

Sinnbilder des Lebens

Zum 70. Geburtstag des Düsseldorfer Malers Richard Gessner

Von Otto Brües, Krefeld

Der Maler, zu dessen siebzigstem Geburtstag diese Zeilen erscheinen, ist eine festumrissene Figur der rheinischen und deutschen Malerei, ein Individuum, so geartet, wie es hier zu beschreiben versucht wird, und als Individuum eben auch nicht anders. Und dennoch wird man auf der Suche nach geistigen Ahnen und künstlerischen Verwandten sich fragen dürfen, zu welchem der beiden Grundtypen von Malern er gehört. Der eine Typus umfaßt diejenigen Künstler, die sehr bald einen festen, unverwechselbaren Stil entwickeln und an ihm für immer festhalten; es sind nicht selten Spezialisten, die sich aus dem weiten Umkreis des Lebens einen bestimmten Ausschnitt herauschneiden. Der andere Typus vereint die Menschen, die immer wieder die Formen und Techniken ihres Ausdrucks wechseln und immer nach neuen Zielen unterwegs sind, so, daß nur ein Kundiger von der einen Epoche des Künstlers zur andern die Brücke schlägt und die Einheit findet.

Aber diese Polarität der beiden Typen ist eigentlich nur eine Hilfe für den Betrachter; in Wahrheit entwickelt sich auch der, der einen festen, unverrückbaren Stil zu haben scheint; er entwickelt sich nur langsamer, mit weniger heftigen Ausschlägen des Pendels. Wer in der Form unveränderlich erscheint, verfällt bald einer Erstarrung, die nur ein anderes Wort für den Begriff der Routine ist.

Richard Gessner gehört zu den Künstlern, die sich immerzu gewandelt haben und wandeln, aber doch wiederum so, daß der, der sich mit ihm beschäftigt oder ihn liebt, die Einheit hinter den Verwandlungen sofort erkennt; wenn gleichwohl vor einem Bild sofort der Eindruck entsteht: „Das ist Gessner!“, so nicht zuletzt deshalb, weil der große, beispielhafte Fleiß dieses Künstlers seine Verwandlungen sozusagen Schritttchen für Schritttchen festhält, von Skizze zu Skizze, von Bild zu Bild.

Wenn der Künstler als Industriemaler gilt, so kann das aber bei ihm nicht heißen, daß er sich in eine Spezialität so verrannt habe, daß er darüber zum Routinier geworden wäre. Wohl hat ihn die Industrie schon früh als Thema gelockt, als ein Ausdruck unseres technischen Zeitalters; aber Gessner hatte den ursprünglichen Malerdrang zum bunten Leben und seiner farbigen Gestaltung. Wenn er mit Vorliebe Szenen aus dem Karneval malte, mit Vorliebe für die Feste des „Malkastens“ in Düsseldorf Dekorationen schuf, so nicht deshalb nur, weil der gebürtige Augsburger seine Jugend im Rheinland verlebte. Die Welt des Karnevals ist bunt, im Gegensatz zum heutigen Alltag, und enthüllt sich in einem Rausch von Farben; und es ist ein Urbedürfnis des Malers, das sich in unserer Wirklichkeit nicht immer erfüllt, wenn er das in Farben erhöhte Dasein des Karnevals sucht. Nicht anders verhält es sich mit der auch von Gessner geteilten Leidenschaft für den Zirkus; auch er ist eine fürs Auge bunte Welt, aber es kommt auch noch die Schönheit hinzu, die sich zumal aus den Bewegungen der Tiere wie der Menschen ergibt: der Pferde in der „Hohen Schule“, der Raubkatzen, die durch brennende Reifen springen, der Akrobaten, die auf dem Boden turnen oder sich durch den Raum schwingen — und was es da sonst noch gibt. Auch hier, Urbedürfnis des Malerauges! Und das pflegt denn auch in der Welt des Theaters befriedigt zu werden, in seinem steten Tausch von Schein und Sein, von Leidenschaft und ihrer Darstellung, von Charme der Bewegung, Ausdruckskraft des Kostüms, Spiegelbildlichkeit der Dekoration zum „Theatrum mundi“ — kein Zufall, sondern Notwendigkeit, daß Gessner sich ebenfalls vom Reiz der Bühnenwunder einfangen ließ.

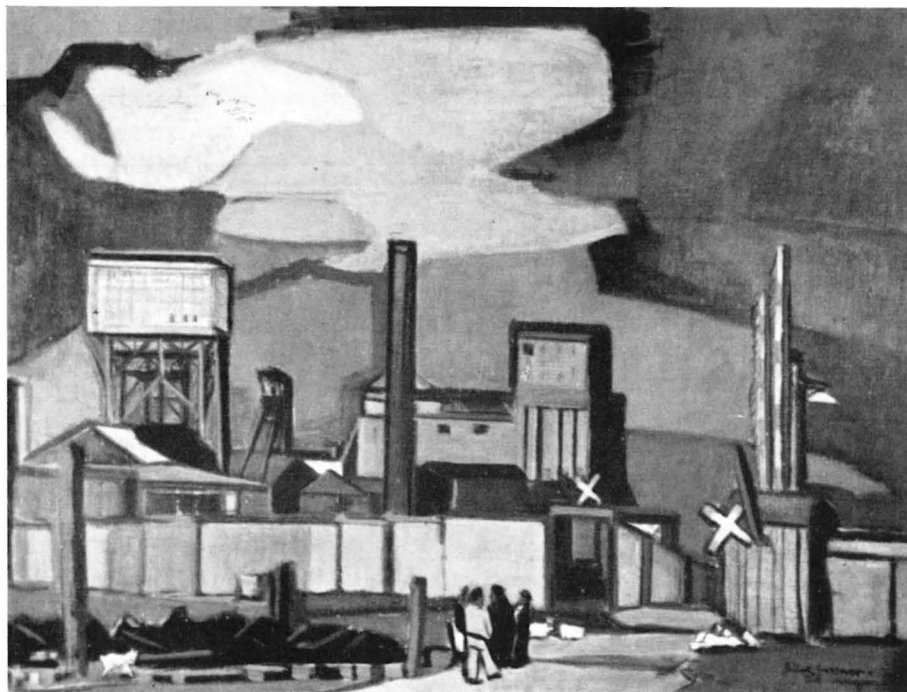
An alles das zu erinnern scheint notwendig, sofern Richard Gessner nicht auf eine noch so bemerkenswerte, zeitnahe Spezialität festgelegt werden soll. In der Darstellung von

Karneval, Zirkus, Theater und Landschaft bewegt er sich mit gleicher Inspiration, und nur dadurch ist es ihm möglich geworden der Industrielandschaft, der „Werkstättenlandschaft“ jene Farbigkeit zu geben, die sie in der Malerei noch hatte, wo sie Industrie grau in grau und grau in schwarz zu fassen suchte.

Am besten läßt sich das aus ein paar Bildbeschreibungen aus mehr als vier Jahrzehnten skizzieren, wobei zugegeben

werden muß, daß die Auswahl nicht leicht fällt; denn trotz des großen Fleißes hat sich Gessner niemals wiederholt, wohl aber hat er Themen variiert und dabei das Ergebnis gesteigert.

Der aus dem Krieg und ersten Wanderjahren heimgekehrte Maler wohnte im Schloß Kalkum bei Kaiserswerth, nahe der Stadt Düsseldorf, nahe den Industrierwerken Duisburgs, nahe der Stille des Niederrheins. Er hat ihn oft gemalt, den Strom mit den Pappel- und Weidenreihen, den Schiffen,



Zeche Hannibal, Ölbild 80 : 60 cm, 1947.

Zeche Karolinenglück, Ölbild 105 : 85 cm, 1958.





Thyssen-Hütte und Zeche, Ölbild 105 : 85 cm, 1963.

den nahen und fernen Türmen. Der Horizont ist hochgelegt, auf solch einem Bild ist viel zu sehen (so viel, wie eben mit dem Blick ins weite Land); aber soviel auch erzählt wird, eine Geschichte ist es nicht, sofern man nicht die Spuren der Erdgeschichte meint. Auf solch einem Bild leuchtet viel Grün, aber in kleineren oder größeren Inseln zusammengefaßt, dank der Vereinfachung, die der Expressionismus gelehrt hat, und dieses Grün bindet alle anderen Farben zusammen.

Aus jenen Jahren stammt auch ein Bild „Paris bei Nacht“. Das ist nun die große Stadt; Gruppen von Menschen, künstliches Licht, aus dem Dunkel auftauchende Fassaden, sitzende und stehende Paare, Straßenschluchten, zerfetzte Hintergründe: eine Gegenwelt geradezu gegen jene Nieder-rheinlandschaften, aber Gessner macht dank seinem künstlerischen Wesen ein Stück Natur aus dieser künstlichen Welt. Und auch hier wieder: Erzählung, freilich nichts Anekdotisches, kein „Genre“.

Und nun eines der Industriebilder: die Kühltürme und Hydrieranlagen der Zeche „Minister Stein“ in Dortmund, riesige dunkle Zylinder und ein vielverschlungenes Röhren-

werk, wie abgeschnitten durch eine Mauer, die Straße mit den Menschen und der elektrischen Bahn, alles das auf einen Nenner gebracht durch die kühle Atmosphäre des Sommerabends, der glasklar hinter den Dingen steht. Das sind nun Elemente, wie sie sich im Ruhrgebiet hundertfach finden, und deshalb über den Anlaß zu einem Gleichnis geweitet, dem des Menschen, der in der industrialisierten Welt lebt. Wiederum gelingt es Gessner in vielen Bildern, „Natur“ und „Großstadt“, zu der Einheit zusammenzuzwingen, die sie ja schließlich auch sind. In einem Wettbewerb um eine Darstellung „Das schöne Düsseldorf“ malte Gessner die Stadt von Süden her im Bogen des Rheines, und diese Kurve war das eigentliche Element des Bildes; an ihr waren Schiffe, Häuser, Kirchtürme, Uferkrähne gewissermaßen aufgereiht, und Wolken und Möven bilden, waagrecht und senkrecht formiert, den Kontrapunkt.

Gessner schuf dann eine Reihe von Industriebildern, in denen er die Hunderte von Bildern, Blättern und Skizzen aus dem Lande zwischen Rhein und Ruhr jeweils zu einem Hauptwerk zusammenfaßt; es heißt dann etwa „Zeche“ oder „Industrie“ und erscheint als das endlich erreichte Ziel



Kühltürme, Ölbild 80 : 60 cm, 1950. Im Besitz der Städtischen Kunsthalle Recklinghausen.

eines langen Weges. Und darüber hinaus versuchte der Künstler dann noch eine Steigerung, indem er die von der abstrakten Malerei neu erschlossenen Möglichkeiten mit denen des gegenständlichen Schauens zusammenbrachte, wie z. B. auf dem „Stenogramm der Industrie“, einem Gemälde, das Fördertürme, Hochöfen, Hydrieranlagen, Verwaltungsbauten, Schlackenhalde, Brücken, Stollen und Schächte jeweils als die verstreuten Elemente eines größeren Ganzen zusammenordnet und sich dabei der Kontraste reiner Farben bedienen kann, wie sie nur die vom Gegenstand entbundene Malerei zusammenzubringen wagt.

Und obwohl gerade Gessner in die Industriemalerei neue Farbigkeit von jeher hineingetragen hat — genannt seien Blätter wie das vom Wasserturm in Essen, das der Reihenhäuser aus den achtziger Jahren, das der Bochumer Blauen Brücke, das des Hafens in Ruhrort oder das von Homberg am Rhein —, konnte es nicht ausbleiben, daß er sich nach einer Erneuerung seiner Palette sehnte. Was er suchte, fand er in seinem zweiundsechzigsten Jahr in Spanien; er trug in sieben Sommern von dort eine Ernte heim, die, durch ein Ensemble von Farben ihn verjüngt zeigt, die der Maler von Landschaft, Zirkus und Karneval am Niederrhein noch nicht gefunden hatte, Tönungen satt und voll, die nur das Licht über den iberischen Gebirgen in solcher Glut anbietet, eine Wirklichkeit, die jederzeit ins Überwirkliche hinüberpendelt, dem Lande des Cervantes und seines Don Quichote gemäß.

Und natürlich ist es kein Zufall, wenn wiederum dieses Farbenerlebnis auf die dem Künstler „heimische“ Malerei hinüberwirkt, in Abstraktionen, die etwas von der Leuchtkraft der Glasmalerei haben, obwohl es sich um Mischtechniken aus Öl und Tempera handelt. Das ist die vorerst letzte Station im Schaffen des unermüdlischen Künstlers, dessen Lebensweg kurz beschrieben sei.

★

Wenn ein Zeitkritiker nach dem ersten Weltkrieg behauptet hat, die Welt habe sich seit Goethes Tod mehr verwandelt als zwischen dem Mittelalter und der Goethezeit, gilt das ebenso und mehr noch für die Spanne seit 1918 bis zur Gegenwart. Es versteht sich, daß ein bildender Künstler, wenn er wachen Sinnes diese Frist durchmessen hat, als Mensch und Schöpfer durch mehr Wandlungen hindurchgegangen ist als die Maler und Bildhauer ein Jahrhundert vorher.

Richard Gessner, geboren am 29. Juli 1894, hat von seiner Jugend an zu den denkenden Künstlern gehört, zu den Männern also, die jederzeit ihren Instinkt gewissenhaft mit dem Verstand überprüfen. Das lag in seiner Natur, rührt aber wohl auch von seiner Schulung her. Der Vater ging von Augsburg als Bankdirektor nach Düsseldorf, der Sohn besuchte die Freie Schulgemeinde in Wickersdorf. Als Gegenründung gegen die öffentlichen Schulen eingerichtet, versuchte sie, die Schüler geistig von der Vorkriegswelt unabhängig zu machen. Sie weckte den Drang, sich dennoch

der Gegenwart vorurteilslos hinzugeben, und dieser Neigung blieb Richard Gessner auch als Student der Düsseldorfer Kunstakademie treu. Die dort ihm vergönnte Frist war kurz; mit dem Ausbruch des ersten Weltkriegs wurde Gessner, fast auf den Tag zwanzig Jahre, Soldat.

Er hat schon als Wickersdorfer Schüler mit Leidenschaft und Geschicklichkeit Modelle von Schiffen und Brücken, von Lokomotiven und Hochöfen gebaut, voller Vorliebe für die Technik. Nun war der Krieg zwischen 1914 und

1918 mehr als alle vorhergegangenen einer der industriellen Technik, mit bis dahin nach Art und Wirkung oft unbekanntem Waffen, mit Trommelfeuern und Feuerwerfern und Gaswolken. Das Schicksal ersparte dem jungen Maler, diese Welt entfesselter Kriegstechnik in ihrem ganzen Umfang zu erleben — er wurde vor allem auf dem Balkan verwendet, in der mazedonischen Wiegenlandschaft Alexanders des Großen, einem Bereich strenger und oft gewaltsamer Bergformen. Sehr bald hatte man in dem

Erdölchemie, Ölbild 93 : 114 cm, 1963.



jungen Soldaten den Künstler entdeckt, und er erhielt die Möglichkeit, Land und Leute kennenzulernen und zu malen; weil seine Arbeiten daheim reproduziert werden sollten, bediente sich Gessner des skizzenhaften Pastells.

Der Heimkehrer wurde Meisterschüler der Düsseldorfer Akademie. Aus der Urwelt des mazedonischen Berglandes hatte der Künstler die Vorstellungen einer Natur mitgebracht, die noch nahe dem Schöpfungsakt zu liegen schien; er sah sich nun in dem Land zwischen Rhein und Ruhr, die er zu Fuß, mit dem Rad und mit dem Kraftwagen durchstreifte, hineinversetzt in einen Weltwinkel, den die Industrietechnik bis auf den letzten Quadratzoll geprägt hatte.

Wohl, es hatte schon viele Maler gegeben, die dieses Feld für sich entdeckten, aber die meisten dieser Künstler ließen sich gewissermaßen auf einen Wettkampf ein mit der sich immer mehr entfaltenden Photographie. In dieser Tatsache braucht noch nichts Tadelswertes zu liegen, die Möglichkeiten und Unterschiede dieser Ausdrucksformen bildeten sich erst nach und nach heraus. Wenn Richard Gessner, aus seiner Vorliebe für die Gebilde der Technik heraus, nun das Fundament zu seinem Wirken legte, fiel doch bei ihm die Parallele zum Photographen von vornherein fort; seine Intention war rein künstlerisch.

Dr. H. Gurlitt, der verstorbene verdiente Leiter des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen in Düsseldorf, hat das erkannt, als er in einem Aufsatz über Richard Gessner schrieb: „Von Meister Champion, dem zarten und doch so echten Düsseldorfer ausgehend, hat er sich nicht im elfenbeinernen Turm des einsamen Ateliers entwickelt, er hat sein Können in den Dienst einer bestimmten Aufgabe gestellt und wurde so ein bedeutender Industriemaler.“ Anders gesagt, Richard Gessner hat sich, genau wie Champion, niemals von dem Objekt, das er malte, die Bildform aufzwingen lassen, sondern ihm gegenüber immer die freie Gestaltung durchgesetzt.

Zeitlebens scheute Richards Gessner vor der Gefahr der Routine zurück, wie sie sich leicht einstellt, wenn ein Künstler dem Spezialistentum huldigt. Gewiß ist unser Künstler ein Maler der Industrie, wer sich aber an ein Werkverzeichnis macht, würde feststellen müssen, daß er nicht minder ein Landschaftsmaler genannt werden kann.

Nach 1918 war es für einen jungen Künstler nicht leicht, sich zu behaupten, die Inflation fraß die Werte. Richard Gessner ging auf Studienreisen ins Ausland, was damals natürlich ein Vorzug war, dessen man sich würdig erweisen mußte. Das tat Gessner durch seine Unermüdlichkeit. Wenn er im Weltkrieg das düstere Mazedonien erlebt hatte, sah er nun die heiterhelle Welt der griechischen Inseln mit ihrem Grundakkord von Braun und Blau, doch hielt er sich bei der Niederschreibung des Geschauten wesentlich an die geologische Struktur. Das zeichnerische Element überwog auch noch in seinen Bildern aus Finnland, die 1921 entstanden. Aber es ist charakteristisch, daß die finnische Nationalgalerie, das „Ateneum“ in Helsinki, kein finnisches Bild Gessners erwarb, sondern ein Industriebild.

Von Finnland reiste der Künstler nach Italien und Nordafrika; er gab in Kohlezeichnungen, die Alfred Flechtheim in Berlin ausstellte, diese südlichen Landschaften um das Mittelmeer, die einander ähneln. Später ging der Künstler nach Paris und fing sich die Stadt ein, in kleinen, noch etwas statuarischen Menschengruppen und verwandelte, was er sah, erzählend in ein festes Gefüge, doch ohne anekdotischen Rest. Es erging ihm in Paris wie so vielen deutschen Künstlern; er drängte den Zeichner in sich mehr und mehr zurück und holte den Maler nach vorn, ein Vorgang, an dem die Atmosphäre der Stadt und die Tradition der französischen Malerei den gleichen Anteil hatten. In der „ville lumière“ gewann sich Gessner viele Freunde, mit denen er in Austausch blieb, und er war nun wirklich das, was er hatte werden wollen, ein Maler.

Seine nächste Station war, für ein ganzes Jahrzehnt, das Schloß Kalkum bei Düsseldorf, weil er dort die Dinge nahe beisammen hatte, die sein Schaffen anspornten. Und wenn er dann, im zweiten Weltkrieg, nach Österreich ging, um den Bau eines großen Stauwerkes im künstlerischen Dokument festzuhalten, lag es in seiner Linie. Zurückgekehrt, baute sich Richard Gessner die Scheune eines alten Gehöftes zum Atelier aus, und dieses Stück Umwelt ist eine seiner Schöpfungen, nicht anders wie ein Bild oder eine Radierung.

Zuweilen hab' ich dort vor den großen Schränken und Aufbauten gesessen, aus deren Schubladen der Künstler seine Skizzen zu den Bildern und seine Aquarelle herausholte. Die Stunden vergingen „wie im Fluge“, weil der Vorrat schier unerschöpflich schien. Das alte, römische Wort „Nulla dies sine linea“, kein Tag ohne geschriebene Zeile, hier hat es, in leichter Abwandlung, ebenfalls seine Stätte. Kein Tag ohne Schauen, kein Tag ohne den Gebrauch von Stift und Pinsel, um das Geschaute nach dem Gebote des Auges und der Erkenntnis umzusetzen! Es gibt eine Art von Fleiß, die für die Kunst wenig besagt, es ist der Hosenboden-Fleiß von Künstlern, die sich nur durch ihn vor sich selber beweisen. Richard Gessners Fleiß ist von anderer, höherer Art und, kurz gesagt, ein Teil seines Ingeniums.

Im Düsseldorfer Rathaus, der „Guten Stube“ der Stadt, zeigt ein Wandbild die Rheinfront, von Oberkassel her gesehen. Gessner hatte sie dutzendfach in seinem Leben schon gemalt. Als er den Auftrag für das Rathaus erhielt, begann er ihn auszuführen, als ob er noch niemals am linken Rheinufer gestanden habe. Er „exerzierte“ die Ansicht also von neuem „durch“, den alten runden Schloßturm, den Turm der Lambertikirche, die Hausgruppen, die Hochhäuser, und er zeichnete das Ganze oft und immer wieder, bis er es „auswendig“ konnte.

Dann erst begann er, das Geschaute mit allen seinen Einzelheiten für das Wandbild umzugestalten. Er drängte das Unwichtige zurück, holte das Wichtige hervor. So bildete sich nach und nach eine Stadtansicht heraus, über die der



Stenogramm der Technik, Ölbild 130 : 95 cm, 1962.

alte Merian vielleicht den Kopf geschüttelt hätte, die jedoch uns und unserem heutigen Empfinden völlig gemäß ist: vereinfacht, verdichtet, zeichenhaft, aus dem Bild das Sinnbild hervortreibend, Aufbau des Ganzen aus seinen Elementen. Kein Zufall, daß Gessner eine der letzten Skizzen vor der Ausführung in Postkartengröße seinen Freunden als Neujahrsgruß zusenden konnte; auch diese Druckgraphik war monumental, weil ja nun einmal Monumentalität nicht an den äußeren Umfang gebunden ist. Als Diapositiv an die Wand geworfen, würde diese Zeichnung ihre Wucht beibehalten.

Als nun Richard Gessner, nachdem er in Spanien seine Farben aufgefrischt und eigentlich von Grund auf erneuert hatte, zu seinen abstrakten Bildern vorstieß, waren das keineswegs Werke der „action painting“, jener Malerei, die die mehr oder minder rauschhaft herausgeschleuderten Farben zuletzt doch noch irgendwie kontrolliert. Das mag eine Möglichkeit für jüngere Maler sein oder für ältere in Ländern, in denen keine Tradition maßgebend den Alltag durchwirkt auch dann, wenn die Menschen meinen, sie seien der Tradition entronnen. Gessners Abstraktionen erscheinen mir als die einer bewahrenden Natur, die von den steten und unausbleiblichen Verwandlungen des Ausdrucks allein das in sich hineinnimmt, was ihr dienen kann. Wie der Inhalt des Revolutionären, wandelt sich auch der

des Konservativen. Tradition, sagen viele, sei nichts als ein Hemmschuh. Darauf wäre zu erwidern, daß ein Hemmschuh freilich ein übel Ding ist, wenn die Fahrt bergauf geht; geht sie aber bergab, gibt es kein nützlicheres Instrument.

Richard Gessner hat sich kaum jemals über sich selber geäußert; was heute freilich, wo die jüngeren Künstler erläuternd neben ihren Werken stehen, weil sie sich unverstanden fühlen, eine Seltenheit ist. Darf man einen Bildtitel wie den vom „Stenogramm der Industrie“ vielleicht als solch einen Kommentar verstehen? Wenn ja, dann wäre wohl zu empfehlen, die während des letzten Jahrzehnts entstandenen Gemälde, neben dem genannten, Stenogramme des Lebens zu nennen, denn wie die Farben sprühen, ist Leben, und die monochromen Eintönigkeiten deuten auf den Tod. Auch scheint mir das Stenogramm — die Kurzschrift und ihr Nutzen in Ehren — ein zu technischer Ausdruck für das, was gemeint ist. Der Künstler — und ganz gewiß Richard Gessner — verkürzt nicht das Leben zur Abbréviation, er verdichtet es zum Sinnbild. Sinnbilder des Lebens (Sinnbilder der Industrie sind ein Teil davon), so möcht' ich die schönsten Werke Richard Gessners nennen — und wer vermöchte mehr zu geben? Möchten die Augen unseres Künstlers noch lange jung bleiben... alles andere findet sich dann von selber.