

MAX TAUCH

Kirchliche Kunst und Widerstand

Auf einer Versammlung der Hitlerjugend im September 1937 hielt einer der Teilnehmer eine enthusiastische Ansprache, in der er sich zu dem Ausspruch verstieg: *Die höchste Religion steht über dem Papst und über Luther; man muß nur dorthin gehen, wo der Führer ruft. Die Priester haben ihren Führer verkannt, obwohl dieser Prophet, der Führer, sie vor dem Untergang gerettet hat*¹.

Es war das gleiche Jahr 1937, in dem die Abschaffung des Schulgebetes und die Entfernung der Schulkreuze nach zögerndem Anfang überall im Reich veranlaßt wurde. Der Kampf gegen das Schulkreuz begann, wie es scheint, zuerst in Oldenburg. Der Minister des Innern und der Kirchen und Schulen im Lande Oldenburg verordnete am 4. November 1936: ... *daß künftig in Gebäuden des Staates, der Gemeinden und Gemeindeverbände kirchliche und andere religiöse Zeichen ... nicht mehr angebracht werden dürfen. Die bereits vorhandenen sind zu entfernen*².

Auch in anderen Teilen Deutschlands kam es alsbald zu einem heftigen Kampf um den Vorrang des Christuszeichens vor dem Führerbild. In einem Hirtenwort des Bischofs von Speyer vom 14. Februar 1937 heißt es unter anderem: ... *am 25. Januar 1937 (wurde) während der Mittagsstunden in drei Schulsälen der katholischen Bekenntnisschule zu Frankenholz das Kreuz von seinem Ehrenplatz entfernt und an seiner Stelle das Bild des Führers angebracht*³.

Noch im Jahre 1941 glaubten Regierung und Partei in Bayern den letzten Schritt zur Entchristlichung der Schule machen zu können: auch hier wurden die Schulkreuze entfernt.

Eine kleine, abseits der großen Straßen liegende Kirchengemeinde in der Eifel, Sistig bei Steinfeld, nahm diese Vorgänge unmittelbar nach dem Kriege zum Anlaß, sie durch das Mittel darstellender Kunst der Nachwelt zu überliefern. In einem Gewölbezwickel erscheint Adolf Hitler – nicht in der Parteiuniform des Führers, sondern im traditionellen, der Kleiderordnung entsprechenden Cut des Reichskanzlers. Kreuz und Bibel werden von ihm der Vernichtung preisgegeben, die ihn dann selber trifft.

Eine ungewöhnliche, wohl auch einmalige Darstellung. Gar nicht so ungewöhnlich, eher verschmitzt-pfiffig war die Handlungsweise einer anderen rheinischen katholischen Gemeinde. Ebenso betroffen vom Verbot der Schulkreuze, habe sie – so ist mündlich verbürgt – an deren Stelle Fotos der Kreuze auf dem städtischen Ehrenfriedhof des Ersten Weltkrieges anbringen lassen – da mochte und konnte die Partei nichts sagen.

Widerstand also mit dem Appell an nationale Gefühle unter dem Symbol des Kreuzes? Es ist nicht leicht, hierauf eine Antwort zu finden. Es soll versucht werden, in drei Abschnitten dem bislang wenig behandelten Thema »Kirchliche Kunst und Nationalsozialismus« einen Schritt näherzukommen.

1 Vgl. JOHANN NEUHÄUSLER, Kreuz und Hakenkreuz. Der Kampf des Nationalsozialismus gegen die katholische Kirche und der kirchliche Widerstand. 1. Teil. München 1946, 26.

2 NEUHÄUSLER, 116.

3 NEUHÄUSLER, 118.

Im ersten Teil wird die Frage nach den nationalen Bindungen und Gefühlen gestellt, die sich in kirchlicher Kunst der 20er und 30er Jahre äußern. Der zweite Teil gilt den modernen kirchlichen Kunstströmungen jener Jahrzehnte und der Frage, inwieweit sie über 1933 hinaus lebendig blieben oder bleiben konnten. Im dritten Teil schließlich soll gefragt werden, ob kirchliche Kunst in sich Bedeutungsträger und Zeichen für Widerstand gegen den Nationalsozialismus wurde.

Nationales Empfinden in Verbindung mit künstlerischen Äußerungen war während des Ersten Weltkrieges zunehmend auch im kirchlichen Raum sichtbar geworden. Als im zweiten Kriegsjahr und fortan das sogenannte »Nageln« zum Besten von Kriegerwitwen und -waisen üblich wurde, war einer Betätigung der Weg gewiesen, die auch unter Katholiken ein breites Echo fand. Noch 1917, den Ausgang des Krieges fast vor Augen, ließ die Gemeinde Kirchberg bei Jülich unweit von Aachen ein Schild nageln und in der Pfarrkirche anbringen, das patriotische Gefühle durch einen angedeuteten Ordensstern ebenso artikuliert wie die auf Maria als Gottesmutter, vor allem aber als Helferin der Christen gerichteten Erwartungen und Bitten.

Nach Beendigung des Krieges blieb die Erinnerung an die Opfer, die dieser gefordert hatte, in den katholischen Gemeinden überaus lebendig. Überall entstanden in den Gotteshäusern oder in deren unmittelbarer Nachbarschaft Kriegergedächtnisstätten. Sie wurden *in ernster Zeit der Treue geweiht*. Bereits 1919 erschien in der Monatsschrift »Die christliche Kunst« ein umfangreicher Aufsatz, in dem zum Bau einer bayerischen Landes-Kriegergedächtniskirche aufgerufen wurde. Die Kirche sollte in Nürnberg errichtet werden. Unterstützt wurde der Antrag durch Erzbischof Dr. von Hauck. In der Begründung wird unter anderem ausgeführt: *Fürwahr! Liebe und Dankbarkeit müssen uns dazu drängen, der tapferen Männer, die in opfermutiger Treue ihr Leben dahingaben, um das Vaterland vor dem Schrecken und der Not einer feindlichen Zerstörung zu erretten – unserer teuren Toten an geweihter Stätte zu gedenken*⁴.

Die in kleineren Gemeinden in großer Zahl entstehenden Steindenkmäler griffen das überlieferte Motiv der Pieta auf. Diese seit dem 14. Jahrhundert in der deutschen Plastik auftretende Darstellung der schmerzergriffenen Maria mit dem toten Christus auf dem Schoß wurde im Laufe der Jahrhunderte zu einem Sinnbild der Trauer ebenso wie des Trostes. Konnte es einen Schmerz geben, der größer war, als der der Mutter Christi? In den Kriegsdenkmälern trat nunmehr jedoch an die Stelle des Leichnams Christi der tote Soldat. Diese eigenartige Verbindung von patriotischem Gedankengut mit christlichen Vorstellungen des Opfers und Martyrertodes blieb keineswegs auf die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg beschränkt. 1940 setzte ein rheinischer Fabrikant aus alter katholischer Familie seinem beim Westfeldzug gefallenen Sohn ein Denkmal, das ebenfalls das Motiv der Pieta aufgriff, wiederum mit der Darstellung des toten Soldaten anstelle des Leichnams Christi. Das überlieferte christliche Symbol wurde so zu einer vieldeutigen Anklage gegen die Unmenschlichkeit des Krieges, des Ersten wie des Zweiten, bei diesem bereits in den Anfängen und noch vor den Katastrophen, die folgen sollten.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei den Gedächtnisstätten der Zeit zwischen den beiden Kriegen. Die größte Anlage dieser Art war 1927 vollendet: das ostpreußische Tannenbergs-Denkmal. Unter dem Zeichen des Eisernen Kreuzes und des christlichen Kreuzsymbols wurde hier die Erinnerung an »Deutschlands Größe« wachgehalten. Ein anderes in jenen Jahren errichtetes nationales Denkmal bediente sich ausschließlich des christlichen Zeichens. Es galt Albert Leo Schlageter, der am 26. Mai 1923 auf der Golzheimer Heide bei Düsseldorf nach

⁴ Die bayerische Landes-Kriegergedächtniskirche, in: Die christliche Kunst. Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und der Kunstwissenschaft sowie für das gesamte Kunstleben. 15. Jahrgang 1918/1919. München o. J. (1919), 41.

einer Verurteilung durch das französische Kriegsgericht wegen Widerstandes gegen die Besatzungsmacht erschossen wurde. Schlageter war Mitglied der katholischen Studentenverbindung Falkenstein in Freiburg. Das Ehrenmal, ein 27 Meter hohes eindrucksvolles Stahlkreuz nach Plänen des Architekten Professor Dr. Ing. Klemens Holzmeister, der nach 1933 Deutschland verließ, wurde als Mahnmal von katholischen Verbänden errichtet. Nach der Machtübernahme okkupierten die Nationalsozialisten Schlageter als einen Mann aus ihren Reihen. Das hinderte sie nicht, einen Freund Schlageters, den Reichsführer der DJK, Adalbert Propst, 1934 umzubringen. Das Schlageter-Erinnerungsmal auf der Golzheimer Heide wurde zum Reichsehrenmal erklärt, nachdem die Düsseldorfer Stadtverordneten das gesamte Gelände neben dem Nordfriedhof 1936 dem Deutschen Reich übereignet hatten. 1945 ereilte das Kreuz jenes Schicksal, das anderen Kreuzen von seiten der Nationalsozialisten bereits 1937 widerfahren war: es wurde entfernt, diesmal von der Besatzungsmacht, auf deren Anordnung sogenannte Reichsehrenmäler zu zerstören waren.

Die Beispiele mögen die Vielschichtigkeit jener Jahre deutlich machen. Fassen wir im ersten Teil zusammen: Das Gedenken an die Zeit des Weltkriegs von 1914/18 wirkt nach, äußert sich unter Verwendung christlicher Motive in Darstellungen und Symbolen, verknüpft sich mit nationalem Empfinden.

Doch da gibt es noch jene andere Komponente, die Aufbruchstimmung in der Kirche, die sich in der liturgischen Bewegung artikuliert, Ausdruck auch in zeitgenössischen Kunstformen fand und die weiterwirkte über das Jahr 1933 hinaus, dann auch möglicherweise verstanden als eine Form des Widerstandes. Mit einer begeisterten Schar jugendlicher Mitarbeiter konnten die meisten Pfarrer in den 20er und 30er Jahren ihre Gemeinden immer wieder zu schönen Andachten und Meßfeiern, zu glanzvollen Prozessionen und zum häufigen Sakramentsempfang um sich versammeln. Besondere Ereignisse gaben hierzu Anlaß: das 50jährige Priesterjubiläum Pius XI. oder die Feiern anlässlich des 700. Jahrestages des Todes der hl. Elisabeth. Ausdruck des betont liturgischen Geistes wurde seinerzeit in vielen Gemeinden die frühe Gemeinschaftsmesse an den Montagen als Auftakt des liturgischen Wochengebetes und die Samstagkomplet als Schlußgebet. In liturgischen Wochen, im Rheinland veranstaltet durch die Siegburger Benediktiner, schulte man liturgisches Beten und Singen. Um das liturgische Geschehen den Gläubigen noch näherzubringen, zelebrierten manche Priester dem Volk zugewandt. Das fand allerdings später nicht die Billigung der bischöflichen Behörden! Im Kirchenbau ereignete sich Beachtliches. Neue Formen der Architektur, oft von Gedanken des Bauhauses bestimmt, traten an die Stelle der in starren Formen verharrenden Neuromanik und Neugotik. Selbst in München, wo in der Faulhaberzeit sonst nur Neubarock gestattet war, gelang ein bemerkenswerter Neubau, St. Gabriel, zu dessen Errichtung Pius XI. einen Betrag von 10000 Lire überwiesen hatte⁵.

»Kirche im Aufgang« könnte man all dieses umschreiben, so wie der Titel einer Schrift in den 30er Jahren lautet. Darin findet sich ein Aufsatz von Heinrich Lützelner unter der Überschrift: *Erneuerung der Kunst aus dem Glauben*. Der Artikel ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst interessiert das Erscheinungsdatum – es ist das Jahr 1939. Allein schon dieser Umstand veranlaßt, sorgfältig zwischen den Zeilen zu lesen. Heinrich Lützelner, der Bonner Kunsthistoriker, der in jener Zeit wegen seines mutigen Auftretens die Lehrtätigkeit an der Bonner Universität aufgeben mußte, stellt fest: *Doch mag die Vergangenheit noch so ruhmreich sein, man gewinnt nicht in der Hinwendung zu ihr die Zukunft*⁶. Ein aufschlußreiches Wort, auch vor dem Hintergrund zeitgenössischer Toten- und Ehrenmäler. Lützelner fährt

5 *Papst Pius stiftete für den Bau*, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 65, München 19. 3. 1982, 17.

6 HEINRICH LÜTZELNER, *Erneuerung der Kunst aus dem Glauben*, in: *Kirche im Aufgang. Aus 100 Jahren Wachstum in unserer Heimatkirche*. Hrsg. v. P. HERMANN FISCHER SVD. Steyl 1939, 32.

fort: *Aber in den gleichen furchtbaren Nachkriegsjahren regten sich auch die besonnenen und schöpferischen Geister, die aus der leidvollen Erfahrung des Krieges wieder nach den Quellen des Lebens suchten und eine Erneuerung der Kunst aus dem Glauben in die Wege leiteten. Es bewahrheitet sich auf dem Gebiet der kirchlichen Kunst wie auch anderswo das Wort des Dichters Hans Carossa: Die Jahre des Wiederaufrichtens nach ungeheurem Einsturz, das sind die guten Wachstumsjahre der Völker*⁷.

An dieser Stelle wollen wir innehalten und im zweiten Teil der Betrachtung nach Äußerungen zeitgenössischer christlicher Kunst in den zitierten »Wachstumsjahren« fragen; fragen aber auch nach dem Weiterwirken über 1933 hinaus.

Nach dem Zusammenbruch 1918 wuchs das Verlangen nach einer neuen intensiven religiösen Haltung und ihrem Ausdruck in der bildenden Kunst und in der Literatur. Einer Generation, welche die wirklichen Schrecken des Krieges erlebt hatte, konnten traditionelle religiöse Haltungen nicht mehr genügen. Religion mußte mehr sein als konventioneller Formalismus oder Festhalten an einer Union zwischen Vaterland und Kirche.

Es war der damals 29jährige Dichter Karl Gabriel Pfeill, der es unternahm, junge katholische Schriftsteller und bildende Künstler vor allem des rheinischen Expressionismus in einer Gruppe zusammenzuschließen.

Als Symbol dieses Freundeskreises, der sich bereits während des Krieges gebildet hatte, wählte Pfeill die Gestalt des »Weißen Reiters« aus der Offenbarung des Johannes, wo es heißt: *Und ich sah den Himmel aufgetan und siehe, da war ein weißes Pferd, und der darauf saß hieß Treu und Wahrhaftig, und er richtet und streitet mit Gerechtigkeit. Seine Augen sind wie eine Feuerflamme und auf seinem Haupt viele Kronen; und er hatte einen Namen geschrieben, den niemand wußte, denn er selbst ... Und ihm folgte nach das Heer im Himmel auf weißen Pferden, angetan mit weißer und reiner Leinwand* (Offb. 19, 11–14).

Pfeill, 1889 geboren, Student der Philosophie, Schriftsteller, verfolgte das Geschehen der frühen 20er Jahre mit großer Aufmerksamkeit. Bereits 1919 notierte er sich Äußerungen eines Zeitgenossen, Heinrich Getzeney, in der Zeitschrift »Die Tat«, mit deren Inhalt er offensichtlich übereinstimmte: *Verheißungsvolles, junges Leben treibt an Europas ältestem Kulturstamme, dem Katholizismus. Wer die Schriften des bedeutendsten lebenden Katholiken, Max Scheler, kennt oder wer einmal in Beuron, im naturgewaltigen Donautal bei den Benediktinern geweiht und dort das warme quellende Leben – durch jahrhundertealte Kulturformen gemeistert – hat auf sich einströmen lassen, der weiß, daß dem Katholizismus ein weltbeglückender Frühling bevorsteht*⁸.

Pfeill wollte diesen Frühling aktiv mitgestalten. An einem bewußt gewählten Termin, zu Pfingsten 1919, veröffentlichte er einen von ihm unterzeichneten Aufruf, der die Ideen und Vorstellungen der Gruppe des Weißen Reiters enthält. Darin heißt es: *Die neuzeitliche Kultur ist einen Damaskusweg gegangen. Mitten im Prangen ihres abgöttischen Siegeslaufes, wie es unser Gestirn noch nicht gesehen, zu Boden geschmettert, glauben wir heute, blind fast und noch taumelnd, im Flammengewand des Weltkrieges in den Wolken immer deutlicher die Züge einer ungeheuren Wiederkunft Christi zu schauen, die beglückenden wie drohenden Vorboten und Anzeichen, daß wir, wenn nicht vor dem Untergang Europas, so vor dem Beginn des zweiten christlichen Weltzeitalters, einer großen christlichen Wiedergeburt stehen. Weltuntergang oder christliche Welterneuerung: das ist, so scheint es, die gewaltige Damaskusentscheidung, vor welche die abendländische Kultur Menschheit neu gestellt ist. Vielleicht beides in einem: ein*

7 LÜTZELER, 32.

8 Vgl. MAX TAUCH, Der Weiße Reiter. Ein unbekannter rheinischer Künstlerkreis, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins e. V., 46. Jahrgang, Köln 1975, 132.

*Drittes gibt es nicht. Zu nackter Deutlichkeit entschält sich heute, 1919, jene Erkenntnis vor aller Augen, die sehen wollen: Europa hat keine Zukunft mehr, es sei denn, eine christliche!*⁹

Über die Kunst der Zukunft meinte Pfeill: *In ihr wird der christliche Gedanke sich nicht im bloß äußerlich Gegenständlichen, wie in einer heutigen kirchlichen Scheinkunst, sondern als von innen heraus formgebend, wie in der Gotik und den anderen christlichen Hochstilen, erweisen*¹⁰.

Schließlich wird der Standort, den die Gruppe einzunehmen beabsichtigt, umschrieben: *Wir verkünden die neue Verbrüderung und den Völkerbund aller Sprachen, Rassen und Nationen vor den Altären der alten Kirche, zur wahrhaften Begründung des Friedensreiches der Propheten, wo die Schwerter zu Pflugscharen und die Speere zu Sicheln umgewandelt werden. Auch haben wir einen Sozialismus: den des Leibes Christi und seiner Glieder, und predigen mit Franz von Assisi allerorten den Kommunismus der heiligen Armut und der christlichen Liebesgesinnung*¹¹.

Angesichts der Wortwahl (Schwerter zu Pflugscharen) ist es nützlich, sich das Erscheinungsjahr des Aufrufes in Erinnerung zu halten: 1919!

Pfeills Gedanken wurden von einem Kreis junger katholischer Schriftsteller, Dichter und bildender Künstler geteilt. Auf die Intentionen der in dem Bund vertretenen bildenden Künstler ging die Düsseldorfer Galerie Flechtheim ein: *So wie der ›Blaue Reiter‹ erfolgreich für die neue Kunst in Deutschland und über Deutschland hinaus gekämpft hat, so will der ›Weiße Reiter‹ ... für neue Kunst in der Religion die Lanze brechen*¹².

1920 erschien im Düsseldorfer Verlag Bagel ein Sammelwerk der Gruppe, das eine außerordentlich breite und durchweg zustimmende Kritik fand. Die Presse-Urteile kamen aus ganz Deutschland: von der Essener Volkszeitung, vom Düsseldorfer Tageblatt, von der Vossischen Zeitung Berlin, von der Kölnischen Volkszeitung, vom Kölner Stadt-Anzeiger, von der Kölner Westdeutschen Wochenschrift, von der Frankfurter Zeitung, von der Augsburger Postzeitung, vom Hamburgischen Correspondent, vom Münsterischen Anzeiger, vom Rheinischen Beobachter in Berlin und von der in Marburg erscheinenden Christlichen Welt. Der Jesuit und Schriftsteller Friedrich Muckermann urteilte in der Zeitschrift »Gral«: *Der Weiße Reiter sprengt nicht nach Phantasieträumen und nach symbolischen Regenbogen. Diese Kunst will sein Ausstrahlung des Sittlichen. Sie maßt sich nicht an, Leben durch Dichtung zu erneuern, erst aus neuem Leben erwartet sie neuen Stil*¹³.

Das »Feuer«, ein in Weimar erscheinendes Blatt, veröffentlichte eine umfangreiche Besprechung. Darin heißt es: *Nimmt man hinzu, daß zum ersten Male in der Bewegung hier die Anwendung ihrer Grundsätze auf alle menschlichen Lebensgebiete, auch auf die Politik, gefordert wird, so dürfte nicht zuviel gesagt sein, wenn man den »Weißen Reiter« als die zielklarste und bedeutsamste Erscheinung der neuen Bewegung im katholischen Lager bezeichnet*¹⁴.

Man ahnt bereits den Unterschied zwischen den damals gleichzeitig erwähnten patriotisch gefärbten christlichen Kunstäußerungen und den Dokumenten einer neuen, vom Aufbruch getragenen christlichen Kunst.

Es waren neben dem Herausgeber Pfeill neun Schriftsteller und Dichter, die als Angehörige der Gruppe oder ihr nahestehend Beiträge in dem Sammelband veröffentlichten: Peter Bauer, Max Fischer, Maximilian Maria Ströter, Werner Thormann, Ernst Thrasolt, Franz Johannes

9 TAUCH, 133.

10 TAUCH, 133.

11 TAUCH, 134.

12 TAUCH, 136.

13 TAUCH, 135.

14 TAUCH, 135 u. 136.

Weinreich, Leo Weismantel, Konrad Weiß, Joseph Winkler. Außerdem war ein Beitrag des damals 35jährigen katholischen Religionsphilosophen Romano Guardini abgedruckt worden. Von bildenden Künstlern waren vertreten: Hermann Cossmann, Ewald Dülberg, Joseph Enseling, Karl Kriete, Ewald Malzburg, Jan Thorn Prikker und Joseph Urbach. Verehrter und bewunderter Mittelpunkt der ganzen Gruppe war zweifellos Jan Thorn Prikker, 1868 in Haag geborener Maler, Freskant, Mosaikkünstler und Glasfenstergestalter. Sein Tod 1932 bewahrte ihn davor, erleben zu müssen, wie der von ihm und den übrigen Mitgliedern vertretene religiöse Expressionismus nach 1933 dem allgemeinen Verdikt moderner Kunst anheim fiel. Offensichtlich jedoch scheute es die NSDAP, direkt gegen moderne christliche Kunst in Kirchen und kirchlichen Gebäuden vorzugehen.

Zentrales Thema fast aller religiös gebundenen Künstler jener Zeit war das Christusbild. Mit seiner Gestaltung zogen sie einen unverrückbaren Strich unter das 19. Jahrhundert. Aus Zeitberichten geht hervor, daß der christliche Künstler der 20er und 30er Jahre bestrebt war, Christus sowohl als Mensch wie auch als erlösende Gottheit darzustellen. Doch schon bald nach 1933 wurden solche Bilder seltener. War 1918 bis 1933 trotz aller wirtschaftlichen Katastrophen, trotz sentimental-patriotischer und nationaler Äußerungen ein Aufblühen christlichen Lebens möglich, das vor allem in der Jugendbewegung lebendigen Ausdruck fand, so erfolgte jetzt eine Lähmung, eine beschattende Bedrohung. Von Jahr zu Jahr wurde der Atem schwerer und kürzer. In Freundschaften schloß sich der Widerstand zusammen, in kleinen Gemeinschaften unter dem Zeichen des Kreuzes, vor allem des Christusmonogramms, das die Banner schmückte. Das Aushängen von kirchlichen Fahnen wurde Privathäusern, wozu auch kirchliche Einrichtungen wie Konvikte und Krankenhäuser zählten, von 1938 an verboten. Man sollte die Hakenkreuzfahne hissen. Die katholische Bevölkerung zeigte daraufhin keinerlei Fahnen schmuck, um so mehr Grün, Teppiche und Bilder. Auch auf diese Weise konnte sich Widerstand artikulieren, wenngleich Grenzen gesetzt waren. Undenkbar etwa, daß Mitglieder der Gruppe des Weißen Reiter sich in der ihnen gemäßen Form nach 1933 hätten äußern können. So ist es auch um diesen Bund ruhiger geworden. Sein Begründer starb 1942. Ein weiteres Mitglied, Ernst Thrasolt, mit richtigem Namen Josef Matthias Tressel, der mit Carl Sonnenschein befreundet war, wirkte zuletzt als Waisenhausseelsorger in Berlin-Weißensee. Er wurde am 20. Januar 1945 hingerichtet.

Die von christlichen Künstlern geschaffenen Werke, deren ausdrucksstarke Gestaltung konträr zu dem stand, was nach der Machtergreifung gängig wurde, wirkten jedoch über 1933 hinaus. Offiziell allerdings bezeichnete man expressionistische religiöse Darstellungen als entartet: *Teils durch offene Verhöhnung des religiösen Erlebnisses überhaupt, teils durch entartete Darstellung religiöser Motive entwürdigten die Kunstbolschewisten die Religion. Sie fanden dabei auch in pflichtvergessenen Priestern häufig Helfer*¹⁵. Der Kirche wurde in diesem Zusammenhang der Vorwurf gemacht, versagt zu haben: *Gegen solche Gotteslästerungen zu Felde zu ziehen und sie zum mindesten den Kirchen fernzuhalten, wäre eine dankbare Aufgabe der Kirchen gewesen, vor der sie allerdings zumeist versagten. Erst der Nationalsozialismus war ihr gewachsen*¹⁶.

Die nationalsozialistische Kulturpolitik zielte im Bereich der Bildenden Künste auf allgemeine Verständlichkeit und gegenständliche Darstellung. Die Thematik war dem Künstler in der Parteiideologie – z. B. Rassengedanke, Blut- und Bodenidee, Kämpfendes Volk – vorgegeben. Innerhalb dieser Grenzen bestimmte die Abteilung Bildende Kunst im Reichspropagandaministerium (»Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda«), was als

15 Vgl. ADOLF DRESLER (Hrsg.), *Deutsche Kunst und entartete Kunst*, München 1938, 42.

16 DRESLER, 142.

Kunst zu gelten hatte. Vom Expressionismus bis zu den zeitgenössischen Strömungen wurde alles bekämpft, was nicht in die Schablonen des kleinbürgerlichen Kunstverständnisses der Partei paßte. Über die dem Propagandaministerium unterstehende und in der Reichskulturkammer organisierten Reichskammer der Bildenden Künste wurden alle Künstler und Architekten erfaßt und ihre Arbeiten überwacht. Mißliebige Künstler wurden mit einem Arbeitsverbot belegt. *Sauber in der Darstellung – edel im Motiv* hieß die Parole. Zum Herzen sollten die Bilder sprechen, das Gemüt nicht ausklammern und zu dem beglückenden Erleben führen, *was es für ein Volk bedeutet, eine Kunst zu besitzen, die ihm ein deutsches Richtbild gibt, die Lebenswerte des eigenen Volkes darstellt, emporhebt und so wahrhaft völkische Führungskräfte entfaltet*¹⁷. Adolf Hitler: *Ein leuchtend schöner Menschentyp wächst heran, der nach höchster Arbeitsleistung dem schönen alten Spruch huldigt: Saure Wochen, aber frohe Feste*¹⁸.

Die Verfolgung der sogenannten entarteten Kunst setzt voller Wucht mit dem Parteitag 1937 und der Eröffnung des Hauses der Deutschen Kunst in München im gleichen Jahr ein. Adolf Hitler sagte damals: *... darüber möge sich niemand täuschen: Der Nationalsozialismus hat es sich nun einmal zur Aufgabe gestellt, das Deutsche Reich und damit unser Volk und sein Leben von all jenen Einflüssen zu befreien, die für unser Dasein verderblich sind. Und wenn auch diese Säuberung nicht an einem Tage erfolgen kann, so soll sich doch keine Erscheinung, die an dieser Verderbung teilnimmt, darüber täuschen, daß auch für sie früher oder später die Stunde der Beseitigung schlägt*¹⁹.

Hitlers Ausspruch führt zum dritten Teil der Betrachtung mit der Frage, ob christliche Kunst während des Dritten Reiches in sich zum Bedeutungsträger wurde und – gewissermaßen als Zeichen des Widerstandes – eine Herausforderung für den Nationalsozialismus darstellte. Mit einem zögernden Ja wird man vielleicht antworten wollen, wenn man die der Frömmigkeit und dem Glauben dienenden Kunstwerke in Verbindung setzt zu der Aufmerksamkeit, die sie nach 1933 durch das gläubige Volk auf sich zogen. Ein Beispiel ist die Wallfahrt zu den im Aachener Dom aufbewahrten sogenannten Heiltümern, die sich 1937 zu einer wahren Demonstration des katholischen Glaubens entfaltete. »Das Schwarze Korps«, Zeitung der Schutzstaffeln der NSDAP, Organ der Reichsführung SS, versuchte unter der Überschrift *Sommerschlußverkauf in Aachen* die unliebsame Wallfahrt ins Lächerliche zu ziehen: *In Aachen, der Stadt Karls des Großen, in der er die Kirchenfürsten zum Zeichen der Unterwerfung unter seinem Herrscherstuhl durchkriechen zu lassen pflegte, werden angebliche Teile der Bekleidung Jesu Christi und seiner Mutter Maria aufbewahrt. Sie müssen – besonders die Windeln – aus gutem Stoff gefertigt sein, wenn sie nach der Benutzung, deren Ausgiebigkeit die Wunderkraft sicher erhöht, fast 2000 Jahre überstanden haben*²⁰.

Je mehr Angriffe dieser Art von der Partei vorgetragen wurden, um so stärker wandte sich die Aufmerksamkeit des gläubigen Volkes den überlieferten Kult- und Wallfahrtsstätten und ihren durch die Kunst geformten Zeichen zu. Dies, obwohl die Möglichkeiten ausreichender Information äußerst eingeschränkt waren. Einen Beleg gibt eine Kanzelverkündigung vom 1. September 1935, in der auf eine überlieferte Pilgerfahrt zu Ehren des hl. Kornelius in dem kleinen Ort Selikum bei Neuss hingewiesen wird: *Da gemäß den reichsgesetzlichen Bestimmungen über die konfessionelle Gestaltung der Tagespresse es nicht gestattet ist, darin rein religiöse Abhandlungen zu veröffentlichen, ist es sehr wünschenswert, die Gläubigen von der Kanzel herab oder in Vereinsversammlungen auf Selikum aufmerksam zu machen und zu einem Bittgang nach diesem Wallfahrtsort zu begleiten*²¹.

17 DRESLER, 5.

18 DRESLER, 28.

19 DRESLER, 31.

20 Das Schwarze Korps, 5. 8. 1937.

21 Pfarrarchiv der kath. Kirchengemeinde St. Hubertus, Neuss-Selikum.

Ein beliebtes Ziel jugendlicher Wallfahrer wurde nach 1933 der im Rheinland gelegene Altenberger Dom mit seiner 1530 geschaffenen Madonna im Strahlenkranz. *Wir grüßen Dich in Deinem Haus, Du Mutter aller Gnaden. Nun breite Deine Hände aus, dann kann kein Feind uns schaden*, sangen die jugendlichen Pilger in einem neu geschaffenen Altenberger Wallfahrtslied.

Besondere Aufmerksamkeit der Partei zogen das Kölner Dombild von Stefan Lochner und der Kölner Dreikönigenschrein auf sich. Man ahnte wohl, daß es sich hier um mehr als um bloße Schätze der Mal- und Goldschmiedekunst handelte. Als der Krieg sich dem Ende näherte, drohte der stellvertretende Kölner Gauleiter, er und seine Leute würden dafür sorgen, daß Dombild und Schrein eher vernichtet würden, als daß sie den Alliierten in die Hände fielen. Später erklärte er, er werde sich nicht scheuen, den Dom sprengen zu lassen, wenn es notwendig sei, das Schußfeld freizumachen²². Verhaßte Symbole also, Zeichen eines anderen Geistes, die dem Ungeist der Zeit im Wege standen?

Dombild und Dreikönigenschrein wurden gerettet, beim Dom sind die Wunden des Krieges weitgehend verheilt. Waren diese Kunstwerke in sich Symbole des Widerstandes? Hier bleiben viele Fragen offen. Eine eigentliche, als »Widerstand« geschaffene religiöse Kunst gab es wohl nicht. Die vor 1933 als Gegenpol zum überliefert Traditionellen geschaffenen Werke füllten sich mit diesem Inhalt – ihnen zur Seite traten die ehrwürdigen Schätze alter Kunst.

Hitler pflegte vor der Machtergreifung dem auf Verstaatlichung der Industrie drängenden linken Flügel seiner Partei zu entgegnen, daß er die Fabriken nicht zu sozialisieren brauche, da er die Menschen sozialisieren werde. Jahre später war der Geschmack des Volkes verstaatlicht. Doch der Aufschrei, der sich auch in christlicher Kunst äußert, wenn Leid und Vereinsamung des einzelnen zum Ausdruck kommen, blieb. In fast prophetischer Weise sah 1943 Carl Hofer das Ende nahen. *Mann in Ruinen* nannte er sein Gemälde – Dokument einer Zeit, deren vielfältige Aspekte und Probleme weiterhin Gegenstand der Forschung sein werden.

LITERATUR IN AUSWAHL

CURT HORN: Das Christusbild unserer Zeit, Berlin 1929.

Kirche im Aufgang, hrsg. von HERMANN FISCHER, Steyl 1939.

JOHANN NEUHÄUSLER: Kreuz und Hakenkreuz. Der Kampf des Nationalsozialismus gegen die katholische Kirche und der kirchliche Widerstand, Bd. 1–2, München 1946.

Katalog »Entartete Kunst« Bildersturm vor 25 Jahren, Haus der Kunst München 1962.

HUGO SCHNELL: Zur Situation der christlichen Kunst der Gegenwart, München-Zürich 1962.

HERBERT SCHADE: Das Heilige und die moderne Malerei, Würzburg 1963.

HILDEGARD BRENNER: Die Kulturpolitik des Nationalsozialismus, Hamburg 1963.

JOSEPH WOLF: Die Bildende Kunst im Dritten Reich, Hamburg 1966.

MAX TAUCH: Der Weiße Reiter. Ein unbekannter rheinischer Künstlerkreis, in: Jahrbuch des Kölnischen Geschichtsvereins, Köln 1975.

OTTO THOMAE: Die Propagandamaschinerie. Bildende Kunst und Öffentlichkeitsarbeit im 3. Reich, Berlin 1979.

22 Vgl. zu diesen Vorgängen GRAF WOLFF METTERNICH, Das Schicksal des Dombildes in den letzten Monaten des Krieges, in: Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombauvereins, 2. u. 3. Folge, Köln 1949, 105–108.