

Der Maler Joseph Faßbender

Von Dr. Eduard Trier, Köln

Der Herausgeber des „Anschnitt“ hat mich eingeladen, im Anschluß an die Veröffentlichung des Werkes „Der Bergbau in der Kunst“ eine Reihe neuerer Künstler einmal eingehender darzustellen, als es im Rahmen einer großen und universalen Übersicht möglich war. Ich glaube, daß dies ein nützliches Unternehmen ist, das dazu beitragen könnte, die Verbindung zwischen der heutigen Kunst und dem Bergbau zu fördern. Dabei stellt sich für den Autor aber auch die Frage, wo die Reihe zu beginnen und wie sie zu komponieren wäre.

Die Aufgabe des „Anschnitt“ macht wohl von vornherein klar, daß wir hier nur Künstler betrachten können, die in irgendeiner Beziehung zum Bergbau stehen. Wir wollen jedoch diese Voraussetzung nicht engherzig auslegen, sondern durch einen großzügigen Überblick unser Gesichtsfeld erweitern und das Werk der auszuwählenden Maler jeweils in seiner Gesamtheit kennenlernen.

Man könnte nun — das wäre die einfachste und bequemste Methode — katalogmäßig dem Alphabet folgen und ein Lexikon der Künstler des Bergbaus skizzieren. Aber das wäre allzu simpel und eine Ausflucht vor der Pflicht, die sich jedem Kunsthistoriker stellt, nämlich auszuwählen. Darum wollen wir auf dieses Verfahren verzichten. Sachlich und gerechtfertigt wäre auch die historische Methode, die sich jedoch bei modernen Künstlern nicht als sehr ergiebig erweist. Besser erscheint es daher, die Serie der Künstlerporträts in einer freien Abfolge zu entwickeln und die Akzente so zu setzen, wie es sich aus unserem zeitgenössischen Engagement mit der Kunst der Gegenwart ergibt.

Meine erste Wahl ist Joseph Faßbender. Sie rechtfertigt sich an dieser Stelle um so mehr, als der Künstler nicht nur Werke zum Thema Bergbau geschaffen hat, sondern auch für das Buch „Der Bergbau in der Kunst“ als Typograph und Gestalter des Einbandes mitgewirkt hat.

Joseph Faßbender wurde 1903 in Köln geboren. Er gehört also zu einer Generation von Künstlern, die unter normalen Umständen in den dreißiger Jahren zu Erfolg gekommen wäre. Faßbender hat den ersten Schritt zur Anerkennung sogar sehr früh getan. Schon 1929 erhielt er den Villa-Romana-Preis des „Deutschen Künstlerbundes“, der ihm einen einjährigen Aufenthalt in Italien (Florenz) erlaubte. Als er aus dem Süden zurückkehrte, herrschte in Deutschland die Wirtschaftskrise. Zu der materiellen Not, unter der die Künstler am schlimmsten litten, kam die geistige Not in der Zeit der Unterdrückung freien künstlerischen Schaffens.

Joseph Faßbender, der die Verfolgungsjahre in den Katakomben der Gebrauchsgraphik schlecht und recht überlebte, mußte 1945 zusammen mit jüngeren Künstlern von vorn beginnen. Er tat es mit dem gleichen Mut und derselben Zähigkeit, die schon den sechsundzwanzigjährigen, vom ersten Ruhm berührten Künstler bestimmt hatten, Abenteuer, Ehre und Not des „freien Künstlers“ auf sich zu nehmen. Der Krieg hatte zwar sämtliche Arbeiten des ersten Jahrzehnts vernichtet (nur das 1929 preisgekrönte Bild „Die roten Anker“ tauchte nach Jahren wieder im Kunsthandel auf), aber Faßbender trauerte nicht um das Verlorene, sondern er begann Neues zu erschaffen.

Die gründliche handwerkliche Ausbildung, die er bei Seewald in den Kölner Werkschulen erworben und in der Praxis der Gebrauchsgraphik vervollkommen hatte, kam ihm nun zu-statten. Sie war wie ein Instrument, das in der Hand des Meisters geschmeidig und wirkungskräftig die angesammelten Bildvorstellungen zur Form werden ließ. In den langen Jahren der erzwungenen Untätigkeit hatte sich ein fast unerschöpflicher „Vorrat“ an Bildern in ihm gesammelt, der nun danach drängte, verwirklicht zu werden.

Aber Faßbender öffnete nicht sofort die Schleusen zu einer hemmungslosen und unkontrollierten Produktion. Bei ihm nehmen die Bilder langsam, nach reiflichem Abwägen und vielfältigen Variationen des formalen Themas, die endgültige Gestalt an. Sie wachsen gleichsam aus dem unaufhörlichen Zusammenspiel von Intuition und bildnerischem Denken, aus der dauernden Spannung des „Bildermachens“ und der intelligenten Suche nach

dem eigentlichen Bildziel, das sich oft erst nach vielen Umwegen und Experimenten zu erkennen gibt. Faßbender ist selbst dabei der kritischste Kritiker seiner Bilder, der auch zuviel vom Malen und von der kleinen Chance des großen Kunstwerks weiß, um einfach drauflos zu pinseln und die Auswahl des Bleibenden der Zukunft zu überlassen.

Es war daher für ihn selbstverständlich, daß er nach Rückkehr aus Militärdienst und Kriegsgefangenschaft 1946 nicht einfach nach- oder aufholen wollte, sondern daß er schlicht und konsequent seinen eigenen inneren Auftrag erfüllte. Nach dem Kriege begann er mit Zeichnungen und Monotypien, in denen der Gegenstand vorhanden war, aber auf eine poetische Weise umgedeutet, oder besser gesagt: ins Bild genommen wurde. Ein Bauerngehöft im Vorgebirge, wo Faßbender die ersten Nachkriegsjahre verlebte, verlor darüber seine faktisch-reale Bedeutung, um Bild-Gegenstand zu werden. Er entstand aufs neue, aber diesmal als bildnerische Form, die nach den Gesetzen der Kunst, speziell der Kunst Faßbenders, und nicht nach den Gesetzen der sogenannten Wirklichkeit zu beurteilen ist. Vielleicht ist es aber falsch zu sagen, daß der Gegenstand seine Bedeutung „verlor“. Er war ja noch dargestellt, aber darüber hinaus hatte er an Wert gewonnen, indem er „Zeichen“ wurde, das bedeutungsvoller war, als es ein bloßes Abbild hätte sein können.

An die Farbe hat sich Faßbender anfänglich langsam heran- getastet. Er kannte seine Ausdrucksstärke im reinen Schwarz- weiß mit wenigen Zwischentönen von Grau. Daher galt es, diese graphische Kraft nicht durch unüberlegte Buntheit zu stören. Faßbender setzte die ersten Farbakzente mit weiser Ökonomie in das Spannungsfeld des Graphischen. Er schuf gleichsam farbige Schwerpunkte, ohne jedoch die gesamte Bildfläche mit Farbe zu bedecken.

Seither hat Faßbender jedoch seine Palette vielfältig bereichert, so daß sein langsam wachsendes Werk auch buntfarbige leuchtende Kompositionen wie die „Hantelbilder“ umfaßt: aber am liebsten drückt er sich doch mit einer Malerei von wenigen, fast mono- chromen Farbtönen oder im strengen Schwarzweiß aus. Diese letzte Bemerkung muß ich aber sofort wieder einschränken oder



Joseph Faßbender bei der Arbeit an den Kartons für den Wandteppich im Sitzungssaal des Bundesverbandes der Deutschen Industrie in Köln, 1955.

berichtigen, da sie den Leser zu der Annahme verführen könnte, als wäre Faßbenders Kunst keine Kunst der Farbe! Wenn ich sagte, daß er mit wenigen Farben auskomme, so meine ich damit nur die Grundfarben. Mit anderen Worten: Faßbenders Bilder sind nicht im landläufigen Sinne farbenreich. Sie enthalten jedoch so viele Nuancen und Tonwerte, daß allein die Grauskala genügt, um die Köstlichkeit seiner Malerei zu veranschaulichen. Kommen nun noch Lasuren von Krapplack, von erdigem Braun, Olivgrün oder tief leuchtendem Ultramarin hinzu, so entfaltet sich vor unseren Augen eine großartige, männlich entschiedene und zugleich sensible Malerei, deren Reichtum mit den graphischen Formerfindungen wetteifert.

Faßbender hat in den letzten Jahren zahlreiche Erfolge gehabt, die ihn in seiner stillen, zähen und zielbewußten Arbeit vieler Jahre bestätigt haben. Seine gebrauchsgraphischen Entwürfe für Plakate und Bücher sind seit langem begehrt und wohl das künstlerisch Originellste, was auf diesem Gebiet bei uns anzu-

treffen ist. Hier liegt das Geheimnis seines Erfolges vor allem darin begründet, daß er die „angewandten“ Dinge als Aufgaben genau so wichtig nimmt wie die freien, daß er bei der Gebrauchsgraphik kein Jota von seinen Ansprüchen an sich selbst und an den „Verbraucher“ nachgibt und das ganze Gewicht seiner formalen Erfahrung in die Waagschale wirft. Diese Eigenschaften haben Faßbender einen internationalen Ruf als Typograph und Gebrauchsgraphiker eingetragen. Eine Probe seiner Kunst stellt ja das Buch „Der Bergbau in der Kunst“ in seiner äußeren und inneren Gestalt dar.

Als Maler kann sich Faßbender auch nicht über mangelndes Echo beklagen. Seine Staffeleibilder werden ihm sozusagen unter den letzten Pinselstrichen weggekauft. Er erhielt ebenfalls mehrere große Aufträge für monumentale Bildwerke wie Wandgemälde und Bildteppiche. Das erste Werk dieser Art war das Wandbild „Tierkreiszeichen“ für das Ernst-Moritz-Arndt-Gymnasium in Bonn, eine mit plastischer Farbe direkt auf die Wand gemalte

Komposition von kraftvoller Dichte und symbolstarker Wirkung. Ein zweites Wandbild, das sich über zwei Stockwerke erstreckt, entsteht während der Niederschrift dieser Zeilen im Cusanus-Gymnasium zu Bad Godesberg, und ein drittes wird Faßbender demnächst für die neue Bonner Beethovenhalle malen. Außerdem entwarf der Künstler für den Sitzungssaal des Bundesverbandes der Deutschen Industrie in Köln die Kartons zu einem Wandteppich mit dem Thema des Bienensegens. Ein kleinerer Teppich, der in der Mailänder Triennale zu sehen war, wurde vom Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie für die Museumsspende angekauft.

Die Erfahrungen, die Faßbender mit diesen großen Kompositionen erworben hat, wirkten sich auch auf seine freie Malerei aus. In den letzten Monaten schuf er einige großformatige Leinwandbilder, die sich ebenso durch ihre farbige Differenzierung wie durch den „großen Zug“ der Komposition auszeichnen.

1957 ehrte die Stadt Köln den Maler durch Verleihung des Großen Kunstpreises. 1958 berief ihn der Kultusminister von Nordrhein-Westfalen als Professor an die Akademie Düsseldorf. Im selben Jahr erschien die Monographie von Walter Holzhausen im Rahmen der „Jungen Künstler 58/59“ (herausgegeben vom „Kulturkreis“), die mit persönlichen Erinnerungen und deutenden Worten die Persönlichkeit und das Werk des Künstlers lebendig beschrieben hat. All diese Anerkennungen haben zweifellos Faßbender erfreut, aber sie beeinträchtigen nicht seine Sicherheit, die er sich in dreißig Malerjahren errungen hat. Ruhm bedeutet für ihn nicht Ausruhen, sondern Weiterarbeiten. Nicht der Erfolg

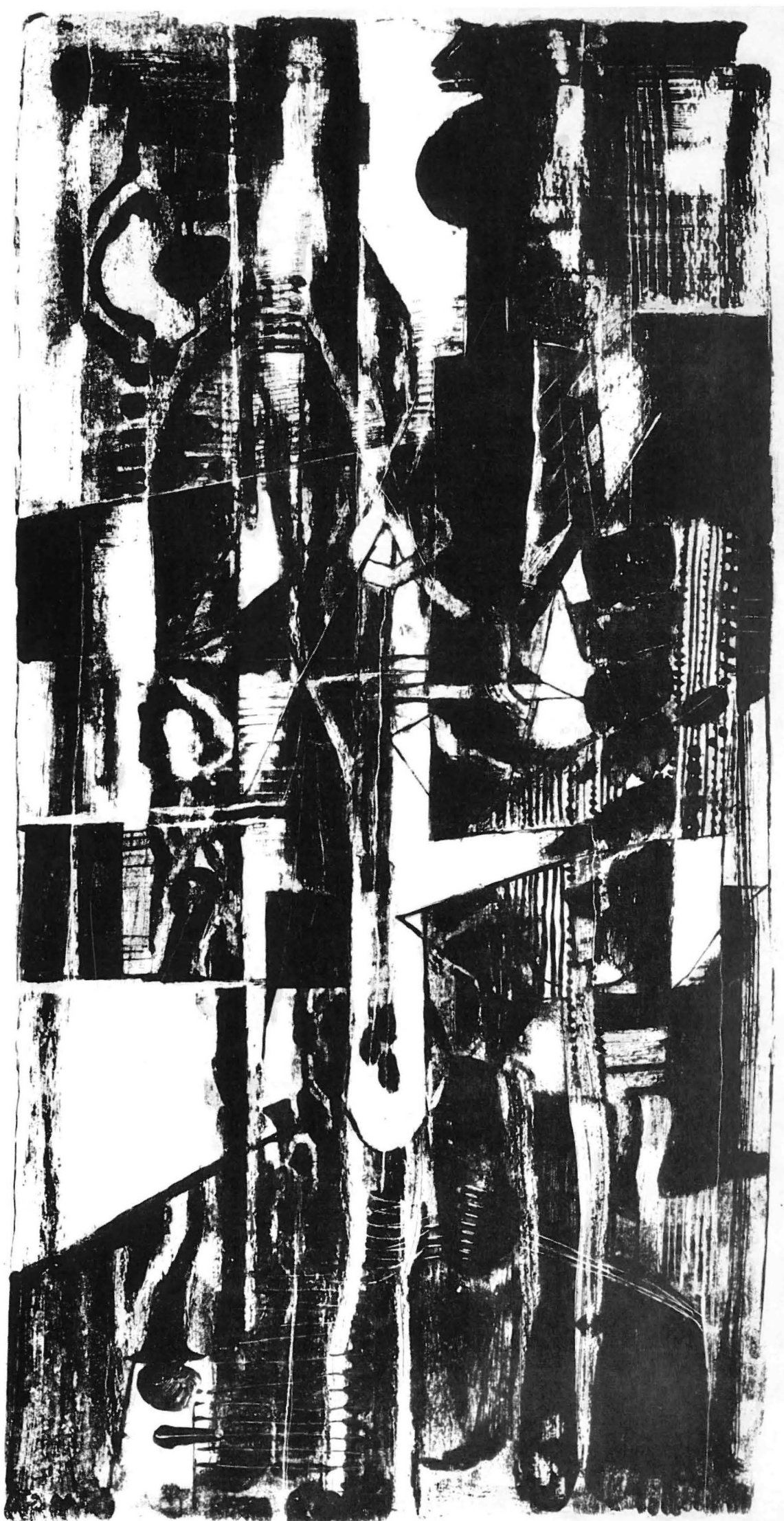
bestimmt seine Arbeit, sondern die künstlerische Wahrheit, die er sich selbst zum Gesetz gewählt hat.

Der Leser wird an diesem Punkt vielleicht kritisch fragen, was denn dies alles mit dem Bergbau zu tun habe? Was diesen Punkt angeht, so habe ich schon in meinem Beitrag zu dem von Dr.-Ing. Winkelmann herausgegebenen Buche zu erklären versucht, warum gerade ein Maler wie Faßbender zum Thema Bergbau etwas Gewichtiges zu sagen hat. Selbstverständlich kann und will er nicht beanspruchen, gleich anderen Malern schon im „Pütt“ großgeworden zu sein. Von Herkunft und Erfahrung ist er zweifellos Außenseiter. Aber die Außenseiter sehen oft mehr und Neues als diejenigen, die sich seit langem an ihre Umgebung gewöhnt haben und gegen deren Reize abgestumpft sind.

Schließlich kommt noch hinzu, daß Faßbenders Formensprache in besonderem Maße geeignet ist, das Bergmännische schlechthin im Bilde auszudrücken. Wer in seinen Bildern aufmerksam liest — und das ist die Voraussetzung für jede Beschäftigung mit der Kunst —, wird leicht in ihnen Analogien entdecken können: dunkle Massen mit eingesprengten hellen Räumen, Konstruktionen, dynamische Gewalten, überhaupt die Vorstellung des „Unterirdischen“. Es wäre weit hergeholt, wollte man behaupten, daß jedes Bild von Faßbender Symbol oder Gleichnis für den Bergbau sei. Aber der Bergmann kann in diesen künstlerischen Erfindungen „Bilder“ sehen, die er aus seiner eigenen Anschauung deuten und verstehen kann, weil sie in einer ganz selbständigen und neuen Weise teilhaben an seiner kraftvollen und elementaren Welt.

Joseph Faßbender: Vorentwurf für den Einband des Werkes „Der Bergbau in der Kunst“ in plastischer Farbe (nicht ausgeführt).





Joseph Faßbender:
In die Tiefe II (1958).
Lithographie (77 × 40 cm).