

Richard Ackermann – Maler zwischen den Stilen

Gotthard Glitsch

Dem Augenmerk kenntlich, glaubhaft im Tatbeweis als Garant und Bürge für die anhaltende Fortdauer der Bildüberlieferung eines alten Gemeinwesens, so erscheint uns Richard Ackermanns geistige Gestalt. Unbeugsam, knorrig, selbstsicher, eingengeprägt, versehen mit der Überzeugungskraft einer unnachahmlichen Stilgebärde steht er vor uns, aufragend wie ein Schutzpatron im Scheitelpunkt eines Brückenbogens, der aus vergangenen Jahrhunderten in unsere Jetztzeit herüberschwingt. Dieser Mittlerrolle wegen wird sich das Gedenken an ihn im Bewußtsein jener Villingen erhalten, die in kundiger Zuneigung wissentlich und nicht bloß von ungefähr hier leben.

Ist dieser Maler doch der späte Sproß einer kunstreichen Sippe, die im großen Schemenschnitzer Dominikus Ackermann, dem legendären Ölmüller, ihr historisches Oberhaupt hatte. Der ererbte Kunstfleiß, die lautere Werkgesinnung bewähren sich noch im Urenkel als gleichsam angeborene Tugenden. Doch der würdige Nachfahre ist kein Nachahmer. Er schafft das originäre Werk, nicht die Stilkopie. Abgelebte Konventionen kündigt er auf, kehrt den eigenen Zeitbezug hervor, prägt seine Zeitgenossenschaft aus. Die wohlerzogene Handfertigkeit, die selbstgenügsame Nutzanwendung eines (kunsthandwerklich) vorgeprägten Formenvorrats vermochten Ackermann keineswegs zu genügen, die ungeheure Erscheinungsfülle der Sichtbarkeit ergibt sich indes nicht leichthinfügig dem eigenen Duktus eines Künstlers.

Auch Richard Ackermann hat einen bildnerischen Werdegang des Einübens und Sicherprobens durchgemessen, die unerläßliche Erziehung der Wahrnehmungsschärfe des Auges wie des Feingefühls der Hand. Für jede Biographie aber erweist sich die geschichtliche Stunde des Eintretens in die Lebensbahn als wirkungsmächtigste Vorgabe. Unser Künstler, der sich später durchaus als



Baumgruppe, 1925.

Expressionist fühlte und als solchen bezeichnete, entfernt sein Geburtsdatum 1892 um ein Jahrzehnt phasenverschoben von der Phalanx jener Genies, die den Anbruch einer neuen Kunst, jäh wie eine Sterngeburt vor dem ersten Weltkrieg auslösten. Zu dieser Zeit durchlebte der Villingen Protagonist noch Lehrjahre der Unterweisung und des übenden Schauens. Die eigene Empfindungstiefe ließ ihn bewusst die gestaltmächtige Gläubigkeit seiner Väter bejahen. Schon der Ölmüller hatte ja bedeutsame Kreuzfixe skulpiert.

So suchte Richard zur Ausbildung die sakrale Kunstwerkstatt des Freiburger Glasmal-Professors Geiges auf. Fritz Geiges war als historischer Glasmaler mit der Regotisierung des Lichtstils jener mittelalterlichen Münster befaßt, die der Bildersturm oder der Stilwille des Barock ihrer authentischen Bildfenster beraubt hatte. Der neogotischen Formensprache dieses Meisters hatte Richard Ackermann herzlich wenig zu verdanken, desto mehr dem prägenden Erleben des farbigen Glases selbst. Die kristallene Materialität, die unbedingt lautere Transparenz und geklärte Farbenreinheit des Antik-Glases wurde das Initiationserlebnis, das den künftigen Maler in Ackermann weckte, denn es



Seeufer, ca. 1925.

bleibt anzumerken, dass er erst nach der mörderischen Karenzzeit des 1. Weltkrieges zu realisieren vermochte, was die Vorkriegsjahre in ihm angelegt hatten : Das Bild als schimmernd durchlichteter Farbenteppich, in der Fläche festlich entfaltet, das Bild als glühende Farblichtintarsie, zu gleißender Intensität gesteigert, zugleich aus klar konturierten Formsegmenten mosaikhafte dicht gefügt, dies ist die Leitvorstellung, die Ackermann der Glasmalerei entlehnt und zeitlebens als Arbeitshypothese und Kriterium seines Schaffens bewahrt hat. Grundsätzlich unvereinbar und dieser Stilhaltung entgegengesetzt erscheint das Ideal einer zonigen Helldunkelmalerei, welche durch nuancierte Licht- und Schattenbahnen eine gestaffelte Räumlichkeit oder schwellende Plastizität suggeriert, gewisse Höhepunkte der Darstellung akzentuiert hervorkehrt und ganze Partien des Bildes gedämpfter Dämmerung oder gänzlicher Nachtschwärze überantwortet. Derartige Gestaltungsprinzipien vergangener großer Epochen blieben Ackermann durchaus fremd. Sein Karlsruher Akademiestudium bei Walter Georgi, einem symbolistischen Freskomaler, der die Kuppel von St. Blasien nach einer Brandkatastrophe ausmalte, blieb lediglich eine kurze Episode, denn nach 1914 verschlang Ackermann das apokalyptische Geschehen des 1. Weltkrieges, dem er lebend, doch schwer verwundet, entkam. Er hatte das Aufkündigen und den Untergang menschlicher Gesittung in diesem Krieg erfahren, der zum ersten Male die Bestialität des Kampfes durch das maschinelle Morden der Material-

schlacht unermesslich vervielfachte. Nun galt ihm unverbrüchlich als geistiger Auftrag für das Schicksalsgeschenk des Überlebens den Dank seines Künstlerlebens zu erstatten: Das eigene Sein und Empfinden gestalthaft ins Bild gefaßt als Gegengabe darzubringen. Wie ein gestauter Sturzbach, wenn der hemmende Riegel gesprengt ist, unverzüglich den vorbestimmten Lauf nimmt, beginnt Ackermann noch 1918 im Lazarett zu Paderborn seine ersten vollgültigen Bilder zu malen, expressiv verknappte, kühn verkantete Veduten des dortigen Domchores. Eine bemerkenswert freie, flüssig quellende Führung des Pinsels, bisweilen zu flammender Heftigkeit gesteigert, eignet dieser Aufbruchphase seiner Malerei. Doch die Fortführung dieses Tuns verlangt zunehmende Prägnanz. Der geschmeidige Farbspachtel wird das bevorzugte Malutensil. Mit diesem Werkzeug, unbeirrt im konzentrierten Aufbringen der Farbschicht, unbekümmert um etwaige Korrekturen, unbefangen im unmittelbaren Setzen der Formkomponenten, vollendet Richard Ackermann sein Bild ohne Reuezüge als stets erneutes Wagestück. Der Bildbau fügt sich aus vereinzelt Gliedern in rhythmischer Reihung zum lesbaren Text. Gestaltchiffren, Formkürzel, Dinghieroglyphen, ein volles Repertoire sinnfälliger Zeichen wird aufgeboten und lockt zu Lektüre und Deutung. Die farbige Kruste, die schimmernde Lichthaut dieser Malerei wächst aus dem wogenden Mosaikfeld der Spachtelspuren, aus zeilenförmig gesetzten leuchtenden Partikeln, doch ebenso aus dichtgeschlungenen Strahlenbündeln, Strähnen und Strudeln. Unschwer lassen sich diese Formfunde als Trophäen aus der Erschließung neuer Ausdruckszonen durch große Maler erkennen, etwa vanGogh oder Hodler, von denen die Optik der Folgezeit abhing. Aber Ackermann hat nicht von geistigen Almosen gelebt. Er hat das Anrecht der eigenen Augen und Hände auf Lebensteilnahme erkannt und verteidigt. Der Sog eigenster Neigung hat ihn zu den Farben getrieben. Als Geisteshandwerker, sinnlich fühlsam, hat er wie ein Liebender die Pracht seines Werkstoffs gefeiert, entzückt und eifersüchtig. Die edelsteinfarbige Mineralschönheit seiner Pigmente hat ihn bezaubert, lebenslang.



Erzengel aus „Gothische Welt“, Holzschnitt, 1926.

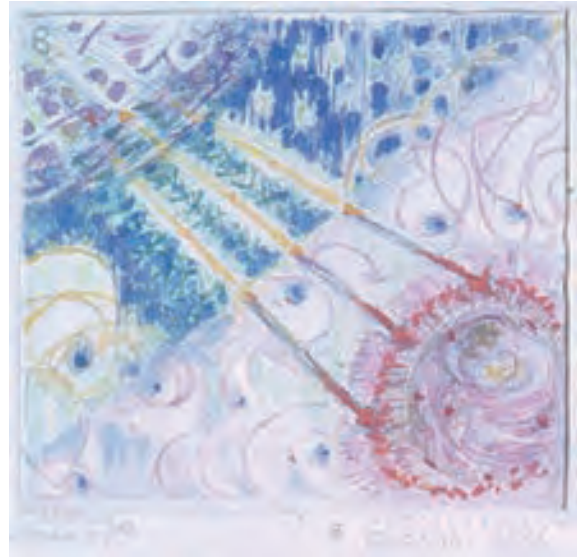
Diesen Zauber hat er uns wie ein Weihegeschenk übereignet: Den mächtigen Jubel des Hochrot, erblassend zum rosigen Anhauch, verschattet zum branstigen Glosen, die Sphärenreinheit des Blau, das unabsehbare Geisträume wogend durchweht, die Verklärungsaura des Gelb, das aufblendet zum bleckenden Blitz und absinkt zur Wärme des Goldtones. Der unbändige Drang, das Naturvorbild visionär zu überhöhen, treibt ebenso wie die Jenseitsklänge der Farbe auch eine gesteigerte Linienmelodie hervor. Ein geometrischer Stilisierungswille beherrscht die lineare Organisation, die Umrißkunst des Bildwerks.

Seinem Naturell gemäß bevorzugt unser Expressionist eine vielfach gezackte, ziseliert verzahnte Binnenstruktur. Jede Kontur wird zum Bersten gespannt, jäh gekrümmt, splittrig gebrochen, schwingend geschweift. Die Nähe zu ideologisch ausgerichteten Kunsttheorien jener Zeit bleibt fühlbar. Man sonderte den Ausdruckswillen des Nordländers, den es nach Naturüberwindung

durch lineare Übersetzung verlangt, vom Bestreben des Italieners, eine naturverwöhnte Harmonie durch klar betonte Plastizität darzutun. Deutlich dringt derartiges Gedankengut auch durch den bildnerischen Vollzug bei Richard Ackermann. In seiner Holzschnittfolge „Gothische Welt“ von 1926 sprengt und gefährdet gedankliche Überladung geradezu die Würde und den Zusammenhalt der bildnerischen Form. Der heutige Blick verspürt selbstredend auch die Anmutung der gleichzeitigen angewandten Kunst des Art-Deco. Dem Hang zur bizarren Verstiegenheit, zum grotesken Überschwang entgeht der Künstler am sichersten in den Glücksmomenten seines Landschaftserlebens. Sobald er in helllichtiger Tiefenschau zum Quellgrund der Ströme des Naturwirkens dringt, sinken die starren Sonderungen zwischen Stamm und Stein, Staude und Stern. Er gelangt zu strahlenden Ideogrammen der universalen Schöpfungsmächte, jenseits der Gegenständlichkeit. Gleichwohl vertieft er sich auch weiterhin in das individuelle Antlitz der irdischen Topographie. Venedig, nicht allein als Kultort der Malerei, sondern eigener atmosphärischer Bezauberung, rief 1927 nach einer Reise mit dem Malerfreund Paul Hirt einen homogenen Zyklus verklärter See-Stadtlandschaften hervor. Aufenthalte in Frankfurt und Berlin banden ihn nicht. Ackermann kehrte jeweils rasch in den angestammten Mauerring zurück. Zudem waren ihm in Waldemar Flaig und Paul Hirt gleichstrebende Villingener Malerfreunde erstanden. Und es bleibt gewiss eine Besonderheit, dass in einer alten Kleinstadt Maler, dem Traditionsgrund heimischer Kunstausübung entwachsen, sich sogleich der kühnsten damaligen Kunstrichtung verschrieben. Sie fanden im Villingener Buchhändler Josef Liebermann einen geistvoll gesprächigen Mitdenker, der ihre soeben entstandenen Bilder stets in seiner Auslage zeigte. Die 20er Jahre waren ohnehin die schöpferische Zenithperiode der Kunst Richard Ackermanns, der im Folgejahrzehnt der Knebelei und Zensur mählich vereinsamte. Er kreierte einen privatmythologischen Bilderkult um den sagenhaften Villingener Stadtheros, sowenig dessen widerborstiges Reckentum mit dem nun anbefohlenen Militarismus gemein hatte. Romäus hatte

sich ja geradezu als ein nicht weisungshöriger Rebell erwiesen. Zu kalligraphischen Handlangerdiensten ließ sich Ackermann zwar obrigkeitlich verpflichten, von der selbstbestimmten Formensprache seiner Malerei ließ er sich nichts abmarkten, die prahlende Politmalerei von Blut und Boden hat er nie praktiziert. Doch hat ihn, den Versehrten des 1. Weltkriegs, das blutige Regime in der Endphase der Tyrannei noch zur Verteidigung letzter Bastionen aufgeboten. 1946 als Kriegsgefangener entlassen, beginnt er die Zurüstung für einen Spätstil, der die ornamentale Bildgliederung zum kapriziös zelebrierten Prinzip erhebt. Von jeher barg seine Malerei das Potential dekorativer Straffung der Formen in sich. Häufig genug überformt ein zwanghafter Zug die Details und wandelt sie in runenhafte Zierglieder. Solcher Verhärtung sucht Ackermann jetzt durch den Wechsel des Mediums und mit der sanft lösenden Lichtkraft des Aquarells entgegenzuwirken. Er entwirft Lichtbogengänge, Arkaden feenhafter Architektur, gestirnte Gewölbe, auf flammende Säulenschäfte gestützt, wie Kandelaber lodernde Pfeilerbündel und ganze Spiegelkabinette, erfüllt vom Widerschein zerstiebender Funken. Der gedankliche Anspruch dieser späten Zyklen ist nicht gering. Der Maler scheint den Blick des mythischen Sehers auf das Weltwerden zu richten. Die ekstatische Gestik tanzender Gestalten beschwört Ursituationen des Menschseins. Manche Blätter wirken wie Bühnenprospekte, etwa so, als habe der leidenschaftliche Musikfreund Ackermann an Inszenierungen für die eigene Seelenbühne gearbeitet. Ein Unfall raubt ihm die Beherrschung der rechten Hand, doch erzieht er die Linke zur gewohnten Gewandtheit und bezeugt in graphischen Vedutenfolgen der Villingener Tore und Türme die tiefe Heimatbindung des Alt-Villingers an sein Kindheitsambiente. Die thematisch geforderte Betonung der architektonischen Großform findet die auch hier spürbare Neigung zum gezierten Verbrämen ausgreifender Konturen.

Die Gefährdung des Alterns beginnt sich auch für ihn zu bekunden. Doch noch ehe der



Aquarell aus Zyklus „Strahlen + Flammen“, 1966.

schwungende Zug der bildenden Hand zur kraftlosen Gebärde gerinnt, ereilt ihn der Tod durch Hirnschlag 1968 auf der Liegewiese des Freibads.

Der Rückblick auf dieses jederzeit schroff und stolz in geistiger Autonomie verbrachte Leben macht Richard Ackermann für den Heimatfreund zu einem wirklich originären Geistkämpfer, der aus der Pflanzstätte dieser alten Stadt, durch Generationen vorbereitet, heranwuchs. Sein künstlerisches Werk erweist sich, soweit es als Dialog mit den universalen Gestaltmächten der Natur als ehrfürchtiger Lichtkult geleistet wurde, noch immer als unmittelbar glaubhaft. Im leidenschaftlichen Drang zur Übersetzung der visuellen Realität, im frühzeitigen Vorgriff auf die Abstraktion hat Ackermann manches einst repräsentative Oeuvre der Zeitgenossen punktuell hinter sich gelassen. In seiner Zeitverhaftung bisweilen spröde, überartikuliert, bis zur exaltierten Manier eigensinnig, bietet er uns das Lebens- und Werkbeispiel eines unbeirrt dem Geist verpflichteten redlichen Daseins, also auch einen Gradmesser unseres eigenen Wirkens.

Vortrag, gehalten beim Geschichts- und Heimatverein im September 2009.