

# Der Maler Alfred Hesse

Von Artur Dänhardt

In der Nähe von Schmiedeberg im Erzgebirge wurde etwa 1917, jedenfalls im ersten Weltkrieg, alltäglich eine Gruppe französischer Kriegsgefangener ins Bergwerk zur Arbeit geführt. Einem der Gefangenen fiel wiederholt ein Knabe auf, der, am Wegrand sitzend, eifrig zeichnete. Die Bewachung muß großzügig gewesen sein: jedenfalls konnte dieser Gefangene, ein deutsch sprechender Lehrer, sich dem Knaben nähern, ihm zusehen, mit ihm sprechen: „Junge, das ist gut. Du mußt auf die Kunstakademie gehen, Maler werden.“ Wir wissen nicht, wie weit das Kunstverständnis des freundlichen Franzosen ging, dürfen auch vermuten, daß der Knabe selbst ohne diesen Rat Maler geworden wäre. Sicher ist aber, daß sich diese Begegnung im Gedächtnis des damals Dreizehnjährigen tief eingegraben und ihm in seinem langen Künstlerleben mehr als einmal Mut gemacht hat. Noch heute denkt er, der Maler Alfred Hesse, in Dankbarkeit an diesen französischen Lehrer, der bald danach das Leben verlor in jenem Bergwerk.

Dem jungen Mann war für den Künstlerberuf neben seiner Neigung noch eine nicht unwichtige Erleichterung vorgegeben: Der Vater, ein Zimmermann, wußte geschickt mit dem Zeichenstift umzugehen und recht gut Akanthusblätter, Eierstab-Ornamente und was an Gebälschmuck sonst noch gefordert wurde zu zeichnen. So lag die Berufsrichtung ziemlich früh fest, allerdings verknüpft mit einer ökonomisch verständlichen Bedingung: es mußte schnell Geld verdient werden. Der Jüngling sollte eine „Gebrauchskunst“ erlernen. Er fand eine Lehrstelle als „dekorativer Maler“ und wurde nach Beendigung der Lehre zum Studium an die Akademie für Kunstgewerbe nach Dresden geschickt. Wenn einer der dortigen Lehrer, Professor Hermann, brummig zu ihm sagte: „Hm hm, na ja, es kann noch was aus Dir werden...“, so war das ein hohes Lob. Lehrer wie Georg Erler, der so ausgezeichnete Kunst zu erklären verstand und das „Sehen“ von Kunst beibrachte – die Grafik Daumiers wurde durch ihn zu einem ersten großen Erlebnis! – oder Arno Drescher, dessen großzügig-weiche Malweise dem gemütvollen Wesen Alfred Hesses entgegenkam und in dessen Spätwerk nochmals stark spürbar wird, legten die Ecksteine für sein künst-

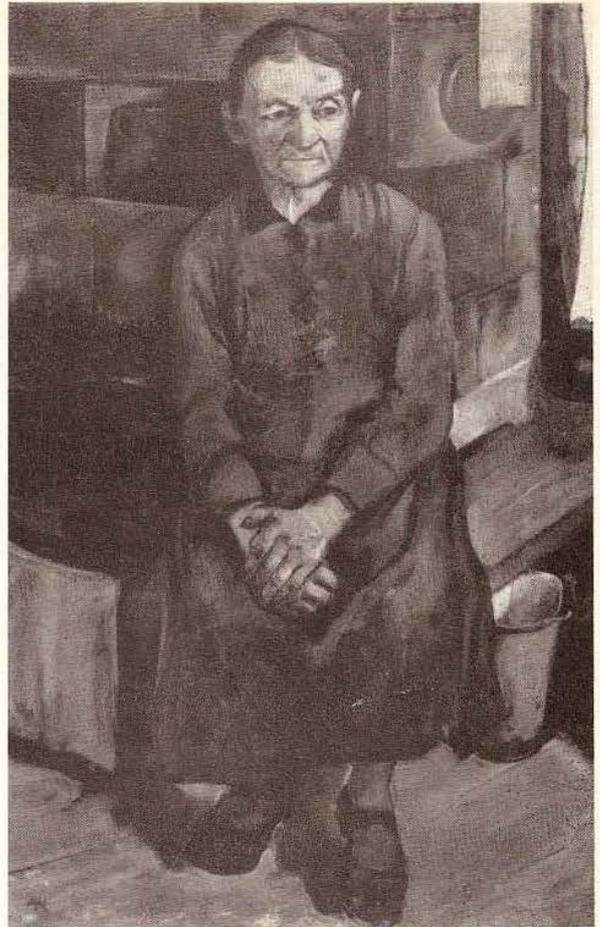


Abb. 1: Alfred Hesse: Meine Mutter. Öl, 1920.

lerisches Fundament. Schon damals aber – es war die Zeit der großen Weltwirtschaftskrise und Massenarbeitslosigkeit – schuf A. Hesse auch Bilder wie das Porträt „Mutter“ (jetzt im Besitz der Galerie Neue Meister, Dresden) und Zeichnungen von hungrigen Proletarierkindern. Die Zeit war hoffnungslos. Hesse meinte sein künstlerisches Fundament festigen zu müssen und wollte zu Emil Orlik nach Berlin gehen, als etwas Entscheidendes dazwischenkam – der erste Auftrag, und zwar ein großer Auftrag, und der Auftraggeber hatte einen guten Namen: das Hygiene-Museum in Dresden. Es war – in Ölmalerei! – ein 32 Meter langer Wandfries zu malen, der die „Ernährungs-

Abb. 2: Der Weg der roten Fabne. Wandbild, Kulturpalast Dresden, Westseite. Kollektivarbeit unter Leitung von Prof. Gerhard Bondzin. Am linken Teil der Arbeit war Prof. Alfred Hesse besonders beteiligt. Fotos: Deutsche Fotobek



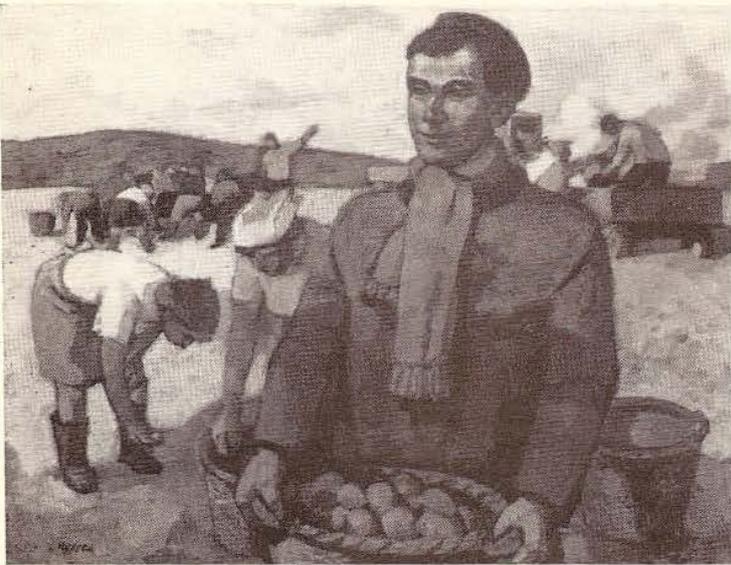


Abb. 3: Studentische Jugend hilft der LPG. Öl, 1962.  
Foto: Deutsche Fotobek

geschichte der Menschheit“ darstellen sollte. Der Auftrag wurde zur Zufriedenheit ausgeführt, weitere Arbeiten standen in Aussicht, und so fuhr Alfred Hesse nicht nach Berlin und wandte sich nunmehr hauptsächlich der Wandmalerei zu.

Die beiden Quellen seiner künstlerischen Arbeit – die angeborene Lust am Malen und das väterliche, eng praxisbezogene Vorbild – wirken gleich zwei Strömungen in seinem gesamten künstlerischen Lebensweg fort. Was aus seiner ungebunden-freien Schaffensfreude entsteht, findet sich in einer Fülle von Zeichnungen, Aquarellen und Ölgemälden und äußert sich bis zum heutigen Tage überwiegend in der Landschaftsmalerei, ohne aber figürliche Gestaltungen zu vernachlässigen. Die andere Strömung seines Schaffens ist wesentlich enger an gesetzte Grenzen, an Aufgaben und Zwecke gebunden, steht also der einst ins Auge gefaßten „Gebrauchskunst“ nahe. Denn die Wandmalerei ist ihrer ersten und besonderen – wenn auch nicht einzigen – Funktion nach auf „Gebrauchlichkeit“ gerichtet. Raum und Wand sind vorgegeben, sind damit meist auf erwartete Besucher und Betrachter eingestellt. Vorgegeben sind also auch Bildformat, Lichteinfall usw. und mit dem Raumzweck in der Regel auch das Bildthema, sein Aufbau und seine Gestaltungsweise.

Jenem großen Wandfries – er wurde später ein Opfer des vernichtenden Luftangriffes auf Dresden – folgten kleinere, ebenfalls zweckgebundene Arbeiten im Dienste der Aufklärungsbemühungen des Hygiene-Museums, wie anatomische Darstellungen usw. Die damals gesammelten Erfahrungen kamen dem Künstler später, nach Ende des zweiten Weltkrieges, vielfach zugute, wenn zunächst auch meistens bei Wandgestaltungen für die Leipziger Messe. Das war „Brot-Arbeit“; sie ließ dem freien Schöpferwillen nahezu keinen Raum. Anders war dies schon bei dem großen Gemälde „Stahlwerk Riesa“, das 1949 als Experiment der kollektiven Wandgestaltung versucht wurde. (Mitbeteiligte waren Rolf Krause und Heinz Hamisch.) Hier wurden die Künstler vor eine Thematik gestellt, die einerseits relativ neu war, die aber A. Hesse wegen der geforderten Massenwirksamkeit und zugleich vollkünstlerischen Gestaltung sehr entgegenkam. Auch das 1954 geschaffene Wandgemälde „Wiedereröffnung der Technischen Hochschule Dresden durch Wilhelm Pieck“ war eine Kollektivarbeit, diesmal zusammen mit dem Maler Erich Gerlach. In den folgenden Jahren entstanden weitere größere Wandgestaltungen, die A. Hesse nun jedoch allein ausführte. Zu ihnen zählen die Themen „Mensch und Wissenschaft“ (1959, Dresdner Hochschule für Ingenieurwesen) oder

„Der erste Kosmonaut im Weltall“ (1961) – Arbeiten, die je nach Eignung in Kaseinmalerei, Sgraffitotechnik oder auch als Glasmosaik ausgeführt wurden. Hesses Fähigkeit, eine inhaltlich überzeugende Aussage in künstlerischer, also auch in einer für jede Raum- und Wandsituation spezifischen Gestaltung zu schaffen, hatte ihm bereits 1965 die Ernennung zum Professor für Wandmalerei an der Dresdner Kunsthochschule gebracht. Mit seinen reichen Erfahrungen konnte er schließlich noch einmal an einer bedeutenden Kollektivarbeit mitwirken. Er gehörte zu den Gestaltern des großen Wandgemäldes „Weg der roten Fahne“, das 1969 unter Leitung von Prof. Gerhard Bondzin für die westliche Außenwand des Dresdner Kulturpalastes geschaffen wurde. Diese Arbeit wurde durch die Verleihung des Nationalpreises der DDR und die Verleihung des Kunstpreises des FDGB gewürdigt.

Neben diesen immer zeit- und kraftaufwendigen Wandgestaltungen entstanden – und nicht nur „im Nebenher“ – viele Aquarelle und Ölgemälde, die meist weder einen „direkten“ Auftraggeber hatten noch an bestimmte Räumlichkeiten gebunden waren. Konnte Hesse hier also ganz nach freier Lust arbeiten, so war natürlich – wie für jede künstlerische Freiheit und zu allen Zeiten – auch hier ein historisch-gesellschaftlicher Rahmen gegeben.

Gleich vielen anderen Künstlern gewann auch A. Hesse durch das Erlebnis des Faschismus, des Krieges und schließlich des „Jahres 45“ neue Erkenntnisse. Er war zwar in seiner künstlerischen Auffassung von jeher Realist; jetzt aber erhielt dieser Realismus ein klareres Profil, bestimmt durch die sich neu formierende Gesellschaftsordnung. Ein erster Schritt auf diesem Wege war seine Mitgliedschaft in der progressiven Künstlergruppe „Das Ufer 1947“. Diese Gruppe bestand aus etwa zwanzig Künstlern unterschiedlicher Art und Handschrift, die sich aber darin einig war, dem Volke zu dienen, indem sie unter das Volk ging. Ihre Maler und Grafiker arbeiteten oft wochenlang auf dem Lande oder in den Betrieben. Sie holten sich dort nicht nur „neue“ Motive, wollten nicht nur das Denken und Fühlen des arbeitenden Menschen besser begreifen, sondern suchten auch die alte Kluft zwischen den Volksmassen und der Kunst auf vielfältige Weise zu schließen. Ohne die hierbei gewonnene neue Einstellung wäre es schwerlich zur Bewältigung des Wandgemäldes „Stahlwerk Riesa“ und ähnlicher Arbeiten gekommen. Stand A. Hesse seiner Herkunft nach dem arbeitenden Menschen sehr nahe, so entwickelte sich doch nun ein tieferes geistiges Erfassen seiner Probleme. Auf dieser Basis konnten so bedeutende Gemälde wie „Tempergießer“ oder „Studentische Jugend hilft der LPG“ (1962) entstehen; sie fanden auf der V. Deutschen Kunstausstellung eine starke Beachtung und wurden u. a. als weithin bewußtseinsbildend verstanden. A. Hesse war damals in eine der ersten Reihen jener Maler gerückt, die das Neue im Leben unserer Republik überzeugend zu gestalten wußten.

Dafür war keinesfalls allein die Wahl seiner Themen entscheidend. Erforderlich war auch die bei aller Sachlichkeit der Gestaltung spürbare innere Anteilnahme am Gegenstand; dadurch konnte erst ihr geistig-moralischer Gehalt wirksam werden. Verständlich ist, daß Hesses Erfahrungen in der Wandmalerei zu der zu beobachtenden Sachlichkeit in der Tafelmalerei jener Jahre wesentlich beitrugen. Das weist sich aus in den festen Formen und relativ klaren Farben, in einer eindeutig den Raum ordnenden Komposition wie im klaren Verhältnis von Waagerechten und Senkrechten. Die Rauntiefen, durch Staffelungen, Überschneidungen und Farbabstufungen erzielt, werden nur vorsichtig angedeutet, so daß der Flächencharakter der Bilder erhalten bleibt. Auch die Neigung, Bildnisse frontal und nur mit geringer Gestik darzustellen, dient diesem Ziel. Die damals entstandenen Tafelbilder wirken eindeutig, klar, vielleicht etwas „sachlich“. Es waren „die Dinge selbst“ – womit hier auch der Mensch gemeint ist –, die zunächst in ihrer Gegebenheit, in ihrem Umriß,

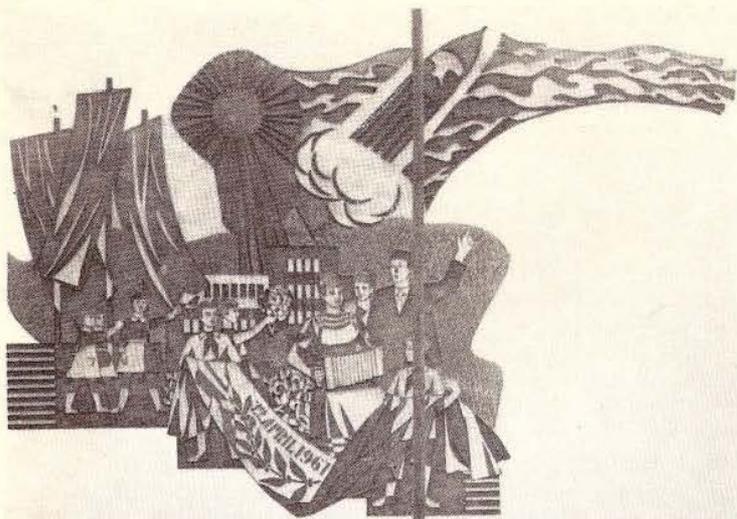
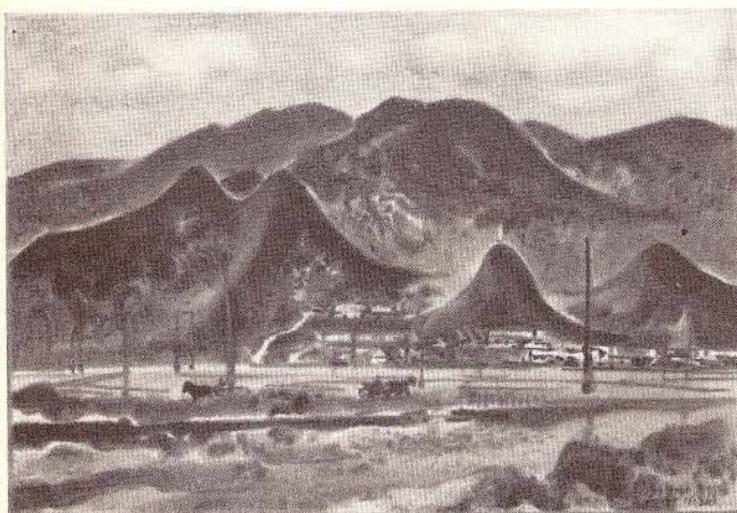


Abb. 4: Der erste Kosmonaut im Weltall, Wandgemälde, 1961.



Abb. 5: Rastende Kamelkarawane, Öl.

Abb. 6: Die heiligen Berge bei Ulan Bator. Aquarell.  
Alle Aufnahmen: Deutsche Fotobek



ihrer erkennbaren Struktur, ihrer Farbigkeit und ihrer relativ natürlichen Licht-Schatten-Erscheinung sprechen sollten. Und doch wurde diese Sachlichkeit niemals kalt oder auch nur unterkühlt, auch nie als eine Reduzierung auf das absolut „Dinghafte“ gegeben – dagegen stand viel zu sehr das innere Wesen Hesses, seine menschlich-gefühlsmäßige Teilnahme am Objekt. Man kann daher nur von einer relativen Sachlichkeit sprechen. Dem Betrachter wird dies voll bewußt, wenn er jene Arbeiten mit denen der darauffolgenden Schaffensperiode vergleicht.

Alfred Hesse hatte zunächst und lange Zeit ein ganz unmittelbares Natur- und Landschaftsverhältnis. Die Treue, mit der er einst als Knabe die heimatliche Bergwelt zeichnete und die ihn als guten Wirklichkeitsbeobachter auswies – eben dies mochte seinem französischen Entdecker aufgefallen sein! –, äußerte sich bei wachsender künstlerischer Vervollkommnung auch in einer relativ sachlichen Komposition seiner Landschaften. Sie war keineswegs naturalistischer Art, aber ebensowenig zeigte sie eine stilistisch betonte Verformung. Der Realismus A. Hesses blieb lange Zeit lediglich naturnah. Dieses für einen realistischen Künstler notwendige Primat des „genauen“ Sehens und einer entsprechenden Wiedergabe kennzeichnete ebenso Hesses frühe Porträtmalerei. Selbstverständlich ergaben die jeweiligen technischen Spezifika, also etwa die Unterschiede zwischen Zeichnung, Aquarell- oder Wandbildmalerei, und nicht weniger die individuelle Sicht vielerlei Abwandlungen. Uns geht es hier allein um das Grundprinzip jener langen Schaffensperiode. Zu einer einschneidenden Änderung, ausgelöst durch ein besonders tiefgehendes Erlebnis, führte schließlich 1964 seine fünfwöchige Studienreise durch die Mongolei.

Wir wissen, daß bei Künstlern häufig schon ein Landschaftswechsel im engen Bereich – und sei es auch nur zwischen unserem Mittelgebirge und der Ostsee – erstaunliche Sicht- und Gestaltungsveränderungen im Gefolge hat. Für den Mitteleuropäer Alfred Hesse wurde diese Mongoleireise jedoch zu einer Welt-sichtveränderung von ganz überraschendem Ausmaß! Diese sechstausend Kilometer Entfernung führten zur Entdeckung einer absolut neuen Welt – nicht nur „anders“ in Klima, Landschaft, Natur oder im Menschenschlag, sondern am entscheidendsten anders durch eine bisher nie gekannte und empfundene Weite. Der Begriff „Weite“ will hier weniger räumlich als vielmehr weltanschaulich-philosophisch verstanden sein. Das wochenlange Leben unter mongolischem Himmel und mit mongolischen Menschen ließ den Maler die Wirklichkeit zwar weiterhin „real“, doch in ganz anderen Perspektiven sehen.

Das Reiseergebnis des damals Sechzigjährigen äußert sich daher nicht nur in einer Fülle neuer Bildmotive. Sie wären relativ leicht aufzuzählen: Berge und Steppen, die Menschen in ihren seltsamen Trachten, die Welt der Tiere, der Tempel, der Jurten und was es dergleichen an Exotischem mehr gibt. Dies alles findet sich selbstverständlich in vielen Zeichnungen, Aquarellen oder Ölgemälden festgehalten. Bereits in den Ende 1965 in Berlin ausgestellten Arbeiten spiegelt sich die ganze Unmittelbarkeit und Überraschtheit des großen Erlebnisses wider. Bildnisse von einzelnen Mongolen oder größeren Gruppen, von der „Rastenden Kamelkarawane“, von Löß- oder Steppenlandschaften und immer wieder von den charakteristischen Tempelbauten oder Jurten sind zweifellos motivisch sehr interessant. Sie lassen das erstaunliche Anderssein jener fernen Welt spüren, erzählen von ihr und ziehen den Betrachter in ihren Bann. Doch diese erste Motivernte war nur der Auftakt. Die „Fülle der Gesichte“, die dem Maler zuteil geworden war, führt in den folgenden Jahren zu immer neuen Bildern – und sie scheinen mit wachsendem Abstand nur noch vertiefter erlebt. Alfred Hesse hat, wie wir wissen, der Natur immer nahegestanden, hat sie immer neu erwandert. Ungezählte Landschaftsdarstellungen aus dem Elbebereich, dem Erzgebirge, von der Ostsee, auch Stadt- und Industrielandschaften – so die „Paris“-Bilder oder das „Kombinat



Abb. 7: Torwächter. Aquarell, 1977.

Abb. 8: Phänomen der Natur. Aquarell.  
Beide Aufnahmen: Deutsche Fotothek



Schwarze Pumpe“ – geben davon künstlerischen Bericht. Das Mongoleierlebnis aber scheint ihn endgültig der „Mutter Erde“ ganz nah gebracht zu haben, was sich letztlich nun auch in einer neuen Qualität seines Malens äußert. Sie stellt keinen Stilbruch dar, weil die alten Prinzipien erhalten blieben: die Anerkennung des Primats der Realität, die strenge Gesetzmäßigkeit des Bildaufbaus und die ebenso streng durchgestaltete Bildfläche. Doch manches erfährt dabei eine Milderung, anderes – wie das „dekorative Element“ – gewinnt wieder mehr an Gewicht. Im ganzen gesehen wird die „Welt“ emotional viel tiefer, innerlich bewegter aufgenommen, was sich auch in Farbigkeit und Pinselührung äußert.

Die nunmehr entstehenden Gemälde weisen durchweg auf diese erweiterte und vertiefte Weltsicht hin. Die Dinge – Menschen wie Landschaften – sind gleichsam auf einer neuen geistigen Ebene angesiedelt. Und da hierbei die Existenz und Bedeutung des „Details“ nicht verloren ging – man sehe sich einen Baumstamm oder einen Felsbrocken irgendeines der Waldstücke an! –, darf man in dieser neuen Bildauffassung auch eine bemerkenswerte Synthese von Weitsicht und Gegenstandstreue erkennen. Was er nun malt – jedes „Ding des Zufalls“ gewinnt eine geistig bedeutsame Verallgemeinerung. Das gilt für die „Heiligen Berge bei Ulan-Bator“ wie für die Heimatbilder „Rauhreif“ oder „Höhendorf im Winter“, für den „Kristall“, das „Phänomen der Natur“ oder den „Torwächter“.

Mit dieser vertieften Einfühlung in die natürliche wie menschliche Welt ändert sich die Pinselührung, indem sie wesentlich lockerer und souveräner wird, wie auch die Möglichkeiten der Naß-in-Naß-Malerei in der Aquarelltechnik noch qualifizierter genutzt werden. Die Farbgebung, die Farbwahl und deren Abstufungen gewinnen etwas Erdhaftes, ja man meint den „Erdegeruch“ geradezu zu spüren. Schließlich verschmilzt diese Naturhinwendung auch mit einem wachsenden, fast sichtbar gemachten Erkennen von Gesetzmäßigkeiten der landschaftlichen Tektonik. So könnte man bei einem Gemälde wie „Felsengruppe“ von einem künstlerisch-emotional erlebten Verständnis des geologischen Erdbildes sprechen. Dieses Gespür für die materielle Eigenart und das Gewachsensein der Fels- und Landschaftsgebilde wird selbst dort offenbar, wo seine Gestaltung derart malerisch-barock erscheint, daß darin das tiefe Verständnis des Künstlers für die Musik Händels nachzuklingen scheint: Das Zeitliche unserer dinglichen Welt fügt sich in die Zeitlosigkeit ihrer kosmisch-materiellen Existenz. Sicherlich drückt sich hierin zunächst nur das ganz individuelle Weltverständnis Alfred Hesses aus. Doch da es dem Bildbetrachter begreiflich ist, kann es von ihm als positiver Wert übernommen werden.

In diese Bildwelt reihen sich auch jene neueren Arbeiten ein, die man als expressionistisch oder gar surrealistisch empfinden mag. Doch solche fast abstrusen Gebilde wie „Phänomen der Natur“, „Kristalle“ oder „Möwenbaum“ sind „wirklich“. Sie existieren als Erscheinungen der Natur, und wenn sie auch mehr oder weniger Sonderphänomene sind, sind sie doch tausendfach vorhanden und überall und für jedermann entdeckbar. Hesse weiß sie lediglich aus ihrer scheinbaren Anonymität herauszulösen, sie malerisch auszuformen, sie auf ihr Wesentliches hin zu abstrahieren. Solange bei solchem Abstrahierungsvorgang die reale Basis nacherlebbar bleibt, solange gehören derartige schein-surrealistischen Phänomene der Welt der realistischen Kunst an. Es gehört zu den wichtigsten Funktionen der Kunst, die gesamte Dingwelt zu erkennen, nachzuempfinden, sich geistig wie emotional von ihr befruchten zu lassen. Und es ist nicht zuletzt die künstlerische Ausformung, die die menschliche Phantasie anregt, was das schöpferische Wesen des Menschen nur zu fördern vermag. Indem Alfred Hesse das in der Natur Existierende dem Auge sichtbar macht und zugleich seinen bildhaft-schmückenden Charakter ins Spiel bringt, läßt er uns die Fülle der Weltlichkeiten nicht nur mitentdecken, sondern auch mitgenießen.



# Sächsische Heimatblätter

Sonderdruck aus Heft 1 /1982