

Emil Wachter — Theologie in Beton

Die Autobahnkirche des Architekten Friedrich Zwingmann in Baden-Baden und ihre Betonreliefs von Emil Wachter bieten nicht nur eine neue Variation des modernen Kirchenbaus. Vielmehr zeichnet sich in diesem Bauwerk und seinen Skulpturen eine Wende in der Sakralarchitektur ab, die nicht größer hätte sein können. Noch eben hatte man die „leere Wand“ als Möglichkeit neuer Spiritualität erklärt. Man hatte die alte Symbolik und das Bild der Tradition, das durch die Bibelkritik ohnehin schon erschüttert war, aus der Kirche fast völlig eliminiert. Da ersteht gleichsam „aus dem Nichts“ diese biblische Bildwelt in plastischer Form¹ (Abb. 2).

Zweifellos ist ein solches Kunstwerk nicht ohne Milieu und Aura geschaffen worden. Wer die Kunstszenen verfolgte, hat bemerkt, daß viele Künstler zur Tradition, zum Bleibenden zurückstrebten. Aufregend war die „Straßenbahnhaltestelle“ von Joseph Beuys auf der Biennale in Venedig im Jahr 1976. Sie rief einer pausenlos rotierenden Welt ein „Halt“ zu. Weniger bemerkt, aber noch erschütternder, war das achtzehn Meter lange Floß mit der „Mumie“, das Jörg Vauth im Sommer 1978 von Ludwigshafen den Rhein abwärts nach Rotterdam ins offene Meer lenkte, wo eine rituelle Verbrennung stattfand. Dieses „Memento mori“ – „Denke an den Tod“, das dem Wirtschaftswunderland Bundesrepublik damit zugerufen wurde, zeigt die Tendenz: Das Uralte, das, was bleibt, ist gefragt. Das, „was bleibt aber, stiften die Dichter“ (Hölderlin). Selbst Herbert Marcuse, der noch neulich das Heil in einer „Gesellschaft als Kunstwerk“ sah, schreibt nun gegen seine sozialistischen Freunde über die „Permanenz der Kunst“².

Zwingmann und Wachter geht es um mehr. Sie bemühen sich, den „Entwurf der Welt“ nachzuzeichnen, der uns allen vorgegeben ist. Zugespitzt ausgedrückt könnte man sagen: Mit der Christophoruskirche in Baden-Baden wird zu einem Teil auch das Ende der Entmythologisierung des Bibelbilds monumentalisiert. Dabei geht es nicht um eine Ablehnung der kritischen wissenschaftlichen Arbeit – Wachter hat immer wieder mit Exegeten, so den Professoren Alfons Deißler (Freiburg) und Walter Zimmerli (Basel) zusammengearbeitet –, sondern um die Integration von Tradition und Gegenwart auf dem Grund eines zeitgenössischen Bewußtseins. Nicht für eine Restauration also, sondern für eine Regeneration des Bibelbilds im Kirchenraum arbeitet der Künstler. Durch dieses Bemühen, durch das Bauwerk und seine Reliefs, hat Emil Wachter die Grund-

lagen zu einer modernen „Monumentaltheologie“ geschaffen, zu einer „Theologie in Beton“.

Die moderne Kunst, die man allgemein mit der Malerei des Spaniers Francisco Goya beginnen läßt, beruht in besonderer Weise auf der Person und der Gesellschaft. Nachdem die überkommene Mythologie und auch eine Theologie, die nach Art einer kosmologischen Transzendenz im gestirnten Himmel verankert waren, ihren Zusammenbruch erfahren mußten, blieben als Wirklichkeitsgrund für die bildende Kunst nur mehr die Künstlerpersönlichkeit selbst übrig und die Gesellschaft. Auf personaler Basis entstand im 19. Jahrhundert, besonders in Frankreich, eine Malerei von großer Qualität. Von Delacroix über Courbet, Manet und Monet bis hin zu Matisse und Léger entfaltete sich der farbige Fächer dieser Kunst der Meister und Eliten, der individuellen Künstlerpersönlichkeiten. Einen letzten Höhepunkt dieser personalen Kunst kann man im Werk des Pablo Picasso sehen. Picasso malte gleichsam seine eigene Biographie. Seine Nachfolger und Nachahmer aber schaffen – wie man sich ausdrückte – nur mehr eine „Privatmythologie“, d. h. eine Bildwelt, die den Zusammenhang mit der Gesellschaft verloren hat³.

Das Anwachsen der soziologischen Problematik auch im Kunstschaffen ist nicht zuletzt aus dem rigorosen Individualismus der „freien“ Künstlerpersönlichkeit entstanden. Der pluralistische Zerfall in Privatmythologien machte aus der „Kunst“ ein „Medium“, das heißt, man suchte in ihr vor allem ein „Kommunikationsmodell“. Gerade die jüngere Generation begriff immer stärker, daß das Allgemeine anzustreben war, nicht das Partikuläre. Zugleich aber schwand der Glaube an ein „gesellschaftliches Bewußtsein“, dessen Entwicklung zur Norm erhoben worden war. Nicht zuletzt hat E. H. Gombrich diesen Hegelschen „metaphysischen Optimismus“, der uns „überzeugen will, daß letztendlich alles zum Guten führt“ und daß es „keinen Verfall geben kann und darf, der nicht einer höheren Entwicklungsform den Weg ebnet“, als das „sozusagen offizielle Dogma der heutigen Kunstgeschichte“ entlarvt⁴. Instinktmäßig und aus einer religiösen Haltung heraus, die in einer überlegenen Rationalität gründet, blieb Emil Wachter der Entwicklungsideologie gegenüber kritisch. Er suchte das Bleibende und nicht das Aktuelle. Einige Sätze zu seiner Biographie und zu seiner Malerei mögen vor unserer Betrachtung seiner Betonplastik stehen.

Leben, Herkunft und Schaffen

Emil Wachter wurde am 29. April 1921 in Neuburgweier (Baden) als Sohn eines kleinen Landwirts geboren. „Meine Kindheit war von Not und härtester Arbeit nicht verschont“, schreibt der Künstler. Nach seinem Abitur im Jahr 1939 begann der junge Mann das Studium der Philosophie und Theologie, wurde

aber bald eingezogen und war sechs Jahre im Baltikum, Rußland und Frankreich Soldat. Gerade in dieser Kriegszeit begann Wachter in Nordfrankreich, von Land und Leuten fasziniert, zu malen. 1946 setzte er sein Studium in Freiburg fort, aber schon 1948 arbeitete er in München, gleichsam noch innerhalb der Theologie, ein Semester an der Akademie der bildenden Kunst. 1949 setzte er diese Studien der Malerei und Bildhauerei an der Akademie in Karlsruhe fort und schloß sie 1952 mit dem Staatsexamen ab.

Wachter lebte zunächst als freischaffender Künstler, wurde dann aber auf Betreiben seines Lehrers Erich Heckel, des großen deutschen Expressionisten und Mitbegründers der Dresdener Künstlervereinigung „Brücke“, an die Akademie in Karlsruhe berufen. Nach über vier Jahren Dozententätigkeit kehrte er aus der „verfahrenen Lage des Lehrbetriebs“ (P. L. Ganz) wieder in die freiberufliche Tätigkeit zurück. Im Jahr 1956 heiratete er die Schwester des leider zu früh verstorbenen Studentenseelsorgers Ruf in Freiburg. Durch diese Ehe erhielt das Schaffen Wachters sein eigentliches Fundament. Vier Kinder – nun schon erwachsen – und seine Gattin waren im Lauf der Jahre seine schönsten Modelle. Die zahlreichen Porträts haben Wachter zu einem bemerkenswerten Schatz von Kinderbildern verholfen. Zweifellos bildet die „Familie“ ein Hauptthema seiner Gruppenporträts.

Das Schaffen Wachters, dessen Bedeutung und Umfang nur mit den großen Künstlern der „Klassischen Moderne“ vergleichbar ist, umfaßt eine Reihe von Bereichen. Zunächst gibt es im Oeuvre-Katalog ein reiches grafisches Werk. Außer den zahllosen Zeichnungen, Radierungen, Lithografen und Aquarellen sind gegen 40 grafische Zyklen entstanden. Neben einer Mappe von Radierungen aus dem Jahr 1966 und einigen lithografischen Mappen erschienen folgende Werke im Druck:

„Genesis – Das Gesicht der Urväter“⁵ macht das biblische Geschehen, also die Offenbarung, in Porträts ansichtig und ist von besonderer Bedeutung.

Eine Gesellschaftskritik eigener Art bietet der Monumentalband „Eine schöne Welt“⁶. „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 und Figur mit 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. Deshalb verwendet Wachter, der sonst den malerischen Duktus der Lithokreide bevorzugt, hier den Kugelschreiber und

beschreibt gleichsam naturgetreu unser Eingezwängtsein in die „linearen Systeme“ eines bürokratischen Rationalismus.

Aus dieser goyesken Situation zeitgenössischer „Disparates“ und ihren Absurditäten führt der Band „Höri – Porträt einer Landschaft in Zeichnungen und Aquarellen“⁷ wieder heraus und breitet die Schönheiten der Bodensee-Landschaft aus.

Im Sommer 1978 erschienen die „Paare der Bibel“⁸. Das Buch ist auch mit guten Farbbildern versehen und vermittelt einen Einblick in die Reihe der aquarellierten, bzw. mit Aquarellstiften gestalteten Bibelköpfe und biblischen Ereignisse.

Neben dem – einige tausend Blätter umfassenden – grafischen Werk steht das ebenso gewaltige Oeuvre seiner Monumentalkunst. Dazu gehören an die 50 Glasfenster bzw. Glasfensterzyklen. Dabei umfaßt beispielsweise der Zyklus in der Christkönigskirche von Eppelsheim (1960) 350 qm und der Zyklus der St.-Bonifatius-Kirche von Tauberbischofsheim (1966–1969) ca. 480 qm. Es ist eine einzigartige „narrative Theologie“, die Wachter in diesen Lichtwänden für den Menschen von heute entworfen hat.

Unter den Monumentalteppichen nimmt das „Stephanustriptychon“ der Stephanskirche in Karlsruhe den ersten Platz ein (1961–1963). Eindrucksvoll ist der Gobelin „Der Kommende“ in der Kirche „Our Saviour“ auf Cap Kennedy, USA (1969).

Die weit über 400 Tafeln zählenden Ölbilder sind von eigener Schönheit und belegen vor allem die Herkunft Wachters aus der Tradition des deutschen Impressionismus und Expressionismus. Dabei ist neben Heckel die Verwandtschaft mit der Welt des Lovis Corinth oder Oskar Kokoschka besonders sinnenfällig.

Parallel zu dem malerischen entsteht das plastische Werk. Ein „Passionsrelief“ (1948, Privatbesitz) entstand noch im Priesterseminar. Eigentliche Vorstufen zu den Betonreliefs der Kirchen in Osterburken und Baden-Baden bilden die Wandgestaltung in Maurertechnik der Hl.-Kreuz-Kirche in Karlsruhe-Knielingen (1960/61), das Sandstein-Mauerbild der Kirche in Walldorf (1962) und die gemeißelten Reliefwände in Perlit von St. Hedwig in Karlsruhe-Waldstadt (1967). Dabei fällt auf, wie lange und systematisch Wachter gearbeitet hat, um der „leeren Wand“ eine Aussage abzurufen (Abb. 1).

Dieses große Werk, das hier nur unzureichend zusammengefaßt wurde, fand auch offizielle Anerkennung. Zu erwähnen sind der Kunstpreis der Jugend 1953 und 1955, der Kulturpreis der Stadt Karlsruhe 1957 und der Grafikpreis der Gesellschaft der Freunde junger Kunst Baden-Baden 1958. Von besonderer Bedeutung waren der Hans-Thoma-Staatspreis des Landes Baden-Württemberg 1966, Arte grafica, Ancona, Italien 1968, der Staatspreis Kunst am Bau Rheinland-Pfalz 1975 und der Staatspreis Bild, Kunst und Architektur Rheinland-Pfalz im Jahr 1977⁹.

Zum Strukturgesetz der Christophorus-Kirche in Baden-Baden

Die Autobahnkirche geht auf eine Anregung von Johannes Rinderspacher, dem alten Pfarrer von St. Katharina, zurück, der die Notwendigkeit erkannte, für die Reisenden an der Raststätte eine eigene Kirche zu bauen, weil die Touristen die in der Nähe gelegene Pfarrkirche von Sandweier nur schwer fanden.

Welche Form hätte sich für eine „reisende Kirche“ oder das „pilgernde Gottesvolk“ mehr geeignet als das Zelt, dessen Vorstellung im modernen Kirchenbau weithin die alte Auffassung vom Tempel oder auch vom Haus Gottes ersetzt hatte? Doch sogleich geschah etwas Seltsames. Obwohl die Grundkonzeption als Zelt, also als ein sehr provisorischer Bau, konzipiert war, wirkt sie heute wie eine Pyramide und wird im Volksmund als „Kleinägypten“ mit einer der ältesten Architekturen der Menschheit, mit den Grabbauten der Pharaonen, zusammen gesehen. Dieser Wandel scheint gleichsam die gesamte geistesgeschichtliche Metamorphose mit zu symbolisieren.

Der Künstler suchte heute zunächst das zeitgenössische, gesellschaftliche Bewußtsein zu monumentalisieren. So stand in der Pop-Art der „way of life“ im Mittelpunkt der Betrachtung. Nach Auffassung einiger Theoretiker des Kirchenraums war auch mit der „alten Symbolik“ nichts mehr anzufangen. Man orientierte den Kirchenbau fast nur noch an der Gesellschaft oder der Gemeinde. Doch je „momentaner“ und „aktueller“ die Kunst sich gab, um so bedeutungsloser schien sie zu werden, bis schließlich in den „Abfällen“, „Objekten“ und „Prozessen“ uralte mythische Modelle eine wunderliche Auferstehung feierten. Das Floß mit der „Mumie“ wurde schon erwähnt. Der „Erdkilometer“ des Walter de Maria auf der „documenta“ (1977) in Kassel als „Mitte der Welt“ gehört dazu. Und selbst „Terminal“, das „Kartenhaus“, das der Amerikaner Serra aus Stahlplatten errichtet hat, besitzt archetypischen Charakter.

Man kann diese Dialektik oder Polarität auch schon früher in der Kunstgeschichte beobachten. Die Impressionisten bemühten sich, die Reflexe des Lichts im Wasser, im Laub und am Aktmodell – also sensibelste Oberflächenreize – wiederzugeben. Als ihre Bilder im fließenden Licht zu verschwimmen drohten, trat Paul Cézanne auf und erklärte, daß die „Sensation“ nicht genüge. Die Welt sei aus Kugel, Kegel und Konus aufgebaut. Man müsse also Strukturen ins Bild einführen, um die Komposition zu gewährleisten. Der große Bahnbrecher moderner Malerei wollte dadurch dem Impressionismus zu einer „klassischen“ Form verhelfen und ihm Dauer verleihen. In vergleichbarer Weise suchten damals auch die Symbolisten wieder das „Uralte“.

Einer ähnlichen Situation sah sich Emil Wachter gegenüber. Mit den beginnenden sechziger Jahren suchte er die Wirklichkeit intensiver zu begreifen. Die Proklamierung der abstrakten Malerei als einziger Form der Wirklichkeitsbewältigung, von der man damals überall sprach, hatte auch Wachters Anstren-

gungen zu einer neuen Definition von Realität und Welt verstärkt. Die Ölbilder wurden immer skizzenhafter und unmittelbarer im Sinn einer direkten Übertragung der Farb- und Formimpulse auf die Leinwand. Es entstanden Bilder aus reinen Farben mit der Sensibilität impressionistischen Farbauftrags und aus einer expressionistischen Erregtheit. Eine vitale Dynamik bemächtigte sich der Bildwelt. Die Gegenstände begannen zu „tanzen“, wie Wilhelm Geyer sich bei Eröffnung einer Wachter-Ausstellung ausdrückte. Dieser spontane Farbauftrag hatte fast naturnotwendig eine starke Rhythmisierung der Flächen zur Folge. Die Bilder erhielten den Charakter einer Springflut. Der Bildgrund, nicht die Bildgegenstände, dominierte. Das heißt, tiefer liegende Ordnungen, aber auch unterschwellige Ordnungsgefährdungen kamen ins Spiel. Die Bildgegenstände verloren gleichsam ihre Autonomie und wechselten ihre Bezugssysteme.

Waren die einzelnen Dinge bis dahin in die Ordnung des Sichtbaren und der Erscheinungswelt eingebunden, so erhielten sie etwa seit 1960 eine intensivere Beziehung zum Bildgrund. Die Gegenstände und Figuren waren nicht nur zerfasert, sondern in den gesellschaftskritischen Zyklen wie „Die Nacht“, „Schwarze Orchideen“ oder „Eine schöne Welt“ zerteilt und von unterschweligen Gewalten zerfurcht. Zugleich entstanden gegen diese untermenschlichen, zerstörerischen Bezugssysteme in den Genesis-Porträts und den Betonreliefs übermenschliche Ordnungskräfte im Bild. Die Rahmensysteme der Schöpfungsordnung, Himmelsrichtungen und Jahreszeiten wurden sichtbar. Der Kreislauf der Gestirne und der Gang der Heilsgeschichte bestimmten die Ordnung der Figuren und Dinge im Relief der Architekturen. Wachter schreibt: „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“ (Abb. 3 und 4).

Man kann derartige Umorientierungen, die wir hier in der Kunstgeschichte und im Werk Wachters aufgezeigt haben, auch in der allgemeinen Geistesgeschichte beobachten. Die Welt des „Wirtschaftswunders“ und der „Konsumgesellschaft“ hatte den Sinnenreiz bis zum Exzeß gesteigert. Die unmittelbare Folge davon waren die gesellschaftliche Gefährdung und die Bedrohung durch das Eshafte, den Trieb. Die Welt des Menschen begann zu zerfallen. Dadurch wurde das Suchen nach übergreifenden Ordnungen stärker in Gang gesetzt. Zugleich mit den neuen künstlerischen und anthropologischen Erfahrungen beginnt im Werk Wachters ein Prozeß, den man „die Entdeckung der biblischen Realität in den Vorgängen der Gegenwart“ nennen kann.

Zweifellos ist der bedeutendste Bibelmaler der Gegenwart immer noch Marc Chagall. Chagall, einer der wenigen Überlebenden der „Klassischen Moderne“, hat das biblische Thema nicht nur durch die Zeit der abstrakten Kunst, sondern auch trotz der Anfechtung durch Bibelkritik und Entmythologisierung durchgetragen. Was die Menschheit diesem russisch-jüdischen Maler verdankt, ist

kaum abzusehen. Wachter hat von Marc Chagall und der modernen jüdischen Geistigkeit viele Anregungen empfangen¹⁰. Doch gibt es auch wesentliche Unterschiede. Marc Chagall sagt von sich, er träume die Bibel; Emil Wachter entdeckt die biblischen Vorgänge in den Ereignissen der Gegenwart wieder. Sie besitzen für ihn einen kaum zu überbietenden Realitätsgrad. Der Künstler schreibt: „Es heißt, daß die Bilder da sind in den alten Geschichten, und sie sind durch nichts zu ersetzen. Aber sie wollen in jeder Zeit neu geboren werden. Sintflut, Turmbau, Mose, Jona, das sind Vorgänge und Haltungen in uns selbst . . . Die Bilder sind in dem Augenblick da, wo wir uns in den Geschichten selbst erkennen.“¹¹

Tatsächlich identifiziert der Künstler uns in seinen Werken unaufhörlich mit biblischen Vorgängen. So gibt Wachter auf der Westseite des Noah-Turms in Baden-Baden die Sintflut als Ölschwemme wieder, die durch den zerbrochenen Tanker vor der französischen Küste ausgelöst wurde. Das Öl dieser Sintflut wird zugleich zum Inbegriff der „Weltmacht Öl“ und des verheerenden Materialismus der Gegenwart. Der Riese der Sintflut trägt am Ostturm der St.-Christophorus-Kirche an Stelle des Kopfes einen Volkswagen, und die Staatsmacht, die gegen den Propheten Elia auftritt, erscheint am Südturm in Gestalt eines Panzerwagens, der mit Ketten und Kanonen bestückt ist. Mit anderen Worten: Es kommt bei den Betonreliefs Wachters zur Aufhebung der „literarisch-historischen Distanz“ (P. L. Ganz). Was die Bibel berichtet, geschieht auch heute noch. Und was heute geschieht, konnten wir schon vorher in der Bibel nachlesen (Abb. 2).

Diese Aufhebung der historischen Distanz lag als Prinzip der alten Kunst und Spiritualität zugrunde. Wir können es noch in den Exerzitien des hl. Ignatius von Loyola wiederfinden. In der sogenannten „Anwendung der Sinne“ fordert uns Ignatius auf, „mit den Augen der Einbildungskraft“, „mit den Ohren“, mit „dem Geruchssinn . . . Geschmackssinn und Tastsinn“ die Heilstaten mitzuvollziehen. In seinen Malereien oder in den Reliefs der Betonkirchen ist der Künstler sozusagen immer mit dabei, wenn sich die Heilstaten Gottes ereignen.

Die Gestalten als Gebärden

Die Bedeutung der Kunst des Emil Wachter besteht sicher nicht darin, daß er überkommene theologische Vorstellungen in einen modernen Werkstoff gießt, wie man etwa Formen für Bleisoldaten der friderizianischen Epoche anfertigen und ausgießen kann und zugleich Formen für Ritter und Landsknechte herzustellen vermag. Es wäre vielleicht bei ebenso kostspieligen wie gußtechnisch aufwendigen Verfahren möglich, naturalistischere Reliefs in Beton zu erstellen.

Diese Vorstellung bleibt rein theoretisch. Der Künstler entwickelt eine Form, die der technologischen Gesellschaft und einem modernen Werkstoff entspricht. Wachter gießt seine Reliefs in dem Kunststoff Styropor-Hartschaum als „verlorene Schalung“. Der Fachmann erklärt den Vorgang: „Die für Träger, Pfeiler, Wände, Altar usw. entworfenen Reliefs werden negativ aus dem Styropor-Material herausgearbeitet. Dabei wendet der Beton-Plastiker hauptsächlich Messer oder Glühdraht an. Das wird im einzelnen von der Endabsicht bestimmt. Scharfe Kanten und glatte Flächen werden geschnitten, rundlich-buckelige oder körnige Strukturen ausgeglüht oder herausgekratzt. ‚Das Styropor hat nur Durchgangscharakter als Bildträger, es ist Transporteur der Form.‘ Der Beton-Guß kann im Fertigteilwerk oder auch direkt am Bau erfolgen. Nach dem Aushärten wird die äußere, sichernde Holzschalung entfernt und die Styropor-Negativform vom Beton gebrochen. Sie hat ausgedient. Jeder Guß ist etwas Einmaliges. ‚Probelaufe‘ gibt es nicht. Das Disponieren über große Flächen fordert auch dem vorzüglichen Druckgrafiker, der vom Holzschnitt und von der Arbeit mit anderen Druckplatten her spiegelverkehrtes Sehen gewohnt ist, höchste Konzentration ab, schrieb Wilhelm Weber 1972, als er in ‚Die BASF‘ über ähnliche Arbeiten Wachters für die Kirche in Osterburken berichtete. Daß der Künstler bei der Gestaltung ‚seiner‘ Kirchenbauten jeweils einer alles übergreifenden Konzeption folgt und dabei den Zusammenhang von Raumverhältnissen und -strukturen, Lichteinfall, Farben und Formen im Auge hat, ist selbstverständlich.“¹²

Diese Formung mit Messer und Glühdraht aus Styropor läßt nicht alles zu. Im Rokoko wurden beispielsweise galante Schäferszenen in Porzellan gebildet. In Beton würden solche charmante Damen und ihre Kavaliere wenig überzeugend ausfallen. Was also ist möglich?

Im Grund genommen muß das naturalistische oder klassische Vorbild, das Malerei und Zeichenstift jeder Zeit darstellen können, aufgegeben und eine Vereinfachung des Figurenkanons vorgenommen werden, eine Art Abkürzung. Diese Abkürzungen bemerken wir in der Malerei und Zeichenkunst Wachters schon lange vor seiner Betonplastik. Mit anderen Worten: Der geistige Prozeß der Formfindung steht vor dem Gebrauch des modernen Materials. Wachter entwickelt in seiner Malerei seit 1960 immer stärker skizzenhafte Figuren, die auf der Farblava „tanzen“. Sie wirken wie Chiffren des Grundes oder wie Spuren, Prägungen oder Charaktere der Farbmasse. Dazu finden wir beim Künstler Äußerungen, daß er den Menschen wesentlich als Bild auffaßt, als Hinweis oder Gebärde einer größeren Realität: „Der Mensch selbst ist Bild. Das scheint völlig vergessen zu sein.“ „Wer kann mit dem Menschen fertig werden? Man kann Umwege machen: Nur Hände, nur ein Bauch oder ein Rücken, nur die Gestalt, deren Gesicht die Gebärde ist, ein Gesicht, das die ganze Gestalt vertritt oder verbirgt . . . 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.“ Hier wird unmittelbar der „fragmentarische Mensch“ als künstlerisches Mittel angesprochen.

Dieses Wesen der Kunst Wachters ist von einer Reihe von Kommentatoren gesehen und ausgedrückt worden. Man sprach von einer „Verflüchtigung der Form“ (F. Würtenberger), von einer „Kunst der Reduzierung“ und dem „Aquarell als Stenogramm der Wirklichkeit“ (L. Langenfeld), von „Minutenbildern“ und einer „erstarrten Dynamik“, von der „Spurenhaftigkeit“ (L. Paepke), vom „Festhalten einer Gebärde“. Tatsächlich wirken viele Motive in Öl, Aquarell oder Beton nur wie ein Hinweis oder eine Abbrüviatur (Abb. 5 und 6).

Typus und Existential

Die Betonreliefs der Autobahnkirche von Baden-Baden und der St.-Kilians-Kirche von Osterburken erinnern manche an romanische Kirchen. So schreibt etwa Hans Gerecke: „Man denkt an die Portalwände französischer Kathedralen der Romanik, an Modena und Orvieto.“ Ähnlich meint Herbert Buhles: „Analogien zur frühen Romanik, zur Romanik überhaupt bieten sich an.“ Doch hat die Bilderwelt Wachters keinen historisierenden Charakter. Vielmehr sind die Unterschiede beachtlich.

Die Bildprogramme der mittelalterlichen Kirchen besaßen einen gemeinsamen Fundus in den großen Enzyklopädien. Die dort tradierten Leitbilder wurden in den verschiedenen Architekturen Europas in vergleichbarer Weise verarbeitet. So sieht man etwa die Himmelfahrt des Alexander in ähnlicher Weise in S. Marco in Venedig wie im Baseler Münster. Die *Maiestas* oder das Jüngste Gericht beobachten wir mehr oder weniger regelmäßig im Westportal der Kirchen. Dämonen erscheinen an den Außensimsen als Wasserspeier oder in der Kapitellzone. In der Neuromanik oder Neugotik werden derartige Programme oft archäologisch gewissenhaft kopiert. Obwohl Wachter diese Bildwerke und Vorstellungswelten vertraut sind, folgt seine Bildauswahl und Bildformung anderen Voraussetzungen.

Wir haben sie schon als Abbrüviaturen, Stenogramme und Chiffren zu charakterisieren gesucht. So sehen wir etwa im „Mose-Turm“ Spuren der Hebräer im Schlamm oder im „Elia-Turm“ Arme und Beine der Königin Isabel. Dazu kommt, wie schon erwähnt, die Aufhebung der historischen Distanz. Elia und der Panzerwagen, Sintflut und Ölerschmutzung werden im „Noah-Turm“ gleichzeitig dargestellt. Als Parolen zum Turmbau lesen wir „Recht auf Arbeit“ oder „Schneller“. So entsteht im ständigen Bezug zum Bibelbild eine „moderne Ikonographie“ (E. Schulze). Hans Gerecke hat diese „Bestandsaufnahme von unserer Welt und Zeit“ für die Kirche in Osterburken kurz zusammengefaßt:

„Da begegnen wir neben uralten, neu durchdachten Symbolen dem ‚Dialog der Großmächte‘, dem einladenden Hausvater mit Hut, den Soldatenstiefeln der ‚Hitler jeder Zeit und Farbe‘, einem, ‚der Eis schlotzt‘, den Speichen des Zeitenrades mit den Namen von Nixon, Mao, Brezhnev, dem Kind, das nach Liebe statt Geld schreit, dem Abtreiber und Zuhälter, dem gemordeten Ungeborenen, der Stadt Karlsruhe als Ninive, der Jugend mit Zigarette und Minirock, die das Salz ihrer Väter, weil es schal geworden ist, mit Füßen tritt. Der Turm von Babylon gipfelt in einer Mondrakete, und die Hände der Hungernden recken sich nach ‚unserer täglichen Wurst‘; Menschenrechte hinter Gittern, der Mond, den wir erreicht haben, uns selbst aber nicht, die stinkende Luft unseres Fortschritts, sinnigerweise am Heizungskamin symbolisiert, die Jagd nach Profit, Umweltschutz, Paragraph 218, Hair, Protest, Revolution, verlorene Autorität.“¹³

In der Krypta der Autobahnkirche sitzt Hiob mit bebrillten Theologen, die „alles genau zu wissen glauben“. Die Jünger am Ölberg schlafen auf dem CIC (Corpus iuris canonici), dem AT und NT (Abb. 8).

Versucht man diese Bilder tiefer zu erfassen, so bemerkt man, daß sie einen personalen und einen zeitgenössischen Bezug besitzen. Wachter geht es nicht um eine abstrahierende Typisierung des Archaischen, die oft von kirchlicher Kunst suggeriert wird, sondern um jene existentielle Notwendigkeit, die zum Wagnis, Mensch zu sein, herausfordert, wie Hubert Morgenthaler sich ausdrückt¹⁴. Die Betroffenheit und Geborgenheit spiegeln sich in seinem Werk wider. Durch ihren „Innenbezug“ sind seine Arbeiten „symbolhaft gesteigerte Existenzbilder“¹⁵. Es handelt sich, wie Wilhelm Gall schreibt, um die „Elemente humaner Existenz: Zeugung und Tod, Liebe und Haß, Macht und Demut, Streit und Frieden“.

Alle diese formalen und inhaltlichen Beschreibungen ähneln sehr dem, was Heidegger „Existential“ nennt, ein Begriff, den Karl Rahner theologisch geprägt hat. „Existenziale“ sind die „Seinscharaktere des sich als ‚Dasein‘ verstehenden Menschen“. Sie können als „Geworfenheit, In-der-Welt-Sein, Mitsein, Erschlossenheit, Befindlichkeit, Verstehen, Sinn, Entwurf, Sorge, Angst, Sein zum Tode, Geschichtlichkeit usw.“ bezeichnet werden¹⁶. Heidegger ist der Überzeugung, daß gerade die Kunst auf diese Weise „Wahrheit ins Werk setzt“. Ähnlich spricht Karl Rahner von einem „ersten Ansatz von Offenbarung“ oder „Möglichkeit des Glaubens“: „Das reale Bestimmte des Menschen durch die immer angebotene Gnade ist nicht etwas, was sich nur ab und zu ereignet, sondern eine dauernde und unausweichliche Situation des Menschen. Der gemeinte Sachverhalt läßt sich, damit er nicht unbedacht übersehen werde, kurz ‚übernatürliches Existential‘ nennen.“¹⁷

Sicher brauchte eine solche Beziehung zwischen Wachters „Existenzbildern“ und Rahners „übernatürlichem Existential“ eine weitere Differenzierung und Interpretation. Dabei muß darauf hingewiesen werden, daß es sich bei Wachter nicht um eine Illustration von Philosophie oder Theologie handelt. Vielmehr soll hier gezeigt werden, daß der Künstler die zeitgenössische Situation in vergleichbarer Art zu bewältigen sucht wie der Philosoph und der Theologe. Wem

der Begriff „biblisches Existential“ für Wachters Betonskulpturen eine Überinterpretation darstellen sollte, muß einräumen, daß anhand der schon vorliegenden Kommentare der Reliefs und Malereien des Künstlers zumindest der Ausdruck „existentielle, biblische Chiffren“ gerechtfertigt scheint. Die neue Interpretation des Bibelbilds besitzt zweifellos einen eigenen Charakter, denn die Entwürfe Wachters bestätigen auch die Tradition vollgültig.

Zur künstlerisch-anthropologischen Relativität der Entwürfe Wachters

Während man den existentiellen Charakter der Gestalten des Künstlers und ihrer Abkürzungen – der „Chiffren“ – überzeugend zum Existential in Beziehung setzen kann, fällt es schwer, die – wie es scheint – unkritische Annahme der biblischen Vorstellungen bis hin zu ihren kosmologischen Ausprägungen anzunehmen. Wachter selbst sagt zur Grundkonzeption der Autobahnkirche:

„Vier vielfach belebte und von bekannten und unbekannten Figuren und Gesichtern bewohnte Türme stehen in den vier Himmelsrichtungen. Sie sind jedoch nicht nur die Zeichen für Osten, Süden, Westen und Norden, sondern formieren mit der Kirche als Mitte eine Art Weltenuhr, ein riesiges Zifferblatt, in dem die sich darin bewegenden Besucher die lebenden Zeiger sind. Oder ein Verteiler von Information nicht als Zufalls- oder Zuteilungstagesfutter wie die gewohnten Nachrichten in den Medien, wo ein Neues das andere jagt, sondern ein Bilder sprechender Verteiler von Mitteilungen über das, was bleibt und um was es geht, seit es Menschen gibt. Es ist das zwar immer gestörte, aber unzerstörbare Verhältnis zwischen Schöpfer und Schöpfung. Keine Entwicklung, keine Katastrophe oder Weltmacht kann daran etwas ändern. Diese Weltenuhr läuft, und jeder Tag, an dem die Sonne ihre gewohnte Bahn von Osten nach Westen nimmt, ist ein Bild des ganzen Weltentags vom Uranfang bis zum Ende der Geschichte. Jeder Tag wird damit zum lebendigen Bild des ganz und gar Ungewöhnlichen, ja Unbegreiflichen: daß nämlich diese Welt, die wir sehen, etwas anderes enthält, das wir nicht sehen. Diese Welt ist nicht alles, und von der anderen Seite gibt es sehr präzise Worte und Taten, die herüberreichen. Die Welt selbst ist Mitteilung und Botschaft. Das von Morgen bis Abend über die vier Seiten der Bildtürme wandernde Licht gibt in seinem Ablauf die ganze Menschen- und Gottesgeschichte wieder. Die Geschichte hat, wie sie einen Anfang hatte, ein Ziel. Die Kopernikanische Wende, die unserem Verstand sagt, daß wir uns in Wirklichkeit mit unserer Erde zur Sonne und von ihr weg drehen, hat die mächtigen Sprachbilder von Sonnenaufgang und Sonnenuntergang in unserem täglichen Gebrauch seltsamerweise nicht verändert. Sie hat zwar die alte Sicherheit des Geborgenseins im Gott-Welt-System erschüttert und relativiert, aber geblieben ist in der Sprache das Vertrauen eines terrazentrischen und damit anthropozentrischen Weltgefühls, dessen einziger Garant und tragender Hintergrund der biblische Glaube ist.“

Mit diesen Sätzen unterscheidet Wachter zwischen der naturwissenschaftlichen und der anthropologischen Realität. Das alte Weltbild mit seiner Orientierung nach der Ost-West-Achse besitzt eine doppelte Qualität: Man kann in den Feststellungen der Alten objektive, absolute naturwissenschaftliche Tatsachen sehen. Unter dieser Rücksicht wäre das „alte Weltbild“ sicher korrekturbedürftig. Man kann diese biblischen Aussagen aber auch als anthropologische Wirk-

lichkeiten begreifen, als Bildmitteilung, die etwas über den Sinn des menschlichen Daseins offenbaren. Als solche Bildmitteilungen, als Offenbarungstat-sachen, sind sie unaufgebbar.

Die Schwierigkeit besteht darin, daß die Theologie der Vergangenheit – Bibel und Patristik – nicht immer in der Lage war, den naturwissenschaftlichen Eigenwert vom biblischen Mitteilungs- oder Bildwert zu unterscheiden. Es wäre aber kurzsichtig, die biblischen Aussagen allein am naturwissenschaftlichen oder dokumentar-historischen Standpunkt zu messen. Der jetzige Papst hat als Kardinal Woityla in einem deutschen Fernsehinterview zwischen einer „Informationswahrheit“ und einer „tieferen Wahrheit“ unterschieden. Auch Portmann und einige Anthropologen haben vergleichbare Unterscheidungen angebracht¹⁸.

Diese „Primärinformation“ oder der „Mitteilungscharakter“ der biblischen Bildwelt wird in den Entwürfen von Baden-Baden ähnlich wie in den oben zitierten Texten Wachters von einer „technisch-naturwissenschaftlichen“ Auffassung abgesetzt. Der Künstler hatte ursprünglich an Stelle der Türme für die Himmelsrichtungen Portale vorgesehen. Diese Portale oder Türme dienen jedoch kaum noch technisch-naturwissenschaftlichen Zwecken. Sie sind vorwiegend Bedeutungsträger mit anthropologischem Charakter¹⁹. Sie sind „Bildportale“. Damit wäre bei aller Anerkennung der Realität der Offenbarungsgehalt der biblischen Vorgänge auf personaler Grundlage künstlerisch neu herausgearbeitet. Dieser Entwurf wurde in anderem Zusammenhang als „künstlerische Relativitätstheorie“ näher umrissen²⁰. Doch diese philosophische Fragestellung soll später aufgegriffen werden. Hier wird nur noch einmal die geistesgeschichtliche Problematik dieser Kunst aufgezeigt.

Inbegriff von Tradition und Gegenwart

Die moderne kirchliche Kunst bewegt sich zwischen zwei Extremen: Auf der einen Seite bemüht man sich, christliche Programme darstellerisch zu tradieren, ohne die Realität dieser religiösen Inhalte in der Tiefe erfaßt zu haben. Man wendet dann romanische, gotische oder kubistische Formschemata auf die biblischen Inhalte an. So entsteht eine zwar konservativ scheinende Kunst, die aber doch von einer leeren Monumentalität geprägt wird. Das Allgemeine, Program-matische, die christlichen Inhalte sind zwar deutlich ablesbar, lassen aber oft nichts von der Kraft und Realität des Christentums verspüren. Ob man diese Kunst konservativ, neugotisch oder formalistisch, sakralexpressionistisch oder sakralkubistisch nennen will, eine solche Kirchenkunst besitzt nihilistische Züge.

Auf der anderen Seite beobachten wir eine personale Kunst, die existentielle Realitäten erfaßt und künstlerisch manche zu überzeugen vermag. Sie erweist sich aber als Privatmythologie, als eine individualistische Ausdrucksform, die

wenig von den biblischen Wirklichkeiten und christlichen Geheimnissen weitergibt. Dieser liberale Individualismus – eine Eigenart unserer westlichen Kunst – hat inzwischen subjektivistische Ausprägungen erhalten, die ins Absurde und Destruktiv-Inhumane reichen.

Die Überwindung dieser Gegensätze, die sich wahrscheinlich nicht nur auf den Bereich der bildenden Kunst erstrecken, ist die Aufgabe des Künstlers und der Gesellschaft heute. Die Integration des Personalen und Gesellschaftlichen ist nur möglich auf dem Fundament der Schöpfungswirklichkeit, d. h. auf dem Hintergrund einer Welt als Mitteilung. Nicht das Englische oder Russische, geschweige das Deutsche, sondern die Bildsprache der Welt bietet die Mediengrammatik der Menschheit, die Kommunikation mit allen Menschen ermöglicht.

In der Kunst der Autobahnkirche in Baden-Baden und in vielen anderen Werken Emil Wachters nimmt der Versuch, die überkommene Bildwelt der Bibel mit den existentiellen zeitgenössischen und innerpsychischen Realitäten des Menschen von heute zu integrieren, Gestalt an. Wachters Kunst zeigt – wie das Werk manches modernen christlichen Künstlers – eine zweifache Prägung: Auf der einen Seite formt er die überlieferten Motive der biblischen und kirchlichen Thematik. Auf der anderen Seite sucht er mit den existentiellen Anfechtungen aus dem innerpsychischen Bereich und mit den Vorgängen unserer Gegenwart fertig zu werden. Während der erste Bereich vorwiegend in seiner Kirchenkunst eine engagierte Objektivierung fand, brach die Welt des Zeitgenössischen und Eshaften besonders in seiner kaum veröffentlichten Grafik durch. Die Zyklen „Die Nacht“, „Hades“, „Pans Flöte“, „Schwarze Orchideen“ und später auch „Eine schöne Welt“ mögen für viele andere Bildfolgen dieser Art hier erwähnt werden.

Bedeutsam ist, daß seit den siebziger Jahren beide Ansätze, der traditionelle und der moderne, immer stärker integriert werden. In den Betonreliefs von Osterburken und Baden-Baden, aber auch in dem Glasfensterzyklus der Zwölf-Apostel-Kirche in Rastatt, sehen wir Ergebnisse dieser Integration beider Bereiche vor uns²¹. Sicher wird man nach den nur andeutungsweise geschilderten künstlerischen Formprozessen im Werk des Emil Wachter die Bemerkungen von O. B. Roegele besser verstehen, der erklärte: „Hier ist ein Gesamtkunstwerk entstanden, das unmittelbar den Menschen anspricht, ein Bau, ganz aus dem Geist der heutigen Zeit, dennoch verständlich und einfühlbar, ein Gebilde aus Stahl, Beton und Glas und trotzdem eine Kirche, die zum Beten einlädt.“ Aus dem „künstlerischen und theologischen Programm... ließe sich... ein pastoraler Gewinn ziehen wie sonst selten“²².

Die Betonreliefs Wachters können nach dem Gesagten also weder die Bibelkritik als Wissenschaft noch den Glauben als religiösen Akt ersetzen. Die Kunst des Karlsruher Malers formuliert auch keine intellektuellen Glaubensbeweise.

Aber vielleicht bietet sie etwas, was uns im Lauf einer rationalistischen Entwicklung verlorengegangen ist, nämlich eine Schule des religiösen Sehens. Wissenschaft und Glaube aber – und hierin liegt die Bedeutung des Kunstwerks – sind auf ein solches Sehen angewiesen.

ANMERKUNGEN

- ¹ H. Schnell, *Der Kirchenbau des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (München 1973). Dieses Buch – wohl das Beste, was zu diesem Thema erschienen ist – zeigt vor allem die Bautheorien auf, die in besonderer Weise auf die Entwicklung der Sakralarchitektur Einfluß nahmen. Diese Parallelität von Theorie und Praxis macht das Werk unentbehrlich.
- ² H. Marcuse, *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik* (München 1977).
- ³ H. Schade, *Monumente oder Medien?*, in dieser Zschr. 195 (1977) 837–851, bes. 838.
- ⁴ E. H. Gombrich, *Hegel und die Kunstgeschichte*, in: *Neue Rundschau*, 88, 202–219; ders., *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee* (Köln 1978).
- ⁵ 101 Lithographien und 4 mehrfarbige Aquarelle (Freiburg: Herder 1970).
- ⁶ 164 Kugeltstiftzeichnungen (Hilzingen: Ed. Gönner 1976) (mit einem Beitrag von F. Würtenberger über E. Wachters zeitkritische Grafik).
- ⁷ Konstanz: Stadler 1977.
- ⁸ Mit einer Einleitung von A. Deissler (Stuttgart: Kath. Bibelwerk 1978).
- ⁹ E. Wachter ist also nicht nur „angeblich Träger mehrerer Kunstpreise“, wie P. Winter in FAZ (Nr. 104, 5. 5. 1977, 24) formulierte.
- ¹⁰ F. Weinreb, *Der Göttliche Bauplan der Welt. Der Sinn der Bibel nach der älteren jüdischen Überlieferung* (Zürich 1966).
- ¹¹ E. Wachter, *Christliche Kunst heute*, in: *Das Münster* 1978, H. 1, 60 f.
- ¹² *Architektur und Kunst in Beton verbunden*, in: BASF intern, Nr. 2 (Februar 1978) 16; W. Weber, *Styropor-Hartschaum als Hilfsmittel in der bildenden Kunst*, in: BASF (Oktober 1972) 68 f.; *Beton Prisma. Beiträge zur modernen Architektur* (Düsseldorf, November 1975) 18.
- ¹³ H. Gercke, *Die Verwandlung des Beton. Emil Wachters Bildwelt von St. Kilian in Osterburken*, in: *Rhein-Neckar-Zeitung*, Ostern 1974. Dazu auch wesentlich H. Schnell, *Neue Bilderwelt*, in: *Das Münster* (1976) H. 2, 144 f.
- ¹⁴ H. Morgenthaler, *Das Gesicht der Urväter*, in: *Konradsblatt* Nr. 49 (6. 12. 1970) 22.
- ¹⁵ A. Distel, *Regierungspräsident von Südbaden, Rede bei der Verleihung des Hans-Thoma-Preises am 14. 8. 1966*; W. Gall, in: *Katalog Emil Wachter, Malerei und Graphik* (Stuttgart 1973/74).
- ¹⁶ F. K. Mayr, in: *Sacramentum Mundi*, Bd. 1 (Freiburg 1968) 1295–1298.
- ¹⁷ K. Rahner, ebd. 1298–1300.
- ¹⁸ A. Portmann unterscheidet eine „primäre Weltsicht“ und eine „sekundäre Weltsicht“. Die „primäre Weltsicht“ ist vor allem dem Kind und dem archaischen Menschen eigen. Die „sekundäre Weltsicht“ wird von der Naturwissenschaft und Technologie geprägt. Notwendig ist eine Proportion beider „Weltsichten“.
- ¹⁹ G. Bandmann, *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger* (Berlin 1951).
- ²⁰ H. Schade, *Zeitgenössische Monumentalmalerei im sakralen und profanen Raum*, in: *Schwarz auf Weiß. Informationen und Berichte der Künstler-Union*, Köln, H. X/2, 20. 8. 1978, 13–30, bes. 25–27.
- ²¹ *Die Aufeinanderfolge der Betonzyklen von Emil Wachter: St. Kilian, Osterburken 1971–1974; St. Gallus, Konstanz 1971–1972; St. Elisabeth, Landau (Pfalz) 1974–1975; St. Jakobus, Ökumenisches Zentrum in Frankenthal (Pfalz) 1976–1977; St. Christophorus, Baden-Baden 1976–1978; St. Ludwig, Ludwigshafen a. Rhein 1977. Die Daten sind nur die Ausführungsjahre, denen die Entwürfe teilweise um Jahre vorausgehen wie beispielsweise im Fall der Autobahnkirche in Baden-Baden seit 1974.*
- ²² In: *Rheinischer Merkur*, Nr. 37, 15. 9. 1978, 25.