

Am 21. März dieses Jahres hat der Bundeskanzler mit einer Gruppe von maßgeblichen Sachverständigen das Problem der Studentenförderung beraten, da Bund und Länder an dieser Aufgabe teilhaben sollen. Dabei hat er die Empfehlung ausgesprochen, daß man über die Notwendigkeiten des technischen Fortschrittes und des technischen Nachwuchses die Geisteswissenschaften nicht vergessen wolle. Das soll die Empfehlung auch bei einer großzügigen Studentenförderung sein.

Romanische Kunst¹

HERBERT SCHADE SJ

Die romanische Kunst gehört zu den Favoriten des modernen Geschmacks. Wir lieben ihre Bogen und Quadern, die große Kraft ihrer einfachen Formen. Erschüttert stehen wir vor den Kultbildern dieser Epoche, die in zeitloser Ruhe thronen. Ihre großen Augen erfüllen uns mit Ehrfurcht, und der ornamentale Schwung der Gewänder gefällt. So wird unser Empfinden für die Werte des Schönen aufgerufen, und der Schauer vor dem Geheimnis wird in uns wach. Die Gottesburgen ringen uns Anerkennung ab, und die Majestas — das große Bild des „waltenden Christ“ — zwingt uns in die Knie.

Dieses Erlebnis der Form strahlt eine Fülle von Anregungen aus: Die romanischen Kunstwerke bilden das Ziel vieler Reisen: Vézelay, Speyer, Arles und Köln besitzen eine magische Anziehungskraft. Die modernen Künstler, ob sie nun auf dem Boden des Christentums stehen oder in selbstgewählter Einsamkeit nach neuen Formen suchen, bemühen sich dem Geist archaischer Strenge zu neuem Ausdruck zu verhelfen. Kenner und Laien sind gebannt von der herben Sprache dieser Werke. Aber die Frage nach der romanischen Kunst führt uns noch tiefer in die Seele des modernen Menschen ein; denn Christen wie Nichtchristen sehen in ihr die religiöse Kunst schlechthin. Sie finden in ihr jene Stilisierung, „welche die Gegenwart Gottes in allem bedeutet“. Und, „alle diese gemalten Idole, das polynesische Tympanon von Autun, sogar das Portal von Chartres, sie alle richten ihren Angriff in erster

¹ Zwei Werke des Verlages Anton Schroll u. Co., Wien und München, können uns helfen, die Werte der romanischen Kunst und ihre Unterscheidungsmerkmale zur Gegenwart besser kennenzulernen: Der Abbildungsband *Gallia Romanica*, die hohe Kunst der romanischen Epoche in Frankreich, von *Joseph Gantner*, *Marcel Pobé*, *Jean Roubier*, mit einem Vorwort von *Marcel Aubert* (1955, 323 S., davon 271 Tafeln. DM 49,—) und „*Romanische Plastik*“, Inhalt und Form in der Kunst des 11. und 12. Jahrhunderts von *Joseph Gantner* (3. Aufl. 1947, 130 S. mit 46 Abb. DM 13,50). Betrachtung und Lektüre dieser beiden Bücher empfiehlt sich für jeden, der tiefer in das Wesen der romanischen Kunst eindringen will.

Linie gegen den Optimismus des Abendlandes“.² Eine solche Wertung verleiht der Frage nach der romanischen Kunst eine besondere Dringlichkeit; denn die religiöse Existenz des modernen Menschen ist von ihr betroffen.

Romanische Schönheit: Die ästhetische Struktur

Die Schatten zeichnen die Dinge, geben ihnen Relief und heben sie aus dem Grund. Das Licht allein genügt nicht. Es läßt die Konturen verschwimmen. Unter diesem allgemeinen Gesetz steht auch die Geschichte der Kunst. Zuerst begriff sie den Schatten einer Epoche, ihre negative Seite. Gotisch nannte man einen Stil und meinte damit barbarisch. Barock einen anderen und wollte damit das Ausufernde und eine maßlose Dynamik charakterisieren. Das Wort romanisch erhebt die römische Kunst zur Norm. Die Vereinfachung und Umbildung der spätrömischen Formensprache sieht man in dieser Epoche als vorherrschend an. In solchen Stilbezeichnungen klingt eine leise Wehmut oder eine offene Kritik mit: Das antike Ideal ist nicht mehr erreicht. Aber so sehr wir uns zunächst gegen diese Abwertung der romanischen Kunst wehren möchten, der Begriff trifft: Allen romanischen Bildwerken ist ein Abrücken von dem gemeinsam, was wir hellenistische oder antike Form zu nennen pflegen. Die Gestalt des schönen Menschen ist aufgegeben, und an seine Stelle tritt der Mensch als Ausdrucksträger. Labile Proportionen, intensive Stilisierung von Leib und Gewand und — sagen wir es ruhig — eine gewisse Häßlichkeit charakterisieren die Kunstwerke. Diese Kennzeichnung ist nicht neu. Schon Bernhard von Clairvaux spricht von der „deformitas“ und „monstrositas“ der Skulpturen seiner Zeit und rügt sie scharf.

Ein Blick auf das, was wir moderne Kunst zu nennen gewohnt sind, bestätigt sofort die Verwandtschaft unserer Formen mit denen der Romanik; denn auch bei uns herrscht — namentlich in Künstlerkreisen — die Absage an Renaissance und klassische Antike vor. Man liebt das Archaische, die labilen Proportionen, die Deformation bis zur Häßlichkeit und hält eine gefällige Wiedergabe der Körper für Naturalismus, den man heute ruhig der Fotografie überlassen könne. Dieser Verzeichnung der Form entspricht ein geistiges Element: Es ist das Fremde, das ganz Andere, das damals wie heute die Gemüter bewegt. Malraux spricht davon. Haftmann sieht in der Erfahrung des Fremden eine wesentliche Eigenart der modernen Malerei. Besonders eindringlich zeichnet Hugo Friedrich in seinen „Strukturen der modernen Lyrik“ diese Geistigkeit der Gegenwart: ihre Ästhetik des Häßlichen, ihre Deformationen, ihre sinnliche Irrealität und ihre Versuche, die Grenzen aufzusprengen.

² André Malraux, Das imaginäre Museum. Psychologie der Kunst. Aus dem Französischen übertragen von Jan Lauts. Baden-Baden, Woldemar Klein Verlag. Copyright 1947 by Albert Skira Genf. (119 S.) Mit dem Beiwort polynesisch stellt Malraux die romanische Kunst in eine Reihe mit der Kunst der Südsee und der Primitiven überhaupt und schreibt ihnen allen die gleiche sakrale Kraft zu.

Ein weiterer Zug, den die romanische Kunst mit der modernen gemein hat, ist die Fähigkeit der Assimilation. Die romanische Welt nimmt eine Fülle älterer Formen in sich auf: Zunächst die antik-römischen, dann aber auch keltische, germanische, orientalische, byzantinische und selbstverständlich auch die unmittelbar vor ihr gewordene karolingische und ottonische Welt. Diese Heterogenität der Form beunruhigt auch die Gegenwart: Kaum eine Epoche oder ein Kulturkreis, der nicht einen modernen Künstler angeregt hätte, von den Höhlenmalereien der Steinzeit über die Plastiken des Orients und der Ägypter zu den japanischen Holzschnitten und der Kunst der Primitiven. Diesen fremden Motiven aber wird heute wie damals ein abstrahierendes Schema aufgezwängt. Dabei spielt die Geometrie eine bedeutende Rolle: Kreis und Quadrat, Kugel und Konus kehren immer wieder. Man wird unwillkürlich an Cézannes Forderungen erinnert, die Welt nach Kugel, Kegel und Kubus aufzubauen, wenn man die romanische Kunst betrachtet. Der Intellekt scheint den Primat zu beanspruchen. Alles wird zum Zeichen und zum Symbol. Die antike Jagdszene, die wir am Fries eines romanischen Domes in den Rhythmus von Ranken eingebunden sehen, erhält einen geheimnisvollen Charakter. Das Genrehafte des Vorbilds verliert sich; denn im gleichen Zusammenhang erscheint ein Greif oder ein übergroßer Kopf, und sie schauen in Stein erstarrt unbeweglich auf uns.

So ließen sich noch eine Reihe von Eigentümlichkeiten der romanischen Kunst beschreiben. Aber es ist nicht unsere Absicht, eine kunstgeschichtliche Ästhetik der romanischen Form zu geben. Die kurzen Hinweise wollen vielmehr jene auffällige Vorliebe der Gegenwart für die romanische Form verständlich machen. Doch darf man bei derartigen Betrachtungen eines nicht übersehen: Die Gemeinsamkeiten romanischer und moderner Formen wachsen aus verschiedenen Wurzeln. Die Romanik wendet sich von der urtümlichen karolingischen und spiritualisierenden ottonischen Kunst ab hin zur atmenden Plastik der Gotik. Sie strebt gleichsam einem menschlichen, humanistischen Ideal zu. So empfiehlt Bernhard von Clairvaux seiner Zeit, den Menschen Christus zu betrachten, um seine Gottheit zu verstehen. Der Gegenwart aber ist das Menschliche fragwürdig geworden. In der Kunst trägt es die Prägung des Realismus und Naturalismus, zwei kunstgeschichtliche Ausdrucksformen des vergangenen Jahrhunderts, die beide dem modernen Künstler nicht mehr genügen. Er will die Tiefenschichten der Seele erfahren. Während also die romanische Gestalt aus dem magischen, unbewußten Grund aufsteigt und immer deutlicher wird, versinkt die Gestalt der Gegenwart gleichsam wieder in dieses Unbewußte.

Romanische Ordnung: Die soziologische Struktur

Jede Form, und damit jede Ästhetik, beruht auf einem bestimmten Ordnungsgefüge. Es gehört zu den nicht geringen Errungenschaften der neueren Wissenschaft, erkannt zu haben, daß zwischen dem Ordnungsgefüge des

Kunstwerkes und den Ordnungen der Gemeinschaft tiefe Beziehungen bestehen.³ Ein Vergleich zwischen der Ordnung romanischer Kunstwerke und der Gliederung der frühmittelalterlichen Gesellschaft bestätigt diese Erkenntnisse in auffallender Weise: Beide besitzen die gleiche Struktur. So wird die Architekturgeschichte nicht müde, darauf hinzuweisen, daß der romanische Dom ein Gruppenbauwerk ist. Turm, Schiff, Apsis und Vorhalle erscheinen wie stereometrische Gebilde, die man aneinandergesetzt hat. Wie die vorgeformten Steine eines Baukastens kann man diese Bauteile zusammensetzen und auseinander nehmen. Ähnliches gilt für die Plastik: Der vorgewölbte Leib einer Gestalt, die Schenkel, Arme, Hände und namentlich der Kopf wirken wie plastisch voneinander unabhängige Gebilde. Die Augen — in den Goldarbeiten oft aus Edelsteinen gebildet — erscheinen in den Skulpturen wie Äpfel, die man herausnehmen kann.

Stärksten Ausdruck findet diese Isolierung der Einzelteile und der Aufbau einer neuen Ordnung aus plastischen Individuen in den Portalen. Als Beispiel sei die Galluspforte vom Baseler Münster herangezogen: An ihren Seiten befinden sich eine Reihe von übereinandergestellten Baldachinen. Unter diesen Baldachinen sind die Skulpturen: die Werke der Barmherzigkeit, Heilige und Engel. Jedes Bildwerk steht in einem eigenen Gehäuse, jedes Motiv besitzt seinen eigenen Raum. Nach innen zu folgt dann treppenartig vertieft das Gewände mit Säulen, Archivolten und Evangelistenfiguren. Auch hier steht jeder Bauteil für sich, und die Kunstgeschichte gibt diesem Aufbau den bezeichnenden Namen „Stufenportal“. Schließlich umfaßt ein ornamentaler Streifen gleich einer irrationalen Zone die Tür selbst mit Tympanon, Türsturz und den Torflügeln. Der Eindruck des Zusammengesetzten bei diesem Portal ist so stark, daß Gantner den jetzigen Aufbau der Galluspforte für ein kombiniertes Werk des ausgehenden 12. Jahrhunderts hält, das heißt für ein Gefüge, das aus verschiedenen heterogenen Stücken zusammengestellt wurde. Mag die Galluspforte nun ursprünglich so geplant oder nachträglich so zusammengesetzt sein, ihr Aufbau zeigt deutlich, was für Gebilde am Ende des 12. Jahrhunderts noch möglich waren.

Ähnlich groß, streng und isoliert wie Dom, Bild und Portal baute sich auch die Gesellschaftsordnung der romanischen Zeit auf. Sie ruhte auf einer Wirtschaftsform, die man etwas überspitzt als „geschlossene Hauswirtschaft“ bezeichnet hat. Man war von der Außenwelt unabhängig (= „Wirtschaft ohne Märkte“), erwarb keine fremden Produkte und produzierte nur für den Eigenbedarf. So ergab sich ein System geld- und tauschloser Autarkie. „Dem Traditionalismus und Irrationalismus dieser Wirtschaft entspricht die unbewegliche Statik der Gesellschaftsform: die Unverrückbarkeit der Grenzen, die die verschiedenen Schichten voneinander trennt. Die Stände, in die die Gesellschaft gegliedert ist, gelten nicht nur als sinnvoll, sondern auch als

³ Eine umfassende Schilderung der Beziehungen zwischen Kunst und Soziologie bietet das zweibändige Werk von *Arnold Hauser: Die Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München 1953, C. H. Beck-Verlag. (Vgl. diese Zeitschrift 154 [1953/54] 478—480.)

gottgewollt, das heißt, daß es so gut wie keine Möglichkeit gibt, aus dem einen Stand in den anderen aufzusteigen; jeder Versuch, sich über die Grenzen der ständischen Ordnung hinwegzusetzen, kommt der Auflehnung gegen eine göttliche Satzung gleich. In einer solchen kastenmäßig erstarrten Gesellschaft kann die Idee der geistigen Konkurrenz, der Ehrgeiz, seine Eigenart zu entwickeln und gegen andere geltend zu machen, ebensowenig aufkommen, wie das Prinzip des kaufmännischen Wettbewerbs in einer Wirtschaft ohne Märkte, ohne Prämie auf die Mehrleistung, ohne Aussicht auf Gewinn.“⁴ Die Regierung lag in den Händen aristokratischer Gruppen, die einer Volksmasse gegenüberstanden, die, wenig gegliedert, politisch kaum Einfluß besaß. Vielleicht darf man — mit allem Vorbehalt — in dem Gegensatz zwischen dem „mur épais“, dem dicken Mauerwerk der Romanik, und der gegliederten Portalplastik auch ein Bild des soziologischen Gegensatzes von Masse und Adel sehen.

Ein Vergleich der romanischen Soziologie mit der Gesellschaftsordnung der Gegenwart zeigt tiefgreifende Unterschiede. Was uns vor allem fehlt, ist die Hierarchie der romanischen Ordnung, ihr sakrales Gesetz. Doch darüber soll ein letzter Abschnitt handeln. Züge einer gemeinsamen soziologischen Struktur gibt es nur wenige. Den isolierten Künstler könnte man anführen, der die Gegenwart ebenso charakterisiert wie das kunstfeindliche Publikum, das mit den ihm fremden Gebilden individueller Produktion nur wenig anzufangen weiß. Die Spezialisierung der geistigen Arbeit hat Schranken aufgerichtet, die unüberschreitbar scheinen. Der Atomfachmann hat kaum noch einen Zugang zur Theologie, und dem Philosophen sind die Probleme der Technik und Wirtschaft fremd. Gemeinsam ist ein Formalismus intellektueller Prägung, der alles beherrscht. Aber im Grunde weist der Vergleich der Gesellschaftsordnung der Romanik mit den sozialen Gegebenheiten der Gegenwart so große Unterschiede auf, daß eine Verwandtschaft auf diesem Gebiete kaum unsere Hinneigung zur romanischen Kunst zu erklären vermag. Im Gegenteil: Der isolierte und kollektivierte Mensch von heute sucht im frühen Mittelalter das, was ihm fehlt: eine festgefügte Ordnung. Ihre religiöse Gestalt übt auf ihn eine magische Anziehungskraft aus. Das Heilige, das ihm entgleitet, sucht er zu retten. Und wenn auch ein mittelalterliches Wirtschaftsgefüge für ihn nicht erstrebenswert scheint, eine heilige Ordnung erkennt er mehr und mehr auch für sich als notwendig an.

Romanische Heiligkeit: Die sakrale Struktur

Die geistige Entwicklung des letzten Jahrhunderts hat dazu geführt, in der Heiligkeit vorwiegend ein moralisches Phänomen zu sehen: Heilig nennen wir deshalb zunächst einen Menschen, der nach den Geboten Gottes lebt. Tat-

⁴ A. Hauser, a. a. O. Band I, S. 187/188.

sächlich bedeutet die Wahrung des Gesetzes eine Lebensfrage für uns. Jedoch hat die Theologie von alters her neben und vor der moralischen Heiligkeit die seinsmäßige Heiligkeit besonders betont. Auch das Kind, das noch nicht zwischen gut und böse wählen kann, wird durch das Sakrament der Taufe heilig. Die Religionsgeschichte berichtet sogar von heidnischen Völkern, die Vorgänge heilig nannten, die im Widerspruch zu einem natürlichen Sittengesetz stehen. Die Sehnsucht des Menschen nach Heiligkeit ist also vielfältig und oft sogar widersprüchlich. Auch in der Gegenwart stellen wir eine solche vielschichtige und — sagen wir es ruhig — unklare Sehnsucht nach dem Heiligen fest. In diesem Suchen nach dem Heiligen scheint der eigentliche Grund der Vorliebe des modernen Menschen für die romanische Kunst zu liegen. „Der Kunst war eine Aufgabe, höher als alle anderen gestellt: ein Liniensystem auszuarbeiten, um den Menschen damit dem Stande des Menschseins zu entreißen, ihm Zugang zum Stande des Heiligseins zu eröffnen,“ schreibt Malraux von der romanischen Kunst.⁵

Es ist kein Zufall, daß dieses Heiligsein der Romanik zunächst in seinen Schattenseiten die stärkste Faszination auf den modernen Menschen ausübte, in den Bildern der Dämonen. „Je mehr die Dämonen in Europa auftauchten, desto mehr mußte Europas Kunst ihre Ahnen in den Kulturen wiedererkennen, die von den alten Dämonen wußten.“⁶ Dieses Wissen war in der romanischen Epoche tief eingewurzelt. Schon in der Antike finden wir eine Reihe von Mischwesen dämonischen Charakters. Zahlreich sind diese Dämonen in der Kunst des Orients. Schlangen und Drachen charakterisieren die germanische Ornamentik. Jedoch sind alle diese Epochen nicht mit den Vorgängen zu vergleichen, die wir im 11. und 12. Jahrhundert beobachten: Die Steine der Münster und Dome werden lebendig. Löwen stehen auf den Fensterbänken, Bären hocken auf den Gesimsen. Noch halb im Stein versunken duckt sich ein bärtiger Mann unter einem Ungeheuer. Den eigentlichen Ort der Monstren und Dämonen aber bilden die Kapitelle und die Sockelzonen der Portale. Drachen, Greifen, vielköpfige Leiber und Köpfe mit mehreren Leibern, Frauenkörper mit Fischschwänzen, zahllose Teufel bei ihrem grausigen Tun, eine unerschöpfliche Fülle von wahnwitzigsten Ausgeburten der Phantasie nimmt hier Gestalt an. Kein Laster, kein Irrsinn, der nicht in einer dieser Kirchen Raum gefunden hätte. Jedoch alles an seinem Ort; denn alle diese Wesen müssen tragen oder sich ducken, winden sich oder werden von großen Bogen gefaßt. Viele von ihnen kann man als Teufel oder Laster im theologischen Sinne verstehen. Andere stellen Reminiszenzen aus antiken, orientalischen oder frühchristlichen Schriften dar. Ein Großteil jedoch bleibt unverständlich. Selbst der Wissenschaft gelang es noch immer nicht, alle diese irrationalen Ungeheuer zu erklären. Diese Dämonen machen den modernen Menschen betroffen; denn er findet in ihnen Bilder für viele Vor-

⁵ A. Malraux, a. a. O. S. 147.

⁶ A. Malraux, a. a. O. S. 120.

gänge, die auch seine Seele beunruhigen: Ähnlich wie sich diese Wesen unter dem lastenden Steine ducken, fühlt sich der moderne Mensch von einem undurchschaubaren Schicksal bedrückt. Hin und her gezerrt wie das Kind — das Bild der Seele — zwischen Engel und Teufel, erfährt er seine Seele von feindlichen geistigen Mächten zerrissen. Und unaufhörlich begegnet auch er jenem starren Blick, der Verbrechen und Wahnsinn von jeher charakterisiert. Es ist die gleiche „Angst vor dem Unbekannten“ (Dagobert Frey), die uns mit der Frühzeit verbindet.

Allerdings bestehen auch hier wesentliche Unterschiede zwischen damals und jetzt. Damals mußte jedes Ungeheuer die große Ordnung anerkennen. Und dann offenbarte diese frühe Kunst die überlegene Macht des Heiligen. Der Engel ist es, der den Sieg über die Dämonen davon trägt. Und über allem Gewirr der Unholde thront Christus in unnahbarer Würde.

Diese klare Überlegenheit des Heiligen über alle Bedrängnis des Lebens und sogar des Todes bestätigt eine Ahnung des modernen Menschen: Auch für ihn stehen über allen Deformationen, Trümmern und Traumgebilden unverrückbar und siegreich die Werte: Natur, Leben, Geist und Liebe. So kennt die moderne Kunst nicht nur Deformationen, sondern hat für diese Werte eine Reihe von großen Bildern hervorgebracht: Zarteste Blüten finden wir bei Paul Klee, klassische Landschaften bei Kokoschka, liebenswürdige Frauengestalten bei Modigliani, und selbst Picassos Werk weist Köpfe auf, die uns alles Grauen vergessen lassen.

Auch die Kunst der Gegenwart kennt religiöse Bilder, die Würde besitzen. Wir brauchen dabei unsere Betrachtung nicht auf die kirchlichen Künstler im engeren Sinne einzuschränken. Gauguins Pietà, Rouaults Miserere, die Madonna von Matisse, der Herz-Jesu-Zyklus von Leger und viele andere lassen sich nicht übersehen. Aber es ist wahr: In diesem heiligen Bezirk beginnt die schwierige Unterscheidung der Geister. Oft bemüht man sich, das Sakrale von der künstlerischen Form her und nicht vom religiösen Inhalt aus in den Griff zu bekommen. „Die romanische Kunst war ein Lob Gottes in seinen Geschöpfen gewesen, aber ihre Wiedergeburt vollzog sich ohne Gott.“⁷ Hier gilt unser Vorwurf in gleicher Weise christlichen wie nicht-christlichen Künstlern, Betrachtern aller Art und, mit Einschränkung, auch der Wissenschaft. Man sucht vor allem die künstlerische Form, nicht die Sache. Sicher ist die Form gleichsam der geistige Kern des Werkes. Aber nie wird es dem Künstler gelingen, Formen zu schaffen, wenn er nicht zuvor das erfahren hat, was er bilden will. Die Bildhauer der Romanik haben Gott erfahren in der Natur, in der Geschichte und bei der Betrachtung der Vorgänge in ihrer Seele. Sie haben Christus erlebt beim Lesen der Schrift. Dieses Erlebnis und diese Erfahrung führten ihre Hand, und erst dann schlug diese Hand die lebendige Form aus dem Stein. Nicht Manier sollten wir von

⁷ A. Malraux, a. a. O. S. 53.

den romanischen Künstlern lernen, sondern Methode. Gemeinsam ist dem Menschen von damals und heute „der Traum über Ungeheuern“ (Focillon), die Erfahrung des Fremden. Aber die Ungeheuer der Gegenwart, ihr Fremdes und das ganz Andere sind ohne Gesicht. Das Heilige von heute ist ein unbestimmtes Gefühl und ein blasser Gedanke, aber keine persönliche Macht. Erst die Begegnung mit der persönlichen Macht, die nach christlichem Wissen im Grunde der Welt ruht, wird uns befähigen, sakrale Formen zu schaffen. Ein „Liniensystem“ öffnet die Tore zum Heiligen nicht.

Eines sei jedoch zugestanden: Die Erkenntnis jener Methode kann durchaus den Weg des Ästhetischen und Künstlerischen gehen. Der Vergleich von Formen und Stilen in der Geschichte läßt uns mehr als manche gedankliche Überlegung die Gesetze des Lebens erkennen. Stoßen wir aber nicht über die Form auf den Grund des Daseins vor, werden wir uns im Formalismus verlieren. Wir werden weiterhin zahllose Bilderbücher produzieren und konsumieren, ohne das Heilige jemals zu finden. Denn im Grunde ist jeder Stil das Produkt eines bestimmten, festumrissenen geistigen Bewußtseins. Die Bewußtseinsstufe des frühen Mittelalters läßt sich nicht wiederherstellen. Zahllose politische Revolutionen, wissenschaftliche Erkenntnisse und technische Fortschritte haben das geistige Gesicht der Zeit verändert. Sünde und Schuld von vielen Geschlechtern und von uns selbst formen die Gegenwart. Der Anruf Gottes und seine Gnade aber ist je neu und lebendig. Ihn sollten wir hören und den Fluch und Segen, der auf uns liegt, erfahren; denn aus solchen Erfahrungen wächst vor allem die Kunst.

Wir gingen aus von der Vorliebe des modernen Menschen für die romanische Kunst und von seiner Zuneigung zur einfachen Form. Eine Reihe von künstlerischen, soziologischen und sakralen Beziehungen und Unterschieden ließen sich herausarbeiten. Zum Schluß möchten wir die Frage des heiligen Bernhard von Clairvaux wiederholen: „... quid facit illa ridicula monstrositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Was wirkt jener wunderlich deformierte Ästhetizismus und jene geschmackvolle Häßlichkeit?“ Die Geschichte des menschlichen Bewußtseins schreitet weiter. Die Imitation des Romanischen macht uns zu Klassizisten des Primitiven. Sicher hat uns die romanische Kunst viel zu sagen; aber unsere Aufgabe nimmt sie uns nicht ab: Die Ordnung der Welt und den Sinn des Daseins für die Gegenwart zu erfassen und neu ins Bild zu setzen.