

Professor Karl Rössing

Leiter der Klasse für freie Graphik und Illustration an der Stuttgarter Akademie

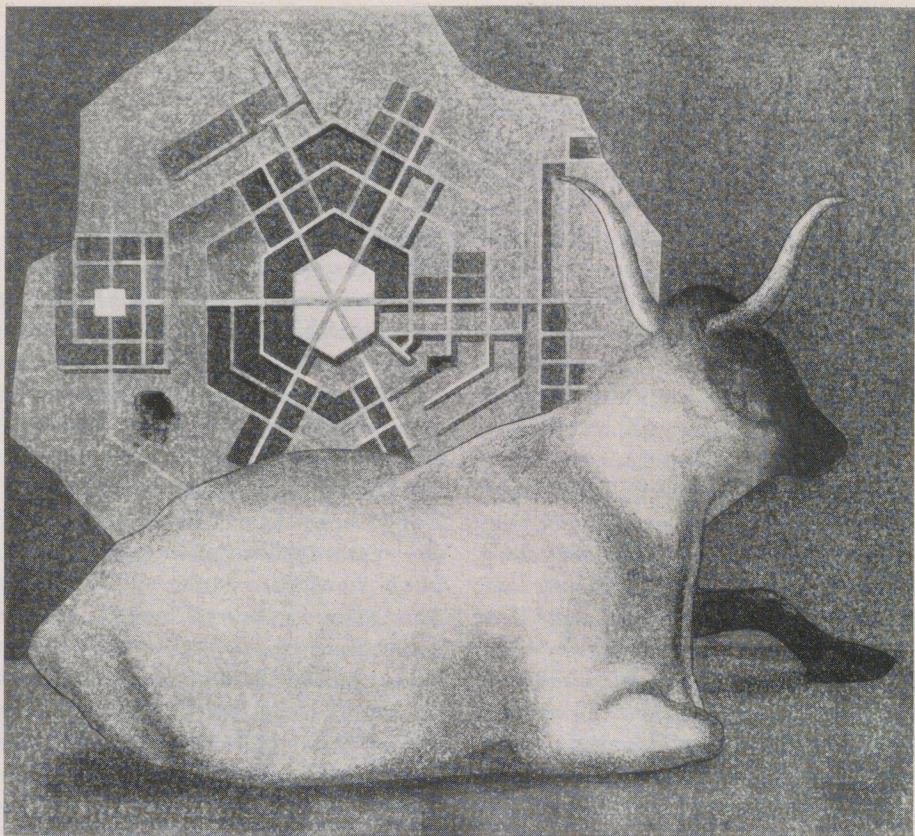
Von Hans Fegers

Bald nach ihrer Wiedereröffnung im Jahre 1946 wurde Prof. Karl Rössing an die Stuttgarter Akademie berufen, und zwar zunächst als Leiter der Klasse für Holzschnitt und Holzstich; seit der Zurruhesetzung von Prof. Hans Meid, der noch bis 1951 der Radierklasse vorstand, vertritt Rössing hier das gesamte Gebiet der freien Graphik und Illustration. Mit ihm ist ein Künstler und Lehrer nach Stuttgart gekommen, der in seltener Weise künstlerische Klarheit und geistige Verantwortung mit einer unabirrbaren Haltung in der pädagogischen Auffassung vereinigt. Rössing ist übrigens schon sehr jung Lehrer geworden: den knapp Fünfundzwanzigjährigen holte der damalige Direktor der Folkwangschule, der aus Stuttgart stammende Architekt Alfred Fischer, 1922 für zehn Jahre an seine Schule nach Essen. Im Jahre 1934 folgte Rössing einem Ruf an die Hochschule für Kunsterziehung nach Berlin.

Karl Rössing ist seiner Herkunft nach Österreicher (geb. 1897 in Gmunden am Traunsee), doch er entstammt einer in Niedersachsen beheimateten Familie. Man mag die so eigenartige Verbindung von sterner, handwerklich disziplinierter Formgesinnung mit der reichen Bildphantasie, die seine Arbeiten charakterisiert, aus dieser „doppelten Herkunft“ erklären. Von 1913 bis 1917 studierte Rössing an der Münchener Kunstgewerbeschule, wo Prof. F. H. Ehmcke sein Lehrer war. Rückblickend möchte man diese Lehrerwahl geradezu als eine schicksalhafte Fügung betrachten, denn man kann sich nicht vorstellen, wo Rössings besondere Begabung eine förderlichere Hilfe und Pflege hätte erfahren können als gerade bei diesem feinsinnigen Schrift- und Buchkünstler, dessen gesamtes künstlerisches Werk (Ehmcke ist auch Architekt und Entwerfer von Möbeln, Stoffen u. a.) von einer zuchtvoll noblen Formauffassung geprägt ist, und dessen nachdenklich machende Schriften zur künstlerischen Situation eine von Sorge und Verantwortung bestimmte Haltung bezeugen.

Nach seinem Studium versuchte Rössing sich als junger Künstler in München durchzusetzen und zu behaupten; er konnte ausstellen, fand Möglichkeiten, seine graphischen Blätter zu veröffentlichen, und bekam auch bald Illustrationsaufträge. Man wurde auf ihn aufmerksam, und die frühe Berufung als Lehrer

an eine bekannte Kunstscole spricht für das Vertrauen, das man in den jungen Künstler setzte. Über eine der ersten Ausstellungen Rössings in München schreibt der Dichter R. M. Rilke unter dem 3. Juni 1919 an seinen Verleger: „Zum Schluß noch der Hinweis auf einen Graphiker, der mir auf der neuen Ausstellung der hiesigen jüngeren ‚Secession‘ günstig aufgefallen ist; er heißt: Karl Rössing, und der Katalog nennt Gmunden als seinen Wohnsitz. Ein Rahmen mit zwölf Münchhausenbildern lässt ihn als eminent buchhaft arbeitend erkennen; außerdem ist ein vorzügliches kleines Ölbild von ihm da. Der Name wäre zu merken.“ In dieser Mitteilung scheint mir die Bemerkung „eminent buchhaft arbeitend“ besonders aufschlußreich, denn sie macht offenbar, daß die Arbeit für das Buch Rössings künstlerisches Denken von Beginn an bestimmte, wenngleich er sich, wie Rilkes Hinweis auf „ein vorzügliches kleines Ölbild“ bezeugt, keineswegs ausschließlich auf diese künstlerische Aufgabe beschränkte. Rössing hat eine außerordentlich große Zahl von Büchern und in Zeitschriften veröffentlichten Dichtungen illustriert, so u. a. von Flavius Josephus, Goethe, Fritz Reuter, Gustav Schwab, Alverdes, Rosegger, E. T. A. Hoffmann, Gottfried Keller, Bürger, Günther Eich, sowie von Kusmin, Dostojewski, Gogol, Tolstoi und Turgenjew – um nur die wichtigsten zu nennen. Von den Zeitschriften, die seine Holzstiche veröffentlichten, seien hier nur einige erwähnt: Simplizissimus, Jugend, Literarische Welt, Querschnitt, Cicerone, The Studio und Das Werk. Neben den mehr oder minder den Text illustrierenden Arbeiten hat Rössing aber auch selbständige Bilderfolgen geschaffen, die als eigene Bücher oder auch in Zeitschriften erscheinen konnten. Ich nenne hier als die wichtigsten: „Mein Vorurteil gegen diese Zeit“ (1932), sowie das sehr bekannt gewordene Inselbüchlein „Bilderrätsel“ (1933); „Das literarische ABC“ (erschienen in der Literarischen Welt 1931–1932); „Passion unserer Tage“ (1946); „Der Fluß“ (1947); „Begegnungen“ (1950). Sein letztes großes buchgraphisches Werk sind die 1949–1950 entstandenen „Bilder zur Odyssee“, 180 Holzstiche, die die Bauersche Gießerei in einer schönen bibliophilen Ausgabe veröffentlicht hat. Der Künstler bedient sich für seine Arbeiten bei-



Der Stadtplan von Galamataca

nahe ausschließlich des Holzstichs. Er hat zwar auch die anderen graphischen Techniken gehandhabt und kennt ihre Voraussetzungen, Möglichkeiten und Bedingtheiten, was für den Lehrer Rössing nicht unwichtig ist. Doch im Holzstich fand er schon sehr früh das seinen künstlerischen Formvorstellungen gemäße gestalterische Ausdrucksmittel. Rössing ist einer der ersten, wenn nicht überhaupt der erste Graphiker, der den Holzstich, bis dahin im wesentlichen als Reproduktionsmittel verwendet, zu einem künstlerischen Ausdrucksmittel erhab. Während der Holzschnitt bereits eine lange künstlerische Tradition aufweist, ist der Holzstich eine noch verhältnismäßig junge Technik, sie wurde gegen 1800 von dem Engländer Thomas Bewick erfunden. Bei diesem Verfahren werden wie beim Kupferstich mit Hilfe eines Stichels Linien und Punkte nur eben statt in eine Kupferplatte in eine Hirnholzplatte gestochen (also in quer zur Faser geschnittene Holzplatten, die härter sind als das längsgeschnittene Langholz, das man für den Holzschnitt verwendet). Im Unterschied zum Kupferstich jedoch, der als Tiefdruck gedruckt wird,

bei dem die eingegrabenen Vertiefungen der Kupferplatte mit Farbe gefüllt werden, die dann auf dem Papier schwarz erscheinen, bleiben die Vertiefungen beim Holzstich weiß; hier drucken die stehengebliebenen und mit Farbe eingeriebenen Stege. Wir haben es also mit einem Hochdruckverfahren zu tun. Der Holzstich stellt somit eine Art Verbindung von Kupferstich und Holzschnitt dar, denn auch beim Holzschnitt drucken die stehengebliebenen Grade und Flächen. In manchem Betracht ist der Holzstich dem Verfahren verwandt, mit dem Schrotblätter und Metallschnitte hergestellt wurden, eine künstlerische Technik, die im 15. und 16. Jahrhundert allerdings nur vorübergehend in Übung war, die aber neben dem Linienholzschnitt und dem beginnenden Kupferstich die Graphik wegen der vielfältigeren Stufungen innerhalb der Druckfläche um eine interessante Möglichkeit bereicherte.

Für die Herstellung von Reproduktionen nach Werken der Malerei und Plastik, wie überhaupt aller bildlichen Darstellungen, bedeutete natürlich vor dem Aufkommen der photomechanischen Reproduk-



Geschnückte Wand

tionsverfahren die Erfindung des Holzstichs eine wesentliche Verbilligung gegenüber dem Kupferstich, der bis dahin üblichen Reproduktionstechnik, weil das Material billiger und das Verfahren weniger mühsam und deshalb auch weniger kostspielig ist. Der Linienholzschnitt kam für die Reproduktion weniger in Betracht, denn er vermag nicht die feinen Farbstufungen und zarten Übergänge einer „malerischen“ Malerei wiederzugeben (seine weitgehende Verdrängung auch als künstlerisches Gestaltungsmittel durch Kupferstich und Radierung im 17. und 18. Jahrhundert hängt zweifellos auch mit der Wandlung zu einer mehr malerischen Kunstauffassung zusammen). Die Erfindung Bewicks nun brachte der Xylographie eine Ausweitung ihrer Möglichkeiten; sie konnte deshalb dem Kupferstich nicht nur Konkurrenz machen, sondern ihn sogar bald als Reproduktionsverfahren ausschalten. Denn anders als der Linienholzschnitt erlaubt der Stich auch die Umsetzung zarter Übergänge bei den Farben und selbst des vibrierenden Lichtspiels im Raum in druckgraphisch verwendbare Formen. Wessen die auf dem Holzstich basierende Xylographie fähig wurde, beweist die Wiedergabe von Menzels Illustrationen zu Kuglers Geschichte Friedrichs des Großen, deren

beste Blätter den Charakter von ganz spontan hingeschriebenen Zeichnungen behalten. Doch solche Leistungen waren nur den wirklichen Künstlern unter den Stechern möglich. Die meisten xylographischen Reproduktionen des 19. Jahrhunderts, die für Bücher und Zeitschriften angefertigt wurden, brillieren entweder mit virtuoser Technik, oder verflachen in trockener Manier. Bei den rein gewerbsmäßig hergestellten Kupferstichen war übrigens vorher eine ähnliche Entwicklung zu verfolgen.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollte die Druckgraphik für die Kunst erneut Bedeutung gewinnen. Es ist hier nicht der Ort, ausführlicher darauf einzugehen oder gar die Entwicklung der graphischen Künste seit dieser Zeit nachzuzeichnen. Ich möchte allerdings unterstreichen, daß auch diese Entwicklung nur im engsten Zusammenhang mit der gleichzeitigen Malerei richtig zu würdigen ist. So erfährt die Radierung mit der impressionistischen Malerei eine Neubelebung, doch auch die Expressionisten betrachten sie als ein geeignetes Mittel für die Niederschrift ihrer Bildvorstellungen. Ich darf weiterhin auf das Interesse für den Steindruck hinweisen, der seit Toulouse-Lautrec vor allem auch als Farblithographie eine außerordentliche Bereicherung der

künstlerischen Aussageweisen gewährt. Man wird unschwer auch hier den Zusammenhang mit den durchhellten Farben der impressionistischen Malerei feststellen, wird aber auch die Möglichkeiten erkennen, die die Farblithographie für jene künstlerische Auffassung bereitstellte, die mit ihrem Streben nach vereinfachten Formen in einer betont flächig gehaltenen Bildordnung den differenzierenden Impressionismus überwand und der Farbe ihre unmittelbar wirkende Aussagefähigkeit zurückgab. Aus derselben künstlerischen Grundhaltung heraus griffen die Künstler auch wiederum zum Holzschnitt, ja für die deutschen Expressionisten sollte der Holzschnitt sogar zu einem bevorzugt verwendeten gestalterischen Mittel werden. Im Unterschied zu Radierung und Lithographie, die eigentlich immer in den Händen der Künstler verblieben, d. h. nicht zu Reproduktionsmitteln geworden waren, erfuhr der Holzschnitt hinsichtlich seiner künstlerischen Möglichkeiten fast so etwas wie eine Neuentdeckung. Er kam jedoch nicht wieder als Linienholzschnitt in Übung (wenn-gleich auch dieser eine begrenzte Neubelebung erfuhr); die Künstler entwickelten vielmehr den Flächenholzschnitt, bei dem sie nicht mehr Linien und zu Flächen werdende dichte Linienfolgen aus dem Brett herausschnitten, sondern kleinere oder größere zusammenhängende Flächen von unregelmäßiger, ja willkürlicher Art und Ausdehnung. Dieses Verfahren ermöglichte eine auf Kontraste zielende Flächenwirkung, wie sie bekanntlich auch die gleichzeitige Malerei suchte, die ja in ihrem Streben nach starken Farbwirkungen auch den Farbholzschnitt anregte.

Wir sagten vorhin, daß Rössing sich für seine Arbeiten beinahe ausschließlich des Holzstichs bedient, und das, obwohl ihm alle die anderen graphischen Techniken keineswegs fremd sind. Die so klare Entscheidung für eine bestimmte Technik kann aber nicht zufällig oder beiläufig sein, sie muß ihren Grund im Künstlerischen haben. Rössing selbst gibt uns darüber Auskunft, wenn er berichtet (in der Zeitschrift „Graphis“, 1950, Nr. 30), daß er, lange bevor er Bewicks Werk kennen lernte, noch im Schüleratelier Ehmkes ganz zufällig an den Holzstich geriet: „Die Auflösung der schwarzen Grundfläche in graue Töne entsprach ganz meinen Absichten. Mich reizte die Auseinandersetzung von Schwarz und Weiß nicht im krassen Gegensatz von harten Flächen, sondern im vermittelnden Grau und der plastischen Abwandlung. Von Jugend auf den aus dem Dunkel ins Licht tretenden Erscheinungen zugetan, war diese Technik ganz nach meinem Sinn, wenn ich mir dessen auch kaum bewußt war.“ Für die Verwirklichung seiner

künstlerischen Vorstellungen sind ihm also die vielen Stufen der zwischen Schwarz und Weiß vermittelnden Grautöne wichtiger als der kontrastierende Gegensatz von Schwarz und Weiß in „harten Flächen“, wie ihn der Holzschnitt für die Realisierung ganz anders gerichteter künstlerischer Absichten bietet. Rössing sucht die Vielfalt und den ganzen Reichtum der Töne, um Räumliches vorstellbar und plastische Formen sichtbar zu machen, jedoch daß seine Blätter dadurch zu illusionistisch beschreibender „Malerei“ würden. Nie wird in ihnen das Räumliche begehbar und das Körperliche greifbar, alles bleibt Fläche, bleibt eingebunden in die flächige Ordnung, an der alle Formen teilhaben, und an keiner Stelle wird darüber hinweggetäuscht, daß auch die vielfach gebrochenen und silbrig schimmernden Zwischentöne Druckerschwärze auf hellem Papier sind. Der Künstler hat selbst einmal von der Erkenntnis gesprochen, „daß die Auseinandersetzung von Hell und Dunkel im geistigen und formalen Sinne“ für ihn „nicht aus der flüchtigen Handzeichnung, sondern aus der Sprödigkeit und aus der Tiefe der Druckerschwärze kommen müsse“.

Die Arbeit an dem harten Holz (meist Buchsbaum) zwingt zu handwerklicher Disziplin, aber auch zu klarem Formdenken, das nichts dem „Zufall“, d. h. einer sich bei der Arbeit erst einstellenden Wirkung überlassen kann. Beides ist für Rössings Kunst bestimmend geworden, gleich ob es sich um eine kleine Vignette, eine Buchillustration oder um ein großes, wandfähiges Blatt handelt. Seine Stichtechnik ermöglicht es ihm, das in genauer Beobachtung Erfaßte unverwechselbar zu kennzeichnen, es aber auch in eine Form von fast schon begrifflich zu nennender Klarheit zu verwandeln. Gleich, was er gegenständlich darstellt, Rössing vereinfacht es zu großer, flächengebundener Form, in der das Einmalige des Individuellen aufgehoben ist und das Dargestellte etwas vom Charakter des Zeichenhaften erhält. Es liegt in seiner besonderen Art der Abstraktion begründet, daß alle von ihm „mitgeteilten“ Begebenheiten und Geschehnisse uns nicht vordergründig als aktuelle Handlungen beschäftigen, daß in der Landschaft und im Stilleben dargestellte Naturdinge und Gegenstände uns nicht ihres materiellen Daseins und stofflichen Reizes wegen interessieren, sondern daß sie uns eher anmuten wie Gleichnisse, Aussagen also, die durch das Bild auf etwas Allgemeines in ihnen deuten.

Damit hängt es wohl auch zusammen, daß Rössings Buchillustrationen mehr sind als nur den Text begleitende bildliche Beschreibungen. Mit seinen besonde-



Das Mühlrad des Hl. Florian

ren gestalterischen Mitteln gelingt es ihm, den poetischen Gehalt und epischen Charakter der bildreichen Erzählung Homers zum Ausdruck zu bringen. Die „Begegnung des Odysseus mit Nausikaa“ schildert diese Begegnung zwar, kennzeichnet auch die Situation mit aller für das Verständnis erforderlichen Deutlichkeit; aber es ist die zwingende Einbindung aller Formen in die Fläche, die Gestalten und Landschaft sich aus dem Hier und Jetzt, aus der Zeitlosigkeit des einmaligen Vorgangs und der bestimmten Umgebung herausheben und zu einer Darstellung von allgemeiner Gültigkeit werden lässt: zur Begegnung von Mann und Frau. Die Landschaft mit den Flößern aus der Folge „Der Fluß“ beschreibt nicht eine bestimmte Landschaft, die von einem feststellbaren Punkt aus gesehen ist. Zwar sind die Formen dieser Landschaft mit aller wünschenswerten Deutlichkeit herausgearbeitet, ist die Lage der Häuser am Ufer und die Tätigkeit der Flößer genau beschrieben – und doch ist es kein Raum, in den man hineingehen, sind es keine Bäume, die man um-

fassen kann, alles ist zum „Bild“ geworden, zu einer zeichenhaften Form in der Fläche, die uns eindringlicher, als jede beschreibende Wiedergabe der Naturtatsachen es je vermöchte, den großen Atem solcher Landschaft zu deuten und ihren auf das Leben des Menschen bezogenen, gleichnishaften Sinn zu offenbaren vermag. Hier ist im Zusammenhang mit den übrigen Blättern der Folge das Thema „Fluß“ wirklich zu einem Epos geworden.

Seit einigen Jahren hat Rössing das kleine Format aufgegeben und sich dem großen Bildblatt zugewandt. Es kennzeichnet den Ernst seiner gestalterischen Unternehmungen, daß er den buchmäßigen Holzstich nun nicht einfach zum wandfähigen Bilddruck vergrößert. Ein Bild hat andere Gesetze als ein Blatt in der Mappe oder eine Illustration im Buch. Rössing mußte also andere, dem größeren Format angepaßte und künstlerisch gemäße bildnerische Mittel entwickeln, wollte er mit graphischen Mitteln bildmäßige Wirkungen erzielen. Daß und warum er dabei nicht zum großflächigen Holzschnitt griff, ist



Aus der Holzstichfolge „Der Fluß“

aus dem bisher über seine künstlerische Formvorstellung Gesagten wohl zu verstehen. Er fand die seinen neuen Bildabsichten gerecht werdenden graphischen Mittel, indem er die bisher geübte Technik des Holzstichs mit den Möglichkeiten des Clairobscurschnitts vereinigte, einem schon im 16. Jahrhundert geübten Verfahren, bei dem neben der Strichplatte, in die die eigentliche Zeichnung eingeschnitten ist, eine oder mehrere Tonplatten verwendet werden. Das größere Format erforderte aber nicht nur eine Erweiterung der Technik, es mußte auch ein neues Material gefunden werden, das sich in dem übrigens auch leichter zu bearbeitenden Linoleum von selbst anbot.

Das Blatt „Kreta“ (1953) ist von drei Platten gedruckt, einer schwarzgrauen und zwei verschieden hellgrauen Platten. Aber im Unterschied zum alten Tondruck, bei dem die eigentliche Zeichnung mit der Schwarz- und evtl. noch Weißplatte gegeben ist, der ein oder mehrere Töne untergedruckt werden, verwendet Rössing auch hier keine Linien, sein Bild entsteht erst im Zusammendrucken aller Tonplatten. Wie früher bei dem kleinen Format dient ihm auch jetzt die Stichtechnik dazu, in feinen Übergängen das körperliche Wesen der Gestalten und Gegenstände sowie ihre räumliche Stellung und Zuordnung vorstellbar zu machen. Die gegenüber dem einfachen

Holzstich noch erweiterten Möglichkeiten in der Differenzierung und Stufung der Töne verführt ihn jedoch auch jetzt nicht, eine illusionistische Wirkung anzustreben. Alles Dargestellte, die hellen wie die dunklen Formen, bleibt absolute Flächenform, was vor allem auch der über die gegenständliche Bezeichnung hinausweisenden sinnbildlichen Deutungförderlich ist. Wenn wir auf dem Blatt, das uns durch ein Fenster aus einem Innenraum heraus einen Blick in eine Landschaft zeigt, auch das Fenster mit dem Ölkrug und den an den Rahmen gehängten Zwiebelkranz sowie das Palmbrett davor deutlich ausmachen und das Fragment eines antiken Reliefs mit der Gestalt einer Frau klar als solches erkennen, und wenn wir auch ablesen können, daß Relief und Palmbrett sich *in* dem Raum befinden, Ölkrug und Zwiebelkranz *im* Fenster, und daß auch der Blick aus dem Innenraum heraus in die Landschaft überzeugend ins *Freie* führt, so bleibt doch auch hier die bildnerische Tatsache zwingend, daß der Flächencharakter der Darstellung das „Natürliche“ überformt, daß bei aller Naturnähe der Wiedergabe nicht die Anlaß gebende Situation gemeint ist, sondern der Sinn, der den dargestellten Gegenständen eignet. Der französische Maler Georges Braques hat einmal gesagt: „Eine Zitrone neben einer Orange hört auf,

Zitrone, und die Orange, Orange zu sein, um Früchte zu werden.“ In diesem Sinne hören auch Ölkrug, Zwiebelkranz und Palmblatt in Rössings Stich auf, das zu sein, was sie einzeln sind: sie werden durch die verwandelnde Kraft der künstlerischen Form zum Inbegriff von Reife, von Frucht und Ernte, werden zum Sinnbild für die lebendige und Leben spendende Natur, und in der voll erblühten Frauengestalt auf dem antiken Relieffragment, deren Brüste der Frucht gleichen, die sie in der erhobenen Hand trägt, findet die Beziehung zum Menschen unmittelbar Ausdruck. Wenn Rössing hier statt des lebenden Menschen sein plastisches Bild in die Darstellung nimmt, so ist der darin eingeschlossene Sinn un schwer zu erkennen: Natur und Kunst gehören zusammen, gehören zum Menschen. Und nicht zufällig ist es hier ein Werk der antiken Kunst, die auch als Fragment noch und über alle Zeiten hinweg zum deutenden Ausdruck des Lebens wird.

Die lebenspendende Kraft der Natur und die in allen Wandlungen dauernde Macht der Kunst: das ist ein Thema, das Rössing immer wieder beschäftigt und dem er in immer neuen Deutungen Gestalt gibt. So auch in dem „Stadtplan von Galamataca“ (1956). Hier beherrscht der gewaltige Körper einer liegenden Kuh das Blatt, sie füllt beinahe die ganze untere Hälfte aus. Die mächtigen Formen des Tieres wirken geradezu wie ein Urbild von Stärke und Fruchtbarkeit, und die schön geschwungenen Hörner auf dem stolz erhobenen Haupt unterstreichen noch die diesem Tier eigene urtümliche Kraft. Es ist wahrhaft eine „Weltenkuh“. Der Stadtplan nun, der den oberen Teil des Blattes einnimmt, steht mit seinen gerade gezogenen Linien und geometrischen Formen in einem deutlich fühlbaren Gegensatz zu der animalischen Natur. Gewiß, es ist kein moderner und auch nicht der Plan einer bestimmten alten Stadt. Er ist erfunden und erscheint hier als sinnenfälliger Ausdruck für den ordnenden Geist des Menschen und seine künstlerisch planende Fähigkeit. Neben der lebenden Kraft der Natur verkörpert er die im Bauen sich bezeugende schöpferische Kraft des Menschen. Wenn der Mensch in diesem Blatt auch nicht auftritt, so ist er also doch gegenwärtig. Rössing hat hier außer den Grauplatten auch noch einen matt-rötlichen und einen zart-grünlichen Ton verwendet und dem weißen Papierton einen gelblichen Schimmer gegeben. Doch kann man keineswegs von Farbe wie bei einem Farbholzschnitt sprechen; es ist nur ein zarter farbiger Hauch, der über dem Ganzen liegt, der aber das Blatt in einer eigentümlichen Weise belebt, ohne es in einem realistischen Sinne

zu akzentuieren. An diesem Blatt läßt sich übrigens besonders schön ablesen, wie die gedruckten Farb- und Tonflächen „gemacht“ sind, die aus dicht stehenden Punkten und unendlich vielen kleinen und kleinsten Linien und porös gedruckten Flächen bestehen. Nirgendwo erscheint ein pastoser Fleck. Die Kuh, der Stadtplan, der Hintergrund – alles besteht aus demselben fein gesponnenen Farb- und Tongewebe, das die dargestellten Figuren und Dinge wiedergibt, ihr körperliches und räumliches Wesen vorstellbar macht, das aber dennoch Fläche bleibt, gedruckte Form, die die zeichenhafte Bedeutung des Dargestellten eindringlich bewußt werden läßt.

„Geschnückte Wand“ (1958) ist ein graphisch besonders reizvolles Blatt, dem man auch die Freude am graphischen Spiel deutlich anmerkt. Eine in einem vielfältig variierten grau-braunen Grundton gehaltene Wand bedeckt bis auf eine schmale, dunkle Öffnung unter einem Bogen auf der linken Seite die ganze Bildfläche. An einzelnen Stellen nur tritt die Quaderschichtung der Mauer deutlicher hervor, im übrigen aber wird die Wand zum Träger für eine Vielzahl von seltsam geformten Ornamenten und Friesen mit merkwürdigen Zeichen, zwischen denen einzelne Bildreliefs erscheinen, die an den Ecken und Kanten schon brüchig geworden sind. Ein Epitaph mit langen Kolumnen einer rätselhaft wirkenden Schrift und einer Halbfigur in einem Segmentbogen darüber tritt etwas stärker hervor, und ebenso oberhalb des Ornamentfrieses die beiden helleren Reliefs mit Tierfiguren, in denen man Adler und Pelikan zu erkennen glaubt. Betrachtet man dieses Blatt länger, dann bekommen alle diese seltsamen Formen und merkwürdigen Zeichen ein unheimliches Leben, beginnen zu erzählen und lassen etwas von den fernern und vergangenen Zeiten ahnen, denen sie entstammen. Kunstwerke und Kunstformen einer vergangenen Zeit also sind Thema dieses Blattes – aber nicht im Sinne archäologischer Beschreibung; es stellt sich auch nicht Wehmut und Klage ein um eine vergangene, vielleicht bessere und schönere Welt. Das reiche Spiel der Formen bringt uns die Gestalten und Ornamente auf eine fast magisch wirkende Weise nahe. Sie haben die Zeit überdauert, haben auch als Fragmente nichts von der wirkenden Kraft verloren, die dem Kunstwerk eigentlich ist. Vor der geschnückten Wand nun steht, die ganze Höhe des Blattes einnehmend, ein Gerüst, wie es Bildhauer als Halt für ihre Tonfiguren aufzubauen pflegen. Seine scharf geschnittenen, tiefschwarz gedruckten Formen haben etwas Bizarres, sie stehen in einem spannungs vollen Gegensatz zu der malerisch tonreich gehalte-

nen Wand, ja eigentlich scheinen sie sich, ein seltsames Tier, an ihr vorbeizubewegen. Diese ganz unkörperlich silhouettenhaften Formen verleihen dem Blatt einen fast surrealistischen Aspekt.

„Der Engel mit dem Mühlstein“ (1954), ein ebenfalls von mehreren Platten gedrucktes Blatt, ist in Inhalt und Form gleicherweise eindringlich und faszinierend zugleich. Es ist gewiß ein merkwürdiger Bildeinfall, einen Engel mit einem Mühlstein zu verketten; man mag vielleicht an den hl. Florian denken, zu dessen Attributen in Erinnerung an seinen Märtyrertod der Mühlstein gehört. Ich glaube aber, auf unserem Blatt ist noch etwas anderes gemeint, nämlich die Bindung des Flügelwesens, d. h. des emporstrebenden, frei sich erhebenden und aufschwingenden Geistes an den schweren Stein, der unbewegt bleibt und hinabzieht, der den Geist an die Erde, also an die Materie bindet. Der dunkle Schatten, den die Gestalt des Engels mit seinen gewaltigen Flügeln geradezu ins Raumlose wirft – übrigens auch kompositorisch ein ausgezeichneter Einfall – lässt ihn noch größer erscheinen, lässt damit aber auch die tragische Bindung des Geistes an das Lastende, Schwere, Unbewegte noch eindringlicher bewußt werden. Engel und Stein schimmern wie altes, stumpf gewordenes Gold, das vor dem graublauen Grund ganz eigenartig, geradezu geheimnishaft leuchtet und jede Vorstellung von real gemeinten Gestalten und Dingen ausschließt.

Beim Lesen dieser Bildbeschreibungen und der vom Inhalt ausgehenden Deutung der Darstellungen könnte man vielleicht versucht sein, anzunehmen, es handle sich bei Rössings Arbeiten um eine sehr stark

„literarisch“ bestimmte Kunst. Das Wort „literarisch“ hat aber im Bereich der bildenden Künste einen abwertenden Klang, man pflegt es zur Charakterisierung von bildlichen Darstellungen zu verwenden, in denen es letztlich nur um die Bilderzählung geht. Zweifellos ist Rössing der Bildinhalt nicht unwichtig, er ist ihm mehr als nur Anlaß für sein ernstes Spiel mit künstlerischen Formen und graphischen Mitteln. Aber er „berichtet“ seine Inhalte nicht um ihrer selbst willen, d. h. es geht ihm nicht um Schilderung und Wiedergabe von Tatsachen und Begebenheiten, sondern um den gleichnishaften Sinn, den sie allerdings erst durch die künstlerische Gestalt bekommen. In dieser Tatsache gründet zutiefst auch der zeichenhafte Charakter von Rössings Bildformen, die bei aller Naturnähe der Darstellung doch abgehoben sind von der Natur. Sie sind dank dem gestalterischen Vermögen zu etwas Eigenem, eben Künstlerischem geworden, das sich uns deshalb auch nicht in der Reflexion über den inhaltlichen Sinn der Darstellung erschließt, sondern nur in der Anschauung.

Wo die Form keinen Inhalt hat, wird sie zur Formel oder zur reinen Dekoration, wo dem Inhalt nicht eine gemäße Form zuteil wird, bleibt er Bericht oder „Literatur“. Ziel der Kunst wird immer, wie Rössing einmal bei einer Ausstellungseröffnung sagte, die große Form sein: „Diese große Form darf aber nicht in eine dekorative Formel ausarten, es muß das Geistige und Menschliche, das Sittliche und Künstlerische zugrunde liegen, sonst wird Kunst zur Dekoration“. Und in demselben Sinne hat er auch einmal den Sinn der Graphik bezeichnet als „die Auseinandersetzung zwischen Hell und Dunkel im Geistigen und im Formalen“.



Odysseus und Nausikaa