

Dietrich Schubert

Akte – ein Hauptsubjekt der Kunst von Georg Eisler

Akt-Zeichnen und *Akt*-Malerei gehören zu den besten traditionellen Aufgaben der bildenden Kunst. Seit der Entdeckung der Gebärden des menschlichen Körpers – im Anschluß an die antiken Vorbilder – in der italienischen Renaissance südlich der Alpen und bei Dürer und Baldung Grien nördlich der Alpen¹ sind solche nicht mehr verzichtbar für Künstler, die den Menschen und seine Existenz deuten wollen. Lediglich bei Spezialisten der Landschaft als Ausdruck der moderngequälten Seele wurde der AKT in der Malerei nach 1800 weitgehend zurückgedrängt, jedoch nicht im Oeuvre von Eugène Delacroix.²

Am weiblichen und männlichen Aktmodell differenzierten die Künstler, besonders seit dem Manierismus des späten 16. Jahrhunderts (Goltzius, Spranger), anhand historischer und mythologischer Sujets zwischen Zielgesten und Ausdrucksgesten als den beiden wichtigsten Bereichen menschlicher Gebärden, welche das Innen und das Außen synthetisieren.³

Es kam bis in die sog. Moderne zu mannigfaltigen Ausprägungen hinsichtlich einer Expression der Leidenschaften, nicht nur im Antlitz des Menschen, sondern ebenso im Leib, also in der Leibsprache. Wegen der enormen Bedeutung des Studiums des bewegten

Leibes als Grundlage bildender Kunst wurde der AKT folglich in das Ausbildungsprogramm der Akademien aufgenommen und später ebenso ins Grundstudium der modernen Kunsthochschulen. Man zeichnete sowohl nach lebenden Modellen, als auch – wie beispielsweise Wilhelm Lehmbruck – nach antiken Statuen in Gipsabgüssen. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Dogma der radikalen Abstraktion bis zur Gegenstandslosigkeit in Malerei (von Kandinsky bis Baumeister) und Bildhauerei (von Brancusi bis Rückriem) im Zuge der politischen Funktionalisierung der »Abstraktion« im westlichen Kunstbetrieb⁴ kam die Tendenz auf, das Aktzeichnen im Grundstudium abzuschaffen; nach 1990 auch z. B. an der Kunstakademie in Dresden. Eine fatale Entwicklung, die sich m. E. nicht halten wird. Freilich, inzwischen hat die Photo-Welle, die Bilderflut des technisch hergestellten »Bildes« (nicht mit der eigenen Hand gezeichnet!) teilweise den Bereich AKT aufgesogen. Aktphotographie boomt heute allerorten, führt zu Photo-Galerien und befriedigt – wie der Film bereits länger – das *Bildbedürfnis* und den *Bildhunger* der heutigen Menschen in der kapitalistischen Sozialdynamik.⁵ Einen bewegten menschlichen Leib, also beseelte FIGUR, zu zeichnen oder in Ölfarben zu

1 Vgl. Anne-Marie Bonnet: *Akt bei Dürer*, Köln 2001.

2 Siehe Diederik Bakhüys: »Delacroix et le dessin«, in: *Delacroix – La naissance d'un nouveau romantisme* (Kat. zur Ausstellung Musée des Beaux-Arts), Rouen 1998, S. 114–127.

3 Dazu besonders Lorenz Dittmann: »Kunstwissenschaft und Phänomenologie des Leibes«, in: *Aachener Kunstblätter*, 44. Jg. 1973, S. 287–316; Christian Walda: *Der gekreuzigte Mensch im Werk von Alfred Hrdlicka. Unmittelbar anschauliche Intersubjektivität durch Leiblichkeit in der Kunst*, Wien, Köln und Weimar 2007.

4 Vgl. bes. Frances St. Saunders: *Who paid the piper?*, London 1999, dt. Ausg. *Wer die Zeche zahlt – Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg*, Berlin 2001.

5 Hermann Beenken sprach von *Bildbedürfnis* und George Grosz bereits 1922 von *Bildhunger* der Menschen. Heute scheint der Durchschnittsmensch aufgrund der ständigen Bilderflut der kapitalistischen Produktwerbung und des Fernsehens überhaupt optisch determiniert. Auch die klassische Kunstwissenschaft paßt sich der Mode an und will »Bildwissenschaft« sein. Dabei bleibt die Skulptur auf der Strecke oder wird als »Bildwerk« flächig gesehen. Sie bildet jedoch Menschenfiguren im Raum.

malen, ist jedoch ungleich schwerer, als ihn mit dem technischen Apparat abzulichten. Jenes war quasi das Handwerkszeug eines jeden bildenden Künstlers von Dürer bis Delacroix, von Toulouse-Lautrec bis Munch, von Beckmann bis Hrdlicka.

An der Kunstakademie in Wien hatte nach der Nazi-Diktatur der Maler Herbert Boeckl seinen legendären »Abend-AKT« begründet, den junge Künstler, die nicht dem Dogma der gegenstandslosen Form-Experimente, nicht nur der Autonomie von Farben und Formen anhängen, besuchten, darunter Rudolf Schönwald, Fritz Martinz, Georg Eisler und Alfred Hrdlicka.⁶ Boeckls Unterricht war etwas Anderes, als bloß Farbsoßen herablaufen zu lassen oder Liniengefüge zu komponieren oder abstrakte Formen zu gruppieren. Hier ging es um den Menschen-Leib als Ausdrucksträger und als Ausdruck der modernen Existenz, insbesondere auch der politischen Gewalt der jüngsten Zeit. Damit wurde ganz im Sinne der Tradition der österreichischen Malerei seit Klimt und Schiele dem bewegten Leib, dem psychisierten Körper, hohe Aufmerksamkeit zuteil. Gerade Egon Schiele war es – expressiver noch als Klimt –, der den nackten Körper als Gefäß psychischer Zustände von Lust bis Unlust zeichnete, im forcierten Selbst-Akt ebenso wie im Liebespaar. Hierbei wirkten die Perspektiven von S. Freud (*Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, 1905) indirekt mehr oder weniger nach. Das finden wir nicht bei Georg Eisler, er setzte eher das Akt-Zeichnen von Klimt und Munch fort, das in der Ölmalerei eine Realisierung mit anderen Mitteln findet. Aber der aus der Emigration in England zurückgekehrte, knapp Zwanzigjährige arbeitete auch bei Herbert Boeckl im Abend-AKT der Wiener



Alfred Hrdlicka und Georg Eisler, Wien 1988
© Prof. Dr. D. Schubert, Universität Heidelberg

Akademie (seit 1946/47) für einige Jahre.⁷ Woraus wir schlußfolgern können, daß für Eisler das Akt-Zeichnen seit diesen Jahren eben die Grundlage der Malerei bildet, wie sie oben skizziert wurde. Doch entwickelte er sich zu einem leidenschaftlichen Maler, der mit den Augen und dem Stift die wechselnden Eindrücke der Welt, der Landschaft, der Städte und ihrer Menschen aufnahm und gestaltete.

Eisler war ein echter Maler, ausgeliefert der Faszination des Sichtbaren, ohne das Sichtbare der menschlichen Existenz in einen vermeintlich »inneren« Bezirk zu reduzieren oder mystisch zu transzendieren. Es ist das Sichtbare, das das eigentliche Mysterium unserer Existenz bildet, wie schon Beckmann im Anschluß an Nietzsches Vitalismus feststellte.⁸ Aus jener Zeit bei Boeckl und kurz danach gibt es nurmehr wenige Akte, die das Studienhafte zeigen. Als damaliger Präsident der Wiener Secession richtete Eisler zu den Wiener Festwochen im Sommer 1971 mit dem Bildhauer Alfred Hrdlicka die didaktische Schau »Zeichnen heute« ein, die inzwischen zu wenig beachtet wird. Es ging

- 6 Karl Diemer: *FIGUR. Wiener Naturalisten* (Zentralsparkasse), Wien 1969; Kat. *Österreichische Aktzeichnung von Klimt bis Heute*, hg. vom Präs. der Wiener Secession Georg Eisler (Wiener Secession), Wien 1969. - Siehe die verschiedenen Wiener Künstler im Kat. *Sechzig. Zeichnungen einer Generation*, hg. von K. Oberhuber und A. Hoerschelmann (Graphische Sammlung Albertina), Wien 1989, S. 11 und S. 7–8 zu Eisler und Boeckl; Kat. *Lädierte Welt. Realismus und Realismen in Österreich*, hg. von Klaus A. Schröder, Wien 1987, S. 13 ff. »Verlorene Menschen – Akt und Porträt bei Georg Eisler«, von dem eine Reihe großer Ölgemälde in 130 cm Höhe gezeigt wurde, darunter fünf Interieurszenen mit Akten. Am 24. Juli 1987 besuchten wir gemeinsam diese Ausstellung.
- 7 Vgl. *Georg Eisler. Bilder aus den Jahren 1943–1997*, hg. Gerbert Frodl (Österreichische Galerie Belvedere), Wien 1997, S. 189.
- 8 Max Beckmann sagte in seiner Rede in London 1938 zur Ausstellung *Twentieth Century German Art*: »Es handelt sich für mich immer wieder darum, die Magie der Realität zu erfassen und diese Realität in Malerei zu übersetzen. – Das Unsichtbare sichtbar zu machen durch die Realität. Das mag vielleicht paradox klingen, – aber es ist wirklich *die Realität*, die das eigentliche Mysterium des Daseins bildet!« (Zitiert nach Max Beckmann: *Sichtbares und Unsichtbares*, hg. von P. Beckmann und P. Selz, Stuttgart 1965, S. 22; vgl. D. Schubert: *Beckmann – Auferstehung und Erscheinung der Toten*, Worms 1985).

um die Funktionen jeglichen Zeichnens, in allen möglichen Bereichen, von der Bildnerie bis zur Technologie, von der Kinder-Zeichnung bis zum Phantombild der Polizei und ihrer Unfallskizze auf der Straße, von den Blättern Geisteskranker bis zur Mode-Skizze und zur Computer-Zeichnung. Von beiden Künstlern (neben Adolf Frohner und Fritz Martinz, Rudolf Schönwald, Ernst Fuchs, Josef Mikl u. a.) waren wichtige Blätter vertreten, von Hrdlicka eine große Zeichnung zum Thema *Häftlingselbstmord* (1969–1970) und die Skizze zum *Portrait Ernst Fischer* an seiner Ateliertür (im Photo); von Eisler ein zeichnerisches Bildnis *Georg Lukàcz* in Budapest von Mai 1970 und eine *Straßenszene* mit Laufenden, auf grünem Papier, von Februar 1970. In seinem Katalogvorwort schrieb Eisler: »Es soll vor allem gezeigt werden, daß das Zeichnen, nach wie vor, die direkte Form des Erkennens, Notierens und Planens ist.«⁹

In den Jahren um 1973/75 erreichte das Aktzeichnen bei Eisler einen ersten Höhepunkt in den farbigen Blättern, die die weibliche Figur auch mit Weiß-Höhungen prägnant in ihrer Plastizität im Raum festhalten.¹⁰ Der Schritt zum Pastell war nun nicht mehr groß.

Der Maler sagte: »Wenn es für mich so etwas wie eine Kontinuität in meinen Zeichnungen gibt, so ist es die ständige Beschäftigung mit der Darstellung des Aktes. Das Akt-Zeichnen ermöglicht das ständige Überprüfen der zeichnerischen Mittel, ist eine sich immer erneuernde Konfrontation mit dem für mich faszinierendsten Aspekt der Natur, dem menschlichen Körper. Hier verdanke ich viele Anregungen dem Studium der Meister und dem jahrelangen Besuch des

Abend-Aktes von Herbert Boeckl an der Akademie. Jede Phase meiner Arbeit ist auch durch Veränderungen in meiner Auffassung des Aktzeichnens dokumentiert.« (Eine Photographie aus der Zeit um 1975 zeigt den Maler im Atelier beim Zeichnen nach dem am Ofen liegenden Modell.)

Wie an anderen Sujets wird der Leib im Licht mit den Schatten gezeichnet, so daß die Plastizität im Hell-Dunkel-Kontrast für den Betrachter deutlich bleibt. Auch Akte im Gegenlicht wurden zu einer Spezialität. Immer ist der Prozeß des Zeichnens und Malens einsehbar, denn Eisler korrigiert, überzeichnet, läßt eine andere Haltung des Beines stehen, radiert, verbessert, sucht das Optimum des Figurenausdrucks. Das gilt natürlich primär fürs Zeichnen: In der Bleizeichnung vom 4. II. 82 *Liegende im Mantel* (Abb. 1), die 1986 auch Fritz Kasten in die Ausstellung im Kunstverein Mannheim aufnahm,¹¹ erscheinen die Beine gleichsam wie in einem Bewegungsstrom, d. h. die korrigierten Liniengefüge wurden teils stehengelassen. Der Blick gleitet über die geöffneten Beine hinauf über die beleuchtete Bauchdecke zu dem geistvollen Antlitz mit der sensiblen Hand am Mund und geht wieder rechts an den Wellen des dunklen Mantels herab zum tief lagernden Fuß. Das Hell-Dunkel arbeitet Eisler heraus, indem er das Papier weiß läßt und Körperteile im Schatten mittels Schraffuren verdunkelt. Zur Prägnanz werden dicke Konturen gezogen, die aber selten isoliert stehen, zuweilen im hellen Papier auslaufen bzw. abbrechen. John Russell sprach von einem »energiegeladenen Strich« und einem dynamischen Stil, in welchem »Begreifen und Können eins sind«.¹²

-
- 9 Kat. Wiener Secession 1971 *Zeichnen heute*, hg. von Georg Eisler, Alfred Hrdlicka und G. Habarta, Wien 1971, S. 5 (anschließend im Frankfurter Kunstverein, September 1971); - vgl. Barbara Hrdlicka (Hg.): *Alfred Hrdlicka Zeichnungen*, Dortmund 1994 (gezeigt im Museum Sankt Ingbert 1994); - D. Schubert: »Funktionen und Formen der Handzeichnung im Werk Alfred Hrdlickas«, in: Kat. *Alfred Hrdlicka. Der Tod und das Mädchen. Werke 1944–1997*, Kloster ULF Magdeburg, hg. von Jürgen Fitschen, Magdeburg 2000, S. 35–52.
- 10 Walter Koschatzky (Hg.): *Georg Eisler. Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik* (Albertina), Wien 1976; das folgende Zitat Eislers ebd., S. 11.
- 11 Abb. S. 162 in *Georg Eisler. Eine Monographie*, hg. v. Otto Breicha, Frankfurt a. M., Olten und Wien 1984, und im Kat. *Georg Eisler. Malerei und Zeichnungen*, hg. von Friedrich W. Kasten, Text von D. Schubert (Kunstverein), Mannheim 1986, o. S.
- 12 John Russell: »Georg Eisler. Der Zeichner«, in: Kat. Albertina, Wien 1976 (wie Anm. 10), wieder in: *Eisler-Monographie 1984* (wie Anm. 11), S. 153.



Abb. 1 Liegende im Mantel, 1982, Bleistift 70 x 50 cm (Privatbesitz)



Abb. 2 Stehender Akt, nach rechts, Kreide, 22.IV.'90 (Privatbesitz)



Abb. 3 Standing Nude, nach links, Kreide/Tusche, 17.VII.88, ausgestellt Manchester 1988 (Privatbesitz)

Der weibliche, anmutig (nach rechts) *Stehende Akt*, datiert 22. IV. 90 (Abb. 2), wäre ein Beispiel für die Charakterisierung auch des Antlitzes eines Modells. Manche Bleistift- oder Tusche-Zeichnungen wurden laviert, so daß sich ganze Flächen von Schatten zwischen und über den Strichgefügen bildeten, Schatten neben den Figuren oder die Haare zur mehr geschlossenen Form verdichtet wurden (*Stehende*, nach links, vom 17. VII. 88, ausgestellt in Manchester 1988 als *Standing Nude*, Abb. 3).

Selten hat Eisler die Körper seiner weiblichen Aktmodelle erotisch forciert akzentuiert, die Brustwarzen

erigiert oder die Hand des Modells in der Vagina dargestellt (wie dies Klimt tat), dergestalt daß man in eine pygmalion'sche Situation geraten könnte,¹³ also in der Art, wie Rodin seine Modelle zeichnete, Gustav Klimt und nach ihm, mehr in gebrochener Schönheit, besonders Egon Schiele – in einer Art, die den männlichen Betrachter stimuliert, außer in den Revue Bars (*Sunset Strip*, 1979). Eisler nimmt zwar häufiger den Blick auf Bauch und Vagina, jedoch ebenso distanziert, wie er ein Knie oder die betonten Brüste zeichnete: das Besondere, das Charakteristische, vereinfacht, wie es der Realismus erfordert. Die weiblichen Modelle werden

13 In Ovids *Metamorphosen* schilderte der Dichter den Bildhauer Pygmalion, der sich in seine eigene weibliche Figur verliebte und deren Verlebendigung (Animation) bei Venus erlebte, was diese ihm auch schenkte (vgl. Andreas Blühm: *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos 1500–1900*, Frankfurt a. M. und Bern 1988).



Abb. 4 Hockender Akt, in Rot, Aquarell 35 x 25 cm, Salzburg 1986 (Privatbesitz)

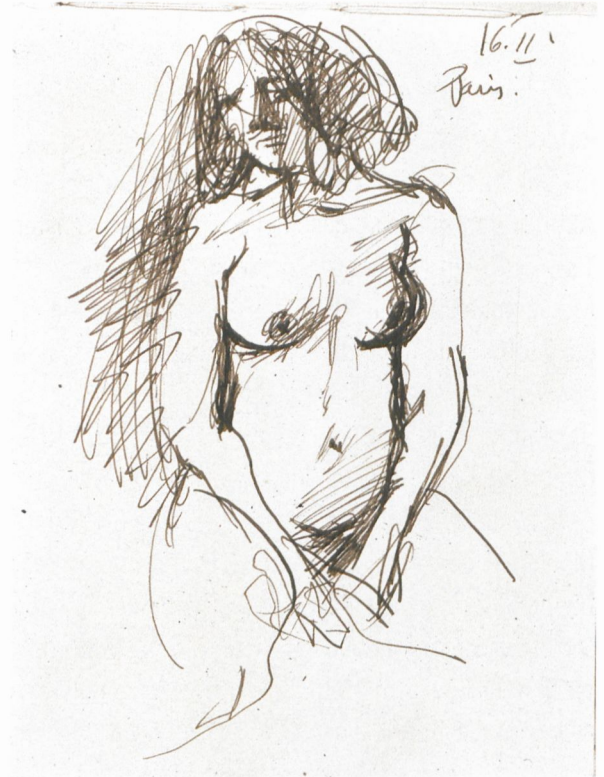


Abb. 5 Kleiner weiblicher Akt (Paris) 16.11.87, Tusche/Feder, (Privatbesitz)

nicht photographisch genau gegeben, aber auch nicht abstrakt zu Schablonen, nicht zu stereotypen Puppen oder gar zu Versatzstücken wie bei Fernand Léger oder zu Gespenstern wie bei Bernard Buffet.

Natürlich übte Eisler auch die Technik des Aquarells, die ein schnelles Arbeiten geradezu stimuliert. Doch im Vergleich zur Zeichnung wurde das Aquarell vergleichsweise weniger gepflegt. In Salzburg 1986 füllte er ein Skizzenbuch von 36 x 25 cm während der Tage des Aktzeichnens mit den Studenten nur mit Aquarellen (Abb. 4 *Hockender Akt, in Rot*, 21.VIII.86 Salzburg). Dabei suchte er wie die Dresdner Künstler von Dix, Voll und Hoffmann bis Querner ohne Vor-

zeichnung direkt aufs Papier zu gehen, die nassen Teile koloristisch verlaufen zu lassen und Umrisse später mit dicken Strichen zu markieren. Die Figur wurde dergestalt aus dem Weiß des Papiers quasi herausgeholt, mit dem sie dennoch in den lichten Partien identisch blieb.

In der Ölmalerei zeigen die Akte schließlich eine weniger skizzenhafte, mithin eine ausgeformtere Haltung.¹⁴ Aber als moderner Maler fügte Eisler die Akte nicht in ein mythologisches Rahmen-Thema ein (wie Venus und Mars) oder in eine zeitferne, traumhafte Atmosphäre wie der von ihm geschätzte Pariser Balthus (Klossowski).¹⁵ Vielmehr läßt er die Figuren im Licht

14 Dies erläuterte der Künstler auch in seinem Vortrag vor Studenten der Kunstwissenschaft an der Universität Heidelberg am 31. Januar 1991, zu welchem ich ihn eingeladen hatte. Anschließend wurde die Eisler-Ausstellung in der Galerie Fr. Kasten, Mannheim, am 1. Februar 1991 eröffnet. - Vgl. meinen Text »Georg Eisler – ein Künstler unserer Zeit«, in: *Lesezeichen – Büchergilde Gutenberg*, Frankfurt a. M., April 1988, S. 46.

15 Jean Clair: *Metamorphosen des Eros. Essay über Balthus*, München 1984.

16 Karl Diemer: »Georg Eisler oder der Maler des déjà vu«, in: Kat. *FIGUR*, Wien 1969 (wie Anm. 6), S. 43–47; siehe die Abbildungen in der Eisler-Monographie 1984 (wie Anm. 11), S. 61–65.

und Gegenlicht in den Farben der Situation wirken, akzentuiert diese durch einen blauen Mantel, eine grüne Jacke, ein weißes Tuch oder durch das Kolorit der Umgebung, ja sogar durch den Farbton der Untermalung in Blau, Rötlich oder Graublau. Der Maler baut seine Akte in das Interieur des Ateliers zwischen Fenster, Tisch und Leinwänden und bewahrt den Eindruck der Momentaneität.¹⁶ Die Blicke des Betrachters werden in steigenden und fallenden Schrägen gelenkt, gerahmt von den Geraden des flankierenden Fensters, welches das Hell-Dunkel stimuliert. Doch die Schnelligkeit des Malprozesses, ja die atemlose Hast, mit der Eisler zuweilen malte, wird durch die Pinsel nicht eliminiert. Man sieht das in der Ölmalerei in den früheren, größer gemalten Akten bis um 1972 stärker (*Das Fenster, Die Badenden von Lapad I-IV 1964/65, Nacht 1967*)¹⁷ als in denen seit um 1980. Zuweilen strahlen die einzelnen Akt-Figuren eine leise Melancholie aus, die jedoch weniger den Modellen eignet, als daß sie der Maler wortlos hineinzaubert. Es ist die – mit Baudelaire gesagt – Melancholie des Malers des modernen Lebens, der Nietzsches Diagnose »Gott ist tot« erfuh. Die Dichtung redet, die Malerei schweigt, d. h. sie ist eine Form der Stummheit. Jene Melancholie vibriert zwischen dem, was im »Bild« gezeigt ist, und dem, was die stumme Malerei verschweigt. In der absurden Lage des modernen Menschen ist das Kunstwerk keine Befreiung oder Erlösung von der Absurdität, wie Camus betonte, sondern das Werk selbst ist ein Zeichen derselben. »Man hätte unrecht, wollte man [...] glauben, das Kunstwerk könnte als eine Flucht vor dem Absurden betrachtet werden [...].«¹⁸

Da Eisler in der Landschaft, im Caféhaus, in den Straßen der Städte zeichnete, hatte er Skizzenbücher von verschiedener Größe bei sich: die größeren wäh-

rend der Wochen in Salzburg (Aktzeichnen an der Sommerakademie, die Kokoschka begründet hatte, wo Eisler erstmals 1981 lehrte); ein mittleres von 25 x 15 cm aus den Jahren 1982–84, mit Portraits von Jean Helion und Erich Fried edierte 1985 Dieter Ronte in Wien;¹⁹ die kleineren im Format 10 x 15 cm auf den Reisen. Ein solches kleines Skizzenbuch begleitete ihn von November 1986 (*Selbstbildnis 12.12.1986*) über Januar 1987 (in *Manchester*), Februar in Paris (*La Coupole*), da auch Skizzen nach Delacroix' Gemälden in Saint-Sulpice, Aktzeichnungen mit dem Freund Henri Cartier-Bresson (Abb. 5, *Kleiner weiblicher Akt 16.II.1987 Paris, Skizzenbuch*), bis zum März 1987 in die österreichischen Berge bei Gösing. Ähnlich dem *Augenblick*, dem *déjà-vu* gewidmet war das von der Galerie Hilger publizierte Büchlein von 14 cm Höhe (Weltpostkarte) von Februar bis Mai 1987 mit drei Portraits des Germanisten Hans Mayer am Ende, während einer Lesung in Berlin. Immer wechseln Skizzen nach Menschen im Café, mit Portraits und Aktmodellen. Ein größeres Buch im Format 24 x 32 cm mit Zeichnungen in Salzburg Juli/August 1990 und einem sehr schönen Bildnis Cartier-Bressons beim Zeichnen auf dem vordersten Blatt (25.X.1988) publizierte die Bücher-gilde Gutenberg in Faksimile-Qualität im Jahre 1992 – beinahe ausschließlich Aktstudien nach Modellen. Im eigenen Text dazu lesen wir: »Meine Zeichnungen nach dem Modell verfolgen hier auch eine didaktische Absicht: die Lernenden können mir beim Arbeiten zusehen und auch gelegentlich Fehler und deren Korrektur nachvollziehen [...]. Auf manchen Blättern kann man den zeichnenden Henri Cartier-Bresson erkennen, der mir im Sommer 1990 auf der Festung Hohensalzburg Gesellschaft leistete. Dem bewunderten Freundin widme ich dieses Buch.«

17 Vgl. in Otto Breicha: *Georg Eisler. Monographie und Werkkatalog*, Vorwort A. Schmeller, Wien und München 1970, Tf. 8–10 und 29.

18 Albert Camus: *Der Mythos von Sisyphos*, Paris 1942, Reinbek 1959, S. 80: »Das Kunstwerk ist selbst ein absurdes Phänomen [...] es bietet der Krankheit des Geistes keinen Ausweg. Es ist im Gegenteil ein Merkmal dieses Leidens, das ihn auf das ganze Denken eines Menschen zurückverweist. Aber zum ersten Mal läßt es den Geist aus sich selbst herausgehen und stellt ihn etwas anderem gegenüber«.

19 Georg Eisler *Skizzenbuch 1982–84*, Einführung von Dieter Ronte, Wien 1985.



Abb. 6 Modell mit grüner Jacke, 1984

Das Dynamische, Prozeßhafte, verschattete Partien mit Parallelschraffuren, ist in Eislers Akt-Zeichnungen stärker einsehbar als in seiner Ölmalerei. Aber auch als Maler abstrahiert er am Sichtbaren, konzentriert sich auf das Wesentliche, verdichtet also, so daß seine Malerei nicht der Fotografismus-Welle unserer Zeit nahesteht, im Gegenteil: Sie geht von der Wirklichkeit aus, nicht von einem Photo-Bild. Eislers Kolorismus arbeitet mit schnellen, teils breiteren Pinselstrichen; auf detaillierende Ausarbeitung wird verzichtet. Summarisch gemalte Partien stehen neben den plastisch erfaßten Körpern. Hintergründe werden unbestimmt gelassen; das Fenster im Atelier fungiert häufig als Kontrapunkt. Dieser Kolorismus ist nicht eine Frage der Farb-Arten, sondern ist primär im Sinne des französischen Kolorismus zu verstehen, wie er nach Delacroix mit Van Gogh, Toulouse-Lautrec und Munch die Moderne einleitete: Da es in der Realität keine Linie gibt, diese also eine Abstraktion der menschlichen Hand wäre, dürfen auch das Auge und die malende Hand keine (isolierten) Linien als Grundform der Malerei wählen.²⁰ Die Einheit des Gemäldes wird ganz aus der Bewegung der Pinselschrift mit den Farben ausgeführt und aufgebaut. Der Verzicht auf Details (Abstraktion und Vereinfachung) ist dem Kolorismus als Prinzip eigen, ebenso wie das Sichtbarbleiben der Pinselstriche, womit der Prozeß für den Betrachter erkennbar bleibt. In der Aktmalerei bedeutet dies, daß die Gesichter der Modelle häufig nicht psychologisch charakterisiert werden, also unbestimmt

bleiben, teils verschattet, gesenkt oder abgewendet (Abb. 6). Es sind die Schönheit und Biegsamkeit des Leibes, die gestaltet werden, auch in den Pastell-Akten, die der Künstler zuweilen präferierte.²¹

Eislers Sujets und seine Gestaltungsprinzipien finden zu einer erstaunlichen Einheit zusammen: es sind die bewegten Formen unserer Welt, die Lebendigkeit des »Lebensstromes« (Georg Simmel²²): von den bewegten Menschenmassen auf den Straßen, über die anonymen Menschen in den Bahnen und Metros bis zu den bewegten Wolken über den Landschaften (wie in der beeindruckenden Komposition *Seewinkel*, 1967, Privatbesitz, Wien) und den bewegten Leibern, die in einem fruchtbaren Moment gezeichnet und gemalt werden oder deren Bewegung gestoppt scheint. In den 60er Jahren waren es besonders die koloristisch frei gemalten Straßenszenen.²³

Im Sinne seines Instinktes für Bewegung und Bewegungsvorstellungen entdeckte der Maler 1992–95 für sein Schaffen auch die umfassende Bewegung der *Jazz-Musiker* beim Spiel²⁴ – als eine Einheit von Innen und Außen, von Seele und Leib, und zwar in einer fließenden Malerei, die das Strömende der Musik in den Bewegungen der Figuren und im Ineinanderfließen des Kolorits suggeriert (Kat.-Nr. 48, 49 und 50). Damit wurde Eisler nicht nur ein weiteres Mal der Maler des modernen Lebens, sondern geht als Maler der Lebensströmungen unserer Wirklichkeit und als Zeuge seiner Zeit in die Geschichte der Künste ein.

20 Dies waren die modernen Postulate von Eugène Delacroix, die er in Stichworten für ein geplantes Dictionnaire des Beaux-Arts um 1857 sammelte (in E. Delacroix: *Journal 1822–1863*, Paris 1982, p. 607–612); vgl. meinen Text zu Eislers Kolorismus in: G. Frodl 1997 (wie Anm. 7), S. 31–36.

21 Die Büchergilde Gutenberg gab aufs Jahr 1988 einen Kalender der Pastelle auf farbigen Papieren, auf solche bereits im 19. Jh. Edgar Degas zeichnete, heraus, in dem sich Szenen im Café und der Metro mit Akten und Bildnissen (Erich Fried) mischten. Das Pastell ist die Umsteigestation vom Zeichnen zu Malerei, das Pastell ist sozusagen die Signatur des Kolorismus.

22 Der Kunstphilosoph Georg Simmel verwendete diesen Begriff der Lebensströmung u. a. in seinem fundamentalen Buch über *Rembrandt*, Leipzig 1916, S. 130 ff. »Das Menschheitsschicksal und der heraklitische Kosmos«.

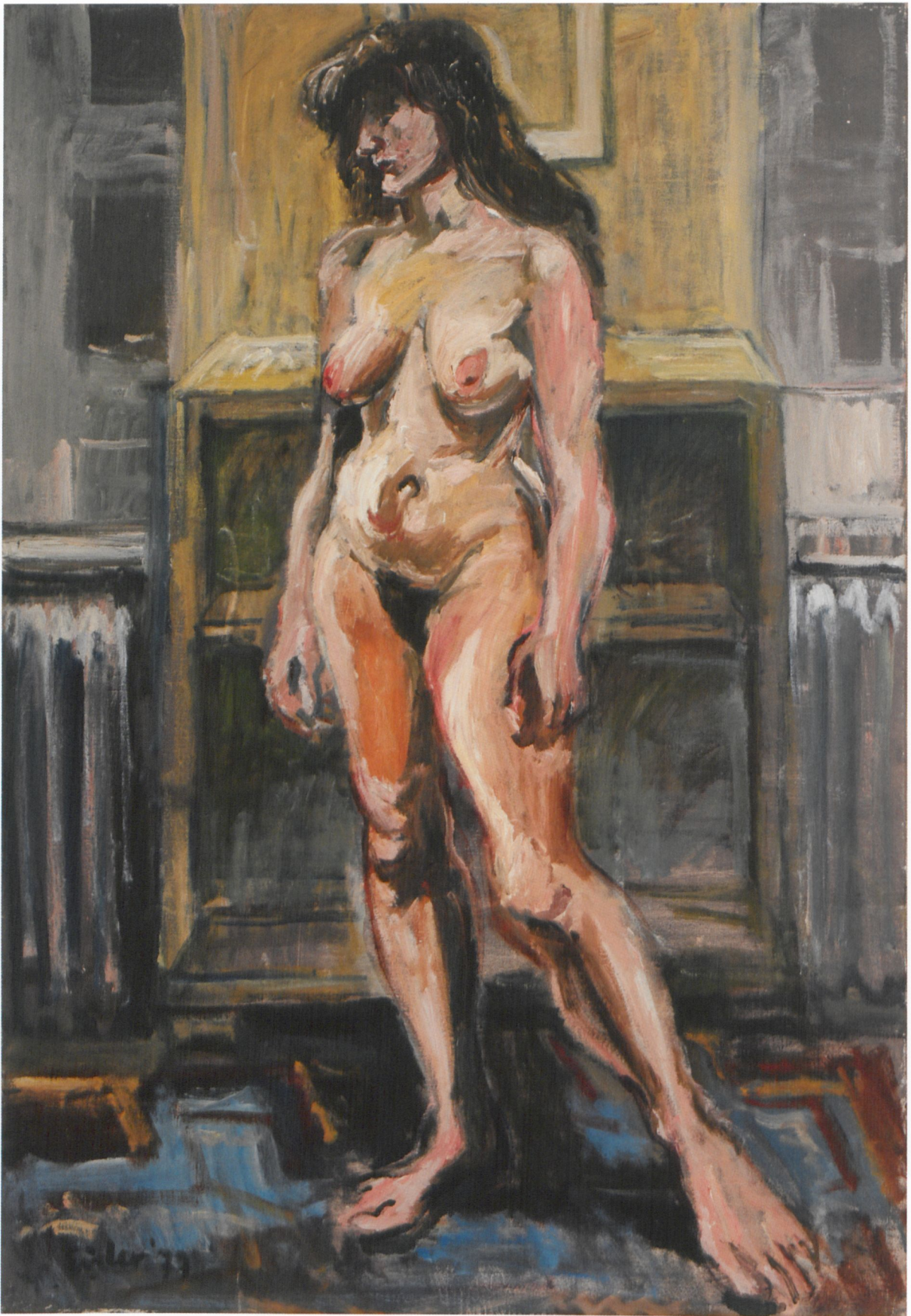
23 Vgl. den Katalog *Georg Eisler. Das Bad in der Menge* (Galerie Hilger), Wien 1990.

24 Siehe den Kat. zur Eisler-Ausstellung im Kunstverein Marburg, Februar 1995, und Galerie Hilger Wien 1995 zum Thema *Jazz*, mit einem Text des Malers.



Georg Eisler im Kunstverein Mannheim 1986 (vor seinem Fried-Gemälde)

© Prof. Dr. D. Schubert, Universität Heidelberg



72 Großer stehender Akt, 1977

