

Benjamin Städter **VERWANDELTE**

**Blicke** Eine Visual  
History von Kirche  
und Religion in der  
Bundesrepublik  
1945–1980



Verwandelte Blicke

Campus Historische Studien  
Band 60

Herausgegeben von Rebekka Habermas, Heinz-Gerhard Haupt,  
Stefan Rebenich, Frank Rexroth und Michael Wildt

Wissenschaftlicher Beirat  
Ludolf Kuchenbuch, Jochen Martin, Heide Wunder

*Benjamin Städter*, Dr. phil., Studienrat i.E. am St. Ursula Gymnasium in  
Dorsten, promovierte am Historischen Institut der Universität Gießen.

© Campus Verlag GmbH

Benjamin Städter

---

# Verwandelte Blicke

Eine Visual History von Kirche und Religion  
in der Bundesrepublik 1945–1980

Campus Verlag  
Frankfurt/New York

© Campus Verlag GmbH

Gedruckt mit Unterstützung der Research School der Ruhr-Universität Bochum sowie  
der DFG-Forschergruppe 621 »Transformation der Religion in der Moderne«

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-593-39487-9

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne  
Zustimmung des Verlags unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,  
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2011 Campus Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Umschlaggestaltung: Guido Klütsch, Köln

Umschlagmotiv: II. Vatikanisches Konzil vom 11. Oktober 1962

bis zum 8. Dezember 1965. © KNA-Bild

Druck und Bindung: Beltz Druckpartner, Hemsbach

Gedruckt auf Papier aus zertifizierten Rohstoffen (FSC/PEFC).

Printed in Germany

Dieses Buch ist auch als E-Book erhältlich.

[www.campus.de](http://www.campus.de)

© Campus Verlag GmbH

# Inhalt

1. Einleitung.....	7
1.1 Bilder und Zeitgeschichte.....	7
1.2 Bilder und die Transformation von Religion und Kirche in der frühen Bundesrepublik .....	12
1.3 Ansatz, Methoden und Quellen.....	20
1.4 Aufbau der Arbeit .....	26
2. Traditionelle Kirchlichkeit als Fixpunkt: Christliche Religion in den Bildern des Nachkriegsjahrzehnts .....	30
2.1 Trümmerfotografien zwischen religiöser Rückbesinnung und gesellschaftlicher Selbstvergewisserung.....	30
2.2 Der Papst als Protagonist: Fotografische und filmische Darstellungen Pius XII.....	55
2.3 Zweifler – Sakramentsverwalter – traditionelle Autoritätsperson: Das Bild des Geistlichen in den fünfziger Jahren .....	85
2.4 Bildliche Darstellungen religiöser Mythen zwischen visueller Evidenz und historischer Beglaubigung.....	105
2.5 Der Blick auf das Fremde: Außereuropäische Religion zwischen Faszination und Kolonialismus .....	147
3. Die visuelle Diskussion um die Vereinbarkeit von kirchlicher Religiosität und einer sich liberalisierenden Gesellschaft.....	164
3.1 Geschäftlicher Erfolg und generationeller Wandel: Bundesdeutscher Bildjournalismus auf dem Weg in die sechziger Jahre .....	164

3.2 »Gott in Deutschland« – Die visuelle Vermessung des religiösen Spektrums in der Illustriertenpresse .....	171
3.3 Der fotoästhetische Gegenentwurf: Spuren des Religiösen im Fotomagazin <i>magnum</i> .....	198
3.4 Religion als anthropologische Konstante: Die Darstellung religiöser Sujets in den großen Fotoausstellungen.....	217
3.5 Kirche als Gegenort der modernen Gesellschaft: Kirche und Religion als Thema im <i>Neuen Deutschen Film</i> .....	243
3.6 Bruch oder Kontinuität? Die Bilder von Johannes XXIII. und dem Zweiten Vatikanischen Konzil.....	264
3.7 Vom austauschbaren Verwalter kirchlicher Sakramente zum entformalisierten Individuum: Visuelle Fremd- und Selbstinszenierungen des Geistlichen in den sechziger Jahren .....	296
4. Auf der Suche nach der Alternative zur traditionellen Kirchlichkeit .....	316
4.1 Paul VI. als Persiflage: Die satirische Desavouierung des Kirchenoberhauptes.....	316
4.2 Die Pluralisierung von Gottes- und Religionsbildern in den sechziger Jahren.....	347
4.3 Charismatische Religiosität als Alternative zur traditionellen Kirchlichkeit.....	368
5. Fazit .....	385
5.1 Felder des visuellen Wandels.....	385
5.2 Öffentliche Bilder von Kirche und Religion im Spannungsfeld von religiöser Transformation und den Veränderungen in der bundesdeutschen Medienlandschaft.....	390
Dank.....	393
Literatur und Quellen.....	395
Abbildungen .....	421
Personen- und Sachregister.....	425

# 1. Einleitung

## 1.1 Bilder und Zeitgeschichte

Die konsequente Hinwendung der Geschichtswissenschaft zu Bildern, die unter dem Begriff der *Visual History* zusammengeführt wird<sup>1</sup>, lässt sich in einem doppelten Sinne verstehen. Zum einen geht es um den Wandel der Themen und Quellenkorpora historischer Forschung. Darüber hinaus beinhaltet die Idee einer *Visual History* aber auch einen Wandel in den Arbeits- und Präsentationsformen, derer sich Historiker bedienen, um ihre Fragestellungen, Thesen und Erkenntnisse der Öffentlichkeit vorzustellen.<sup>2</sup> Historiker entdecken Bilder somit vermehrt auch als Medium, um an ihnen die kulturhistorische Forschung zu exemplifizieren und geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse einem breiteren als dem universitärakademischen Publikum zu präsentieren. Gerade im Bereich der Zeitgeschichte kamen in den letzten Jahren zahlreiche sich an eine breite Leserschaft richtende Publikationen auf den Markt, die Bildanalysen als Vehikel nutzen, um an ihnen Vergangenheit zu analysieren. Neu an diesen visuellen Geschichtsschreibungen ist im Gegensatz zu den klassischen Katalogen zeithistorischer Ausstellungen die Emanzipation des Bildes von seinem vormaligen Status als reines Illustrationsobjekt. Fotografien, Plakate und Flugblätter illustrieren in einzelnen Beiträgen keine Geschichte, an ihnen entspannt sich vielmehr eine Kulturgeschichtsschreibung, die über die kunstgeschichtlich geprägte bildimmanente Analyse hinausgeht und die Bilder auf der Grundlage ihrer Verwendungszusammenhänge und historischen Bedingungen analysiert.<sup>3</sup> Dabei greifen die Autoren zumeist auf ein kleines Spekt-

---

1 Paul, *Visual History*.

2 Paul, Von der Historischen Bildkunde, S. 7.

3 Beispielhaft hierfür etwa: Paul, *Jahrhundert Band 1*; ders.: *Jahrhundert Band 2*; Haus der Geschichte Bonn, *Bilder*; Derix, *Politik*. Weniger analytisch im Umgang mit Fotografien: Wolftrum, *50er Jahre*, ders., *60er Jahre*, ders., *70er Jahre*, ders., *80er Jahre*, Veiel/Koenen,

rum von Bildern zurück, das einer breiten Öffentlichkeit ikonenhaft für ganz konkrete historischer Formationen bekannt ist.<sup>4</sup>

Angestoßen wurde dieser Umgang mit Bildern als Kommunikationsvehikel wissenschaftlicher Erkenntnisse in den öffentlichen Raum nicht zuletzt durch die Einsicht, dass gerade visuelle Quellen der Vergangenheit in der Öffentlichkeit eine durchschlagende Wirkmacht entfalten können. Als Paradebeispiel kann hierfür die so genannte Wehrmachtsausstellung gelten, die in zwei Versionen zwischen 1995 und 2004 als Wanderausstellung in der Bundesrepublik eine emotionsgeladene Debatte über die Rolle der Wehrmacht bei den Kriegsverbrechen und Genoziden des Zweiten Weltkriegs auslösen konnte.<sup>5</sup> Die Wehrmachtsausstellung verdeutlichte zum einen die Notwendigkeit einer vermehrten und methodisch geschärften Auseinandersetzung der Geschichtswissenschaft mit Bildern. Zum anderen konnte sie zeigen, wie kontrovers visuelle Quellen in einer breiten öffentlichen Debatte diskutiert wurden. Historikern wurde es von der massenmedialen Öffentlichkeit abverlangt, zu einer den universitären Bereich überschreitenden Kontroverse Stellung zu nehmen.

Die Diskussion um die Wehrmachtsausstellung fiel parallel zu den ersten programmatischen Entwürfen einer *Visual History* die, wie bereits erwähnt, sich nicht nur der Präsentation historischer Forschung durch *Visualia* widmet, sondern zuallererst einen spezifisch geschichtswissenschaftlichen (und dabei zumeist zeithistorischen) Umgang mit der Quellengruppe Bilder zu umreißen sucht.

Der Umgang mit visuellen Quellen lässt sich traditionell dem Terrain der Kunstgeschichte zuordnen. Deren klassischer Zugang unterscheidet sich von den Fragestellungen der Kulturwissenschaften wie auch der zeit-historischen Forschung am augenscheinlichsten in der Gewichtung bild-immanenter Analysen. Die mit den Namen Gottfried Boehm<sup>6</sup>, Horst

---

1968. Ganz auf die illustrative Kraft der Bilder setzt die Reihe von James Lescott: *Lescott, 40er Jahre*; ders., *50er Jahre*; ders., *60er Jahre*; ders., *70er Jahre*. Auch in der Fotogeschichte ist die Vorgehensweise, an einzelnen Fotografien größere fotografische Trends populär aufzuarbeiten, festzustellen; siehe etwa: Koetzle: *Photo-Icons 1*; ders: *Photo-Icons 2*.

4 Zu nennen wären hier etwa die Fotografien von Willy Brandts Kniefall in Warschau als Ikone für eine neue Ostpolitik oder das Bild des entführten Hanns-Martin Schleyer als Symbol für den RAF-Terror der siebziger Jahre.

5 Thamer, »Tabubruch«.

6 Boehm, »Wiederkehr«; Boehms Überlegungen zum *iconic turn* und der ikonischen Differenz können für die Genese der kulturwissenschaftlichen Bildwissenschaft als konstitutiv gelten. Boehm nimmt die Bildhaftigkeit der Sprache als Ausgangspunkt, um eine Rückkehr der Bilder zu konstatieren, die er in Anlehnung an den *linguistic turn* als *iconic turn*

Bredekamp und Hans Belting<sup>7</sup> verbundene Erweiterung kunsthistorischer Forschung hin zu einer kulturwissenschaftlich geprägten Bildwissenschaft konnte in den vergangenen zehn Jahren entscheidenden Einfluss auch auf die zeithistorische Analyse visueller Quellen nehmen. Wesentlicher Fixpunkt der Bildwissenschaften ist ihre Anlehnung an die angloamerikanischen *Visual Studies* als Subdisziplin der *Cultural Studies*. Ausgehend von den Arbeiten des US-amerikanischen Anglisten und Kulturwissenschaftlers William J. T. Mitchell gehen sowohl die *Visual Studies* als auch die Bildwissenschaften von der Prämisse aus, dass kulturelle Entwicklungen zunehmend von Visalia konstituiert, beeinflusst und geordnet werden und somit auch an ihnen ablesbar sind.<sup>8</sup> Nach Mitchell, der mit seinen Arbeiten zur Bildtheorie die theoretischen Überlegungen eines *pictorial turn* oder später *iconic turn* anstieß, dominieren in modernen Kulturen kommunikative Konventionen und Codes, die einem nichtlinguistischen, also einem bildlichen Zeichensystem unterliegen. Dem *linguistic turn* müsse in den Kulturwissenschaften demzufolge ein *pictorial turn* folgen, um einerseits eine global gültige Kritik und andererseits maßgebliche Methoden zur Analyse dieser visuellen Kultur zu entwickeln.<sup>9</sup> In ihren Arbeiten zu solch einer Kritik der modernen visuellen Kultur untersuchen die Bildwissenschaften und *Visual Studies* Bilder nicht nur als trägergebundene Quellen. Sie nutzen diese vielmehr auch als Ausgangspunkte für ein breiteres Untersuchungsfeld, das etwa kulturell formierte Gewohnheiten des Sehens oder die Bedeutung des Visuellen zur Herausbildung von Identitäten einschließt.<sup>10</sup>

Auch wenn die interdisziplinäre Bildwissenschaft gerade innerhalb der Mentalitätsgeschichte zu einem wichtigen Referenzpunkt der *Visual History*

---

umreißt. Die »Bildpotenz der Sprache« habe letztendlich den *linguistic turn* in einen *iconic turn* überleiten lassen. Für die genuine Logik der Bilder entwirft er das Theorem einer ikonischen Differenz, einer Differenz zwischen dem Sinn, der einem Gegenstand durch dessen Abbildung verliehen wird, und dem Sinn, den das Abgebildete in realiter besitzt. Somit konstruieren Bilder eine eigene Logik aus genuin bildnerischen Mitteln. Für die Rezeption der Entwürfe Boehms in der Geschichtswissenschaft siehe etwa: Heßler, »Bilder«.

<sup>7</sup> Belting, *Bild-Anthropologie*; ders., *Bildfragen*.

<sup>8</sup> Mitchell, »Pictorial Turn«; siehe auch: Sturken/Cartwright, *Practices*, S. 1: »The world we inhabit is full of visual images. They are central to how we represent, make meaning, and communicate in the world around us. In many ways, our culture is an increasingly visual one. Over the course of the last two centuries, Western culture has come to be dominated by visual rather than oral or textual media.«

<sup>9</sup> Mitchell, *Essays*, insbesondere S. 11–34.

<sup>10</sup> Als Beispiel hierfür kann etwa gelten Cameron, »America«.

wurde und Zeithistoriker den Theoriestreit um die Gretchenfrage »Was ist ein Bild?« mit Interesse verfolgten und rezipierten, trugen sie kaum Ansätze zu dieser (kunstgeschichtlichen) Theoriedebatte bei.<sup>11</sup>

Neben der Rezeption der Bildwissenschaft lässt sich gerade in den Einführungswerken, die einen explizit geschichtswissenschaftlichen Umgang mit visuellen Quellen vorstellen und diskutieren, ein gezielter Rückgriff auf die Traditionen innerhalb der eigenen Disziplin beobachten.<sup>12</sup> Geschichtswissenschaftliche Fragestellungen an Bilder waren hier ursprünglich Fragen an Bilder als trägergebundene Quellen. Gerade in den Subdisziplinen, denen es an schriftlichen Quellen mangelt (neben der Geschichte des Altertums können hier auch die Mediävistik und die Frühe Neuzeit genannt werden), kann die Analyse von Bildern als realienkundliche Untersuchung auf eine lange Tradition verweisen. Diese historische Bildkunde wurde in den achtziger und neunziger Jahren um Methoden erweitert, die zumeist auf die Arbeitstechniken der Kunstgeschichte, und hier insbesondere die von Erwin Panofsky entworfene ikonologische Analyse, zurückgreifen.<sup>13</sup> Als »Historische Bildforschung« bezeichnete Jens Jäger den geschichtswissenschaftlichen Umgang mit visuellen Quellen, der die bereits bestehenden Ansätze um diejenigen der Kulturgeschichte erweiterte.<sup>14</sup> Zum entscheidenden Gegenstand für eine geschichtswissenschaftliche Analyse von Bildern gerieten nun die Diskurse, die sich auf der Folie bildlicher Darstellungen entspannten. Grundlegend hierfür ist die auch für spätere Arbeiten der *Visual History* wesentliche Annahme, dass sich die Bedeutung der Bilder vornehmlich in deren diskursiver Rahmung (also dem öffentli-

11 Vielmehr stellen gerade zeitgeschichtliche Arbeiten in ihren Einleitungen oftmals fest, dass die aufreibenden Diskussionen um das Grundsätzliche und die »fortdauernde Verwirrung um den Bildbegriff in der heutigen Diskussion« (Belting: »Plädoyer«, S. 15) den Blick auf ihren genuinen Forschungsgegenstand, die Bilder in der Geschichte, allzu oft verstellen. Paradigmatisch hierzu sagt etwa Jörn Glasenapp in seiner Studie über die bundesdeutsche Nachkriegsfotografie in Rückgriff auf den Amerikanisten Christoph Ribbat, dass aufgrund der grassierenden »Theorie-Hypertrophie«, die das Wesen der Fotografie immer neu theoretisch zu fundieren sucht, die »fotografischen Werke selbst oft ungelesen« bleiben. Glasenapp, *Nachkriegsfotografie*, S. 41f.

12 Wohlfeil, »Bild«; Jäger, »Photographie«; Jäger und Knauer geben in ihrem jüngst erschienenen Sammelband einen systematischen, historiografisch-genealogischen Überblick über Themenschwerpunkte und Denkformen innerhalb der geschichtswissenschaftlichen Beschäftigung mit visuellen Quellen; siehe: Jäger/Knauer, »Problem-aufriß«; Jäger, »Bildkunde«; Knauer, »Drei Einzelgänge(r)«.

13 Zur ikonologischen Analyse siehe: Panofsky, »Ikonographie«; zu deren Rezeption in der Geschichtswissenschaft siehe etwa: Wohlfeil, »Reflexionen«; Wohlfeil, »Bild«.

14 Jäger, »Photographie«.

chen Sprechen und Schreiben über die Bilder) konstituiert. Diese sich in der diskursiven Rahmung etablierenden Lesarten der Bilder sind wiederum einem historischen Wandel unterworfen. In verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Formationen kann ein und dasselbe Bild gänzlich unterschiedlich gedeutet, verstanden und genutzt werden.<sup>15</sup> Glasenapp folgerte daraus, dass es bei der Beschäftigung mit Bildern immer um eine »kontext-sensitive Annäherung« gehen müsse, welche die »Bedeutung eines Fotos allererst in seinem Gebrauch« ausmache.<sup>16</sup>

Noch einmal erweitert wurden diese ersten Ansätze einer kultur-historischen Annäherung an visuelle Quellen durch mentalitätsgeschichtliche Arbeiten, welche die Reduzierung visueller Quellen auf trägergebundene Bilder aufgaben.<sup>17</sup> In seinem Plädoyer für eine historische Bildwissenschaft als Repräsentationsgeschichte forderte etwa Habbo Knoch 2005 eine Erweiterung des Bildbegriffes auch für die historische Analyse um »sinnesgebundene Bilder« (also etwa Träume und Vorstellungen) und »kontextgebundene Bilder«, worunter er etwa sprachlich gefasste Bilder verstand.<sup>18</sup> Materielle Bilder sollten hier also nur Ausgangspunkte für Untersuchungen bilden, die sich in ihrer Analyse an die Arbeiten der kulturwissenschaftlichen *Visual Studies* anlehnten. Gerade im Zuge zahlreicher Forschungen, die sich an den von Aleida und Jan Assmann entwickelten Themenkomplexen eines »kulturellen Gedächtnisses« und der »Erinnerungskulturen« orientierten<sup>19</sup>, konnte dieser Ansatz von Knoch und anderen einen gewichtigen Beitrag für die geschichts-wissenschaftliche Debatte leisten. Am Beispiel der visuellen Erinnerung an den Nationalsozialismus konnte etwa gezeigt werden, dass Bilder als »Traditionsmotoren«<sup>20</sup> einen entscheidenden Beitrag innerhalb des öffentlichen und auch privaten Umgangs mit der deutschen Vergangenheit leisteten.<sup>21</sup> »Für kollektive wie individuelle Geschichte gilt [...]«, resümierte Harald Welzer bereits 1995 in seiner Studie

15 Roeck, »Visual Turn?«.

16 Glasenapp, *Nachkriegsfotografie*, S. 41–46, Zitat S. 42f.

17 Hierzu: Haas, »Schreiben«; Haas sieht die mentalitäts- und alltagsgeschichtlichen Arbeiten der achtziger und neunziger Jahre als treibende Kraft in der Ausweitung des visuellen Quellenbegriffs.

18 Knoch, »Renaissance«, insbesondere S. 56–59, Zitate S. 57.

19 Siehe etwa: J. Assmann, »Kollektives Gedächtnis«; ders., *Das kulturelle Gedächtnis*; A. Assmann, *Erinnerungsräume*; dies., *Schatten*.

20 Paul, »Bildkunde«, S. 13.

21 Knoch selbst legte mit seiner Dissertation über das öffentliche Erinnern an den Holocaust wohl die nicht nur quantitativ wichtigste Einzeluntersuchung in diesem Feld vor. Knoch, *Tat*; siehe auch: Welzer, *Gedächtnis*; Brink, *Ikonen*; dies., *Auschwitz*.

über die prägende Kraft nationalsozialistischer Ästhetik, »daß eine Erinnerung ohne Anschauung konturenlos und abstrakt bleibt [...]. Das Gedächtnis braucht Bilder, an die sich die Geschichte als eine erinnernde und erzählbare knüpft.«<sup>22</sup>

Wiederum angestoßen von Überlegungen aus der Kunstgeschichte plädierte Gerhard Paul jüngst dafür, eine *Visual History* auf die Analyse von *Bildakten* zu erweitern. In den Vordergrund stellt der Flensburger Historiker unter Rückgriff auf Horst Bredekamp<sup>23</sup>, dabei die Analyse der gesellschaftlichen Prägekräfte visueller Quellen. Bilder können, so die Hypothese, Geschichte selbst generieren, indem sie bei ihrem Betrachter emotionale und auch körperliche Reaktionen hervorrufen.<sup>24</sup> Als sinnfällige Beispiele nennt Paul etwa die Exekutionen während des Irak-Kriegs, die weniger die Tötung eines feindlichen Kombattanten bezweckten als vielmehr die Produktion eines Bildaktes, der mittels moderner Medien eine weltweite Öffentlichkeit erreichen kann. Pauls Plädoyer für eine historiografische Bildakt-Forschung fokussiert den Blick des Historikers also verstärkt auf die Verwendungs- und Rezeptionszusammenhänge visueller Quellen, um an ihrer Analyse die genuine Wirkmacht von Bildern ablesen zu können.

## 1.2 Bilder und die Transformation von Religion und Kirche in der frühen Bundesrepublik

Wie aber, so soll im Folgenden gefragt werden, sieht eine zeitgeschichtliche *Visual History* aus, die jene Bilder zum Gegenstand wählt, welche die Transformationsprozesse von Kirche und Religion in der frühen Bundesrepublik visuell begleiteten, ausdeuteten oder anstießen? Grundlegende Prämisse für solch eine Untersuchung ist die in den methodisch-theoretischen Überlegungen zu einer *Visual History* immer wieder betonte Annahme, öffentlich kursierende Visualia seien kein Spiegel der Wirklichkeit.<sup>25</sup> Bilder bilden historische Ereignisse und Entwicklungen nicht objektiv ab, sondern verbinden das Abgebildete – ganz im Sinne von Boehms

<sup>22</sup> Welzer *Gedächtnis*, S. 8.

<sup>23</sup> Bredekamp, »Bildakte«.

<sup>24</sup> Paul, »Bildforschung«, S. 134f.

<sup>25</sup> Paul, »Bildkunde«, S. 19.

ikonischer Differenz<sup>26</sup> – mit einer eigenen Realität, das heißt mit ganz bestimmten Lesarten, mit denen die Produzenten der Bilder das Dargestellte belegen. In diesem Sinne können Bilder Vorstellungen, Erkenntnisse und Wissen über das Abgebildete konstruieren.<sup>27</sup>

Von der Vorstellung, Bilder und insbesondere Fotografien würden eine objektive Realität darstellen, hat sich gerade die theoretische Diskussion über das Wesen der Fotografie sehr früh, weit vor der zunehmenden kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Visuellen verabschiedet. Zu grundlegenden Anknüpfungspunkten der weiteren Theoriediskussion entwickelten sich die Überlegungen des französischen Strukturalisten Roland Barthes, welcher der fotografischen Darstellung zwar zugestand, ein »perfektes Analogon« der Wirklichkeit zu sein, nicht aber deren objektive Abbildung. Dieses Spannungsverhältnis zwischen einer scheinbar perfekten, nicht codierten Abbildung der Natur einerseits und dem konnotativen Charakter der Fotografie andererseits gerät bei Barthes zum eigentlichen Wesen des fotografischen Bildes, zum »fotografischen Paradox«.<sup>28</sup> Hier konstituiert sich der Charakter der Fotografie als »Evidenzmaschine«, Fotografien erzielen bei ihren Rezipienten ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit, Authentizität und Überprüfbarkeit, das gemeinhin über dem schriftlicher Quellen steht.<sup>29</sup> Diese Qualität lässt sich nicht nur für Fotografien veranschlagen. Auch anderen Visualisierungstechniken wie Grafiken, Karten oder Tabellen muss im Zuge ihrer oftmals nicht hinterfragten medialen Verwendung und Rezeption diese hohe Evidenzkraft zugestanden werden.<sup>30</sup>

Folgt man diesem Argument, so kommt man unweigerlich zu der Erkenntnis, dass eine *Visual History* von Kirche und Religion über den sozialgeschichtlichen Wandel der kirchlichen Institutionen ebenso wenig aussagen kann wie über die theologische oder soziologische Transformation religiöser Glaubenshorizonte. Sozialgeschichtlich belastbare Zahlen über schwindende Kirchbesucher können hier ebenso wenig erwartet werden wie quantitative oder auch qualitative Aussagen über die Popularität alternativer religiöser Bewegungen. Denn die visuelle Darstellung religiöser Ausdrucksformen präsentiert sich dem Betrachter immer durch die Linse einer

---

26 Siehe Fußnote 6.

27 Etwa: Heßler, »Bilder«, S. 283.

28 Barthes, »Fotografie«, S. 12–16.

29 Hierzu: Jäger/Knauer, »Bilder«, S. 16.

30 Hierzu: Gugerli/Orland, »Einleitung«, insbesondere S. 12.

Vielzahl medialer Akteure, angefangen beim Fotografen der Illustrierten über Kuratoren von Bildausstellungen hin zu Regisseuren oder Filmproduzenten.

Eine *Visual History* der Transformationsprozesse von Religion und Kirche betrachtet somit den von medialen Akteuren gelenkten öffentlichen Blick auf kirchliche Institutionen und religiöse Entwicklungen. Sie geht damit von der Annahme aus, dass in der frühen Bundesrepublik medial verbreitete Bilder eine so große Wirkmacht entfalten konnten, dass sich der Wandel der Religion für breite Bevölkerungsschichten nicht über die Anschauung des Gegenstandes selbst vollzog, sondern eben über den Blick auf diese medial vermittelten Bilder, die gesellschaftliche Prozesse scheinbar abbildeten, in Wahrheit aber ordneten, konnotierten und ausdeuteten.<sup>31</sup> Die Medien übernahmen als Teil der Öffentlichkeit Aufgaben der »Selbstbeobachtung der Gesellschaft«<sup>32</sup>, das heißt, sie verfolgten und kommentierten die Entwicklungsprozesse, denen religiöse Glaubenshorizonte und kirchliche Institutionen unterlagen.

Der Erkenntnisgewinn einer solchen Studie muss daher in der Frage nach der Sichtbarkeit der Transformationsprozesse im öffentlichen Diskurs verortet werden. Es geht also explizit nicht um die Erforschung einer privaten Religiosität, sondern vielmehr um die öffentlichen Visualisierungen christlicher und nichtchristlicher Glaubenshorizonte, kirchlicher Institutionen und deren Vertreter.

Dabei gilt es, die visuellen Deutungen religiöser Transformationsprozesse nicht mit deren Rezeption durch ihre Betrachter in eins zu setzen. Zwar mögen Medien im Sinne eines *Agenda Settings* gerade im Hinblick auf ihre Selektionsleistung als bedeutender Faktor im öffentlichen Diskurs gelten, die Lenkung ihrer Rezeption verschließt sich jedoch den medialen Akteuren. »The coding of a message«, so der britische Soziologe und Kulturwissenschaftler Stuart Hall im Bezug auf mediale Vermittlung und deren schwer zu kalkulierende Rezeption »does not control its reception.«<sup>33</sup> Gerade Bilder können hier als in einem hohen Maße bedeutungs offen gelten, so dass deren Rezeption noch viel weniger unter der Kontrolle ihrer Pro-

---

31 Über die sich im 19. Jahrhundert etablierende Bedeutung der medialen Akteure für gesellschaftliche Transformationsprozesse insgesamt siehe: Requate, »Medien«. Für den Zusammenhang von Medien und Demokratisierung siehe: Bösch/Frei, »Medialisierung«.

32 Bösch/Frei, »Medialisierung«, S. 12.

33 Hall, *Encoding*, S. 91. Für die Mediengeschichte siehe etwa: Bösch/Frei, »Medialisierung«, S. 12.

duzenten und Distributoren liegt als dies bei schriftlichen Medienprodukten der Fall sein mag. Nicht um diese gerade von der Kommunikationswissenschaft vielfach konstatierte Diskrepanz zwischen medialen Deutungen und deren Rezeption zu beseitigen, sondern vielmehr um die Polysemie der Bilder einzuschränken, gilt es, die Bilder in ihrer zeitgenössischen Lesart zu betrachten, die sich etwa in deren Umrahmung durch Texte oder (gerade bei Filmen) in den Reaktionen auf sie rekonstruieren lässt.<sup>34</sup> Gerade die in Bildunterschriften oder erklärenden Kommentaren den Bildern anheim gestellten verbalen Deutungen vermögen als »parasitäre Botschaft«<sup>35</sup> dem Betrachter eine Lesart der Bilder vorzugeben. Die erläuterten Texte partizipieren hier an dem hohen Grad an Glaubwürdigkeit, den die Rezipienten Bildern gemeinhin zugestehen. Dabei geht Roland Barthes davon aus, dass sich der Konnotationseffekt der Bilder durch den Text je nach Präsentationsmodus des Textes unterscheidet: Je näher der Text am Bild steht, umso geringer scheint dem Betrachter die Konnotation. Die verbale Botschaft partizipiert hier an der scheinbaren Objektivität der visuellen Botschaft.<sup>36</sup> Für die Betrachtung der Bilder im Sinne einer *Visual History* ist es daher unabdingbar, nicht nur die visuelle Abbildung (also etwa eine Fotografie) an sich zu betrachten, sondern auch deren vorgegebene Deutung gerade durch die direkt unter den Bildern stehenden Bildunterschriften mit in deren Analyse einzubeziehen.<sup>37</sup> Dies schließt die grundlegende Annahme ein, dass ein und dasselbe Bild in unterschiedlichen Zusammenhängen mit immer unterschiedlichen Konnotationen präsentiert wird.<sup>38</sup>

Die Bildunterschriften bzw. die verbalen und visuellen Kontexte, in denen ein Bild veröffentlicht wurde, sollen darüber hinaus als Ausschlusskriterien herangezogen werden, um zu bestimmen, ob ein medial vertriebenes Bild als ein religiöses Bild zu verstehen ist und damit für die Studie relevant wird oder nicht. Indem so darauf verzichtet wird, ex post festzulegen, welche Motive oder ästhetische Qualitäten ein Bild haben muss, um als religiös zu gelten, wird die Idee eines religiösen Bildes somit selbst historisiert: Nicht in der historischen Analyse derselben erfolgt die definitori-

---

34 Glasenapp, *Nachkriegsfotografie*, S. 31f.

35 Barthes, »Fotografie«, S. 21.

36 Ebd., S. 21–23.

37 Dies unterstreichen auch Jäger und Knauer, wenn sie betonen, »dass die Frage nach Wirkung, Evidenz und Autorität (des Bildes) sich ausschließlich in der gemeinsamen Analyse von Bild und Text erschließen lässt.« Jäger/Knauer, »Bilde«, S. 17.

38 Sontag, *Fotografie*, S. 104.

sche Eingrenzung, vielmehr gibt der zeitgenössische Umgang mit Visualia den Quellenkorpus vor. Erst wenn ein Bild in den Medien als religiöses Bild umschrieben, mit der Institution Kirche oder deren Vertretern in Verbindung gebracht wird, wird es für die historische Analyse relevant.<sup>39</sup> Bereits in dieser Quellenauswahl können sich erste Hinweise auf die Transformation visueller Darstellungen und Ausdeutungen von Religion und Kirche erkennen lassen. Denn während manche Motivgruppen konstant als religiöse Bilder präsentiert wurden (hierzu gehören zweifelsohne die fotografischen Darstellungen der kirchlichen Protagonisten wie Papst, Bischöfe, Pfarrer, aber auch traditionelle christliche Symbole und Riten), werden andere Motive erst mit dem sich in den sechziger Jahren zunehmend etablierenden Verständnis einer individualisierten Religiosität als religiöse Bilder gedeutet.

Dass öffentliche Vorstellungen von Religion auch in der Bundesrepublik in den Jahren nach deren Gründung einem eklatanten Wandel unterlagen, lässt sich schon an dieser recht allgemeinen Beobachtung ablesen. Über das Wesen religiösen Wandels in westlichen Gesellschaften hat sich in den letzten Jahren auch in der Bundesrepublik eine rege Debatte entwickelt. Nachdem seit den sechziger Jahren das soziologische Konzept einer Säkularisierung westlicher Gesellschaften die Debatte dominierte, steht diese Idee eines stetigen Niedergangs religiösen Lebens und religiöser Weltdeutungen zunehmend in der Kritik.<sup>40</sup> Aufrechterhalten wird das Paradigma einer Säkularisierung vor allem von den Soziologen, die sich vornehmlich empirisch dem Problemfeld nähern und etwa die Zahl der Kirchengaustritte oder die Teilnahme an kirchlichen Riten in einer historischen Perspektive betrachten. Als Vertreter dieser Schule kann zum einen Detlef Pollack gelten, der die These einer Säkularisierung der bundesdeutschen Gesellschaft aus empirisch-soziologischer Perspektive vertritt. Für

---

39 Hier folgt die Analyse den grundlegenden Überlegungen einer historiografischen Untersuchung religiöser Semantik. Auch diese folgt nicht der Diskussion, ob bestimmte Sachverhalte der Vergangenheit ex post als religiös zu deklarieren sind oder nicht. Vielmehr werden religiöse Begriffe, deren Gebrauch und zeitgenössische Ausdeutung untersucht; siehe etwa: Hölscher: »Semantic Structures«.

40 Das Konzept der Säkularisierung zur Beschreibung gesellschaftlicher Transformationsprozesse lässt sich weit vor 1945 finden. Siehe hierzu die begriffsgeschichtliche Studie von Hermann Lübke: Lübke, *Säkularisierung*. Zum Säkularisierungsparadigma im zeitgenössischen wissenschaftlichen Diskurs um die Transformation von Religion und Gesellschaft siehe: Lehmann, *Säkularisierung*. Für die zeitgenössische Ausdeutung des Säkularisierungsparadigmas siehe etwa: Bruce, *God*.

Pollack verläuft der Niedergang von Kirchlichkeit parallel zum Niedergang des Religiösen insgesamt, da seiner Ansicht nach auch die oftmals unter dem Label *New Age* gefassten neureligiösen Bewegungen und neue christliche Gemeinschaften den massiven Einbruch der Kirchlichkeit in der Bundesrepublik nicht auffangen können.<sup>41</sup> Ähnlich wie Pollack für die Bundesrepublik konstatiert Callum Brown auch für Großbritannien einen kontinuierlichen Niedergang der Religion im 20. Jahrhundert, dessen Höhepunkt er in den sechziger Jahren verortet.<sup>42</sup> Neben der fortschreitenden Entkirchlichung erkennt Brown einen breiter gefassten »decline of popular religious faith, behaviour and identity«,<sup>43</sup> Nicht nur kirchliche Riten verzeichneten also gerade in den sechziger Jahren schwindende Teilnehmerzahlen, religiöse Deutungsmuster verloren im täglichen Leben breiter Bevölkerungsschichten generell an Relevanz. Auch Brown stützt seine Analyse auf »numerical indicators of popular religiosity«, also eine quantitative Auszählung messbarer Parameter.<sup>44</sup>

Sehr früh sah sich das Interpretament einer Säkularisierung, verstanden als konstanter Niedergang jeglicher Religiosität, einer harschen Kritik ausgesetzt. So warf der Soziologe Thomas Luckmann bereits 1967 seiner Zunft vor, eine reine »Pfarrsoziologie« zu betreiben und in der Vermessung religiöser Ausdrucksformen in westlichen Gesellschaften die »unsichtbare Religion«, die sich in den individualisierten Formen einer religiösen Welt- und Selbstdeutung äußere, außen vor zu lassen.<sup>45</sup> Die Arbeiten Luckmanns können als Startschuss einer Religionssoziologie gelten, die sich in ihrer Analyse eben nicht auf die kirchlichen Institutionen beschränkt, sondern darüber hinaus alternativreligiöse Bewegungen in den Blick nimmt. Dabei konnte sie die enge These einer Säkularisierung westlicher Gesellschaften erheblich schärfen.<sup>46</sup> In der neueren Forschung wird die Idee einer Säkularisierung nun zunehmend selbst historisiert und in ihre

---

41 Pollack, *Säkularisierung*, insbesondere S. 77–94.

42 Brown, »Secularisation« (2003), S. 29f.

43 Brown, »Secularisation« (2007), S. 495.

44 Brown, »Secularisation« (2003), S. 29.

45 Luckmann, *Religion*.

46 Gerade innerhalb der Soziologie, so der Pastoraltheologe James Sweeney, fällt diese Neuausrichtung schwer und wird zu einem auch emotionalen Ringen, da sie nicht nur ihrer »teleologischen Koordinaten beraubt« wird, sondern als »Kind der Moderne mit dem Paradigma der Säkularisierung groß geworden ist.«; siehe: Sweeney, »Ende«, S. 38.

verschiedenen Bedeutungsebenen differenziert.<sup>47</sup> So versteht die Soziologie unter dem Begriff Säkularisierung heute vornehmlich drei von einander getrennt zu betrachtende Prozesse: die Abnahme von Religion, die Ausdifferenzierung von Religion und die Privatisierung von Religion. Während dabei die Entkirchlichungstendenzen breiter Gesellschaftsschichten gerade in Europa weitestgehend außer Frage stehen<sup>48</sup>, können vor allem kulturgeschichtliche Arbeiten zeigen, dass religiöse Institutionen, vor allem aber religiöse Weltdeutungsangebote und Semantiken auch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als bedeutsamer Faktor innerhalb gesellschaftlicher Entwicklungsprozesse gesehen werden müssen.<sup>49</sup>

Diese Bedeutsamkeit konnte inzwischen ansatzweise auch für visuelle Entwürfe des Religiösen gezeigt werden. Gerade für das Massenmedium Film konnten bisherige (zumeist theologische) Forschungen nachweisen, dass die Prägekraft der Religion auf die Kultur moderner Gesellschaften durchaus evident ist. Nicht nur über die oftmals unter dem Label des *religiösen Films* zusammengefassten Filmstoffe, welche die Transzendenzerfahrungen und Glaubenskonflikte ihrer Protagonisten in den Mittelpunkt ihrer Erzählung rücken<sup>50</sup>, gelangten eine Vielzahl religiöser Narrative wie auch religiöser Bildwelten in den Raum der Populärkultur. Neuere theologische Studien konnten darüber hinaus verdeutlichen, wie religiöse Deutungen und Bilder eine Vielzahl von populären Spielfilmen prägen, die keine explizit religiöse Geschichte erzählen.<sup>51</sup> Ferner zeigten Forschungen auf einer hauptsächlich organisationsgeschichtlichen Ebene, dass gerade die Kirchen

---

47 Siehe hierzu v.a. Casanova, *Public Religions*; Graf, »Dechristianisierung«; kaum ein Autor, der die Veränderungen der religiösen Landschaft in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts untersucht, kommt darum herum, sich zur Säkularisierungsthese zu positionieren bzw. diese selbst auszudeuten; siehe etwa: McLeod, »Crisis«, S. 207–210; Hellemans, »Transformation«, S. 12–14. Zur Historisierung des Säkularisierungskonzeptes siehe auch: Hölscher, »Semantic Structures«; ders., »Historische Semantik«, insbesondere S. 195–197.

48 Davie, »Europe«; Davie beschreibt die europäische Situation im Gegensatz zu der der USA mit dem Signum eines »believing without belonging«. Im Gegensatz zu den frühen Säkularisierungsvertretern geht sie zwar von einer »unchurched population« aus, die aber keineswegs säkular sei; ebd., S. 68.

49 Friedrich Wilhelm Graf etwa geht davon aus, dass auch am Beginn des 21. Jahrhunderts »die meisten Deutschen durch ihre je besonderen konfessionskulturellen Herkunftsschichten geprägt (sind)«; Graf, »Letzthorizonte«, S. 208.

50 Zum religiösen Film siehe: Bamberger/Escherschor, *Religion*, insbesondere S. 30ff.

51 Hasenberg, *Spuren*; Herrmann, *Sinnmaschine*; Wright, *Religion*; Bohrmann u.a., *Handbuch Band 1*; dies., *Handbuch Band 2*; Schramm, *Gott*; Zwick, »Provokation«.

durch ihre konfessionelle Filmarbeit das Medium Film und dessen Rezeption in der Bundesrepublik entscheidend beeinflussen konnten.<sup>52</sup>

Vor allem kulturwissenschaftliche Arbeiten aus den USA legten ergänzend dar, wie neben den religiösen Sujets auch religiöse Motive über die verschiedensten Bildträger in die Populärkultur gelangten. Dabei konnten die zahlreichen kulturwissenschaftlichen Arbeiten an eine reiche Tradition von Forschungen anknüpfen, die mittelalterliche und frühneuzeitliche Bildkorpora vor dem Hintergrund ihrer Bedeutung für die Ausbildung und Transformation kollektiver Glaubensvorstellungen untersucht hatten.<sup>53</sup> In ihrer Analyse der engen Verbindung von religiösen Praktiken und Populärkultur hatten diese Untersuchungen zeigen können, wie Bilder etwa als Mittel religiöser Indoktrination, Gegenstände kultischer Verehrung oder auch als Begleiter der persönlichen religiösen Andacht genutzt worden waren. Hierin waren sie zumeist stark an die historisch gewachsenen institutionellen Strukturen der Kirchen gebunden. Auch für die Gegenwart gehen etwa David Morgan und Sally M. Promey davon aus, dass religiöse Bildkorpora in den USA eine elementare Rolle sowohl bei der Ausformung gesellschaftlicher Riten als auch bei der Herausbildung einer nationalen Identität innerhalb der US-amerikanischen Populärkultur übernehmen. Gerade vor dem Hintergrund der stetigen, die moderne amerikanische Kultur prägenden Transformationen religiöser Vorstellungen und Bewegungen könne der visuellen Kultur ein entscheidender Anteil in der gesellschaftlichen Konstruktion von religiösen Normen, Riten und Vergemeinschaftungsformen zugestanden werden.<sup>54</sup> Am Beispiel populärer US-Fernsehserien konnte Stewart Hoover zudem zeigen, dass sich religiöse Vorstellungen und Bilder nicht zuletzt aufgrund der zunehmenden Abkoppelung zeitgenössischer Religion von deren vormaligen institutionellen Trägern mittlerweile vor allem über die Massenmedien verbreiten. Innerhalb dieser Massenmedien ist in den letzten Jahrzehnten ein explosionsartiger Anstieg von Programmen zu beobachten, die sich sowohl explizit als auch implizit religiösen Themen, Fragestellungen und Bildern bedienen.<sup>55</sup>

Eine Säkularisierung öffentlicher Bildwelten, verstanden als ein Verschwinden religiöser Szenarien und Symbole aus den öffentlich kursieren-

---

52 Schatten, *filmdienst*; Helmke, *Kirche*; Kuchler, *Kirche*; Quaas, *Filmpublizistik*; Kniep, »Kirchen«.

53 Hierzu: Burke, *Augenzeugenschaft*, S. 53–66.

54 Morgan/Promey, »Introduction«, S. 17.

55 Hoover, »Religion«, insbesondere S. 152–154.

den Visualia, lässt sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts also nicht feststellen. Gerade im Hinblick auf den von den angeführten Studien untersuchten kirchlichen Einfluss auf die Produktion und Rezeption von Kinofilmen oder auch die Relevanz religiös konnotierter Bilder und Filmnarrative in den Massenmedien lässt sich die These eines Relevanzverlusts religiöser Vorstellungswelten im öffentlichen Raum nicht halten. Vielmehr zeigen bisherige Studien, dass eine »populäre Religion« wesentlicher Bestandteil der Populärkultur auch in der Bundesrepublik ist.<sup>56</sup> Hubert Knoblauch spricht hier von einer »Entgrenzung der Religion«, die nun auch außerhalb religiöser Institutionen wie den Kirchen in einem hohen Maß kommuniziert wird. Die Entgrenzung religiöser Kommunikation geht unweigerlich mit einer Rekomposition religiöser Inhalte und Bilder einher. So finden nicht nur die Kirchen als traditionelle Vermittler religiöser Glaubenshorizonte neue Kommunikationswege und Bilder für ihre Botschaft, auch die Medien treten in den Prozess der Vermittlung ein und prägen ihrerseits teils konträr zu den Kirchen verlaufende religiöse Vorstellungs- und Bildwelten. Eingedenk dieser Prämissen nehmen jüngste historische Arbeiten zur Geschichte der Religion sowohl inner- als auch außerkirchliche Transformationsprozesse in den Blick.<sup>57</sup>

### 1.3 Ansatz, Methoden und Quellen

Die westdeutsche Nachkriegskultur durchzog ein differenziertes Geflecht von Teilöffentlichkeiten, die – nicht selten miteinander verbunden – ganz unterschiedliche Vorstellungen über die Bedeutung der Religion in der Nachkriegsgesellschaft und dem rechten Ort der Kirchen in der Bundesrepublik artikulierten. Dies zeigt bereits ein vordergründiger Blick auf die Protagonisten der bundesdeutschen Elite, die gemeinhin mit der Diskussion um die Verbindung von Kirche und Staat bzw. einer scharfen Auseinandersetzung mit den Kirchen als herausragenden Institutionen im öffentlichen Leben in Verbindung gebracht werden. Während gerade im ersten Jahrzehnt des neu konstituierten Staats herausragende Persönlichkeiten wie Konrad Adenauer oder Martin Niemöller die breite Spanne der

---

<sup>56</sup> Knoblauch, *Populäre Religion*, insbesondere S. 193–264.

<sup>57</sup> Siehe hierzu exemplarisch die Forschungen der DFG–Forschergruppe 621 »Transformation der Religion in der Moderne«; etwa: Damberg, *Soziale Strukturen*.

Diskussionslandschaft um die Stellung der Kirchen in der Bundesrepublik anzeigen mögen, betraten mit den sechziger Jahren zum einen medial präsente Intellektuelle wie Heinrich Böll und Carl Amery die öffentliche Arena, um dort den Milieukatholizismus und dessen tradierte Strukturen heftig zu kritisieren. Andererseits lassen sich etwa zur selben Zeit in beiden Kirchen diverse von der Euphorie kirchlicher Erneuerung getragene Gruppen erkennen, die auf eine Reform kirchlicher Strukturen und die Modernisierung der Pastoral pochten, um so die Kirchen als gestalterische Kraft für eine solidarisch gerechte Gesellschaft etablieren zu können.

Die hier zu untersuchenden visuellen Deutungen von Kirche und Religion lassen sich also auf ganz verschiedene Akteure zurückverfolgen, die zwischen die Kirchen und breite Teile der Bevölkerung getreten waren und ihre Deutungen von Religion und auch deren Institutionen verbreiteten. Aufgrund der vielstimmigen Debatten in der Bundesrepublik unterscheiden sich auch die visuellen Ausdeutungen der religiösen Landschaft nicht nur aufgrund ihrer öffentlichen Teilkultur, die sich für die Produktion bzw. die Verbreitung der Bilder verantwortlich zeigte. Sie unterschieden sich darüber hinaus je nach Art des Bildträgers und der historischen Rahmung der Publikation. Daher wäre es verkürzt, eine Analyse öffentlicher Bilder vorzunehmen, ohne auch deren Trägern Aufmerksamkeit zu schenken. Die hier zu betrachtenden Bilder stehen in ihrer Analyse daher nicht allein, sondern werden immer im Kontext der sie umrahmenden Texte und der Bedeutung ihrer Träger (also Filme, Zeitschriften oder Buchpublikationen) diskutiert. Diese »kontextsensitive Annäherung« an die Bildquellen soll zum einen die Einbettung der fotografisch-hermeneutischen Bilddiskussion in den Produktions- und Verwendungszusammenhang der Visualia betonen, zum anderen deren Verortung innerhalb des größeren Zusammenhangs der Transformation der Religion in der Moderne nachvollziehen.<sup>58</sup>

Diese Einbeziehung der Kontexte, in denen die Bilder veröffentlicht wurden, gibt unweigerlich den »eklektizistischen Methodenmix«<sup>59</sup> vor, der sich für die zeitgeschichtliche Analyse von Bildern trotz teils scharfer Kritik seitens der Kunstgeschichte<sup>60</sup> derzeit etabliert.<sup>61</sup> Ein rein kunstge-

---

58 Glaserapp, *Nachkriegsfotografie*, S. 42; dazu auch Sontag, *Fotografie*, S. 104. Sontag stellt zurecht fest, dass sich die Botschaft einer Fotografie je nach Verwendungszusammenhang des Fotos grundlegend verändern kann.

59 Hartewig, *Fotografien*. Siehe auch: Paul, »Einleitung«, S. 25.

60 Etwa: Arani, »Rezension zu Paul«.

schichtlicher Ansatz scheint deswegen nicht angebracht, da er einerseits für den großen Bildkorpus der Untersuchung ungeeignet ist, andererseits den Fokus weniger auf die diskursive Rahmung der Fotografien als vielmehr auf das Einzelbild richtet. Zu dem angestrebten flexiblen und pragmatischen Umgang mit Methoden gehört es nichtsdestotrotz, einzelne Bilder oder Bildstrecken, die in ihrer Darstellung für eine ganze Reihe von Visualia stehen, exemplarisch genauer zu betrachten, um an ihnen Traditionen, Innovationen und Argumentationsstrategien in der visuellen Darstellung religiöser Transformation aufzeigen zu können. Dies geschieht teils mit Hilfe einer Bildbeschreibung, teils mittels einer tiefer gehenden Diskussion der ikonografischen Muster und historischen Vorbilder der jeweiligen Bilder.

Anhand solcher exemplarischen Bildbetrachtungen gilt es, die Bildberichte prägenden Visiotypen genauer zu untersuchen und diese nach ihrer Funktion und visuellen Argumentation hin zu befragen. Unter Visiotypen verstehe ich dabei wiederkehrende Motive, die einen hohen Wiedererkennungswert haben, gleichzeitig die Komplexität des Abgebildeten reduzieren und damit generalisierend wirken.<sup>62</sup> Diese »sich rasch standardisierende Veranschaulichung«<sup>63</sup> von Personen, Gegenständen und auch komplexen Ideengebäuden gilt es in verschiedenen Medientypen aufzuspüren und sie auf ihre Genese, Entwicklung und auch Veränderungen zu befragen. Anders als es etwa der Begriff der Ikone nahelegt, geht die Idee von Visiotypen nicht von einer einheitlichen quasi kanonisierten Lesart der Bilder aus. Vielmehr trägt die Untersuchung der grundsätzlichen Polysemie bildlicher Darstellungen gerade im Begriff des Visiotyps Rechnung, indem auch für diesen gilt, nach den verschiedenen konkurrierenden Deutungszuschreibungen zu fragen und diese zu kontextualisieren.

Ausgeschlossen wurde für die Untersuchung ein rein quantitativer Zugriff auf den Quellenkorpus. Eine statistische Auswertung erschien nicht zuletzt deswegen wenig sinnvoll, da sie über die Kontextualisierung und Ausdeutung bestimmter Bilder keine Hinweise geben kann und auch über die Verbreitung einzelner Motive nur wenig aussagt.<sup>64</sup>

61 Jäger/Knauer, »Einleitung«, S. 15.

62 Habbo Knoch spricht in seiner Untersuchung zu den Fotografien des Holocaust von »Symbolbildern«, deren semiotische Offenheit sich von den kanonisierten Ikonen unterscheidet; Knoch, *Tat*, S. 32–34.

63 Pörksen, *Weltmarkt*, S. 27.

64 Wie oft ein Motiv in einer Zeitschrift abgedruckt wird, sagt weder etwas über dessen allgemeine Verbreitung aus noch über dessen Wirkmacht. Für ersteres müssten etwa die

Den Quellenkorpus der Untersuchung bilden zunächst die Religions- und Kirchenbildberichterstattungen der auflagenstarken Zeitschriften *Stern*, *Spiegel*, *Quick*, *Kristall* und *Neue Revue*, die in ihrer Verbreitung eine massenmediale Öffentlichkeit erreichten. Die fünf Magazine erlebten in den fünfziger und sechziger Jahren einen rasanten Anstieg ihrer Auflagen- und Verbreitungszahlen, der sich nicht zuletzt in immer breiteren und aufwändigeren Bildreportagen niederschlug.<sup>65</sup> Mitte der fünfziger Jahre pendelten die Auflagen von *Revue*, *Quick* und *Stern* zwischen 500.000 und 650.000 Exemplaren.<sup>66</sup> Nicht einmal fünf Jahre später hatten *Quick* und *Stern* die Millionengrenze bereits überschritten, die inzwischen zur *Neuen Revue* verschmolzenen *Neue Illustrierte* und *Revue* zogen 1961 nach. Während der Marktführer *Stern* seinen Auflagenhöhepunkt 1968 mit etwas über 1,7 Millionen Exemplaren erreichte, erzielte die *Quick* bereits 1966, als sie vom Münchener Verlag Thomas Martens an den Hamburger Bauer-Verlag verkauft wurde, ihre weiteste Verbreitung mit einer Auflage von gut 1,5 Millionen Exemplaren.<sup>67</sup> Neben den hohen Auflagenzahlen spricht vor allem die Reichweite der Magazine für deren Relevanz innerhalb der bundesdeutschen Öffentlichkeit: Während der *Stern* laut einer Leserumfrage von 1970 fast ein Drittel der Bundesbürger erreichte, brachten es *Quick* und *Neue Revue* immerhin noch auf ein knappes Fünftel.<sup>68</sup> Erst Mitte der siebziger Jahre wurden die Auflagenzahlen der großen bundesdeutschen Illustrierten und Magazine von einer scharfen Regression erfasst. Mit neuen Konzepten versuchte etwa das ab 1976 monatlich erscheinende GEO-Magazin als Ableger des STERN, eine bildaffine Leserschaft mit ebenso ausladenden wie kostspieligen Bildstrecken für sich zu gewinnen und konzentrierten sich mehr als andere Magazine auf den Abonnementverkauf.<sup>69</sup>

Neben den auflagenstärksten Magazinen werden für einzelne Aspekte der medialen Visualisierungen von Kirche und Religion auch Zeitschriften herangezogen, die sich an eine kleinere Teilöffentlichkeit wandten, wie

---

genauen Auflagenzahlen bzw. Leserzahlen einzelner Zeitschriftentitel oder die Besucherzahlen von Kinofilmen, die für die frühe Bundesrepublik in den seltensten Fällen vorliegen, miteinbezogen werden.

65 Die Auflagenzahlen von *Quick*, *Stern* und *Neue Revue* fasst Jörn Glasenapp zusammen: Glasenapp, »Titelschwund«, S. 132.

66 Auflagenzahlen für 1954 in: Pawek, »Boulevardblätter«, S. 152.

67 Glasenapp, »Titelschwund«, S. 132.

68 Ebd.

69 Brüne, »30 Jahre Geo«.

etwa das Satiremagazin *Pardon*, die Jugendillustrierte *Twen* oder auch das Fotomagazin *magnum*. Ergänzt wird dieser massenmediale Quellenkorpus durch eine Vielzahl von bilderreichen Publikationen, die in ihrer Mehrheit mit kirchlicher Unterstützung publiziert wurden und vornehmlich eine kirchlich gebundene Leserschaft ansprachen. Gerade für katholische Verlage, Autoren und Fotografen boomte der Markt für visuell aufwändig gestalteten Papstbiografien, Berichtbänden über Konklaven oder auch das Zweite Vatikanische Konzil zu boomen. An ihnen gilt es zum einen nachzuzeichnen, wie sich die an eine massenmediale Öffentlichkeit richtenden Bildzusammenstellungen der Magazine und Illustrierten von denen der katholischen Teilöffentlichkeit unterschieden. Zum anderen soll untersucht werden, wo sie sich überlagerten und ob kirchliche Teilöffentlichkeiten in bestimmten Fällen (wie etwa spezifisch kirchlichen Ereignissen) als Taktgeber für die Aufnahme bestimmter Visiotypen in die Massenmedien gelten können.

Daneben wird in Einzelfällen auch auf Bildberichte der auflagenstarken Zeitschriften zurückgegriffen, die vor 1945 das populäre Bild von Religion, den Kirchen und deren Vertretern prägten. Gerade in den breiten Bildberichten über die jeweiligen Päpste können Zeitschriften wie die *Berliner Illustrierte Zeitung* oder die *Illustrierte Zeitung* aus Leipzig aber auch das Satiremagazin *Simplicissimus* Aufschluss darüber geben, in welchen Traditionen die Bildberichte standen.

Daneben werden exemplarisch einige bedeutsame Fotoausstellungen für die Analyse herangezogen. Diese können weniger wegen ihrer Besucherzahlen als vielmehr aufgrund ihrer Prägekraft für ein professionelles Publikum von Fotografen, Verlegern und Grafikern als besonders bedeutsam für die visuelle Kultur in der frühen Bundesrepublik gelten. Darüber hinaus wirkten sie als Foren eines Kulturtransfers, der Impulse aus den USA in die Medienlandschaft der Bundesrepublik einbringen konnte. Gerade eine junge Garde von Bildjournalisten, die im Laufe der fünfziger Jahre in die Redaktionen der großen Zeitschriften eintraten, zeigte sich vom Stil der Bildreportagen begeistert. Sie prägten spätestens seit Mitte der sechziger Jahre die Bildstrecken der großen Illustrierten und Magazine.

Die Anzahl der hier herangezogenen populären Bildträger lässt eine Auswertung sämtlicher religiöser und kirchlicher Motive zu einem unmöglichen Unterfangen werden. Folglich wird es in der Analyse darum gehen, thematische Schwerpunkte zu finden, nach Konjunkturen bestimmter Motivgruppen zu fragen und die sich verschiebenden Deutungen von

Bildern nachzuzeichnen. Ein Auswahlprozess der Materialfülle lag nicht nur der Analyse von fotografischen Bildern der Zeitschriften, Magazine und Bildbiografien zugrunde, sondern auch bei der Betrachtung der herangezogenen Filme. Eine Sichtung und Auswertung aller Filme, die in ihren Themensträngen und Bildwelten religiöse und kirchliche Themen präsentierten, ließ sich ebenso wenig realisieren wie eine komplette, gerade in den Film- und Medienwissenschaften übliche Analyse der hier herangezogenen Filme.<sup>70</sup> Anstelle einer Kompletterfassung der Filme soll es daher um exemplarische Einzelanalysen von Filmen gehen, die in ihrer Thematik, Ästhetik oder Produktionsbedingungen stellvertretend für eine ganze Reihe von Filmen stehen bzw. in ihrer expliziten Verwendung religiöser Bilder als besonders bedeutsam erscheinen.

Es interessieren an dieser Stelle aber nicht nur die Filmnarrative und die in den Filmen entworfenen Bilder, sondern auch deren Rezeption in den Medien und die Reaktionen der konfessionellen Filmarbeit. Hier öffnet sich ein weites Feld von Ausdeutungen und Diskussionen um den filmischen Umgang mit den Themen Kirche und Religion. Denn anders als bei den von den Printmedien in die Öffentlichkeit gebrachten Bilder entspannten sich um die Filmproduktionen eine Vielzahl öffentlich ausgetragener Auseinandersetzungen und Aushandlungsprozessen um die gesellschaftlich akzeptierten Grenzen des Darstellbaren. Diese Aushandlungsprozesse und deren Prägekraft auf die Wahrnehmung von Kirche und Religion innerhalb der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit sollen durch die Einbeziehung allgemeiner wie auch konfessioneller Filmkritiken der ausgewählten Filme erschlossen werden.<sup>71</sup> Gerade die emotionale Wirkung von Filmen lässt sich in der retrospektiven Sichtung nur schwer rekonstruieren, da sich das suggestive Panorama von audiovisuellen Eindrücken dem zeitgenössischen Betrachter in einer ganz anderen Weise präsentierte als dem Historiker heute.<sup>72</sup> Dieser Differenz zwischen zeitgenössischer und retrospektiver Wirkung soll die Einbeziehung der Diskussionen über diverse Filmprojekte Rechnung tragen.

---

70 Die katholische Arbeitsgruppe »Religion im Film« listet in einer Aufstellung von Kinofilmen der Zeit zwischen Kriegsende und Wiedervereinigung, in denen eine »Thematisierung und Abbildung von Religion« zu finden ist, 1.200 Filme auf; Katholisches Institut für Medieninformation, *Religion* (Zitat S. 10). Als Beispiel für filmwissenschaftliche Analysen von Kinofilmen siehe etwa die Studien in der fünfbandige Filmgeschichte des 20. Jahrhunderts von Faulstich und Korte: Faulstich/Korte, *Filmgeschichte*.

71 Riederer, »Bilderschatz«, S. 19–24.

72 Für die emotionale Wirkmacht von Kinofilmen siehe Hediger, »Distanz«.

Zudem lassen sich für viele Filme die Produktionsbedingungen rekonstruieren. Hier gilt es zu fragen, inwieweit die kirchliche Filmarbeit bestimmte Projekte unterstützte, da mit ihnen wirkmächtige Bilder in eine breite Öffentlichkeit kommuniziert werden konnten. Andererseits gibt es viele Beispiele gerade aus der frühen Bundesrepublik, in denen sich kirchliche Filmkritiker und teils sogar hohe kirchliche Amtsträger zumeist mit dem Argument der Verletzung religiöser Gefühle vehement gegen Filmproduktionen engagierten.<sup>73</sup> Die Wirkmacht der Bilder auf öffentliche Vorstellungen wurde also bereits erkannt und gerade von den Kirchen in ihrer Medienarbeit genutzt.

## 1.4 Aufbau der Arbeit

Die Arbeit geht von einem chronologischen Vorwärtsschritt aus und teilt sich in drei große Kapitel. Zum anderen gliedert sie sich in thematische Schwerpunkte, die sich aus der Komplettdurchsicht der Bildberichterstattung der oben genannten Illustrierten und den einschlägigen Filmzusammenstellungen zum Thema Religion ergaben.<sup>74</sup> Hieraus kristallisierten sich vier Themenfelder, die für die visuelle Darstellung von Kirche und Religion in der frühen Bundesrepublik besonders bedeutsam waren.

Gerade in den fünfziger Jahren schenkten eine Vielzahl unterschiedlicher Medien der visuellen Ausdeutung religiöser Ursprungsnarrative und Mythen großes Interesse. Diese Bildberichte und Filme wurden häufig mit der Frage nach der historischen Wahrhaftigkeit solcher Geschichten verknüpft. Daneben implizierte die Hinwendung zu den Ursprüngen der Weltreligionen immer auch die Frage, was Religion den Menschen in der Gegenwart bedeuten kann und trug zudem gerade im ersten Nachkriegsjahrzehnt und in den Zeiten des Kalten Krieges zur kollektiven Selbstvergewisserung der Grundlagen abendländischer Kultur bei.

---

<sup>73</sup> Für die bisherigen Untersuchungen um das Engagement der Kirchen im Hinblick auf die Filmlandschaft der Bundesrepublik siehe Fußnote 51. Gerade in diesen Rekonstruktionen von Produktionsbedingungen und den öffentlichen Debatten, welche die Filme anstießen, erkennt Günter Riederer den genuin geschichtswissenschaftlichen Beitrag zu einer Analyse von Kinofilmen; Riederer, »Film«, S. 102–105.

<sup>74</sup> Hasenberg, *Spuren*; Katholisches Institut für Medieninformation, *Religion*. Für die fünfziger Jahre wurden zudem die Filmhefte der Katholischen Filmkommission für Deutschland herangezogen.

Ein zweiter thematischer Schwerpunkt bildet die Frage nach der Verortung der kirchlich geprägten Religiosität in der bundesrepublikanischen Gesellschaft. Dieser Diskussion anheimgestellt ist die Frage nach der Wandlungsfähigkeit von Religion und vor allem der Kirchen, die in den sechziger Jahren an Bedeutung gewinnen sollte. Diese Frage wird nicht zuletzt in der Visualisierung kirchlicher Amtsträger und Repräsentanten offenbar, die während des gesamten Untersuchungszeitraums einen allein quantitativ bedeutsamen Aspekt darstellt und somit einen dritten thematischen Schwerpunkt der Arbeit bildet. Hier lassen sich die medialen Eigenlogiken erkennen, die einen breiten Raum für die konsequente Personalisierung der Bildberichterstattung schufen. Neben der scheinbar omnipräsenten Figur des Papstes, dessen mediale Präsenz kein protestantischer Kirchenvertreter auch nur annähernd erreichte, gerät in diesem thematischen Schwerpunkt etwa auch die visuelle Skizzierung von Geistlichen beider Konfessionen in den Fokus der Analyse.

Eine Untersuchung massenmedialer Visualisierungen von Kirche und Religion wäre zudem verkürzt, würde sie nicht sowohl nichtchristliche als auch außereuropäische Religiosität in den Blick nehmen. Diese bildet den vierten thematischen Schwerpunkt. Gerade in der Zeit vor dem Massentourismus erschlossen sich nichtchristliche Religionen den bundesdeutschen Medienrezipienten zumeist nicht über eigene Erfahrungen, sondern vielmehr über die Bilder, die ihnen die Medien präsentierten. Zudem stellt sich die Frage, ob mit der zunehmenden Abkehr breiter Bevölkerungsschichten von den Kirchen in den sechziger Jahren alternativreligiöse Strömungen gerade in ihrer visuellen Zeichnung von den Medien als moderne Alternative zu den traditionellen religiösen Institutionen präsentiert wurden.<sup>75</sup> Zweifelsohne nimmt die Diskussion über die Visualisierung der christlichen Religion den größten Raum ein. Die recht starke Fokussierung auf das europäisch geprägte Christentum gibt das Quellenmaterial vor. So zeigt die Durchsicht der ausgewählten bundesdeutschen Zeitschriften und Magazine, dass etwa das Judentum eine sehr geringe visuelle Aufmerksamkeit erhielt.<sup>76</sup>

Diese vier thematischen Schwerpunkte betten sich in den dreigliedrigen chronologischen Aufbau der Arbeit ein. Hierbei wurde bewusst auf die Postulierung von starren Wendemarken in der Visualisierung von Kirche

---

<sup>75</sup> Hierzu etwa: Knoblauch, *Religion*.

<sup>76</sup> Als Ausnahme mag hier die aufwändige, 20-teilige *Stern*-Serie »Juden in Deutschland« von 1977 gelten; *Stern* Ausgaben 8–28/1977.

und Religion verzichtet; die Übergänge zwischen Themenkonjunkturen und die oftmals diffizilen Veränderungen in der visuellen Darstellung bestimmter Topoi, respektive deren Sinnzuschreibungen verstehen sich als fließend. Einzig die personalisierten Bildberichte etwa über die Päpste können hier ganz konzise Zeiträume abstecken, da mit jedem neuen Pontifex immer auch ein neu justierter Blick auf das Papstamt entworfen wurde, der seinerseits auch die öffentliche Rezeption der katholischen Kirche insgesamt prägen konnte. Als chronologische Anhaltspunkte können zudem die Erscheinungstermine bestimmter Bildberichte oder auch die Kinostarts bedeutender Filme gelten, ohne dass mit ihnen Wendemarken gesetzt werden sollen. Denn Visiotypen etablierten sich nicht mit der erstmaligen Veröffentlichung eines Bildes oder gar der Produktion einer Fotografie, sondern durch ihre stetige Wiederaufnahme in den öffentlich rezipierten Medienformaten.

So verstehen sich die drei aufeinanderfolgenden Kapitel nicht als streng voneinander getrennte Blöcke, die Übergänge geraten vielmehr fließend. Das erste Kapitel diskutiert die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bis etwa 1960, während die anderen beiden dann jeweils einen Zeitraum von etwa zehn Jahren abdecken.

Dabei setzt der erste Abschnitt ganz bewusst nicht mit der Staatsgründung der Bundesrepublik ein, sondern diskutiert zu Beginn die Trümmerfotografie als prägendes Fotogenre der Besatzungszeit. Neben einer genaueren Betrachtung der visuellen Darstellung Papst Pius XII. als medialen Protagonisten kirchlicher Religiosität nimmt die Arbeit in diesem Kapitel vor allem die verschiedenen Visualisierungen religiöser Mythen in den Blick, die sich in den fünfziger Jahren einer herausragenden Beliebtheit nicht nur in den Illustrierten, sondern auch im Kinofilm erfreuten.

Ein zweiter großer Abschnitt diskutiert die verschiedenen Formen von kirchlicher Krise und religiösem Wandel der sechziger Jahre, die in der Retrospektive zumeist in den diversen, von Medien und auch von den Kirchen selbst in Auftrag gegebenen Umfragen, vor allem aber in Kirchenaustrittszahlen und sinkenden Gottesdienstbesuchen offenbar wurden.<sup>77</sup> Das zunehmende Auseinanderdriften von kirchlichen Normvorstellungen und gesellschaftlicher Wirklichkeit präsentierte sich vielen Zeitgenossen nicht zuletzt durch die breiten Kirchenbildberichterstattungen der Medien als ein fortwährender Trend in der sich liberalisierenden westdeutschen

---

<sup>77</sup> Hierzu etwa: Ziemann, »Meinungsumfragen«.

Gesellschaft. Die visuellen Deutungen dieses Phänomens präsentierten dabei sowohl den Wandel der Religiosität in weiten Teilen der bundesrepublikanischen Bevölkerung als auch die prominenten Foren kirchlichen Wandels wie etwa das Zweite Vatikanische Konzil oder alternative Gottesdienstformen. Große Aufmerksamkeit erfuhren zudem die Protagonisten kirchlichen Wandels wie etwa Papst Johannes XXIII. oder auch die den gesellschaftlichen Protestbewegungen affinen Geistlichen. In ihrer Darstellung als innerkirchliche Ankläger einer mangelnden Bereitschaft für religiöse und institutionelle Erneuerung wurden diese selbst zu Boten einer zutiefst kritischen Auseinandersetzung mit den vormalig akzeptierten kirchlichen Normvorstellungen. Quasi bereits als Überleitung zu einem dritten großen Kapitel, das sich chronologisch in den siebziger Jahren ansiedelt, wird der augenfällige Wandel in der visuellen Zeichnung Papst Pauls VI. ausführlich diskutiert. Hier lässt sich als Wendepunkt recht genau das Jahr 1968 ansetzen, in dem die für den bundesdeutschen Katholizismus äußerst bedeutsame Diskussion um die päpstliche Enzyklika »*Humanae Vitae*« ihren Anfang nahm. Das Bild des scheiternden Papstes, der die katholische Amtskirche gegen die Mehrheit der Laien und einen Teil des Klerus zu lenken versucht, wurde schnell zum Sinnbild einer überholten Kirchlichkeit, die vornehmlich auf hierarchische Entscheidungsprozesse baute und die Masse der Gläubigen in scheinbarer Ignoranz der Anstöße des Konzils paternalistisch zu bevormunden versuchte.

Ein dritter großer Abschnitt schließlich fragt nach den medial gezeichneten Alternativen einer gescheiterten kirchlich gebundenen Religiosität in den siebziger Jahren. Er setzt mit den ausführlichen Berichten ein, die einen Abschied breiter Bevölkerungsschichten von der kirchlichen Religiosität als vollzogen konstatierten. Es folgt ein Abschnitt über alternativreligiöse Angebote, die in ihrer Visualisierung teils bekannte religiöse Motive aufnahmen, diese aber um eine Vielzahl von zeitgenössischen Symbolen, wie sie sich etwa in der Hippiekultur der späten sechziger Jahre fanden, ergänzten.

## 2. Traditionelle Kirchlichkeit als Fixpunkt: Christliche Religion in den Bildern des Nachkriegsjahrzehnts

### 2.1 Trümmerfotografien zwischen religiöser Rückbesinnung und gesellschaftlicher Selbstvergewisserung

Die ersten Fotografien, die in Deutschland nach der Weltkriegsniederlage produziert wurden, waren Bilder der Zerstörung. Als visueller Ausdruck des im Bombenkrieg Durchlittenen fingen professionelle Fotografen und Amateurknipser die surreal anmutenden Szenerien der Trümmerlandschaften für die Nachwelt ein. Diese Bilder der Zerstörung konnten die Erinnerung an das vielerorts als Stunde Null wahrgenommene Ende des Zweiten Weltkriegs und die Zeit der Besatzung entscheidend prägen. Sie stifteten ähnlich wie die Währungsreform den Glauben an gleiche Startbedingungen für alle; die sozialen Unterschiede der westdeutschen Gesellschaft schienen durch die in Trümmern liegenden Städte nivelliert.

Doch der Blick auf die Verwüstung ganzer Städte beinhaltete nicht nur das Motiv der Destruktion, sondern thematisierte darüber hinaus die Frage nach dem »Wie geht es weiter?«. Häufig wurde diese Frage nach der Zukunft mit einer Rückbesinnung auf die Religion beantwortet. Gerade die zukünftigen konservativen Eliten der Bundesrepublik sahen in der Wiederkehr eines auf der christlichen Religion fußenden Wertehorizonts das geeignete Fundament für den Aufbau einer demokratischen Gesellschaft. Als Bewahrer und Vermittler dieses Wertehorizonts wurden die Kirchen zu den »Siegerinnen in Trümmern«, die aus den Ruinen der zerstörten deutschen Großstädte erstrahlten. Diese populäre Verbindung von Verwüstung und der Renaissance von Kirche und Religion prägte die gängige Sicht auf die Rolle der Kirchen im Wiederaufbau der (west-) deutschen Zivilgesellschaft. Scheinbar unbelastet von den Verbrechen des nationalsozialistischen Terrors bestanden die beiden großen Kirchen in ihren über Jahrhunderte etablierten institutionellen Formen fort und wirkten an dem Aufbau einer neuen Zivilgesellschaft in Westdeutschland entscheidend

mit.<sup>1</sup> Die Trümmerfotografien und ihre Appelle an eine Rückbesinnung auf die Werte christlicher Religiosität gaben diesem Engagement der Kirchen ihren visuellen Ausdruck, der bis in die Gegenwart fortbesteht. Noch 1998 leiteten Joachim Köhler und Damian van Melis ihren Sammelband, der den Mythos einer Renaissance der katholischen Kirche in der direkten Nachkriegszeit einer kritischen Lektüre unterzieht, mit einer Anspielung auf die geläufigen Motive der Trümmerfotografen ein: »Stolze Prozessionen durch kriegszerstörte Städte: Siegerin in Trümmern. Wer kennt nicht die Fotos von den großen katholischen Umzügen in Westdeutschland nach 1945?«<sup>2</sup>

Weit über die vierziger Jahre hinaus konnten diese Bilder in der Bundesrepublik die Erinnerung an die Zeit der letzten Kriegsjahre und der Besatzung prägen. Die ungebrochene Popularität der Aufnahmen bestätigt sich in ihrer stetigen Wiederkehr in den medialen Bildhaushalt unter den unterschiedlichsten Rahmenbedingungen.<sup>3</sup> Ihre Wiederaufnahme in den späten fünfziger, sechziger und siebziger Jahren, in denen die Trümmer in den deutschen Städten den Neubauten des Wiederaufbaus bereits gewichen waren, machte sie zum visuellen Konnex zwischen der Gegenwart der prosperierenden Bundesrepublik und der Vergangenheit der Kriegs- und Besatzungszeit. Nun beschworen die Bilder der in Trümmern liegenden Städte die Aufbauleistung der bundesrepublikanischen Gesellschaft und den Mythos des Wirtschaftswunders. Somit lag die Funktion der Trümmerfotografie bei weitem nicht nur in der fotografischen Dokumentation der Zerstörungen des Weltkriegs. Schon in der Zeit der alliierten Besatzung waren die Fotos mit der ihnen inhärenten Forderung nach einer christlich-religiösen Erneuerung der Gesellschaft weit mehr als reine Dokumentation.

---

1 Der prägende Einfluss, den die Kirchen bei der Ausbildung der bundesrepublikanischen Gesellschaft ausüben konnten, ist ein gängiges Narrativ in der Geschichtsschreibung der Bundesrepublik; siehe etwa: Dietrich, *Geschichte*, S. 45f. Edgar Wolfrum betont vor allem das Gewicht des westdeutschen Katholizismus (Wolfrum, *Demokratie*, S. 69–75). Auch Hans-Ulrich Wehler sieht den gesellschaftlichen Einfluss der Kirchen vor allem innerhalb des Katholizismus, gesteht dem westdeutschen Protestantismus aber gerade in gesellschaftlichen Konfliktfeldern wie der Wiederbewaffnung oder später der von der SPD angeschobenen neuen Ostpolitik durchaus eine bedeutsame Prägekraft zu. (Wehler, *Gesellschaftsgeschichte*, S. 363–373). Eine tief gehende Untersuchung über den bedeutsamen Einfluss der katholischen Kirche in der Bundesrepublik gibt in politik-historischer Perspektive Thomas Gauly (Gauly, *Katholiken*).

2 Köhler/van Melis, »Einleitung«, S. 11.

3 Derenthal, »Reste«, S. 11, S. 14f.

Im Folgenden sollen diese religiösen Deutungsmuster der Trümmerfotografie diskutiert werden. Dabei geht es zum einen um die fotografischen Inszenierungen kirchlicher Bauten und Kunstwerke, die in den Bildern als wiederkehrendes Motiv hervorstechen. Zum anderen geht es um die christliche Ausdeutung der Fotografien in den ihnen zur Seite gestellten Texten, die vor allem die populären Bildbände und Ausstellungen der frühen Nachkriegszeit dominierten.

Zunächst aber soll nach dem Motiv der in Trümmern liegenden Städte in der Kriegsfotografie vor dem Zweiten Weltkrieg gefragt werden. Es gilt zu zeigen, dass das Genre der Trümmerfotografie zwar im Zweiten Weltkrieg keineswegs neu war, dass aber dessen religiöse Aufladung ein Phänomen der vierziger Jahre ist, das in enger Verbindung mit den Forderungen christlich konservativer Kreise nach einer Renaissance der Religion in der Gesellschaft der Bundesrepublik zu betrachten ist.

### 2.1.1 Trümmerfotografien vor dem Zweiten Weltkrieg

Fotografien der vom Krieg zerstörten Städte reihen sich in die verschiedenen Formen der fotografischen Inszenierungen des Krieges ein, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts, also seit der Etablierung der Fotografie als Massenmedium, als gängige Art der Visualisierung von schriftlichen Nachrichten die Zeitungen und Magazine füllen.<sup>4</sup> Sie griffen dabei auf das bereits im vor-fotografischen Zeitalter verbreitete Bild der Ruine zurück, das als Symbol der Vergänglichkeit die Endlichkeit des von der menschlichen Hand Geschaffenen entweder bedauerte oder begrüßte.<sup>5</sup> Als erste fotografisch festgehaltene militärische Auseinandersetzung auf dem europäischen Kontinent fanden die Bilder des Krimkriegs eine massenmediale Verbreitung, ohne dass die Fotografien des militärischen Konflikts eine entscheidende Bedeutung für die mediale Erfahrbarkeit des Krieges in Europa hätten spielen können.<sup>6</sup> Dabei zeichnen sich diese frühen fotografischen Zeugnisse des Krieges nach Gerhard Paul durch eine »merkwürdige Tendenz [...] des Verschwindens der Realität« aus, welche die tödlichen Schrecken des

---

4 Dazu grundlegend: Paul, *Bilder*.

5 Hoffmann, »Ruinenfotos«, S. 26.

6 Gerhard Paul schätzt die Anzahl der auf der Krim anwesenden Fotografen, die Bilder vom Kriegsgeschehen produzierten, mit etwa 15 eher gering ein. Siehe: Paul, *Bilder*, S. 61–65, hier S. 62.; Daniel, »Krimkrieg«.

Waffengangs ausblendete.<sup>7</sup> Bilder des zerstörten Sewastopol blieben in der fotografischen Darstellung des Krimkriegs ebenso die Ausnahme wie in den preußischen Einigungskriegen der sechziger Jahre und 1870/71, dessen Kriegsberichterstatter zwar einige wenige Bilder zerstörter Städte produzierten, mit diesen jedoch keineswegs das populäre Bild des Krieges prägen konnten.<sup>8</sup> Erst in den Bildberichterstattungen des Ersten Weltkriegs als »ersten mediatisierten Krieg der Geschichte«<sup>9</sup> konnte das Motiv der in Trümmern liegenden Stadt und damit auch Bilder zerstörter Kirchen das medial transportierte Bild des Krieges mit beeinflussen. Nicht zuletzt durch die Entwicklung kleinerer Kamertypen und der Erfindung des Rollfilms erfuhr die mediale Darstellung des Krieges nun eine umfassende fotografische Illustration.<sup>10</sup>

Auch wenn die Anzahl der Bilder der Trümmerstadt quantitativ noch immer weit hinter den Bildern des soldatischen Lebens abseits des Kriegsgeschehens zurückblieb<sup>11</sup>, wurden sie doch zum visuellen Symbol einer modernen industriellen Kriegstechnik, welche die deutschen Illustrierten mit imperialistischem Stolz und fortschrittsgläubiger Zuversicht inszenierten.<sup>12</sup> Als Chiffre für »technische Faszination [...] und damit eine bis in die Bilder der Gegenwart erkennbare Utopie einer technisch-organisatorischen Beherrschbarkeit des Krieges« betonte die mit Bildunterschriften gezielt verbreitete gängige Lesart der Ruinenfotos die innovative Leistung der Kriegsindustrie, welche die Feldzüge der Moderne von ihren Vorgängern des 19. Jahrhunderts abzusetzen schien.<sup>13</sup> Bezeichnenderweise gerieten die Bilder der in Trümmern liegenden Stadt gerade zu Beginn des Krieges zu »isoliert abgelichteten Dingfotos (mit einer) damit einhergehenden Poeti-

---

7 Paul, *Bilder*, S. 63.

8 Als Beispiel für eine Trümmerfotografie des Deutsch-Französischen Kriegs kann etwa das vom Tübinger Fotografen Paul Sinne ganz im Stile der klassischen Schlachtenmalerei inszenierte Foto des zerstörten Straßburg gelten. Sinners Fotografie fand bezeichnenderweise keinen Eingang in die mediale Berichterstattung, sondern in ein Privatalbum. Siehe: Paul, *Bilder*, S. 100.

9 Ebd., S. 105.

10 Eisermann, »Wahrheit«, S. 147–149.

11 Thilo Eisermann kommt bei seiner Auszählung von 4.123 Illustrationen in den »Zeitbildern« der illustrierten Beilage der *Vossischen Zeitung* auf insgesamt 38 Fotografien (also 2,3 Prozent), welche die Zerstörungen von Städten und Gebäuden durch moderne Waffen zeigen; siehe: Eisermann, »Wahrheit«, S. 159.

12 Paul, *Bilder*, S. 119.

13 Ebd., S. 121.

sierung des Objekts.«<sup>14</sup> Ohne sie in den Kontext der Leiden der Zivilbevölkerung zu stellen, demonstrierten sie die Zerstörungsmacht der Kriegsindustrie. Auf der Grundlage der Trümmerfotografie wurde eine scheinbar plan- und berechenbare und somit humane Kriegsführung des Deutschen Heeres in die deutsche Öffentlichkeit kommuniziert. Hierbei verkehrte sie (ganz anders als die nach 1945 veröffentlichten Trümmerfotografien aus Deutschland) die ihr inhärente Botschaft der Zerstörung in ihr Gegenteil: Nicht das Ausmaß der Zerstörungskraft der Kriegsmaschinerie sollte mit ihr aufgezeigt werden, sondern die Verschonung der kulturellen Güter des Feindeslandes, um somit einen vermeintlich humanen Krieg zu inszenieren.

### 2.1.2 Trümmerfotografien des Zweiten Weltkriegs

Auch während des Zweiten Weltkriegs lässt sich die mediale Verbreitung von Trümmerfotografien zuallererst im Rahmen der deutschen Kriegspropaganda beobachten. Wie in keinem Krieg zuvor maßen Reichspropagandaministerium und Wehrmacht der Produktion visueller Zeugnisse bereits bei der Planung der Feldzüge einen entscheidenden Anteil an der propagandistischen Berichterstattung über den Krieg zu.<sup>15</sup> Durch die Einrichtung der Propagandakompanien, die den Kampf der deutschen Wehrmacht für die Medien der Heimatfront, aber auch für die Auslandspropaganda in Szene setzten, schuf das Reichspropagandaministerium ein neuartiges und wirkmächtiges Instrument der Kriegspropaganda, das bis zum Ende des Krieges etwa 3,5 Millionen Fotos vom Kriegsgeschehen produzierte, von denen etwa die Hälfte überliefert ist.<sup>16</sup>

Ähnlich wie in den Fotografien zerstörter Städte, die während des Ersten Weltkriegs produziert wurden, ging es in den von den Propagandakompanien in besetzten Gebieten aufgenommenen Trümmerfotografien nicht allein um die Illustration der Zerstörungskraft der deutschen Kriegsmaschinerie, sondern oftmals um die perfide Darstellung einer generösen

<sup>14</sup> Eisermann, »Wahrheit«, S. 168f.

<sup>15</sup> Paul, *Bilder*, S. 230; hier findet sich auch eine Aufstellung der umfangreichen Literatur, die sich mit der Produktion und Popularisierung der Kriegsfotografien zwischen 1939 und 1945 beschäftigt.

<sup>16</sup> Ein Großteil von ihnen wurde im Bildarchiv des Bundesarchivs in Koblenz archiviert; zur Überlieferung siehe: Hollmann, »Bildarchiv«, S. 19.

Humanität, mit der die deutschen Besatzer zivile Gebäude schonten und die besetzten Gebiete neu planten und strukturierten.

Mit ähnlichen Motiven, jedoch mit einer gänzlich anderen diskursiven Rahmung, präsentierten sich die zu einem großen Teil bereits vor 1945 produzierten Aufnahmen der durch die alliierten Luftangriffe zerstörten deutschen Städte ihrem Betrachter. Hierbei bildet zum einen ein Konvolut von Privatfotografien einen großen Teil der vor dem Ende des Krieges aufgenommenen Trümmerfotografien. Oftmals aus persönlicher Betroffenheit heraus dokumentierten Amateurknipser, aber auch renommierte Fotografen wie August Sander, Herbert List oder Richard Peter die selbst erlittenen Verluste und verstießen damit in den letzten Kriegsjahren gegen das von den Behörden erlassene Verbot der privaten fotografischen Dokumentation der Zerstörung.<sup>17</sup> Zum anderen wurden professionelle Fotografen in den frühen vierziger Jahren oftmals von städtischen und staatlichen Stellen mit gerade dieser Dokumentation des Bombenkriegs beauftragt: So arbeitete der Kölner Fotograf Hermann Claasen im Frühsommer 1943 für das durch einen Führererlass ins Leben gerufene Fotodokumentationsprojekt über die Zerstörung der Rheinmetropole.<sup>18</sup> Diese Arbeit erlaubte ihm, neben den Fotografien für die offiziellen Bildbände und Fotozusammenstellungen, die es bereits zu dieser Zeit gab<sup>19</sup>, auch nach eigenen Motiven zu suchen, die er nach Ende des Krieges veröffentlichte. Diese fotografischen Dokumentationen der Zerstörung sind bei weitem nicht nur in Köln zu finden. So konnte etwa Thießen zeigen, dass in Hamburg ab Mitte 1943 Fotografien von zerstörten Kirchen von der NS-Propaganda dazu genutzt wurden, den Bombenkrieg der Alliierten als »Kulturbarbarei« zu brandmarken. In der Lesart der nationalsozialistischen

---

17 Für die im März 1943 verschärften Fotografieverbote und Bestimmungen in Köln siehe: Rütter, »Fotografieren«, S. 66–81. Rütter relativiert die gesetzlichen Verbote, wenn er feststellt, dass das Ablichten von zerstörten Häusern zwar in den von ihm herangezogenen Einzelfällen von der Gestapo als Straftat beurteilt wurde, diese Einschätzung jedoch einer rechtlichen Grundlage entbehrte. Wenn überhaupt, dann wurden Fotografen verurteilt, die nicht nur beschädigte Wohnhäuser, sondern auch Transportwege, wie zerstörte Autobahnen oder Industrieanlagen, dokumentierten. Die von Rütter herangezogenen Fotografen waren dennoch alle in dem Glauben, ihre Fotografien von zerstörten Häusern verstießen gegen ein allgemeines Fotografieverbot der von den durch die Bombenangriffe verursachten Zerstörungen.

18 Sachsse, »Erinnerung«, S. 28. Sachsse vermutet, dass jeder professionelle Fotograf in den ersten Kriegsjahren noch einen Sonderausweis erwerben konnte, der ihm das Fotografieren der Trümmer auch offiziell erlaubte; siehe: Ebd., S. 24.

19 Etwa: Winkelkemper, *Großangriff*.

Machthaber offenbarten diese Szenerien der zerstörten und ausgebrannten Gotteshäuser einen »Verrat (an) christlichen(n) Werten« durch Briten und Amerikaner.<sup>20</sup>

Die später in der Bundesrepublik in Bildbänden oder Fotoausstellungen zusammengestellten Trümmerfotografien speisten sich also aus den verschiedensten Quellen: Teils waren es Auftragsarbeiten städtischer Stellen, teils waren es heimlich fotografierte Aufnahmen von Profis, aber auch von Amateuren.

Eine »Stunde Null«, welche die fotografische Erfassung von Kriegsschäden in den deutschen Städten vor dem Kriegsende von derjenigen nach dem Beginn der Alliierten Besatzung scheidet, lässt sich nicht erkennen. Vielmehr fuhren die professionellen und Hobbyfotografen auch nach der bedingungslosen Kapitulation mit ihrer Dokumentation der Kriegsschäden in den deutschen Großstädten fort. Die Furcht vor der Konfiskation ihrer Ausrüstung war aber auch nach der Befreiung vom Nationalsozialismus nicht gewichen. Angewiesen auf die Toleranz und auch die Laune der alliierten Soldaten begleitete die Fotografen, die ohne einen offiziellen Auftrag arbeiteten, nun die Angst, ihre Kameraausrüstung an die Besatzer zu verlieren.<sup>21</sup> Ein offizieller Auftrag einer deutschen Behörde konnte dies verhindern, doch erreichten gerade diese für eine öffentliche Behörde entstandenen Fotografien in den vierziger Jahren selten ein größeres Publikum. Zumeist wanderten die Negative in die städtischen Archive und wurden vereinzelt erst später für die Vielzahl der stadtgeschichtlichen Buchpublikationen genutzt und ab den späten fünfziger Jahren einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert.<sup>22</sup>

Im Gegensatz zu diesen späteren Publikationen standen die Bildbände der späten vierziger Jahre, die einzelne Fotografen zumeist auf eigene Initiative von ihrer Heimatstadt publizierten, noch ganz im Zeichen des Infernos der letzten Kriegsjahre. In ihnen wurde für einen Großteil der Bevölkerung, der die Schrecken des Bombenkriegs in den Großstädten nicht selbst miterlebt hatte, die Brutalität des Kriegs an der Heimatfront erst jetzt sicht- und erfahrbar. Während die vor 1945 spärlich publizierten

20 Thießen, *Gedächtnis*, S. 55–59, Zitate S. 56 und S. 58.

21 Recht anschaulich berichtet dies Rolf Sachsse für die Verhältnisse im besetzten Köln; Sachsse, »Erinnerung«, S. 35f.

22 Derenthal, »Bilder«, S. 45, Fußnote 6. Der Rückgang von Trümmerfotografien zwischen den fünfziger und siebziger Jahren beschränkte sich – anders als Jens Jäger dies formuliert – ausschließlich auf die Publikation von Privatfotografien; vgl.: Jäger, »Trümmeraufnahmen«, S. 293, Fußnote 13; dazu auch: Ders., »Umgang«, S. 124.

Fotografien das Elend der Zivilbevölkerung und den Tod von Soldaten und Zivilisten zumeist ausgespart hatten, wurde dies nach dem Ende der NS-Herrschaft nun nachgeholt.<sup>23</sup> Die gängigen Lesarten der Fotografien folgten dabei zwei wesentlichen Motiven, die grundlegend zur Ausbildung eines neuen Selbstverständnisses in Deutschland beitrugen.<sup>24</sup>

Zum einen zeichnen die Fotografien die deutsche Zivilbevölkerung als Opfer. Als Respons auf die Fotografien aus den befreiten Konzentrationslagern, die im hohen Maße eine grundsätzliche Anklage aller Deutschen ob des verbrecherischen Genozids an den europäischen Juden auslösten, drehten die Fotografien der teils vollständig zerstörten Landstriche die Schuldfrage um und rückten die für die alliierten Luftangriffe Verantwortlichen in die Rolle der sich an der deutschen Zivilbevölkerung schuldig gemachten Kriegsverbrecher. Diese bereits in den ersten Nachkriegsjahren beginnende Propagierung eines Opferstatus der deutschen Bevölkerung ließ wenig Raum für eine kritische Beschäftigung mit der eigenen Schuld an der Entfesselung des Krieges oder den Verbrechen der nationalsozialistischen Kriegsführung. Erst die ab den späten fünfziger Jahren aufgenommenen spektakulären Gerichtsprozesse wie der Ulmer Einsatzgruppen-Prozess 1958 oder die Frankfurter Auschwitz-Prozesse in den späten sechziger Jahren können als Beginn einer nachdrücklichen Auseinandersetzung mit der Schuldfrage gesehen werden, die nicht zuletzt von der starken Medialisierung der Thematik getragen wurde.<sup>25</sup>

Als zweite gängige Interpretation der Trümmerfotografien konnte sich diejenige durchsetzen, die den Bombenkrieg als Fanal apokalyptischen Ausmaßes religiös ausdeutete. Dabei begriffen Fotografen und Redakteure die Bilder der zerstörten Städte als Zeichen der Vergänglichkeit allen menschlichen Strebens. Dem wurden zumeist von der Zerstörungskraft unberührte göttliche Ewigkeitswerte entgegengestellt, auf die es sich nach der Katastrophe zurückzubesinnen galt. Auch diese Lesart der Trümmerbilder kann für die Bundesrepublik als äußerst wirkmächtig gelten, ist sie doch Ausdruck der konservativen Neugründung der demokratischen Gesellschaft in der Bundesrepublik, welche die Eliten auf den Grundwerten des christlichen Abendlandes zu konstituieren suchten. In ihnen fand die Katastrophe des Nationalsozialismus einen religiösen Sinn, gab sie den Überlebenden doch die Chance zur Umkehr, zur Rückbesinnung auf Gott

---

<sup>23</sup> Jäger, »Trümmeraufnahmen«, S. 290–292.

<sup>24</sup> Ebd., S. 293–296.

<sup>25</sup> Schildt, »Umgang«.

und die Kirchen.<sup>26</sup> Um diese Ausdeutung der Trümmer wird es im Folgenden an erster Stelle gehen. Anhand eines Fotobands des Kölner Fotografen Hermann Claasen soll gezeigt werden, inwiefern es durch die Argumentationsweisen einzelner Fotografien, deren Zusammenstellung und diskursiven Rahmung der Bilder gelang, der in Trümmern liegenden Domstadt gleichsam einen Sinn zu geben, der in die Zukunft einer »christlich-katholischen renovatio«<sup>27</sup> wies.

### 2.1.3 Hermann Claasen – Gesang im Feuerofen

Der Kölner Fotograf Hermann Claasen sticht mit seiner Vielzahl an Veröffentlichungen und Ausstellungen auch weit über die vierziger Jahre unter den Fotografen, die sich der Dokumentation und fotografischen Ausdeutung der Ruinen ihrer Heimatstädte zuwandten, als einer der prominentesten in Westdeutschland hervor.<sup>28</sup> Zudem artikulieren Claasens Bildbände am deutlichsten den Gründungsmythos eines an den Werten des christlichen Abendlandes verwurzelten und strikt antikommunistischen westdeutschen Staats.

Claasen begann mit seiner Arbeit zu den Trümmerfotografien bereits in den frühen vierziger Jahren, als er 1943 offiziell mit der Dokumentation der Schäden durch die alliierten Fliegerangriffe in Köln beauftragt wurde. Insgesamt lassen sich in seinem Nachlass etwa 500 Fotografien nachweisen, die vor 1945 produziert wurden.<sup>29</sup> Neben den Aufnahmen der Kölner Innenstadt entstanden 1946 diverse Fotoserien über die zum Teil mehr als 90 Prozent zerstörten Städte Düren und Jülich und den Hürtgenwald als Auftragsarbeiten des Dürener Landrats Armin Renker, die in einer Auswahl 1949 unter dem Titel »Verbrannte Erde« publiziert wurden.<sup>30</sup> Die Fotografien des zerstörten Köln, deren größten Teil Claasen nach der Besetzung der Stadt durch die US-Armee ohne offiziellen Auftrag anfer-

26 Zur Forderung einer christlichen Renaissance nach der in der Moderne eingetretenen »Säkularisierung« siehe: Lenk, »Konservatismus«, insb. S. 638.

27 Glasenapp, »Brand«, S. 49.

28 Zur Biografie Claasens und seinem beruflichen Werdegang vor dem Zweiten Weltkrieg siehe: Kampe, »Moralist«.

29 Eine detaillierte Rekonstruktion der verschiedenen Aufträge Claasens und seiner Arbeit in den letzten Kriegsjahren und den späten vierziger Jahre gibt: Sachsse, »Erinnerung«. Für seine Arbeit während des Zweiten Weltkriegs siehe: Ebd., S. 23ff.

30 Kampe, »Moralist«, S. 179.

tigte, wurden zum ersten Mal im November 1947 in der Kölner Eigelsteintorburg unter dem Titel »Köln – Tragödie einer Stadt« ausgestellt. Das große Publikumsinteresse ließ Claasens erste Ausstellung zu einem ungeahnten Erfolg werden, der dazu führte, dass die ursprünglich auf zwei Wochen angesetzte Fotoschau um sieben Tage verlängert wurde.<sup>31</sup> Anlass der Ausstellung bildete die Erstveröffentlichung der wohl bekanntesten Bildzusammenstellung Claasens. Der Bildband »Gesang im Feuerofen. Köln: Überreste einer alten deutschen Stadt« war im selben Jahr erschienen.<sup>32</sup> Schon der Titel verweist in seinem apokalyptischen Duktus und seiner alttestamentarischen Metaphorik auf die religiöse Fundierung des Fotobands, die darüber hinaus in Franz Hoyers Vorwort und auch in der Motivauswahl Claasens deutlich wird. So bildet die fotografische Inszenierung von Symbolformen der christlichen Kunst, die Claasen seit Beginn seiner fotografischen Arbeit im zerstörten Köln in den Vordergrund stellte, auch in seinem Kölner Bildband den Schwerpunkt der Fotos. Von den insgesamt 75 Fotografien zeigen 60 Kirchen bzw. Kirchenstatuen.

Claasen verzichtete ganz auf erläuternde Beschreibungen seiner Bilder, lediglich ein loses Einlageblatt, das in der ersten Auflage von 1947 in englischer und deutscher Sprache über die einzelnen Motive informiert, und das sechsstufige Vorwort vermitteln dem Betrachter eine fassbare diskursive Rahmung. Franz Hoyer betont in seinem Vorwort einerseits die Repräsentativität der Fotografien, die für das Schicksal vieler deutscher Städte stünden. Noch deutlicher arbeitet der Autor die religiöse Deutung heraus, die der Zerstörung Kölns einen Sinn verleihen. So deutet er den Bombenkrieg als Sintflut, mit der Gott den »Abfall vom Geist der Wahrheit und der ihr zugewandten Ordnung«, der sich (nicht nur in Deutschland) im Laufe von Jahrhunderten vollzog, strafte.<sup>33</sup> Mit dieser quasi metaphysischen Ausdeutung der Grauen blendet Hoyer den historischen Kontext der Zerstörungen mit dem vom Deutschen Reich ausgegangenen Zweiten Weltkrieg konsequent aus. Die apokalyptischen Zerstörungen und das Leiden der Kölner Bevölkerung werden vielmehr mit der in konservativen Kreisen in den späten vierziger Jahren überaus populären Säkularisie-

---

31 Sachsse, »Erinnerung«, S. 59.

32 Claasens Bildband erschien in einer der Papierknappheit geschuldeten kleinen Erstauflage und zwei Jahre später in einer unveränderten zweiten Auflage; siehe: Sachsse, »Erinnerung«, S. 58. 1979 erschien eine neu bearbeitete dritte Auflage. 1980 wurde diese dann unverändert in einer vierten Auflage neu publiziert.

33 Claasen, *Gesang*, S. XI.

lungsthese verbunden, die das Erlittene nicht mit den Verbrechen des nationalsozialistischen Deutschlands in Zusammenhang bringt, sondern mit einem in ganz Europa vermuteten Glaubensabfall der Moderne.<sup>34</sup> Die fotografisch dargestellte Zerstörung ist in den Worten Hoyers eben nicht die Folge des von Deutschland entfesselten Kriegs, der in seinen Ausführungen keine Erwähnung findet, sondern ein »Spiel des Dämons«, der als »furchtbarer Gegenspieler im mysterium iniquitatis« auf Deutschland herabkam.<sup>35</sup> Bezeichnend für diese gänzlich unkritische Auseinandersetzung mit den Ursachen der Bombardierung Kölns streitet der Autor jegliches aktive Mittun eines kollektiven »Wir« an der hereingebrochenen Katastrophe ab, attestiert der deutschen Bevölkerung vielmehr, passives Opfer des Zerstörungstriebes einer anderen Macht geworden zu sein, indem er davon ausgeht, dass Deutschland in einen Abgrund »hinabgeschleudert wurde.«<sup>36</sup> Hoyers Analyse der Gegenwart impliziert indes zugleich einen Ausweg für die Zukunft: Als Reaktion auf den Abfall der modernen Gesellschaft von Gott biete nur eine konsequente Re-Christianisierung der Gesellschaft die Chance zum Neuaufbau. Die durchweg lobenden Rezensionen, die Claasens Publikation erfuhr, hoben oftmals gerade diese Aussagen Hoyers hervor, die, so etwa der Rezensent des *Foto-Spiegels*, »vorbildlich in der zusammenfassenden Ausdeutung des bildlichen Inhalts« sind.<sup>37</sup>

Die von Hoyer artikulierte, jegliche deutsche Schuld nivellierende Interpretation der zerstörten deutschen Großstädte findet ihren religiös-metaphorischen Höhepunkt in dem im Titel des Bildbands angelegten Verweischarakter. »Gesang im Feuerofen« bringt die Not der Kölner in einen Zusammenhang mit den drei israelitischen Jünglingen, die im alttestamentarischen Buch Daniel aus dem Feuerofen des babylonischen Königs Nebukadnezar durch ihren Glauben an Gott gerettet werden. Diese von Jörn Glasenapp als »revanchistisches Deutungsmuster der Verwüstung«<sup>38</sup> bezeichnete Parallelisierung der devoten Jünglinge mit der Bevölkerung Kölns weist in aller Deutlichkeit den Deutschen die Rolle der Opfer zu, die sich scheinbar ohne eigenes Verschulden der alliierten Übermacht schutzlos ausgeliefert sahen. Somit stellen die Herausgeber die Schuldfrage quasi

34 Glasenapp, »Brand«, S. 49f; zur Entstehung und Genese des Säkularisierungsbegriffs siehe: Lübke, »Säkularisierung«.

35 Claasen, *Gesang*, S. XIV.

36 Ebd.

37 Rezension zu Hermann Claasen, »Gesang im Feuerofen«, in: *Foto-Spiegel* Heft 7/8, Jg. 3 (1948), S. 38f.

38 Glasenapp, »Brand«, S. 50.

auf den Kopf, die angloamerikanischen Kampfflieger werden in die Rolle des babylonischen Herrschers Nebukadnezar gepresst, während die wieder Gott zugewandte Bevölkerung Kölns, welche die Bombenangriffe im Feuerofen ihrer Heimatstadt überlebt hat, wie die drei Jünglinge »unterwegs ist zur Heimkehr in die großen Ordnungen der Schöpfung Gottes.«<sup>39</sup> Dass genau diese Lesart von den Herausgebern in ihrer Konzeption des Bands intendiert war, zeigen die einleitenden Worte des Mitherausgebers Josef Rick, in denen er für die dritte Auflage des Bildbands von 1979 die Entstehung des Titels und der Fotozusammenstellung rekapituliert:

»Wie es zu dem Titel kam? Als Jüngling selbst gerade noch dem Feuerofen des Krieges entronnen, erscheinen mir die Bilder als Hoffnungsschimmer für die Zukunft. In der Kirche St. Kolumba hatte eine Sprengbombe das schützende Mauerwerk um eine Madonnenfigur weggefegt. Auch das Jesuskind in den Armen Mariens war zerstückelt, doch die Muttergottes, fortan von den Kölnern »Trümmernmadonna« genannt, schaut in überirdischer Reinheit und Zuversicht über Tag und Jahr und Jahrhunderte hinweg.«<sup>40</sup>

Diese vorangestellte Einbettung der Bilder in eine jüdisch-christlich geprägte Sinnwelt gibt dem Betrachter eine Deutung der Fotografien vor, die in den scheinbar ewigen Werten der christlichen Tradition die Antwort auf die erlebte Katastrophe sieht.

Die von Hermann Claasen in Zusammenarbeit mit Josef Rick vorgenommene Zusammenstellung der Bilder teilt sich in zwei Themenstränge. Ein erster Teil widmet sich den Panoramaaufnahmen der zerstörten Stadt, ein zweiter Abschnitt richtet dann den Blick ins Detail. Inmitten der zerstörten Gotteshäuser inszeniert Claasen teils erhaltene, teils schwer beschädigte Relikte christlicher Kunst.

Am Anfang des Bands stehen zwei Fotografien, die Hermann Claasen während zweier Bombennächte 1942 und 1943 aufnahm. Die erste von ihnen zeigt eine durch die Dunkelheit der Aufnahme nicht weiter zu spezifizierende Funkenwand, die vor einem angedeuteten brennenden Gebäude niederprasselt. In ihrer Unspezifität lässt sich die Eingangsfotografie abermals als Versuch der Herausgeber lesen, weniger eine Dokumentation der Zerstörungen in Köln zu präsentieren, als vielmehr diese ihrem historischen Kontext zu entreißen und sie stattdessen der im Vorwort dargelegten religiösen Deutung zuzuführen. Das Bild des Feuerregens, so Jörn

---

39 Claasen, *Gesang*, S. XIV.

40 Claasen/Rick, *Gesang* (1979), S. VI.

Glasenapp, verweist in seiner Offenheit und der Unmöglichkeit einer sicheren Identifikation des Abgebildeten auf einen apokalyptischen Feuerofen und visualisiert somit das biblische Bild des Titels.<sup>41</sup> Die in ihrer Absolutheit überzeugend wirkende Analyse, die in Hoyers Vorwort artikuliert Intention der Herausgeber lasse sich somit bereits in der Eingangsfotografie Claasens »deutlich erkennen«, mag Glasenapps deutlicher Kritik an eben dieser Konzentration der Herausgeber auf den religiösen Deutungsversuch geschuldet sein.<sup>42</sup> Glasenapps Argumentation fußt auf der Annahme, dass der Betrachter nach der Lektüre des Vorworts den Feuerregen auf Claasens erstem Bild unweigerlich als eben die Glut erkennen muss, in der sich sowohl die drei Jünglinge aus dem Buch Daniel als auch die Kölner Bevölkerung auf Gott besannen und den Glauben an ihn nicht verloren. Diese Interpretation mag nach der harschen Kritik Glasenapps an Hoyers Vorwort zwar durchaus schlüssig erscheinen, ob sie von Fotograf und Autor jedoch intendiert war, bleibt Spekulation. Da das Einlageblatt des Bands für die beiden Fotografien zwar nicht den Ort, aber dennoch das Aufnahmedatum nennt (31. Mai 1942 bzw. 29. Juni 1943), liegt die Vermutung nahe, dass zumindest die Rezipienten aus Köln in den Fotografien nicht nur unspezifische Sinnbilder eines biblischen Feuerofens, sondern ihre ganz konkreten Erfahrungen während der Bombennächte verbildlicht sahen.

Betrachtet man die immer wiederkehrenden Motive im ersten Teil des Bildbands, so ist es vor allem der Kölner Dom, der die Fotografien als Orientierung gebender Markstein dominiert.<sup>43</sup> Gerade in den Panoramafotografien stechen die beiden von außen scheinbar unbeschädigten gotischen Türme hervor.<sup>44</sup>

---

41 Glasenapp, »Brand«, S. 52.

42 Glasenapp schließt etwa seine Ausführungen über Titel und Vorwort des Bildbands mit der Feststellung, dass dieser »nicht nur mit einem unsäglichen Titel, sondern zudem mit einem Geleitwort aufwartet, das eine kaum positivere Charakterisierung verdient.« (Glasenapp, »Brand«, S. 50)

43 Claasen, *Gesang*, S. 4, 7, 9, 12, 15, 16, 17, 20.

44 Hier insbesondere: Ebd., S. 9, 12.



*Abb. 1: Hermann Claasen, Gesang im Feuerofen, Düsseldorf 1947, S. 12*

In diesen Aufnahmen, die aufgrund der von ihnen präsentierten Übersicht über die Zerstörungen der Silhouette von Kölns Altstadt wohl noch am ehesten als Dokumentation gelten können, ragt die Kathedrale wie ein Relikt aus vergangener Zeit heraus. Der christliche Glaube, der sich in dem Sakralbau manifestiert, zeigt sich in den Fotografien Claasens als das verbindende und Ordnung schaffende Element zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart der Trümmerwüste. Dies wird vor allem in dem strengen Bildaufbau einer Fotografie deutlich, die den Dom mittig im Schnittpunkt von vertikaler und horizontaler Achse des Bilds positioniert.<sup>45</sup> Inmitten der zerstörten Altstadt thront das der Feuersglut trotzendes Gotteshaus und unterstreicht somit die Aussage der Zerstörung des Profanen und des Überlebens christlicher Religion.

Im zweiten Abschnitt des Bildbands dominieren dann Aufnahmen der christlichen Sakralkunst, die als »basso continuo« das gesamte Werk Claasens in den vierziger Jahren prägten.<sup>46</sup> Einen besonderen Platz in der Reihe von kirchlichen Statuen nimmt die steinerne Madonna der Pfarrkirche St. Kolumba ein. Während das Kirchengebäude in der Bombennacht am

<sup>45</sup> Ebd., S. 12.

<sup>46</sup> Sachsse, »Erinnerung«, S. 34.