

Zeitschrift: Brugger Neujahrsblätter
Herausgeber: Kulturgesellschaft des Bezirks Brugg
Band: 107 (1997)

Artikel: Der Maler Willi Schoder
Autor: Speich, Klaus
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-900661>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Klaus Speich

Der Maler Willi Schoder

«Der Wunsch, Maler zu werden, geht bei mir in die Primarschulzeit zurück. Dass ich diesen Wunsch nach vier Jahren Lehrerausbildung noch immer hatte, finde ich positiv: Ich wurde nicht ‹umerzogen› am Seminar.» Wenn sich Willi Schoder in seiner Antwort auf eine Umfrage unter früheren Absolventen des Lehrerseminars Wettingen etwas verklausulierte¹, deutete er damit einerseits an, dass seine Lust am Gestalterischen bestimmt nicht erst in den späten Jugendjahren geweckt wurde. Für den 1930 geborenen Sohn einer Arbeiterfamilie in Windisch wurde in der Kindheit bereits die Beobachtung eines Landschaftsmalers bei der Arbeit vor dem Motiv zum prägenden Schlüsselerlebnis. Es bestimmte auch während der Bezirksschulzeit in Brugg, wo damals der Maler Ernst Mühlethaler den Zeichenunterricht erteilte, die heimlichen Vorstellungen vom künftigen Beruf. Der anschliessende Besuch einer Kunstgewerbeschule kam allerdings aus finanziellen Gründen nicht in Frage; so bot Willi Schoders Übertritt ans Seminar – wie in jener Zeit für Kinder vieler Familien in ähnlicher Lage – einen gangbaren Weg allgemeiner Bildung und zugleich beruflicher Ausbildung.

Die eingangs zitierte Formulierung lässt jedoch anderseits erkennen, dass nach Schoders Ansicht während der vierziger Jahre durch den Unterricht des Zeichenlehrers Arnold Schneider in Wettingen die gestalterische Begabung der Seminaristen zwar nicht zerstört oder auch nur verbogen wurde, dass sie aber auch keine besondere Förderung erfuhr. Vor allem fehlte – und das nicht nur im Kunstunterricht – jeder Bezug zu den aktuelleren Realitäten der Kultur: «Im Seminar Wettingen war 1946–50 kaum etwas zu sehen von Kubismus, Expressionismus, Surrealismus, Konstruktivismus. Hörten wir etwas von Brecht, Musil, Robert Walser?», stellte er bei der erwähnten Umfrage fest².

Allerdings versuchten die Lehrerstudenten zum Teil mit eigener Initiative den Mangel wettzumachen. Von Schoder ist ver-



Abb. 1 *Landschaft Windisch*, 1947, Öl, 40x50 cm

Abb. 2 *Frau mit Fächer*, 1952, Öl, 62x45 cm ►



bürgt, dass er Ausstellungen organisierte mit Reproduktionen nach Werken von Cézanne, Hodler und van Gogh – auch diese damals schon längst verstorbenen Wegbereiter der Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts kamen in Arnold Schneiders Bild der Kunst nicht vor. Eine andere Art der Initiative war die Suche nach Kontakten mit Menschen ausserhalb der Klostermauern, die in lebendiger Beziehung zur Kunst standen. Von entscheidender Bedeutung für Willi Schoder war die Begegnung mit dem fast um ein Jahrzehnt älteren Erwin Rehmann, der ebenfalls das Seminar durchlaufen hatte und 1947 – nach künstlerischer Ausbildung aus Paris zurück – in Baden als Zeichenlehrer wirkte und dann für ein Jahr als Lehrling und Gehilfe im Atelier des Bildhauers Eduard Spörri in Wettingen arbeitete.

Die frühesten freien Malereien Schoders lassen eine autodidaktische Auseinandersetzung erkennen mit dem späten Realismus und mit den Meistern des Nachimpressionismus. Es sind vergleichsweise naive, aber in zügiger Pinselschrift verwirklichte Versuche von Figuren- und Landschaftsmalerei, die in der letzten Seminarzeit und – nach dem Bestehen der Patentprüfung (1950) – zu Beginn der Unterrichtstätigkeit entstanden, das heisst in einer Lebensphase, in der die Interessen des jungen Pädagogen noch ebenso intensiv auf die Auseinandersetzung mit der Musik und mit dem Theater gerichtet waren.

En équilibre entre le réel et l'abstrait

Nach zwei Arbeitsjahren als Lehrer in einer Gesamtschule war es dann aber für Willi Schoder klar, dass der frühe Kindheitstraum, Maler zu werden, seinen beruflichen Weg in die Zukunft bestimmen sollte: Er fuhr nach Paris, sah sich bei mehreren Kunstschulen um und entschloss sich dann – wie in jenem Jahrzehnt übrigens viele angehende Schweizer Künstler –, ins Atelier von André Lhote einzutreten. Diesen Entscheid bewirkte jedoch weniger das malerische Werk des damals schon fast siebzigjährigen Künstlers, das immer noch stark im längst historisch gewordenen Kubismus wurzelte, als



Abb. 3 *Landschaft Laufenburg*, 1966, Aquarell, 13,5x19 cm

Abb. 4 *Landschaft Laufenburg*, 1996, Aquarell, 26x36 cm



vielmehr dessen didaktische Fähigkeit, seine Schüler zur methodischen Auseinandersetzung mit den plastischen Werten der sichtbaren Welt und deren Umsetzung auf der Malfläche zu erziehen. Da der junge Aargauer Lehrer mit seiner Berufserfahrung als Persönlichkeit gefestigt und nicht schon durch den Besuch einer Kunstgewerbeschule vorgeprägt war, konnte er unvoreingenommen das seinem eigenen Wesen Gemäss von Lhotes Sehweise und Schaffensweise aufnehmen, was dieser vorbehaltlos anerkannte. Am Ende der Ausbildungszeit (1953) stellte er ihm ein glänzendes Zeugnis aus; pointierter ist aber die Widmung, die er handschriftlich in einem eigenen Buch, nämlich in Schoders Exemplar des «*Traité de la Figure*» eintrug; er nennt seinen Schüler «bon peintre en équilibre entre le réel et l'abstrait».

Es mutet fast wie Hellsichtigkeit an, dass Lhote in Willi Schoders Begabung die Wirksamkeit einer Polarität erkannte, denn das gestalterische «Gleichgewicht» bedeutete auch damals schon nicht lediglich einen Ruhezustand, sondern die Selbstbehauptung innerhalb eines Spannungsfeldes, in dem sich zwei entgegengesetzte Kräfte für einen schöpferischen Moment die Waage halten. Durch solche Spannungsfelder hindurch sollte sich der gesamte künftige Weg des Künstlers entwickeln; der Widerstreit der Kräfte beschränkte sich dabei nicht auf das Gegensatzpaar «real – abstrakt», obwohl die Beschäftigung mit der Welt der Erscheinungen, besonders in Serien kleinformatiger Landschaftsaquarelle, durch alle Lebensphasen als eigentliche «Schule des Sehens» erhalten blieb. Die Polarität scheinbar unvereinbarer künstlerischer Ausdrucksweisen wurde – über ihre spürbare Funktion im einzelnen Werk hinaus – geradezu ein Wesensgesetz von Willi Schoders Künstlertum: Die Entfaltung seines Schaffens war über die Jahrzehnte hinweg immer wieder gekennzeichnet durch abrupte Brüche und unerwarteten Neubeginn mit Ausdrucksmöglichkeiten, die dem Vorausgegangenen diametral entgegengesetzt anmuteten.

Die Bilder der Pariser Zeit und der Monate unmittelbar danach zeugten allerdings noch von der intensiven Schulung am französischen Kubismus. Bald aber wurde Willi Schoder, der zu seiner Arbeit als Gesamtschullehrer in Hottwil zurückgekehrt war, durch einen anderen Gegensatz gefesselt. Er hatte die Beziehung zu Erwin Rehmann wieder aufgenommen, der inzwischen im nahen Laufen-

burg lebte und in seinen Plastiken mit weich geschwungenen hölzernen Wachstumsformen experimentierte, die mit geometrischen metallenen Raumgittern verbunden sind. Fasziniert durch dieses formale Problem, auch durch Rehmanns neu entstehende «Lichtschalen», liess Schoder die kubistische Facettierung realer Gegenstände und Figuren hinter sich und setzte sich auf der Fläche mit dem Kontrast und zugleich dem Zusammenspiel von «organischen» und «kristallinen» Formen auseinander. Er gelangte (zum Beispiel in «Kreis-Gitter», 1955) zu einer bildnerischen Sprache, die sich als durchaus eigene, unverwechselbare Aussagemöglichkeit innerhalb der damals in ganz Europa brandaktuellen «abstraction lyrique» behauptete als Gefüge und Durchdringung frei gerundeter, aber präzise konturierter Schwebeformen in einem starr rechtwinkligen Gerüst.

1955 wagte Erwin Rehmann den Schritt in eine ungesicherte Existenz als freischaffender Künstler und gab seine Zeichenlehrerstelle an der Bezirksschule Laufenburg auf. Willi Schoder, den er als seinen Nachfolger vorschlug, wurde gewählt, musste aber die Fachprüfung noch nachholen. Eine zweite, diesmal berufsbegleitende Phase künstlerischer Ausbildung an der Kunstgewerbeschule Basel (1955/56) bereitete ihn darauf vor. Er nahm von den Basler Lehrern wichtige neue Anregungen auf, so vom Bildhauer Walter Bodmer, vor allem aber vom nur wenig älteren Maler Lenz Klotz, der ihn zu spontanen, offenen bildnerischen Äusserungen, besonders aber zu einem spielerischen Umgang mit den Materialien befreite. In Schoders eigenem Schaffen zeichnete sich jedenfalls eine neuerliche Wendung ab: Seine Bilder wurden zu Assemblagen, in denen die Farbe nur noch in düster gebrochenen Abtönungen fortlebte; die künstlerische Aussage wurde mehr und mehr vom rauen Oberflächenrelief der mit Sand oder Asche gemischten Malschicht, von aufmontierten kleinen Elementen in fremden Materialien sowie von ungelenken Ritzungen getragen («Schnurstern», 1958). Sie lässt zwar eine Sensibilisierung für tastbare Materialsinnlichkeit erkennen, verdichtet sich im gesamten aber doch zum Ausdruck von Askese und Melancholie. Es verwundert nicht, dass sich im Leben des Malers damals philosophische Grundfragen stellten. Er vertiefte sich in die Betrachtungen des mittelalterlichen Mystikers Meister Eckhart und reflektierte diese geistige Auseinandersetzung nicht



Abb. 5 *Kreis-Gitter*, 1955, Öl, 65x50 cm



Abb. 6 Schnurstern, 1958, Assemblage, 48x42,5 cm

nur in seinen Tagebüchern, sondern auch in einer neuen Sinndeutung des Bildes als Meditationsobjekt: Die phantastisch-spielerische Komponente wurde in der Serie der «Eckhart-Bilder» zurückgenommen; die bildnerische Sprache konzentrierte sich wieder auf das traditionelle Malmittel, das mit dem Pinsel aufgetragen wurde, zuweilen in impulsiven Gesten, die an die gestalterischen Möglichkeiten von «Informel» und «Action Painting» anklingen. Die Kompositionen (wie etwa in «C 97», 1963) suchen aber nicht die heftig ausfahrende Bewegung, sondern sammeln sich um ein Zentrum, um einen Schwerpunkt, der dem Betrachter den Weg zur inneren Sammlung in der Meditation weist.

In der Folge hellte sich die nächtliche Schwere der Bildräume wieder auf, allerdings ohne dass die Farbe zum Glühen oder gar zum Leuchten gebracht worden wäre. Den formalen Hauptpart übernahmen zunächst «Graffiti», Linienkringel gleichsam einer «écriture automatique», die angeregt waren durch die instinktisierten Kritzzeichnungen des kleinen Sohnes. Man erinnert sich, dass zur selben Zeit der mit Schoder nahezu gleichaltrige Amerikaner Cy Twombly seine Gemälde mit spontanen Engrammen belebt hat. Auf einem Notizblatt aus den neunziger Jahren, auf dem Willi Schoder die künstlerischen «Wahlverwandtschaften» seines bisherigen Lebens vermerkt hat, taucht denn auch Twomblys Name auf.

Mit dem Einfall, die graphischen Strichelemente als gekurvte Schnüre in den Raum ausfahren zu lassen, diesmal vor fast weissen, nur in andeutungsweisen Ausmischungen leicht vibrierenden Bildgründen, wurde das Gemälde als Ganzes für Willi Schoder noch einmal zum Material-Objekt: Jedes seiner Werke um die Mitte der sechziger Jahre war gleichsam darauf angelegt, die Malfläche selbst als Gegenstand, als «Ding» und nicht als mathematisch-abstrakte «Ebene» erleben zu lassen: Man konnte in die Leinwand ein Fensterchen schneiden, man konnte sie ritzen oder aufschlitzen, dass die Ränder des Schnittes sich werfen; man konnte Schnur-Enden sie durchstossen lassen, man konnte sie mit Papier bekleben, mit Fadenknäueln, Scheibchen oder Knäufen. Diese Verdinglichung der Bildfläche gab erst dem eigentlich malerischen Spiel, der gezeichneten

Abb. 7 C 97, 1963, Öl, 56 x 38 cm ►



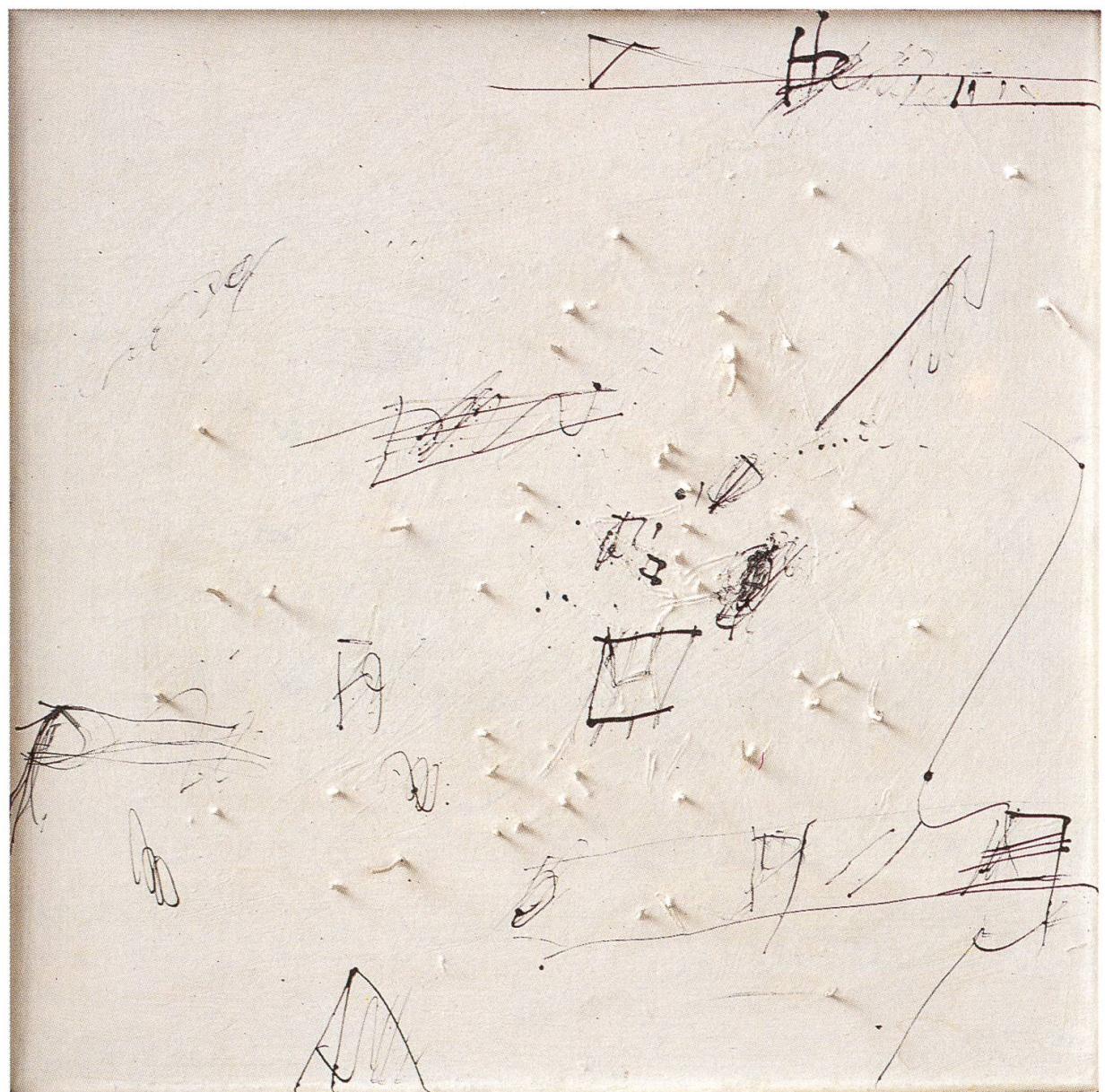


Abb. 8 A 40, 1966, Acryl, Tusche, Schnur, 35x35 cm

ten Linie und der mit dem Pinsel aufgetragenen Farbe, eine unheimliche, aber humorvolle Doppelbödigkeit. Die Malerei wurde um eine phantastische Dimension erweitert.

«Ich ziehe die geistige Kontrolle vor.»

Seit 1956 hatte Willi Schoder regelmässig in Aarau an den Jahresausstellungen der Aargauer Künstlerinnen und Künstler im Kunsthaus teilgenommen. Man war auf ihn aufmerksam geworden, umso mehr als 1964 eine Diskussion um den Ankauf ungegenständlicher Werke durch den Kanton zum Politikum geworden war. Immerhin glaubten die an Kunst Interessierten seine bildnerische Sprache zu kennen. 1966 wurde er dann auch in die Aargauer Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten (GSMBA) aufgenommen. Umso grösser war der Schock, den der nächste abrupte Bruch in seiner Entwicklung (man möchte geradezu von einer «Häutung» sprechen) dann auslöste, der scheinbar völlig unvermittelt eintrat: 1966 schuf Willi Schoder die ersten streng geometrisch-konstruktiven Kompositionen; im folgenden Jahr trat er damit vor die Öffentlichkeit.

Aber natürlich hatte sich auch dieser Wechsel innerhalb der denkbaren Polaritäten des Bildschaffens allmählich vorbereitet: Der Maler war beteiligt an der Organisation von Ausstellungen in Laufenburg und sah sich nach Künstlern um, die er dazu einladen wollte. Dass er mit Jean Arp in Kontakt trat, ist angesichts von Schoders eigenen Arbeiten des vorausgegangenen Jahrzehnts nachvollziehbar (diese Ausstellung kam dann zwar nicht zustande, führte aber doch zu einer persönlichen Beziehung). Dass er aber mit einer Anfrage auch an Max Bill gelangte, zeigt doch wohl, dass er sich für den künstlerischen Wert einer rational konstruierenden Bildkomposition, die ihm früher vollkommen fremd geblieben war, zu öffnen begann. Die intensive Beschäftigung mit Bills Gemälden, vor allem aber auch das Studium der theoretischen Schriften dieser herausragenden Persönlichkeit aus der Gruppe der «Zürcher Konkreten» liess ihn in seinem eigenen Wesen ein gänzlich neues gestalterisches Bedürfnis entdecken, das er, wie immer im Lauf seines Lebens, in Tagebuchaufzeichnungen reflektierte. Was er damals notierte, klingt

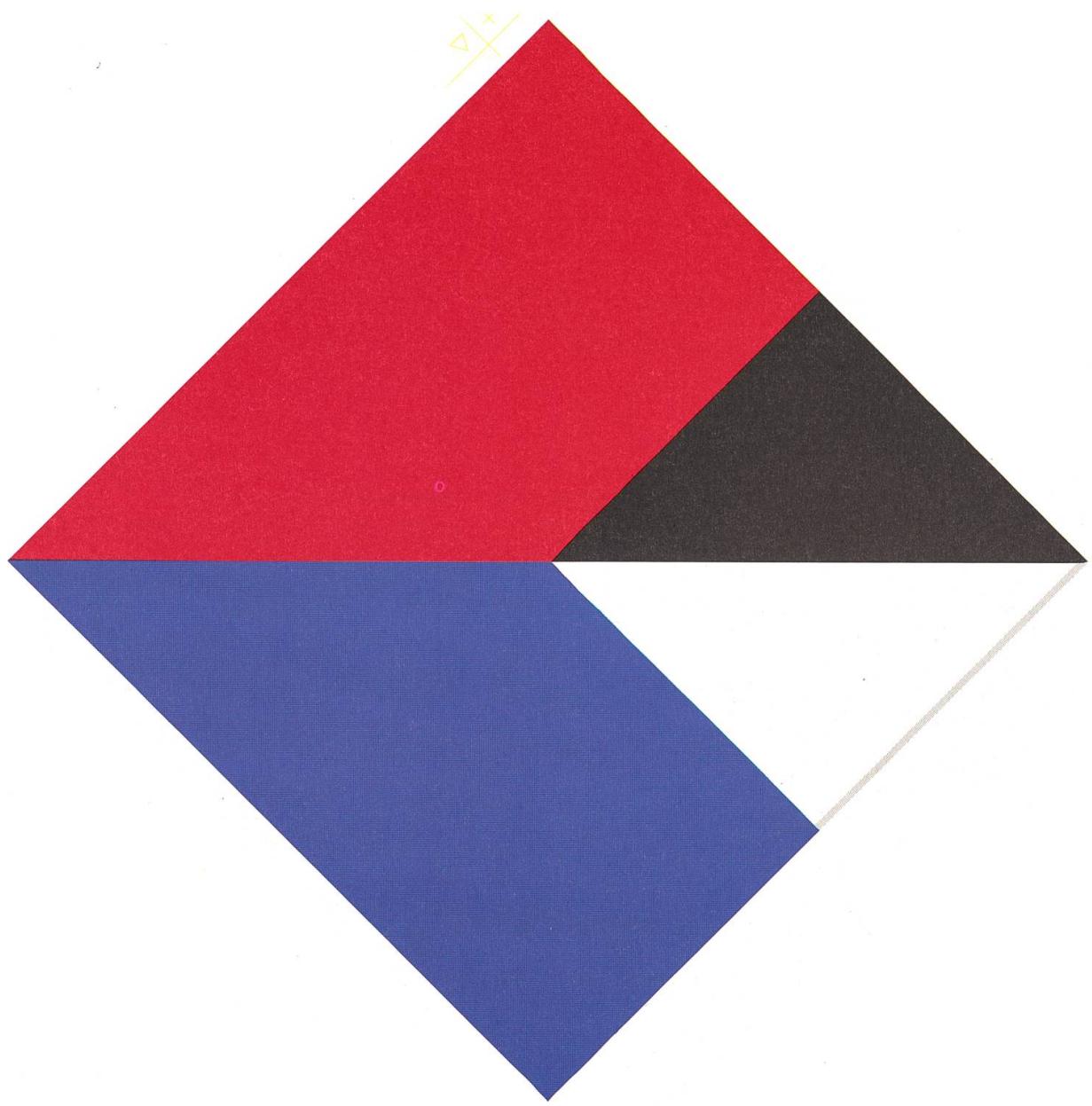


Abb. 9 T20, 1968, Acryl, 85x85 cm

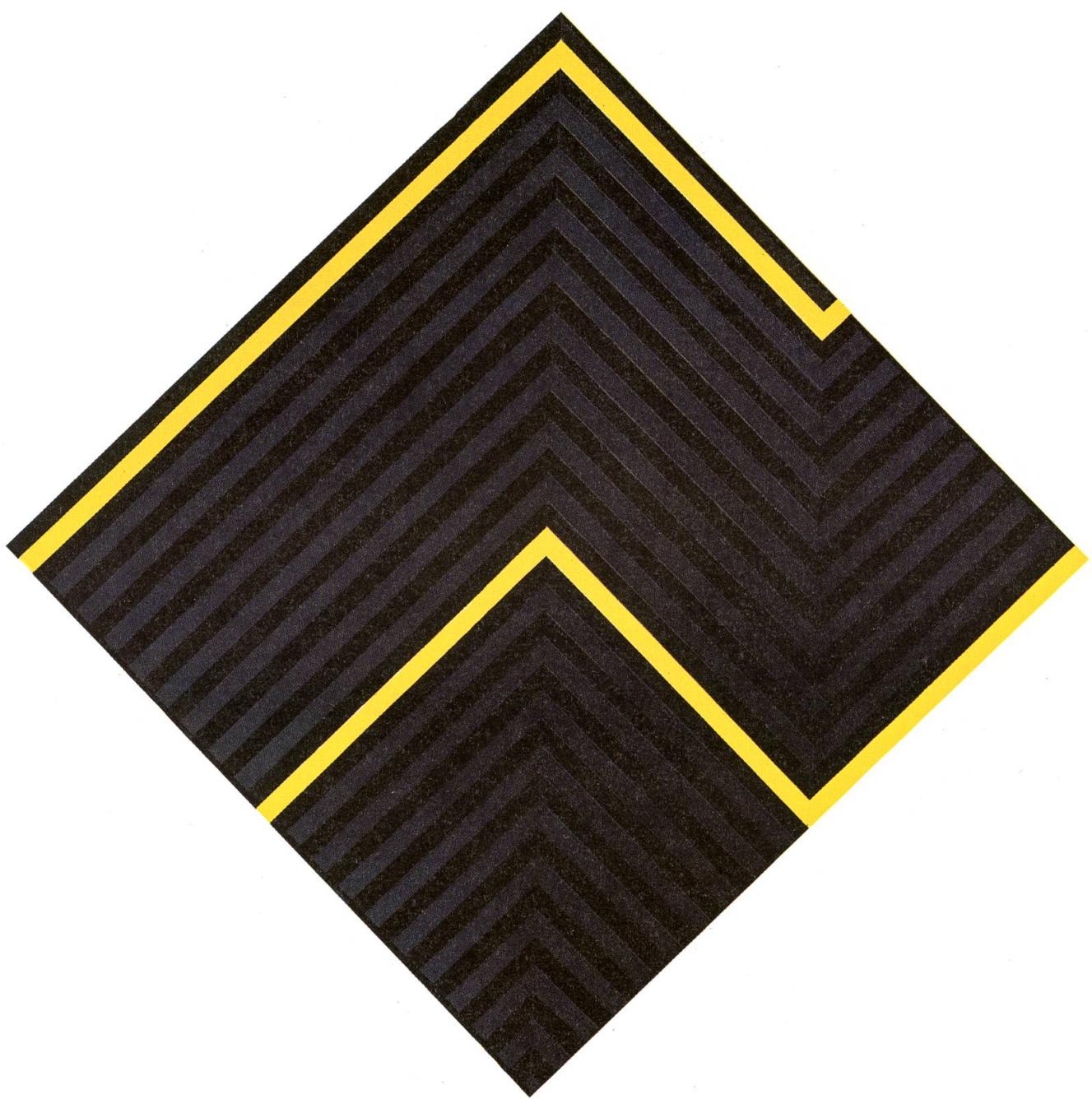


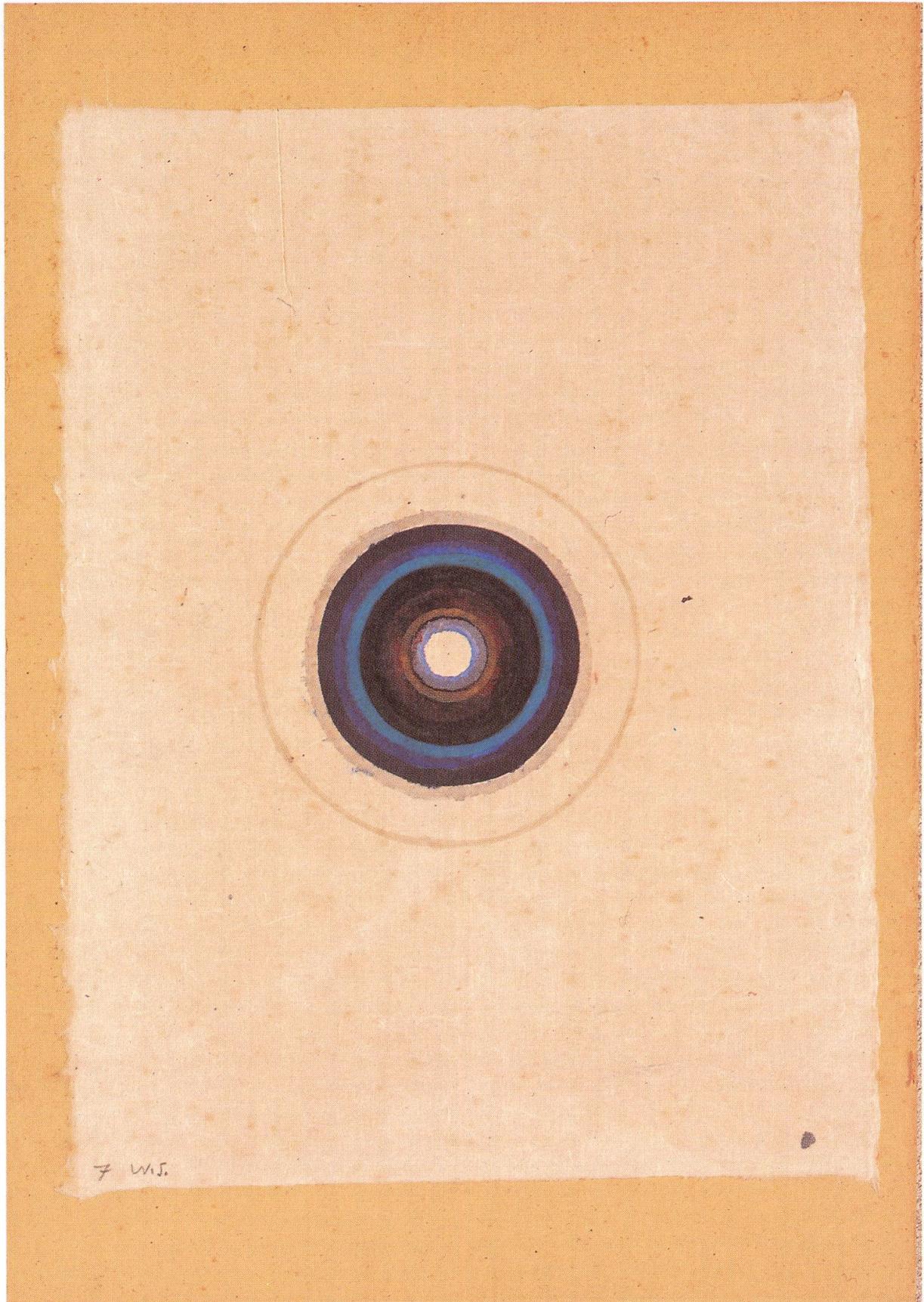
Abb. 10 T68, 1968, Acryl, 85x85 cm

zunächst wie ein «Abschwören» gegenüber den emotionell gelenkten, im Unbewussten verankerten und umgekehrt das Unbewusste des Betrachters ansprechenden offenen Schöpfungen der Jahre zuvor. Es handelte sich aber vielmehr um einen Aufbruch, für den er die Brücken des halbwegs Gesicherten in seinem Schaffen abbrennen musste (wobei interessant ist, dass er bis zur Orthographie Anklänge an das heimliche Pathos des Bauhaus-Schülers verinnerlicht hat): «wer sich als erdbebenadel betätigen will, tue es... ich ziehe die geistige kontrolle vor... ich schalte das bewusstsein nicht aus. es macht mich zum menschen.»³

Um der Frage nachzuspüren, welche formalen Themenstellungen sich bei der Umsetzung der neuen Bildideen in Willi Schoders Werkstatt ergaben, genügt es nicht, die entstandenen Formkombinationen zu bezeichnen. Man kommt für einmal nicht darum herum, einige Begriffe aus der Fachsprache des Malerateliers vorauszusetzen: Zum Aktionsbereich für Schoders bildnerische Vorstellungskraft wurde zu Beginn ausschliesslich das Quadrat, über das sich ein imaginärer Raster von Seitenparallelen oder diagonalen Flächenteilungen legt. Dessen Felderungen bieten den Spielraum für die Kompositionen, in denen erstmals im freien Schaffen des Malers die Farbe ungebrochen leuchten durfte, oft noch gesteigert durch die Angrenzung an weisse oder gar schwarze Nachbarflächen im Kontrast «Farbe an sich» (um die Bezeichnung in der Farbenlehre des Bauhausmeisters Johannes Itten zu verwenden). Die unerbittlich homogene, gleichsam wie mit der Spritzpistole im Lackierwerk aufgetragene Malschicht bewirkt eine scheinbar emotionslose Distanz zum Betrachter. Dennoch wird dieser auch im Unbewussten angesprochen durch die äusserlich nicht auf Anhieb ablesbaren «temperaturae», das heisst die mit sicherem Augenmass ermittelten Abweichungen von den rein rechnerisch vorgegebenen Felderteilungen; sie beseelen das vermeintlich technoiden Gefüge und stellen sein inneres Gleichgewicht her. Vor allem gleichen sie die Unterschiede in der Intensität der gewählten Farben aus (entsprechend den Kontrasten «Quantität – Qualität» und «Hell – Dunkel» bei Itten). Wenn Willi Schoder schon mit diesen Freiheiten von der strengen Beachtung der geometrischen Konstruktion, wie sie in Zürich etwa von Graeser verfochtenen wurde, bewusst abwich, so tat er es erst recht in der Wahl der Farben: Er beschränkte sich anfangs zwar – wie Mon-

drian, der «Ürvater» der «Zürcher Konkreten» – neben den Nichtfarben Schwarz und Weiss (die 1969/70 in einer Bildsequenz sogar ausschliesslich eingesetzt wurden) auf die Primärfarben Rot, Gelb und Blau; doch suchte er zum Beispiel nicht ein möglichst absolutes Rot, sondern liess es (je nach dem Zusammenklang des ganzen Bildes) deutlich gegen eine «warme» (Zinnober) oder eine «kalte» Variante (Karmin) kippen. Noch in einem dritten Punkt bewies er rasch seine Unabhängigkeit von den Vorgaben der Zürcher Konstruktivisten, die übrigens alle der Generation seines Vaters angehören: Sein Weg führte nicht zu feinrhythmischem aufgefächerten Gefügen wie in den «Farbfugen» von Lohse. Die geometrischen Elemente wuchsen bei ihm zu grossen «Zeichen»; sie lassen sich gleichzeitig entstandenen Bildsignalen von Amerikanern aus Schoders eigener Generation zur Seite stellen, deren Tendenz und Ausdruck die Kunstkritik mit den Begriffen «Hard edge» oder gar «Minimal art» zu erfassen versucht hat. Es gibt – nebenbei bemerkt – sogar eine ganz reale Parallel zu Schoders Gemälden in der Bildwelt der amerikanischen Künstler: Für viele von ihnen bedeutete die Formensprache der «Zürcher Konkreten», vermittelt durch das Werk des nach New York ausgewanderten Malers Fritz Glarner, ebenfalls einen wichtigen Ausgangsbereich der eigenen Entwicklung.

Anfangs standen bei Schoder die im Quadrat eingebauten Winkel-, Balken-, Streifen- und Gitterstrukturen im Vordergrund, die trotz ihrer visuellen Bannkraft statisch in sich ruhen. 1970 tauchten dann auch in konzentrischen Ringen gegliederte Kreisscheiben als gerundete Formen auf. Daneben gab es Rechteckbilder, oft in extrem gelängten Proportionen, die unmissverständlich eine «Richtung», ein Bildgeschehen anzeigen. Sie suggerieren zuweilen als Hochformate eine spannungsvoll in der Vertikalen aufsteigende Bewegung; meist jedoch prägt sie im liegenden Format der Ausdruck einer verhaltenen, sich in der Horizontalen entladenden Dynamik. Es liess sich vorausahnen, dass die nächsten Entwicklungsschritte wohl in der Richtung einer noch stärkeren Dynamisierung zu erwarten waren, besonders als 1971 die parallelen Farbbänder der Streifenkompositionen in eine leise fliessende Wellenbewegung gerieten. Doch erneut riss die Kontinuität zu Beginn der siebziger Jahre – wie immer wieder in Willi Schoders Werk – brusk und scheinbar unvermittelt ab.



7 W.S.

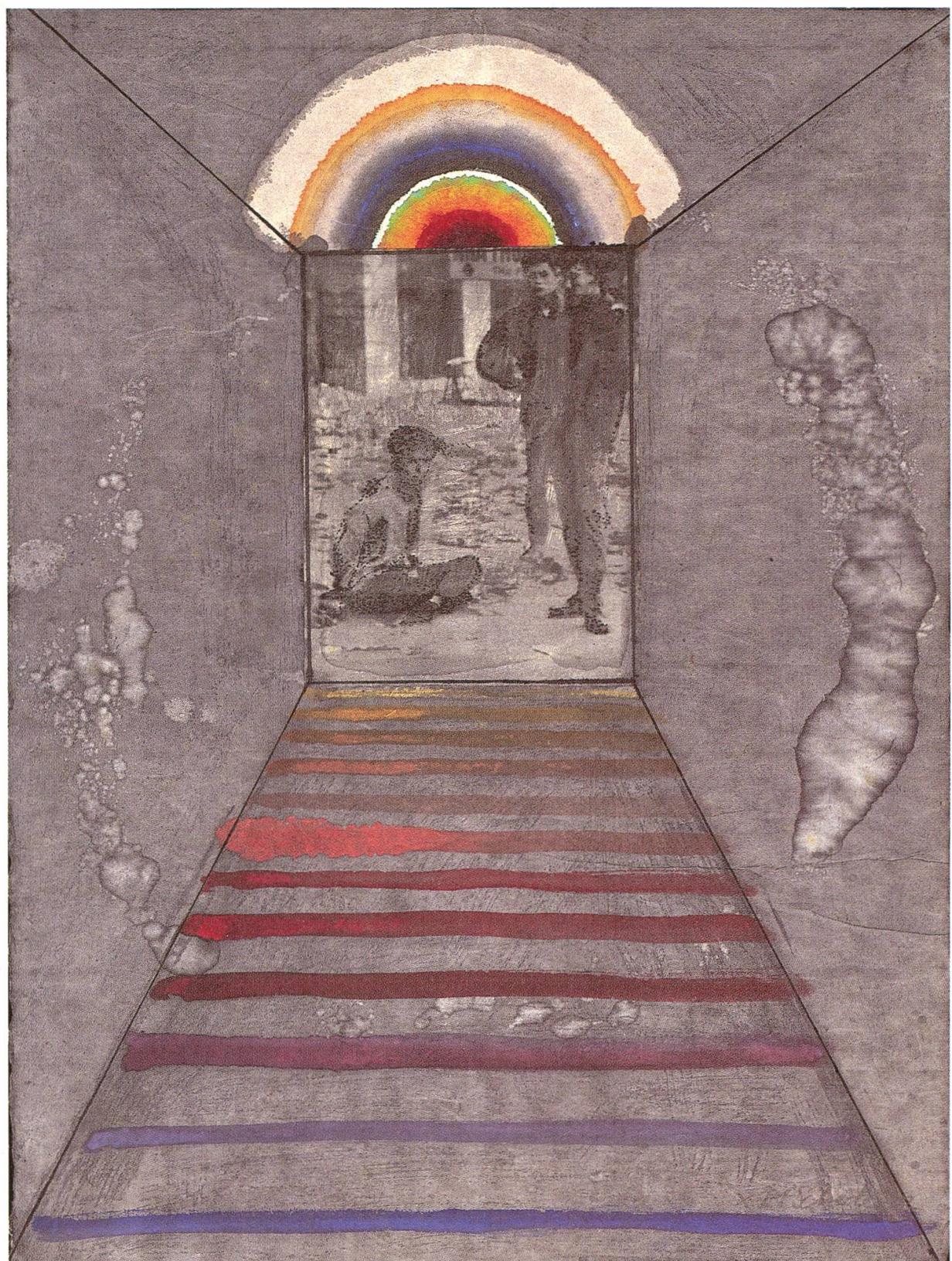


Abb. 12 X21, Vietnam, 1972, Collage, Tusche, Aquarell, Öl, 41x31 cm

◀ Abb. 11 Scheibenbild Nr. 7, 1970, Aquarell, 45x35 cm

«Ich habe immer jene Bilder gemalt, die mich sinnlich und gedanklich verfolgten,» erklärte er 1975 in einem Interview zu diesem Wechsel⁴. Weil er sich persönlich in diesen Jahren politisch zu engagieren begann, waren es Bilder aus der politischen Aktualität, die in sein Blickfeld traten und ihn auch in der Thematik seiner Arbeiten zur Parteinahme zwangen: Es entstanden Collagen aus überarbeiteten Zeitungsillustrationen, die für ihn selbst zu Manifesten gegen den Vietnamkrieg wurden, allerdings ohne zu grosse Hoffnungen, dass sein bildnerischer Protest auch in der Öffentlichkeit irgend etwas bewirken könnte. Er war sich darüber im klaren, dass der Sinn seines gestalterischen Anliegens ohnehin nur von Gleichgesinnten und vor allem von künstlerisch Sensibilisierten verstanden würde; im erwähnten Interview sagte er denn auch: «Ein politisch-gesellschaftskritisches Bild wirkt nur bei politisch und ästhetisch aufgeweckten Betrachtern.»⁵ Immerhin: Soviel Öffentlichkeit war den Bild-Manifesten doch beschieden, dass der Laufenburger Zeichenlehrer nach ersten Ausstellungen solcher Arbeiten zeitweise in ernsthafte Schwierigkeiten mit der Schulbehörde geriet. Die künstlerische Fortentwicklung des Tafelbildwerks brach aber zunächst völlig ab: Willi Schoder hörte 1973 zu malen auf.

Die Dult bringt Rosen

Auf einer völlig anderen Ebene tendierte jedoch seine Schaffenskraft in der weiteren Abfolge der siebziger Jahre dennoch zur Auseinandersetzung mit der Gesellschaft: Es waren Projekte im öffentlichen Raum, Entwürfe für monumentale Gestaltungen im strukturellen Zusammenhang mit Grossarchitekturen sowie die Mitarbeit bei Filmen, die ihn intensiv beschäftigten und zudem aus seiner bisherigen Rolle als Einzelgänger im Laufenburger Atelier herausholten. Er hatte zwar in der Aargauer Künstlerschaft ein Beziehungsnetz aufgebaut; insbesondere war er mit den um fast eine halbe Generation jüngeren Malern der Ateliergemeinschaft «Ziegelrain» in Aarau freundschaftlich verbunden, ohne dass man von einem eigentlichen Gruppenzusammenhalt sprechen könnte. Immerhin führte aber 1970 die Ablehnung der Aufnahme von Kielholz und

Rothacher in die GS MBA zum Eklat, dass Schoder – übrigens zusammen mit Willy Müller-Brittinau, Albert Siegenthaler und Hugo Suter – demonstrativ aus der von konservativen älteren Kollegen dominierten Berufsorganisation austrat und im Badener «Trudelhaus» eine Gegenausstellung «Aargau 70» mit Werken jüngerer Künstler aufbauen half.

In wirkliche Arbeitsgemeinschaften zur Beteiligung an Wettbewerben trat Willi Schoder aber etwa mit dem Bildhauerpaar Albert Siegenthaler und Gillian White in Leibstadt oder mit dem in Eltingen arbeitenden Eisenplastiker Thomas Peter. Hervorzuheben ist ein internationaler Erfolg: In einer von der Leitung der Berliner Festwochen 1974 ausgeschriebenen Konkurrenz wurde das Konzept der Arbeitsgruppe «Die Dult» (Willi Schoder, Albert Siegenthaler, Gillian White) durch die Jury prämiert und zur Ausführung vorgeschlagen. Es war ein weit ausgreifendes, variables Animationsprojekt mit Bauten und Gärten in einem Berliner Außenquartier, das mit kauzigem Humor unter das kalauernde Motto «Die Dult bringt Rosen» gestellt wurde («dult» ist ein uraltes deutsches Wort für «Festplatz, Jahrmarkt»). Der Einbruch der Wirtschaftskrise von 1975 vereitelte dann aber aus finanziellen Gründen die Realisierung. Ein ähnliches Schicksal war dem Wettbewerbsbeitrag für die Mittelschule Zofingen (1975/78; gemeinsam mit Jo Nyfeler, Thomas Peter, Albert Siegenthaler, Gillian White) beschieden: Er stand zwar im ersten Rang, wurde aber nur teilweise verwirklicht. Überhaupt nicht ausgeführt wurde das ebenfalls mit einem ersten Preis ausgezeichnete Projekt für die künstlerische Ausstattung des Krankenheims Gnadenenthal (1976/77; mit Thomas Peter und Hanna Schoder). Auch das 1976/78 mit Erwin Rehmann erarbeitete Gestaltungskonzept für das Schulhaus Blauen in Laufenburg wurde nicht realisiert; es blieb beim «Dekorieren» mit Bildern und Plastiken.

dessins des seins

1982 gab der Künstler in Laufenburg dann wieder mit einer Ausstellung Einblick in sein Schaffen. Noch zeigte er keine Staffeleibilder, die auf einen Neubeginn seiner Malerei hätten hinweisen können,

sondern gegenständlich-figürliche Arbeiten kleineren Formats auf Papier, Aquarelle vor allem, die ja durch die Spontaneität ihrer Entstehung immer den Charakter einer sehr persönlichen, privaten Botschaft bewahren. Zumindest ein Teil der Blätter (neben brillanten Landschaftsaquarellen, wie sie in seinem Œuvre in allen zeitlichen Phasen entstanden sind) lotete jedoch den Intimraum, die Privatsphäre ihres Schöpfers in einer Rückhaltlosigkeit aus, dass dies bei damaligen Betrachtern – besonders nach der langen Reihe der für den öffentlichen, sozusagen städtebaulich-gesellschaftlichen Raum bestimmten Entwürfe – ein eigentliches Zurückschrecken bewirkte, «so ähnlich, wie wenn man sich in einem fremden Haus bewegt und aus Versehen eine falsche Zimmertüre öffnet... Viele Bilder – oder vielleicht spricht man besser von Bildsequenzen – erinnern so sehr an Selbsttherapie, an ‹Sich-von-der-Seele-Wegmalen›, dass der erste Spontaneindruck bestätigt wird: Das hat er für sich selbst gemacht.»⁶ Es waren – und das bedeutete wieder einmal ein unerwartetes Novum in Willi Schoders Werk – schonungslose bildnerische Zeugnisse einer existentiellen persönlichen Krise, die zum Beispiel in der Aquarellserie der «dessins des seins» nach aussen getragen wurden. Daneben gab es Gruppen von Arbeiten, die (vielleicht wirklich im Sinne einer psychoanalytischen Heilung) die Räume des Mythischen, des Archetypischen ausloteten, gleichzeitig jedoch mit Variationen über Themen von Lukas Cranach als «dialogue avec le passé» den eigenen künstlerischen Standort neu zu definieren versuchten.

Es sollte aber in der Folge nicht mehr das durch jeden Betrachter vordergründig ablesbare Bekenntnis oder gar «Geständnis» sein, das den Maler interessierte. Die extravertierte Bildsprache der «dessins des seins» erweist sich in der Rückschau als notwendige Durchgangsphase, als Stufe der «Katharsis» (um sie mit einem Begriff aus der Dramaturgie zu bezeichnen), die den Weg erst freimachte für den darauffolgenden neuen Gang in die Innerlichkeit, der die Schaffensimpulse der achtziger Jahre kennzeichnete: Willi Schoder versenkte sich erneut in die gestalterische Auseinandersetzung mit der Geometrie, knüpfte aber nicht mehr an bei den 1973 zurückgelassenen künstlerischen Problemen der zuweilen fast gewaltsam monumentalen bildnerischen «Signale».

Zwar wurde zunächst wiederum das Quadrat zum Aktionsfeld für seine Kompositionen (man muss unwillkürlich an den Bildtitel

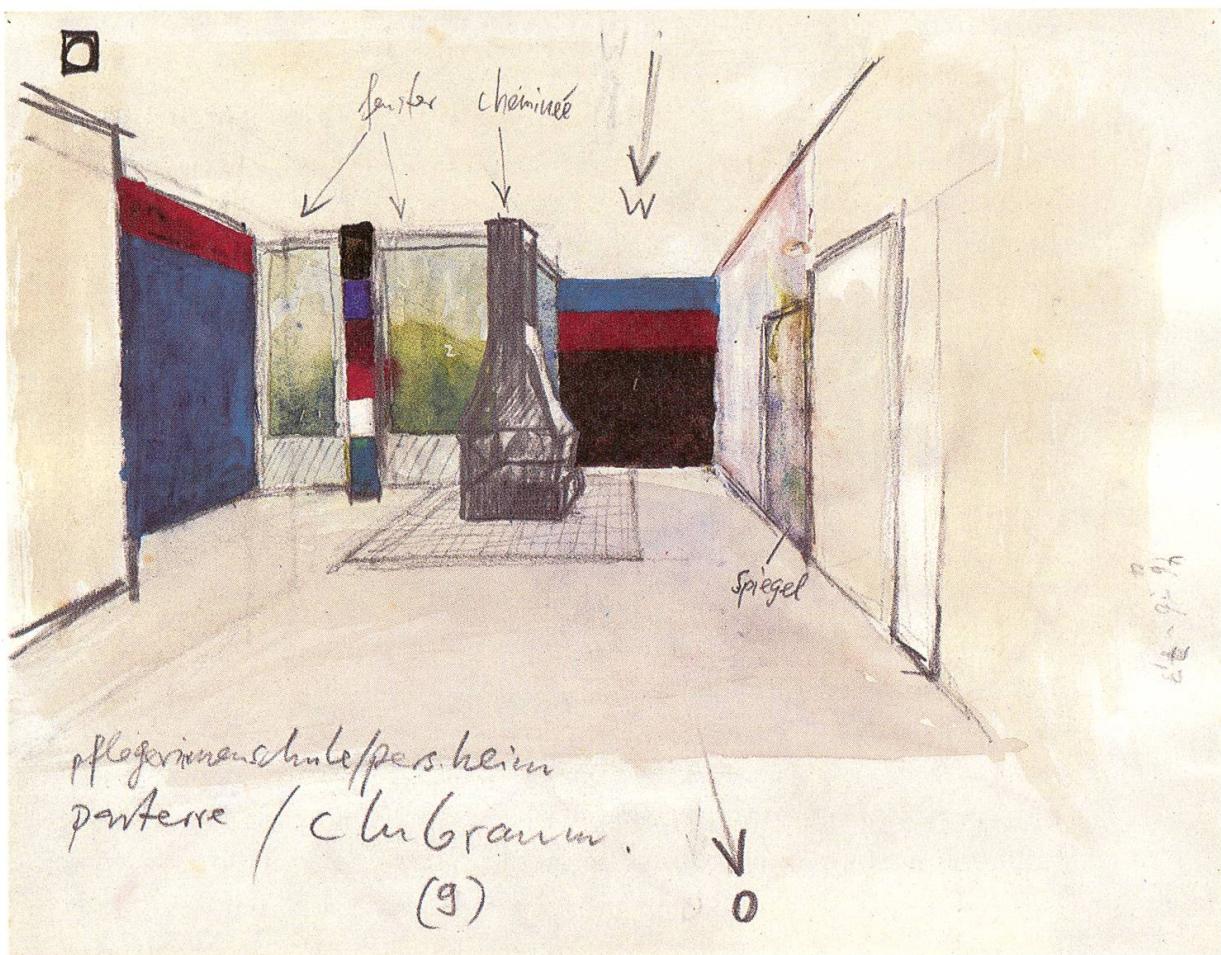


Abb. 13 Entwurfsskizze Gnadenthal, 1976/77,
Bleistift, Deckfarbe, 24x30 cm

denken, den der nach Amerika emigrierte ehemalige Bauhausmeister Josef Albers über viele Jahre hin allen seinen Gemälden beigegeben hat: «Hommage to the Square» – «Huldigung an das Quadrat»), doch waren es jetzt nicht mehr die grossen Teilungen dieser Grundfigur – etwa durch die Seitenhalbierende, durch die Diagonale, durch das eingeschriebene halbe Quadrat –, welche die Imagination anregten; bestimmd wurde nun die Vorstellung eines imaginären feinmaschigen Netzes mit einer Vielzahl von Knotenpunkten, die sich mit winzigen Viereckfeldchen in der Art von Mosaiksteinen markieren lassen. Das Verhältnis der Abtönungen dieser Punkte zum Farbwert der monochrom angelegten Bildfläche wurde nun das hauptsächliche Medium der visuellen Gestaltung. In geduldiger, nur ganz langsam voranschreitender Arbeit werden die Ausmischungen differenziert: Die einen erzeugen, indem sie sich nur etwa in stumpferen oder kälteren Nuancen vom farbigen Grund abheben, einen fein vibrierenden Grundrhythmus, während die anderen – im Komplementärkontrast zum Funkeln oder im Simultan-Kontrast zum Zucken gebracht – sich für das Auge des Betrachters zu einer diffus strukturierten Farbwolke oder häufiger noch zu einer lichtsprühenden Spiralspur formieren.

Solche Bild-Erfindungen können nur in einer kontemplativen, auf sich selbst zurückgezogenen Lebenshaltung verwurzelt sein. In der Tat war dieses Jahrzehnt für Willi Schoder vor allem auch im Hinblick auf seine künstlerischen Beziehungen gekennzeichnet durch eine zunehmende Isolation; um die Mitte der achtziger Jahre starben viel zu früh die beiden Bildhauer Albert Siegenthaler und Thomas Peter, mit denen gemeinsam er zehn Jahre zuvor Projekte entwickelt hatte, aber auch der Maler Heiny Widmer, Direktor des Aargauer Kunsthause, mit dem Schoder seit seinen Anfängen in regem geistigem Austausch gestanden hatte.

Natürlich wurde er durch diese Umstände nicht zum Eremiten. Er hatte ja einen kontinuierlichen, sehr lebendigen Bezug zur Gesellschaft, in der er lebte, durch sein Engagement im Gemeindeleben, vor allem jedoch durch sein Lehramt an der Laufenburger Bezirksschule. Willi Schoder gehört nicht zu den Künstlern, die ihre Beschäftigung als Zeichenlehrer verschämt verheimlichen oder allenfalls als «Brotberuf» herunterspielen. Er hat sich mit diesem Amt identifiziert und sich dafür auch exponiert: Zu einer Sondernummer

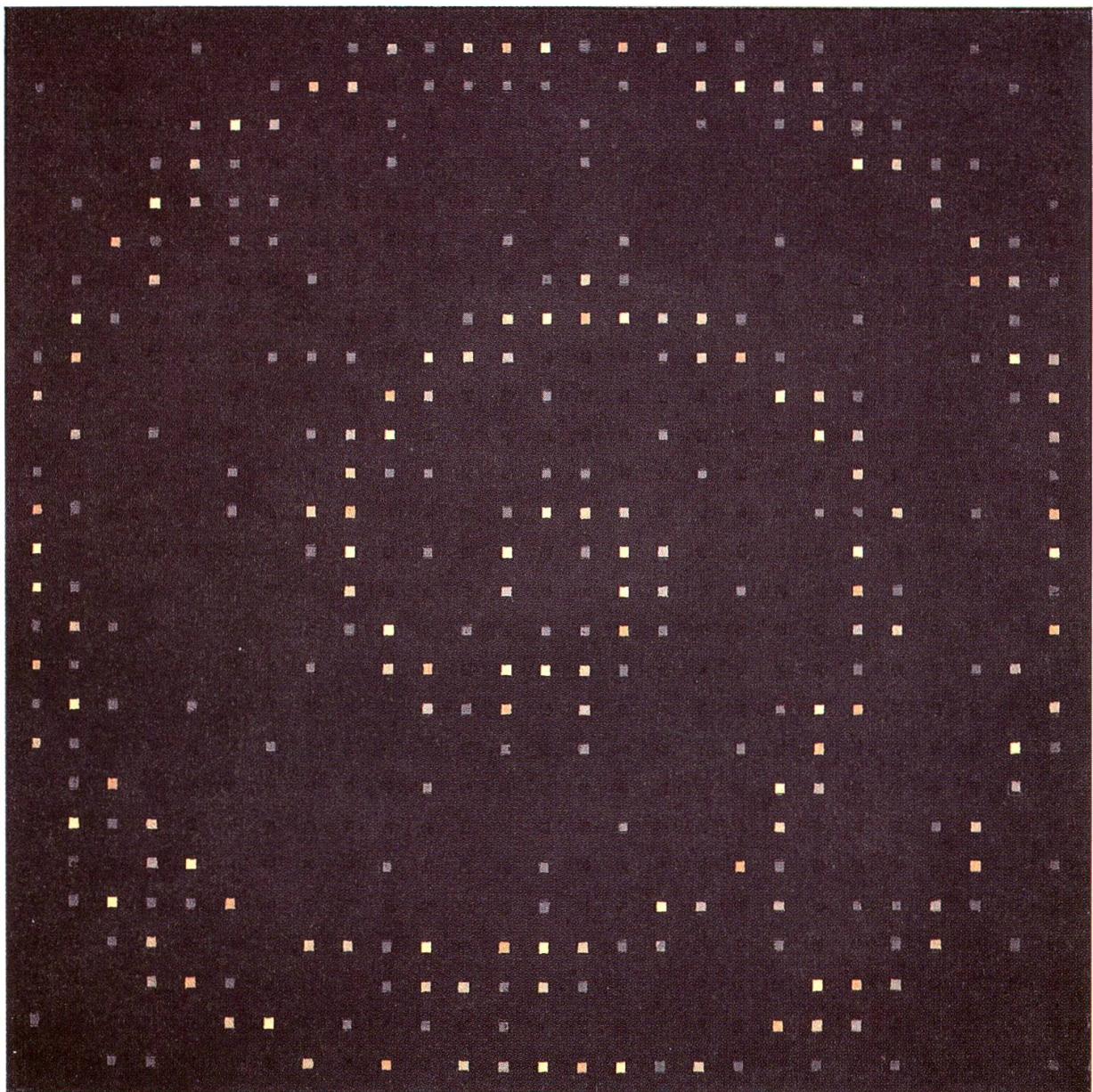


Abb. 14 Y18, Spirale, 1983, Acryl, 70x70 cm

«Erziehung durch Kunst» der «Aargauer Blätter» steuerte er 1967 einen ausführlichen Aufsatz bei, der sowohl zum Stellenwert der künstlerischen Erziehung im gesamten Bildungscurriculum als auch zu methodischen Fragen eine fundierte Meinung vertrat⁷. Was er dort an Gedanken niederlegte, aber auch das, was er bei anderen Gelegenheiten zu diesem Bereich seiner Lebensarbeit äusserte, ergibt zusammengenommen das Bild eines geradezu dialektischen Verhältnisses zwischen Lehrtätigkeit und freiem künstlerischem Schaffen. Diese Feststellung ist umso erstaunlicher, als er ja nicht wie Paul Klee, bei dem ein ähnliches Zusammenspiel der beiden Lebensbereiche manifest wurde, als Bauhaus-Meister in Dessau oder als Akademie-Professor in Düsseldorf erwachsene Kunststudenten als Partner im Lehratelier vor sich hatte, sondern normal begabte, vielleicht sogar ausgesprochen amusische Jugendliche, von denen die meisten seine Schulstube sicher nicht freiwillig aufgesucht hätten. Dennoch verstand er es überaus geschickt («Ich hatte Talent für die Schule», sagt er von sich), in seine Stoffpläne immer wieder formale Aufgabenstellungen einfließen zu lassen, die ihn selbst zu Hause im Atelier nicht losliessen und die er dann mit dem entsprechenden «feu sacré» an die Schüler weitergeben konnte. Viele von diesen wurden bei solchen Unterrichtsprojekten mitgerissen und gelangten zu spannenden bildnerischen Lösungen. Anderseits – und das ist noch viel erstaunlicher – stellte Willi Schoder fest, dass er selbst als Künstler für seine freie Arbeit immer wieder lebendige Impulse und Anregungen aus der Schule in die eigene Werkstatt mitnehmen konnte.

Farbklangbilder: «Interaction of Color»

Die selbstauferlegte Beschränkung auf die behutsam gesetzten Konstellationen feinster, funkender Farbelemente in einer geschlossenen Bildfläche («Op Art» hat man solche und ähnliche Techniken in den frühen sechziger Jahren mit einem heute vergessenen Begriff genannt) mündete an der Wende zu den neunziger Jahren in eine Perfektion, die entsprechend dem bisher geltenden

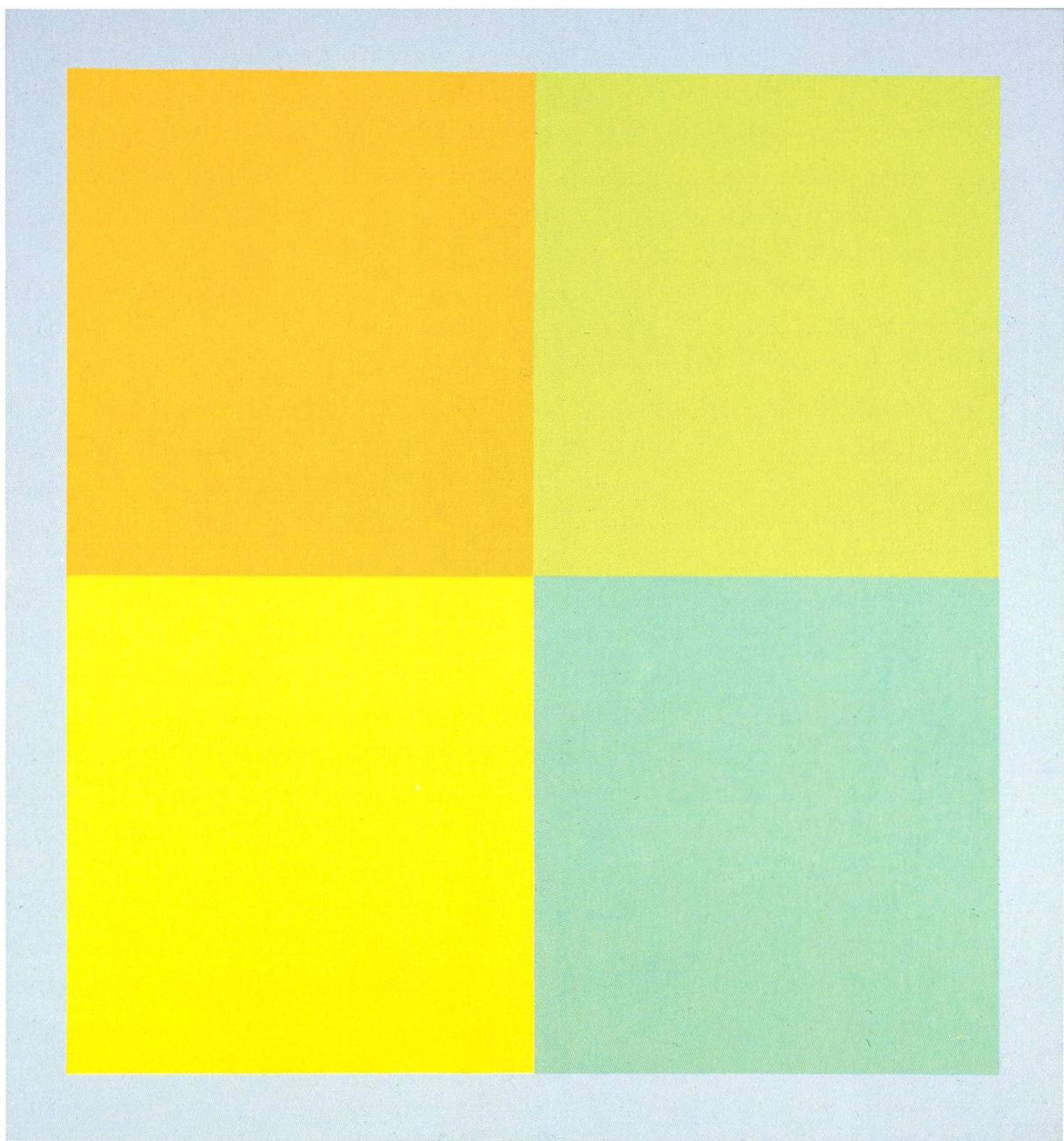


Abb. 15 Y5, Niki, 1992, Acryl, 75x70cm

Gesetz von Willi Schoders künstlerischer Entwicklung zum Abbruch und Neubeginn führen musste. Der tatsächlich eingetretene Bruch erwies sich aber dann als längst nicht so radikal, wie er wohl in früheren Lebensphasen ausgefallen wäre. Als bleibender Gewinn der Auseinandersetzung mit den «Spiralbildern» blieb ein geschärftes Gespür für eine raffinierte Farbregie bis hin zur Erzeugung räumlicher Wirkungen und sogar optischer «Täuschungen» (Es war genau dieser Aspekt visueller Illusionen, der mit dem saloppen Kürzel «Op Art» seinerzeit gemeint war).

Zu den neu gewonnenen (oder zurückgewonnenen) Möglichkeiten im Kompositionellen gehört nun wieder die Freiheit in der Wahl der Formate. Auch stehende oder liegende Rechteckflächen verschiedenster Proportionen bieten sich neben dem Quadrat als Bildräume an für die Entfaltung von Strukturen, die von grosszügigeren Rhythmen und weiterem Atem geprägt sind als die verhalten perlenden Element-Ketten der achtziger Jahre. Dass aber wieder Streifen- und Felderbilder in rasch ablesbarer, einfacher Geometrie entstehen, bedeutet nicht einfach eine Wiederaufnahme von visuellen Ideen aus der Zeit vor 1973. Das belegen vor allem die in einer neuen Grundteilung des Quadrats angelegten «Rahmenbilder»: Den Rändern des Formats folgt ein farblich homogener Rahmenstreifen; er umfasst ein inneres Quadratfeld, das nur gerade ein einziges Mal kristallklar in der Vertikalen und in der Horizontalen geteilt wird. Der Rahmen kann zur inneren Fläche in kraftvollem Kontrast stehen; er kann aber auch als lediglich minim abweichende Nuance der Ausmischungen im inneren Quadrat farblich mitspielen, denn die vier inneren Felder sind einander in den Abtönungen fast bis an die Grenzen des für den Betrachter gerade noch Wahrnehmbaren angenähert: Sie bilden zum Beispiel gemeinsam einen gelben oder auch einen roten Schild von einheitlichem Valeur (Helligkeitstonwert), innerhalb dessen sie sich lediglich durch eine leise Abweichung gegen eine wärmere oder kältere, ein stumpfere oder leuchtendere Stufung differenzieren. An den Grenzlinien, mit denen die (wiederum ohne die leiseste Wölkung homogenen) Farben aneinander oder an den Rahmenstreifen stossen, entstehen für das Auge des Betrachters bei geduldiger Versenkung leise Schwingungen und Vibrationen: Auf einer gänzlich anderen Ebene als die nächtlich dunklen «Eckhart»-Bilder der sechziger Jahre sind auch

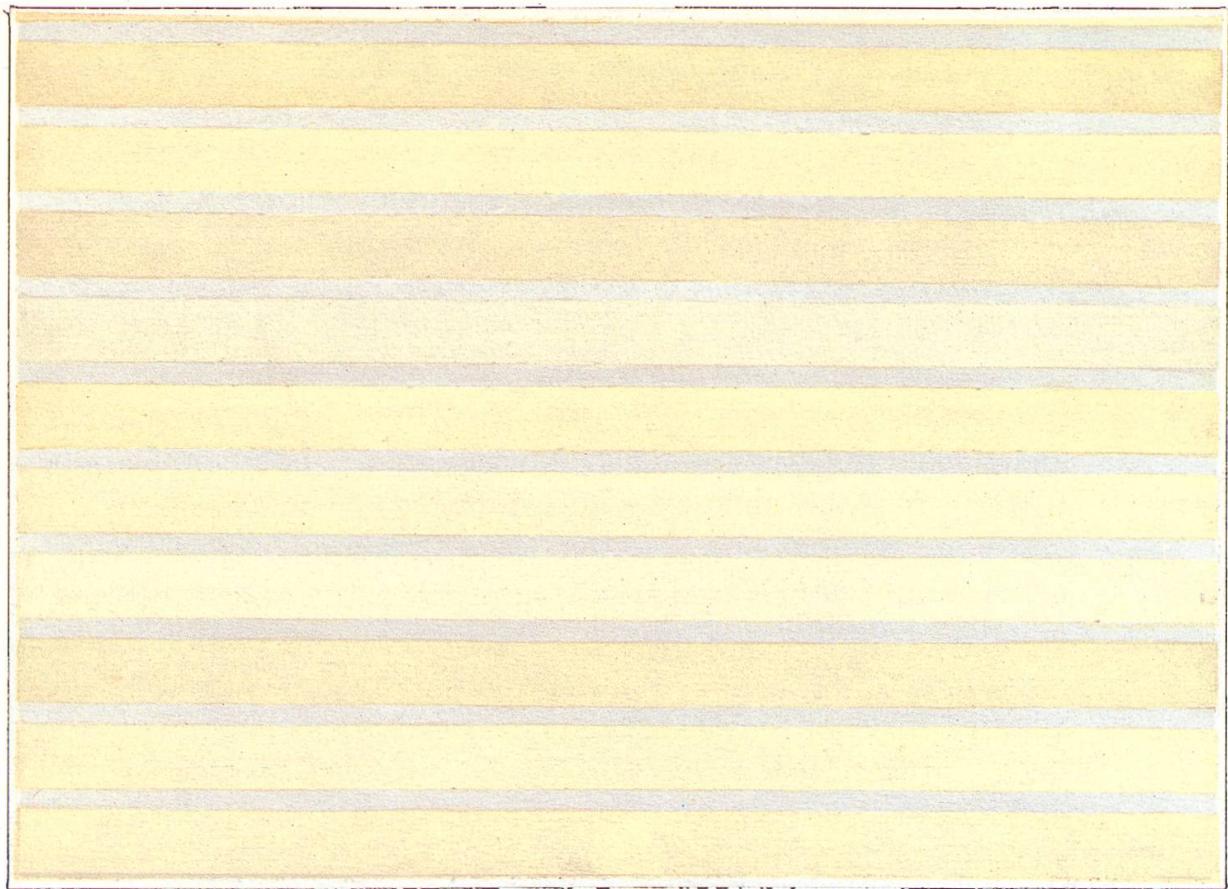
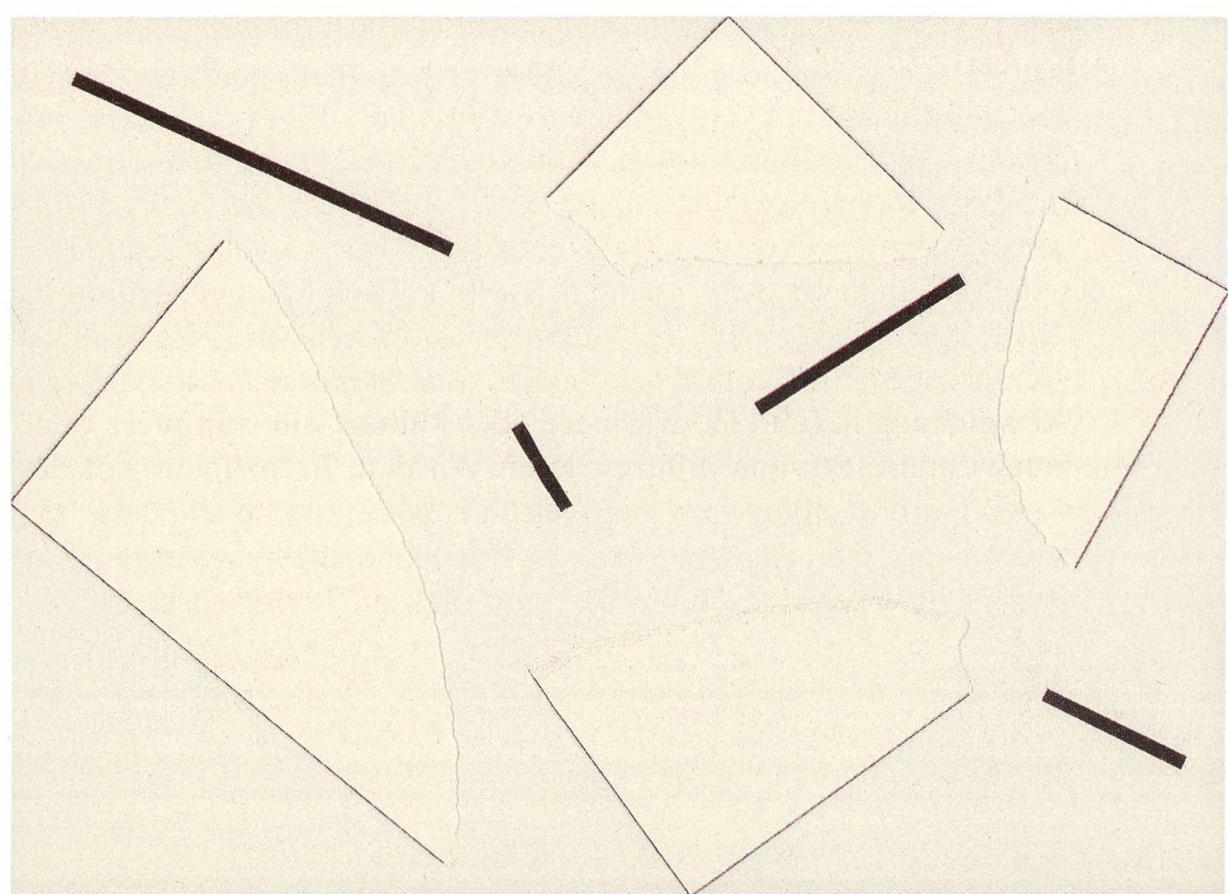


Abb. 16 Aq21, 1994, Aquarell, 26x36 cm

Abb. 17 Aq60, 1996, Aquarell, Collage, 26x36 cm



die Farbklang-Kompositionen neuster Zeit wieder Medien zur Meditation. Ihre Ausstrahlung lebt von jenem Potential, das Josef Albers, der Schöpfer der berühmten Reihe «Hommage to the Square», mit dem Begriff «Interaction of Color» bezeichnet hat.

Mit Spannung kann man daneben in Willi Schoders Atelier verfolgen, wie gleichsam «unter Laboratoriumsbedingungen» immer wieder auch andere gestalterische Probleme fortentwickelt werden: Die Entstehung der Staffeleibilder ist begleitet von Experimentserien in spontan gemalten Aquarellen immer gleichen Formats, in denen sich allein schon aufgrund der künstlerischen Technik mehr warm pulsierende «Handschriftlichkeit» manifestiert als in den technoiden Arbeiten mit Acrylfarben. Doch auch darüber hinaus könnte man vor diesen Blättern geradezu Vermutungen anstellen, welche bildnerischen Lösungen in der Zukunft noch von Willi Schoder zu erwarten sind: Schon zu Beginn des Jahrzehnts wurde das rechtwinklige Koordinatensystem der Binnenformen in Frage gestellt durch die Gruppe der «Fliegenden Quadrate», die mit offener Pinselschrift umrissene geometrische Figuren als bewegte Schwebeformen interpretierte. In den Mappen mit jüngsten Arbeiten und Variationsreihen gibt es einerseits die Aquarellserie «Das gefärbte Wasser und die Geometrie», in der immer neue Farbklänge und Farbakkorde im Rahmen strengster Regelhaftigkeit der Flächenteilungen erprobt werden. Parallel dazu entwickelt sich jedoch anderseits eine Folge frei schwingender Collagen mit gerissenen Papieren, deren zartes Basrelief weitgehend vom tastbaren Oberflächencharakter des Materials lebt. In einzelnen Sequenzen davon stehen die mit sensibler Regie einander zugeordneten Zufallsformen in Spannung mit einer feinen rechtwinkligen Felderstruktur in Erdfarben. Damit ist aber – in den Ausdrucksmöglichkeiten allerdings geschärft durch die Erfahrung eines ganzen Malerlebens – wiederum jene Polarität zwischen den Formprinzipien des Organischen und des Kristallinen innerhalb derselben Komposition zum Thema geworden, die Willi Schoder vor vierzig Jahren schon einmal in den Bann gezogen hat. Offen bleibt die Frage, ob nun die These des Rationalen und die Antithese des Emotionalen wirklich zur dauerhaften Synthese gebracht sind oder ob auch für die kommenden Schaffensjahre das dia-

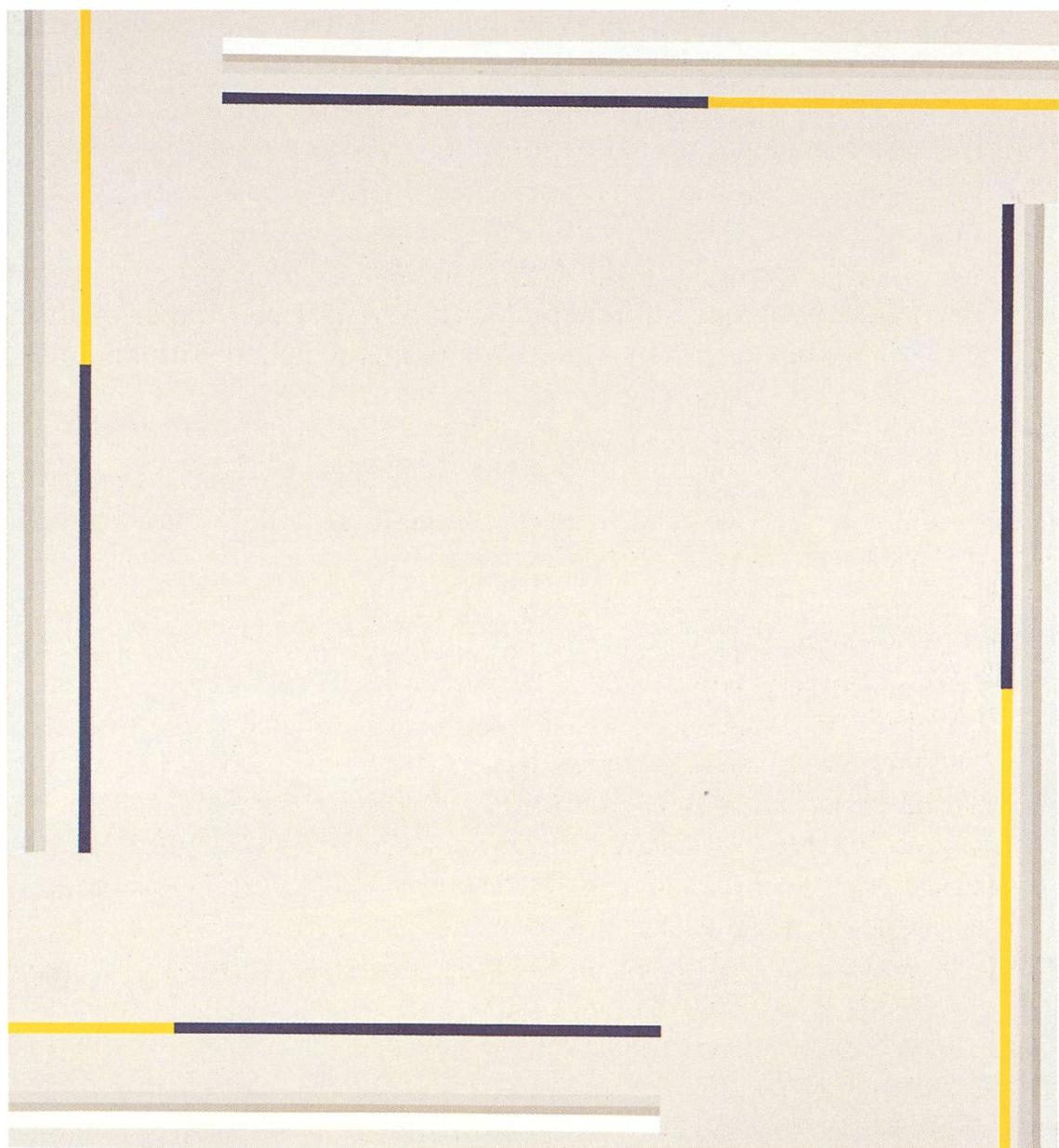


Abb. 18 Y23, 1996, Acryl, 100x90 cm

lektische Grundgesetz von Willi Schoders Leben gültig bleibt, dass die Fortentwicklung seiner Bildwelt – um es mit Begriffen Nietzsches zu bezeichnen: – zwischen dem apollinischen und dem dionysischen Pol seiner Imaginationsgabe und Schöpferkraft verläuft.

Anmerkungen:

- ¹ Zitiert nach Hauser, Albert: Eine «Stätte der Musen». Bildende Kunst in Lehrerseminar und Kantonsschule. In: Kunstraum 5430. Kunst in Wettlingen. Baden 1995. S. 29.
- ² Hauser: a.a.O. S. 44.
- ³ Zitiert nach Kunz, Stephan: Punkt, Punkt, Komma, Strich. Die künstlerische Entwicklung. In: Wismer, Beat u. a.: Willi Schoder. Ausgewählte Werke 1959–1992. Aarau 1993. S. 36.
- ⁴ Zitiert nach Kneubühler, Theo: Willi Schoder. In: Aargauer Almanach auf das Jahr 1975. Bd. 2. Hrsg. Heiny Widmer. Aarau 1974. S. 496.
- ⁵ Kneubühler: a.a.O. S. 498.
- ⁶ Speich, Sebastian: Rede zur Vernissage der Ausstellung Willi Schoder in Laufenburg (21.11.1982). S. 1.
- ⁷ Schoder, Willi: Vom Wesen des neuen Zeichenunterrichts und vom Nutzen eines gründlichen Kunstunterrichts an der Bezirksschule. Aargauer Blätter Nr. 74. (November 1967) S. 3–4.

Gedruckt auf Hanno'Art topsilk, halbmatt, 135 g
der Baumgartner Papier AG, Brunegg