

Heilsgeschichte beginnt und endet in Gott selbst und transzendiert deshalb jede überschaubare Rundung. Es ist einzig der jeweils größere Gott, der trotz aller Katastrophen und Zusammenbrüche Wachstum, Erfüllung und Telos ermöglicht, oder wie es P. Teilhard de Chardin einmal formuliert hat: „Wenn am Ende die bewußten Zentren der Welt tatsächlich nur mehr ‚eins mit Gott‘ sind, so kommt es zu diesem Zustand nicht durch Identifizierung (indem Gott zu allem wird), sondern durch die differenzierende und einigende Wirkung der Liebe (Gott ganz in allen) – und das ist durchaus orthodox und christlich“ (*Der Mensch im Kosmos*, München 1959, 307).

### Verwendete Literatur

- W. Löser, *Der Glaube und die Zeit*, in: TW 135, Stuttgart o. J.  
 M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973; außerdem einschlägige Artikel aus dem LThK.  
 W. Willms, *roter faden glück (Lichtblicke, Meditationen, erzählte Bilder)*. Kevelaer 1974.  
 K. Rahner, *Über das Problem des Stufenweges zur christlichen Vollendung*, in: *Schriften zur Theologie III*, 11–34.  
 J. Sudbrack, *Christliches Leben: Ständiger Aufstieg oder stets neue Begegnung?* in: *Geist und Leben* 42 (1969), 263–279.  
 F. Wulf, *Vom anfangenden Menschen*, in: *Geist und Leben* 21 (1948), 6–16.

## Gesichter als Gesichte

Eine Betrachtung über die Individualbildnisse und die Bibelporträts von Emil Wachter

Herbert Schade SJ, München

Es gibt wohl kaum einen von uns, den nicht der Anblick eines Menschen betroffen gemacht hat. Ein Blick der Augen, der Umriss eines Profils oder ein „Grübchen auf der Wange“ – wie der Maler Oskar Kokoschka sich ausdrückte – können uns nachhaltig beeindrucken. Von derartigen Erfahrungen im Umgang mit Gesichtern berichtet auch die Bibel. Schon in der Genesis heißt es von dem Brudermörder Kain: „Sein Antlitz fiel ein“ (Gen 4, 5–6). Und etwas später lesen wir: „Und der Herr machte Kain ein Zeichen auf die Stirn, auf daß ihn keiner, der ihn träfe, erschlagen sollte“

(Gen 4, 15). Von Mose berichtet die Bibel, daß die Israeliten sahen, wie sein Gesicht nach dem Gespräch mit Gott strahlte, so daß der Gesetzgeber einen Schleier über sein Antlitz legen mußte (Ex 34, 29–35). Einen ähnlichen Vorgang beschreiben die Evangelisten bei der Verklärung Christi: „Da wurde er vor ihren Augen verwandelt, und sein Antlitz leuchtete wie die Sonne“ (Mt 17, 2). Tatsächlich wird diese Strahlkraft des Gesichtes auch sonst im natürlichen Bereich immer wieder erwähnt. Berühmt sind die Verse Goethes, die auf uralte Traditionen zurückgehen:

„Wär' nicht das Auge sonnenhaft,  
Die Sonne könnt' es nie erblicken.  
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,  
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?“<sup>1</sup>

oder:

„Ein andres Antlitz, eh sie geschehen,  
Ein andres zeigt die vollbrachte Tat.“<sup>2</sup>

Und Friedrich von Bodenstedt schrieb in seinen „Liedern des Mirza-Schaffy“:

„In jedes Menschen Gesichte  
Steht seine Geschichte,  
Sein Hassen und Lieben  
Deutlich geschrieben.“<sup>3</sup>

Es ist also nicht verwunderlich, wenn auch ein Mann der bildenden Kunst dem Gesicht, dem großen Spiegel Gottes, seine besondere Aufmerksamkeit widmet. Emil Wachter, der Bildhauer der Autobahnkirche St. Christophorus in Baden-Baden, hat einen Großteil seines Werkes der Porträtkunst gewidmet, so daß der Kunsthistoriker Franzsepp Würtenberger sagen konnte: „Was Gesichter bedeuten können, ging Emil Wachter an einem bestimmten weltgeschichtlich-literarischen Stoff zuerst in globalem Ausmaß auf.“<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Zur Farblehre* (Einleitung), Tübingen 1810: die „*Zahmen Xenien*“, Bd. 3 der Weimarer Ausgabe 1890, S. 279. – Dazu Plotin († 270), *Enneaden I*, 6, 9: „Nie hätte das Auge die Sonne gesehen, wäre es nicht selbst sonnenhafter Natur.“ Ähnlich Plato, der „*Staat*“, VI, 19, p. 508 B.

<sup>2</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, Brief vom 28. Dezember 1774 an Jenny von Voigts, geb. Möser (Weimarer Ausgabe, IV. Abt. Bd. 2, S. 223).

<sup>3</sup> Bodenstedt, Friedrich von, „*Lieder des Mirza-Schaffy*“, Berlin 1851 (darin: *Vermischte Gedichte und Sprüche*, 26).

<sup>4</sup> Würtenberger, Franzsepp, „*Das Gesicht*“, Eröffnungsansprache zur Ausstellung Emil Wachter in der Landesbibliothek Karlsruhe am 4. 3. 1977 (MS). – Zu diesem Aufsatz vgl. man das eben erschienene Buch: Emil Wachter: *Paare der Bibel* (Mit einer Einleitung von Alfons Deißler), Stuttgart, Kathol. Bibelwerk 1978.

Dabei pflegte Wachter nicht nur das Individualporträt, also die künstlerische Erfassung des individuellen Bildnisses einer Persönlichkeit, sondern auch das Bibelporträt, die Darstellung des Gesichtes der Propheten, Könige und Heiligen, die als Träger der Geschichte der Offenbarung in den Berichten des Alten und Neuen Bundes vor uns auftauchen. Es sind Gesichter, die von ihren Visionen geprägt sind, und Profile, die der Kampf der Geister gemeißelt hat. So formt auch der Künstler die Gesichter selbst zu Gesichtern um. Wachter schreibt: „Gibt es etwas Bewegenderes als das Bild des Menschen? Mit allem, was es zeigt und was es verheimlicht und im Verheimlichten erst recht zeigt?“<sup>5</sup>.

Beide Arten des Bildnisses, das Individualbild und das Bibelporträt sollen hier betrachtet werden. Zugleich aber wollen wir versuchen, die Einbindung dieser „Gesichter als Gesichte“ in den starren Rahmen des Betons mit zu bedenken, und dem Christusbild des Künstlers unsere besondere Aufmerksamkeit schenken.

## I. Gesicht, Psychogramm und „Persona“ –

### Zu den Individualbildnissen des Künstlers

Überschauen wir die Porträt-Kunst der Gegenwart, so machen wir eine merkwürdige Beobachtung. Das Bild des Menschen steht heute zwischen zwei Extremen: Auf der einen Seite beobachten wir die Hochstilisierung der Person bis zum artifiziellen Genie, dem „Star“, der durch „Image-Pflege“ hergestellt wird. Als Beispiel dafür können die Rasterbilder des Roy Lichtenstein mit seiner immer wiederkehrenden „Diva“ oder die Porträts der Marylin Monroe von Andy Warhol gelten, der die Fotos der Filmschauspielerin monumentalisierte. Auf der anderen Seite bemerken wir den Zerfall der Profile, das Verlöschen der Charaktere und den Untergang der Verantwortlichkeit. Der Mensch verliert nicht nur sein Gesicht, er flieht ins Anonyme. Der „Mann ohne Eigenschaften“ (Musil) dominiert. Die gesichtslosen Silhouetten von Giorgio Chirico bis Ceroli treten in der Kunst ihren Siegeszug an. Juan Genoves untersucht in seinen Werken die „einsame Masse“, die nur mehr aus atomaren Teilchen besteht. „Wie wohligh ist es, Teil einer Masse zu sein, nur – Stanzstück“, schrieb Erhart Kästner über diese „ars multiplicata“, das heißt, über die Kunst der vervielfältigbaren Klischees oder Klischeevorstellungen<sup>6</sup>. Beide, die monumentalen Rasterbilder und die gesichtslosen Köpfe, besitzen etwas Maskenhaftes.

<sup>5</sup> Die Zitate des Künstlers stammen zu einem Teil unveröffentlichten Aufzeichnungen.

<sup>6</sup> Erhart Kästner, *x mal Buch*, in: „ars multiplicata – vervielfältigte Kunst seit 1945“, Katalog des Wallraf-Richartz-Museums. Köln 1968, 18.

## Der Tanz der Masken

Das Wesen des maskenhaften Charakters, der das Menschenbild der modernen Kunst zu einem Teil bestimmt, läßt sich vielleicht mit einem Tanz näher veranschaulichen, den eine niederländische Truppe vor einiger Zeit aufführte. Bei diesem Tanz hielten Tänzer und Tänzerinnen in der einen Hand eine schwarze und in der anderen Hand eine weiße Maske. Im Laufe ihrer rhythmischen Bewegungen wechselten sie unaufhörlich diese Masken, so daß man nur selten ihr wahres Gesicht zu erfassen vermochte. Wer ist wer? Diese Frage mußte man sich immer wieder stellen.

Der Vortänzer und Choreograph selbst nannte die Aufführung: „Tanz um die Identität“. Diesen Tanz – so scheint es – vollführen wir alle. Wer ist wer? Wer ist was? Wer ist wie lange dieser oder jener? – Heute sind wir Biedermann und morgen Liebhaber, dann sind wir Kollege und plötzlich Rivale. Schließlich sind wir Ehemann, Genosse, Bruder oder Mitbruder. Manchmal aber, wenn sich die Maske beim Tanz ein wenig verschiebt, bemerkt man ein entsetzliches Ungeheuer hinter der gutbürgerlichen Fassade.

Die moderne Psychologie hat diesen Vorgang „Identitätskrise“ genannt, das Nicht-mehr-wissen, womit wir als Menschen und als Persönlichkeiten identisch sind. Vielleicht jedoch können wir gar nicht identisch sein. Und die Frage nach dem „Selbst“ wäre falsch gestellt. Wahrscheinlich hat der Mystiker recht, der sagte: „Das größte Wunderding ist doch der Mensch allein, er kann, nachdem er's macht, Gott oder Teufel sein“ (Angelus Silesius).

Diese uns alle bedrängende Frage hat der Maler und Bildhauer Emil Wachter zum hervorragenden Thema seiner Kunst gemacht. Wachter selbst hat das Problem in seinem Osterburken-Buch auf die kurze Formel gebracht: „Am Mond ja – aber noch nicht bei sich“<sup>7</sup>. Das will sagen: Der moderne Mensch ist zwar in der Lage, den Mond mittels einer hochentwickelten Technologie zu erreichen, zugleich aber verliert er sich selbst immer mehr. Deshalb untersucht der Künstler in seiner Malerei, Grafik und Plastik unsere Gesichter und Masken, um zu erfassen, welche Wirklichkeit sich dahinter verbirgt.

## Erscheinungsbild und „Eidolon“ (= „Bildseele“)

Die frühen Zeichnungen von Individualporträts des Malers bemühen sich zunächst, das Bild der äußeren Erscheinung einer Persönlichkeit festzu-

<sup>7</sup> Wachter, Emil, *Osterburken, St. Kilian. Eine Bilderwelt in Beton*. Karlsruhe im Auto-renverlag 1974, 215.

halten. Diese an sich lernbare und im Zeitalter der Fotografie scheinbar überflüssige Kunstform hat Wachter bis auf den heutigen Tag beibehalten, so daß man den Eindruck gewinnt, es stehe eine Grundsatzentscheidung dahinter. Tatsächlich gibt es eine wesensmäßige Verbindung zwischen dem Erscheinungsbild und dem Menschen. Die Griechen nennen die Seele „Eidolon“. Homer sagt, „die Seele sei ihm – dem Menschen – zum Erschrecken gleich“. Deshalb bildete man sie auch als kleine menschliche Figur ab. Selbst wenn sich heute die Gesichtszüge der Menschen mehr und mehr von ihrem geistigen Meinen und Wollen loslösen und selbständig machen, und die Menschen nur mehr Masken vor sich hertragen, sagt diese schizoide Situation sehr viel mehr aus über die heutige Gesellschaft. Ob Gesicht oder Maske, Emil Wachter sucht die Gesichtszüge zu erfassen und hat es in der Wiedergabe der sichtbaren Profile zu einer großen Meisterschaft gebracht. Aber er bleibt nicht dabei stehen. Er dringt tiefer in den Menschen hinein und sucht den Charakter zu sehen, jene innere Prägung aus Konstitution und Geschichte, die einem Gesicht im Laufe der Zeit seine unverwechselbaren Züge verleiht. Dafür sind die „Bonner Köpfe“<sup>7a</sup> besonders sinnfällig und gleichsam für jeden von uns interessant.

Manchmal haben wir nämlich den Eindruck, wir wären in unserem öffentlichen Leben auf einem großen Maskenball inmitten von tanzenden Marionetten. Wir sitzen vor dem Fernsehgerät und beobachten Politiker, Publizisten und Funktionäre. Wir spüren, wie sie eine Per-Sona aufbauen, eine Maske, durch die sie sprechen. Ihr Mienenspiel wirkt beruhigt. Ihr Tonfall ist gewichtig. Profil und Bewegung scheinen von großer Objektivität. Sie wissen, daß sie uns täuschen. Einige wissen auch, daß sie lügen. Sie ahnen sogar, daß wir sie durchschauen, aber sie wissen, daß wir keine Macht und Möglichkeit haben, ihre Larven Lügen zu strafen.

Emil Wachter suchte sie auf und hat sie für uns Zeitgenossen festgehalten. Dabei stellt man sogleich fest: Er zeichnet keine Karikaturen. Nur gelegentlich bricht dann in einer Zweitfassung der Schalk durch, macht er eine lange Nase und weist lachend auf den Schatten eines Menschen hin. Seine Bildnisse sind eher wohlwollend und zumindest von unbestechlicher Sachlichkeit. Das haben die Politiker schon dadurch bestätigt, daß einige von ihnen ihre Unterschrift unter ihr Bild setzten.

So sehen wir beispielsweise den markanten Kopf Herbert Wehners mit seiner attributiven Tabakspfeife. Zweifellos ist es der Charakterkopf eines alten Sozialdemokraten. Er scheint fast wie ein Denkmal. Man gewinnt bei dem Bild den Eindruck, Herbert Wehner sei der letzte Überlebende einer

<sup>7a</sup> In einem Brief vom 11. 4. 1974 schreibt der Künstler: „Die nächsten 10 Tage bin ich in Bonn, um ein paar von den Politischen zu zeichnen; eingeladen vom Haus Baden-Württemberg. Ein etwas rutschiges Unternehmen.“



großen Vergangenheit. Er ist ein Kämpfer, der unter Umständen mit der Tabakspfeife mehr ausrichtet als der Marschall „Vorwärts“. Der alte preußische General Blücher warf die Pfeife in die Luft, wenn es zur Schlacht ging. Herbert Wehner vermag mit der Pfeife im Mund einen Krieg im Parlament zu entfachen.

So handelt der Künstler sie alle und damit auch uns ab, ohne satirisch zu werden, aber doch wie einer, der es versteht, tiefer zu blicken.

## „Selbstbildnis in Grau“

Exemplarischer als diese aktuellen politischen Porträts scheint das „Selbstbildnis in Grau“ (1959). Im Hochformat dieses Bildes taucht aus einem fahlgrauen Grund, der lichtbraun und hellgrau differenziert wird, der Umriß von Kopf und Schulter des Künstlers auf. Der Maler schaut im Halbprofil aus der Tafel heraus auf die Staffelei hin, deren Leiste mit dem goldgelben Keilrahmen wir rechts am Bildrand bemerken. Die schmale Rückseite der Staffelei und das auf ihr stehende Bild zeigen ein dunkles Blauviolett. Diesem schmalen Farbschatten am Bildrand entspricht das dunkelblaue Dreieck im Halsausschnitt der weißgetönten Weste des Malers. Das Gesicht über dem Ausschnitt des Gewandes bleibt im Dunkel. Seine Züge sind wie verhängt. Augen werden nicht gegeben. Nur ihre Höhlen sind durch Brauen angedeutet. Auch die Nase zeigt kaum Profil. Der Künstler begreift sich als Schatten. Das Licht steht hinter ihm. Erstaunlich bleibt, daß der sensible Umriß von erregender Porträtähnlichkeit ist, und zugleich der Eindruck entsteht, daß dieser augenlose Gesichtsschatten intensiv schaut.

Bei aller Charakterisierung der Persönlichkeit durch den Umriß wird jedoch das individuelle Leben zurückgenommen und jedes private Schauen im Bild vermieden. Der Maler scheint nur wie der Exponent des Bildgrundes – wie jemand, der im Auftrag einer größeren Wirklichkeit sieht. So wirkt er wie die „graue Eminenz“ eines anderen Daseins. Das „Selbst“, nicht das Individuum, beobachtet durch seine verhüllte „Persona“ die Welt.

Die Sensibilität der lichten Silber- und Goldtöne, die Musikalität von Blau und Lichtbraun machten aus dieser Porträtsilhouette ein lyrisches Gedicht, wenn nicht das verhängte Gesicht von der Unerbittlichkeit der Berufung des Schauens Zeugnis ablegte.

Dieses Selbstporträt aus graublauen Schatten, die die Silbertöne der Porträts von Velasquez ins Gedächtnis zurückrufen, ist nicht mehr aus den formalen Errungenschaften des Kubismus zu begreifen. Aber das Werk bringt das große Anliegen von Cézanne und der Kubisten mit ein, die wußten, daß der farbige Rhythmus vor der Figur da ist und trägt. Die Gestalt kann nicht mehr autonom oder eigenwertig verstanden werden. Sie ist einem größeren Dasein verpflichtet.

So wird das „Selbstporträt in Grau“ zum Programm: Der Maler kultiviert nicht sein Genie, seine Privatmythologie oder eine neue, individuelle Sehweise, sondern weiß sich im Schatten eines unzerstörbaren Lichtes, das aus dem Bildgrund hervorbricht. Er sucht die Welt aus dem Blickwinkel des ihr eigenen Grundes zu erfassen.





„Abraham“, Mischtechnik mit Aquarellstift, Aquarellpapier. 7. 12. 1974, 43 × 30.





„Mose-Turm“  
(Nordseite, Detail).  
Autobahnkirche  
St. Christophorus,  
Baden-Baden.

„Selbstbildnis in Grau“,  
1967.

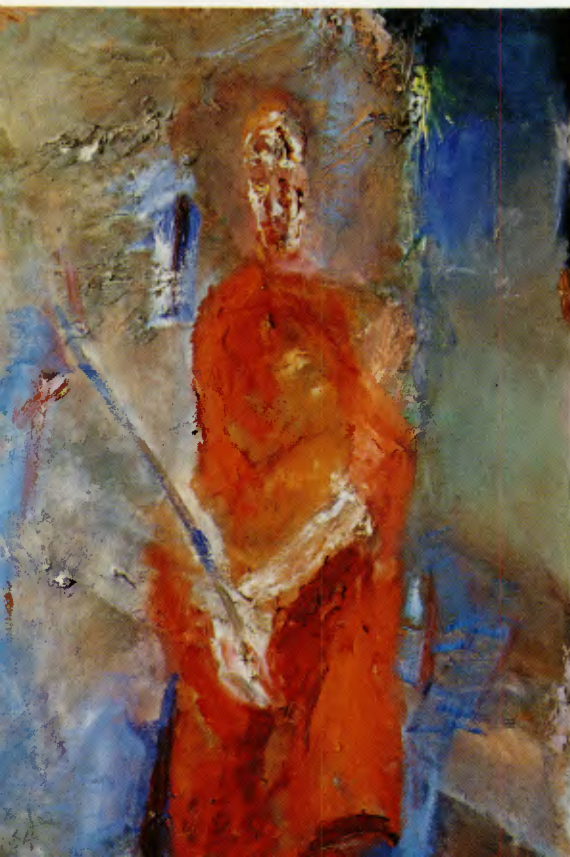
MOSE



ORE ISRAEL







„Christus der Geheimen Offenbarung  
mit apokalyptischem Lamm“.  
Glasfenster der Autobahnkirche  
St. Christophorus, Baden-Baden.

„Ecce homo“, Öl auf Hartfaserkarton  
(Sig. I. u. EWa 64),  
100 × 66. 1964, Privatbesitz.

Emil Wachter ist diesem Programm seines „Selbstporträt in Grau“ immer treu geblieben.

Der Maler stößt in weitere Lebensbereiche vor, wenn er in seinen Porträts die Lebensalter darstellt. Wir bemerken unter seinen Porträts Kinder, junge Menschen, reife Leute und schließlich die Alten. Dabei muß festgehalten werden, daß der Künstler ein Kindermaler von Bedeutung ist. Sicher haben dazu nicht zuletzt seinen eigenen fünf Kinder beigetragen, die der Maler immer wieder darstellt. Sie sind seine schönsten Modelle. So beobachten wir Kinder, die im Bildgrund schwimmen oder schweben, Kinder, die einen ersten festen Stand suchen. Und schließlich sehen wir Buben, die einen festen Stand vortäuschen. Schon die Andeutungen aus dieser Welt der Kinder, die durch seine Zeichnungen der Mütter und Großmütter zu ergänzen wären, zeigen, daß uns Wachter auch in seinen Familienporträts in die Tiefenschichten des Daseins hineinführt, dort, wo der Mensch im Ursprung verankert ist. Der Künstler bindet nämlich die Gesichter und Figuren in den Grund ein. Er verstrebt sie im Außerindividuellen oder begreift sie aus dem Raum. Diese Korrespondenz von Mikrokosmos menschlicher Individualität mit dem Makrokosmos von Raum und Grund verleiht den Gesichtern, besonders in der Malerei, eine „Aura der Auflösung“ (Konrad Weiß). Würtenberger formulierte: „Es ist fast ein Wunder, daß die Interpretationsaufgeschlossenheit des Betrachters solcher alldurchtränkter Gesichter doch wieder die Fetzen des Urschlammes zu einem Gesicht zusammenreimt. Denn der Beschauer identifiziert die Fetzen quasi mit Seelenstruktur, mit dem labyrinthischen, unauflösbaren Chaos der Seelensprache.“ Dieses „chaotische Strichgekritzel“ und die „Aura der Auflösung“ veranlassen uns, die künstlerischen Mittel zu untersuchen, die derartige „Psychogramme“ ermöglichen.

### Zu den künstlerischen Mitteln

Die Mittel, die Emil Wachter in seiner Grafik gebraucht, sind gegensätzlicher Natur. Zunächst zeigen zwei Arten der Strichführung die künstlerische Spannweite der Entwürfe der Gesichter, Charaktere und Masken, die Wachter vor uns aufzeichnet: Es ist der unerbittliche Strich des Kugelschreibers und der weiche fasrige Duktus der Lithokreide. Beide grafischen Medien stehen gleichsam für zwei der Wölfflinschen Grundkategorien des künstlerischen Ausdrucks, für das Malerische und das Zeichnerische. Man kann in ihnen aber auch das Rationale und das Erlebnishafte wiedererkennen.

Es fällt aber noch ein weiteres künstlerisches Mittel auf. Seit ungefähr 1960 treten vor allem in den grafischen Zyklen übergreifende Liniengefüge

auf, die den einzelnen, also das Individualporträt, durchschneiden, zerlegen und anonymisieren. Einen Höhepunkt findet die Grafik in dem Band der Edition Gönner „Eine schöne Welt“ von 1976<sup>8</sup>. Dabei entstehen Deformationen und Konfigurationen, die eine ätzende Gesellschaftskritik mit der Sichtbarmachung surrealer Kräfte verbinden. Man hat diese Bildwelt, die „Kugelschreibersonate“, als „Kümmerkonturen“ abtun wollen, ohne zu begreifen, daß damit unsere „lineare Gesellschaft“, die Herbert Marcuse auch die „eindimensionale Gesellschaft“ genannt hat, künstlerisch adäquat wiedergegeben wird. Der Rationalismus unserer blutleeren Existenz ist in dieser erschütternden Linearität und in Wachters „Strichliedern“ gleichsam „naturgetreu“ wiedergegeben. Das Triebhafte macht sich breit, und die auflösende Gewalt einer Zivilisation, die sich abgewöhnt hat, die Sinnfrage zu stellen, wird sichtbar. Man muß dieses „Pandämonium“ einiger Zyklen Wachters zur Interpretation der Individualporträts des Künstlers mit heranziehen, weil sie die Verflochtenheit des Menschen in die Kräfte des Urgrundes zeigen.

### Gesicht als Ikonostase

Aus der byzantinischen Kunst kennen wir die Ikonostase, die Bilderwand, die vor dem Allerheiligsten steht. Für Wachter sind Gesichter „Ikonostasen“ vor dem Allerheiligsten der menschlichen Seele, das heißt, dem innersten Zentrum des Geistes, in dem die Freiheit thront. Diese Bilderwände seiner Individualporträts lassen das Zentrum des Geistes, die Freiheit, ahnen. Blick und Haltung, Gebärde und Profil, Linie und Faserstrich deuten die Schwierigkeit der Entscheidung an und machen das Schwelen der Schuld sichtbar. Der Künstler sucht also das Personale zu erfassen: „Wer kann mit den Menschen fertig werden?“, schreibt der Maler. „Man kann Umwege machen: nur Hände, nur ein Bauch oder ein Rücken, nur die Gestalt, deren Gesicht die Gebärde ist, nur ein Gesicht, das die ganze Gestalt

<sup>8</sup> Wachter, Emil, *Eine schöne Welt*. 164 Kugeltstiftzeichnungen. Edition Gönner, Hilzingen 1976 (mit einem Beitrag von Franzsepp Würtenberger zu Emil Wachters zeitkritischem Künstlerbuch „Eine schöne Welt“ auf einem beigelegten Faltblatt). — „In diesen Zeichnungen steckt der Versuch, unsere Welt anzuschauen so, wie sie durch uns geworden ist.“ Das Eigenartige an diesen höchst aktuellen Zeichnungen ist die Verschränkung von Gesicht, Figur mit der Architektur und Landschaft. Die Menschen werden zu „Möbeln des Absurden“, die eine leere Landschaft und eine durchlöchernte Realität nur unzureichend verstellen. „Wer nimmt das wieder weg?“ (Frage einer nackten Frauengestalt über dem Ballungszentrum einer Satellitenstadt), „Weiter lügen“, „Unternehmen Rosi“, „Hinterfragen“, „Was wissen wir?“ oder „Was hat sich geändert?“ lauten einige der Titel unserer gesellschaftlichen, sexuellen oder politischen Grenzsituationen. Das Werk vermag uns über die Fragwürdigkeit und das Alogische unseres rationalistischen Daseins zu orientieren.

verrät oder verbirgt, die Architektur, die Technik und Supertechnik: Münden wird alles Interesse wieder beim Menschen selbst, und zwar beim ganzen Menschen, wie ihn die Liebe meint. Er ist so unerforscht wie das Weltall.“ Für Wachter wird gleichsam die Erfassung des menschlichen Porträts zu einer Erforschung des anthropologischen Kosmos, zu einem künstlerischen Weltraumflug, bei dem er feststellen möchte, was diese Welt des Menschen „im Innersten zusammenhält“. Dabei signalisieren das „Strichgekritzel“ und die „Aura der Auflösung“ in den Figuren den Imperativ der Genesis, den der moderne Mensch so gerne vergißt: Du bist Staub, und zum Staube wirst du wieder zurückkehren. Zugleich aber wird die „Identitätskrise“ des Menschen von heute sichtbar, der nicht mehr weiß, von welchen Kräften er bewegt wird.

Das verleiht seinen zerbrechenden Gesichtern ein kreatives Element. Sie erheben sich aus dem Urschlamm. Sie treten aus dem Raum hervor, und sie bleiben dem Grunde verhaftet. Der Mensch ist nicht er selbst, sondern eine Prägung im Lehm und ein Siegel des Lichtes im Magma der Welt. So gehen durch seine Gesichter die uralten Kräfte von Licht und Finsternis und definieren den Menschen als Arena, als Kampfplatz der Geister. Der Künstler selbst schreibt: „Das Spielfeld dieses Dramas ist, wie ich sehe, das menschliche Gesicht. Wenn Unsichtbares sichtbar werden kann, dann in diesem Fangspiel. Hier sind alle Dimensionen von Himmel bis Hölle eingefangen, und obwohl sehbar, bleibt das Gesehene Geheimnis. Das Unsichtbare wird sichtbar und damit auch lesbar und habhaft. Ob aber verfügbar? Vielleicht liegt hier das große Trauma der Moderne: Im Sichtbaren ist, dem Menschen unverfügbar, zugleich das Unsichtbare. Nicht zu eliminieren. Lese es, wer Augen hat.“

Die Individualporträts leiten also unmittelbar zur theologischen Thematik der „Gesichter der Urväter“ und der Bibelporträts über.

## II. Antlitz, Urbild und gezeichnete Stirn – Zu den Bibelporträts des Emil Wachter

Am Beginn der christlichen Porträtmalerei, in den Mumienbildnissen von Fayum, sehen wir die vergleichsweise naturalistisch gemalten Gesichter der Verstorbenen als Masken in Kopfhöhe der Mumie befestigt. Mit groß geöffneten Augen schauten sie den Sternen und der aufgehenden Sonne entgegen. Diese Werke strebten „nach Ewigkeitsformen, in denen der Mensch in dem folgenden zeitlosen Leben erstehen sollte“<sup>9</sup>. Diese Porträts aber

<sup>9</sup> Zaloscer, Hilde, *Porträts aus dem Wüstensand. Die Mumienbildnisse der Oase Fayum*. Wien-München 1961, 47.

bildeten auch eine Definition des Menschen als Anthropolos, das heißt, als Wesen, das schaut. Augustinus sagt nämlich, daß der Mensch zuerst das Licht vom Licht des Schöpfers eingegeben bekam; und, daß dieses Licht sich nun suchend zum Licht des Himmels wenden müsse, um aufzustehen und Gott zu schauen. Mensch ist man nicht nur, Mensch muß man werden<sup>10</sup>.

Diese elementare Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt beobachten wir besonders in den Bibelpor­träts von Emil Wachter. Sein „Adam“ und „Abraham“ erheben sich gleichsam aus dem Urschlamm, um zu schauen. Darüber hinaus sucht der Maler in seinen Bibelpor­träts die schicksalhafte Prägung der biblischen Gestalten durch ihre göttlichen Aufträge als Propheten, durch ihr heiliges Tun als Urväter oder Könige und auch durch ihr schuldhaftes Versagen als „Adam“, „Kain“ oder „David“ ansichtig zu machen. Gezeichnet ist die Stirne Kains, und Turmzinnen gehen durch das Haupt des Metuschelach. Diese Wirklichkeit aber wird in den Bibelpor­träts nicht nur als individuelles Schicksal, sondern als Heilsgeschichte und Heilsbotschaft ins Bild gesetzt. Hinter den elementaren Ikono­stasen der Urväter flackert die Fackel der Offenbarung Gottes oder schwelt die Lava zerstörerischer Gewalten. Es sind keine Gesichter oder Por­träts, die aus der Anschauung oder persönlichen Begegnung mit den Urvätern oder Propheten entstanden sind, sondern aus Text, Tradition und Vorstellung hervorgehen.

„Um diese Bilder entstehen zu lassen, bedurfte es innerer und äußerer Erfahrungen, waren Reisen und dauernde Beobachtungen und jahrzehntelanges Umgehen mit den biblischen Geschichten nötig. Entscheidend aber war die Öffnung jenes Raumes, aus dem alle diese Gestalten plötzlich hervor­getreten sind. Er gehört nicht der Kategorie des Machbaren an, sondern einer ganz anderen Kategorie, in der Begegnung geschieht“, so schreibt der Künstler selbst<sup>11</sup>.

Vielleicht dürfen wir diesen – von Wachter nicht näher definierten – Raum als den Bezirk biblischer Offenbarung theologisch charakterisieren.

<sup>10</sup> Aurelius Augustinus, *Über den Wortlaut der Genesis*, von C. J. Perl, Paderborn 1961, 101/102; dazu Herbert Schade, *Das Paradies und die Imago Dei (Eine Studie über die frühmittelalterlichen Darstellungen von der Erschaffung des Menschen als Beispiele einer sakramentalen Kunst)*, in: *Probleme der Kunstwissenschaft*. Zweiter Band. Berlin 1966, 79–182, bes. 124.

<sup>11</sup> Wachter, Emil, *Genesis – Das Gesicht der Urväter in 101 Lithographien und 4 mehrfarbigen Aquarellen*. Basel-Wien (Herder) 1970. – Die Lithographien dieses Bandes stellen nur einen Teil der zahlreichen Blätter zu diesem Thema dar. Die abgebildeten Motive besitzen einen besonderen elementaren Charakter und zeigen das Eingebundensein des Gesichts in die Landschaft oder den Bildgrund. Die Gestalten werden von dem faserigen Duktus der Lithographie geprägt. Sie sind nicht in die „Linearen Systeme“ des modernen Rationalismus eingezwängt wie die Figuren einer „Schönen Welt“, sondern sind atmosphärisch aufgefaßt und stehen gleichsam „unter den Gewittern Gottes“.



Bei der künstlerischen Erfassung dieses Raumes zeigt sich, daß Wachter die elementare Kraft der Bildnisse u. a. durch die Einbeziehung der Landschaft in das Porträt erreicht. Franzsepp Würtenberger formulierte: „Man sieht es diesen Gesichtern an, daß sie kunstgeschichtlich herkunftsmäßig durch die Landschaftsmalerei als musikalische Allraum-Malerei hindurchgegangen sind. In ihnen spürt man, poetisch-symbolisch ausgedrückt, das Rauschen der Unendlichkeit des Meeres oder auch die unheimliche Weite und klare Dumpfheit der Wüste.“ Altbischof Wilhelm Stählin sagt von den Bibelporträts Wachters, sie zeigten die Reaktionen des Menschen auf den Anruf Gottes<sup>12</sup>. Tatsächlich gehen nicht nur die Welt und die Wüste durch diese Gesichter, sondern selbst die Geschichte. In einigen dieser Genesis-Porträts beobachten wir tatsächlich ganze Gestalten, Figuren und Aktionen – wohl aus der Geschichte des einzelnen Menschen selbst – im Grunde dieser Porträts. Nicht nur unser Schauen, sondern auch unser Tun formt das Gesicht. So werden die Bibelporträts „Existenzbilder“, wie sich der Regierungspräsident von Südbaden, Anton Dichtel, bei der Verleihung des Hans-Thoma-Preises an Wachter ausdrückte (14. 8. 1966). Es sind tatsächlich die „Urgegebenheiten menschlicher Existenz“ (P. A. Stadelmann) und zugleich die „gemalte Geschichte des inspirierenden Gottesgeistes“ (A. Deißler), die wir auch in der Bibel erfahren.

So gilt für die Bibelporträts, was Emil Wachter für die Individualporträts und sein Selbstbildnis sagte:

„Das Gesicht eines Menschen spiegelt untrüglich das, was er sieht. Der Spiegel kann trüb, blind oder zerbrochen sein, so daß er nichts mehr oder nur noch Undeutliches wiedergibt. Zwar gibt es meisterhafte Masken, deren Spiel schwer erkennbar ist, weil sie verschlüsselt sich selber spiegeln, aber da der Spieler seinerseits darauf angewiesen ist, zu sehen, wie seine Maske wirkt – er sieht und sieht nichts, als sich –, hält die Maske nicht stand. Gute Augen durchschlagen sie wie Geschosse, um auf einem armseligen Untergrund aufzutreffen. Ich habe viele Selbstporträts gezeichnet, um festzustellen, wie eitel ich bin. Es ist schwer, die eigene Maske zu durchschlagen bis zum wahren Person-Grund, bis zur Nacktheit vor Gott.“

Verfolgt man diese Entwicklung des Menschenbildes im Werke Wachters, so versteht man, daß der Künstler vorbereitet war, die Figuren wieder in dem größeren Zusammenhang einer Architektur zu sehen.

<sup>12</sup> Stählin, Wilhelm, in: *Evangelische Jahresbriefe*, Kassel Nr. 1, Ostern 1971, 1. Quartal.

## III. Biblische Gestalten und zeitgenössische Figuren in Beton

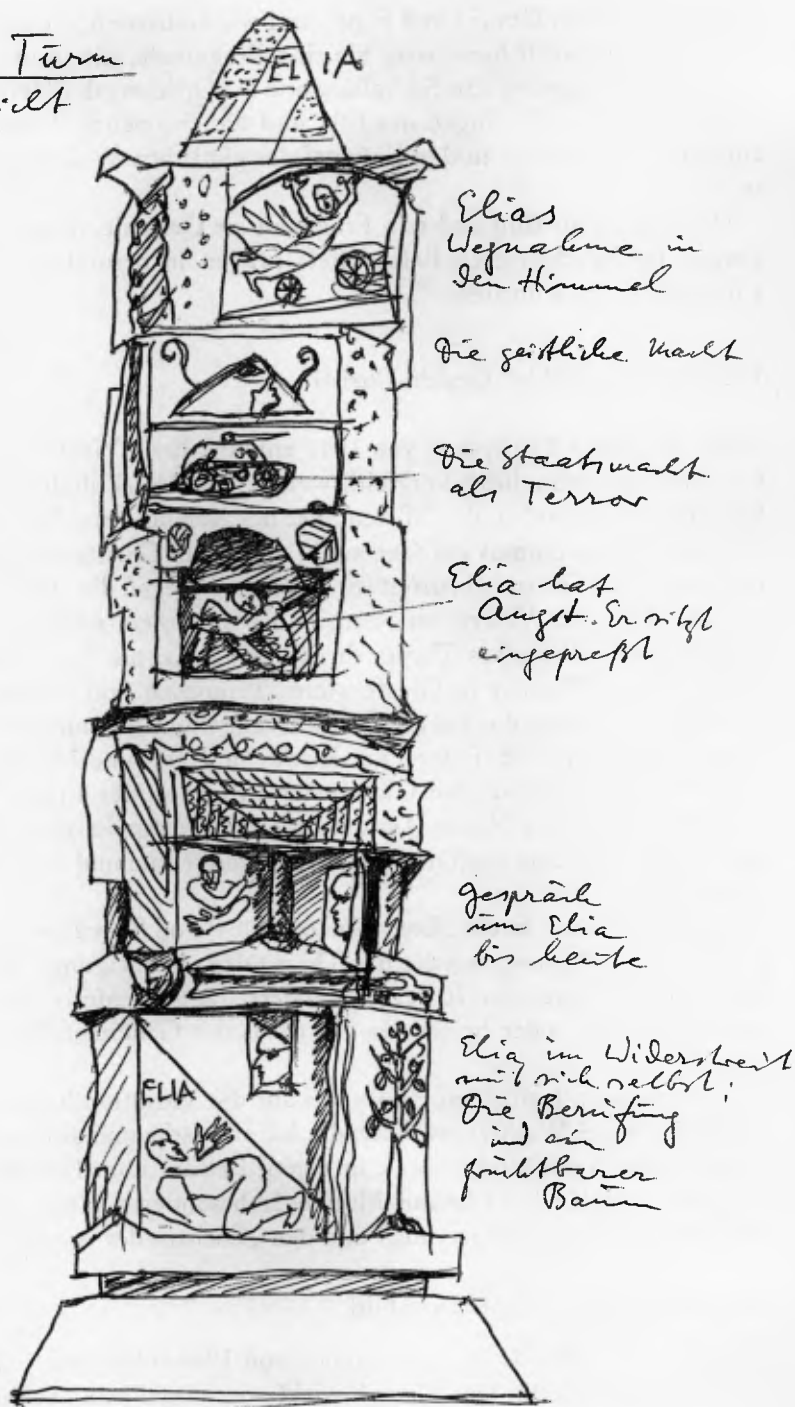
Schon seit 1952 hat der Künstler immer wieder Zyklen von Glasfenstern geschaffen und die menschliche Figur in den Zusammenhang des Ganzen von Welt und Geschichte gestellt. Aber erst in den siebziger Jahren entstand jene Bilderwelt in Beton, die an den Architekturen der St.-Kilians-Kirche von Osterburken und der Autobahnkirche von Baden-Baden einen so nachhaltigen Eindruck auf den Beschauer ausübt.

Emil Wachter ist es in diesen Werken gelungen, das Bild des Menschen, das durch die Übermacht einer säkularisierten Gesellschaft und durch die Gewalten des Eshaften nahezu ausgelöscht war, in seine uralten Bezugssysteme einzufügen. Der Künstler selbst schrieb: „Der Bestand an Geordnetem in allem, was lebt, ist, so lange es lebt, gemessen am Ungeordneten, so überwältigend, daß man zeitweise die Gefahren vergessen kann, die alles bedrohen“.

Tatsächlich wirkt es revolutionär, wie in den Architekturen von Osterburken und Baden-Baden die Köpfe und Arme, Abkürzungen von Menschen, in visionärer Schau zu einem modernen Bericht über die Heilstaten Gottes in Bibel und Gegenwart zusammengefügt werden. So sehen wir an der Südseite des Elia-Turmes in Baden-Baden unten den Propheten knieend auf seinen Porträtkopf in der oberen Hälfte zurückblicken. Der Künstler schreibt dazu: „Elia im Widerstreit mit sich selbst“. Dieser Prophet ist gleichsam gespalten und symbolisiert auch das schizoide Bewußtsein der Gegenwart. Niemals wäre in der älteren Kunst eine solche Komposition möglich gewesen. Oben hockt Elia eingepfercht und von einer zu tiefen Decke bedrückt. Darüber sehen wir das Relief eines modernen Panzerwagens. Dazu schreibt Wachter: „Die Staatsmacht als Terror. Elia hat Angst. Er sitzt wie eingepreßt“. Im obersten Abschnitt des Turmreliefs schwebt der Prophet über einem mit Flügelpferden bespannten Wagen. „Elias Wegnahme in den Himmel“. So zeichnet der Künstler das Porträt des großen Propheten mit zeitgenössischen und traditionellen Elementen. Die geschichtliche Distanz zwischen der Zeit der Offenbarung und der Gegenwart wird aufgehoben, und das damalige und heutige Geschehen werden in das Bezugssystem der Architektur eingefügt.

Damit erhält der „gespaltene Mensch“ und seine zerrissene Gestalt wieder eine Ordnung. Künstlerisch ist es mehr als verständlich, daß diese Figuren nicht naturalistisch oder klassizistisch aufgefaßt werden können. Die Autonomie des Menschenbildes, die ein solcher Naturalismus und Klassizismus voraussetzen, ist im modernen Bewußtsein zerbrochen. So entsteht auch in der menschlichen Figur und selbst im Porträt dieser Architekturen eine Kunst der Abkürzungen und Verweise, die mit den alten Symbolen

# Elia-Turm Südausicht



verwandt scheint. Gesicht und Figur sind wie Gebärden, die auf eine größere visionäre Welt hinweisen. Sie sind Fragmente, die in uns die Hoffnung auf die ursprüngliche Schöpfung und die Ordnung der Heilsgeschichte wecken. Die offenen Augen des Elia und die erhobenen Arme des Mose rufen die Erinnerung an den Entwurf des göttlichen Weltenplanes in uns wach.

Der Mensch als Bild und sein Fragment als Gebärde, diese Grundkategorien der Wachterschen Betonreliefs prägen in besonderer Weise das Christusbild des Künstlers.

#### IV. Das „verwischte“ Gesicht Christi

Schon in seinem Triptychon von 1947 entwirft Emil Wachter ein eigenes Christusbild. Denn dieses vergleichsweise kleine Werk stellt die „Vertreibung der Wechsler“ in den Mittelpunkt der Komposition. Der Maler entwirft also schon damals ein Gegenbild gegen ein Christentum, das durch die Kommerzialisierung bedroht ist. Der Kampf gegen die „Geldwechsler“, die das „Haus des Vaters“ zu einem Kaufhof machen, zeichnete sich schon 1947 als zeitgenössisches Thema christlicher Kunst ab. Im Verlauf seines Schaffens hat Wachter in Glasfenstern, Teppichen und Wandmalereien in vielfacher Weise die Vorgänge des Evangeliums monumentalisiert. So finden wir in der St.-Peter-Paul-Kirche in Karlsruhe-Mühlburg schon 1954/55 einen umfassenden Glasfensterzyklus von der Erschaffung über zentrale Motive des Neuen Testaments bis zur Apokalypse. Dazu sind grafische Zyklen zum Mattäus- und Lukasevangelium und zur Apokalypse entstanden.

In der Ölmalerei ist ein „Ecce-Homo“ (1964) von Bedeutung. Dann aber gibt es seit 1960 immer wieder das Thema der „Kreuzigung“. In den großen Wandteppichen und in der Glasmalerei ragt das Motiv des „Christus in der Maiestas“ oder besser des „Christus der Geheimen Offenbarung“ heraus.

Nach diesen allgemeinen Hinweisen auf die Variationsbreite der Christusthematik bei Wachter erfordert der künstlerische und anthropologische Gehalt dieser Verbildlichungen eine eigene Betrachtung. Tatsächlich kultiviert der Künstler drei Christus-Motive: In besonderer Weise nämlich den „Ecce-Homo“, die „Kreuzigung“ und den „Christus der Apokalypse“.

#### Zum „Ecce homo“ und Kreuzesbild

Eines fällt am Ölbild des „Ecce homo“ von 1964 sofort auf. Sein Gesicht scheint wie verwischt. Der Mensch wirkt wie ausgelöscht. Selbst bei dem

gleichen Motiv in dem monumentalen Glasfensterzyklus in Rastatt von 1973 sind die Gesichtszüge Christi deformiert. Der Künstler selbst sagte einmal, daß wir, „die wir Ihn zu besitzen glauben, Sein Bild zu sehr demoliert haben“. Und wo die Züge Christi klarer hervortreten, wie im Betonrelief des *Ecce homo* der Kirche von Osterburken, ist der Christus ohne besonderes Profil. Man könnte ihn geradezu mit dem „Adam“ im Innenraum oder dem „Heiligen Gallus“ des Betonreliefs in Konstanz austauschen. Eines aber ist allen erwähnten Werken gemeinsam, die Figur des Christus, ob in Öl, in Glas oder in Beton, steht senkrecht wie eine Säule. Der Leidende ist die „*Columna universalis*“, die unerschütterliche Achse der Welt.

Etwas ähnliches gilt von den Kreuzigungsbildern. Man mag an die „Grüne Kreuzigung“ von 1960 denken oder die „Drei Kreuze“ von 1966 in Erinnerung haben. Das Gesicht des Gekreuzigten wirkt wie deformiert. Selbst in der Kreuzigung des Altarblatts von Fischbach (1968) ist der Christuskopf gleichsam ausgelöscht. Christus ist nur mehr der Inbegriff des „Seufzens der Schöpfung“, der Exponent einer Passion, die den Weltgrund befallen hat.

Wenn man bedenkt, welchen Ausdruck Albrecht Dürer und Matthias Grünewald in das Antlitz Christi legten und welche Fülle von Charakterisierungsmöglichkeiten in den zahllosen zeitgenössischen und biblischen Porträts Wachters zur Verfügung stehen, fällt diese „Gesichtslosigkeit Christi“ auf. Durch diesen „*Ecce Homo*“ werden der Personenkult und die Starallüren der Gegenwart demaskiert. Das Bild des Erlösers heute ist nicht die „berühmte Persönlichkeit“ oder das „Genie“, sondern der ausgelöschte Mensch, der standhält.

Ein letztes Motiv unserer Betrachtung bilden die Figur und das Gesicht des wiederkehrenden Christus.

### Der „Herr der Apokalypse“

Von großer Eindringlichkeit sind seine Darstellungen des apokalyptischen Christus. In einem Gobelin der Pfarrkirche Gaiberg bei Wiesloch zeigt dieser „Thronende Christus“ (1956) noch die überkommenen Züge des alten Christusbildes. Die Evangelistensymbole flankieren die bärtige Gestalt, die uns mit großen Augen anblickt. Im Jahre 1963 – es ist das Jahr, in dem Wächter seine Dozentur an der Karlsruher Akademie aufgab – entstand der Fensterfries zur Apokalypse in der St.-Johannes-Kirche in Heidelberg-Rohrbach<sup>13</sup>. Inmitten einer roten Lichtwand thront hier der

<sup>13</sup> Vgl. die Farabbildung in: *Aus unserem Schaffen*, Heft 6, Gemeinschaft Geistlicher Künstler der Erzdiözese Freiburg 1966, 17/18. – Ebenso Farabbildung des Gobelins „Der

„Kommende Richter“ fast ganz aus kubistischen Splitterflächen gebildet. Ein weißes Schwert geht aus seinem Mund und verstärkt noch die Atmosphäre eines kosmischen Gewitters und seiner Lichtblitze. In dieser Zeit, die von den gesellschaftlichen Unruhen geprägt war, hat Wachter auch seine Städtebilder „Babylon“ und „Aufstand“ geschaffen. Zugleich entstand die Trilogie der großen Teppiche der St.-Stephans-Kirche in Karlsruhe<sup>14</sup>. Im mittleren Gobelin erkennen wir dort die Vision des Diakons Stephanus, der bei seiner Steinigung sagte: „Ich sehe den Himmel offen und Christus zur Rechten des Vaters“. Der Maler stellt diese Vision als Erscheinung der Trinität dar. Die im Kreis stehenden Gestalten haben ihre ausgeprägten Gesichter einander zugewandt wie zu einem geheimnisvollen Dialog. Ihre Gesichter wirken – wenn man das bei einem Teppich sagen könnte – wie gehämmert. Auch hier besitzt das Monumentalbild, der Teppich, nach Farbe und Form eine innere Beziehung zur Architektur der Wand und des gesamten Bauwerks, so daß man sagen könnte, die Trinität wirkt wie die Erscheinung und Personalisierung dieser Architektur oder des Weltgrundes selbst.

In den letzten Werken dieser Thematik wird die Gestalt Christi zur symbolhaften Abbréviation. So sehen wir im Gobelin „Der Kommende“ in der Kirche Our Saviour auf Cape Kennedy, USA, den Kopf Christi in einem roten Nimbus über einem grünen und graubraunen Kreis gleichsam als Kreuzform aufgefaßt. In vergleichbarer Weise taucht dieser Christuskopf über einer Rautenform als Mittelbild hinter dem Altar des Glasfensterzyklus der Autobahnkirche auf. Kopf und Raute stehen auf kreisrunder Fläche in Gold, die einen rot-blauen Rahmen besitzt.

In diesem Zyklus werden die Geheimnisse des Evangeliums (d. h. das Leben Christi) mit den Vorgängen der Apokalypse zusammen dargestellt. Der Farbklang blau-rot-gelb oder gold, der im Farbkreis das Weiß des Sonnenlichts gibt, und das Gesicht im Goldgrund des Kreises hinter dem Altar belegen einmal mehr, daß Wachter von ähnlichen Vorstellungen bewegt wird wie Dante am Schluß der „Göttlichen Komödie“. In den letzten Versen seines gewaltigen Liedes sinnt der Dichter darüber nach, wie sich das Gesicht Christi mit der Kreisform verbinden läßt. Das heißt, wie das Räderwerk des göttlichen Wagenthrons der Maiestas mit der menschlichen Figur und mit dem Antlitz des Herrn zu vereinigen sind.

---

Kommende“ von Cape Kennedy, USA, in: *Aus unserem Schaffen*, Heft 7. Freiburg 1970, 53. – Eine Schwarzweißabbildung des „Ecce homo“ (1964, Öl auf Leinwand) finden wir im Beitrag „*Deutsche Maler*“, in: *Das Münster*, 1968, Heft 5, 343.

<sup>14</sup> Die Wandteppiche von St. Stephan in Karlsruhe. Hrsg. von der Pfarrei St. Stephan, Karlsruhe, mit Beiträgen von Baudirektor H. Rolli und Stadtdekan Professor K.-J. Fluck.

Das ist auch das Problem der modernen Kunst, die sich vom Schöpfungsgrund gelöst hat und den Menschen beziehungslos als „leere Maske“ und „einsame Masse“ darstellt.

Emil Wachter ging in seinen Porträts von der Erfassung des Erscheinungsbildes und den Charakterzügen der Persönlichkeit aus. Diese Gesichter zergehen ihm unter den Händen. Der Künstler erfährt, daß der Mensch in einen Wirklichkeitsgrund eingebunden ist und daß der kosmische Rhythmus von Raum und Zeit gleichsam vor der Gestalt wirksam ist. Zerteilt, zerfasert und von großen Liniensystemen durchwirkt bildet sich das Antlitz im Bildgrund. So werden die „Gesichter zu Gesichtern“ und der Mensch erhält seinen angestammten Ort im Ordnungsgefüge der Welt zurück. Vielleicht können wir unsere Betrachtung mit den letzten Versen der „Göttlichen Komödie“ abschließen, weil sie auch das Porträtschaffen des modernen Künstlers zusammenfassen:

„Dem Rechner gleich, der seine Kräfte sammelt,  
um einen Kreis zu messen, und's nicht findet,  
und auf den Lehrsatz sinnt, der nötig wäre,  
so wollt ich an dem neuen Bild begreifen,  
wie hier zum Kreis das Menschenangesicht  
sich einigte und wo's zusammenhängt.  
Doch dazu reichten eigne Flügel nicht –  
bis plötzlich mir der Geist getroffen wurde  
von einem Blitzstrahl, der dem Sehnen half.  
Der hohe Flug des Schauens brach; schon aber  
war jeder Wunsch und Wille mir ergriffen  
von Liebesallgewalt, die still und einig  
im Kreis die Sonne führt und alle Stern.“<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Zitiert nach Karl Vossler: *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie*, Berlin 1942, 630.