

In carcere eram! *Résistance* und *Renouveau catholique*  
in der Französischen Kapelle zu Soest

OUR LADY OF FRANCE

To Ernest Dowson

Leave we awhile without the turmoil  
of the town;  
Leave we the sullen gloom, the faces  
full of care:

Stay we awhile and dream, within  
this place of prayer,  
Stay we, and pray, and dream: till in  
our hearts die down

Thoughts of the world, unkind and  
weary: till Christ crown  
Laborious day with love. Hark! on  
the fragrant air,  
Music of France, voices of France,  
fall piercing fair:  
Poor France, where Mary's star  
shines, lest her children drown.

Our Lady of France! dost thou  
inhabit there? Behold,  
What sullen gloom invests this city  
strange to thee!  
In Seine, and pleasant Loire, thou  
gloriest from old;

Thou rulest rich Provence; lovest the  
Breton Sea:  
What dost thou far from home? *Nay!*  
*here my children fold*  
*Their exiled hands in orison, and long for*  
*me.*

LIONEL JOHNSON<sup>1</sup>

UNSERE LIEBE FRAU FRANK-  
REICHS

Für Ernest Dowson

Kein Lärm soll draußen aus der  
Stadt uns mehr ablenken,  
Kein schwerer Trübsinn, kein be-  
kümmertes Gesicht:

An diesem Ort des Betens üben wir  
Verzicht  
Auf unser müdes, herzloses, weltli-  
ches Denken

Und beten, träumen, bis Christus  
den Tag der Pflicht  
Mit Liebe krönt. Musik und Stim-  
men Frankreichs senken  
Sich hell auf Weihrauchluft: Seine  
Kinder ertränken,  
Schiene Marias Stern dem armen  
Frankreich nicht.

Was willst du, Frankreichs liebe  
Frau, dich hier aufhalten?  
Sieh, die dir fremde Stadt umhüllt  
der Trübsinn schwer,  
Wo doch Seine wie Loire stets mild  
von dir erstrahlten,

Der Reichtum der Provence und der  
Bretagne Meer:  
Was willst du fern der Heimat? *Meine*  
*Kinder falten*  
*Hier im Exil die Hände, bis ich sie erbör'.*

<sup>1</sup> L. Johnson, Poetical Works, London 1926, S. 18; übers. v. Verfasser.

## 1. Das Thema der Kriegsgefangenschaft in kirchlicher und laizistischer Tradition

Gleich zweimal thematisierte der französische Regisseur Jean Renoir, Sohn des impressionistischen Malers Auguste Renoir, Leben und Leiden seiner Landsleute in deutscher Kriegsgefangenschaft: das der Offiziere in *La Grande Illusion* (1937) und das der Mannschaftsdienstgrade in *Le Caporal épinglé* (1962). Beide Filme arbeiten nicht nur in schichtenspezifischen Soziogrammen das kollektive Trauma der Besiegten auf. Sie sind vor allem Dokumente des moralischen, intellektuellen und nationalen Widerstandes der Franzosen, und zwar sowohl aktiv wie auch passiv, gegen den deutschen Militarismus.

Gleiches gilt von der Französischen Kapelle des OFLAG VI A in Soest. Sie ist, 1940 von den beiden Künstlern Guillaume Gillet und René Coulon mit einem Bilderzyklus ausgemalt, nicht nur ein singuläres Dokument französischer Kultur und Religiosität während der Kriegsgefangenschaft von Offizieren auf deutschem Boden, sondern auch ein Kunstwerk von hohem Rang. Ein Vergleich zwischen den Darstellungen in Kapelle und Kinofilm drängt sich förmlich auf:

Renoir hatte seine dokumentarisch genaue, ja naturalistisch harte Wirklichkeitsschilderung an der Verfilmung der Romane Flauberts (*Madame Bovary*, 1935) und Zolas (*Nana*, 1926, *La Bête humaine*, 1938) geschult. Indessen blendete er in den oben genannten Filmen die Rolle des französischen Katholizismus im Lagerleben der französischen Kriegsgefangenen bewußt aus.

Nun ist gerade jener religiöse Aspekt für die Lebensbedingungen der französischen Kriegsgefangenen im Allgemeinen und insbesondere für das Verständnis der Bildersprache in der Französischen Kapelle des OFLAG VI A zu Soest von konstituierender Bedeutung. Seine vorsätzliche Ausblendung läßt – zumal bei einem Regisseur vom Range Renoirs – nach den Gründen hierfür fragen. Diese dürften in der Besonderheit der französischen Kirchen-, Kultur- und Geistesgeschichte der Neuzeit zu suchen sein: dem Gegensatz zwischen Katholizismus und Laizismus. Er wirkt bis in das Frankreich unserer Tage hinein.

Will man beide Extreme – denn um solche handelt es sich – in angemessener Weise verstehen, so hat man die Geschichte des französischen Katholizismus seit der Revolution zu berücksichtigen. Deshalb folgt an dieser Stelle ein entsprechender Exkurs.

## 1.2 Der nachrevolutionäre Katholizismus Frankreichs in Abgrenzung zu den Prinzipien der Aufklärung

Die Ereignisse der Revolution waren für den französischen Katholizismus traumatisch. Weit davon entfernt, sie als geschichtliche Lektion selbstkritisch aufzuarbeiten, lebte der französische Katholizismus des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts vor allem aus dem Gegensatz heraus. Liberale Geister wie etwa Ernest Renan (1823–1892) oder Alfred Loisy (1857–1940) blieben darum die Ausnahme.

Dieser Antagonismus zum nachrevolutionären Frankreich wurde von einer ganzen Phalanx hochkarätiger Schriftsteller getragen, welche sich zum Katholizismus bekannten. Ihre restaurativen, ja reaktionären Tendenzen gingen allerdings mit einer unerhörten sprachlichen und kulturellen Revolution einher, als sollte das im achtzehnten Jahrhundert Versäumte nachgeholt und das durch die Revolution Verlorengegangene durch höchstes künstlerisches Niveau und literarische Überlegenheit kompensiert werden. Die meisten der im folgenden genannten Autoren sind zum festen Bestandteil des französischen Bildungskanons, wenn nicht gar der Weltliteratur geworden.

Die einzelnen Wesenszüge dieses weitgehend vom Gegensatz zur Revolution geprägten Katholizismus in Frankreich sollen nunmehr zur Sprache kommen, ferner ihre in Deutschland so gut wie unbekanntem Vertreter kurz vorgestellt werden. Es wird sich zeigen, daß die sogenannte *renouveau catholique*, deren berühmtester Kopf Claudel war, trotz anders lautender (Selbst-)Stilisierungen nicht vom Himmel gefallen ist, sondern ihre Wurzeln im Geistesleben des neunzehnten Jahrhunderts hatte.

Die Kenntnis der nachstehend genannten Autoren darf bei den Gestalten der Französischen Kapelle als bekannt vorausgesetzt werden. Die persönliche Freundschaft der Familie Gillet mit Claudel ist bekannt;<sup>2</sup> die Werke des letzteren haben, wie im folgenden nachgewiesen und belegt, bei der Konzeption der Französischen Kapelle eine nicht zu unterschätzende Rolle gespielt.

Unter den Initiatoren und Mitarbeitern der am 13.8.1940 gegründeten "Université de Soest", welche sich für ein qualifiziertes Bildungsprogramm unter den gefangenen Offizieren einsetzten, befanden sich eine Reihe namhafter Literaten und Literaturwissenschaftler. Neben Marc Blancpain und Robert Brasillach ist vor allem Jacques Robichez

<sup>2</sup> Vgl. Pierre Schoendoerffer, "Guillaume Gillet, Anmerkungen zu Leben und Werk", in: Geschichtswerkstatt Französische Kapelle e.V. Soest (Hg.): Guillaume Gillet, Architekt, Maler, Literat: Die Französische Kapelle in Soest, Kultur in der Kriegsgefangenschaft, Soest 2000, S. 99.

(1914–1999) zu nennen. Er begegnete Guillaume Gillet in der Gefangenschaft und blieb ihm in lebenslanger Freundschaft verbunden. Im Gegensatz zu dem weitgehend klassisch orientierten Brasillach, der sich in der Folgezeit seine Befreiung als Kollaborateur unter dem Vichy-Regime teuer erkaufte, war Robichez auf die französische Literatur der Moderne spezialisiert (Claudel, Mauriac, Saint-John Perse, Rolland, Verlaine). Nach 1945 veröffentlichte er *Le Symbolisme au théâtre*,<sup>3</sup> bis heute ein Standardwerk zur Kulturgeschichte und Ästhetik der Moderne. Von 1957 bis 1965 lehrte er an der Universität Lille, von 1965 bis 1984 an der Sorbonne, edierte die Werke Verlaines (1969) und Mallarmés (1977), schrieb die Literaturgeschichte *Panorama illustré du XIX<sup>e</sup> siècle français* und schuf 1982 ein unübertroffenes Werk zu Verlaine.<sup>4</sup>

Coulon und Gillet dürften ihm manche literarische Anregung bei der Ausmalung der Französischen Kapelle zu Soest zu verdanken haben.

Doch zunächst zu den Hauptströmungen der dem Katholizismus nahestehenden Literatur Frankreichs im neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhundert:

### 1.2.1 Romantik

Speiste sich die Französische Revolution aus den Quellen der Aufklärung, so war der nachrevolutionäre Katholizismus Frankreichs ein Kind der Romantik. An erster Stelle ist in diesem Zusammenhang das Werk Chateaubriands *Le Génie du Christianisme* (1802) zu nennen. "Ich habe dem französischen Volk die Kirchen wieder geöffnet", sagte der Autor von diesem Werk zu Recht und in all seiner notorischen Unbescheidenheit.<sup>5</sup> Selbst ein Victor Hugo hat dieser Strömung in seinem 1831 erschienenen Roman *Notre-Dame de Paris* Tribut gezollt.

### 1.2.2 Reaktionismus

Die Kritik an Aufklärung und Revolution wurde ein fester Bestandteil der katholischen Literatur. Joseph de Maistre (1753–1821) war der erste, welcher solche Kritik, politisch motiviert und religiös begründet, in seinen *Considérations sur la France* (1797) und in *Les Soirées de Saint-Pétersbourg ou entretiens sur le gouvernement temporel de la providence* (1821)

<sup>3</sup> J. Robichez, *Le Symbolisme au théâtre*, Paris 1957.

<sup>4</sup> J. Robichez, *Verlaine entre Rimbaud et dieu*, Paris 1982.

<sup>5</sup> Vgl. F. Sieburg, Chateaubriand; Romantik und Politik, Stuttgart 1986<sup>2</sup>, S. 37.

polemisch geäußert hat. E. M. Cioran schreibt einen Essai über ihn mit dem bezeichnenden Titel: *Über das reaktionäre Denken*.<sup>6</sup> Baudelaire bekannte, de Maistre und Poe hätten ihn das Denken gelehrt, während er Voltaire als Antipoet, König der Schafsköpfe, Fürst der Künstlichen, Antikünstler, Prediger der Hausmeister und Vater Storch der Redakteure vom *Siècle* beschimpfte, der, wie alle Faulenzer, das Mysterium hasse.<sup>7</sup> In ähnlicher Weise stellt auch Ernest Hello "Das Mysterium und das Jahrhundert der Aufklärung" gegenüber.<sup>8</sup>

### 1.2.3 Konfessionalismus

Solcherart gestaltete sich die Auffassung des Katholizismus streng konfessionalistisch als exklusiv und elitär. Eine Auseinandersetzung mit anderen Weltanschauungen und Konfessionen wurde wie im Jahrhundert zuvor mit einer Arroganz sondergleichen verweigert. Im Gegensatz zu den oben genannten Filmen Renoirs verliert etwa die von A. Bonduelle und R. Vielliard 1943 herausgegebene Publikation zum geistlichen Leben im Soester OFLAG VI A kein Wort über die Tatsache, daß es unter den französischen Offizieren in der Gefangenschaft auch Protestanten und Juden gegeben haben muß.<sup>9</sup> Ökumenische Weite gewann der französische Katholizismus – wenn überhaupt – erst nach dem Zweiten Vaticanum.

### 1.2.4 Antiliberalismus

Nicht nur gegenüber der Aufklärung als historischem Phänomen, sondern vor allem auch gegenüber ihren Auswirkungen auf das saturierte Bürgertum und die Krämerseelen, deren Wahlspruch das "enrichissez-vous" geworden war, zeigten sich die dem Katholizismus verbundenen Autoren von militanter Polemik. Der utilitaristische Ungeist der Epoche wurde selbst von durchaus kirchenfernen Autoren aufgespürt und sarkastisch geißelt. Allerdings zeigt z. B. ein Vergleich zwischen Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze* (posthum)<sup>10</sup> und

<sup>6</sup> E. M. Cioran, *Essai sur la pensée réactionnaire. A propos de Joseph de Maistre*, Montpellier 1957; dt.: *Über das reaktionäre Denken*, Frankfurt a. M. 1990<sup>2</sup>.

<sup>7</sup> Vgl. Ch. Baudelaire, "Fusées, II" und "Mon Cœur mis à nu, XVIII", in C. Pichois (Hg.), *Charles Baudelaire, Œuvres complètes*, Bd. 1, Paris 1975, S. 669 u. 687 f.

<sup>8</sup> Vgl. das gleichnamige Kapitel in E. Hello, *Der Mensch*, Leipzig 1935, S. 92 ff.

<sup>9</sup> A. Bonduelle, R. Vielliard (Hgg.), *Une Paroisse derrière les barbelés. Premiers mois de captivité*, Paris 1943.

<sup>10</sup> G. Flaubert, *Wörterbuch der Gemeinplätze*, Die Albumblätter der Marquise,

Léon Bloys *Auslegung der Gemeinplätze* (1902 und 1913), wie sehr der katholische Autor seinem weitaus berühmteren profanen Kollegen an Witz, Sarkasmus und schwarzem Humor überlegen ist. Flaubert sammelt seine "Gemeinplätze" und "schicken Ideen" in enzyklopädischer Tradition, während Bloy mit geradezu prophetischem Blick und Haß auswählt, bloßstellt und verwirft.

Sicherlich hat Flaubert in seinem Roman *Madame Bovary* (1857) den Typus des Hormais geschaffen, der in seinem Gewinnstreben über Leichen geht, so wie auch Henri Monniers *Mémoires de Joseph Prudhomme* sprichwörtliche Notorität erlangten; die bitterste Satire über das Bürgertum in seiner Halbbildung, Selbstgefälligkeit und pseudowissenschaftlichen Verbrämung lieferte der überzeugte Katholik Villiers de l'Isle-Adam mit *Tribulat Bonhommet* (1867, erweitert 1887).<sup>11</sup> "In Villiers' Temperament gab es [...] etwas Scharfes und Schneidendes, einen Winkel voll schwarzer Scherze und wilden Spottes; das waren nicht mehr die paradoxen Mystifikationen Poes, sondern eine grausig-komische Verhöhnung, wie Swift sie liebte".<sup>12</sup> Derartige Kulturkritik trug sicherlich zur Beliebtheit des Katholizismus in manchen intellektuellen Zirkeln bei.

## 1.2.5 Elitarismus

Der antibourgeoise Zug führte bei den Schriftstellern des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts zum Verzicht auf Breitenwirkung, wie sie die Autoren der Aufklärung angestrebt hatten. Man schrieb nicht mehr für die Masse, sondern für die Eingeweihten, gab sich elitär, zog sich in den Elfenbeinturm des *l'art-pour-l'art*-Prinzips zurück. Vor allem die katholisierenden Autoren gefielen sich in der Pose des aristokratischen Grandseigneurs (Chateaubriand, de Maistre, Villiers de l'Isle-Adam), des Dandys (Baudelaire) oder beider (Barbey d'Aureville). Mitunter stilisierte man auch die eigene Bohème zum Armutsideal des religiösen Sozialrevolutionärs empor (Nouveau, Peguy, Bloy), oft mit Rückgriff auf das alttestamentliche Prophetentum (Hello).

Katalog der schicken Ideen, München 1985; Léon Bloy, *Auslegung der Gemeinplätze*, Frankfurt a. M. 1995. Gillet, einer der Künstler der Französischen Kapelle, hat das besagte Werk Flauberts gekannt und geschätzt; vgl. G. Gillet, *Chroniques du Figaro*, o. O., (Palais des Congrès) 1974, S. 3.

<sup>11</sup> Villiers de l'Isle-Adam, "Tribulat Bonhommet", in: *Œuvres complètes*, Bd. II, hg. v. A. Raitt, P.-G. Castex u. J.-M. Bellefroid, Paris 1986, S. 131 ff.

<sup>12</sup> Joris-Karl Huysmans, *Gegen den Strich*, Zürich 1981, S. 329.

## 1.2.6 Legitimismus

Das aristokratische Ideal dominierte auch in der politischen Auffassung der katholischen Schriftsteller. Die sogenannten Legitimisten hingen selbst nach der Revolution von 1830 noch dem Gottesgnadentum der Bourbonen an. Sie standen in der Folgezeit der Monarchie immer näher als der Republik. Mit dem Sturz der Bourbonen (1830) und des Hauses Orléans (1848) sahen sie sich ihres politischen Arms beraubt und gerieten zunehmend in das ultramontane Fahrwasser. Hierfür war die Schrift *Du Pape* von de Maistre aus dem Jahr 1819 von programmatischer Wirkung. Weitere Autoren von Bedeutung sind der Abbé de Lamennais (*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, 1817) und de Bonald (*Théorie du pouvoir politique et religieux*, 1797).

## 1.2.7 Soziale Verweigerung (Dekadentismus)

Ein weiteres Erbe der Aufklärung war die Fortschrittsgläubigkeit des neunzehnten Jahrhunderts. Auch sie wurde von den katholischen Schriftstellern – und zwar lange vor den Syllabi von 1864 und 1907 sowie dem Antimodernisteneid von 1910 – satirisch in Frage gestellt. Die Niederlage Frankreichs im Jahre 1870 führte dazu, daß die kultur- und fortschrittskritischen Stimmen an Breitenwirkung gewannen. Es entstanden Literaturzirkel, die sich unter den Begriffen Ästhetizismus, Symbolismus und Dekadenz formierten. Letzterer Begriff ist hierzu-lande durch das zweibändige Werk *Entartung* von Max Nordau, 1893 in Berlin erschienen, langfristig diskreditiert worden und hat nicht nur in der "Kulturpolitik" des Dritten Reiches eine unselige Rolle gespielt. Erst in den beiden letzten Jahrzehnten wurde der Dekadenzbegriff von der moralischen, politischen und gesellschaftlichen Ebene abgetrennt und in seiner Bedeutung für die Moderne positiv gewürdigt.<sup>13</sup>

Der 1884 erschienene Roman *A Rebours* (*Gegen den Strich*) von J.-K. Huysmans wurde seinerzeit zur "Bibel der französischen Dekadenz". Sicherlich auch aus Widerspruchsgeist zur herrschenden Meinung enthielt dieses Buch neben einem Kapitel (XIV) über erlesene weltliche Literatur eines über die Schriftsteller der katholischen Partei (XII).

<sup>13</sup> Vgl. hierzu etwa: M. Praz, *Liebe, Tod und Teufel; die schwarze Romantik*, München 1970. Ferner: H. Hinterhäuser, *Fin de siècle; Gestalten und Mythen*, München 1977. Ebenfalls: R.-R. Wuthenow, *Muse, Maske und Meduse; Europäischer Ästhetizismus*, Frankfurt a. M. 1978. Sodann: U. Horstmann, *Ästhetizismus und Dekadenz; zum Paradigmakonflikt in der englischen Literaturtheorie der Moderne*, München 1983.

Nicht ohne Malice nennt Huysmans darin Autoren wie Baudelaire, de Falloux, Ozanam, Hello, Bloy und Barbey d'Aureville in einem Atemzug. Kirchlicher Ritus und sakrale Kunst werden als ästhetische Erlebnisräume neu entdeckt.

Auch das Kapitel über weltliche Literatur widmet sich vornehmlich solchen Autoren, die für eine "Rekatholisierung" der Lyrik stehen: Verlaine knüpfte in seinem Spätwerk<sup>14</sup> an die Konversions- und Bekenntnislyrik an; aus der Schule Mallarmés gingen nicht nur Valéry und Gide, sondern auch Claudel hervor, für dessen Bekehrungserlebnis wiederum das Werk Rimbauds eine entscheidende Rolle spielte.

Selbst solche Autoren, die katholisierender Neigungen unverdächtig sind, begannen sich religiösen Themen zuzuwenden, so etwa Corbière<sup>15</sup> und Laforgue,<sup>16</sup> letzterer allerdings nur in ironischer Brechung.

### 1.2.8 Mystizismus

Das laizistische Frankreich reagierte: Die Lex Waldeck-Rousseau (1902/03) führte zur Schließung von über viertausend katholischen Bekenntnisschulen; 1905 folgte unter der Regierung Clemenceau die Aufhebung des unter Napoléon I. geschlossenen Konkordats. Fortan waren die Priester auf die Mildtätigkeit ihrer Gemeindeglieder angewiesen.

Es wäre aber verfehlt, die Dichter der *renouveau catholique* lediglich als Fronde gegen die staatliche Verfolgungskampagne zu verstehen, ging es ihnen doch nicht um Apologetik bzw. dogmatisch korrekte Erbauungsliteratur, sondern um Dichtung aus dem Glauben, aus einer inkarnierten Spiritualität. Ein Hang zur Mystik ist deshalb bei vielen, nicht nur katholischen Schriftstellern zu beobachten. Rémy de Gourmont, der Sainte-Beuve des Symbolismus und "das kritische Gewissen einer Generation",<sup>17</sup> schreibt 1892 das Standardwerk *Le latin mystique; les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen-âge*, ebenfalls durch den Roman *A Rebours* von Huysmans inspiriert und von diesem bevorzogen.

<sup>14</sup> Sagesse, 1881; Amour, 1888; Bonheur 1891; Liturgies intimes 1892.

<sup>15</sup> T. Corbière, "La Rapsode foraine et le pardon de Sainte-Anne", in: Charles Cros/Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, hg. v. L. Forestier, P.-O. Walzer u. F. F. Burch, Paris 1970, S.799 f.

<sup>16</sup> J. Laforgue, *L'Imitation de Notre-Dame La Lune*, Paris 1886; in: *Œuvres complètes*, Bd. II, hg. v. M. de Courten, J.-L. Debauxe, P.-O. Walzer, D. Arkell, Lausanne 1995, S. 67 ff.

<sup>17</sup> T. S. Eliot, *The Sacred Wood; Essays on Poetry and Criticism*, London 1953, S. 44.

## 1.2.9 Regionalismus

Gab sich die französische Aufklärung kosmopolitisch und universalistisch, so zeigten katholisierende Schriftsteller Frankreichs im neunzehnten Jahrhundert einen ausgeprägten Hang zum Regionalismus. Z.B. hatte das Cotentin die Romane Barbey d'Aurevillys derart geprägt, daß er lange Zeit als bloßer Heimatdichter mißverstanden wurde. Die Auswirkungen seiner Erzählkunst auf so unterschiedliche Autoren wie Proust und Bernanos sind heute unbestritten. Die Landschaft der Bretagne mit ihren Bräuchen hatte Chateaubriand und Hello tief beeinflußt; Francis Jammes gestaltet das ländliche Leben der Pyrenäen, Germain Nouveau die Provence und ihre Heiligen, der späte Huysmans feiert das Trappistenkloster Notre-Dame de l'Âtre (*En Route*, 1895), die großen Kathedralen von Chartres (*La Cathédrale*, 1898) und Paris (*Trois Églises et trois primitifs*, 1908).

Auch die zunehmend gepflegte Hagiographie muß als Versuch gewertet werden, den spezifischen französischen Regionalheiligen und ihren Traditionen gerecht zu werden, um den Menschen nicht nur geistliche Anknüpfungspunkte zu geben, sondern sie sich ihrer eigenen Wurzeln bewußt werden zu lassen: "Plus on est enraciné, plus on est universel"<sup>18</sup>.

Viele Heilige, die in der französischen Kapelle zu Soest bildnerisch gestaltet worden sind, finden sich in Hellos *Physiognomies des Saintes*<sup>19</sup> oder Claudels *Feuilles de Saints* bzw. *Visages radieux*<sup>20</sup> wieder.

## 1.3 Zusammenfassung und geschichtliche Anknüpfungspunkte

Zusammenfassend läßt sich der nachrevolutionäre Katholizismus Frankreichs soziologisch wie ideengeschichtlich als qualifizierte Min-

<sup>18</sup> E. Guillevic; zitiert nach Skol Vreizh, N° 33: Tristan Corbière, hg. v. P. Rannou, Morlaix 1995, S. 27.

<sup>19</sup> Dt.: Ernest Hello, Heiligengestalten, übers. v. R. Kühn, Köln, Olten 1953<sup>3</sup>. In diesem Werk finden sich folgende in der Französischen Kapelle dargestellten Heilige wieder: Franz von Sales, Georg, Johannes der Täufer, Bernhard von Clairvaux, Dionysius, Therese.

<sup>20</sup> Dt.: P. Claudel, "Heiligenblätter" und "Antlitz in Glorie", in: Gedichte, übers. v. H. U. von Balthasar, Heidelberg, Zürich 1963, S. 343 ff. u. 447 ff. Von den in der Französischen Kapelle abgebildeten Heiligen schuf Claudel Dichtungen zu: "Die heilige Odilie" (S. 248 ff.), "Ode auf den heiligen Benedikt" (S. 185 ff.), "Lied zum Fest des heiligen Ludwig" (S. 262 ff.), "Der heilige Ludwig" (S. 402 ff.), "Die Berufung des heiligen Ludwig" (S. 457 ff.), "Der heilige Nikolaus" (S. 274 ff.), "Die heilige Therese von Lisieux" (S. 470), "Die heilige Genoveva" (S. 397 ff.), "Der heilige Martin" (S. 413 ff.), "Die heilige Johanna" (S. 503 ff.).

derheit beschreiben. In polemischer Abgrenzung zu den Prinzipien und Folgen der Französischen Revolution war er antiaufklärerisch, ein Kind der Romantik in allen ihren Spielarten bis hin zu den Bewegungen von Symbolismus und literarischer Dekadenz. Damit geht ein Hang zur (irrationalen) Mystik einher. Er ist politisch reaktionär, in seiner Ökonomie- und Gesellschaftskritik antiliberal, theologisch von ultramontaner Papsttreue, in seiner Geisteshaltung traditionalistisch, aristokratisch, elitär und regionalistisch.

Der Minderheitenstatus sicherte seinen Vertretern und Sympathisanten indessen eine weitgehende Unabhängigkeit vom herrschenden Zeitgeist und befähigte sie zu hervorragenden Leistungen auf dem Gebiet der Gesellschafts- und Kulturkritik, vor allem in der Literatur. Hierbei ergeben sich oft erstaunliche Berührungspunkte mit der beginnenden Moderne. Die Vertreter des sogenannten *renouveau catholique* erscheinen nicht als geschlossene Phalanx, sondern als disparate Stimmen von Außenseitern, welche sich mit ihren Vorstellungen von einem anderen, älteren und zuallererst christlichen Frankreich besonders dann Gehör verschafften, wenn der französische Staat mit seinen Prinzipien, seiner Politik und seinen repräsentativen Persönlichkeiten Schiffbruch erlitten hatte. Diese Situation war nach dem Zusammenbruch der beiden napoleonischen Kaiserreiche, während des Ersten und auch nach der Niederlage 1940 während des Zweiten Weltkriegs gegeben.

In eben diesem geistesgeschichtlichen Zusammenhang steht auch die Bildersprache der Französischen Kapelle im OFLAG VI A zu Soest. Robichez beschreibt aus der Rückschau das steile, stockkonservative Amtsverständnis des französischen Klerus in der Gefangenschaft: "Les prêtres prisonniers entre 1940 et 1945, par leur prédications, leurs conférences, leurs conservations, ont merveilleusement maintenu la santé morale de leurs camarades. Et plus encore par leur attitude quotidienne et leur façon de vivre. L'église catholique n'avait pas encore inventé 'l'ouverture au monde', elle n'avait pas encore commencé à diffuser cette idée que le prêtre 'est un homme comme les autres'. Bref elle n'avait pas encore basculé, évêques en tête, dans l'hérésie moderniste. Et ces prêtres non modernistes, plongés dans une intimité de chaque minute avec des compagnons de chambre, croyants ou non, gardaient leur caractère sacré et, par là, leur rayonnement."<sup>21</sup>

<sup>21</sup> "Die zwischen 1940 und 1945 gefangenen Priester haben durch Predigten, Vorträge und Seelsorge die moralische Gesundheit ihrer Kameraden wunderbar aufrecht erhalten. Und noch mehr durch ihren täglichen Umgang sowie ihren Lebensstil. Die katholische Kirche hatte noch nicht *die Weltoffenheit* erfunden, sie hatte noch nicht jene Idee zu verbreiten begonnen, wonach der Priester *ein Mensch wie*

Der französische Katholizismus hatte, wie sich aus dem Vorhergehenden ergibt, eineinhalb Jahrhunderte Gelegenheit gehabt, sich kultur-, sozial- und innenpolitisch in eine Haltung des Widerstandes einzuüben. Sämtliche Versuche einer kirchlichen Restauration waren durch die Instabilität und das Ende der Monarchien der Häuser Bourbon, Orléans und Bonaparte, spätestens aber mit der 1905 erfolgten Aufkündigung des Konkordats gescheitert. Somit mußte der französische Katholizismus als gesellschaftliche Minderheit einem permanenten Druck standhalten und war nach 1905 weitgehend auf sich selbst gestellt. Er konnte gar nicht anders, als sich in Abkehr von der Mehrheit bzw. von der Masse an den einzelnen zu wenden und damit elitär zu werden. Nur das je individuelle Bewußtsein der geistigen, moralischen und artistischen Überlegenheit vermochte die gesellschaftspolitischen Niederlagen des Katholizismus im republikanischen Frankreich zu kompensieren. Nach 1940 brauchte er nur diese Haltung des geistigen Widerstands von den inneren Gegnern auf den äußeren Feind zu übertragen, um einen nachhaltigen Beitrag zur Aufrechterhaltung der Moral unter den Gefangenen und zur Befreiung Frankreichs zu leisten. Strukturell aber sind alle Mechanismen der Subversion, der Verweigerung und des geistigen Widerstandes gegen die deutschen Besatzer bzw. Gefangenenerwärter schon im Verhältnis des französischen Katholizismus zur Dritten Republik Frankreichs vorgeprägt.

Das bedeutet andererseits: Der Zusammenschluß von katholischem und laizistischem Frankreich im Widerstand war – auch unter den Gefangenen – eine Notgemeinschaft, welche nach der Befreiung schnell wieder zerbrach. Zu unterschiedlich blieben die Ziele und Ideale von Laizismus und Katholizismus. Es sei daran erinnert, daß der Traum von der Wiedererrichtung einer französischen Monarchie nach dem Zweiten Weltkrieg daran scheiterte, daß sich der Graf von Paris (als Prätendent des Hauses Bourbon) durch Kollaboration mit dem Dritten Reich desavouiert hatte.

*jeder andere ist. Kurz: Sie war noch nicht, Bischöfe an der Spitze, zur Häresie des Modernismus umgekippt. Und diese nicht modernistischen Priester, ständig der Vertraulichkeit mit ihren frommen wie unfrommen Zimmergenossen hingegeben, behielten ihren Charakter der Weihe und deshalb ihre Ausstrahlung." – J. Robichez, "Trentième anniversaire de la libération des prisonniers de guerre", handschriftl. Aufzeichnungen aus dem Nachlaß, o. O. 1975.*

## 2. Kunst im Widerstand: Christentum und Camouflage am Beispiel der Französischen Kapelle

Vor der weiteren Würdigung der Kapellenausmalung stellt sich zunächst der Paradigmenkonflikt zwischen künstlerischer Freiheit und katholischer Doktrin. Auch er ist ein Resultat der Französischen Revolution: Der Autonomieanspruch des Denkens wurde im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts auf die Kunst übertragen und im Prinzip *l'art pour l'art* manifestiert.<sup>22</sup>

Bei der Ausgestaltung der Französische Kapelle scheint die religiöse Doktrin vollständig die künstlerische Freiheit dominiert zu haben. Hinsichtlich ihrer Form- und Farbgebung zeichnet sich die Bildsprache der Kapelle – gemessen am künstlerischen Standard des zwanzigsten Jahrhunderts – durch eine zunächst enttäuschende Konventionalität aus. Sie steht dem Nazarenerstil des neunzehnten Jahrhunderts und ihren Devotionalienhandlungen von St. Sulpice gewiß näher als den zeitgenössischen Stilrichtungen von Fauvismus und Kubismus in Frankreich.

Die vordergründige Harmlosigkeit und Konventionalität wird durch einen Vergleich mit den Zeichnungen Gillets aus der Gefangenschaft noch auf seltsame Weise pointiert: Gemeinsam ist ihnen lediglich die geniale Abstraktion in der Auffassungsgabe.<sup>23</sup> Doch die künstlerischen Verfremdungseffekte, aus denen seine kolorierten Zeichnungen leben, sucht man in dem Bildwerk der Kapelle vergebens. Auch die späteren Werke Gillets, insbesondere in der Architektur, sind im Gegensatz zu seinen Arbeiten an der Kapelle zu Soest von atemberaubender Modernität.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Zu diesem Paradigmenkonflikt in der Literatur vgl. F. Stückemann, "Griechische Mythologie und römische Katholizität in Paul Verlaine: 'L'Ame antique ...' – Text, Übersetzung und Exegese eines Gedichtes der klassischen Moderne", in: D. Schattschneider, F. Stückemann (Hgg.): *Mancherlei Gaben: Festschrift für Wolf-Rüdiger Ilges zum fünfundzwanzigsten Jahrestag der Ordination*, Spiesen-Elversberg 1994, S. 82. Natürlich ist dieser Paradigmenkonflikt auch im Bereich der bildenden Kunst anzutreffen; das Verdikt der Tendenzschriftstellerei entspräche dort dem Devotionalien-Kunsth Handwerk respektive dem religiösen Kitsch.

<sup>23</sup> Vgl. Geschichtswerkstatt Französische Kapelle e. V. Soest (Hg.), Guillaume Gillet, Architekt, Maler, Literat: *Die Französische Kapelle in Soest; Kultur in der Kriegsgefangenschaft*, Ausstellungskatalog, Soest 2000. Von besonderer Ausdruckskraft ist der von Gillet geschaffene Kreuzweg (vgl. ebd.; die dort nicht veröffentlichten Stationen befinden sich im Magazin des Morgner-Hauses zu Soest) im Stil der Fauvisten.

<sup>24</sup> Der Verfasser hatte im Herbst 2001 Gelegenheit, die Ende der fünfziger Jahre errichtete Kirche St.-Joseph-des-Travailleurs im Südwesten Avignons in Augenschein zu nehmen: sie weist einen dreieckigen Grundriß, dreieckige Fenster und dreieckige Türen auf. Das entsprechend geschwungene Dach geht in der Mitte in

Die Regression des Künstlers in längst überholte Darstellungsformen – man könnte fast von naiver Malerei sprechen – hat ihren Grund somit nicht in artistischer Unzulänglichkeit oder doktrinäer Engführung. Sie ist vielmehr beabsichtigt und durch die besondere Situation der Gefangenschaft bedingt.

Künstlerische Freiheiten besaßen die gefangenen französischen Offiziere lediglich in ihrem privaten, nicht in ihrem öffentlichen Schaffen. Als solches muß die Ausgestaltung einer Mansarde zur Kapelle jedoch betrachtet werden. Sie konnte nur mit Erlaubnis und unter der Zensur der deutschen Lagerverwaltung ins Werk gesetzt werden. Da kriegsgefangene Offiziere im Gegensatz zu den Mannschaftsdienstgraden nach der Genfer Konvention nicht zwangsweise zu Arbeiten herangezogen werden durften, teilten sowohl die deutsche Lagerverwaltung als auch die französische Lagerkommandantur das Interesse an allem, was der Aufrechterhaltung von Moral und Disziplin innerhalb des Lagers diene. Hierzu zählten nicht nur freiwillige Unterhaltungs- und Beschäftigungsprogramme, die Errichtung einer Gefangenenbibliothek sowie künstlerische Darbietungen, sondern auch und vor allem die Religionsausübung.

Der spärlich gewährte Rahmen solcher Freiheiten wurde von den Gefangenen dazu genutzt, um innerhalb des Lagers innerlich und – soweit möglich – auch äußerlich eine Art Widerstand zu organisieren. Ein solches Katz-und-Maus-Spiel ist in den oben genannten Renoir-Filmen akribisch dokumentiert und muß auch im Blick auf die Ausgestaltung der Französischen Kapelle vorausgesetzt werden. Mit aller gebotenen Zurückhaltung ließ General Mortemart de Boisse diese Tatsache 1941 in seinem Vorwort zu dem Sammelband *Une Paroisse derrière les barbelés* zwischen den Zeilen durchblicken: "De cette Chapelle édiflée avec ténacité grâce au concours dévoué de quelques officiers, il [*sc.*: *le Clergé catholique du Camp*] a su faire non seulement la maison de Dieu, mais la maison de la France".<sup>25</sup>

Der von der deutschen Lagerverwaltung gestattete und zensierte Rahmen wird sicherlich keine Ausmalung der Kapelle mit Werken moderner und im Nazijargon als "entartet" verunglimpfter Kunst gestattet haben. Somit blieb den Künstlern nur die Möglichkeit, sich einer sehr konventionellen Darstellungsweise zu bedienen und diese noch in das äußerliche Gewand katholischer Rechtgläubigkeit zu klei-

ein überdimensionales Kreuz über.

<sup>25</sup> "Aus dieser dank der eifrigen Mitarbeit einiger Offiziere mit Zähigkeit eingerichteten Kapelle hat er [*sc.*: *der französische Klerus*] nicht nur das Haus Gottes, sondern auch das Haus Frankreichs zu schaffen gewußt." Mortemart de Boisse, "Préface", in: *Une Paroisse derrière les barbelés*, o. c., o. S.

den. Extremer kann künstlerische Freiheit eigentlich gar nicht mehr beschnitten werden.

Dennoch gelang es den Künstlern, diese restriktiven Vorgaben zu erfüllen und gleichzeitig zu unterlaufen. Was als harmlos-naives Bildwerk erscheint, ist *camouflage*, dazu angetan, den oberflächlichen Betrachter und Bewacher zu täuschen. Konvention wurde zum Vehikel der Subversion, transportierte eine geheime Botschaft, absorbierte gleichzeitig die Blicke der Nazi-Kunstabnusen und führte dieselben in die Irre: Ein höchst doppelbödiges Widerstandsnest, als unscheinbare, künstlerisch allenfalls als medioker zu bezeichnende Kapelle verkleidet. Kirche und Kunst begeben sich gemeinsam in den Widerstand; daher die ansonsten zwischen beiden so selten in der Moderne anzutreffende Harmonie, daher auch das Irritierende, Faszinierende und Rätselhafte, das jeder Besucher der Kapelle instinktiv spürt.

Die tatsächliche Bedeutung der Französischen Kapelle erschließt sich nur auf einer künstlerischen Metaebene, und zwar nach Maßgabe dessen, was von ihrer geheimen Bildsprache entschlüsselt, von ihren zweideutigen Subversionsmechanismen nachvollzogen und von ihrem *appel à l'entrer dans la résistance* verstanden wird.

Es dürfte vermessen sein und erst recht den Rahmen dieser Arbeit sprengen, sämtliche in diese Richtung gehenden Bezüge und Anspielungen deuten zu wollen. Einige grundsätzliche Dinge jedoch springen dem Betrachter sofort ins Auge. Um diese soll es nun gehen.

## **2.1 Die Altarwand: Entfaltete Deesis**

### **2.1.1 Pantokrator und Leidensmystik**

Beim Betreten der Kapelle fällt der Blick sofort auf den auferstandenen Christus, der vor einem leuchtend blauen Hintergrund das Wundmal seiner rechten Hand präsentiert. Schon hier stehen vordergründige Tradition und hintergründige Verfremdung in einem Spannungsverhältnis:

Seit den Tagen der Alten Kirche ist es üblich, Christus über dem Altar darzustellen. Dabei handelt es sich sicherlich auch um den Auferstandenen, aber vor allem um den zum Gericht wiederkehrenden Christus, entweder als der Pantokrator wie in den Ostkirchen oder aber, wie im Bereich der lateinischen Kirchen, als der auf dem Regenbogen thronende und mit einer Mandorla umgebene Weltenrichter. In beiden Fällen pflegt er den Betrachter frontal anzublicken und mit der rechten Hand zu segnen.

In der Französischen Kapelle erscheint ein anderer Christus, nicht aufrecht stehend, sondern in sich gebogen, den Blick nach unten gekehrt, die rechte Hand statt zum Segen erhoben zu einer Geste des Erbarmens nach unten gestreckt. Er ist aller Attribute des Triumphes entkleidet, nackt, lediglich mit dem roten Mantel der Verspottung angetan, "la robe rouge d'infamie", wie Capitaine Vielliard bemerkt.<sup>26</sup> Ostentativ zeigt er seine Wundmale dem Betrachter; nur diese sowie der runde Heiligenschein um sein Haupt weisen Christus überhaupt als den Auferstandenen aus.

Aus diesem der Leidensmystik entlehnten Christus spricht nichts als Zuwendung und Erbarmen den kriegsgefangenen Besuchern gegenüber; er ist einer der ihnen, nackt, todeswund, gedemütigt, verhöhnt. Solcherart spricht er die Betrachter in ihrer Situation an, aber er bringt sie auch weiter auf ihrem Weg: Das Attribut des universalen Pantokrators und Weltenrichters, die Mandorla, erscheint versteckt in dem Christus umgebenden Schriftband mit der lateinischen Fassung aus Mt. 25, 36c: *In carcere eram et venistis ad me.*

Natürlich war die Vulgata, die lateinische Bibelübersetzung des Hieronymus, bis zum Zweiten Vatikanum für den Gottesdienstgebrauch der römisch-katholischen Kirche verbindlich. Daß derselbe Bibelvers an anderer, unverfänglicher Stelle des Gottesdienstraumes auch in französischer Sprache wiederkehrt, unterstreicht die Wichtigkeit der Botschaft.

Welcher Art ist nun diese Botschaft aus der Matthäusapokalypse? Vordergründig ein Bekehrungsprogramm für die Gefangenen, ein Appell, sich auf die eigenen, christlichen Wurzeln, auf das je und je schon katholische Frankreich und die es tragenden Traditionen und Werte zu besinnen. Legt man aber das Gewicht der Betonung auf das *eram*, so ist der Christus der französischen Kapelle als Auferstandener der Gefangenschaft schon enthoben, und alle, die zu ihm kommen, erhalten Anteil an dieser ungeheueren Freiheit des Auferstandenen! Wo er ist, da werden auch sie bald sein.

Die Mandorla weist somit auf das Ende der Kriegsgefangenschaft hin. Zu Christus zu kommen bedeutet, den Weg in die Freiheit zu finden.

In diesem Zusammenhang ist auch von Bedeutung, daß sich Gillet in den Zügen des dunkelblonden und bärtigen Christus in stilisierter Form selbst dargestellt zu haben scheint, nicht aus künstlerischer Eitelkeit, sondern um die unmittelbare Verbundenheit zu Christus und seiner Botschaft sinnfällig zu demonstrieren. Er lädt den Besucher

<sup>26</sup> Une Paroisse..., o. c., p. 44.

der Kapelle ein, dasselbe auch mit der eigenen Person zu unternehmen: Unio mystica, mystische Vereinigung, Identifikation mit dem auferstandenen Christus wird zum Kryptogramm für die baldige Befreiung: "Ist jemand in Christus, so ist er eine neue Kreatur, das Alte ist vergangen, siehe, Neues ist geworden" (2. Kor. 5, 17).

Zur Mandorla gehören auch die Engel mit den Werkzeugen des Martyriums, selbst wenn sie nicht unmittelbar innerhalb des Schriftbandes positioniert sind. Der Bildtypus der von Engelwesen durchsetzten Mandorla ist in der christlichen Tradition, vor allem auf manchen Ikonen der Ostkirche, durchaus geläufig. Sie bezeichnen die himmlischen Heerscharen, die zur Herrlichkeit des Herrn gehören. Wir hören von ihnen auch im Zusammenhang der Versuchung Jesu: Nachdem er den Versuchungen des Teufels dreimal widerstanden hatte, heißt es (Mt. 4, 11): "Da verließ ihn der Teufel. Und siehe, da traten Engel zu ihm und dienten ihm."

Daß die Engel die Werkzeuge der überstandenen Marter Christi tragen, ist ein geläufiges Motiv der Leidensmystik, insbesondere seit der Barockzeit. Die Situation der Kriegsgefangenen jedoch provoziert eine ganz besondere Konnotation dieses Motivs: Hier wird jeder Besucher der Kapelle herausgefordert, sich und seine je besonderen Leidenserlebnisse im Krieg und vor allem in der Gefangenschaft konkret einzutragen. Ihm wird signalisiert, daß sein je besonderes und individuelles Leiden einen unveräußerlichen Anteil an der Hoheit und Würde des Auferstandenen verschafft, mit anderen Worten: ihn Christus immer ähnlicher macht. Es geht um eine christliche Sinngebung des ansonsten sinnlosen Leidens in der Gefangenschaft: "Wir tragen allezeit das Sterben Jesu an unserem Leibe, damit auch das Leben Jesu an unserem Leibe offenbar werde" (2. Kor. 4, 10); "wenn auch unser äußerer Mensch verfällt, so wird doch der innere von Tag zu Tag erneuert" (2. Kor. 4, 16) und ähnliche Schriftworte mögen in diesem Zusammenhang von Bedeutung sein, aber auch der Trost, "daß denen, die Gott lieben, alle Dinge zum Besten dienen, denen, die nach seinem Ratschluß berufen sind" (Röm. 8, 28).

Die Mandorla Christi mit den die Passionswerkzeuge tragenden Engeln endet in einem zweiten, weißen Band. Es ist – auch im übertragenen Sinn – mit dem Rahmen der rechts und links anschließenden Heiligengestalten verflochten. In ihnen setzt sich die Mystik des Leidens, des Sterbens und der Auferstehung in Christus fort. Auch die Heiligen laden den Betrachter – insbesondere durch ihre je eigene Art der "Gefangenschaft in Christo" – zur Identifikation ein. Es handelt sich ausnahmslos um solche Heilige, die vor allem für die römisch-katholische Tradition Frankreichs von Bedeutung sind.

In der oben genannten Publikation der Werke Gillets wird die Ausmalung der Altarwand als "Triptychon" bezeichnet.<sup>27</sup> Die Anführungsstriche verraten ein gewisses Unbehagen an diesem Fachterminus aus der christlichen Kunstgeschichte. In der Tat meint er eigentlich einen bestimmten Typus des Altarbildes aus Mittelstück und zwei beweglichen Seitenflügeln. Hiervon kann in der Französischen Kapelle jedoch keine Rede sein. Das Gesamtbild der Altarwand greift vielmehr auf den romanischen Typ der erweiterten Deesis zurück, welche ihren Ursprung wiederum in der ostkirchlichen Ikonostase hat. Von den Soester Kirchen beispielsweise weisen die Apsis von Ostönnen und die der Nicolaikapelle ein Deesisfresco auf, wobei das von Ostönnen leider stark zerstört ist.

### 2.1.2 Die Heiligen der Deesis

Wie das ursprüngliche Zentralmotiv des Pantokrators bzw. des Weltenrichters zu dem auferstandenen Christus der Leidensmystik abgewandelt wurde, so erscheinen die Heiligen nicht in der zu erwartenden anbetenden bzw. fürbittenden Weise, sondern dergestalt, wie sie in ihrer Gefangenschaft zu Christus und damit in die Freiheit kommen: Auch hier erweist sich das Wort aus Mt. 25, 36c *in carcere eram et venistis ad me* als Leitmotiv.

In der traditionellen Deesis wird Christus von Maria zur linken und zur rechten Seite von Johannes dem Täufer flankiert. Während in der Französischen Kapelle der Täufer auf seiner angestammten rechten Seite wiederzufinden ist, wird auf dem entsprechend spiegelverkehrten Platz zur Rechten die Figur der Maria durch jene andere Jungfrau, nämlich die von Orléans, ersetzt! Welch eine Aufwertung der französischen Nationalheiligen, allerdings nur für denjenigen verständlich, der die Bildsprache der Deesis durchschaut!

Zur weiteren Verschlüsselung dieser Botschaft sind die Jungfrau von Orléans und der Täufer um eine Stelle von Christus nach außen hin abgerückt worden. Der Blick des Betrachters wird zudem noch von der Gestalt Johannes des Täufers abgelenkt, indem rechts daneben der heilige Laurentius auf seinem Rost aufdringlich über dem Heizkörper der Kapelle erscheint.

Was aber hat die Jungfrau von Orléans an der Stelle der Gottesmutter Maria zu bedeuten? Erscheint sie deshalb dort, weil es in der christlichen Ikonographie keinen Typus der militanten, kämpferischen Got-

<sup>27</sup> A. a. O., S. 91.

tesmutter gibt? Hätte man in den Wirren der Gefangenschaft nicht zumindest bildnerisch an den Hymnus *Ave maris stella* anknüpfen können, der Maria als rettenden Stern inmitten des stürmischen Meeres feiert?

Die Botschaft ist eine ganz andere: Der oben bereits mehrfach erwähnte Léon Bloy hatte bereits während des Ersten Weltkrieges die Jungfrau von Orléans als Schutzheilige Frankreichs gegen die teutonischen Barbaren hochstilisiert sowie die englischen Gegner des Hundertjährigen Krieges Zug um Zug mit den Deutschen und ihren Kriegsgreueln in Verbindung gebracht. Die Tatsache, daß die Jungfrau von Orléans in der Französischen Kapelle als Weinende dargestellt ist, spielt auf die entsprechende Passage dieses Werkes *Jeanne d'Arc et l'Allemagne* an.<sup>28</sup>

Hinzu kommt die Verbindung der Jungfrau von Orléans zu Charles de Gaulle: "In seinen Reden an die Nation hatte sich de Gaulle wiederholt in Zusammenhang mit der Heldin von Orléans gebracht," auch die Karikaturisten hatten bis zu seinem politischen Ende im Jahr 1968 "immer wieder sarkastisch eben diesen Willen de Gaulles unterstrichen, sich mit *Jeanne d'Arc* zu identifizieren"<sup>29</sup> (entsprechend wurde das Lothringerkreuz nach dem Krieg zum Symbol der Gaullisten und ihrer politischen Partei). Diese Identifikation ist auch in der Gestaltung der Französischen Kapelle in subtiler Weise vollzogen worden: Von der Darstellung der weinenden Johanna auf der linken Seite der Altarwand läßt sich über die Blickrichtung der "Stifterfiguren" eine direkte Verbindungslinie zur heiligen Johanna auf der Frankreichkarte mit den Heiligen ziehen. Dort verläßt Johanna ihren lothringischen Heimatort Domremy-la-Pucelle in der Weise, die Claudel zu Beginn seines Gedichtes beschreibt: "Lanze bei Faust und hell wie die Lenzsonne, so sitzt sie in Rüstung und Sporen/ Auf ihrem stämmigen Fuchs und reitet wider die Usurpatoren./ Sie hat sich ein hübsches Fähnlein beschafft (ähnlich denen, wie sie,/ Als ich ganz klein war, die frommen Schwestern uns für den Bittgang verteilten, weil Rom dem Papst entrisen wurde durch Garibaldi),/ Und worauf jedermann bis ans Ende der

<sup>28</sup> Vgl. L. Bloy, "Die Tränen", sowie "Das hölzerne und das Eiserne Kreuz" (Auszug aus *Jeanne d'Arc et l'Allemagne*, 1914); in: L. Bloy, *Der beständige Zeuge Gottes; eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*, hg. v. R. u. J. Maritain, Salzburg 1953, S. 363-370.

<sup>29</sup> A. Deligne, "Jean-Jaques Loup", in: *Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster* (Hg.), *Von de Gaulle bis Mitterrand; politische Karikatur in Frankreich 1958-1987*, Münster 1988, S. 147.

Welt die Worte lesen wird: JESUS MARIE! [...]”<sup>30</sup> Feiner ließ sich der Aufruf zur *résistance* nicht in ein kirchliches Gewandt kleiden.

Was aber ist nun in der Französischen Kapelle gemäß der traditionellen Aufteilung der Deesis an den angestammten Platz der Maria und des Täufers gerückt worden?

Es sind auf der entsprechenden horizontalen Ebene, auf der sich Jeanne d'Arc und der Täufer befinden, die Figuren des Papstes Marcellus und des heiligen Denis. Ihnen kommt aufgrund ihrer Nähe zu Christus exponierte Bedeutung zu. Letzterer ist zudem Patron der Königsgruft von St.-Denis zu Paris. Diese Abteikirche diente seit den Zeiten der Merowinger als Grabeskirche. Hier wurde am 28.7.754 die Dynastie der Karolinger, repräsentiert durch Pippin sowie seine Söhne Karlmann und Karl (später "der Große" genannt), durch Papst Stephan II. gesalbt.

Auch in späterer Zeit ist die Abteikirche von St.-Denis eng mit dem französischen Königtum verbunden: Ein geplanter Feldzug Kaiser Heinrichs V. auf Reims (hier war der Kaiser im Zuge des Investiturstreits exkommuniziert worden) wird im Jahre 1123 dadurch vereitelt, daß der damalige Abt von St.-Denis, Suger, die Oriflamme, die Fahne Karls des Großen, vom Altar der Kirche nimmt und König Ludwig VI. überreicht. Damit erscheint Ludwig als Lehensmann des heiligen Dionysius. Die Nachricht von der Stärke des französischen Heeres, welches sich unter diesem Banner sammelt, läßt Kaiser Heinrich V. noch vor Erreichen der Grenze auf seinen Feldzug verzichten. Dieses Ereignis gilt als Geburtsstunde des französischen Nationalbewußtseins.

Der heilige Denis symbolisiert somit das französische Königtum von Gottes Gnaden. Seine Figur unterstreicht an exponierter Stelle die oben erwähnten legitimistischen Tendenzen innerhalb des französischen Katholizismus auf sinnfällige Weise.

Gleiches dürfte für die Figur des heiligen Ludwig als Stellvertreter der Capetinger-Dynastie und Ideal eines christlichen Königs gelten, wozu natürlich auch noch der von Ludwig IX. vertretene Kreuzzugs-gedanke tritt.

Analoges gilt für die Gestalt des Papstes Marcellus: Sinnigerweise nimmt er den angestammten Platz der Maria ein. Die Austauschbarkeit der Personen des Papstes und der Maria liegt in der Konsequenz der 1870 erfolgten Dogmatisierung der päpstlichen Unfehlbarkeit: "Wer sagt, daß Christi Wahrheit sich nicht ohne Schutz eines unfehlbaren Lehramtes rein erhalten könne, hat im Grunde schon einen anderen

<sup>30</sup> P. Claudel, "Die heilige Johanna", in: "Antlitz in Glorie", in: Gesammelte Werke, Lyrik, A. a. O., S. 503.

Menschen als *coredeemptor* neben Christus gestellt. Und dann ist es folgerichtig, die Lehre von der Notwendigkeit eines solchen Miterlösers zu dogmatisieren, aber wohlgemerkt nicht in der Lehre vom Papst als Miterlöser, sondern in einer Lehre von Maria als *coredeemptrix*. [...] Die Mariologie ist daher das Supplement zum Papalismus. In der Mariologie erhält das Kirchenrecht des Papalismus die Glut der Frömmigkeit. Aber in beiden dreht es sich um die gleiche Sache".<sup>31</sup>

Dieser Hang des französischen Katholizismus zur ultramontanen, extrem papsttreuen Richtung wurde bereits oben dargestellt. Er erhält auf dem Bilderwerk der Altarwand noch eine zusätzliche Pointierung: In der obersten Bildreihe der Heiligengestalten sind es ausgerechnet Petrus und Ignatius von Loyola, die der Figur des auferstandenen Christus am nächsten stehen!

Petrus erscheint hier nicht nur als Patron der Kapelle im Gefängnis hinter Gittern, versonnen sein Haupt auf die Linke stützend und in der Rechten einen überdimensionierten Schlüssel haltend. Die Anspielung auf das Herrenwort aus Mt. 16, 19, aus dem das Papsttum sein Amt und seine Schlüsselgewalt ableitet, darf als vordergründiger Gemeinplatz gelten. Indessen spielt diese in der christlichen Kunst völlig unübliche Darstellung des Petrus in der Gefangenschaft auf die damals noch gut erinnerliche Tatsache an, daß der Papst von 1870 bis 1929 Gefangener des Vatikans gewesen ist. Folglich soll den französischen Kriegsgefangenen nicht das künftige Martyrium des Petrus in Aussicht gestellt werden, sondern die heimliche Freudenbotschaft, daß es dem Papsttum durch jahrzehntelanges und starres Festhalten an seinen Ansprüchen – symbolisiert durch den Schlüssel in seiner Hand – gelungen ist, seine Gefangenschaft im Vatikan mit dem Abschluß der Lateranverträge erfolgreich zu beenden.

In dieser Haltung steht der gefangene Petrus nicht nur räumlich über dem an den Legionär geketteten, jedoch frei einherschreitenden Paulus. Dieser scheint sich mit seinem Bewacher ausgezeichnet zu verstehen. Man ist geneigt, in ihm eine Verkörperung des durch seine Theologie maßgeblich beeinflussten deutschen Luthertums zu sehen, welches damals in weiten Kreisen geistig an den Militarismus der Nazis gekettet war.

Ähnlich stellt das Bildwerk der Kapelle auf der gegenüberliegenden linken Seite eine "Überlegenheit" der Bildung, verkörpert durch den lesenden Ignatius von Loyola, über das rein Militärische des mit seinen Kreuzzügen letztlich gescheiterten Ludwig des Heiligen dar.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> R. Prenter, *Schöpfung und Erlösung, Dogmatik I: Prolegomena, Die Lehre von der Schöpfung*, Göttingen 1958, S. 115.

<sup>32</sup> Für die Darstellung Ludwigs des Heiligen mögen folgende Verse Claudels Pate

Wie die Figur des Petrus ist auch die des Ignatius von Loyola nicht frei von politischen Implikationen: Der durch ihn begründete Jesuitenorden war mit der Schließung der Konfessionsschulen infolge der bereits oben erwähnten Lex Waldeck-Rousseau aus den Jahren 1902/03 äußerst hart getroffen worden. Er erlebte jedoch aufgrund der Erfahrungen des Ersten Weltkriegs seit 1918 eine außerordentliche Renaissance in Frankreich. Diese Tatsache barg auch für die Kriegsgefangenen eine heimliche Verheißung.

Militanter Konfessionalismus spricht aus der Darstellung des Vinzenz von Paul, welcher einem Galeerenklaven das Ruder aus der Hand nimmt: Nicht nur Moslems aus der Barbarei (Tunis und Algier), die im Kaperkrieg des Mittelmeers gefangen genommen worden waren, sondern vor allem Hugenotten aus dem eigenen Land wurden damals auf die Galeeren des Königs geschickt. Ihr hartes Los endete nur durch Freikauf, Tod oder Zwangskatholisierung. Die Abbildung der französischen Kapelle dokumentiert also, wie der heilige Vinzenz von Paul mit der hugenottischen Ketzerei fertig geworden ist.<sup>33</sup>

## 2.2 Die Westwand: Matthäusapokalypse

Die hier vorgetragene Interpretation der Altarwand der französischen Kapelle basiert auf dem Bildtypus der Deesis bzw. auf deren Verfremdung zum Kryptogramm. Für die Deutung spricht, daß sich das Deesis-Motiv sachlogisch auf den beiden benachbarten Wänden fortsetzt. Dieses soll im folgenden dargestellt werden.

Grundlegend für das weitere Verständnis ist die Tatsache, daß das Motiv der Deesis auf das Weltgericht hindeutet und ikonologisch auch darin aufgeht. Schon das Leitmotiv auf dem Schriftband der Christusmandorla, *in carcere eram et venistis ad me*, stellt den entsprechenden Sinnzusammenhang her. Es ist bereits der Perikope vom Weltgericht entnommen; weitere Zitate aus derselben folgen.

gestanden haben: "Frei wird ein König erst, wenn ihm beide Hände gebunden sind in der Haft./ Nur eines entbindet von der Gerechtigkeit: der Gefangene sein der Liebe!/ Gibt es das Nötigere als wir selbst, dann heißt Sieg: es genötigt haben, daß es endgültig Sieger bliebe./ 'Du aber, die du meine ewige Braut warst, horch nun, dein Meister und König gebeut's:/ Befrag dein Herz und du weißt: ich konnte nicht anderswo dich wahrhaft freien als auf dem Kreuz....'" – P. Claudel, "Heiligenblätter", A. a. O., S. 410.

<sup>33</sup> Bemerkenswert ist, daß auf der Frankreichkarte der Ostwand Vinzenz von Paul ein zweites Mal mit einem Galeerensträfling zusammen an einem überdimensionierten, ins Meer tauchenden Galeerenriemen dargestellt wurde, jedoch nicht, wie zu erwarten, bei Toulon (dem franz. Kriegshafen des Mittelmeers), sondern an der Atlantikküste der Gascogne.

Nicht zitiert, aber für das weitere Verständnis entscheidend ist der Beginn der Perikope: "Wenn aber der Menschensohn kommen wird in seiner Herrlichkeit, und alle Engel mit ihm, dann wird er sitzen auf dem Thron seiner Herrlichkeit und alle Völker werden vor ihm versammelt werden. Und er wird sie voneinander scheiden, wie ein Hirt die Schafe von den Böcken scheidet, und wird die Schafe zu seiner Rechten stellen und die Böcke zur Linken."

Die Fortsetzung von Mt. 25, 31-33 folgt auf der rechts vom Altar befindlichen Wand: Dort blasen zwei apokalyptische Engel auf der Posaune des Gerichts und entfalten dabei eine Schriftrolle mit den Worten des Herrn: "Kommt her, ihr Gesegneten meines Vaters, ererbt das Reich, das euch bereitet ist von Anbeginn der Welt" (Mt. 25, 34). Diese Botschaft wird im Matthäusevangelium wie aus dem Blickwinkel des Betrachters "denen zur Rechten" zugesprochen.

Es gehört zu den ausdrucksstärksten Leistungen Gillets, wie er Mt. 25, 35 f. auf der Westwand Zug um Zug, oft in überraschender Weise, in die Profanität des militärischen und beruflichen Alltags transponiert. Die bildnerische, oft verfremdende Darstellung wird jeweils zu einem darunter befindlichen Medaillon mit entsprechendem Berufsstand in Beziehung gesetzt.

So spielt beispielsweise gleich das erste Bildmotiv zu Mt. 25, 35a ("ich war hungrig, und ihr habt mich gespeist"), der grabende Bauer, auf das Emblem eines der bedeutendsten französischen Verlage aus der zweiten Hälfte des neunzehnten und beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts an: "L'homme qui bêche" des vom Devotionalienhändler zum Verleger avantgardistischer Lyrik avancierten Alphonse Lemerre hatte geradezu sprichwörtliche Berühmtheit erlangt.<sup>34</sup> Entsprechend ist auf dem darunter befindlichen Medaillon der Berufsstand des Redners abgebildet. Man ist geneigt, an die Vortragsveranstaltungen der Gefangenen zu denken: auch der Mensch in Kriegsgefangenschaft lebt nicht nur vom Brot allein.

Die Anspielung auf das Verlagsemblem Lemerres erfährt in der Bildersprache der Kapelle einen besonderen Akzent durch das, was hier vorsätzlich unterschlagen wurde und gerade deshalb assoziiert werden mußte: die *inscriptio*. Sie lautet *Fac et spera* und appelliert als positives Gegenstück zu Lk. 9, 62 an die Gefangenen, auf Hoffnung hin zu ackern. Im Hintergrund befindet sich die Darstellung eines (Orangen-?) Baums, dessen reife Früchte gerade mit einer Stange abgeschlagen und von einer zweiten Person mit der Schürze aufgefangen

<sup>34</sup> Vgl. F. Stückemann, "Die grabende Hoffnung, Verlagsemblem und Verlagsprogramm des Hauses Alphonse Lemerre", in: GRM 1998, S. 305-315.

werden. Der Baum in der Ernte gerät so zum Symbol der realisierten Hoffnung und damit zum "Freiheitsbaum".

Die Figur des Grabenden ackert folglich zur Vorbereitung der Wintersaat. Er wird sich bezüglich der Früchte seines Tuns bis zur Ernte im kommenden Jahr gedulden müssen. Gerade dieses Motiv verstärkt den Appell an die Gefangenen, sich zunächst durch die Hoffnung zu nähren, ihre Resignation durch Arbeit zu überwinden und solcherart in der Gefangenschaft zu überwintern.

Die Illustration zu Mt. 25, 35b mit den kelternden Weinbauern setzt Gillet zu einem Medaillon mit dem Berufsstand des Kaufmanns vor einem Sack Reis in Beziehung. Die ökonomische Ebene wird nicht verlassen. Allerdings weist die Bibel verschiedentlich die Kelter als apokalyptisches Motiv aus; vgl. Apk. 14, 14-20 bzw. Jes. 63, 3-6.

Auffällig ist, daß im weiteren Verlauf der Darstellung die Reihenfolge von Mt. 25, 35c und Mt. 25, 36a vertauscht wurde. Mt 25, 36a ("ich war nackt, und ihr habt mich gekleidet") verfremdete Gillet ferner zu einer Apotheose seines eigenen Berufes: Das Bildwerk zeigt Bauarbeiter, die die "Nacktheit" nicht mit Kleidern, sondern mit einem Bauwerk samt Dachstuhl "bedecken"; das dazugehörige Medaillon zeigt zwei Architekten.

Das Bildmotiv zu Mt 25, 35c birgt wieder politische Implikationen. Es zeigt einen Tuareg auf seinem Dromedar vor Maria und Joseph auf der Flucht nach Ägypten. Das bedeutet: während sich im besetzten Frankreich der "herodianische Kindermord" abspielt, wird in den noch freien nordafrikanischen Kolonien Frankreichs der Widerstand organisiert.<sup>35</sup> Auch das dazugehörige Medaillon des Cellisten dürfte auf die Bedeutung der Künstler für die Moral der *résistance* und der Gefangenen anspielen. Dieser Aspekt wird weiter unten anhand von Beispielen näher belegt. Er spielt jedoch auch eine Rolle für das Verständnis von Bild und Medaillon zu Mt 25, 36b:

Ein Kranker bzw. Verwundeter wird von zwei Soldaten in Tropenuniform aufgerichtet, um offensichtlich auf ein Feldbett gelegt zu werden: Man erwartete eine Aufrichtung des militärisch niedergeworfenen und verwundeten Mutterlandes durch seine Kolonien. Ein solches Motiv ist in der französischen Lyrik spätestens seit Charles Cros, "La Blessée", zu einem geläufigen Topos geworden.<sup>36</sup> Dem entspricht

<sup>35</sup> Eine ähnlich verfremdende Darstellung dieser Vorgänge findet man in dem politischen Untergrund-Comic von E. F. Calvo u. V. Dancette, *Die Bestie ist tot, der Zweite Weltkrieg bei den Tieren*, Dreieich 1977, S. 37.

<sup>36</sup> Ch. Cros, "La Blessée", in: *Le Coffret de santal*, in: Charles Cros, Tristan Corbière, *Œuvres complètes*, hr. v. L. Forestier, P.-O. Walzer, F. Burch, Paris 1970, S. 117 f.

auf dem dazugehörigen Medaillon die Darstellung des "Homo sapiens" als eines Theatermimem mit Masken; ein deutlicher Hinweis auf die therapeutische und kathartische Wirkung der Kunst, zumal unter den Gefangenen.

Unbestreitbarer Höhepunkt in der Illustrationsreihe zu Mt 25, 34 ff. ist die Szene mit der Wiederholung des lateinischen Leitmotivs, diesmal in französischer Sprache: "Ich war gefangen, und ihr habt mich besucht." Sie wird auf die Eucharistiefeier hinter Stacheldraht bezogen: Man fragt sich, wer hier zu wem kommt, Christus zu den Gefangenen oder die Gefangenen zu Christus? Wie dem auch sei, es geht um seine Gegenwart, zunächst im Altarsakrament, dann aber auch im Verhalten der Christen untereinander. "Was ihr getan habt einem von diesen meinen [geringsten] Brüdern, das habt ihr mir getan": Mit diesem Zitat aus dem 40. Vers derselben Perikope endet die Darstellung wie ihr Beginn: zwei posaunenblasende Engel entfalten dieses Herrenwort auf einer Schriftrolle. Der tiefe Ernst wie auch der apokalyptische Aspekt der ganzen Perikope erscheinen in dem aus baulicher Notwendigkeit (Fensterdurchbruch) nach rechts gerückten Medaillon mit der Darstellung von Gefangenen und Richter: auch und gerade der Berufsstand der (deutschen) Justiz, der für die Verlängerung der Kriegsgefangenschaft verantwortlich ist, wird sich vom Weltenrichter Christus richten lassen müssen. Für den Gefangenen bedeutet es die Hoffnung, daß am Ende doch die Gerechtigkeit siegt, wenn der "Weltenrichter" Christus sie besucht.

In dem Bibelzitat aus Mt. 25, 40 wird das auch im Französischen vorhandene Beiwort "geringste" unterschlagen. Es zeigt an, daß es in der Gefangenschaft keine (wesentlichen) Rangunterschiede mehr gibt. Es rückt die "égalité" unter den "Brüdern" ins Bewußtsein und provoziert gleichzeitig die Assoziation an das dritte, nicht ausgesprochene Prinzip der Revolution, um das es jedem der Gefangenen gehen muß: "liberté". Damit steht die Bildersprache der Französischen Kapelle de Gaulles *Bewegung für ein freies Frankreich* näher als dem Vichy-Regime. Dieses wollte die Prinzipien der Revolution durch die Trias *travail, famille, patrie* ersetzen. Nicht nur ein Brasillach, sondern viele national-konservative Katholiken hatten sich auf diese Weise kompromittiert.

Theologisch relevant ist der sakramentale Realismus, die unmittelbare Identifizierung der Christen mit Christus, der tätige Glaube, der Dienst am Nächsten. Es ist die uralte Kraftquelle christlicher Mystik: wer in Christus ist, kann gar nicht anders als im Ethischen leben, ob gesund oder krank, hungrig oder satt, gefangen oder frei, ob Zivilist oder Militär, ob Priester oder Laie; man ist fast geneigt hinzuzufügen: ob Gefangener oder Wächter, ob Franzose oder Deutscher.

Genau an diesem Punkte scheiden sich die Geister. Ohne Unterschied offenbart sich in jedem Volk, in jedem Berufsstand und in jeder Person, wer zur Rechten und wer zur Linken stehen wird.

### 2.3 Die Ostwand: Frankreich und seine Heiligen

Man ist versucht, auf der gegenüberliegenden Wand nach einer Darstellung der gerichteten Menschheit zur Linken des Menschensohnes zu suchen, eben jener Böcke, die, dem Gebot Jesu Christi zuwiderhandelnd, die Hungrigen nicht gespeist, die Durstigen nicht getränkt, die Nackten nicht bekleidet, die Kranken nicht besucht haben und auch nicht zu den Gefangenen gekommen sind. Der Betrachter wird an dieser Stelle enttäuscht. Was er zu sehen bekommt, ist die Darstellung Frankreichs mit seinen Heiligen, eine bunt illuminierte Wandkarte.

Nur birgt diese Positionierung einige Implikationen, die sich aus dem traditionellen Kirchenbau ergeben. Von alters her symbolisiert die Wand links vom Altar, also die Nordwand, die gegen die Heiden gewandte Richtung. Aus demselben Grund wird die aufgeschlagene Bibel immer auf der Nordseite des Altars abgelegt: zur Bekehrung der Heiden. Entsprechend hat sich auch das Christentum in Frankreich von Süden nach Norden ausgebreitet.

In der Französischen Kapelle ist das anders: Hier steht der Altar nach Süden ausgerichtet; die den Heiden zugewandte Seite links davon zeigt also nach Osten! Es ist, aus französischer Perspektive betrachtet, die Richtung auf den deutschen Gegner hin! Von daher versteht man, daß eine Darstellung des Kriegsgegners im Verständnishorizont von Mt. 25, 41-45 tunlichst zu unterbleiben hatte. Selbst die pointierte Erwähnung der Stadt Vichy in einem Zeichenentwurf Coulons wurde aus demselben Grund nicht realisiert.

Mit dem entsprechenden Vorverständnis aus der Kirchenarchitektur erschließt sich allerdings die eigentliche "Mission" der französischen Heiligen im eigenen (okkupierten) Land. Es erschließt sich ferner, warum die Künstler, die sich als Stifterfiguren am rechten unteren Bildrand verewigt haben, stellvertretend für die Gesamtheit ihrer Kameraden so gebannt auf das "Werk" dieser "Heiligen" schauen. Auch die Aufforderung, "über uns und die unsrigen zu wachen", die im Schriftband über den "Stifterfiguren" an die Heiligen ergeht, bekommt vor diesem Verständnishorizont einen neuen Sinn.

Interpretiert man diese Heiligen im Licht der Aussagen auf der gegenüberliegenden Wand, so liegt der Gedanke nahe, in ihnen Symbolfi-

guren des aktiven und passiven Widerstands gegen die deutschen Besatzer zu sehen.

An dieser Stelle ist an die bereits oben erwähnte antizentralistische, d. h. regionalistische Tendenz des französischen Katholizismus zu erinnern: Im Zug der Kriege von 1870–1871, 1914–1918 und 1940–1945, in denen der Zentralismus des französischen Staates zusammengebrochen bzw. an den Rand der Vernichtung geraten war, bedeutete ein solcher Lokalpatriotismus den Aufruf zur Fortsetzung des Widerstandes auch nach der Niederlage. Derart hatte man beispielsweise den bretonischen *Poète maudit* Tristan Corbière rezipiert: Der Zyklus "Armor" aus *Les Amours jaunes* mit den Gedichten "La Pastorale de Conlie", einer Episode aus dem Krieg 1870/71, und "La Rapsode foraine et le Pardon de Sainte-Anne" war von keinem Geringeren als Jean Moulin, dem nachmaligen Leiter der *Résistance*, unter dem Pseudonym "Romanin" mit acht Radierungen illustriert worden.<sup>37</sup>

Georg Schneider, der 1947 erstmals eine Auswahl von Corbière-Gedichten ins Deutsche übersetzte, beschreibt ihre Rezeption im besetzten Frankreich: "1942 erwachen sie, die Totgegläubten, aus ihrem hoffnungslosen Schlaf und beginnen ein neues, atmendes Leben. Yves-Gérard Le Dantec läßt bei Emil-Paul Frères in Paris *Die gelben Liebschaften* in einer beschränkten Auflage erscheinen. Andere gingen voraus und folgten. Man stürzte sich über sie. Frankreich entdeckte seinen Dichter, eine Entdeckung seltener Art. Man spricht von ihm, während der Krieg Europa und die Welt mit seinen apokalyptischen Schrecken überzieht, man flüstert sich kostbare Dinge zu und bewacht das Geheimnis, Verse und Strophen, einprägsam wie wenig andere nur, und erinnert sich plötzlich der Lobsprüche eines Huysmans in seinem Roman *A Rebours* und der dithyrambischen Erhebungen eines Verlaines in seinen *Poètes maudits* ... [es folgt ein Hinweis auf den "Pardon de Sainte-Anne"]".<sup>38</sup> Man darf mit Fug und Recht annehmen, daß sich die Zirkel der *Résistance* nicht nur an die Elogen der katholischen Schriftsteller Verlaine und Huysmans erinnerten, sondern auch an die Tatsache, daß Ploujean, der Geburtsort Corbières in der Nähe von Morlaix, auch die Heimat des Revolutionsgenerals Jean Moreau und ebenso die der Familie des Maréchal Foch gewesen ist.

All das schwingt mit, wenn der literarisch gebildete Franzose als Kriegsgefangener die Darstellung der Heiligen Anna auf der Karte Frankreichs bzw. der Bretagne erblickt, deren Pardon Corbière in unvergleichlicher Weise besungen hat.

<sup>37</sup> Tristan Corbière, *Armor, avec huit eaux-fortes de Romanin*, Paris 1935.

<sup>38</sup> G. Schneider, "Tristan Corbière", in: Tristan Corbière, *Die Gelben Liebschaften*, Hamburg 1947, S. 107 f.

Analoges mag auch für die Figur des St. Benoit-Joseph Labre in Arras gelten, auf dessen Spuren Verlaine und Nouveau im Jahre 1877 gepilgert sind.<sup>39</sup> In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß das Signal für den Beginn der Invasion ("D-Day") durch mehrfaches Zitieren des Verlaine-Gedichtes "Chanson d'Automne" mit der Anfangszeile *Les sanglots longs ...*<sup>40</sup> gegeben wurde. Die Zusammenhänge waren in der Familie Gillets spätestens durch das Werk des mit ihnen befreundeten Claudel, *Paul Verlaine, poète de la nature et poète chrétien* aus dem Jahre 1937,<sup>41</sup> geläufig.

Es waren die kleineren, nicht die klassischen Autoren, eben die (noch) weitgehend unbekannteren *Poètes maudits*, welche sich zur Übermittlung von Geheimbotschaften innerhalb der *Résistance* empfahlen, da der übliche Bildungskanon der französischen Literatur auch in Deutschland rezipiert wurde – zumindest in Übersetzungen. Mit den Büchersendungen der sogenannten kleineren bzw. obskuren Lyriker vermochten Kriegsgefangene und ihre Angehörigen in der Heimat "unter sich" zu bleiben, sofern sie zwischen den Zeilen zu lesen verstanden. Von daher kann man den Verlust der Kriegsgefangenenbibliothek im Soester OFLAG VI A nicht genug bedauern – selbst eine Liste mit Titeln und Autoren fehlt.

Ein Buch indessen, welches aus Frankreich nachweislich einem der Gefangenen zugeschiedt werden sollte, jedoch unterschlagen worden ist, war bezeichnenderweise die von M. Arland herausgegebene *Anthologie de la Poésie française*. Eine der deutschen Zensorinnen erhielt sie seitens eines der wachhabenden deutschen Offiziere als Geschenk und gab es an die Vorsitzende der Geschichtswerkstatt Französische Kapelle e.V., Frau Gisela Rogge, weiter. In dieser Anthologie sind die meisten der vorstehend genannten *poetae minores* mit überdurchschnittlich vielen Titeln vertreten.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> Vgl. das Sonnet "St. Benoit-Joseph Labre" sowie "Un Crucifix" in P. Verlaine, *Amour*, in: V.-G. Le Dantec u. J. Borel (Hgg.), *Œuvres poétiques complètes*, Paris 1962, S. 438 und 416.

<sup>40</sup> Verlaine, o. c., S. 72.

<sup>41</sup> Erschienen in: *Revue de Paris*, 1.II.1937; in Buchform gesammelt unter dem Titel: *Pages de Prose*, Paris 1941.

<sup>42</sup> *Anthologie de la Poésie française, choix et commentaires par Marcel Arland*, Paris 1941 u. 1943. Zu den darin vertretenen Autoren zählen u.a. Corbière, Verlaine, Rimbaud, Nouveau, Laforgue, Claudel, Jammes und Péguy. Der Herausgeber erläutert die Akzentuierung seiner Auswahl ganz im Sinne des Widerstands; vgl. S. 8: "Voici ceux pour qui nous combattons et qui combattent avec nous. C'est le meilleur de notre pays et de nous-mêmes. [...] ce livre me semble plus nécessaire encore. Voilà nos raisons d'être, d'espérer et de lutter. Cette anthologie est donc avant tout œuvre d'amour et de foi." ("Hier sind diejenigen [Autoren], für die wir kämpfen und die mit uns kämpfen. Es ist das Beste unseres Landes und unserer

Abgesehen von solchen Zufallsfunden wird es auch in Zukunft ein Ding der Unmöglichkeit bleiben, sämtliche versteckten Anspielungen auf der Karte mit den Heiligen Frankreichs entschlüsseln zu wollen. Die Geheimsprache der *Résistance* ist mit ihren Vertretern ins Grab gesunken. Dennoch bleibt festzuhalten, daß die Heiligengestalten auf der Karte Frankreichs mit lokalen Zentren des Widerstands in Verbindung zu bringen sind.

Natürlich sind manche Dinge unübersehbar: Das Schiff mit den "Märtyrern Amerikas" schwimmt so demonstrativ auf dem Ärmelkanal, woher man die Invasion der Amerikaner zur Befreiung Frankreichs erwartete.

In diesem Zusammenhang sei abschließend auf ein Claudel-Zitat über den älteren Jakobus verwiesen, dem bezüglich der auf der Frankreichkarte eingezeichneten Pilgerwege nach Santiago di Compostella eine hohe Bedeutung zukommt. Ungeachtet der frühen Entstehungszeit (1909) dürfte es in der Situation des besetzten und geteilten Frankreichs während des Zweiten Weltkriegs, zumal unter den kriegsgefangenen Offizieren, eine ungeahnte Aktualität erlangt haben:

"Sie rufen nach dem Schwert: Da liegt es in des Allmächtigen Faust! / Schon erträgt Deine Mutter sein Dräuen nicht mehr, vor welchem ihr graust. / Daß Dein Wille, der der bessere ist, geschehe! und wenn ich sündige, daß ich zugrunde gehe! / Recht so. Und erlange ich kein Erbarmen, so gib, daß ich wenigstens deine Gerechtigkeit sehe! / Die Zeit ist erfüllt. Boanerges, du kannst um Gerechtigkeit bitten, / Schreie nach Gott, Apostel, den man entzweigeschnitten! / Das Evangelium der Liebe ist aus; anhebt die Botschaft des Schwertes! / Das dumpfe, schwitzende Land: der Schatten des Todes quert es. / Niederhängendes Volk, das die Köpfe so tief trägt, / Überreif wie die Ernte, die dich umgibt: die Sichel ist angelegt! / Und der Verheißung gemäß, fährt, um sein Werk zu krönen, / Christus Crucifer auf Wolken dich an, zwischen Donnersöhnen."<sup>43</sup>

## 2.4. Tombeau für die Gefallenen

In der Französischen Kapelle gibt es ein weiteres Detail, anhand dessen jene faszinierende Durchdringung von Christumystik und Widerstand

selbst. [...] dieses Buch scheint mir ziemlich notwendig zu sein. Hier ist unsere Berechtigung zum Dasein, zur Hoffnung und zum Ringen. Diese Anthologie ist also vor allem Werk der Liebe und des Glaubens."

<sup>43</sup> P. Claudel, "Jakobus der Ältere (Die Gruppe der Apostel)", in: Gesammelte Werke: Lyrik, A. a. O., S. 217 f.

sowie von Katholizismus und Kultur noch einmal beispielhaft nachvollziehbar wird. Es mag darum am Schluß dieser Ausführungen stehen:

Ein den Kirchenraum teilender Balken befindet sich zwischen der Nordwand mit der zum Gnadenstuhl ausgestalteten Pieta und der Südwand mit dem Auferstandenen. Auf der Südfläche des Balkens – dem eintretenden und sich zum Altar wendenden Besucher zugekehrt – gestaltete René Coulon einen gefallenen französischen Soldaten mit Helm und Uniform unter der Trikolore. Denkmal für die Gefallenen, wie die Widmung auf der Unterseite des Balkens, *à nos camarades*, unmißverständlich feststellt.

Auf den zweiten Blick erschließt sich mehr: Der sich in dem Säbel fortsetzende Mittelfinger der linken Hand sowie die totenstarre, gestreckte Haltung des Liegenden zitiert die Basler Predella des "Leichnams Christi im Sarge" vom jüngeren Holbein aus dem Jahr 1521. Es bedeutet: Christus wird ohne Umschweife in die Schar der gefallenen Kameraden aufgenommen. Es bedeutet umgekehrt: Auch die Toten sind in ihm.

Der mit französischer Literaturgeschichte vertraute Betrachter wird die kühne Übertragung in Rimbauds Sonett "Le Dormeur du val" vor-geprägt finden.<sup>44</sup> Dort wird die Person des Gefallenen direkt auf Christus bezogen, und zwar im Schlußvers des Gedichtes. Sein lapidares Ende: "Il a deux trous rouges au côté droit" erschließt sich demjenigen, der weiß, daß sich in der christlichen Bildtradition das Wundmal in der Brust des Gekreuzigten und Auferstandenen immer auf der rechten Seite des Körpers befindet. Auch der auf dem Balken der Französischen Kapelle dargestellte Gefallene trägt nicht, wie medizinisch korrekt zu erwarten wäre, seine Todeswunde auf der linken Seite der Brust.

## 2.5 Der Ausgang: Pieta und Gnadenstuhl

Der Kreis der Betrachtung hat sich in seinen wesentlichen Grundzügen fast geschlossen. Es bleibt die Deutung der Pieta auf der Wand dem Altar gegenüber. Ihre Erweiterung zum Gnadenstuhl, zur Darstellung der Trinität, erschließt sich durch den praktischen Vollzug der Messe:

Die französischen Kriegsgefangenen sitzen, stehen oder knien in der Kapelle, hörend, betend, singend, meditierend, kommunizierend.

<sup>44</sup> A. Rimbaud, "Le Dormeur du val", in: Rimbaud, *Œuvres*, hg. v. S. Bernard, Paris 1960, S. 76.

"Kreuz und Elende" haben wenigstens vorübergehend ein Ende; erst beim Verlassen der Kapelle steht ihnen wieder die "Grablegung" vor Augen. Noch aber sind sie hier, und über ihnen schwebt der gefallene Kamerad, tot und aufgebahrt, als "Leichnam Christi im Sarge". Dessen Anblick ist ihnen Gedächtnis und Verpflichtung zugleich, ist räumlich und zeitlich sowie im übertragene Sinn der Übergang von der Grablegung zur Auferstehung. Auf dem Weg dorthin bedarf es des Opfers, das wissen sie. Doch die Zukunft erscheint im Blick nach vorn, im Auferstandenen und seinem Gefolge. Er war gefangen, und sie sind zu ihm gekommen in die Kapelle; befreiend kommt er dort im Sakrament des Altares zu ihnen, die immer noch gefangen sind.

Darum sind sie jetzt nicht mehr nur Gefangene. Sie sind zu Gefangenen in Christus geworden. Und darum wird ihnen der Weg zurück in den Alltag ihrer Gefangenschaft nicht mehr nur "Grablegung"; darum sehen sie jetzt auch ein Stück Himmel und in ihm den himmlischen Vater, der segnend seinen Heiligen Geist aussendet und spricht: "Du bist mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe". Das alles nehmen sie mit nach draußen, selbst wenn sie dort mit Christus in den Tod getauft werden.

*Ite, missa est!* Und sie werden hingehen: diese zur ewigen Strafe, aber die Gerechten in das ewige Leben.

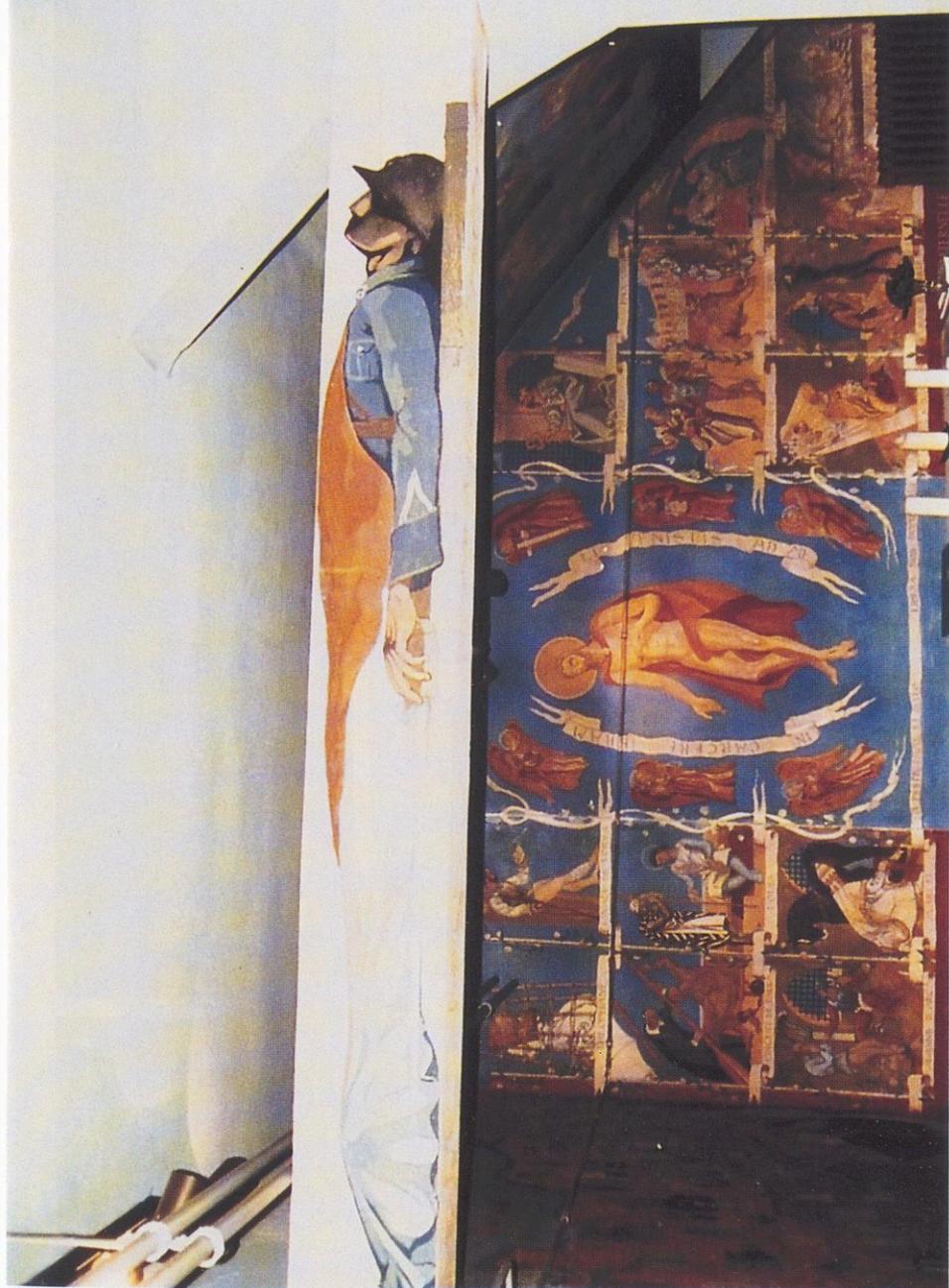


Abb. 1: Die Altarwand







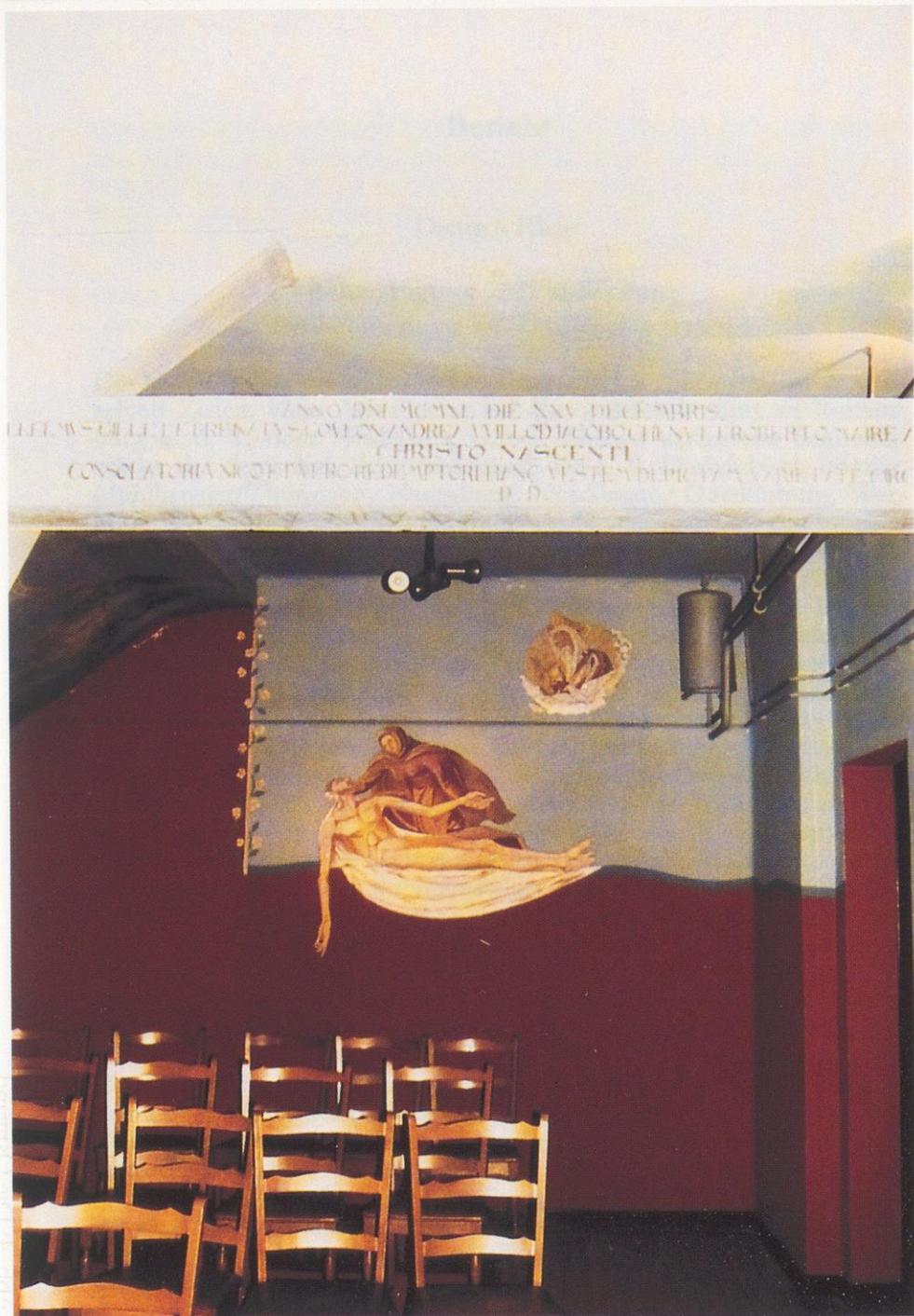


Abb. 5: Tombeau für die Gefallenen