

UMSCHAU

Romanische Kunst

Modelle und Existenziale einer Primärkultur

Die Differenzierung des Bewußtseins unserer Gesellschaft erhält in der Nomenklatur des „Pluralismus“ ihre babylonische Formel. Die Kultivierung wissenschaftlicher Sondersprachen, das Wuchern zahlloser Ideologien und der Zerfall in namenlose Gruppen gefährden das Ganze der Gemeinschaft. Der Isolierung des einzelnen entspricht das Phänomen der Masse. Dialog und Kontakte allein bewältigen diese eschatologische Situation der Gegenwart nicht mehr. Dagegen zeichnen sich Profile einer neuen Ordnung ab, die durch Modelle und Strukturen das zerbrechende Bewußtsein und die zerfallende Gesellschaft zu integrieren suchen. Diese Verbindung von Person und Gesellschaft, Individuum und Kollektiv wird durch Begriffe wie „Existenzial“ und „Modell“ charakterisiert. Während die Existenziale Seinscharaktere darstellen, die aus dem geschichtlichen Dasein der Person erwachsen, lassen sich die Modelle und Strukturen als gemeinschaftliche Baugerüste einer Gesellschaft charakterisieren.

Grundlegend für die westliche Zivilisation und damit exemplarisch für jeden Kultur- und Gesellschaftsentwurf bleiben die kreativen Modelle romanischer Kunst, die Hugo Fischer in einer glänzenden Studie vorlegt¹. Einige Charaktere dieser elementaren Programmierung Europas sollen hier aufgezeichnet werden.

Die Völkerwanderung und der Zusammenbruch des römischen Reichs haben den „Erdkreis“ in einer Situation zurückgelassen, die dem vergleichbar ist, was Picasso in seinem

„Guernica“-Bild und Max Ernst in dem Werk „Europa nach dem Regen“ dargestellt haben. Stätten der Zersplitterung und Dschungel der Verwesung werden in diesen Kunstwerken sichtbar. In ein ähnliches Chaos haben im 11. und 12. Jahrhundert „Mönchteams“ die zukunftssträchtigen Modelle der westlichen Zivilisation hineinprogrammiert. Ursprung dieser Kulturarbeit war die „epidemische Erregtheit“ religiöser Natur, die seit dem 10. Jahrhundert um sich griff. Die geschichtlichen Katastrophen gaben den Anstoß zu einer Erfahrung der Grenzen des Daseins. Der Mensch sah sich vor die Realität eines Numinosen gestellt, das wie der Widerschein eines fremden Lichts in seine Welt fiel. Die elementare Reaktion auf dieses „Geworfensein“ in die Geschichte bildete eine Erfassung des Grenzcharakters des Kosmos. Christus mit dem Zirkel – der Herr des Kreises – bringt diese existenzielle Erfahrung des Kosmos genauso zum Ausdruck wie der Kaiser mit dem Orbis in seiner Hand². Auch der Begriff des Modells basiert auf dem lateinischen Ausdruck „modus“, das heißt Grenze und Maß. Das „Tremendum“, diese Grenzerfahrung wurde durch das „Fascinum“ polarisiert, das dem Erleben einer solchen „metaphysischen Mauer“ entspricht. Ein „Reich der Mitte“ entstand, dessen Elemente Diesseits und Jenseits, Himmel und Erde und Kreuz als „axis mundi“ durch eine „religiöse Geometrie“ zu einem Bauwerk zusammengefügt wurden.

Diese konstruktive Geistigkeit machte die romanische Epoche zu einem „architektonischen Zeitalter“. „Man hätte meinen können“,

¹ Hugo Fischer, Die Geburt der westlichen Zivilisation aus dem Geist des romanischen Mönchtums. München: Kösel 1969. 278 S. Lw. 28,-. (Die Seitenzahlen im Text verweisen auf dieses Buch.)

² H. Schade, Zur Symbolik des Lorscher Evangeliiars, in dieser Zschr. 180 (1967) 361–364.

berichtet Glaber (Anfang des 11. Jahrhunderts), „daß sich die Welt schüttelte, um ihr altes Gewand abzuwerfen, und sich überall mit einem weißen Mantel von Kirchen bekleide.“³ Geschlossene Baukomplexe, Klöster, selbst Modelle des „Mundus“, strukturierten Europa. Die Ruinen seiner verlassenen Römerstädte, seine Einöden, Wälder und Sümpfe erhielten Gestalt und wuchsen zu einem homogenen Ganzen zusammen. In den Ornamentseiten irischer Miniaturen und im Rahmenwerk karolingischer Buchillustrationen setzte diese Formung der Welt ein. Kein Grundriß und keine Fassade, keine Wandmalerei und kein Buchdeckel, die nicht von diesem „Ordnungsgeist des Logos“ geprägt sind. Sibylle Mahl hat in einer hervorragenden Arbeit über die „Quadriga Virtutum“ die Vierzahl als ein Grundgesetz dieses Weltaufbaus und seiner Anthropologie herausgearbeitet.⁴

Selbst die figurativen Darstellungen Christi und der Evangelisten wurden von dieser „Konzentration auf das Ornament“ erfaßt.⁵ „In der formativen, numinos erregten Anfangsperiode erfolgte also die Antwort auf die numinose Existenzbedrohung augenblicklich und spontan in der artikulierten Sprache der Kunst. Die primäre, numinose Kunst ist weder ‚L'art pour l'art‘, noch auf Publikumswirkung abgestellt. Vielmehr ist das Kunstschaffen Mitvollzug einer rituellen Gegenwehr durch einen religiös Mitbetroffenen, Realisierung einer geordneten Gegenwehr, einer Selbstbehauptung, die auf das

perfekte Instrumentarium einer künstlerischen Strukturform angewiesen ist“ (16).

Unter dem Eindruck des Numinosen erfolgte die Metamorphose aller Seinsbereiche. Welt wurde „Ornamentum“ und „Kosmos“, das heißt geordnete Ganzheit. „Die rituelle Verwandlung des Materials in ein sakrales Baugefüge fällt in das Mysterium der Transsubstantiation. Der Zelebrant wandelt alles Reale in magische Substanz“ (18). Es war vor allem der Totenkult der Mönche, der die Polarität von Grenze und Geheimnis in den Kampf zwischen Licht und Finsternis, Leben und Tod als kosmische Liturgie zur Darstellung brachte. Diese Liturgie bildete mit der Reliquie unter dem Altarstein, d. h. einer sakral gewordenen Materie, die rituelle Struktur schöpferischen Daseins. Der chaotische Zustand der Geschichte bot einer „kosmogonischen Potenz“ des Menschen die Möglichkeit zur Gestaltung der Welt.

Seit 1016 etablierte sich Cluny als eine demokratische Körperschaft mit Selbstbestimmungsrecht, indem Benedikt VII. das Kloster „frei von allen Pflichten gegen Könige, Bischöfe und Grafen“ erklärte, „einzig Gott, St. Petrus und dem Papst unterworfen“, und zwar dem Papst als dem Nachfolger Petri, nicht als dem amtierenden Bischof von Rom. Die anschauliche Figur selbst eines kriminellen Individuums auf dem päpstlichen Stuhl tut der Ordnungsfunktion des „axiomatischen Papstes“ keinen Abbruch (108/88).

Die mönchische Haltung war frei von Selbstüberhebung und Selbstzufriedenheit, frei auch von Untertanengeist und Respekt vor der nackten Gewalt. Der Mönch würde niemals um die Gunst offizieller Machthaber buhlen, um sich materielle Vorteile zu verschaffen, wie selbst ein Voltaire zu tun pflegte (106 f.). Der hl. Romuald konnte seinem Freund Otto III., der sein Gewissen mit dem Mord an Patricius von Rom und mit der grauenvollen Verstümmelung des Gegenpapstes befleckt hatte, ähnlich furchtlos entgegentreten, wie ein Ambrosius dem Kaiser Theodosius.

Die Rechtsform demokratischer Selbstverwaltung, die nur noch durch den Kommu-

³ Migne, PL 142, 651.

⁴ Sibylle Mahl, *Quadriga Virtutum*. Die Kardinaltugenden in der Geistesgeschichte der Karolingerzeit (Köln 1969).

⁵ H. Fillitz (mit A. v. Euw, F. Mütterich, R. Wagner-Rieger u. G. Zarnetki), *Das Mittelalter* (Berlin 1969) 12. Auf dieses Standardwerk mittelalterlicher Kunst wird hier besonders verwiesen. Dazu G. Duby, *Frühzeit des abendländischen Christentums 980-1140* (Genf 1961). Dieses Werk gehört zu der großartigen Geistesgeschichte der Kunst, die unter dem Namen *Kunst-Ideen-Geschichte* in vorzüglicher Ausstattung im Schweizer Verlag Skira erscheint.

nismus des Jesuitenstaats Paraguay übertroffen wurde, gewährleistete der Pioniertätigkeit ihren optimalen Wirkungsgrad. Diese „Urdemokratie“ (147) nahm eine Rechtsnorm vorweg, die auch moderne Staaten noch immer nicht voll realisiert haben. Für seine ländliche Umgebung war das Kloster ein Wirtschaftszentrum und ein Kreditinstitut, das einzigartige Sicherheiten bot (109). Selbst die Arbeit bezog man in den Ritus des unteilbaren religiösen Daseins ein. Mit dem neuzeitlichen puritanischen „kapitalistischen“ Arbeitsethos verkehrt sich dieses Verhältnis ins Gegenteil, indem der Glaube gebrochen ist und die Arbeit als Glaubensersatz einseitig an Wert gewinnt. Angesichts des erschrecklichen numinosen Nichts sucht nun der verlorene Mensch in der Arbeit und ihren Erfolgen eine Möglichkeit der Bewährung, die ihm niemals sicher ist, so daß er in die Lage des Sisyphus gerät (110).

Die „demokratische Hierarchie“ der „Mönchteams“, die durch das „Bewußtsein der Gottesgegenwart“ und die „Discretio“ geformt war, vermochte es auch, eine völkerrechtliche Reformtendenz ersten Rangs ins Leben zu rufen. Den Bemühungen des cluniazensischen Abts Odilo (962–1048) gelang es, die „Pax monastica“ oder „Treuga Dei“ zu ratifizieren. Auf dem Konzil von Verdun (1016) wurden die Verträge zu diesem Gottesfrieden abgeschlossen. „Die Bischöfe hoben ihre Krummstäbe zum Himmel. Alle streckten die Arme zu Gott empor und riefen: Friede, Friede, Friede zum Zeichen des ewigen Bunds mit Gott, der soeben geschlossen war“ (115). Damit war den repressiven Maßnahmen der Feudalherren gegen Arme und Wehrlose Einhalt geboten.

Schließlich gelang es dem Mönchtum, aus den rohen Gwaltshabern des Mittelalters und ihrer Soldateska einen neuen Stand, den christlichen Ritter, zu machen. Die Ritterweihe gehörte zu den Sakramenten, und in den Reliefs der Klosterkirchen erschien der Erzengel Michael, der rituelle Vorkämpfer gegen den Urfeind als Inkarnation der Ritterlichkeit (116). In einer ausgezeichneten Studie über die „Taufsymbolik im mittel-

terlichen Herrscherbild“ hat Konrad Hoffmann die sakramentale Gleichsetzung von „Mensch“ und „Herrscher“ aufgezeigt. „Wie die Taufe jeden Menschen in einen ‚König‘ und ‚Christus‘ verwandelte, so bewirkte die Salbung und Krönung des Herrschers in besonderem Maß eine Verwandlung in den ‚Christus Domini‘.“⁶ Eine religiöse Bewegung hatte die Gesellschaft und ihre Kunst erfaßt.

Die Bewegung der romanischen Figuren, die selbst den Christus des Tympanons von Vézelay prägte, besitzt den Charakter eines Tanzes. Die Gestalten werden wie lebendige Marionetten von einer unbekannten Kraft bewegt. Ihr Reigen tendiert ins Mysterium. Ihr Tanz führt sie in das verlorene Paradies zurück.

Man kann einen Ursprung dieser Bewegtheit im „Nomadentum“ der romanischen Gesellschaft erkennen. Bischöfe und Könige, Mönche und Ritter verbrachten einen Großteil ihrer Zeit „auf der Straße“. Man kann die Ursachen des dynamischen Charakters romanischer Kunst aber auch in einer „Kinetik des Rituellen“, in Prozessionen und Pilgerfahrten sehen. Wahrscheinlich hatte auch der Bewegungstrieb, wie alles in dieser gärenden Zeit, einen profanen und sakralen Grund zugleich.

Die Strukturlinien dieser Unruhe zeichnete die einzigartige Pilgerfahrt nach Santiago de Compostela in das weglose Abendland ein. Diese Wallfahrt zum Grab des Apostels Jakobus schuf zuerst das uns so selbstverständliche europäische Bewußtsein. Vier Straßen führten vom Norden, Osten und Süden durch Gallien zum Heiligtum am Kap Finisterre – am Ende der Erde. Gebete und Liturgien werden ausgetauscht. „Jongleurs“ und Barden sangen die Epen von Roland und die Chansons de Geste. Baupläne und Figurenkompositionen, Manuskripte und Nachrichten wurden auf dieser Pilgerfahrt von Nation zu Nation weitergetragen. Das gemeinsame Ziel war das Heil und die Vision des „Ma-

⁶ Konrad Hoffmann, *Taufsymbolik im mittelalterlichen Herrscherbild* (Düsseldorf 1968).

tamoro“, des „Maurentöters“. Schon Karl dem Großen soll der Apostel Jakobus im „Sternenfeld“ (= Compostela) erschienen sein: „Ego sum Jakobus apostolus Christi. Caminus stellarum quem vidisti hoc significat“ (129). Unter Ramiro I. hat der Apostel auf weißem Roß die Schlacht gegen die Mauren (844 n. Chr.) entschieden.

Tatsächlich gelang es diesem „numinosen Europa“, sich aus der Klammer der asiatischen Eroberer, die von Spanien und später vom Balkan her das Abendland in die Zange nahmen, zu befreien. In den Kreuzzügen erhielt diese religiös-politische Bewegung ihren ebenso bedeutsamen wie problematischen Höhepunkt.

Aber auch jene Umklammerung aus den anarchischen Kräften des Inneren, aus zerstörerischem Trieb und anonymer Erotik, wurden durch eine religiöse Choreographie bewältigt. Bedroht von Normannen, Sarazenen, arabischen Heeren und schweifenden Bewaffneten der eigenen Aristokratie konnte von einer Emanzipierung der Frau damals noch nicht die Rede sein. Der Mann, und zwar der religiös verpflichtete Mönch, gebot allein den Gefahren von außen und innen Einhalt. Dieser Mönch selbst wußte um die Bedeutung der Frau und die Gefährdung durch den Trieb. Die Freundinnen des Hieronymus und Bonifatius waren bekannt. Die Tragödie zwischen Abaelard und Eloise war beispielhaft. Der „Lebensdurst der träumerischen Eva“ (193) erhielt in den Kunstwerken Ausdruck. Die „Amica clerici“ wird im Hortus Deliciarum apostrophiert. Die Sirenen, „die Zelebrantinnen der freien Liebe“, die Fischschwänze in ihren Händen halten, tummeln sich noch heute an zahlreichen Kapitellen und Kirchenfassaden. In der Gestalt der Maria Magdalena erkennt Hugo Fischer „die religiöse Rehabilitierung der Dirne“ (201). „Die romanischen Mönche haben aus urchristlichen Reservoiren Gesichte heraufbeschworen, die sich den grobschlächtigen Moralisten entziehen“ (210).

Exemplarisch für diese numinose Choreographie ist die Geschichte des „Tänzers unse-

rer Lieben Frau“⁷. Ein Tänzer, der, der Welt müde, samt seinem Vermögen in die Abtei des Bernhard von Clairvaux eingetreten war, vermochte weder mit der Liturgie noch mit der Arbeit der Mönche etwas anzufangen. In seiner Not ging er in die Krypta und begann vor dem Bild unserer Lieben Frau zu tanzen: „Ach holde Frau“, betete er weinend, „von heute ab will ich Euer Springer und Tänzer sein. Die anderen mögen im Chor Hymnen und Psalmen singen, ich werde Euch im Verborgenen mit meinen Künsten ergötzen.“ Als der Abt und die Mitbrüder den tanzenden Mönch heimlich belauschten, sahen sie, wie die Himmelskönigin mit ihren Engeln zum Tänzer herabschwebten. Bei seinem Tod standen erregte Dämonen auf der einen Seite des Sterbelagers, auf der anderen tanzten die Engel. Maria selbst aber kam und schwebte mit seiner Seele im Tanz zum Thron Gottes hinauf.

Wie der tanzende David ein Bild der Himmelfahrt Christi war, so wird auch in dieser Geschichte die Choreographie der Auferstehung gezeichnet⁸. Der „Amor terrestris“ wird zum „himmlischen Eros“, von dem Origenes berichtete, und dieser Eros zieht im „Mänadentanz der Engel“ (Clemens von Alexandrien) mit dem „göttlichen Chorführer“ Christus den Menschen ins ewige Leben.

Diese Modelle und Existenziale der europäischen Primärkultur und ihre Parallelen zur gegenwärtigen Situation ließen sich weiterhin differenzieren. Ihre Charaktere zeigen alle die gleiche Tendenz: Sie bemühen sich, jene Grundwahrheiten und Urbilder des Christentums, die in die Schöpfung und in die Seele eingeprägt sind, herauszumeißeln und das Gemeinsame einer „universalen Menschheitsreligion“ (133) ansichtig zu machen.

Herbert Schade SJ

⁷ A. v. Arx, Geschichten aus dem Mittelalter (Basel 1956).

⁸ H. Schade, Zum Bild des tanzenden David im frühen Mittelalter, in dieser Zschr. 172 (1963) 1-16.