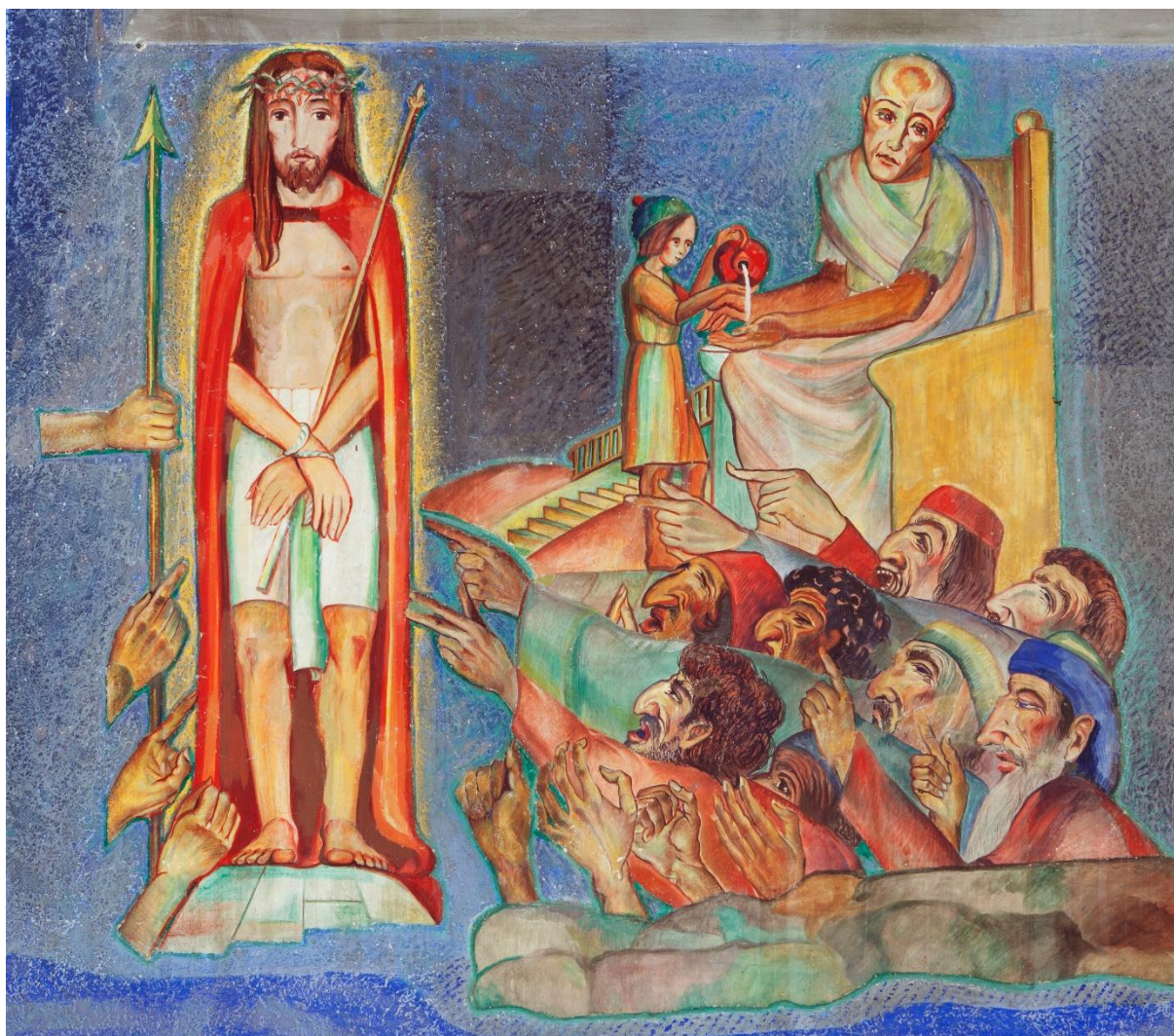


## Bernhard Staudacher



### Christlicher Antijudaismus/Antisemitismus im Kreuzweg in Baienfurt

Das Thema christlicher Antisemitismus gibt immer wieder Anlass zu Diskussionen. In der Kritik steht dabei auch der Kreuzweg in der katholischen Pfarrkirche in Baienfurt. „Wie sich die Bilder gleichen“ – so das Fazit von Fritz Endemann<sup>1</sup>. *Wie konnte es zu einer solchen – gemeint: antijudaistischen/antisemitischen - Darstellungsweise kommen?*

#### Vorbemerkung

Kein Zweifel, die richtige Einschätzung und Anwendung des historischen Kontextes ist immer problematisch und in gewissem Sinne auch zirkulär. Wenn Geschichte das prägende Umfeld eines künstlerischen Aktes ist, formt und belebt dieser Akt seinerseits das, was wir als rekonstruierbare, dokumentierte Geschichtlichkeit postulieren. Ihrem schwer greifbaren Wesen nach sind unsere Rekonstruktionen der Vergangenheit grammatikalische und textuelle »Wahrheitsfiktionen«. Sie werden aus den Verfügbarkeiten des Präteritums gezimmert. Keine letztliche Verifizierung von außen begleitet sie. Noch das neutralste archivarische Zeugnis wird erst zu einem solchen durch das Wagnis

<sup>1</sup> Fritz Endemann, Judenbilder der Christen. Was ist aus ihnen geworden? Wie ist mit ihnen umzugehen? In: Schwäbische Heimat 2019/2, 168 – 176, S. 174. Zuletzt: Peter Eitel, Geschichte Oberschwabens im 19. Und 20. Jahrhundert, Bd. III, Sigmaringen 2022, 61.

der Interpretation, der selektiven Rekonstruktion im Vorstellungsvermögen, die es hervorbringt. Ebenso wenig wird auch der dichteste, detaillierteste historische Kontext den datierten Eintritt ins Dasein, geschweige denn die Intention und die derzeitigen Signifikationen eines Gemäldes »erklären«.<sup>2</sup> Nichts desto trotz soll hier der Versuch unternommen werden, den historischen Kontext der Entstehung zu erhellen, um gegebenenfalls den Kreuzweg neu zu sehen, auch wenn weiterhin Fragen offenbleiben.

### **Die Textvorlagen für die I. Station - zwei Kreuzwegandachten im Gesangbuch der Diözese Rottenburg von 1917<sup>3</sup>**

Passionsfrömmigkeit ist nicht grundsätzlich antijudaistisch. Allerdings ist der Grat dazu schmal, je nachdem welche Schriftstellen aus den Passionserzählungen der vier Evangelien dazu herangezogen werden. Kreuzwegdarstellungen in der Kirche oder im Freien sind bildhafter Teil einer Kreuzwegandacht. Dazu werden die einzelnen Stationen aufgesucht und betrachtet. Das Diözesangesangbuch von 1917 bietet dafür zwei Vorlagen.

#### 1. Station. Jesus wird zum Tod verurteilt

##### 1. Kreuzwegandacht (1917)

Die Gottlosen sprachen bei sich in ihrer Bosheit: Lasset uns fangen den Gerechten: denn er ist unseren Werken zuwider; er rühmt sich, die Wissenschaft Gottes zu haben, und nennt sich Gottes Sohn; lasset uns sehen ob seine Reden wahr sind. Ist er wahrhaft der Sohn Gottes, so mag er ihn befreien aus unseren Händen; zum schimpflichen Tode wollen wir ihn verdammen.

##### 2. Kreuzwegandacht (1917)

Von einem ungerechten Richter hast du, o unschuldiger Heiland, das Urteil angenommen, das wir für unsere Sünden verdient haben. Ewiger Dank sei dir für solch liebevolle Umarmung. O lass doch deinen Tod unser Leben sein und wenn wir einst vor Gericht kommen, o Jesus, so sei uns nicht ein verdammender, sondern ein freisprechender und beseligender Richter. Amen. Vater unser.

Sucht man nach einem Schuldigen für der Tod Jesu, fällt die Antwort unterschiedlich aus. In der ersten Andacht sind es „die Gottlosen“ in der zweiten Andacht ein ungerechter Richter (Pilatus). Die erste Kreuzwegandacht wurde wörtlich aus dem ersten Rottenburger Gesangbuch<sup>4</sup> von 1867 übernommen. Die zweite Kreuzwegandacht wurde gekürzt und statt des einzelnen Beters, der dabei vornehmlich sich selbst in den Blick nimmt, ist es nun die betende Gemeinde, die auf Jesus schaut, der zum Tod verurteilt wird.

##### 1. Kreuzwegandacht (1867)

Die Gottlosen sprachen bei sich in ihrer Bosheit: Lasset uns fangen den Gerechten: denn er ist unseren Werken zuwider; er rühmt sich, die Wissenschaft Gottes zu haben, und nennt sich Gottes Sohn; lasset uns sehen ob seine Reden wahr sind. Ist er wahrhaft der Sohn Gottes, so mag er ihn befreien aus unseren Händen; zum schimpflichen Tode wollen wir ihn verdammen.

##### 2. Kreuzwegandacht (1867)

*Betrachte, wie Pilatus den unschuldigen Jesus, nach blutiger Geißelung und Krönung mit Dornen, verurteilt, und wie gelassen der Heiland dieses Todesurteil annimmt, damit du von dem Urteile des ewigen Todes befreit würdest.* Zum Kreuzestod wurdest du verurteilt, unschuldiger Jesus, und einem Bösewicht nachgesetzt. Du hast nichts als Gutes getan, ob du gleich den grausamen Tod vorausgesehen.

<sup>2</sup> Georg Steiner, Von realer Gegenwart, München 1990, S. 219.

<sup>3</sup> Katholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste im Bistum Rottenburg. Hrsg. V. Bischöflichen Ordinariat, Rottenburg a. N. 1917.

<sup>4</sup> Katholisches Gesang- und Andachtsbuch zum Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste im Bistum Rottenburg. Hrsg. V. Bischöflichen Ordinariat, Rottenburg & Gmünd [1867].

Eben weil du es mit den Menschen so gut gemeint, weil du sie hast retten und selig machen wollen, musstest du sterben. Wie getröstet kann ich nun sein, wenn ich unschuldig, und um Gottes Willen, leiden muss! Weltlohn und Weltdank sei niemals meine Absicht, wenn ich recht handle und andern Gutes tue. – So wird es mich auch nicht irre machen, noch zu sehr bestürzen, wenn ich dafür Unrecht und Undank erleiden muss. – Ach wie oft habe ich auch falsch geurteilt, wider mein Gewissen geredet und gehandelt, andern zu gefallen, oder aus Furcht vor ihnen, wie Pilatus! – und wie oft glaube ich blos durch äußerliche fromme Übungen, wie er durch sein Händewaschen, mein Gewissen von der Schuld frei zu machen. – Aber nichts, selbst dein Blut nicht, o Jesus, kann mich von Sünden reinigen, wenn ich mich nicht rechtschaffen bessere. Du mein Heiland wirst mein Richter sein. Vater unser.

Der Begriff „die Gottlosen“ in der ersten Andacht ist den Psalmen entnommen. In der Sprache der Psalmen greift der Text verschiedenen Stellen aus dem Lukasevangelium (Lk 22,69f; 23,35) auf. Mit dem händewaschenden Pilatus in der zweiten Andacht als Bildvorlage kam jenes Evangelium zum Zuge, das schon lange antijüdischer Tendenzen verdächtigt wird. Zwar können diese nach dem heutigen Stand der Exegese „entschärft“ und plausibilisiert werden, sie bleiben aber bei einer „unbefangenen“ Lektüre des vierten Evangeliums deutlich wahrnehmbar. Entstanden in einer Zeit vertiefter Spannungen zwischen den christlichen Gemeinden und dem Judentum haben die realen Konflikte im biblischen Text deutliche Spuren hinterlassen. Am dichtesten zeigen sich diese in der johanneischen Passionshandlung: Verglichen mit den (älteren) synoptischen Evangelien nach Markus, Matthäus und Lukas wird Pontius Pilatus bei Johannes mit Abstand am stärksten von jeder Schuld am Tod Jesu entlastet, mehr noch: er wird zu dessen Fürsprecher und Anwalt. Pilatus macht mehrere Anläufe, Jesus freizulassen, muss am Ende aber der Agitation und Erpressung seitens „der Juden“ - „die Gottlosen“ der 1. Kreuzwegandacht (s.o.) - nachgeben. Mit der kollektivierenden Bezeichnung „die Juden“ im Johannesevangelium ist nach heutiger Auffassung nicht das jüdische Volk als solches gemeint, sondern nur die hohepriesterliche Machtelite, deren Gefolgsleute und der von ihnen aufgehetzte Mob von Jerusalem.<sup>5</sup> Nach Joh 19, 6 sind es *die Hohenpriester und Amtsdienner. Als sie ihn sahen, schrien sie und sagten: Kreuzigen, kreuzigen!*

Die Rezeption des Johannesevangeliums als Bildgrundlage für die erste Kreuzwegstation birgt seit jeher die Gefahr einer antijudaistischen Deutung. Insbesondere die johanneische Passionsdarstellung mit ihrer wiederholten Bezugnahme auf „die Juden“ als fordernde Instanz im Prozess Jesu begünstigte in der christlichen Auslegungstradition die Vorstellung einer kollektiven jüdischen Verantwortung für den Tod Jesu. Diese theologisch motivierte Judenfeindschaft wird in der Forschung als Antijudaismus bezeichnet.

---

<sup>5</sup> Reinhold Zwick, Hundert Jahre deutsche Jesusfilme. In: Rottenburger Jahrbuch für Kirchengeschichte, Bd. 40/2021, Ostfildern 2022, 133-158, 149.

Am Beispiel des Kreuzwegs von Baienfurt (1931/32) sowie früherer Darstellungen wie in Willebadessen (1859) zeigt Endemann jedoch, dass sich im 20. Jahrhundert eine problematische Zuspitzung vollzieht. Er vergleicht die Darstellung der in der ersten Station den Tod Jesu fordernden Menge mit antisemitischen Karikaturen aus dem nationalsozialistischen Propagandablatt *Der Stürmer*. Durch diesen Vergleich verschiebt sich die Bewertung: Die Bildsprache erscheint nicht mehr vorrangig als Ausdruck religiös motivierten Antijudaismus, sondern weist Merkmale eines rassistisch codierten Antisemitismus auf.

Die begriffliche Unterscheidung ist historisch bedeutsam. Antijudaismus bezeichnet eine religiös-theologisch begründete Judenfeindschaft, während Antisemitismus eine mit Nationalismus, Sozialdarwinismus und Rassismus verbundene Ideologie darstellt, die Juden als „Rasse“ konstruiert (s.o.). Gleichwohl darf diese Differenzierung nicht darüber hinwegtäuschen, dass der moderne Antisemitismus in erheblichem Maße auf tradierten antijudaistischen Deutungsmustern aufbauen konnte. Für das 20. Jahrhundert erweist sich daher eine klare Trennung beider Phänomene als analytisch schwierig, da religiöse Bildtraditionen und rassistische Ideologeme ineinandergreifen.

### **Die Passion Jesu als zeitgenössisches, kulturelles, und gesellschaftliches Narrativ**

#### **Die Passion im deutschen Film**

Ein weiteres Medium, das in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts große Massen bewegte, wurde bislang nicht in den Vergleich einbezogen: der Film, insbesondere die filmische Darstellung der Passion Jesu. Bis ins 20. Jahrhundert hinein besaß die Kirche – von den Passionsspielen abgesehen – weitgehend ein Alleinstellungsmerkmal in der öffentlichen Darstellung der Passion. Mit dem Aufkommen des Films löste sich jedoch die Darstellung des Lebens und Leidens Jesu zunehmend aus der Deutungshoheit der Kirche.

Darüber hinaus erreichte das neue Medium ein deutlich breiteres Publikum, auch Menschen, die sich bereits von der Kirche entfernt hatten. Der Film besaß die Fähigkeit, Zuschauer kollektiv zum Lachen oder zum Weinen zu bewegen. Gerade diese starke Emotionalität zog die Menschen in die Lichtspielhäuser. Da der Film in dieser Zeit noch ohne Ton auskommen musste, spielten Mimik und Gestik eine zentrale Rolle, wodurch Übersteigerungen nahezu unvermeidlich waren.

Auch Schenk verfolgte mit seinem Werk die Absicht, den Betrachter emotional in das Passionsmysterium des Erlösers hineinzuziehen. Sein Kreuzweg stand 1932 somit in Konkurrenz zum Medium Kino. Als Ausdrucksmittel blieben Schenk vor allem die intensive Farbigkeit und die große Geste, um sich gegenüber den „bewegten Bildern“ zu behaupten, die seit 1929 zunehmend auch mit Ton versehen waren.<sup>6</sup>

#### **„Der Galiläer“ (1921) von Dimitri Buchowetzki**

Der erste deutsche Jesusfilm, „Der Galiläer“ von Dimitri Buchowetzki (1885–1932), basiert auf einer filmischen Adaption eines kurzzeitig aufgeführten Passionsspiels in Freiburg im Breisgau. Für die

---

<sup>6</sup> 1929 wurde zu einem bedeutenden Jahr in der deutschen Tonfilm-Geschichte: Nach dem Tri-Ergon-Film „Ein Tag Film“ (1928) feierte am 16. Januar 1929 der Film „Ich küsse Ihre Hand, Madame“ mit einer von Richard Tauber gesungenen Liederinlage die Premiere des Tobis-Systems. Knapp zwei Monate später kam es zur Uraufführung von Walther Ruttmanns gut 40-minütigem Tobis-Film „Melodie der Welt“, des bis dahin längsten deutschen Tonfilms.

Verfilmung ergänzte Buchowetzki die Darsteller des Passionsspiels durch einige professionelle Filmschauspieler und drehte mehrere Szenen außerhalb der ursprünglichen Freilichtbühne.

Obwohl „Der Galiläer“ grundsätzlich im Modus einer historisierenden Darstellung inszeniert ist, wird der Film von zwei auffälligen Formen der Stilisierung geprägt. Die erste betrifft die Darstellung der Hauptfigur. Hier zeigt sich deutlich das Bestreben, Christus als göttlichen Sohn auf der Leinwand sichtbar zu machen. Zu diesem Zweck werden die Bewegungen und Gesten der Jesusfigur stark verlangsamt und künstlich hervorgehoben. Diese Inszenierung soll Würde sowie ein „Nicht-von-dieser-Welt-Sein“ vermitteln, wirkt jedoch eher übertrieben und maniert. Jesus und seine Jünger tragen auf ihren Wanderungen Hirtenstäbe, wie sie später auch Bischöfe verwenden. Die Bildkompositionen erinnern dabei stark an bekannte religiöse Darstellungen, etwa an Werke von Fugel. Auch der Abendmahlsaal orientiert sich deutlich an Leonardos berühmtem Gemälde „Das letzte Abendmahl“. Der Wiedererkennungseffekt dieser ikonischen Bildvorlagen scheint bewusst angestrebt.

Die zweite Form der Stilisierung zeigt sich in der Darstellung der Gegner Jesu. Diese erscheinen ausschließlich in der geschlossenen Front des Hohen Rates, während die römischen Autoritäten als weitgehend desinteressiert dargestellt werden. Das jüdische Volk selbst wird dabei nicht negativ gezeichnet; vielmehr wird die Verurteilung Jesu allein den jüdischen Autoritäten und ihrem Druck auf Pontius Pilatus zugeschrieben.

In der Darstellung des Hohen Rates führt diese Stilisierung jedoch zu einer deutlichen Verzerrung, die stark von antijüdischen und antisemitischen Stereotypen geprägt ist. Die Hohenpriester werden mit grotesk überzeichneten Gesichtszügen dargestellt: fratzenhafte Gesichter, Hakennasen, schiefe Zähne, ungepflegtes Haar sowie hornartig auslaufende Kopfbedeckungen, die an Wikingerhelme erinnern und offenbar eine Verbindung zum Teufel symbolisieren sollen. Solche visuellen Codes knüpfen an traditionelle Dämonisierungsstrategien an und verstärken die negative Darstellung der jüdischen Autoritäten.



r. Kajaphas beim Beschluss, Jesus zu töten  
Bildnachweis: Katholisches Filmwerk (Frankfurt a. M.)



Hoher Rat bei der Verurteilung Jesu

Der Hohe Rat erscheint bei Buchowetzki als perfide und verschlagen – ganz im Sinne jener unheilvollen Tradition antijüdischer Hetze, die sich in entsprechenden Darstellungen niederschlägt. Seine verzerrte Darstellung steht zugleich in der Nachfolge der Passionsspiel-Tradition.

Eine ähnliche Stilisierung der Gegenspieler Jesu, verbunden mit einer deutlichen Überzeichnung von Physiognomie und Gestik, findet sich auch im Kreuzweg in Baienfurt. Sie beschränkt sich dort jedoch nicht nur auf die Vertreter des Hohen Rates (Station VII, IX), sondern bezieht nahezu alle handelnden Figuren ein, einschließlich der Soldaten (Station III, VIII, IX, X; mit Ausnahme der VI. Station). Vergleichbare Tendenzen lassen sich bereits im Kreuzweg in Röhlingen beobachten (vgl. Abb. unten).

Die Darstellung Jesu als Sohn Gottes entspricht hingegen weitgehend derjenigen im Film: Ihm allein ist das weiße Gewand vorbehalten. Direkte Bezüge zum Film „*Der Galiläer*“ lassen sich jedoch nicht eindeutig nachweisen. Dies dürfte auch daran liegen, dass die Inszenierung insgesamt auf bekannte Bildtraditionen zum Leben und zur Passion Christi zurückgreift. So spielt das Abendmahl in einem Raum, der an Leonardo da Vincis Darstellung erinnert, mit den drei Fenstern im Hintergrund, der Landschaftsaussicht und dem quer gestellten Tisch.

Gerade die für den Film neu geschaffenen Szenen in offener Landschaft wecken zudem Assoziationen zu Werken Gebhard Fugels. Eine solche historisierende Sicht auf die Passion versucht Schenk in seinem Kreuzweg jedoch zu überwinden. Deutlich näher steht ihm stattdessen die expressionistische Verfilmung des Lebens Jesu durch Robert Wiene aus dem Jahr 1923.

### **„I.N.R.I – Ein Film der Menschlichkeit“<sup>7</sup> (1923) von Robert Wiene**

Nur zwei Jahre nach »Der Galiläer« wurde in Deutschland ein zweiter Anlauf unternommen, mit einem Jesusfilm aus eigener Produktion den Weltmarkt zu erobern. Für die Regie zeichnete der durch »Das Kabinett des Dr. Caligari« (1919) berühmt gewordene Robert Wiene (1873-1938) sich verantwortlich. Die Hauptrollen wurden mit großen Stars des deutschen Stummfilms besetzt: Henny Porten (1890-1960) als Mutter Jesu, Werner Krauss (1884-1959) als Pilatus, Asta Nielsen (1881-1972) als Maria Magdalena, und mit dem seinerzeit überaus erfolgreichen ukrainisch-stämmigen Grigori Camara (1878- 1980) als Jesus. Als werbewirksam war dabei wohl auch gedacht, dass Asta Nielsen, die berühmt-berüchtigte „femme fatale“ des deutschen Stummfilms, zu dieser Zeit mit Chmara liiert war und ihre Beziehung die Regenbogen-Gazetten mit immer neuen Aufregern versorgte. Der damals 12-jährige Erik Ode hatte als 12-jähriger Jesus im Tempel seine erste Rolle im Film überhaupt. I.N.R.I. erhielt den Untertitel »Ein Film der Menschlichkeit«, in dem sich die Intention des Produzenten Hans Neumann (1886-1962), der das Unternehmen mit großem Engagement verfolgte, verdichtete. Neumann wollte mit diesem Jesusfilm dazu beitragen, dass Deutschland nach dem 1. Weltkrieg wieder in der Weltöffentlichkeit an moralischer Reputation gewinnt.

---

<sup>7</sup> Länge 138 Minuten, Regie, Drehbuch und schnitt: Robert Wiene, Produktion: Hans Neumann. Besetzung: Gregori Chmara – Jesus Christus; Henny Porten – Maria, Mutter Jesu; Werner Krauß – Pontius Pilatus; Asta Nielsen – Maria Magdalena; u.a.



In der Weihnachtsnummer der „Filmwoche“ aus dem Jahr 1923 meinte der Neumann gewogene Kritiker Paul Ickes (1889-1967): *Die Menschlichkeit steht in innerer Zerrissenheit vor Golgotha und weiß nicht, woran sie sich halten, in welcher Vorstellung sie sich zusammenfinden soll. Die Antwort des Evangeliums sei eindeutig: Nicht durch Gewalttat und rohe Kraft errang Jesus den Sieg über seine Widersacher, sondern durch das still-demütige Selbstopfer. Die Umwälzung überfiel die Menschheit nicht mit der Schärfe des Schwertes, sondern mit der Sanftheit der inneren Überzeugung.* Im selben Beitrag ergänzte Hans Neumann zur Intention des Projekts; *Wir brauchen eine neue Aktion, um die Menschen, die sich durch Kriege, Revolutionen, Gewalttaten und politische Aufwiegelungen verirrt haben, zur wahren Moral der Lehre zurückzuführen; denn nicht die Verhetzung, nicht der Kampf aufs Messer, der Zwist unter den Nationen, die Rivalität der Volker können zum guten Ende führen, — dorthin gelangen wir allein durch die Besinnung auf das Opfer, das jeder einzelne zu bringen hat! Dazu jedoch ist erforderlich, dass wir das Leben Jesu allen Beiwerk entkleiden, dass wir das Leben und Leiden des Heilandes so sehen, wie unsere Augen heute die Existenz eines hervorragenden Menschen, einer leuchtenden Gestalt zu sehen gewohnt sind. Ein solcher Film soll kein religiöser sein, er hat nur die Aufgabe, an die unzerstörbare Heilsbotschaft und ihren moralischen Inhalt zu erinnern und damit überall zur Einkehr zu mahnen. [...] Wir sind ein im Kriege unterlegenes Volk, ein großer Teil des Auslandes wirft uns Barbarei und Unverträglichkeit vor, wir sind verleumdet! Da hoffe ich, dass der Film I.N.R.I. der Welt die Augen darüber öffnet, dass wir den wahren Sinn christlicher Menschlichkeit erfasst haben: die Unversöhnlichkeit muss aus den Nationen verschwinden, wir haben gemeinsame Menschheitsziele vor uns, wir alle! [...] Am ersten Weihnachtsfeiertag soll er, das ist mein Wunsch, in allen größeren Städten der Welt zur selben Zeit abgerollt werden, in New York und Buenos Aires ebenso wie in Berlin und London, und zu dieser einen selben Stunde soll er einen Appel] an das menschliche Fühlen richten: seid menschlich vor allem! Übt nicht Gewalt, ihr die Mittel zur Gewalt zur Hand habt, sondern besinnt euch auf das hohe Gebot des Opfers, denn nur durch das Opfer werden wir geläutert und kommen zu dem, was uns vor dem unverständigen Tier auszeichnet: zur Würde!*

### **Die Passion im Film und in Baienfurt – ein Vergleich**

Im Gegensatz zu Buchowetzki's Open Air-Inszenierung war »I.N.R.I.« eine reine Studioproduktion, gedreht in einer umfunktionierten riesigen Luftschiffhalle in Staaken bei Berlin. Nicht nur die Studio-Atmosphäre, sondern auch die Bauten, die Kostüme, die stark geschminkten Gesichter und die Darstellerführung verliehen dem Unternehmen eine ausgesprochen theatralische Aura. Diese

entsprach ganz offensichtlich der Grundintention Robert Wienes. In der Handlung seines Jesusfilms, die den Bogen von der Krippe bis zur Auferstehung spannt, zeigen sich innerhalb des artifiziiellen Gesamtduktus nochmals zwei Felder, in denen diese grundständige Stilisierung zusätzlich intensiviert wird: Wiene bricht in der Passionshandlung mit der konventionellen Darstellung im Nazarener-Stil Buchowtzkis und inszeniert mit maximal expressivem Gestus. Hier treffen sich Film und Kreuzweg in Baienfurt. Auch bei Schenk agieren die Figuren wie auf einer Bühne mit nur angedeuteter Kulisse. Eine historisierende Illusion des Geschehens in Jerusalem vor 1900 Jahren wird bewusst nicht angestrebt. Wie in »Der Galiläer« sind es auch in »I.N.R.I.« einzig die Juden unter Führung des Hohen Rats, die voller Ingrimme die Verhaftung und den Tod Jesu betreiben. Neu dagegen ist die eindeutig negative Kennzeichnung des Volkes als „wilder Haufen“ und bei Einzelaufnahmen mit „abgerissener“ Kleidung ganz im Gegensatz zu den Römern. Bei der Darstellung der Hohenpriester begegnen erneut die antijüdischen Stereotypen, sowohl physiognomisch wie in ihrem Agieren. Für die Führer des Volkes entwirft Schenk ein eigenes Kostüm mit einer Kopfbedeckung (1927 u. 1931/1932), die in einem roten Reif endet. Keiner der aufgebracht Menge in der ersten Station trägt eine solche oder ihr ähnliche Kopfbedeckung. Neben dem Gesichtsausdruck kommt in seiner „Inszenierung“ dem Fingerspiel eine tragende Rolle zu. *Die Sprache der Hände spielt überhaupt in den Schenk'schen Bildwerken eine bedeutende Rolle. Manchmal anatomisch betrachtet überdehnt und überspitzt bilden sie in der unglaublichen Vielfalt und fein gezeichneten Unterschiedlichkeit ihres seelischen Ausdrucks einen wesentlichen Bestandteil seiner Kunstmittel.*<sup>8</sup> Im Unterschied zum Film wirken bei Schenk weder Gewand noch die Physiognomie abstoßend. Die Nasen sind, wie bei allen Figuren(!), markant gezeichnet, jedoch individuell verschieden! Die abwehrende Gestik in der VII. Station lässt auf Nikodemus, Pharisäer und „Führer der Juden“<sup>9</sup>, schließen.



6 Station (1927)



3. Station



7. Station



9. Station

<sup>8</sup> Gmünder Zeitung vom 18. Januar 1930.

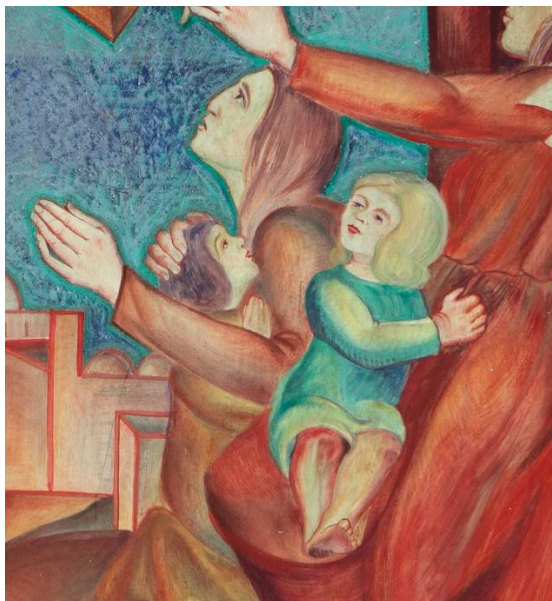
<sup>9</sup> Nach Joh 3,1 gehört Nikodemus zur jüdischen Gruppe der Pharisäer und wird darüber hinaus als ein „Führer der Juden“ bezeichnet. In Joh 7,50-52) tritt Nikodemus gegenüber den jüdischen Autoritäten für Jesus ein. Bei der Grablegung Jesu wird er erneut erwähnt (Joh 19,39), als er eine beträchtliche Menge von Myrrhe und Aloe zur Salbung des Leichnams bringt



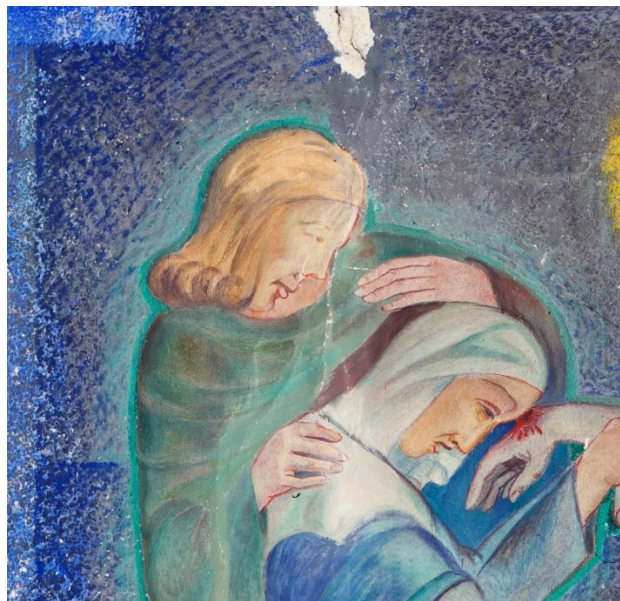
In der XIII. Station (Jesus wird vom Kreuz abgenommen) kehrt er wieder mit einer Nase, die sich von den Jüngern abhebt. Schenk übernimmt gleichsam einer „Etikette“ eine gekrümmte Nase, jedoch ohne zwingend negative Konnotation. Die Figur ist eindeutig positiv zu werten. Interessant, der „heimliche Jünger Jesu“, Joseph von Arimathäa im Bild rechts (XIV. Station), möglicherweise ein Mitglied des Sanhedrins, also der jüdischen Gerichtsbarkeit, erhält eine Nase wie die anderen Jünger. Zurück zur IX. Station. Dort wird die Figur (Gesicht insgesamt und Fingerspiel) negativ gezeichnet, entsprechend kippt auch die Wahrnehmung der Nase in einen Antijudaismus. Der Kontext ist mitentscheidend! In der XII. und XIII. Station kleidet Schenk die Vertreter der jüdischen Obrigkeit in Gewänder vergleichbar den anderen Jüngern. Die Feststellung Endemanns<sup>10</sup>, dass Schenks Judendarstellungen durchgängiges Prinzip sind, und Schenk sich bei der Darstellung von Juden zeitgenössischer Hetzblätter (Stürmer) bedient, ist so nichtzutreffend.

Generell lässt sich beobachten, dass Schenk versucht alles Liebliche aus den Gesichtern zu verbannen. Das gilt für die Soldaten genauso wie für die Kinder (VIII. Station) und den Lieblingsjünger Johannes (XIII. Station). Hier hat er die Nase zweimal gemalt, die Erstfassung aber teilweise belassen. Wer die Kinderportraits aus den Zeichenmappen Schenks kennt, weiß, es ist nicht Unvermögen, es ist Absicht. Schenk wollte sich damit von den Darstellungen des 19. Jahrhunderts (Nazarener, Historismus) aber auch von den Arbeiten Fugels (s.u.) absetzen.

<sup>10</sup> Endemann 174

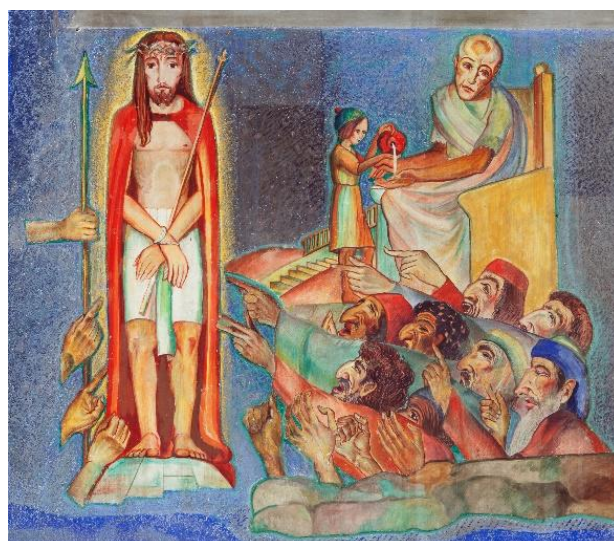


VIII. Station – Frauen mit ihren Kindern



XIII. Station – Johannes und Maria

Es bedarf einer genauen Betrachtung um die sublimeren Stilisierungen im Film Wienes zu erkennen. Der zwölfjährige Jesus im Tempel trägt langes blondes Haar. Der erwachsene Jesus zeigt die vertraute Ikonographie. Anders als in der biblischen Vorlage sind es die Schriftgelehrten die dem 12-jährigen Fragen stellen. Erschreckend in der Verfilmung Wienes ist eine in dieser Form ebenfalls nicht biblisch belegte Szene, in der Jesus nach seiner Verurteilung auf einem öffentlichen Platz sitzt und von einer aufgewühlten, wütenden jüdischen Volksmenge verspottet, bespuckt und mit Ruten geschlagen wird. In den Evangelien sind dies die römischen(!) Soldaten, die ihren Spott mit dem Verurteilten treiben. Schenk greift diese Verschiebung im Film auf. Bei Schenk wird aus der Verspottung durch die Soldaten - *Heil dir König der Juden* - eine aufgebrachte Menge mit Deutschem Gruß - *Heil Hitler* -. Gleichzeitig greift Schenk auf tradierte antijudaistische Bildstereotype zurück, die als erstes ins Auge springt. Das Bildmotiv des Deutschen Grußes wird dagegen durchweg übersehen (s.u.)



Pilatus ergreift im Film zunächst Partei für Jesus, kapituliert dann aber vor dem Anbränden der vom Hohenpriester angestachelten Menge, die Jesu Kreuzigung fordert. Hier fühlt man sich spontan an die erste Station im Kreuzweg in Baienfurt erinnert. Der ursprüngliche Entwurf beschränkte sich auf Pilatus und Jesus. Die Händewaschung war als Einleitung eines liturgischen Opfermysteriums

konzipiert. Nach Wiene waren allein die Juden für die Hinrichtung Jesu zu verantwortlich. Entsprechend fällt seine Choreographie der Golgotha-Szene aus: Eine große Abteilung einheitlich gerüsteter römischer Soldaten in sauberer Aufstellung — im Kontrast zum „jüdischen Durcheinander“ — formiert sich zu einem Ehrenspalier in Trapezform, in dessen oberer, schmalerer Horizontale die drei Kreuze stehen. Als Jesus stirbt, senken die Römer respektvoll ihre Lanzen, während gleichzeitig im Tempel der >Thron< des Hohenpriesters und ein großes Relief des Davidsterns zerbrechen.



Bildnachweis: Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin)

Die Lanze – in der Passionsikonographie Teil der arma christi (Leidenswerkzeuge) – taucht auch in Schenks Kreuzwegen von 1920-22 und 1931/32 auf, jedoch als Hoheitszeichen. In Röhlingen rahmen sie „den Menschen“ (ecce homo), in Baienfurt gebietet die Lanze den wütenden Fäusten der aufgebrachten Menge Einhalt und unterstreicht wie in Röhlingen die (königliche) Hoheit Christi. Bei den Soldaten, die Jesus zur Richtstätte führen und kreuzigen, unterscheidet Schenk zwischen Römern, kenntlich durch die Pteryges (VI. und XII. Station), und Söldnern/Knechten, zum Teil in langen, für Soldaten völlig untypischen Gewändern. Auf Waffen verzichtet er nahezu ganz. Nur der Soldat in der VIII. Station trägt einen Helm. Ohne den biblischen Kontext sind sie als Soldaten nicht zu erkennen. Schenk verzichtet bewusst auf alles Martialische. Es geht ihm um das innere Drama. Wo im Film Wiens die römischen Soldaten respektvoll die Lanzen senken, nimmt bei Schenk der römische Soldat, in der Tradition Longinus, kenntlich allein durch die angedeuteten Pteryges, ehrfürchtig den Helm ab und verneigt sich vor dem Kreuz. Er steht damit seinem „römisch-katholischen“ Kameraden in der VI. Station, der vor dem Antlitz Christi im Schweiß Tuch der Veronika in die Knie geht, in nichts nach. Auch dieses Detail ist neu gegenüber Röhlingen. Gegenüber seiner Zeichnungsvorlage von 1926 hatte Schenk die I. Station (Pilatus) um einen Diener erweitert, der wie ein Ministrant beim heiligen Messopfer Wasser und Schale zur Händewaschung reicht. Die Händewaschung ist in der römisch-katholischen Messe Teil der Gabenbereitung<sup>11</sup>. Es folgt der Kanon, d.h. das Opfermysterium. Die Stufen hinauf zu Pilatus werden so zu Stufen des Altars. „Introibo ad altare dei. Ad Deum, qui laetificat iuventutem meam.“<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Missale Romanum, Ritus servandus in celebratione Missae, VII 6.

<sup>12</sup> Stufengebete zwischen Priester und Ministrant zu Beginn der Heiligen Messe. Missale Romanum, Ritus servandus in celebratione Missae, III 6.



XII Station (Ausschnitt, 1932) – Missale Romanum, Ratisbonae 1927.

Einige originäre Bildfindungen aus dem Kreuzweg in Röhlingen griff Schenk in Baienfurt wieder auf. *Die großlinige Klarheit der Gruppenbewegung wird [in Röhlingen] nur an einigen Stellen durch ein starkes Hervortreten des kleinen, Ornamentalen Liniengefüges beunruhigt... . In Baienfurt empfindet man die dramatische Kraft die in Röhlingen überwiegend im Linearen liegt, hier ganz ins farbige übersetzt und in die Tiefe gesteigert.*<sup>13</sup> Damit einher geht die Stilisierung der Gegner Jesu und der Römer. Markante Antijudaismen hatten 1923 Eingang in einen Film gefunden, der ein »Film der Menschlichkeit« sein will, der die moralische Reputation Deutschlands aufbessern und ein Plädoyer für Gewaltlosigkeit, Nächsten- und Feindesliebe sein soll! Die denunzierende Darstellung der Juden hielt man hier offensichtlich nicht für dem abträglich. Trotz des guten Namens von Robert Wiene und trotz der Starbesetzung, des Aufwands bei den Dreharbeiten und des erkennbaren Kunstwillens blieb »I.N.R.I.« der große internationale Erfolg, von dem der Produzent Hans Neumann geträumt hatte, versagt. Zwar lief er tatsächlich, wie erhofft, zu Weihnachten 1923 in einigen Hauptstädten Europas und des amerikanischen Kontinents, aber er fiel bei Kritik und Publikum durch und verschwand bald in der Versenkung bzw. in den Archiven. Der Film ist nur in Fragmenten erhalten. Die Fresken in Baienfurt blieben unversehrt erhalten und stehen zusammen mit der Kirche als Gesamtkunstwerk unter Denkmalschutz. Aufmerksame Besucher stoßen sich daher zu Recht an der Darstellung der aufgebrachten Menge in der I. Station. Hier kippt die expressionistische Darstellungsweise in eine böartige Karikatur. Emotionen sind der Motor unserer Handlungen. Was oder wer hat Schenk hier geritten? Der Film Wienes kann es nicht gewesen sein. Beiden, dem Stummfilm und dem Kreuzweg fehlen der Ton, was zwangsläufig zu bildhaften Übertreibungen führt. Den O-Ton (Originalton) orientalischer Städte kannte Schenk aus eigener Erfahrung. Mit dem lauten, pulsierenden *Leben und Treiben*<sup>14</sup> tat er sich sichtlich schwer.

### Alois Schenk und der vordere Orient (1. Teil)

Alois Georg Schenk, geb. 4. Februar 1888 in Schwäbisch Gmünd als Sohn des Schreinermeisters Ludwig Schenk aus Rosenberg. Nach der Schulzeit absolvierte Alois Schenk von 1903 bis 1906 eine handwerkliche Lehre als Maler in Stuttgart. In dieser Zeit wurden seine künstlerischen Neigungen von seinem Onkel, Pfarrer Pfister (?<sup>15</sup>) aus Schwäbisch Gmünd gefördert und unterstützt. Dieser ermöglichte ihm auch ein siebensemestriges Studium an der Akademie der Künste in Stuttgart, wo er von 1906 bis 1911 als Schüler von Robert Poetzelberger, Christian Landenberger, Friedrich Keller und Adolf Hölzel zum Kunst- und Kirchenmaler ausgebildet wurde. Zeitweise hielt er sich in Düsseldorf

<sup>13</sup> Gmünder Zeitung vom 18. Januar 1930

<sup>14</sup> Aufzeichnungen seiner Palästina-reise: Reisetagebucheintrag, Eintrag vom 2. Dez. 1930.

<sup>15</sup> Hauber 11. Name verschrieben oder kein Diözesanpriester. Im Verzeichnis der Geistlichen der Diözese Rottenburg-Stuttgart 1874 bis 1983, findet sich kein Pfarrer namens Pfister.

auf.<sup>16</sup> 1914 trat Alois Schenk mit Heiligendarstellungen in der Pfarrkirche von Straßdorf bei Schwäbisch Gmünd zum ersten Mal an die Öffentlichkeit. Wenig später wurde er als Soldat in den Ersten Weltkrieg eingezogen. Von 1916 bis 1919 war er im Vorderen Orient (südliche Türkei /Grenzgebiet zu Syrien) im Einsatz. *Durch meine Kriegszeit, die ich von 1916 bis 1919 in Kleinasien zubrachte, kannte ich schon das Leben und Treiben. Damals kam ich nur bis Damaskus, doch weiter [nach Palästina] war der Weg durch die Engländer versperrt.*<sup>17</sup> Der Krieg bedeutete für Schenk *keine wesentliche Unterbrechung, da er sich auch dort beruflich betätigen konnte.*<sup>18</sup> Aus dieser Zeit sind mehrere Landschaftsbilder erhalten. Höhepunkt war das Wiedersehen mit einem seiner Brüder in Istanbul.<sup>19</sup> Es ist davon auszugehen, dass er in Istanbul auch die Blaue Moschee<sup>20</sup> besucht hatte. Nach Ende des Krieges wollte er vor der Heimkehr noch Palästina und Ägypten besuchen. Als ehemaliger deutscher Soldat bekam er von englischer Seite keine Einreiseerlaubnis. Palästina und Ägypten blieben fürs Erste ein Traum.

### Der Kreuzweg in Röhlingen (1920-1922) – ein Skandal

Der erste große Auftrag nach Kriegsende war 1919 ein Kreuzweg für die neugotische Pfarrkirche von Röhlingen bei Ellwangen. An ihm arbeitete er mit Unterbrechung von 1920 bis 1922. Dieser Kreuzweg wurde für ihn zum Leidensweg. Weder die Gemeinde noch der damalige Rottenburger Bischof Paul von Keppler waren mit der zum Expressionismus tendierenden Darstellungsweise einverstanden. Letzterer empfahl ihm sogar, *mit dieser Malweise sich lieber der weltlichen Kunst zuzuwenden, da sich ein schrankenloser Subjektivismus und Individualismus nicht mit der üblichen kirchlichen Kunstübung vertrage.*<sup>21</sup> In dieser, für ihn sehr belastenden Situation kam ihm sein Malerfreund Karl Stirner aus Rosenberg zu Hilfe. In einem Zeitungsartikel von 1921 verteidigte er die Arbeit Schenks: *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. Schenk ist ein ehrlicher Künstler, der aber Ansprüche an den Geist und 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 getan hat, heute verkannt wird.*<sup>22</sup>

<sup>16</sup> Museum Kunstpalast: *Künstler und Künstlerinnen der Düsseldorfer Malerschule* (Auswahl, Stand: November 2016)

<sup>17</sup> Reisetagebucheintrag, Eintrag vom 2. Dez. 1930. Hervorhebungen (Fettdruck) durch den Verfasser. Die Sinaifront wurde im Januar 1915 durch den Vorstoß des Osmanischen Reiches zum Sueskanal eröffnet. Ein zweiter Vorstoß auf den Sueskanal im Juni 1916, der mit Unterstützung des deutschen Asien-Korps unter General Friedrich Kreß von Kressenstein geführt wurde, scheiterte gleichfalls. Zwei britische Vorstöße auf Gaza im März und April 1917 endeten in Grabenkämpfen und einer britischen Niederlage infolge der geschickten Verteidigung der türkisch-deutschen Truppen. Am 7. November nahmen die Briten Gaza ein. Daraufhin brach der osmanische Widerstand zusammen. Die Einnahme von Damaskus am 1. Oktober 1918 durch die Araber stellten den Schlusspunkt der Kämpfe in Palästina dar. Das Osmanische Reich musste am 30. Oktober 1918 dem Waffenstillstand von Moudros zustimmen,

<sup>18</sup> Gmünder Zeitung, Nachruf vom 26.9.1949.

<sup>19</sup> So Agathe Lutze, seine Tochter bei einem Besuch in Baienfurt am 28. Aug. 2021.

<sup>20</sup> Die Sultan-Ahmed-Moschee (türkisch Sultan Ahmet Camii) in Istanbul wurde 1609 von Sultan Ahmed I. in Auftrag gegeben und bis 1616, ein Jahr vor dem Tod des Sultans, vom Sinan-Schüler Mehmet Ağa erbaut.

<sup>21</sup> Handschriftlicher Brief vom 26.3.1922 im Nachlass des Künstlers, Schwäbisch Gmünd.

<sup>22</sup> Zitiert nach: Siegwald Rupp, der Röhlinger Kreuzwegfries des Freskomalers Alois Schenk, in: Schwäbische Heimat, 1971, 4, S 238.



Röhlingen, Kreuzweg, I. Station (links) – Jesus wird zum Tode verurteilt

Bereits bei seinem ersten Kreuzweg verknüpft Schenk geschickt die beiden Kreuzwegandachten. Pilatus wird in seiner Physiognomie (Detailaufnahmen s.u.) ebenso wenig vorteilhaft wiedergegeben wie sein Gegenüber.



Röhlingen, Kreuzweg, XI. Station: Jesus wird ans Kreuz geheftet, ein Soldat streckt ostentativ die Zunge heraus, sein Gegenüber, ein Mitglied des hohen Rates, kritisiert offensichtlich diese „Beleidigung“. Sein Kritischer Blick richtet sich auf den Soldaten. Die Figur eines Vertreters der Juden, der Partei für Jesus ergreift (Nikodemus?), greift Schenk in der VII. Station in Baienfurt wieder auf.

Nach Fertigstellung des Kreuzwegs 1922 unternahm Alois Schenk 1922/23 Studienreisen nach Italien. Auf Capri lernt er seine spätere Frau kennenlernte. 1924 heiratete Alois Schenk Annemarie Weiss, Jahrgang 1898 und damit 10 Jahre jünger als er. Sie schenkte ihm eine Tochter und einen Sohn.



Selbstbildnis zum Zeitpunkt der Eheschließung 1924.

### Die Ausmalung der Pfarrkirche in Baienfurt

Mit dem Neubau einer Pfarrkirche für die seit 1918 selbständige Pfarrei Baienfurt wurde 1921 der Architekt Otto Linder (1891-1976) betraut. Bereits im Februar 1922 legte er erste Entwürfe vor, die er in den nächsten Jahren mehrfach überarbeitete. 1925 erfolgte der erste Spatenstich. Jetzt galt es, sich nach einem Künstler für die Innenausmalung umzusehen. Seine Wahl fiel auf Alois Schenk. Die im Chorraum orientalisch anmutende Architektur Otto Linders und der Auftrag, das Kirchenschiff im Innern in Blau auszumalen, boten Schenk die einmalige Gelegenheit, seine Erlebnisse und Eindrücke aus dem Vorderen Orient wieder aufleben zu lassen. Die Raumwirkung in Istanbul und Baienfurt ist frappierend ähnlich. In Istanbul sind es die bemalten Kacheln, in Baienfurt wird die cachierende Farbe eines tiefen Blaus auf hellem Grund in verschiedenen Nuancen durch die Textur der Malerei Schenks hervorgerufen.

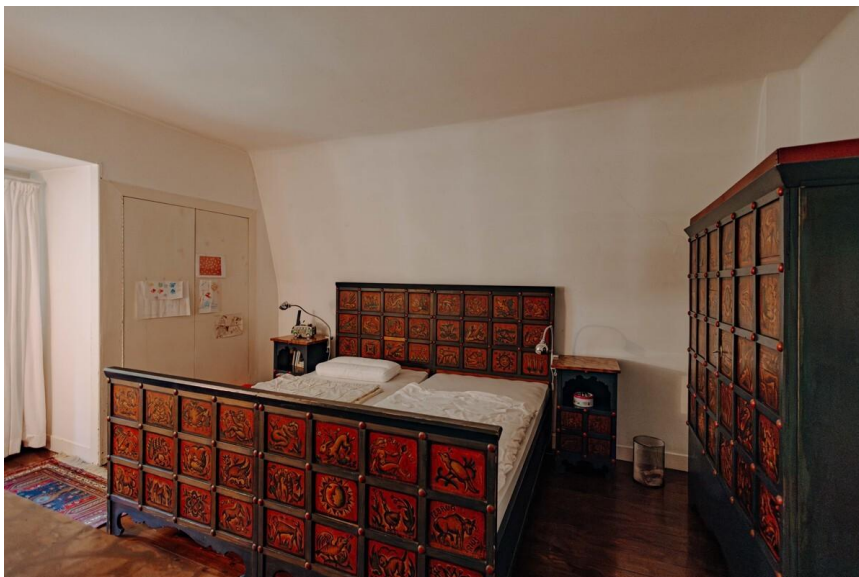


Die Entwürfe für den Kreuzweg und das Chorfresko in der Kirche fertigte Schenk wohl noch im selben Jahr. Mit ihnen trat er 1926 erstmals an die Öffentlichkeit anlässlich der Generalversammlung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg in Schwäbisch Gmünd und der parallel dazu gezeigten Ausstellung von neuzeitlicher Gmünder christlicher Kunst anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Gewerbeschule und des 50-jährigen Bestehens des Kunstgewerbemuseums in Schwäbisch Gmünd.<sup>23</sup> Seine Arbeiten waren nicht unumstritten. In einer Würdigung der Ausstellung ist Anton Nägele bemüht, die Einwände zu entkräften: *Wenn an Alois Schenks Gemälden und Skizzen bald die herbe Realistik in den Köpfen der Zuschauer am Kreuzigungsdrama, bald die weichere Stilisierung und Gruppierung der Madonnenverherrlichung für die neue Baienfurter Kirche da und dort Anstoß erregte, so müssen doch die einen die mit Kraftgepaarten, zarteren Töne einzelner ganz hervorragender Studienköpfe, die anderen die solch krassestem Naturalismus ausweichende Ehrfurcht vor dem Bild der Gottesmutter entschädigen.*<sup>24</sup> 1925 ließ Schenk in der Lindenfirststraße 18, Schwäbisch Gmünd eine Villa nach eigenen Entwürfen errichten. Die Villa, teilweise von ihm ausgestaltet und möbliert, ist weitgehend im Originalzustand erhalten.



<sup>23</sup> Anton Nägele. In: Archiv für christliche Kunst: Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins – 42. 1927, S. 63; 67, S 63. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/afck1927/0066>).

<sup>24</sup> Nägele 67.



Villa Schenk - Bettstatt und Schrank von Schenk entworfen(?) und bemalt.

In Baienfurt schuf er nach Fertigstellung der Villa die Innenausmalung der Kirche mit den Fresken im Chor, am Chorbogen und als „Probe“ die VI. Station des Kreuzwegs. Nach den Auseinandersetzungen in Röhlingen wollte er hier auf Nummer sicher gehen. Bischof Sproll hatte bei der Einweihung der Kirche (1927) sich positiv dazu geäußert und die Ausführung empfohlen. Sie unterblieb zunächst aus Geldmangel.



VI. Station: Veronika reicht Jesus das Schweiß Tuch (1927)

Mit der VI. Station konkurrierte Schenk mit den 1920 fertiggestellten 14. Stationen des Altmeisters Gebhard Fugel in der Liebfrauenkirche in Ravensburg (Öl auf Leinwand, 1,40 x 1,70 m). Man spricht in der Forschung hierbei vom sogenannten „kleinen Kreuzweg“, im Gegensatz zu den monumentalen Fresken in der Münchner St. Josefs-Kirche (1904 bis 1908, im zweiten Weltkrieg zerstört). Der kleine Kreuzweg wurde erstmals in der Stuttgarter Elisabethenkirche 1919 realisiert (1920 für Ravensburg, 1921 für Saulgau). Für St. Martin in Leutkirch malte Fugel ihn 1936 letztmals. Die Zahl der dargestellten Personen der einzelnen Stationen geht bei Fugel nicht über fünf hinaus (mit Ausnahme der Stationen I und XIII), Architektur und Landschaft sind kaum zu sehen im Gegensatz zu seinen früheren Arbeiten und dem berühmten, für abertausende Kreuzwege als Vorbild dienenden Stationsweg von Joseph Führich in der Wiener Johann-Nepomuk-Kirche (1844-1846). Auch das orientalische Kolorit ist in Ravensburg gegenüber dem Münchner Kreuzweg stark zurückgenommen. Dafür ist der kleine Kreuzweg wesentlich dogmatischer, d.h. Christo-zentrisch. Im „Archiv für

christliche Kunst“ von 1925 schreibt Pfarrer Otto Hafner von Berg: *Im Mittelpunkt steht in überragender Gestalt Christus, bei allem Leid voll Majestät, der in seinem leuchtenden lichten weißen Gewandt alles an sich zieht.*<sup>25</sup> *Das heraushebende lange weiße Gewand und der traditionelle Kopftyp stören nicht, weil Fugel auf historische Details (Orient) verzichtet.*<sup>26</sup>



G. Fugel, I. Station (Saulgau, Antoniuskirche, 1921)



G. Fugel, VI. Station (Saulgau Antoniuskirche, 1921)

Die Anmerkung Hafners trifft auch für den Kreuzweg in Baienfurt zu. Schenk setzte die Entwicklung im Spätwerk Fugels konsequent fort. Er ist wie in Röhlingen bemüht, jegliche Illusion (historisch, räumlich) aus seinen Bildern zu verbannen. Die Bildtiefe beschränkt sich auf den Vordergrund. Er verzichtet dabei auch auf seine noch ganz frischen Eindrücke aus dem Heiligen Land (s.u.). Schenk genügt stattdessen eine schematische Darstellung orientalisch anmutender Architektur im Hintergrund, mit würfelförmigen Häusern, Kuppeln und einem Türmchen, das entfernt an den sog. Davidsturm in Jerusalem erinnert (III.; V.; VI.; VII.; VIII.; X. Station). Seine „Kostüme“ sind überzeitlich. Sie entbehren nahezu aller historischen Details. Nicht einmal die Soldaten sind als solche zu erkennen, die langen Gewänder geradezu untypisch. Selbst der dramatische Moment der Hinrichtung (XI. Station) entbehrt nicht einer stillen Feierlichkeit. Das barbarische der Annagelung ans Kreuz bleibt für den Betrachter hinter den Soldaten verborgen. Nichts soll die Andacht stören.

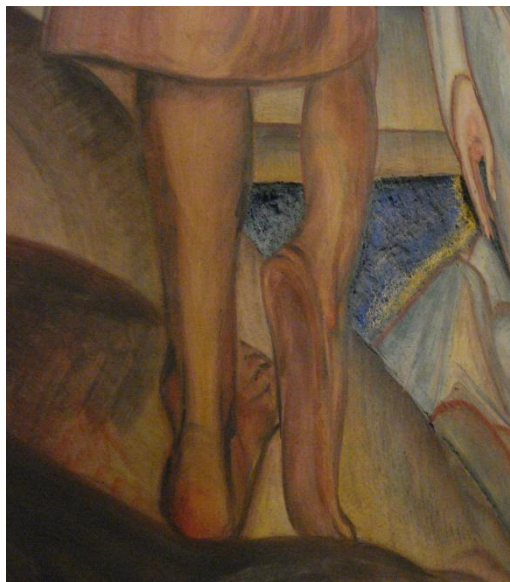
<sup>25</sup> Otto Hafner, Der neue Fugelsche Kreuzweg in der Liebfrauenkirche in Ravensburg. In: Archiv für christliche Kunst, 1925, S. 47-49.

<sup>26</sup> Vgl. Adolf Smitmans. Das Christusbild Gebhard Fugels. In: Heilige Kunst, 1978, 45-54.



Baienfurt, Kreuzweg, XI. Station, „Jesus wird an Kreuz geheftet“, 1932.

Sein Kreuzweg ist ein groß angelegtes „Mysterienspiel“. Die Figuren agieren wie Schauspieler ca. 1 cm erhaben vor der der grün-blauen Kirchenwand. Selbst zwischen den Figuren wird der blaue Kirchengrund freigelegt.



Baienfurt, Kreuzweg, V. Station (Ausschnitt). Das Blau der Wand leuchtet zwischen den Figuren hervor.

Jesus übernimmt in Schenks Passionsspiel die Hauptrolle. Dazu hat Schenk ihn auf allen Bildern mit einer Aura versehen. Fugel kam bei seinem Kreuzweg ohne eine Gloriole aus.



Baienfurt, Kreuzweg, II. Station: „Jesus wird mit dem Kreuze beladen“, 1931.

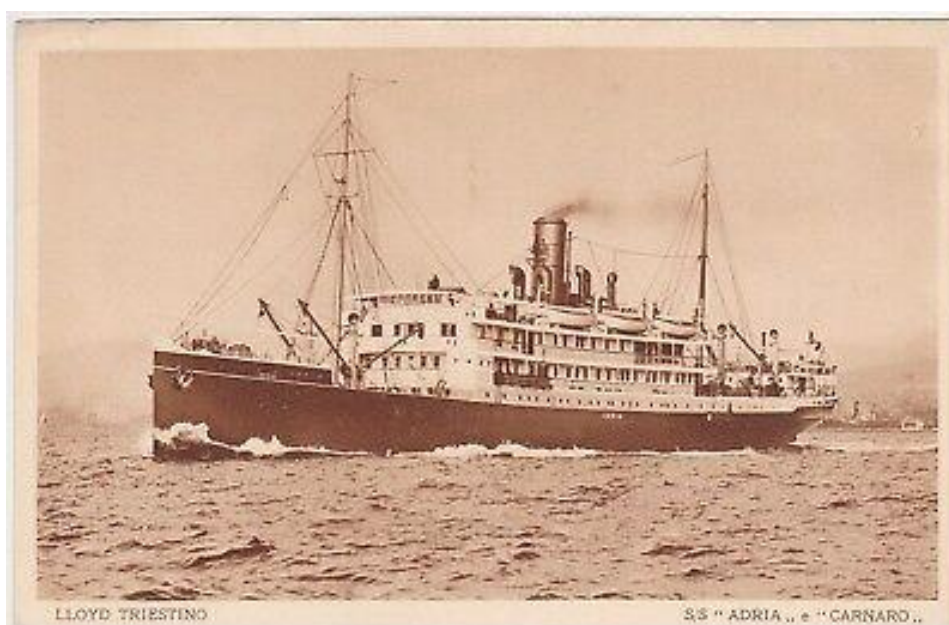
Die Weise, wie Jesus das Kreuz auf sich nimmt (II. Station, Jesus wird mit dem Kreuze beladen) und dieses zuerst mit seiner Rechten segnet, erinnert an die Arie in Bachs Matthäuspassion: „Komm süßes Kreuz“. In dieser Weise auch wahrgenommen vom Verfasser des Zeitungsberichtes im Oberschwäbischen Anzeiger von 1932<sup>27</sup>. Nimmt man dieses wahr, wird der krasse Gegensatz zur lärmenden Menge links in der Doppelstation I und II deutlich. Die lautstarke Szene fällt damit völlig aus dem Rahmen einer stillen, „heiligen Handlung“. Hier ist der Maler emotional präsent. Geradezu böseartig fallen seine Gesichter in der oberen Reihe aus. Der Begriff Karikatur beschreibt den Sachverhalt nur unzureichend. Die Karikatur übertreibt bewusst, spitzt zu und verzerrt charakteristische Züge eines Ereignisses oder einer Person. Karikatur setzt dazu eine gewisse Distanz voraus. Diese Distanz vermisst man hier. Was hat Schenk so verärgert? Wir wissen es nicht. Jedenfalls findet sich diese „Verstimmung“ nur hier. Darauf wird bei genauer Analyse dieser Szene zurückzukommen sein.

### Alois Schenk und der Vordere Orient (2. Teil) – Die Palästina-reise 1930/31

Vorbemerkung: Mit dem Begriff Orientalismus bezeichnete **Edward Said** in seinem zuerst **1978** erschienenen Werk *Orientalism* (deutscher Titel: *Orientalismus*) einen eurozentrischen, westlichen Blick auf die Gesellschaften des Nahen Ostens bzw. die arabische Welt als einen „Stil der Herrschaft, Umstrukturierung und des Autoritätsbesitzes über den Orient“. Dieses Denken drücke ein Überlegenheitsgefühl gegenüber dem Orient aus und sei ein Teil der modernen politischen und intellektuellen Kultur unserer Gegenwart. Saims Arbeit ist eine wichtige Grundlage für die postkoloniale Wissenschaft, die mit seinem Ansatz bisherige wissenschaftliche Erkenntnisse auf ihren ideologischen Gehalt hin untersucht und an verschiedenen Beispielen aufzeigen kann, wie stark das Verhältnis zwischen Europa und anderen Regionen von kolonialistischen Annahmen geprägt wird.

<sup>27</sup> Die neuen Fresken-Gemälde der Marienkirche in Baienfurt. Oberschwäbischer Anzeiger vom 28.7.1932.

Im Februar 1930 starb Annemarie Schenk völlig unerwartet an Nierenversagen. Dieser schwere Schicksalsschlag veranlasste Alois Schenk im November 1930, zusammen mit seinem Künstlerfreund Karl Stirner ins „Heilige Land“ aufzubrechen, um Abstand zu gewinnen von dem tiefen Schicksalsschlag. Die beiden noch sehr kleinen Kinder wurden bei Verwandten untergebracht. Auch Stirner erhoffte sich von der Reise neue Impulse: *Drei Monate in Palästina und wir sind wie neu geboren.*<sup>28</sup> Stirner wurde im ersten Teil der Reise von seiner Frau begleitet. Auf Weihnachten 1930 kehrte sie wieder zu den Kindern zurück. Gemeinsam trafen die beiden am 28. Oktober in Jerusalem ein, Schenk folgte am 2. Dezember nach. Die Palästina-reise hielt Schenk in einer Art Reisetagebuch fest. Bereits auf der Überfahrt von Triest nach Tel Aviv kam Schenk mit jüdischen Auswanderern in Kontakt. *Die dritte Klasse [kleine Fensterreihe s.u.] war sehr überfüllt mit jüdischen Auswanderern, die meist aus Galizien kamen. Gott sei Dank wählte ich die zweite Klasse [die Fensterreihe darüber] und war froh, nicht dort unten sein zu müssen, als etwa um vier Uhr ein ganz netter Sturm losging und ich das schöne schluchzen und Gurgeln etwas aus der Ferne mit anhören durfte.*



Die „Adria“ – Kursschiff auf der Linie Triest-Tel Aviv (Postkarte)

*Am fünften Tag morgens um sieben Uhr stoppt die „Adria“ und wir werden geweckt durch den bekannten orientalischen Lärm der Hamaths<sup>29</sup>. Nicht die Vorbereitungen an Bord beim Einlaufen in den Hafen reißen Schenk aus seinen Träumen. Es ist der ihm bereits aus Syrien bekannte Lärm orientalischer Städte, der zu ihm in seine Kabine dringt. Dieser „Geräuschpegel“ sollte ihn auf seiner weiteren Reise verfolgen und bereitete ihm manche Pein. Schenk nimmt ein Mietauto und kommt noch am selben Tag in Jerusalem an. *Jeden Freitag, dem Vorabend des Sabbats stehen dort [Klagemauer] hunderte von Juden und klagen über ihr verfallenes Reich. Es ist ein erschütterndes Bild, das Gejammer und Geheule zu hören, und andererseits grotesk in unserer Zeit.**

<sup>28</sup> Brief an Ludwig Finckh, Mitte Oktober 1930.

<sup>29</sup> Reisetagebuch 2. Dez. 1930. Al-Hamah, Hauptstadt der Provinz Hamah, zwischen Aleppo im Norden und Damaskus im Süden gelegen. In dieser Region war Schenk im I. Weltkrieg im Einsatz. Mit Hamaths meint Schenk die Städte und Ortschaften der Provinz Hamah.



Klagemauer um 1910, eine ca. 3 Meter breite und 30 Meter lange Sackgasse im Maghreberviertel, welches heute nicht mehr existiert.<sup>30</sup>

Paul Wilhelm von Keppler, gebürtig aus Schwäbisch Gmünd und nachmaliger Bischof von Rottenburg hatte in seiner Zeit als Theologieprofessor in Freiburg Palästina und den vorderen Orient bereist. In seiner 1902 veröffentlichten Reisebeschreibung notiert er dazu: *Dem Judentum Jerusalems gegenüber stimmt sich die Antipathie in Mitleid und Erbarmen um. Vollends wenn man am Freitag Zeuge der Totenklage ist, welche seit der Zerstörung Jerusalems durch die Jahrhunderte forttönt.*<sup>31</sup> Im Unterschied zu Keppler finden sich in Schenks Reisetagebuch keine antisemitischen Untertöne. Die Gebetspraxis der orthodoxen Juden scheint für ihn aus der Zeit gefallen. Auch mit der Grabeskirche kann er sich nicht anfreunden: *Das Innere der Grabeskirche ist durch die Kunst der verschiedenen Nationen und Konfessionen ein ziemlich buntes Gemisch, das einen künstlerischen Genuß nicht recht aufkommen lässt. Wir Deutsche hätten der Größe dieser Städte entsprechend, lieber mehr Einfachheit und Ruhe. Der Orientale liebt aber mehr große, ans Kitschige grenzende Buntheit.* Nicht nur die Menschen in Jerusalem stören Schenks Bedürfnis nach Ruhe: *Ich habe immer noch nicht eingesehen, wozu die Hähne Jerusalems jeden Morgen drei Stunden lang krähen müssen. Das Wetter würde sicher auch ohne sie gut. Ich drehe mich wohl schon zum zehnten Mal aufs andere Ohr, und jetzt erst recht noch einmal, weil der Muezzin vom nahen Turm der Omarmoschee [Felsendom] singt. Es ist erst fünf Uhr. Aber fünfzig Sperlinge auf dem kleinen Orangenbaum vor meiner Tür haben das Hausrecht bei meinem Wirt und missbrauchen dies gründlich. "Gaal, gaall" Natürlich auch schon wieder die sonore Stimme des Zuckerbäckers. Gaal ist ein einheimisches, beliebtes Backwerk in Form großer Ringe, etwa in der Größe eines Schubkarrenrädchens. Schon aus Ärger über diese allmorgendliche Ruhestörung werde ich ihm nie und nimmer einen Gaal abkaufen. Nach und nach sind gut drei Dutzend Holz- und Lederpantoffel "auf dem Laufenden". Es sind die der Gemüsehändler, Kaffeeröster, Schuhmacher, Spengler, Schmiede, Metzger und wer weiß noch. Die Welt um mich herum wird zu einem wahren Hexenkessel, angefüllt bis an den Rand mit feilen, Hämmern, Schlagen, Hacken, Rufen, Singen, Schreien. Mein armes Ohr! Weshalb ich gleich um sechs Uhr aus dem Bett springe, ob ich will oder nicht. Eiligst schließe ich das Fenster; denn der Duft von brutzelndem Hammelfett dringt in mein Zimmer. Ein Esel, vielleicht der des Gemüsehändlers, übt sein zartes Stimmchen. Hast du nie einen Esel schreien hören? Dann danke Gott. Sein Stimmband droht fast zu zerreißen. Ich werde aber nicht*

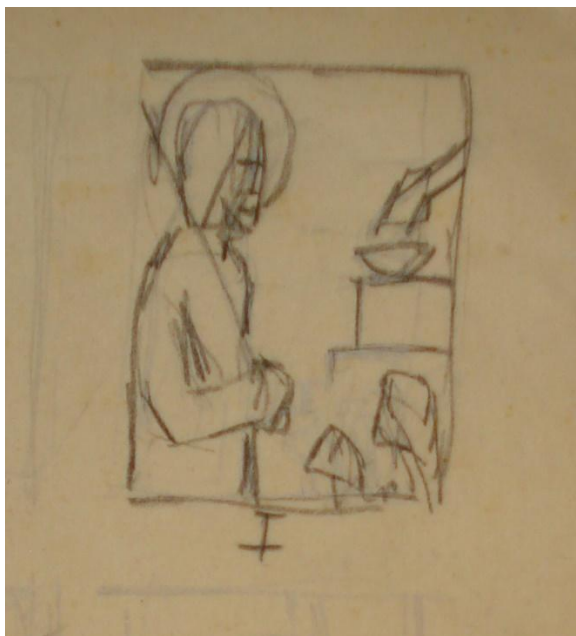
<sup>30</sup> Foto: G.E.Franklin: Palestine depicted und described with 350 illustrations, New York, 1911.

<sup>31</sup> Paul Wilhelm von Keppler, Wanderfahrten, Wallfahrten im Orient, 1902, S. 313.

*klug daraus, ob das Tier heute schon Freud oder Leid erfuhr. Auf jeden Fall hat es sein Verdienst daran, dass ich in Jerusalem zum Frühaufsteher wurde.“* Wiederholt wurden die im Freien malenden Künstler gestört. Ähnliches berichtet Schenk über Nazareth, wenn er schreibt: *Was kann von Nazareth Gutes kommen? Es stimmt! Ich habe es selber erleben müssen, es ist ein ungezogenes Volk* [Nazareth war zu der Zeit fast ausschließlich von Palästinensern bewohnt]. *Verrufen heute noch im ganzen Lande.*

### **Der Kreuzweg in Baienfurt von 1931 - die I. Station**

Durch eine großzügige Spende aus der Gemeinde konnten 1931 der Kreuzweg und die Darstellung des Sündenfalls über der IV. Station realisiert werden. Durch die wohlwollenden Worte des Bischofs bei der Einweihung 1927 ermutigt, hielt sich Schenk nicht streng an seine Vorlagen, insbesondere bei der I. Station. Die I. Station mit der neu hinzugekommenen, den Tod Jesu fordernden Menge, geht über die oben beschriebene Stilisierung der Juden als Gegner Jesu hinaus. Nach Fritz Endemann.<sup>32</sup> kippt die Darstellung in einen offenen Antisemitismus. Dafür gibt es weder in den Tagebuchaufzeichnungen der Palästina-reise noch in seinem künstlerischen Werk weitere Anhaltspunkte. Ein Großteil seiner Arbeiten, einschließlich zahlreicher Blätter aus der Studienzeit, befinden sich noch im Atelier des Künstlers. Darunter auch viele Skizzen und Studien zum Thema Kreuzweg. Nirgendwo lässt sich auch nur im Ansatz ein Antisemitismus erkennen. Auf keinem einzigen Studienblatt ist eine schreiende Menge zu sehen! Die Skizzen kommen gänzlich ohne aus! Eigentlich ist Schenk die Darstellung einer lärmenden Menge zuwider. Auf keinem Bild der Palästina-reise hat er eine größere Anzahl von Personen festgehalten. Bei den Gemeinschaftsproduktionen hat er diesen Part seinem Freund Stirner überlassen (s.o.)

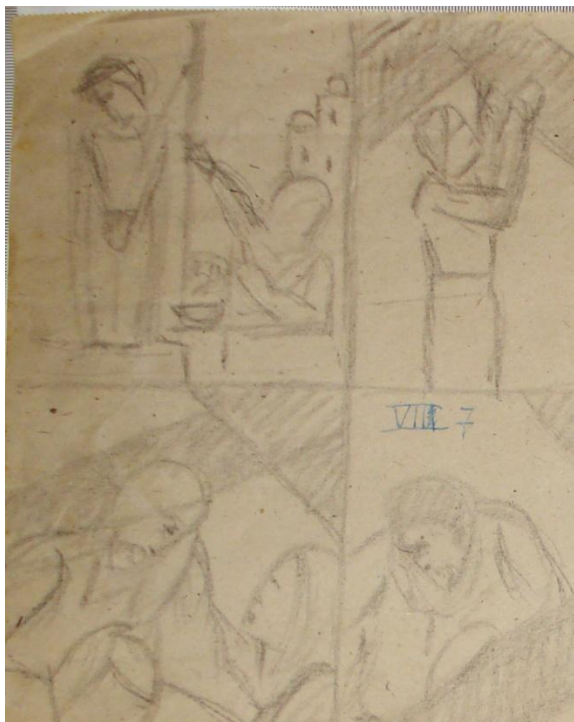


I. Station



Oben links: I. Station, II. Station wie in Baienfurt, ebenso auf einem weiteren Blatt

<sup>32</sup> Fritz Endemann, Judenbilder der Christen. Was ist aus ihnen geworden? Wie ist mit ihnen umzugehen? In: Schwäbische Heimat 2019/2, 168 – 176, S. 174.



Unter den Studienblättern befinden sich auch jene Kartons, welche Schenk 1926 in Schwäbisch Gmünd<sup>33</sup> ausgestellt hatte. Bereits damals hatten die Besucher an der *herben Realistik in den Köpfen der Zuschauer des Kreuzigungsdramas* Anstoß genommen.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> Anton Nägele. Die Generalversammlung des Kunstvereins der Diözese Rottenburg in Schwäb. Gmünd und die Ausstellung von neuzeitlicher Gmünder christlicher Kunst [1926, in Schw. Gmünd anlässlich des 150-jährigen Bestehens der Gewerbeschule, gegr. 1776 und des 50-jährigen Bestehens des Kunstgewerbemuseums in Schwäbisch Gmünd]. In: Archiv für christliche Kunst: Organ des Rottenburger Diözesan-Kunstvereins – 42. 1927, S. 63; 67 (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/afck1927/0066>)

<sup>34</sup> Ebd.



Links: I. Station, Papier mit Öl getränkt. Vorlage für einen Kreuzweg, 1945 eins zu eins ausgeführt als Hinterglasmalerei, teilweise vergoldet. Ein Exemplar dieses Kreuzwegs erhielt das Internat in Illertissen als Gegenleistung für die Aufnahme seines Sohnes Peter in das dortige Internat der Schulbrüder um nach dessen Heimkehr aus dem Krieg das Abitur nachholen zu können. Ein weiteres Exemplar befindet sich im Atelier des Künstlers. Rechts: I. Station, Papier mit Öl getränkt. Vorlage für den Kreuzweg in Baienfurt.

Völlig konträr zu seiner Befindlichkeit und ohne jede Entsprechung in seinem Gesamtwerk(!) beginnt Schenk seine Arbeit in der Kirche mit der Darstellung einer lärmenden Menge. Eigens hält er den Moment in einem Foto fest<sup>35</sup>, als er die Gruppe der „Juden“ auf frischem Putz skizziert hatte. Offensichtlich wollte Schenk den spontanen Entwurf für sich „sichern“. Für einen spontanen Einfall spricht, dass die Figuren vollständig durchzeichnet. Für die Ausmalung hätten Umrisslinien genügt.

<sup>35</sup> Zusätzlich zu den Skizzen hatte Schenk viele seiner Arbeiten fotografiert und in Alben archiviert. Darunter befinden sich auch eine Aufnahme der Erstfassung des Chorfreskos und der VI. Station des Kreuzwegs von 1927.



I. Station: Jesus wird zum Tode verurteilt (Ausschnitt). Vorzeichnung auf frischem Putz, 1931. (Foto A. Schenk)

Die Momentaufnahme (Foto) legt gleichzeitig seine Vorgehensweise beim Malen der Fresken frei. Den frisch aufgetragenen Putz hatte Schenk zuerst Weiß (Zinkoxid?) grundiert und darauf in Hell-Dunkel die Figuren skizziert. Anschließend wurde der Putz um die Figuren wieder abgekratzt. Der Gipser ergänzte, wo nötig, den fehlenden Putz bis zum Bildrand, bevor Schenk das Fresko in Farbe ausführte. Änderungen gegenüber der Vorzeichnung sind noch möglich. Der Farbauftrag aus reinem Pigment besitzt eine ausreichende Deckungskraft.

Bei der Gruppe der Juden „webet“ Schenk das Bild Zeile für Zeile noch oben. Die erste Zeile besteht aus einem Fries von Händen, wie in Röhlingen. Der letzten linken Hand mit Zeigefinger stückt er einen Rumpf und Kopf an. Es ist der Protagonist (an-Führer) der ganzen Gruppe, nach Joh 19,6 ein Hoher Priester. Er wird als alter Mann mit langem Bart und orientalischer Kleidung wiedergegeben. Die Kopfbedeckungen Turban und Fes wie auch das krause Rollenhaar (vgl. dazu Portraits aus der Palästina-reise) finden sich nur in der I. Station.



A. Schenk – Beduine 1931

Der Orient Schenks ist der unter osmanischer Herrschaft (bis 1918). Als Schenk den Orient 1931 noch einmal bereiste, beherrschten in Palästina und Ägypten der Fes, eine Kopfbedeckung in der Form eines Kegelstumpfes aus rotem Filz mit flachem Decke noch immer das öffentliche Erscheinungsbild. Bis 1918 war er die nationale Kopfbedeckung im Osmanischen Reich. In der Gestaltung der Gruppe werden Reiseerinnerungen lebendig. Jedoch nur hier! In diese Richtung weist auch der Zeitungsartikel im Oberschwäbischen Anzeiger vom 28.7.1932<sup>36</sup> mit der geschwurbelten Formulierung: *In brutaler Wildheit wirken die echt orientalischen Typen der Juden*. Man darf davon ausgehen, dass der Verfasser für seinen Beitrag neben dem Ortpfarrer auch den Künstler interviewet hat. Schenk hatte dabei von seiner Palästina-reise berichtet. Der Redakteur wollte diese Gesprächsnotiz nicht übergehen. Gleichzeitig tönt beim ihm ein persönlicher Antijudaismus durch. Seine antijudaistische Haltung wird auch bei der Beschreibung der drei Vertreter der Juden, für ihn Pharisäer, deutlich.<sup>37</sup> Diese antijüdische Berichterstattung verwundert, wenn man bedenkt, dass der Oberschwäbische Anzeiger der NSDAP zu diesem Zeitpunkt noch sehr kritisch gegenüberstand.<sup>38</sup>

Bis hierher ist die Darstellung bei Schenk völlig unproblematisch. Eine solche Zentralfigur gibt es auch in Röhlingen. Dort wendet diese sich an Pilatus. Die Agitation der Gruppe richtet sich in Baienfurt aber gegen Jesus und nicht an Pilatus, wie es das Johannesevangelium eigentlich vorgibt. Damit beginnt das Drama der I. Station. Die Figur ganz rechts hat Schenk bereits mit einer Rechten, ebenfalls im Zeigegestus ausgestattet. Die identischen Fingerhaltungen beißen sich. In der Endfassung hat Schenk diesen Fehler durch die Übermalung mit einem „Sockel“ kaschiert. Die Zuordnung der linken Hand zur Figur ist nicht mehr zwingend. Sie reiht sich losgelöst ein in die

<sup>36</sup> „Die erste Station zeigt uns Christus im Purpurmantel mit der Dornenkrone. So erbarmungswürdig von der schweren Marter er auf uns wirkt, so ist er doch göttlich erhaben über die Menge, die auch bildlich getrennt und unter ihm dargestellt ist. In brutaler Wildheit wirken die echt orientalischen Typen der Juden. Ihr fanatisches Geschrei, ihre gierig-grausamen Hände, ihr rohes, unbarmherziges Verlangen!“

<sup>37</sup> III. Station: *der satte Pharisäer daneben freut sich an den Qualen des verhassten Heilands*; VII. Station: *in scheinheiliger Würde ein selbstzufriedener Pharisäer, dem die Genugtuung aus dem höhnischen Gesicht, aus den ganzen Gebärden spricht, dass der verhasste Jesus ...*; IX. Station: *zwei Pharisäer, die sich voll Befriedigung darüber aussprechen, dass mit dem Heiland auch die verhasste neue Glaubenslehre ...*

<sup>38</sup> Peter Eitel 61f.

Gruppe der Hände links. Die „Unstimmigkeiten“ setzen sich dennoch nach oben fort. Hinter die Gruppe aus Händen zeichnet Schenk einen nicht genau definierbaren, nach oben ausgestreckten Arm, der sich aus mehreren Teilen zusammensetzt. Dieses „Webschema“ behält er für die ganze Gruppe bei. Über dieser „Zeile“ folgt ein Fries mit drei Köpfen. Weil der dritte Kopf dabei „in der Luft schwebt“, setzt Schenk ihn auf einen „Armsockel“ ohne Fortsetzung!



Über diesen Kopffries legt Schenk wieder eine Zeile aus waagrechten Armen. Die Arme sind keinem Kopf eindeutig zuzuordnen. Um sich nicht zu wiederholen folgt nun ein Kopffries mit zwei Figuren. Um die Orientalen als Juden zu kennzeichnen, stigmatisiert er sie mit einer, seit der Aufklärung geläufigen antijüdischen Stereotype, der „Hakennase“. Selbst wenn Schenk „nur“ unreflektiert diese antijüdische Bildsprache übernimmt, macht das die Sache nicht besser.

Darüber webt er wieder eine Zeile aus Armen. Wieder sind die Arme formal in den Bildaufbau integriert, nicht aber einer Person zuordbar. Die Wiederholung ausgestreckter, erhobener Arme, die nur den Blick auf die Köpfe freigeben, erinnern frappierend an den „Deutschen Gruß“. Aus formalen Gründen, damit das Bild zum Betrachter hin abgeschlossen ist, ist es bei Schenk immer die Linke, die gerade durchgestreckt wird. In einer rechtshändigen Gesellschaft ist der Zeigegestus mit der Linken



eigentlich widersinnig. Hätte Schenk jeweils die Rechte ins Bild gesetzt, wäre die Herkunft des Motivs kaum zu übersehen. Daumen und Zeigefinger wären dem Betrachter zugewandt, wie bei dem „Deutschen Gruß“ auf dem Foto unten.

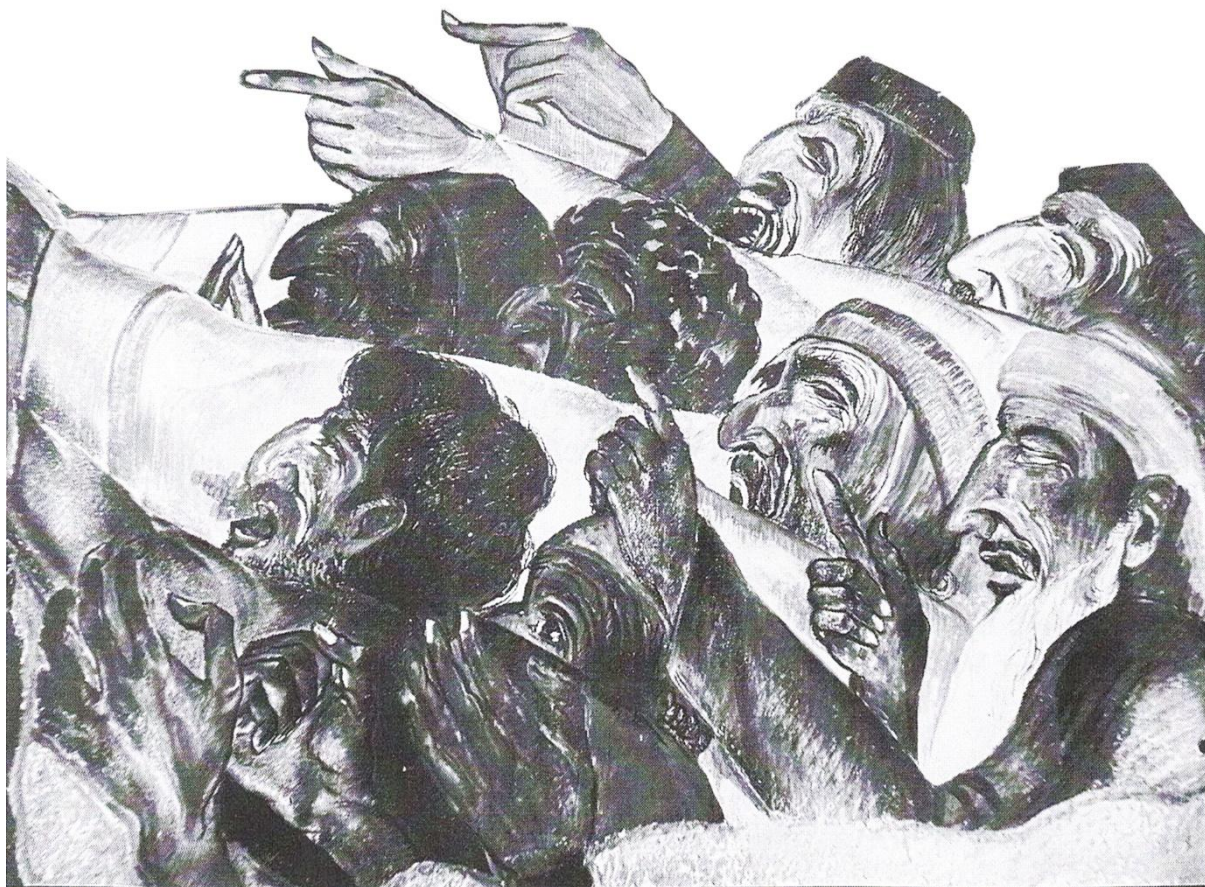


Mit einem einfachen Trick lassen sich die Hände vertauschen (s.u.). Dazu spiegelt man das Bild horizontal. Das Ergebnis ist verblüffend. Es entspricht unserer Sehgewohnheit von links nach rechts und zeigt einmal mehr die künstlerischen Fähigkeiten Schenks. Durch den Wechsel der Hände verschleiert Schenk geschickt die Herkunft des Motivs. Allein die Physiognomie bewirkt den Umschlag ins Negative. Es das Lächeln in den Gesichtern, das im Bild oben den Unterschied macht. Bei der Physiognomie greift Schenk auf eine über Jahrhunderte tradierte antijudaistische Bildsprache zurück.



Wiedergabe spiegelverkehrt!

Das laute, demagogische Auftreten der Nationalsozialisten zu Beginn der 30er Jahre inspirierte Schenk offensichtlich für die Darstellung der „Juden“ (*Hohenpriester und Amtsdienner*, Joh 19,6). Aus „*Heil Hitler*“ wird in Baienfurt „*Heil dir, König der Juden*“. Dass Schenk damit eine Verschiebung zum biblischen Text vollzieht, wurde oben bereits ausgeführt. In ihrer Aggressivität ist zugleich das biblische „*kreuzige ihn*“ gegenwärtig. Zwei der Akteure tragen einen roten Fes. Bis zum Ende des osmanischen Reiches war der rote Fes fester Bestandteil der Beamtenuniform und des Militärs. Auf seiner Palästinareise war Schenk ihm wieder begegnet. Ihr Anführer mit Turban ist als Hoher Priester zu interpretieren. Mit seiner Rechten(!) gibt er die Richtung vor, alle übrigen folgen ihm brüllend mit Links.

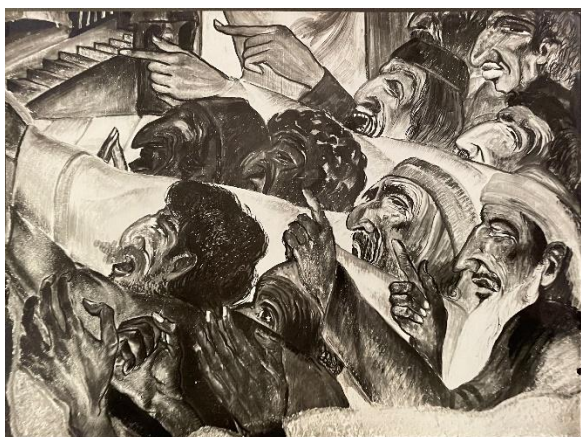


Über die dritte „Armzeile“ webt Schenk nun eine weitere Folge von zwei Köpfen. Beim linken Kopf kippt die Darstellung ins es Grotteske. Durch die aus den vier Evangelien vorgegebene Verknüpfung mit „die Juden“ kippt die Darstellung in eine böswillige Diffamierung. Im Fotoalbum trägt das Bild den Untertitel „Juden“. Diesen Titel verwendet er auch beim selben Bildausschnitt des Kreuzwegs in Röhlingen. Für seinen Kreuzweg in Aalen von 1937 (nicht erhalten) hat er die Baienfurter Vorlage nicht wiederverwendet. Die Darstellung in Aalen ist in jeder Hinsicht „harmlos“.

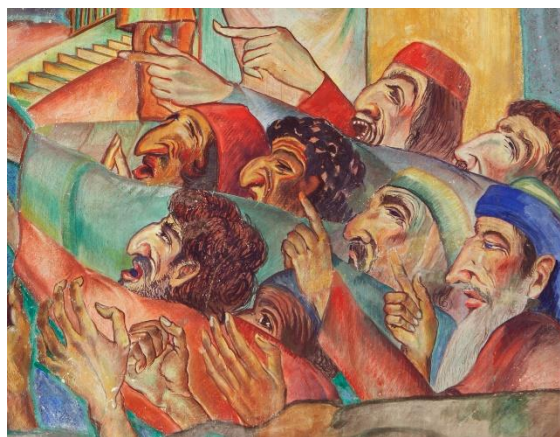


Aalen, St. Maria, Fresko, 1937. I. Station: Jesus wurde zum Tode verurteilt. (Foto, Alois Schenk)

In einem letzten Arbeitsgang folgt darüber nun ein weiterer Fries mit zwei Köpfen. Diese Mal greift er auf zeitgenössische, antisemitische (d.h. rassistische) Darstellungen zurück. Sie zeichnen sich durch eine markant geformte Nase, schwülstige Lippen und hohe Backenknochen aus. Das Mandelauge schaut in den Kirchenraum. Solche stereotypen Darstellungen dienten im „Stürmer“ zur Diffamierung der Juden. Diese Kopfzeile hat Schenk anschließend entfernt bzw. übermalt. In seinem Eifer war er zu weit nach oben geraten. Vom Richterstuhl des Pilatus war nur noch wenig übrig. Schenk benötigte den senkrechten Abschluss des Stuhls als Bildkante zur II. Station rechts daneben. Weil die beiden Köpfe nicht von erhobenen Armen getragen wurden, hätten sie zudem die Dynamik „verwässert“.



„Juden“ – Vorzeichnung



Ausführung in Farbe

Aus diesen Beobachtungen lässt sich schließen, dass Schenk die Gruppe der Juden spontan in den Kreuzweg einfügte und dabei ungewöhnlich expressiv vorging. Was ihn derart aufgebracht hatte, dass er – entgegen seiner sonstigen Arbeitsweise – eine so „laute“ Gruppe in das Bild setzte, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Offenbar war seine Verstimmung jedoch so groß, dass die Szene gestalterisch weniger überzeugend ausfiel: Das Zusammenspiel von Händen und Köpfen ist in sich nicht stimmig.

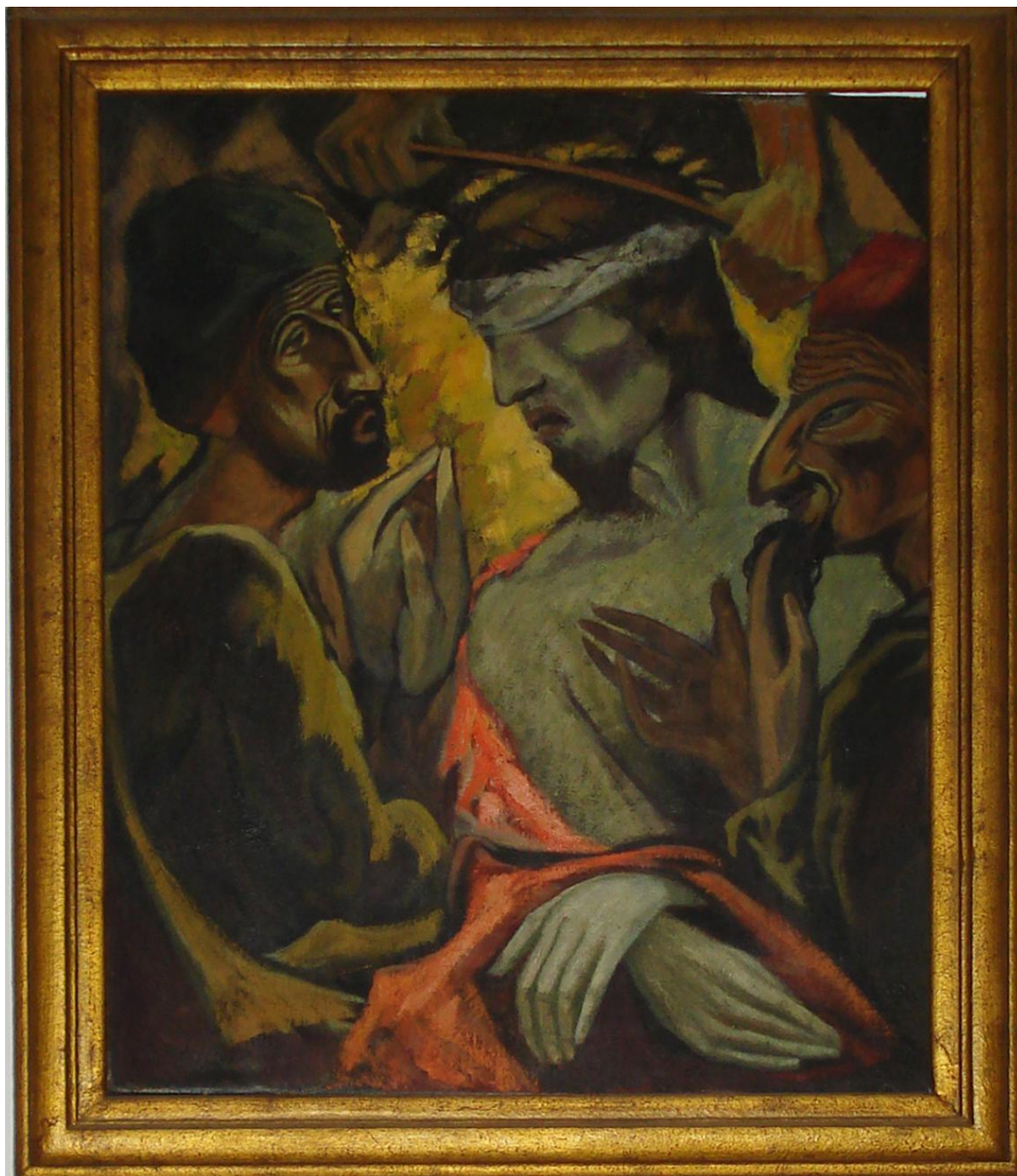
Schenks ausgeprägtes Bedürfnis nach Ruhe ist gut dokumentiert (vgl. oben). Sowohl sein Sohn als auch seine Tochter – unabhängig voneinander danach befragt, was ihnen spontan zu ihrem Vater einfiel – nannten übereinstimmend seine starke Abneigung gegen alles Laute. In Erzählungen von seiner Palästina-reise fehlte dieses Detail nie. Die Kinder hatten allerdings nur während der Schulferien engeren Kontakt zu ihrem Vater, da beide ein Internat besuchten. Nach dem Krieg und dem Abschluss ihrer Schulzeit hatte der Vater ihnen versprochen, gemeinsam mit ihnen das Heilige Land zu bereisen. Dazu kam es jedoch nicht mehr.

Auch wenn wir den Grund für die spontane Änderung gegenüber dem Entwurf von 1926 nicht kennen, könnte die Art der Ausführung einen Hinweis geben. Wurde Schenk bei seiner Anreise oder in der vorangegangenen Nacht empfindlich gestört und war er deshalb verstimmt? Gab es am Vortag/Abend einen lautstarken Auftritt von Anhängern der NSDAP im Gasthaus Adler? Dann wäre die Gemengelage aus Armen und Köpfen als spontane Reaktion auf die Ruhestörung zu interpretieren. Es war dem Verfasser beim Besuch des Ateliers in der Kürze der Zeit nicht möglich, den Schriftverkehr Schenks zu sichten. Gut denkbar, dass unter den zahlreichen Schriftstücken auch der Briefwechsel mit Baienfurt noch erhalten ist.<sup>39</sup> Der Termin für den Beginn der Arbeiten in der Kirche musste genau abgestimmt werden, allein schon wegen des Gipsers. Veranstaltungen der NSDAP wurden in der Presse regelmäßig angekündigt. Ein Zusammentreffen ließe sich evtl. ermitteln. Eine öffentliche Versammlung der NSDAP Ortsgruppe Weingarten in Baienfurt gab es am Mittwoch, 18. November 1931 in „Rittlers Diele“.<sup>40</sup> Für den Beginn der Arbeiten kommt der November wegen Frostgefahr eigentlich nicht in Frage. Eine eigene Ortsgruppe der NSDAP für Baienfurt wurde erst am 1. Februar 1932 gegründet.

Schenk greift in der I. Station auf tradierte antijudaistische Bildstereotype zurück, insbesondere durch die Darstellung von „Hakennasen“ und grotesken Gesichtszügen. Im Oeuvre von Schenk befindet sich ein Ölbild, das auf den ersten Blick in dieselbe Richtung weist. Wieder ragen Hände in das Bild herein, dieses Mal von oben. Wegen der Dornenkrone und dem roten Mantel ist man geneigt an Mk 15 und Parallelen zu denken. Dann wären die Akteure allesamt römische Soldaten. Nur die Augenbinde verrät, dass etwas anderes gemeint ist. Für die Augenbinde gibt es nur eine Schriftstelle: *Und einige spukten ihn an und verhüllten sein Gesicht, schlugen ihn und riefen: weissage! (Zeig, dass du ein Prophet bist! Mk 14,65).* Diese Verspottung vor dem Hohen Rat nach deren Todesbeschluss, die wie eine Doppelung zu Mk 15 aussieht, ergibt in der Markuspassion keinen rechten Sinn. Erst in Verbindung zu Lk 23,8 wird sie verständlich. Diese Verknüpfung vollzieht auch Schenk. Wieder einmal zeigt sich Schenk als guter Kenner der Passionserzählungen.

<sup>39</sup> Die Villa Schenk steht derzeit (2025) zum Verkauf. Über den Verbleib des Archivs ist nichts bekannt.

<sup>40</sup> Baienfurter Buch 134.



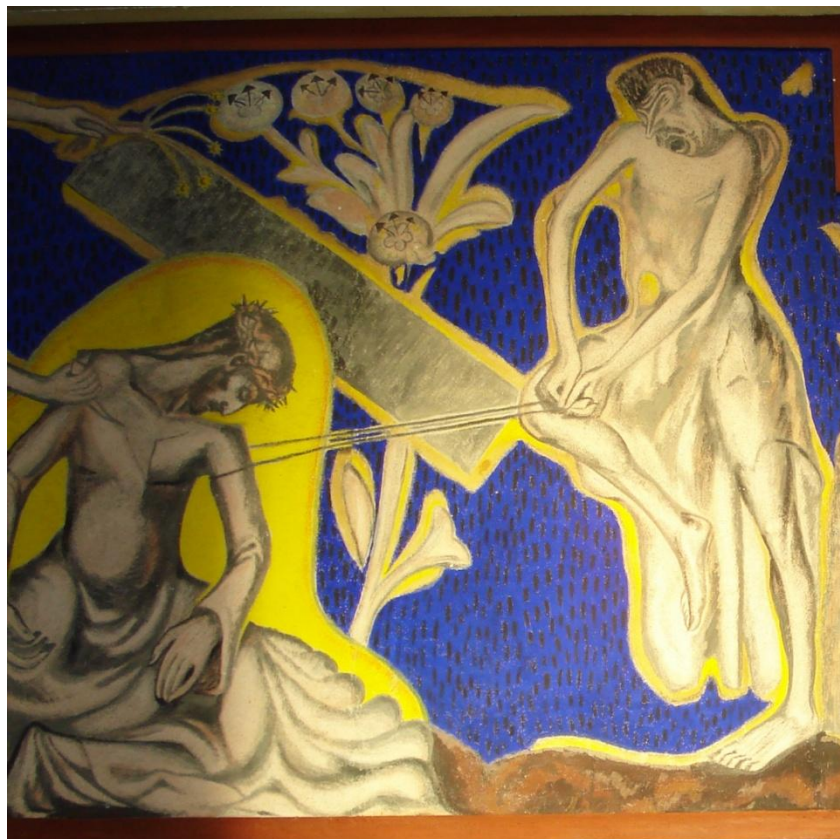
Alois Schenk, Öl auf Sperrholz, o. J.: Verspottung Jesu durch König Herodes (Antipas) und den Hohen Rat

Lk,23,7: *Und als er (Pilatus) erfuhr, dass Jesus aus dem Herrschaftsgebiet des Herodes komme, ließ er ihn zu Herodes bringen, der in jenen Tagen ebenfalls in Jerusalem war. 8 Herodes freute sich sehr, als er Jesus sah; schon lange hatte er sich gewünscht, ihn zu sehen, denn er hatte von ihm gehört. Nun hoffte er, ein von ihm gewirktes Zeichen zu sehen. 9 Er stellte ihm viele Fragen, doch Jesus gab ihm keine Antwort. 10 Die Hohepriester und die Schriftgelehrten, die dabeistanden, erhoben schwere Beschuldigungen gegen ihn. 11 Herodes und seine Soldaten zeigten ihm offen ihre Verachtung. Er trieb seinen Spott mit Jesus, ließ ihm ein Prunkgewand umhängen und schickte ihn so zu Pilatus zurück.* In der rechten Figur erkennen wir Herodes mit einer tiefroten Haube, die an einen Fes erinnert. Zur Zeit des 1. Weltkriegs war das Bild des osmanischen Herrschers Mehmed V. (†1918) omnipräsent.



Auf allen Aufnahmen trägt er einen roten Fes. Schenk übernimmt dieses orientalische Attribut, veredelt mit einem goldenen Brokatsaum für Herodes. Zu seinem Bild gibt es einen zeitgenössischen Bericht in der Gmünder Zeitung von 1930 anlässlich eines Atelierbesuchs. *Die Sprache der Hände spielt in den Schenkschen Bildwerken eine bedeutende Rolle. Manchmal anatomisch betrachtet überdehnt und überspitzt bilden sie in der unglaublichen Vielfalt und fein gezeichneten Unterschiedlichkeit ihres seelischen Ausdrucks einen wesentlichen Bestandteil seiner Kunstmittel.*<sup>41</sup> Wir sehen Herodes mit seiner Linken im Fragegestus und mit seiner Rechten weist er auf Jesus. Verstörend wirkt das überzeichnete Gesicht. Wir sehen ein geradezu diabolisches Lächeln in einem spitz auslaufenden Gesicht. Der gekrümmte Nasenrücken geht direkt in die Augenbrauen über. Das Auge ist seitlich gestellt wie bei Tieren! Schenk zitiert offensichtlich Lk 13,23: *31 Zur selben Stunde kamen einige Pharisäer und sagten zu ihm: Geh weg, zieh fort von hier, denn Herodes will dich töten. 32 Er antwortete ihnen: Geht und sagt diesem Fuchs: Siehe, ich treibe Dämonen aus und vollbringe Heilungen, heute und morgen, und am dritten Tag werde ich vollendet.* Schenk verlegt, was wir aus den Fabeln über den Fuchs kennen, ins Gesicht des Herodes. Schenk weiß, es war derselbe Herodes (Antipas), der Johannes den Täufer enthaupten ließ. Das Gesicht muss daher nicht zwangsweise antisemitisch interpretiert werden. Zum Vergleich ein Soldat/Scherge aus dem Kreuzweg in Röhlingen. Er steht dem Herodes mit seinem Gesicht in nichts nach.

<sup>41</sup> Gmünder Zeitung vom 18. Januar 1930.



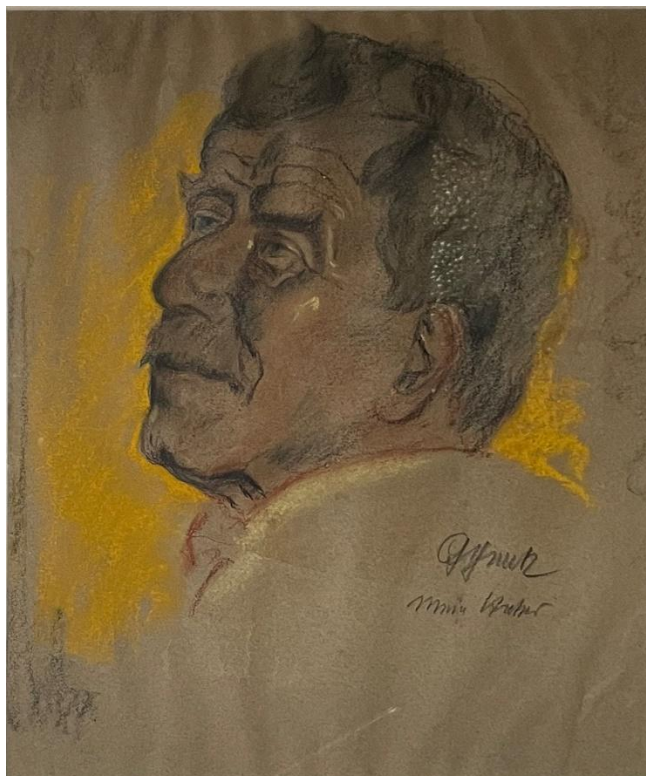
Röhlingen Kreuzweg 1920/22

Die Linke Figur zeigt einen Vertreter des Hohen Rates. Für die religiösen Führer kreierte Schenk bereits in Röhlingen eine Turban-förmige Haube. Diese Kreation greift er hier wieder auf. Das Gesicht hat nichts Abstoßendes. Die Haltung der Hände kommt einem Bittenden gleich. Der Gesichtsausdruck ist fragend, mitleidend. Wie im Kreuzweg von Röhlingen könnte die Figur für Nikodemus stehen. Nach Joh 3,1 gehört Nikodemus zur jüdischen Gruppe der Pharisäer und wird darüber hinaus als ein „Führer der Juden“ bezeichnet. In Joh 7,50-52 tritt Nikodemus gegenüber den jüdischen Autoritäten für Jesus ein. Wieder fällt die stark abgewinkelte Nase auf. Die Vorliebe Schenks für diese Nasenform findet sich auch dort, wo definitiv kein Antisemitismus vorliegt, z.B. bei seinem Vater. In seiner Skizze für das Chorfresko in Baienfurt hatte er ihn im Profil in die Schar der Apostel eingefügt – mit geradem Nasenrücken. In der Zeichnung „Mein Vater“ (Pastellkreide, ohne Jahr) trägt er die typisch Schenk'sche Nase. Entsprechend hat Schenk auch die Augenpartie „zugespitzt“.



Ludwig Schenk im Kreis der Apostel, Entwurf für das Chorfresko in Baienfurt (Pastellkreide auf Packpapier, 1926)

„Mein Vater“ (Pastellkreide, ohne Jahr) >



## Die IX. Station

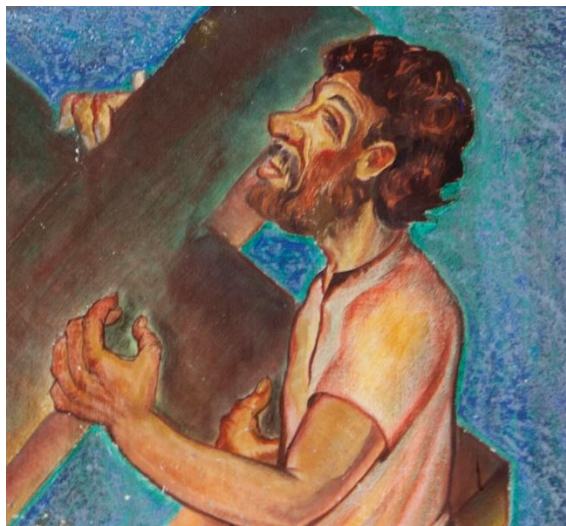


### IX: Station – Jesus fällt zum dritten Mal unter dem Kreuz

Die Entwürfe von 1926 gingen von einem Hochformat aus. Vor Ort mussten sie in die Breite erweitert werden. Schenk fügte dazu weitere Personen hinzu. In der IX. Station sind dies ein Mitglied des hohen Rates in dem bereits vorgestellten Kostüm und einer für Schenk typischen Physiognomie, ähnlich dem Soldaten in der II. Station. Die andere Person hebt sich dagegen deutlich negativ ab.



XI. Station - Ausschnitt

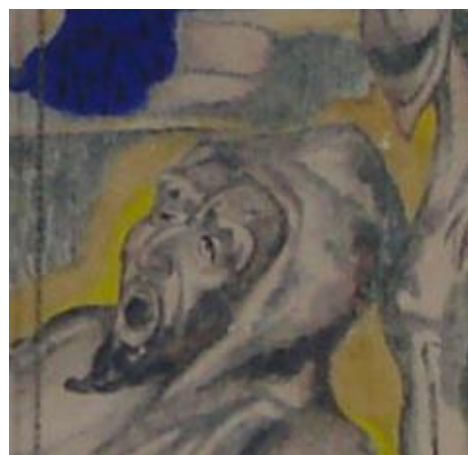


II. Station - Soldat

Das Gesicht fällt unter die Kategorie „antisemitisch“. Der Verfasser des Beitrags in der Gmünder Zeitung hatte auf ein wesentliches Detail in der Kunst Schenks aufmerksam gemacht: *Die Sprache der Hände spielt in den Schenkschen Bildwerken eine bedeutende Rolle. Manchmal anatomisch betrachtet überdehnt und überspitzt bilden sie in der unglaublichen Vielfalt und fein gezeichneten Unterschiedlichkeit ihres seelischen Ausdrucks.* Nimmt man die Sprache der Hände hinzu, wird deutlich, was Schenk darstellen wollte. Er zeigt ein Gespräch zwischen einem Mitglied des Hohen Rates und einem Pharisäer. Die Erwähnung der „Pharisäer“ im ältesten Evangelium, dem Markusevangelium, ist an Zahl gering und wenig ausführlich. Bereits in Mk 3 fassen die Pharisäer zusammen mit den Anhängern des Herodes den Beschluss, Jesus umzubringen (Mk 3,6). Dennoch ist die Darstellung der Pharisäer in den Evangelien nicht durchgängig negativ. In den ersten drei Evangelien (Markus, Lukas, Matthäus) wird z.B. ihre religiöse Praxis als solche dargestellt, die gute Absichten verfolgten, jedoch durch ihre mangelnde Erkenntnis und ihre falsche Haltung gegenüber Jesus als Messias scheiterten. Im Evangelium nach Johannes treten die Pharisäer vor allem als die Gruppe hervor, die sich vehement gegen Jesu Anspruch, der Messias zu sein, stellt. Ihre Ablehnung Jesu ist deutlicher und fokussierter, sie werden vor allem als eine klar oppositionelle Kraft gegen Jesus dargestellt und ihre Ablehnung wird stärker betont (Joh 9,40-41 und Joh 10,19-21). Darauf nimmt Schenk Bezug. Mit seiner überlangen Nase und seine Mimik soll sein schlechter Charakter zur Schau gestellt werden. Die Darstellung ist nicht rassistisch zu verstehen. Sie richtet sich gegen die Pharisäer, 70 n. Chr. gleichbedeutend gegen Juden als Glaubensgemeinschaft, die Jesus als Messias ablehnt. Dieser subtile Unterschied ist auf den ersten Blick nicht zu erkennen. Negative Gesichtszüge kennzeichnen vorrangig die Gegnerschaft zu Jesus Christus. Dies gilt in gleicher Weise für den römischen Soldaten(!), der sich den beiden zuwendet. In Röhlingen fällt die Darstellung desselben Soldaten noch drastischer aus.



Dass die Schenk'schen Nasen keinen rassistischen Hintergrund haben müssen, lässt sich im Kreuzweg in Baienfurt auch an anderer Stelle gut beobachten. Anders Endemann: *Schenk's Judendarstellungen sind durchgängiges Prinzip. In seinem Kreuzweg finden sich weitere Figuren, die deutlich gemäß den zeitgenössischen antisemitischen Karikaturen als Juden zu erkennen sind.*<sup>42</sup> Ob es sich dabei immer um Juden handelt, wie Endemann vorgibt, ist mehr als fraglich. Schenk hat z. B. die Soldaten in ihrer Kleidung als solche kaum kenntlich gemacht, dafür teilweise mit „seinen Nasen“ versehen (s.o.). Entscheidend ist der Kontext. Erst durch die Gestaltung der gesamten Physiognomie erfolgt der Umschlag ins Negative (Station IX; X.) Schenk macht auf diese Weise die Gegnerschaft zum Erlöser sichtbar. Dies gilt für Juden wie für die römischen Soldaten in gleicher Weise. Die religiösen Führer, nach dem Johannesevangelium „die Juden“ schlechthin, kommen teilweise ohne aus (III. Station), bzw. die Physiognomie insgesamt ist eine andere (VII; IX. Station). In Röhlingen schenkt sich die Schenk'sche Nase des Pilatus nichts im Vergleich zu seinem Gegenüber - „Jude“, so der Untertitel im Fotoalbum bei Alois Schenk<sup>43</sup>.



<sup>42</sup> Endemann 174.

<sup>43</sup> Atelier Schenk, Schw. Gmünd.

Röhlingen: Pilatus

Röhlingen: „Jude“

Auf neutralem Terrain, völlig unbefangen, lässt sich dieser Zusammenhang (Nase – Gesamtphysiognomie) sehr gut beobachten. Die Gestaltung der Nase ist ein wesentliches Element im „westlichen Comic“<sup>44</sup>. Sowohl als Knollennase wie auch in Anlehnung an die menschliche Anatomie. „Caesar“ in den Asterix Heften bietet hierzu ein gutes Beispiel dafür, wie die „Schenk’sche Nase“ aus Ausdruck innerer Zustände eingesetzt werden kann. Erst im Kontext der gesamten Physiognomie und durch die aus den Evangelien vorgegebene Verbindung mit „die Juden“ kippt ein markanter Nasenrücken in eine antijudaistisch-antisemitische Bildsprache. Bereits die stereotype Verwendung körperlicher Merkmale für eine Volkszugehörigkeit birgt in sich bereits die Gefahr einer Stigmatisierung und den Umschlag in einen Rassismus. Noch immer dient eine markant gestaltete Nase als Kennzeichnung von Personen als Juden. Der Aufkäufer der Weberkarden im „baienfurter Kardelbrunnen“ wird durch eine markante Nase als Jude kenntlich gemacht. Die Schläfenlocken und der große Hut lassen keine andere Deutung zu.



Kardelbrunnen vor dem Heimatmuseum „Neunerbeck“, Baienfurt

Eine antisemitische Bildsprache und die damit zum Ausdruck gebrachten antisemitischen Inhalte lassen sich nicht trennen. Die viel diskutierten Vorfälle auf der „documenta fifteen“ in Kassel 2022 haben einmal mehr gezeigt: Antisemitische Motive sind bis heute weltweit Bestandteil von Kunstwerken und Bildern verschiedenster Art. Dass auf einer der größten und renommiertesten Ausstellungen für zeitgenössische Kunst gerade in Deutschland ein Großbild und mehrere Zeichnungen mit unverkennbar antisemitischer Bildsprache öffentlich – und trotz aller Diskussionen im Vorfeld unkommentiert – gezeigt wurden, löste zurecht internationale Empörung aus. Weite Teile der europäischen Gesellschaft des Spätmittelalters hatten Ressentiments gegenüber Jüdinnen und Juden derart verinnerlicht, dass sie in der christlichen Kunst dieser Zeit beinahe allgegenwärtig sind, mal mehr mal weniger. Die mittelalterliche Judenfeindlichkeit fußte wesentlich auf dem Vorwurf des Gottesmordes, den frühchristliche Theologen aus den Passionserzählungen der Bibel ableiteten. Die

<sup>44</sup> Im Internet gibt es zahlreiche Anleitungen und Hilfen über die Gestaltung der Nase und ihre Einsatzmöglichkeiten.

IX. Station tradiert diese Judenfeindlichkeit ins 20. Jahrhundert! Beschämend ist, dass die vermeintliche Schuld an einem beinahe zwei Jahrtausende zurückliegenden Ereignis bis ins 20. Jahrhundert zu Unrecht einem Volk bzw. einer Glaubensgemeinschaft zugeschoben wird. Darin liegt das Anstößige beim Betrachten des Kreuzwegs.

### **Ergebnis:**

Emotionen sind der Motor unserer Handlungen. Dies gilt neben der VI. und VIII. Station auch für die I. Station. Schenk hatte allem Anschein nach die erste Station 1931 spontan, jedenfalls in Abweichung zu seiner Vorlage ausgeführt. Die erste und zweite Station im südlichen Seitenschiff bilden eine Doppelstation. Es bestand daher keine Notwendigkeit zur Erweiterung seiner Vorlage in die Breite wie bei den anderen Stationen.

Eine detaillierte Analyse der Bildkomposition der I. Station zeigt, dass Schenk die Gruppe der „Juden“ improvisierend und schrittweise in das Bild „einwebte“. Dabei entstanden formale Unstimmigkeiten in der Zuordnung von Armen und Köpfen. Die Figuren sind durch orientalische Kleidung, Kopfbedeckungen und Physiognomien gekennzeichnet, die auf Reiseeindrücke aus dem osmanisch geprägten Orient zurückgehen. Gleichzeitig greift Schenk auf tradierte antijudaistisch-antisemitische Bildstereotype zurück, insbesondere durch die Wiedergabe von „Hakennasen“, und grotesken Gesichtszügen. Die im „Gleichschritt“ erhobenen Arme mit Zeigegestus erinnern formal an den zeitgenössischen „Deutschen Gruß“. Er gab offensichtlich die Bildvorlage für die spontane Einfügung der Gruppe in den Entwurf von 1927. Bei der Ausführung wird Schenk emotional. Als mögliche Auslöser werden zeitgenössische politische Ereignisse, insbesondere das laute Auftreten der Nationalsozialisten Anfang der 1930er Jahre, vermutet. Gut bezeugt ist Schenks Empfindlichkeit gegenüber allem Lauten. Mit diesem Vorbehalt aus seiner Militärzeit (1916-1919) trat Schenk 1930 seine Palästinareise an. In den *Studienblättern* seiner Palästinareise hat er nur ein einziges Mal eine Straßenszene festgehalten, und dies aus gebührendem Abstand.<sup>45</sup> Dort, wo er seine Landschaften bevölkert sind die Personen, immer en Miniatur(!), an einer Hand abzuzählen<sup>46</sup>, ganz im Unterschied zu seinem Malerfreund Karl Stirner. Im Treppenhaus der Villa Schenk hängen heute noch Ölskizzen aus der Palästinareise. Schenk hielt den Ort fest, Stirner bevölkerte ihn, gesichert durch die Signatur beider.

Bei den Kreuzwegen, etwa in Aalen (1937), griff Schenk das Motiv aus Baienfurt nicht mehr auf; dort fiel die Bildsprache deutlich zurückhaltender aus. Insgesamt stellt die I. Station des Baienfurter Kreuzwegs eine singuläre, aus dem Gesamtwerk Schenks herausfallende Arbeit dar, die antisemitische Bildsprache verwendet, ohne dass sich daraus auf eine grundsätzliche antisemitische Haltung des Künstlers schließen lässt. Schenk war ein unpolitischer Mensch und lebte in seinem Künstlerkosmos.

### **Biographische Elemente im Kreuzweg auf Kosten einer „großen Form“**

Schenk hatte seinen Kreuzweg in Baienfurt bewusst surreal als heilige Handlung des Opfermysteriums Christi inszeniert. Er verbannt dazu jegliche räumliche und zeitliche Illusion aus seinen Darstellungen. Dies gilt auch für die Personen. Kostüme und menschliche Anatomie sind der größeren Form untergeordnet. Bereits in Röhlingen hatte Schenk seine Figuren mit einem leuchtenden Gelb zu einer größeren Figur zusammengefasst, die sich gut gegen das tiefe Blau der

<sup>45</sup> Hauber 94, Tiberias – Straße mit großer Moschee. Blick von oben herab auf Tiberias.

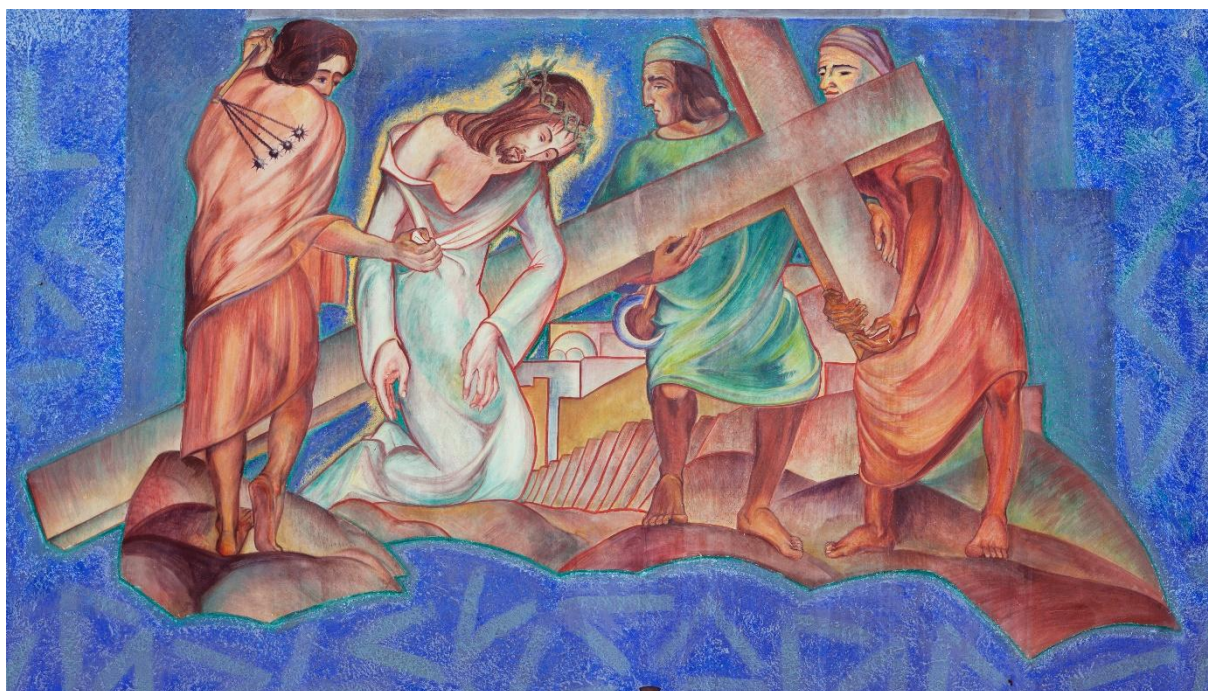
<sup>46</sup> Hauber 28 1P; 42 3P; 66 3P; 68 1P; 76 5P (als Jesus mit Jünger im Boot); 82 2P; 85 4P; 86 2P; 87 1P; 99 1P; 106 5P (Tiberias – Straße zum See Genezareth; 111 8P (Am Hule See). Alle übrigen Studien ohne Personen.

Zwischenräume behauptet. Die Funktion von Gelb' in Röhlingen übernimmt in Baienfurt die Abbruchkante zwischen Gipsauftrag und der blauen/violetten Kirchenwand in Echtgrün. Die Kante zur Wand ist schmal. Schenk ist daher gezwungen bei der äußeren Linie der Figuren auf kleinteilige Ausformungen zu verzichten. Der Nasenrücken des rechten Soldaten in der III. und des linken in der X. Station folgen der größeren Form, stören damit aber das ästhetische Empfinden des Betrachters.



Baienfurt, Kreuzweg X. Station - Jesus wird seiner Kleider beraubt

Die große Form findet Schenk nicht bei allen Stationen. Dort, wo es ihm gelingt, machen gerade die surrealen Überzeichnungen den künstlerischen Wert aus. Der Kreuzweg in Aalen von 1937 fällt im Vergleich dazu merklich ab.



Baienfurt, Kreuzweg, V. Station, 1931 – Simon von Cyrene wird genötigt, das Kreuz Christi zu tragen

Dort, wo Schenk konkrete, reale Personen im Portrait einfügt (VI. und VIII. Station), kippt diese Verknappung. Der Entwurf für die VI. Station bestand aus dem kreuztagenden Christus und Veronika. Durch die Raumsituation unter dem Fenster sah sich Schenk 1927 gezwungen, die Station in der Breite zu erweitern.



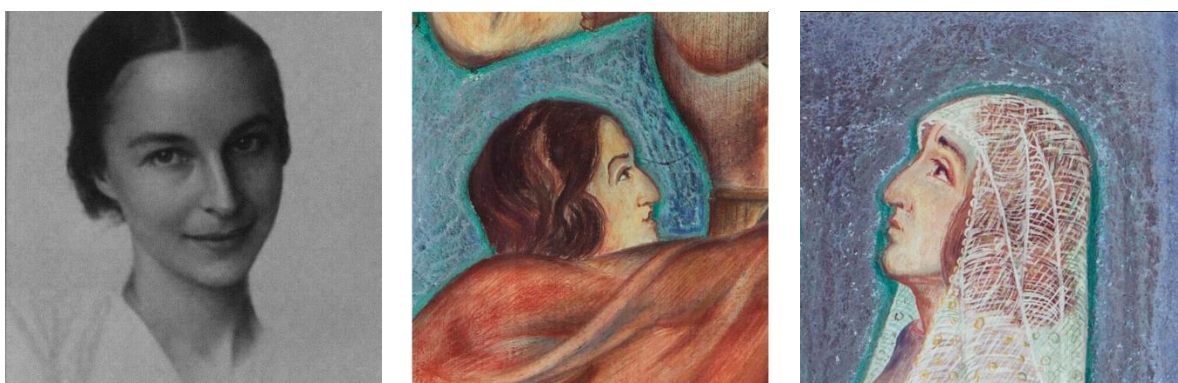
Entwurf für die VI. Station in Baienfurt  
Ausführung von 1927 (erste Fassung)  
Ausführung von 1932 (zweite Fassung)



Für seine Aufenthalte in Baienfurt 1926/27 und 1931/32 bezog Schenk ein Zimmer im Gasthof „Adler“ an der Durchgangsstraße in unmittelbarer Nähe der Kirche. Nach übereinstimmenden Aussagen von Zeitzeugen trägt Veronika<sup>47</sup> in der VI. Station die Gesichtszüge von Klara Weiss (\*1907,

<sup>47</sup>Veronika ist vom makedonischen Namen *Berenike* (von griechisch *pherenike*) abgeleitet und bedeutet *Siegbringerin* (altgriechisch φέρειν *phérein*, deutsch ‚tragen, bringen‘, νίκη *nikē*, deutsch ‚Sieg‘). Nach einer legendarischen Überlieferung, die im Zusammenhang mit der Passionsgeschichte steht, und die zuerst in dem apokryphen Nikodemusevangelium überliefert wird, ist Veronika eine Frau, die Jesus auf dem Kreuzweg nach Golgota den Schweiß abgewischt hat. Im Tuch blieb ein Abdruck des Gesichtes zurück. In Byzanz ist die gleiche Reliquie als Abgar-Tuch oder Mandylion bekannt. Diese Reliquie verschwand zur Zeit des lateinischen

†1960), Tochter des Gastwirts Thomas Weiss und seiner Frau Klara, geb. Mehrle. In der Zweitfassung der VI. Station ist der Kniefall des römischen Soldaten für den Betrachter nicht mehr nachvollziehbar, weil Schenk zugunsten des Portraits im Profil die ganze Figur zur Seite gedreht hatte. Das Antlitz Christi im Schweiß Tuch muss sich der Betrachter hinzudenken. Klara Weiss zuliebe, davon ist auszugehen, hatte er die Rolle ihres „Duett-Partners“ mit einem „Einheimischen“ besetzt. Der „römisch-katholische“ Soldat (s.o.) in der Erstfassung von 1927 war jedenfalls dunkelhäutig. Weiter ist Schenk bemüht, Klaras Kopf ganz zu zeigen. Dazu wählt er einen stark durchbrochenen, durchsichtigen Schleier. So werden ihre Haare sichtbar. Damit die detaillierte Darstellung nicht aus dem Bildganzen herausfällt, muss Schenk auch beim Kostüm ihres „Partners“ ins Detail gehen. Was Schenk zu diesem Portrait bewogen hat, wissen wir nicht.<sup>48</sup> Als er Klara portraitierte, war sie 24 Jahre alt, so alt wie seine verstorbene Frau, als sie sich auf Capri kennengelernt hatten. Eine gewisse Ähnlichkeit ist nicht zu übersehen. Jedenfalls im Bild.



Annemarie Schenk geb. Weiss um 1924 (Foto undatiert), in der VIII. Station (1932) und Klara Weiss in der VI. Station von 1931

Ebenfalls im Profil fügte Schenk seine, im Februar 1930 mit 32 Jahren verstorbene Ehefrau Annemarie, geborene Weiss in den Kreuzweg ein. Sie entstammte einer wohlhabenden, großbürgerlichen Familie aus Weimar. Zum Zeitpunkt der Eheschließung 1924 trug Annemarie, der damaligen Mode folgend, kurz geschnittenes Haar.

---

Kaisertums. Zur gleichen Zeit erschien erstmals im Westen das bekannte Grabschiff von Turin. Entsprechend wurde der Name volksetymologisch als Zusammensetzung aus dem lateinischen *vera* (wahr) und dem altgriechischen *εἰκὼν* *eikōn* (Bild, Zeichen) als „wahres Bild“ gedeutet.

<sup>48</sup> Klara Weiss war zu dem Zeitpunkt 24 Jahre, so alt wie seine Frau zum Zeitpunkt ihres Kennenlernens auf Capri. Beide hießen Weiss. Schenk hatte mit Vorliebe Frauen portraitiert. In den Skizzenmappen gut dokumentiert (Atelier Schenk).



VIII. Station (Ausschnitt)



Annemarie Schenk, undatiert, Gips in Bronzeoptik gefasst

Jahre später schuf Schenk eine Büste von ihr (Gips, schwarz-bronze gefasst). Nun trägt sie langes Haar, beidseitig zur Seite gekämmt und in zwei Zöpfen auslaufend, die über die Ohren hinaufgenestelt sind. In der VIII. Station (Jesus begegnet den weinenden Frauen<sup>49</sup>) erkennen wir sie wieder. Die Arbeiten an der VIII. Station fielen in die Zeit ihres zweiten Todestages im Februar 1930. Erhaltene Briefe und Widmungen belegen eine tiefe und innige Beziehung zwischen Schenk und seiner Frau. Die Einfügung Annemaries in diese Station kann daher als Ausdruck von Trauerbewältigung und fortdauernder Verbundenheit verstanden werden.



Die beiden Kinder ihr gegenüberstehen, ein Mädchen und ein Junge, sind wohl als Anspielung auf seine eigenen Kinder Agathe (\*1926) und Peter (\*1928) zu deuten. Während der Arbeiten am

<sup>49</sup> Lk 23, 28: Jesus wandte sich zu ihnen um und sagte: Ihr Frauen von Jerusalem, weint nicht über mich; weint über euch und eure Kinder!

Kreuzweg gab er sie – wie bereits während seiner Palästina-reise 1930/31 – erneut in die Obhut von Verwandten. Wieder ist die Gewandbehandlung vergleichbar der VI. Station plastischer angelegt. Wohl deshalb erhielt der Soldat hier einen Helm und einen plastisch durchgeformten Brustpanzer. Die Einfügung konkreter Personen zwingt den Künstler auch hier, die surreale, abstrahierende Bildauffassung zurückzunehmen (vgl. die Behandlung des Hauptes Jesu.)

### **Schenk, ein Künstler des Expressionismus**

Selbst wenn das Zwischenergebnis den Vorwurf „rassistischer Antisemitismus“<sup>50</sup> bei Schenk entschärft, bleibt ein unbefriedigendes Gefühl. „Den Sack schlägt man, den Esel meint man.“ Dass Schenk mit der böswilligen Darstellung, die nach dem Johannesevangelien als Juden zu identifizieren sind (so auch sein Untertitel im Fotoalbum!), diese diffamiert, war ihm entgangen, oder er hat es billigend in Kauf genommen. Auch seinem Auftraggeber, Pfarrer Hopfensiz scheint dies entgangen zu sein. Dass Pfarrer Hopfensiz Sympathie für antisemitische Darstellungen hegte, darf bezweifelt werden. Von Beginn an stand er der braunen Ideologie in all seinen Facetten kritisch gegenüber und auch nach der Machtergreifung versuchte er gegenzusteuern. Bereits Ende der 20er Jahre hatte er mit der „vaterländisch gesinnten oberen Bürgerschicht“ in Baienfurt große Schwierigkeiten bei seinem Vorhaben, die Turnabteilung des Gesellenvereins in eine des DJK umzuwandeln.<sup>51</sup> Für den Fall, dass er Kritik an der Darstellung geäußert hatte, ist zu bezweifeln, dass Schenk darauf eingegangen wäre. Wurde er doch bereits genötigt im Anschluss an den Kreuzweg die untere Hälfte des Chorfreskos mit den Aposteln neu zu malen. An den in Schwarz-Weiß gehaltenen Apostel-Figuren war gleich nach deren Fertigstellung Kritik aufgekommen, sie wären vom Kirchenschiff aus nur schwer zu erkennen.<sup>52</sup> Dass die Neufassung von 1932 (Neue Sachlichkeit) künstlerisch hinter der Malerei von 1927 zurückblieb, steht auf einem anderen Blatt. 1927 gruppierte sich die Jüngerschar direkt unter dem über die ausgebreiteten Arme fallenden Mantelsaum: *Sub tuum praesidium confugimus* (Unter deinen Schutz und Schirm fliehen wir, o heilige Gottesgebährerin, verschmähe nicht unser Gebet, ...). Die Ravensburger nehmen ihre Zuflucht bei der Schutzmantelmadonna in der Liebfrauenkirche. Für Baienfurt schuf Schenk 1927 eine Alternative. 1932 wurde daraus eine fromme, sich demütig verneigende Jüngergemeinde, wie in der Zeichnung von 1925/26.

---

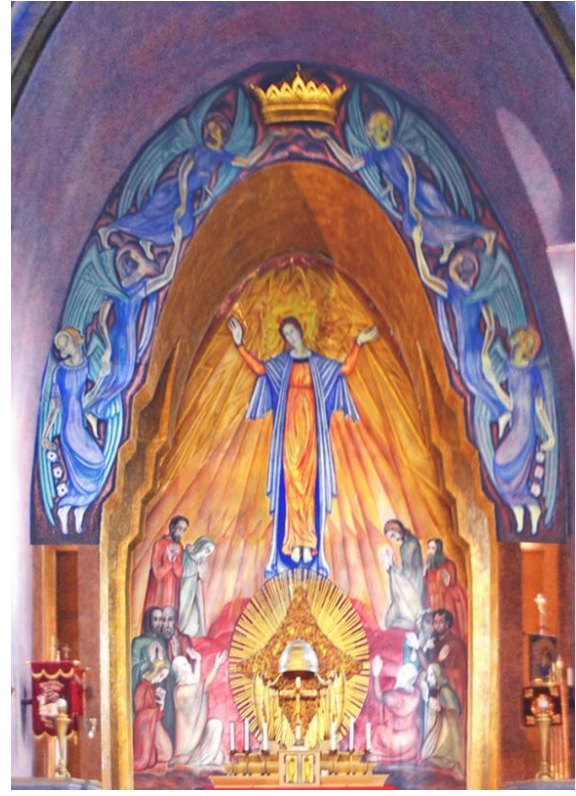
<sup>50</sup> Endemann 175.

<sup>51</sup> Zimmermann 71. Siehe auch 394.

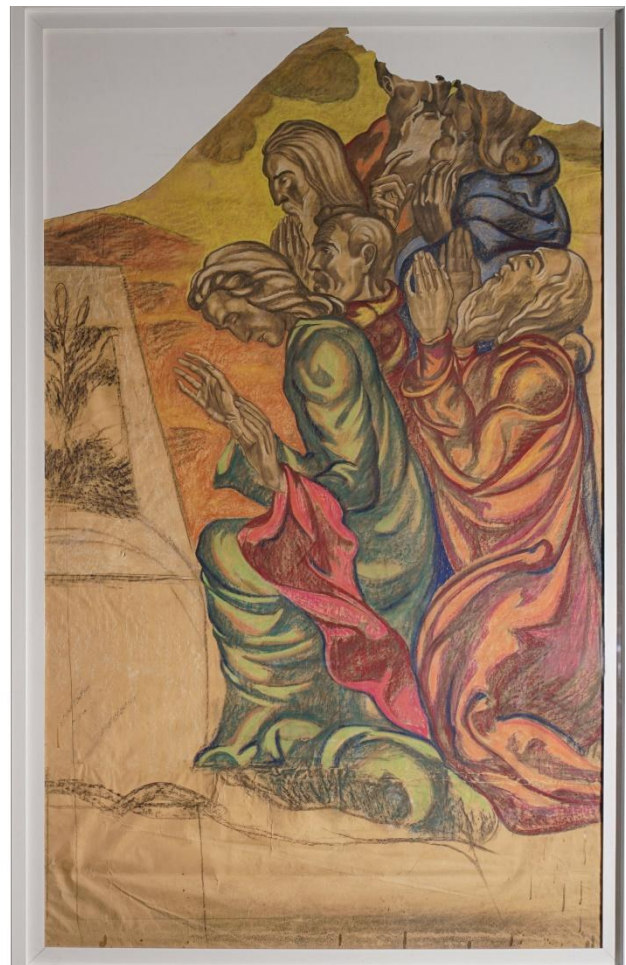
<sup>52</sup> „Eine nachträgliche Abänderung des ursprünglich farbigeren Entwurfs mag es verschulden, dass die jetzige, an alte Miniatur- und Buchmalerei erinnernde weiße Farbgebung und Konturierung die Fernwirkung der sonst ausgezeichneten Apostelfresken etwas beeinträchtigt. Doch kann diesem Übelstand die künstliche Beleuchtung ein wenig abhelfen.“ Anton Nägele. Die neue Kirche in Baienfurt bei Weingarten. In: Archiv für christliche Kunst, 44, 1929, 82-94, 91.



Baienfurt, Chorfresko 1927



Baienfurt, Chorfresko 1932



Alois Schenk, Mariä Himmelfahrt, Pastellkreide auf Packpapier, 1925/26.

Bereits in Röhlingen hatte Schenk mit großen Widerständen zu kämpfen, aus denen er letztlich als „Sieger“ hervorging. Entsprechend selbstbewusst schloss Schenk seinen gewagt expressionistischen Kreuzweg in Röhlingen 1922 mit einem Ganzkörperportrait ab.



Alteram –  
hanc -  
Dominice –  
Passionis –  
partem. – perfectit  
A.D. – MCMXXII –  
devicto – tandem  
populi – fastidio  
Schenk

(Den zweiten Teil des Leidens „des Herrn“ hat vollendet im Jahr 1922, nachdem er schlussendlich die Abneigung der Bevölkerung vollständig überwunden hatte, Schenk)

Es gibt aber noch eine weitere Denkmöglichkeit, warum Schenk bei seiner Ausführung von 1932 geblieben wäre. Karl Popper<sup>53</sup> hat in seinem philosophischen Denken kritisch auf einen generellen Wesenszug des Expressionismus aufmerksam gemacht: *Die Betonung des bloßen Ausdrucks der Sprache [als bloß Kommunikation] hat übrigens zum Expressionismus geführt. Was ist schon nach der allgemeinen Auffassung Kunst? Kunst ist Ausdruck der Persönlichkeit: Ich, der Künstler, ich bin wichtig in der Kunst; ich muss mich ausdrücken, eventuell muss ich kommunizieren. Das ist alles, was in der Kunst wichtig ist. Das hat die Kunst zugrunde gerichtet.*<sup>54</sup> Popper zeigt auf, dass der Rückzug auf den bloßen Ausdruck der eigenen Befindlichkeit, welcher genaugenommen keinen Dialog zulässt, einen Missbrauch unter dem Deckmantel der künstlerischen Freiheit darstellt. Damit ist das eigentliche Problem benannt. Für den Fall, dass die oben ins Feld geführte Hypothese einer Ruhestörung durch Mitglieder der NSDAP zutrifft, missbraucht Schenk seine Möglichkeit als Künstler im öffentlichen Raum. „Den Sack schlägt man, den Esel meint man.“

In ähnlicher Weise ist auch die VI. Station zu sehen. Schenk ist 20 Jahre älter als sein „Model“. Hatte er Klara Weiß gefragt, bevor er sie in der Kirche verewigte? Selbst wenn, hätte er wissen müssen, was er ihr mit einer Darstellung als Heilige zumutet. Ein vermeintlicher „Fehltritt“ ... Sechs Jahre später (1937) geht sie eine „Mischehe“ ein mit einem evangelischen Partner aus Weingarten. Die Ehe ist seitens der katholischen Kirche nicht eingetragen, d.h. ein Bischöflicher Dispens wurde nicht eingeholt. Ihr Vater galt als überzeugter NSDAP-Anhänger<sup>55</sup>. Möglicherweise wurde eine Trauung in

<sup>53</sup> Sir Karl Raimund Popper (\* 28. Juli 1902 in Wien; † 17. September 1994 in London) war ein österreichisch-britischer Philosoph, der mit seinen Arbeiten zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie, zur Sozial- und Geschichtsphilosophie sowie zur politischen Philosophie den kritischen Rationalismus begründete.

<sup>54</sup> Karl R. Popper, Konrad Lorenz. Die Zukunft ist offen. Das Altenberger Gespräch. Mit Texten des Wiener Popper-Symposiums, München 1985, 96f.

<sup>55</sup> Der Gastwirt Thomas Weiss war 1935 vom Kreisleiter Carl Rudolf ohne vorhergehende Wahl in den Gemeinderat berufen worden.

der Kirche gar nicht angestrebt. Das Paar zieht nach Weingarten. Klara Weiss stirbt kinderlos mit 57 Jahren und wird in Baienfurt begraben. Auch wenn die Reaktionen aus der Kirchengemeinde nicht überliefert sind, kann man davon ausgehen, dass Klara Weiss ihre Darstellung als „Heilige“ in der Kirche später als belastend empfand. Schenk hätte das einkalkulieren müssen. Es ist kein Stifterbild!

„Übergriffigkeiten“ haben nach unserer Hypothese zur Ausgestaltung der ersten Station geführt. Die Bilder bleiben problematisch, auch wenn wir die Einstellung des Künstlers zum Antisemitismus glauben zu kennen. Zu Recht insistiert Endemann: [die künstlerische Qualität] *mag hier dahinstehen. Wir betrachten das Bild der I. Station.*<sup>56</sup> Dass Bilder dieser Art (antisemitische Darstellungen) ihren Teil zur Shoah beigetragen haben, steht für Endemann außer Frage<sup>57</sup>. Der nationalsozialistisch gesinnte Teil in der Bevölkerung von Baienfurt konnte sich in der ersten Station des Kreuzwegs bestätigt fühlen. Die NSDAP erzielte in Baienfurt bei den Reichstags- und Landtagswahlen 1932/33 Stimmanteile, die noch über denen der benachbarten Städte Ravensburg und Waldsee lagen.<sup>58</sup>

### Die erste Station des Kreuzwegs in Baienfurt – und wie damit umzugehen?

Die erste Station des Kreuzwegs in Baienfurt ist, von seinem künstlerischen Wert abgesehen, ein Zeitdokument ersten Ranges. Wie damit umzugehen? Endemann schlägt vor, unmittelbar daneben einen kritischen Text anzubringen, in dem die Entstehung und die beabsichtigte Wirkung beschrieben und analysiert werden.<sup>59</sup> Diesem Anliegen möchte die hier vorgelegte Untersuchung nachkommen. Eine Kirche ist kein Museum. Eine feste Anbringung von Info-Tafeln an Wänden oder Böden ist denkmalschutzrechtlich<sup>60</sup> nicht genehmigungsfähig. Darüber hinaus sind die Unfallverhütungsvorschriften im öffentlichen Raum zu beachten. Der Verfasser schlägt eine „denkmalverträgliche“ Lösung mittels eines QR-Codes<sup>61</sup> am Schriftenstand vor. Die Ergebnisse aus dem Projekt *Den Begriff „Denkmal“ erweitern*<sup>62</sup> und *Inklusive Erinnerungskultur*<sup>63</sup> sollen in einem weiteren Schritt miteinbezogen werden.

2026 wurden drei QR-Codes zu den Stationen I., VI und VIII. am Schriftenstand angebracht.



<sup>56</sup> Endemann 175

<sup>57</sup> Endemann 175.

<sup>58</sup> Siehe: Peter Eitel, *Geschichte Oberschwabens im 19. Und 20. Jahrhundert*. Bd. III, Sigmaringen 2022, 81.

<sup>59</sup> Endemann 175.

<sup>60</sup> Obwohl in den 1920er Jahren in Baden-Württemberg zahlreiche Kirchenbauten entstanden, haben nur wenige den Zweiten Weltkrieg und spätere meist liturgisch motivierte Umgestaltungen ohne massive Eingriffe überdauert. Erst in den 70er und 80er Jahren erkannte man wieder ihre „zwingende künstlerische Kraft“ (Prof. Dr. Hubert Krins, *Die Marienkirche in Baienfurt, Krs. Ravensburg – ein Bauwerk des Expressionismus*, in: *Denkmalpflege in Baden-Württemberg*, 1977, 3, S 97ff.). Aufgrund des hervorragenden Erhaltungszustandes mit einer für heutige Sehgewohnheiten unorthodoxen Farbgebung im Inneren und bewegter figuraler Ausmalung ist die Marienkirche in Baienfurt sicher das eindrucksvollste Beispiel für den expressionistischen Sakralbau im Süd-Westen Deutschlands.

<sup>61</sup> Der QR-Code leitet weiter auf eine Seite der Homepage der Pfarrei. Mit dieser Technik ist es möglich, neben den Informationen auch Bilder einzustellen. Zudem können die Inhalte jederzeit dem aktuellen Forschungsstand angepasst werden.

<sup>62</sup> *Denkmalpflege in BW* 1/2023, 30-35.

<sup>63</sup> *Anstifter* 1/2023 S4.

## I. Station

## VI. Station

## VIII. Station

### Epilog



Das Selbstbildnis von 1935 ist noch ganz in dunklen, erdigen Tönen gehalten und zeigt einen nachdenklichen Künstler im Gegenlicht wie schon 1924. 1939 ging Schenk eine zweite Ehe mit Thilde Krieg ein. Am 24. September 1949 erlag er völlig unerwartet einem Herzinfarkt. Seine letzte Ruhestätte fand er auf dem (alten) Friedhof seiner Heimatstadt Schwäbisch Gmünd. Sein Grab ist erhalten.