

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 Götz

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

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

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

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 ist¹.

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.“² 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

scheint noch, daß die Gestalt, die durch die Evangelistensymbole enthüllt wird, Moses ist. Solche Bilder und Texte wollen die Einheit der Offenbarung des Alten und Neuen Bundes aufzeigen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – die gesamte Zeit – stehen danach ebenso vor dem Angesichte Gottes wie Raum und Welt.

Die Apokalypse, die in der Bayerischen Staatsbibliothek ausgestellt war, kennt solche Ideen nicht. Zunächst gibt sie den Text des Buches, das der Apostel Johannes geschrieben hat, auf 150 Pergamentseiten wieder³. Die Pergamente wurden unter 300 000 Schafhäuten ausgewählt und im Format von 75 × 64 cm beschnitten, jedoch so, daß man an den Ausschnitten mancher Ecken die Herkunft der Blätter aus Tierhaut deutlich sieht. In zweijähriger Arbeit hat die durch Kinderlähmung behinderte Micheline Nicolas 136 Seiten Text in einer besonderen für diesen Zweck entworfenen Schrift geschrieben. Dazu schuf ein Spezialist für Reliefarbeiten namens Mercher den Goldtitel und den übrigen Schmuck des Werkes. Sieben Künstler, Bernhard Buffet, Salvador Dalí, Leonor Fini, Tsugouharu Léonard Foujita, Georges Mathieu, Pierre-Yves Trémois und Ossip Zadkine haben je drei Bilder für den Schrifttext entworfen. Sieben zeitgenössische Schriftsteller, E. M. Cioran, Jean Cocteau, Daniel-Rops, Jean Gino, Jean Guilton, Ernst Jünger und Jean Rostand haben Reflexionen und Meditationen zur Apokalypse handschriftlich hinzugefügt. Ein Teil dieser Texte ist wiederum illustriert. Ein Bronzedeckel von 210 kg, den eine durchsichtige Kugel von 1,60 m schützt, deckt das Buch, wenn es gebunden ist. Während der Ausstellung hängen seine Blätter in Zellophanhüllen. Und da jede Illustration eines Buches auch eine Deutung gibt, finden wir in den Bildern des gewaltigen Werkes eine Interpretation der Offenbarung durch die Gegenwart. Als Kunstwerk aber stellt das Buch ebenso eine „Apokalypse“, eine „Enthüllung“ des Geistes unserer Zeit dar.

Die erste Eigenschaft, die dem Beschauer deutlich demonstriert wird, ist das „Quantum“: Gewicht 210 kg, Preis 2 Millionen NF, Arbeitszeit

drei Jahre, 300 000 Schafhäute, – kurzum die „teuerste Apokalypse der Welt“ vom Verleger der „teuersten Bücher der Welt“ herausgegeben⁴.

Es scheint, daß auch die Illustrationen einen ähnlichen Charakter besitzen. Diese Darstellungen sind zunächst nicht der Tradition verpflichtet wie die Bibelbilder der Vergangenheit. So gibt schon das erste Bild Dalis auf grauem Grund eine Pietá. Die Körper von Christus und Maria sind wie der ganze Grund von Nägeln übersät, so daß trotz der Klarheit der Zeichnung der Eindruck der Auflösung und damit des Materiellen entsteht. Der leidende, nein, tote Christus, der Mensch in der Auflösung wird geschildert. Die Randleisten dieser ersten Miniatur geben sieben goldene Leuchter oder Nägel (?) und dann einen roten Baum, der sich um einen Gekreuzigten schlingt. In der Krone des Baumes sieht man geflügelte Muscheln oder Seeigel (?). Auch das zweite Bild Dalis zeigt einen Gekreuzigten schwebend in einem Grund, der gleichfalls von Nägeln durchfurcht wird. Noch stärker kommt der Charakter des Materiellen in einem dritten Christusbild Dalis zum Ausdruck, das der Künstler auf ein teigiges Blatt in Art einer Hostie gemalt hat. Die weichen Formen des Christus verschwimmen im teigigen Grund und identifizieren gleichsam das Material, den Teig, und die Darstellung.

In eine andere Welt führen uns die Bilder des Japaners T. L. Foujita. In diesen Darstellungen steht plötzlich die Tradition wieder vor uns. In naiver Spontaneität eröffnen Perspektiven ähnlich wie in der spätbarocken Volkskunst den Schauplatz, auf dem der Künstler seine „Vier apokalyptischen Reiter“, „Die sieben Posaunen“, „Paradies und Unterwelt“ er-

³ CATALOGUE: *L'Apocalypse*. Joseph Foret. Paris 1961. DM 25,-.

⁴ Einige dieser Bücher, die durch die genannten Künstler illustriert sind, mögen hier erwähnt werden:

1954 Pablo PICASSO: *Le cavaliers d'ombre*. Poèmes de Geneviève Laporte.

1955 Maurice UTRILLO: *Paris – Capitale*. Texte inédit d'André Maurois, de l'Académie française.

1960 Salvador DALÍ: *La Divine Comédie*.

1961 Bernhard BUFFET: *Paris de mon coeur*. Poèmes de Tetsuro Furukari.

scheinen läßt. Es ist erstaunlich, daß gerade der Japaner dort beginnt, wo die Tradition der christlichen Kunst aufhört, nämlich im Spätbarock. Romantik, Realismus, Impressionismus, Expressionismus und Abstraktion nimmt der Asiate nicht zur Kenntnis. Er erzählt uns die christliche Offenbarung im letzten von der christlichen Kunst überzeugend geprägten Stil. Wo selbst die „Oberammergauer“ schon modern wurden, berichtet ein Japaner die Visionen des Propheten in „bayerischem Barock“. Allerdings gerät auch Foujita in die Nähe des Manierismus, der den größten Teil der vorliegenden Illustrationen kennzeichnet.

Auffällig ist diese Weise des Bildens bei Pierre-Yves Trémois. Wie ein Bordschütze sein Ziel, so sieht dieser Klassizist seine Motive durch das Fadenkreuz der Luftwaffe. Ein Kreis, durch den ein Kreuz geht, findet sich auf allen seinen Darstellungen. Die Malereien sind von gedanklicher Tiefe und einem Können, daß man meint, der Künstler wolle seinen Lehrer Ingres noch übertreffen. Das Gesicht des Dornenkrönens im roten Adler von Patmos vermag selbst den Theologen zu tiefsinnigen Gedanken anzuregen, und jener junge Mann, der seine Beine übers Meer streckt, während seine Scham notdürftig von einem gebrochenen Totenschädel verdeckt wird, ist ebenfalls voller überlegenswerter Symbolik. Auch erfreut es den Betrachter zu sehen, wie richtig der Künstler Ober- und Unterschenkel zu malen vermag, die schräg in den Raum hineinragen.

Die folgenden Illustrationen stammen von einer Frau. Leonor Fini gibt „das Tier“. „Die apokalyptische Frau“, „Der Kampf der Engel“ und „Das Tier mit den sieben Köpfen“ heißen ihre drei Beiträge zu dem Buch. In diesen Bildern sehen wir vor allem katzenartige Wesen voller farbiger Effekte. Ein lyrischer Surrealismus bestimmt diese gleißende und schillernde Welt. Talmi der Großstadt wird hier symbolisiert, aber Talmi der Kunst wird ebenfalls greifbar.

Hart und unerbittlich stehen dagegen die Konturen der Bilder Buffets. Seine Lämmer verorten wie alle seine Figuren, daß unter dem Körper ein Skelett vorhanden ist. Dieses „Ske-

lett“ zeigt die Struktur der Seele, ihr Elend und ihre Einsamkeit; denn die Seele des modernen Menschen ist – wenn wir Buffets Bilder richtig verstanden haben – mager. Wie die Betonträger einer modernen Architektur die Skelette des Baukörpers zeigen, so legt die strukturelle Malerei Buffets den Manierismus bloß, der alle Illustrationen dieser Apokalypse charakterisiert; der aber darüber hinaus die moderne Geistigkeit enthüllt. Der Manierismus scheint das Sinnbild eines formalistischen Zeitalters.

Niemand wird die Konfektion der Artikel eines modernen Kaufhauses leugnen. Es sind jedoch nicht nur die Waren konfektioniert. Auch in Presse, Rundfunk und Fernsehen erhält der Mensch Schallplatten und Filme, Konserven aller Art, ein vorgeformtes und genormtes Geistesgut. In der Technik mag diese Methode von großem Nutzen sein, in den mechanischen Untersuchungen eines modernen Krankenhausbetriebes wird aber nicht selten die Not des Kranken dabei ebenso übersehen wie in den organisierten Testverfahren der Psychologie. Auch die Wissenschaft gerät in den Sog dieses formalistischen Zeitalters, wenn sie nicht in der Beantwortung bestimmter Fragen, sondern in der Vollständigkeit angemerakter Literatur ihr Wesen sieht. Dann kann wohl die Darbietung von Material das Problem verschütten. Sogar die Verkündigung des Wortes Gottes wird gelegentlich von einem bestimmten Tonfall, dem „Predigerton“, mehr geprägt als von dem Suchen nach Wahrheit. Hier tritt zum Manierismus eine Ergänzung hinzu, die ihn auch in der Kunst oft charakterisiert, die Sentimentalität. Gerade der Surrealismus, die künstlerische Richtung der Moderne, die durch die Rationalisierung und Technisierung ihrer Zeichnung in besonderer Weise dem Manierismus verfallen ist, hat eine Sentimentalisierung der Werke im Gefolge. Man gerät in auffällige Nähe zum Kitsch, wofür Dalis bronzener Buchdeckel nicht das einzige Beispiel ist.

Picasso charakterisiert diesen Manierismus, wenn er auf die Frage, was er vom gegenwärtigen Kubismus halte, einen Kreisel aus der Tasche holt und ihn tanzen läßt. Der drehende Kreisel ironisiert nicht nur den Kubismus. Es

scheint, daß die Moderne nicht so sehr eine Welt des Fortschritts ist, sondern eine Welt, die sich im Kreise dreht und gerade in den wesentlichen Fragen auf der Stelle stehen bleibt wie ein Kreisel.

Auch dem Vertreter der abstrakten Malerei, Georges Mathieu, wird man den Vorwurf des Manierismus nicht ersparen können. Mit seiner „automatischen Schrift“ schreibt er selbst „den, der auf einem weißen Pferd sitzt“ (Apok 19, 11) und den „anderen Engel“ (Apok 18, 1) auf Goldgrund nieder. Jedoch bleibt über dem Problem des Manierismus bei diesen Abstraktionen die Frage offen, welche notwendige Beziehung zwischen diesen „Schriftzeichen“ und dem Wesen des Dargestellten besteht. Kann überhaupt eine nur gegenstandslose, subjektive Form die Wirklichkeit des Textes zum Ausdruck bringen?

Ja und dann kommen die Illustrationen des Russen Ossip Zadkine, eines Bildhauers, der das erschütternde Denkmal für das zerstörte Rotterdam geschaffen hat. Er malt ein kubistisches Bild vom Menschen unter dem Lebensbaum. Und in diesem Bilde ist – trotz aller kubistischen Manier – so etwas wie Erde, Leben und Wirklichkeit anwesend. Recht unbeholfen und einfach wirken seine Motive unter so vielen glatten Zeichnungen, aber der Russe scheint etwas von dem erfahren zu haben, was er malt. Und seine Erfahrungen scheinen der Schrift nicht fremd. Sie sind wohl nicht nur „Literatur“.

Der Buchdeckel von Salvador Dali faßt diese verschiedenartigen Illustrationsgruppen und die Kommentare, die hier nur erwähnt werden konnten, zusammen. André Susse besorgte den Bronzeuß, und der berühmte Juwelier Pierre Sterlé schmückte ihn mit Edelsteinen. Nach der Meinung der Aussteller gibt die Symbolik des Einbandes, der aus den heterogensten Elementen besteht, die zerklüftete Erde bei ihrer Erschaffung. Tatsächlich sehen wir in der Mitte der Komposition eine Öffnung in der Art einer Furche, die man als Abyssus (= Abgrund) verstehen kann. In diese Furche hat Dali eine Honigwabe plaziert, aus der sich weiß auf Gold gemalt ein Oberkörper Christi erhebt. Darüber

befindet sich eine Jakobus-Muschel, die die Sonne darstellen soll. Unterhalb der „Honigwabe“ strecken sich die vier Gabeln eines Eßbestecks nach einem Edelstein aus. Links neben dem gefurchten Abgrund sieht man traubenartig 12 Perlen zusammengefaßt, die „gewissermaßen einen Tumor bilden“. Die Perlen symbolisieren nach der Apokalypse die 12 Tore des himmlischen Jerusalems. Am unteren Rand des Deckels sind über einem Seeigel 585 Nägel eingestreut, die an die 585 Seelenkategorien von Raymondus Lullus erinnern sollen. Am rechten und oberen Rand sind die Edelsteine eingelassen, die nach Auffassung der Bibel die Grundsteine der Himmelsstadt bezeichnen.

Sicher steht im Mittelpunkt dieses Einbandes die offene Erde im Gegensatz etwa zum Buchdeckel des Codex Aureus (9. Jh.), den man vor nicht zu langer Zeit an derselben Stelle sehen konnte und der in Gold den Himmel und den dort thronenden Christus zeigt. Die Erdsymbolik des modernen Werkes ist nicht nur durch den Hinweis auf die „Seelenkategorien“ aus der Psychologie verständlich. Die Komposition selbst und das Werk Dalis ist so eindeutig, daß man an die Vorstellungen des großen Psychologen Freud denkt. Die geradezu zufällige Aufhäufung von Materialien im Sinne eines surrealistischen „Readymade“ vertieft diese Deutung. Die alten Theologen hätten da wohl gesagt: „Mater enim quasi materia“⁵.

Leider kann man auch solche „Symbole“ oder Klitterungen nicht nur aus der Psyche einzelner Surrealisten erklären. Auch dieser Buchdeckel charakterisiert unsere Zeit. Denn es scheint zum Wesen der technisierten und rationalisierten Welt zu gehören, daß sich die Triebkräfte, besonders das Sexuelle, in den Vordergrund drängen, ja überhandnehmen.

So bringt die Apokalypse, die man ausgestellt hat, tatsächlich eine Offenbarung. Allerdings ist es nicht die Offenbarung des Johannes, sondern eine Enthüllung des Geistes oder des Ungeistes der Moderne, die durch formalistischen Betrieb, durch das Überstarkwerden des Materials und der Energieprozesse gefährdet

⁵ PL 111, 186.

ist. Auch vor diesen modernen Gefahren wollte uns der Seher von Patmos warnen. Inhaltlich und formal die „Erde“ und das Konglomerat zur Würde eines Bucheinbandes zu erheben ist aber nicht der Geist des Apostels Johannes.

Herbert Schade SJ

Katholische Kirche und Nationalsozialismus

Unter dem Titel „*Katholische Kirche und Nationalsozialismus I Dokumente 1930–1935*“¹ legt Hans Müller, ein Lehrer aus Dortmund, eine Sammlung von Texten und Materialien über die Haltung der katholischen Kirche in Deutschland in einem inzwischen auf vielfache Weise zur Diskussion gestellten Zeitabschnitt vor. Der Verlag hat den 433 Seiten starken Band mit einer kurzen Einleitung (VII–XXVI) versehen und mit einem Fanfarenstoß angekündigt: „Zum erstenmal wird mit diesem Werk eine umfangreiche, historische Quellenedition über das Verhältnis zwischen katholischer Kirche und Nationalsozialismus in den entscheidenden Jahren von 1930 bis 1935 vorgelegt. Es handelt sich um einen zeitgeschichtlichen Beitrag ersten Ranges zum Verständnis unserer jüngsten Vergangenheit. Der Herausgeber, Hans Müller, hat jahrelang die Archive des deutschen Episkopats durchforscht und Material zusammengetragen, das heute zum Teil wieder unzugänglich ist. Die noch immer schwelenden Auseinandersetzungen werden durch die nun vorliegende Dokumentation eine feste Grundlage erhalten.“

Weder Bearbeiter noch Einleitungsschreiber sollen für diese Ankündigung verantwortlich gemacht werden, – sie kann jedoch nicht stillschweigend hingenommen werden, enthält sie doch zahlreiche Irreführungen. Über das Ver-

hältnis zwischen katholischer Kirche und Nationalsozialismus gibt es seit den Tagen der Auseinandersetzung darüber ausführliche Materialsammlungen; es genügt, an E. F. J. Ritters Edition aus dem Jahre 1934, an die in englischer Sprache zu Beginn des zweiten Weltkrieges erschienene Dokumentation und die nach 1945 vorgelegten Veröffentlichungen, vor allem an die Sammlungen von Hofmann, Neuhäusler und Corsten, zu erinnern. Inzwischen sind durch Archivstudien neue Materialien erschlossen worden, die in der vorliegenden Sammlung unverständlicherweise nicht oder nur unzureichend berücksichtigt werden. Auch stehen der Forschung die meisten Aktenbestände des Reiches und der Länder und der NSDAP zur Verfügung; auf die Bedeutung des Nachlasses Rudolf Buttmann wurde bereits 1956 nachdrücklich verwiesen. Hat der Bearbeiter der vorliegenden Sammlung diese und alle übrigen Möglichkeiten erschöpfend oder zumindest exemplarisch genutzt? Müller bringt 200 Texte, von denen 39 noch nicht gedruckt waren. Alle übrigen Texte – 161 an der Zahl – sind der historischen Forschung seit langem bekannt. Der weitaus größere Teil der von Müller veröffentlichten Texte stammt aus Zeitungen, Zeitschriften und Amtsblättern, die für diesen Zeitraum in großer Menge und ohne Schwierigkeiten zur Verfügung stehen. Angesichts dieser Situation ist die Behauptung unverständlich und wohl auch unzulässig, es werde zum erstenmal eine historische Quellenedition vorgelegt. In Wirklichkeit handelt es sich um eine, teilweise mit großem Fleiß, wenn auch ohne Übersicht über die noch zu beantwortenden Probleme zusammengetragene Sammlung ungleicher und ungleichwertiger Materialien verschiedener Provenienz, von der offensichtlich Bearbeiter, Einleitungsschreiber und Verlag der Auffassung sind, sie könne die tief-schichtige Begegnung zwischen katholischer Kirche und Nationalsozialismus transparent machen. Seit langem sind zeitgeschichtliche Publikationen, die sich mit dem Nachdruck von Aufsätzen, Reden und Erklärungen und von durch mühsame Einzelforschungen erschlossene Akten begnügen, im Schwange. Dieser Kategorie ist auch der vorliegende Band

¹ H. MÜLLER, *Katholische Kirche und Nationalsozialismus. Dokumente 1930–1935*. Mit einer Einleitung von Kurt SONTHEIMER. Nymphenburger Verlagshandlung, München 1963. XXV u. 433 S. Lw. DM 28.–.