

Der Röhlinger Kreuzwegfries des Freskomalers Alois Schenk

Siegwart Rupp

Vielen wird das Dorf Röhlingen völlig unbekannt sein. Zusammen mit Pfahlheim liegt es genau am östlich Ellwangen verlaufenden Teil des Limes. Manche Erderhöhung und -vertiefung verrät heute noch dessen ehemaligen Verlauf: toter Winkel in uraltem Grenzland. Von Ellwangen her führt uns die Straße nach Zöbingen/Wallerstein über Röhlingen. Wer die letzten 25 Jahre der Erschließung dieser Gegend beobachten konnte, hat gesehen, wie ein Jahrhundert nachgeholt worden ist. Kaum einer erinnert sich heute noch des Zustands der genannten Straße im württembergisch-bayerischen Grenzgebiet bei Wallerstein. Fast unpassierbar durch Verwahrlosung und Schlaglöcher war sie bestes Kriterium für die systematische Vernachlässigung eines Grenzgebiets.

Wer dagegen heute die Strecke von Ellwangen nach Röhlingen fährt, bewegt sich auf einer großzügig ausgebauten Straße, die ihn aus dem Jagsttal hinauf auf das liasegekrönte Voralbgebiet führt. Übrigens sind im Rechteck Neunstadt-Röhlingen-Pfahlheim-Beersbach in den letzten Jahren ein halbes Dutzend staatliche Stauseen geschaffen worden, die dieser Landschaft einen ganz neuen Reiz verleihen. Halb in Wiesentälern, halb zwischen bewaldeten Hängen sich erstreckend, bieten sie sich dem vom mit Äckern und Weiden besetzten Hochplateau Herabwandernden in mannigfaltigen Aspekten dar.

Ein markanter Punkt in dieser Gegend ist der Röhlinger Kirchturm. Der Ort selbst liegt in und an den erhöhten Rändern einer flachen Talsenke, die Kirche an einer beherrschenden Stelle über dem Ort. Sie hat stattliche Ausmaße, sowohl an Ausdehnung als auch an Höhererstreckung, und ist ein neugotischer Bau aus der Zeit um die Jahrhundertwende mit spitzbehelmtem Ostturm, hoher dreischiffiger Halle, Querhaus und geräumigem Chor.

Niemand wird in dieser Gegend und in diesem Ort mit seiner neugotischen Kirche Besonderes vermuten. Und doch befindet sich hier der größte avantgardistische Wurf der kirchlichen Malerei in Württemberg vom Beginn der zwanziger Jahre: der Kreuzwegfries des Freskomalers ALOIS SCHENK. HEINRICH GETZENY schrieb 1929: *Sein Kreuzweg in Röhlingen bezeichnet den Durchbruch der jungen Kunst in Württemberg . . . Seine Ausführung erfolgte unter großen Schwierigkeiten; das Volk rebellierte gegen diese ungewohnte Kunst. Eineinhalb Jahre mußte die Arbeit unterbrochen werden.*

Hier also, weitab von den Schauplätzen des großen Kunstgeschehens – ausgerechnet hier! – ist mit dem Werk SCHENKS der Durchbruch der neuen Kunst im kirchlichen Sektor anzusetzen. Kein Wunder, daß gerade hier auch jede Originalität dem massivsten Unverständnis begegnen mußte. Wieder einmal ein Beispiel, das für viele stehen kann, wie in der deutschen Kunst hoffnungsvolle Ansätze im Provinzialismus ersticken mußten. In diesem Sinne muß ALOIS SCHENKS ausdrucksstarkes und kraftvolles Jugendwerk direkt unter einem tragischen Aspekt gesehen werden. Sind doch alle seine folgenden Werke im Vergleich zu diesem Anfang ein Zurückstecken und Resignieren, ein Opfer ihrer «barbarischen» Umwelt; denn an ursprünglicher Begabung war offensichtlich kein Mangel. Das zeigt sich nirgendwo so wie in Röhlingen. An dieser Stelle kann den Gründen nicht nachgegangen werden, die für die Verflachung in seinen späteren kirchlichen Wandmalereiaufträgen angeführt werden können. Eine genaue Analyse der gesellschaftlichen Hintergründe würde wohl die meiste Klärung bringen können.

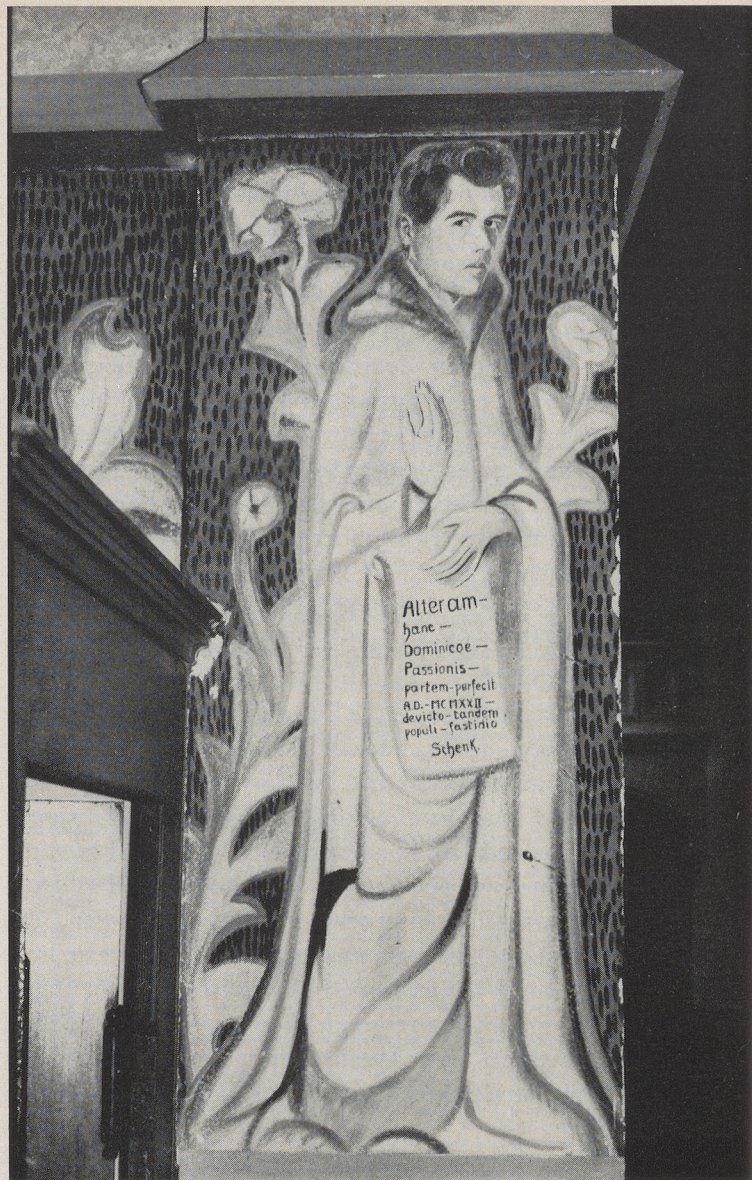
Wenden wir uns nun dem Werk selbst zu. Betreten wir die Kirche im Westen und schreiten wir den Mittelgang der rund zehn Meter breiten Mittelschiffshalle sechs Joche weit nach vorn, dann erstreckt sich der Fries links und rechts von uns an den Seitenschiffswänden. Die beiden Joche vor dem Chor durchmessen das Querhaus, das mit einem linken und rechten Flügel nach Nord und Süd beträchtlich über die Langhausbreite hinaus ausläßt. Auch die Querhauswände sind in den Fries mit einbezogen. Er läuft unterhalb der Reihe hoher Fenster entlang, wobei die schräg angeschnittenen Fensterbänke seine Oberkante durchstoßen und dort einen zinnenartigen Rhythmus erzeugen. Der Fries mußte sich in die Form eines schon vorgegebenen rund umlaufend vorspringenden Gesimses einfügen. Die Unterkante erstreckt sich streng horizontal in gleicher Höhe um die ganze Kirche mit Ausnahme der Stellen, wo häßliche massive Windfänge, ungeschlachtetem Urväterhausrat gleich, in den Winkeln der ausladenden Querhausflügel die schöne Malfläche der Westwände blockieren. Durchsichtige gläserne Windfänge könnten hier das Bild erheblich verbessern. Damit der Fries nicht ganz abreißt, hat der Künstler den schmalen verbleibenden Streifen über den Windfängen mit christlichen Symbolzeichen ausgemalt. So über dem nördlichen Windfang den Hahn und die Schwurhand als Symbol für Petri

Verleugnung, den Bethlehemstern und Christus mit geschultertem Kreuz im Kontrast, schließlich den Fisch. Über dem südlichen Windfang ist der Baum der Versuchung mit dem Kreuz konfrontiert, Würfel und Becher unter der Waage der Gerechtigkeit gemalt.

Betrachtet man die Geschichte des Kreuzwegs, so fällt die große Verschiedenheit in der Stationenzahl auf. Der Kreuzweg als Kircheneinrichtungstück ist noch gar nicht so alt. Bis zur Jahrtausendwende war er überhaupt unbekannt. Es gab in Jerusalem zwar einen heiligen Pilgerweg, aber keinen heiligen Kreuzweg. Im Jahr 1187 werden das erstmal Haltepunkte (Stationen) auf dem Kreuzweg in Jerusalem erwähnt. Erst am Anfang des 15. Jahrhunderts gibt es Nachbildungen des Kreuzwegs, d. h. des Weges, welchen Christus vom Hause des Pilatus bis nach Golgatha gegangen ist, insgesamt 1604 Schritte. Es hatte bis dahin schon Nachbildungen des heiligen Grabes und von Golgatha gegeben, aber nicht vom Kreuzweg. Selbstverständlich waren auch in der gotischen Tafelmalerei immer wieder bestimmte Passionsituationen gemalt worden, aber unsystematisch. Zu Beginn des 15. Jahrhunderts brachten dann Pilger die genauen Maße des Kreuzwegs mit nach Hause.

Der erste Kreuzweg ist vom Dominikanerpater ALVARUS 1405 im Kloster Scala Coeli bei Cordoba eingerichtet worden. Dabei hatte jede Station ihre eigene Kapelle. Den nächstbekanntesten Kreuzweg hat der Franziskaner PHILIPP von AQUILA 1456 angelegt, und zwar wurden die Kreuzwege von nun an auch auf Plätzen von Städten errichtet. 1468 ist der Jerusalemberg vor dem Bergtor in Lübeck zu datieren, er war der erste Kreuzweg in einer deutschen Stadt. 1480/90 wurde der berühmte Nürnberger Kreuzweg von ADAM KRAFFT geschaffen, der sich in «sieben Fällen des Kreuzwegs» vom Thiergärtner zum Johannesfriedhof hinzog. Es folgt 1507 nach diesem Muster der Bamberger Kreuzweg. Aus TILMAN RIEMENSCHNEIDERS Schule stammen vier Stationenbilder aus Kitzingen und drei aus Kirchberg bei Volkach. In der Gegenreformation ist die Blütezeit des Kreuzwegs anzusetzen. Er endete meist mit der heutigen 12. Station oder mit dem Heiligen Grab. Drei, vier, fünf oder sieben sind die Stationenzahlen in der Anfangszeit. In der Gegenreformation wird die Zahl 12 häufig, man weiß aber auch von 17 bis zu 32 Stationen. Die Zahl der Stationen war häufig von der Zahl der Gebete abhängig, die in spätmittelalterlichen Gebetbüchern festgelegt worden war.

Die endgültige Regelung der Zahl der Stationen erfolgte schließlich durch den Priester ADRIANI



Selbstbildnis von ALOIS SCHENK aus dem Jahr 1922 im südlichen Querhaus.

CRUYS († 1585 in Köln), dessen Spezialität die Erforschung des Heiligen Landes, insbesondere die Beschreibung von Jerusalem, war. Er legte die ersten 12 Stationen der heutigen Reihenfolge fest, die 13. und 14. Station kamen dann nach ihm hinzu. Seit 1686 war die Kreuzwegandacht und ihre Pflege vom Papst ausschließlich dem Franziskanerorden zugesprochen worden. So hat z. B. der Franziskaner LEONHARD VON PORTO MAURIZIO 572 Kreuzwege angelegt. JOSEF II. war gegen den Kreuzweg, weshalb die Synode von Pistoja 1786 beschloß, alle nicht in den Evangelien begründeten Stationen zu entfernen. Trotzdem hat sich der Kreuzweg in der nun endgültig festgelegten Form von 14 Stationen unverändert erhalten. Die letzte großartige Bestätigung dieser Form des Kreuzwegs stellt die vom ehemaligen Bischof von Rottenburg, PAUL KEPPLER,

herausgegebene Arbeit über die 14 Stationen des heiligen Kreuzweges dar. 1890 erschienen, entwickelt sie systematisch vor allem anhand der Beuroner Kunst den festgelegten Kanon von 14 Stationen. In Kenntnis dieses Buches dürfte wohl auch der Maler ALOIS SCHENK seinen Röhlinger Kreuzweg gemalt haben.

Der Röhlinger Stationenweg beginnt mit der 1. Station an der Nordwestecke des nördlichen Seitenschiffs. Als eine wahre «geistliche Straß» führt er uns in unausgesetztem Zusammenhang im Raume in die Runde. Die überleitenden Elemente von Station zu Station sind landschaftlicher Art. Dieser nichtabreißende Zusammenhang ist ein ganz besonders glücklicher Gedanke des Künstlers gewesen. Die ersten vier Stationen trägt die nördliche Seitenschiffwand, dann erfolgt der Umsprung auf die nördliche Querhauswand, auf der die 5. bis 7. Station gemalt ist. Darauf muß der Gläubige das Querhaus nach Süden hin durchmessen, um an der südlichen Querhauswand die Fortsetzung in der 8. bis 10. Station zu finden. Schließlich folgen von Ost nach West auf der südlichen Seitenschiffwand die 11. bis 14. Station. Unter Aussparung des Chorraumes macht der Andächtige also einmal die Runde in der Kirche.

Sicherheitshalber seien die 14 Stationen in ihren Darstellungsinhalten genannt:

1. Verhör vor Pilatus, 2. Aufnahme des Kreuzes durch Christus, 3., 7., 9. Station: der dreimalige Fall Christi unter dem Kreuz, 4. Begegnung mit der Mutter, 5. Simon von Cyrene nimmt das Kreuz auf, 6. Schweißstuch der Veronika, 8. Begegnung Christi mit den Frauen, 10. die Kleiderberaubung, 11. die

Nordwestecke des Querhauses. Zusammenstoß mit Gipsfiguren und Schreinergotik.



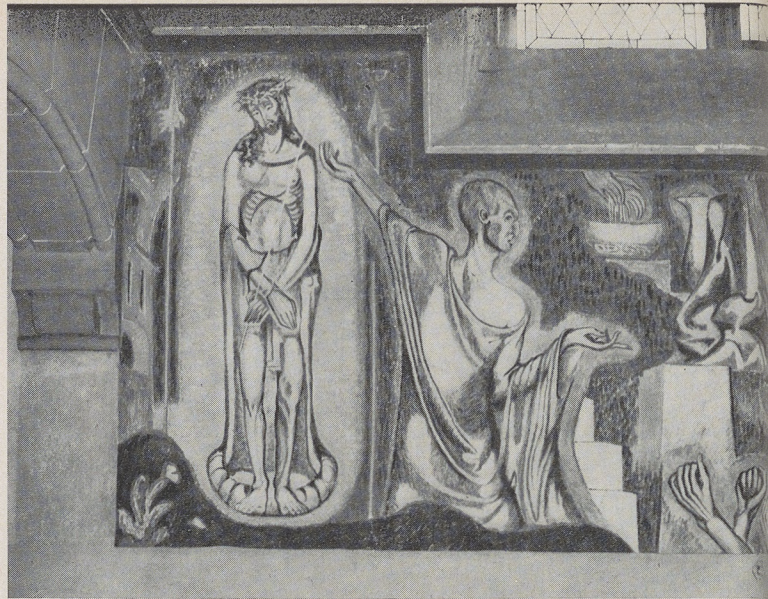
Annagelung, 12. der Kreuzestod, 13. Kreuzabnahme, 14. Grablegung.

Welches ist nun der erste Eindruck, den man bekommt, wenn man die Röhlinger Kirche betritt? Der eines hohen, lichtdurchfluteten Hallenraumes mit zwei Reihen von je fünf stattlichen Rundsäulen mit attischen Basen auf achteckigen hohen Sockelunterbauten. Schmale, höchstens drei Meter breite Seitenschiffe, in Art der Staffelhalle nur eine Winzigkeit niedriger als das Mittelschiff. Säulen, Wände und Kreuzgratgewölbe sind von einer stumpfen blechgrauen Tünche überzogen zum Nachteil des Gesamteindrucks. Hauptaltar und Gestühl im Chor, die beiden Nebenaltäre an den Ostwänden der beiden Querhausflügel und der Orgelprospekt sind bejammernswerte Beispiele schlechtester Schreinergotik der Endstufe um 1900. SCHINKEL oder HEIDELOFF sind weit. Die Dekadenz wird offenkundig, wenn man bemerkt, daß der plastische Schmuck der Altäre aus bemaltem Gips besteht. Phantasieloseste Fräsarbeit produzierte Wälder von Gesprenge. Man könnte meinen, die Zeit sei spurlos an dieser Kirche aus der Zeit der Jahrhundertwende vorbeigegangen, wenn, ja wenn dieser Kreuzwegfries des Malers ALOIS SCHENK nicht wäre. In solcher Umgebung ist SCHENKS Werk der einzige belebende Akzent. Ohne ihn wäre die Kirche ein Feld der Trostlosigkeit. Leider ist der ursprüngliche farbige Eindruck heute sehr gestört. Nach dem Willen des Malers sollte der Fries rundum einen kräftigen Blau-Gelb-Rot-Dreiklang ergeben. Es scheinen Impulse ADOLF HÖLZELS zu sein, dessen Schüler er auf der Akademie Stuttgart war, die den Künstler zu dieser Idee führten. Die ganze Wandzone unterhalb des Frieses bis zum Erdboden sollte in Rot gehalten sein. Ursprünglich, in den Anfängen, scheint der Maler das auch ausgeführt zu haben. Er war aber gezwungen worden, das sofort wieder zuzustreichen in demselben stumpfen Blechgrau, in dem der Rest der Kirche ertrinkt. Doch an vielen Stellen, wo das Grau abgerieben worden ist, schaut das ursprüngliche Rot heute wieder hervor.

Heute wirkt der Fries so, als fehlte ein Ton des Urdreiklangs der Farbe. Bei den einzelnen Stationen steht Christus in einer leuchtend indischgelben Mandorla, die je nach der Gegebenheit um den gestürzten oder zusammengesackten Körper Christi in einer neuen Figurierung herumgeführt ist. Ganz natürlich gliedern sich so aus dem Fries die vierzehn Stationen heraus. Das Figürliche selbst ist in Grau gehalten, aber in der Spannung zwischen grünlichen und rötlichen Graus. Der Himmelhintergrund ist in einem prachtvoll-unvergeßlichen Blau gehalten, durch Dunkelstrichelung noch vertieft.

Nachklänge von Rot, aus der zugestrichenen Sockelzone nach oben ausgestrahlt zu denken, sind vor allem in der wolkig-schollenhaft behandelten Bodenzone zu finden und als locker-grießelige Umrandungslinien der gelben Aureolen. Große Massen des grisaillehaft behandelten Figürlichen werden durch gelb-ocker-orange nuancierte Umrandungskomplexe zu fast ornamental wirkenden größeren Einheiten zusammengefaßt. Eindrucksvoll kontrastieren diese gegen den tiefblauen Grund. Es lebt etwas Jugendstilhaftes in diesen Formen, Stilisierungsprinzipien der ottonischen Buchmalerei verquickt mit dem drastischen Realismus der Pestkreuze gesteigert durch spätextpressionistische Farbigkeit. Der erste oberflächliche Eindruck beim Betreten der Kirche ist also der eines herrlich leuchtenden Blau-Gelb mit Graufigurierung in unterschiedlicher Verteilung, Ballung oder Entspannung. Wie eingangs schon angedeutet, hat dieser erste große Auftrag dem jungen Künstler schwerste Anfeindungen eingebracht.

An dieser Stelle sollte man genauer auf sie eingehen. Ohne die Kenntnis dieser Ereignisse wird die Entwicklung SCHENKS nicht verständlich. Nach der Vollendung der Nordseite der Kirche war SCHENK im Jahr 1920 gezwungen worden, seine Arbeit zu unterbrechen. Allen Ernstes strebte eine starke Partei an, das begonnene Werk wieder zu vernichten. Erst nach großen Kämpfen konnte der Künstler das Werk nach einer Pause von eineinhalb Jahren in den Jahren 1921/22 vollenden. Keine Stimme kann die damalige Situation besser wiedergeben, als die KARL STIRNERS, des bekannten Ellwanger Malers und Graphikers, der sich im Jahre 1921 in der Lokalpresse für SCHENK einsetzte: *Der Stimmen sind viele, die laut geworden sind über dieses Werk und die in Aufregung kamen. Und die meisten sind Gegner, Berufene sind wenige, fast gar keine. Einige engherzige Schreier haben blindlings geschimpft, und die anderen, im Denken und Fühlen unselbständig, laufen immer mit. Das ist das alte Lied.* Man sieht, wie SCHENK in dem damals prominenten Künstler STIRNER einen warmen Fürsprecher gefunden hatte. STIRNER fährt fort: *Schenk ist ein ehrlicher Künstler, der aber Ansprüche an den Geist und an das Gefühl stellt. ... Es war mir gleich klar beim Betreten obiger Kirche, daß Schenk in dieser Umgebung in Protest kommen mußte, aber es tut mir leid um den Künstler, weil das, was er geboten hat, heute verkannt wird.* Vor fünfzig Jahren mußte der Zusammenstoß zwischen dem süßlichen Devotionalienkitsch der Altäre und dem ausdrucksstarken Fresko besonders erregend wirken. STIRNER fühlte das offensichtlich ganz stark.



1. (unvollständige) Station: Verhör vor Pilatus.

Für uns heute ist die Röhlinger Kirche deswegen unglaublich interessant, als diese Konfliktsituation – nach einem halben Jahrhundert der Entwicklung – noch völlig unverändert im Originalzustand studiert werden kann. Man findet bei uns nur noch wenige Kirchen, in denen bemalter Gips und Schreinergotik so original belassen worden sind wie in Röhlingen.

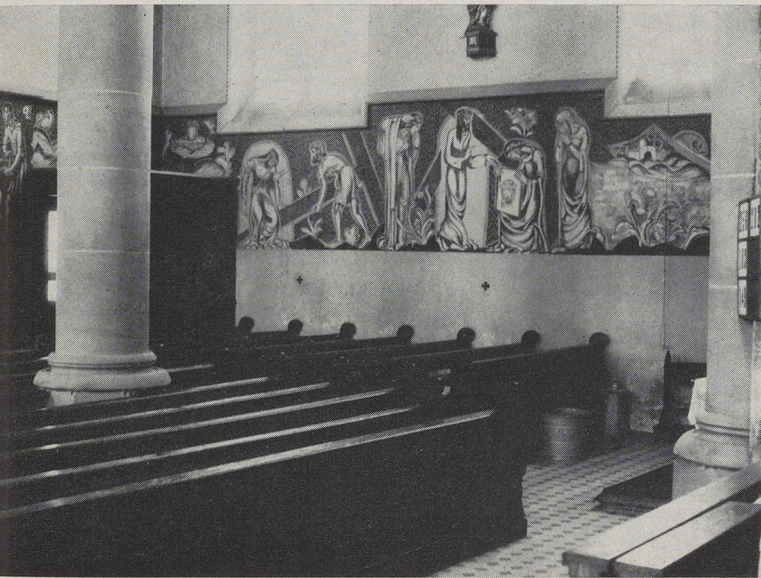
Interessant müßte eine Umfrage bei der Bevölkerung sein, inwieweit auch jetzt noch der alte Widerwille von vor fünfzig Jahren in der Bevölkerung gegen das expressive Fresko lebendig ist. Der Verfasser hat keine systematische Befragung durchgeführt, bei vielen Gesprächen aber erstaunlich positive Stimmen über SCHENKS Fresko in der hei-

3. Station: Erster Fall Christi unter dem Kreuz.



matlichen Kirche vernommen. Sollte trotz des Fehlens jeglicher kunsterzieherischen Potenz in dieser Gegend der Geschmack der einheimischen Bevölkerung einem Entwicklungsprozeß unterworfen gewesen sein? Ein interessanter Nebenaspekt des Problems.

STIRNER jedenfalls klagt über die Unbildung der damaligen Menschen: *Weil die Farben etwas kraß und nicht alltäglich und die Formen der Figuren etwas herb und verzerrt sind, so wird er abgelehnt. Die nackte Wahrheit will niemand wissen. Ich weiß, unsere Zeit will in lauter süßliche Unwahrheiten gekleidet sein. Warum regt man sich immer auf? Man täte doch wahrlich besser, wenn man sich in die Bilder hineinleben und sich einmal die Mühe*



Nördliche Querhauswand (4.–6. Station).

des Verstehens und Verstehenwollens geben würde. So könnte man gar manches Anregende und Charakteristische daraus ersehen und gar lernen. Schenk wollte den Hergang möglichst wahr gestalten, wo der Heiland als menschengewordener Gottessohn den Tod in seiner bitterwahren Tatsache erleidet. Der Künstler wollte alles aufs Einfachste sagen, nichts bemänteln, nichts beschönigen. Und ob es ihm gelungen ist? Sein ehrlicher Wille dabei zeigt manche gute Darstellung. Sicher schon, wie er anfängt! Jesus wird zum Tode verurteilt. Da steht der Heiland ganz in seiner Hingebung zum Tode bereit, dann Pilatus als Vermittler dazwischen. Die Linie bewegt sich von Christus abwärts zu Pilatus, dann noch tiefer hinunter zu den Pharisäern und dem Volke: und alle Hände erheben sich und fordern: Kreuzige ihn!

Bei dem Bilde, wie Jesus das schwere Kreuz auf sich nimmt (gemeint ist die dritte Station), sind ganz be-

sonders die brutalen Gesichter der Henkersknechte in ihrer ganzen Stumpfsinnigkeit trefflich gelungen. Dabei weiß der Maler durch die lyrischen Beigaben, wie der Distel und der Passionsblume, sinnig die Dramatik zu begleiten. So ist auf manches Schöne hinzuweisen. Ich greife noch ein anderes Motiv heraus, wo Veronika das Schweißstuch reicht. Wie könnte da der Ausdruck der Gestalt Jesu stärker sein! Wie prächtig ist doch die Ekstase der Maria gelungen! Wie sie entzückt ist über das Wunder des Abdrucks des geliebten Hauptes! Die Linien der Madonna sind edel. Das ist Schönheit! Und wer sie nicht erkennt, der möge genauer zusehen.

Dies schrieb STIRNER im November 1921. Es muß der Zeitpunkt gewesen sein, als SCHENK den zweiten Teil nach der Unterbrechung zu malen begonnen hatte. Es ist hochinteressant, was KARL STIRNER über diese weitere Arbeit schreibt: *Alles preise ich auch nicht, was Schenk bis dahin an diesem Kreuzweg gegeben hat, aber es mag ihm zum Schluß, wo ihm bei seiner Arbeit so viel Steine in den Weg geworfen wurden, auch der Mut etwas geschmälert worden sein, und er mag darnach von der Schaffensfreudigkeit etwas eingebüßt haben, was mir an den letzten Bildern auffiel. Es ist nicht mehr die überzeugende Sicherheit darin, wie sie gerade das erste Bild auszuüben vermag, wo alles bis aufs feinste geklärt ist.*

HEINRICH GETZENY schrieb im Jahr 1929 ähnliche Beobachtungen nieder: *... Wenn auch die zweite Seite nicht mehr ganz die ursprüngliche Frische der ersten zeigt – sie ist nach der erzwungenen Unterbrechung gemalt – so ist doch der Röhlinger Kreuzweg eines der stärksten Werke der neuen Kunst auf württembergischem Boden. Wie ein Künstler durch allzugroße Rücksicht auf seine Besteller gehemmt und zurückgeworfen werden kann, das sieht man, wenn man den Röhlinger Kreuzweg mit Schenks viel matterem Probebild zum neuen Kreuzweg in Baienfurt bei Ravensburg vergleicht . . .*

Im Juli 1932 endlich schreibt ein Kritiker (Dr. N) über SCHENKS Kreuzweg in Baienfurt: *An die Wucht und Kraft des Röhlinger Kreuzwegs, des Bahnbrechers für modernste Kirchenmalerei in der Diözese Rottenburg, reicht dieser Vertreter (gemeint ist ein Probebild) des Baienfurter Frieses nicht hin. Die dort und damals gemachten Erfahrungen werden wohl den Maler zur Milderung des krassen Realismus im Röhlinger Freskenfries bestimmt haben. Und voll Trauer knüpft der Rezensent folgende Betrachtung an seine Kritik: Wie auch immer die Stellungnahme des einzelnen zu diesem Erstlingswerk Schenkscher Kirchenmalerei ausfallen mag, jedenfalls würde der Röhlinger Kreuzweg in*

der kongenialen Umgebung des Baienfurter Kircheninneren, seiner harmonischen, architektonischen, plastischen und malerischen Neugestaltung weniger Gegner und rascheres Verständnis gefunden haben, als in der neugotischen Pfarrkirche im Virngrund.

Den drei angeführten Stimmen kann man mehrere gemeinsame Gedanken entnehmen:

1. den Hinweis auf die erschütterte Schaffenslust, auf die Schockwirkung, 2. – ganz allgemein ohne Begründung ausgedrückt – daß man schon im zweiten Malabschnitt des Röhlinger Freskenzyklus eine gewisse Unsicherheit bemerken könne, 3. daß SCHENK – hier am Beispiel des Baienfurter Freskenzyklus – offenbar durch die unliebsamen Erfahrungen von Röhlingen erbittert, in manchen Dingen gemäßiger und damit weniger ausdrucksstark schaffe.

Diesen Andeutungen soll jetzt nachgegangen werden, indem der erste Röhlinger Malabschnitt mit dem zweiten verglichen werden soll. In der Tat kann, was die Qualität anlangt, ein gewisses Gefälle zwischen dem ersten und zweiten Abschnitt festgestellt werden. Dies soll unter vier Gesichtspunkten geschehen.

1. Ist eine Abnahme des Malerischen festzustellen. Man vergleiche etwa Station 1 mit Station 13. Der herrlich leuchtende blaue Grund auf Station 1 ist malerisch locker und phantasievoll ausgeführt. Mit halbtrockenem Pinsel ist die Farbe so leicht hingetupft, daß der grieselige Freskoputz noch punktuell hindurchscheinen kann. Die Vertiefung des Blau durch Dunkelheiten erfolgte in variiert geformten Tupfern. Auf Station 13 dagegen ist die Blaufarbe mechanisch aufgetüncht, die Dunkelheiten dünn-graphisch wie im Akkord aufgestrichelt.
2. Station 1 zeigt breit-malerisch angelegte bandartige Farbumspielungen in Gelb-Ocker-Orange-Nuancierungen. Das Wort Kontur trifft hier fast nicht zu, denn die Dicke dieser Umrandungen variiert aufs lebendigste. Station 13 dagegen zeigt dünn-drahtige ausdruckslose Umrißwiederholungen in nuancenarmem Gelb, keine Variation in der Breite der Umrandungen. Der Kontur hat hier die Funktion der Zusammenfassung großer figürlicher Massen zu lebendigen, fast abstrakten Figuren verloren, geblieben ist lediglich eine mechanisch wirkende Umrandungsfunktion von Einzelheiten.
3. Die Grisaille der figürlichen Darstellungen ist in Station 1 spannungsreich in der Skala zwischen rötlichen und grünlichen Graus. Die rötliche Nuance ist sogar sehr stark vorhanden. In Station 13 dagegen ist die rötliche Nuance sehr stark



6. Station: Schweißstuch der Veronika.

- in den Hintergrund getreten, ja fast völlig verschwunden. Geblieben dagegen ist das grünliche bis blecherne Grau. Die Punkte 2 und 3 besagen also, daß im Gesamteindruck der erste Malabschnitt (Stationen 1–7) gegenüber dem zweiten sehr viel malerischer und lockerer erscheint, auch farbig nuancierter und reicher. Die Stationen 8 bis 14 erscheinen dagegen härter und trockener, farbloser und graphischer.
4. Interessant ist es, anatomische Details der beiden Abschnitte miteinander zu vergleichen. Am besten die Stationen 2 und 3 mit den Stationen 10 und 11. Werden bei 2 und 3 in wahrer expressiver Freiheit Glieder und Anatomie völlig frei geformt und in die Fläche gestaltet, auch großzügig weggelassen, so zeigt etwa Station 10 eine

13. Station: Kreuzabnahme.



fatale Perspektivierung des knienden Landknechts mit aus dem Rahmen fallender Verkürzung des rechten Unterschenkels, oder Station 11 eine Draufsicht auf den Hammer des nagelnden Henkers, durch die die expressive Wucht des ausholenden und durch die Luft schwingenden Hammers verlorengeht.

Diese Beobachtungen finden verstärkte Nachfolge etwa im Kreuzweg von Baienfurt. In der 8. Station fallen die puppenhaften aus dem Gesamtstil herausfallenden Kindergesichter auf. Die Anatomie des Erlösers wirkt teilweise akademisch trocken, so ganz anders als auf der Gegenseite, wo die Details der Gesamtkonzeption völlig untergeordnet wurden.



14. Station (Detail): Grablegung.

Es sei aber ausdrücklich betont, daß es sich nur um Nuancen des Unterschieds der beiden Seiten handelt. Der Röhlinger Kreuzweg ist trotz dieser Beobachtungen als eine Ganzheit imponierend und auch heute, vielleicht gerade heute, ein Werk, das uns in seinem Ausdrucksgehalt fesseln kann.

Der Maler hat sich in ganzer Figur im Fresko dargestellt. Er trägt eine Schriftrolle in der Linken mit der Inschrift «Alteram hanc Dominicæ Passionis partem perfecit A. D. MCMXXII devicto tandem populi fastidio Schenk».

Einiges Biographische über SCHENK soll folgen. Er ist am 4. Februar 1888 in Schwäbisch Gmünd geboren, studierte 1906–11 auf der Kunstakademie Stuttgart bei CHRISTIAN LANDENBERGER, FRIEDRICH KELLER und ADOLF HÖLZEL. BAUMEISTER und

SCHLEMMER waren seine Studiengenossen. Er machte den Ersten Weltkrieg mit, lernte die Türkei kennen. Später bereiste er Palästina, besuchte die heiligen Stätten. Der Freskoauftrag für Röhlingen war sein erster großer monumentaler Auftrag. Bis weit in die dreißiger Jahre hinein hat er dann etwa 40 Freskoaufträge in Württemberg, Baden, Bayern, Österreich und der Schweiz geschaffen. Das Kreuzwegmotiv ist dabei häufig: Baienfurt, Aalen, Schneidemühl, Süßen. Verglichen mit Röhlingen tendiert seine Entwicklung zu einer Abschwächung der ursprünglichen Ausdruckskraft. Naturalismus und Konvention gesellen sich zur ursprünglichen Expressivität. SCHENK kann nicht mehr so überzeugen wie in Röhlingen. So malt er 1935 in Netstal (Schweiz) ein Hochaltarbild, das die perspektivische Landschaftskulisse und die symmetrische Komposition der Renaissance fast unverändert übernimmt.

1936 ist dem Bericht über eine Ausstellung, die er zusammen mit dem Bildhauer Prof. HOLL in Schwäbisch Gmünd veranstaltete, zu entnehmen, daß er seine kirchlichen Entwürfe ganz ausgeschieden hat. *Es sollte durch die vorliegende Zusammenstellung offenbar ein bestimmter Gesamteindruck erzielt werden.* HOLL hatte als Mittelpunkt der Ausstellung eine HITLERbüste aufgestellt . . .

Vieles mag die bekannte verhängnisvolle Entwicklung im Dritten Reich erklären. Der Lebensnerv SCHENKS, das freie Schaffen auf dem kirchlichen Sektor, war bedroht. Er zieht sich auf die Landschaftsmalerei zurück. Die monumentale Freilichtmalerei FRIEDRICH KELLERS, seines ehemaligen Lehrers, findet in ihm eine späte Fortsetzung. Freilich empfindet man schmerzlich den Zwiespalt zwischen dem monumental denkenden figürlichen Freskomaler und dem ölmalenden Landschaftler. Die Geschichte der Künstler, auf die der Schatten der «zwölf Jahre» fiel, ist noch nicht geschrieben. Auch SCHENKS Entwicklung mußte in dieser Zeit zwangsläufig schwere Hemmung erfahren. Am 23. September 1949 ist er in Schwäbisch Gmünd gestorben.

Literatur:

Schwäbisches Heimatbuch 1925/70; Remstalzeitung 1921/265, 1932/148, 1932/184, 1935/70, 1935/82, 1936/90, 1950/112; Die Christliche Kunst, Jahrgänge 17, 25, 28; Neue Württembergische Zeitung 1949/224, 1949/226; Einhorn 1959, Nr. 36, 1969, Nr. 95. Erwähnt als Kirchenmaler in FLEISCHHAUER-BAUM-KOBELL, «Die Schwäbische Kunst im 19. und 20. Jahrhundert». Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1936.