

„Die Natur kommt uns entgegen,  
Wirklichkeit verfolgt uns; nur an ihr  
entzündet sich geistige Kunst“

(Worringer, 1919)

## Georg Eislers Kolorismus

**Dietrich Schubert** Daß Georg Eisler mit seiner künstlerischen Interpretation von konkreter Wirklichkeit in der Tradition des österreichischen Expressionismus zu den wesentlichen Malern unserer Zeit gehört, braucht heute nicht mehr eigens begründet zu werden. Das Besondere seines Stiles gegenständlich-expressiver Malerei, die die Sujets unserer Lebenswelten in den vielfältigen Aspekten von Ereignishaftigkeit, Bewegung, Licht und Dunkel mit einer unverwechselbaren Handschrift deutet, kann in diesem Beitrag nur skizziert werden. Schließlich wird die umfassende Ausstellung im Belvedere das Besondere und Unverwechselbare dieses expressiven, vitalen Realismus erweisen, anschaulich wirksam machen. Dabei wird deutlich, daß das Element der Kontemporaneität, also strikt gegenwärtige Themen darzustellen, diese Kunst in die beste Realismustradition stellt; darüber hinaus aber gibt das vitalistische Element der Eisler'schen Malerei dieser Kunst einen unverwechselbaren Zug von *Modernität*.

Seit Jahren behaupten Kunstkritiker und vor allem die Bediener des Kunstmarktes, die Alternative „abstrakt oder gegenständlich“ sei überholt und eine alte Schraube, die nicht mehr greife, – auch angesichts der realistischen Malerei von Eisler. Aber die Entwicklungen einerseits der kapitalistischen Kunstmarktskunst und andererseits der ernsthaften bildenden Kunst in den letzten 30 Jahren und der Gegensatz beispielsweise zwischen monochromen Farbmalern und figürlichen Expressionisten haben ja gerade gezeigt, daß jene Alternative immer dringender wurde.

Die Kritikerfrage war im Grunde falsch gestellt, weil alle Kunst – nicht nur in der romanischen Skulptur – mehr oder weniger starke *Abstraktion* ist. Und zweitens urteilen die ausübenden Künstler völlig anders als die selbsternannten Kunstkritiker und die Kunsthistoriker. Deren Ästhetik ist, um an Nietzsches Kunstbegriffe anzuknüpfen, eine Rezipienten- bzw. *Zuschauer-Ästhetik*; die der Schaffenden dagegen ist eine *Produzenten-Ästhetik*. Die Künstler wissen oder spüren instinktiv, daß es primär geistige Entscheidungen sind, die letztlich zu gegenstandsloser oder zu figürlich-gegenständlicher Malerei oder Skulptur führen. Setze ich die künstlerischen Mittel, also Formen und Farben, *autonom* und

präferiere deren „Selbstbewegung“ (Carl Einstein)<sup>1)</sup> und den Eigenausdruck der Farben auf einem Malgrund, – oder aber suche ich im künstlerischen Prozeß die Interpretation von Weltzusammenhängen und Menschensituationen mittels Figuren, Farben und Formen, also: *Form-Kunst oder Existenz-Kunst*.

Das ist gestern wie heute die Frage, und sie wird immer drängender, je mehr der Markt mit seinen Kapitalinteressen eine ihm entsprechende dekorative Pseudo-Kunst produziert, die den Herrschenden nicht weh tun darf. Denn die Politiker wollen vor allem, daß die Kunst nicht politisch wird (so A. Hrdlicka schon 1979). Deshalb stützen sie eine abstrakte Formkunst, nämlich die *gegenstandslosen Materialkünste*, die sich zum Leben nur ästhetisch und dekorativ verhalten. Der Markt und die Galerien produzieren seit Jahren Varianten über Varianten dieser gefälligen Formkunst. Die Museen sind voll davon, und die Plätze der Städte werden ebenso mit vernickelten Röhren oder schrägen Platten dekoriert.

Es zeigt sich, daß die gegenstandslosen Künste keineswegs eine „genuine Deutung“ unserer gefährdeten und sozial zerrissenen Welt leisten (wie G. Boehm u. a. wollen), sondern zunehmend affirmative Funktionen in unserer Gesellschaft erfüllen – statt interpretierend und aufklärerisch zu wirken, was eine Formkunst nicht vermag.

Eine aufklärerische Kunst nämlich muß für die Menschen wiedererkennbare Zeichen oder Symbole geistig und ästhetisch schaffen, d. h. anbieten. Die heroischen Jahre der Gegenstandslosigkeit, also vor 1933, sind längst Geschichte, und die heutige Abstrakte ist voller Eklektizismen, indem sie die Leistungen der 20er Jahre ausbeutet, fortführt, ja ausschlachtet. Deshalb ja auch die absurde Zählung „Zweite Moderne“; – soll es etwa eine dritte, eine vierte Moderne geben und so weiter? 2)

Gibt die gegenstandslose Kunst lediglich die Selbstbewegung der Farben und Formen, so sucht die existentiell fundierte figurlich-gegenständliche Kunst in Rückkoppelung an die kollektiv gültigen Dinge und Zeichen und die allgemein wiedererkennbaren Wirklichkeiten der Menschenwelt (in der wir alle uns orientieren müssen) immer deren Bannung, Aneignung und visionär subjektive Deutung in einem bestimmten Sujet.

Und daß *alle Kunst* Abstraktion war und ist, dies hat nicht erst

1) Carl Einstein: Die Fabrikation der Fiktionen (um 1932 geschrieben), hg. von Sibylle Penkert, Reinbek 1973, p. 23.

2) Hier erweist sich die Theorielosigkeit dieser simplen Zählung von Heinrich Klotz. Der Begriff von „Modernität“, wie ihn Heine 1826 und Baudelaire 1856 zeigten, sollte auch heute gelten: mit jeder Generation vergeht deren Modernität, jede Zeit hat ihre Modernität.

Paul Gauguin gemerkt, als er das in Briefen 1888 postulierte, um der Deutung der Realität immer mehr den Rücken zu kehren, – im Gegensatz zu Vincent van Gogh, der die leidenschaftliche Durchdringung und Interpretation von Natur und Wirklichkeit mittels Raum und Farben geben wollte. Eine rein objektive, quasi fotografistische Übernahme eines Stückes Realität in Malerei gibt es nicht. Bereits die *Auswahl* des Stoffes, des Themas ist eine erste geistige Entscheidung und konstituiert die jeweilige Position der Kunst, worauf Thoré-Bürger, Nietzsche und Camus <sup>3)</sup> mit Nachdruck hinwiesen.

Vergleicht man rückblickend etwa im 19. Jahrhundert die Positionen von Klassizisten wie Ingres mit der Gegenposition von Delacroix oder mit Courbets Realismus, so zeigt sich, daß letztere stärker abstrahieren als die naturalistisch genauen Klassizisten und Salonmaler der Ingres-Schule, die im Detail kleinlich und präzise malten.

Die guten Realisten mußten schon immer am besten abstrahieren können, sagte einmal Alfred Hrdlicka treffend zu mir. Expressiver Realismus ist also eine Abstraktion aufs Wesentliche, eine *Verdichtung* von sichtbarer und unsichtbarer (gedachter) Realität, wie schon die Graphik und die Malerei von Goya zeigen. Mein Pinsel braucht nicht mehr zu sehen als mein Auge, soll Goya gesagt haben, was doch nur heißt, die Pinsel brauchen nicht mehr zu malen als die Augen sehen. Damit ist aber nur die Seite der Realisierung angesprochen, nicht auch die Seite der Stoffe, der Themenwahl. Was aus Goyas Satz resultiert, ist formästhetisch der Verzicht auf naturalistische Details.

Hier haben wir ein Zentrum von Eislers Kunst erreicht, das ihn mit der Tradition von Courbet, Liebermann, Munch oder Corinth und Kokoschka verbindet. Aber immer bilden nur zwei Schienen gemeinsam einen *STIL* – die *formästhetische* und die *gehaltsästhetische*, zu welcher die Auswahl der Sujets gehört. Opfer in der Darstellung von nebensächlichen Details *und* Leidenschaftlichkeit für die bestimmten Themen, die dem geistigen Standort des Malers typisch sind, erst diese beiden Dimensionen, die Delacroix an Rubens und Rembrandt bewunderte und in seinem „Tagebuch“ fixierte, formen die kunstgeschichtliche Position. Hier, so spüren wir, liegt der Strom der Kunsttradition, in der sich Eislers

<sup>3)</sup> Th. Thoré-Bürger: Naturschönheit – Kunstschönheit (1845), in: Bürgers Kunstkritik, Bd. III, 1911, p. 219.

Albert Camus: Der Künstler und seine Zeit (Vortrag 1957 in Uppsala), in: Fragen der Zeit, Reinbek 1970, p. 211–212.

Malerei und Zeichnen bewegen: erstens die geistige Durchdringung der sozialen Welt, zweitens die Entscheidung für bestimmte Sujets und drittens die Wahl der *künstlerischen Mittel des Kolorismus*, dessen Genese mit den obigen Namen bezeichnet ist.

Im übrigen ist die in unserem Kontext häufig zitierte Konstellation „figurative – abstract“ bzw. „Abstraktion oder Figuration“ von den Begriffen her ungenau, 4) denn die Abstrakten der 50er und 60er Jahre suchten ja mittels autonom gestellter Formen und Farben eine Art Figuration (Komposition) auf der Bildfläche. Das künstlerisch komponierte Gebilde, das aus abstrakten Formen entsteht, ist eine Figuration. Das Gegensatzpaar muß also lauten „Abstraktion oder Figur“ bzw. „abstrakt oder figürlich“. 5)

Eislers *Kolorismus* als Prinzip der Realisierung seiner Thementauswahl ist der konsequenteste, den ich heute kenne; er umfaßt Malerei und Zeichnung und besitzt im Mittel des *Pastells* seine synthetische Einheit.

Das Pastell ist quasi die Signatur des Kolorismus. Dies zeigten schon Manet und Degas, Vuillard und Liebermann. Kolorismus darf nicht mit spezifischer Farbgebung verwechselt werden. Der Begriff umfaßt wesentlich mehr, nämlich das Aufbauen der Formgestalt bzw. Bildgestalt ganz aus den Bewegungen der Farbe und aus den Mitteln des Dunkel-Hell, und impliziert die Negation der pedantischen Zeichnung en detail. Das Aufbauen erfolgt aus der spontanen Niederschrift, unter Verzicht auf die Detaillierung, gleich ob die Farben unbunt, bunt oder monochrom sind; – man sehe in Eislers Schaffen etwa die 1986–87 in Wien, London und Manchester ausgestellte Bilderserie „*Landscape of Exile*“. 6)

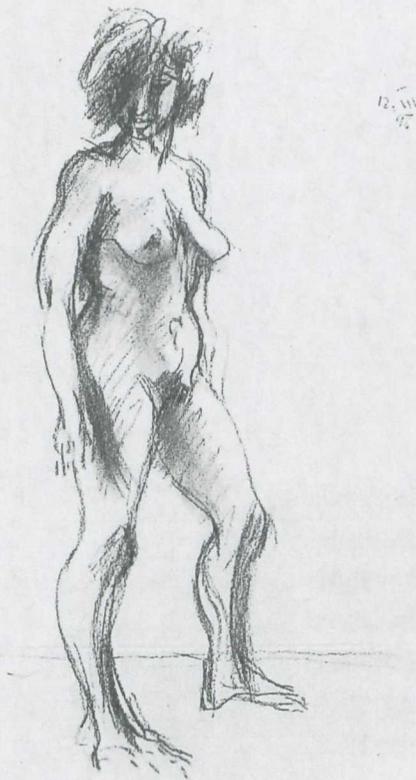
In dem Sinne gibt es ein koloristisches Zeichnen, dessen theoretische Begründung Eugène Delacroix lieferte: Die einzelne isolierte Linie (Kontur) existiert nicht in der Natur, nur Rappports von Formen und Farben. Jede gezogene Linie darf deshalb nicht allein stehen, sondern nur im Verbund einer zweiten und dritten. Die dichten Schraffuren sind das „koloristische“ Mittel, die Plastizitäten in Dunkel-Hell zu realisieren. Manche Akt-Zeichnungen Eislers erweisen dieses Gestaltungsprinzip besonders konsequent, z. B. der verschattete Kopf der stehenden Frauengestalt vom 12. III. 1990 (Privatbesitz). Verdoppelung von Linien, das Verwischen derselben, der Einsatz von schwarzen Zonen, teils dann im Sinne von

4) Vgl. das Gespräch zwischen G. Eisler und W. Fischer, in: Katalog Manchester City Art Gallery: EISLER – *People, Places, and Politics*, Manchester 1988, p. 19.

5) Letztlich handelt es sich wohl nur um eine ungenaue Übersetzung des engl. „figurative“ ins Deutsche, nämlich als figurativ; besser ist die Übersetzung figürlich.

6) Georg Eisler – *Landscape of Exile*, Texte von Erich Fried u. a. Wien 1987; – vgl. auch den Katalog der Eisler-Ausst. KV Mannheim, hg. von Fr. Kasten, Mannheim 1986, Texte von E. Frommhold, D. Schubert und Fr. Kasten.

Malerei der Einsatz von Tuschen, die die hellen und dunklen Kontraste schneller formen, die kompakten Schraffuren, – das alles gehört zu diesem Zeichnen, das immer vitalistische Bewegtheit und Werden betont und vermittelt. Wie in seiner Malerei macht Eisler in der Zeichnung anschaulich, daß es sich um einen künstlerischen Prozeß der Niederschrift per Hand handelt.



Stehende Frauengestalt · 1990

Die *Gestaltungsprinzipien der Malerei* Eislers beruhen ebenso auf einem konsequenten Kolorismus; sie bilden die Weise der Darstellung seiner Themen. Die *Form* und die Sujets befinden sich in einer seltenen Einheit: schon die Charaktere der Sujets, die Eisler wählt, ermöglichen das koloristische Verfahren: bewegte Menschen auf den Straßen, politische Demonstrationen um Freiheit, Polizei geht gegen Menschen vor, Bahnhöfe mit hastenden Menschen, die Bilder der Straßenbahnen und Metros mit den einsamen Menschen in den Großstädten Paris, Wien, London, die Landschaften in atmosphärischen Brechungen, die einzelnen Menschen in Cafés im Gegenlicht, die Portraitierten im Gegenlicht (wie Bildnis Georg Lukács von 1970) <sup>7)</sup> und andere Themen haben alle einen auffallend *transitorischen* Zug. Das Prinzip des Werdens, nicht des Seins, ist der tiefere Gehalt dieser Malerei. Zum Transitorischen der Themen gehört das koloristische Verfahren: Arbeiten vom Dunklen ins Helle, Verzicht auf Details, breite Pinselstriche bauen das Motiv auf, der Pinsel malt tatsächlich nicht mehr, als das Auge bei raschem Sehen aufnimmt. Die Kontraste von Hell und Dunkel und besonders die Gegenlicht-Effekte sind eminente Eisler'sche Kennzeichen, die der Maler bei allen Sujets anwendet. Selbst ruhende Akte werden in diese Atmosphäre des Transitorischen, der Lichtbrechung und der Beweglichkeit der Figur gerückt. Selten hat ein Maler nach Beckmann seinen Kolorismus derart konsequent ausgebaut wie Eisler. Aber die Handschrift ist konsequent individuell.

Die „Umsteigestation“ vom Zeichnen auf Malerei ist das *Pastell*. Es war wieder besonders konsequent, wenn Eisler diese Tech-

Die „Umsteigestation“ vom Zeichnen auf Malerei ist das *Pastell*. Es war wieder besonders konsequent, wenn Eisler diese Tech-

<sup>7)</sup> Otto Breicha (Hg.): Georg Eisler – eine Monographie, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt/Main 1984, Abb. S. 105, und mein Beitrag über das Porträt *Ernst Fischers* von 1972 in diesem Buch pp. 110 f. – Eine Magisterarbeit an der Universität Heidelberg von Georg Felix, 1992, hat Eisler als Porträtisten auf überzeugende Weise behandelt und den Stellenwert der Bildnisse dargestellt.

nik und dieses Verfahren nicht nur gelegentlich suchte, sondern ins Zentrum rückte.

Das Pastell – man denke an die Ausstellung von 1976 in der Albertina und an den Kalender der Büchergilde Gutenberg 8) – als Zeichnen mit farbigen Kreiden bedeutet Malen durch Zeichnung bzw. Zeichnen mit Farben. Und das Poröse der Pastellkreide, besonders erzielt auf rauhen farbigen Papieren, steht dem linearen Zeichnen, also dem Aufbau mittels Konturlinien entgegen, ist ein malerischer Effekt. Alle großen Koloristen der Moderne haben zum Pastell gegriffen. Das Stehenlassen des Grundes (des farbigen Papiers), um den Ton des Papiers in Blau, Beige oder Grünlich mitwirken zu lassen, wird von Eisler bewundernswert gehandhabt (wie im Blatt „Maler mit Modell“ von 1986, publiziert im gen. Kalender 1988). Hier besteht eine Parallele zwischen der farbigen Untermalung der Ölbilder („man muß das Weiß töten“) und der Farbigkeit der Papiere.

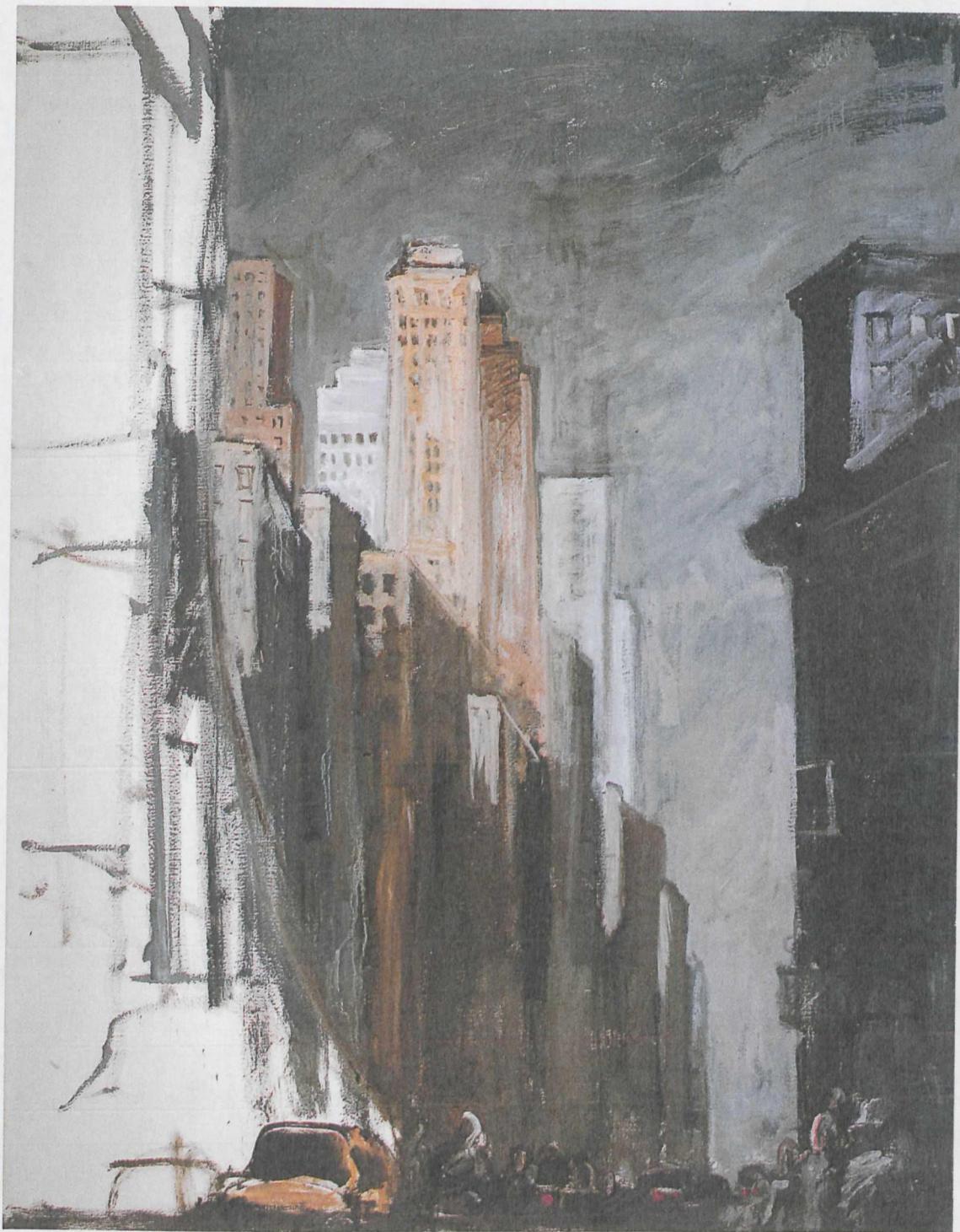
Will man eine möglichst große Freiheit der malerischen Mittel und der Farbgebungen einerseits, aber andererseits doch eine Rückbindung der Malerei an allgemein gültige Sujets, so hält unsere Welt eine Reihe von Erscheinungen bereit, wie die Landschaft im Winter im Schnee, das bewegte Meer, den Himmel mit ziehenden Wolken, den Wasserfall, das Feuer, Nachtszenen und extrem nasse Straßen, die solche weitgehende Freiheit der Malerei gewährleisten. Auch Eisler hat konsequent diese Sujets ergriffen, um nicht allein in bewegten Figurenszenen seinen Kolorismus zu realisieren, sondern auch in sichtbaren Erscheinungen der Realität jenseits sozialer und politischer Themen.

Der Schwerpunkt seiner Kunst – liegt er mehr im Realismus als verdichtender Darstellung sozialer und existentieller Wirklichkeit? – oder liegt er mehr im transitorischen Lebensprinzip des Werdens, der vitalen Veränderung, in den Sujets der Menschen und der Dinge in Bewegtheit im Dunkel und Hellen? Ist Eislers Kunst ein koloristischer, vitalistischer Realismus oder mehr ein realistisch gestimmter Kolorismus? Will Eisler sozialpolitischer Aufklärer sein oder „Maler des modernen Lebens“? 9) Es scheint, daß seine Kunst im besten und umfassenden Sinne das zweite als Zentrum ihres Wollens hat.

Heidelberg, Dezember 1996

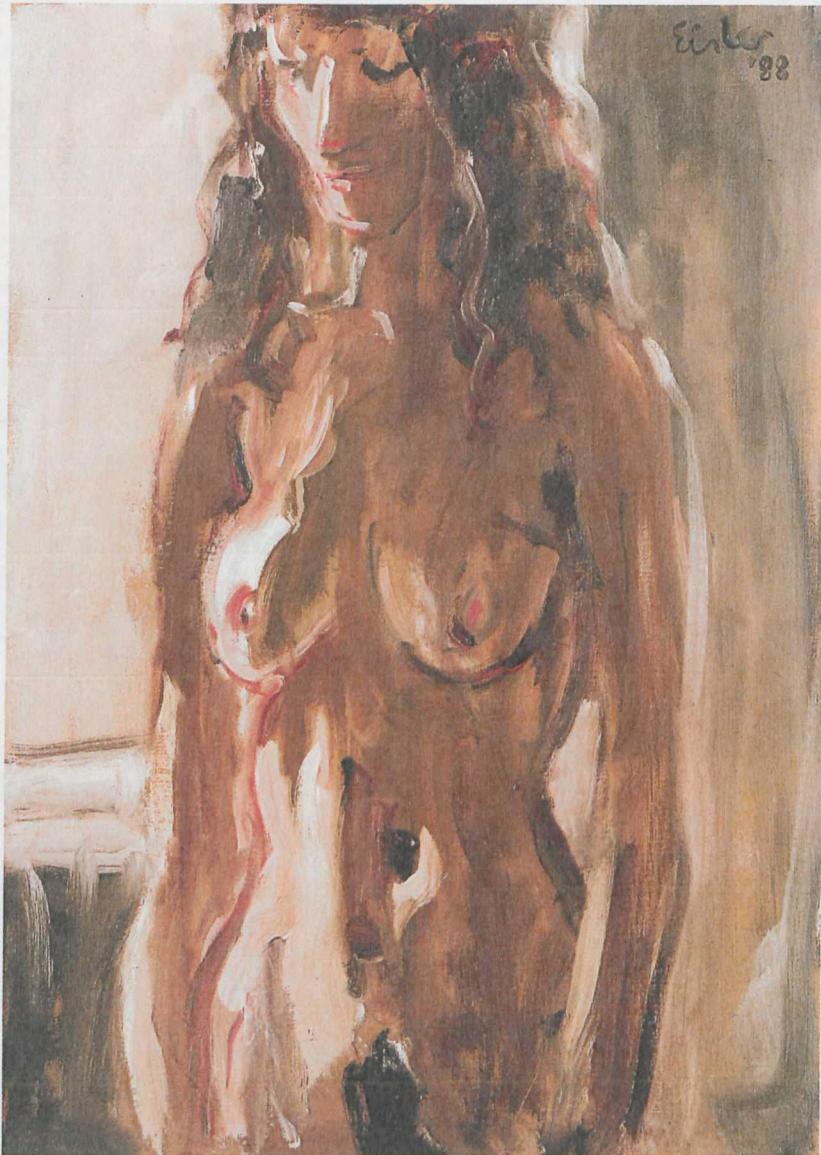
8) *Die Kunst des Pastells*, Büchergilde, Frankfurt/Main 1988, Texte von Georg Eisler und Dietrich Schubert; – Katalog Georg Eisler – Pastelle, Zeichnungen, Druckgraphik, hg. von W. Koschatzky, Albertina Wien 1976.

9) Mit Absicht wird hier Charles Baudelaires Begriff bzw. Parole angewendet, die der Dichter 1856 gab, – freilich für einen ganz schwachen Maler, nämlich C. Guys.











Egler '90