



Ernst Fischer, 1972/73, 150 × 130 cm, Öl auf Leinwand

## Dietrich Schubert

### Das Bildnis Ernst Fischers von 1972/73

»Es geht nicht darum, wie die Intellektuellen glaubten, die Wirklichkeit abzulehnen, sondern diese umzubilden.« (Carl Einstein)

Georg Eislers Porträt des stehenden Ernst Fischer, das in Öl auf Leinwand (150 × 130 cm) im Jahre 1972 begonnen wurde, ist zweifellos ein Hauptwerk des Malers des vitalistischen Realismus. Im Œuvre Eislers gehört es zur Werkgruppe der *Bildnisse*, die man neben den Bildaufgaben der Akte, den Milieudarstellungen und den Landschaften ausgrenzen mag.

Im Spektrum des Realismus gehört das Porträt des individuellen Menschen seit den Leistungen Goyas, Géricaults, Courbets und Vincent van Goghs zu den zentralen Aufgaben der realistisch-veristischen Welt- und Lebensdeutung.

Im Porträt erfüllt sich J. A. Castagnarys Forderung, statt Themen der Religion und der Historie solche der unmittelbar gesehenen Natur und Welt (Umwelt), der sozialen Realität und des darin lebenden *Ich* zu gestalten.<sup>1</sup> Mit diesen drei Kategorien bestimmte nämlich der Kritiker um 1857 neben Courbet und Champfleury die Position des Realismus (»Philosophie du salon de 1857«); im Hinblick seiner Bestimmung der künstlerischen Aufgabe des *Ich* in der sozialen Realität ist das *Bildnis* des einzelnen Menschen eine der zentralen Kunstaufgaben, ja ein Paradigma des Realismus aller Epochen – sowohl der Malerei um 1850/60, als auch des Realismus um und nach 1920 sowie heutiger Realisten; auch für eine wirklichkeitszugewandte Kunst wie die um 1500 gilt jene Aussage (z. B. Dürers Porträts).

Für alle Anhänger eines demokratischen Sozialismus im Sinne von Rosa Luxemburg, der die Freiheit und die soziale Gerechtigkeit als humanistische Prinzipien bewahrt und in sich verkörpert, war nach dem 2. Weltkrieg, nach der Teilung Deutschlands und der damit verbundenen Bildung von Großmachtblöcken, in der Zeit des »kalten« Krieges der 50er und 60er Jahre der österreichische Dichter und Kulturphilosoph Ernst Fischer eine Leitgestalt. Auch für jüngere Menschen der antiautoritären Bewegung um 1968–72 mit ihren Hoffnungen auf eine menschliche Alternative zwischen den tödlich verfeindeten Machtblöcken »Ost« und »West« wurde Fischer durch seine brückenhafte Position zu einer Bezugs- und Impulsfigur. Sowohl als Träger der echten sozialistischen Ideen als auch als Kritiker der Gewalt der Sowjets in Prag 1968 verkörperte

Fischer das Symbol eines dritten Weges und der Hoffnung auf neue Gesellschaftsformen jenseits jener tödlichen Polarität für viele Mitteleuropäer: »Ernst Fischer hatte für die tschechische Studentenbewegung vor 1968 ganz sicher ähnliche Bedeutung wie Herbert Marcuse für die deutsche«, schrieb Thomas Rothschild.<sup>2</sup> Fischer bezahlte seine Kritik an der imperialistischen Aktion der UdSSR in Prag mit dem Ausschluß aus der KPÖ und folgenden Diskriminierungen als »Revisionist«. Aber: »Wer ist da der Revisionist? Ernst Fischer oder seine Gegner, die sich über eine Welt freuen, in der in zunehmendem Maße der status quo, law and order, zementiert werden, in der hüten wie drüben in Frieden leben kann, wer sich wohlgefällig benimmt, sich möglichst aus der Politik heraushält und einem immer wachsenden Konsum frönt.«<sup>3</sup>

Der Staatssekretär für Unterricht im Nachkriegsösterreich, Fischer, war ein revolutionärer Mensch in Fragen der Gesellschaft und der Kultur/Kunst. Er glaubte, wie Rothschild betont, an die *Notwendigkeit der Kunst*, so er auch den Titel eines seiner bekanntesten Bücher wählte.<sup>4</sup> Wie die Realisten der französischen Kultur um 1860 sah er in der Kunst ein »agent social«, eine gesellschaftliche Kraft, eine geistige Produktivkraft mit emanzipatorischen Aspekten und Impulsen. Um dies zu erkennen, muß man nicht Marxist sein – zumal vor Marx, man kann es aber sein – nach Marx und Engels. Der Realismus sei – mit Engels 1888 – außer der Treue des Details die Darstellung typischer Charaktere unter typischen Umständen bzw. mit Carl Einsteins Definition mehr als der passiv und optisch determinierte Naturalismus (Fotografismus) eine »Conception des Wirklichen«, die eine *Wertung* impliziert, über das Technische hinaus: »Realismus ist also wertende Wirklichkeitsauslese.«<sup>5</sup> Fischer ist in dieser Linie zu sehen, wenn er Realismus verstand als »kritischen Realismus«, der künstlerisch das Realistische als Methode und das Kritische als Haltung synthetisiert bzw. verbinden müßte.<sup>6</sup> Der späte Herbert Marcuse fand in seinem Essay von 1977 »Die Permanenz der Kunst« auch zu ähnlichen Einsichten in die emanzipatorische Produktivkraft wesentlicher, innovativer Kunst (hier denke ich in erster Linie an Expressionismus, an Realisten, an Einzelgänger wie Beckmann oder Hrdlicka, an Goyas Graphik oder die Kriegsradiierungen von Otto Dix beispielsweise), wenn er sich gegen seine Affirmationsthese von 1937 aussprach und Kunst als »geschichtlich autonome Produktivkraft« begriff, die wirken wird<sup>7</sup> und in dieser Wirkung im gesellschaftlichen Feld zu Stimulierungen »für politische Haltungen« ein geistiges Klima zu schaffen vermag (wie Hrdlicka 1980 beim Berliner Carl-Hofer-Symposium betonte).<sup>8</sup>

Es würde zu weit führen, hier die Positionen Fischers in der Realismuskonzeption weiter darzulegen; dieser knappe Ausblick möge genügen. Aber soviel muß gesagt werden: In einem seiner letzten Essays über die Möglichkeiten der Kunst, 1970 publiziert angesichts tiefer Krisen der westlichen Kunst (in ihrer Abhängigkeit vom kapitalistischen Markt) und einer zunehmenden Verzerrung des Begriffs der »Avantgarde« zugunsten systemstabilisierender abstrakter Kunst-Modi, unterstrich Fischer die Notwendigkeit der Suche nach einer neuen Identität gerade auch der Künstler angesichts der sich ins Gigantische steigernden kapitalistischen Scheinrealitäten (Warenästhetik, Medienmanipulation des Menschen, Entfremdung): die produktiven Menschen sollen entwerfen, konzipieren »gegen die Welt der Repression« und »der übermächtigen Sachzusammenhänge« (und der Wahnsinnsrüstung, müßte man ergänzen) »eine Gegenwelt der Gemeinschaft, der zwanglosen Vereinigung in Aktion und Spiel, in Erotik, Freundlichkeit und Phantasie des Erfindens und Gestaltens.«<sup>9</sup> Die wesentlichen Künstler, die die Verantwortung für das Zukünftige (nach Hans H. Jahnn) in sich tragen, zielen mit ihren Werken in diese Richtung, und sie erfüllen mit verantwortungsbewußter Kunst das, was Fischer bezeichnete: »Kunst ist Befreiung des Menschen aus Schrecken und Zwängen des Daseins, aus gesellschaftlicher Triebunterdrückung, Repression und Konvention, aus der Routine des Alltags.«<sup>10</sup>

Und dies nicht nur für sich selbst (als Erlösung für den Künstler), sondern vielmehr für eine potentielle und bereite Zuhörer- und Betrachtergemeinschaft zu leisten, dafür bedarf es, – um einen Konsensus zu gewährleisten, verstanden zu werden – der Darstellung des Menschen – individuell und im sozialen Kontext. Es sollten allgemeine Tatsachen reflektiert werden, Wirklichkeiten und Zusammenhänge, die die Mehrzahl der Lebenden betrifft (nicht eine winzige Minorität von Ästheten), uns betreffende Tatsachen, nicht nur Drähte ästhetisch geknickt; es müßten Ursachen aufgedeckt werden, nicht bloß vorgeformte Röhren verbogen und Platten geschickt gelegt werden. Es soll und muß – im Sinne von Fischers Toleranz – natürlich auch die überzeitliche Schönheit der Natur, ferner die Sinnlichkeit der Welt und des Menschen gefeiert werden – im Kunstwerk, literarisch oder bildend. Dieser Bereich gehört der Kunst zuallererst und bleibt ihr immer.

Aber da die Bedrohungen (gerade der Natur durch die Industrie und des Menschen durch Kriege) nicht nur bis heute zugenommen haben, sondern auch andererseits die Manipulierung der Kunst mittels eines reaktionär gewordenen »erweiterten Kunstbegriffs« und ihrer Entwertung (Entwertung) und

Verwässerung für einen manipulierten Markt für Profit und Freizeit<sup>11</sup>, kann heute nun nicht mehr gelten, wie T. W. Adorno die »Moderne« vorbehaltlos verteidigte und was Fischer noch 1970 resümierte: die Kunst dürfe alles. Diese Toleranz wird von konservativen Interessen ausgeschlachtet und ist problematisch angesichts der Unterdrückung von kritischen Realismen durch politische Institutionen<sup>12</sup> und durch den offiziellen Kunst- und Kunstmarktbetrieb im Westen (der von Freiheit redet, aber primär Abstrakte fördert, weil sie nicht die gesellschaftlichen Mißstände, Entfremdungen und Antinomien thematisieren können). Somit wird heute die Darstellung des Menschen einerseits als Individuum (zwischen Eros und Thanatos) und andererseits aber als sozial determiniertes und agierendes Wesen zur vordringlichen Aufgabe einer wahrhaft avantgardistischen Kunst, um der neueren Entleerung und der mangelnden Sinnvermittlung der großen Teile der gemanagten Kunst und Pseudokunst zu begegnen. Die Künste sollten durch Hinwendung zum menschlichen Schicksal ihrer teils selbstverschuldeten Unmündigkeit und Entfremdung entkommen. Dies klingt – und man hört die Gegenstimmen – nach »normativer Ästhetik«; aber mit Hrdlicka kann die wesentliche, zeitlich und überzeitlich verbindliche Kunst sich tatsächlich nur durch den Menschen ausdrücken. »Ihr Thema ist das menschliche Schicksal.«<sup>13</sup>

Mehr als subjektives Experiment, nämlich schöpferisch komplexes Werk und geistige Produktivkraft (K. Kosík), bleibt Kunst nur, wenn sie den Menschen darstellt (so vielfältig und mannigfaltig wie irgend möglich), ihn gestaltet und somit deutet. Dann wird das Kunstwerk ein verbindlicher Erkenntnisakt, impliziert ein Urteil und vermag sich über Spielerei, technoiden Gags, über Basteln mit Schrott und über pures ästhetisches Versuchen und Concipieren zu erheben; nach Carl Einstein wird die Kunst der Sinnentleerung (die nach dem Autor bereits gegen 1930 einsetzte) nur dergestalt entgehen und mehr als eine bloße »Fabrikation der Fiktionen« (Einstein)<sup>14</sup> sein können, wenn sie das Menschenbild und die sozialen Aspekte gestaltet.

Ernst Fischer bekam zuletzt diese Perspektive und Richtung durchaus in den Blick: schließlich hatte er den jungen Hrdlicka entdeckt, als dessen Vater, ein Gewerkschaftssekretär, um Fragen nach weiterer Ausbildung mit dem jungen Alfred zu Fischer kam (1948). Fischer riet Hrdlicka, seinen Jungen auf die Kunstakademie zu schicken, es stecke »ein Genie« in ihm, und: »für seine Zukunft wage ich zu bürgen.«<sup>15</sup>

Fischer erkannte besonders auch in kritisch-realistischer bzw. »naturalistischer« Menschendarstellung die sinnvollen und

emanzipatorischen Gegenpole zur bereits Jahrzehnte breit herrschenden Abstrakten, insbesondere zu Mondrians Mystizismus und dessen gegenstandslos »apollinischen« Abstraktionen. In dem Sinne füllte dann Hrdlicka in seinem Graphik-Zyklus die schönen leeren Flächen bei Mondrian mit Exempeln gestriger und heutiger Gewalt – als der wirklichen Realität (gegenüber der Entleerung bei Mondrian), »la vraie vérité« (Courbet): Hrdlickas Zyklus »Roll over Mondrian« von 1966/67.

Zu den Naturalisten und Realisten der österreichischen Kunst unserer Zeit gehört als einer der Protagonisten – neben Alfred Hrdlicka in Bildhauerei und Graphik – in Zeichnung und besonders Malerei eben Georg Eisler. Die Unterschiede, Differenzen zwischen beiden befreundeten Künstlern bedürfen hier nicht einer Darlegung; sie sind deutlich, individuell und zum Teil gattungsspezifisch (das Innere eines Cafés, lichtdurchflutet, ist nicht in Plastik darstellbar), zum Teil durch unterschiedliche Themeninteressen. Beide aber verbindet im weiteren Sinne die künstlerische Leidenschaft für die sinnliche, die sichtbare Wirklichkeit, für die »wahre Welt« (Fr. Nietzsche); da ist kein Reisen ins Innere oder in einen mystisch »inneren Klang«, dem keine Wirklichkeit mehr korrespondiert (wie bei Mark Rothko), vielmehr konkretisiert sich der vitale *Wille* zur Darstellung und Deutung der sichtbaren Realität, der Natur, der konkreten Welt und eben des Menschen im sozialen Milieu und des *Ich* darin.

Diese dem Außen und Innen als Eins hingeebene leidenschaftliche Darstellung erfolgt nicht reduziert, nicht rein aufs Optische und quasi fotografisch Wahrnehmbare eingeschränkt, sondern vielmehr in einem eigenwilligen malerischen Stil durchdringt Eisler in seinen Werken den erlebten Gegenstand, die beobachtete Realität mittels subjektiven Empfindungen, seinem Auge und der bildnerischen *Phantasie*. Die sinnliche Fülle des Beobachteten wird durch die Dynamik des Pinselstriches und die ganze Reichheit von Licht und Farben erfaßt, auch bei Themen mit sozialen Dimensionen wie »Anschlag«, 1972, »Konfrontation« II und III von 1973 und 1977;<sup>16</sup> ebenso in den Landschaften, den Großstadtszenen, den Akten und auch in den Bildnissen. Die Realisation ist aber nicht impressionistisch passiv, sondern aktiv wählend und gestaltend durchdringend.

Zum malerischen Stil des vitalistischen Realismus (wie ich ihn nennen möchte) bei Eisler ist bereits von Erich Fried, H. Bisanz, von Otto Breicha und anderen, auch von Ernst Fischer, Wichtiges gesagt und geschrieben worden.

Im Sinne einer realistischen Methode verpflichtet sich Eisler

nicht auf die genaue Wiedergabe des Details (wie die neuen Fotografisten), sondern er erfaßt die Menschen und ihre Realität mit vitalen Farbstrichen in ihren *wesentlichen* Erscheinungen, dergestalt wie Goya einmal meinte, sein Pinsel brauche nicht mehr zu sehen als sein Auge.

*Raum* und *Bewegung des Menschen* sind die beiden zentralen Momente der Malerei Eislers. Er sucht weniger das Statische der Erscheinung als vielmehr Fülle, Bewegung und Kraft der Menschen und der Natur (Akte, Landschaft) und die Dynamik und das Schnellende sozialer Ereignisse oder der Genreszenen. Damit steht Eisler in gewisser Weise in der Tradition desjenigen Realismusteils des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, der sich im Sinne des Vitalismus der sinnlichen Erscheinung des Lebens zuwandte, der »Magie der Realität« (Beckmann)<sup>17</sup> – also in der Tradition, die Namen wie Théodore Géricault, Edvard Munch, der frühe Beckmann und Waldemar Rösler bezeichnen.

Eislers vitalistische Kunst ist antistatisch. Nicht das vermeintlich Wesenhafte oder das Dinghafte fesselt ihn, sondern vielmehr die typische *sichtbare* Erscheinung des Lebendigen und seine manifesten Energien in *Raum* und *Licht*.

Ein starkes *transitorisches Element* wohnt seinem Welterleben und seiner Kunst inne. Diese steht somit zwischen der intellektuellen Position nordeuropäischen Kunstwollens und der Sinnlichkeit südeuropäischer Kultur.

Man könnte von einem Rausch der Bewegung, der Lichter, der Schatten – eben konkretisiert in Farbklangen – sprechen, dem nicht die rationale Strenge apollinischer Tendenz innewohnt, sondern eher ein dionysisches Element der Weltzugewandtheit. Im *Porträt*, das auch zu Eislers Hauptaufgaben gehört, ist die Situation ein wenig anders: hier kommt es darauf an, etwas vom Wesentlichen und Wesen des porträtierten Individuums in seiner Erscheinung aufgehen zu lassen, anschaulich wirksam werden zu lassen, also entscheidend über die Momentaufnahme der Fotografie hinauszugehen (wie bereits Dix in seinen Gedanken über Porträtmalen 1955 klarstellte), die Momentaufnahme zu überschreiten, um synthetisch das Innere und vom Maler Gewußte mit dem Äußeren zu verknüpfen, ja Wesen und Erscheinung ineinanderzublenden. Und zusätzlich tritt im Bildnis-Gemälde die Subjektivität des sehend interpretierenden Malers hinzu, so daß die Fotografie keineswegs – wie Eislers *Œuvre* auch belegt – die Porträtmalerei abgelöst hat: »Farbphotographie hat keinen seelischen Ausdruck, sondern ist nur materielle Bestandsaufnahme . . . Jedem guten Bildnis (aber) liegt eine *Schau* zugrunde« (Dix, 1955).<sup>18</sup>

In Eislers Schaffen hat das Bildnis – wie in allen Epochen

weltzugewandter Kunst – einen signifikanten Stellenwert: neben dem Selbstporträt aus verschiedenen Jahren<sup>19</sup> begegnen wir den halbfigurigen Bildnissen von Erich Fried, von Otto Klemperer, Ernst Deutsch in der Rolle des »Nathan«, dem Bürgermeister Marek, Hans Flesch, Alfred Hrdlicka u. a. Diese Gemälde stellen den Gezeigten zumeist halbfigurig oder sitzend in Dreiviertelfigur dar. Auch von Ernst Fischer entstand bereits 1963 ein Bildnis des sitzenden Philosophen mit übereinandergeschlagenen Beinen, vor landschaftlichem Hintergrund (Sammlung Lou Fischer, Wien).<sup>20</sup>

Doch das Porträt, um das es hier in diesem Beitrag geht, ist dasjenige, das Eisler im Jahre 1972 begann und das mithin den 73jährigen Fischer darstellen sollte. Es ging dem Maler darum, sowohl eine wichtige europäische Gestalt, die die Versöhnung von Sozialismus und Freiheit als Hauptziel anstrebte, künstlerisch zu gestalten, als auch darum, einen geistigen Freund und Förderer der Künstler darzustellen. Die Entscheidung, diesen oder jenen Menschen zu porträtieren, ist durchaus ein Akt künstlerischer Entscheidung im Sinne von Carl Einsteins Realismus-Begriff (*wertende Wirklichkeitsauslese*). Insofern ist Eislers Porträt ein politisches Bild.

Ferner hebt jedes individuelle Bildnis die sinnlich-reale Gestalt desjenigen Menschen auf und bewahrt sie im Andenken der Zeitgenossen, der Nachlebenden und in der geschichtlichen Zeugnishaftigkeit von Kunst (Malerei als historisches Dokument). Bildnismalen war immer ein Akt der Memorierung – seit Jan van Eyck, Rembrandt, Goya, Courbet, Vincent van Gogh, Munch bis Beckmann und auch heute im realistischen Spektrum (z. B. Hrdlickas Köpfe von Kokoschka, von Renner und von Ernst Fischer).<sup>21</sup> Im Bildnis lebt der Gestorbene visuell weiter, quasi zeitlos steht er im künstlerisch-kulturellen Schatz der Nachlebenden. Gegen die Zeitlichkeit des Daseins setzt die Kunst ihre gleichsam zeitlosen Werke (W. Perpeet).<sup>22</sup> Man könnte vermuten, daß Eislers Gemälde von Fischer eine posthume Ehrung verkörpert, richtig aber ist, daß der Maler das große Porträt Anfang des Jahres 1972 begann und daß der Philosoph vor Vollendung starb. Mit dem Tod Ernst Fischers wurde das politische und geistige Leben Europas und die Hoffnung auf einen demokratischen Sozialismus um eine zentrale Gestalt verlustig.

Die Hommage des Malers Eisler wurde nun auch zur posthumen Memorierung und Ehrung. Während die Würdigungen und Nachrufe in Zeitungen und Zeitschriften erschienen, die den am 1. August 1972 Gestorbenen ehrten (wie z. B. Marion Gräfin Dönhoff in der ZEIT, 11. August 1972), bediente sich Eisler der geistigen Werkzeuge seines Metiers, um seine Wür-

digung des Freundes und Philosophen und Politikers zu realisieren.

Der Intellektuelle schreibt – vielleicht; der Maler malt, er visualisiert. Das begonnene Bildnis war in der Figur des Dargestellten weitgehend verwirklicht, das bildhafte Ambiente aber der Figur war noch offen bzw. wurde vom Maler verändert. Eisler ließ das Porträt vorerst stehen und vollendete es 1972 auf 1973 (im Besitz des Künstlers).<sup>23</sup>

Mit dem Gemälde schuf Eisler ein Hauptwerk jener Schaffensphase, und zugleich realisierte er ein Werk eines ganz bestimmten Porträt-Typus', nämlich die Ganzfigur des stehend Dargestellten im *Raum*, hier in einem unbestimmten Interieur.

Bereits mit dem 1970 entstandenen Bildnis des sitzenden, sprechend gestikulierenden Georg Lukács hatte Eisler – im Vergleich zu anderen Porträts – einen neuen Schritt im Porträt getan. (Übrigens gesellt sich heute als drittes Beispiel im ganzfigurigen Typus großen Formates das 1983 gemalte Porträt des stehenden Bildhauers Hrdlicka hinzu.)

Durch den Tod Fischers kam es zu zwei Phasen in der Verwirklichung des großen Bildnisses: das skizzenhaft überlegte Mobiliar eines Interieurs wurde aufgegeben. Statt dessen spannte Eisler den zu Memorierenden in einen beinahe anonymen Raum, hoch aufgerichtet in seiner Schlankheit und Sensitivität neben einer sich in geisterhaftem Grau über Braunviolett öffnenden Türe rechts im Bildformat. Die hohe schlanke Gestalt wird eingefaßt zwischen einem gläsern wirkenden Raumgestänge links und dieser Türe rechts, mit ihrem tiefen Schatten. Das Stehen des Philosophen ist künstlerisch derart intelligent gelöst, daß es der Moment sowohl nach dem Kommen als auch derjenige vor dem Gehen sein kann. Zwischen dem gläsernen perspektivischen Eck und Türrahmen mit Dunkelheit wird die stehende Figur begleitet von einem blauvioletten Schlagschatten – der Schatten des Menschen hier als Element sowohl äußerer Realität (Licht) als auch ein Symbol des Gedachten (Bedrohung, Angst). Der intensive Schatten, der Fischers Gestalt wie eine zweite Figur begleitet, wird zur Paraphrase, Zeichen existentieller Bedrohung, aber zugleich Symbol auch des Todes. Er korrespondiert in seiner leisen Bewegtheit dem unbeweglichen, »starren« Schatten in der sich öffnenden Türe. Durch eine einheitliche Untermalung und mittels der violetten und blaugrauen Farbtöne erzielte Eisler eine hohe chromatische Einheit des Gemäldes. Die Figur des Philosophen steht im Zentrum der Komposition und ist zugleich durch die Stellung der Füße und die leise Wendung nach rechts in die imaginären Diagonalen von Raum und Bildfläche gespannt. Gegenüber der Starre von Raum und offener Tür ist durch die warmtonige

Farbgebung (Ocker, Rotbraun), durch die verhaltene Sprache der Hände und durch die hohe Stirn über den sensibel ausspähenden Augen – die hellen Gläser der Brille stechen vom Rotocker der Jacke ab – die Lebendigkeit des geistigen Menschen dargestellt. Steht Ernst Fischer oder wendet er sich zum Partner oder aber hält er inne vor dem Weggang durch die helle Türe ins Dunkel?

Da wir wissen, daß Eisler vor und nach dem Tode Fischers an diesem Werk arbeitete, ist der Gehalt des Bildnisses in einer Doppeltheit zu deuten: die Persönlichkeit des geistigen Menschen in seiner Hoheit, aber auch seiner sensitiven Schmalheit und Gebrechlichkeit, gegenüber einem gedachten Partner stehend; dies wäre der eine Brennpunkt selbstverständlich des ganzfigurigen Bildnisses. Der andere Sinngehalt konkretisiert sich zwischen den beiden dunklen Elementen, dem Schatten als der Paraphrase des Menschen und dem Dunkel hinter der Türe.

Eisler hat dieses letztere bewußt eingebracht und in einer Erinnerung geäußert: »Nach mehrmonatiger Unterbrechung ließ ich den die Figur umgebenden Raum nur skizzenhaft angedeutet. Hinter ihn malte ich eine leicht geöffnete Tür – das römische Todessymbol, das ich auf einem Relief auf einem Sarkophag vor der Kirche Santa Sabina auf dem Aventin gesehen hatte.«<sup>24</sup>

Eislers ganzfigurige Bildnisse gehören innerhalb des Spektrums realistischer Kunstauffassung und Malerei zum Wesentlichen, was unsere heutige, auf kurzlebige Experimente vom kapitalistischen Betrieb und Markt getrimmte Zeit vorzuzeigen hat.

Blickt man innerhalb der Malerei des 19. und des 20. Jahrhunderts zurück (eine willkürliche Zäsur in einem Jahr oder Jahrfünft, die die sogenannte »Moderne« konstruiert, sei hier bewußt vermieden,<sup>25</sup> da jede Kunstphase im Licht und Schatten der vorangehenden steht, also der vermeintliche Beginn einer »Moderne« wo zu konstruieren wäre, bei Delacroix? – bei Vincent van Gogh? beim späten Cézanne? – oder bei den beide verwässernden Fauves?), blickt man zurück, so erkennt man, daß das ganzfigurige Bildnis des *zeitgenössischen* individuellen Menschen eine bedeutende Tradition hatte bzw. hat.

Freilich, die impressionistischen, später die kubo-futuristischen Bildmittel begannen diese Gattung des Porträts aufzulösen. Vollends in der Dominanz der Abstrakten stirbt das Bildnis. Andererseits darf nicht vergessen werden, daß das Porträt im Expressionismus in spezifischer Weise blühte;<sup>26</sup> und es gehört natürlich zu allen Zeiten naturnaher oder expressiver und realistischer Welt- und Kunstauffassung zu den herausra-

genden Aufgaben der Gestaltung (in Graphik, Malerei und Plastik). Das Porträt ist eine Art *Paradigma* nicht nur des Realismus und Expressionismus. Auch im Kubismus wurde es eine Art »kritische« Form und keineswegs aufgegeben (vgl. Picassos Vollard-Porträt 1910, Puschkin-Museum zu Moskau). Primat der formalen Bildelemente und Postulat individueller Ähnlichkeit gerieten in eine krisenhafte Spannung – die das Bildnis realistischer und expressionistischer Kunst nicht zeigte, im Gegenteil.

Das Bildnis und insbesondere das ganzfigurige Bildnis (hier der stehenden Figur) im Schaffen Eislers führt eine beeindruckende Tradition fort bzw. nimmt sie wieder auf.

Im Grunde gab es diese Form überhaupt seit der Entstehung und Konstituierung des Individualbildnisses bei Jan van Eyck. In der neueren Zeit der Kunstgeschichte sind ganzfigurige Bildnisse von Francisco de *Goya* zu nennen, von Delacroix, von Courbet, ferner 1893 von Corinth. Es folgen weitere Beispiele in unserem Jahrhundert von Slevogt, von Corinth, nach dem 1. Weltkrieg das realistisch streng sachliche Selbstbildnis von 1922 von Otto Dix mit seiner Gattin als Tanzpaar (heute verschollen).

Eigens im Hinblick auf den Stil von Eisler möchte ich auf Edvard Munch hinweisen, von dem es eine größere Zahl ganzfiguriger Bildnisse (auch Selbstporträts) gibt: Walther Rathenau 1907 in zwei Fassungen; das ausgezeichnete Porträt von Harry Graf Kessler (Berlin, Neue Nationalgalerie). Dieses entstand zwischen dem 9. und 11. Juli 1906 in Weimar, als Munch auf Einladung des Kunstförderers in der thüringischen Stadt weilte und malte. Auch Munchs posthume Nietzsche-Bildnisse fallen in die Jahre 1905/06.<sup>27</sup>

Andere Stationen des ganzfigurigen Porträts, stehend im Raum, mit oder ohne Ambiente, kennen wir aus dem Frühwerk Max Beckmanns (1909/11) und in seinem Doppelbildnis mit Quappi von 1941 aus der Emigration in Holland (heute Amsterdam, Stedelijk Museum). Für den zu Georg Eisler führenden Traditionsstrang wäre auch auf die Porträts von der Hand des Franzosen Balthus zu verweisen (besonders das von A. Derain und Mirò mit Tochter), in denen sich Momente des Realismus und der Neusachlichkeit verbanden.

Eisler dynamisiert jedoch die Figuren auffallend; sein Interesse ist mehr als ein sachliches, äußeres. Es richtet sich gleichermaßen auf die Persönlichkeit des Dargestellten (den er sehr gut kennen muß – wie Erich Fried – um ihn zu malen), auf die psychologische Situation wie auf die Wiedergabe des äußerlich Sichtbaren. Beides, Sehen und Wissen, wird im Bildnis (besonders des Freundes oder Künstlerkollegen) geradezu ideal

amalgamiert. Deshalb ist das individuelle Bildnis künstlerisch (gestalterisch) wie historisch (kunstgeschichtlich) von außergewöhnlicher Signifikanz. Und es kann wegen der Authentizität geschichtlichen Quellenwert erlangen.

Auf das Phänomen des Selbstporträts, das es in Eislers Malerei natürlich, wie eingangs gesagt, auch gibt, kann hier nicht eingegangen werden. Inwieweit aber das ganzfigurige Bildnis innerhalb der Gattung des Porträts eine eigene Struktur und Dynamik besitzt bzw. einen spezifischen Ausdruck ermöglicht, mithin ein spezifisches Menschenbild, dies könnte fragend überlegt werden. Ist das Bildnis des Kopfes allein und der Halbfigur die gängige Form für den geistigen Menschen? – im Sinne von Goethes Bemerkungen zum Denkmal für Dichter, Künstler, Philosophen? Während für die Tatmenschen (Politiker) die gesamte Gestalt darzustellen wäre?

Ich meine, diese Unterscheidung ist unzutreffend für die neuere Geschichte des ganzfigurigen Bildnisses im Raum. Munch stellte sowohl sich als auch Geistes- und Tatmenschen ganzfigurig stehend dar. Und es ist nicht bloß eine Frage des Formalen, des Bildformates (das Höhe ermöglicht). Vielmehr scheint mir diese Form des Porträts im Sinne des modernen *Vitalismus* – statt nur das Antlitz – den *ganzen Menschen* in seiner leiblichen Realität dem potentiellen Betrachter vorzuzeigen, also das *ganze Wesen*, die gesamte sinnlich-leibliche Existenz als die wirkliche, und zwar im *Raum*. Wobei es dann jeweils entscheidbar ist, ob mit oder ohne Ambiente oder Interieur, mit oder ohne Schlagschatten.<sup>28</sup>

Eisler führt mit seinen großen, repräsentativen Porträts die Tradition dieser Gattung fort; mit den ganzfigurigen speziell diesen Aspekt der Porträttradition (zumindest seit Munch). Jedenfalls sehe ich kein ›Ende‹ der Kunstgeschichte, weder in der österreichischen Malerei noch – wenn man Hrdlickas Stärke und Qualität begriffen hat – gar in der Bildhauerei und Graphik.

So erweist sich wieder einmal mehr im 20. Jahrhundert der fruchtbare Beitrag der österreichischen Kunst zum weiten Spektrum *expressionistischer* und *realistischer* Welt- und Kunstauffassung, die im Unterschied zum nun schon siebzig Jahre währenden Nihilismus der Abstrakten die Kontinuität von Kunst und Kunstgeschichte gewährleisten hilft.

- 1 Jules A. Castagnary, *La philosophie du salon de 1857*, Paris 1858, p. 8; – dazu K. Badt, *Die Kunst Cézannes*, München 1956, Kap. V., S. 182, und Klaus Herding, *Realismus als Widerspruch – die Wirklichkeit in Courbets Malerei*, Frankfurt am Main 1978, 158f.
- 2 Th. Rothschild, Ernst Fischer zum Gedenken, in: *Neue Rundschau*, 84. Jg. 1973, p. 768.
- 3 Rothschild 1973, 768–769; – E. Fischer: *Erinnerungen und Reflexionen*, Reinbek 1969, und ders.: *Das Ende einer Illusion – Erinnerungen 1945–1955*, Wien 1973.
- 4 Ernst Fischer, *Von der Notwendigkeit der Kunst*, Hamburg 1967 (p. 113ff. über Realismus); – E. Fischer: *Die Wandlungen des Francisco Goya*, in: *Auf den Spuren der Wirklichkeit*, Reinbek 1968, 156–193.
- 5 Vgl. D. Schubert: *Alfred Hrdlickas Denkmal für Friedrich Engels*, in: *Pantheon* (München), Jg. 1983, Heft III, 245–253; – J. A. – Schmoll-Eisenwerth: *Realismus, Photographie, Photorealismus* (Definitionen, Richtigstellungen, Bedeutungen), in: *Jahresring*, 1977/78, 7–22.
- 6 Ernst Fischer, *Notwendigkeit der Kunst*, 1967, p. 118.
- 7 Wichtig hier Karel Kosík, *Die Dialektik des Konkreten* (Prag 1966), Frankfurt am Main 1967, 2. A. 1973, 138–139.
- 8 Alfred Hrdlicka in der Diskussion: »1984 – Überleben durch Kunst?«, *Schriftenreihe der Hochschule der Künste Berlin*, 1981, p. 37.
- 9 Ernst Fischer, *Überlegungen zur Situation der Kunst*, in: *Neue Rundschau*, 81. Jg., 1970, 34–48.
- 10 E. Fischer a.a.O. 1970, p. 43.
- 11 Hrdlicka betont, man muß die »Kunstbetriebs-Adabeis« nun das Fürchten lehren, denn die Macher im Kunstbetrieb und die Kulturbürokratie setzten profitierend auf den sog. »erweiterten« Kunstbegriff, der reaktionäre Formen und Folgen zeitigt. Avantgarde ist heute das, »was der mehrheitlichen Kunstauffassung in Museen, Kunstvereinen und Kulturredaktionen zuwiderläuft« – dies ist das ganze Spektrum eines kritischen Realismus bzw. der emanzipatorischen Menschendarstellung. Hrdlickas überzeugende Meinung jetzt in: *Kat. d. Ausstellung »Dieter E. Klumpp – Bildhauerei 1976 bis 1982«*, Städtische Museen Heilbronn, 1983 (dank Hinweis von Andreas Pfeiffer, Heilbronn).
- 12 »Was der Politiker vor allem von der Kunst erwartet, ist, daß sie nicht zu politisch wird« (Hrdlicka, in: »Neolithikum« – Zeitung seiner Bildhauer-Klasse Stuttgart, Oktober 1979).
- 13 Vgl. meinen Beitrag im »Pantheon«, Heft III, 1983 (s. Anm. 5).
- 14 Carl Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* (um 1930/32), aus dem Nachlaß herausgegeben von S. Penkert, Reinbek 1974. Zu Einsteins Realismus-Konzeption vgl. das ausgezeichnete Buch von Heidemarie Oehm: *Die Kunsttheorie Carl Einsteins* (Diss. bei Prof. Wilhelm Emrich, Berlin), München 1976, S. 191f.
- 15 Ernst Fischer über A. Hrdlicka, in: *Hrdlicka*, Moos-Verlag München 1969, p. 38–39.

- 16 Siehe Katalog der Eisler-Ausstellung Wien, Histor. Museum, und Städt. Sammlungen Biberach 1979.
- 17 Vgl. Christian Lenz: Max Beckmanns »Synagoge« und D. Schubert: Die Elternbildnisse von Otto Dix, beide in: Städel-Jahrbuch (Frankfurt), N.F. Bd. 4, 1973, S. 299f. und 271 ff.
- 18 Otto Dix, Über Porträtmalen (1955), siehe D. Schubert, Otto Dix in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek 1980, S. 84 und von Diether Schmidt: Otto Dix im Selbstbildnis, Berlin-DDR 1978, 2. A. 1979, S. 220.
- 19 Siehe Otto Breicha: Georg Eisler, Wien/München 1970, no. 367, no. 198, als Raucher z. B. no. 300 u. a. Selbstporträts. – W. Schmied: Malerei und Grafik nach 1945, in: Österreich – die Zweite Republik, Graz 1972, auch in: Das Neue Österreich, Graz 1975, und wieder in: W. Schmied, Nach Klimt – Schriften, Salzburg 1979, S. 113 ff.
- 20 O. Breicha, op. cit. 1970, no. 231.
- 21 Kat. no. 22-24 d. Ausst. Hrdlicka – Orangerie Wien 1981 (Hrdlickas Fischer-Kopf aus italienischem Marmor entstand in den Jahren 1971 auf 1972 und war vor dem Tod Fischers vollendet). Abbildung auch im Sonderheft Ernst Fischer von »Das Pult«, herausgegeben von H. A. Niederle: Ernst Fischer – ein marxistischer Aristoteles?, St. Pölten 1980, S. 132 (leider dort falsch 1973 datiert).
- 22 Hierzu Wilhelm Perpeet, Von der Zeitlosigkeit der Kunst, in: Jahrbuch für Ästhetik u. allgem. Kunstwiss., 1951, S. 1-28, und von Perpeet: Das Sein der Kunst und die kunstphilosophische Methode, Freiburg 1970. – Ferner D. Schubert zur Problematik des Porträts: Die Elternbildnisse von Otto Dix aus den Jahren 1921 und 1924, Beispiel einer Realismus-Wandlung, in: Städel-Jahrbuch 4, 1973, S. 271-298.
- 23 Ich sah das Gemälde im November 1975 während der Eisler-Ausstellung in der Universität Regensburg und jüngst im Atelier des Künstlers in Wien und danke ihm herzlich für seine Großzügigkeit. – Vgl. W. Schmied: Georg Eisler und Adolf Frohner, in: Nach Klimt, op. cit. 1979, Abb. 84 (Farbe); – Katalog der Ausst. Georg Eisler – Bilder aus Wien und anderen Städten, Wien/Biberach 1979, no. 11.
- 24 G. Eisler, in: Ernst Fischer – ein marxistischer Aristoteles? 1980, S. 103-104.
- 25 Dieses Konstrukt einer »Moderne« setzt auch noch Hans Belting fraglos als Prämisse für seine interessanten Erörterungen in: Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983.  
Wer eigentlich bestimmte oder bestimmt, wo die »Moderne« begann? Baudelaire (Salon de 1845), die Kunsthistoriker oder die Großkritiker und Verkünder der Abstrakte?  
Den vorweggenommenen Ausdruck des »Modernen« verkörperten zweifellos Leben und Werk von Heinrich Heine; theoretisch grundlegend wohl Walter Benjamins Teil der Baudelaire-Studien: »Die Moderne«, abgedruckt in: Das Argument, 46, März 1968, S. 44-73; – vgl. dazu: Aspekte der Modernität, herausgegeben von Hans Steffen, Göttingen 1965, ferner die Adorno-Preisrede von Jürgen Habermas und von Habermas: Der Eintritt in die Postmoderne, in: Merkur (Stuttgart), 1983, Heft 7, S. 752-761.  
Zur Kritik an der Gegenstandslosigkeit, dem »Nihilismus« (J. Paul) der Abstrakten vgl. auch Kokoschka, Dix und Beckmann, aber insbesondere einen Kronzeugen wie Carl Einstein, Sozialist, Kubismus-Theoretiker und Spanienkämpfer, in seinem Nachlaßtext »Die Fabrikation der Fiktionen«, um 1932 (s. o. Anm. 14).  
Für die Moderne gilt jedenfalls, was Benjamin schrieb: »Ist ihr aber ihr Recht geworden, so ist die Moderne abgelaufen. Dann wird die Probe auf sie gemacht werden.« Der kapitalistische Markt hat ihr mehr als Recht gegeben.
- 26 Carl Einstein, Die Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1926, 3. A. 1931; – dagegen positivistisch, ohne neue Fragen oder Wertungen zu thematisieren, P. Vogt/W.-D. Dube/H. Keller u. a.: Deutscher Expressionismus 1905-1920, dt. Edition von »Expressionismus – a German Intuition 1905-1920«, New York/San Francisco 1980; – vgl. außerdem Lucius Grisebach/Annette Meyer zu Eissen: Ernst L. Kirchner 1880-1938 Kat. d. Ausst. Berlin/München/Köln/Zürich 1980; – J. Uhlitzsch/Fritz Löffler/Waltraut Schumann u. a.: Kunst im Aufbruch – Dresden 1918-1933, Albertinum Dresden 1981; – »Die Zwanziger Jahre im Porträt« – Kat. d. Ausst. Bonn 1976. Eine Geschichte des Porträts im Expressionismus fehlt, ebenso die des neueren Bildnisses bis heute.
- 27 Peter Krieger: Edvard Munch – der Lebensfries für Max Reinhardts Kammerspiele, Berlin 1978; – D. Schubert, Nietzsche-Konkretionsformen in der bildenden Kunst 1890-1933, ein Überblick, in: Nietzsche-Studien, hg. von E. Behler, Mazzino Montinari, W. Müller-Lauter und H. Wenzel, Bd. 10/11, Berlin 1981/82, S. 291.
- 28 Die Wünsche der Auftraggeber (falls vorhanden) sind natürlich für die jeweilige Form des Bildnisses wichtig und teils bestimmend. Eislers Porträt Fischer war keine Auftragsarbeit.



Donaukanal, 1980, 80 × 100 cm, Öl auf Leinwand





Taos, Arroyo Seco, 1983, 130 × 150 cm, Öl auf Leinwand

