

Hausfiguren und -reliefs waren mitunter Gnaden- und Wallfahrtsbilder, manchmal wurden auch Bilder von einer Wallfahrt mitgebracht. Modelle für Kirchenaltäre finden sich wieder als Hausaltärtchen (Abb. 201).

Im Hinblick auf die Ikonographie ergibt sich: Mariendarstellungen überwiegen. Genannt seien die Marienkrönung, Maria als Patronin Frankens, die Muttergottes vom Sieg (das Jesuskind zertritt mit einem Kreuzstab die Schlange) und das Vesperbild. Die nächst größere Gruppe bilden die Christusdarstellungen: der Kreuztragende, der Schmerzensmann, Christus auf der Rast, die Kreuzigung, der Gute Hirte, der Salvator Mundi. Seit dem 19. Jahrhundert kommen Herz-Jesu-Darstellungen und das Christkönigsmotiv hinzu. Ein Serienprodukt ist das Jesuskind mit Kreuz und segnender Rechter. Als Gruppe finden sich die Heilige Dreifaltigkeit und die Heilige Familie (manchmal zusammen abgebildet als »himmlische und irdische Dreifaltigkeit«), letztere auch als »Hl. Wandel« bezeichnet. Die Heiligen werden mit ihren Attributen dargestellt, vor allem als Namens- und Schutzpatrone. Seltener erscheinen die Vierzehn Nothelfer (zu aufwendig), häufig hingegen St. Michael, manchmal Adam und Eva. Es fehlen nicht das Auge Gottes und die Monstranz. Eine Besonderheit ist der Drehtabernakel in Hollstadt: Je nach dem Jahreskreis werden die Muttergottes, die Vierzehn Nothelfer oder die Heilige Dreifaltigkeit mit der Heiligen Familie gezeigt.

Der Verfasser gibt der Veröffentlichung ein Register bei, das nach Ikonographie, Orten und Personen gegliedert ist. Als Nachteil erscheint mir – die Abbildungen sind nur mit dem Ortsnamen bezeichnet –, daß es schwierig ist, die klärende, deutende Textstelle zur entsprechenden Abbildung zu finden. Die 334 kleinformatischen Schwarz-Weiß-Abbildungen zeigen anschaulich die Art und Weise der Anbringung und Aufstellung an Haus und Hof, aber auch die künstlerischen Qualitätsunterschiede der Bildwerke.

Sieglinde Kolbe

HARALD SIEBENMORGEN: Die Anfänge der »Beuroner Kunstschule«. Peter Lenz und Jakob Wüger 1850–1875. Ein Beitrag zur Genese der Formabstraktion in der Moderne (Bodensee-Bibliothek 27). Sigmaringen: Thorbecke 1983. 495 S. mit 387 Abb. Ln. DM 64,- (Subskr.-Preis: DM 54,-).

Die Zeit, da von sogenannten Modernen im kirchlichen Raum auf die »Beuroner« kritisch bis abfällig zurückgeblieben worden ist, sollte nun tatsächlich vorbei sein. Beginnen dagegen soll und muß die Diskussion darüber, warum denn innerkirchlich das künstlerisch Neue so oft zu Kompromissen gezwungen und dadurch im Wortsinn verunstaltet wird. Welche Kräfte leiten diese Prozesse ein, und leitet sie dabei eine sachliche Notwendigkeit?

Allerdings ist der Fall Beuron komplex. Das aus den bildlichen und schriftlichen Quellen für die Anfänge bis 1875 sehr sorgfältig darzustellen, ist ein Verdienst Siebenmorgens. Peter Lenz und Jakob Wüger, einig im Willen zu einem radikalen Engagement für eine kirchliche Kunst, waren schon vor ihrem Weg nach Beuron uneins hinsichtlich der Form. Wüger, ein noch von Overbeck berührter Spätnazarener, vermochte zwar unter dem Einfluß von Lenz in einem gewissen Umfang seine Arbeiten linear und flächig zu fassen, um ihre spirituelle Wirkung zu steigern, schadete aber diesem Ziel fast regelmäßig durch eine von Richter und Schwind beeinflusste poetische Psychologie. Lenz, seit 1864 am Historismus in seinen spätgotischen wie klassizistischen Varianten verzweifelt, erfuhr in der Proportionalität und Linearität der altägyptischen Kunst den vollendeten Ausdruck des Numinosen. Deshalb versuchte er von daher eine Erneuerung der christlichen Kunst, bei der die abstrakten Maße, Liniengefüge, Farbverhältnisse unmittelbar, ohne den Umweg der Szene, dem Betrachter den religiösen Gehalt vermittelten.

Siebenmorgen zeigt minutiös, wie sich beim Bau und bei der Ausstattung der Beuroner Mauruskapelle die gegensätzlichen Formprinzipien von Wüger und Lenz einmalig schöpferisch verbanden, wobei der »Architekt« Lenz jedoch die Maßstäbe setzte. Das darauf folgende mehrjährige Ringen innerhalb des Klosters endete dagegen 1874 mit einem Machtwort des Abtes Maurus Wolter zugunsten der Kunst Wügers.

Daß und warum die Beuroner Kunstschule dann doch auch Wüger nicht gefolgt ist, zeigt sich nicht mehr innerhalb des von Siebenmorgen behandelten Zeitraums, wäre aber einen Ausblick wert gewesen. Äußere Gründe waren die Verlegung der Abtei im Kulturkampf, der Tod Wügers 1892, die künstlerische Arbeit an weit auseinanderliegenden Orten, vor allem in Monte Cassino und Prag. Innere Gründe waren die persönliche Kompromißlosigkeit von Lenz und die Tatsache, daß es eben doch dessen Versuch einer Erneuerung der Kunst aufgrund eines maßgeblichen Formkanons war, den die Kunstgeschichte gleichsam

eingeholt hat. Er brachte u. a. 1894 Verkade nach Beuron und gewann um 1900 für die Beuroner internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung. Höhepunkte waren die Besuche von Bernard, Denis und Serusier in Beuron und Monte Cassino und die Ausstellung der Wiener Sezession 1905. Bei aller berechtigten Gewichtung des innovativen Frühwerks von Lenz, scheint mir Siebenmorgen die Bedeutung auch der späteren Arbeiten von Lenz zu unterschätzen.

Neben der Darstellung der Lebens- und Werkabläufe rekonstruiert Siebenmorgen die Kunsttheorie von Lenz (und Wüger) aufgrund teilweise bisher unbekannter Quellen, die im Anhang ediert sind. Lenz sah in der Distanzierung der Kunst von der empirischen Welt mittels einer strengen geometrischen Stilisierung sachlich eine Nähe zur abstrakten Geistigkeit Gottes, geschichtlich die Wiederaufnahme einer den Menschen an seinem Anfang mit Gott verbindenden ästhetischen Norm. Die von dem Künstler Lenz wiedergewonnene ursprüngliche Maßstäblichkeit bot er an als Heilsweg auch für eine dank dieser ästhetischen Offenbarung triumphierenden Kirche. Die Vielfalt der aus einem solchen künstlerischen Selbstverständnis folgenden Probleme zwischen Künstler und Werk, mit fremden Werken und deren Theorie, mit kirchlicher Obrigkeit und Offenbarungsbegriff zeigt sich bei der innerklösterlichen Auseinandersetzung. Zentrale Probleme betreffen aber nicht die Beuroner allein, wie Siebenmorgen mit einer Einordnung in den kunstgeschichtlichen Zusammenhang zeigt (Stichworte: Antihistorismus, Archaismus, Ende der Naturnachahmung, Krise der religiösen Bildervermittlung, Esoterik und Symbolismus).

Dabei im Hinblick auf Lenz von »einer zentralen Bedeutung ... für die Entstehung der Abstraktion in der Moderne« (S. 23) zu sprechen, scheint mir allerdings mißverständlich zu sein. Daß Lenz auf dem Weg zur Abstraktion war, ist sicher; daß er darin für andere Bedeutung hatte, scheint mir nicht belegt. Denkt man an die Bildfindungen Kandinskys oder Mondriaans auf dem gleichen Weg, ergeben sich weitere Fragen nach den Gründen so verschiedener Bildwelten. Die Antworten hängen u. a. mit der Weitergeltung spezifisch christlicher Bildinhalte zusammen. Hierzu formuliert Siebenmorgen nicht ganz gleichmäßig: »Das Ikonographische ist oftmals so weit im Formalen aufgelöst, daß es nicht mehr seine primäre begriffliche (?) Verbindlichkeit behält« (S. 244). Aber die Bildinhalte werden doch nicht gleichgültig, sondern gerade restauriert (S. 262). Hier liegen allerdings tatsächlich auch methodische Schwierigkeiten. Daß die letztlich intendierte Abstraktion die spezifisch christlichen Bildgehalte verlassen hätte, könnte Lenz auch sich selbst nicht eingestanden haben.

Im einzelnen ist kaum etwas auszusetzen. Die Kritik an Martha Dreesbach, die die »wesentlichen Modifikationen« im Denken von Lenz 1864 bis 1875 übersehen habe (S. 15), erscheint mir als unnötige Profilierung Siebenmorgens. »Wesentliche« Modifikationen hat es nicht gegeben. Was Siebenmorgen als solche darstellt (S. 174–181), ist als Weiterentwicklung im Detail, vor allem aber aus der apologetischen Situation angesichts einer ablehnenden Umwelt gut begreifbar. Daß ausgerechnet der Engelfries der Maurus-Kapelle, eines der vollendetsten Werke, die Lenz schuf, von Flaxman herkommen soll (S. 157), leuchtet mir nicht ein. Der je verschiedene Rhythmus trennt Welten künstlerischer Gestaltung, wie Siebenmorgen auch selbst sieht (S. 252). S. 242, Z. 30–34, fehlt Text, oder ist einer der manchmal schon arg langen Sätze entgleist.

Das mit einer beneidenswerten Liste von Druckkostenzuschüssen versehene Werk ist auch in der Ausstattung mustergültig. *Adolf Smitmans*

P. MORAND WERNER – GÜNTER BESSERER: Unterwegs. Verborgene Schätze im Tauber-, Jagst- und Kochertal. Bildband. Bildungshaus (7109) Kloster Schöntal: Selbstverlag 1983. 344 S. Ln. DM 34,-.

Vermutlich als Abschiedsgeschenk legt der Kapuziner und Kurseelsorger in Bad Mergentheim, Pater Morand, in Zusammenarbeit mit dem Fotografen Günter Besserer seinen Band »Unterwegs. Verborgene Schätze im Tauber-, Jagst- und Kochertal« vor. Er ist eine Zusammenfassung der Bildbände: »Verborgene Schätze« und »Bilder der Bibel« (beide Bücher sind im Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte 1 [1982] 305f. besprochen) in Form einer wesentlich erweiterten Überarbeitung: Der Bildteil wurde durch Farbbilder und über 100 Schwarzweißabbildungen erweitert.

Alles in der genannten Beprechung Geschriebene trifft auch für diesen Bildband zu. Vor allem ist die Anreicherung durch die Werke moderner Künstler zu begrüßen. Man kann nur wünschen, daß solche Bildbände für mehrere Gebiete unseres Landes erarbeitet und gestaltet werden. *Paul Rathgeber*