

Benjamin Städter **VERWANDELTE**

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



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 wird¹, 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.² 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.³ 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: Wolfrum, *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 historische Formationen bekannt ist.⁴

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.⁵ 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 kontroversen 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 Boehm⁶, 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 Belting⁷ 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 Visualia konstituiert, beeinflusst und geordnet werden und somit auch an ihnen ablesbar sind.⁸ 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.⁹ 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.¹⁰

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«.

⁷ Belting, *Bild-Anthropologie*; ders., *Bildfragen*.

⁸ 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.«

⁹ Mitchell, *Essays*, insbesondere S. 11–34.

¹⁰ 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.¹¹

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.¹² 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.¹³ Als »Historische Bildforschung« bezeichnete Jens Jäger den geschichtswissenschaftlichen Umgang mit visuellen Quellen, der die bereits bestehenden Ansätze um diejenigen der Kulturgeschichte erweiterte.¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ 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.¹⁸ 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« orientierten¹⁹, 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«²⁰ einen entscheidenden Beitrag innerhalb des öffentlichen und auch privaten Umgangs mit der deutschen Vergangenheit leisteten.²¹ »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 gewichtigste 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.«²²

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 Bredekamp²³, 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.²⁴ 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.²⁵ Bilder bilden historische Ereignisse und Entwicklungen nicht objektiv ab, sondern verbinden das Abgebildete – ganz im Sinne von Boehms

²² Welzer *Gedächtnis*, S. 8.

²³ Bredekamp, »Bildakte«.

²⁴ Paul, »Bildforschung«, S. 134f.

²⁵ Paul, »Bildkunde«, S. 19.