

Paul Eliasberg: Architekturdarstellungen als Spiegel seiner künstlerischen Vorstellung.

Paul Eliasberg : Représentations d'architecture comme miroir d'une démarche artistique

Als Paul Eliasberg im Januar 1969 die erste große Morandi-Retrospektive besucht, löst dies bei ihm unerwarteterweise starke Gefühle aus.¹ Der Anblick der Stilleben und Landschaften erinnert ihn in gewisser Weise an seine eigenen Erfahrungen, wenn er jeweils eine schöne Kirche besucht. Es ist vor allem die Stille dieser Bilder, die ihn anspricht und die für ihn zu einem zentralen Thema wird. In einem Brief vom 18. Januar entwickelt er in wenigen Worten eine klare Vorstellung seiner Prioritäten und reflektiert damit aber auch seine Auseinandersetzung mit Innenraumdarstellungen oder Städteansichten. Er weist dabei Morandi Eigenschaften wie Stille, Sensibilität und Bescheidenheit zu, und positioniert sich selbst in dieser Richtung. Es sind für ihn wichtige Elemente seiner Bildauffassung, auch wenn er es nicht konkretisiert. Dabei sind aber diese wenigen Bemerkungen zu Morandi, mehr eine Reflexion über sich selbst oder seine Kunst als eine Kritik an der Kunst seines Malerkollegen. Eliasberg verbindet sein Verständnis von Kircheninnenräumen mit einer tief empfundenen Stille, einer profunden Ruhe und einer nur schwer zu erklärenden Stimmung. Für ihn ist der Kircheninnenraum fast selbstverständlich ein spiritueller Ort, der über spezielle Eigenschaften verfügt.

Es ist ein Interesse, das Eliasberg über weite Strecken seiner künstlerischen Tätigkeit begleitet. Zwar beginnt er bereits 1953 (Abb. S. 35), aber die Beschäftigung mit Kircheninnenräumen bleibt eine Ausnahme. Eliasberg konzentriert sich weiterhin auf Landschaftsdarstellungen mit einem tiefen Horizont und weiten Ausblicken, gewissermaßen das Gegenteil einer Innenraumdarstellung. Allerdings lässt sich das Thema der Kircheninnenräume oft nicht aus dem Titel erschließen, sondern ergibt sich aus der Art der Darstellung. Es sind, zumindest in den ersten

La visite de la première grande rétrospective de Giorgio Morandi à Paris en Janvier 1969 éveille d'une manière inattendue chez Paul Eliasberg, de très vives émotions.¹ Le regard de cet artiste sur les natures mortes et les paysages lui rappelle d'une certaine façon ses propres expériences, comme celle de la visite d'une belle église. C'est tout d'abord le silence de ces images qui l'interpelle et qui devient pour lui un sujet central. Dans une lettre datée du 18 Janvier 1969, il développe en quelques mots une vision claire de ses priorités et laisse ainsi transparaître sa propre pratique des vues d'intérieurs et de villes. Dans ce contexte, il attribue à Morandi des caractéristiques comme silence, sensibilité ou modestie et se positionne lui-même dans cette voie. Ce sont des éléments très importants pour lui et sa compréhension de l'art, même s'il ne le concrétise pas particulièrement. Mais, de toute évidence, ces quelques observations sur Morandi constituent davantage une réflexion sur lui-même et sa propre conception artistique qu'une critique des œuvres de son collègue peintre. Eliasberg associe sa compréhension des intérieurs d'églises avec un fort ressenti du silence, d'un calme profond, et d'une atmosphère difficilement définissable. Pour lui, l'intérieur d'une église est naturellement un lieu spirituel qui possède des propriétés spécifiques.

C'est une démarche qui accompagnera Eliasberg tout au long de son activité artistique. Pourtant, sa représentation en 1953 d'un intérieur d'église (ill. p. 35) reste exceptionnelle. Il continue de se concentrer sur des paysages avec une ligne d'horizon basse et des perspectives lointaines, quasiment à l'opposé de ses représentations d'intérieurs d'église. Toutefois, le thème de l'intérieur d'églises ne se détermine pas par le titre, mais par la composition de la représentation.

¹ Brief von Eliasberg an Elisabeth Goebel, vom 18.1.1969 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg). Ich danke Uta Gerlach-Laxner für den wichtigen Hinweis.

¹ Lettre d'Eliasberg à Elisabeth Goebel, du 18.1.1969 (Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg). Je remercie sincèrement Uta Gerlach-Laxner qui m'a rendu attentif à cette lettre.



Eglise (Normandie), 1953, Aquarell / Aquarelle

Jahren Innenraumdarstellungen mit ausgeprägten Vertikalakzenten, welche die aufstrebende Orientierung der Architektur stark betonen. Dies steht im Gegensatz zu seinen Landschaftsdarstellungen, die auch wenn sie vertikale Elemente aufweisen, eher horizontal ausgerichtet sind. Eliasberg erzeugt dies aber nicht nur über einzelne Formen oder Konturen, sondern primär über die Ausrichtung der Farbfelder, die letztlich die Komposition ergeben. Es sind wiederum relativ kurze Pinselstriche, wie auch in seinen Landschaftsbildern, durch die andere Orientierung und die stärkere Parallelisierung ergibt sich aber ein anderer Eindruck. Zudem wird jeweils der Durchblick in einen hypothetischen Hintergrund durch entsprechende Farbfelder abgeblockt. Es ist eine, zu diesem Zeitpunkt zwar vorsichtige aber trotzdem bemerkenswerte Neuorientierung und der Versuch, eine neue Bildstruktur zu finden. Noch ist diese Art von Komposition nicht thematisch fixiert, kann also sowohl für eine Darstellung eines Konzerts (Abb. S. 37/39) verwendet werden oder sogar für eine Darstellung von Personen in einem kirchenähnlichen Außenraum (Abb. S. 41). Zu diesem Zeitpunkt scheint es Eliasberg noch nicht um die Erfassung einer Stimmung zu gehen, sondern um die visuelle Erörterung einer spezifischen Raumstruktur, die eine neue Sicht erfordert.

Eliasbergs künstlerisches Grundverständnis leitet sich aus der Zeichnung ab, ebenso seine Herangehensweise und sein Blick auf die von ihm bevorzugten Themen, namentlich Landschaften und Architekturen.² Eliasberg erfasst schnell, versucht das Gesehene umgehend zu notieren. Dabei geht es ihm nie darum, eine scheinbare Realität abzubilden, eine geometrische Abstraktion zu entwickeln oder eine Art geistige Weltsicht anzustreben.³

Au moins, dans les premières années, ce sont souvent des intérieurs avec une forte verticalité qui soulignent l'orientation escarpée de l'architecture contrairement aux paysages, qui restent orientés horizontalement même quand ils incorporent des éléments verticaux. Eliasberg ne produit pas cet effet avec des formes individuelles ou des contours, mais principalement avec l'orientation des champs de couleurs qui déterminent, eux, finalement la composition. De nouveau, ce sont des coups de pinceaux relativement courts, comme dans ses paysages, mais l'impression change à cause de la différence de l'orientation et d'une mise en parallèle plus marquée. De plus, le regard vers un arrière-plan hypothétique est en général bloqué par des champs de couleurs. Cette nouvelle orientation, encore très prudente mais non moins remarquable, est une tentative de trouver une nouvelle structure d'image. Bien que cette thématique ne soit pas encore dominante on peut retrouver une structure d'église dans la figuration d'un concert (ill. p. 37/39), voire même de personnages en extérieur (ill. p. 41). A ce stade, capter une atmosphère ne lui paraît pas alors essentiel. Il s'attache surtout à la lecture d'un espace qui demande une autre perception de ce qu'il montre habituellement.

Sa compréhension fondamentale de l'art se fonde sur le dessin, en particulier par son approche et son regard sur ses sujets préférés, comme les paysages et l'architecture.² Il saisit très vite ce qui se passe autour de lui et essaie de noter immédiatement ce qu'il voit. Mais il ne cherche jamais à représenter une réalité apparente, à développer une abstraction géométrique ou aspirer à un point de vue spirituel sur le monde.³ Non seulement dans ses premiers dessins d'architecture, mais aussi, d'une façon générale, dans toutes ses œuvres, dessins, et aquarelles, Eliasberg a tendance

² Zu seiner Biographie siehe den Beitrag von Rosalie Fischer in diesem Band.

³ Relativ frühe Einschätzungen bei Schmied 1966 und Jensen 1983.

² Concernant sa biographie voir la contribution de Rosalie Fischer dans ce volume.

³ Des appréciations relativement tôt chez Schmied 1966 et ensuite chez Jensen 1983.



Concert St. Eustache, 1954, Aquarell und Feder in Braun / Aquarelle, plume et encre brune

Nicht nur in seinen frühen Architekturdarstellungen sondern generell in diesen Jahren tendiert Eliasberg zunehmend zu einer flächigen Auffassung in seinen Zeichnungen und Aquarellen, entweder durch entsprechende Pinselspuren oder durch Auslassungen, in denen das Papier stärker als zuvor gestalterisches Mittel wird. Das ist zwar grundsätzlich keine neue Idee, aber in dieser Form zumindest für ihn neu und ein radikaler Schritt. Eliasberg stellt sein Raumverständnis grundsätzlich in Frage, denn mit der veränderten Bedeutung des Papiers als Helligkeit und damit konstituierendes Element hinterfragt er auch die anderen Bildelemente und ihre Beziehung zum hellsten Ton. Damit einher geht auch, dass sich Eliasberg auch in Bezug auf Figuration oder Abstraktion positionieren muss. Zahlreiche Zeichnungen und Aquarelle um 1950 zeigen, dass dies für Eliasberg eine der wichtigen Fragen war. Während er in seinen vorherigen Landschaftsdarstellungen noch Schwierigkeiten hatte, diese beiden antagonistischen Auffassungen miteinander zu versöhnen, werden die Architekturdarstellungen zu einem Mittel genau dies zu erreichen. Es bleibt eine Art Figuration, gerade in der Darstellung der Personen, aber diese werden nun in einen abstrakt erscheinenden, aber nicht mehr figurativen Bildraum integriert. Damit entfernt sich Eliasberg zunehmend von einer eigentlichen Figuration, behält aber den Erkennungseffekt bei. Es macht inhaltlich fast keinen Unterschied mehr, was die Farbflächen und Striche nun darstellen, wichtig ist nur, dass sie eine Struktur erzeugen, die dabei hilft, einen Raum zu erfassen und einen Größenmaßstab zu vermitteln. Erstaunlicherweise drängt Eliasberg in den folgenden Jahren alle deskriptiven oder zu offensichtlichen Elemente zurück und entwickelt eine sehr persönliche Abstraktion.

à utiliser une manière d'aplats, soit par le biais de traces de pinceau, soit par l'omission volontaire de lignes ou d'aplats qui donne au papier une fonction plus prononcée comme moyen de composition. En principe, si l'idée n'est pas nouvelle, pour lui c'est une innovation qui constitue un pas radical. Ceci implique la mise en question totale de sa compréhension de l'espace, car avec le changement de l'importance du papier comme source de lumière et donc comme élément constitutif, l'artiste met en question la relation entre les éléments de l'image et le ton le plus lumineux. Eliasberg doit finalement se positionner par rapport à la figuration et l'abstraction. Un très grand nombre de feuilles des années 1950 montre qu'il s'agissait d'une question essentielle pour lui. Alors qu'il avait encore des difficultés à réconcilier ces deux compréhensions antagonistes dans ses paysages précédents, les images architecturales deviennent exactement le moyen nécessaire pour y parvenir. Ce qui reste, c'est une sorte de figuration, notamment dans la représentation des personnages, mais ces derniers seront de plus en plus intégrés dans un espace pictural qui semble devenir plus abstrait. Même s'il s'éloigne de plus en plus d'une vraie figuration, il conserve en quelque sorte la reconnaissance des formes. Pour le sujet, cela ne fait presque plus de différence si les traits au second plan sont des herbes, des arbres ou des personnages, cela n'a finalement plus aucune importance. En revanche, il est important que les traits produisent une structure permettant de comprendre la continuité de l'espace et soient utilisés comme une sorte d'échelle de grandeur pour le paysage environnant. Étonnamment, dans les années suivantes, Eliasberg a ensuite réduit tous les éléments descriptifs ou trop évidents pour arriver à une abstraction très personnelle.



ohne Titel, 1955, Aquarell, Tusche, Deckweiß / Aquarelle, encre de chine et gouache blanche

Dies hält ihn aber nicht davon ab, die vertikalen Elemente, die sich bereits in vielen Landschaftsdarstellungen finden, nun in seinen Architekturdarstellungen zu nutzen. Es hat sicherlich keinen Zusammenhang mit seiner damaligen Tätigkeit als Zeichner in einem Architekturbüro, sondern ist eher den Bildstrukturen geschuldet, die sich ihm hier ergeben. Schon in einigen der Darstellungen aus der Normandie spielten Bäume und Steilküsten eine wichtige strukturelle Rolle. Neu hinzu kommen nun farbige Elemente, die sich nicht mehr in einen realen Kontext einbinden lassen, sondern die eine Stimmung auszudrücken versuchen. Sie sind eine Mischung aus scheinbarer visueller Realität und phantasievoller Imagination, die Raum lässt für persönliche Interpretationen (Abb. S. 35). Rein aus der Anschauung heraus lässt sich nicht mehr bestimmen, ob es sich um eine rein abstrakte Darstellung handelt, die Wiedergabe eines Gebäudes, einer Vision oder eines Traumes. Zwar bleiben diese Aquarelle zuerst noch in der Minderzahl, aber sie mehren sich, werden teilweise auch wieder konkreter, sie es mit der Darstellung eines Konzerts (Abb. S. 37) oder eines konkreten Bauwerks, wie einem Kirchturm (Abb. S. 45). Diese Beschäftigung eröffnet Eliasberg neue Möglichkeiten, schon aufgrund der komplexeren Motive. Es sind meist gotische Gebäude, die ihn aber weniger als historisches Monument interessieren denn als Idee und vor allem als Licht- und Stimmungsarchitektur.

Die Farbflächen sind nicht mehr an eine konkrete Situation gebunden, sondern haben sich verselbstständigt. Sie brechen damit Bahn auch für ein neues Verständnis von Zeichnung. Bislang verwendete Eliasberg relativ lange Striche, oft parallel oder gebündelt, aber Ende der 1950er Jahre fängt er an, kürzere, mitunter nervöse Linien zu verwenden, die nicht

Cette évolution ne l'a pas empêché de réutiliser ses éléments verticaux des paysages dans d'autres contextes pour différents sujets, entre autre des représentations d'architecture. Ce phénomène n'est certainement pas à mettre en rapport avec son travail de l'époque comme dessinateur dans un bureau d'architecte, mais est lié aux structures des compositions qui s'imposent dans ce domaine. Des arbres et des falaises jouent un rôle important dans la représentation de la structure dans certains dessins de paysages de Normandie, au début des années 1950. En outre, il y a des éléments en couleurs qui s'ajoutent, sans pour autant s'intégrer dans un contexte réel, ces éléments étant, de fait, purement atmosphériques. Ils relèvent d'un mélange entre une réalité visuelle apparente et une imagination pleine de fantaisie qui laisse place à une interprétation personnelle (ill. p. 35). En partant seulement de l'observation du dessin, on ne peut plus déterminer s'il s'agit d'une représentation purement abstraite, d'une image, d'un bâtiment, d'une vision ou d'un rêve. Initialement, ces aquarelles demeurent minoritaires, mais leur nombre va croissant et parfois deviennent à nouveau un peu plus concrètes, telles la représentation d'un concert (ill. p. 37) ou d'un édifice identifiable comme un clocher (ill. p. 45). Ce travail offre à Eliasberg de nouvelles possibilités, et cela grâce à des motifs beaucoup plus complexes. Pour la plus grande partie, il s'agit de bâtiments gothiques ; c'est avant tout la perception de l'atmosphère et de l'architecture de la lumière tandis que l'aspect de monument historique est secondaire.

Les aplats de couleurs ne sont plus liés à une situation vécue, mais sont devenus indépendants. Ils ouvrent la voie à une nouvelle compréhension du dessin. Jusqu'à cette époque, Eliasberg a utilisé des traits relativement longs, souvent parallèles ou en groupe. Mais à



Ohne Titel / Sans titre (Personnages dans une forêt), 1954, Aquarell, schwarze Kreide / Aquarelle, crayon noir



Ohne Titel / Sans titre (Paysage Normandie), 1950, Feder, Tusche / Plume, encre de Chine



Dimanche d'été à Tréport, 1955, Aquarell, schwarze Kreide / Aquarelle, crayon noir

mehr konturierend oder formbeschreibend sind, sondern in einer Art Nachahmung der Aquarelle eine Fläche zu definieren suchen. Sie erzeugen eine vollkommen andere Stimmung, unruhiger, aber auch visionärer und in gewisser Weise offener, mitunter wie in Hitze flirrende Luft. Einerseits verunklaren sie die konkreten architektonischen Formen, andererseits tragen sie aber zu einer subjektiven Sichtweise bei. Es geht Eliasberg nicht mehr um die Beschreibung, um eine deskriptive und genaue Darstellung, sondern um die Vergegenwärtigung von Freiheit und Selbstverständlichkeit.

Sein ganzes Schaffen basiert auf Zeichnungen und Aquarellen, alle Überlegungen kreisen um die Möglichkeiten, die sich ihm hier ergeben. Nun sogar wesentlich stärker als zuvor. Es geht ihm um Strukturen, darum Zusammenhänge zu verstehen und sie zu verdeutlichen, aber ohne sich als Interpret in den Vordergrund zu rücken. Gerade die frühen, von Architektur inspirierten Zeichnungen unterstreichen, wie wichtig ihm nicht nur der Akt des Zeichnens selbst ist, sondern auch die Suche nach einer angemessenen Linearität oder Flächigkeit, abhängig von der jeweiligen konkreten Situation. Zeichnen ist dabei für Eliasberg ein Akt der Vergegenwärtigung, der zwar zu einer Form von Abstraktion führt, nicht aber zu einer totalen Gegenstandslosigkeit. Es scheint letztlich der Versuch zu sein, einer ungreifbaren Lichthaltigkeit Gestalt zu geben, der es nicht um die Darstellung von etwas Konkretem geht, sondern um die Andeutung einer immateriellen Idee. Während in seinen älteren Zeichnungen und Aquarellen das Papier und dessen Ton fast immer nur Bildträger blieben, ändert sich dies mit den kleiner strukturierten Zeichnungen zunehmend. Die Papierfarbe ist bildbestimmend,

la fin des années 1950, il commence à avoir recours à des traits plus courts, parfois nerveux, qui ne définissent plus un contour ni ne décrivent une forme, mais qui cherchent, comme dans ses aquarelles, à définir une surface ou un aplat.

Cette évolution des traits produit une tout autre atmosphère, agitée mais aussi en quelque sorte plus visionnaire et à la fois plus ouverte, comme, à titre d'exemple, l'air vacillant sous l'effet de la chaleur. D'une part, les traits rendent les formes architecturales moins lisibles, et d'autre part, ils apportent des effets subjectifs. Il ne s'intéresse manifestement plus à une représentation descriptive ou détaillée, mais souhaite mettre en œuvre une idée de liberté, voire d'évidence naturelle.

Son œuvre entière se base essentiellement sur des dessins et aquarelles, toutes ses réflexions évoluent autour des possibilités inhérentes à ces deux techniques. Depuis les années 1950, plus encore qu'auparavant, Eliasberg examine des structures ; il veut comprendre les relations entre elles et montrer les liens sous-jacents, dans une démarche toujours empreinte d'humilité. Les dessins réalisés relativement tôt et inspirés par l'architecture soulignent notamment que ce n'est pas tant l'acte de dessiner qui importe que la recherche d'une linéarité adaptée, ou l'équilibre des aplats, en fonction de chaque situation concrète. Dessiner est pour Eliasberg une manière de se rendre compte des enjeux, un moyen de développer une sorte d'abstraction, sans pour autant conduire à une perte totale de la figuration. Son travail tente vraisemblablement de donner forme à une luminosité intangible. Toutefois, Eliasberg ne cherche pas à représenter quelque chose de concret, il explore plutôt l'allusion à une idée immatérielle. Tandis que dans ses dessins et aquarelles antérieurs, le papier



La Tour St. Jacques, 1957, Aquarell / Aquarelle

nicht mehr neutrale Fläche, sondern Teil der Gestaltung selbst. Um dies zu erreichen, musste Eliasberg aber nicht nur seine Art zu zeichnen ändern, sondern auch sein Verständnis grundlegend überdenken. Es ist letztlich die Abkehr von einer zu oberflächlich-deskriptiven Darstellungsweise hin zu einem tiefgründigeren Verständnis. Dieses ist aber nicht ausschließlich an seine Aquarelle gebunden, sondern zeigt sich auch in seinen Federzeichnungen. Wie auch bei den Innenraumdarstellungen sind Städteansichten oder Gebäudeansichten eine Ausnahme. Sie bereichern sein thematisches Spektrum und verändern seine Sichtweise. So fehlt in den wenigen Städteansichten der 1950er Jahre ein eigentlicher Vordergrund, eine Bildstrategie, die er auch in einigen seiner Landschaftszeichnungen angewandt hatte. Bereits in *La Tour Saint-Jacques* (Abb. S. 45) ragte der Kirchturm direkt aus seinem städtebaulichen Umfeld heraus, der Ansicht von Hamburg von 1958 (Abb. S. 47) oder derjenigen von *Haarlem* von 1960 (Abb. S. 49).

Diese Zeichnungen und Aquarelle sind erste Andeutungen, dass sich Eliasbergs Verhältnis zur Zeichnung und sein Raumverständnis grundsätzlich verändert. Die Strichlagen werden zunehmend orientiert, die einzelnen Striche kürzer, was zu einer stärkeren Dynamik der Zeichnung führt. Allerdings gibt Eliasberg seine Landschaftsauffassung und die damit verbundene Art zu zeichnen nicht auf, sondern benutzt beide nebeneinander. Aber die beiden Tendenzen laufen zunehmend parallel, ergänzen sich und bedingen teilweise einander.⁴

Gleichzeitig, also um 1960, fängt Eliasberg an, sich verstärkt für Druckgraphik zu interessieren und hier in erster Linie für Radierungen. Für Eliasberg war Druckgraphik ein Mittel, seine Auffassung zu ver-

et, en particulier, le ton du papier restaient limités à la fonction de support, cette situation évolue avec ses dessins aux structures plus petites. La couleur du papier devient déterminante pour l'image, elle n'est plus une surface neutre et devient de plus en plus partie intégrante de la composition. Pour ce faire, Eliasberg n'a pas seulement dû modifier sa manière de dessiner, mais il a aussi revu sa compréhension en profondeur. Le résultat final lui permet de s'éloigner d'une représentation trop descriptive, voire superficielle. Cela n'apparaît pas seulement dans ses aquarelles, mais aussi dans ses dessins à la plume. Comme ses représentations d'intérieurs, ses vues de villes ou d'architecture restent des exceptions. Ils enrichissent son spectre thématique et changent son point de vue. Dans certaines de ses aquarelles ou dessins de paysage, il manque un premier plan articulé, ce qui est aussi le cas dans les quelques vues de villes des années 1950. Par exemple, le clocher de *La Tour Saint-Jacques* (ill. p. 45) se réfère directement à son environnement urbain, et le même phénomène se retrouve dans les vues de *Hambourg* de 1958 (ill. p. 47) ou de *Haarlem* de 1960 (ill. p. 49).

Ces dessins et aquarelles sont les premiers indices d'un changement fondamental de sa compréhension du dessin et de l'espace. Les lignes et hachures sont de plus en plus orientées dans une direction, les traits se raccourcissent, ce qui dynamise le dessin. En revanche, Eliasberg n'abandonne pas pour autant sa conception du paysage ainsi que la manière de le représenter, au contraire, il les utilise conjointement. : ces deux tendances sont en parallèle, se complètent et même sont interdépendantes.⁴

Simultanément, vers 1960, Eliasberg commence à s'intéresser à l'estampe, et ici en particulier à l'eau-forte. C'était pour lui un moyen propice de diffuser

⁴ Siehe auch die Bemerkungen von Schoch 1988.

⁴ Voir aussi les remarques de Schoch 1988.



Hamburg, 1958, Feder, Tuschestift / Stylo tubulaire à l'encre de Chine

breiten, sich zu einer Öffnung seiner selbstgewählten Isolation zu zwingen,⁵ aber trotzdem seinen künstlerischen Vorstellungen und Herangehensweisen treu zu bleiben. Er selbst sah in seinen Radierungen eine direkte Umsetzung seiner Zeichnungen, allerdings ließ er dabei sowohl die technischen Anforderungen außer Acht, als auch dass sich nur für wenige seiner Radierungen Blätter finden lassen, die als Vorzeichnung oder Ideengeber gedient haben könnten.

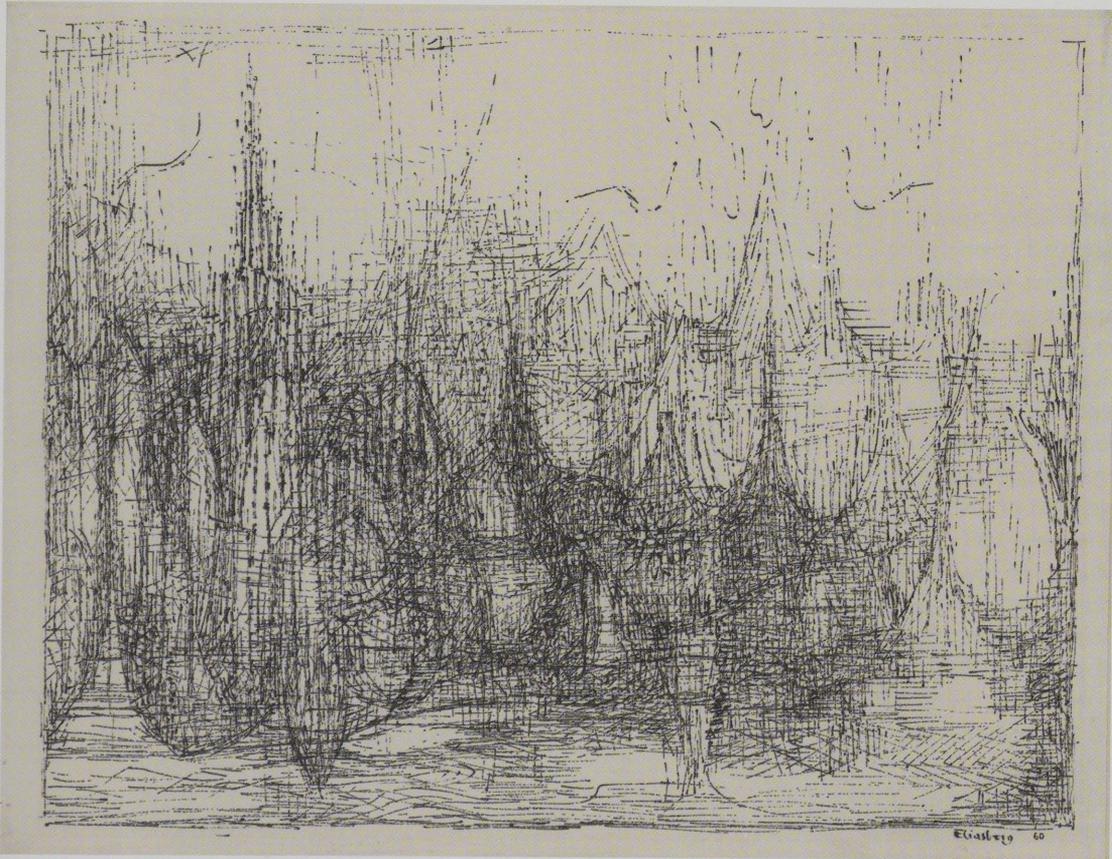
So bleibt er zwar auch in seiner ersten Radierung mit einem Gebäude *Nordische Kathedrale (Cathédrale nordique)* von 1960 (Abb. S. 51) durchaus im thematischen Spektrum seiner Städteansichten, die gewählten Mittel finden sich aber in dieser Form nicht in seinen Zeichnungen. Der zu diesem Zeitpunkt nicht weiter identifizierte Kirchenbau wird durch langgezogene vertikale Striche abgebildet, begleitet von Bündeln kurzer aber paralleler Linien und durch Kreuzschraffuren akzentuiert. Es ist eine Darstellung des Bauvolumens und der Stimmung im Schatten des Gebäudes, aber keine detaillierte Beschreibung. Tympana, Formen die an Stützpfeiler erinnern und ein einzelner hochaufragender durchbrochener Turm lassen an eine gotische Kathedrale denken, doch ging es Eliasberg offensichtlich nicht um ein bestimmtes Gebäude, sondern um die Andeutung von Volumina die sich zu einem Ganzen verbinden. Die Auffassung, die sich in diesem Blatt manifestiert, entspricht nicht den relativ konfusen Strichlagen der Landschaftsbilder oder einer klaren Räumlichkeit, sondern zeugt von der Suche nach einem neuen persönlichen Verständnis von Struktur. Auch in den folgenden Radierungen lässt sich dies beobachten, und es hat letztlich Rückwirkungen auf seine Zeichnungen. Was ursprünglich als Möglichkeit der Vervielfältigung gedacht war und eigentlich hauptsächlich der Steigerung des Bekannt-

ses conceptions et de sortir de son isolement volontaire tout en restant fidèle à sa démarche artistique.⁵ L'artiste voyait dans ses estampes la transmission directe de ses dessins, même s'il ne s'attachait pas aux conditions techniques, ce qui fait qu'il y a très peu de dessins qui sont véritablement des dessins préparatoires pour ses estampes ou ont servi de source d'inspiration.

En effet, avec sa première estampe architecturale, *Nordische Kathedrale (Cathédrale nordique)* de 1960 (ill. p. 51), il reste bien dans le spectre thématique de ses vues de villes. Mais les moyens de représentation ne se trouve pas dans ses dessins. L'approche entre l'eau-forte et le dessin reste très différent. A l'époque, Eliasberg n'identifie pas le bâtiment et le montre grâce à des lignes verticales et longues, accompagnées de lignes courtes mais parallèles, accentuées par des hachures croisées. En fin de compte, c'est une représentation du volume de l'édifice et de l'atmosphère dans l'ombre de l'église, mais ce n'est pas une image détaillée. Des tympana, des formes qui ressemblent à des piliers de soutien, une tour isolée, élancée et ajourée évoquent une cathédrale gothique. De toute évidence Eliasberg ne se préoccupait pas d'un bâtiment en particulier mais d'une allusion à des volumes qui forment un tout. L'approche qui se manifeste dans cette planche ne correspond pas à la manière des traits relativement confus des paysages ou d'une spatialité claire, mais démontre une recherche pour une nouvelle compréhension personnelle de la structure. Cette attitude se retrouve aussi dans les eaux-fortes suivantes, et a finalement des répercussions sur ses dessins. Ce qui était pensé au début comme un moyen de reproductibilité et aurait dû l'aider à mieux diffuser ses œuvres, devient maintenant une source d'inspiration et un dialogue. Certes, le dessin

⁵ Statement von Paul Eliasberg in Jensen 1983, S. 16.

⁵ Déclaration publié dans Jensen 1983, p. 16.



Haarlem, 1960, Feder, Tuschestift / Stylo tubulaire à l'encre de Chine

heitsgrades hätte dienen sollen, wird nun zu einer Inspirationsquelle und einem Dialog. Zwar behält die Zeichnung das Primat, bleibt wichtiger als die Radierung, aber Dank dieser Form ist es Eliasberg möglich zuerst für seine Architekturdarstellungen später auch in seinen Landschaften neue Ausdrucksmöglichkeiten zu finden. Allerdings sind die Zeichnungen immer nur Grundlage einer Bildidee, nur selten werden sie direkt übernommen und ohne Änderung umgesetzt. Die Radierungen sind inhaltlich Überarbeitungen vorheriger Ideen, teilweise von auf Reisen entstandenen Skizzen, die nun bildmäßig überarbeitet und abgeschlossen werden. Die Strichlagen werden dichter, die Striche kürzer, der Charakter der Linie ist schon technisch bedingt anders. Radierte Linien, nicht nur bei Eliasberg, sind meist kontrastreicher, spröder, weniger flüssig, härter, aber auch tiefgründiger und räumlicher. Selbst in Fällen einer fast direkten Übernahme ist die Wirkung anders, meist farblich und räumlich intensiver. So sind, zumindest die frühen Radierungen zwar eine Fortführung der in den Zeichnungen vorformulierten Ideen, aber mit einer anderen Wirkungsabsicht. Zwar kam Eliasberg auch in seinen Zeichnungen mitunter wieder auf frühere Ideen zurück, so in seinen Strandbildern oder dann in Blättern, die er zuerst als Zeichnung und dann als Aquarell ausführte, aber mit den Radierungen ändert er grundlegend seine Haltung. Aufgrund der mitunter größeren Zeitspanne zwischen zeichnerischer Idee und radiierter Weiterbearbeitung, fließen selbstredend alle weiteren Beschäftigungen und Lösungen in die Druckgraphik mit ein. Es kommt zu einer Diachronie gleichartiger Elemente aber verschiedener Durchdringungsstufen. Dies ist zu Beginn seiner Beschäftigung mit Druckgraphik nicht verwunderlich, sondern ein fast normaler Prozess, hält bei Eliasberg

garde la prédominance sur l'eau-forte, mais grâce à cette technique, il est possible pour Eliasberg de trouver de nouvelles manières d'expression, d'abord pour ses représentations d'architecture et plus tard aussi pour ses paysages. Cependant, ses dessins ne sont qu'une idée de base pour une image, très rarement reprise directement et sans changements. Les eaux-fortes sont donc des éditions remaniées d'idées précédentes, parfois des esquisses faites pendant ses voyages, qui seront reprises d'une manière plus approfondie et seront finalisées d'une certaine façon. Les amas de lignes deviennent plus denses, les traits plus courts, le caractère de la ligne est déjà différent pour des raisons techniques. Des lignes en eau-forte montrent, non seulement un contraste plus élevé, sec, moins fluide, plus dur mais aussi plus profond et plus spatial. Même dans les rares cas d'une reprise approximativement directe, l'effet est différent, souvent plus coloré et dans l'espace beaucoup plus intense. Par conséquent, au moins les premières eaux-fortes sont une sorte de prolongation des idées formulées dans les dessins, mais montrent néanmoins d'autres intentions d'effets. Il n'est pas totalement exclu qu'il ne revienne parfois sur ses propres idées fixées dans ses dessins, comme ses images de plages ou les compositions qu'il traite d'abord comme dessin à la plume, mais plus tard en aquarelle. C'est seulement dans ses eaux-fortes qu'il change aussi radicalement sa compréhension. En raison de la distance temporelle entre la première idée dessinée et la réalisation en eau-forte, toutes les autres préoccupations visuelles et solutions trouvent leur place dans les estampes. Le résultat est une sorte de diachronie d'éléments similaires mais avec des étapes de compréhension différents. Au début de son engagement avec l'estampe, cette démarche n'est guère étonnante et constitue



Nordische Kathedrale (Cathédrale nordique), 1960, Radierung auf Zink / Eau-forte sur zinc, Jenssen 10

aber einige Zeit an. Zwar bedarf es einer Gewöhnung bis sich Automatismen im Umgang mit Druckgraphik oder Radierung einstellen, bei Eliasberg wird es aber – zumindest in den 1960er Jahren – zur grundsätzlichen Haltung.

Eliasberg kehrt 1967 bildlich zu dem Bau zurück, den er bereits 1960 behandelt hatte, damals aber nicht identifizierte. Es ist das Straßburger Münster und diesmal benennt er es im Titel (Abb. S. 53). In einer fast identischen Perspektive aber mit gänzlich anderen künstlerischen Mitteln stellt er nochmals das Volumen dar, nun wird aber die Architektur greifbar. Sowohl die Höhen- wie die Tiefenstaffelung erfolgt, sogar der städtebauliche Kontext wird mit einbezogen. Die zuvor extrem dichte Darstellungsweise ist einer Offenheit und Lichthaltigkeit gewichen, die nicht mehr spezifisch für eine Technik ist, da sie theoretisch auch zeichnerisch zu erzielen ist, so wie in dem Aquarell *St. Severin* (Abb. S. 55) von 1966 oder ein Jahr später in *Gotische Phantasie* (Abb. S. 57). Hieran zeigt sich, in welchem Umfang Eliasberg neue Erfahrungen einbringt und sie weiter entwickelt. Andere Radierungen (Abb. S. 58/59), wie die Darstellung der *Kathedrale von Reims* von 1963, von *Chartres* (1965), ein lediglich dediziertes Blatt mit einem *Kircheninnenraum* oder eine Darstellung von *Notre Dame im Nebel*. In einigen anderen Blättern, darunter *La Trinité de Fécamp* von 1967, zwei Darstellungen des Innenraums der *Kathedrale von Laon* (1967 und 1968) sowie eine weitere Darstellung von *Chartres* verdeutlichen, dass Eliasberg zunehmend versucht, seine Schraffuren zu vereinfachen und zu einem Verständnis vorzustoßen, das nicht mehr einem postromantischen Verständnis der Gotik verhaftet bleibt, sondern die Gebäude als filigrane Volumen begreift, die aus positiven Elementen

un processus presque normal. Mais chez Eliasberg ce phénomène perdure. Même si on considère que l'habitude et l'acquisition des automatismes techniques requièrent un certain temps, cela devient pour lui une attitude de base, au moins dans les années 1960. Il retourne visuellement à l'église qu'il a déjà représentée en 1960, mais qu'il n'a pas identifiée à l'époque. Cette fois il la définit: c'est la cathédrale de Strasbourg (ill. p. 53). Avec une perspective presque identique mais avec des moyens artistiques très différents, à nouveau il examine les volumes, mais cette fois, l'architecture devient tangible. Eliasberg montre l'échelonnement en hauteur et en profondeur et même le contexte urbain est intégré. La manière de représentation extrêmement dense dans la version antérieure est remplacée ici par une ouverture et un éclaircissement qui ne sont plus spécifiques à une technique en particulier. Ils sont également possibles en dessin ou en aquarelle, pour exemples l'aquarelle *St. Severin* (ill. p. 55) de 1966 ou une année plus tard *Gotische Phantasie* (ill. p. 57). Ces deux feuilles montrent à quel degré il intègre et développe de nouvelles expériences. D'autres planches suivront (ill. p. 58/59), telles que les *Cathédrale de Reims* (1963), de *Chartres* (1965) ou une feuille qui ne porte qu'une dédicace comme titre mais représente *l'intérieur d'une église* ou encore l'estampe avec *Notre Dame im Nebel* (Jensen 36). D'autres feuilles, en particulier *La Trinité de Fécamp* (1967), deux intérieurs de la *Cathédrale de Laon* (1967 et 1968) ainsi qu'une autre version de *Chartres*, montrent qu'Eliasberg essaie de simplifier de plus en plus ses hachures ; il s'avance vers une compréhension qui dépasse une idée post-romantique de l'art gothique mais qui comprend les édifices comme des volumes filigranes, constitués d'éléments positifs comme des piliers,



Straßburger Münster, 1967, Radierung und Kaltnadel auf Zink / Eau-forte et pointe sèche sur zinc, Jensen 54

wie Pfeilern, Streben, Tympana und Türmen bestehen, die aber auch in Auslassungen etwas schaffen, was letztlich ungreifbar bleibt, aber fundamental für das Verständnis des Raumes ist: Licht. In zahlreichen seiner Radierungen zu gotischen Bauten der um 1790 wird dies zum bestimmenden Thema. Er widmet diesem Interesse nicht nur eine große Serie, sondern auch mehrere Einzelblätter (Abb. S. 60/61). Die Architektur ist nicht mehr Gegenstand, sondern wird zunehmend zum Anlass der Darstellung.



Giovanni Battista Piranesi, Die Zugbrücke / Le Pont-levis, 1749–1761, Radierung und Kupferstich / Eau-forte et burin, 70,5 x 48,5 cm, Musées d'art et d'histoire

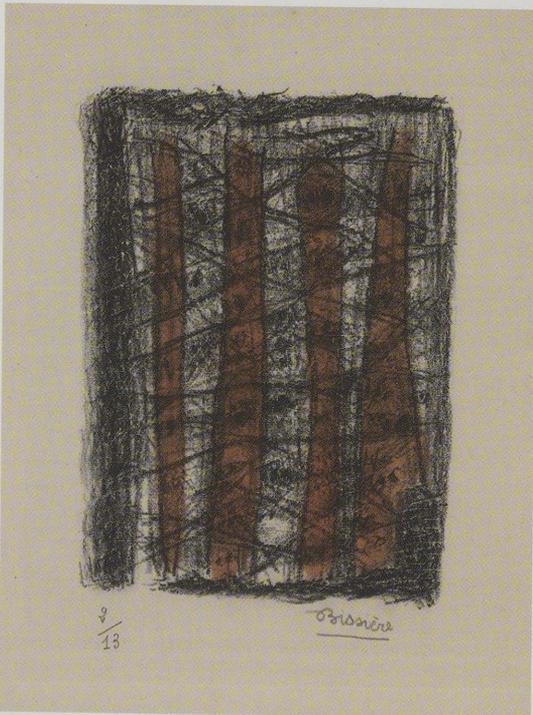
contreforts, tympana ou tours, produisant un effet de lumière grâce aux omissions qui restent intangibles et en même temps fondamentales pour la compréhension de l'espace. La lumière devient notamment le sujet principal dans beaucoup de ses eaux-fortes autour de l'art gothique, réalisées vers 1790. Eliasberg y consacre non seulement toute une série, mais aussi des planches indépendantes (ill. p. 60/61). Ce n'est plus l'architecture en soi qui est l'objet de la création. Le vrai sujet est devenu la structure de la bâtisse et sa capacité à donner forme à quelque chose d'intangible: la lumière. En général, cette lumière ne peut être représentée que d'une manière indirecte: par l'absence de hachures ou l'emploi d'un ton de papier qui apporte un élément de clarté. Ce sont exactement cette immatérialité, ainsi que les moyens de produire des formes et des volumes, qui deviennent pour Eliasberg la vraie question dans ses eaux-fortes. Certes, bien qu'il n'en parle jamais explicitement, il y fait allusion dans son appréciation de Morandi. Aussi, dans le dessin *Gotische Phantasie* (ill. p. 57) et dans une grande partie des estampes d'architecture depuis 1970, il fait référence à Piranèse, un autre artiste pour lequel la lumière était primordiale pour créer des espaces virtuels, notamment dans les images des prisons (ill. p. 54). C'est une compréhension de l'espace similaire, un point de vue comparable, souvent avec un angle de vue en contre-plongée et avec une dramatisation de l'expérience. Mais ce qui est concrétisé chez Piranèse devient chez Eliasberg de plus en plus abstrait. Les détails ne sont plus formulés, et en fin de compte, ils perdent leur importance. Ce qui intéresse Eliasberg ce sont les structures et les atmosphères, l'angoisse devant une architecture monumentale qui ne se fait plus saisir en une fois. Plus proche que cette référence relativement lointaine,



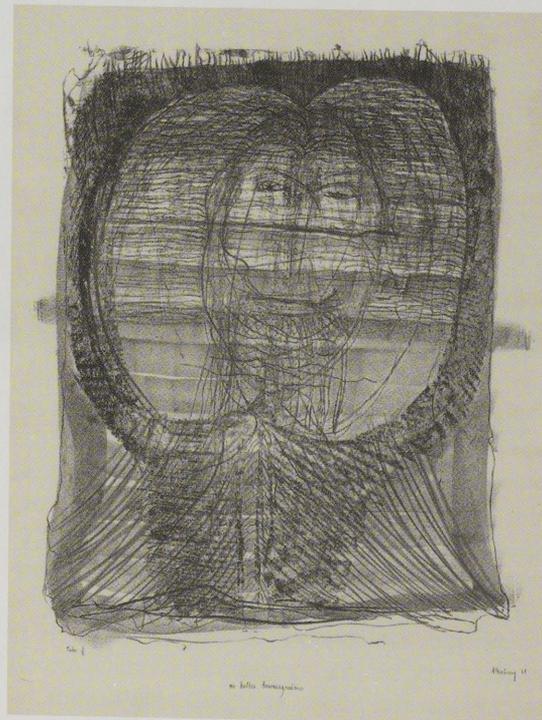
St. Severin, 1966, Aquarell, Bleistift / Aquarelle et crayon de graphite

Das eigentliche Thema ist der Struktur des Gebäudes und seiner Kapazität Licht, also etwas Ungreifbares, eine Gestalt zu geben. Licht lässt sich grundsätzlich ja mittelbar darstellen, entweder durch das Fehlen von Schraffur oder Bearbeitung oder das bewusste Einsetzen von Helligkeit durch einen Papierton. Die Immaterialität von Licht aber, dessen Kapazität Formen und Volumen zu erzeugen, wird für Eliasberg gerade in einigen seiner Radierungen zum vorherrschenden Thema. Er spricht dies nirgends wirklich konkret an,

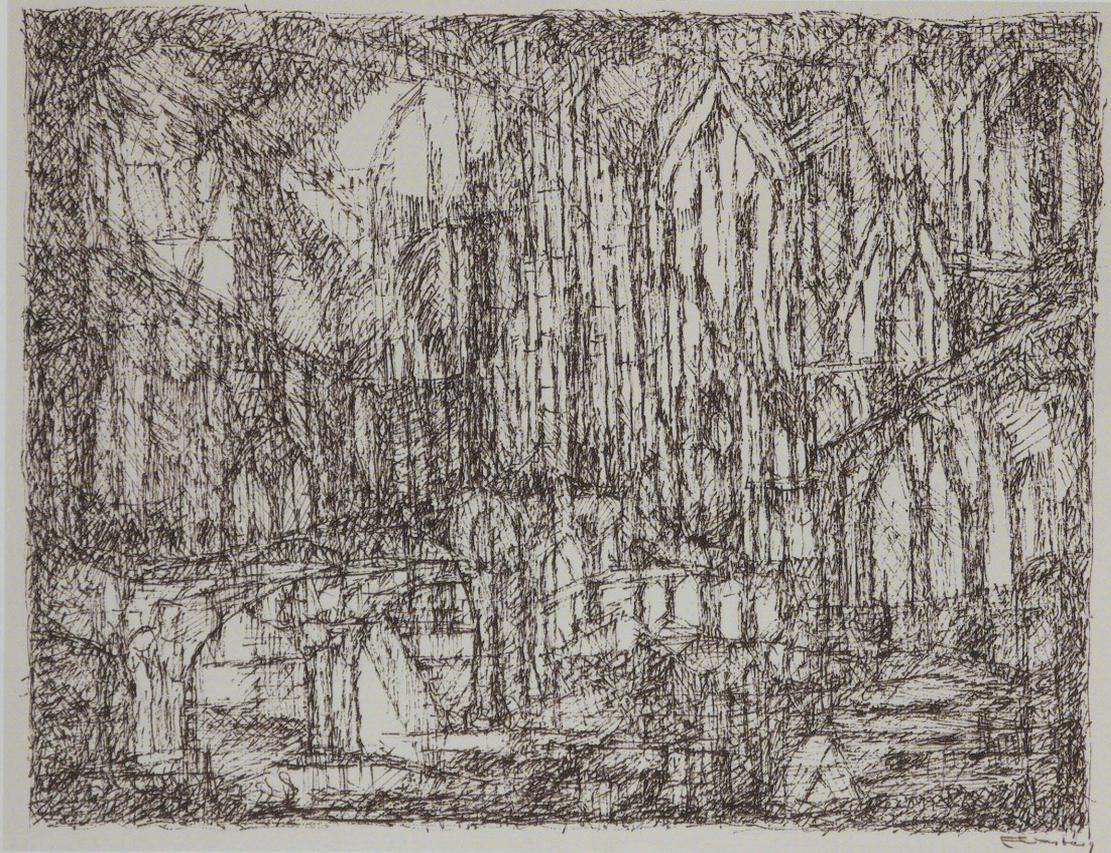
ses liens avec des amis artistes, comme son professeur Roger Bissière (ill. p. 56) ou encore Gerhard Altenbourg (ill. p. 56) sont à considérer également. Les impulsions techniques proviennent principalement de l'estampe française et anglaise de la deuxième moitié du XIXe siècle. Eliasberg n'était probablement pas conscient de ce phénomène, caractérisé par des lignes courtes, nerveuses et minutieuses, souvent regroupées en couches. Toutefois, il les utilise différemment des artistes qui l'ont précédé. A plusieurs



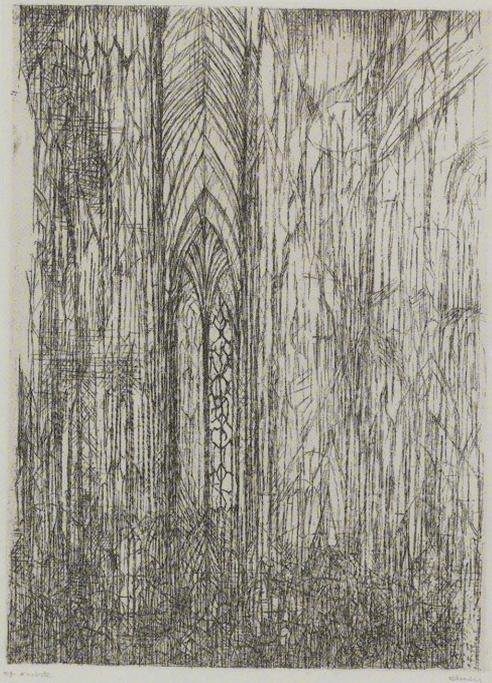
Roger Bissière, Le Rouge et le noir, 1960–1980, Farblithographie / Lithographie en couleur, 46,2 x 36 cm, Musées d'art et d'histoire



Gerhard Altenbourg, Ein kaltes Brunnengewächs, 1968, Lithographie, 52,5 x 39,1 cm, Musées d'art et d'histoire



Gotische Phantasie, 1967, braune Tusche / encre de Chine brune



5



8

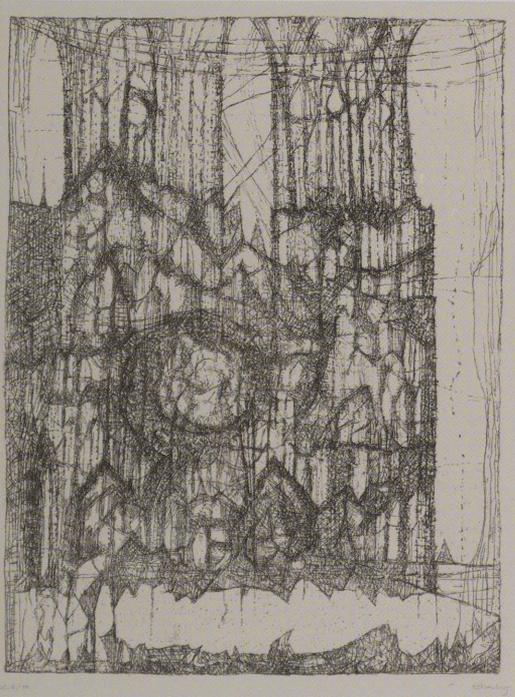


4

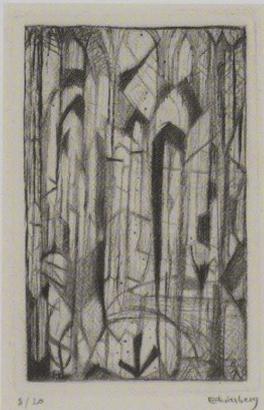
- 1 Reims, 1963, Radierung auf Zink / Eau-forte sur zinc, Jensen 26
- 2 Chartres, 1965, Radierung auf Zink / Eau-forte sur zinc, Jensen 33
- 3 Für Bettina-Johanna Jensen (Kircheninneres), 1965, Kaltnadel auf Zink / Pointe sèche sur zinc, Jensen 35
- 4 Notre Dame im Nebel, 1966, Radierung, Kaltnadel auf Zink / Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 36
- 5 La Trinité de Fécamp, 1967, Radierung auf Zink / Eau-forte sur zinc, Jensen 53
- 6 Laon, 1967 (1968), Radierung auf Zink / Eau-forte sur zinc, Jensen 59
- 7 Laon (4), 1968, Radierung, Kaltnadel auf Zink / Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 65
- 8 Chartres II (3), 1968, Radierung, Kaltnadel auf Zink / Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 64



7



6



3



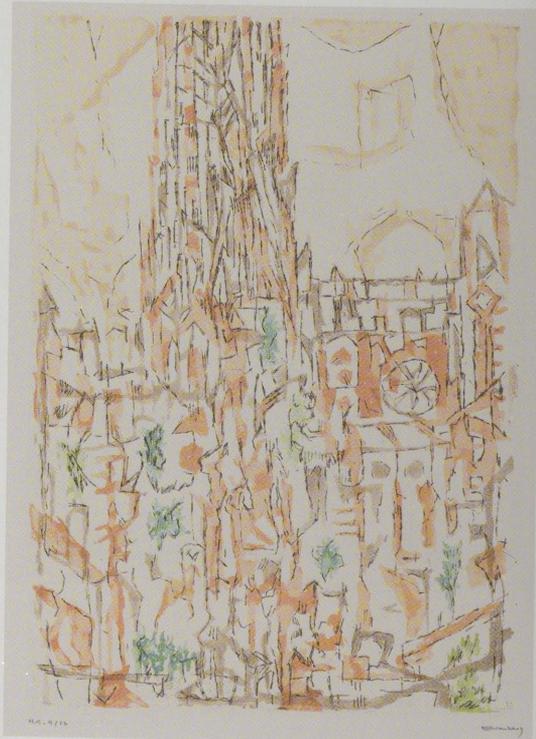
1



2



4

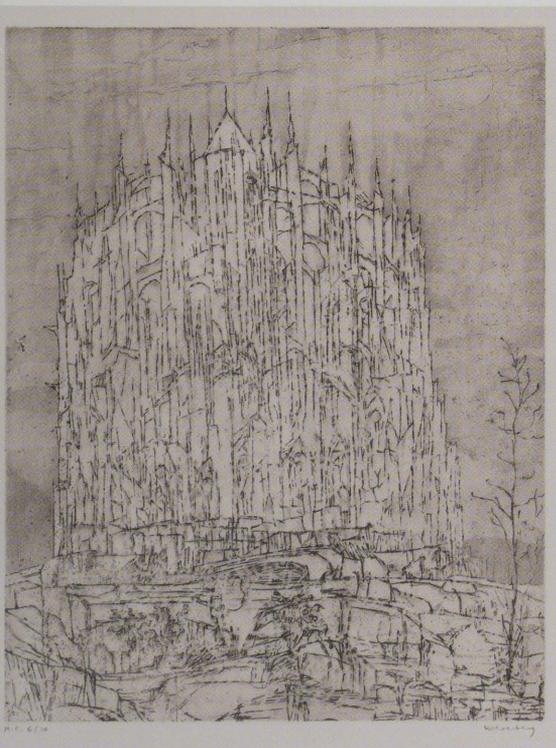


6

- 1 St. Etienne-du-Mont, 1969, Radierung, Kaltnadel auf Zink /
Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 81
- 2 St. Janskerk in s'Hertogenbosch, St. Jean de Bois-le-Duc, 1969 (1979), Radierung,
Kaltnadel auf Zink / Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 82
- 3 Chartres III, 1970 (1971), Radierung, Kaltnadel auf Zink /
Eau-forte, pointe sèche sur zinc, Jensen 90
- 4 Verzauberte Gewölbe (Voûtes Envoûtées), 1970, Radierung und Farbaquatinta auf Zink/
Eau-forte et aquarelle en couleur sur zinc, Jensen 87
- 5 Die Orgel des Meisters M.T., 1970, Radierung und Aquarelle auf Zink /
Eau-forte et aquarelle sur zinc, Jensen 89
- 6 Lichtkathedrale, 1970, Radierung und Farbaquatinta auf Zink /
Eau-forte et aquarelle en couleur sur zinc, Jensen 88
- 7 Beauvais, 1972 (1974), Radierung, Kaltnadel und Aquarelle auf Zink /
Eau-forte, pointe sèche et aquarelle sur zinc, Jensen 96
- 8 Miserere nobis, 1972, Radierung und Aquarelle auf Zink /
Eau-forte et aquarelle sur zinc, Jensen 97



8



5

eine Andeutung findet sich in seiner Wertschätzung von Morandi, aber gerade die Zeichnung *Gotische Phantasie* (Abb. S. 57) sowie die Mehrzahl seiner Radierungen mit Architekturdarstellungen seit 1970 verweisen auf Eliasbergs Interesse an Piranesi, und hier speziell die *Carceri* (Abb. S. 54). Es ist eine ähnliche Auffassung des Raums, ein ähnlicher Standpunkt, meist in deutlicher Untersicht und eine Dramatisierung des Erlebnisses. Was bei Piranesi aber noch konkret ausformuliert wird, wird von Eliasberg zunehmend abstrahiert. Die Einzelheiten werden nicht mehr ausgeführt, um die geht es auch nicht mehr, es interessiert ihn nur mehr die Strukturen und die Stimmungen, das Beklemmende einer übermächtig

reprises, on a fait allusion à Ensor, or son traitement de la surface est profondément différent. Ensor utilise beaucoup plus de points entre ses lignes, sa structure linéaire est cassée bien qu'en général plus calme car il engage beaucoup moins de couches de lignes (ill. p. 62). Les graveurs anglais du Etching-Revival ont très certainement été une des sources d'inspiration pour Eliasberg, comme par exemple Francis Seymour Haden (ill. p. 62) notamment dans le traitement des ombres, ou James McNeill Whistler avec ses structures à lignes extrêmement courtes (ill. p. 63). Néanmoins, même si ces références restent visibles, les liens avec ses connaissances ou ses relations amicales avec d'autres artistes ne peuvent être ignorés: un



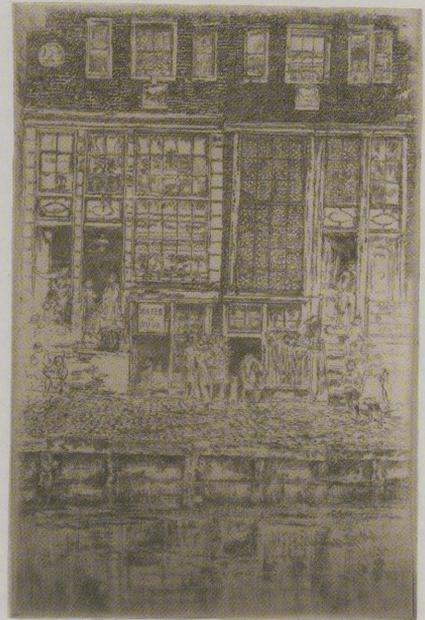
James Ensor, *Le grand bassin-Ostende*, 1888, Radierung und Kaltnadel / Eau-forte et pointe sèche, 36 x 47,7 cm, Musées d'art et d'histoire



Francis Seymour Haden, *The Amstel n° I (A memorandum)*, 1873-1880, Radierung / Eau-forte, 18,2 x 30 cm, Musées d'art et d'histoire

tigen, kaum mehr auf einen Blick erfassbaren Architektur. Es bleibt eine eher entfernte Referenz, wie auch andere zu seinen Künstlerfreunden, darunter zu seinem Lehrer Roger Bissière (Abb. S. 56) und zu Gerhard Altenbourg (Abb. S. 56). Eliasberg nimmt zwar verschiedene technische Anregungen für seine Radierungen auf, wie die kurzen nervösen kleinteiligen Strichlagen, die er aus den französischen und englischen Radierungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezieht, aber er verwendet sie in einer anderen Art und Weise. Verschiedentlich wurde auf Ensor verwiesen, aber dessen Behandlung der Oberfläche ist grundlegend anders, deutlicher von Punkten durchsetzt, die Linienstrukturen aufgebrochen, aber insgesamt ruhiger da weniger Linienbündel verwendet werden (Abb. S. 62). Auch die englischen Graphiker des Etching-Revival waren sicherlich eine Anregung für Eliasberg, beispielsweise Francis Seymour Haden (Abb. S. 62) gerade in der Behandlung der Schatten oder James McNeill Whistler mit seinen extrem kleinteiligen Strukturen (Abb. S. 63). Auch wenn diese Anregungen erkennbar bleiben, sind sie, wie auch zahlreiche Künstlerbekanntschaften, ein genereller Hintergrund, vor dem sich letztlich die Individualität von Eliasberg entwickeln konnte.

contexte général plus large a été nécessaire pour permettre à Eliasberg de développer sa personnalité, nourrir son individualité et établir notamment ses particularités en relation avec la représentation architecturale.



James McNeill Whistler, The Embroidered Curtain, 1889
Radierung und Kaltnadel/Eau-forte et pointe sèche, 23,8 x 15,9 cm,
Musées d'art et d'histoire