapitelle zum

66) Kaufmann Emil, Von Ledoux bis Le Corbusier, Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur, Wien 1933, S. 47.

Beispiel krönen nicht organisch die Pfeiler, sondern setzen sich, entweder abrupt zurück- oder vorstoßend, gegen sie ab (vgl. II, 22). Die Lichtführung der Rotunde hebt den von oben beleuchteten Mittelraum von dem nur durch sehr schmale Fenster wenig erhellten Umgang ab. Ihm kommen die Malereien mit ihren Mitteln nach, indem sie jede aus der Konstruktion sich ergebende Funktion der Bauglieder verdeutlichen. An der dritten Toranlage ist die Mauerfläche zum Beispiel durch die Fresken scharf in tragende und füllende Zonen geteilt: die waagrechte Streifenmusterung des Sockels veranschaulicht die Funktion des Stützens, die tragenden seitlichen „Pilaster“ sind durch das senkrechte Kreuz mit oberem Querbalken in ihrer Aufgabe gekennzeichnet, die flachgestreckten Füllfelder dazwischen aber werden durch die Hauptdarstellung der anbetenden Engel belebt. Und schließlich zeigt auch die Farbverteilung die gleiche Tendenz, indem jede Fläche ihren vollen, ungebrochenen Ton erhält, der sich hart gegen die angrenzenden absetzt.

32.) Jeder dieser voneinander isolierten Räume findet nun aber seine Erfüllung in sich, ruht in sich selber. Die Zentralräume des Sanktuariums und des Rundhofes zum Beispiel sind fast ganz in sich geschlossen und öffnen sich nur für den sehr schmalen Eingang, der jedoch (beim Sanktuarium) durch einen Vorhang „zeitweilig geschlossen werden kann“. Dieser Charakter der in sich ruhenden Erfüllung, der sich formal gleichsam in einer Absicht nach kubisch-schwereloser Wirkung äußert, wird durch eine betonte Anwendung gleichgewichtiger Formen unterstrichen. In der Grundrißanlage durch die Bevorzugung runder (Rundhof, Sanktuarium) und quadratischer (Vorplatz, Vorhof, Chor) Anlagen und Einzelteile (Mittelschiffkompartimente). Der Aufriß zeigt die gleiche Vorliebe für quadratische Formung: Die Frontansicht der freistehenden „Türme“ der ersten Toranlage umschreibt bis zum Dachansatz ein Quadrat; ebenso der frei aufragende Teil der folgenden oberhalb der Sockelzone, die wegen der vorgelagerten Architektur jeweilig erhöht wird. Bekrönt werden diese Türme von Dächern, deren Zentrum sich in der Frontalansicht ebenfalls in ein Quadrat einschreiben läßt. Auch die Felderteilung der frei aufsteigenden Wand des Mittelschiffes zeigt in der Außenansicht quadratische Formung.

33.) Der gleichen Absicht, die kubisch wuchtende Geschlossenheit der kompakten Baukörper in sich zum Ausgleich zu bringen, die wir in der Bevorzugung von Kreis als richtungsloser und Quadrat als wenig sichtungsbetonter Flächenform beobachten konnten, dienen die Malereien mit ihren Mitteln. Denn sie entlasten den Druck der Materie und nehmen ihre Dumpfheit, indem sie durch die Teilung der Fläche in Rahmen und Füllung ein immanentes Gleichgewicht herstellen. So betonen die Fresken einerseits die stützenden und tragenden Bauglieder durch waagrechte und senkrechte Anordnung, die thematisch betonten Hauptdarstellungen jedoch sind in die nur füllenden Zonen eingelassen. Die Geschlossenheit des Blocks wird gleichsam um eine schwerelose Mitte

zentriert. Und die Farben selbst sind so gleichmäßig und ohne jede stoffliche Dynamik aufgetragen, daß auch sie von aller Materie und Schwere abgelöst erscheinen⁶⁷.

34.) Jeder der einzelnen Räume ruht also derart in sich selber, daß er nicht den anderen zur abschließenden Formung seiner Gestalt und zur Aufnahme seines Gehalts benötigt; also keine ausgesprochene Unterordnung, sondern Gleichordnung. Zwar besteht durch die sich steigenden Höhenverhältnisse der Trakte und die chronologische Abfolge der Darstellungen eine Richtungsbetonung auf das „Allerheiligste“, das Sanktuarium hin, zu dem eine mittlere Enfilade führt, aber schon die Seitenräume haben keine Enfilade mehr und jeder der einzelnen Räume (selbst das Sanktuarium) kann auch für sich betreten werden. Die gerichtete Bewegung ist durch die Kontuierung der Raumgrenzen gehemmt oder durch seitliche Eingänge ausgeschaltet, sie wird in sich zurückgenommen. Dies bewirkt, daß das dynamische Zeitmoment, das beim Ineinanderübergehen der Grenzen in Erscheinung treten würde, ausgeschaltet ist. Die einzelnen Bauglieder erfahren keine ausladende Akzentuierung, Gurtgesimse und Pilaster werden zu schmalen, sich in linearer Wirkung der Fläche einbeziehenden Bändern. Und die Fresken erheben nicht den Anspruch einer „Transzendenz im Materiellen“⁶⁸ durch eine Erweiterung der Flächen und Räume im Sinne einer illusionistischen Malerei. Die überaus weit gespannten Arkaden des Innenraumes, die auf den untersetzten Pfeilern ruhen, bewirken in Verbindung mit der flachen Decke in der Raumgestaltung ebenfalls die Verminderung einer dynamischen Bewegung nach oben oder vorne. Sie bilden jedes Kompartiment zu einer in sich ruhenden Einheit.

35.) Auch wesensmäßig — und das ist nun sehr bedeutsam — findet die Kirche ihre Erfüllung in sich. Denn durch die angeführten Momente: kubisch-schwerelose Wirkung der Baukörper, immanentes Gleichgewicht ihrer Flächen, richtungslose Raumwirksamkeit und =Gestaltung, anschauliche und gehaltmäßige Einheit von Malerei, Plastik und Architektur zieht das Bauwerk in allen Schichten seine Wirkung gleichsam in sich zurück, ruht wesensmäßig in sich. Der Sinn der Kirche beschränkt sich dadurch derart, daß auch der mit ihrem Ausdruckswert verbundene Begriffsinhalt seinen Anspruch als eine über den in sich ruhenden Sinn hinausgreifende Aussage an den Betrachter verliert. Der entsinnlichte Begriffsinhalt, der aber wesentlich noch vom Sinnlich=Anschaulichen her zu erfassen und zu begreifen ist, ist der Weg zum Allgemeinen in seiner reinsten und zwecklosesten Form, dort, wo es nicht mehr etwas darstellt, oder auf etwas hinweist, sondern selbst dieses Allgemeine verkörpert. Die Kirche hat letztlich den Sinn, reine, in sich ruhende Verkörperung eines allgemeinen transzendenten Ausdrucks zu sein. Der monumentale Anspruch geht dadurch nicht verloren, sondern gelangt auf seine

67) Frei zitiert nach H e t z e r Theodor, Tizian, a. a. O., S. 263.

68) K a u f m a n n Emil, Von Ledoux bis Le Corbusier, a. a. O., S. 13.

eigentliche Ebene, wo das Monumentale in seiner „Transzendenz“ rein spricht. Eine Transzendenz, die nicht durch Vergeistigung des Immanenten erreicht wird, sondern durch die Reinigung des Immanenten von allem „Nicht-Geistigen“, das heißt, Sinnlichen. Denn Materie, Raum und Zeit transzendieren nicht durch sinnliche Mittel in Entstofflichung, unendlichen Raum, unendliche Zeit, sondern sie entsinnlichen, konzentrieren sich in das Tektonisch-Anorganische, das Flächig-Unplastische und in die beharrende Dauer. Dem Immanenten ist damit eine wesentliche Bestimmung: die Sinnlichkeit, genommen, die Kirche wird zu einer in sich ruhenden Verkörperung des Übersinnlichen. Das Sichtbare ist also nicht nur „ein Hinweis auf ein nicht mehr Sichtbares⁶⁹“, es soll nicht nur „einen bestimmten Gedanken festhalten und in die Zukunft weitertragen⁷⁰“, sondern erhebt den Anspruch, auf einer neuen Ebene dieses nicht mehr sinnlich erfassbare Sichtbare selbst zu verkörpern. Ein Anspruch, der das aus sicht- und tastbarem Stoff gebildete Kunstwerk übersteigt und sich in seiner Bedeutung nur durch die Kenntnis der geistigen Voraussetzungen voll erfassen läßt.

36.) Durch diese vielfältigen Mittel wird nun aber nicht nur eine Schaffung reiner Sphären des Sakralen erreicht, sondern die gesamte Anlage distanzieret sich notwendig von jedem Realen. Sie hebt sich vom „Außen“ ab, indem der Bau nicht unmittelbar aus dem Erdboden emporwächst, sondern durch einen Sockel hervorgehoben wird. Sie distanzieret sich durch die geringe Erhellung der Räume, durch die schmalen Türen. Die geheiligte Sphäre des Innen wird umhüllt von umlaufenden Galerien, die durch diese gradwandige Ummantelung dem Baukörper eine gefestigte Erscheinung gibt. Malerei und Architektur wirken gemeinsam an diesem Ziel, indem sie alles das ausscheiden, was nicht zu ihrem „reinen“ Wesen gehört – das Organische und Plastische – und sich auf die Mittel beschränken, die ihnen gemeinsam sind: das anorganisch Tektonische. Das so gebildete Werk distanzieret sich durch diese Ausschließlichkeit von allem, was an der dem Anorganisch-Tektonischen eigentümlichen zeitfreien Ruhe keinen Anteil hat.

37.) So distanzieret es sich nicht nur räumlich vom „Außen“, sondern vor allem auch wesensmäßig von dem Menschen, der diesen Bereich betritt. Es kann keine unmittelbare Beziehung aufgenommen werden zwischen dem sinnlich bestimmten organischen Lebewesen und diesem ent-

69) Vgl. Beenken Herm., Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst. Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft, Münch. 1944, S. 23 ff. Beenken charakterisiert damit den Aspekt der „Denkmalsidee“ der Generation der um 1770 Geborenen: Gilly, Haller von Hallerstein, Friedrich, Runge und der um 1780 Geborenen: Klenze, Schinkel etc. (vgl. auch Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, Salz. 1948, S. 25 ff). Sie erreicht in Lenz ihren kritischen Punkt, wo die Idee des Denkmals sich selbst absolut setzt und den Anspruch als „Mal des Gedenkens“ übersteigt zu dem Anspruch eines reinen „Mal des Seins“.

70) Meyer Peter, Europäische Kunstgeschichte, Bd. II, a. a. O.

sinnlichten „übersinnlichen“ Sinn des Bauwerkes. Über die Anschauung der Sinne kann der Betrachter bis zu der abstrakten Vorstellung des Begriffs vorstoßen, von da her die Eigenart des Bauwerkes als „monumenthaft“ bestimmen, nicht aber kann er seinen Sinn erfassen. Er muß sich, durch die gebannte, entsinnlichte Ruhe des Bauwerkes von seiner zeitgebundenen realen Wirklichkeit ent-heben, aber wesensmäßig unfähig, sich in das in sich ruhende zeitfreie übersinnliche Geheimnis er-heben zu können, von der übermenschlichen Erhabenheit des Heiligen ergreifen lassen⁷¹. Er kann nicht mehr an-schauen, sondern muß sich v e r s e n k e n, kann nicht beten, Verbindung aufnehmen zu etwas, sondern höchstens in tiefer Ehrfurcht a n b e t e n ⁷². Mystische Dämmerung⁷³!

38.) Das Gedankliche und Übersinnliche steht damit so über dem Sinnlichen, daß die Kirche nicht mehr eine Stätte wirklichen Kultus, der Erhebung und Andacht, daß sie nicht mehr Wohnung Gottes ist, sondern Repräsentation, Verkörperung des Göttlichen selbst. Die übermenschliche Erhabenheit des Sichtbaren enthebt der zeitgebundenen realen Wirklichkeit, ist selbst aber das nicht mehr Faßbare, in das der Gläubige sich in mystischer Dämmerung zu versenken hat.

c) Konsequenz des Zusammenfallens von Bedeutung und Form

39.) Mit diesen Bestimmungen fassen wir den Anspruch der Lenzschen Kunst in ihrem Kern. Das religiöse Geschehen, das außerhalb der Welt der Erscheinungen liegt, ist für ihn „realistisch“ nicht darstellbar. Das Werk muß von der Veränderlichkeit unterworfenen Sinnlichkeit der Welt befreit werden, um sich in seiner andauernd-gültigen übersinnlichen Reinheit verkörpern zu können⁷⁴. Eine Reinheit, die das Immanente von allen dem sinnlich-subjektiven Bereich angehörenden Elementen befreit (befreien will!) um in ihm den zeitlos beharrenden

71) Ein Verhalten des Betrachters, wie es von Hans Sedlmayr als dem Wesen des Monumentes (der 1780er und folgenden Jahre) entsprechend herausgestellt ist (Verlust der Mitte, a. a. O., S. 26).

72) Diese Anbetung ist in den untergeordneten Darstellungen immer wieder versinnlicht. So z. B. in den Engelfriesen an den beiden Langseiten der Mauruskapelle (J. K., Taf. 6). Sie huldigen vor Rauchschalen dem Kreuzesopfer Christi und dem Opfertod des hl. Maurus an Ost- und Westwand. d. h., sie huldigen dem Opfer allgemein, das in diesem Raum bildliche Gestalt angenommen hat.

73) Vgl. die Lenzische Beschreibung des Kirchenprojektes (S. 25): „Sammlung“, „Versenkung“.

74) Eine Absicht, die sich theoretisch formuliert ähnlich bei dem Abt von Maria Laach, Ildefons Herwegen, findet (Gedanken über kirchliche Kunst, In: Lumen Christi, ges. Aufsätze von I. Herwegen, Münch. 1924): „Allzusehr ist das Göttliche unter uns vermenschlicht worden“ (S. 12). Die kirchliche Kunst „soll durch ihre Werke... die Gläubigen aus der

Ausdruck des göttlichen zu gewinnen. Zum Verständnis dieses Anspruchs aber ist die Kenntnis der geistigen Voraussetzungen notwendig; muß man eingesehen haben, daß der Lenzsche Begriff der Reinheit nur formal als Reinigung, erkenntniskritisch aber als Wahrheit, ethisch als Vollkommenheit, religiös als das Göttliche schlechthin zu verstehen ist⁷⁵. Die Grundidee der kunsttheoretischen Schriften: Die Reinigung des darzustellenden Gegenstandes von aller Zufälligkeit der Erscheinung zugunsten seines bestimmten („reinen“) Wesens, die ihren Ausdruck in der Schaffung eines bestimmten Kanons findet, läßt sich letztlich nur aus der Absicht der Schöpfung einer „reinen“ religiösen Kunst verstehen, die sich jeder Veränderlichkeit und Vergänglichkeit entziehen soll. Denn Lenz will keine Darstellungen des Profanen geben, er will die Darstellung des religiösen Inhaltes auch nicht nur von sinnlichen Elementen befreien, er erstrebt das Geistige, das Religiöse an sich, das sich sichtbar in der Menschwerdung, tiefer in der ganzen Schöpfung manifestiert hat.

40.) Das Streben also nach einer in sich religiösen Kunst, die nicht nur durch ihren Inhalt das Göttliche darstellen, sondern durch die anschauliche Gestalt (Form), in welcher der religiöse Inhalt sich erst erfüllt, das Heilige verkörpern will. Die gemeinte Bedeutung des Bildes soll nicht nur aus der bildlichen oder literarischen Tradition erschlossen werden, sondern schon formal in ihr begründet sein. Darstellung und Bedeutung sollen sich nicht nur entsprechen, sondern sozusagen eins sein. Der Reichtum möglicher „Bedeutungen“ wird damit auf den allgemeinen Ausdruck des Göttlichen schlechthin reduziert⁷⁶.

Sünde, aus dem Profanen... in die reine, heilige Sphäre versetzen“ (S. 72). „Das Heilige ist angewiesen auf überpersönliche und überirdische Erhabenheit“ (S. 73). — Der Beuroner Stil wird von Herwegen als Vorbild gewertet und „als eine gleichsam gemalte gottesdienstliche Formel (!), Linie und Farbe gewordene Liturgie“ bezeichnet (S. 75). — Vgl. für diese geforderte Beziehung zwischen Liturgie und bildende Kunst auch die weiteren Schriften Herwegens (Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1916; Kirche und Seele, Münster 1926; Christliche Kunst und Mysterium, Münster 1929; Von Beuroner Kunst, Ecclesia Correspondenz, 18. August 1934) wie auch ähnliche (theoretisch begründete) Bestrebungen bei: A c k e n J. v., Christozentrische Kirchenkunst, Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck 1922; H a m m e n s t e d e Albert OSB, Liturgische Erneuerung und Kirchenkunst, (Mysterium, Münster 1926); M e c k l e n b e c k A., Vom Urerlebnis in der christlichen Kunst, Habelschwerdt 1925.

75) Es ist jedoch im Wesen des Kunstwerkes begründet, daß es seine Sichtbarkeit (Rest von „Sinnlichkeit“) behalten muß. Nur der Begriff (Theorie) kann Reinheit im vollkommenen Sinn bringen, im künstlerischen Werk („Monument“) bleibt immer etwas von Reinigung übrig. Kunst als Erkenntnis ist darum auch „menschlicher“ als begriffliches Begreifen (Erkennen).

76) Vgl. Lenz (Briefentwurf, Prag, 12. Januar 1896): „Es soll so sein, daß, wenn der heilige Gottesdienst beendet... ist, der Eintretende aus dem, was er sieht — so wie es... auf ihn wirkt — gleichsam ohne... , was hier geschieht, wessen Ort und Haus dieses ist...“

41.) Was ist dann aber das „Allgemeine“ der religiösen Kunst? Die Frage führt in ein schwieriges Problem, weil mit dieser Konzeption die „inhumane“ Seite der religiösen Kunst berührt wird. Theologisch gesehen wird in einem gewissen Sinn die Menschwerdung Christi ins Symbolische versetzt und ihres individuellen Charakters entkleidet⁷⁷. *Geschichtlich gesehen aber stellt diese Konzeption das Gegenstück zu einer säkularisierten, weltlichen Kunst dar. Wird dort das „Weltliche“ absolut gesetzt, so hier das „Transzendente“*. Beide Richtungen haben die gleiche Wurzel: das Streben nach Reinheit, und Autonomie⁷⁸.

42.) Die entscheidende Grundhaltung des künstlerischen Werks und die sie bestimmenden Faktoren erfahren durch diese geistigen Voraussetzungen ihre tiefere Notwendigkeit und Bedeutung. Denn der Lenzsche Begriff der Reinheit (=Wahrheit und Vollkommenheit), der sich aus den Elementen der Unveränderlichkeit, Ursprünglichkeit und Einfachheit konstituiert, hat im Bereich des Anschaulichen folgende Konsequenzen:

43.) Aus dem Moment der Vollkommenheit folgert von ihrem ethisch-religiösen Aspekt her gesehen eine ausschließliche Beschränkung auf die Darstellung des Menschenbildes, in dem allein sich der religiöse Inhalt veranschaulichen kann, da nur der Mensch die Möglichkeiten zur Vollkommenheit in sich trägt (vgl. I, b). Also eine reine Figuralkunst, weder ein ungegenständliches Bildgefüge (vgl. I, c 2), noch eine selbstständige Landschaftsdarstellung und landschaftlicher oder überhaupt räumlich-gegenständlicher Hintergrund; auch kein selbstständiges Ornament. — Der wesensmäßige Aspekt der Vollkommenheit verlangt eine ausgesprochene Erfüllung in sich; er bedingt die Isolierung der einzelnen Teile (vgl. II, 11), den Ausgleich der Beschaffenheit der Formen zu einer kubisch=schwerelosen Wirkung (vgl. II, 4, 22,32), die Ablösung der Farbe von Materie und Schwere (vgl. II, 16), die Zentrierung und Konzentrierung der kompositionellen Beschaffenheit der Flächengefüge zu einem immanenten Gleichgewicht (vgl. II, 5, 18, 33) und inhaltliche Sonderung der Schichten (vgl. II, 30).

44.) Aus dem Moment der rational verstandenen Wahrheit folgert für die Darstellung des Menschenbildes die Bevorzugung der allgemeinen, typischen Formvorstellung (vgl. I, b; II, 12) gegenüber seiner besonderen Verwirklichung, da nur das Allgemeine im Besonderen frei ist von der Zufälligkeit der Erfahrung. Das dieser idealistischen Ding-

77) Die selbe (dualistische) Grundanschauung bekundet sich in der Theorie, wenn der Menschwerdung Christi für die Erkenntnis des Kanons keine wesentliche Bedeutung beigemessen wird (S. 24, Anm. 1).

78) Vgl. Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., vor allem die Seiten 80—84; 145—164; 168—181; ders.: Zur Revolution der modernen Kunst, a. a. O.; ders.: Die Grenzen der Stilgeschichte und die Kunst des 19. Jahrhunderts, zu Festschrift für F. Schnabel, Hist. Jahrb. d. Görresgesellschaft, Münch. 1955; Müller-Armack Alfred, Das Jahrhundert ohne Gott, Münster 1948, vor allem S. 160 ff.

auffassung entsprechende Mittel der Darstellung ist die Konstruktion nach einem bestimmten Gesetz, (vgl. I, c 2) indem die gesetzliche Konstruktion die Möglichkeit gibt, die Darstellung von „sensuellen, gefühlhaften und Phantasieelementen“⁷⁹ zu befreien. Die rational verstandene Wahrheit bedingt für die Wandmalereien eine Verdeutlichung des architektonischen Gefüges, (vgl. II, 21, 23, 24, 31) für die Architektur das Streben nach einer sondernden Konturierung der einzelnen Baukörper (vgl. II, 29) für ihre Einzelformen die Sonderung der Teile nach ihrer Funktion (vgl. II, 22, 31).

45.) Aus dieser Dingauffassung ergibt sich ein Zusammenhang von Bild und Schrift⁸⁰, Begriff als Bildbedeutung, (vgl. II, 14, 15, 27) da ja auch das Schriftzeichen „den Begriff als solchen, entkleidet von aller Zufälligkeit der (sinnlichen) Erfahrung“⁸¹ zur Darstellung bringen will⁸².

46.) Aus dem Moment der Ursprünglichkeit folgert für die Konstruktion des Menschenbildes und der Architektur der Rückgriff auf die „Urformen“ der Geometrie, also auf anorganische Formung, (vgl. II, 6, 22, 29, 35, 36) da diese Urformen frei sind von sinnlich-materieller „Verfälschung“⁸³.

47.) Aus dem Moment der Einfachheit, die nicht, wie noch bei Winckelmann, als Einheit innerhalb der Mannigfaltigkeit, sondern als die Auflösung der Mannigfaltigkeit in die einheitliche Einfachheit zu verstehen ist, folgert für die formale Beschaffenheit des Bild- und Architekturgefüges die Einbindung und Komprimierung in geometrisch fest begrenzte Umrisse und damit die Ausscheidung des „Malerischen“ (vgl. II, 6, 22). — Zugunsten dieser Befreiung von „Komplizierung“ ein Vorzug der Flächenwerte gegenüber den Tiefenwerten, damit verbunden das Aufgeben bildbestimmender Verkürzungen⁸⁴ und der plastischen Illusion (vgl. II, 3, 19). — Diese Lösung des Raumproblems bedingt für die Komposition ein Vorherrschen gleichförmiger Einzelwerte gegenüber übergeordneten Einheitswerten (vgl. II, 3, 11, 22, 29)⁸⁵.

79) Sedlmayr Hans, Die Revolution der modernen Kunst, a. a. O., S. 42.

80) Vgl. Die „Beschriftung“ der Lenzschen Wandbilder.

81) Wolf Walter, Die Stellung der Ägyptischen Kunst zur Antiken und Abendländischen, Hildesh. 1951, S. 10.

82) Vgl. Lenz (Notizbuch 1870): „Die hohe Kunst aber beschäftigt sich damit, Begriffe auszudrücken. Nur wo diese sind, findet sich eine Aufgabe; und wäre es ein Gefühl, so muß es erst zum Begriff abgeklärt werden.“

83) Vgl. Lenz (17): Die „Gesetze finden sich offen und nackt nicht so leicht, am ehesten noch bei leblosen Dingen.“

84) Vgl. Lenz (Notiz auf einem losen Zettel): „Die Perspektive hat... der Einfachheit, dem reinen Maße und der Linie in ihrer Reinheit... dem Abschied gegeben.“

85) Vgl. Adama von Scheltema (Die geistige Mitte, Münch. 1947, S. 168): „Die Ablehnung der malerischen Verschmelzung von Form und Form,

48.) Aus dem Moment der Unveränderlichkeit folgert das Streben nach zeit-freier Darstellung. Das bedeutet die Ausscheidung der Beleuchtung der dargestellten Gegenstände; für die kompositionelle Beschaffenheit den Vorzug statuarischer Werte, die in das Bildgefüge eingespannt sind, gegenüber der freien Bewegung (II, 1, 5). — Für die inhaltliche Beschaffenheit folgt daraus die Reduzierung der Aktion auf den beharrenden Zustand (vgl. II, 7, 8).

49.) Die Konsequenzen der geforderten Reinigung des darzustellenden Gegenstandes von dem sinnlich-subjektiven Erscheinungsbild sind also: Für das Streben nach Vollkommenheit die Reinigung der religiösen Kunst von „profanen“ Elementen; die Reinigung der Figural-kunst von allen anderen Bildgattungen; die Reinigung der bildlichen und architektonischen Bedeutung von jeder unmittelbaren Bezugnahme auf einen Betrachter. — Für das Streben nach Wahrheit die Reinigung der Sicht des Menschenbildes von sensuellen, gefühlhaften und Phantasieelementen; die Reinigung der Architektur von anthropomorphen Elementen. — Für das Streben nach Ursprünglichkeit die Reinigung der Darstellung des Menschenbildes und der Architektur von allen freien Formen. — Für das Streben nach Einfachheit die Reinigung des Bildes und der Architektur von malerischen und plastischen Werten — und für das Streben nach Unveränderlichkeit die Reinigung von Bild und Architektur von allen zeitgebundenen Elementen.

50.) Damit sind gleichzeitig die Grundzüge der Lenzschen Kunstform in groben Zügen umschrieben. Sie bewirken eine Grundhaltung, die wir als gebannte, konzentrierte, in sich erfüllte Ruhe definierten — eine Bestimmung, die sich gleichzeitig mit den Wesenszügen des Göttlichen trifft und die umgekehrt der religiösen Kunst des Lenz den monumentalen Charakter gibt.

III. Teilkomplexe einer genetischen Analyse des künstlerischen Werkes des P. Desiderius Lenz

a) Die Entwicklung des Werkes (ab 1864) und ihre Problematik

Im Vorangehenden versuchten wir, die spezifische Eigenart des Lenzschen Werks herauszuarbeiten und zu bestimmen. Dabei hatten wir unser Augenmerk hauptsächlich auf die sichtbare Formwerdung der idealen Forderungen, die das Werk stellt, gerichtet und in der Analyse diese Forderungen selbst wieder abzuleiten versucht. Forderungen, die eine Entwicklung im eigentlichen Sinn ausschließen, wenn wir unter Entwicklung verstehen, daß das Eigene sich langsam — unter Aufnehmen

Figur und Grund, zu Gunsten erneuter scharfer Abgrenzung und farbiger Isolierung der Form versteht sich aus der Abwendung von der sinnlichen Erfahrung und dem Bestreben, das Bildgefüge aus einer Vielheit mehr oder weniger abstrakter Elemente zu gewinnen.“

und Weglassen – heraussondert. Die Erkenntnis der „idealen Norm“ aber schließt diese Entwicklung aus, sie ist – wenn einmal erkannt – notwendig vollkommen und unveränderlich. Es gilt darum, die realen Bedingungen zu untersuchen, in denen das Gesamtwerk sich verwirklicht und verwirklichen kann; den menschlichen Weg zwischen Ideal (Zeitlosigkeit) und „Realem“ (alles Tun beansprucht Zeitraum). Wir gewinnen damit Einblick in das notwendige Dilemma einer Kunst, die ideale Forderungen aufstellt und zu verwirklichen sucht. Ein Dilemma, das sich als Problem des künstlerischen Schaffens als Zeitraum und Lebenszeit beanspruchender Tätigkeit fassen läßt. Denn auf der einen Seite sind die Elemente des Kanons vollkommen und unveränderlich. Lenz wendet sie jedoch an in einem kunstschaffenden zeitlichen (lebenszeitlichen) Prozeß. Das heißt, die Anwendung des Erkannten ist zeitlichen, dynamischen Abläufen ausgesetzt. Es stellt sich das Problem: Kann sich das Ergebnis (Kunstwerk) zeitfrei, das heißt hier: entwicklungs- und einflußfrei erhalten.

Schon die Frage der äußeren Einflüsse spielt im Lenzschen Werk eine wesentliche Rolle. Da sind vor allem die ausgeführten Werke zu nennen – in der Hauptsache Fresken und Mosaiken in Kirchen und Klöstern – sie weisen trotz oder gerade wegen des Vorhandenseins einer „Schule“ die individuelle und spezifische Eigenart von Lenz nur in verminderter oder verdeckter Form auf. Dies hat seine Ursache in der naturgebundenen Abschwächung einer Grundidee, wenn sie durch fremde Hände zur Ausführung gelangt; denn selbst dort, wo ein „absoluter“ und jede Subjektivität ausschließen-wollender Kanon angewendet wird, werden immer auch noch spezielle individuelle Momente hereinfließen. Und Lenz beteiligte sich handwerklich nie an der Ausführung, er überwachte sie und lieferte einzig die Skizzen und Entwürfe. Dieser Grund erklärt, daß zu den ausgeführten Werken vor allem auch die vorangehenden Entwürfe herangezogen und analysiert werden müssen, auch dann, wenn wir mit Lenz zugleich das Wesen der Beuroner Kunst zu erfassen streben.

Doch selbst diese Entwürfe sind zum Teil von sehr unerschiedlichem Charakter. Auch hier sind es vorwiegend äußere Ursachen, die dies bewirken. Lenz hatte sein Leben lang seine bestimmten Kunstanschauungen zu verteidigen, er war beständig dem Kampf ausgesetzt, sie gegen Angriffe durchzusetzen. Mit seinem Eintritt in die Klostersgemeinschaft war er gezwungen, einen Teil seines selbständigen, individuellen Lebens der Autorität der Oberen zu opfern, bei denen sich nach anfänglichem Glauben an gemeinsame Ziele doch eine grundsätzliche andere Grundanschauung herausstellte⁸⁶. In seinem Werk spiegelt sich dieser Kampf wieder, der fast bei jeder größeren Arbeit ausgetragen werden

86) Eine Tatsache, die sich auf dem Hintergrund des in II, 39, 40, 41 herausgestellten „Anspruchs“ der Lenzschen Kunst auch nur zu gut begreifen läßt.

mußte. In der endgültigen Ausführung endete der Kampf des „systematischen Theologen“ Abt Maurus Wolter mit dem „methodischen Künstler“ Lenz⁸⁷ um die Hegemonie vorwiegend zugunsten der Kunstanschauungen der Oberen; es konnte auch nicht ausbleiben, daß diese ihre Wirkung bis zu einem gewissen Grade selbst auf die Entwürfe erstreckten.

Immer wieder versuchte Lenz jedoch aufs neue, sich durchzusetzen; und zwar nicht nur gegen den geschilderten von außen kommenden Angriff und Einfluß der Oberen, sondern auch gegen immanent lebende und verwurzelte Tendenzen. Und diese persönliche Auseinandersetzung eines bestimmten Kunstwillens (Kanon, Entsinnlichung, Vergessen des das Kunstwerk hervorbringenden Vorgangs) mit durch Anlage und Herkunft zum Teil anders gerichteten Zügen ist es, die uns vor allem interessieren soll.

Fünfundsiebzig Schaffensjahre von Lenz sind für uns überblickbar, die aber wie durch einen Schnitt durch das Jahr 1864 in zwei zunächst völlig konträr erscheinende Zeiträume getrennt werden. In diesem Jahr kommt Peter Lenz in Rom durch das Werk des Ägyptologen Richard Lepsius⁸⁸ in Berührung mit Abbildungen der ägyptischen Kunst, die schlagartig seinen Stil und sogar die Art seiner Kunstübung wandeln. Bis zu diesem Zeitpunkt war Lenz Bildhauer und sowohl formal wie thematisch in der spätklassizistischen Tradition beheimatet⁸⁹. Nun beginnt sich ein anderer Stil und ein anderes Wollen abzuzeichnen, und erst diese Schaffensjahre ab 1864 sind mit der summierenden Bezeichnung „Beuroner Kunst“ zu fassen. Der Frage nach den Kräften, die diese „Entwicklung“ — die sich aber besser als „Wandlung“ definieren läßt — bewirken, wird in einem gesonderten Kapitel nachgegangen werden. Da uns hier in der Künstlerpersönlichkeit Lenz auch das spezifische Wesen der Beuroner Kunst interessiert, beschränken wir unsere Analysen auf Werke ab 1864 und ziehen vorher entstandene Arbeiten nur dort heran, wo sie Aufschluß geben über latent vorhandene Züge auch im späteren Werk.

1864 beginnt bei Lenz die theoretische und praktische Bemühung um den neuen Stil, sein Tätigkeitsbereich erweitert sich auf das religiöse Figurenbild und architektonische Projekte. Er verläßt 1865 Rom und gibt das Stipendium noch vor dessen Ablauf auf, um in der Einsamkeit der Laaser Marmorbrüche Ideen und Persönlichkeit zur Reife zu bringen. Nur wenige Entwürfe, dafür umso mehr theoretische Notizen entstehen in den drei Jahren der völligen Einsamkeit (Vgl. z. B. Abb. 1, 2). Und

87) Pöllmann Ansgar, Maurus Wolter, a. a. O., S. 112.

88) Siehe Biographie von P. Desiderius Lenz.

89) Vgl. G. S ch. — Als einziges bekanntes Werk aus dem ersten Jahr des römischen Aufenthaltes ist nur das Gipsmodell zu einer Statue der Iphigenie (1863) bekannt, von dem eine alte Photographie erhalten ist. (Abb. In: Pöllmann Ansgar, Aufrisse und Querschnitte aus der Beuroner Kunst (Ben. Mon. I, 1919). Es steht stilistisch in engem Zusammenhang mit dem „Triumphierenden David“ von 1857. Die ersten Werke nach der Berührung mit Abbildungen der ägyptischen Kunst (Pausen nach Abbil-

nun kommt 1868 in der Begegnung mit dem kurz zuvor (1863) neu errichteten Benediktinerkloster Beuron die zweite entscheidende Wende seines Lebens, da sich hier der Ort zu finden scheint, der seinen Ideen kongenial entgegenkommt und ihnen Raum und Möglichkeit zur Entfaltung gibt. Lenz erhält den Auftrag für den Bau und die Ausmalung der St. Mauruskapelle bei Beuron. Trotz der schon hier einsetzenden Kritik bleibt die St. Mauruskapelle für längere Zeit das einzige Werk, das Lenz ohne entscheidenden Einspruch fast ganz nach seinen Plänen durchführen kann. 1870 ist die Kapelle im Wesentlichen vollendet, und Lenz begibt sich nach Berlin, um dort seine Theorie völlig auszuarbeiten. Die Arbeiten dieser Zeit, es sind wieder nur wenige Entwürfe, zeigen im Vergleich zum Gesamtwerk mit am stärksten, um welche Ziele es Lenz geht⁹⁰. Mit seinem Eintritt in den Beuroner Klosterverband erfolgt zunächst der oben geschilderte Einfluß anderer Tendenzen und damit eine Hemmung des bis dahin ausgebildeten Eigenart.

Man kann daher — sowohl über eine Analyse der Werke, als biographisch, als auch von der Kenntnis der „geistigen Voraussetzungen“ — die Werke, die von 1864—1872 entstehen, zu einer sehr bedeutsamen Gruppe zusammenfassen, da in dieser Lebensphase das spezifische Kunstwollen von Lenz seinen entscheidenden Ausdruck erfährt. Ein Ausdruck, der, ja jede Erkenntnis und Realisierung der „geoffenbarten Norm“ nur vollkommen sein kann, theoretisch keiner Entwicklung im eigentlichen Sinn (nur Ausarbeitung) mehr fähig ist⁹¹. Seine Eigenschaften und Ansprüche haben wir im vorangehenden Teil herausgestellt.

Die von 1872—1885 entstehenden Arbeiten zeigen nun eine vollkommene *Hemmung* der bis dahin ausgebildeten Eigenart. Sie wird gleichsam überlagert von wesensfremden Tendenzen, unter denen sich das Eigene erst langsam heraussondern kann. Wir umrissen diese Periode nur kurz.

Herz-Jesu Kirchen- und kleinere Kapellenentwürfe (Welschenbergkapelle, Kapelle für Meßkirch, Kapelle für Prinzessin Elise von Fürstenberg) führen den Typus der alten Pläne (Herz-Jesu Kirche, Berlin 1871; Mauruskapelle) weiter, jedoch ohne wesentliche Veränderung der bisher festgestellten Züge. Als Beispiel möge der Entwurf von 1874 für eine Kapelle auf dem Welschenberg dienen.

Die entscheidenden Arbeiten dieser Zeit aber lassen die Lenzsche Eigenart gleichsam nur als „regulativen“ Faktor erkennen. Immer sind

dungen ägyptischer Plastik, „Versuche“ zu einer Statue der Madonna mit Kind, Architekturskizzen, eine Pietà in Gips) sind leider nicht erhalten. Jedoch zeigt schon die Wahl der Themen und vor allem die Pietà von 1865 den Stilwandel. Auch die „Flucht“ des Lenz aus Rom in die Einsamkeit der Laaser Marmorbrüche gibt Aufschluß für die Gewalt des neuen Eindrucks.

90) Vgl. J. K., Taf. 30.

91) Es ist wichtig zu bemerken, daß die theoretischen Schriften fast keine Entwicklung aufweisen und 1872 ebenfalls dem Gehalt nach vollendet sind.

die äußeren Kräfte zu stark, um eine fruchtbare Spannung für die „Entwicklung“ der Lenzschen Eigenart zu bedeuten. Sei es in der Begegnung mit dem ihm so konträren Raum der barocken Beuroner Klosterkirche, die er umzugestalten hatte, oder mit dem „unduldsamen Gotiker“ Baron Jean Béthune⁹², unter dessen Leitung Lenz in der Konradikapelle im Konstanzer Münster und in der Klosterkirche in Maredsous zu malen hatte. Sei es schließlich Abt Maurus Wolter selber, der im Offizium vom 25. Mai 1874 strenge „Verwerfung der ägyptischen, unchristlichen Kunstrichtung“⁹³ für die weiteren Freskoarbeiten im Kloster, der Torretta in Monte Cassino, der Klosterkirche von St. Emaus befohlen hatte. Eine Bestimmung, gegen die sich Lenz aktiv erstmalig 1885, bei den Arbeiten in der Pietàkapelle der Torretta aufzulehnen beginnt.

Eine kurze Betrachtung des Fresko der Flucht nach Ägypten aus dem Zyklus des Marienlebens an der Seitenschiffwand der Klosterkirche St. Emaus in Prag (1883–1885), der in Gemeinschaftsarbeit von Lenz, Wüger, Steiner und Schülern entstand, soll nun erweisen, gegen welche Elemente Lenz sich durchzusetzen hatte, und inwieweit er versucht, regulativen Einfluß auf seine „Schüler“ zu nehmen. Wir wählen aus der großen Zahl verschiedener Möglichkeiten gerade dieses Fresko, weil eine Aquarellzeichnung Wügers gleichen Themas aus dem Jahre 1868 erhalten ist, die zweifellos dem Fresko als Vorwurf gedient hat⁹⁴.

Betrachten wir zunächst die Aquarellzeichnung: Inmitten einer idyllisch romantischen Landschaft in warmen Farben sieht man Maria auf dem Esel; das Kind ist an die Brust geschmiegt. Ein Engel führt das Tier locker am Zügel, Joseph folgt mit geschultertem Stock. Locker, innig, natürlich geht der Zug durch die sich öffnende mittägliche Landschaft.

Und nun das Fresko: Der Vergleich zeigt bestürzend, wie der stimmungsreiche Vorwurf verändert wurde. Maria auf dem Esel — es ist „fast“ die gleiche Haltung, aber was dort gelöst, frei und anmutig war, das wird hier zur Geste. Das Kind wird nun mit gesenktem Haupt und gefalteten Händen von Maria „beschützt“; wo es dort kindlich schlief, „ruht“ es hier. Die Führerrolle hat streng und gewichtig Joseph übernommen — es ist der „gleiche“ Joseph, doch die neue Würde hat seine Gestalt aufgerichtet, das Profil klassisch gewandelt, hat aus Schurz und Mantel eine Tunika, aus dem Strohut einen Helm gemacht. Die Figuren erhalten als Attribut ihrer Heiligkeit Nimben. Der locker gewandete Engel hat nun die Arme keusch verhüllt und folgt der Gruppe mit dem Gestus des Beschützers nach. Selbst das Tier verliert den munteren Trab, es hat Pferd-Züge angenommen und möchte am liebsten auf einem Sockel stehen. Der Duft der Landschaft rettet sich in Baum und Strauch, der warme Mittag wird zur kalten Nacht mit Sichelmond und Sternen,

92) P ö l l m a n n Ansgar, Maurus Wolter, a. a. O., S. 120.

93) Tagebucheintragung Maurus Wolters, in: P ö l l m a n n Ansgar, Maurus Wolter, a. a. O., S. 126.

94) J. K., Taf. 9a, b.

und schließlich stürzt das Götzenbild ostentativ von der hohen Säule. Die einzelnen Farbwerte konzentrieren sich auf die ihnen zugewiesene Fläche und werden hart und kalt.

Doch, um dem Fresko gerecht zu werden — denn ein Vergleich zwischen so wesensfremden Welten: Aquarell-Fresko (Wüger-Mischung Wüger/Lenz) ist schwierig — ziehen wir (auch um das Bild dieser Periode anschaulicher zu machen) noch ein Beispiel aus dem Freskenzyklus der Torretta (Stanze 2, 1877–1880) heran⁹⁵. In bewegte Darstellungen ist möglichste Ruhe gebracht. Inhaltlich, indem die Handlung (Flucht nach Ägypten; Abschied von Subiaco, der Engel zeigt Monte Cassino, Benedikt läßt Feuer in den Hain der Venus legen und die Statue des Apoll zerschlagen) sich auf ein Ereignis zuspitzt; formal, indem die Plastizität der Körper und die Tiefenräumlichkeit reduziert wird; ausdrucksmäßig, indem die allgemein umfassende Stimmung zur Aussage „gebracht“ wird.

Auf weitere eingehendere Betrachtungen soll jedoch aus den oben genannten Gründen verzichtet werden, da sich die Lenzsche Eigenart hier gleichsam nur negativ, in Auseinandersetzung mit Fremden fassen läßt. Doch es bleibt zu fragen: blieben diese Stimmungswerte ohne jeden Einfluß auf Lenz, bleibt es bei der Abwehr, unter der sich das Eigene nur latent erhält und höchstens regulativ auf die Eigenart der anderen auswirkt; oder aber erfährt seine Haltung mit der Zeit eine fruchtbare Bereicherung.

Wir gehen dieser Frage nach, indem wir als Beispiel für viele die Bleistiftzeichnung (und die Farbskizze) aus dem Jahre 1885 betrachten. Wieder ist das Thema der Pietà dargestellt, diesmal jedoch für einen bestimmten Zweck: als vorbereitender Entwurf für das Altarfresko der Pietàkapelle in Monte Cassino. Zentral in einem Rundbogenfeld thron frontal und aufgerichtet Maria auf einem breiten Sessel, waagrecht ausgestreckt ruht Christus auf ihrem Schoß. Zwei trauernde Engel knien rechts und links, hinter denen, zu Seiten der Thronsesselarichtekur, zwei Palmen aufragen.

Wie bei jedem anderen Bild, so können wir auch hier die Frage stellen: Wie ist das Thema dargestellt, wie wird es benutzt, um eine das Bild beherrschende Aussage hervorzurufen. Wir stellen damit die Frage nach dem das Bild beherrschenden entscheidenden Charakterzug. Er liegt in seiner *S t i m m u n g*. Sie ist jedoch kaum augenfällig und rührt sich wie im Schutz einer verborgenen Ruhe. Diese Stimmung im näheren zu bestimmen, wird unsere Aufgabe sein.

Wie in allen Bildern von Lenz ist das Bildgefüge in scharf umrissene senkrechte und waagrechte Bewegungen eingespannt. Das bedeutet Ruhe. Ein gegenständliches Achsenkreuz, das durch die frontale Gestalt der Maria und den waagrecht ausgestreckten Christuskörper gebildet wird, erfährt noch eine Betonung durch den über der Aureole Mariens

95) J. K., Taf. 13.

angedeuteten Kreuzbalken. Der Kontur der Engelflügel bildet Schrägen, die, verlängert, dieses Achsenkreuz auf die betonte Mitte zentrieren. Der Bildaufbau erfährt damit jene akzentuierte, in sich erfüllte Ruhe, die wir oben als entscheidenden Wert der Pietätdarstellung von 1871 feststellten. (Abb. 6).

Diese auf die Bildmitte hin konzentrierte Ruhe wird nun aber gleichsam umspielt von schwingenden Bewegungen. Sie führen im Gewand in gleichmäßigem Zug ihr Leben; umschwingen hier, in parallel gerundeten Gewandfalten von den Armen Mariens herablaufend, diese modellierend, sich in breiten, rundbogigen Falten des Untergewandes fangend, abrundend und beruhigend, die senkrechte Mittelachse. Sie legen sich als Kontur um Figuren und Gewandung und fließen so, vom Obergewand Mariä um das Bahrtuch Christi herumlaufend, in rhythmischem Fluß jene gebannte Ruhe der starren Haltung von Christus und Maria. Die Bewegung fließt seitlich in die beiden Engel, die das Bahrtuch emporhalten; sie knien, heben klagend Kopf und Arme oder beugen trauernd das Haupt. Und sie führt nach der Höhe schließlich aus dem senkrechten Stamm der Palmen in die Äste, die in ihrer Biegung das Rundbogenmotiv der Nische nach innen zentrieren und so, gemeinsam mit dem Kontur des Untergewandes Mariä die zentrale Mitte einrunden.

Das Bildgefüge durchzieht also in der gleichen Richtung und der gleichen zentrierenden Tendenz ein zweifacher Bewegungszug: einmal hart umrissen und achsial, ihn umspielt ein rhythmischer Bewegungsfluß. Wenn auch durch verschiedene Mittel (Parallelität, Symmetrie, Rhythmik der Bewegung) eine Milderung dieser nur immanenten Bewegungstendenzen erfolgt, so bleiben sie doch — zwar gemäßigt — bestehen. Es erwächst daraus ein spannendes Moment, welches sich zwischen den beiden Tendenzen: Ruhe = Bewegung ergibt. Diese Spannung löst aber die dem Bild eigentümliche Stimmung aus, die wir als feierlich bezeichnen. Denn die Intensität der Spannung ist gering, die Bewegungen legen sich der Materie gleichsam nur auf, bewirken keine Auflösung der Ruhe. Sie strömen über die Materie hin und verzaubern diese wie durch ein kaum faßbares Medium. (Bezeichnend ist auch der Gold-Hintergrund).

Wie sieht die Ausführung, das Fresko der Altarnische der Pietàkapelle aus? Wir betrachten den letzten vorbereitenden Entwurf (1886) von Lenz, da die Torretta im letzten Weltkrieg zerstört wurde. Was in dem ersten Entwurf weich angeschlagen war, leichte Bewegungen, die — ohne dem Bild jenen entscheidenden Charakterzug der Ruhe zu nehmen, gleichsam gegen die Ruhe anschwangen, sie umspielten, ihr damit die Härte nahmen um sie feierlich zu machen — das ist in diesem letzten Entwurf ins Pathetische gewendet. Die Bewegungen haben sich nun in die Handlung selbst gelegt; die linke Hand Mariens ergreift den Arm Christi, nicht mehr die assistierenden Engel, sondern Maria selbst streckt klagend den rechten Arm empor. Bewegungen, die angespannt werden in ein Achsenkreuz und dieses nicht umspielen, die

damit aber dem Bildgefüge die Spannung, der Bildaussage den Stimmungsfaktor nehmen und verhärtet, pathetisch werden.

Der erste Entwurf entstand als freie, eigene Leistung von Lenz, er erfuhr in Beuron strenge Ablehnung⁹⁶, und Lenz versuchte, über eine zweite Lösung mit diesem Entwurf den gewünschten Anforderungen gerecht zu werden. Wie weit damit aber der Schritt ins Pathetische getrieben werden konnte, ohne nähere Analyse die Pietà des Stuttgarter Kreuzweges (1889–1890) veranschaulichen.

Wir wollen jedoch festhalten, daß in der Periode von 1885–1892 das Lenzsche Werk von *S t i m m u n g s w e r t e n* durchsetzt ist, wie sie in diesem Maße weder vorher, noch in der folgenden Periode sich zeigen. Stimmungswerte, die in den Möglichkeiten von Lenz beschlossen liegen, wie Werke erweisen, die vor der „Entdeckung“ der ägyptischen Kunst entstanden. (Vgl. zum Beispiel die Pietà von 1858 und das Rundrelief einer heiligen Familie von 1858⁹⁷.) Unter dem Druck der Umgebung werden diese Werte lebendig und der Rationalität, der Konstruktion nach einem bestimmten Gesetz anzugliedern versucht. Wo dieses sinnliche Element, das „Ungeplante“ leicht gegen das harte Schema anschwingt, werden zwar die „idealen Forderungen“ des Lenzschen Werks zerstört; es gewinnt dafür aber eine neue, seelische Dimension, die uns Werke dieser Art menschlich näher bringt. In den meisten Fällen schlägt es jedoch um ins leer Bewegte und Pathetische.

1890 stirbt der Beuroner Gründerabt Maurus Wolter, 1892 stirbt Wüger in Monte Cassino — es bleibt zu untersuchen, wie sich das Lenzsche Werk, befreit von diesen „hemmenden Beeinflussungen“, gestalten wird.

1892 beginnt Lenz mit den vorbereitenden Entwürfen für die Ausmalungsarbeiten der Frauenabteikirche St. Gabriel in Prag. Die Westwand der im letzten Weltkrieg zerstörten Klosterkirche schmückte in ihrer ganzen Breite das Fresko der Pietà. Für eine Analyse ziehen wir wiederum eine der vorbereitenden Zeichnungen und die Farbskizze heran. Es sind nur Nuancen, die dieses Werk von dem Entwurf für die Pietàkapelle in Monte Cassino unterscheiden — wie überhaupt das gesamte Werk eine geringe Variationsbreite aufweist — und doch be-

96) Am 29. Januar 1886 schreibt Prior Willibrord Benzler von Seckau im Auftrag des Erzbabtes Maurus an Lenz (nach Billigung der übrigen cassinensischen Torretta-Entwürfe): „Ganz anders aber gestaltet sich das Urteil über die Pietà. Der hochwürdigste Vater Erzabt sieht sich zu seinem größten Leidwesen — aus den wichtigsten Gründen, deren Geist man unmöglich verkennen kann — genötigt, zur Ausführung der Komposition seine Zustimmung zu versagen. Vater Erzabt erkennt gerne an, lieber Frater Desiderius, daß Sie sich große Mühe gegeben haben, Ihre frühere Skizze nach den gegebenen Weisungen umzugestalten... Aber... eben der zur Verwendung gebrachte Stil ist es, welcher... das Endurteil des Hochwürdigsten Vaters bestimmt hat... Die Pietà ist in ägyptisch-assyrischen Kunstformen gedacht... Was man vermißt, ist das fromme Gefühl, die christliche Empfindung...“ (In: Pöllmann Ansgar, OSB, Maurus Wolter, a. a. O., S. 126).

97) G. S ch.

wirken diesen anscheinend nur kleinen Änderungen einen sehr verschiedenen Charakter des Freskos⁹⁸.

Zwischen die einzelnen dargestellten Figuren und Gegenstände ist „Raum“ getreten. Die beiden Palmen sind mehr zur Seite gestellt, schaffen Freiraum neben dem Thronessel, sie werden zu eigenständigen Existenzen, die nicht mehr die Funktion haben, als Bewegungsträger das Bildgefüge nach innen zu zentrieren. (Vgl. die stark stilisierten, in sich gerundeten und abgeschlossenen Blätter.) Die Engel sind äußerlich wie innerlich von dem toten Christuskörper abgerückt; sie knien in frontaler Haltung, binden sich nicht in das formale Gefüge des sich um den Körper Christi breitenen Bahrtuches ein, sondern behaupten eigenständigen Platz und strecken weit die Arme aus. Der liegende Körper Christi wird nicht mehr von dem weit gespannten Untergewand Mariens unterfangen, gleichsam unterhüllt – ohne Bahrtuch liegt er hart auf dem Schoß Mariens. Figuren und Dinge haben sich voneinander isoliert, leben als selbständige Existenzen in dem achsial verspannten Bildgefüge, unterliegen aber keiner gegenständlichen Bewegung, die sie auf den zentralen Kernpunkt des Dargestellten, den geopferten Sohn, hin ausrichtet. Wichtig dafür ist auch das Querformat des Freskos gegenüber dem rundbogigen Format der Zeichnung für die Pietàkapelle in Monte Cassino.

Mit diesen Eigenschaften erweist sich die Grundhaltung des Freskos der Berliner Pietà von 1871 (Abb. 6) verwandt (auch die Realisierungsmittel sind ähnlicher Art) – und doch zeigt ein Vergleich eine Akzentverlagerung auf das „Bewegtere“ hin: Der Kontur wird flüssiger, er schwingt in gebogenen und bewegten Formen aus. Vgl. zum Beispiel das Gewand der Engel, das Gewand Mariens. Die Gestalten gewinnen im Vergleich an organischer Körperlichkeit: Die Bewegung der ausgestreckten Arme Mariens läßt sich bis zu den Schultern verfolgen. Der Arm Christi ist nicht eng an den Körper gestreckt, sondern fällt schlaff nach unten herab – er ist aber auch nicht, wie auf der Zeichnung für die Pietàkapelle in Monte Cassino, dem Fluß des Untergewandes Mariä eingebunden. Eine Tendenz auf das Bewegtere, „Organischere“ hin, die aber dennoch das ruhige, in sich erfüllte Sein des Dargestellten nicht aufhebt, sondern es im Stadium der Bewegung zu einer gebannten Ruhe erstarren läßt. Der Bildinhalt: Hinweis, Vorweis, Verkörperung von Opfer, Erlösung gewinnt dadurch an **b e w e g e n d e r A u s d r u c k s k r a f t**.

Nach Beendigung der Ausmalungsarbeiten in St. Gabriel beginnen 1898 die letzten großen Arbeiten unter der Leitung des nun 66jährigen Lenz: Die Renovierung und Mosaizierung der Krypta in Monte Cas-

98) Auf Wunsch des Prager Erzbischofs, Kardinal von Schönborn, mußte das fertiggestellte Fresko mit einem Vorhang überdeckt werden, „da sie (die Pietà) von der hergebrachten Darstellung in der christlichen Kunst zu sehr abweiche“ (Vgl. G. Sch., S. 211).

sino⁹⁹. Da die Abweichungen gegenüber dem Entwurf bei der Technik des Mosaiks weniger ins Gewicht fallen, gleichsam im Entwurf mit berechnet sind, ziehen wir für eine Analyse diesmal den Karton für eines der Gewölbemosaiken der Krypta heran (1900–1910).

Strahlenförmig von den vier Zwickeln einer einen quadratischen Raum überdeckenden Flachkuppel ins Zentrum aufwachsend tragen vier Engel das in einen Kreis eingeschriebene Kreuzeszeichen. Das Zentrum selbst ist auf dunklem Grund von konzentrischen Sternkreisen markiert.

Wenn wir bei vorangehenden Analysen die Einbindung der Körperwelt in anorganische Formen hervorhoben (vgl. II, 6), so ist in dieser Darstellung die Geometrisierung weiter vorgetrieben, die geometrische Form wird dem Körperlichen geradezu auferlegt. Denn das Körperliche hat einerseits an Ausdruckskraft gewonnen, wie es z. B. ein Vergleich mit der Maria der Pietà von 1871 (Abb. 6) erweist: Die Gestalt ist lebendiger, aktiver geworden. Sie hat an Plastizität, an körperlicher Realisierbarkeit gewonnen. Man möchte fast sagen, daß die Scheu vor der Darstellung des Körperlichen gewichen ist. Füße und Arme sind unbedeckt gegeben. Die Arme wachsen aus den Schultern, strecken sich nach oben und spannen damit die Falten des von den Armen herabgleitenden Gewandes. Nicht ein ornamentaler Linienfluß vergegenständlicht eine Bewegung (vgl. Pietà 1871, Pietà 1885), sondern eine aktive Bewegung verursacht einen bestimmten Faltenfluß. Doch diese Bestimmungen der Plastizität, Aktivität und körperlichen Realisierbarkeit sind gleichsam in Anführungszeichen zu setzen, denn gleichzeitig sind die organischen Formen durch eine sich ihnen auferlegende geometrische Formel verhärtet und erstarrt. Das abstrakte Gerüst ist zum bildbestimmenden Faktor geworden.

Mit dem an den beiden letzten Beispielen aufgezeigten Stadium fassen wir gleichzeit den Endpunkt der „Gesamtentwicklung“. Bis auf wenige Skizzen — die aber keine wesentliche Bereicherung der bisher aufgezeigten Züge bringen — beschäftigt sich Lenz bis zu seinem Tode 1928 nur noch mit der Ausarbeitung der Kanonmanuskripte.

99) Wir begegnen damit einer neuen Technik im Werk des Lenz: dem Mosaik. Schon die Wahl dieser Technik, „die eine an das Einzelne, Zufällige sich verlierende naturalistische Wiedergabe des Stoffes gar nicht gestattet, und die, weil sie dem Mauergrunde festes Material verbindet . . . auch im farbigen Schmuck den Wandcharakter am unverbindlichsten zu wahren weiß“, läßt auf einen „zeitfreien“ Charakter des Dargestellten schließen. Hildebrandt Hans, Wandmalerei, a. a. O., S. 329) —

Es kommt hinzu, daß Lenz durch eine gleichtiefe und gleichmäßige Steinsetzung, die den Kleinschimmer auszuschalten versucht, eine gleichmäßige Übersetzung in die Fläche erreicht. Auch in technischer Hinsicht kommt das Mosaik den Bedingungen der Lenzschen Kunst entgegen, da sich hier die Arbeitsteilung in Meister-Entwurf, Schüler-Ausführung als dem Wesen der Mosaiktechnik entsprechend ergibt.

Wenn wir nun noch einmal den an den einzelnen Beispielen aufgezeigten Weg verfolgen — sie sind immer als typische Vertreter einer Gruppe zu verstehen — so läßt sich eine gewisse „Entwicklung“ auf das „Bewegtere“ hin feststellen. Wir definieren „Entwicklung“ jedoch besser als Auseinandersetzung der idealen Norm mit sinnlichen Elementen. Nach dem Aufeinanderstoßen der beiden einander entgegengesetzten Prinzipien in der Periode von 1872 bis 1885 schwingt sie in der Phase von 1885–1892 stark aus auf das Stimmungsvolle, Pathetische hin und zerstört hier wie dort die idealen Forderungen des Werks. Ab 1892 behaupten diese aufs neue ihre Existenz, indem die neu aufgenommenen sinnlichen Elemente entweder im Stadium der Bewegung erstarren oder aber durch Auferlegung eines abstrakten Gerüsts schematisiert werden.

Das zu Anfang aufgeworfene Problem, ob sich das künstlerische Schaffen entwicklungs- und einflußfrei erhalten kann, aber zeigt am Beispiel von Lenz, daß derartige Forderungen mit innerer Notwendigkeit auf eine Erstarrung und Schematisierung hin streben, gerade weil eine innere, organische Entwicklung von vornherein ausgeschaltet werden soll.

*b) Bestimmung der äußeren Kräfte
und ihr Einfluß auf die idealen Forderungen des Werks.*

Bei der bisherigen Betrachtung des Werks und der Herausarbeitung seiner idealen Forderungen haben wir uns ausschließlich innerhalb der von ihm selbst gesteckten Grenzen bewegt. Wir haben einzelne Faktoren zu fassen versucht, die seinen Charakter bestimmen, ohne jedoch danach zu fragen, wodurch diese wesentlich beeinflußt wurden. Dieses Problem blieb bisher unberücksichtigt; es stellt sich die Frage nach den Kräften, die als Impulse von außen das Erscheinen der Faktoren zu ihrer Zeit hervorrufen. Die Betrachtung der „Entwicklung“ des Gesamtwerks erwies nun aber, daß das Werk ab 1872 in Bezug auf seine idealen Forderungen, das heißt gleichzeitig in Bezug auf seine Grundhaltung, keine wesentliche Bereicherung durch äußere Impulse mehr erfährt (erfahren konnte). Es gilt darum abschließend (wenigstens in Ansätzen) zu untersuchen, welche äußeren Kräfte das erste Erscheinen der Faktoren mit bewirken und welche Vorstufen vorhanden sein müssen, die eine Grundhaltung, wie sie dem Werk zu eigen ist, ermöglichen.

Das Werk des Lenz, dessen „Stil“ sich im Jahre 1864 abrupt wandelt (und bis 1872 ausgearbeitet wird, vgl. III, a), konzentriert darum die Frage nach den bewirkenden Kräften auf den Zeitraum bis 1864/72 und legt nahe, zunächst der Frage nach den äußeren Kräften dieser Wandlung nachzugehen.

Als entscheidenden Impuls gibt Lenz selbst¹⁰⁰ die ägyptische Kunst an, die er 1864 in Rom durch das Abbildungswerk der Expeditionsberichte des Lepsius kennenlernte. Und eine Betrachtung der Werke dieser Jahre zeigt ebenfalls, daß sich der Lenzsche Stil unmittelbar nach der Einsichtnahme dieser Bücher wandelt. Welcher Art war die Wirkung und der Einfluß der ägyptischen Kunst? Eine Überschau des Werkes erweist, daß ab 1864 ägyptisierende Motive – und zwar neben den verschiedensten aus anderen Kunst- und Stilbereichen – in zahlreichen Einzelformen auftreten, die meist der Ptolemäer- und römischen Kaiserzeit entnommen sind¹⁰¹. Der Frage, nach welchem Gesichtspunkt die Auswahl gerade dieser Motive erfolgte, wird weiter unten nachgegangen werden, wichtig ist zunächst, daß die Struktur des Werks voll-

100) Auch die Literatur (wahrscheinlich wesentlich beeinflusst durch die Lenzsche Theorie) stützt sich fast ohne Ausnahme bei der Charakterisierung des Lenzschen Stils auf die Vorbildlichkeit der ägyptischen Kunst, ohne jedoch die eigentlichen Vergleichsmöglichkeiten zu finden, oder gar tiefere Gründe angeben zu können.

101) Wir führen einige ägyptisierende Einzelformen an: Die an die Haartracht ägyptischer Herrscherfiguren erinnernde Haube um den Kopf der Marienfiguren. Die Flügel der Engel, deren geschlossene Form verwandt ist den Darstellungen der Horosfalken (vgl. z. B. den Horosfalken des Tempels von Kummeh, Abb. In: Lepsius, Abth. III, Bl. 67). Palmen, Lospflanzen (gewöhnlich zu drei Pflanzen gebündelt, wie das Wappenzeichen für Oberägypten), wie überhaupt die gesamte Ornamentik. Ein bedeutendes Einzelmotiv: Der wie ein in die Breite gezogener Eingang in einen ägyptischen Totentempel wirkende Fußschemel Mariens auf der Pietätdarstellung von 1871 (Abb. 6). Das gleiche Motiv als Sockel der Marienstatue von 1871 (J. K. Taf. 30a). (Vgl. z. B. den Totentempel des Königs Ramses III., Theben, Abb. 232 In: Lange Kurt und Max Hirmer, Ägypten, München 1955. – Das Auftreten von kolossalen Sitzstatuen in dem Herz-Jesu Kirchen-Projekt.

In der Architektur die Erhöhung der Bauanlage durch ein Podium. Die gewaltigen Pfeiler mit den sich absetzenden Kapitellen, die in der Mauruskapelle latent, in dem ersten Torbau des Herz-Jesu Kirchen-Projekts deutlich an ägyptischen Hathorkapitelle erinnern. Interessant in diesem Zusammenhang eine von Lenz geschaffene „Pfeilerstatue“ (Gips) mit Hathorkapitell. (Vergleiche die Hathor Kapitelle z. B. der Vorhalle des Tempels von Denderah, Abb. 159 In: Steindorff Georg, Die Kunst der Ägypter, Lpz. 1928). Die – wegen ihrer plastischen Werte allerdings weniger verwertete – ägyptische Pflanzensäule (vgl. die Säulen der hinter der Mauruskapelle geplanten Halle, die Säulen vom Portikus der zweiten Toranlage der Herz-Jesu Kirche. Das Auftreten von Säulenhallen, in denen statt der Standbilder zwischen den Säulen kolossale Engelfresken die Wände schmücken (vgl. die vorangehend genannten Beispiele). Das Auftreten von geböschten Wänden (vgl. Freitreppe der Mauruskapelle, J. k. Taf. 4) und die in den Herz-Jesu Kirchen Projekten immer verwendeten pylonenartigen Türme als Eingangstore. Im Grundriß schließlich die Ausgestaltung verschiedener Räume mit sich verengender Flucht auf das „Allerheiligste“, ein Motiv, das an ägyptische Tempelbauten erinnert.

Das alles jedoch sind Motive und Einzelformen, die in einem absolut „unägyptischen“ Zusammenhang verwendet und nach einem vollständig „unägyptischen“ Prinzip umgestaltet sind.

kommen verschieden von der der ägyptischen Kunst ist, daß aber die *Gestaltungstendenzen* der ägyptischen Kunst ganz allgemein einen Vergleich nahe legen:

Der Vorzug der *Tastwerte* gegenüber den *Schwerten* (Verzicht auf Schattierung, Schlagschatten und Raumschatten, lediglich ein mäßiger Körperschatten), die beherrschende Rolle, die der *Umriss* spielt, die Bevorzugung der *Flächenwerte* gegenüber den *Tiefenwerten* (der Grund als solcher hat keinen Eigenwert). In der *Komposition* das *Vorherrschende* der Einzelwerte gegenüber den *Einheitswerten*, in der *Dingauffassung* die Bevorzugung der allgemeinen *Formvorstellung* gegenüber seiner besonderen *Verwirklichung* und schließlich der enge *Zusammenhang* zwischen *Bild* und *Schriftzeichen*¹⁰² (Vgl. II, 42–48).

Diese Aufzählung wäre weitgehend zu vervollständigen, sie kann hier nur summarischen Charakter haben. Das Wesentliche jedoch ist, daß sich für Lenz mit diesen *Gestaltungstendenzen* gewisse *Denkinhalte*, nämlich die *Vorstellung* von *zeitlos*, *ewig* verbindet.

Die *Vorstellung* ist an sich nicht neu. Seit dem *Altertum* haben sich mit der *ägyptischen Kunst* diese *Denkinhalte* (neben anderen) verknüpft und auf die „*Kunsttheorie* und *Ästhetik* des *Abendlandes*... eingewirkt“¹⁰³. Sie leiten sich her aus der *Annahme* „*absoluter* *entwicklungsgeschichtlicher* *Unbeweglichkeit* *ägyptischer* *Kunstleistung*“, der „*Sicherheit*, *Einheitlichkeit* und *Konsequenz*“¹⁰⁴ des *ägyptischen Stils* und haben ihren *Ursprung* in der durch den späteren *Platon* (*Staat*) angeregten *Anschauung*, daß die *Platonischen Ideen* der *Gegenstände* in der *ägyptischen Kunst* *Gestalt* gewonnen haben. Bis zum *Ende* des *18. Jahrhunderts* führt diese *Ideenverbindung* im *Bereich* der *bildenden Kunst* nur zu *Auseinandersetzen* mit *ägyptischen Motiven*. Sie gewinnt jedoch eine *verstärkte Bedeutung* seit dem *ausgehenden 18. Jahrhundert* in einer *Strömung* des *Klassizismus*, in der das *Zeitlose* und *Ewige* (das „*Ursprüngliche*“) *formal*, *gehaltsmäßig* und über die *Idee* erstrebt wird.

Der durch *Geburtsschicht* und *Ausbildung* auf der *Münchener Akademie* (1850–1857) „*historisch-eklektizistisch*“ orientierte Lenz, dessen *plastische Werke* der *Jahre* bis 1864 *römische Antike*, *Gotik* und *Frührenaissance* zu *Vorbildern* erwählen, zeigt schon während seiner *Münchener Zeit* eine *Neigung* zu den *Frühformen* der *Kunst*. Sie bekundet sich in der (immerhin noch wenig *traditionellen*) *Vorliebe* für die *griechisch-archaische Plastik*, die er z. B. in den durch *Ludwig I.* erworbenen *Ägineten* kennenlernt. Das *Studium* dieser *Kunst* bleibt jedoch zunächst ohne

102) Dargestellt nach *Wolf Walter*, *Die Stellung der ägyptischen Kunst zur Antiken und Abendländischen*, a. a. O., S. 8–13.

103) Vgl. *Hubala Erich*, *Egypten*, In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. IV, Stuttgart 1956.

104) *Worringer Wilh.*, *Ägyptische Kunst, Probleme ihrer Wertung*, Münch. 1927, S. 26: „Gewiß ist, daß heute nähere Kenntnis ägyptischer Denkmäler die frühere Annahme der absoluten entwicklungsgeschichtlichen Unbeweglichkeit ägyptischer Kunstleistung gestört hat...“

Niederschlag im Werk, wenn man von der unter dem Eindruck der Ägineten von ihm selbst zerstörten Statue einer Cassandra absieht, für die ein archaisches Werk Vorbild gewesen sein soll. Doch diese Statue der Cassandra gibt durch die über sie erhaltene Nachricht¹⁰⁵ wiederum einen Hinweis, daß zunächst ein literarischer Vorwurf Lenz zu diesem Werk anregte. So werden wir auch nicht fehl gehen, wenn wir annehmen, daß es primär die Denkinhalte sind, die Lenz an der ägyptischen Kunst fesseln.

Das ist umso wahrscheinlicher, als Lenz in Rom (wahrscheinlich innerhalb der Kreise, die auch seinen Freund Wüger zur Konversion bewegten) sicher die allgemein bekannten geschichtsphilosophischen Konzeptionen Bossuets kennen lernt, die in dessen „Discours sur l’histoire universelle“¹⁰⁶ enthalten sind, und in denen gerade den Ägyptern eine besondere geschichtliche Position zugewiesen wird. Ein direkter Hinweis auf diesen Discours ist für die römische Zeit zwar nicht bekannt¹⁰⁷, doch verraten die theoretischen Schriften – und zwar schon in dem Memorandum an den preußischen Kultusminister aus dem Jahre 1855¹⁰⁸ – zum Teil wörtliche Übernahmen, vor allem aus dem III. Teil, cap. 3 des Discours: „Les Scythes, les Ethiopiens et les Egyptiens“. Die Geschichtsphilosophie des Bossuet gewinnt vor allem im 19. Jahrhundert größte Bedeutung für die Geschichtsauffassung der katholischen Kirche, da sein Werk noch einmal eine letzte große „endzeitliche“ Synthese darstellt, wie sie lange vor ihm auch schon Augustinus im Gottesstaat gegeben hat – das heißt, alle historischen Fakten sind auf die Menschwerdung Christi und die Heilsgeschichte bezogen. Sie erfahren eine geschichtliche Teil-Realisierung im Frankreich Ludwig XIV.

Innerhalb dieser Konzeption gibt Bossuet den Ägyptern einen sehr wichtigen Platz, als dem an „Erkenntnissen reichsten Volk“ (p. 235). Ihre Architektur „montrant partout cette noble simplicité et cette grandeur qui remplit l’esprit“ (p. 238); les ouvrages des Egyptiens étaient faits pour tenir contre le temps (p. 238) und „toujours en les contenant par la justesse des proportions“ (p. 238). Durch die Kenntnis und Verwendung der Proportion wußte Ägypten allen seinen Kunstwerken „le caractère d’immortalité“ einzuprägen (p. 238). Die Ägypter haben darum auch für die Kunst „les règles aussi bien que l’art de former les corps“ (p. 239) erfunden; und Bossuet empfiehlt dem König¹⁰⁹, der überall vollkommene Vorbilder für seine künstlerischen Projekte sucht, sich doch die ägyptische Kunst als Vorbild zu nehmen, die durch ihre „solidité“ und „régul-

105) Siehe Biographie von P. Desiderius Lenz.

106) Oeuvres complètes de Bossuet, II. Abtlg. oeuvres théologiques; Barle-Duc 1862.

107) In den späteren theoretischen Schriften taucht ab und zu als Bleistiftnotiz am Rande der Name „Bossuet“ auf.

108) Siehe Katalog der kunsttheoretischen Schriften.

109) Noch Ludwig XIV., obwohl der Discours auf dem Dauphin geschrieben ist, der aber noch vor dem Tod Ludwig XIV. stirbt.

larité“ ihre Kunstwerke „zeitlos“ mache und nur eine „hardiesse réglée“ zuließ. Daraus entstand bei den Ägyptern überhaupt das Kunstwerk als „monuments sacrés“ (p. 239), die man noch heute betrachtet als Wohnungen des Ewigen (on les regardait encore comme des demeures éternelles“ [p. 239]). Und auch die Römer erkannten diesen Charakter der ägyptischen Kunst und ahmten sie nach, um den geschichtlichen Gang zeitlos darzustellen (p. 240).

Wenn wir die Kenntnis dieser Quelle auch nicht eindeutig belegen können, so erhalten wir doch aus der Tatsache, daß die Äußerungen von Lenz oft eine wörtliche Übernahme zeigen, einen doppelten Hinweis über die Art des Einflusses der ägyptischen Kunst für den Stilwandel des Lenz. Einmal stößt er auf die seinem Streben nach Erfassung der Reinheit im Ursprünglichen (Ägineten) entsprechende Ideenverbindung von ägyptisch-ursprünglich, zeitlos, ewig. Sein klassizistisch reflektierendes Streben bindet sich nun aber daran, daß es die „science des nombres“ dieses an „Erkenntnissen reichsten Volkes“ ist¹¹⁰, und die überall Anwendung findet in der menschlichen Tätigkeit, vor allem in der bildenden Kunst in den „règles . . . bien de former les corps“, die diese Zeitlosigkeit den „monuments sacrés“ verleihen. Es genügt also nicht nur eine Übernahme der Motive, sondern es sind die Gestaltungstendenzen des ägyptischen Stils, die sich für Lenz mit den Denkinhalten: zeitlos, ewig verbinden¹¹¹.

Doch entscheidend kommt zum Bisherigen dazu, daß Lenz die ägyptische Kunst nicht am Original studiert, sondern die **Abbildungswerke** ägyptischer Kunst kennenlernt. Das Streben nach Erfassung des Ewigen und Zeitlosen im Ursprünglichen sieht die „Zeitlosigkeit“ hier gleichsam negativ – in dem Dimensions- und Schichtenarmen Konturstil der Abbildungen; auch da, wo plastische Werke wiedergegeben werden, für die Lenz sich besonders interessiert. Seine Formvorstellung wird von diesem Zeichenstil angeregt und ganz wesentlich beeinflusst, gerade weil dieser, den Formen in einem gewissen Sinn die lastende (sinnliche) Schwere nehmende Konturstil seiner Auffassung des Ägyptischen und „Zeitlosen“ nahe kommt. In diesem Sinne ist auch die oben angedeutete Vergleichsmöglichkeit mit den Gestaltungstendenzen des ägyptischen Stils zu verstehen – Lenz erfaßt sie jeder sinnlich=plastischen Werte entleert.

Als Beispiel für viele möge der Vergleich einer der vorbereitenden

110) Diese „science des nombres“ wurde nach Bossuet aus der Beobachtung der Gesetze des Himmels gewonnen (p. 236) und in Büchern über die Bedeutung dieser Zahlensymbolik als „trésor des remèdes de l'âme“ (d. h.: Verbindung von Gesetz (Zahl) – Erkenntnis – Seelenheil) niedergelegt (p. 238).

111) Es läßt sich weiter herleiten, daß Lenz nun sucht, diese Gesetze theoretisch zu begründen (Theorie, Kanon!), daß sich seine Kunstübung notwendig auf die religiöse Kunst beschränkt, da die Werke der Ägypter „monuments sacrés“ sind, und schließlich auch, daß sich sein Tätigkeitsbereich auf das Figurenbild und architektonische Projekte erweitert.

Entwürfe für das Madonnenfresko an der Westwand der Mauruskapelle mit der (in Lepsius, Abth. III, Bl. 134 durch Weidenbach angefertigten) Zeichnung des Grabinhaberreliefs von dem Felsengrab zu Berschah dienen. In beiden Fällen sind die Körperformen nur durch die kantigen Umrißlinien angegeben. Man hat sogar den Eindruck, daß der sich im Schulter- und Armgelenk hart brechende Kontur des ausgestreckten rechten Armes wörtlich von dem ebenfalls ausgestreckten Arm des Grabinhabers übernommen ist. Wesentlich ist jedoch vor allem die spezifische Faltenbehandlung des Gewandes. Der in dem ägyptischen Relief erhöhte Wulst der parallel und gradlinig verlaufenden Falten wird in der Weidenbach-Zeichnung durch zwei eng nebeneinander verlaufende Linien angegeben. Und zwar schematisch, mit größeren Zwischenräumen zwischen den einzelnen Faltenwülsten, während im Relief die Wülste eng nebeneinander liegen. Lenz übernimmt diese Art der Faltenbehandlung und damit die „negative“ Andeutung körperlich-plastischer Werte wörtlich.

Vergleiche dieser Art ließen sich zahlreich wiederholen. Wir beschränken uns hier auf das Resultat, daß der scharfkantige geometrisierende Flächenstil des Lenz (über die oben angedeutete Ideenverbindung) wesentlich von dem Konturstil der Lepsius Abbildungswerke angeregt wurde.

Und es schlägt daneben wenig, daß sein Werk neben den ägyptischen noch Motive der verschiedensten Herkunft aufweist (syrische, koptische, byzantinische, griechische, römische, frühchristliche und sogar romantische, vereinzelt auch gotische)¹¹². Wichtig für die Aufdeckung der künstlerischen Absicht ist, daß der Rückgriff nur auf „alte“ d. h. im Ideen-

112) Statt einer eingehenden motiv- und typengeschichtlichen Herleitung, die nichts anderes als die Zusammenfügung der verschiedensten Elemente bestätigen könnte, sollen ohne Anspruch auf Vollständigkeit nur einige Beispiele angegeben werden:

Syrisch: für den Hauptraum der Herz-Jesu Kirche vgl. Nordsyrische Pfeilerkirchen des 6. Jahrhunderts (H. W. Beyer, Der syrische Kirchenbau, Berlin 1925, S. 92 ff.).

Koptisch: vgl. Gesichtstypus, Haar- und Bartracht bei Christusdarstellungen.

Griechisch: vgl. Das offene Sparrendach der Mauruskapelle mit Tempelanlagen der geometrischen Zeit. Vor allem aber die Gewandtracht, deren stilistische Eigenart wiederum durch Abbildungswerke angeregt wurde (z. B. Eduard Gerhard, Antike Bildwerke, Stuttg. und Tübingen 1827—1839; Monuments inédits D'Antiquité Figurée, Greque, Etrusque et Romaine, recueillis et publiés par M. Raoul-Rochette, Paris 1833; Compte-Rendu de la Commission Imperiale Archéologique, ab 1859. Römisch: vgl. Thronessel mit Herrscherfiguren mit Kaiserdiptychen (Delbrück Rich., Die Konsoldiptychen, Bln. 1929).

Frühchristlich: vgl. die Rotunde der Herz-Jesu Kirche mit frühchristlichen Baptisterien oder Memorialanlagen. — Triumphbogen. — Das Kuppelmosaik in Monte Cassino mit frühchristlichen Mosaiken (z. B. Oratorium di S. Andrea, Ravenna).

Romanisch: vgl. Krypta der Herz-Jesu Kirche.

gut der Zeit: ursprüngliche Kulturen und Stile erfolgt; und das Wesentliche ist, daß Lenz diese Motive nach grundsätzlich anderen – den oben definierten Gestaltungstendenzen – ausgestaltet. Die widersprechendsten Elemente sind so zu einer Formeinheit (besser: nach einer Ideeneinheit) verbunden. Hinter dieser Auswahl der stilistisch verschiedensten Formen aus den Epochen der Vergangenheit steht der besonders in der Mitte des Jahrhunderts vertretene Glaube an einen berechtigten „Eklektizismus des Wesens“¹¹³, der schon bei Wackenroder einen treffenden Ausdruck erfährt, wenn es bei ihm heißt: Uns, Söhnen dieses Jahrhunderts, ist der Vorzug zu Teil geworden, daß wir auf dem Gipfel eines hohen Berges stehen, und daß viele Länder und viele Zeiten unseren Augen offenbar um uns herum und zu unseren Füßen ausgebreitet liegen. So laßt uns denn dieses Glück benutzen, und mit heiteren Blicken über alle Zeiten und Völker umherschweifen, und uns bestreben, an allen ihren mannigfaltigen Empfindungen und Werken der Empfindung immer das Menschliche (Lenz: das Gesetz, die Norm, die Wahrheit) herauszufühlen“¹¹⁴. Wir berühren damit den Romantik und Klassizismus verbindenden Versuch, dem Angriff der Zeit auszuweichen, indem man sich aus ihm erhebt ins Ursprüngliche, Zeitlose, Zeitferne, Unendliche oder ins Jenseitige.

Bei Lenz findet dieser Versuch seinen Ausdruck in dem Streben nach der „reinen Monumentalität“, von dem seine Kunstgestaltung im Wesentlichen bestimmt ist (Vgl. II, 35).

Auch dafür gibt es Vorstufen. Sie führen in die Jahre nach 1780; in die Zeit, in der das architektonische Denkmal, „als entscheidenster Ausdruck einer Absage an den Barock und an die Vermittlungsversuche eines spätbarocken Klassizismus“ zur „führenden Aufgabe“ erhoben wird, und die „Kraft dieser Idee“ auch die „anderen Aufgaben in ihren Bann zieht“. Architektur und organische Natur... werden... gegensätzlich“, man

113) Vgl. Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., S. 77: „Etwas ähnliches muß dem genialen Bötticher, dem Altersgenossen Sempers, vorgeschwebt haben, als er 1846 eine „Zersetzung der Vorstellung von der Vorbildlichkeit historischer Stile durch eine kunstgeschichtliche Forschung“ wünscht, „die das Zeitbedingte, mithin von der Gegenwart abzulehnende von den ewigen Gehalten des Überlieferten scheiden sollte. Dies würde der wahre, der geistige Eklektizismus, der Eklektizismus des Wesens sein – ein Eklektizismus der Kraft, nicht der Schwäche.“ – Vgl. für diesen Stilpluralismus auch die Ausführungen Hans Sedlmayrs auf den folgenden Seiten. –

Lenz beurteilt seinen „Eklektizismus“ ähnlich, wenn es bei ihm (auf einem losen Blatt aus dem Nachlaß) heißt: „Es ist die Summe... der Wahrheits-eindrücke der Kunstwerke aller Zeiten, die sich durch sechzig Jahre des Verkehrs mit diesen sich also in ihm (Lenz) kristallisierten – gleichsam wie durch einen chemisch-seelischen Prozeß in sein Formgefühl... eingehend. Er war ein Kind seiner Zeit, insofern alle Kulturfaktoren... in ihm gleichsam reflektierten, wie Samenkörner in ihn fielen und angingen... in Werken aufzublühen...“

114) Wackenroder W. H., Einige Worte über Allgemeinheit, Toleranz und Menschenliebe in der Kunst, (Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders, Bd. I, Jena 1910, S. 50).

wendet sich dem „reinen Elementarformen der Geometrie“ zu und „sucht die ungebrochenen Flächen, das Gewaltige der Massen, die feierliche Ruhe und den Ausdruck des Ewigen, Unzerstörbaren“¹¹⁵. Keimzelle ist die französische Revolutionsarchitektur, Ledoux, dessen Kirche der Idealstadt Chaux „das Erhabene, das Göttliche“ veranschaulichen soll und das „Erhabene in der Ruhe, der feierlichen Unbewegtheit“ sucht¹¹⁶. Um 1790 greift diese Idee auch nach Deutschland über, zunächst als Neubewertung des Dorischen (jedoch weniger in griechischer, als in römisch-republikanischer Sicht), des „Kolossalen und Dumpf-Ungegliederten“ durch den Kreis jener Künstler, die in den 1780er Jahren in Rom weilen (und später an der Berliner Akademie wirken): Der Theoretiker Karl Philipp Moritz, der Architekt Hans Christian Genelli und der Bildhauer Gottfried Schadow. „In dem Dorismus dieses späteren Berliner Kreises wurzelt Friedrich Gilly“ und dessen Schüler Haller von Hallerstein. Die Denkmalsidee wirkt zum Teil noch weiter fort in den Vertretern der nächsten Generation: Schinkel und Klenze¹¹⁷. Alle genannten Künstler greifen (unter anderem) ebenfalls auf ägyptische Formen zurück.

Ist jedoch schon bei den beiden zuletzt genannten Meistern gegenüber den Architekten der Revolutionszeit im allgemeinen das „Gewaltsame, die gewaltigen Massen und die Wucht der Formen der ägyptischen Kunst gewichen“¹¹⁸, so nimmt Lenz den geschlossenen Mauerflächen vollends den lastenden Druck der Schwere und erzeugt — trotz formaler Zusammenhänge¹¹⁹ — eine vollkommen verschiedene Grundhaltung. Nicht die einer wesentlich lastenden, sondern die einer in sich erfüllten Ruhe. Zu dem Element des Anorganischen, das aber sinnliche Werte gleichsam unerlöst oder schon erstarrt in sich trägt (Druck, Wucht), tritt (als notwendige Folge der Reinigung) das Element der Entsinlichkeit auch des Anorganischen hinzu. Von der Zeitkomponente her ausgedrückt: Das „Urerlebnis des Ewigen, als ein alle Zeiten Überdauerndes“, das die Denkmalsidee der Revolutionszeit charakterisierte¹²⁰, wird

115) Dargestellt nach: Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., S. 25 ff. Grundlegend für die Charakterisierung der Denkmalsidee.

116) Kaufmann Emil, Von Ledoux bis Le Corbusier, a. a. O., S. 33.

117) Dargestellt nach Beenen Herm., Schöpferische Bauideen der deutschen Romantik, Mainz 1952, S. 22.

118) Beenen Herm., Schöpferische Bauideen . . . a. a. O., S. 61.

119) Die formalen Zusammenhänge mit dem „Klassizismus“ sind zu eklatant, als daß sie näher hergeleitet werden müßten. Vgl. dafür z. B. Beenen Herm., Das Allgemeine Gestaltungsproblem in der Baukunst des deutschen Klassizismus, o. J. (Masch.), mit den in II, c 2 und 3 herausgestellten Grundzügen der Lenzschen Kunstform. Als Beispiel sei nur auf den strukturellen Zusammenhang der Herz-Jesu-Kirche mit dem Schinkelschen Entwurf von 1819 zu einem Dom als Denkmal für die Befreiungskriege hingewiesen. — Vgl. auch die Abhängigkeit der Lenzschen Torbauten in dem Herz-Jesu Kirchen-Projekt mit den Propyläen von Klenze (1847—1860), die Lenz während des Münchner Studienaufenthaltes kennenlernt.

120) Sedlmayr Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., S. 29.

hier durch die „Entsinnlichung“ zu einer Negierung der Zeit. Und von der Gehaltssphäre her ausgedrückt: Der vom Sinnlich=Anschaulichen her erfassbare Begriffsinhalt als „Hinweis auf das nicht mehr Sichtbare“ verwandelt sich in der „Entsinnlichung“ zum reinen Ausdruck. Die Denkmalsidee erreicht damit in Lenz ihren **k r i t i s c h e n P u n k t**, den wir oben mit dem Streben nach der „reinen Monumentalität“ (vgl. II, 35) zu definieren suchten.

Es erhebt sich notwendig die Frage, ob sich auch anderweitig der Drang nach gesichtiger, geseetzmäßiger Entstofflichung („Reinigung“) der Materie aufweisen läßt. Denn der Hinweis auf die beeinflussende Wirkung der Abbildungswerke ist letztlich nur äußerer Art.

Vorstufen führen ebenfalls in die Zeit um 1800. Wir finden sie vor allem in der Malerei, so z. B. „in der Kunst des Carstens . . . , die in der Zeichnung das plastische Element behält, aber das farbige austreibt oder es auf eine Scala reduziert, die sich der Schwarz=Grau=Weiß-Reihe eingliedert. Auch die ‚Beleuchtung‘ wird gering geschätzt.“ Daneben aber erscheinen schon „Formen des Flächenbildes“, in dem „die plastische Illusion – nicht die plastische Idee – zurückgedrängt ist“ in dem Werk des Engländers Flaxmann. Und auch schon auf dieser Stufe taucht der Gedanke auf, „auch noch das letzte sinnliche Element der Linie auszulassen, den freien Zug der Hand. In seiner Sitzung der revolutionären ‚Jury national des arts‘ hat 1790 der Maler Hassenfraz erklärt: Ich hege die Überzeugung, daß alle Gegenstände der Malerei mit Lineal und Zirkel gemacht werden können“¹²¹.

Und gleichwie die „abstrakte, geometrische Grundgesinnung“ der architektonischen Revolution „und ihre eigentümliche Verstandeskälte“¹²² unterirdisch weiterwirkt, so lebt auch die dem Wesen dieser Gesinnung verwandte Abneigung gegen „sinnliche Elemente“ in einem Zweig der Flächenkunst im Geheimen fort bis hin in die Generationen des Lenz. Sie zeigt sich z. B. in der priesterlichen Sinnlichkeit in Werken von Puvis de Chavannes, der erstarrten Sinnlichkeit des Deutschrömers Feuerbach und von der Zeit und Raum gelösten existenzhaften Sinnlichkeit in Werken von Hans von Marrées.

Auch bei der Beleuchtung dieses Aspektes ist entscheidend, daß Lenz die „Entsinnlichung“ bis zu dem kritischen Punkt führt, der 1790 nur theoretisch formuliert wurde; nämlich zu der Austreibung des freien Zuges der Hand, dem Vergessen des das Kunstwerk hervorbringenden Aktes zugunsten der reinen Konstruktion und der Uniformierung der Motive, weil sie ihren individuellen, sentimentaligen Gehalt verlieren sollen zugunsten des Allgemeinen.

Wesentlich jedoch ist, daß Lenz die Elemente, die das Werk von zeitgebundenen und sinnlichen Werten reinigen wollen, zum ersten mal in dieser Absolutheit nur auf das Gebiet der religiösen Kunst anwendet.

121) Dargestellt nach: S e d l m a y r Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., S. 83, 84.

122) S e d l m a y r Hans, Verlust der Mitte, a. a. O., S. 100.

Treten sie vorher bei Werken auf, die ihrer Bestimmung nach einen „zeitlosen“ (monumentalen) Charakter haben: Denkmäler, Mausoleen, Museen, Torbauten oder bei Darstellungen aus der Geisterwelt, der idealen Vergangenheit, idealen Gegenwart, idealen Zukunft – so wendet er sie nun auf ein Gebiet an, in dem das Zeitlose und „Un-sinnliche“ „rein“ spricht: die religiöse Kunst.

Zusammenfassung

Die Kunsttheorie des Pater Desiderius Lenz bildet einen integrierenden Bestandteil seines Schaffens, und das Wesen der von ihm abhängigen Beuroner Kunst läßt sich über das sichtbare künstlerische Werk ohne ihre Interpretation nicht zureichend erfassen. Die Theorie ist sowohl in ihren geistigen Forderungen als auch in der aus diesen erwachsenden Methode (Kanon) das konstituierende Element des künstlerischen Werks.

Unsere Untersuchung nimmt diese These zum Ausgang für Interpretation und Deutung der Kunsttheorie (Teil I), für die Analyse des künstlerischen Werks und für die Prüfung der These und das Resultat einer „reinen religiösen Kunst“ (Teil II). Da die Beuroner Kunst ein höchst eindrucksvolles und eigenartiges Zeugnis der Kunst des 19. Jahrhunderts darstellt, muß ihre Eigenart so durchgängig verständlich gemacht werden, daß mit dieser Kunst eine neue Quelle für die Diskussion der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts gewonnen wird. Zwei Aufgaben verbinden sich damit in der Durchführung: Die Forderungen der Theorie und der Anspruch des künstlerischen Werks sollen als Ergebnis eines in sich sinnvollen kunstgeschichtlichen Geschehens verstanden werden.

Der erste Teil der Arbeit behandelt darum die kunsttheoretischen Schriften des Pater Desiderius Lenz. Es handelt sich bei dieser Interpretation der Theorie um die erste geistige Durchdringung des sprachlich schwierigen und bisher nicht zugänglichen Materials, das zum größten Teil nur „Fragmente“ und „Bemerkungen“ zu den einzelnen Ideen bietet. Vier Kapitel stellen die Hauptprobleme heraus, die die Reichweite des Lenzschen Kunstwollens verdeutlichen und in engerem Sinn Aufschluß geben, daß seine Konzeption des Kunstwerkes sich in bestimmten Hauptelementen konzentriert, die in dem Streben nach *Reinheit*, *Unveränderlichkeit*, *Ursprünglichkeit* und *Einfachheit* ihre begriffliche Formulierung erfahren. Durch die Darlegung der Lenzschen Konzeption vom Wesen der künstlerischen Tätigkeit, die von ihm als eine dem göttlichen Schöpfungsakt analoge Handlung verstanden wird, in der jede individuelle Freiheit des Künstlers notwendig geschlossen ist, gelangen wir zu der Bestimmung des Phänomens der *Reinheit*. Sie konstituiert sich aus den Elementen der *Wahrheit* und *Vollkommenheit* und in ihr erfüllt sich erst das Wesen der

von Gott geschaffenen und vom Künstler neu zu schaffenden Dinge. Diese Reinheit findet sich am Vollkommensten im Bild des Menschen, als dem Ebenbild Gottes; da dieses vollkommen ist, muß es notwendig unveränderlich sein. Zu der Bestimmung der Reinheit kommt die Bestimmung der *Unveränderlichkeit* hinzu, und damit die „methodische“ Konsequenz für den Künstler, die unveränderliche Norm nach einem „Kanon“ zu schaffen. Eine Betrachtung der Geschichte des Kanons macht deutlich, daß für Lenz nur das *Ursprüngliche* Reinheit und Unveränderlichkeit in seiner Vollkommenheit besitzt; und ebenso gewinnen wir aus dieser Bestimmung der *Ursprünglichkeit* Aufschluß, warum Lenz die ägyptische Kunst für vorbildhaft hält. Der „Inhalt des Kanons“ erbringt, daß die größte Bedeutung der ästhetischen (ethischen) Geometrie und der sich in ihr zur gegenständlichen Form verwirklichenden Zahlengesetze für die Bildung des Menschen das Element der *Einfachheit* ist.

Über den speziellen kunsttheoretischen und ästhetischen Rahmen hinaus haben diese Bestimmungen und die mit ihnen verbundenen Problemkomplexe kulturkritischen Aspekt von Originalität, da mit einem *absoluten Maßstab* aller (künstlerischen) Tätigkeit (Erkenntnis) und der entstandenen Werke ein „objektiver“ Ausgangspunkt für die Beurteilung des künstlerischen Tuns und der geschichtlichen Fragen in der Kunst gewonnen werden soll.

Sind schon die Bestimmungen der Unveränderlichkeit, Ursprünglichkeit, Einfachheit und Reinheit aus den einzelnen Problemkomplexen reduziert, so lassen sie selbst sich letztlich wieder auf das Phänomen der Reinheit zurückführen. Sie bedingt vom formalen Aspekt her die Einfachheit, vom erkenntnistheoretischen die Unveränderlichkeit, vom ethisch-religiösen Aspekt her die Ursprünglichkeit. Gleichzeitig deutet sich schon hier an, daß nur der Begriff (Theorie) Reinheit im vollkommenen Sinn darstellt, während sich das Prinzip der Reinheit in seiner anschaulichen Form nur als *Reinigung* erweisen kann. Und zwar als Reinigung des darzustellenden Gegenstandes von allen dem sinnlich-subjektiven Bereich angehörenden Elementen, die sich begrifflich als Befreiung von Veränderlichkeit, Verfälschung und Komplizierung definieren lassen.

Wesen und Anspruch des künstlerischen Werks ist Gegenstand des zweiten Teils der Arbeit. Das Ergebnis lautet: Das Werk soll eine „reine“ religiöse Kunst darstellen, indem es sich jeder Veränderlichkeit und Vergänglichkeit entzieht und den Anspruch erhebt, in sich ruhende, allgemeine Verkörperung des Übersinnlichen zu sein.

Die Analyse einer Pietàbezeichnung führt zu einer ersten Bestimmung der gebannten, in sich erfüllten Ruhe als der allgemeinen Grundhaltung des Werks. Dieser anschauliche Charakter wird auf die ihn konstituie-

renden kompositionellen, formalen, inhaltlichen und ausdrucksmäßigen Komponenten hin unersucht. Dabei deutet sich an, daß das Werk eine doppelte Anschaulichkeit entfaltet: einmal die normal sinnliche, die das Werk den Wesenszügen eines Monumentes verwandt erscheinen läßt; daß diese Anschaulichkeit aber überformt wird durch einen unsinnlichen geistigen Anspruch. — Eine Untersuchung der Beziehung von Bild und Wand und Wandbild und Architektur vertieft die Bestimmung der Grundhaltung des Werks und beleuchtet auch von dieser Seite die monumentale Eigenart der Lenzschen Kunst. — Dem denkmalhaften Charakter wird weiter nachgegangen an der Analyse eines Kirchenprojektes. Anschauliche Elemente leiten hin zu dem Resultat, daß die monumentale Kunst des Lenz einen über den Denkmalcharakter hinausgehenden Anspruch erhebt, der sich in der *Reinigung* von allen dem sinnlich-subjektiven Bereich angehörenden Elementen fassen läßt; daß sie unter Voraussetzung der intellektuellen Konstruktion aber die *Bedeutung* hat, reine, in sich ruhende, allgemeine Verkörperung des Übersinnlichen zu sein.

Die Beuroner Kunst erweist sich damit als Gegenstück zu einer säkularisierten, weltlichen Kunst. Wird dort das „Weltliche“ absolut gesetzt, so hier das „Transzendente“. Beide Richtungen aber haben die gleiche Wurzel: das Streben nach Reinheit und Autonomie.

Der dritte Teil der Arbeit beschäftigt sich mit Teilkomplexen einer genetischen Analyse. Diese, zunächst im inneren Rahmen des Werkes begonnen, führt gleich in die Problematik hinein, ob ein Werk, das über sein geistiges Programm wie auch anschaulich den Anspruch der Vollkommenheit und Unveränderlichkeit erhebt, eine organische Entwicklung im eigentlichen Sinn aufweisen kann. Die Betrachtung des umfangreichen Gesamtwerkes erfolgt unter diesem Blickwinkel, um an der Analyse von wenigen typischen Beispielen zu erweisen, daß der Anspruch des Werks nur eine Variation der bedeutungsmäßig fest bestimmten Motive zuläßt, und daß neue Gestaltungsmomente die idealen Forderungen des Werks zerstören. Die Analysen zeigen gleichzeitig, daß derartige Forderungen mit innerer Notwendigkeit auf eine Erstarrung und Schematisierung von Form und Charakter hin streben.

Die bewirkenden äußeren Kräfte und Vorstufen sind Gegenstand des letzten Kapitels. Als entscheidenden Impuls erweisen sich die *Gestaltungstendenzen* der ägyptischen Kunst durch die mit ihnen verbundenen (durch das Werk des Bossuet übermittelten) *Denkinhalte*, deren anschauliche Form Lenz in den Abbildungswerken der Expeditionsberichte des Lepsius vorbildhaft zu finden glaubt. Motivische Übernahmen aus der ägyptischen und bis zur gotischen Kunst erweisen zudem, daß das einzelne Werk einen *Stilpluralismus* aufweist, der kennzeichnend ist für die Situation des mittleren 19. Jahrhunderts.

Der Frage nach Vorstufen wird unter den Gesichtspunkten des Denkmalcharakters und dem Drang nach geistiger, gesetzmäßiger Entstofflichung der Materie nachgegangen. Der erste Aspekt verbindet sich mit der diesem Charakter eigentümlichen Vorbildlichkeit ägyptischer Kunstformen; er führt zurück in die Zeit um 1780 und zeigt eine durchgehende Verbindung bis zu Lenz, bei dem die Denkmalsidee ihren kritischen Punkt erreicht, da der vom Sinnlich-Anschaubaren her erfassbare Begriffsinhalt als Hinweis auf das nicht mehr Sichtbare sich in der Entsinnlichung reinigt zum reinen Ausdruck. Und auch die dieser Gesinnung verwandte Abneigung gegen sinnliche Elemente, deren Vorstufen ebenfalls in die Zeit um 1780 führen, erreicht in Lenz ihren kritischen Punkt, da durch die Ausschaltung des freien Zuges der Hand und des das Kunstwerk hervorbringenden Vorganges zugunsten der reinen Konstruktion, die Motive ihren letzten, individuellen, sentimentalischen Gehalt verlieren zugunsten des Allgemeinen, rein „Begrifflichen“.

Damit wird die Eigenart der Lenzschen Kunst als das Endprodukt, oder besser formuliert: als ein kritischer Punkt des Klassizismus bestimmt. Weitere stilistische Untersuchungen einer „klassizistischen Unterströmung“ im 19. Jahrhundert — denen innerhalb dieser Arbeit jedoch nicht Raum bleibt — müßten die hier vorliegenden Ergebnisse vertiefen. Ebenso müßte den Auswirkungen der Beuroner Kunst und Theorie vor allem auf den Kreis der Nabis und die französischen Erneuerungsbestrebungen einer religiösen Kunst (in Theorie und Werk) näher nachgegangen werden.

Der Anhang versammelt das gesamte Material über die Beuroner Kunstschule. Neben einer Geschichte des Benediktinerklosters Beuron und der Entwicklung der Beuroner Kunstschule bringt er die Biographien und Werkverzeichnisse der drei Hauptmeister und ein Verzeichnis der wichtigsten Schüler. Ein beschreibendes Verzeichnis der Hauptwerke orientiert ergänzend zu den Ergebnissen des zweiten Teils der Arbeit über die Wirksamkeit der Beuroner Künstler.

(Fortsetzung folgt)