

## Das Hauptproblem der Kirche Afrikas

Von 1949 bis 1961 stieg die Zahl der Katholiken in Afrika von 10,4 Millionen auf 21,2 Millionen, also um 104 %; am stärksten in Kenya (um 181 %) und in Nigeria (um 179 %), am geringsten im Basutoland (um 55 %) und auf Madagaskar (um 52 %). Trotz diesem Wachstum bilden jedoch die Katholiken nur 10 % der Gesamtbevölkerung des Erdteils.

Aber sowohl die weitere Missionierung wie auch der Bestand der Kirche Afrikas sind aufs schwerste gefährdet, weil die Zahl der Priester nicht in gleicher Weise gestiegen ist, so daß die vielfältigen Aufgaben, die in vermehrtem Maß zu leisten wären, nicht getan werden können. Während die Zahl der Gläubigen um 104 % gestiegen ist, wuchs die Zahl der Priester nur um 70 %, wobei vor allem die Zahl der auswärtigen Priester, also vor allem die Zahl der europäischen Missionare, mit 62 % weit hinter dem Gesamtwachstum zurückgeblieben ist. Die Zahl der einheimischen Priester dagegen ist um 114 % angestiegen.

Es gibt einige besonders neuralgische Punkte, von denen aus nicht nur das dortige Christentum, sondern das gesamte Christentum in Afrika gefährdet ist. Das ist einerseits die Gegend am Golf von Guinea: Nigeria (1 Priester auf 2200 Gläubige) und Ghana (1 : 2100), und andererseits einige Territorien in Zentralafrika: Kongo (1 : 1920), Ruanda (1 : 2400), Uganda (1 : 2950). In diesen Gebieten stoßen nämlich Christentum und Islam aufeinander. Der Islam macht gerade in Afrika besonders große Anstrengungen und erzielt mächtige Erfolge.

Die Diözesen Afrikas tun alles mögliche, um dieser Gefahr zu begegnen. Aber die Zahl der Priesterberufe läßt sich nicht einfach nach Belieben steigern. Immerhin hat die katholische Kirche, die auch ihrem Bewußtsein nach immer mehr zur Weltkirche wird und damit in eine Weltverantwortung hineinwächst, noch große Reserven: Wenn all jene Diözesen, in denen ein Priester weniger als 1000 Seelen zu betreuen hat, ihre nicht unbedingt notwendigen Priester abgäben, hätte die Kirche auf einen Schlag etwa 200 000 Priester zur Verfügung. Das ist natürlich in dieser abstrakten Form nicht möglich. Aber es wird doch an die einzelnen Diözesen mehr und mehr die Aufgabe herangetragen zu prüfen, ob sie nicht eine Zahl ihrer Priester der Weltmission der Kirche zur Verfügung stellen wollen. Diese Aufgabe kann nicht mehr von den Orden allein geleistet werden. (*Nouvelle Revue Theologique*, März 1963)

## UMSCHAU

### Blick nach Bayreuth

Theaterstil ist Zeitstil – ein Ergebnis reproduzierender Leistungen, aus dem Zusammenwirken zahlreicher Individuen entstanden, von deren Typus, Lebensart und Lebensstil mitgeprägt. Das wiederzugebende Werk, ob Dichtung oder

Musik, ist überliefert in Zeichen, in Buchstaben- oder Notenschrift, deren Deutbarkeit sich aber immer wieder als rätselhaft elastisch zeigt. Zudem geht die genaueste Anweisung ja noch durch den Filter der Persönlichkeit, die ihr folgen soll. Nicht als ob damit das Kunstwerk schutzlos der Willkür seiner Deuter, dem Wandel der Zeiten preisgegeben wäre – gerade sie zeigen bei aller Fluktuation immer wieder bewahrende Tendenzen. Doch vor den Fragen der Zeiten hat sich ein Werk immer neu zu bewähren. Jede verantwortungsbewußte Wiedergabe ist



eine Frage nach dem Gehalt des Werkes, ist der Versuch, seine inneren Kräfte im Wort, im Klang, im Bild wahrnehmbar zu machen. Die vielzitierte „Werktreue“ kann sich darum nicht im Respekt vor dem Buchstaben erschöpfen. Seine Enträtselung erst qualifiziert den Interpreten, Kind einer oft so ganz anderen Epoche wie der, da das Werk entstand.

Wer erregt sich heute noch über den Unterschied einer Beethoveninterpretation durch Bruno Walter oder Herbert von Karajan? Wer wollte – bei aller Verschiedenheit der Persönlichkeiten – bezweifeln, daß beider Wiedergaben im Feuer künstlerischer Verantwortung erhärtet wurden, ehe sie sich der Welt stellen durften? Und die Wirkung? Je unmittelbarer, je packender, desto bereitwilliger gibt der Hörer Bindungen auch an liebgewonnene Traditionen auf. Das Ohr entscheidet, d. h. es nimmt als Organ auf und leitet die Klänge dahin, wo die Entscheidung fällt. Der Weg ist eingleisig und sichert damit wenigstens eine gewisse Eindeutigkeit.

Das Theater jedoch nimmt Auge und Ohr in Anspruch, seine Eindrücke dringen auf zwei Wegen in den Menschen ein. Das bringt ihn zuzeiten in drangvolle Verwirrung, aus der zu erlösen er sich geschlossenen Auges gern zurücklehnt und die Tonfluten über sich rinnen läßt. Je mehr sie fluten, desto größer die Verführung, und Richard Wagner bietet genug Anlässe, solcher Verführung nachzugeben. Gerade er, dem es doch von früh an darum ging, „das Publikum zu allererst an die dramatische Aktion zu fesseln“? Hier war er, wie in vielem anderen, seiner Zeit voraus, indem er die gegenseitige Ergänzung der Hör- und Sehfunktionen als selbstverständlich voraussetzte, wie ja die Wechselwirkung zwischen dramatischer und musikalischer Aktion zunehmend zum Leitgedanken der Wagnerschen Musikdramatik werden sollte.

Ihrer Realisierung standen zu Wagners Zeiten – und nicht nur da – große Hindernisse entgegen. Die Operntheater, aus den Bedürfnissen der barocken Musizieroper und der damals gültigen sozialen Schichtung entstanden, waren nicht nur technisch reichlich unvollkommen, son-

dern boten in ihren Inszenierungen nach dem Prinzip der Guckkastenbühne einen Bildausschnitt, der eigentlich nur einem Teil der „dramatischen Aktion“ gerecht werden konnte. Solcher Ausschnitt genügt auch, wenn sich die „Handlung“ zwischen Stimmen abspielt. In der romanischen Oper sind Vorgänge zweitrangig. Die Affekte entscheiden. Ihr Aufeinanderprall bestimmt die dramatische Temperatur. Ihre Grade, ihr Steigen und Fallen vergegenwärtigen sich in den Stimmen, ihr Klang ist Liebe und Haß, Freude und Leid. Daneben genügen wenige Gesten: die romanische Geste hat nicht nur einen Anfang, sondern vor allem einen sehr bestimmten Endpunkt – der sichert ihren dramatischen Effekt. Knappheit, Schlagkraft der Dialoge, Zuspitzung der dramatischen Situationen, heiße trockene Luft, scharfe, selbst harte Umrisse sind Charakteristika des romanischen Lebens wie seines Abbildes, der romanischen Oper.

Richard Wagner schwebte anderes vor: nicht Einzelfälle, dem realen Leben nahestehende interessante Situationen, sondern jene Kräfte, die das Leben von Urbeginn an bewegen, sollten in symbolhaften Gestalten sichtbar werden. Daher die Wendung zum Mythos. Haltung, Gestus und Zeitgefühl unterliegen hier anderen Gesetzen. Natürlich versuchte Wagner, mit der Guckkastenbühne seiner Zeit fertig zu werden. Was tut eine Partitur auch im Schreibtisch? Sie drängt ins Leben, vollendet sich erst in der Wirkung. Und Wagner wollte wirken, wirken um jeden Preis! Darum seine minutiösen Regievorschriften, seine vielfältigen Erklärungen. Sie waren notwendig zur Verdeutlichung seiner Absichten in einer Zeit, die Wagners Vorstellungen nur mit Mühe oder Widerstreben folgte. Heute an jeder seiner vielen Bemerkungen starr festzuhalten wäre museale Orthodoxie.

Wagner hing am Detail – ein Zug seiner Zeit, die sich dadurch die erstrebte Illusion zu sichern glaubte. Aber während das Detail in Werken anderer Künstler oft Unklarheiten erzeugt, die Linie verbirgt, Natürlichkeit nur vortäuscht, wie etwa in Böcklins prustenden oder glitzernen Naturgeistern, verliert Wagner über der Funktion auch des kleinsten Mosaiksteinchens nie das Bildganze aus dem Auge.



Eines allerdings war mit dem Bildausschnitt der Illusionsbühne, mit der Neigung zu realistischen Kleinmalerei nicht in Einklang zu bringen: Formen und Entwicklung der Wagnerschen Musik. Ihre raum- und zeitfordernde Tendenz verlangte nach anderen Maßen. Kaum eines der Bühnenbilder aus früheren Zeiten wirkt wahrhaft großräumig (das Heft „Bayreuth 1963“ zeigt dafür treffende Beispiele – Verlag der Festspielleitung, Bayreuth), im Gegenteil – der Stil des Markart-Interieurs dominiert. In solchen Räumen war Wagners Musik nicht unterzubringen. Sie quoll über. Manche Klage über „Wagnersche Längen“ erklärt sich aus dem Mißverhältnis zwischen Bild und Klang, zwischen deren statischen und dynamischen Tendenzen.

Hier hat Bayreuth 1951 ein Tor aufgestoßen. Mag die Distanz den Schritt erleichtert haben, er verliert dadurch nicht an Kühnheit. Verständlich, daß man nach Wagners Tod die Aufgabe Bayreuths in Wahrung der Überlieferung sah. Das Erbe war ja schwer genug errungen worden, man hatte das miterlebt. Und die mächtige Persönlichkeit blieb nach ihrem Weggang im Werk gegenwärtig. Aber auch sie hatte die Zeit nicht aufhalten können – sie, die ihr so oft vorangeeilt war – auch ihr Werk mußte sich Fragen neuer Zeiten aus neuer Sicht stellen. Ihr Standpunkt hieß: Bewährung geht vor Bewahrung. Diese Entscheidung machte für die Realisierung Wege frei, wie sie bis dahin nicht beschritten worden waren.

In den fast sieben Jahrzehnten seit Wagners Tod hatte die Technik ungeahnte Mittel bereitgestellt. Nicht daß, sondern wie sie in Bayreuth eingesetzt werden, ist entscheidend. Wohl existiert der Bühnenrahmen auch heute noch, aber das umgrenzte Bild wird zum Raum erweitert durch Licht. Und dennoch Raum? Er entsteht doch erst in sichtbarer Begrenzung durch festes Material, durch die Gebärde, die ihn aufteilt. Wie orientiert sich das Auge? Nicht nur verschiedene Lichtgrade, sondern auch Farben dienen der Raumgliederung nach Höhe, Tiefe und Breite. Die Deutlichkeit ist verblüffend, hält aber auch prüfender Betrachtung stand. Sucht diese über den optischen Eindruck hinaus Beziehungen zum dramatischen und musikalischen Verlauf,

so wird sie in beiden oft geradezu überraschende Bestätigungen finden. Sie sind um so überzeugender, sofern sie sich auf seelische Vorgänge beziehen, auf Bezirke, die sich der Deutung durch das Wort nur schwer erschließen.

Der neue Bayreuther Stil dokumentierte sich zuerst in „Parsifal“ (1951, Wieland Wagner) und „Tristan und Isolde“ (1952, Wieland Wagner), zwei Werken, in denen die sichtbaren Vorgänge gegenüber der inneren Handlung zurücktreten. Hier sind Dekorationen wirklich „schweigend ermöglichender Hintergrund“, vor dem sich das Fließen der inneren Handlung vollzieht. Nur erwarte man keine stimmungsvollen Beleuchtungseffekte! Doch die Lichtregie gibt Richard Wagner, dem Meister gleitender Übergänge, nun auch die optische Entsprechung dessen, was er klanglich bereits realisiert hatte. Den Raum, den seine Musik zur Entfaltung braucht, schafft und gliedert jetzt das Licht. Es drängt in die Fläche, und in der Verbindung von Licht und Fläche sind wahrhaft außergewöhnliche Lösungen gefunden worden. So im 2. Akt von „Tristan und Isolde“ – fern, am Rande einer weiten Fläche, sitzt das Paar in dämmerigem Licht, vereinsamt in seiner Liebe und durch seine Liebe – seelische und räumliche Dimensionen entsprechen sich vollkommen, und in ihnen findet auch der Tonstrom seinen Raum.

Der neue Inszenierungsstil deutet jedes Werk von seinem Kern aus. Dabei muß der Großlinigkeit mystischer Vorgänge und Gestalten manches Detail geopfert werden. Aber eine Entscheidung bewährt sich nur, wenn sie klar ist. Schwierigkeiten ergeben sich immer wieder aus Wagners Realismen, mit denen er ja auch musikalisch nicht gespart hat. Denn auch vom Klang her wollte er die theatralische Illusion fördern. Sie jedoch ist der Gegenwart weniger wichtig – Auge und Ohr sollen nicht betört werden, sondern geschärft für die Wahrnehmung innerer Vorgänge, die sich in Klang, Licht und Bewegung symbolisieren. In der Lösung dieser Probleme ist in Bayreuth noch vieles im Fluß, aber das spricht nur dafür, daß der Stil vor Erstarrung bewahrt bleibt. Man scheut nicht vor neuen Lösungen zurück, wenn alte sich als nicht ergiebig genug erwiesen haben. Was ist denn ein



Jahrzehnt der Deutung angesichts einer künstlerischen Hinterlassenschaft, deren Vieldeutigkeit noch keinesfalls erschlossen ist?

Und wie fügt sich der Mensch, der Darsteller, in die neuen Räume? Auch hier werden in Bayreuth neue Wege gesucht. Allerdings nicht dort allein. Seit Jahren bemüht man sich um den „singenden Darsteller“. Ein zwiespältiges Unternehmen, das sich aus dem zwiespältigen Charakter der Oper ergibt – noch immer unübertroffen, wenn auch sehr pointiert, von Oscar Bie charakterisiert: „Die Oper ist ein unmögliches Kunstwerk.“ Immerhin ein Kunstwerk, mit materialistischen Maßstäben demnach nicht zu messen. Auf die Dauer dominiert eben doch die Musik. Ihr verdankt die immer wieder totgesagte Oper ihr auch heute noch recht munteres Leben. Allerdings ist der Sänger aus dem Norden dem Südländer gegenüber insofern im Nachteil, als die südländische Gestik in ihrer Prägnanz im Norden nicht erreichbar ist. Das Auge ist heute empfindlich geworden, mehr noch gegen Unnatürlichkeit als gegen Unbeholfenheit. Solchen Mängeln nur mit Parodie zu begegnen ist eine allzu bequeme Lösung, also keine. Sie verbietet sich in Wagners Werken von selbst; leider sind ihr andere von seiten der Regisseure allzuoft ausgesetzt. Tröstlich in solchen Fällen, daß selbst der tote Komponist den längeren Atem hat.

Bayreuth hat den unbequemen Weg gewählt. Und er hat sich gelohnt. Am Maß der Werke wurde hier gemessen und ein Darstellungsstil von bildhafter Strenge entwickelt. Sie schließt Bewegtheit nicht aus, ist sie doch oft genug von Wagner vorgeschrieben. Nur – für Bewegtheit das jeweils ordnende Prinzip zu finden entscheidet bündiger über Phantasie und Rang eines Regisseurs als Aneinanderreihung witziger Kapriolen. Natürlich können nicht alle Versuche sogleich zum Enderfolg führen, und Wagners Realismen geben schwere Rätsel auf („Meistersinger“ – Prügelzene, Festwiese). Aber solange gesucht wird, kann auch gefunden werden.

Gesucht wird immer noch nach der Bewältigung des Naturbildes, in das Wagner seine Dramatik so oft eingebaut hat. Aber verhält es sich

mit naturgetreuer Illusion nicht ähnlich wie mit der Werktreue? Photographie kann Abbild, nie Sinnbild sein. Als solches aber hat ein Szenenwechsel wie etwa der vom Venusberg in die Wartburglandschaft zu wirken („Tannhäuser“, 1. Akt). Baum und Strauch sind nicht mehr als anekdotische Requisiten angesichts der erschütternden Umwälzung, die in Tannhäuser vorgegangen ist. Der optische Kontrast zwischen dem nächtigen Dunkel des „künstlichen Paradieses“ und der schattenlosen Helle des Menschentages symbolisiert eindeutig den psychologischen Vorgang. Auch die Natur war und blieb Theaterraum für Wagner: immer setzte er, was ihn umgab, zu seinen theatralischen Vorstellungen in Bezug. Die Grenzen zwischen Vision und Illusion waren gleitend, und oft mag die innere Schaukraft in das äußere Trugbild geflüchtet sein, um sich wenigstens annähernd verdeutlichen, sich mitteilen zu können.

Weniger auffallend neben den optischen Erscheinungen und ihrer oft affektbetonten Aufnahme durch Publikum und Presse wandeln sich die akustischen Eindrücke in Bayreuth. Auch in der Musizierpraxis sieht sich Wagners Werk einer geänderten Situation gegenüber. Wie in die Lichtgestaltung wirkt Technik in die Klanggebung und ihre Vermittlung hinein. Und damit auch auf das Hören, das von der weitverbreiteten mechanischen Weitergabe der Musik heute so stark beeinflusst wird. Das Klangbild der Gegenwart, geformt von ihren Komponisten, strahlt zurück auf die Reproduktion Wagnerscher Partituren. Ihr oszillierender Charakter, ihre Klangdynamik entstammen Klangvorstellungen, die den heutigen, auf Durchsichtigkeit und Schlankheit des Klanges eingestellten, fernliegen. Wie aber sollen sie mit dem Wagnerklang, dessen Klangquellen sich im „mystischen Abgrund“ des Bayreuther Orchesterhauses eher gegenseitig verschleiern als gegeneinander absetzen, in Übereinstimmung gebracht werden? Natürlich bleibt die Partitur unangetastet, aber auch hier entscheidet die Enttäuschung der Zeichen. Und jede Zeit deutet sie auf ihre Art, gibt der Farbe oder der Linie den Vorrang. Die Gegenwart kann im schwelgerisch genießenden Hören allein kein Genügen mehr



finden, schon gar nicht die Jugend. Aber sie wird immer bereit sein, die geniale Entsprechung zwischen großen szenischen und musikalischen Komplexen zu bewundern. Die eigenständige Formenwelt der Wagnerschen Musik liegt dem Verständnis der Gegenwart näher als jene zauberische Klangmagie, hinter deren Schleiern gestalterische Vorgänge von souveräner Hand gelenkt wurden.

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren, er starb am 13. Februar 1883 in Venedig. 150 Jahre sind seit seiner Geburt, 80 Jahre seit seinem Tode vergangen. Die tiefgreifende Bewegung, die der Künstler als eine zentrale Gestalt der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgelöst hat, bestimmte entscheidend die Entwicklung der Musik. Für sein musikdramatisches Werk hatte Richard Wagner Bayreuth als Ort der Bewahrung gedacht, als Zeichen für Abschluß und Fazit eines an Fährnissen, Kämpfen, Erfolgen und Enttäuschungen überreichen Lebens. Aber es ist, als ob das gewaltige Theatergenie keine Ruhe finden könnte, als ob es von seinen Werken aus die Welt des Theaters – seine Welt – auch weiterhin in Bewegung halten wollte. So verschieden die Bewegungen waren, die Werke haben standgehalten. Und mehr noch – sie lösen neue Bewegungen aus: Zeichen unerschöpfter Lebenskraft.

Willibald Götze

## Die „Apokalypse“

*Eine Ausstellung in der  
Bayerischen Staatsbibliothek zu München*

Eine Ausstellung, die zuvor in Paris und Rom stattfand, war vor einiger Zeit auch in der Bayerischen Staatsbibliothek in München zu

sehen. Sie zeigte die „Apokalypse“, Text und Ausstattung eines Buches, das Joseph Foret, ein Pariser Verleger, von hervorragenden modernen Künstlern hat anfertigen lassen. Die Bedeutung des Anliegens kann nicht genug hervorgehoben werden; denn die Interpretation der Bibel, ihre Übersetzung in die Sprache des modernen Menschen wird immer dringlicher. Ein Vergleich zwischen den Illustrationen des frühen Mittelalters und Bibelbildern von heute zeigt, welche tiefgreifenden Unterschiede die alte und moderne Welt bestimmen und wie notwendig die Übertragung der biblischen Symbolik in die Sprache der Gegenwart geworden ist<sup>1</sup>.

Die Bildwelt der Geheimen Offenbarung bietet dabei besondere Schwierigkeiten.

Das griechische Wort Apokalypse heißt Enthüllung. Jenes Buch der Heiligen Schrift des Neuen Testaments, das der greise Liebesjünger Johannes um das Jahr 100 n. Chr. geschrieben hat, will also etwas, das an sich verborgen ist, enthüllen, offenbar machen. Deshalb heißt das Buch auch „Offenbarung“. Nach der Auffassung der antiken und frühmittelalterlichen Interpreten und Buchmaler bestand diese Offenbarung zunächst nicht in einer Deutung der Zukunft, sondern der Vergangenheit. Durch das Neue wurde das Alte Testament enthüllt. So schrieb schon Victorinus von Pettau († 304) in seinem Apokalypsen-Kommentar: „Mit Recht wird das Antlitz des Moses aufgedeckt und enthüllt: deshalb spricht man von einer Apokalypse, einer Offenbarung und Enthüllung.“<sup>2</sup> Tatsächlich stellen eine Reihe von Illustrationen der Apokalypse die Enthüllung des Moses in den Vordergrund ihrer Darstellungen. Unter den vier Evangelistensymbolen ist es besonders der Adler (das Symbol des Johannes), der dem Moses der Illustrationen die Hülle vom Gesicht reißt.

Dabei scheint wesentlich, daß die Patristik, die ja auch um den Zukunftscharakter der Geheimen Offenbarung wußte, eine Deutung der Zukunft auch als Enthüllung der Vergangenheit – wir würden sagen aus dem Wesen der Geschichte – verständlich fand. Bedeutsamer

<sup>1</sup> Vgl. dazu H. SCHADE: *Bibelillustrationen als Glaubensbezeugung und als religionspädagogisches Hilfsmittel*. in: *Geist und Leben* Zeitschrift für Ascese und Mystik. 30 (1957) 426.

<sup>2</sup> PL 5, 325–327. Vgl. dazu H. SCHADE: *Hinweise zur frühmittelalterlichen Ikonographie*. in: *Das Münster* 11 (1958) 388.