

**Die Altäre und sakralen Bilder Erich Klahns (1901–1978)
im Kontext ihrer Entstehung und Bildsprache**

Dr. Herbert Pötter

Hannover 2015

Inhaltsverzeichnis

1. Forschungsstand und Quellenlage	1
2. Biografie und künstlerische Laufbahn	4
3. Thomas-Altar (Mahrenholz-Altar)	16
4. Passions-Altar (Gethsemane-Altar)	26
5. Karfreitags-Altar (Salzburger Altar)	33
6. Abendmahls-Altar (Abbehauser Altar)	41
7. Bergpredigt-Altar (St. Michael-Altar)	52
8. Auferstehungs-Altar	55
9. Abendmahls-Altar (Bad Eilsener Altar)	57
10. Zusammenfassung	60
11. Literatur	68
12. Archivalische Quellen	78

1. Forschungsstand und Quellenlage

Das religiöse Werk des Künstlers Erich Klahn umfasst neben einer Vielzahl sakraler Bilder auch sieben Altäre, die im Zeitraum von 1928 bis 1959 entstanden. Davon sind fünf Altäre noch heute in liturgischem Gebrauch, drei Altäre stehen an ihrem ursprünglichen Aufstellungsort in den Kirchen.¹ Lediglich der 1930 vollendete *Thomas-Altar*, der erste Flügelaltar Klahns, war ursprünglich nur für eine private Nutzung vorgesehen. Heute befindet sich der Altar im Kloster Amelungsborn. Eine weitere Ausnahme bildet der 1939 fertiggestellte *Karfreitags-Altar*, der im Museum der Klahn-Stiftung im Kloster Mariensee verwahrt wird. Der Altar wurde nie ausgeliefert, bis heute schweigen die Quellen zum Auftraggeber und Aufstellungsort.

Die Flügelaltäre Klahns werfen viele Fragen zu ihrem Verständnis auf, da ihre Bildsprache auf ganz eigene Art christliche und politische Ikonografie miteinander vermengt. Hinzu kommen Zeichen und zum Teil versteckte Symbole, die nur durch besondere historische Kenntnisse zu entschlüsseln sind. Diese Botschaften bleiben für die Gottesdienstbesucher bei Betrachtung der Altäre im Allgemeinen im Verborgenen, so dass die Wahrnehmung und ein Verständnis der Bildinhalte nur an der Oberfläche erfolgt. Klahn hat das Bildprogramm jedes Altars sorgfältig konzipiert, davon zeugen zahlreiche Skizzen und Vorarbeiten zu den Altären, die sich in der Sammlung der Klahn-Stiftung im Kloster Mariensee erhalten haben.² Er hat seine Projekte mit Künstlerkollegen und Förderern diskutiert, die ihn mit Ratschlägen und Ideen bedachten. Eine ganz besondere Rolle kommt dabei den Auftraggebern der Altäre zu, zu deren Zufriedenheit Klahn schließlich seine Altäre anfertigte.

Das Kloster Mariensee beherbergt auch das Archiv der Klahn-Stiftung, das die Grundlage für die wissenschaftliche Aufarbeitung der Quellen zum Leben und Wirken Erich Klahns bildet. Darüber hinaus führt Diana Maria Friz in Bad Arolsen ein weiteres umfangreiches Klahn-Archiv, in dem ein Großteil von Klahns Korrespondenz als Kopie vorliegt. Diese wird ergänzt durch Transkriptionen seiner handschriftlichen Briefe und weitere zeithistorische Dokumente. Zusätzlich besitzt die Familie Klahn-Albrecht in Weimar ein privates Archiv, das insbesondere Briefe mit der Ehefrau des Künstlers, Barbara Bosse-Klahn, umfasst. Die angeführten Klahn-Archive konnten im Rahmen dieses wissenschaftlichen Gutachtens eingesehen und ausgewertet werden. Außerdem wurden im Hinblick auf die Auftraggeber Klahns die Bestände des Archivs der Hansestadt Lübeck, des

¹ Klahn. Sakrale Bilder. Altäre – Tafelbilder – Kunsthandwerk. Ausstellung Kloster Mariensee 2004, Nordhorn 2004, S. 9 u. 37.

² Wolfgang Holler: Erich Klahn und die Kunst des Zeichnens, in: Kat. Mariensee 2003, S. 14–22.

Bundesarchivs Berlin, des Landeskirchlichen Archivs Hannover sowie des Niedersächsischen Landesarchivs Hannover in die Untersuchung miteinbezogen.

Im Rahmen dieses kunsthistorischen Gutachtens wird der Fokus insbesondere auf den Entstehungsprozess der Altäre gelenkt. Dabei spielen die Auftraggeber eine wesentliche Rolle, um eine Entschlüsselung der Ikonografie vornehmen zu können. Aus diesem Grund beginnt die Betrachtung der Altarwerke jeweils mit der Vorstellung der Auftraggeber und ihres politischen Umfeldes. Erst dann erfolgt die ikonografische Bildanalyse, verbunden mit einer Einordnung in das Gesamtwerk Klahns. Ziel des Gutachtens ist es, einen Diskurs über den Umgang und die Wirkung der religiösen Werke Erich Klahns für die Kirchengemeinden und alle Kunstinteressierten zu fördern. Eine erste Übersicht der Altäre zeigt der Ausstellungskatalog „Erich Klahn. Die Triptychen“, der 1998 anlässlich der Ausstellungen im Bomann-Museum Celle und dem Dom-Museum Bremen erschien.³ Die 2001 veröffentlichte Monografie über Erich Klahn von Henning Repetzky stellt die bislang umfangreichste Untersuchung zum Gesamtwerk dar. Im Kapitel über die religiöse Kunst widmet sich Repetzky den Altären und sakralen Arbeiten Klahns.⁴ Darüber hinaus wertet Repetzky die archivalischen Quellen aus dem Umfeld des Künstlers aus, die uns wichtige Hinweise über die Entstehung der Werke und viele biografische Informationen liefern. Der Katalog „Klahn. Sakrale Bilder“ anlässlich der 2004 im Kloster Mariensee präsentierten Ausstellung bietet einen umfassenden Blick auf die Altäre.⁵ Dort finden sich Abbildungen zu allen hier untersuchten Altären und weiteren sakralen Werken Klahns.

Die im Auftrag der Klosterkammer Hannover entstandenen Gutachten von Henning Repetzky⁶ und Thomas Vogtherr⁷ haben im Vorfeld dieser Untersuchung bereits eindeutige Forschungsergebnisse zur politischen Positionierung Klahns erbracht. Vogtherr kommt in seinem Gutachten zu der Schlussfolgerung: „*Das künstlerische Oeuvre Klahns, das hier nicht eigens zu diskutieren war, ist [...] eben gerade nicht von Klahns politischen Auffassungen und der Entwicklung seiner Standpunkte ablösbar.*“⁸ Auch der Überprüfung dieser These soll im vorliegenden Gutachten nach

3 Erich Klahn. Die Triptychen, Ausstellung Bomann-Museum Celle/Dom-Museum Bremen 1998/99, Celle 1998.

4 Henning Repetzky: „Eine Welt zu beackern liegt vor mir ...“. Erich Klahn. Eine Monographie, hg. vom Klahn-Freundeskreis e.V., Hannover 2001, S. 119–140.

5 Kat. Mariensee 2004.

6 Henning Repetzky: Das Verhältnis des Künstlers Erich Klahn (1901-1978) zu völkisch-rassistischem Gedankengut und nationalsozialistischen Kreisen, Typoskript (46 S.), Bearbeitungsstand 15.12.2013, unter: <http://www.klosterkammer.de/html/veroeffentlichungen.html>, aufgerufen am 20.06.2015.

7 Thomas Vogtherr: Erich Klahn (1901-1978) – ein völkischer Künstler? Gutachten zu biographischen Stationen, Typoskript (43 S.), Bearbeitungsstand 24.06.2015, unter: <http://www.klosterkammer.de/html/veroeffentlichungen.html>, aufgerufen am 26.06.2015.

8 Vogtherr 2015, S. 4.

einer kunsthistorischen Analyse und kulturpolitischen Einordnung der Altäre Klahns nachgegangen werden.

Woher bezog Klahn seine Ideen, wer förderte ihn, wer beauftragte ihn, wer prägte ihn in seinen künstlerischen Vorstellungen? Die Laufbahn Klahns wird stark geprägt durch die Zeitläufte, insbesondere der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Klahn gehört der Generation der um 1900 Geborenen an, die für den Einsatz als Soldat im Ersten Weltkrieg zu jung sind, aber mit der Niederlage Deutschlands und dem Verlust der nationalen Identität massiv konfrontiert werden, was ihn sein Leben lang nicht mehr loslässt. Der kulturellen Blütezeit der jungen Weimarer Republik begegnet er mit Skepsis, er findet seine Heimat in der Niederdeutschen Bewegung und ihren völkisch-nationalistischen Vorstellungen. Auch die religiösen Themen seiner künstlerischen Arbeiten sind eng verknüpft mit seinen politischen Wertvorstellungen.⁹ Der Anbruch einer neuen Ära nach dem Zweiten Weltkrieg, die Wirtschaftswunderzeit, die junge demokratische Bundesrepublik Deutschland, die kulturelle Neuorientierung vieler Künstler, all das lässt ihn zum Teil verstört zurück.

Immer wieder sind es einzelne Förderer, die ihn auf seinem schwierigen Weg materiell und ideell unterstützen und ihm überhaupt erst eine Existenz als freischaffender Künstler ermöglichen. Einige dieser Beziehungen überdauern den Krieg und werden insbesondere in der Nachkriegszeit für ihn überlebenswichtig, da er sich bis auf wenige Ausnahmen nicht an Ausstellungen beteiligt, was für einen Künstler existenzielle Auswirkungen hat. Klahn verbaute sich allerdings auch manchmal selbst den Weg, da er den Kunstbetrieb und einer damit verbundenen öffentlichen Diskussion über seine Arbeiten scheute und sich mit einigen Widersachern seiner Werke vollständig überwarf. Da der freie Kunstmarkt, verbunden mit dem Ausstellungsbetrieb in Galerien und Museen, langfristig nicht das Ziel seines Schaffens war, wandte er sich im Laufe der Zeit verstärkt der sakralen Kunst und damit der Herstellung von Altären zu. Dies bedeutet zwar eine Verlagerung hinsichtlich der Auftraggeber, die nun im Umfeld von Kirchengemeinden zu finden sind. Hinsichtlich der Wirkung seiner Werke bleibt allerdings vieles beim Alten, denn Kirchen sind ebenso öffentliche Räume wie Museen und Galerien, wenngleich sich Rezeption und Publikum sicherlich unterscheiden. Nicht jeder Gottesdienstbesucher wird die bildnerische Ausstattung einer Kirche mit dem gleichen künstlerischen Interesse wahrnehmen wie der Besucher einer Galerie.

⁹ Uwe Puschner: Weltanschauung und Religion – Religion und Weltanschauung. Ideologie und Formen völkischer Religion, in: zeitenblicke 5, 2006, unter: <http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Puschner/dippArticle.pdf>, aufgerufen am 30.08.2015.

2. Biografie und künstlerische Laufbahn

Geboren am 16. Mai 1901 in Oldenburg, erfolgte bereits ein Jahr später der Umzug der Familie Klahn nach Lübeck. Nachdem sein künstlerisches Interesse bereits in jungen Jahren geweckt worden war, trat Erich Klahn 1916 in die Malschule von Willibald Leo von Lütgendorff-Leinburg (1856–1937) ein, die er bis 1919 besuchte.¹⁰ Dieser hatte an der Münchener Kunstakademie bei dem Historienmaler Carl von Piloty (1826–1886) und später an der Wiener Akademie studiert. Lütgendorff-Leinburg war nicht nur als Künstler, sondern auch als Kunsterzieher und Kunsthistoriker tätig. Seine Malschule prägte für viele Jahre das Lübecker Kulturleben. Ab 1901 leitete er die Gemälde- und Kunstsammlungen des Museums am Dom, das nach einem Luftangriff auf Lübeck 1942 weitgehend zerstört wurde. Der Lübecker Senat verlieh ihm 1905 den Titel eines Professors.¹¹ In seiner privat geführten Kunstschule im Domviertel Lübecks, einem Haus der früheren Domkurie an der Ecke Kapitelstraße, bereiteten sich einige seiner Schüler für ein Studium an der Kunstakademie vor. Unter ihnen waren der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970) sowie die Maler Albert Aereboe (1889–1970) und Alfred Mahlau (1894–1967). Aber auch Kunsthandwerker bildete er aus, wie den Glasermeister Carl Berkentien (1870–1952), in dessen Werkstatt Klahn ab 1917 die Kunst der Glasmalerei erlernte. Lütgendorff-Leinburg dürfte den jungen Klahn in mehrfacher Hinsicht geprägt haben. Verwurzelt in der Tradition des 19. Jahrhunderts, machte er ihn mit den mittelalterlichen Kunsttechniken vertraut, die Klahns weitere künstlerische Entwicklung tief prägte. Nach seiner Tätigkeit in der Werkstatt Berkentiens verließ Klahn 1920 Lübeck, um von April 1920 bis Juli 1921 ein Studium an der Münchener Kunstakademie aufzunehmen.¹² Dieser Vorschlag geht vermutlich auf den Einfluss seines Lehrers Lütgendorff-Leinburg zurück, der ebenfalls dort studiert hatte.

Als Klahn sein Studium an der Münchener Kunstakademie antritt, ist er in vielerlei Hinsicht schon stark durch seine Lübecker Zeit geprägt. Er fühlt sich in München als Fremdkörper, ist isoliert und steht dem Leben in einer Großstadt kritisch gegenüber. Der künstlerische Aufbruch und das vielfältige kulturelle Angebot nehmen kaum Einfluss auf seine spätere Entwicklung. München war zum Jahrhundertbeginn eine Hochburg der modernen Kunst, Künstler wie Lovis Corinth (1858–1925) und Max Slevogt (1868–1932) hatten hier studiert. Künstler des Blauen Reiters wie Franz

¹⁰ Repetzky 2001, S. 15f.

¹¹ Richard Carstensen: Professor v. Lütgendorff, in: Der Wagen, 1972, S. 100–114; Alken Bruns: Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff-Leinburg, in: Neue Lübecker Lebensläufe, hg. von Alken Bruns, Neumünster 2009, S. 397–402.

¹² Akademie der Bildenden Künste München, Matrikelbuch 1884–1920, Eintrag zum 27.04.1920: 05868 Erich Klahn, unter: http://matrikel.adbk.de/05ordner/mb_1884-1920/jahr_1920/matrikel-05868, aufgerufen am 15.06.2015.

Marc (1880–1916) und Wassily Kandinsky (1866–1944) prägten durch ihre Ausstellungen eine ganze Generation von modernen Künstlern. Auch wenn mit Ausbruch des Ersten Weltkrieges und der Auflösung des Blauen Reiters im Jahr 1914 München nicht mehr das Zentrum der Avantgarde war, blieb die Akademie auch Anfang der Zwanziger Jahre ein attraktiver Anziehungspunkt für Kunststudenten. Die künstlerische Ausrichtung der Akademie änderte sich erst schlagartig mit der Berufung des Architekten German Bestelmeyer (1874–1942) zum Präsidenten, der das Haus in seiner Amtszeit von 1922 bis 1942 in eine völkisch-nationalistische Richtung lenkte.¹³

Zu den Hochschullehrern Klahns in München gehörten Hermann Groeber (1865–1935) und Hugo von Habermann (1849–1929). Groeber zählte zu den gefragten Porträt- und Landschaftmalern seiner Zeit. Er zeichnete auch für die satirische Wochenzeitung „Simplicissimus“ und die Münchener Wochenschrift „Jugend“. Die politische Heimat Groebers war die nationalsozialistische Bewegung. Er gehörte, ebenso wie der Lübecker Bildhauer Fritz Behn, zu den offiziellen Förderern der 1928 von dem NS-Chefideologen Alfred Rosenberg (1893–1946) gegründeten völkisch gesinnten, antisemitischen „Nationalsozialistischen Gesellschaft für Deutsche Kultur“, später umbenannt in „Kampfbund für deutsche Kultur“.¹⁴ In einem an „alle Freunde der deutschen Kultur“ gerichteten Appell lassen die Strategen des Kampfbundes keine Zweifel an ihrer völkisch-rassistischen Ideologie aufkommen:

„Der Kampfbund für deutsche Kultur hat den Zweck, inmitten des heutigen Kulturverfalles die Werte des deutschen Wesens zu verteidigen und jede arteigene Äußerung kulturellen deutschen Lebens zu fördern. Der Kampfbund setzt sich als Ziel, das deutsche Volk über die Zusammenhänge zwischen Rasse, Kunst und Wissenschaft, sittlichen und willenhaften Werten aufzuklären.“¹⁵

13 Birgit Joos: Die „freudige Mitarbeit“ der Münchner Kunstakademie an der „nationalen Erhebung des Volkes“. Die Jahre 1924 bis 1944, in: Volker Probst/Max Brunner/Adolf Hofstetter (Hg.): Gestalt – Form – Figur: Hans Wimmer und die Münchner Bildhauerschule, Passau u.a. 2008, S. 49–60.

14 Thomas Höpel: Die Abwehr internationaler Kunst im Nationalsozialismus, in: Themenportal Europäische Geschichte (2014), S. 1–10, hier S. 3: „Knapp die Hälfte der 65 öffentlichen Förderer setzte sich aus Hochschullehrern zusammen, unter ihnen waren Paul Schultze-Naumburg, Mitgründer des Deutschen Bundes Heimatschutz und des Deutschen Werkbundes, der bald zum bedeutendsten Redner des Kampfbundes wurde, der Tierbildhauer Professor Fritz Behn, der Physiknobelpreisträger Philipp Lenard, der Professor in Heidelberg war und eine rassistisch fundierte „Deutsche Physik“ propagierte, der Historiker Adalbert Wahl, der Architekt Albert Geßner, der Jurist Friedrich Grimm, der Maler Hermann Groeber, der Psychologe Felix Krueger, der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin sowie der Soziologe und Philosoph Othmar Spann, der in Wien eine Professur für Nationalökonomie und Gesellschaftslehre inne hatte und als Vordenker des Austrofaschismus gilt. Spann trug auf der ersten öffentlichen Veranstaltung des Kampfbundes in München am 23. Februar 1929 auch über „Die Kulturkrise der Gegenwart“ vor.“

Unter: http://www.europa.clio-online.de/Portals/_Europa/documents/B2014/E_Höpel_Kunst_im_NS_pdf.pdf, aufgerufen am 23.07.2015.

15 Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und

Klahn scheint während seines Studiums nur wenig neue künstlerische Anregungen verarbeitet zu haben. Was er aus München mit nach Hause nimmt, sind seine persönlichen Eindrücke aus dem politischen Umfeld, die er als Zuhörer von Hitlers Reden gewonnen hat. Diese Begeisterung drückt sich in seiner spontanen NSDAP-Mitgliedschaft aus, auch wenn er diese Mitgliedschaft durch Äußerungen nach dem Krieg zu relativieren versucht, ein Verhalten, das für viele Mitläufer seiner Generation typisch ist:

„[...] Anno eintausendneunhundertundzwanzig lebte ich als Jahrgänger 1901 in München, und werkte alldort auf der Akademie für bildende Künste. In München, das eben erst die Schrecken des 'Geismordes' und die langhaarige Dekadenz Schwabings hinter sich gelassen hatte. Ich erlebte mit Freunden, Geistlichen, Arbeitern und Bauern und Bürgern zusammen die erste grosse Rede Hitlers im Hofbräuhaus. Der Unsinn von Versailles, der doch wohl in der Tat nicht von Hitler stammt oder gar eine Lüge von Göbbels gewesen ist, geisterte durch den Raum, und welcher Europäer wagt zu verurteilen, dass junge und alte Menschen, die der ganze Dreck und Unrat der Gezeit um 1918 anwiderte, die Worte Hitlers damals wie eine Befreiung empfanden und sich spontan zu seiner neuen 'Partei' meldeten!? – Nach dieser abendlichen Anmeldung wurde mir bald meine rote Mitgliedskarte, mit der Nummer um 2000 herum, ins Haus gebracht. Es ist möglich, dass ich den ersten Beitrag bezahlt habe – es kann ebenso gut sein, dass auch das unterblieben ist. Jedenfalls habe ich diese Karte als ein Kuriosum bewahrt, und, auf einem Pappendeckel geklebt, durch all die Jahre aufbewahrt; in einer Mappe, die auch andere Kuriosa barg.“¹⁶

Klahn trat am 14. Februar 1921 der Ortsgruppe München der NSDAP bei und besaß die Mitgliedsnummer 2839.¹⁷ Am 23. November 1923 kam es zu einem reichsweiten Verbot der NSDAP, die sich im Februar 1925 neu gründete. Mitglieder wurden allerdings nicht automatisch übernommen, sondern mussten erneut eine Beitrittserklärung abgeben. Eine Mitgliedschaft Klahns in der NSDAP nach 1925 ist nicht bekannt. Nach dem Krieg hat Klahn bei seiner Entnazifizierung 1949 gegenüber den Behörden jegliche Mitgliedschaft in der NSDAP gezeugnet.¹⁸

das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne (Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung 10), Münster 2001, S. 20.

16 Erklärung von Erich Klahn vom 24. August 1946 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2013, S. 5.

17 Vogtherr 2015, S. 11f.

18 Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Hannover: Entnazifizierungs-Hauptausschuss Celle-Stadt Az. 4964/49, Nds. 171 Lüneburg Nr. 14333; Vogtherr 2015, S. 27f.

1921 kehrte Klahn nach Lübeck zurück. Der erste Pastor der 1914 neu gegründeten Luthergemeinde war der völkisch-nationalistisch gesinnte Wilhelm Mildenstein (1870–1933).¹⁹ Klahn wurde in der Lutherkirche durch Pastor Mildenstein konfirmiert, zu dem er ein enges Vertrauensverhältnis aufbaute. So überrascht es nicht, dass der erste größere Auftrag 1922 vermutlich durch die Vermittlung von Mildenstein selbst zustande kam:

„Für seinen verstorbenen Freund, väterlichen Freund Pastor Mildenstein führte er in Glas das Heldenehrenmal im Gemeindehaus der Luthergemeinde aus. [...] Es war dies ein deutsch-christlich inspiriertes Werk, und, mit besonderer Genugtuung erfüllt, stellt Klahn fest, dass diese Fenster nach dem Bau der Kirche in der Luthergemeinde in ihren wesentlichen Bestandteilen auf den Boden der Kirche kamen. Sic transit gloria [...]“²⁰

Diese frühe Arbeit Klahns lässt erahnen, wie prägend der Einfluss durch die Luther-Gemeinde mit ihrem charismatischen Pastor Mildenstein für den jungen Künstler gewesen sein muss. Kurz nach dem Ende des Ersten Weltkrieges waren der durch die Niederlage verletzte Nationalstolz und die so tief empfundene Demütigung durch die Folgen des Versailler Vertrages fest verankert im Bewusstsein der deutschen Bevölkerung. Entsprechend wurden in vielen Städten und Gemeinden nach Kriegsende Soldatenehrenmale errichtet, an dem sich der verletzte Patriotismus der nächsten Generationen wieder aufrichten sollte.

Dieser erste größere Auftrag stärkte das Selbstbewusstsein Klahns auf dem Weg zu einem freischaffenden Künstler. Fast euphorisch blickte er in die Zukunft, in der Hoffnung ähnliche Aufträge an Land zu ziehen. Er sollte, ohne es zu ahnen, Recht behalten. Diese frühe Arbeit war wegweisend für seinen weiteren künstlerischen Werdegang, da die Kirche als möglicher Auftraggeber für weitere Projekte verstärkt in den Fokus rückte:

„So mache ich denn mit Gottes Hilfe den Anfang und – kann ich mir einen schöneren und in sich größeren Auftrag wünschen? – er mag leise andeuten was in den nächsten Jahren kommen wird!“²¹

19 Karen Meyer-Rebentisch: Was macht Luther in St. Lorenz? Geschichte und Geschichten aus Stadtteil und Gemeinde, hg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde Luther-Melanchthon zu Lübeck, Lübeck 2014, S. 19f.

20 Brief von Erich Klahn an Paul Brockhaus vom 03.03.1941 (Nachlass Dose, Lübeck). Im Brief schreibt Klahn über sich in der Dritten Person. Repetzky 2001, S. 45.

21 Brief von Erich Klahn an Marie Hintze (geb. Funck) vom 11.03.1922 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 41.

Um keine Assoziationen an bunte, mittelalterliche Kirchenfenster zu wecken, empfahl der Denkmalsrat der Stadt Lübeck, auf eine Farbigkeit zu verzichten und die Glasmalerei in Schwarz-Weiß unter sparsamer Verwendung von farblichen Akzenten auszuführen. Nur so ließe sich die gewünschte Wirkung erzielen. Zu den Unterzeichnern der Kommission gehörte auch der Direktor des Lübecker St.-Annen-Museums Dr. Carl Georg Heise (1890–1979), mit dem Klahn später wegen des Streits um den *Abbehauser Altar* noch aneinandergeriet. Die Glasfenster wurden schließlich in Sepia-Braun und Gold in der Werkstatt Berkentien hergestellt. Die Einweihung des „Heldenehnmals“ fand am 10. September 1922 statt. Klahn erfüllte damit offensichtlich die Erwartungen des Publikums, das die politische Aussage im christlichen Gewand zu deuten wusste:

„Man wählte etwas besonderes und doch etwas, das seit altersher mit kirchlicher Kunst eng verbunden ist, nämlich Glasfenster mit figürlichem Schmuck. [...] Man hatte in einem jungen Angehörigen der Gemeinde, [...] einen hochbegabten Künstler der sich zudem schon mit einem schönen farbig glühenden Bildfenster, für Fehmarn bestimmt, auf diesem Gebiete bewährt hatte. Erich Klahn, wie der junge Künstler heißt, enttäuschte das Vertrauen, das man in ihn setzte, nicht. Er hat etwas geschaffen, das fernab von jeder Süßlichkeit und glatten Landläufigkeit ist, die sich nur zu oft auf dem Gebiet der Glasmalerei breit machen. Herb, wuchtig und niederdeutsch in ihrer tieferlebten Innigkeit sind Klahns Figuren. Sie zeigen sein Erwachsensein aus lübeckischem Boden, seine Verwandtschaft mit den alten lübischen Meistern. Das mittlere Fenster, eine Pieta, [...] ist das beherrschende. In diesem Mittelfenster liegt wie in einem Brennpunkt der ganze Gedankeninhalt des Denkmals ergreifend beschlossen. [...] Mit absichtlicher Beziehung auf Vorgänge der Gegenwart hat der Künstler den Verrat des Judas und die Szene gewählt, in der die Kriegsknechte um das Gewand des gekreuzigten Heilands würfeln.“²²

Klahns Glasfenster für den Gemeindesaal der Luther-Gemeinde sind in mehrfacher Hinsicht aussagekräftig für eine Bildsprache, die durchdrungen ist von einem patriotischen, verletzten Stolz. Unmissverständlich wünscht er, sein Mahnmal „den Heranwachsenden [als] eine dauernde Erinnerung an eine große Sache“²³ in den Dienst eines nationalen Gedenkens zu stellen. Der Entwurf umfasst drei rundbogige Fenster, die neben den Namen der Gefallenen biblische Szenen

22 Repetzky 2001, S. 44f.; Lübeckisches Jahrbuch der vaterstädtischen Blätter, Jg. 1922/23, 8. Okt. 1922, S. 1f.

23 Brief von Erich Klahn an Marie Hintze (geb. Funck) vom 11.03.1922 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 43.

aus der Passionsgeschichte zum Thema haben.²⁴ Angelehnt an die christliche Ikonografie zeigt das mittlere Fenster eine Pietá, den toten Gottessohn auf dem Schoß der trauernden Maria. Ein plattdeutscher Bibelvers umrahmt das Bildfeld. Das Fenster auf der linken Seite stellt den Judaskuss dar, während auf dem rechten Fenster würfelnde Soldaten unter dem Kreuz Christi zu sehen sind. Unter den Lünetten der seitlichen Fenster sind die Namen der Gefallenen zu lesen.

Auch wenn sich das Mahnmal auf dem ersten Blick im christlichen Gewand präsentiert und mit der Pietá, dem Judaskuss und den würfelnden Soldaten Stationen der Leidensgeschichte Christi aufgreift, steht nicht allein das trauernde Gedenken um die Gefallenen des Ersten Weltkrieges im Mittelpunkt. Klahn greift einzelne Motive des Randgeschehens der Passionsgeschichte auf und verwandelt sie in seinem Sinne zu einer neuen politischen Ikonografie, um die Niederlage Deutschlands im Ersten Weltkrieg zur heldenhaften, patriotischen Opfertat zu stilisieren. Zu der Trauer um den Tod Christi gesellt sich eine neue Bedeutungsebene. Die übergeordnete Bildaussage des als Mahnmal konzipierten Werkes ist nicht die Trauer um, sondern der Verrat am Vaterland und der Verlust der nationalen Ehre, angedeutet durch den verräterischen Judaskuss. Das Gedenken um die gefallenen Soldaten gerät so zur Anschuldigung und mahnenden Erinnerung einer gedemütigten Nation. Die Soldaten würfeln nicht um den Rock Christi, sondern um das Erbe und die Zukunft Deutschlands, die von den Siegermächten bestimmt werden.

Bereits in diesem Frühwerk tauchen jene Bildelemente auf, die auch kennzeichnend für sein späteres Werk sind. In einer ihm eigenen Mischung aus christlicher Ikonografie und patriotischer Überhöhung bietet Klahn den Betrachtern eine Projektionsfläche, die den verletzten Nationalstolz nach der Niederlage des Ersten Weltkrieges wieder aufrichten sollte. Zwischen militärischer Symbolik und religiösem Pathos findet der Betrachter Halt in einer traditionellen Bildform, die sich mit Hilfe mittelalterlicher Handwerkstechnik an die Formensprache überkommener Kirchenfenster anlehnt. 1931 gestaltete Klahn auch den Altarraum des Gemeindesaals um.²⁵ An der Stirnseite des Saals in einer großen Wandnische brachte er ein riesiges, helles Tatzenkreuz auf dunklem Hintergrund an, das in seiner Ausformung an ein Eisernes Kreuz erinnert. Der Gemeindesaal wurde für den 1937 errichteten Neubau der Lutherkirche abgerissen. Vor dem Abriss hatte man die Fenster Klahns ausgebaut und zunächst auf dem Dachboden der Kirche eingelagert. Die Fenster mit den Namen der Gefallenen wurden später im Vorraum der Lutherkirche wieder eingebaut. Die Lutherkirche war der einzige Kirchenneubau in Lübeck während der NS-Zeit. Das Kirchengebäude

24 Meyer-Rebentisch 2014, S. 27, Abb. oben; Repetzky 2001, S. 42, Abb. 11a.

25 Meyer-Rebentisch 2014, S. 26, Abb. unten.

ist entsprechend germanischer Vorstellung der Nationalsozialisten nach Norden statt nach Osten ausgerichtet.

Die Arbeit in der Luther-Gemeinde wurde politisch beeinflusst durch Pastor Mildestein und seinem völkisch gesinnten Nachfolger Karl Friedrich Stellbrink (1894–1943), der 1934 in sein Amt eingeführt wurde.²⁶ Stellbrink war ab 1930 als Pfarrer in Steinsdorf bei Weida tätig und trat im selben Jahr der NSDAP bei. Dort fiel er aber in der Gemeinde durch seinen herrischen Umgangston und die politisierenden Predigten unangenehm auf.²⁷ Er beklagte eine Entfremdung der Kirche vom Volk und der völkischen Bewegung und sah die Ursache in einem Jesusbild, das „zu sehr verwoben werde mit den Bildern und Gestalten aus den besonders jüdischen Teilen des Alten Testaments.“²⁸ Nach dem Tod Mildesteins 1933 bot sich Lübeck als Hochburg der Deutschen Christen geradezu für Stellbrink an, der zu dieser Zeit bereits stellvertretender Gauobmann der Deutschkirche in Thüringen war.²⁹ 1932 hatten sich die Deutschen Christen als eigene Kirchenpartei in Thüringen gegründet und mit der Gleichschaltung 1933 einige Landeskirchen der Deutschen Evangelischen Kirche übernommen. Die Deutschen Christen zeichneten sich durch ihre radikalen, rassistischen Ansichten aus und forderten die Aufnahme des Arierparagrafen in die Kirchenverfassung, um Christen jüdischer Herkunft von den Kirchen auszuschließen.³⁰ Die Kundgebung der Deutschen Christen im Berliner Sportpalast am 13. November 1933, die als „Sportpalastskandal“ in die Geschichte der Kirche einging, kommentierte die Luther-Gemeinde als einzige in Lübeck zustimmend.³¹ Der Gau-Obmann der Deutschen Christen für Berlin, Studienassessor Dr. Reinhold Krause, hatte zur „Befreiung vom Alten Testament mit seiner jüdischen Lohnmoral, von diesen Viehhändler- und Zuhältergeschichten“ aufgerufen. Er forderte den Verzicht auf die ganze „Sündenbock- und Minderwertigkeitstheologie des Rabbiners Paulus“ und setzte sich für die Verkündigung eines „heldischen Jesus“ ein.³² Gleichwohl hatte der scharfe Ton Krauses zur Folge, dass sich Teile der Deutschen Christen abwandten, weil sie diesen radikalen Zielen nicht folgen wollten.

26 Martin Thoemmes: Karl Friedrich Stellbrink, in: Neue Lübecker Lebensläufe, hg. von Alken Bruns, Neumünster 2009, S. 569–572.

27 Hansjörg Buss: "Entjudete" Kirche: Die Lübecker Landeskirche zwischen christlichem Antijudaismus und völkischem Antisemitismus, Paderborn 2010, S. 331f.

28 Ebd., S. 333.

29 Ebd., S. 237.

30 Leonore Siegele-Wenschkewitz (Hg.): Christlicher Antijudaismus und Antisemitismus. Theologische und kirchliche Programme Deutscher Christen (Arnoldshainer Texte Bd. 85), Frankfurt/M. 1994.

31 Eine feste Burg (Luther), 12/1933 u. 13/1933.

32 Cornelia Weber: Altes Testament und völkische Frage: der biblische Volksbegriff in der alttestamentlichen Wissenschaft der nationalsozialistischen Zeit, dargestellt am Beispiel von Johannes Hempel (Forschungen zum Alten Testament 28), Tübingen 2000, S. 45. – Widerstand!? Evangelische Christinnen und Christen im Nationalsozialismus. Der „Sportpalastskandal“, unter: <http://de.evangelischer-widerstand.de/html/view.php?type=dokument&id=18>, aufgerufen am 28. Juni 2015.

Als sich zu Beginn der NS-Herrschaft die theologische Diskussion um eine neue Bewertung des Alten Testaments als jüdisches Erbe zuspitzte, mischte sich Mildenstein mit einem scharf antiliberal formulierten Beitrag im Gemeindeblatt der Kirche in die Diskussion ein.³³ Das Alte Testament sollte von scheinbar jüdischen Begriffen und unwürdigen Ereignissen gereinigt werden. Der Forderung nach einer Ablehnung des Alten Testaments und damit verbundener „Fremdwörter“ wie Hosianna, Zion oder Jerusalem im Gottesdienst durch radikale Strömungen in der Pastorenschaft sah Mildenstein durchaus als berechtigt an.³⁴ Im Laufe der Zeit setzte bei seinem Nachfolger Pastor Stellbrink, auch aufgrund persönlicher Erlebnisse, eine kritische bis ablehnende Haltung zum NS-Staat ein, die 1937 zu seinem Ausschluss aus der NSDAP führte. Er wandte sich verstärkt öffentlich gegen die Auswirkungen des Krieges, was schließlich 1942 zu seiner Verhaftung führte. Gemeinsam mit drei römisch-katholischen Geistlichen der Lübecker Herz-Jesu-Gemeinde wurde er am 10. November 1943 hingerichtet. Heute informiert eine Dauerausstellung in der Gedenkstätte Lutherkirche über die vier Lübecker Märtyrer und die Verstrickung zwischen Kirche und Nationalsozialismus.³⁵

Zu den einflussreichsten Künstlern in Lübeck zählte der Grafiker Asmus Jessen (1890–1977), der zum engsten Freundeskreis Klahns gehörte.³⁶ Der studierte Kunsterzieher hatte sich bereits früh der NSDAP angeschlossen³⁷ und begeisterte sich für die Verbindung von norddeutschem Kunsthandwerk und Volkstum. Er nutzte seine Stellung als Kreisbeauftragter der Reichskammer der bildenden Künste, um sich auch um Ausstellungen für Klahn zu bemühen. Jessen war viele Jahre als Grafiker für den Lübecker Verleger Paul Brockhaus (1879–1965) tätig, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Brockhaus war Herausgeber des Lübecker Jahrbuchs „Der Wagen“ und Redakteur der „Lübeckischen Blätter“.³⁸ Über den Schriftsteller Franz Fromme (1880–1960) lernte auch Klahn den Verleger kennen, der zu einem seiner wichtigsten Fürsprecher wurde

33 Buss 2010, S. 281: „*Verfolgt man die Gemeindeblätter, wird deutlich, dass gerade in den ersten Jahren des NS-Staates die Debatten um das Alte Testament aufmerksam registriert wurden. In einem in scharf antiliberalem Ton gehaltenen Grundsatzreferat über den Aufbau der Kirche zeigte sich der völkische Hauptpastor der Luther-Gemeinde, Mildenstein, gegenüber Forderungen zur Beseitigung des Alten Testaments und von „noch vorhandenen Fremdworte[n] im Gottesdienst wie z.B. Hosianna, Zion, Wurzel Jesse, Jerusalem, Messias zwar reserviert, erkannte aber die Berechtigung derartiger Forderungen an.*“

34 Eine feste Burg (Luther), 8/1933.

35 Karen Meyer-Rebentisch: Vor 75 Jahren wurde die Lutherkirche gebaut. Heute ist sie Gemeindekirche und Gedenkstätte für die vier Lübecker Märtyrer, in: Lübecker Blätter 177 (2012), H. 21, S. 368–371.

36 Repetzky 2001, S. 64f.

37 Abram B. Enns: Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Hamburg 1978, S. 61.

38 Manfred Eickhölter: Vom Stadtstaat zur ausgestellten Stadt (1937 bis 1987). Erinnerungskultur zwischen Marginalisierung und Transformation, in: Das Ende des eigenständigen Lübecker Staates im Jahre 1937, hg. von Jan Lokers und Michael Hundt (Veröffentlichungen zur Geschichte der Hansestadt Lübeck, Reihe B, Bd. 52), Lübeck 2014, S. 147–161.

und mehrere Artikel über ihn veröffentlichte.³⁹ Fromme war einer der Mitbegründer der 1916 gegründeten Fehrs-Gilde, einer völkisch-nationalistischen Organisation, die ihre Heimat in der niederdeutschen Ideologie hatte.

Klahn war wie seine engsten Freunde und Förderer in Lübeck ebenfalls in der „Niederdeutschen Bewegung“ aktiv.⁴⁰ Er half bei der Durchführung der „Niederdeutsch-Flämischen-Tage“ am 26. und 27. Februar 1927 in Lübeck und unterstützte den Gilde-Tag der Fehrs-Gilde im August desselben Jahres, in der auch sein alter Förderer Pastor Kurt Ziesenitz aktiv war.⁴¹ Zum 25-jährigen Kirchweihfest der Johannis-Kirche im Lübecker Stadtteil Kücknitz hatte Ziesenitz 1933 ein Schlageter-Denkmal eingeweiht, den er als „Märtyrer“ und als „ersten gefallenen Nationalsozialisten“ würdigte.⁴² Klahn selbst wiederum hatte bereits 1930 mit seinem Gemälde *Erschießung von Albert Leo Schlageter* den 1923 hingerichteten preußischen Offizier und Freikorpskämpfer zum Helden stilisiert. Zum Ehrenvorstand der Fehrs-Gilde zählte neben Pastor Mildenstein auch Paul Brockhaus. Zu den propagierten Zielen der völkisch-nationalistischen Fehrs-Gilde gehörte ein gemeinsamer Lebensraum für die Niederdeutschen unter Einschluss Flanderns und der Niederlande. Ihre Forderungen stimmten in vielen Positionen mit denen der NSDAP überein, so dass die kulturpolitische Vereinnahmung durch die Nationalsozialisten als Stärkung empfunden wurde. Die Vereine der Niederdeutschen Bewegung wurden mit der Gleichschaltung 1933 in den „Kampfbund für deutsche Kultur“ unter der Führung von Alfred Rosenberg eingegliedert.⁴³ Damit sah sich die Niederdeutsche Bewegung als bislang lediglich regional wahrgenommene Organisation im Streben um nationale Anerkennung endlich am Ziel. Entsprechend ergeben wandte sich die Fehrs-Gilde im April 1933 in einem Dankeschreiben direkt an Hitler:

„Der Ausschuss für niederdeutsche Kultur, gebildet von der Fehrs-Gilde und dem Quickborn, den umfassendsten niederdeutschen Vereinigungen, sieht durch den nationalen Aufbruch das Ziel langjähriger Arbeit der niederdeutschen Bewegung

39 Repetzky 2001, S. 38f.

40 Repetzky 2013, S. 10–19; Vogtherr 2015, S. 17–20; Claus Schuppenhauer: Auch Eulenspiegel hat Zeit und Ort ... Notizen über Erich Klahn und die 'niederdeutsche Idee', in: Kat. Wolfenbüttel 1986, S. 13–26.

41 Repetzky 2001, S. 23. Anlässlich seines Studiums an der Münchener Kunstakademie erhielt Klahn 1920 ein Stipendium der St. Andreas-Loge zum Füllhorn in Lübeck. Mitglied dieser Freimaurerloge ist neben seinem Vater auch Pastor Ziesenitz (1882–1947).

42 Buss 2010, S. 209.

43 Die Gleichschaltung der niederdeutschen Bewegung wurde organisatorisch mit Hilfe des niederdeutschen Vereins Quickborn durchgeführt. Kay Dohnke/Norbert Hopster/Jan Wirrer (Hg.): Niederdeutsch im Nationalsozialismus. Hildesheim u.a. 1994, S. 82: „Pg. Felix Schmidt, der Vorsitzende der Vereinigung Quickborn, ist mit dem Referat für die niederdeutsche Bewegung innerhalb des Kampfbundes für Deutsche Kultur beauftragt worden und hat den Auftrag erhalten, die gesamte niederdeutsche Bewegung gleichzuschalten und zusammenzuführen.“

erfüllt, deutsches Wesen und deutsche Art wieder in den Mittelpunkt unseres geistigen Lebens zu rücken.“⁴⁴

Neben seinen Aktivitäten für die Niederdeutsche Bewegung vertraute Klahn weiter darauf, öffentliche Aufträge zu erhalten. Für den freien Kunstmarkt sieht er sich noch nicht gewappnet. Er vermeidet, seine Werke auf Ausstellungen zu präsentieren und entzieht sich dadurch natürlich auch einer öffentlichen Diskussion: *„Ich für mich rücke immer mehr von Ausstellungen und derlei ab.“*⁴⁵ Für einen jungen Künstler wie ihn bedeutete dies, sich andere Möglichkeiten zu verschaffen, um an Aufträge zu gelangen und seine Existenz zu sichern.

Klahn verhielt sich in manchen Situationen cholerisch und wenig diplomatisch.⁴⁶ Er war im Umgangston mit einigen seiner Lübecker Künstlerkollegen rau, aber auch mit den Museumsleitern ging er nicht zimperlich um, wenn er sich missverstanden fühlte. Beispielhaft soll an dieser Stelle ein Schreiben an den Kunsthistoriker Dr. Hans Schröder (1887– nach 1946) zitiert werden, der im Zuge der Gleichschaltung von den Nationalsozialisten am 1. Juni 1934 zum Direktor der Museen der Hansestadt Lübeck ernannt worden war. Klahn beschwerte sich bei ihm in bitterbösem Tonfall über zwei Kollegen:

„Ich höre, dass Ihnen mein Name in der Angelegenheit St. Marien-Kunstmaler Schodde – Kunstmaler Pölschen, oder wie der Zeitgenosse heisst, in chinesischer Perspektive gereicht worden ist. Ich lege heute nun doch Wert auf folgende Feststellung: Die Deutung meines Ausspruches, dass es "völlig gleichgültig" wäre, ob die Bilder in St. Marien sich heute oder morgen auflösten, durch den Herrn Pölschen in dem Sinne, dass die Restauratoren und Konservatoren nur ruhig drauf los pfuschen sollten, ist selbstverständlich barer Unsinn! Im übrigen habe ich mich nur deswegen so krass ausgedrückt, weil mich die grenzenlos dämliche Feststellung eines Herrn Pölschen erregte. Nämlich, dass, "seit Herr Doktor Heise nicht mehr in Lübeck waltete, alles drunter und drüber ginge"! Mir tut auf der einen Seite Herr Doktor Heise in der Seele leid, dass er derartige Zeitgenossen scheinbar für sich als Reklamemaler gebraucht. Aber es will mir doch nicht in den Sinn, dass Herr Doktor Heise damit einverstanden

44 Ebd., S. 84.

45 Birgit Dalbajewa/Uwe Salzbrenner: Ein Patriot warnt vor dem Krieg. Politische Bilder von Erich Klahn – eine private Ikonographie der Weimarer Republik, hg. v. Klahn-Freundeskreis e.V., Neustadt/Mariensee 2013 (unpaginiert), Fn. 25, Brief von Erich Klahn an Carlotta Brinckmann vom 20.10.1929.

46 Diana Maria Friz: Erich Klahn (1901–1978), in: Kat. Lübeck 2015, S. 9–36, hier S. 9: *„Seine streitbaren Schriftsätze und persönlichen Fehden waren gefürchtet, seine Wutanfälle und Beleidigungen legendär.“*

sein kann. Auf der andern Seite dürfte es doch für Sie wesentlich sein, die Gründe für derartige Behauptungen auf ihre Stichhaltigkeit hin zu prüfen. Um der Sache willen – ich meine selbstverständlich nicht wegen Herrn Doktor Heise! Es tut mir leid, Herrn Schodde auf die Hühneraugen treten zu müssen. Aber erstens kann ich nicht dafür, dass er solche hat, und zweitens habe ich ihn freundlich gebeten, vor diesen Zeilen sich in Acht zu nehmen. Was hilft es – die Sache gibt mir die Pflicht auf, 5 nicht gerade sein zu lassen! Ich bitte Sie darum, Herrn Baudirektor Piper mit diesen Zeilen bekannt zu machen.“⁴⁷

Hans Schröder war der Nachfolger von Carl Georg Heise, der 1933 von den Nationalsozialisten aus seinem Amt entlassen worden war. Heise gilt als bedeutender Förderer von Künstlern der klassischen Moderne, er erwarb mehrere Werke expressionistischer Künstler wie Ernst Barlach und Franz Marc für die Lübecker Sammlungen. Einige seiner Ankäufe wurden später auf der von den Nationalsozialisten organisierten Propagandaausstellung „Entartete Kunst“ gezeigt. Nach dem Krieg leitete Heise von 1945 bis 1955 die Hamburger Kunsthalle.

Die Lübecker Geibel-Gesellschaft veranstaltete am 2. März 1941 eine „Flämische Stunde“, bei der im Vorraum des ÄgidienSaals Aquarelle von Erich Klahn ausgestellt wurden. Diese Ausstellung belegt, dass Klahn ausgewählten politischen Veranstaltungen, die der niederdeutsch-flämischen Bewegung galten, bereitwillig seine Unterstützung gewährte, trotz seines früher geäußerten Unbehagens, seine Werke öffentlich auszustellen. Die „Flämische Stunde“ der Geibel-Gesellschaft knüpft ausdrücklich an die „Niederdeutsch-Flämischen-Tage“ vom 26./27. Februar 1927 an, die Klahn ebenfalls tatkräftig unterstützt hatte:

„Lübecks Beziehungen zu den um ihr Volkstum kämpfenden Flamen reichen viele Jahre zurück. Sie wurden angeknüpft auf der Niederdeutsch-Flämischen Kulturtagung im Jahre 1927, als eine Reihe führender flämischer Aktivisten, an ihrer Spitze René de Clerc, hier mit einem Kreis von Niederdeutschen zusammenkam, die die Bedeutung des flämischen Kampfes nicht nur für die germanische, sondern auch für die deutsche Zukunft erkannt haben. [...] Zum Schluss war dann noch Gelegenheit, Aquarelle von flämischen Landschaften und Städten zu besichtigen, die unser Lübecker Maler Erich Klahn, ein alter, treuer Freund und genauer Kenner Flanderns und seines Volkes, zu der Feier geschickt hatte. In ihnen, wie besonders auch in den Aquarellen zu de Costers

⁴⁷ Brief von Erich Klahn an den Museumsdirektor Dr. Schröder vom 09.11.1934 (Archiv der Hansestadt Lübeck, MKK 46, Erwerb 1/96).

„Tyll Ulenspiegel“, die – nach den Proben in mehreren Jahrgängen des „Wagens“ – nun einmal im Original zu sehen und zu studieren waren, wird auch wieder die für flämisches Wesen so eigentümliche Mischung von Realismus und Mystik in der Sprache dieses ausgesprochen niederdeutschen Künstlers spürbar. In der kleinen Ausstellung im Vorraum des Ägidiensaales sind auch einige der großen gestickten Bildteppiche erstmalig zu sehen, darunter der von unserm Oberbürgermeister für die Stadt Lübeck angekaufte Wieland-Teppich und der soeben fertig gewordene Nibelungenteppich (nach Entwürfen Klahns in der Werkstatt Carlotta Brinckmann in Celle gestickt).“⁴⁸

Am 24. Oktober 1943 erhielt Erich Klahn den Emanuel-Geibel-Preis der Hansestadt Lübeck verliehen. Zu den weiteren Preisträgern gehörten der Maler und Grafiker Asmus Jessen, der Schriftsteller Hans Heitmann (1904–1970) und der Bildhauer Fritz Behn (1878–1970).⁴⁹ Klahn hatte den ebenfalls aus Lübeck stammenden Behn bereits während des Studiums in München kennengelernt. Behn zählte zu den Förderern des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“ um Rosenberg und stand auf der „Gottbegnadeten Liste der NSDAP“.⁵⁰ Das Preisgeld in Höhe von 3.000 Reichsmark und eine freie Wohnung in Lübeck erleichterte die wirtschaftliche Lage Klahns erheblich. Der Emanuel-Geibel-Preis war ein neu eingeführter offizieller Kunstpreis der Hansestadt Lübeck, der einer Genehmigung durch das Propagandaministerium bedurfte.⁵¹ Eine Anweisung vom 26. Januar 1939 regelte exakt die Ausführungsbestimmungen der Vergabe. Alle Kunstpreise, die mit 2000 Reichsmark oder mehr dotiert waren, bedurften der Zustimmung des Propagandaministers Göbbels. Spätestens vier Wochen vor der Verleihung war die Liste der Preisträger dem Ministerium vorzulegen. 1942 wurden die Bestimmungen durch eine Staffelung der Kunstpreise ergänzt, die sich nach der Höhe des Preisgeldes richtete. Da der Emanuel-Geibel-Preis mit 3.000 Reichsmark dotiert war, was 1943 ein kleines Vermögen darstellte, handelte es sich um einen Preis dritter Ordnung, über den nur die Lokalpresse berichten durfte.

Nach Kriegsende erhielt Klahn den Auftrag zur Anfertigung eines großen Flügelaltars. Der *Abendmahls-Altar (Abbehauser Altar)* entstand zwischen 1948 und 1950 in Zusammenarbeit mit dem Bildschnitzer Heinrich Dose und seinem Gesellen in den „Lübecker Werkstätten“. Allerdings

48 Lübeckische Blätter, Jg. 83, Nr. 9, 1941.

49 Repetzky 2013, S. 37f.; Vogtherr 2015, S. 23f.; Paul Brockhaus: Vielseitiger niederdeutscher Künstler. Der Geibelpreisträger Erich Klahn, in: Die Kogge. Sonntagsbeilage der Lübecker Zeitung Nr. 322 vom 21.11.1943.

50 Ernst Klee: Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt a. M. 2007, S. 36. Die vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Goebbels und Hitler 1944 zusammengestellte Liste umfasste 1041 Künstler, die dem NS-Regime als besonders bedeutsam galten.

51 Volker Dahm: Nationale Einheit und partikulare Vielfalt. Zur Frage der kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Jg. 43, H. 2, April 1995, S. 221–265, hier S. 244.

fand der Altar nicht den Anklang der Fachleute des örtlichen Denkmalsrates und löste 1951 einen heftigen Kunststreit aus, der schließlich zum endgültigen Bruch Klahns mit Lübeck führte. Er zog sich nach Celle zurück, wo er bereits 1924 die Bekanntschaft mit der Allgemeinmedizinerin Gertrud Lamprecht gemacht hatte.⁵² Mit der „Doktorin“ verband ihn nicht nur eine lebenslange Freundschaft, sie war auch eine seiner wichtigsten Ansprechpartner und Förderer. Auch machte Gertrud Lamprecht ihn 1929 mit der Teppich-Werkstatt von Carlotta Brinckmann bekannt. Klahn schuf eine Vielzahl von Bildentwürfen, die durch ihre Teppich-Werkstatt umgesetzt wurden.⁵³ In dem Haus Gertrud Lamprechts in der Brauhirschstraße 13 in Celle richtete sich Klahn später sein Atelier ein, auch wohnte er oft bei ihr. Lamprecht führte ihn in die Celler Stadtgesellschaft ein, wo Klahn die Familie Schmidt kennenlernte. Die Begegnung mit der Familie des Kantors und Organisten der Celler Stadtkirche Fritz Schmidt (1886–1977) war für Klahn gleichfalls von großer Bedeutung. Schmidt verhalf ihm durch seine Kontakte mit der Landeskirche Hannover zu seinem ersten Auftrag für einen Flügelaltar, den 1930 fertiggestellten *Thomas-Altar*.

3. Thomas-Altar (Mahrenholz-Altar)

Den Auftrag für seinen ersten großen Flügelaltar erhielt Klahn 1928 von Christhard Mahrenholz (1900–1980), evangelischer Liturgie- und Musikwissenschaftler, Oberlandeskirchenrat und Leiter des Predigerseminars an St. Michael zu Hildesheim.⁵⁴ Der nachmalige Abt von Amelungsborn hatte den Altar nicht für den liturgischen Gebrauch in einer Kirche, sondern für sein Haus in Hannover bestellt. Der *Thomas-Altar* wurde 1930 fertiggestellt. Seit 2003 befindet er sich in der südlichen Chorkapelle des ehemaligen Zisterzienserklosters Amelungsborn, der Tauf- und Beichtkapelle.

Eine umfangreiche Korrespondenz aus den Jahren 1933 bis 1936, die sich im Landeskirchlichen Archiv Hannover erhalten hat, belegt einen engen Kontakt zwischen Mahrenholz und Klahn.⁵⁵ Mahrenholz war ein wichtiger Ansprechpartner und möglicher „Türöffner“ für Klahn, der sich weitere Aufträge von Seiten der Kirche erhoffte. Klahn fertigte 1933 auch einen Teppich für das Arbeitszimmer von Mahrenholz im Landeskirchenamt an.⁵⁶ Der Kontakt zu Mahrenholz war durch

52 Repetzky 2001, S. 57.

53 Teppiche von Erich Klahn, Ausstellung Bomann-Museum Celle/Landtag Hannover 1979/80, Celle 1979.

54 Kat. Mariensee 2004, S. 10–13 mit Abb.; Repetzky 2001, S. 126f.; Konrad Anselm: Christhard Mahrenholz, in: Neue Deutsche Biographie (NDB), Bd. 15, Berlin 1987, S. 694; Hannelore Braun: Mahrenholz, Konrad Andreas Christian Richard, in: Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon (BBKL), Bd. 5, Herzberg 1993, Sp. 557–560.

55 Frdl. Hinweis von Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Hans Otte. Die Korrespondenz umfasst den Zeitraum vom 6. März 1933 bis 2. Dezember 1936 (Landeskirchliches Archiv Hannover, N 048 II Nr. 502).

56 Brief von Christhard Mahrenholz an Erich Klahn vom 22.12.1933: „Der Teppich, für den ein Teilbetrag in diesen

den Leiter der Celler Stadtkirchenkantorei Fritz Schmidt (1886–1977) entstanden. Oberstudienrat Schmidt, nebenamtlich auch als Stadtkirchenorganist tätig, war Mitglied der NSDAP und leitete ab 1939 die Muskarbeit in der HJ in Celle.⁵⁷ Schmidt war eine wichtige Anlaufstelle für die musische Erziehung der jungen Generation und übernahm entsprechend seiner Position die kulturpolitische Verantwortung für das Musikleben in Celle:

„Insbesondere die Celler Kantorei unter Professor Schmidt bildete für den bürgerlichen Nachwuchs nach wie vor die maßgebliche Sozialisierungsinstanz. Das NSDAP-Mitglied Schmidt verkörperte ebenfalls jene schwer faßbare Melange aus weltanschaulicher Übereinstimmung und habitueller Distanz zum Nationalsozialismus. Er war zugleich Leiter der HJ-Gebietsspielschar und Kantor. Als er 1942 mit »Eine feste Burg ist unser Gott« eines der zentralen Lieder des Milieus anstimmen ließ, sollte dies Anlaß genug sein, ihn zu suspendieren.“⁵⁸

Mahrenholz wurde 1930 in das Landeskirchenamt Hannover berufen und dort 1933 zum Oberlandeskirchenrat befördert. Er war Reichsobmann des Verbandes Evangelischer Kirchenchöre Deutschlands (VeK) und Leiter der Fachschaft für evangelische Kirchenchöre und Posaunenchöre innerhalb der Reichsmusikkammer. Im Mai 1933 zählte er mit Wolfgang Reimann⁵⁹, Karl Straube⁶⁰ und Günther Ramin zu den Verfassern der gemeinsamen Erklärung zur „Kirchenmusik im Dritten Reich“, die in der Zeitschrift „Die Musik“⁶¹ wie auch in der „Zeitschrift für Musik“ publiziert wurde:

„Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden. Wir lehnen es ab, dass unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft heraus geboren ist [...] Wir lehnen es ab, dass unserem Volk eine

Tagen an Sie abgeht, hängt in meinem (neuen) Arbeitszimmer im Landeskirchenamt.“ (LKA Hannover N 048 II Nr. 502).

57 Celle im Nationalsozialismus. Ein historischer Stadtrundgang. Ev.-luth. Kirche, unter: <http://www.celle-im-nationalsozialismus.de/stadtrundgang/ev-luthkirche>, aufgerufen am 25.05.2015.

58 Frank Bösch: Das konservative Milieu. Vereinskultur und lokale Sammlungspolitik in ost- und westdeutschen Regionen (1900–1960) (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Arbeitskreises Niedersachsen 19), Göttingen 2002, S. 159.

59 Ulrich Bender: Kirchenmusiker im „Dritten Reich“: Wilhelm Bender (1911 bis 1944). Musiker an der Berliner Parochialkirche. Person und Werk im kirchenpolitischen Wettbewerb (Veröffentlichungen zur Musikforschung), Rottenburg am Neckar 2011, S. 142. Wolfgang Reimann gab zusammen mit Christhard Mahrenholz und Günther Ramin die Zeitschrift „Musik und Kirche“ heraus. Er galt als Prototyp eines Musikfunktionärs auf Parteilinie.

60 Klee 2007, S. 597. Der Organist der Thomaskirche in Leipzig Karl Straube (1873–1950) wurde 1933 Ehrenvorstand des Reichsamts für Kirchenmusik der Evangelischen Kirche unter dem Reichsbischof Ludwig Müller.

61 Vgl. Zeitschrift „Die Musik“ XXV/11, Berlin, August 1933, S. 869.

*nichtbodenständige, kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik angeboten wird [...] Wir bekennen uns zur volkhaften Grundlage aller Kirchenmusik.*⁶²

Man wollte von vornherein jegliche Kritik an den nationalsozialistischen Machthabern vermeiden, um möglichen Konflikten aus dem Weg zu gehen. Damit grenzte sich die kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung zwar von Forderungen der Deutschen Christen ab. Dennoch belegen die Formulierungen dieses Manifestes, wie der Sprachjargon der nationalsozialistischen Kunstästhetik von den evangelischen Kirchenmusikern aufgegriffen wird, die durchaus von weiteren Kirchenvertretern unterstützt wurde:

*„Namhafte Kirchenmusiker, darunter Straube, Ramin, Reimann, Mahrenholz und andere, zeigten sich mit den Zielen der NS-Ästhetik durchaus einverstanden. Die Kirchenmusiker blieben also keinesfalls von politischen und ideologischen Anfechtungen bewahrt, auch wenn sie sich in ihrem Selbstverständnis (besonders noch nach dem Krieg) unpolitisch gesehen hatten. Ihre reformierte Kirchenmusik war insoweit kein Ausdruck des Widerstands gegen den NS-Staat.“*⁶³

Ab Oktober 1933 war Mahrenholz im Beirat des Reichsamtes für Kirchenmusik der Evangelischen Kirche tätig, das dem nationalsozialistischen Reichsbischof Ludwig Müller (1883–1945) unterstand, einer der führenden Köpfe der Deutschen Christen.

Anfang des Jahres 1940 machte Klahn gegenüber Paul Brockhaus den Vorschlag, das Lübeckische Jahrbuch „Der Wagen“ für die Propaganda der „Niederdeutschen Bewegung“ einzusetzen und von einem lokalen zu einer reichsweiten Publikation auszubauen. Seine Äußerungen belegen, wie tief er selbst verwurzelt war in dieser völkischen Gruppierung. Klahn ließ sich nicht etwa instrumentalisieren, sondern übernahm selbst die Initiative, um sich für ihre politisch-ideologischen Ziele zu verwenden. Aus einer regionalen Strömung sollte eine nationale politische Kraft erwachsen, wofür Klahn auch seine persönlichen Kontakte empfahl. In diesem Zusammenhang fällt auch der Name Mahrenholz, den er offenbar für diese Zwecke geeignet hielt:

„Wir machen Ihnen den Vorschlag, den Wagen höher und tiefer zu bauen. [...] Also, der langen Schreiberei kurzer Sinn: Kein enges, allzu enges Lübecker Jahrbuch, sondern ein Reichsjahrbuch, von Niederdeutschen für Deutsche meinetwegen. Nehmen

62 Bender 2011, S. 247f.

63 Ebd., S. 250.

*Sie Jessen und mich – von Kusche interpretiert; holen Sie sich Flittner aus Hamburg mit einer Arbeit Kunst und Erziehung. Holen Sie sich Luserke, und geben Sie ihm den Platz für eine drüberstehende Arbeit. Lassen Sie Mahrenholz zu Worte kommen, über die Königin der Instrumente. Lassen Sie dem gegenüber Rehmann, den Domorganisten von Aachen von katholischer Seite her schreiben. Geben Sie Dr. Konrad-Ostpreussen den Platz, der ihm gebührt. Holen Sie sich Bäcker und Fischer vom Widerstand! Ich will bei all diesen Geistern gerne vermitteln!*⁶⁴

Der *Thomas-Altar* ist das erste Triptychon Klahns, das allerdings nicht für eine Kirche, sondern zur Aufstellung in einem privaten Raum gedacht war. Im geschlossenen Zustand zeigt der Altar zwei Skulpturen, links Maria auf der Mondsichel und rechts den Erzengel Michael als Drachentöter. Die schmale Figur der Muttergottes mit dem gewickelten Christuskind in den Händen steht auf einer Mondsichel. Diese Darstellung der Maria als Apokalyptisches Weib geht auf die Beschreibung in Offb 12, 1 zurück. Auf dem rechten Flügel stößt Michael eine Lanze in den aufgerissenen Rachen des Drachens, so wie der Kampf in Offb 12, 7–9 geschildert wird. Der Rücken des Drachens ist genauso gerundet wie die Mondsichel. Theologisch gesehen eint die Thematik der Maria auf der Mondsichel und der Erzengel Michael ihre gemeinsame Erwähnung in Kapitel 12 der Offenbarung. Dem Erzengel Michael kommt darüber hinaus noch eine besondere Bedeutung zu, da Mahrenholz als Leiter des Predigerseminars an St. Michael in Hildesheim tätig war und somit das Patrozinium des Ortsheiligen auf dem *Thomas-Altar* hervorgehoben wird. Zwei Wappen zieren den Altar: auf dem linken Flügel ist das Mahrenholzsche Wappen zu sehen, rechts das aus drei Ringen mit Kreuz bestehende Dreifaltigkeits- und Christussymbol. Maria hingegen kann allgemein als Hinweis auf den Hildesheimer Mariendom verstanden werden.

Der geöffnete Altar zeigt auf seinem linken Flügel die Taufe Christi durch Johannes. Der im Wasser stehende Christus ist nur mit einem Lendentuch bekleidet. Die Figur des Johannes, der traditionell mit einem Fellgewand bekleidet ist, das eine Schulter entblößt lässt, wirkt riesenhaft neben der schwächtigen Christusgestalt. Ungewöhnlicherweise hält Johannes eine Hand des Täuflings, während er mit der anderen Hand Christus tauft. Als Erfüllung des Taufsakraments erscheint über dem Haupt Christi der Heilige Geist als Taube in einer golden strahlenden Wolke.

Der rechte Flügel schildert keine biblische Begegnung aus dem Leben Christi, sondern die Mantelteilung des hl. Martin. Als Zeichen der Wohltätigkeit teilt der noch nicht getaufte Martin

64 Brief von Erich Klahn an Paul Brockhaus vom 5. Mai 1936 (Nachlass Saltzwedel, Lübeck); Repetzky 2001, S. 101f.

seinen Soldatenmantel mit einem Bettler. Klahn malt diese Begebenheit aus der Frontalperspektive, so dass der berittene Martin und der Bettler den engen Bildraum fast komplett ausfüllen. Die Wahl des hl. Martin als Bildthema und der damit verbundene Verweis auf die christliche Nächstenliebe ist vielleicht vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise Ende der Zwanzigerjahre zu deuten.

Die Mitteltafel schließlich präsentiert den ungläubigen Thomas. In der Mitte befindet sich der wiederauferstandene Christus, umgeben von je zwei Jüngern an seiner Seite. Die Stigmata seines Kreuzestodes sind durch kleine rote Wunden angedeutet. Unmittelbar links neben ihm steht der ungläubige Thomas, der als Beleg der Wiederauferstehung seine Hand in die Seitenwunde Christi legt. Allerdings geht das Tasten nach der Wunde in der Bildkomposition ein wenig verloren, da die Handlung durch den angewinkelten Arm Christi fast verdeckt wird. Statt dessen steht Christus im Mittelpunkt, der sich auch farblich durch seinen nackten Oberkörper sowie das weiße, um die Hüften geschlungene Tuch vom dunklen Hintergrund abhebt. Christus hat eine antike Rednerpose eingenommen, der rechte Arm mit der geöffneten Hand und dem sichtbaren Wundmal scheint seinen Disput greifbar zu machen. Gebannt, in leicht gebückter Körperhaltung, wenden sich die Jünger ihm zu. Ihre roten Gewänder bilden Klammern, die Christus in ihrer Mitte einrahmen. Die Jünger besitzen froschähnliche grüne Füße, ein bei Klahn häufiger benutztes Hilfsmittel, um seine Figuren als ungläubig oder zweifelnd zu charakterisieren. Auf einigen Werken Klahns, wie dem 1931 entstandenen Tafelbild *Ecce Homo – Handwaschung des Pilatus*, tragen einige der Dargestellten ganze Froschmännertrikots.

Klahn löst sich vom traditionellen Christusbild der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in der naturalistisch dargestellte Nazarener dominierten. Ebenso wenig knüpft er an expressionistische Kunstströmungen des frühen 20. Jahrhunderts an, etwa den Christus auf Emil Nolde (1867–1956) Gemälde „Abendmahl“ von 1909, dessen Ankauf für das Museum in der Moritzburg 1913 einen Skandal im wilhelminischen Deutschland auslöste. Klahns Christus erscheint nüchtern norddeutsch, mit kantigem Gesicht und blonden, kurzen Haaren. Er verkörpert keinen vergeistigten, sondern einen körperlich präsenten Typus.

In den Dreißigerjahren setzte ein Wandel in der Ikonografie Christi ein, dem auch Klahn folgte. Das Bild des gekreuzigten, sterbenden Jesus war in einigen Kirchen nicht mehr erwünscht, sondern ein siegreicher Anführer, wie ihn auch Rosenberg in seinem 1930 erschienenen Hauptwerk „Mythos des 20. Jahrhunderts“ forderte:

„Jesus erscheint uns heute als selbstbewußter Herr im besten und höchsten Sinne des Wortes. Sein Leben ist es, das für germanische Menschen Bedeutung besitzt, nicht sein qualvolles Sterben, dem er den Erfolg bei den alpinen und Mittelmeervölkern verdankte. Der gewaltige Prediger und der Zürnende im Tempel, der Mann, der mitriß, und dem "sie alle" folgten, nicht das Opferlamm der jüdischen Prophetie, nicht der Gekreuzigte ist heute das bildende Ideal, das uns aus den Evangelien hervorleuchtet.“⁶⁵

Der Christus des *Thomas-Altars* erinnert stark an die Darstellung Schlageters auf Klahns Gemälde *Erschießung von Albert Leo Schlageter*, das ebenfalls 1930 entstand. Beide weisen eine große Ähnlichkeit in ihrer Physiognomie auf. Dazu dürfte nicht nur die Entstehung im selben Jahr beigetragen haben, sondern vor allem die Verkörperung eines neuen heldischen Typus.⁶⁶ Albert Leo Schlageter (1894–1923) war 1922 Gründungsmitglied der völkisch-nationalistischen „Großdeutschen Arbeiterpartei“ (GDAP), einer Tarnorganisation der NSDAP. 1923 wurde er wegen Sabotage im von französisch-belgischen Truppen besetzten Rheinland von einem französischen Militärgericht zum Tode verurteilt und hingerichtet. Der Kult um den preußischen Offizier und Freikorpskämpfer Schlageter durch die politische Rechte setzte bereits in der Weimarer Republik ein und fand seinen Höhepunkt in der Instrumentalisierung durch die Nationalsozialisten. Der NS-Dichter Hanns Johst schuf zwischen 1929 und 1932 eigens ein Drama „Schlageter“ und stilisierte ihn zum „ersten Soldaten des Drittes Reiches“.⁶⁷ Es entstanden viele Schlageter-Denkmäler, auch im kirchlichen Umfeld, wie das bereits erwähnte Schlageter-Denkmal vor der Johannis-Kirche im Lübecker Stadtteil Kücknitz, das Pastor Ziesenitz 1933 zur Ehre des „Märtyrers“ Schlageter eingeweiht hatte.

Auf Klahns Gemälde *Erschießung des Albert Leo Schlageter* stehen sich der Delinquent und das Erschießungskommando auf engem Raum unmittelbar gegenüber. Mit seinem weißen Hemd und den strohblonden Haaren setzt sich Schlageter deutlich von allen Beteiligten ab. Die aufgehende Sonne am Horizont wirft ein schwaches rötliches Licht auf die bevorstehende Hinrichtung. Die Soldaten stehen links aufgereiht und haben ihre Gewehre noch geschultert. Der verantwortliche Offizier mit roter Kappe und gesenktem Degen blickt in Richtung Schlageters, der gefasst sein Schicksal erwartet. Klahn knüpft mit seiner Komposition an Francisco de Goyas „Erschießung der Aufständischen“ aus dem Jahr 1814 an. Auch hier spielt sich die Hinrichtung auf engstem Raum in

65 Alfred Rosenberg: *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1930, S. 338.

66 Hans Prodingheuer: *Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz*, Köln 2001, S. 65.

67 Christian Fuhrmeister: *Ein Märtyrer auf der Zugspitze? Glühbirnenkreuz, Bildpropaganda und andere Medialisierungen des Totenkults um Albert Leo Schlageter in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus*, in: *zeitenblicke* 3, 2004, Nr. 1, unter: www.zeitenblicke.de/2004/01/fuhrmeister/index.html, abgerufen am 30.08.2015. – Die Uraufführung des Dramas „Schlageter“ fand am 20. April 1933 am Berliner Staatstheater statt.

nächtlicher Szenerie ab, allerdings haben die Soldaten bereits ihre Gewehre auf den Deliquenten angelegt, der mit hoch gerissenen Armen seinen Tod erwartet. Das Gemälde Klahns wurde in den „Nationalsozialistischen Monatsheften“ in Zusammenhang mit den ab 1935 entstandenen Ulenspiegel-Illustrationen von dem Kunsthistoriker Waldemann Hartmann positiv hervorgehoben:

„[...] wie Erich Klahn um die Bezwingung der Probleme seiner Zeit gerungen hat und daß ihm seine Kunst mehr Berufung als Beruf ist. Am deutlichsten wird aber dies vor seinem erschütternden Gemälde der Erschießung Schlageters [...]“⁶⁸

Die Lobeshymne durch Hartmann, „Reichsstellenleiter in der Dienststelle des Beauftragten des Führers für die Überwachung der gesamten geistigen und weltanschaulichen Schulung der NSDAP“, gleicht einem Ritterschlag durch die NS-Kulturpolitik. Mit dem in den „Nationalsozialistischen Monatsheften“ publizierten Artikel war der bislang nur regional agierende Künstler Klahn schlagartig allen NS-Kreisen im ganzen Reich bekannt. Insbesondere Hartmanns Erwähnung eines persönlichen Gesprächs mit Klahn „Wie mir der Künstler sagte [...]“⁶⁹ ist bemerkenswert und auch Klahn dürfte um die Bedeutung dieser Begegnung mit dem NS-Ideologen gewusst haben. Interessant ist die Auswahl der außerdem von Hartmann begutachteten Werke Klahns: *Ulenspiegel*, *Wielandteppich*, Bilderschrein mit den Drachentöttern Jürgen und Michael (gemeint ist der *Karfreitags-Altar* mit den Heiligen Georg und Michael von 1939), die *Erschießung des Albert Leo Schlageter*, die *Erreger der Massenpsychose* und der *Rückzug Napoleons*.

Klahn bezog seine politischen und ikonografischen Positionen häufig aus intensiven Diskussionen mit seinen Förderern und Auftraggebern. Er hatte sich außerdem eine Handbibliothek mit Kunstbänden und Nachschlagewerken aufgebaut, die ihm für weitere Informationen zur Verfügung standen.⁷⁰ Darunter finden sich aber auch Bücher über Magie, Astrologie und Runenkunde sowie einschlägige Werke völkisch-nationalistischer Autoren wie Rudolf John Gorsleben (1883–1930). Der Esoteriker und Runologe Gorsleben hatte die Edda, eine Sammlung nordischer Dichtungen des 13. Jahrhunderts, ins Deutsche übertragen.⁷¹ Zu seinen wichtigsten Rezipienten gehörte Mathilde Ludendorff (1877–1966), Anhängerin der völkischen Bewegung und überzeugte Antisemitin.⁷² Sie

68 Waldemar Hartmann: Tyll Ulenspiegel im Bilde. Erich Klahns künstlerische Neuschöpfung von Charles de Coster flämischen Volksbuch, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Heft 125, August 1940, S. 475–480.

69 Hartmann 1940, S. 479.

70 Die Bücher aus der Bibliothek Klahns sind im Werkverzeichnis erfasst (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee).

71 In der Bibliothek Klahns befand sich folgende Ausgabe: Die Edda. Übertragen von Rudolf John Gorsleben, München-Pasing 1922 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee).

72 Frank Schnoor: Mathilde Ludendorff und das Christentum. Eine radikale völkische Position in der Zeit der Weimarer Republik und des NS-Staates (Deutsche Hochschulschriften 1192), Egelsbach u.a. 2001.

ist die zweite Ehefrau von General Erich Ludendorff (1865–1937), Reichstagsabgeordneter der Deutschvölkischen Freiheitspartei, der 1920 am Kapp-Putsch und 1923 am Hitlerputsch teilnahm.⁷³ Klahn hatte schon vor 1933 Kontakt zur Ludendorff-Bewegung und gestaltete die Kapelle der „Ludendorffianer“ auf Gut Bothmer in Hetendorf, Landkreis Celle, mit Darstellungen der Weltreligionen aus, die sich aber nicht erhalten haben.⁷⁴

Zu den Hauptwerken Gorslebens gehört ein Buch über Runenkunde, das Klahn von Fritz Schmidt geschenkt bekommen hatte, der ihm zu dem Kontakt mit Mahrenholz verhalf.⁷⁵ In seinem 1930 erschienenen „Hoch-Zeit der Menschheit“ versucht Gorsleben den Nachweis, die Freimaurerei aus der arischen Geheimlehre abzuleiten. Aufgrund seines völkischen und antisemitischen Inhalts wurde ein Nachdruck des Werks in den Neunzigerjahren verboten.⁷⁶ Gorsleben vermittelt darin ein rassistisches Zerrbild des jüdischen Volkes, wie es kurze Zeit später durch die NS-Propaganda aufgegriffen wurde:

„Was die „Juden“ heute sind, das waren sie von jeher, ein über die ganze Erde verbreitetes, nicht auserwähltes, aber ausgestoßenes Volk, dessen Angehörige schon vor 5000 Jahren in Babylon große Bankhäuser leiteten. Man kann bei aller Vorsicht- und Rücksichtnahme nicht behaupten, daß die Juden von heute ein „ausgewähltes“ Volk seien, nach Geist, Leib und Gesinnung. Sie sind nach Untersuchungen ihrer eigenen Rassegenossen seelisch das kränkste, körperlich und geistig das entartetste Volk der Erde, weil es, seit Jahrtausenden aus kastenlos, rasselos Gewordenen, aus irgendwelchen körperlichen und sittlichen Mängeln Ausgestoßenen sich zusammensetzend, keine Verbindung mehr zur Mutter Erde durch Grundhaftung unterhielt und so seine menschengeschichtliche Aufgabe der Auslösung und Zersetzung des sich schon Auflösenden und Zersetzenden in andern Völkern erfüllen muß, als ein „Ferment der Dekomposition“, wie es im schlechten, wissenschaftlich sich gebärdenden Gelehrtenwelsch Mommsen immerhin treffend kennzeichnete. Esra und Nehemia haben dann auf rassenzüchterischer Grundlage Reste des aus Babylon entlassenen oder vertriebenen Paria-Volkes zusammengerafft und die Umkehrung einer

73 Ulrich Nanko: Die Deutsche Glaubensbewegung. Eine historische und soziologische Untersuchung, Marburg 1993, S. 52.

74 Es haben sich nur Zeichnungen mit Entwürfen erhalten, ZP 207 und ZS 14 (Sammlung der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 119; Repetzky 2013, S. 25.

75 Repetzky 2001, S. 74f.

76 Ein Reprint wurde durch die Initiative des ehemaligen Vorsitzenden des Zentralrates der Juden in Deutschland Ignaz Bubis (1927–1999) durch das Amtsgericht Bremen 81b Gs 45/96 verboten.

Hochzucht, die bewußte In- und Unter-Zucht eines aus Verstoßenen zusammengelaufenen Haufens zum Gesetz erhoben, dessen Ergebnisse wir heute bestaunen können, wenigstens nach der Hinsicht, was menschlicher Wille vermag, selbst wenn er das Naturgesetz der Zucht in sein Gegenteil, in die Un-Zucht verkehrt.“⁷⁷

Klahn hat sich mehrfach mit der Bedeutung von Runen beschäftigt, denen Gorsleben einige Kapitel in seinem Werk widmet. Die Flügel des *Thomas-Altars* sind mit geschmiedeten Scharnieren in Form der Hagal-Rune befestigt.⁷⁸ Da dieses Triptychon einer der ersten größeren Aufträge Klahns darstellte, kann ein eigenmächtiges Vorgehen ausgeschlossen werden. Als Auftraggeber muss Mahrenholz Kenntnis von diesem sehr speziellen Ausstattungsdetail gehabt haben. Gorsleben unternimmt den fragwürdigen Versuch, die Entstehung der christlichen Symbole, darunter sogar das Christusmonogramm, von den Runen abzuleiten:

„Die angeblich von den frühen Christen Roms angelegten Katakomben waren in der Tat uralte vorchristliche Kultstätten jener Mysterienreligion von ungewöhnlicher Ausdehnung, die niemals hätten verheimlicht werden können. Sie waren unermessliche Logengebäude der damaligen „Hütten“, aus deren Lehren das allmählich Öffentlich-Werdende der Mysterien, genannt „Christentum“, erstand, sich entwickelte. Alle Religionen aber halten sich ursprünglich an Symbole und denken auch nur symbolisch. Darum findet man in den Katakomben Roms, wie übrigens überall an alten Kultstätten jene angeblich frühchristlichen Sinnmale des Hag-Alls, des Hakenkreuzes, des Radkreuzes und des Lebenskreuzes, die tatsächlich alle vorchristlich sind.“⁷⁹

Dass Mahrenholz als evangelischer Kirchenrat ein Runensymbol auf seinem für den privaten Gebrauch in Auftrag gegebenen Altar duldet, überrascht. Die Scharniere sind eindeutig als sternförmige Hagal-Runen geformt, eine Verwechslung mit dem Christus-Monogramm (gebildet aus den beiden ersten Buchstaben der griechischen Bezeichnung $\chi\rho\iota\sigma\tau\acute{o}\varsigma$ für Christus, Chi-Rho), kann ausgeschlossen werden.

Die Hagal-Rune wurde bei den völkischen Gelehrten seit 1900 entweder als ein „Sinnbild des Lebens“ oder wie bei Gorsleben als „Sinnzeichen des Allumgehenden“ interpretiert.⁸⁰ Vielleicht ist

77 Rudolf John Gorsleben: *Hoch-Zeit der Menschheit*, Leipzig 1930, S. 559.

78 Repetzky 2001, S. 74f.; Repetzky 2013, S. 26f.

79 Gorsleben 1930, S. 216.

80 Gorsleben 1930, S. 306: *„Die Hagal-Rune ist also der Grund-riß, das Grundgerüst des Weltalls, das ein Hag-All ist, ein All-Hag, ein Allumhegendes.“*

der *Thomas-Altar* aber auch ein Beleg dafür, dass sich um 1930 in der Evangelischen Kirche ein neues christliches Selbstbewusstsein herausbildete. Die Krisensituation am Ende der Weimarer Republik und das Aufflammen nationaler Strömungen sahen einige Kirchenvertreter durchaus als Chance zum Neubeginn.⁸¹

Auch auf weiteren Altären Klahns finden sich Runen, Hakenkreuze und auch Radkreuze. Sie begegnen uns entweder verborgen bei den Scharnieren, wie etwa bei dem *Karfreitags-Altar*, oder im Fachwerk, wie auf dem *Abbehauser Altar*. Dass Klahn Runen nicht nur als religiöse Symbole interpretiert, sondern ihnen auch einen mystischen, übersinnlichen Gehalt beimisst, belegt ihre Verwendung etwa auf dem *Totentanz-Teppich* aus dem Jahr 1932.⁸² Der Sinngehalt der Runen und Symbole wurde von der zeitgenössischen Kritik, wie der Beitrag seines Förderers Paul Brockhaus belegt, durchaus erkannt und gelobt:

„Neben den eigentlichen Bildteppichen, von denen noch eine besonders eindrucksvolle Totentanzdarstellung genannt sei, die ursprünglich für die Gefallenen des Weltkrieges in der Marienkirche gedacht war, seien die anderen nicht vergessen, bei denen Klahn mit den einfachen Mitteln von Zeichen und Symbolen wie Adler, Löwe, Tierkreiszeichen u.a. nicht weniger starke Wirkungen erzielt. Nicht geschmackvolle Raumfüllung wird gesucht, so sehr auch jede dekorative Forderung erfüllt ist, in diesen „Zeichen“ lebt vielmehr etwas von der bannenden Gewalt frühgermanischer Ornamentik, die Dämonen fesselt und Heilkräfte entbindet und dadurch den Raum, den solch ein Teppich schmückt, zur Feierstätte zu weihen vermag.“⁸³

Klahn zeigt eine große Ambivalenz im Umgang mit Runen, deren Bedeutung sich dem Betrachter nicht auf den ersten Blick erschließt. Obwohl einige der Runen später von den Nationalsozialisten als Parteisymbole vereinnahmt wurden, hielt Klahn unbeirrt weiter an ihrem Gebrauch fest, teilweise auch nach dem Ende des NS-Regimes, wie die Untersuchung seiner weiteren Altäre belegt.

81 Heinrich W. Grosse/Hans Otte/Joachim Perels (Hg.): *Bewahren ohne Bekennen? Die hannoversche Landeskirche im Nationalsozialismus*, Hannover 1996.

82 Birgit Dalbajewa/Uwe Salzbrenner 2013: Abb. E, „Totentanz“ (1932), Gobelins, Werkstatt Brinckmann.

83 Paul Brockhaus: *Kunsth Handwerk und Volkstum. Vom Schaffen zweier niederdeutscher Künstler*, in: *Der Wagen* 1942–44, S. 105–111, hier S. 109.

4. Passions-Altar (Gethsemane-Altar)

1939 entstand der zweite Flügelaltar Klahns, der *Passionsaltar* für die Magdalenenkirche in Mehlis.⁸⁴ Für dieselbe Kirche hat Klahn später 1953/54 ein weiteres kleineres Triptychon geschaffen, den *Auferstehungs-Altar*, der den ursprünglichen Platz des *Passions-Altars* hinter dem Altartisch einnahm. Der größere *Passions-Altar* musste weichen und befindet sich seitdem gegenüber unter der Orgelempore. So besitzt die Magdalenenkirche als einzige zwei Altäre von Klahn und darüber hinaus auf der Altarstufe einen Teppich⁸⁵ nach seinem Entwurf.

Auftraggeber für beide Klahn-Altäre war der Pastor der Magdalenenkirche, Ernst Thiem (1892–1958). Thiem soll 1937 eine Ausstellung in Berlin besucht haben, wo er sich für die von Carlotta Brinckmann gefertigten Bildteppiche begeisterte.⁸⁶ Er erwarb daraufhin den *Passions-Teppich* für die Magdalenenkirche und lernte dadurch vielleicht auch Erich Klahn persönlich kennen, der die Entwürfe für die Teppiche fertigte.⁸⁷ Dagegen vermutet Martin Thiem, der Sohn von Ernst Thiem, sein Vater habe die Bildteppiche in einer Publikation entdeckt.⁸⁸ Eine dritte, bislang unerwähnte Möglichkeit bleibt die Kontaktherstellung durch den Lübecker Pastor der Lutherkirche, Stellbrink, der vorher in Thüringen als Pastor tätig gewesen war und dort auch als Gauobmann gewirkt hatte.

Bereits kurz nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten trat Thiem am 1. Mai 1933 der NSDAP bei und wurde unter der Mitgliedsnummer 3074134 in der Gaukartei geführt.⁸⁹ Nur wenige Monate nach seinem Eintritt in die NSDAP hat Pastor Thiem Broschüren an Konzentrationslager verteilt. Dies wird bestätigt in einem Schreiben Thiems vom 8. November 1933 über den Versand von „6 Paketen je 500 Stück“ und eine Zahlungsanweisung des Propagandaministeriums über 130,30 Reichsmark.⁹⁰ Weitere Hinweise zum Inhalt dieser „Aufklärungsschrift“ haben sich nicht erhalten. Mit seiner nationalsozialistischen Gesinnung war er innerhalb der evangelischen Pastorenschaft in Thüringen offenbar nicht allein:

84 Kat. Mariensee 2004, S. 14–17 mit Abb. Nach mündlicher Mitteilung von Frau Liese Klahn-Albrecht datiert der Altar 1939 und nicht 1938, siehe Kat. Mariensee 2004, S. 14; Repetzky 2001, S. 133.

85 Kat. Mariensee 2004, S. 97, V, 5 Teppich der Altarstufe.

86 Diana Maria Friz: Erich Klahn – Biographische Notizen, in: Kat. Celle 1998, S. 13–17, hier S. 13.

87 Repetzky 2001, S. 78.

88 Repetzky 2001, S. 79, Fn. 67, Brief von M. Thiem vom 04.08.2000.

89 Bundesarchiv Berlin, Karteikarte im BA (ehem. BDC) NSDAP-Gaukartei.

90 Bundesarchiv Berlin R 55/1364, Aktivpropaganda und Volkstumspropaganda, Ausgaben der Reichspropagandaämter und der Abteilung Ost, Bd. 1. Mitteilung des Bundesarchivs Berlin vom 10. August 2015.

„Der NSDAP angeschlossen hatte sich neben anderen Amtsbrüdern der Pfarrer Ernst Thiem in Zella-Mehlis, und an der Spitze von antisemitischen Umzügen der HJ im bäuerlich geprägten Marisfeld marschierte der Pfarrer Günter Kasprzik, um nur einige Beispiele aus weitgehend verschwiegener evangelischer Kirchengeschichte zu benennen. Pfarrer Ufer weihte 1933 in Dietzhausen die Fahne, auf der sich das Kreuz zum Hakenkreuz gekrümmt hatte. 1940 läuteten über drei Wochen hinweg alle Kirchen in Südthüringen täglich anlässlich des Sieges über den »Erbfeind« Frankreich. Die Kirchenoberen segneten nicht nur die Waffen, sondern auch den »Führer«: »Gott hat uns den Führer geschenkt, zu dem wir aufschauen und dem wir folgen«, hieß es unter anderem in einer von der Kreissynode im Kirchenkreise Suhl verabschiedeten Erklärung.“⁹¹

Nachdem bei Kriegsende die Dritte US-Armee am 1. April 1945 nach Thüringen vorgerückt war, wurde Zella-Mehlis am 4. April 1945 kampflos den Amerikanern übergeben. Diese setzten Pastor Ernst Thiem zunächst als kommissarischen Bürgermeister ein. Allerdings dauerte seine Amtszeit nur ganze fünf Tage. Nachdem die Amerikaner Thiems nationalsozialistische Vergangenheit entdeckt hatten, entzogen sie ihm das Amt wieder.⁹²

Der Auftrag für den Passionsaltar durch Pastor Thiem erfolgte 1938. Die Gestaltung des Altars greift Merkmale auf, die Klahn auf seinen späteren Triptychen mehrfach wiederverwendet. Typisch sind die flachgedrückten Messingreliefs der Außenflügel, die eine Identifizierung der dargestellten Szenen nur bei sehr genauer Betrachtung ermöglichen. Die haptische Wertigkeit der schwer lesbaren Messingreliefs wird durch die Verzierung mit Edelsteinen an exponierten Stellen der Flügel noch gesteigert. Für die Innenflügel verwendet Klahn ein sehr reduziertes Kolorit, das sich weitgehend auf rot, schwarz und weiß beschränkt. So tragen alle Figuren ein rotes Gewand, lediglich Pilatus trägt ein weißes Hemd unter seinem roten Mantel. Der Hintergrund ist weitgehend dunkelrot bis schwarzgrün gehalten und bildet eine einheitliche Folie, von der sich die Akteure deutlich abheben, oder auch wie auf der Mitteltafel, vom Dunkel der Nacht fast verschluckt werden. Der Farbkanon Schwarz-Weiß-Rot ist anfangs beherrschend für die Triptychen und sakralen Bilder Klahns. Einerseits unterliegen diese Farben einer christlichen Symbolik⁹³, andererseits sind sie auch

91 Gerd Kaiser: Heldenverehrung, in: Das Blättchen, H. 22, Jg. 10, Berlin 2007, unter: <http://das-blaettchen.de/2007/10/heldenverehrung-16414.html>, abgerufen am 25.05.2015.

92 Informationen zu Thiem auf der Webseite des Stadtmuseums Zella-Mehlis, unter http://www.beschussanstalt.de/?Willkommen&Im_Stadtmuseum_entdeckt:_Sachzeugnisse_aus_dem_Jahr_1945&realblogaction=view&realblogID=42&page=1, aufgerufen am 20.07.2015.

93 In der christlichen Symbolik verkörpert die Farbe Rot (Opfer, Blut, Leben), die Farbe Schwarz (Finsternis, Tod, Trauer) und die Farbe Weiß (Unschuld, Reinheit, Heiligkeit).

historisch gebunden, es sind die Reichsfarben des wilhelminischen Kaiserreichs und auch des Deutschen Reichs.

Auf dem linken Außenflügel ist die Taufe Christi dargestellt. Ein muskulöser Christus, der bis zur Hüfte im Wasser steht, hat sich nach rechts Johannes dem Täufer zugewandt, der Wasser über ihn gießt. Der Heilige Geist in Gestalt einer Taube und der Kreuzstab sowie die Ecken des Reliefs sind mit Edelsteinen versehen. Der rechte Außenflügel zeigt die Auferstehung Christi. Der auferstandene Christus beugt sich nach unten und weckt mit einer Art Feuerstrahl die schlafenden Wächter zu seinen Füßen. Besonders der Kontrast zwischen der großen, dominant agierenden Christusgestalt und den sehr kleinen Wächtern fällt dabei ins Auge. Auch auf diesem Flügel sind die Bildecken mit Edelsteinen besetzt, ebenso die Stigmata.

Obwohl mit dem auferstandenen Christus ein zentrales Thema der Passionsgeschichte bereits auf dem Außenflügel aufgegriffen wird, ist die Mitteltafel mit dem Garten von Gethsemane hinsichtlich der ikonografischen Tradition mit einem eher nebensächlichen Ereignis besetzt. Mit dem rechten Innenflügel, der Christus vor Pilatus darstellt, knüpft Klahn wieder an die biblische Überlieferung an. Der Austausch der Szenen und die Hervorhebung des Gartens Gethsemane auf der Mitteltafel des Altars haben zu dem Zusatztitel „Gethsemane-Altar“ für dieses Triptychon geführt. Das Aufbrechen der traditionellen Erzählfolge und eine ungewöhnliche Anordnung der Bildthemen zieht sich durch fast alle Altäre Klahns. Dazu gehört auch die Verlagerung von Skulpturen oder Messingreliefs auf die Außenflügel der Altäre. Nach den mittelalterlichen Ordnungsprinzipien eines Altars erhöht sich mit der Wandelung, also dem Aufklappen der Flügel zu bestimmten liturgischen Anlässen und Festtagen des Kirchenkalenders, auch die Bedeutung der dargestellten biblischen Ereignisse. Im Verbund damit ist auch eine Steigerung der verwendeten Materialien üblich, was dazu führte, dass Skulpturen oder durch Edelmetalle hervorgehobene Ausstattungsstücke der Altäre sich häufig im Schrein der Mitteltafel befanden und in ihrer Wertigkeit über rein gemalte Bildtafeln standen.

Klahn dagegen verwirft diese Ordnungsprinzipien und behandelt sowohl die Bildthemen als auch die verwendeten Materialien teilweise in umgekehrter Reihenfolge. So erscheint der auferstandene Christus bereits auf dem mit Edelsteinen verzierten Messingrelief des Außenflügels des Altars im geschlossenen Zustand. Die Nacht bei Gethsemane, geschildert bei Mt 26, 39 und Mk 14, 36, zeigt einen im stillen Gebet versunkenen Christus im Kreis seiner schlafenden Jünger. Christus kniet in der Bildmitte nieder und greift mit seiner linken Hand nach einem Zweig, als ob er nach einem Halt

suchen würde. Sein Gesichtsausdruck ist nachdenklich, fragend blicken die Augen ins Leere. Im dunklen, diffusen Hintergrund zeichnen sich nur schemenhaft die schlafenden Jünger ab, von denen sich manche an die Bäume gelehnt haben.

Der linke Innenflügel greift mit der Fußwaschung Christi wiederum ein Thema auf, das nicht im Mittelpunkt der Passionsgeschichte steht und sich nur bei Joh 13, 1–7 findet. In zwei Reihen übereinander geordnet betrachten die Jünger Jesus, der niederkniet, um Petrus die Füße zu waschen. Die aufgereihten Gesichter der Jünger, die gebannt das Geschehen verfolgen, zeichnen sich deutlich von dem einheitlichen Rot der Gewänder ab. Alle Blicke sind auf Christus gerichtet, der mit seiner rechten Hand den Fuß des Jüngers reinigt. Zwischen ihnen auf dem Boden befindet sich eine goldene, mit Wasser gefüllte Schale.

Auf dem rechten Flügel treten Christus und Pilatus nebeneinander auf. Im Hintergrund zwischen ihnen ist eine kannelierte Säule mit Volutenkapitell zu erkennen, ein Hinweis auf Rom. Christus ist bekleidet mit einem bodenlangen roten Mantel und trägt eine Dornenkrone als Zeichen seiner erlittenen Marter auf dem Haupt. In seinen gekreuzten Händen hält er einen Rohrstock wie ein Szepter vor sich, als würde es sich um ein Herrschaftszeichen handeln. Pilatus neben ihm scheint diesen Herrschaftsgestus als römischer Statthalter widerzuspiegeln, in dem er mit seiner rechten Hand ein sehr schmales Szepter präsentiert, das er auf seinem linken Handrücken abgestützt hat. Das weiße Hemd des Pilatus leuchtet unter dem roten, goldgesäumten Umhang hervor und deutet seine Unschuld an. Christus tritt nicht als verurteilter Verbrecher vor Pilatus, seine würdevolle vergeistigte Erscheinung steht im Kontrast zu der erlittenen Marter. Der Statthalter Pilatus, ausgestattet mit den Insignien der Macht, verkörpert zugleich das römische Recht. Fast scheint es, als würden sich Richter und Angeklagter gleichberechtigt auf Augenhöhe begegnen.

Klahn verknüpft zwei Szenen der Passionsgeschichte miteinander, indem er die Bildtypen des *Ecce Homo* mit *Christus vor Pilatus* auf einer Bildtafel vereint. Auffällig ist die große Porträtähnlichkeit des Pilatus mit Mussolini.⁹⁴ Klahn verschafft dem italienischen Diktator eine Bühne, indem er die historische Person des Pilatus aufgreift, um Mussolini als römischen Imperator neben Christus zu inszenieren. Die Spitze des Szepters in Mussolinis Hand schmückt oben ein Likatorenbündel.⁹⁵

94 Kat. Mariensee 2004, S. 17.

95 Wolfgang Holler: Der Passionsaltar von Erich Klahn in Zella-Mehlis. Wege zu seinem Verständnis, in: Kunst und Natur. Inszenierte Natur im Garten vom späten 17. bis zum 19. Jahrhundert (Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 15), Regensburg 2012, S. 116–129, hier S. 126: „Und so wirkt der dünne Amtsstab, den Pilatus auf dem Bild Klahns wie ein Szepter vorweist, geradezu entlarvend, zumal er mit einem Likatorenbündel geschmückt ist, dem Zeichen richterlicher Gewalt, Körper- und Todesstrafen zu verhängen.“

Ursprünglich handelt es sich dabei um das Amtssymbol der höchsten Machthaber im römischen Reich, der Likatoren (Amtdienern). Mussolini wollte an den Ruhm und Glanz des römischen Weltreiches anknüpfen und übernahm das Wahrzeichen für seine Standarte. Es besteht aus einem Rutenbündel (lat. *facis* „Bündel“) mit einem Beil. Auf dem königlich-italienischen Wappen werden Faces ab dem 30. Dezember 1926 eingesetzt. Die Bezeichnung Faschisten ist vermutlich auf die Verwendung der Faces durch die italienischen Faschisten zurückzuführen. Auch die Abzeichen der italienischen Division der Waffen-SS verwenden die Faces.

Das Prinzip, biblische Personen für gesellschaftspolitische Aussagen zu instrumentalisieren, begegnet uns mehrfach in Klahns Werken. Bereits 1932 hatte er sein Tafelbild *Ecce Homo – Handwaschung des Pilatus* mit zeitgenössischen Porträts aus Politik und Kultur versehen und so die biblische Überlieferung (Mt 27; Mk 15; Lk 23) um eine politisch-zeithistorische Ebene erweitert.⁹⁶ Pilatus in der Mitte des Bildes, der als Zeichen der Unschuld seine Hände in einer ihm gereichten Schale wäscht, besitzt eine große Porträtähnlichkeit mit Walter Rathenau (1867–1922), Reichsaußenminister der Deutschen Demokratischen Partei in der Weimarer Republik. Er fiel am 24. Juni 1922 in Berlin-Grünwald einem Anschlag zum Opfer.⁹⁷ Seine Ermordung löste große Protestkundgebungen im ganzen Land aus, Hunderttausende demonstrierten öffentlich gegen seinen gewaltsamen Tod und schlossen sich Trauerzügen an. Für die Nationalkonservativen gab Rathenau in mehrfacher Hinsicht ein ideales Feindbild ab, nicht nur wegen seiner wirtschaftsliberalen Politik, sondern auch aufgrund seiner jüdischen Abstammung. Die antisemitischen Anfeindungen gegen Rathenau gingen so weit, dass einige politische Kreise offen für seine Ermordung warben. So entstand in der Öffentlichkeit nach dem gewaltsamen Tod Rathenaus das Bild, er sei das erste Opfer des Dritten Reiches gewesen und auch das letzte des Deutschen Kaiserreiches. Später versuchten die Nationalsozialisten die Erinnerung an Walther Rathenau zu tilgen und ließen eine Gedenktafel am Ort der Ermordung entfernen.

Die Figur Rathenaus als Pilatus wird seitlich eingerahmt von zwei Dreiergruppen. In der Gruppe auf der linken Seite handelt es sich möglicherweise um den bartlosen Trotzki, in der Mitte Stalin mit seinem markanten Schnurrbart sowie Lenin, ebenfalls ohne Bart. Trotzki hat Stalin seinen linken Arm um die Schulter gelegt, während seine rechte Hand den Arm Stalins stützt, der anklagend mit dem Zeigefinger auf Jesus weist. Lenin wiederum, bekleidet mit einem froschgrünen Trikot, hält den linken Arm Stalins fest. So agieren Trotzki und Lenin als Assistenzfiguren von

⁹⁶ Kat. Mariensee 2004, S. 80, IV, 1 *Ecce Homo – Handwaschung des Pilatus*, S. 80f.

⁹⁷ Martin Sabrow: *Der Rathenau-Mord: Rekonstruktion einer Verschwörung gegen die Weimarer Republik* (Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 69), München 1994.

Stalin, der feindselig zu Christus blickt. Offenbar deutet diese Gruppe mit den führenden Köpfen der internationalen Linken auf die Bedrohung durch den Kommunismus hin.

Auf der rechten Seite wird diese Gruppe flankiert von Christus, der von zwei Männern in froschgrünen Trikots umgarnt wird. Die linke nicht zu identifizierende Figur blickt ihn mit erhobenem Kopf hämisch grinsend an. Bei der Figur am rechten Rand könnte es sich aufgrund der lasziven Pose mit angewinkeltem Bein und dem zurückgelegtem Kopf um Gustaf Gründgens (1899–1963) handeln, der 1932 erstmals als Mephisto im *Faust* am Preußischen Staatstheater Berlin große Erfolge feierte.⁹⁸ Diese Dreiergruppe verkörpert beispielhaft die verderbliche Verführung durch einen prominenten Schauspieler seiner Zeit und zerrt damit buchstäblich an den christlich-moralischen Wertvorstellungen. Gründgens wurde nach 1933 durch die Nationalsozialisten protegiert und stieg die Karriereleiter hoch. Auch seine gegenüber seinem obersten Dienstherrn Herman Göring eingestandene Homosexualität änderte daran nichts. Die obszöne Annäherung der Figur in Gestalt Gründgens, der sich eng an Jesus anschmiegt und mit ausgestrecktem Zeigefinger auf ihn weist, kann ebenfalls als homoerotische Andeutung gedeutet werden. Christus ist mit einem roten, vorne offenen Mantel und einem weiß-grauen Lendenschurz bekleidet. Als Zeichen der vorangegangenen Marter trägt er eine Dornenkrone und hält einen Rohrstab vor sich. Alle Blicke sind auf ihn gerichtet, insbesondere mit Pilatus besteht eine Blickachse. Christus erwidert den anklagenden, herausfordernden Gesten, die auf ihn weisen, mit einem versteinerten Gesichtsausdruck.

Klahns *Ecce Homo – Handwaschung des Pilatus* gerät zu einer Generalabrechnung mit der Weimarer Republik. Die junge Weimarer Demokratie, das Aufblühen von Kunst und Kultur, die „Goldenen Zwanziger“ mit dem scheinbar zügellosen Leben in den Großstädten, galt in den Augen vieler Nationalkonservativer als verwerflich und abstoßend. Ganze Generationen fürchteten um Sitte und Moral sowie das Aufweichen eines durch das Kaiserreich geprägten konservativen Weltbildes. Nach der Niederlage im Ersten Weltkrieg und dem Untergang des Kaiserreiches entstand ein politisches Vakuum, das viele Deutsche zunächst orientierungs- und ratlos zurückließ. Auch einige protestantische und katholische Kirchenführer sahen ihre traditionellen Institutionen und die darin verankerten christlichen Wertvorstellungen in Gefahr. Sie empfanden die Machtergreifung der Nationalsozialisten durchaus als Möglichkeit zur Neuausrichtung der Kirchen im Windschatten des Regimes.

98 Kat. Mariensee 2004, S. 81.

Obwohl sich Klahn in seinem Schaffen schwerpunktmäßig der religiösen Kunst widmete, nimmt er als Künstler das weltpolitische Geschehen um ihn genau wahr und verarbeitet dies auch in seinen Werken. Im Schicksalsjahr 1933 mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten entstand Klahns Porträtreihe *Erreger der Massen*, offenbar angeregt durch das Faszinosum der Macht und das Fluidum seiner Führer.⁹⁹ Neben Lenin und Rathenau, die sich auch in dieser Reihe wiederfinden, hat Klahn fast lebensgroße Porträts von Ignaz von Loyola, Friedrich den Großen, General Ludendorff und Hitler angefertigt. Das Porträt von Mussolini wurde später übermalt. Alle historischen Persönlichkeiten nehmen unterschiedliche Posen ein, die Rückschlüsse auf ihr politisches Wirken zulassen. Ein nachdenklicher Rathenau scheint mit offenen Händen aus dem Bild zu schreiten, sein Blick gleitet am Betrachter vorbei. Es scheint, als komme er gerade mit leeren Händen von einer erfolglosen Nachverhandlung zu den Versailler Verträgen zurück. Hinter ihm ist ein recht farbloser Regenbogen zu sehen, der möglicherweise als Friedenssymbol gemeint war. Breitbeinig hat sich ein selbstbewusster Lenin vor dem Betrachter aufgebaut. Die Hände in den Hosentaschen verborgen, blickt er überlegen zum Betrachter, während im Hintergrund kampfbereit Rotarmisten mit aufgezogenen Gasmasken aufziehen. Die Darstellung Hitlers gerät mit dem Vergissmeinnicht-Sträußchen in seiner linken Hand und der zum Gruß erhobenen rechten zu einer bizarren Inszenierung des Diktators. Mit grimmigem Blick und strammen militärischem Schritt schreitet er dem Betrachter vor einer Reihe von Hakenkreuzfahnen entgegen. Diese illustre Porträtreihe konnte auch der Öffentlichkeit nicht ganz verborgen bleiben. Sie wurde entdeckt und Klahn denunziert, der Besuch eines Gestapo-Beamten blieb aber ohne Konsequenzen für ihn.¹⁰⁰ 1940 wurde die Porträtreihe ebenfalls durch Waldemar Hartmann in seinem Artikel über Klahns Werke gewürdigt:

„In einer anderen Gemäldereihe hat der Künstler mit visionärer Kraft den Glauben an den Aufstieg einer nordischen Zukunft aus dem Kampf der rassischen Gegensätze dargestellt. Diese Gemäldefolge umfaßt sieben Dunkel- und Lichtgestalten der jüngeren Geschichte: Ignaz von Loyola, Rathenau, Ludendorff, Friedrich den Großen (im

⁹⁹ Von Angesicht zu Angesicht. Erich Klahns Porträtmalerei. Ausstellung Kloster Mariensee 2006, Nordhorn 2006, S. 36, Fn. 32: „Der Titel *Erreger der Massenpsychose*, wie ihn Henning Repetzky in seiner Monographie (Hannover 2001) anwandte, wurde aufgrund authentischer Zeitzeugenberichte revidiert zu *Beweger der Massen*. Zum Problem der Titulierung siehe auch Repetzky 2001, S. 100, Anm. 9.“ Zur Umbenennung siehe Abbildungsteil S. 56/57. Birgit Dalbajewa/Uwe Salzbrenner 2013: Abb. E. Hier scheint man diesen Aussagen allerdings nicht mehr zu trauen und kehrt zu der alten Bezeichnung zurück. Auch in der vom 05.07.–06.09.2015 gezeigten Ausstellung „Heil und Unheil – Altäre und Bilder“ des Bomann-Museums Celle wurde die Porträtreihe als *Erreger der Massen* bezeichnet. Kat. Celle 2015.

¹⁰⁰ Erklärung von Erich Klahn vom 24.08.1946: „1933 malte ich eine Reihe ‚*Erreger der Massenpsychose*‘, und darunter auch Hitler, mit einem Vergissmeinnichtstrauß in der Hand! [...] und dieses Vergissmeinnichtsträußchen hat mich sogar vor Argem bewahrt, ein schlichtes Vergissmeinnicht!“ (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 104.

Zentrum), Mussolini, Adolf Hitler und Lenin.“¹⁰¹

Klahns mehrfach angewandtes Grundprinzip, historische Gestalten und zeitgenössische Akteure gemeinsam auf einer Bildbühne zu inszenieren oder wie hier in einer Porträtreihe auftreten zu lassen, findet sich auch bei dem *Passions-Altar* in Zella-Mehlis wieder. Die Idee, Pilatus mit dem Porträt des italienischen Diktators Mussolini zu versehen, wird sicherlich auf das Einverständnis und Wohlwollen seines Auftraggebers, Pastor Ernst Thiem, gestoßen sein.

5. Karfreitags-Altar (Salzburger Altar)

Der *Karfreitags-Altar*, auch *Salzburger Altar* genannt, deutet durch seinen Titel bereits auf eine Provenienz für eine Kirche im Salzburger Land hin. Laut den Angaben von Friz soll er im Auftrag einer altlutheranischen Gemeinde entstanden sein für einen geplanten Kapellenneubau, der jedoch durch den Anschluss Österreichs an das Deutsche Reich nicht ausgeführt wurde.¹⁰² Anderen Angaben zufolge, die nur auf mündlicher Überlieferung beruhen, war der 1939 datierte Altar für eine neu gegründete evangelische Gemeinde bei Salzburg bestimmt und konnte kriegsbedingt nicht übergeben werden.¹⁰³ Die Aussagen sind hier unklar und es lässt sich aufgrund fehlender Quellen nicht mehr feststellen, wer der eigentliche Auftraggeber war und warum der fertiggestellte Altar nicht ausgeliefert wurde. Der Altar wurde lange Zeit im Haus von Frau Dr. Lamprecht in Celle verwahrt, war dann im Besitz der Familie Bosse-Klahn und befindet sich jetzt in der Ausstellung der Klahn-Stiftung im Kloster Mariensee. Sicher ist, dass Waldemar Hartmann den *Karfreitags-Altar* kurz nach seiner Fertigstellung gesehen haben muss, weil er den Altar ebenfalls in den Nationalsozialistischen Monatsblättern erwähnt:

„Die innere Verbindung mit den handwerklichen Zügen dieses alten Kunstschaffens spricht sich auch in Klahns plastischen Arbeiten aus, so etwa in den getriebenen Messingtüren eines Bilderschreins, auf denen die Drachentöter Jürgen und Michael in einer dem nordischen Bronzerelief und Tierornament verwandten Art behandelt sind.“¹⁰⁴

Der *Karfreitags-Altar* steht aufgrund seines Bildaufbaus, des ikonografischen Programms und nicht

101 Hartmann 1940, S. 478.

102 Friz 1998, S. 13f. u. 40/41.

103 Kat. Mariensee 2004, S. 18–21 mit Abb.

104 Hartmann 1940, S. 478.

zuletzt wegen seiner speziellen Ausstattung mit politischen Symbolen und Runen singulär innerhalb der von Klahn geschaffenen Triptychen da. Im geschlossenen Zustand zeigen die Messingreliefs der Außenflügel auf der linken Seite den hl. Georg und auf der rechten Seite den Erzengel Michael. Die dynamisch ausgeführten Bildmotive der flach gedrückten Messingreliefs erscheinen dichtgedrängt und sind nur schwer zu erkennen. Insgesamt verleihen die Messingreliefs dem Altar im geschlossenen Zustand eine besondere haptische Wertigkeit, fast wie ein Schrein, was durch die Verwendung von Edelsteinen noch gesteigert wird. Die Brust des hl. Georg und das Pferd sowie der Knauf seines Schwertes sind mit Rubinen versehen. Auf der Brust des Erzengels Michael ist ein großer Almandin angebracht.

Auf dem linken Flügel ist der Kampf des hl. Georg mit dem Drachen dargestellt, wobei die Figuren beinahe miteinander verschmelzen. Am oberen Bildrand holt Georg vom Pferd aus mit dem Schwert in der erhobenen Rechten gegen den Feuer speienden Drachen unter ihm aus. Auch der rechte Flügel zeigt den Kampf gegen einen Drachen. Der Erzengel Michael stößt dem Drachen mit beiden Händen seine Lanze in den Rachen. Beide Messingreliefs sind von einem plattdeutschen „VADER UNSER IN HIMMELRIECK ...“ in Klahns typischer Schrift unter Verwendung der Kapitelschrift umrahmt. Die Heiligen Michael und Georg finden sich mehrfach auf Klahns Altären, so ist der Erzengel Michael bereits auf seinem ersten Triptychon, dem *Thomas-Altar*, zu sehen. Die beiden Heiligen haben durch den Kampf gegen den Drachen gemein, dass sie Eigenschaften wie Mut, Stärke und Siegeswillen verkörpern, die über christliche Tugenden hinaus allgemeine Gültigkeit besitzen.

Im geöffneten Zustand bietet der Altar eine für Klahns Bildgestaltung ungewohnte Formensprache. Nicht Figuren beherrschen die Tafeln, sondern eine schemenhafte Panoramalandschaft in der Mitte, flankiert von den Architekturen auf den seitlichen Tafeln. Die agierenden Miniaturgestalten erinnern an Staffagefiguren, obwohl ihre Präsenz die zentralen Aussagen des Altars in sich tragen. Insbesondere die Mitteltafel mit der weiten Landschaft, die sich bis zur Horizontlinie auf halber Höhe erstreckt, verrät erst auf den zweiten Blick ihre eigentliche ikonografische Aussage. Über der Horizontlinie reißt der dunkle Wolkenhimmel auf und ein weißrötliches Licht lässt den Himmel erleuchten. Einzelne Sonnenstrahlen fallen auf den Hügel von Golgatha und erhellen schwach die Kreuzigungsstätte. Eingetaucht in diese mystische Lichtdramaturgie wirkt die Kreuzigung wie ein unwirkliches Ereignis, das sich fern am Horizont abspielt. Die Bildkomposition erweckt Anklänge an Caspar David Friedrichs (1774–1840) zwischen 1808 und 1810 entstandenes Gemälde „Der

Mönch am Meer¹⁰⁵, in dem eine winzige Gestalt der Allmacht der Natur und damit auch der Gegenwart Gottes gegenübersteht. Die Architekturdarstellungen auf den seitlichen Flügeln sind angeschnitten und perspektivisch überzeichnet. Zugleich erzeugen die kleinen Figuren innerhalb der übersteigerten Architektur eine Distanz und Unsicherheit zu den Handlungen auf dem Altar. Der Betrachter blickt aus der Vogelperspektive auf das Geschehen hinab, ohne sofort zu erkennen, welche biblischen Inhalte der Altar visualisiert.

Die linke Tafel zeigt einen mehrgeschossigen runden Turm, bestehend aus einem Kolonnadengeschoss und drei weiteren Arkadengeschossen, bekrönt mit einem Kranz aus Schwalbenschwanzzinnen, wie sie aus dem Burgenbau in Südtirol und Norditalien bekannt sind. Auch die Arkadengeschosse erinnern an italienische Architektur, etwa das Kolosseum in Rom oder den Turm zu Pisa. Möglicherweise hat Klahn dabei auf Architekturskizzen seiner Studienreise nach Italien zurückgegriffen. Umstanden wird der Turm von vier Feuerschalen auf Sockeln, vielleicht sind auch antike Opferaltäre damit gemeint. Oben auf der Spitze des Turms nahe bei den Zinnen agieren zwei kleine rotgewandete Figuren miteinander. Gefährlich nahe am Abgrund steht Christus, die Arme vor der Brust verschränkt. Gestenreich mit wehendem Mantel, bereits einen Fuß auf die Zinne setzend, redet der Teufel auf ihn ein. Dargestellt ist die zweite Versuchung Christi durch den Teufel (Mt 4, 5–7; Lk 4, 9–12). Der Teufel fordert Christus auf, sich vom Tempel in Jerusalem herabzustürzen, um sich von Engeln retten zu lassen und damit den Beweis anzutreten, dass er Gottes Sohn sei. Jesus antwortet dem Teufel, man solle Gott nicht auf die Probe stellen.

Die biblische Geschichte verortet die Versuchung Christi eigentlich auf dem Tempel in Jerusalem. Klahn dagegen tauscht den ursprünglichen Handlungsort gegen den Turm zu Babel aus. Damit befinden wir uns nicht mehr im Neuen, sondern im Alten Testament. Welche Intention verfolgt Klahn damit, ein neutestamentliches Ereignis in eine alttestamentliche Kulisse zu verlegen? Ästhetische Gründe allein können nicht der Grund gewesen sein, um einen antiken Turm auf dem linken Flügel als Pendant zur modernen Gebäudefront auf dem rechten Flügel zu installieren. Klahn griff mehrfach auf das alttestamentliche Motiv des Turmbaus zu Babel zurück, so auf dem Außenflügel des *Abbehauser Altars*.

Wie wurde das Alte Testament, das zwangsläufig auch die jüdische Geschichte und Identität dokumentiert, nach der nationalsozialistischen Machtergreifung unter den Theologen gesehen? In einer 1933 veranstalteten Vorlesungsreihe Volk – Staat – Kirche der Gießener Theologischen

105 Caspar David Friedrich, „Der Mönch am Meer“ (Wanderer am Gestade des Meeres), Alte Nationalgalerie Berlin.

Fakultät kamen die führenden Theologen des Deutschen Reiches zu einer neuen Bewertung des Alten Testaments.¹⁰⁶ Im Kern stand die Frage, wie die Gnade Gottes und die Verbundenheit mit dem Jüdischen Volk zu bewerten sei. Die Deutschen Christen sahen in dem Scheitern des Turmbaus zu Babel, verursacht durch ein Sprachgewirr unterschiedlichster Völker, geradezu ein Paradigma für die Durchsetzung ihrer Positionen. Nur ein starkes Volk, das mit einer Stimme spricht, hatte ihrer Meinung nach einen legitimen Führungsanspruch unter den Christen im Deutschen Reich. Sie koppelten diese Forderung mit der Initiative zur Einführung eines kirchlichen Arierparagrafen im September 1933.¹⁰⁷

Der völkisch-nationalistische Autor Gorsleben, dessen Hauptwerk „Hoch-Zeit der Menschheit“ sich im Besitz Klahns befand, wertet den Turmbau zu Babel als Symbol dafür, dass die Vermischung der Rassen zum Untergang verurteilt war:

„Der „Turmbau zu Babel“ ist demnach ein „Kenning“, ein Geheimwort für den „Turmbau der Sprache“, den „Turmbau des Babbelns“, der entsteht, wenn die Völker und Rassen sich wahllos an großen Sammelpunkten der Menschheit vermischen und sich nicht mehr verstehen, nicht nur der Sprache nach, sondern auch dem Geiste nach. Sie können sich nicht mehr „verstehen“, selbst wenn sie dieselbe Sprache noch sprächen, so fremd sind sie sich geworden. Und an einer solchen Zeitwende stehen wir wieder. Und der Herr des Schicksals wird uns wieder über die ganze Erde zerstreuen, so daß wir aufhören müssen, die „große Stadt“ und den „Sprachen-Turm“ zu bauen des Sünden-Babels, das die Geister, Seelen und Leiber verwirrt.“¹⁰⁸

Die letzte Aussage stimmt mit dem ikonografischen Programm des *Karfreitags-Altars* überein. Ebenso wie Gorsleben den „Sprachen-Turm“ und die „große Stadt“ als Metaphern des Sünden-Babels in einer Formulierung nebeneinanderstellt, so verwendet Klahn seinen Turm zu Babel und die Stadtarchitektur als Pendants auf den Seitenflügeln des *Karfreitags-Altars*. Der Christus auf dem linken Altarflügel widersteht der Versuchung des Teufels und steht zugleich als Sieger und Erlöser buchstäblich über dem Scheitern des Turmbaus zu Babel.

Auf dem rechten Flügel begegnen uns vor der Kulisse einer städtischen Architektur, dessen Fassade mit den vergitterten Fenstern Assoziationen an einen Gefängnishof weckt, Judas mit den

106 Weber 2000, S. 77f.

107 Siegele-Wenschkewitz 1994, S. 5.

108 Gorsleben 1930, S. 372.

Hohepriestern. Die überzeichnete Perspektive der Gebäude erinnert stark an Lyonel Feiningers (1871–1956) Stadtlandschaften, etwa das Gemälde „Roter Turm I“ von 1930.¹⁰⁹ Die Gruppe wird angeführt von Judas im roten Gewand, der seinen verräterischen Geldbeutel mit den Silberlingen auf den Boden geworfen hat. Ihm folgt in rotgelbem Ornat ein Hohepriester, dessen Mimik und Körperhaltung keinen Zweifel an der Genugtuung angesichts des überführten Judas aufkommen lässt. Ein zweiter Hohepriester duckt sich im Hauseingang im Hintergrund. Die beklemmende Architektur trägt zu dem düsteren Geschehen um den Verrat durch Judas bei. Mit der Gegenüberstellung dieser Paradigmen der Sünde aus dem Alten und Neuen Testament schließt sich der Themenkreis um das „Sünden-Babel“ und impliziert zugleich eine politisch-ideologische Botschaft zur Person Christi, wie sie auch Gorsleben formuliert:

„Es liegt uns wahrlich wenig daran, einen Beweis zu führen, daß geographisch, geschichtlich und rassenwissenschaftlich gesehen, Christus als ein angeblicher Galiläer kein Jude gewesen sein kann, weil jahrhundertlang Galiläa von Juden vollkommen entblößt war. Uns kommt es auf den inneren Wahrheitsgehalt an, auf die Untrüglichkeit eines geistigen Erkennens aus göttlichem Urgrunde, daß das Heil, die Geburt des Heilandes nicht aus dem kommen kann, was die Welt als das „Jüdische“, die Edda als das „Jotische“ im Gegensatz zum „Gotischen“ bezeichnen, sondern aus dem reinen Gegensatz zu eben diesem Jüdischen und Jotischen. Und allein aus diesem Grunde muß jeder Heiland „unter“ irgendwelchen „Juden“ geboren werden, selbst ein Nicht-Jude, denn hier nur kann er seinen Verräter finden, seinen Judas Ischariot, seinen Henker, hier muß er seinen Tod leiden, der ihm von Seinesgleichen niemals geworden wäre. Allen „Juden“ war noch im letzten Augenblick die Wahl gegeben zwischen ihm, dem Nicht-Juden und Barnabas, dem Volksgenossen, aber alle „Juden“ aller Zeiten forderten von jeher die Freigabe eines Barnabas, weil er ein Verworfener, ein Mörder ist. Das heißt eine Symbolsprache, wie sie deutlicher und überzeugender nicht reden könnte.“¹¹⁰

Der *Karfreitags-Altar* präsentiert ein neues Christusbild, das sich seiner jüdischen Vergangenheit des Alten Testaments zu entledigen versucht. Dafür werden zwei biblische Ereignisse motivisch miteinander verwoben, die Versuchung des Teufels und der Turmbau zu Babel. Christus geht als Sieger der umgedeuteten biblischen Ereignisse hervor und erfüllt zugleich den Anspruch an einen

¹⁰⁹ Feiningers Gemälde „Roter Turm I“ konnte 2009 vom Museum Moritzburg in Halle zurück erworben werden, wo es sich bis 1937 befand, bis es von den Nationalsozialisten beschlagnahmt wurde.

¹¹⁰ Gorsleben 1930, S. 529.

ahnungsgeschichtlich unbelasteten Typus, der sich auch bildhaft über die jüdischen Stammesväter erhebt. Mit der Loslösung des historischen Jesus von seinen jüdischen Vorfahren ist eine wesentliche Voraussetzung erfüllt, wie sie führende Theologen der Deutschen Christen formuliert hatten. Auch das Herauslösen des Judas aus dem Kontext der Passionsgeschichte zielt auf eine Darstellung des gescheiterten Judentums ab. Die biblische Figur des Judas wurde im Nationalsozialismus sinnbildhaft mit Jude gleichgesetzt, sein Verrat stand symbolisch auch für den Verrat am deutschen Volk durch das jüdische Volk. Mit der Überführung des verräterischen Judas durch die Hohepriester, die wie Wachmänner auf einem Gefängnishof wirken, wird die antisemitische Instrumentalisierung des historischen Judas vollzogen.

Der Titel *Karfreitags-Altar* für dieses Triptychon ist ein wenig irreführend. In den Kontext der Passionsgeschichte gehört zwar die Person des Judas, dessen Verrat hier thematisch durch einen eigenen Altarflügel ungewöhnlich viel Raum gewinnt, was sich aber auf der Grundlage der biblischen Überlieferung nicht begründen lässt. Die Darstellung Christi unter motivischer Einbindung der Versuchung Christi und des Turmbaus zu Babel weist überhaupt keinen inhaltlichen Bezug zum Passionsgeschehen auf. Entsprechend isoliert wirkt die Mitteltafel im theologischen Gesamtkontext des *Karfreitags-Altars*. Zwar wird die Kreuzigung Christi thematisiert, allerdings wird die Kreuzigungsgruppe miniaturhaft klein eingebettet in einem mystisch ausgeleuchteten Landschaftspanorama. Nicht das Leiden Christi am Kreuz steht im Mittelpunkt, sondern die Überhöhung seines Opfertodes inmitten einer erhabenen Naturkulisse, inszenatorisch durch die dramatische Lichtführung hervorgehoben.

An welche Gemeinde richtete sich diese spezielle Ikonografie mit den sehr reduzierten Figuren, die vor kulissenartigen Architekturen und einem dramatischen Landschaftshintergrund agieren? Einen Hinweis darauf, aus welchem politisch-ideologischen Umfeld der Auftraggeber des *Karfreitags-Altars* stammen könnte und wie die Bildthemen verstanden wurden, liefern vielleicht die Scharnierstifte zur Befestigung der Altarflügel, deren Köpfe plastisch ausgeformt sind. Klahn hatte diese Beschläge selbst angefertigt.¹¹¹ Auf dem oberen Scharnierstift des linken Flügels mit der Christusdarstellung ist ein rund geformtes Hakenkreuz angebracht, wie es ab 1937 von den Deutschen Christen benutzt wurde.¹¹² Auf dem Hakenkreuz selbst ist wiederum eine Hagal-Rune eingeritzt. Das Verschmelzen eines politisch-ideologischen Symbols mit einer germanisch-mythischen Rune belegt, dass Klahn beiden Zeichen den gleichen Stellenwert einräumte, um dem

111 Dietrich Klatt: Die Eigenarten der Bildsprache Klahns in seinen Triptychen, in: Kat. Celle 1998, S. 18–22, hier S. 20.

112 Repetzky 2013, S. 27.

Karfreitags-Altar eine völkisch-nationalistische Symbolkraft im Sinne der Deutschen Christen zu verleihen. Auf dem oberen Scharnierstift des rechten Flügels mit dem Judasbild ist als Pendant eine plastisch ausgeformte Hagal-Rune angebracht, die wiederum die Ritzung einer Hagal-Rune aufzeigt. Die unteren Scharnierstifte der beiden Flügel zeigen die weitgehend identische Ausformung eines Tatzenkreuzes, auf der ebenfalls die Hagal-Rune eingeritzt ist.

Die mehrfache Verwendung der Hagal-Rune auf den Scharnierstiften des *Karfreitags-Altars* lässt darauf schließen, dass Klahn die Hagal-Rune nicht im Sinne eines Christussymbols anbrachte, sondern im Verbund mit dem gerundeten Hakenkreuz der Deutschen Christen als ureigenes germanisches Symbol ansah. Auch die Zuordnung der beiden oberen Scharnierköpfe mit dem Hakenkreuz auf der linken Seite zu Christus sowie rechts mit der Hagal-Rune zu Judas ist Teil dieser Konzeption. Christus, der der Versuchung des Teufels erfolgreich widersteht, wird als siegreicher Messias dem Hakenkreuz zugeordnet. Der überführte Judas auf dem rechten Flügel muss sich dagegen der Hagal-Rune unterordnen. Wie schon auf dem *Thomas-Altar*, bei dem die Scharniere selbst als Hagal-Runen gefertigt sind, gehen bei Klahn christliche Ikonografie, altgermanische Runen und nationalsozialistische Symbole Hand in Hand. Unbeirrt hält er selbst nach dem Krieg noch eine Zeit lang an der Verwendung einiger Symbole fest. In einer Beschreibung seines Werkes zu der 1946 angefertigten Zeichnung für die Notkapelle der englischen Kirche in Celle findet sich der Hinweis, „*die Nägel sind mit Sonnenzeichen geziert, [...]*.“¹¹³ Ein Pfarrer, der solch einen Altar mit entsprechend symbolhafter Ausstattung bestellte, war sich der politischen Aussage bewusst. Dass diese Symbole ohne Absprache mit dem Auftraggeber angebracht wurden, bleibt undenkbar. Dafür sind sie zu deutlich wahrnehmbar, insbesondere im geschlossenen Zustand des Flügelaltars. Der Auftraggeber des *Karfreitags-Altars* steht dem völkisch-nationalistischen Milieu nahe oder könnte aufgrund des gerundeten Hakenkreuzes aus dem Umfeld der Deutschen Christen stammen.

Dagegen unternimmt Dietrich Sattler den Versuch, Klahns Hakenkreuz im Sinne einer neutralen Swastika zu entkräften und deutet die eingeritzte Hagal-Rune als Christusmonogramm. Im Hinblick auf den Scharnierstift mit dem Hakenkreuz stellt er fest: „*Das NS-Hakenkreuz (wie auch das Emblem der Deutschen Christen von 1937) ist nach rechts gewinkelt, Klahns Swastika dagegen ist nach links gewinkelt und steht nicht auf der Spitze.*“¹¹⁴ Diese Beobachtung ist aber nicht korrekt, denn Klahns Hakenkreuz ist ebenfalls nach rechts gewinkelt. Tatsächlich stimmen Klahns

113 Die Symbolik des Kreuzes in der English Church der RAF in Celle, Wandbild von Klahn – undatiertes Schriftstück eines unbekanntenen Verfassers (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2013, S. 27.

114 Schreiben von Dietrich Sattler, Hamburg, an Dr. Henning Repetzky, Kiel, vom 11.06.2014.

Hakenkreuz und das ab 1937 verwendete Hakenkreuz der Deutschen Christen formal fast vollständig überein. Lediglich das kleine eingeschriebene lateinische Kreuz in der Mitte des Hakenkreuzes der Deutschen Christen wandelte Klahn in eine sternförmige Hagal-Rune um, wie er sie mehrfach bei dem *Thomas-Altar* und auch auf dem *Totentanz-Teppich* verwendet hat.

Auf eine intensive Beschäftigung Klahns mit der Hagal-Rune deutet eine maschinenschriftliche Abschrift mit dem Titel „Die Glaubensfrage“ hin, die sich in seinem Nachlass befindet.¹¹⁵ Die Abschrift weist mehrere handschriftliche Ergänzungen auf, darunter zwei gezeichnete Hagal-Runen in der Form, wie sie Klahn auch bei dem *Karfreitags-Altar* verwendet hat. Unterzeichnet ist die sechsseitige Abschrift von der „Hagall-Gemeinschaft“. In einer Textpassage wird erläutert, warum das christliche Kreuzsymbol durch die Hagal-Rune abgelöst werden sollte, basierend auf der rassistischen Arier-Theorie:

„Auch ein Symbol für Gottes Macht und Güte muß diese Räume beherrschen. Das Kreuzzeichen kann es nicht bleiben, denn es ist zu sehr verbunden mit dem Pessimismus der christlichen Lehren, dem Sterben Jesu für unsere Sünden am Kreuz. Lassen wir alles Trennende fort – war anfangs gesagt – und machen den Anfang dort, wo noch keine christliche Lehre von aussen in unser Volk gedrungen war, suchen wir den Urgrund unseres Glaubens bei den Ariern, die das Licht in beiderlei Gestalt als das geistlich-göttliche und in der Sonne, als Symbol der Allmacht Gottes seit Jahrtausenden verehrten. Das Symbol des göttlichen Lichtes war dem Arier – Ar ist das Sinnbild der Sonne, des Ar. Arier = Sonnenmänner – die bildhafte Gestalt die H a g a l l – Rune.“¹¹⁶

Im Katalog des Bomann-Museums Celle zur Ausstellung „Erich Klahn. Die Triptychen.“ verweist Winfried Gründel in seinem Aufsatz über Klahns Triptychen explizit auf die Verwendung der Hagal-Rune und der Man-Rune im Werk Klahns.¹¹⁷ Auch das Dreiblattmotiv¹¹⁸, das Klahn vielfach verwendet hat, leitet er von der Man-Rune ab. Zur Erklärung und Bedeutung der Runen in Klahns Werk zitiert Gründel das 1935 publizierte Werk „Runen und Sinnbilder“ von Karl Theodor Weigel (1892–1953).¹¹⁹ In Klahns Handbibliothek befand sich Weigels Buch „Sinnbilder in Niedersachsen“ von 1941.¹²⁰ Weigel zählte zeitweise zum persönlichen Stab des SS-Reichsführers Himmler und

115 Maschinenschriftliche Abschrift „Die Glaubensfrage“, Hansestadt Lübeck, Im Kriege 1941 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee).

116 Ebd., S. 5.

117 Winfried Gründel: Erich Klahn – Die Triptychen, in: Kat. Celle 1998, S. 23–29, hier S. 26f.

118 Das Dreiblatt deutet in der christlichen Ikonografie auf die göttliche Dreifaltigkeit hin.

119 Gründel 1998, S. 29, Fn. 8 u. 9; Karl Theodor Weigel, Runen und Sinnbilder, Berlin 1935.

120 Karl Theodor Weigel: Sinnbilder in Niedersachsen, Hildesheim 1941.

wurde 1939 zum SS-Obersturmbannführer befördert. Er führte regelmäßig Schulungen für die SS und Wehrmachtsangehörige durch und war Abteilungsleiter der Lehr- und Forschungsstelle für Runen- und Sinnbildkunde des SS-Ahnenerbes in Göttingen.¹²¹ Dass nun auch in jüngerer Zeit zur Deutung der Runen ausgerechnet auf die „Forschungen“ des NS-Ideologen Weigel zurückgegriffen wird, scheint aber durchaus verbreitet zu sein:

„Ähnlich diskreditiert ist auch die volkskundliche Symbolforschung, die immer noch unter der Sinnbildkunde des „Dritten Reiches“ zu leiden hat und deswegen, im Gegensatz etwa zur „Ethnologie des Symbolischen in Frankreich“, hier bisher ein Schattendasein gefristet hat. Rolf Wilhelm Brednich hat uns genügend abschreckende Beispiele dieser Art gezeigt. Sein Schüler Ulrich Nußbeck hat uns mit seiner 1993 erschienenen Dissertation „Karl Theodor Weigel und das Göttinger Sinnbildarchiv“ sehr treffend Fehldeutungen und Uminterpretationen dieses völkischen „Forschers“ und seiner Kollegen vor Augen geführt. Wenn man glaubt, daß mit dem Ende des Nazi-Reiches auch dessen weltanschaulicher Rückhalt zerstört war, wenn man von der vielzitierten Stund Null ausgeht, so unterliegt man einem großen Irrtum. Etliches, was vor 1945 offiziell verbreitet worden ist, lebt unterschwellig oder sogar expressis verbis fort.“¹²²

6. Abendmahls-Altar (Abbehauser Altar)

Der Auftrag für den *Abendmahls-Altar* geht zurück auf Theodor Tantzen (1877–1947), von der britischen Besatzungsmacht ernannter vorläufiger Ministerpräsident des kurzzeitig wiederhergestellten Landes Oldenburg, das wenig später in dem Bundesland Niedersachsen aufging.¹²³ In der niedersächsischen Landesregierung diente er von 1946 bis zu seinem Tod 1947 unter dem Ministerpräsidenten Hinrich Wilhelm Kopf als Verkehrsminister.

Der *Abendmahls-Altar* war bestimmt für die Kirche St. Laurentius seines Heimatortes in Abbehausen bei Nordenham, erreichte aber erst später auf Umwegen den Bestimmungsort seines Stifters. Tantzen starb am 11. Januar 1947 in Oldenburg zu einem Zeitpunkt, als Klahn noch mit

121 Ulrich Nussbeck: Karl Theodor Weigel und das Göttinger Sinnbildarchiv. Eine Karriere im Dritten Reich, Göttingen 1993.

122 Klaus Freckmann: Die Sinnbildmanie der dreißiger Jahre und ihr Fortleben in der volkstümlichen Deutung historischer Bauweisen, in: Brednich/Schmitt 1997, S. 94–112, hier S. 94.

123 Kat. Mariensee 2004, S. 25–30 mit Abb.; Repetzky 2001, S. 129f.

den Entwürfen zum Altar beschäftigt war.¹²⁴ Es stellt sich die Frage, inwieweit die Absprachen über das Bildprogramm und die Ausgestaltung des Altars zwischen Tantzen und Klahn zu diesem Zeitpunkt gediehen waren, denn die eigentliche künstlerische Umsetzung des *Abendmahls-Altars* fand erst von 1948–1950 als Gemeinschaftsarbeit in den „Lübecker Werkstätten“ statt. Die Schnitzereien nach den Entwürfen Klahns fertigte der Bildhauer und Kunsterzieher Heinrich Dose (1912–1980), mit dem Klahn eine langjährige Freundschaft verband, unter der Mithilfe des Gesellen Heinrich Janke. Hinsichtlich der Planung des Bildprogramms erhielt Klahn unterschiedliche Ratschläge und Empfehlungen für das zentrale Thema der Mitteltafel:

„Hier fand ich einen Brief von Krapp, der mich beschwört, die Auferstehung in die Mitte zu setzen. Und einen von Brockhaus, der mich beschwört, die Kreuzigung in die Mitte zu bringen. Ja – und eben war Professor Jeremias aus Göttingen hier – mit Wilhelm Voigt, der erschüttert ist von dem Abendmahl! Und mich beschwört, das Abendmahl – wenn auch nicht in der Dramatik in der Mitte zu lassen! [...] Übrigens – ein netter Mann der Jeremias aus Göttingen! Fast so nett als wie Jesajas, der mich mit seinem 53. Kapitel hinsichtlich des Kreuzweges herausgerissen hat. Laut Zeitschrift "die junge Gemeinde", die mir Krapp schickte, und in der mein "Kreuzweg" verteidigt wird, – eben mit Jesajas! – Und der „Olle Jesajas“ hat wohl seine Freude mit meiner Freundschaft mit den Juden!“¹²⁵

Auch Klahn ist sich offensichtlich selbst nicht ganz sicher, ob er nicht doch eine Kreuzigung in seinem Bildprogramm aufnehmen soll. Er überlegt sogar, eine Predella mit der Kreuzigung hinzuzufügen, die allerdings nicht ausgeführt wird:

„Ich bin ansonsten am Abendmahl – und denke, daß ich die Korrektur, das Herausnehmen des dramatischen Augenblicks zu Gunsten der Ruhe und völliger, hingegebener Geschlossenheit lösen werde! D.h. die Korrektur mache ich auf jeden Fall! Ob ich dann nicht doch die Kreuzigung mache, werde ich dem Augenblick überlassen. Ich bin fest entschlossen dazu – sie nun doch nur heimlich in die Mitte zu setzen, und damit basta. Es ist schon richtig, was Brockhaus sagt: Ein Altar ohne die Kreuzigung ist als Hauptaltar nicht denkbar! Und sie reizt mich als Aufgabe ja doch! Das Beste wäre ja, die Predella enthielte das Abendmahl! Und auch hinsichtlich meiner

124 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse mit Zeichnung „Adam und Eva“ vom Abbehauser Altar vom 01.11.1947 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 129.

125 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse vom 26.04.1950 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 131.

*späteren Hinzufügung dieser Predella wäre die Kreuzigung in der Mitte angebracht.*¹²⁶

Klahn entscheidet sich schließlich dafür, das Abendmahl in den Mittelpunkt des Altars zu rücken. Auch wird ein Kruzifix über dem Altar in Erwägung gezogen:

*„Aus Lübeck kam gute Kunde. Heinrich ist froh und an der Arbeit, offenbar – und schreibt mir, daß Paulchen Brockhaus gerüstet ist mit dem Kruzifix über dem Altar! Und mich reizt das Abendmahl ja so stark, daß ich's doch wohl nehmen werde! [...] Es ist schon richtig, das Abendmahl so stark herauszustellen. Und ich will es wagen, denn so wie ich es mir vorstelle, kann es sehr stark werden!“*¹²⁷

Mit dem Tod des Stifters Tantzen stellte sich die Frage, was mit dem aufwendigen Flügelaltar weiter geschehen sollte. Zunächst blieb der Altar in Lübeck, um ihn probeweise im Dom aufzustellen. Doch bereits im Vorfeld zeichnete sich ein heftiger Streit um die künstlerische Qualität des Altars ab, der von der zeitgenössischen Kunstkritik, Kunsthistorikern und Theologen entschieden abgelehnt wird. Der Kunststreit um den *Abendmahls-Altar* schaffte es sogar in die Januarausgabe des Magazins „DER SPIEGEL“ 1951 unter dem Titel „Kirchen-Kunst. Im Keller“.¹²⁸ Auch das „Hamburger Abendblatt“ berichtet über den Streit um den Lübecker Altar und zitiert Prof. Schöne von der Universität Hamburg, der den Altar „*künstlerisch minderwertig*“ und bestenfalls „*für das Vestibül eines modernen Kinos*“ geeignet hält.¹²⁹ Dagegen äußerte Niedersachsens Landesbischof Dr. Hanns Lilje (1899–1977) beim Anblick des Altars: „*Ich beneide den Pastor, der vor diesem Altar predigen darf. Er wird es leicht haben.*“¹³⁰ Lilje erwarb wenig später einen *Bergpredigt-Teppich* nach einem Entwurf Klahns, den er 1953 der Adolf-Reichwein-Hochschule schenkte anlässlich ihrer Verlegung von Celle nach Osnabrück.¹³¹

Der Landeskonservator Dr. Hirschberg-Kiel wandte sich im Auftrag des Denkmalsrates wegen eines offiziellen Gutachtens an Prof. Dr. Carl Georg Heise (1890–1979), ehemaliger Lübecker Museumsdirektor, der 1945 zum Direktor der Hamburger Kunsthalle aufgestiegen war. Dieser

126 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse vom 28.04.1950 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 131.

127 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse vom 03.05.1950 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 131.

128 DER SPIEGEL 4/1951, Ausgabe vom 24.01.1951, S. 31f., unter: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29191965.html>, aufgerufen am 10.08.2015.

129 Hamburger Abendblatt vom 17.02.1951.

130 DER SPIEGEL 4/1951, S. 31.

131 Kat. Mariensee 2004, S. 97. Der Teppich befindet heute sich im Institut für Evangelische Theologie der Universität Osnabrück. Auf der Rückseite finden sich die Angaben: „*Der Bergprediger. Entwurf Erich Klahn. Geschenk des Landesbischofs Hans Lilje an die Adolf-Reichwein-Hochschule anlässlich ihrer Übersiedlung von Celle nach Osnabrück. Im Jahre 1953*“.

äußerte in einem Schreiben an Heinrich Dose:

„ [...] daß ich Ihren Altar für ungeeignet halte, im Dom unter Notkes Triumphkreuz aufgestellt zu werden. Wenn ich offiziell um meine Meinung befragt werde, wie das zum ersten Mal vor wenigen Tagen durch den Landeskonservator geschehen ist, so fühle ich die Verantwortung, das offen auszusprechen. Wenn er an anderem Ort, etwa in Oldenburg, seine Bewährung erproben soll, so habe ich gewiß nichts dagegen. Die Malerei von Klahn halte ich für wenig bedeutend. Ihre Schnitzarbeit finde ich eine gute handwerkliche Leistung, wenn ich deren Stil auch als eklektisch empfinde. Hinzu kommt, daß mich in beiden Fällen der religiöse Gehalt, im Gegensatz etwa zu Nolde und Barlach, nicht in dem Maße überzeugt wie ich es für den besonderen Ort wünschen möchte.“¹³²

Die Kritik von Seiten der Fachleute und städtischer Vertreter an dem Gemeinschaftswerk von Klahn und Dose gerät zu einer Grundsatzdiskussion über neue Kirchenkunst. Es belegt zugleich ein neues demokratisches Selbstverständnis, diese Sachverhalte auch rege in der Öffentlichkeit zu diskutieren. Kunstschaffen wurde nicht mehr von staatlicher Doktrin begleitet, sondern von einer neuen Streitkultur, ausgetragen von Kunsthistorikern, staatlichen Kultureinrichtungen und der Presse. Bereits 1949, während der Entstehung des *Abendmahls-Altars*, verdeutlicht ein überlieferter Schlagabtausch Klahns mit einem Kunsthistoriker in Lübeck seine kritische Haltung zu einer akademischen Sichtweise der Kunst, obwohl er selbst Absolvent der Münchener Kunstakademie war:

„Gegen Mittag hatten wir dann die Sitzung mit dem Mann aus Kiel, der sich als Kunsthistoriker und Referent für das Ministerium entpuppte. Ich holte tief Luft und wir haben dann nachher im Ratskeller in Freundlichkeit die Klängen blitzend gekreuzt. Meine Frage, ob er glaube, dass die Gotik überhaupt in Erscheinung getreten wäre, wenn es derzeit schon Kunsthistoriker gegeben hätte, quittierte er freundlich lächelnd. Meine Frage, wie er sich die Lage des Kunsthistorikers vorstelle in der Kulturphase, die vor uns läge, beantwortete er umständlich mit der Frage, ob ich denn an eine solche glaube?!“¹³³

132 Brief von Carl Georg Heise an Heinrich Dose vom 08.12.1950 (Nachlass Dose, Lübeck). Heise kannte zu diesem Zeitpunkt nur Fotos von dem Altar, wie er in einem privaten Schreiben an den Landeskonservator einräumte. Repetzky 2001, S. 132.

133 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse vom 14.07.1949 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 132.

Auch Dose hält nichts von einer Einmischung von Kunsthistorikern in den aktuellen Kunstbetrieb. Für ihn sind sie akademische Vertreter einer historischen Disziplin, die sich der Erforschung vergangener Epochen widmen sollen und nicht der Gegenwartskunst:

„Bis allenfalls 1850 sind sie lebensberechtigt, wagen sie sich weiter vor, müssen sie eins auf den Kopf haben. Unseren Altar mit Begriffen zu messen, die in vergangenen Stilepochen Gültigkeit hatten, ist absurd, ihm mit ästhetischen Maximen die Luft nehmen, Kindermord. – Nicht für ein Museum oder eine Kunstaussstellung haben wir diesen Altar geschaffen, sondern für eine Dorfkirche.“¹³⁴

Die Domgemeinde und der Denkmalsrat der Stadt Lübeck entscheiden sich schließlich mit knapper Mehrheit gegen den Altar. Drei Tage vor der probeweisen Aufstellung im Dom entlädt sich der Ärger Klahns über das negative Gutachten in einem wütenden Brief an den Lübecker Bischof, in dem er sich – teilweise in plattdeutscher Sprache – über die ablehnende Haltung des Lübecker Museumsdirektors Dr. Gräbke auslässt. Gräbke, ehemaliger Assistent von Heise und Mitglied des Denkmalsrates, lässt dies nicht auf sich sitzen und lässt den Protestbrief Klahns vervielfältigen und mit dem Kommentar in Umlauf bringen: *„Ich habe Klahn nichts getan. Meine Zuständigkeit im Denkmalsrat ist nur beratender Natur, ich habe dort keine Stimme.“¹³⁵* Drei Tage stand der Altar im Dom, um von Besuchern wie Experten begutachtet zu werden, bis ein Gutachten von Dr. Wolfgang Schöne, Professor für Kunstgeschichte an der Universität Hamburg, eine weitere Ausstellung des *Abendmahls-Altars* in Lübeck endgültig zu Fall brachte: *„Der Altar ist nicht nur mittelmäßig, sondern minderwertig [...] Die Evangelische Kirche wäre nicht gut beraten, wenn sie sich zur Aufstellung des Altars in einer ihrer Kirchen entschlösse.“¹³⁶* Der *Abendmahls-Altar* landete schließlich zur weiteren Aufbewahrung im Keller der Oberrealschule zum Dom, bis der Lübecker Ratsherr und Kaufmann Felix Boie (1899–1976) ihn erwarb und Klahn 1951 zu seinem 50. Geburtstag schenkte.¹³⁷

Die Ablehnung des Altars, die Kritik und Polemik führten zum endgültigen Bruch Klahns mit Lübeck, obwohl er und seine spätere Frau Barbara bereits zu diesem Zeitpunkt feste Pläne für ihre gemeinsame Zukunft schmiedeten. So wurden im Jahr 1951 bereits Gelder für einen Grundstückskauf in Lübeck investiert, auch Architekten waren schon für den Entwurf eines Hauses

134 DER SPIEGEL 4/1951, S. 31.

135 Ebd., S. 32.

136 Ebd., S. 32.

137 Ebd., S. 31. Der Lübecker Konsul Felix Boie zählte zu den langjährigen Förderern Klahns. Er soll 40.000 DM für den Altar bezahlt haben, was für das Jahr 1951 ein Vermögen darstellte.

angefragt worden.¹³⁸ Klahn bereute es später, den Altar überhaupt im Dom ausgestellt zu haben: *„Bedauerlich ist nur [...], daß ich es zuließ, daß der Altar im Dom in Lübeck aufgestellt wurde. Wenn auch das Zeugnis des so abstrakten Aereboe¹³⁹ so gut und wohltuend war – ich hätte es nicht zulassen sollen!“*¹⁴⁰ Auch dem aktuellen Kunstbetrieb, dem er sich bereits vorher weitgehend entzogen hatte, stand er nun noch kritischer gegenüber.

Unterstützung fand Klahn dagegen bei Lothar Schreyer (1886–1966), der als Maler, Jurist und Schriftsteller tätig war.¹⁴¹ In den Dreißigerjahren beschäftigte sich Schreyer zunehmend mit christlichen Mystizismus sowie der völkischen und nationalsozialistischen Ideologie. Er gehörte zu jenen 88 Schriftstellern, die im Oktober 1933 ein Treuegelöbnis auf Adolf Hitler unterzeichneten.¹⁴² Um so überraschender ist seine 1951 geäußerte Positionierung für eine moderne Kirchenkunst. Er scheut nicht davor zurück, die abweisende Kunstkritik an dem Altar Klahns mit einem Vergleich zur „Entarteten Kunst“ zu instrumentalisieren:

„Das Erkennen einer neuen christlichen, kirchlichen Kunst unserer Zeit scheint notwendig. Manche Menschen, auch Christen, haben noch wenig Beziehung zur christlichen Kunst der Gegenwart. Namhafte Kunstgelehrte leugnen sogar die Möglichkeit einer lebendigen kirchlichen Kunst unserer Zeit. Dem widersprechen nun freilich die Tatsachen. Seit etwa drei Jahrzehnten haben sich die Kirchen weithin der neuen Kunst, die ihre Gegner nihilistisch nennen, geöffnet. In allen Ländern ist eine völlig neuartige Kirchenbaukunst heute selbstverständlich. Und die Bildkunst – Wandmalerei, Glasmalerei, Paramentik – mancher, die vor wenigen Jahren ‚entartet‘

138 Mündliche Auskunft von Frau Barbara Bosse-Klahn, Weimar 10.06.2015.

139 Albert Aereboe (1889–1970), Lübecker Maler der Moderne, besuchte ebenso wie Klahn zunächst die Kunstschule von Leo von Lütgendorff in Lübeck und studierte anschließend auf dessen Empfehlung an der Akademie der bildenden Künste in München.

140 „1951/1952“, Eintrag in das Erinnerungsbuch von Barbara Bosse-Klahn 1950–51 (Kränzlein-Buch); Repetzky 2001, S. 133.

141 Biografie Lothar Schreyer, unter: <http://www.kettererkunst.de/bio/LotharSchreyer-1886-1966.php>, aufgerufen am 05.09.2015. Nach Stationen als Dramaturg und Regieassistent in Hamburg war er als Schriftleiter der Zeitschrift „Der Sturm“ in Berlin tätig. Walter Gropius berief ihn 1921 zum Leiter der Bühnenwerkstatt an das Staatliche Bauhaus in Weimar, das er jedoch zwei Jahre später nach einem Misserfolg seiner Inszenierung „Mondspiel“, einem kultisch-religiösen Spiel, wieder verließ. Nach einer Tätigkeit als Cheflektor der Hanseatischen Verlagsanstalt von 1928 bis 1931 trat er 1933 zum Katholizismus über und beschäftigte sich vorwiegend mit Themen der christlichen Kunst.

142 Die vollständige Liste, unter: https://de.wikipedia.org/wiki/Gelöbnis_treuester_Gefolgschaft, aufgerufen am 05.09.2015. Die Unterzeichner erklärten: *„Friede, Arbeit, Freiheit und Ehre sind die heiligsten Güter jeder Nation und die Voraussetzung eines aufrichtigen Zusammenlebens der Völker untereinander. Das Bewußtsein der Kraft und der wiedergewonnenen Einigkeit, unser aufrichtiger Wille, dem inneren und äußeren Frieden vorbehaltlos zu dienen, die tiefe Überzeugung von unseren Aufgaben zum Wiederaufbau des Reiches und unsre Entschlossenheit, nichts zu tun, was nicht mit unsrer und des Vaterlandes Ehre vereinbar ist, veranlassen uns, in dieser ernsten Stunde vor Ihnen, Herr Reichskanzler, das Gelöbnis treuester Gefolgschaft feierlichst abzulegen.“*

*genannt wurden, hat im Kult der Kirche die Heimat gefunden. Alle diese Werke zeugen von und für den Christen der Gegenwart, dessen Lebensbedingungen ganz andere sind als vor hundert Jahren und dessen künstlerischer Ausdruck daher auch ein anderer ist. Das zu erkennen ist freilich eine Frage der geistigen Generation. Darüber hinaus aber ist es auch eine Frage der lebendigen Teilnahme am kirchlichen Leben. In dieser Teilnahme wird nun auch deutlich, daß die üblichen Methoden der Kunstwerkbetrachtung zur Beurteilung eines christlichen Kunstwerkes nicht ausreichen, daß vielmehr eine Theologie der Kunst maßgebend und entscheidend ist für Schaffen, Inhalt, Gestalt und Betrachten der Werke, die eine christliche Bildverkündigung sind. Erich Klahns neuer großer Altar ist ein neues Zeugnis dafür, daß unsere Gegenwart eine echte und eigene christliche Kunst hat, daß sie aus dem Formwillen unserer Zeit gestaltet und Werke hervorbringt, die in der neuen Sprache des 20. Jahrhunderts das alte und ewig Wahre verkünden in großartigen, bei aller Erhabenheit schlichten Sinnbildern, die überströmen von den Erschütterungen unserer Ohnmacht und der Gewißheit des Heils.*¹⁴³

Im Gedenken an den Stifter Tantzen wurde der *Abendmahls-Altar* am 29. Juli 1951 durch Bischof Dr. Wilhelm Stählin an seinem eigentlichen Bestimmungsort St. Laurentius in Abbehausen in Anwesenheit Klahns eingeweiht.¹⁴⁴ Der *Abendmahls-Altar* ist der einzige Altar Klahns, der zwei Flügelpaare aufweist. Es handelt sich um ein Polyptychon, dessen Flügel sich zweifach wandeln lassen. Klahns Grundprinzip, auf den Außenseiten Skulpturen und innen Malerei zu verwenden und damit die Wertigkeit der Flügelansichten ins Gegenteil zu verkehren, kommt auch hier zur Anwendung. Im geschlossenen Zustand werden auf den Außenflügeln des Altars zwei geschnitzte Engel mit großen gerundeten Flügeln sichtbar. Die schmalen Engel haben ihre überlangen Arme vor die löffelförmig gehöhlten Flügel erhoben, die mit den typischen Kleeblättern Klahns versehen sind. Sie stehen auf den gekrümmten Rücken von Teufeln mit fratzenhaften Gesichtern. Die beiden Engel wirken wie die Schutzengel des Altars, die das Böse in Gestalt der Teufel besiegt haben.

Nach der ersten Wandlung werden vier geschnitzte Tafelbilder sichtbar. Die erste Tafel auf der linken Seite zeigt den Turmbau zu Babel (1. Mose 11, 1–9). In der Mitte ist ein vierstöckiger Rundturm mit ionischen Arkadenbögen zu sehen, dessen Spitze bis in den Himmel zu ragen scheint, wie der Wolkenkranz oben andeutet. An der Basis des Turms wimmelt es von Menschen, die sich mit aufgerissenen Mündern anzuschreien scheinen, aber aufgrund ihrer Vielsprachigkeit dennoch

¹⁴³ Lothar Schreyer: Der Abendmahlsaltar von Erich Klahn, in: Die neue Schau, Juni 1951, S. 143ff., S. 146.

¹⁴⁴ Kat. Mariensee 2004, S. 25.

nicht verständigen können. Sie werden eingerahmt von jeweils vier großen Gestalten an der Seite des Turms. Eine Hand hält den Arm des jeweils Nächsten fest und führt dessen Hand vor den eigenen Mund. Über ihnen schweben zwei Engel herab, die mit ihren Händen die Köpfe und Schultern der Schweigenen berühren.

Auf der folgenden Tafel werden Adam und Eva nach der Vertreibung aus dem Paradies gezeigt (1. Mose 3–4). Adam und Eva stehen jeweils unter einer stilisierten Blattranke, sie sind nur mit einem Lendenschurz bekleidet. Zwischen ihnen lugt eine Teufelsgestalt hervor, die deutlich macht, dass das Paradies verloren ist. Adam hält rechts einen Spaten fest, während seine linke Hand einen Dornenzweig umfasst, der sich um ihn zu winden scheint. Diese Attribute deuten auf die Mühen der Arbeit um das tägliche Brot. Eva ihrerseits hält mit ihrer rechten Hand eine aus dem Boden wachsende Pflanze mit drei Ähren fest, während ihre Linke auf ihrem gewölbten, schwangeren Bauch ruht. Die Ähren könnten auf die Frucht ihres Leibes deuten und ihre Dreizahl als Symbol der Heiligen Dreifaltigkeit verstanden werden.

Die dritte Tafel vereint zwei Bildthemen miteinander, das Jüngste Gericht und den Gnadenstuhl. Das untere Bildfeld wird beherrscht vom Höllenfeuer. Über einem Teufel mit schlangenförmigen Körper schießen Flammen empor, die die fünf kopfüber herabstürzenden Verdammten erfassen. Fünf gerettete Selige und ein Kind steigen dagegen aus ihren Sarkophagen empor in den Himmel auf. Sie werden begleitet von zwei seitlich positionierten Engeln, die ihre Hände schützend über sie halten. Zwischen ihnen thront Gottvater mit seinem gekreuzigten Sohn auf dem Schoß, über ihnen schwebt der Heilige Geist in Gestalt einer Taube mit ausgebreiteten Flügeln.

Auf der letzten Tafel ganz rechts thematisiert Klahn die Tempelreinigung. Die großformatige Gestalt Christi beherrscht das Bild, im Hintergrund sind die gotischen Bögen einer Kirche zu erkennen. Christus hat sein rechtes Bein von sich gestreckt und steht mit dem Fuß im Geldkasten der Wechsler. Mit seinem erhobenen rechten Arm schleudert er eine Geißel über seinem Kopf. Ein Teil der Münzen liegt verstreut auf dem Boden. Die erbosten Geldwechsler kauern auf dem Boden, einer umklammert ängstlich seinen Geldbeutel vor der Brust, andere weisen laut klagend auf die verlorenen Münzen. Auffällig ist das einheitliche Erscheinungsbild der Wechsler, deren fratzenhaften Gesichter durch lange Bärte und Haare sowie große Nasen und Münder gekennzeichnet sind. Luck von Claparède verwendet in ihrer Bildbesprechung des *Abendmahls-Altars* explizit den Begriff „jüdische“ Physiognomie.¹⁴⁵ Tatsächlich scheint Klahn hier an die

145 Kat. Mariensee 2004, S. 27: „Der Christus steht als große, mächtige Diagonale mit den Füßen im Geldkasten der

Vorbilder seines *Ulenspiegel* anzuknüpfen. Es handelt sich um die Bildfolge der Episode Prophetenbeeren (Nr. 187–191), in der Ulenspiegel einigen Juden mit Mist gefüllte Säckchen verkaufte.¹⁴⁶ In dieser Ulenspiegelfolge bedient Klahn mit seiner karikaturhaften Darstellung der Juden eine antisemitische Stereotype. Dies wurde sogleich von der NS-Propaganda aufgegriffen und von Waldemar Hartmann in den Nationalsozialistischen Monatsheften amüsiert kommentiert:

„Unter den alten dem Eulenspiegel entnommenen juden- und kirchenfeindlichen Episoden hat Klahn mit köstlichem Humor die Narrung der Hebräer durch die „Prophetenbeeren“ sowie die „Juckpulverepisode“ illustriert. Die „Prophetenbeeren“ waren bekanntlich nichts anderes als von Eulenspiegel mit Mist gefüllte Säcklein, die jedermann der an ihnen sog, die Zukunft offenbaren konnten, und damit den Juden die Ankunft des Messias.“¹⁴⁷

Mit der letzte Wandlung des Altars wird das große Abendmahlsbild in der Mitte sichtbar, flankiert von den Seitentafeln mit der Geburt Christi auf der linken Seite und der Auferstehung rechts. Klahn hat das Abendmahl in ein niedersächsisches Bauernhaus verlegt. Der große Raum erinnert mit seiner Fachwerkwand im Hintergrund an eine Deele. In der linken oberen Bildecke erhellt ein Leuchter die Szene, der sein reales Pendant in den schmiedeeisernen Kerzenleuchtern im Chor von St. Laurentius in Abbehausen besitzt. Christus und elf seiner Jünger sitzen auf binsengeflochtenen Hockern um einen runden Tisch. Der Hocker des Judas neben Petrus am unteren Bildrand bleibt leer. Er hat die Runde bereits verlassen, der Verrat nimmt seinen Lauf. Deutlich hebt sich der Abendmahlstisch mit seiner leuchtend weißen Fläche vom hellroten Boden ab. Christus hat die zentrale Position am oberen Bildrand eingenommen. Vor ihm stehen Kelch und Brot, um es für das letzte Mahl mit seinen Jüngern zu teilen. Christus ist blond und bärtig und entspricht dem norddeutschen Typus der anderen Altäre Klahns, etwa dem des *Thomas-Altars*. Seine leicht überlängte Gestalt bildet die mittlere Bildachse, die sich in der Figur des Petrus in der unteren Bildhälfte fortsetzt. Alle Jünger sind wie Christus schwarz gekleidet und weisen eine individuelle Physiognomie auf. Dennoch lassen sich bis auf den bartlosen Johannes rechts neben Christus und Petrus mit dem Schlüssel keine weiteren Jünger eindeutig identifizieren. Alle werden geheiligt durch einen goldenen Nimbus über ihren Köpfen.

Wechsler, die – großen Gestalten mit ausgeprägt „jüdischer“ Physiognomie, überdimensionierten Nasen, Mündern und Augen – rechts und links von ihm die Taler greifen und mit pathetischen Gebärden gestikulieren.“

146 Erich Klahn. *Ulenspiegel, 1901–1978*, Ausstellung Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck/Museum Bad Arolsen/Bomann-Museum Celle 2015, hg. von Alexander Bastek u.a., Petersberg 2015. S. 60f., Nr. 187–191.

147 Hartmann 1940, S. 479.

Klahn platziert Petrus gegenüber von Jesus statt neben ihm, obwohl er wie Johannes zu seinen Lieblingsjüngern zählt. Seine schwarze Silhouette hebt sich kontrastreich vom weißen Tisch ab. Christi Ankündigung des Verrats durch einen der Jünger hallt durch den Raum. Judas hat seinen Platz neben Petrus bereits verlassen. Petrus wird der nächste Verräter der Runde sein. Fragend blickt er zum Betrachter und berührt mit seiner Hand die seines Nachbarn. Wortlos und ängstlich abwartend haben die anderen Jünger ihre Arme auf den Tisch gelegt. Auffällig sind die vielen unterschiedlichen Gebärden der Hände, die sich deutlich vor dem weißen Untergrund abzeichnen. Der Jünger auf der linken Seite unmittelbar neben dem Leuchter deutet mit seinen Händen eine jüdische Gebetshaltung an, indem er Zeige- und Mittelfinger sowie Ring- und den kleinen Finger zusammennimmt und mittig abspreizt, so dass zwischen ihnen und dem Daumen eine Lücke entsteht. Auch die Figur Gottvaters der Gnadenstuhldarstellung auf dem Außenflügel des Altars zeigt diese Handstellung. Es handelt sich um den weit verbreiteten Aaronitischen Segen, dem ältesten überlieferten Segensspruch der Bibel (4. Mose 6, 24–26), der von Juden wie Christen gleichermaßen verwendet wird: *„Der Herr segne dich und behüte dich. Der Herr lasse sein Angesicht über dir leuchten und sei dir gnädig. Der Herr hebe sein Angesicht über dich und gebe dir Frieden.“* Darstellungen von Händen mit dieser Gebetshaltung finden sich in Synagogen und auch auf jüdischen Grabsteinen.

Zwei Jünger auf der rechten Seite des Abendmahlstisches verkörpern dagegen eine abwehrende Haltung, sie halten sich Augen und Ohren zu. Dieses Motiv findet sich in der Bergpredigt Jesu im Matthäusevangelium wieder. Auf die Ablehnung der Botschaft Christi und die des frühen Christentums durch die Juden entgegnet Jesus mit den Worten Jesajas (Mt 13, 14f.): *„[...] und an ihnen wird die Weissagung Jesajas erfüllt, die da sagt: Mit den Ohren werdet ihr hören und werdet es nicht verstehen; und mit sehenden Augen werdet ihr sehen und werdet es nicht erkennen. Denn dieses Volkes Herz ist verstockt [...]“*¹⁴⁸

Den architektonischen Hintergrund für das Abendmahl bildet eine Fachwerkwand. Das Ständerwerk unmittelbar hinter Christus ist als Man-Rune geformt.¹⁴⁹ Sie geht auf die altnordische

148 Klaus Sebastian: Die Römische Kaiserzeit – Teil 1: von Augustus bis Severus Alexander, Norderstedt 2014, S. 332: *„Das ist aber der Grund, weshalb sich Gott von ihm abwenden und zu seinem Volk die Christen machen wird, was Jesus den Juden denn auch unmißverständlich voraussagt: „Das (euch verheißene) Reich Gottes wird von euch genommen und einem Volk gegeben werden, das seine Früchte bringt“ (Mt 21, 43), hat er doch schon vorher angesichts ihres Unglaubens festgestellt: „Viele werden kommen vom Osten und vom Westen und mit Abraham und Isaak und Jakob im Himmelreich sitzen; aber die Kinder des Reichs werden ausgestoßen in die Finsternis hinaus“ (Mt 8, 11f).“*

149 Kat. Mariensee 2004, S. 29: *„Der Christus sitzt in der Mitte. Hinterfangen von dem Ständerwerk der Man-Rune, formuliert er mit seinen Armen, den Kelch dazwischen und der Gestalt des Petrus darunter die inhaltliche und formale Vertikale.“*

Elhaz- oder Algiz-Rune zurück.¹⁵⁰ Die Rune wurde von dem völkischen Autor und Esoteriker Guido von List (1848–1919) in seinem „Armanen-Futhark“, einer neu erfundenen Runenreihe, als Lebensrune umgedeutet.¹⁵¹ Mehrere nationalsozialistische Organisationen verwendeten die Man-Rune als Symbol, darunter die NS-Frauenschaft, der Lebensborn, das Deutsche Frauenwerk und der Reichsbund Deutsche Familie. Als universales Kennzeichen der völkischen Bewegung wurde die Man-Rune von den Nationalsozialisten in Abgrenzung zur christlichen Symbolik auf den Grabsteinen von SS-Angehörigen als Geburtszeichen und in invertierter Form entsprechend als Todesrune angebracht. Die Anspielung auf die Lebensrune durch Klahn dürfte zum Zeitpunkt der Ausstellung im Lübecker Dom so kurz nach Kriegsende noch sehr wach gewesen sein. Gründel interpretiert die Fachwerkkonstruktion ebenfalls als Man-Rune bzw. Lebensbaum und verweist zur Interpretation auf das Propagandawerk des NS-Sinnbildforschers Karl Theodor Weigel.¹⁵² Holler folgt der Interpretation Gründels und leitet auch die Kleeblätter, die mehrfach auf dem *Abendmahls-Altar* und weiteren Werken Klahns zu finden sind, von der Man-Rune ab.¹⁵³

Im bildnerischen Kontrast zur erleuchteten Bildbühne mit dem Abendmahl in der Mitte des Altars sind die beiden Seitenflügel sehr dunkel angelegt. Auf dem linken Flügel wird der Stall zu Bethlehem mit der Geburt Christi ebenfalls in einem niedersächsischen Bauernhaus geschildert. Alles ist in Halbdunkel getaucht, nur von dem Kind in der Krippe geht ein überirdisches Leuchten aus, das gleißend hell erstrahlt und die Gesichter von Maria und Josef sichtbar werden lässt. Hinter ihnen sind schemenhaft die Umrisse von Ochs und Esel im dunklen Stall zu erkennen. Durch ein Fenster im Hintergrund schauen drei neugierige Beobachter in den Stall, über ihnen leuchtet am Himmel der Stern zu Bethlehem. Die drei Kornähren in der rechten Hand Marias weisen auf ihre Rolle als zweite Eva im göttlichen Heilsplan hin. Dies verbindet sie mit der Eva auf der geschnitzten Bildtafel mit der Vertreibung aus dem Paradies, die ebenfalls drei Ähren in der Hand hält.

Der rechte Flügel mit der Auferstehung Christi bildet das gestalterische Pendant zur Geburt. Wieder erstrahlt ein himmlisches Licht in einer dunklen Umgebung, diesmal ausgehend vom wiederauferstandenen Christus, der aus dem Grab gestiegen ist. Der Körper Christi erstrahlt ebenso

150 Zur Ableitung der Rune und ihrer Verwendung im Nationalsozialismus, unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Elhaz>, aufgerufen am 26.06.2015.

151 Guido von List: Das Geheimnis der Runen. Mit einer Runentafel. Guido-List-Bücherei Reihe 1, Bd. 1, Groß-Lichterfelde 1908.

152 Gründel 1998, S. 26 u. 51; Weigel 1935.

153 Holler 2012, S. 120: „Zugleich leitet sich das Dreiblattmotiv, wie Winfried Gründel 1998 in einem Text zu Klahns *Triptychen* erläutert, von der sogenannten Man-Rune ab, die als Lebensbaum, mithin als Sinnbild des Lebens und der Lebenskraft aufgefasst wird.“

hell wie das weiße Leichentuch, dessen Ende in drei Bögen über seine Schulter fällt und damit auf die Vollendung des göttlichen Heilsplans verweist. Christus hat seine Arme im rechten Winkel erhoben und präsentiert dem Betrachter die Stigmata als Beleg seiner Kreuzigung. Diese eigenwillige Körperhaltung scheint die Man-Rune hinter dem Christus der Abendmahlsdarstellung widerzuspiegeln. Die schlafenden Soldaten am Grab sind kaum wahrnehmbar, die Spitzen ihrer Lanzen wirken, als stützten sie die erhobenen Arme Christi.

Dass sich die zeitgenössische Kunstkritik am *Abbehauser Altar* entzündete, überrascht letztlich nicht. Klahn setzte seine künstlerische Arbeit dort fort, wo er in den Dreißigerjahren begonnen hatte. Die schweren eichenen Altarschreine mit ihren schmiedeeisernen Beschlägen fanden nicht mehr die Zustimmung der örtlichen Kunstsachverständigen. Dies gilt auch für das Bildprogramm mit seiner eigenwilligen Mischung von Themen des Alten und Neuen Testaments, dessen ikonografischer Kontext sich nur schwer erschließt. Die Bildplastik der Altarflügel, die zehn Jahre vorher sicherlich noch den Beifall der Kirche und der politischen Obrigkeit gefunden hätte, ist in dieser Form nicht mehr gefragt. Klahn steht dem Kunstbetrieb nach dem Krieg zunehmend skeptisch gegenüber, seine Formensprache erscheint nicht mehr zeitgemäß.

7. Bergpredigt-Altar (St. Michael-Altar)

Der *Bergpredigt-Altar* entstand 1954 im Auftrag des Superintendenten Kurt Degener (1902–1978) für die Michaeliskirche in Hildesheim.¹⁵⁴ Degener war seit 1936 als Pfarrer an der Michaeliskirche tätig. Während der NS-Zeit wandte er sich der „Bekennenden Kirche“ zu, die die Gleichschaltung von Lehre und Organisation der Deutschen Evangelischen Kirche (DEK) verhindern wollte. 1949 wurde er zum Superintendenten des Kirchenkreises Hildesheim berufen. Er erwarb sich große Verdienste um den Wiederaufbau der Michaeliskirche¹⁵⁵ und war Mitbegründer der Evangelischen Kirchenbauhütte, einer Vereinigung, die sich insbesondere dem Wiederaufbau und der Restaurierung der kriegszerstörten Kirchen der Stadt und später auch im ganzen Sprengel Hildesheim widmete. Klahn gestaltete auch den Grabstein Degeners¹⁵⁶, der 2014 vom Friedhof Osnabrück-Dodesheide an die Ostseite der Michaeliskirche nach Hildesheim versetzt wurde. Der Grabstein in Form eines irischen Kreuzes zeigt den Erzengel Michael als Drachentöter im Zentrum,

154 Kat. Mariensee 2004, S. 31–36 mit Abb.

155 Manfred Overesch: St. Michaelis, das Weltkulturerbe in Hildesheim: eine christlich-jüdische Partnerschaft für den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg, Regensburg 2002.

156 Frdl. Hinweis von Herrn Hansch und Frau Hansch, geb. Degener, Berge.

umgeben von einem Dornenkranz.

Während der Bombardierungen im Zweiten Weltkrieg wurde Hildesheim massiv zerstört, das historische Zentrum mit dem Dombezirk und der Michaeliskirche lag in Trümmern. Degener hatte Kontakt mit Klahn aufgenommen, um ihn als Berater beim Wiederaufbau der Michaeliskirche nach Hildesheim zu holen.¹⁵⁷ Auch Klahn war vom Ausmaß der Schäden erschüttert: *„Hildesheim ist so zerstört, daß mir dort die Knie wieder weich wurden.“*¹⁵⁸ Der *Bergpredigt-Altar* wurde in einer Seitenkapelle am Westchor aufgestellt, die als Notkirche diente:

*„Der Altar in Hildesheim [...] – und Sie können sich wohl vorstellen wie dankbar ich dem Geschick bin, daß es mir als Ausgleich für St. Marien diese Verbundenheit mit dem anderen großartigen Bauwerk unseres Lebensraumes zugestanden hat. Meine Tochter soll am kommenden Sonnabend in Michael getauft werden. Ob vor meinem kleinen Altar oder in der neuen Taufkapelle im wiederauferstandenen Ostchor – weiß ich noch nicht.“*¹⁵⁹

Nachdem der *Bergpredigt-Altar* anlässlich der Ausstellung der Triptychen Erich Klahns im Bomann-Museum Celle und im Dom-Museum Bremen restauriert worden war, gelangte er 1999 in die Taufkapelle der Stadtkirche in Celle.¹⁶⁰ Das Triptychon zeigt auf dem linken Außenflügel den hl. Bernward, ein Hinweis auf den ursprünglichen Aufstellungsort des Altars in der Michaeliskirche. Das Messingrelief erinnert an die Grabplatte mit der Grabfigur Bischof Bernwards. Das Modell der Michaeliskirche in seiner Linken weist ihn als Stifter der Kirche aus. Das Grab Bernwards befindet sich in der Krypta der Michaeliskirche, die zur Grablege gehörige gotische Figur dagegen im Westchor darüber.¹⁶¹ Als weitere Attribute zur Charakterisierung Bernwards hat Klahn einen Zirkel sowie Richtscheit und Lot beigefügt, die Bernward als Architekten und Gestalter der Michaeliskirche ausweisen. Ein Dreifuß mit Feuer und Blasebalg erinnert daran, dass Bernward den Bronzeguss in Hildesheim zur höchsten Blüte brachte.

Entsprechend präsentiert der rechte Flügel den Patron der Kirche, den Erzengel Michael, der als Drachentöter wiedergegeben wird. Mit beiden Händen stößt Michael dem Ungeheuer unter ihm eine Lanze in den Rachen. Die Gestaltung orientiert sich an dem rechten Außenflügel des

157 Repetzky 2001, S. 167f.

158 Brief von Erich Klahn an Barbara Bosse vom 09.08.1948 (Privatbesitz); Repetzky 2001, S. 167.

159 Brief von Erich Klahn an Paul Brockhaus, Anfang 1956 (Nachlass Dose Lübeck); Repetzky 2001, S. 167.

160 Kat. Celle 1998, S. 56–59; Kat. Mariensee 2004, S. 31.

161 Herbert Pötter: Die Grabfigur Bernwards in der Michaeliskirche Hildesheim, Regensburg 2014.

Karfreitags-Altars, der ebenfalls den Erzengel Michael im Kampf mit dem Drachen abbildet. Klahns Kleeblätter links und rechts neben dem Erzengel deutet Luck von Claparède als Dreifaltigkeitssymbol und Hinweis auf das Wesen des Engels.¹⁶² Allerdings finden sich Klahns Kleeblätter auf vielen seiner Werke nicht nur im Kontext mit sakralen, sondern auch profanen Themen, wie dem *Totentanz-Teppich* von 1932. Dort scheinen die vielen Kleeblätter am Boden des Teppichs aber im Kontext mit den sternförmigen Hagal-Runen zu stehen. Auch eine allgemeine Deutung als Lebenssymbol durch Klahn ist denkbar.¹⁶³

Die Innenflügel des *Bergpredigt-Altars* sind mit Goldgrund versehen. Damit knüpft Klahn an die Tradition mittelalterlicher Altarretabel an, bei denen sich nach der christlichen Symbolik mit dem kostbaren Gold die himmlische Sphäre verbindet. Der warme Goldgrund bringt die Farbigkeit durch die Reflexion des Lichts zum Leuchten. Durch den Verzicht auf einen konkreten Bildraum werden die Handlungen Christi verstärkt in den Mittelpunkt gerückt. Dies wird insbesondere im Vergleich mit den Innenflügeln des *Abendmahls-Altars* deutlich, auf der sich die Figuren auf einer realen Bildbühne eines niedersächsischen Bauernhauses bewegen.

Der linke Flügel des *Bergpredigt-Altars* stellt die Heilung des Aussätzigen (Mt 8, 1–3) dar. Jesus berührt den Arm und die entblößte Brust des Aussätzigen, um ihn von seiner Krankheit zu heilen. Dieser scheint Jesus um Hilfe anzuflehen und weist mit den Händen auf seine geschundene Haut. Hinter ihnen steht eine Gruppe mit drei Jüngern, die Zeugen dieses Wunders werden. Die Mitteltafel thematisiert die acht Seligpreisungen der Bergpredigt nach Matthäus (Mt 5, 3–10). Christus im roten Gewand sitzt in der Bildmitte zwischen seinen Zuhörern, die sich in zwei Gruppen links und rechts neben ihm teilen. Er hat seine Hände in Orantenhaltung zum Betgestus erhoben, mit aneinandergelegten Zeige- und Mittelfinger sowie Ring- und kleinen Finger. Klahn hat diesen Gestus bereits auf dem Abendmahlbild des *Abbehauser Altars* verwendet. Seine Hände verbindet ein Regenbogen, ein Symbol für den neu geschlossenen Bund Gottes mit den Menschen. Die Seligpreisungen der Bergpredigt verteilen sich über die leeren Flächen des Bildes, über den Köpfen und bei den Füßen der Zuhörer sowie zwischen den Armen Christi.

Auf der rechten Tafel wird die Begegnung von Christus mit der Sünderin im Hause des Pharisäers geschildert. Im Lukasevangelium (Lk 7, 36–50) ist die Sünderin noch namenlos, erst die spätere

162 Kat. Mariensee 2004, S. 32: „Diesen konkreten Attributen setzt Klahn auf der Michaelistafel die Kleeblätter entgegen, die Klahn in seinen Engelsgestalten stets in den Schwingenenden der Flügel setzt und die als Dreifaltigkeitssymbol Hinweis sind auf das Wesen des Engels.“ – Demgegenüber leitet Gründel 1998, S. 26, das Kleeblattmotiv in den Werken Klahns von der Man-Rune ab. Seiner Deutung folgt Holler 2012, S. 120.

163 Repetzky 2001, S. 75.

Überlieferung hat sie als Maria Magdalena identifiziert. Christus am rechten Bildrand sitzt auf einem binsengeflochtenen Hocker, der uns bereits auf dem Abendmahlsbild des *Abbehauser Altars* als Hinweis auf eine norddeutsche Verortung begegnet. Vor ihm hockt Maria Magdalena, um Christus die Füße mit ihrem langen schwarzen Haar zu trocknen und anschließend zu salben. Zwischen der zum Segensgruß erhobenen rechten Hand Christi und seinem schmalen Oberkörper deutet ein umgestürzter Becher auf dem Tisch auf seinen bevorstehenden Opfertod hin. Maria in ihrem grünen, schulterfreien Kleid mit roter Blüte im Haar erinnert an Darstellungen von schönen Südländerinnen, die insbesondere in den fünfziger und sechziger Jahren als Andenken an den Urlaub am Mittelmeer einen Hauch Exotik in die heimischen Stuben zauberten. Hier greift Klahn ein wenig den Zeitgeist der Wirtschaftswunderjahre auf. Im Hintergrund beobachten vier Personen konsterniert das Geschehen um die schöne Sünderin und Christus, einer hat auf einem Stuhl mit hoher Rückenlehne Platz genommen.

Mit dem *Bergpredigt-Altar* rückt Klahn von dem bisherigen ikonografischen Programm seiner Lübecker Schaffenszeit ab. Er vermeidet eine Vermischung von Themen aus dem Alten und Neuen Testament, wie sie noch bei dem *Abbehauser Altar* für Diskussionen gesorgt hatten, und konzentriert sich vornehmlich auf Ereignisse aus dem Leben Jesu und der Passionsgeschichte. Dies betrifft auch die Anordnung der Bildthemen auf den Altarflügeln, die sich jetzt an den biblischen Schilderungen orientieren. Politische Symbole und altgermanische Runen zählen nicht mehr zu der Ausstattung seines Altarretabels.

8. Auferstehungs-Altar

Der 1953/54 gefertigte *Auferstehungs-Altar* ist der zweite Altar Klahns für die Magdalenenkirche in Zella-Mehlis.¹⁶⁴ Er entstand wie der *Passions-Altar* im Auftrag von Pastor Ernst Thiem und war ein Geschenk von Felix Boie an die Gemeinde. Der Lübecker Konsul hatte auch den *Abendmahls-Altar* für St. Laurentius in Abbehausen finanziert. Der *Auferstehungs-Altar* belegt, dass die Beziehungen Klahns zu einigen seiner früheren Auftraggeber und Mäzene nicht nur den Krieg überdauerten, sondern auch nach seinem Weggang aus Lübeck weiter bestanden. Der Grund für den erneuten Auftrag von Pastor Thiem an Klahn bestand darin, dass der *Passions-Altar* zu groß für die Kirche war. Der 1939 gefertigte *Passions-Altar* misst mit aufgeklappten Altarflügeln 154 x 300 cm, während die Maße für den *Auferstehungs-Altar* lediglich 85 x 190 cm im geöffneten Zustand

¹⁶⁴ Kat. Mariensee 2004, S. 37–40 mit Abb.; Repetzky 2001, S. 133f.

betragen. Damit passte der deutlich kleinere Altar unter den Kanzelkorb des barocken Kanzelaltars, während der *Passions-Altar* unter die gegenüberliegende Orgelempore weichen musste. Die Magdalenenkirche kann als einzige zwei Altäre Klahns vorweisen. Was beide Altäre verbindet, ist ihr äußeres Erscheinungsbild in geschlossenem Zustand. Bei beiden Triptychen handelt es sich um kastenförmige Flügelaltäre mit Messingreliefs auf den Außenflügeln.

Auf dem linken Außenflügel ist, bezeichnet durch die Inschrift „MARIA MAGDALENA“, die Patronin der St. Magdalenen-Kirche zu Zella-Mehlis abgebildet. Sie wird als Heilige mit Nimbus und einem Salbgefäß dargestellt als Hinweis darauf, dass sie als Sünderin im Haus des Pharisäers Christus die Füße gesalbt hat (Lk 7, 36–50). Klahn hat diese Begebenheit bereits auf dem rechten Innenflügel des *Bergpredigt-Altars* thematisiert. Ein roter Edelstein schmückt den Deckel des Salbgefäßes in ihren Händen. Teufelsgestalten bedrängen Maria von allen Seiten, einer von ihnen sogar mit einem Rosenkranz. Der auf dem Boden liegende Totenschädel verweist auf Golgatha und die Kreuzigung Christi. Auf dem rechten Außenflügel ist der Apostel Petrus als Menschenfischer zu sehen, umgeben von kleinen und großen Fischleibern. Der Heilige wird durch die Inschrift „PETRUS“ zu seinen Füßen benannt. Auch sein Haupt wird von einem Nimbus hinterfangen. Der Fischzug des Petrus wird bei den Evangelisten Lukas (Lk 5, 1–11) und Johannes (Joh 21, 1–14) überliefert.

Der linke Innenflügel zeigt, nur von einer auf dem Boden abgestellten Lampe dramatisch beleuchtet, die Kreuzannagelung Christi in einer nächtlichen Szenerie. Einer der Schergen greift nach dem linken Arm Christi, um ihn auf den Kreuzbalken zu drücken, während der andere die INRI-Tafel in seinen Händen hält. Es herrscht eine dringvolle Enge in dem Bildraum, der durch das diagonale eingefügte Kreuz Christi und die Schergen komplett ausgefüllt wird. Das warme Licht der Lampe lässt den nackten Körper Christi orangefarben leuchten. Obwohl durch die Bildkomposition das Kreuz kopfüber nach unten gerichtet ist, blickt Christus dem Betrachter in die Augen.

Die Mitteltafel wird eingenommen von der Auferstehung Christi. Im Dunkel einer Sternennacht schreitet der wiederauferstandene Christus mit weit ausgebreiteten Armen und aufgerissenen Augen dem Betrachter entgegen. Geblendet vom himmlischen Licht weichen die Wächter am Grab erschrocken zur Seite und halten sich zum Schutz die Hände über die Augen. Ursprünglich wünschte sich Pastor Thiem für die Mitteltafel eine Kreuzigungsszene, die Klahn aber als Zeichen der Hoffnung für die Bürger der DDR in eine Auferstehung umwandelte. Aus der Ferne betrachtet

wirkt Christus mit seinen langen ausgestreckten Armen wie ein Gekreuzigter.¹⁶⁵

Der rechte Innenflügel mit der Grablegung Christi bildet kompositorisch das Pendant zur Kreuzannagelung. Der Sarkophag mit dem Leichnam Christi erstreckt sich ebenfalls diagonal in den Bildraum. Mehrere Gestalten legen den starren, in Leichentuch gehüllten Corpus Christi, von dem ein Leuchten ausgeht, in den Sarkophag. Maria mit dem roten Kopftuch im Zentrum des Bildes blickt ergriffen zu ihrem toten Sohn, dessen Hände ihren Kopf wie ein Herz umschließen. Die Beobachter im Hintergrund verschwinden fast im Dunkel der Nacht.

Der *Auferstehungs-Altar* setzt sich mit seiner expressiven Bildsprache deutlich von den übrigen Flügelaltären Klahns ab. Durch die Inszenierung der Kreuzigung Christi in nächtlicher Umgebung arbeitet Klahn erstmals mit einer künstlichen Lichtführung. Das Kolorit der Figuren wird mit changierenden Farbwechseln erweitert, was ihnen eine größere Plastizität verleiht. Durch die Einbindung von diagonalen Raumachsen und die stärkere Dynamik der Figuren gibt Klahn der Bildkomposition mehr Eigenleben. Auffällig sind die extrem langen und dünnen Gliedmaßen der Personen sowie ihre expressive Gestik. Die Bildkomposition des *Auferstehungs-Altars* verweist deutlich auf den Isenheimer Altar, den Matthias Grünewald vermutlich zwischen 1506 und 1515 geschaffen hat.¹⁶⁶ Grünewald, dessen biografische Daten bis heute nicht eindeutig geklärt sind, gilt als bedeutender Maler der deutschen Renaissance. Die Mitteltafel Klahns zeigt enge Parallelen zum rechten Innenflügel mit der Auferstehungsszene bei Grünewald. Auch das erweiterte Kolorit und die Lichtführung mit ihren theatralischen Effekten haben hier ihr Vorbild.

9. Abendmahls-Altar (Bad Eilsener Altar)

Der *Abendmahls-Altar* für die Christuskirche in Bad Eilsen bei Bückeberg ist der letzte Altar, den Klahn für eine Kirche anfertigte.¹⁶⁷ Die 1959 eingeweihte Christuskirche wurde nach den Plänen des Celler Architekten Rüdiger Hachtmann erbaut, der auch die Christuskirche in Westercelle entworfen hatte, für die Klahn die künstlerische Ausstattung mit der Altarplastik, den farbigen Glasfenstern und den Türgriffen schuf.¹⁶⁸ Der Kontakt zu Pastor Hinz in Bad Eilsen war über den

¹⁶⁵ Repetzky 2001, S. 136.

¹⁶⁶ Kat. Mariensee 2004, S. 39; Repetzky 2001, S. 134f. – Max Seidel: Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald, Stuttgart/Zürich 1990.

¹⁶⁷ Kat. Mariensee 2004, S. 41–46 mit Abb.; Repetzky 2001, S. 136f. u. 168f.

¹⁶⁸ Kirchenführer Christuskirche Westercelle, hg. von der Kirchengemeinde Westercelle, Groß Oesingen 2012.

Architekten Hachtmann entstanden. Im Auftrag von Pastor Hinz schuf Klahn zwischen 1954 und 1959 ein Triptychon und eine Predella mit Email-Tafeln, auf denen sieben Stationen aus dem Leben Christi dargestellt sind: 1. Traum der Heiligen Drei Könige, 2. Zwölfjähriger Jesus im Tempel, 3. Erste Versuchung Christi, 4. Errettung des Petrus, 5. Christus am Ölberg, 6. Christus und Pilatus, 7. Grablegung.

An seinem Grundschema eines Triptychons mit Messingreliefs auf den Außenflügeln hält Klahn auch für seinen letzten Altar fest. Zusätzlich verfügt der *Abendmahls-Altar* durch die Predella über eine Bilderfolge, die Platz lässt für ein erweitertes ikonografisches Programm. Die beiden Messingreliefs der Außenflügel fügen sich in die Abfolge von Stationen aus dem Leben Christi ein. Entsprechend der Leserichtung wird auf dem linken Flügel die Verkündigung an Maria thematisiert. Der Erzengel Gabriel überreicht Maria als Symbol ihrer Reinheit eine Lilie. In einem Stern über ihrem Kopf ist ein Edelstein angebracht, von dem als Sinnbild der Dreifaltigkeit Gottes wellenförmige Strahlen in drei Richtungen ausgehen. Dieser korrespondiert mit dem Stern auf dem Schriftband mit der himmlischen Verkündigung, das Maria in ihrer rechten Hand hält. Über dem Schriftband sind Klahns dreiblättrige Kleeblätter angebracht.

Der rechte Außenflügel zeigt die Taufe Christi in formaler Anlehnung an den linken Außenflügel des *Passions-Altars* in Zella-Mehlis. Christus steht dem Betrachter frontal zugewandt bis zur Hüfte im Wasser. Er ist wie in einer Wolke von Klahns Kleeblättern umgeben. Christus hält seine Hände vor sich, die er herzförmig zum Gebet geformt hat. Über ihm lässt sich in einer Aureole der Geist Gottes in Gestalt einer Taube auf dem Nimbus nieder, der seinen Kopf umgibt. Johannes der Täufer neben ihm hält mit beiden Händen den Kreuzstab fest, nachdem die Taufe vollzogen ist. Beide Außenflügel verbindet die Gegenwärtigkeit Gottes durch Sinnbilder oder Symbole, sei es in Form des dreistrahligen Sterns bei der Verkündigung oder der Heilige Geist als Gottesbote in Gestalt einer Taube bei der Taufe Christi.

Bei den Innenflügeln greift Klahn auf ein bewährtes Gestaltungsprinzip zurück, das er auch bei dem *Bergpredigt-Altar* angewandt hat: den Goldgrund. Die Raumgrenzen werden aufgelöst, stattdessen konzentriert sich das Geschehen auf die Dargestellten und ihre Handlung. Außerdem kommt das Kolorit durch die Leuchtkraft des Goldgrundes besser zur Geltung, was insbesondere bei den gelbrot strahlenden Mandorlen der beiden Seitenflügel ins Auge fällt. Auf dem linken Flügel ist die Geburt Christi von einem mystischen Licht umgeben. Es ist das Ereignis der Geburt, die alles überstrahlt, nicht Maria und Josef an der Krippe, deren Gesichter kaum zu erkennen sind. Als

Pendant auf der rechten Seite erscheint der auferstandene Christus als wirbelnde Flammengestalt, die mit erhobenen Armen, eingehüllt in eine feurige Mandorla, dem Sarkophag entsteigt. Christus ist körperlich nicht mehr fassbar, seine Lichtgestalt überstrahlt den überwundenen Tod, vergegenwärtigt durch den leeren Sarkophag unter ihm.

Die Mitteltafel mit dem Abendmahl knüpft an die Tafelrunde des *Abbehauser Altars* an. Christus hat sich mit seinen Jüngern um einen runden Tisch versammelt, um mit ihnen das Abendmahl zu begehen. Ebenso wie in Abbehausen, so bleibt auch hier der Hocker neben Petrus mit dem Schlüssel in der Hand unbesetzt. Judas hat die Runde bereits verlassen, der Verrat nimmt seinen Lauf. Christus oben im Bild hat seine Arme mit geöffneten Händen einladend auf den Tisch gelegt, als wolle er den Betrachter auffordern, am Abendmahl teilzunehmen und den leeren Platz des Judas einzunehmen. Sein Lieblingsjünger Johannes links neben ihm schließt die Augen und legt seine Hand vertrauensvoll auf den Arm Jesu. Einige Jünger folgen der auffordernden Geste Christi und schauen gleichfalls aus dem Bild heraus zum Betrachter.

Klahn hatte bei seinem letzten Altar die Möglichkeit, parallel zum Bau der Christuskirche in Bad Eilsen ein künstlerisches Konzept für die Ausgestaltung des Altarraumes zu entwickeln. Neben dem Altar gestaltete er auch die Predella mit ihren sieben Email-Tafeln, die den *Abendmahls-Altar* mit ausgewählten Szenen aus dem Leben Christi ikonografisch ergänzen. Das künstlerische Gesamtkonzept Klahns schließt auch das Antependium vor dem Altarblock mit ein. Ein Teppich nach seinen Entwürfen zeigt die vier Evangelistensymbole als geflügelte Wesen: Engel (Matthäus), Löwe (Markus), Stier (Lukas) und Adler (Johannes), unterteilt durch ein zentrales Kreuz mit den Worten „VENI CREATOR SPIRITIS“, die auf das Stundengebet in der Vesper zu Pfingsten zurückgehen. Ein ebenfalls von Klahn gefertigtes Triumphkreuz schwebt über dem Altar. Es zeigt einen grau gefassten Corpus Christi mit Dornenkrone, der im Dreinageltypus an das Kreuz geheftet ist. Die quadratischen Enden des Kreuzes sind ebenfalls mit geflügelten Evangelistensymbolen versehen, die als emaillierte Medaillons gestaltet sind. Klahn greift bei dem *Abendmahls-Altar* für die Christuskirche in Bad Eilsen einerseits auf erprobte Vorbilder zurück, wobei insbesondere der *Bergpredigt-Altar* und der *Abbehauser Altar* zu nennen sind. Andererseits entwickelt er ein kräftiges Kolorit und löst sich von der Kontur bis zur Auflösung in pastosem Farbauftrag wie bei dem auferstandenen Christus.

10. Zusammenfassung

Die künstlerische Entwicklung Erich Klahns wurde stark durch seine frühen Jahre in Lübeck geprägt. Nachdem er sich mit seinem Vater bereits in jungen Jahren überworfen hatte, übernahm Pastor Mildenstein eine Art Vaterrolle für ihn. In der Luthergemeinde wurde er konfirmiert und hat Ansprechpartner um sich, die sein Weltbild prägten. Dies blieb nicht ohne Auswirkungen auf Klahn, der hier seinen ersten größeren Auftrag erhielt. Die Fenster für den Gemeindesaal verkörpern bereits jene eigentümliche Mischung aus völkisch-nationalistischem Gedankengut und christlicher Ikonografie, auf die Klahn auch in seinen späteren Werken immer wieder zurückgreift. Als Pastor Stellbrink 1934 die Nachfolge Mildensteins antrat, galt die Lübecker Lutherkirche als Zentrum der Deutschen Christen in Norddeutschland.

Klahn wuchs in einem Lübecker Milieu auf, dessen politische, religiöse und gesellschaftliche Weltanschauung ihn zeitlebens nicht mehr losließ, auch nicht nach seinem endgültigen Bruch mit der Stadt.¹⁶⁹ Sein Werdegang als Künstler wurde von starken Persönlichkeiten begleitet, unter ihnen Künstler, Industrielle und Verleger. An erster Stelle ist hier Asmus Jessen zu nennen, der nicht nur Künstler, sondern auch Weggefährte, Berater und ein enger Freund Klahns war. Gleichzeitig saß Jessen in seiner Funktion als Kreisbeauftragter der Reichskammer der bildenden Künste an einer wichtigen Schnittstelle für die Vermittlung von Kontakten und Aufträgen. Einer der wichtigsten Mäzene war der Lübecker Kaufmann Felix Boie, der sowohl den *Abendmahls-Altar* für Abbehausen als auch den *Auferstehungs-Altar* für Zella-Mehlis finanzierte. Für die publizistische Propaganda in Lübeck sorgte der Verleger Paul Brockhaus. In der Publikation „Der Wagen“ erschienen mehrfach Artikel, die Klahns Werke würdigen und ihn so über die Lübecker Stadtgrenzen hinaus bekannt machten.

Diese frühen Förderer unterstützten ihn nicht nur materiell, sondern vermittelten ihm auch völkisch-nationalistisches Gedankengut, das bei Klahn auf fruchtbaren Boden fiel. Es bestand eine wechselseitige Abhängigkeit, ein Geben und Nehmen, denn ohne diese frühen Förderer wäre eine Existenz als Künstler nicht möglich gewesen. Klahn engagierte sich bei der Niederdeutschen Bewegung und unterstützte Veranstaltungen wie die der völkisch-nationalistisch gesinnten Fehrsgilde, die sich ausdrücklich zum Nationalsozialismus bekannte. Klahns Ulenspiegel-Illustrationen zum Epos über den Flämischen Freiheitskampf erregten auch politisches Interesse

¹⁶⁹ Bernd Dohrendorf: Der Einfluß des Nationalsozialismus auf die Lübeckische Gesellschaft zu Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, in: 200 Jahre. Beständigkeit und Wandel bürgerlichen Gemeinns, hg. von der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit in Lübeck, Lübeck 1988, S. 95–117.

und wurden von der Propaganda der Niederdeutschen Bewegung aufgegriffen.

Klahns ab 1933 entstandene Werke fügten sich gut in den Wertekanon der NS-Ideologie ein, er ließ sich bewusst von der NS-Kulturpolitik instrumentalisieren.¹⁷⁰ Vielleicht geschah dies auch in der Hoffnung, dadurch bessere Rahmenbedingungen für seine Arbeit zu erlangen. Das künstlerische Engagement Klahns wurde schließlich auch durch die NS-Führung gewürdigt. Die Lobesworte des Reichsstellenleiters für Kunstgeschichte, Waldemar Hartmann, in den Nationalsozialistischen Monatsheften waren für Klahn eine wichtige Auszeichnung durch das NS-Regime. Spätestens zu diesem Zeitpunkt war er als Künstler arriviert und im ganzen Deutschen Reich bekannt. Diese Würdigung durch den NS-Ideologen ersetzte gewissermaßen das Manko Klahns, 1943 bei der Verleihung des Emanuel-Geibel-Preises kein gültiges NSDAP-Parteibuch vorweisen zu können, im Gegensatz zu seinen mit ihm ausgezeichneten Künstlerkollegen Asmus Jessen, Fritz Behn und Hans Heitmann, die zu diesem Zeitpunkt alle Mitglieder der NSDAP waren.

Allerdings war Klahn zum Zeitpunkt der Annahme des Preises Mitglied der Reichskammer der bildenden Künste. Dies geht eindeutig aus einem Schreiben von Asmus Jessen hervor, der sich 1943 mit einem Brief wegen einer möglichen Einberufung Klahns zur Wehrmacht an den Standortältesten von Lübeck wandte:

„In meiner amtlichen Eigenschaft als Kreisbeauftragten der Reichskammer der bildenden Künste und Fachberater für Fragen der bildenden Kunst bei der Kreisleitung der NSDAP in Lübeck bitte ich Herrn Oberst, einige Angaben über die Person des Kammermitgliedes, dem Kunstmaler Erich Klahn, Lübeck, Gärtnergasse, machen zu dürfen. [...] Klahn gehört zu den Berufensten der Lübecker Künstler. Er ist künstlerischer Leiter der bekannten Bildwebwerkstätten Brinckmann-Celle und arbeitet seit Jahren an einem Zyklus von großen Bildteppichen mit Themen, die dem deutschen Mythos entnommen sind. Die bis heute fertiggestellte Reihe ist von der Stadt Lübeck angekauft und wird einen bevorzugten Platz im neuen Rathaus finden. Ein heraldischer Wandteppich „Schwarz-Weiß-Rot“ hängt im Arbeitszimmer des Kreisleiters. Von einem anderen großen graphischen Werk, das den De Coster'schen Ulenspiegel behandelt – es sind bis heute 1000 Blatt entstanden – sagt Herr Reichsminister Rosenberg, dass es zu dem Bedeutendsten gehört, was im Sinne des neuen Deutschlands entsteht. Es spricht aus dieser Bildreihe, die den Freiheits- und Schicksalskampf Flanderns behandelt,

170 Vogtherr 2015, S. 3.

neben dem reichen künstlerischen Können eine sichere und bejahende politische und weltanschauliche wie eine ebenso starke charakterliche Haltung. Solch ein leidenschaftlicher Verfechter und Gestalter des Nordisch-Germanischen Gedankens ist kein Drückeberger.“¹⁷¹

Klahn selbst versuchte nach dem Krieg, sowohl die Annahme des Emanuel-Geibel-Preises als auch seine Mitgliedschaft in der Reichskammer für bildende Kunst zu beschönigen. Der Emanuel-Geibel-Preis war, auch wenn er von der Hansestadt Lübeck vergeben wurde, eine offizielle Auszeichnung für Kulturschaffende durch die NSDAP, dessen Regularien eine Genehmigung durch das Propagandaministerium vorsah. Ebenso ist Klahns Behauptung unwahr, er sei erst 1944 der Reichskammer für bildende Künste beigetreten, da er aufgrund des zitierten Schreibens von Jessen wenigstens schon 1943 Mitglied war:

„[...] bin ich so frei, erklären zu können, dass ich nicht einen einzigen Auftrag weder von Partei noch vom Staat in den 12 Jahren übernommen habe. Den Geibelpreis der Stadt Lübeck bekam ich, obwohl ich den verantwortlichen Stellen vor der Verleihung offen erklärt habe, dass ich nicht in der Reichskammer für bildende Künste wäre! [...] Ich bin dann erst 1944, einem Freunde zu Liebe, Mitglied der Reichskammer geworden – und das schweren Herzens und nicht ohne innerlichen Verdruss über diesen Kompromiss! [...]“¹⁷²

Bereits kurz nach Kriegende wird ihm die Annahme des Emanuel-Geibel-Preises angekreidet, was vermutlich auf die Initiative des Lübecker Malers und Grafikers Alfred Mahlau (1894–1967) zurückgeht. Klahn äußerte sich gegenüber seinem Mäzen Felix Boie in einem 1946 verfassten Brief erbost über seinen Künstlerkollegen:

„Und wie leicht hätte ich Herrn Mahlau dunnemals unmöglich machen können! Ich habe aber nicht daran gedacht – im Gegenteil! Wie ist der Mann hinter den Aufträgen hergejagt – wissen Sie doch auch wie er immer wieder um gut Wetter bei den heute verfluchten Nazis gebeten hat! Pfui Teufel! Und wenn Barlach schreibt: Heise der Scheißkerl – dann schreibe ich hier zu meiner Abregung hin: Mahlau das Aschloch!“¹⁷³

171 Brief von Asmus Jessen an den Wehrmachtsstandortältesten in Lübeck Oberst Ruslaub-Andresen vom 26.04.1943 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2013, S. 39f.

172 Brief von Erich Klahn an Dr. Paul Wember, Lübeck, St. Annen-Museum, vom 08.08.1946 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 77.

173 Brief von Erich Klahn an Felix Boie vom 08.08.1946 (Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee); Repetzky 2001, S. 151.

Die Monate nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges müssen auf Klahn wie ein Déjà-vu-Erlebnis gewirkt haben. Fremde Mächte bestimmten über die Zukunft Deutschlands, das in Trümmern lag. Waren es nach dem Ersten Weltkrieg die Versailler Verträge, die als Erblast auf den Schultern der Deutschen lasteten, übten nun die Besetzungen der Siegermächte die politische Kontrolle in Deutschland aus. War er bei Ausbruch des Ersten Weltkrieges zu jung, wurde er während des Zweiten Weltkrieges aufgrund seines Augenleidens als untauglich ausgemustert. Er konnte sich nicht wie Tausende anderer seiner Generation auf dem „Feld der Ehre“ bewähren, um das Ansehen der Nation zu retten. Sein Beitrag galt ausschließlich dem Schaffen von Kunst. Dann erlebte er 1949 die Gründung der Bundesrepublik Deutschland, verbunden mit einer jungen Demokratie und Parlamentarismus. Diese politische Entwicklung hatte Klahn bereits einmal in der Weimarer Republik durchlebt, der er ablehnend gegenüberstand. Sein Wertekanon, geprägt durch das wilhelminische Deutschland, seine politischen Überzeugungen, angelehnt an niederdeutsche und völkische Ideale, galten nichts mehr in der jungen Bundesrepublik.

Und dann wurde auch noch seine Kunst abgelehnt, sein künstlerisches Schaffen in Frage gestellt. Über Lübeck und Hamburg hinaus bis in deutschlandweit publizierten Magazinen wie „DER SPIEGEL“ war er mit dem Kunstkandal um den *Abbehauser Altar* als Künstler blamiert. Wo sollte sich Klahn als Künstler und Mensch in dieser neuen Gesellschaft wiederfinden? Die persönlichen Diffamierungen und Kränkungen, die er seitens der öffentlich geäußerten Kritik erlebte, müssen ihn tief getroffen haben. Die scheinbare gesellschaftliche Ausgrenzung führte bei ihm dazu, persönliche Erlebnisse für sich umzudeuten oder aus der Erinnerung zu löschen. Dazu gehört das Verschweigen seiner NSDAP-Mitgliedschaft im Fragebogen der Entnazifizierungsbehörde. Ebenso zählt sein Leumundszeugnis für den verurteilten NS-Verbrecher Otto Marloh vom 23. August 1948 dazu, der von 1934 bis 1939 das Zuchthaus in Celle leitete. Marloh war 1942 unter anderem mitverantwortlich für die Selektion sogenannter „Zigeunermischlinge“, von denen 134 Personen nach Auschwitz deportiert wurden und nur neun überlebten.¹⁷⁴

Klahn steht nicht gern im Mittelpunkt des Kulturbetriebs. Lieber arbeitet er im Stillen in seiner Werkstatt nach einem ihm erteilten Auftrag. Bereits frühzeitig erklärt er, warum er sich als Künstler dem Ausstellungsbetrieb entzieht, den er für eine „Kulturlosigkeit“ hält: „*Gegen Ausstellen wehrt er sich, weil er um die Grenzen seines Seins, Wesens und Könnens weiß, und weil er jegliches Ausstellen als ein Zeichen tiefster Kulturlosigkeit empfindet.*“¹⁷⁵ Die Schwierigkeit, seine Werke

174 Vogtherr 2015, S. 32f.

175 Brief von Erich Klahn an Paul Brockhaus vom 03.03.1941 (Nachlass Dose Lübeck); Repetzky 2001, S. 82.

einer kritischen Öffentlichkeit zu präsentieren, zieht sich wie ein roter Faden durch sein Schaffen. Er konnte nur schlecht mit Kritik umgehen, fühlte sich gegängelt und schrieb sogar Briefe an Hitler und den Papst.¹⁷⁶ Gleichzeitig war er aber nicht zimperlich, Kollegen bloßzustellen, womit er sich vielleicht manche Chance vertan hat. Um sich eine Existenz als Künstler aufzubauen und weitere Aufträge zu erhalten, knüpfte er dort an, wo seine künstlerische Existenz begonnen hatte – bei der Kirche als Auftraggeber. In Lübeck hat er seinen ersten Auftrag bei der Gestaltung der Fenster für den Gemeindesaal der Luther-Gemeinde verwirklicht. Er war in der Lage, mit Pastoren und weiteren kirchlichen Vertretern ein Konzept zu entwickeln und zu deren Zufriedenheit umzusetzen. Damit hatte er das Fundament für seine weitere künstlerische Laufbahn gelegt. Ein Schlüsselerlebnis in seinem beruflichen wie privaten Leben stellte die Bekanntschaft mit der Familie Schmidt in Celle dar. Hier lernte er seine spätere Frau Barbara kennen und fand in Fritz Schmidt einen wichtigen Berater, der ihm Kontakte und Aufträge in Celle und Hannover verschaffte, darunter der *Thomas-Altar* für Christhard Mahrenholz, sein erster Altar. Pastoren und kirchliche Funktionsträger zählten fortan zu seinen wichtigsten Auftraggebern und Ansprechpartnern.

Mit Ausnahme des *Thomas-Altars*, der für einen privaten Raum geschaffen wurde, mussten sich die Altäre in der Öffentlichkeit eines Kirchenraumes bewähren. Dies wussten die Pastoren als Auftraggeber, die sich vor der Beauftragung eines Künstlers wiederum entsprechenden Gremien wie etwa einem Kirchenrat zu rechtfertigen hatten. Als Künstler kamen nur solche Personen infrage, die in der Lage waren, den Auftrag hinsichtlich des Bildprogramms und der künstlerischen Gestaltung wunschgemäß umzusetzen. Bei den Altären Klahns handelt es sich ausschließlich um Auftragskunst, kein Detail wird ohne Absprache mit dem Auftraggeber eigenmächtig verwirklicht worden sein. Dies wirft ein besonderes Licht auf die Rolle der Auftraggeber, die sich und ihre christlichen und politischen Wertvorstellungen in den Werken Klahns wiederfinden wollten. So entstand ein enges Beziehungsgeflecht zwischen Idee, Auftraggeber, Künstler und Kunstwerk.

Klahn zeigt einen ambivalenten Umgang mit der christlichen und politischen Ikonografie. Beide Themenbereiche werden bei ihm eng miteinander verflochten. Die Vermischung seiner ikonografischen Motive aus mittelalterlicher Sakralkunst, religiöser Mystik, germanischen Runen und politischen Symbolen zeigt sich fast in seinem ganzen Œuvre. Unabhängig von ihrer Gattung finden sich auf Teppichen, Zeichnungen, Gemälden und Altären mehr oder weniger offensichtlich

176 Friz 2015, S. 9: „Um seinen Freunden zu helfen, hatte er keinerlei Hemmungen, auch an Prominente zu schreiben. Seine Briefe an Hitler, den Papst und manchen bedauernswerten Bürgermeister zeugen davon.“

Anspielungen auf das politische Zeitgeschehen wieder. Dies wird besonders deutlich bei dem *Karfreitags-Altar*, dessen antijüdische Thematik zusammen mit dem gerundeten Hakenkreuz und den Runen auf einen Auftraggeber aus dem Umfeld der Deutschen Christen hindeutet.

Klahns künstlerische Handschrift bleibt weitgehend unberührt von modernen, zeitgenössischen Strömungen. Das Unbehagen, sich unterschiedlichen künstlerischen Positionen zu stellen, hatte sich schon deutlich an der Münchener Akademie geäußert. Somit erfüllte Klahn, insbesondere während seiner frühen Arbeiten, bedenkenlos den Geschmack seiner Auftraggeber, da sie weitgehend auch seinem eigenen Stilempfinden entsprachen. Dies hatte bis Kriegsende gut funktioniert, weshalb Klahn auch danach an seiner künstlerischen Handschrift festhalten wollte. Bei der Umsetzung des Konzeptes zum *Abbehauser Altar* lässt sich besonders gut verfolgen, wie der eigene künstlerische Anspruch und die kritische öffentliche Wahrnehmung bei der Beurteilung seines Kunstwerkes kollidieren.

So beschränkt sich Klahns kreativer Anspruch bei der künstlerischen Entwicklung des *Abbehauser Altars* darauf, traditionelle Gestaltungsprinzipien umzukehren, die insbesondere auf seiner Beschäftigung mit mittelalterlichen Altarretabeln beruhen. Statt seine geschnitzten Figuren als Höhepunkt der Altarwandlungen im Innern zu präsentieren, platziert er sie auf den Außenflügeln. Ebenso wertet er die Szenen der Passionsgeschichte neu, indem er das Abendmahl in das Zentrum des Altars rückt, statt einer Kreuzigungsszene. Dass Klahn als regionaler Künstler sein Abendmahl durch die Verlegung in ein Bauernhaus auch regional verankert, wird der Abbehauser Gemeinde mehr zugesagt haben als dem Lübecker Denkmalsrat. Das ikonografische Programm stellt eine Mischung von Szenen aus dem Alten und Neuen Testament dar, dessen narrativer und theologischer Kontext sich nicht unmittelbar erschließt. Teilweise kombiniert Klahn zwei Bildthemen auf einer Tafel, wie etwa die Gnadenstuhldarstellung und das Jüngste Gericht. Hinzu kommt eine stilistische Umsetzung, die an seine Altäre aus den Dreißigerjahren angelehnt ist. Klahns *Abbehauser Altar* hat die Kunstsachverständigen und Museumsleiter mit seiner ikonografischen Fülle und mittelalterlichen Anmutung irritiert. Am deutlichsten äußert sich dies in dem Vorwurf des Direktors der Hamburger Kunsthalle Heise, der Altar sei „eklektisch“ und es mangle ihm an „religiösem Gehalt“.¹⁷⁷ Mit dem *Abbehauser Altar* setzt sowohl ein Bruch in Klahns Biografie als auch in seiner künstlerischen Entwicklung ein. Immerhin bewirkte die öffentlich geäußerte Kritik eine, wenn auch nur zögerliche einsetzende künstlerische Entwicklung in Klahns Spätwerk, wie die expressiven

¹⁷⁷ Brief von Carl Georg Heise an Heinrich Dose vom 08.12.1950 (Nachlass Dose, Lübeck); Repetzky 2001, S. 132.

Bildszenen des *Bad Eilsener Altars* zeigen.¹⁷⁸

Die Stilisierung Klahns zum „Unzeitgemäßen unter den Künstlern des 20. Jahrhunderts“¹⁷⁹ hat letztlich hier ihre Wurzeln. Er hat sich kaum durch zeitgenössische Strömungen beeinflussen lassen und stets an seiner Formensprache festgehalten. Seine persönlich getroffene Entscheidung, sich als Künstler von wenigen Ausnahmen abgesehen nicht dem Ausstellungsbetrieb zu stellen, führte ihn letztlich in die künstlerische Isolation. Nur sehr zögerlich erweitert sich nach Kriegsende sein Repertoire, indem er seine Farbpalette und seinen Pinselduktus um expressive Elemente erweitert, wie sie auf dem *Auferstehungs-Altar* und dem *Bad Eilsener Altar* zu sehen sind. Einige Anregungen schöpft Klahn aus der klassischen Kunstgeschichte. Die Bezüge zu den Vorlagen von Caspar David Friedrich, Lyonel Feininger und Matthias Grünewald sind klar zu erkennen.

Das Festhalten von einmal eingenommenen Positionen betrifft auch seine politische Überzeugung. Die Nähe zu völkisch-nationalistischen Ideen und die Ablehnung eines demokratischen Parlamentarismus sind überdeutlich, dies haben die wissenschaftlichen Gutachten von Repetzky und Vogtherr bestätigt. Selbst nach Kriegsende verwendet Klahn weiterhin politisch-ideologisch aufgeladene Symbole und Runen (Sonnenrad, Man-Rune), die von den Nationalsozialisten eingesetzt wurden, obwohl ihm sicher bewusst war, was diese bedeuteten. Auch wenn Klahn sich nur ungern von politischen Institutionen vereinnahmen ließ, hat er als völkisch gesinnter Künstler zur Verbreitung nationalsozialistischer Ideen und Vorstellungen beigetragen. Die historische Person Klahn und die künstlerische Person sind nicht voneinander zu trennen. Ein einmal eingeschlagener Weg wird unbeirrt fortgesetzt, sowohl künstlerisch als auch gesellschaftspolitisch. Den Wandel seiner Umgebung ignoriert Klahn weitestgehend, indem er auch persönliche Bezüge zum NS-Regime ausklammert und verdrängt. Ihn als mahnenden Künstler zu instrumentalisieren, wie dies in der Broschüre „Ein Patriot warnt vor dem Krieg“¹⁸⁰ versucht wird, kann nur als späte Gegenreaktion auf die kritischen Stimmen verstanden werden, die sich spätestens seit der 1986 durchgeführten Ausstellung „Erich Klahns Ulenspiegel“ in Wolfenbüttel immer deutlicher erheben.¹⁸¹

178 Kat. Mariensee 2004, S. 46: „Doch hier ist der Korpus im Sinne expressionistischer Reduktion des sinnlichen Abbildens zugunsten eines geistig Greifbaren zurückgenommen. Das Medium ist die Auflösung der naturalistischen Form, ist der Antinaturalismus zur Abstraktion in Anatomie, Stofflichkeit und Plastizität. Klahn stellt hier unter Beweis, daß er nach der herben Kritik am Abbehauser Altar sehr wohl auch die zeitgenössische Ästhetik verstanden hat und einbringen kann. Ob sie seine ureigene Bildsprache ist, mag dahingestellt sein.“

179 Kat. Lübeck 2015, S. 8, Vorwort der Herausgeber: „Erich Klahn (1901–1978) ist einer der Unzeitgemäßen unter den Künstlern des 20. Jahrhunderts.“

180 Dalbajewa/Salzbrenner 2013.

181 Schöttker 1986; Schuppenhauer 1986.

Klahn war ein vielseitig interessierter Künstler, der seine Anregungen aus der Beschäftigung mit historischen, mythologischen und christlichen Themen gleichermaßen entnommen hat. Zugleich war er ein politisch denkender Künstler, der sich im Rahmen seiner Möglichkeiten engagierte und dabei völkisch-nationalistische Gruppierungen unterstützte, die sich zum Nationalsozialismus bekannten. Klahn fand immer einen Weg, gesellschaftspolitische Positionen in seiner künstlerischen Arbeit auszudrücken, sowohl in den profanen Werken als auch in der Sakralkunst. Um diese Spuren in ihrer komplexen Ikonografie und Bildsprache seiner Altäre aufzudecken, bedarf es einer offenen Diskussion und Information für alle, die sich näher mit dem Werk Klahns auseinandersetzen wollen. Dies gilt insbesondere für die in liturgischem Gebrauch befindlichen Altäre in den Kirchen.

11. Literatur

Bender 2011

Ulrich Bender: Kirchenmusiker im „Dritten Reich“: Wilhelm Bender (1911 bis 1944). Musiker an der Berliner Parochialkirche. Person und Werk im kirchenpolitischen Wettbewerb (Veröffentlichungen zur Musikforschung), Rottenburg am Neckar 2011.

Bösch 2002

Frank Bösch: Das konservative Milieu. Vereinskultur und lokale Sammlungspolitik in ost- und westdeutschen Regionen (1900–1960) (Veröffentlichungen des Zeitgeschichtlichen Arbeitskreises Niedersachsen 19), Göttingen 2002.

Brednich/Schmitt 1997

Rolf Wilhelm Brednich/Heinz Schmitt (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur (30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995), Münster u.a. 1997.

Breuer 2008

Stefan Breuer: Die Völkischen in Deutschland. Kaiserreich und Weimarer Republik, Darmstadt 2008.

Brockhaus 1942–44

Paul Brockhaus: Kunsthandwerk und Volkstum. Vom Schaffen zweier niederdeutscher Künstler, in: Der Wagen 1942–44, S. 105–111.

Bruns 2009

Alken Bruns: Willibald Leo Freiherr von Lütgendorff-Leinburg, in: Neue Lübecker Lebensläufe, hg. von Alken Bruns, Neumünster 2009, S. 397–402.

Buss 2010

Hansjörg Buss: "Entjudete" Kirche: Die Lübecker Landeskirche zwischen christlichem Antijudaismus und völkischem Antisemitismus, Paderborn 2010.

Carstensen 1972

Richard Carstensen: Professor v. Lütgendorff, in: Der Wagen, 1972, S. 100–114.

Carstensen 1993

Richard Carstensen: Paul Brockhaus, in: Lübecker Lebensläufe, Neumünster 1993, S. 59ff.

Dahm 1995

Volker Dahm: Nationale Einheit und partikulare Vielfalt. Zur Frage der kulturpolitischen Gleichschaltung im Dritten Reich, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte, Jg. 43, H. 2, April 1995, S. 221–265.

Dalbajewa/Salzbrenner 2013

Birgit Dalbajewa/Uwe Salzbrenner: Ein Patriot warnt vor dem Krieg. Politische Bilder von Erich Klahn – eine private Ikonographie der Weimarer Republik, hg. v. Klahn Freundeskreis e.V., Neustadt/Mariensee 2013 (unpaginiert).

Dohnke/Hopster/Wirrer 1994

Kay Dohnke/Norbert Hopster/Jan Wirrer (Hg.): Niederdeutsch im Nationalsozialismus, Hildesheim u.a. 1994.

Dohrendorf 1988

Bernd Dohrendorf: Der Einfluß des Nationalsozialismus auf die Lübeckische Gesellschaft zu Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit, in: 200 Jahre. Beständigkeit und Wandel bürgerlichen Gemeinsinns, hg. von der Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Tätigkeit in Lübeck, Lübeck 1988.

Dose 1972

Heinrich Dose: Asmus Jessen, in: Der Wagen 1972, S. 52–63.

Dümling 1995

Albrecht Dümling: Die Gleichschaltung der musikalischen Organisationen im NS-Staat, in: Dietrich Schuberth (Hg.), Kirchenmusik im Nationalsozialismus, Kassel 1995, S. 9–22.

Düwel 1983

Klaus Düwel: Runenkunde, Stuttgart 1983.

Eickhölter 2014

Manfred Eickhölter: Vom Stadtstaat zur ausgestellten Stadt (1937 bis 1987). Erinnerungskultur zwischen Marginalisierung und Transformation, in: Das Ende des eigenständigen Lübecker Staates im Jahre 1937, hg. von Jan Lokers und Michael Hundt (Veröffentlichungen zur Geschichte der Hansestadt Lübeck, Reihe B, Bd. 52), Lübeck 2014, S. 147–161.

Enns 1978

Abram B. Enns: Kunst und Bürgertum. Die kontroversen zwanziger Jahre in Lübeck, Hamburg 1978.

Fenske 2005

Wolfgang Fenske: Wie Jesus zum „Arier“ wurde. Auswirkungen der Entjüdisierung Christi im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 2005.

Franke 1980

Manfred Franke: Albert Leo Schlageter. Der erste Soldat des 3. Reiches. Die Entmythologisierung eines Helden, Köln 1980.

Freckmann 1997

Klaus Freckmann: Die Sinnbildmanie der dreißiger Jahre und ihr Fortleben in der volkstümlichen Deutung historischer Bauweisen, in: Brednich/Schmitt 1997, S. 94–112.

Friz 1998

Diana Maria Friz: Erich Klahn – Biographische Notizen, in: Kat. Celle 1998, S. 13–17.

Friz 2015

Diana Maria Friz: Erich Klahn (1901–1978), in: Kat. Lübeck 2015. S. 9–36.

Fuhrmeister 2004

Christian Fuhrmeister: Ein Märtyrer auf der Zugspitze? Glühbirnenkreuz, Bildpropaganda und andere Medialisierungen des Totenkults um Albert Leo Schlageter in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: zeitenblicke 3, 2004, Nr. 1, unter:
www.zeitenblicke.de/2004/01/fuhrmeister/index.html, aufgerufen am 30.08.2015.

Gimmel 2001

Jürgen Gimmel: Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne (Schriftenreihe der Stipendiatinnen und Stipendiaten der Friedrich-Ebert-Stiftung 10), Münster 2001.

Gorsleben 1922

Die Edda. Übertragen von Rudolf John Gorsleben, München-Pasing 1922.

Gorsleben 1930

Rudolf John Gorsleben: Hoch-Zeit der Menschheit, Leipzig 1930.

Grosse/Otte/Perels 1996

Heinrich Grosse/Hans Otte/Joachim Perels (Hg.): Bewahren oder Bekennen? Die hannoversche Landeskirche im Nationalsozialismus, Hannover 1996.

Grosse/Otte/Perels 2002

Heinrich Grosse/Hans Otte/Joachim Perels (Hg.): Neubeginn nach der NS-Herrschaft? Die hannoversche Landeskirche nach 1945, Hannover 2002.

Gründel 1998

Winfried Gründel: Erich Klahn – Die Triptychen, in: Kat. Celle 1998, S. 23–29.

Hartmann 1940

Waldemar Hartmann: Tyll Ulenspiegel im Bilde. Erich Klahns künstlerische Neuschöpfung von Charles de Coster flämischen Volksbuch, in: Nationalsozialistische Monatshefte, Heft 125, August 1940, S. 475–480.

Holler 2003

Wolfgang Holler: Erich Klahn und die Kunst des Zeichnens, in: Kat. Mariensee 2003, S. 14–22.

Holler 2012

Wolfgang Holler: Der Passionsaltar von Erich Klahn in Zella-Mehlis. Wege zu seinem Verständnis, in: Kunst und Natur. Inszenierte Natur im Garten vom späten 17. bis zum 19. Jahrhundert (Jahrbuch

der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 15), Regensburg 2012, S. 116–129.

Höpel 2014

Thomas Höpel: Die Abwehr internationaler Kunst im Nationalsozialismus, in: Themenportal Europäische Geschichte (2014), S. 1–10, unter: http://www.europa.clio-online.de/Portals/_Europa/documents/B2014/E_Höpel_Kunst_im_NS_pdf.pdf, aufgerufen am 23.07.2015.

Hopster/Wirrer 1994

Norbert Hopster/Jan Wirrer: Tradition, Selbstinterpretation und Politik. Die „Niederdeutsche Bewegung“ vor und nach 1933, in: Dohnke/Hopster/Wirrer 1994, S. 59–122.

Hunger 2011

Ulrich Hunger: Die Runenkunde im Dritten Reich, Frankfurt/M. 1984.

Joos 2008

Birgit Joos: Die „freudige Mitarbeit“ der Münchner Kunstakademie an der „nationalen Erhebung des Volkes“. Die Jahre 1924 bis 1944, in: Volker Probst/Max Brunner/Adolf Hofstetter (Hg.): Gestalt – Form – Figur: Hans Wimmer und die Münchner Bildhauerschule, Passau u.a. 2008, S. 49–60.

Kat. Celle 1979

Teppiche von Erich Klahn, Ausstellung Bomann-Museum Celle/Landtag Hannover 1979/80, Celle 1979.

Kat. Celle 1983

Gemälde von Erich Klahn, Ausstellung Bomann-Museum Celle 1983, Celle 1983.

Kat. Celle 1998

Erich Klahn. Die Triptychen, Ausstellung Bomann-Museum Celle/Dom-Museum Bremen 1998/99, Celle 1998.

Kat. Celle 2015

Heil und Unheil – Altäre und Bilder: Eine Auseinandersetzung mit Erich Klahn. Ausstellung

Bomann-Museum Celle 2015, Celle 2015.

Kat. Lübeck 2015

Erich Klahn. Ulenspiegel, 1901–1978, Ausstellung Museum Behnhaus Drägerhaus Lübeck/Museum Bad Arolsen/Bomann-Museum Celle 2015, hg. von Alexander Bastek u.a., Petersberg 2015.

Kat. Mariensee 2003

Erich Klahn (1901–1978). Zeichnungen. Ausstellung Kloster Mariensee 2003, Celle 2003.

Kat. Mariensee 2004

Klahn. Sakrale Bilder. Altäre – Tafelbilder – Kunsthandwerk. Ausstellung Kloster Mariensee 2004, Nordhorn 2004.

Kat. Mariensee 2006

Von Angesicht zu Angesicht. Erich Klahns Porträtmalerei. Ausstellung Kloster Mariensee 2006, Nordhorn 2006.

Kat. Wolfenbüttel 1986

Erich Klahns Ulenspiegel. Illustrationsfolgen zu Charles de Costers Roman. Ausstellung Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel 1986 (Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 52), Wolfenbüttel 1986.

Klatt 1998

Dietrich Klatt: Die Eigenarten der Bildsprache Klahns in seinen Triptychen, in: Kat. Celle 1998, S. 18–22.

Klee 2007

Ernst Klee: Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt a. M. 2007.

Meyer-Rebentisch 2012

Karen Meyer-Rebentisch: Vor 75 Jahren wurde die Lutherkirche gebaut. Heute ist sie Gemeindekirche und Gedenkstätte für die vier Lübecker Märtyrer, in: Lübecker Blätter 177 (2012),

H. 21, S. 368–371.

Meyer-Rebentisch 2014

Karen Meyer-Rebentisch: Was macht Luther in St. Lorenz? Geschichte und Geschichten aus Stadtteil und Gemeinde, hg. von der ev.-luth. Kirchengemeinde Luther-Melanchthon zu Lübeck, Lübeck 2014.

Nanko 1993

Ulrich Nanko: Die Deutsche Glaubensbewegung. Eine historische und soziologische Untersuchung, Marburg 1993.

Nussbeck 1993

Ulrich Nussbeck: Karl Theodor Weigel und das Göttinger Sinnbildarchiv. Eine Karriere im Dritten Reich, Göttingen 1993.

Overesch 2002

Manfred Overesch: St. Michaelis, das Weltkulturerbe in Hildesheim: eine christlich-jüdische Partnerschaft für den Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg, Regensburg 2002.

Pötter 2014

Herbert Pötter: Die Grabfigur Bernwards in der Michaeliskirche Hildesheim, Regensburg 2014.

Prolingheuer 2001

Hans Prolingheuer: Hitlers fromme Bilderstürmer. Kirche & Kunst unterm Hakenkreuz, Köln 2001.

Puschner 2006

Uwe Puschner: Weltanschauung und Religion – Religion und Weltanschauung. Ideologie und Formen völkischer Religion, in: zeitenblicke 5, 2006, unter:

<http://www.zeitenblicke.de/2006/1/Puschner/dippArticle.pdf>, aufgerufen am 30.08.2015.

Repetzky 2001

Henning Repetzky: „Eine Welt zu beackern liegt vor mir ...“. Erich Klahn. Eine Monographie, hg. vom Klahn-Freundeskreis e.V., Hannover 2001.

Repetzky 2013

Henning Repetzky: Das Verhältnis des Künstlers Erich Klahn (1901-1978) zu völkisch-rassistischem Gedankengut und nationalsozialistischen Kreisen, Typoskript (46 S.), Bearbeitungsstand 15.12.2013, unter: <http://www.klosterkammer.de/html/veroeffentlichungen.html>, aufgerufen am 20.06.2015.

Rosenberg 1930

Alfred Rosenberg: Der Mythos des 20. Jahrhunderts, München 1930.

Sabrow 1994

Martin Sabrow: Der Rathenaumord: Rekonstruktion einer Verschwörung gegen die Weimarer Republik (Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 69), München 1994.

Saltzwedel 1967

Rolf Saltzwedel: Paul Brockhaus, in: Der Wagen 1967, S. 7–14.

Saltzwedel 1995/96

Rolf Saltzwedel: Die Luthergemeinde während der Zeit des Nationalsozialismus, in: Der Wagen 1995/96, S. 119–138.

Schierenberg 1994

Heiko Schierenberg: Aus der Geschichte der Luthergemeinde (1914–1933), in: 80 Jahre Luthergemeinde Lübeck, 1914–1994, hg. vom Kirchenvorstand der Luthergemeinde Lübeck, Lübeck 1994, S. 4–11.

Schnoor 2001

Frank Schnoor: Mathilde Ludendorff und das Christentum. Eine radikale völkische Position in der Zeit der Weimarer Republik und des NS-Staates (Deutsche Hochschulschriften 1192), Egelsbach u.a. 2001.

Schöttker 1986

Detlev Schöttker: Kultureller Imperialismus. Charles de Costers belgisches Nationalepos „La légende d’Ulenspiegel“ und seine Rezeption in Deutschland, in: Kat. Wolfenbüttel 1986, S. 27–44.

Schreyer 1951

Lothar Schreyer: Der Abendmahlsaltar von Erich Klahn, in: Die neue Schau. Juni 1951, S. 143ff.

Schuppenhauer 1986

Claus Schuppenhauer: Auch Eulenspiegel hat Zeit und Ort ... Notizen über Erich Klahn und die 'niederdeutsche Idee', in: Kat. Wolfenbüttel 1986, S. 13–26.

Sebastian 2014

Klaus Sebastian: Die Römische Kaiserzeit – Teil 1: von Augustus bis Severus Alexander, Norderstedt 2014.

Seidel 1990

Max Seidel: Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald, Stuttgart/Zürich 1990.

Siegele-Wenschkewitz 1994

Leonore Siegele-Wenschkewitz (Hg.): Christlicher Antijudaismus und Antisemitismus. Theologische und kirchliche Programme Deutscher Christen (Arnoldshainer Texte Bd. 85), Frankfurt/M. 1994.

Szperalski 1984

Ulrich Szperalski: Asmus Jessen. Künstler und Erzieher – Opfer einer Aera, in: Der Wagen 1984, S. 197–218.

Thoemmes 2009

Martin Thoemmes: Karl Friedrich Stellbrink, in: Neue Lübecker Lebensläufe, hg. von Alken Bruns, Neumünster 2009, S. 569–572.

Vogtherr 2015

Thomas Vogtherr: Erich Klahn (1901-1978) – ein völkischer Künstler? Gutachten zu biographischen Stationen, Typoskript (43 S.), Bearbeitungsstand 24.06.2015, unter: <http://www.klosterkammer.de/html/veroeffentlichungen.html>, aufgerufen am 26.06.2015.

von List 1908

Guido von List: Das Geheimnis der Runen. Mit einer Runentafel. Guido-List-Bücherei Reihe 1, Bd.

1, Groß-Lichterfelde 1908.

Weber 2000

Cornelia Weber: Altes Testament und völkische Frage: der biblische Volksbegriff in der alttestamentlichen Wissenschaft der nationalsozialistischen Zeit, dargestellt am Beispiel von Johannes Hempel (Forschungen zum Alten Testament 28), Tübingen 2000.

Weigel 1935

Karl Theodor Weigel: Runen und Sinnbilder, Berlin 1935.

Weigel 1941

Karl Theodor Weigel: Sinnbilder in Niedersachsen, Hildesheim 1941.

12. Archivalische Quellen

Archiv der Klahn-Stiftung, Mariensee:

- Brief von Carl Georg Heise an Heinrich Dose (Nachlass Dose, Lübeck, als Kopie im Archiv der Klahn-Stiftung)
- Brief von Asmus Jessen an Oberst Ruslaub-Andresen
- Briefe von Erich Klahn an Paul Brockhaus (Nachlass Dose, Lübeck, als Kopien im Archiv der Klahn-Stiftung)
- Briefe von Erich Klahn an Paul Brockhaus (Nachlass Saltzwedel, Lübeck, als Kopien im Archiv der Klahn-Stiftung)
- Briefe von Erich Klahn an Felix Boie
- Briefe von Erich Klahn an Carlotta Brinckmann
- Briefe von Erich Klahn an Marie Hintze, geb. Funck
- Brief von Erich Klahn an Dr. Paul Wember
- Erklärung von Erich Klahn

Archiv der Hansestadt Lübeck

Bundesarchiv Berlin

Klahn-Archiv Bad Arolsen

Landeskirchliches Archiv Hannover

Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Hannover

Privatbesitz Weimar:

- Briefe von Erich Klahn an Barbara Bosse-Klahn