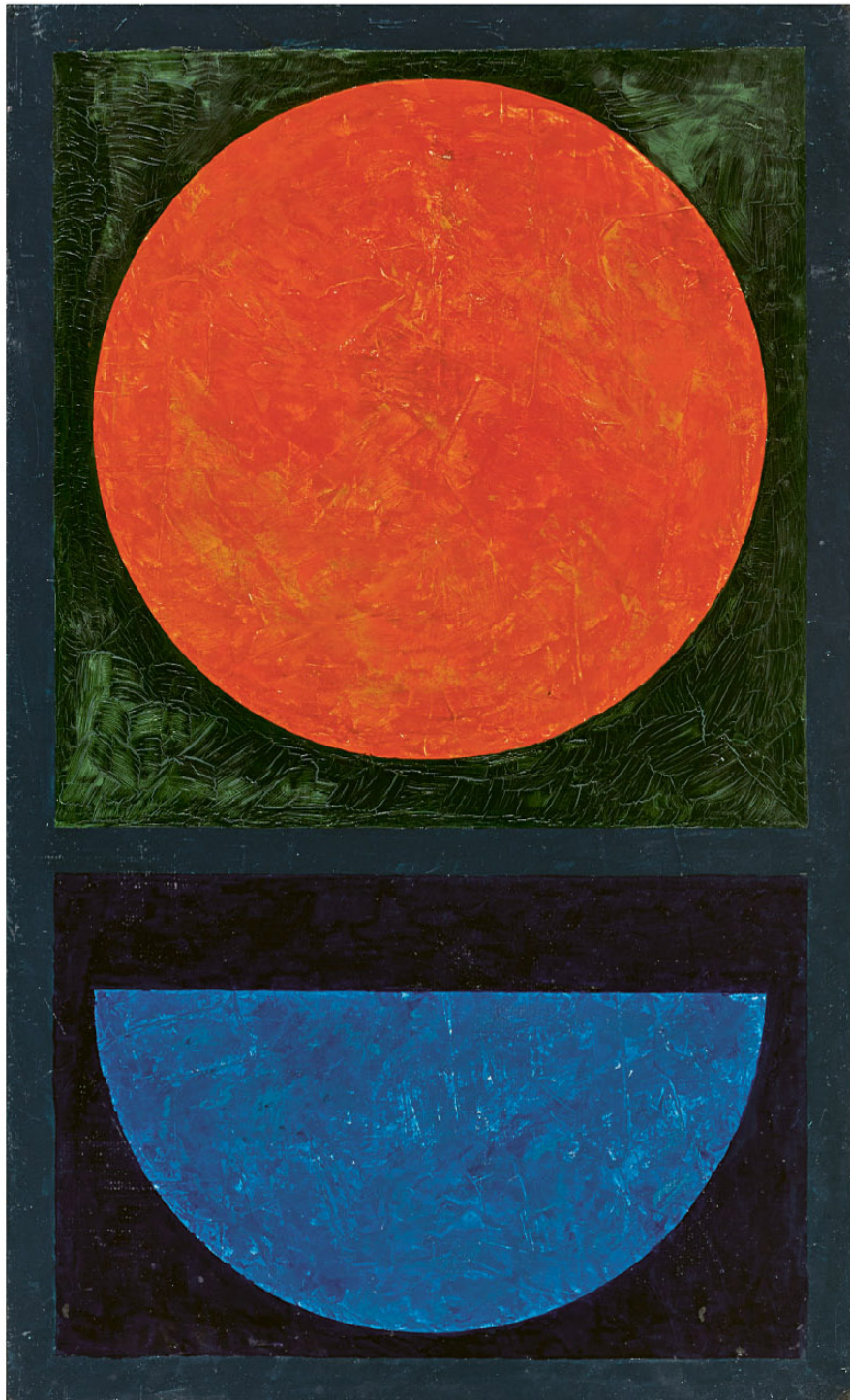


**romantisch
und konstruktiv
Robert S. Gessner
1908–1982**



**romantisch
und konstruktiv
Robert S. Gessner
1908–1982**



NZZ Libro

Bernhard von Waldkirch

romantisch und konstruktiv:
Robert S. Gessner
1908–1982

Reliefs, Gemälde,
Aquarelle, Zeichnungen
und Collagen aus
der Robert S. Gessner
Kunststiftung

Mit Beiträgen von
Gottfried Honegger
und Robert S. Gessner

Herausgegeben von
der Robert S. Gessner
Kunststiftung

NZZ Libro

5	Vorwort Ueli Eberhart
7	Einleitung Priska Bucher
9	«Aber bin ich nicht ein romantischer Konstruktivist?» Gedanken zur Kunst von Robert S. Gessner Bernhard von Waldkirch
33	Tafeln Einführungen von Bernhard von Waldkirch
34	Musik und Abstraktion
40	Das Café Select und die postkubistischen Stilleben
50	Arbeiten auf Papier
68	Theaterszenen
74	Kandinsky, Klee und Taauber-Arp
84	Freundschaft und Liebe
90	Allianz und Werkbund
98	Die Kunstgewerbeschule – eine «Insel der Ruhe»?
104	«Homo ludens» – der spielende Mensch
114	Op-Art und kinetische Kunst
144	<i>Tierra de Ibiza</i> oder Malen mit Sand
152	Idole, Figuren und Mandalas
174	<i>Hombre y Mujer</i> – ein visionäres Werk
178	Kompositionen im Goldenen Schnitt
182	Späte Meisterwerke
203	Um Dich nicht zu vergessen Gottfried Honegger
207	Leben und Werk Bernhard von Waldkirch
231	Texte über die Kunst von A bis Z Robert S. Gessner
247	Werke der Robert S. Gessner Kunststiftung
259	Anhang
260	Quellen und Bibliografie
267	Ausstellungen
270	Werke in Sammlungen
271	Dank
272	Bildnachweis
272	Impressum



*Selma und Robert Gessner beim Einrichten der Ausstellung in Frauenfeld, Galerie Gampiross, 1963,
Foto: Reto Hügin, Frauenfeld, Archiv RSG (Ausschnitt)*

Vorwort

Im Jahr 2007 gelang es meiner Frau Barbara und mir, an der Seegartenstrasse in Zürich eine Wohnung zu erwerben. Zufall oder nicht? Sie befand sich zuoberst im Haus, das einst Robert S. Gessner und seine Frau Selma Gessner-Bührer bewohnt hatten. Stellen Sie sich vor, was im kunstaffinen Herzen eines damaligen Auktionators vorging, als er sich mit dem Umbau der Wohnung eines Zürcher Künstlers auseinandersetzte, wo Pläne, Projekte und wohl mehrere Werke entstanden waren! «In diesen Räumen müssen Bilder dieses Künstlers die Wände zieren!» war der klare, schnell gefasste Vorsatz. Durch meine Tätigkeit war mir der Sammler und Kunsthändler Hans Grieshaber bekannt, er hatte schon mehrmals Werke Gessners in meine Auktionen geliefert, also rief ich ihn an. Dieser Anruf führte zur folgeschweren Feststellung, dass Hans Grieshaber, der Besitzer von Gessners Nachlass, auf der Suche nach einem Käufer war. Einer solchen Verlockung konnte ich nicht widerstehen. Ich erwarb den gesamten Nachlass mit beinahe 2000 Reliefs, Gemälden, Aquarellen, Collagen, Zeichnungen, Multiples und Grafiken sowie Skizzenheften, Texten, Briefen und Ausstellungsunterlagen.

Nun begannen Jahre, in denen ich mit meinen Mitarbeiter:innen sämtliche Werke neu katalogisierte und fotografierte und sie in einer Bilddatenbank zugänglich machte.

Gessner war wohl nicht scheu, aber er war zurückhaltend und trat ungerne vor einer grossen Gesellschaft auf. Auch verbrachte er, mit Ausnahme von ein paar Wochen in Ascona und später auf Ibiza, den grösseren Teil des Jahres in Zürich, wo er von einer kleinen Schar von Sammler:innen verehrt wurde. So kam es, dass sein umfangreiches und künstlerisch wertvolles Werk in der Kunstöffentlichkeit beinahe unbekannt geblieben ist. Das wollten wir ändern. Ich gründete die Robert S. Gessner Kunststiftung und stattete sie mit einem Grundstock an Bildern sowie mit den nötigen finanziellen Mitteln aus. Wir hatten das riesige Glück, dass der «Vater der konkreten Poesie», Eugen Gomringer (1925–2025), der als Erster eine Monografie über Gessner im Waser Verlag veröffentlicht hatte, als Mitglied in unserem Stiftungsrat unsere Anliegen von Anfang an tatkräftig unterstützte.

In den letzten 13 Jahren organisierten wir zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland mit dem Ziel, das Werk Gessners einer breiten Öffentlichkeit näherzubringen. Im Frühjahr 2020 konnten wir den ehemaligen Kurator der Grafischen Sammlung im Kunsthaus Zürich, Bernhard von Waldkirch, gewinnen, um den Namen Gessner in öffentlichen Schweizer Institutionen bekannter zu machen. Nach seinen eingehenden Recherchen

wurde der Bestand der Stiftung massgeblich erweitert. Die Auswahl an Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden ist Bernhard von Waldkirchs langjähriger Museumserfahrung zu verdanken. Das von ihm konzipierte Buch vermittelt nicht nur neue Einblicke in Gessners Schaffen, es trägt vor allem dazu bei, die komplexe Gedankenwelt dieses Künstlers besser zu verstehen.

Ausserdem enthält das Buch den Text «Um Dich nicht zu vergessen» von Gottfried Honegger (1917–2016), dem langjährigen Weggefährten des Künstlers, der diesen Text als Andenken an den zu früh verstorbenen Freund auf meinen Wunsch für dieses Buch verfasst hat. Zum ersten Mal wird auch ein umfangreiches Quellenmaterial von Robert S. Gessner mit seinen Kerngedanken über die Kunst in das vorliegende Werk integriert. Die 130 Werke der Robert S. Gessner Kunststiftung, die das gesamte Schaffen Gessners widerspiegeln, vermitteln uns das Bild eines modernen Malers und Kunst-erziehers, der sich auch kritisch mit den avantgardistischen Stilrichtungen seiner Zeit auseinandersetzte.

Es bleibt mir zum Schluss, dem Verfasser dieses Buches, Bernhard von Waldkirch, für seinen unermüdlichen Einsatz aufrichtig und herzlich zu danken. In meinen Dank schliesse ich vor allem auch jene Gessner-Freunde mit ein, die nicht mehr unter uns weilen, Gottfried Honegger und Eugen Gomringer, der in diesem Jahr in Rehu verstorben ist. Ein ganz besonderer Dank geht an die Stiftungsrätin und die Stiftungsräte, die uns mit Rat und Tat während all der Jahre zur Seite standen. Dass wir Gessners Schaffen rechtzeitig mit einem schönen Kunstband ehren können, verdanken wir in besonderem Masse der Gesellschaft zum Kaufleuten Schaffhausen, der Walter B. Kielholz Stiftung, Zürich, der Stiftung STAB für Abendländische Ethik und Kultur sowie der Stadt Zürich, die unser Buchprojekt tatkräftig unterstützten; Dr. Harald Liehr vom Schwabe Verlag sowie die Projektmanagerin Theresa Hartherz und der Grafiker Jörg Schwertfeger haben zum Gelingen des Buches massgeblich beigetragen, auch ihnen sei ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Ich wünsche beim Lesen dieses Werks zuerst einmal Stunden, die viel Vergnügen bereiten, hoffentlich viele neue Erkenntnisse bringen und zum Schluss natürlich grosse Lust auf das Entdecken von Neuem über Robert S. Gessner wecken.

Ueli Eberhart
Präsident der Robert S. Gessner
Kunststiftung

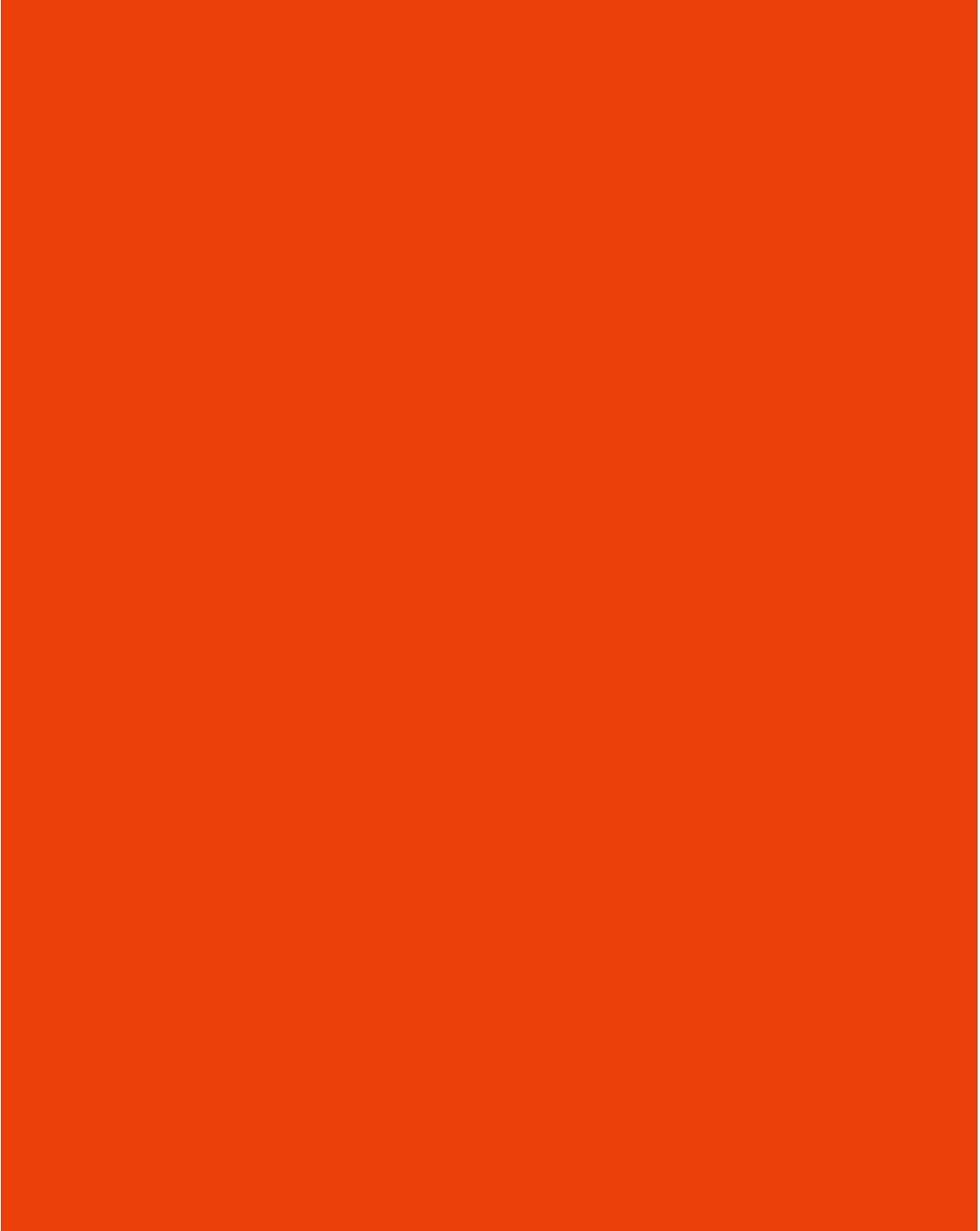
Einleitung

Robert Salomon Gessner wurde 1908 in Zürich geboren und entstammte einer alteingesessenen Zürcher Familie. Einer seiner Vorfahren war der bekannte Dichter und Maler Salomon Gessner (1730–1788). Robert S. Gessner verbrachte sein Leben als selbstständiger Werbegrafiker überwiegend in Zürich. An der Kunstgewerbeschule, wo er von 1957 bis 1963 als Leiter der Lehrlingsausbildung und als Prorektor wirkte, war er bei den Studierenden sehr beliebt. Nicht von morgens bis abends im Atelier sitzen zu müssen, sondern lebendigen Anteil am tätigen Leben zu nehmen, bedeutete ihm viel. In seiner Freizeit brachte er während vier Jahrzehnten ein vielseitiges künstlerisches Werk hervor. Auf Ibiza besaßen er und seine Frau eine kleine Wohnung mit Atelier. Die neue Umgebung inspirierte ihn zu seinen abstrakten Sand-Bildern. Robert S. Gessner war in dritter Ehe mit der bekannten Politikerin und Redaktorin Selma Gessner-Bührer verheiratet. Das Ehepaar prägte vor allem in den 40er- und 50er-Jahren das kulturelle, gesellschaftliche und künstlerische Leben in Zürich mit. Als er im Jahr 1982 in Ascona verstarb, hinterliess er ein Œuvre von rund 2500 Werken.

Robert S. Gessner ist als Künstler im Vergleich zu anderen Kunstschaaffenden seiner Zeit wie Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser und Verena Loewensberg eher unbekannt geblieben. Neben den Zürcher Konkreten, die seine filigranen Konstruktionen in Gruppenausstellungen zeigten, verarbeitete er Einflüsse von Paul Klee, Wassily Kandinsky und Sophie Taeuber-Arp, aber auch von Victor Vasarely und Bridget Riley. Zeitlebens hat er viele seiner klein- bis mittelformatigen Werke in Galerieausstellungen verkauft. Gessner wollte die abstrakte Kunst demokratisieren und für alle zugänglich machen. Auch für Kleinhaushalte ohne grosses Portemonnaie sollte es möglich werden, ein modernes Kunstwerk in die gute Stube zu hängen.

Seine Werke befinden sich in vielen Privatsammlungen sowie im Kunsthaus Zürich, im Museum Haus Konstruktiv und in der Zentralbibliothek Zürich. Zu seinen treuesten Sammlern gehörten die Stadt und der Kanton Zürich. Es ist uns eine besondere Ehre, dass wir eine Auswahl seiner bedeutendsten Werke aus der Robert S. Gessner Kunststiftung in der Schatzkammer der Zentralbibliothek Zürich zeigen dürfen – seine erste Einzelausstellung in einer Zürcher Institution. Die Zentralbibliothek besitzt bereits diverse Werke des Künstlers Robert S. Gessner. Die Werke der Robert S. Gessner Kunststiftung sollen dereinst die bestehende Sammlung der Zentralbibliothek ergänzen. An dieser Stelle danken wir dem Präsidenten der Stiftung Ueli Eberhart für seinen unermüdlichen Einsatz. Mit seiner grosszügigen Geste sichert er dem Werk Robert S. Gessners ein Nachleben auch für die kommenden Generationen. Kuratiert wird die Ausstellung von Bernhard von Waldkirch, dem langjährigen Kurator der Grafischen Sammlung im Kunsthaus Zürich. Auch ihm sei ein herzlicher Dank für seine Recherchen, die Konzeption und Redaktion dieses Buches ausgesprochen. Unterstützt durch Jochen Hesse, Leiter Graphische Sammlung und Fotoarchiv der ZB, und das ZB-Ausstellungsteam – Kerstin Ebenau, Cornelia Haas, Roger Sutter –, ist es ihm hervorragend gelungen, Gessners Werke in der Ausstellung sowie in der Begleitpublikation wirkungsvoll zu präsentieren und Kenner:innen wie Neuentdeckende für seine Arbeiten zu begeistern.

Dr. Priska Bucher
Direktorin der Zentralbibliothek Zürich



«Aber bin ich nicht ein
romantischer Konstruktivist?»
Gedanken zur Kunst von
Robert S. Gessner



Abb.1 Robert S. Gessner in seinem Atelier in Zürich, dem Betrachter zugewandt, 1958,
Foto: Michael Wolgensinger

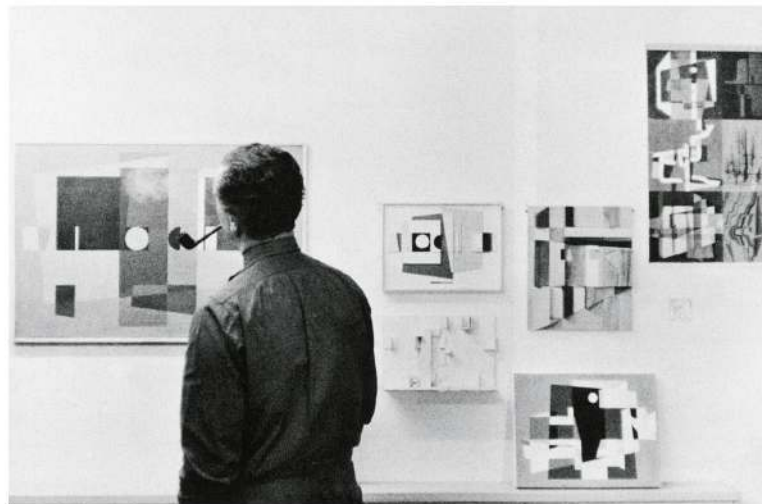


Abb.2 Robert S. Gessner in seinem Atelier in Zürich, mit dem Rücken zum Betrachter, 1958,
Foto: Michael Wolgensinger

«Aber bin ich nicht ein romantischer Konstruktivist?» Gedanken zur Kunst von Robert S. Gessner

Bernhard von Waldkirch

Der erste Beitrag in diesem Buch widmet sich der Gedankenwelt des Malers, Plastikers, Zeichners, Grafikers und Kunstlehrers Robert Salomon Gessner (1908–1982). Anhand einer Atelierfotografie von 1958 (Abb. 1) und eines unveröffentlichten Textes über die Kunst der Betrachtung,¹ den Gessner rund zehn Jahre später verfasst hat, werden wir eine Künstlerpersönlichkeit kennenlernen, die lange Zeit im Schatten von bekannteren Namen wie Max Bill (1908–1994), Verena Loewenberg (1912–1986), Richard Paul Lohse (1902–1988), Camille Graeser (1892–1980), Gottfried Honegger (1917–2016), Hans Aeschbacher (1906–1980), Leo Leuppi (1893–1972), Hans Fischli (1909–1989) und Hans Erni (1909–2015) gestanden hat. Wir erinnern uns vielleicht noch an den Satz, den Eugen Gomringer 2011 in seiner Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung Robert S. Gessner in der Villa Dessauer in Bamberg gesprochen hat: «Diese Kunst ist auf alle Fälle nicht mehr wegzudenken.»² Notiert hatte Gomringer diesen Gedanken bereits 1951, als er die Gruppenausstellung *Neue Malerei und Plastik aus Zürich*³ in der Galerie Simmen in Bern zusammen mit Max Bill organisierte. Obschon Gessner sich selbst rückblickend als «lokalen Kleinerfolg»⁴ einschätzte, wissen wir heute, dass seine Kunst die Landesgrenzen schon zu Lebzeiten mindestens achtmal überschritten hat: in Einzelausstellungen 1965 in Schwenningen am Neckar und Freiburg im Breisgau und ein letztes Mal 1970 in Köln; in Gruppenausstellungen schon 1954 in den USA, 1959 in Japan, 1966 in Frankfurt am Main, 1969 in Berlin und 1973 in Jerusalem. Gessner war

ein Künstler, der bis zu seinem Lebensende an über hundert Ausstellungen teilnahm; knapp ein Drittel waren Einzel- und Doppelausstellungen, die er alle ein bis zwei Jahre, die meisten in kleineren Zürcher Galerien, in Zusammenarbeit mit seiner Frau Selma Gessner-Bührer organisierte und einrichtete. Nach seinem Tod waren seine Werke regelmässig in der Arteba Galerie in Zürich, in der Galleria il Tesoro in Altendorf und in der Galleria il Tesorino in Zürich zu sehen. Die vollständige Ausstellungsliste im Anhang gibt Aufschluss über einen überaus aktiven, wenn auch wählerischen Künstler. Er hielt den Galerien, deren Räume und Beleuchtung seinen Vorstellungen entsprachen, über mehrere Jahre die Treue. Der schnelle finanzielle Erfolg stand für ihn nie im Vordergrund, sondern wenige, über vier Jahrzehnte aufgebaute, künstlerisch-menschliche Beziehungen zu seinen Sammler:innen und Freund:innen. Diese innere Affinität zu «seinem» Publikum ist bis heute lebendig geblieben.

Zur Person

Gessner liebte das Leben und die Menschen. Radikale Ansichten über Politik, Kunst und Gesellschaft waren ihm zwar nicht fremd, doch er entschied sich für eine Kunst, in welcher die Gegensätze zusammenfinden. In seinem Privatleben spielten Freundschaften eine wichtige Rolle. Im Freundeskreis konnte er seine Überzeugungen über Kunst, Literatur, Theater und Musik im offenen Gespräch mit Gleich- und Andersgesinnten teilen. Entscheidend wurde die Begegnung mit Selma Bührer (1913–2000), die er 1941 in dritter Ehe heiratete (Abb. 19, 23–24, 59). Zusammen legten sie den Grundstein zu ihrem gemeinsamen und individuellen Wirken, das bis zu Gessners Tod ganze vier Jahrzehnte umspannte.⁵

- 1 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung und Gestaltungselemente*, [1966–1969], Vortrag im Club Bel Etage, Manuskript, 12 Seiten (die ersten 4 Seiten wurden überarbeitet, datiert und neu redigiert, der Titel «Lehrhafter und pedantischer Versuch über Gestaltungselemente» durch obigen ersetzt), RSG 1966–1969, Archiv RSG.
- 2 Eugen Gomringer, «Zur Wiederbegegnung mit dem Schweizer Künstler», in: *Robert S. Gessner (1908–1982)*, Ausst.-Kat. Kunsthau Rehau / Villa Dessauer, Bamberg 2011–2012, S. 6.
- 3 *Neue Malerei und Plastik aus Zürich*, René Simmen's Kunstkabinett, Bern 1951.
- 4 Robert S. Gessner, *Biografische Notiz*, [1971], Manuskript, 5 Seiten, paginiert, Archiv RSG, S. 5.

- 5 Selma Gessner-Bührer, «Fräulein, Sie sind vielseitig!». *Die Lebensgeschichte der Zürcherin Selma Gessner-Bührer*, Zürich 1993. Vgl. auch Selma Gessner, *42 Jahre* [mit Robert S. Gessner verheiratet], Typskript, o. J., Archiv RSG. Der sachliche und durchaus auch kritische Rückblick vermittelt wertvolle Aspekte zu Gessners Charakter und Persönlichkeit.

Der Zürcher Fotograf Michael Wolgensinger⁶ (1913–1990) hat die sorgfältig inszenierte Fotografie mit den zwei Reliefs und einigen Gemälden an der Wand im Hinblick auf eine Jubiläumspublikation geschossen, die 1958 zum fünfzigsten Geburtstag Gessners im Europa Verlag erschien.⁷ Gedruckt wurde allerdings eine unpersönlichere Fotografie, die Kamera ist näher an die Bilderwand herangerückt und Gessner kehrt uns den Rücken zu (Abb. 2). Der verkleinerte Bildausschnitt hatte zur Folge, dass das grössere der beiden Reliefs vom linken Bildrand auf die rechte Seite wechselte. Der Herausgeber war Felix Brunner, Lehrerkollege an der Kunstgewerbeschule und Inhaber einer kleinen Druckerei. Im Vorwort schildert Brunner seine erste Begegnung mit Gessner. Aus seiner Charakterisierung zitieren wir die wichtigsten Passagen, die in der Gessner-Rezeption bis heute, oft in verharmlosender Absicht, kanonisch geworden sind. An erster Stelle steht das Rauchen der Pfeife, die als «integrierender Bestandteil» seines Gesichts beschrieben wird, wobei Gessner anscheinend auf ein «ganzes Pfeifenarchiv»⁸ zurückgreifen konnte. Ebenso geläufig wurden die Assoziationen mit den Idyllendichtungen seines Vorfahren Salomon Gessner (1730–1788).⁹ Brunner ist sich der Gefahr solcher Typisierungen offenbar bewusst und entwirft im gleichen Abschnitt ein differenzierteres Bild. Gessner erscheint ihm als Gegenwarts-künstler mit Traditionsbezug, hinter dessen Existenz man die instinktive Sicherheit einer über Generationen erworbenen Erfahrung spüre. Plakativer geht es dann in den folgenden Abschnitten zu, wo Gessners Leben und Arbeit als eine «aktuelle Interpretation zürcherischen Wesens» vorgestellt wird. «Er ist einer der zürcherischsten Zürcher, die ich kenne: gesellig, trinkfreudig, gesprächig – dies alles mit einer weltmännischen Gewandtheit –, offen nach allen Seiten und für die verschiedensten Einflüsse, ohne sich selber zu verlieren, nüchtern, realistisch in den praktischen

Gegebenheiten des Tages; aber sensibel für das Hintergründige – immer auf dem Sprung, der Welt neue Aspekte abzugewinnen.»¹⁰ Brunners durchaus einfühlsame, wenn auch klischeehafte Charakterisierung verzerrt bis heute den Blick auf Gessners künstlerisches Schaffen. Er wurde zum zürcherischsten der Zürcher Konkreten hochstilisiert, gleichzeitig aber als Stadtidylliker verharmlost. Er habe sich, sei es aus Menschen-scheu, sei es aus grossbürgerlicher Allüre oder aus Noblesse¹¹, nur im Schutz seines Ateliers – «einem alten Häuschen an der Mühlebachstrasse»¹² – als Künstler entfalten können.

Wolgensingers Fotografie vermittelt allerdings ein etwas anderes Bild. Der Bildausschnitt ist so gewählt, dass kein Eindruck der Enge aufkommt. Im Gegenteil, nach beiden Seiten hin öffnet sich der Raum, es dominieren die Horizontalen und der Bildraum wird durch die asymmetrische Anordnung der Bilder und Reliefs, der Malutensilien und des Radioempfängers im Vordergrund rhythmisch aufgeladen.¹³ Aus diesem offenen und weiträumigen Ambiente wendet sich Gessner wie gewohnt mit Pfeife, dunklem Hemd und Fliege, vor allem aber mit griffbereiten Pinseln in der Linken, scheinbar etwas irritiert von der Arbeit ab und uns zu. Im Jahr zuvor hatte er die Stelle als Zeichnungslehrer in der Fachklasse Grafik in der Kunstgewerbeschule angetreten, die er bis 1963 beibehielt. Er wurde von seinen Schülern bewundert und schien seine neue Herausforderung zu geniessen.¹⁴ Sind wir bereit, so liesse sich sein skeptisch fragendes Schauen interpretieren, den stillen, wortlosen «Dialog» aufzunehmen und uns in seine abstrakte Kunst reflektierend einzufühlen? Welche Hilfsmittel stehen uns zur Verfügung? Wie viel Zeit und Energie müssen wir als Betrachtende aufbringen, um das Seh-Abenteuer zu bestehen, um in unserem Verständnis von Kunst bestärkt, vielleicht ein wenig wachgerüttelt oder gar angenehm überrascht zu werden?

6 Vgl. Lea Wolgensinger, Balz Strasser (Hg.), *Mit vier Augen. Das Fotoatelier Luzzi und Michael Wolgensinger*, Zürich 2025.

7 Robert S. Gessner, *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956*, mit Texten von Felix Brunner (Vorwort) und Willy Rotzler, Fotos von Michael Wolgensinger, hg. von Felix Brunner, Zürich 1958 (Gallery Books, Bd. 1).

8 Felix Brunner, «Vorwort», in: Robert S. Gessner, *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956* (wie Anm. 7).

9 «Idyllen heute», in: *Tages-Anzeiger*, 8.9.1978 (Besprechung der Ausstellung zum 70. Geburtstag in der Galerie Bettina); «Robert S. Gessner, Galerie Bettina», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 19.9.1978; Eugen Gomringer, *Robert S. Gessner. Der Zürcher Künstler im Spannungsfeld der Konkreten Kunst*, hg. von Hans Grieshaber, mit Beiträgen von Max Frisch, Eugen Gomringer, Sibylle Grieshaber-Reimann, Gottfried Honegger und Willy Rotzler, Zürich 1991, S. 14.

10 Robert S. Gessner, *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956* (wie Anm. 7).

11 Gomringer 2011–2012 (wie Anm. 2), S. 6.

12 Robert S. Gessner, *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956* (wie Anm. 7).

13 In der Fotografie, aber auch im Film, war Michael und Luzzi Wolgensinger ein «experimenteller Ansatz» wichtig. Sie versuchten, «die Grenzen des Mediums auszuloten». Katharina Lang in: Wolgensinger/Strasser 2025 (wie Anm. 6), S. 79.

14 Im Gegensatz zu Gessner entscheidet sich Gottfried Honegger, seine Stelle als Dozent an der Fachklasse Malerei schon nach einem Jahr wieder aufzugeben. Im Jahr 1958 beschliesst er, auch das mit seiner Frau Warja Honegger-Lavater geführte Grafikatelier zu schliessen und sich in New York ganz der Malerei zu widmen. Ruedi Christen, *Gottfried Honegger. Eine Biographie in Gesprächen*, Zürich 2017, S. 79–85.

Wie seine Kunst auf die Zeitgenossen wirkte, war Gessner nicht gleichgültig. Mehr noch als die Gegenwart interessierten ihn allerdings die kunst- affinen Menschen jenseits von räumlichen und zeitlichen Grenzen. Gewissermassen arbeitete Gessner für eine Zukunft, die längst begonnen hatte. Auf eine Umfrage antwortete er selbst- bewusst: «Wir müssen nicht ankommen, denn wir sind vorausgeeilt. Das Publikum wird erwartet!»¹⁵

Texte über die Kunst

In den meisten Publikationen wird Gessner als Autor von Texten über die Kunst zwar gerne zitiert, doch in den Bibliografien sind seine meist unpublizierten Schriften mangelhaft oder gar nicht aufgeführt. Dabei hat Gessner ein umfangreiches Textmaterial hinterlassen.¹⁶ Ein kurzer Überblick über seine Schriften soll zum eigentlichen Thema dieses Beitrags überleiten.

Gessner verfasste mehrere hand- geschriebene Texte über sein Verständnis von Kunst und die Rolle des Künstlers in der Gegen- wart, meistens in Briefform, als Vortrags- manuskript oder als Teil seiner biografischen Schriften. Ausschnitte aus diesen Manuskripten wurden zu Lebzeiten in Ausstellungskatalogen oder Zeitschriften veröffentlicht. Das aufschluss- reichste Konvolut besteht aus einem eigen- händigen Manuskript von 45 Seiten mit prägnant formulierten Gedanken über die Kunst aus den Jahren 1933 bis 1977.¹⁷ Zum ersten Mal hat Gessner die Kerngedanken aus diesem Konvolut in seinem zweiten Arbeitsheft *Arbeiten aus den Jahren 1963–1964*¹⁸ publiziert. In Eugen Gomringers Monografie von 1991 wird ausgiebig aus diesem Manuskript zitiert. Es wird dort als Tagebuch verzeichnet.¹⁹ Eine kommentierte Ver- öffentlichung dieses Textkonvoluts wäre zum

besseren Verständnis von Gessners Kunst von grossem Nutzen. Wir werden ausgiebig aus dem ebenfalls unveröffentlichten, bereits erwähnten zwölfseitigen Manuskript *Versuch über Kunstbe- trachtung und Gestaltungselemente*²⁰ zitieren, das Gessner im Zeitraum von 1966 bis 1969 für einen Vortrag im Club Bel Etage²¹ vorbereitet hat.

Weitaus produktiver war Gessner als Jurymitglied und Autor von streitbaren Texten, Vorträgen und Voten zur ethischen Verantwortung des Grafikers in der modernen Produktgestaltung, vom Plakat über das Inserat bis hin zum Buch- umschlag und zur Verpackung.²² Mehrere Beiträge, in denen er gegen den Heimatstil polemisierte, erschienen in namhaften Zeitschriften wie *Werk* und *Graphik*.²³ Eine ehrenvolle Einladung erreichte ihn 1960, als er die Errungenschaften der modernen Schweizer Grafik als erfahrener Kunst- lehrer an zwei Abenden an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien vortragen musste. Das Typoskript²⁴ ist in gutem Zustand erhalten.

15 Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933–1938 / [1958–1972] (und weitere Abschriften von Zetteln, die herumlagen) / [1958–1972]*, Manuskript, in dunkelgraues Leinen ge- bunden, 25 Seiten, RSG 1933–1972, Archiv RSG, S. 25.

16 Im Anhang sind die wichtigsten Hand- schriften aus dem Nachlass aufgelistet. Heute befinden sie sich im Archiv RSG. Einen ersten Überblick verdanken wir der Lizenzatsarbeit von Iren Sarwa-Häcki (Sarwa-Häcki 2001, wie Anm. 67), die wiederum auf den Vorarbeiten von Annette Schindler (Schindler 1988) aufbauen konnte. Beide Kunsthistorikerinnen schöpften ihre Er- kenntnisse aus dem reichhaltigen Fundus des Archiv RSG.

17 Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933–1972*, RSG 1933–1972 (wie Anm. 15).

18 Robert S. Gessner (Hg.), *Rob. S. Gessner. Arbeiten aus den Jahren 1963–1964*, mit einem Text von Robert S. Gessner, Zürich 1964.

19 Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 30.

20 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunst- betrachtung [...]*, RSG 1966–1969 (wie Anm. 1).

21 Der Club Bel Etage im ersten Stock des Restaurants Weisses Kreuz beim Bahnhof Stadelhofen in Zürich war ein Debattierklub und eine Begegnungsstätte für Kultur- schaffende, Kunsthändler, Ärzte und Therapeuten. Er wurde 1954 von Gottfried Honegger und dem Arzt Etienne Grandjean gegründet, befand sich zuerst an der Schifflände und löste sich 1967 auf. Zeitweise verkehrten dort Max Frisch, Le Corbusier, Meret Oppenheim, Max Bill, Hans Arp, Trudi Schoop, Mimi Scheiblauber, Werner Bischof, Gotthard Schuh, Walter Herdeg sowie Michael und Luzzi Wolgensinger. Vgl. Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 55; Honegger 2017 (wie Anm. 14), S. 78–79, Wolgensinger/ Strasser 2025 (wie Anm. 6), S. 194.

22 Gessner war nach eigenen Angaben 16 Jahre lang Mitglied des Zentralvorstands im Ver- band Schweizerischer Grafiker (VSG), während drei Jahren erster Vorsitzender und während elf Jahren Geschäftsführer. Vgl. Vortragstyposkript *Der gegenseitige Einfluss von Typografie und Grafik* (wie Anm. 24).

23 Eine vollständige Bibliografie mit seinen Handschriften und veröffentlichten Beiträgen zur Werbegrafik bleibt ein Desiderat. Längere Zitate aus den Manuskripten des Nachlasses in: Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 20–22. Zu den aussagekräftigsten gehört das folgende: «Holbein, einer unserer grössten Gebrauchsgraphiker[,] hat im Stil seiner Zeit gearbeitet. Wir jedoch, im Jahrhundert des Flugzeugs, des Radios, der Television, der Elektrifikation, der Relativitäts-Theorie und ähnlicher schon fast wieder historischer Dinge, wir arbeiten fleissig und ohne uns zu schämen mit den Stilelementen einer längst verflorenen, schon damals zopfigen Epoche.» (Robert S. Gessner, *Die besten Plakate, die schönsten Bücher ...*, [1945], Manuskript im Archiv RSG.)

24 *Der gegenseitige Einfluss von Typografie und Grafik*, Vortragstyposkript und Ausstellung,

Im Club Bel Etage, in dem in den 1950er- und 1960er-Jahren legendäre Ausstellungen stattfanden und illustre Gäste verkehrten, war Gessner kein Unbekannter. Er hatte dort in den Jahren 1955, 1956 und 1964 grössere Werkgruppen ausgestellt und 1955 in seinem Vortrag *homo ludens* das Spiel zum Fundament seines Kompositionsverfahrens erklärt. Wir kommen später darauf zurück. In seiner *Kunstabstraktion* vergleicht er die «Spielregeln» der Malerei mit den «Rezepten» der Kochkunst, «sofern man [ihm] nicht zumutet, nach ihnen zu kochen».²⁵ Und doch bedauert der Redner, dass es nicht gelungen sei, «eine Grammatik der bildenden Kunst» zu schaffen, wie sie die Musik seit mehreren Jahrhunderten kennt und weiterentwickelt. Er würdigt die zahlreichen kunsttheoretischen Schriften und vergisst auch nicht, den «rührenden» *Brief über die Landschaftsmalerei*²⁶ seines Vorfahren Salomon Gessner zu erwähnen. Für das Studium der modernen Malerei empfiehlt er zwei Bücher: *Das bildnerische Denken*²⁷ von Paul Klee (1879–1940) und *Die Kunst der Farbe*²⁸ von Johannes Itten (1888–

1967). Das anspruchsvollste «Buch» bleibe aber «die grosse Welt der Kunstwerke».²⁹ Zu einer Veröffentlichung seines beinahe druckreifen, mehrfach überarbeiteten Manuskripts kam es nie. Einige Passagen wurden in die Zitatsammlung *Texte über die Kunst von A bis Z* in diesem Buch (S. 232–245) aufgenommen.

Aus der Schule plaudern

Mit der *Kunstabstraktion* wird uns ein nützliches, wenn auch nicht unentbehrliches Hilfsmittel dargeboten, um Vorurteile abzubauen und uns in angemessener Form über Kunst, über Gessners Kunst im Speziellen, unterhalten zu können. Der Text will uns keine Rezepte feilbieten, vielmehr greift er ethische und didaktische Fragestellungen auf, ohne sich auf eine bestimmte Theorie festzulegen. Vordergrundig soll der Anschein erweckt werden, als komme man als Betrachtender abstrakter Kunst unvoreingenommen am besten auf seine Rechnung. Bezeichnenderweise führt uns der Künstler im Plauderton in die Geheimnisse seiner Kunst ein. Indem er «ungeniert aus der Schule plaudert» und uns charmant mit «liebe Clubfreunde» anspricht, verleiht er seinen Kunstbetrachtungen etwas Exklusives und Privates. Er hebt sie aus der pädagogischen Provinz seiner Lehr(er)jahre an der Kunstgewerbeschule heraus und macht uns zu mitwissenden, mitgeniessenden und mitwirkenden Zeitgenossen. In diesem Spannungsfeld von Exklusivität und kollaborativer Partizipation lassen sich Gessners Reflexionen über die Kunst verorten.

In seinem Notizheft *Skizzen über den Zeichenunterricht*³⁰ beschreibt Gessner die Kunstgewerbeschule Zürich, an der er von 1957 bis 1963 als Lehrer für Zeichnen in der Grafikfachklasse³¹

führte. Er gehört bis heute an vielen Kunstschulen zum festen Bestandteil des Lehrplans. Die Farbenlehre spielt darin eine zentrale Rolle. Nach der Pensionierung widmete er sich der Drucklegung seiner theoretischen Schriften. Der schriftliche und kunsttheoretische Nachlass Johannes Ittens befindet sich in der Zentralbibliothek Zürich. Dieser wurde im Rahmen des Projekts «Itten vernetzt» für die Forschung erschlossen und bereitgestellt. URL: <https://www.zb.uzh.ch/de/zueroich/johannes-itten#nachlass> [letzter Aufruf: 12.6.2025].

Graphische Lehr- und Versuchsanstalt, Wien, 21.–24.9.1960, Ausstellungssaal an der Zieglergasse 25, Wien, Typoskript, 13 Seiten, unveröffentlicht, Archiv RSG.

25 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung* [...], RSG 1966–1969 (wie Anm. 1), S. 2.

26 Salomon Gessner, *Brief über die Landschaftsmalerei. An Herrn Füesslin, den Verfasser der Geschichte der besten Künstler in der Schweiz*. Erstdruck ohne Titel in: Johann Caspar Füssli, *Geschichte der besten Künstler in der Schweiz. Nebst ihren Bildnissen*, Bd. 3, Zürich 1770, S. XXXVI–LXIV. Vollständig abgedruckt und kommentiert in: Idyllen. Kritische Ausgabe, hg. von E. Theodor Voss, Stuttgart 1988, S. 171–194. Siehe auch *Idyllen in gesperrter Landschaft*, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, hg. von Bernhard von Waldkirch, Zürich 2010, S. 21–31.

27 Paul Klee, *Das bildnerische Denken. Form- und Gestaltungslehre*, Bd. 1, hg. u. bearb. von Jürg Spiller, Basel 1956. Gessners handgeschriebener Text bezieht sich zwar nicht explizit auf diese Ausgabe, doch wir haben allen Grund anzunehmen, dass er sie benutzt hat, da sie unter Künstler:innen und Kunstlehrer:innen bis in die 1970er-Jahre hohes Ansehen genoss. Die gedruckte Edition der *Bildnerischen Formlehre*, die von Jürgen Glaesemer und der Paul-Klee-Stiftung herausgegeben wurde, erschien 1979. Vgl. die digitale Edition der *Beiträge zur Bildnerischen Formlehre und der Bildnerischen Gestaltungslehre*, 2012–2018, hg. von Fabienne Egghöfer und Marianne Keller Tschirren im Auftrag des Zentrum Paul Klee.

28 Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961. Im Zürcher Kunstgewerbemuseum präsentierte Itten seine Farbtheorie 1944 erstmals der Öffentlichkeit. Ein zentraler Bestandteil von Ittens Kunstpädagogik war der sogenannte Vorkurs, den er als Direktor der Kunstgewerbeschule Zürich 1939 ein-

29 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung* [...], RSG 1966–1969 (wie Anm. 1), S. 11.

30 Robert S. Gessner, *Skizzen über den Zeichenunterricht, 1958–1960 / Versuch zu einem Lehrplan für Ret.[ouchier]-Klassen, Gr.[afik]-Klassen, etc.*, Heft mit schwarzem Einband, Texte und Skizzen, Archiv RSG.

31 Von 1941 bis 1945 war Gessner bereits Lehrer für Fachzeichnen an der Kunstgewerbeschule der Stadt Zürich; von 1957 bis 1963 wurde er vom Direktor Hans Fischli zum Prorektor und Vorsteher für die

unterrichtete, als eine «Insel der Ruhe und der stillen Arbeit und Besinnung». Er mahnte seine Studierenden, die Zeit zu nutzen, nicht vorwärtszudrängen und keine Meisterwerke abzuliefern: «Unsere Insel der Ruhe ist ein Gegengewicht gegen die Hast, Unruhe und den Lärm unserer Zeit. Hier sind wir unter uns im gemeinsamen Bestreben, statt Quantität Qualität zu schaffen.» Man darf davon ausgehen, dass ihm das Unterrichten an einer der führenden Kunstschulen der Schweiz ein zentrales Anliegen war, ein kräftezehrendes zwar, das ihm enorm viel abverlangte, dem er jedoch als beliebter Lehrer und begabter Pädagoge für seine künstlerische Entwicklung auch viel verdankte.

Als «verantwortungsvolles Glied der Gesellschaft», so Gessner in der Einleitung seiner *Kunstabstrachtung*, schaffe der Maler «weder aus dem Nichts – noch ohne Gesetze». ³² Immer wieder grenzte sich Gessner gegen die extremen Positionen innerhalb der Avantgarde des 20. Jahrhunderts ab: Dadaismus und Tachismus auf der einen, De Stijl und Konstruktivismus auf der anderen Seite. Gessner fasste seine Ästhetik in nuce zusammen in dem einen Satz: «Er [der Maler] stellt sich wohl die Regeln für sein schwieriges Spiel selbst.» ³³ Der künstlerische Exklusivitätsanspruch beruhte nach Gessner auf der gesellschaftspolitisch verantwortlich handelnden, autonomen Persönlichkeit. Deshalb durfte es nach ihm auch keine Vermischung zwischen den Hervorbringungen der Kunst und den Produkten des Kunsthandwerks geben. Letztere finden ihre Erfüllung in der Funktion, während in der Kunst die anthropologische Dimension des regelbasierten Spiels sichtbar gemacht werden sollte.

Lehrlingsabteilung berufen. Gessner nahm die Stelle an unter der Bedingung, weiterhin den Zeichenunterricht erteilen zu können. Zu seinen Aufgaben gehörten ausserdem die Betreuung und Leitung der höheren Fachklasse für Schriftsetzer und Buchdrucker sowie einige Weiterbildungskurse am Abend.

³² Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung [...]*, RSG 1966–1969 (wie Anm. 1), S. 1.

³³ Ebd.

«Homo ludens». Das Spiel als Grundlage der Kultur

In seiner Eröffnungsansprache im Club Bel Etage in Zürich trug Gessner im November 1955 die grundlegenden Elemente seines künstlerischen Credo vor. Er bezeichnete seine dort ausgestellten Collagen als das Resultat der frohen Stunden eines «homo ludens». Spieltrieb, Neugier, Forscherlust und die Freude am Material seien die «Väter solcher Versuche». ³⁴ Augenzwinkernd verweist Gessner auf das berühmte Buch von Johan Huizinga: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel* (1938), ³⁵ das er sinngemäss in seinem Vortrag zitiert. Das Spiel wird dort als eine grundlegende menschliche Aktivität begriffen, die verfestigte Strukturen aufbricht und Kreativität fördert. Prägend für Gessner war ausserdem der holistische Ansatz Friedrich Schillers: «Der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.» ³⁶ Der Künstler überlässt es den Mitspielenden (nicht bloss Betrachtenden), an der Partie aktiv teilzunehmen, also Stellung zu beziehen. Nur so entscheide sich, ob und inwieweit «Anruf und Mitteilung» ³⁷ gelungen seien. Ausschlaggebend sei, ob durch gemeinsames Tun «Regel und Ordnung» ins Spiel gebracht werden, «so dass dem Müden nicht der Appetit vergehe, dem Sorgvollen Mass und Ruhe geboten werde und dem Mitspielenden Willen Freiheit und Frohmüt». Johan Huizinga stellte in seinem Buch den spielenden Menschen an die Seite des Denkers (homo sapiens) und des Tätigen (homo faber). Denn, so Huizinga, «das Spiel ist die Grundlage aller Kultur selbst». ³⁸

Wie aktuell diese Gedanken gerade heute wieder sind, geht aus den Worten von Ann Demeester, der Direktorin des Kunsthaus Zürich, hervor. Auch sie beruft sich auf Huizinga, wenn sie feststellt, dass das Spiel die treibende Kraft hinter allen Formen der Kultur sei, «vom Sport bis zur Rechtsprechung, von der Philosophie und Religion bis hin zu Tanz, Mode, Musik und

³⁴ Robert S. Gessner, *[homo ludens]*, Vortragstext zur Ausstellung der Collagen im Club Bel Etage, Zürich 9.11.1955, Manuskript, abgedruckt in: Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 45. Vgl. Einführung im Tafelteil in diesem Buch, S. 104.

³⁵ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, übers. von H. Nachod, mit einem Nachwort von Andreas Flitner, 20. Aufl. Hamburg (1938) 2006.

³⁶ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 15. Brief (1795), Werke in drei Bänden, Bd. 2, München 1976, S. 481.

³⁷ Robert S. Gessner, *[homo ludens]*, Vortragstext [...] (wie Anm. 34); auch die folgenden Zitate ebd.

³⁸ Huizinga 2006 (wie Anm. 35), S. 12.



Abb.3 Robert S. Gessner, *Amorphes beginnt sich zu formen*, 1956, Chinatusche, in: RSG, 24 Schwarzweißblätter, 1951–1956, Zürich 1958, Foto: Michael Wolgensinger

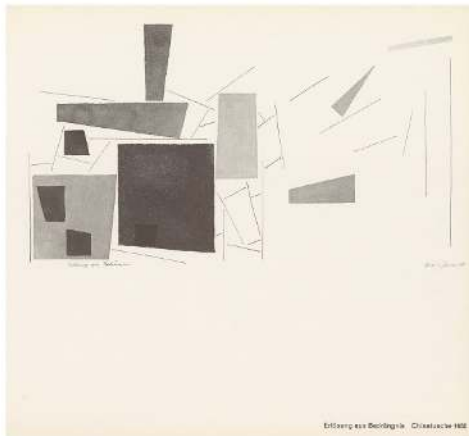


Abb.4 Robert S. Gessner, *Erlösung aus Bedrängnis*, 1955, Chinatusche, in: RSG, 24 Schwarzweißblätter, 1951–1956, Zürich 1958, Foto: Michael Wolgensinger

bildender Kunst».³⁹ Doch das Spiel sei alles andere als leichtsinnig, kindisch oder albern. Neben Spass und Freude, so die Museumsdirektorin in Übereinstimmung mit Huizinga und Robert S. Gessners Gedanken über die Kunst, bringe das Spiel die Menschen zusammen, es schaffe Solidarität und stärke damit die Widerstandsfähigkeit der Gesellschaft.

Im Dezember 1961 wurde Gessner vom Verleger und Kunstdrucker Victor N. Cohen angefragt, ein *Spiel*⁴⁰ für seinen Freundeskreis zu erfinden. Gessner schuf ein «mobiles Mosaik», bestehend aus 35 kubischen Einzelteilen, das vom Auftraggeber in 138 Exemplaren als Neujahrsgabe für seinen Freundeskreis herausgegeben wurde (Kat. 64). Das Exemplar Nr. 7 gehört seit Beginn zum Kernbestand der Robert S. Gessner Kunststiftung. Eine vom Künstler verfasste Anleitung, die dem Spielkasten samt Konstruktionszeichnung und Abbildungen von Spielresultaten (Abb. S. 123) beigegeben sind, führt uns mitten in Gessners Versuche der 60er-Jahre, «kinetische Reliefs»⁴¹ zu schaffen. Dabei verschweigt er nicht, dass seine Spieltheorie einiges Le Corbusiers (1887–1965) Modulor und Karl Gerstners (1930–2017) veränderbaren Bildern verdankt. Als weitere Inspirationsquelle nennt Gessner die Ausstellung *Kinetische Kunst*⁴² im Kunstgewerbemuseum Zürich von 1960. Bei aller Theorie sollte das Endprodukt, so Gessner wörtlich, «keinen künstlerischen Aspekt wahren», gleichzeitig halbindustriell hergestellt werden und für Laien spielbar sein: «Welch wunderbare Verbindung von Natur, Technik und Mathematik!»⁴³ Das Konzept, das dem geometrischen *Spiel* und vielen anderen Rechteckkompositionen zugrunde liegt, ist die Tatsache der stetig geteilten Strecke, mit anderen Worten des Goldenen Schnitts. Besondere Beachtung schenkt Gessner ausserdem dem kleinen weissen Quadrat, einer Schlüsselfigur in vielen seiner Kompositionen. «Wie ein vorlauter Kobold setzt es seinen Akzent, aber immer dort, wo ich ihn haben möchte»,⁴⁴ heisst es im Begleittext. Das irrationale Element darf in keiner von Gessners Kompositionen fehlen, es fungiert als Zufall, als Abweichung von der Regel, als eine

39 Ann Demeester, «Editorial», in: *Kunsthau Zürich, Magazin 2*, April 2025, S. 3.

40 Robert S. Gessner, *Spiel*, 1961, Holz mit Holzfolie überklebt, ein «mobiles Mosaik», für Victor N. Cohen, Exemplar Nr. 7, bestehend aus 35 Vierecken in unterschiedlichen Massen, Magnet, Schachtelmasse: 27 × 41 cm, gedruckte Spielanleitung von RSG (Kat. 64).

41 Ebd.

42 *Kinetische Kunst*, Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum Zürich, mit Texten von Hans Fischli und Willy Rotzler, Zürich 1960.

43 Robert S. Gessner, *Spiel*, 1961 (wie Anm. 40).

44 Ebd.

von vielen Möglichkeiten, die den Verlauf des künstlerischen Spiels mitentscheiden. Diese Offenheit für den in gewisser Weise «berechenbaren» Zufall ist integrierender Bestandteil von Gessners Kunsttheorie.

Am Anfang war die Collage, so könnte man Gessners Gedanken über die Kunst um die Mitte der 50er-Jahre auf den Punkt bringen. Jedenfalls lohnt sich ein genauerer Blick auf die Produktion in dieser wichtigen Übergangsphase vom frühen zum reifen Schaffen.⁴⁵ Während sich Gessner auf dem Atelierfoto 1958 (Abb. 1) als Maler und Plastiker in Szene setzte, veröffentlichte er in seinem ersten Werkkatalog mit dem sprechenden Titel *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956*⁴⁶ ausschliesslich Arbeiten auf Papier. Unter den *24 Schwarzweißblättern* sind sechs Collagen zu verzeichnen, neben 18 Tuschezeichnungen und einer Monotypie. Bei der Mehrzahl der Tuschezeichnungen handelt es sich um rhythmisch aufgeladene Improvisationen aus Punkten, Linien und ausschnittartigen Flächen im leeren Raum. Besonders deutlich sichtbar in *Amorphes beginnt sich zu formen* (1956, Abb. 3) und *Erlösung aus Bedrängnis* (1955, Abb. 4). Dieser bis dahin unterschätzten Bedeutung der Collage für das Formverständnis in Gessners Kunst wird mit der in diesem Buch vorgelegten Auswahl zum ersten Mal Rechnung getragen. Das Collage-Prinzip erweist sich besonders fruchtbar in seinen Stilleben-Kompositionen von 1933 bis 1955 (Kat. 4, 44, 45). Anders als die Kubisten arbeitet Gessner nicht mit Versatzstücken aus der Alltagswelt, wie bedruckten Zeitungsausschnitten, Tapeten und Textilien (*Papiers collés*). Er lässt auch nicht den gelenkten Zufall walten im Sinn von Hans Arp (1886–1966) und käme nie auf den Gedanken, uns mit kruden surrealistischen Fotomontagen aus Politik und Unterhaltung zu schockieren. Was ihn interessiert, sind auf der einen Seite die «unzählbaren Graustufen», die zwischen «reinstem Weiss und schwärzestem Schwarz» liegen, wie sie Willy Rotzler in seinem luziden Beitrag zur Jubiläumspublikation 1958 als Voraussetzung für das abstrakte Sehen beschrieb. Doch ebenso wichtig wie die Graustufen sind für Gessner die harten Schnitte, wie sie nur in der Fotomontage, im Film und vorzüglich in der Collage möglich sind. Gessner verwendete für seine Collagen Papierabfälle aus der Druckerei seines Freundes Adolf

45 Zu den wichtigsten Werkphasen im Schaffen von RSG siehe Sarwa-Häcki 2001 (wie Anm. 67), S. 20–33.

46 Robert S. Gessner, *24 Schwarzweißblätter, 1951–1956* (wie Anm. 7). Anstelle einer Fortsetzung gab RSG in den Jahren 1963–1975 sieben schlichte Arbeitshefte heraus, oft unmittelbar vor einer Ausstellung in einer Zürcher Galerie.

Hürlimann (1919–1983),⁴⁷ die er für seine Bedürfnisse zuschnitt. Handelt es sich bei diesen «wohltemperierten» Fingerübungen um eine Hommage an die Grossen der französischen und internationalen Moderne, die seit den 20er- und 30er-Jahren in Retrospektiven im Kunsthaus Zürich gewürdigt und gefeiert wurden? Schon möglich, gleichzeitig erkennen wir aber in diesen durchaus anspruchsvollen Etüden eine klare Verortung des eigenen Schaffens in der «kleinen» Welt der Grafik und des Schwarz-Weiss.⁴⁸ Erkennbare Strukturen von Gegenständen sind in Gessners Collagen nicht das Entscheidende. Was ihn reizt, sind Punkteraster, körnige Texturen, Unregelmässigkeiten, die auf Probedrucken ausgeschieden wurden. Aus einer ovalen Form kann die Vorstellung einer Tischplatte (Kat. 4), aus Rechtecken, Kreisen und kurvilinear zugeschnittenen Flächen jene von Stilleben mit Gläsern, Flaschen und Krügen (Kat. 44, 45) hervorgerufen werden. Gessners Sehen in Graustufen und Kontrasten beruht auf seiner Fähigkeit, wie ein Schwarz-Weiss-Fotograf die Gegenstände sowohl von ihrem Volumen wie von ihrer Lokal- und Erscheinungsfarbe zu trennen, um sie auf der Bildfläche als Objekte der Kunst in einem abstrakten Raum zu konkretisieren.

Das Fenster

Man spürt diesen Fingerübungen noch an, dass sich Gessner schrittweise von übermächtigen Vorbildern befreien musste, um zu eigenen Bildfindungen vorzustossen. Dies gelingt ihm paradoxerweise mit zwei Collagen, die unterschiedlicher nicht sein könnten, beide sind 1955, im Jahr seines Vortrags *homo ludens* entstanden. Man erinnere sich an den Grundsatz, der Maler schaffe «weder aus dem Nichts – noch ohne Gesetze». In der Collage *Fenster* (Abb. 5, Kat. 41) wäre der Bildgegenstand auch ohne den vom Künstler gegebenen Titel unschwer zu erkennen. Doch schon beim zweiten Blick beschleichen uns

47 Die Druckerei von Adolf Hürlimann in der Zürcher Altstadt war ein Treffpunkt für progressive Kunst- und Literaturschaffende. Vgl. Hans Fässler, «Adolf Hürlimann (1919–1983). Typograf, Drucker und Verleger», in: *Librarium. Zeitschrift der Schweizerischen Bibliophilen-Gesellschaft / Revue de la Société Suisse des Bibliophiles*, Bd. 28, Heft 2, 1985, S. 90–100.

48 Das Mappenwerk *Kleine Welten* von Wassily Kandinsky wurde 1922 am Staatlichen Bauhaus in Weimar gedruckt. Gessner erwähnt die zwölf grafischen Blätter, welche die Abstraktion und die Vorstellung vom inneren Klang der Welt in den wichtigsten druckgrafischen Techniken artikulieren, nie explizit. Kandinsky bleibt für seine Kunst seit 1927 eine wichtige Referenz (vgl. Kat. 1). Auf der Höhe seines Könnens als Grafiker und Maler gibt Gessner mehrere Mappenwerke heraus.

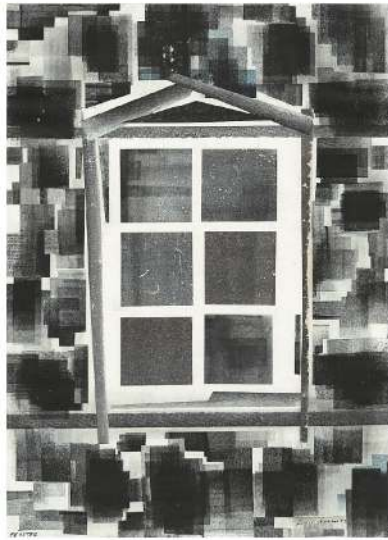


Abb. 5 Robert S. Gessner, *Fenster*, 1955, Collage auf Papier, 29,5 × 21 cm (Kat. 41)



Abb. 6 Caspar David Friedrich, *Frau am Fenster*, 1818–1822, Öl auf Leinwand, 45 × 32,7 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Foto: Jörg P. Anders

Zweifel, vergleichbar mit jenen vor einem Bild von René Magritte. Das Fenster im Bild-Fenster spielt mit einer Augentäuschung, wie sie Gessner in seinen abstrakten Stilleben häufig einsetzt. Seit der Frührenaissance haben wir uns daran gewöhnt, ein Bild wie ein offenes Fenster auf die Wirklichkeit zu betrachten.⁴⁹ Bei Caspar David Friedrich (1774–1840) verändert sich das Verhältnis von Betrachtenden und Bild jedoch grundlegend. Die Aspekte des Formats, der Flächigkeit, der Rahmung und der bildparallelen Binnengliederung verselbständigen sich und treten in den Vordergrund. Die Rückenfigur im Bild *Frau am Fenster* (Abb. 6) fungiert als Blickführung von aussen nach innen und weist symbolisch über den Bildrand hinaus in die Unendlichkeit der Natur. Spätestens seit den Stilleben von Paul Cézanne (1839–1906) und den Landschaften von Vincent van Gogh (1853–1890) gelten die Regeln der Zentralperspektive und der akademisch korrekten Zeichnung nur noch bedingt. Spielregeln werden gebrochen, um Raum für kreative, neue Lösungen zu schaffen. Ein Bild ist ein Bild und kein Fenster. Übertragen auf die Collage zerfällt das klassische Bildfenster vor unseren Augen in eine vibrierende Wand aus unzähligen Vierecken. Eingemittet und ausgespart bleibt das fensterartige Hochrechteck mit sechs annähernd quadratischen grauen Flächen. Erst in diesem Stadium «öffnet» das *Fenster* von Robert S. Gessner den Blick für eine ganze Reihe von grundlegenden Wahrnehmungsvorgängen, wie das Verhältnis von Symmetrie und Asymmetrie, von Betrachtenden und Format, von Bewegung und Ruhe, von Farbempfinden, Reflexion, Transparenz und Licht.

Seit den 1960er-Jahren bevorzugte Gessner das Quadrat. Hier konnte er die reinen Gesetzmässigkeiten der Form, der Farbe und der Bewegung am weitesten vorantreiben und in immer neuen Varianten konkretisieren. Das Fenster zur Welt der Sinneswahrnehmungen blieb für ihn gleichwohl eine wichtige Inspirationsquelle. So begann er auf Ibiza, wo er seit 1958 regelmässig seine Sommerwochen verbrachte, Sand in die Malfarbe zu mischen, oder er griff auf das Hochformat zurück, um fensterähnliche Formate und Strukturen in ihren Proportionen zu untersuchen (*La Ventana*, Kat. 72; *Tierra de Ibiza*, Kat. 80; *Komposition im Goldenen Schnitt*, Kat. 78).

49 Vgl. Sabine Rewald, *Rooms with a View. The Open Window in the 19th Century*, New Haven / London 2011; Maria Müller-Schareck (Hg.), *Fresh Widow. Fensterbilder seit Matisse und Duchamp*, Ostfildern 2012; Heike Herber-Fries, «Das Fenstermotiv in der Malerei der Moderne, Rezension von zwei Ausstellungen», in: *Sehepunkte* 2012, URL: <https://www.sehepunkte.de/2012/11/20081.html> [zuletzt abgerufen am 7.10.2025].

Immer wieder mischten sich auch ironisch-kritische Züge in Gessner Kunst. Mit der Collage *Poem für Astronauten* (1964, Kat. 83) kommentierte er den Wettlauf um die Vorherrschaft im Weltraum aus der Sicht eines zutiefst skeptischen, im europäischen Kulturraum verwurzelten Zeitgenossen. Selten breiten sich bei Gessner amorphe Flecken und Schlieren, die an die «Zufallsmalerei der Tachisten»⁵⁰ erinnern, über den ganzen Bildraum aus. «Kunst heisst: Ordnungen setzen»,⁵¹ schreibt er 1961 in sein Notizbuch. Doch im menschenfeindlichen Kraftfeld des Alls scheinen selbst die avanciertesten Gesetze der Geometrie und der Mathematik wirkungslos. Wie aus dem Sprachfluss herausgerissene Laute verkapseln sich einzelne Buchstaben zu schützenden Innenräumen. Sie werden zu Metaphern für eine komplexe, in Bildern und Worten kaum mehr fassbare Wirklichkeit. In seinem Brief an Hans Erni beschrieb Gessner in seltener Offenheit sein künstlerisches Prozedere: «Der Weg geht oft [...] ganz gradlinig assoziativ von einer Landschaft, von einem Geschehnis, von einem Gespräch aus, das erst zeichnerisch, dann farbig, dann formal sich immer mehr abstrahiert. Das zur Metapher werden möchte. Das Gelingen ist eine Frage der Kraft und der Zeit.»⁵²

Kristallisation

Kehren wir zurück zum anderen Pol, zur Suche nach den Gesetzmässigkeiten in der Natur und den Folgen für die Kunst und das Leben. Unter den Vorfahren gab es bedeutende Naturforscher wie Johannes Gessner (1709–1790)⁵³ und den berühmten Namensvetter Conrad Gessner (1516–1565).⁵⁴ Von Letzterem stammt der erstaunliche Satz: «Naturbetrachtung führt zur Erkenntnis Gottes. [...] Wer die Natur nicht erkennt, erkennt Gott nicht.»⁵⁵ Auch für Robert

S. Gessner gehorchen naturphilosophische Fragestellungen einer inneren Notwendigkeit. Man spürt bei aller Traditionsverbundenheit die Nähe zu Wassily Kandinsky (1866–1944), Paul Klee, Hans Arp und Max Ernst (1891–1976). Auch diese Künstler schöpften aus der Naturgeschichte, sie wurden von der Poesie und Kunst der Frühromantik inspiriert.⁵⁶

1958 realisierte Gessner 13 Tuschzeichnungen zum Romanfragment *Die Lehrlinge zu Sais* von Novalis, die er als Vorlagen für einen Radierungszyklus entworfen hatte.⁵⁷ Durch die Lektüre der klassisch-romantischen Literatur vertiefte Gessner sein Einfühlungs- und Abstraktionsvermögen. Statt wie ein Naturforscher nach mathematischen Regeln zu abstrahieren und zu konstruieren, entschied er sich für den mühsameren Weg der Lehrlinge zu Sais. Durch geduldiges Betrachten wird die Natur für den Eingeweihten «lesbar», Kunst wird zur Initiation. Der Künstler agiert als Medium einer beseelten Natur und erfährt sich selbst als Teil eines grösseren Ganzen. Gessner begleitet seine Bildfindungen mit kalligrafisch gestalteten Zitaten aus Novalis' *Die Lehrlinge zu Sais*, die assoziativ auf sein eigenes Schaffen verweisen. Ihre «grosse Chiffreschrift» kann er überall «auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen» entdecken und mit der Zeit auch darstellen, wenn es ihm gelingt, im Verlauf der Ausbildung einen inneren Resonanzraum zu konstruieren. Denn davon hängt alles Weitere ab, «ob auch in uns aufgegangen ist das Gestirn, das die Figur sichtbar und verständlich macht» (Abb. 7). Was braucht es mehr, um die rätselhafte Komposition *Kristallisation beginnt beidseitig aus dem Dunkel* (Abb. 8, Kat. 42) zumindest ansatzweise zu entschlüsseln?⁵⁸

50 Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933[–1972]*, RSG 1933–1972 (wie Anm. 15), S. 31.

51 Ebd.

52 Robert S. Gessner, Brief an Hans Erni, Casetta Saleggi, Ascona, 31.5.1947, Typoskript [unvollständig], 4 Seiten, [Stellungnahme zum Vortrag von Hans Erni: *Wo steht der Maler der Gegenwart?*, Vortrag, gehalten am 21.6.1946 im Kunstmuseum Bern], Archiv RSG (wohl nie abgeschickt), S. 4.

53 Johannes Gessner, Professor für Physik und Mathematik am Collegium Carolinum in Zürich.

54 Conrad Gessner, Universalgelehrter, Arzt und Professor für Naturgeschichte an der Hohen Schule in Zürich. Mit der 1551–1558 erschienenen *Historia animalium* wurde Gessner zum Begründer der modernen beschreibenden Zoologie, zudem brachte er das erste Werk der Pflanzengeografie heraus.

55 *Conrad Gessner 1516–2016*, Ausstellung in der Schatzkammer der Zentralbibliothek Zürich, 17.3.–19.6.2016; nach einem Vitri-

text in mein Skizzenbuch notiert. Vgl. Urs B. Leu, Mylène Ruoss (Hg.), *Conrad Gessner, 1516–2016, Facetten eines Universums*, Zürich 2016.

56 Als Einführung und Überblick: *Geometrische Abstraktion im 20. Jahrhundert. Kosmos Kandinsky*, Ausst.-Kat. Museum Barberini, hg. von Ortrud Westheider, Sterne Barentsen, Michael Philipp, Nerina Santorius, Potsdam 2025.

57 Robert S. Gessner, *Skizzenbuch zu Novalis, Die Lehrlinge zu Sais*, 1958, Feder in Tusche, grau und braun laviert, auf Papier, gebunden mit Kartoneinband, nicht paginiert, 24 × 16,5 cm; 96 Seiten, davon 13 mit Tuschzeichnungen und 14 mit handgeschriebenen Versen, auf dem Kartoneinband signiert und betitelt, Nachlass, Archiv RSG. Als Radierungszyklus geplant, wurde nicht realisiert. Als Auslöser fungierte möglicherweise die bei Benteli 1949 erschienene Publikation *Novalis. Die Lehrlinge zu Sais*, mit 51 Zeichnungen von Paul Klee. Auch die folgenden Zitate ebd.

58 Zahlenmagie und spekulatives Denken lagen in den 1950er-Jahren in der Luft. Gessners Interesse an einem erweiterten Wissen-

Auf stärkere Resonanz dürfte allerdings das 1950 in Zürich erschienene *Lehrbuch der Harmonik* von Hans Kayser gestossen sein. Es schärft die Sinne für die Analogie von Klang- und Bildwelt. Seit den 1930er-Jahren liessen sich sowohl Künstler wie Musiker und Schriftsteller von Kayzers Grundlagenforschungen zu einem harmonikalen Weltbild anregen, unter anderen Paul Klee, Paul Hindemith und Hermann Hesse. Erkenntnisse aus unterschiedlichen Gebieten wie Musikwissenschaft, Zahlensymbolik, Philosophie, Kristallografie, Architektur, Botanik, Zoologie und Quantenphysik werden in der *Harmonik* zu einer neuen Wissenschaft zusammengeführt. «Wir lernen den Klang der Pflanzenwelt, die Harmonien der Kristalle hören»,⁵⁹ schreibt der Buchrezensent in der *Weltwoche*.

Eine einfachere Antwort auf Gessners Abstraktionsdrang finden wir in seinem persönlichen Exemplar von Wilhelm Worringers *Abstraktion und Einfühlung*.⁶⁰ Dort strich er zwei Stellen an, die für unsere Fragestellung relevant erscheinen. Auf die Frage, welches die psychischen Voraussetzungen des Abstraktionsdrangs seien, antwortet Worringer, der Einfühlungsdrang setze ein glückliches pantheistisches Vertraulichkeitsverhältnis zwischen den Menschen und den Aussenwelterscheinungen voraus. Der Abstraktionsdrang hingegen sei die Folge «einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt» und korrespondiere in religiöser Beziehung mit einer «transzendentalen Färbung aller Vorstellungen».⁶¹ Diese Zeilen über den Abstraktionsdrang sind mit Bleistift unterstrichen. Wir sehen darin eine weitere Bestätigung für Gessners eigenen Weg eines harmonischen Ausgleichs zwischen Abstraktion und Einfühlung. Als junger Kunststudent begann er, unter dem Einfluss Kandinskys ungegenständliche Miniaturen zu zeichnen. In den 1930er- bis 50er- Jahren holte er seine verpasste Kunstausbildung nach, indem er surrealistische Landschaften und abstrakte Stillleben komponierte, was ihn nicht daran hinderte, mit den Zürcher Konkreten ungegenständliche

schafsbegriff lässt sich durch aufbewahrte Rezensionen und Zeitungsartikel im Archiv RSG belegen. Hier findet man den Satz aus Lincoln Barnetts populärwissenschaftlichem Büchlein *Einstein und das Universum* (1950): «Es gibt kein Geheimnis innerhalb der physikalischen Welt, das nicht auf ein Geheimnis ausserhalb dieser Welt hinweist. Alle Pfade des menschlichen Geistes [...] führen letztlich an Abgründe, die der menschliche Geist nicht mehr überbrücken kann.»

59 Hans Kayser, *Lehrbuch der Harmonik*, Zürich 1950. Im Archiv RSG die Rezension zu diesem Buch: *Die Weltwoche*, 22.3.1951, S. 7.

60 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München (1907) 1948.

61 Ebd., S. 27.

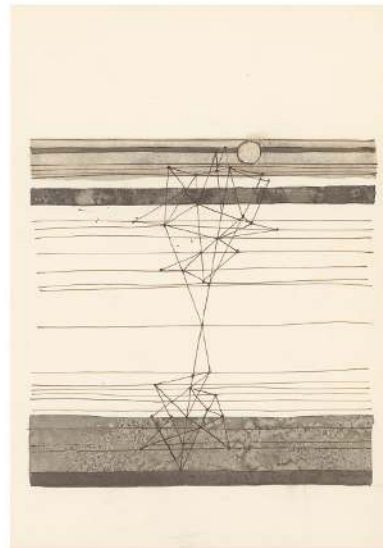


Abb. 7 Robert S. Gessner, «Ob auch in uns aufgegangen ist das Gestirn», in: ders., Skizzenbuch zu Novalis, *Die Lehrlinge zu Sais*, 1958, Tusche, laviert, auf Papier, 24 × 16,5 cm, Archiv RSG



Abb. 8 Robert S. Gessner, *Kristallisation beginnt beidseitig aus dem Dunkel*, 1955, Collage auf Papier, 39,5 × 25,5 cm (Kat. 42)

Werke auszustellen. Aus diesem Zwiespalt kristallisierten sich um die Mitte der 50er-Jahre mit seinen Collagen erste eigenständige Werke heraus. Worringer zitiert mit Bezug auf Novalis den Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl, der von der «kristallinen Schönheit» spricht, die das «erste und ewigste Formgesetz der leblosen Materie bildet und der absoluten Schönheit [...] am nächsten kommt».⁶² Gessner unterstrich in dem darauffolgenden Abschnitt Worringers kühne Mutmassung, dass nämlich der künstlerisch begabte Mensch das abstrakte Formgesetz der leblosen Materie nicht abgelascht haben könne. Es sei «vielmehr eine Denknöwendigkeit für uns, anzunehmen, dass diese Gesetze implizite auch in der eigenen menschlichen Organisation enthalten sind».⁶³ Als Randnotiz neben dem angestrichenen Passus notierte Gessner mit Bleistift: «Gott in uns?»

Mit seiner ambitionierten Collage gelang Gessner ein kleines Meisterwerk, das die Kontextualisierung seines bildnerischen Denkens in der frühromantischen Naturpoesie sowie in der Philosophie, Natur- und Kunstwissenschaft der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vor Augen führt. Das Prinzip der Kristallisation aus polaren Gegensätzen – die Anreize von aussen und das intuitive Wissen um eine harmonische Ordnung, die allem Lebendigen zugrunde liegt – trieb sein Kunstwillen voran. Die Kristallisation wurde für Gessner zur Metapher für geordnetes Wachstum und freie Entfaltung im unberechenbaren Kräftespiel der Natur (vgl. Kat. 55 und 62).

Bilder verstehen

Als gewiefter Conférencier wechselte Gessner von Zeit zu Zeit seinen Standpunkt. In der *Kunstabetrachtung* identifizierte er sich mit den Betrachtenden und stellte fest, dass viele Galeriebesuchende die abstrakte Kunst nicht «verstehen». Sie fühlen sich betrogen und machen dem abstrakten Künstler Vorwürfe, dass er nicht in der Art von Cézanne oder van Gogh male. «In seiner Zeit gefiel van Gogh nicht»,⁶⁴ gibt Gessner zu bedenken. Niemand habe sich «für seine entsetzlich groben und knalligen Bilder» interessiert. Man spürt Gessner die Freude an, wenn er an Vernissagen auf solche Steilpässe antworten konnte. Was er später in seiner *Kunstabetrachtung* niederschrieb, lebt von solchen spontanen Dialogsituationen. Es seien oft Missverständnisse, die uns

62 Zitat von Alois Riegl in Worringer 1948 (wie Anm. 60), S. 32. Dort auch die Zitate aus Novalis, *Mathematische Fragmente*: «Das Leben der Götter ist Mathematik» und «Reine Mathematik ist Religion».

63 Worringer 1948 (wie Anm. 60), S. 32.

64 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung [...]*, RSG 1966–1969 (wie Anm. 1), S. 3–4. Auch die folgenden Zitate ebd.

den Genuss eines abstrakten Bildes verbauten. «Wir verstehen ein Bild nur, wenn wir davon absehen, was es eventuell darstellt.» Solche Sätze überraschen in ihrer Treffsicherheit, denn sie lenken die Konversation unerwartet in eine auch für den Laien nachvollziehbare Richtung. Gessner wusste aus Erfahrung, dass die Aufmerksamkeit bei theoretischen Problemdarstellungen meist nur eine kurze Zeit andauert. Er wechselte schnell von der Kunst zu Kochrezepten, um den Appetit auf knifflige Fragen der Kunst anzuregen: Niemand solle ihm sagen, er «verstehe» Gulasch oder die Walzer von Strauss, auch wenn er sie auswendig zubereiten beziehungsweise pfeifen könne. Das Verstehen von Kunst beruhe auf anderen Gesetzmässigkeiten als das Verstehen eines Textes oder das Kochen nach einem Rezept. Gessner nimmt hier eine radikalere Position ein als manche seiner Zeitgenossen der konkreten und konstruktiven Kunst.

Es ist müssig, uns an dieser Stelle über die Begriffsdefinitionen von «abstrakt», «konkret» und «konstruktiv» den Kopf zu zerbrechen. Gessner war als Mitglied der Allianz zwischen 1938 und 1954 an massgebenden Ausstellungen mit eigenen Werkgruppen beteiligt. Aus Solidarität, schreibt er, habe er mitgemacht. Seine Werke stellte er eigenhändig betitelt als *Konkretion* (Kat. 15) oder *Konstruktion* (Kat. 16) aus. Als man ihn in späteren Jahren fragte, ob er ein «Konkreter» sei, hat er die Behauptung vorsichtig bejaht, stellte sich und uns aber gleichzeitig die Frage, die bis heute unentschieden geblieben ist: «Aber bin ich nicht ein romantischer Konstruktivist?»⁶⁵ Ein Lösungsansatz liegt womöglich in der Entflechtung der beiden Begriffe. Romantisch *und* konstruktiv – die beiden Pole seines schöpferischen Tuns schliessen sich nicht aus, wie Annette Schindler⁶⁶ und Iren Sarwa-Häckli⁶⁷ in ihren Studien nachgewiesen haben. Ganz im Gegenteil, sie scheinen sich gegenseitig zu bedingen und wollen in ihrer Wirkungsweise auch nicht ausgeplaudert werden. Um diesen komplexen Sachverhalt zu beleuchten, schuf Gessner poetische Bilder voller Symbolkraft. Gegen das Diktat einer allgemein verständlichen Kunst forderte er im Brief an Hans Erni den Rückzug in den Elfenbeinturm.⁶⁸ Eine

65 Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933[–1972]*, RSG 1933–1972 (wie Anm. 15), S. 43.

66 Annette Schindler, *Rob. S. Gessner*, Typoskript, 1988 (unpubliziert).

67 Iren Sarwa-Häckli, «*Geheimnis der Geometrie*». *Robert Salomon Gessner und die Werkgruppe der sechziger Jahre. Eine monographische Untersuchung*, unpublizierte Lizentiatsarbeit Universität Zürich, 2001.

68 Vgl. das Aquarell *Elfenbeinturm für Erni*, 1936 [sic], Feder in Weiss, Aquarell und Gouache auf Papier, 41,9×29,7 cm, Privatbesitz (Abb. 61 in diesem Buch). Das Aquarell entstand elf Jahre vor dem Brief an Hans Erni und verbindet

ungeheure Provokation, wäre da nicht der Maler-Poet, der eine abgegriffene Metapher des *L'art pour l'art*⁶⁹ im Handumdrehen in eine kleine Farbenlehre verwandelt: «Das Rot ist recht sehr in Fundament und Zinne, in Baustein und Verputz gebraucht worden. Es ist überall beteiligt, wo die blaue Linie der Sehnsucht nach Erkennen vom blauen Urgrund fernen Erbes und Müssens nach der warmen Helle des Gestirns greifen möchte.»⁷⁰

Eugen Gomringer ordnete Gessner Schaffen in seiner Monografie von 1991 in das Spannungsfeld der konkreten Kunst ein.⁷¹ Allerdings erweiterte er den Begriff der konkreten Kunst im Verlauf seiner langen Tätigkeit als Dichter, Autor und Ausstellungskurator und passte ihn mehr und mehr an die Gegebenheiten der tatsächlich geschaffenen Werke an.⁷² Er ortete bei Gessner, anlässlich seiner Ansprache in der Kleinen Galerie in Schwenningen 1965, eine der klassisch-romantischen Tradition verpflichtete, auf südlichem Boden in Ibiza gewachsene Freude des Daseins. In das Gesamtbild der konkreten Kunst fügte Gessner die ethischen und psychologischen Momente einer «weisen Strenge» und eines «materiellen Instinkts» ein.⁷³ Bei aller Freiheit handle es sich in seinem kulturellen und künstlerischen Schaffen stets um «ein Ordnen des sich von aussen Herandrängenden und von innen

Elemente einer Schachfigur, einer Landschaft und einer geometrischen Konstruktion zu einem traumhaften Gebilde. Vgl. dazu Paul Klee, *Teppich der Erinnerung*, 1914/193, Ölfarbe auf Öl- und Kreidegrundierung auf Leinen, mit Aquarell eingefasst, auf Karton (Zentrum Paul Klee).

69 Der Begriff war Programm einer Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, in welcher die künstlerische Form und die Gestaltung hervorgehoben wurden. Eine produktive Weiterentwicklung ergab sich durch das Bemühen um die Autonomie der Künste in den Avantgarden des 20. Jahrhunderts. «L'art pour l'art? Etwas anderes kann es nicht geben. Nur wer die Kunst (l'art) des Betrachtens und des Mitvollziehens kennt – beherrscht! – verdient ebenfalls Kunst.» (Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933 [-1972]*, RSG 1933-1972, wie Anm. 15, S. 32.) Vgl. in diesem Buch S. 233.

70 Robert S. Gessner, Brief an Hans Erni (wie Anm. 52), S. 2. Der ganze Abschnitt auf S. 234-235 in diesem Buch.

71 Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 29-35.

72 «Die Künstlergeneration, die in den 1970er-Jahren geboren ist, würde sich schwer mit dem Etikett «Konkrete Kunst» bezeichnen lassen. Der Begriff ist historisch geworden, die Inhalte sind jedoch so aktuell wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts.» [Eugen Gomringer,] *Was ist Konkrete Kunst?*, MKK Ingolstadt, URL: <https://www.mkk-ingolstadt.de/ueber-uns/was-ist-konkrete-kunst> [abgerufen am 8.10.2025].

73 Eugen Gomringer, *einführung zur ausstellung r.s. gessner in schwenningen, kleine galerie*, Typskript, 3 Seiten, o. J. [1965], Archiv RSG, S. 2.

Anbietenden», das sich auf «Zahl, Mass und Proportion» stützt. Mit Blick in die Zukunft erscheint Gomringer die Frage, ob Gessners Kunst «spezifisch modern» sei, als unwesentlich. Denn Gessners Kunst «ist da, sie ist wieder da, sie wird da bleiben».⁷⁴

Iren Sarwa-Häcki kommt in ihrer Untersuchung zum Schluss, dass die vorherrschende Tendenz, Gessners Schaffen im Kontext der Zürcher Konkreten zu betrachten, wichtige Aspekte seines Schaffens ausklammert.⁷⁵ Zu Recht beruft sie sich auf ein paar Stellen in der Monografie von Gomringer, die wegweisend für eine Öffnung der Gessner-Rezeption werden sollten. «Sonne, Meer und Venus bewegen ihn», schreibt Gomringer über den knapp sechzigjährigen Künstler und gelangt zu einem Fazit, das seine Gültigkeit bis heute bewahrt hat: «Aber auch die geometrischen Konstruktionen, in denen nun wirklich der letzte Rest gegenständlicher Erinnerung getilgt ist, leben vom Geheimnis. *Blaue Pforte, Lingam, Echo, oder Drehend* etc. sind Titel, die etwas bedeuten, im Gegensatz zu früheren Bildern und Themen, die sozusagen keine Titel hätten haben können.»⁷⁶

Es gehe in der Kunst, davon ist Gessner überzeugt, nie um Verstehen im Sinn der Mathematik oder der Kommunikation. In einem Bild seien «Form und Farbe, Stille oder Bewegung»⁷⁷ die eigentlichen Anliegen des Künstlers. Gessner benutzt bewusst statt des Begriffs der Ruhe jenen der Stille, um einen meditativen Stimmungsraum zu evozieren, der für die Betrachtung nicht nur abstrakter Kunst am geeignetsten erscheint. Er liefert die Probe aufs Exempel mit einem weiteren Kernsatz, wenn er schreibt: «Eine rote Stelle in einem Bild braucht kein Ebberli [Zürichdeutsch für Erdbeere] zu sein. Sie ist an sich da, als rot, und will nichts anderes mitteilen.»⁷⁸ Von der Erdbeere schliesst Gessner auf die Form und konfrontiert uns mit dem roten Punkt, der roten Linie, dem roten Quadrat und dem roten Kreis. Für Gessner und sein Publikum wirkten solche Reminiszenzen an die konkrete Kunst schon etwas abgegriffen. Man erinnere sich an den berühmten Satz von Theo van Doesburg: «[...] denn nichts ist konkreter, wirklicher als eine Linie, eine Farbe, eine Oberfläche. Sind auf einer Leinwand etwa eine Frau, ein Baum, eine Kuh konkrete Elemente?»⁷⁹

74 Ebd.

75 Sarwa-Häcki 2001 (wie Anm. 67), S. 5.

76 Gomringer 1991 (wie Anm. 9), S. 54.

77 Robert S. Gessner, *Versuch über Kunstbetrachtung [...]*, RSG 1966-1969 (wie Anm. 1), S. 4.

78 Ebd.

79 Theo van Doesburg, *Art concret*, 1930, zitiert in: Margit Weinberg Staber, «Konstruktivismus, Konkrete, Konstruktive Kunst?», in: *Dreissiger Jahre Schweiz: Konstruktive Kunst 1915-1945*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Winterthur, Winterthur 1981, S. 11.

Darauf antwortet Gessner, nicht ohne Ironie: «In einem Bild mag der Gegenstand «gelb» sein, in einem zweiten «l'amour», in einem dritten «kalt». Ich glaube, dass nur die «ungegenständliche» Kunst alle «Gegenstände» darstellen kann.»⁸⁰

Hier stellt sich die Frage: Enthalten seine Bilder auch eine politische Botschaft? Die rote Farbe kommt in der *Kunstbetrachtung* zwar an einer Schlüsselstelle mehrfach und mit Nachdruck vor, impliziert aber keine parteipolitische Zuordnung. Eine politische Botschaft wie bei Richard Paul Lohse und Gottfried Honegger⁸¹ wird man in Gessners Bildern vergeblich suchen. Was nicht bedeutet, dass er sich nicht auch gesellschaftlich engagiert hat. Als Zentralpräsident des Verbands Schweizer Grafiker (1952–1962) setzte sich Gessner, neben Gottfried Honegger als Geschäftsführer, energisch für eine kulturelle Hebung des Berufsstands ein, und zwar durch Berufsbildung, Fortbildung und Wettbewerb. Dies verpflichtete nicht nur Künstler, sondern auch Berufsgrafiker, «Avantgardisten im besten Sinne zu sein».⁸²

Ausserdem war Gessner, wie wir bereits gehört haben, 42 Jahre mit Selma Gessner-Bühner verheiratet, einer streitbaren und stadtbekanntesten Redaktorin und Frauenrechtlerin. Er selbst bezeichnete sich «als stillen, aber überzeugten Sozialisten», den aus Gründen der Gerechtigkeit die «Enge der Partei»⁸³ abgestossen habe.

Schaut man sich nach monochromen Flächen und Flächenkombinationen in Gessners Kunst um, dann wird man fündig. Monochromie allerdings nicht im Sinn einer radikalen Malerei, sondern als Formprinzip, dessen Kristallisationspunkt sich erst im Akt des Schauens konkretisiert. Wer sich auch nur oberflächlich in Gessners Kunst auskennt, wird die monochromatische Grundstruktur vieler seiner Gemälde nicht übersehen können. Diese bezeichnet eine Farbbeziehung, bei der einer Hauptfarbe im Sinn einer Dominante oder eines Grundtons eine führende Rolle zugesprochen wird. Folgende Farbharmonien können unterschieden werden: ein dominanter Farbton, der in Zwischentöne gebrochen wird (Kat. 68, 70, 72, 79, 87, 88); eine monochrome Fläche, deren Wirkung durch kontrastierende Ereignisse gesteigert wird (Kat. 69, 89, 95, 99, 100, 107, 109, 110, 127, 128); ein Material, das durch seine

80 Robert S. Gessner, *Skizzen von Robert S. Gessner aus den Jahren 1933–1972*, RSG 1933–1972 (wie Anm. 15), S. 38. In diesem Buch S. 236.

81 Honegger 2017 (wie Anm. 14), S. 154.

82 Robert S. Gessner, *Geleitwort zur Generalversammlung [des Verbands Schweizer Graphiker]*, Robert S. Gessner, Zentralpräsident, Sept. 1952, Typoskript, 2 Seiten, Archiv RSG.

83 Robert S. Gessner, Brief an Hans Erni (wie Anm. 52), S. 1.

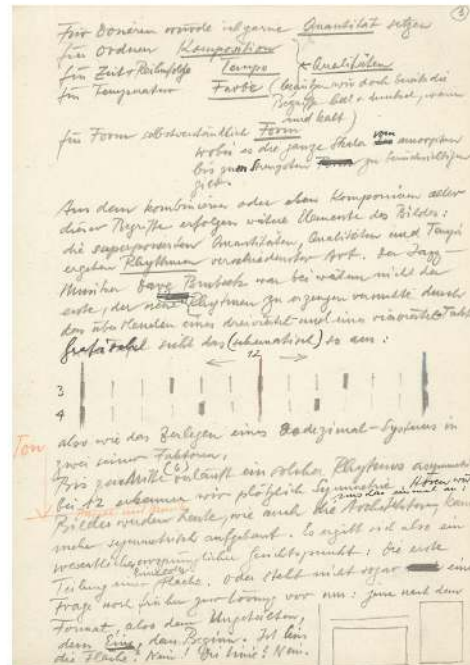


Abb. 9 Robert S. Gessner, «Überblenden eines Dreiviertel- und eines Vierteltaktess», aus: *Versuch über Kunstbetrachtung und Gestaltungselemente*, [1966–1969], Manuskript, S. 3, Archiv RSG

Gruppenausstellungen (Auswahl)

- 1932**
 ○ *Kunst zu Jedermannspreisen*, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich
- 1933**
 ○ *Weihnachtsausstellung*, Kunstsalon Wolfsberg (5 Holzschnitte)
- 1934**
 ○ *Groupe Suisse Abstraction et Surréalisme*, Café Au petit Dôme, Zürich
 ○ *Weihnachtsausstellung*, Kunstsalon Wolfsberg, Zürich
- 1935**
 ○ Schweizer Holzschnittausstellung, Basel
- 1938**
 ○ *Neue Kunst in der Schweiz (Allianz)*, Kunsthalle Basel
- 1939**
 ○ *Zeichnen – Malen – Formen II, Kunst der Gegenwart*, Landesausstellung im Kunsthaus Zürich
 ○ *Weihnachtsausstellung Zürcher Künstler*, Kunsthaus Zürich
- 1940**
 ○ *Schwarz-Weiss*, Kunsthaus Zürich
 ○ *Zürcher Künstler*, Kunsthaus Zürich
 ○ *Salon Indépendant*, Kongresshaus Zürich (Allianz-Künstler)
- 1941**
 ○ *Galerie Boesiger & Indermaur*, Zürich (Allianz-Künstler)
 ○ *Nationale Kunstaussstellung*, Luzern
- 1942**
 ○ *Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler*, Kunsthaus Zürich
- 1944**
 ○ *Abstrakt + Konkret II. Serie*, Galerie des Eaux Vives, Zürich
 ○ *Schwarz-Weiss* (mit einer Abteilung Allianz), Kunsthaus Zürich
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
 ○ *Weihnachtsausstellung Allianz*, Galerie des Eaux Vives, Zürich
- 1945**
 ○ *Allianz, Gruppe Zürich*, Galerie des Eaux Vives, Zürich
 ○ *Schwarz-Weiss* (mit einer Abteilung Allianz), Kunsthaus Zürich
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1946**
 ○ *Allianz, Gruppe Zürich & St. Gallen*, Galerie des Eaux Vives, Zürich
 ○ *Nationale Kunstaussstellung*, Genf
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1947**
 ○ *Konkrete, abstrakte, surrealistische Malerei in der Schweiz*, Kunstmuseum St. Gallen
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1948**
 ○ *Art abstrait, concret, constructiviste, non-figuratif*, 31ème Salon des Réalités Nouvelles, Paris
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1949**
 ○ *Schwarz-Weiss* (mit einer Abteilung Allianz), Kunsthaus Zürich
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1950**
 ○ *Allianz*, Galerie 16, Zürich
 ○ *Art abstrait, concret, constructiviste, non-figuratif*, 51ème Salon des Réalités Nouvelles, Paris
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
 ○ *Robert Gessner, Gottfried Honegger-Lavater, Léo Maillet, Jacques Doucet*, Galerie 16, Zürich
- 1951**
 ○ *Neue Malerei und Plastik aus Zürich*, René Simmen's Kunstkabinett, Bern
 ○ *International Water Color Exhibition, 16th Biennial*, The Brooklyn Museum, New York
 ○ *Ausstellung des Schweizerischen Kunstvereins*, Kunstmuseum Bern
 ○ *Kunst und Wohnkultur*, Kunstmuseum Luzern
- 1952**
 ○ *Grafik und Kunst*, Museum zu Allerheiligen, Schaffhausen
 ○ *Second International Biennial of Contemporary Color Lithography*, The Cincinnati Art Museum, Ohio
 ○ Wittenborn & Co., New York
 ○ Bolaffio, Mailand
 ○ *Grafik und Kunst*, Winterthur
- 1953**
 ○ *Moderne Wohnräume*, Globus Zürich
 ○ *International Color Lithography Exhibition*, Belgrad (Wanderausstellung)
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1954**
 ○ *Allianz, Vereinigung moderner Schweizer Künstler*, Helmhaus Zürich
 ○ *Gesellschaft im Hof, WII*
 ○ *Stilleben-Ausstellung*, Thun
 ○ *International Colour Woodcuts*, Victoria & Albert Museum (Wanderausstellung: London, Birmingham, Glasgow, Rijeka, Barcelona, Amsterdam, Zürich, San Francisco, Cincinnati, Ottawa u. a. 1954–1958)
 ○ *XYLON*, Zürich (Wanderausstellung)
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1955**
 ○ Chichio Haller, Gedächtnisausstellung
- 1956**
 ○ *XYLON. II. Internationale Ausstellung von Holzschnitten*, Kunsthaus Zürich, im Helmhaus Zürich
 ○ *Schweizerische Kunstaussstellung*, Basel
 ○ *Helmut Schumann Antiquariat*, Zürich
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1957**
 ○ Felix Brunner, Zollikerberg
 ○ *Gottfried-Keller-Schulhaus* (Kantonsschule Hottingen)
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1958**
 ○ *Galerie Henri Wenger*, Zürich
 ○ *Gesellschaft im Hof, WII*
- 1959**
 ○ *The 5th International Art Exhibition of Japan*, Metropolitan Art Gallery, Tokyo
 ○ Suzanne Bollag, Zürich
 ○ *Ausstellung Zürcher Künstler im Helmhaus*, Helmhaus Zürich
- 1961**
 ○ *2. Internationale Triennale für farbige Original-Graphik*, Parktheater Grenchen
- 1962**
 ○ *Galerie Castelnuovo*, Ascona
 ○ *Schwarz-Weiss und bunt, Neue Schweizer Druckgraphik und Handzeichnungen*, ETH Zürich, Graphische Sammlung
 ○ *Galerie Läubli*, Zürich (Grafik)
- 1963**
 ○ *Galerie Chichio Haller*, Zürich
 ○ *Galerie Gampiros, Frauenfeld* (66 Werke von RSG)
 ○ *Geigy Art Exhibition*, New York
- 1964**
 ○ *Elsa Burckhardt-Blum, Robert S. Gessner, Hedi Mertens, Arnold Zürcher*, Helmhaus Zürich (73 Werke von RSG)