

Einführung in die Ausstellung von Emil Wachter

gehalten am 15. April 1983 in der Städtischen Galerie Paderborn*

Walter Schrader

Es gibt drei gute Gründe, bei der Eröffnung dieser Ausstellung das Wort zu ergreifen.

Erstens: Wir können uns freuen, daß wir Bilder von Emil Wachter nun auch in Paderborn zu sehen bekommen, denn sie sind eine Freude für das Auge und sollen es auch sein. Die Unmittelbarkeit des Erlebens ihrer sinnlichen Qualitäten und die Ausstrahlung, die von diesen Originalen ausgeht, verführen den Betrachter, seine Freude auch mit Worten auszudrücken.

Zweitens: Emil Wachter ist hier in unserer Region vorzustellen. Manch einem von uns ist vielleicht ein Werk von ihm bekannt, ohne daß er weiß, wer der Gestalter ist: ich meine die Autobahnkirche bei Baden-Baden, die immer wieder eine Reisepause wert ist; man kann bei einem einzigen Besuch gar nicht alles sehen und erfassen, was dort gestaltet wurde. Wer aber einmal dort gewesen ist, den wird es immer wieder verlocken, sich einem weiteren Aspekt oder Bauteil des dortigen Kirchenareals zuzuwenden. Über diese große Arbeit gibt ein eigenes Buch Auskunft: ein Exemplar liegt in der Vitrine.¹ Diese Ausstellung hier wollte bewußt keine Dokumentation der großen Arbeiten Wachters auf Kosten originaler Bilder sein. Deshalb wurde auf die Präsentation großflächiger Fotos verzichtet. Dennoch sollen wenigstens einige der großen Werke Wachters erwähnt werden. Herbert Schade² berichtet: „Außer den zahllosen Zeichnungen, Radierungen, Lithographien und Aquarellen sind gegen 120 graphische Zyklen entstanden. Neben einer Mappe von Radierungen aus dem Jahre 1966 und einigen lithographischen Mappen erschienen folgende Werke im Druck: ‚Genesis – das Gesicht der Urväter‘ mit über 100 Abdrucken von Lithographien.“ In dem Band „Eine schöne Welt“ sind 164 Kugelschreiberzeichnungen reproduziert, mit dem „Versuch, unsere Welt anzuschauen so, wie sie durch uns geworden ist.“ 1978 erschienen die „Paare der Bibel“, also „Abraham und Sara“, „Isaak und Rebecka“ und wie sie alle heißen. Ich habe vor einigen Wochen, als ich, mit Herrn Dr. Säuberlich³ zusammen, das Vergnügen hatte, diese Ausstellung in Karlsruhe auszusuchen, von vielen balkendicken Bänden einen Band mit Studien zu dieser Veröffentlichung in der Hand ge-

habt und durchgesehen. Es ist ein Erlebnis eigener Art, den Reichtum nicht nur in der Fülle von Form und Farbe, sondern auch in der Quantität überquellender Schubladen, zu Bergen geturmter Mappen und in zimmerfüllenden Bilderstapeln vorgeführt zu bekommen.

„Neben dem – einige tausend Blätter umfassenden – graphischen Werk steht das ebenso gewaltige „Œuvre seiner Monumentalkunst. Dazu gehören an die 60 Glasfenster und Glasfensterzyklen“, davon einer über 300 qm, ein anderer ca. 480 qm.“⁴

Emil Wachter hat Entwürfe für Monumentalteppiche geschaffen, und bei einer der nächsten Ausstellungen hier in diesen Räumen, die der Textilkunst gewidmet sein wird, werden wir Arbeiten nach Entwürfen von Wachter zu sehen bekommen.⁵ Es wäre schön gewesen, hier einige der gegossenen Betonplastiken aufgestellt zu sehen, um einen handgreiflichen Eindruck vermittelt zu bekommen wie die plastische Gestaltung von Architekturen unmittelbar wirkt und welche ästhetischen Dimensionen sich mit dieser neuartigen Technik einstellen. Die Transportmöglichkeiten des Kulturamtes der Stadt ließen dies leider nicht zu. Als Vorläufer zum Bildwerk der Christophorus-Autobahnkirche Baden-Baden werden funfzehn mit Fenstern, Teppichen und Reliefs ausgestattete Kirchen- und Profanbauwerke genannt.⁶

Emil Wachter hat, so muß man es sagen, kontinuierlich Kunstpreise in Empfang genommen, gleich von Anfang an nach seinem Staatsexamen an der Kunstakademie Karlsruhe. Den ersten bekam er 1953 und dann, in Abständen zwischen zwei und sechs Jahren, immer wieder einen, zuletzt noch 1977, insgesamt acht, darunter den bedeutenden Hans-Thoma-Staatspreis des Landes Baden-Württemberg.

Den Künstler in diesem Rahmen vorzustellen, heißt mehr, als in biographischen Daten zu schweigen, wozu man angesichts der erarbeiteten Fülle leicht verleitet wird. Ich will jetzt aber, um zum dritten Teil dieser Ansprache zu kommen, über die Bilder reden, die hier hängen. Selbstverständlich ist auch schon vieles über Wachters Bilder geschrieben worden, und die meisten Autoren kommen, wenn auch mit je

* Die Vortragform wurde beibehalten.

anderen Formulierungen, doch zu relativ gut übereinstimmenden Ansichten und Eindrücken. So weist Christian Schneider in der Einleitung zu dem Buch „Biblische Portraits“⁷, zu denen Friedrich Weinreb die wirklich bedeutenden Texte schrieb, darauf hin, daß die biblischen Personen, die einem auf Wachters Bildern begegnen, „erst durch Beziehungssuche des Betrachters zum Gesicht versammelt“⁸ werden.

Mir ist aufgefallen, daß auf vielen der Idealportraits die Augen ziemlich weit auseinanderstehen und auf den meisten Darstellungen die Mundpartien die eigentlich „sprechenden“ Bildteile sind. Die Münder scheinen durchweg mit größerer Plastizität ausgestattet zu sein als die Augenregionen, wie bei den Lateinern, die das Gesicht nicht nach den Augen – wie bei uns –, sondern nach dem Mund (os – oris) benennen konnten.

Aber die „Versammlung zum Gesicht“, was soll das heißen? Wiederum gilt für viele der Köpfe, daß sie nicht – im äußerlichen Sinne – von einem einheitlichen Gesichtspunkt aus aufgefaßt sind, sondern – Erbe des analytischen Kubismus – erst in einem Prozeß des Umwanderns mit den Augen ganz erfaßt werden. Die Simultaneität der Gesichtszüge ist nur in einem zeithaften Sehensvorgang als Einheit zu leben. Eine Bewegung der Seele mit Anteilnahme und „Gedächtnis im Vermächtnis“ ist nötig, und die Bilder scheinen dies geradezu bei vielen Menschen herauszufordern und zu fördern. Die eigene Aktivität, die das Bild provoziert, läßt es dem Inneren der Seele nahekommen, wo sich Resonanzphänomene ereignen. Wachters Bilder geben der seelischen Ahnung eine Form. Es finden sich die Gestalten der Bibel als Bekannte im Betrachter vor, die Welt der vorgestellten Personen ist gerade nicht fremd, sondern vertraut – natürlich demjenigen um so mehr, der die biblischen Gestalten ebenso in ihren Geschichten wie in ihren Gesichtern kennt. Bibelfest muß man schon sein, oder man bekommt Lust, es zu werden. Denn dies ist wohl die Botschaft, daß das Heilswirken Gottes in der Welt, das sich durch die Menschen ereignet, Geschichte und Gegenwart zugleich ist: Geschichte als Gegenwart der Vergangenheit.

Eine Solidarisierung mit den Menschen vergangener Jahrtausende geschieht hier in der Darstellung von Köpfen, die nicht „orientalisch historisiert“⁹ wurden, vielmehr der lebendigen Gegenwart entstammen könnten. So bedeutet es auch keine Anleihe und erst recht keine illegitime, wenn man in dem einen oder anderen Kopf an Liebermanns Sauerbruch, an Dürrers zwölfjährigen Jesus im Tempel, an Cézannes Münchner Selbstbildnis von 1875/77 oder an Rembrandts Mann mit dem Goldhelm Anklänge findet; das alles bildet einen selbstverständlichen Rekurs auf unser aller gemeinsame abendländische Tradition.

Im Unterschied zu Sigmund Freud, der psychische Strukturen mit Figuren der griechischen Mythologie in Verbindung und damit auf den Begriff brachte, aktualisiert Wachter historische Erscheinungen in seinen Bildern zu gestalthaften Existenzen. Seine Bilder setzen die biblische Weltsicht voraus und formulieren biblische Weltsicht: als eine Sicht auf die Welt, in der die biblische Weise, sie anzusehen nicht die besondere, sondern die selbstverständliche Weise ist. Da gibt es keine Scheidung in dieses und jenes, in Profanes und Sakrales, in Weltliches und Heiliges. Jedes Bild und jedes Thema, und sei es noch so alltäglich, bleibt ein Hinweis auf ein sinnvolles und sinngebendes „Mehr“, das in jedem einfachen Daseinsvollzug bei zeichenhafter Deutung anzutreffen ist. Da muß nicht eine heilige Gestalt durch bildnerische Manipulationen auf „Kunst“ getrimmt oder einer gewöhnlichen Figur ein Heiligenschein verpaßt werden. Denn beides geht aus demselben Ursprung hervor, aus dem sich die Bilderwelt ebenso aufbaut wie die Gewißheit, daß die Heimat dieser Welt nicht diese Welt selbst ist. Beides geht hervor aus dem und zurück auf den Ursprung der Wahrheit, dort, wo das Gemeinte und das Zeichen dafür in materieller und formaler Hinsicht in eines fallen. Deshalb ist es so wichtig und erfreulich, daß wir hier die Originale der Bilder in ihrer sinnlichen Beschaffenheit sehen können, die – weil sie keine Begriffe, sondern Gestalten transportieren – auch durch noch so gute Reproduktionen nicht zu ersetzen sind. Die formalen und informationellen Aspekte der Bilder sind in der Materienorganisation grundgelegt und aufgebaut. Der Künstler zwingt der Farbmaterie jedoch nicht seinen Willen auf, er ringt ihr keine Form ab, sondern läßt sich und damit uns durch allenthal-

ben gefundene Formen beschenken. Das macht das Ungekünstelte und Selbstverständliche seiner Werke aus, dieses Unbemühte – obwohl viel Mühe hinter allem steckt. Pinselstriche, Kleckse, Farblasuren und manchmal auch das Gammelige macht er sich zu Verbündeten, um zwanglos Bilderergebnisse zu erlangen.

Dazu paßt, was Friedrich Weinreb weiter schreibt: „Als ich Emil Wachers biblische Portraits sah, hat es mir gleich gefallen, daß Wachter nicht versucht hat, in historisierender Weise orientalische Gestalten abzubilden, als die man sich biblische Figuren gern vorstellt. Von Wachter selbst erfuhr ich, daß er einfach nur Köpfe gemalt oder gezeichnet hat, hunderte, vielleicht tausende. Und erst viel später, als er in seiner Köpfe-Sammlung blätterte, fiel ihm ein: Das ist ja Mose, das Hiob, das David usw.“¹⁰

Solche Bilder kann man nicht *machen*. Sie entstehen unter der Hand, wachsen gleichsam und ordnen sich den biblischen Gestalten zu. Sie sind die Geschenke der Kunst an den Betrachter, wobei der Künstler der erste der Betrachter ist.

Wer solche Köpfe malt, hat vielen Menschen ins Gesicht geblickt, und so zeigt diese Ausstellung eine Reihe von Portraitzeichnungen und -gemälden, die im Umkreis der Lebenswelt des Künstlers entstanden sind. Darunter finden wir auch ein Portrait von Erich Heckel, dem deutschen Expressionisten, der Wachers Lehrer war.

Aus Bergen von Mappen und Aquarellen konnten nur einige mit Blumen, Stilleben und Landschaften – mehr als Kostproben – ausgesucht und hier aufgehängt werden. Die großen Ölgemälde mit den Landschaften zeigen ebenfalls, wie Wachter immer wieder die Realität aufsucht und betrachtet und die Begegnung mit ihr zu einer der Grundlagen seines Schaffens macht.

Auch wenn ich nun nicht alle Werkgruppen angesprochen habe, wie beispielsweise die Kleinplastiken oder das Umfeld des großen Triptychons, möchte ich schließen mit einem Hinweis auf die Familienbilder an der Stirnwand dieses Raumes. Der Glanz und der Zauber, der von ihnen ausgeht, verdankt sich nicht nur einer hohen Malkultur, sondern einem reinen Blick und einem guten Herzen.

Anmerkungen:

- 1 Emil Wachter, Die Bilderwelt der Autobahnkirche Baden-Baden, Freiburg-Basel-Wien 1980, 2. Aufl.
- 2 Herbert Schade, in E. W., Die Bilderw. . . (Anm. 1), S. 190ff.
- 3 Am 7. März 1983 mit dem Kulturreferenten der Stadt Paderborn.
- 4 S. Anm. 2.
- 5 Eine Textilkunst-Ausstellung zum Liborifest 1983 in der Städtischen Galerie Paderborn.
- 6 S. Anm. 1, S. 200.
- 7 Emil Wachter, Biblische Portraits mit Texten von Friedrich Weinreb. München 1982.
- 8 Christian Schneider, in E. W., Bibl. Portr. . . (Anm. 7), S. 8.
- 9 Friedrich Weinreb, in E. W., Bibl. Portr. . . (Anm. 7), S. 13.
- 10 S. Anm. 9.



Das Bild hat, gemessen über den Keilrahmen, eine Höhe von 122 und eine Breite von 177 cm; es ist mit Ölfarben auf Leinwand gemalt; signiert ist es unten links: E Wa 65/78. Auf der Rückseite ist es vom Künstler eigenhändig bezeichnet als „Familie am Tisch II“.

Zu Emil Wachers Bild „Familie am Tisch“

Walter Schrader

Das Bild wirkt sofort als Ganzes. Auch wenn man sich die Einzelheiten aufzählend vergegenwärtigt, ist das Bild im Ursprung auf eine Offenlegung angelegt, die auf einen größeren Zusammenhang verweist, als er mit der Schilderung der Szene allein zu fassen wäre.

Freilich ist die Szene wichtig, ebenso wie alle die banalen Dinge, die den gewöhnlich gedeckten Tisch mit den daran sitzenden Menschen ganz offensichtlich wie zu einer kleinen Feier versammeln.

Die bemalte Leinwand bietet optisch ein Quadrat, ist also um ein geringes höher als breit. Dieser senkrechten Bildebene gegenüber spielt die dem Blick sich darbietende waagerechte Tischfläche einen spezifischen Kontrast aus. Der Kontrast ist bedeutungsvoll, denn ein zweiter – ebenfalls typischer – tritt hinzu: Dem Quadrat wird der Kreis einbeschrieben, und er zeigt sich als elliptische Fläche in der räumlichen Sichtweise. Das der Kreis auf das Quadrat bezogen ist, zeigt noch die dritte Beziehung in ihrer „Unvollkommenheit“, in der der runde Tisch von der rechten Bildkante abgeschnitten erscheint. Abgeschnitten ist jedoch genau jenes Stück, das erscheinen würde, wenn der Tisch an der linken Bildkante anstieße. So wird schon in der tiefsten Bildschicht bei den wesentlichen Dispositionen eine Art Kontrastdramaturgie grundgelegt.

Die Tischfläche schiebt sich wie ein waagerechter Kreuzesbalken von der Seite in das Bild. Da macht man das Areal, das durch die Tischbeine unten und die Außengrenzen der Menschengestalten oben umschrieben ist, leicht als den dazugehörigen senkrechten Kreuzesbalken aus. Solchermaßen erscheint die Ordnung festgefügt, auch wenn die Kreuzung nicht durch die Mittelachsen des Bildes verläuft. Ich verstehe die Anordnung als Hinweis auf ein Mahl, das eine zentralere Stellung in der Geschichte einnimmt.

Die Analyse soll zeigen, daß nicht nur eine Familie am Tisch abgebildet ist, sondern daß die Besinnung auf die Gaben dieser Erde auch eine Darstellung der „Bildgaben“ in ihren elementaren Erscheinungsformen umfaßt. Da zeigen sich die elementaren Bildmittel von unten nach oben in Vollständigkeit: Die Tischbeine vertreten die eindimensionale Linie, das Tischtuch die zweidimensionale Fläche, die Perso-

nen die dreidimensionalen Körper, und der ebenfalls dreidimensionale Raum kommt in seinen beiden Erscheinungsweisen vor, einmal nämlich als der die Körper umgebende Raum, als der grenzenlose Raum, in dem sich alles abspielt und dann als der umgrenzte Raum, der durch eine Kommode oder, wie man in der Heimat des Künstlers sagt, durch einen „Kasten“ bezeichnet wird. Dessen Schubladenfront ist geschweift und läßt mit seinen Knopfbeschlägen Anklänge an die vielbrüstige Artemis aufkommen. Darauf steht eine weiße Schüssel, die sich nach oben wie eine Bitte offenhält.

Die Gaben der Bildformen und des Lichts werden noch einmal in den drei Urfarben Gelb, Blau und Rot komplett zitiert; sie machen im Zusammenklang die farbige Wirkung des Bildes aus und vermitteln in ihren differenzierten Abwandlungen die wesentlichen Aspekte des Farbspektrums. So kommt – von den bildsprachlichen Mitteln her – ein kleiner Kosmos als Hinweis auf das Ganze zustande, wie der reich, aber nicht üppig gedeckte Tisch das Lebensnotwendige und das Leckere in seiner Spannweite symbolisiert.

Die Gesten der sitzenden Personen sind leicht und ohne besonderen Hinweis nachzuvollziehen und zu verstehen, wie etwa der Sämann von van Gogh oder die Gestalten auf den bekanntesten Bildern von François Millet. Die Eßkultur stellt sich weniger in feinen Manieren als in dem Bewußtsein dar, daß wir Menschen von den Gaben dieser Erde leben; dies mit Dankbarkeit und Anstand hinzunehmen, macht aus der bloßen Nahrungsaufnahme eine Handlung, in der der Mensch seine Würde erfahren kann.

Das Bild stellt den Maler im Selbstbildnis mit seiner Frau und einem seiner Kinder dar in einer Reihe von anderen Gemälden und Studien zu diesem Thema. Der Mann am Tisch, sonst in blau-grauen Tönen gehalten, zeigt sich mit rotgemalten Ohrmuscheln. Von ihnen geht ein Leuchten weniger aus als in sie ein; denn rot ist auch der Boden, der nach alter Farbsymbolik die Erde meint; die Ohren sind gestaltet als Organe, die das vernehmen, was der Urgrund bietet.

Die Gaben verraten ihren Schöpfer. Ich habe dieses Bild vom ersten Anblick an als eine Szene nach dem Mahl aufgefaßt. Primum vivere, deinde philosophari.