



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Schacht, Roland: Wilhelm Steinhausen, ein religiöser Maler

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

immer gewaltiger zur Geltung brachte, wie das Königreich Italien die Unterstützung Preußens erhielt und demzufolge auch von den katholischen Dynastien Bayern und Sachsen anerkannt wurde, wie endlich die Lösung der „römischen Frage“ von italienischer Seite sowohl gegenüber Frankreich wie gegenüber Österreich im Rahmen einer Bündnisfrage konkret und mit teilweisem Erfolg auf die diplomatische Tagesordnung gesetzt wurde. So überließ er denn die Polen zunächst sich selbst, wie er für sein eigen Teil nachgerade passiv das Schicksal erwartete, das am 20. September 1870 durch die Bresche der Porta Pia in Rom einzog.



Wilhelm Steinhausen, ein religiöser Maler

Von Dr. Roland Schacht-Berlin



er die Theorien der heute maßgebenden Kritiker kennt, der weiß, daß augenblicklich religiöse Malerei keineswegs in hohem Ansehen steht. Es liegt dies weniger an dem Umstand, daß unsere Zeit weniger religiös wäre, weniger auch an dem relativ geringen Wert der auf diesem Gebiete geschaffenen Durchschnittsleistungen, vielmehr ist die letztere Tatsache schon wieder eine Folge der Hauptursache: der stilistischen Entwicklung, welche die deutsche Malerei seit etwa den letzten fünfzig Jahren genommen hat. Noch während der vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren die religiösen Werke der bedeutendsten Nazarener, wie sehr man auch heute sie absprechend zu beurteilen geneigt ist, für die allermeisten eine Offenbarung. In den folgenden Epochen jedoch der Düsseldorfer Romantik, Pilotys Kostümmalerei, Makarts rauschenden Festen und endlich des Realismus und Impressionismus war für die Probleme der religiösen Malerei kein Raum.

Ein notwendiges Zeichen, wenn nicht überhaupt aller großen, doch mindestens aller klassisch gewordenen Kunst ist Einheit des künstlerischen Problems. Wo daher, wie in den erwähnten Epochen, Theatralik herrscht oder sprühende, doch in der Mache frivole Dekoration, wo der Künstler lediglich mit Problemen ringt, die von der äußeren Erscheinungswelt gestellt werden, oder im Genießen der Phänomene dieser Erscheinungswelt aufgeht, muß das, was wir religiöse Empfindung nennen, verdrängt werden. Und eben darum konnten auch die Schüler und Entelsschüler der Nazarener, wollten sie in ihrer eigentlichen Domäne, der religiösen Malerei, bleiben, im allgemeinen nichts von den technischen und stilistischen Errungenschaften der fortschreitenden Generationen brauchen; ja durch die seit den deutschen Klassizisten bestehende Entfremdung zwischen Kunst und Leben, die es noch heute manchem Älteren schwer macht, ein realistisch

durchgeführtes religiöses Bild zu würdigen, waren sie geradezu genötigt, jene Errungenschaften zu meiden. Nun beobachtet aber der Historiker — und dies ganz allgemein auf allen Gebieten der Kunst —, daß die bedeutendsten Künstler wohl auf zeitlich entfernte Vorgänger zurückgreifen, aber, was die künstlerischen Probleme betrifft, stets modern sind (das Wort nicht nur im Sinne momentaner Sensation genommen, sondern vor allem in dem, daß sie alles, was die am meisten vorgeschrittenen Geister beschäftigt, lebhaft ergreifen und zu gestalten suchen). Da jedoch die während der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts auftauchenden Probleme die religiöse Malerei ausschlossen, so gingen die bedeutendsten Künstler an dieser vorüber, sie den Zurückbleibenden, den der nazarenischen Kunstübung Folgenden überlassend. Unter den Händen dieser an sich meist schon unbedeutenden Persönlichkeiten, dieser in der Entwicklung Rückständigen, wenig Entwicklungsfähigen mußte jene Kunstübung, zumal bei einer von Haus aus unzulänglichen Schulung, natürlich immer charakterloser, immer schwächer werden, so daß es endlich schien, als doziere man mit Recht, religiöse Malerei sei unmodern und unmöglich. Dazu kamen noch die, beiläufig gesagt, auch von den Fanatikern nicht immer befolgten Theorien der Modernsten, die da lehrten, nicht auf den dargestellten Gegenstand komme es an, sondern auf die Art der Darstellung, oder wie man es kurz formuliert hat, nicht auf das Was, sondern auf das Wie. Da jedoch religiöse Malerei nach der allgemeinen Annahme Vorgänge oder Geschichten darstellt, ohne die sie eben keine religiöse Malerei sein könnte, so mußte sie wie jede andere „literarische“ Malerei erst recht als ästhetisch verwerflich, als gattungunmöglich erklärt werden.

So lagen die Dinge noch vor ungefähr zehn Jahren, und breiteren Schichten des Publikums werden solche Sprüche gerade jetzt als unfehlbare Weisheiten verkündet. Aber in der immer stärker sich äußern den Sehnsucht nach Religiosität, in der mit merkwürdiger Gewalt um sich greifenden Schätzung von Goghs, der zwar nicht „literarisch“, aber doch auch alles andere als ein reiner „Artisi“ ist, und nicht zum wenigsten in dem nur scheinbar geringfügigen Umstande, daß der deutsche Vorkämpfer der reinen Formalisten, der selbst Böcklin aufs heftigste befehdet hat, Julius Meyer-Graefe, unversehens gegen Velasquez, den Schutzherrn der Vertreter des *l'art pour l'art*, zu Felde zog, um an seiner Statt einen das Gegenständliche so stark betonenden, noch dazu religiösen Maler wie Greco auf den Schild zu heben, können wir u. a. gewisse Anzeichen eines nahen Umschwungs erblicken. Gar manchem kommt heute auch wieder zum Bewußtsein, was eine Zeitlang vergessen schien, daß nämlich sowohl Giotto wie Roger van der Weyden, sowohl Dürer wie Rembrandt religiöse Maler gewesen sind, welche Erzählungen der Bibel oder Legenden keineswegs nur dazu benutzt haben, um realistische Kenntnisse oder die Schönheit der Objekte vorzuführen, oder um Farbenräusche und Linienklänge zu geben, sondern um die eigentümliche Art des Geschehens, wie sie vor ihrem geistigen Auge stand, zum Ausdruck zu bringen. So gar verächtlich kann also religiöse Malerei nicht sein, auch wenn die Gründe,

mit denen man sie zu bekämpfen sucht, stärker wären. Voraussetzungslos ist nämlich streng genommen überhaupt keine Kunst, vielmehr verlangt jede ein gewisses Niveau menschlicher Erfahrung, und überdies hat es religiöse Kunst gar nicht ohne weiteres mit Darstellung von rein Objektivem: Vorgängen oder Personen zu tun, sondern mit Empfindungen, die an jene geknüpft sind und durch die Anschauung angeregt und bestimmt werden. Wo aber steht geschrieben, daß Empfindung nicht durch Malerei ausdrückbar wäre? Und wer will es übernehmen, den Beweis zu erbringen, daß die Darstellung solcher Empfindungen nicht Gegenstand der bildenden Kunst sein könne, wenn solche Kunstwerke für Tausende und wieder Tausende zu tiefen Erlebnissen werden? Auch an diesem Punkte wird die Ästhetik wie stets nachkommen und ein sich äußerndes Bedürfnis theoretisch zu begründen suchen, wobei es gleichgültig ist, ob diese Begründung auf philosophischem, psychologischem oder was sonst für einem Wege erreicht wird.

Der Ausdruck religiöser Empfindung nun gelingt heute keinem Maler so überzeugend wie Wilhelm Steinhausen. Man hat ihm Uhde oder Gebhardt an die Seite stellen wollen, aber mit Unrecht. Denn beide vermögen nicht so rein und unmittelbar durch die Mittel des bildenden Künstlers das, was man religiöse Stimmung nennen könnte, wiederzugeben. Gebhardt erreicht mit seinen aufgeregten Ensembles scharf charakterisierter, aber meist im Augenblick erstarrter Einzelpfindungen selten mehr als Bühnenbilder, die freilich mit wohlgeschulter, an die Meininger und an Lutherfestspiele lebhaft erinnernder Regiekunst äußerst effektiv gestellt sind; und Uhde, dessen Verdienste um die Entwicklung der malerischen Technik in Deutschland nicht geleugnet werden sollen, kommt, von der falschen theoretischen Überlegung ausgehend, daß Menschen des neunzehnten Jahrhunderts zu den heiligen Geschichten daselbe Verhältnis haben wie solche des fünfzehnten, selten über eine novellistische Wirkung hinaus. Man wird noch Thoma anführen wollen, aber dessen Hauptbedeutung liegt auf einem anderen Gebiete. Für Steinhausen dagegen ist religiöse Stimmung Anfang und Ende der künstlerischen Absicht; dies ist der Gesichtspunkt, aus dem er betrachtet und — wenn man durchaus will — beurteilt werden muß.

Eines seiner ergreifendsten und zugleich für des Künstlers Art bezeichnendsten Bilder ist jenes, das den Spruch des Deuteroseiaias zum Vorwurf hat: „Den glimmenden Docht wird er nicht auslöschen.“ Wörtlich illustriert ergeben diese Worte einen Mann, der sich bedeckt, eine Lampe auszulöschen; aber niemand, der nicht den Spruch im Ausstellungskatalog oder unter dem Bilde liest, würde die Darstellung verstehen, immer vorausgesetzt natürlich, daß das angestrebt ist, was wir religiöse Kunst nennen. Ein Historienmaler könnte noch an das dem Spruch zugrunde liegende Geschichtliche anknüpfen, etwa einen jüdischen Priester oder Propheten zeigen, der den im Exil trauernden Volksgenossen unter dem Bilde des glimmenden Dochtes Mut und Vertrauen einspricht. Was tut aber Steinhausen? Er erfindet eine Situation, auf die der Spruch Anwendung findet. Doch vermeidet er es, eine Illustration zu geben, und erschafft statt

dessen einen Vorgang ähnlich dem, der dem alten Propheten vorgeschwebt haben mag. In einem Zimmer, das, um die Aufmerksamkeit nicht abzulenken, so einfach wie nur möglich gehalten ist, ist ein Mann am Kopfende seines Bettes in die Knie gesunken. Seine Haltung verrät verzweifelte Gebrochenheit; der Kopf liegt dumpf und schwer auf den krampfhaft gefalteten Händen. Er mag vom Hausflur heraufgekommen sein mit der Nachtlampe, die seitab auf einem kleinen Tisch steht. Alles schläft gewiß schon, und die nachtdröhende Berglandschaft, die wir durch das offene Fenster gewahren, erhöht noch den Eindruck der Einsamkeit. Da ist auf einmal Christus eingetreten, unhörbar, mit gerafftem Mantel, hat sich sacht dem Zusammengebrochenen genähert, und nun, verstehend und mitleidig, beugt er sich herab, um ihm mit einer ganz linden, unendlich trostreichen Handbewegung die Schulter zu berühren. Es ist fast nur ein Antippen, so wie ein Kind kommt, wenn es sieht, daß die Mutter weint, ganz zart und sanft. In dieser Handbewegung, die formal die Verbindung zwischen den beiden Figuren herstellt, liegt aller Sinn des Bildes: die trostreiche Empfindung, daß im höchsten Leid der Tröster nah und gegenwärtig ist. Und nur Eigensinn wird leugnen wollen, daß hier eine Empfindung durch Mittel der bildenden Kunst schlagender, einfacher und damit überzeugender zum Ausdruck gebracht ist, als es durch alle Worte geschehen könnte. Das eigentlich Literarische, den Spruch, deutet nur diskret die Lampe an, der Vorgang ist ohne weiteres verständlich und erlebbar.

Religiös sind solche Bilder wegen der durch sie vermittelten Stimmung, dennoch sind sie nicht eigentlich Kirchenbilder. Für große, verhältnismäßig spärlich beleuchtete Räume würden sie sich sowohl wegen der düsteren und trüben Färbung als auch ihrer leisen, nur eingehender und näher Betrachtung vernehmlichen Sprache wegen nicht eignen. Daß aber der Künstler auch breiter, ins Große gehender Wirkungen fähig ist, zeigen seine Wandbilderzyklen in der Grabkirche zu St. Veit bei Wien und in der Kaiser Friedrich-Halle in Frankfurt am Main. In einer durch ruhige Größe sehr eindrucksvollen Linien Sprache sind hier einfache typische Handlungen gewählt, um die sieben Werke der Barmherzigkeit und biblische Sprüche zur Anschauung zu bringen. Bezeichnend für Steinhausen ist hier wieder die ernste Art, mit der Sprüche wie „Niemand kann zweien Herren dienen“, „Sorget nicht“ und andere ausgedrückt sind. Nicht die dekorative Wirkung ist für den Künstler die Hauptsache gewesen, sondern die geistige Bedeutung der den Spruch zur Anschauung bringenden Handlung, und in den Dienst dieser Aufgabe sind Linien und Flächen gestellt; wahrer, schlichter Ernst, gläubiges Vertrauen, aber auch gedankenvolles Grübeln liegt in ihrer Sprache. Von Steinhausen dem Grübler reden auch manche anderen Werke, wie die beiden großen Wandbilder der Stuttgarter Hospitalkirche oder das Bild „Christus und die Griechen“.

Diesen grüblerischen Zug seines Wesens verraten abgeschwächt auch seine Landschaften. Ohne sich an das Wesen von einzelem zu verlieren, schweift

der Künstler sinnierend seines Weges dahin, sich allein dem Zusammenklang des eigenen Herzens und der leisen Natur hingebend. Besonders liebt er verborgene, von einem Sonnenstrahl getroffene Waldwiesen und Lichtungen, ein Stück Kornfeld oder feuchte Buschwinkel am Bach und die verborgen geheimnisvolle Stimmung dämmer- und nebelverhüllter Landschaften. Da ist alles unendlich still und ruhig, und alles ruft sehnsüchtige Erinnerung wach nach den schönen Dingen, die des Künstlers Pinsel uns zeigt. Freilich fehlt ihm bei aller Klarheit der räumlichen Anschauung die große, sicher formende und überlegen gestaltende Meisterschaft der besten Landschaften Hans Thomas, auch vielleicht die reiche Erfindung Moritz von Schwind's, aber dafür ist der Zauber des Stimmungsvollen bei Steinhausen der größeren Mehrheit zugänglicher. Und gerade bei einem aller Gefühlsverschwommenheit so stark abgeneigten Künstler macht es Freude, einmal wieder auf die Schönheit des sonst zu manchem Unfug verwendeten Stimmungsmomentes hinweisen zu können.

Das Supplement zu diesen rein malerisch gesehenen Dingen geben die Zeichnungen. Lange bevor unsere neueren Buchillustratoren die Brauchbarkeit der Federzeichnung entdeckten, hat Steinhausen in der Geschichte der Geburt Christi die Zeichnungsweise Ludwig Richters weitergebildet. Reine Federzeichnungen sind im Grunde auch die Illustrationen zu Clemens Brentanos „Chronika eines fahrenden Schülers“. Diese zeigen auch schon seine Neigung zum Spielen und zu heiterer Improvisation, wie sie uns später noch in zierlichen Randleisten und allerliebsten Tanzkarten (eine Reihe davon im Berliner Kupferstichkabinett) entgegentritt. Sehr verbreitet sind seine Bibellesezeichen, aber das Schönste, was dem Zeichner gelungen ist, sind doch die siebenunddreißig Madonnenstudien in ihrer großen Schlichtheit und Einfachheit, ihrer stillen Innigkeit und ihrer leisen, eigentümlich an die Madonnen der Robbia erinnernden Melancholie.

Die Zeichnungen führen uns dann zur Graphik, der Steinhausen vor allem seine Popularität verdankt, oder sagt man eher: verdanken sollte? Denn obwohl die Vorkämpfer guter religiöser und volksmäßiger Kunst Jahr um Jahr für diese Blätter eintreten, gibt es noch immer eine Menge Pfarrhäuser, Konfirmandensäle und Kindergärten, in denen Steinhausens Lithographien fehlen. Wie schön wäre es, wenn alle Kinder statt der oft so geschmacklosen, minderwertigen Andenken an die Einsegnung jenes schöne Gedenkblatt mitbekämen, das der Künstler ursprünglich zur Konfirmation der eigenen Tochter gezeichnet hat. Bewundernswert ist hier die Art, wie auf die Bedürfnisse derer, für die das Blatt bestimmt war, eingegangen ist. Die großen Momente vermögen wir uns nur selten zu vergegenwärtigen, ihre Darstellungen sind auch mehr zu einmaligem tiefen Erleben als zu öfterer Mahnung und wiederholtem Betrachten geschaffen. Mit gutem Bedacht ist darum hier die Auferstehung nicht als ein rauschender Triumph wiedergegeben, vielmehr steht der Auferstandene in stiller Größe auf dem Grabe. Kein lauter Jubel geht durch das Blatt, aber ein stillfreudiges Ja-sagen; und

selbst der Teufel am Boden hat nichts Knirschendes, nur etwas aus Gebrochenheit dumpf Grollendes. So kann dies Blatt wirklich als Wandschmuck dienen, ohne die schlichte Freundlichkeit eines Mädchenzimmers zu unterbrechen. Gerade dieser trotz aller eindringlichen Bestimmtheit leisen und schlichten Sprache wegen sollten Steinhausens Lithographien als Wandschmuck verbreiteter sein. Gewiß sind auch technisch unschöne, eigentümlich verschwommene Blätter darunter, wie der Christus im Weinberg, dessen liebevoll und sachte prüfende Handbewegung immerhin so eigentümlich suggestiv wirkt; aber auch so schlichte überzeugende Darstellungen finden sich, wie Christus und der Blindgeborene, wo der Zusammenklang der glatten Seeflächen mit der sanften Gebärde des Heilands eine so beruhigende Wirkung ausübt, oder das Blatt Christus und der reiche Jüngling, der hier weder ein vornehmer, kostümtreu hingestellter Römer oder Grieche, noch ein moderner Gutsbesitzer- oder Fabrikantensohn ist, wie ihn Uhde konsequenterweise hätte darstellen müssen, sondern der richtige schöngeockte Märchenjüngling in kostbarem Brokat und Pelzwerk. Und besonders hingewiesen sei noch auf das monumentale, leider in vielen unzulänglichen Reproduktionen verbreitete Blatt „Christi Seepredigt“, oder auf jene ernste Mahnung an Erwachsene „Der Größte im Himmelreich“, mit den groß charakterisierten Vertretern der Lebensalter, dem milden Christus und dem Kindlein, das ohne zu ahnen, welche ernste Wahrheit es den Erwachsenen zur Anschauung bringt, getrost und harmlos zum Bilde hinaussteht.

Zum Schluß noch einige Worte, um Steinhausens Realismus zu verteidigen. Nicht als ob er an sich der Verteidigung bedürfte, sind doch Dürer und Rembrandt ebenfalls Realisten gewesen, aber gerade in den Kreisen, in denen Steinhausens Kunst am ehesten Aufnahme finden sollte, besteht gegen realistische Bilder noch immer ein starkes Vorurteil, das allerdings zum Teil durch wirklich abstoßende Übertreibungen ungerEIFter oder der bloßen Sensation nachgehender Künstler hervorgerufen sein mag. Aber es ist ein großer Unterschied, ob man das Häßliche aufsucht oder es als etwas Selbstverständliches behandelt. Das letztere tut Steinhausen. Er liebt die Welt, wie sie ist, er lehnt es in echt christlicher Demut ab, irgend etwas schöner machen zu wollen, als Gott es geschaffen hat; und er hat selber das bedeutungsvolle Wort gesprochen: „Wer nicht das Sichtbare heiß und innig liebt, kann es nicht zum Träger der Geistigen machen“. Und dient nicht das Vorhandensein des Häßlichen erst recht dazu, die große, allumfassende Liebe dessen, der die Mühseligen und Beladenen zu sich berief, der mit Zöllnern und Sündern an einem Tische saß, zum siegreichen Ausdruck zu bringen? Auch liegt es nicht im Wesen des Deutschen, zu dem siegbringenden Gott zu beten, der Deutsche braucht Christus, den leiderfahrenen, aber eben deshalb alles verstehenden starken Freund. Und darum sei uns Steinhausens Kunst als echter und wahrer Ausdruck christlicher Empfindung gepriesen.

