

**OTTO BREICHA**

## **ALS KÜNSTLER UND ALSO ALS ZEICHNER**

„Er war der Begabteste von uns allen!“, hat Kurt Moldovan über seinen Freund Absolon (als notori-scher Zeichner, über einen anderen) gemeint. Man kann nicht gut behaupten, daß man den mitsamt seinen künstlerischen Angeboten übersehen hätte: „Ich wußte genau, daß da mit uns, ebenso uner-kannt, ein Künstler vom Rang Egon Schieles lebte“, erinnerte sich Hans Weigel. Auch Alfred Schmeller, Kunsthistoriker, Kritiker und nachmaliger Direktor des Wiener Museums des 20. Jahrhunderts, be-klagte 1958 für Österreich den Verlust „eines seiner feinsten Künstler“: Mit Absolon sei eine der „schön-sten Erfüllungen zeitgenössischer Kunst dieses Landes dahingegangen“.

Drei Jahre nach dem tödlichen Autounfall veranstaltete die Galerie Würthle, damals mit Abstand die erste Wiener Adresse für den Handel mit neuerer Kunst, ihre erste (von mehreren) Retrospektiv-Ausstellungen für einen Künstler, der zu seinen Lebzeiten verwunderlich selten (und dann an eher für das Kunstgeschehen abgelegenen, kaum laufbahnför-derlichen Orten) ausgestellt hatte. Immerhin gab es sodann auch in der Wiener Albertina eine 185 Expo-nate umfassende Präsentation. Sie wurde in dieser Hochburg der graphischen Künste von Ende April bis Mitte Juni 1967 (und also zum Termin der Wiener Festwochen) gezeigt, ist aber bei allem neu ange-fachten Enthusiasmus für Absolon über Wien nicht hinausgedrungen.

1973/74 gab es eine nächste Initiative, dieses Mal quer durch die österreichischen Bundesländer: Eine Ausstellung von Zeichnungen und Aquarellen wurde

zunächst einmal vom Grazer Kulturhaus zur Zeit des „steirischen Herbstes '73“ veranstaltet und sodann, in verschiedener Bestückung, nach Eisenstadt, Bregenz, Wien, Innsbruck und Klagenfurt weitergegeben. Auch dieser veranstalterische Rundumschlag für Absolon blieb ohne weitere Auswirkung. Nach wie vor ist Absolon als ein Zeichner, der keinen Vergleich zu scheuen braucht, im Ausland so gut wie unbekannt. In Österreich haben die Blätter Absolons ihren guten, aber keineswegs hochgestochenen Preis, obwohl sie sogenannte Glanzpunkte der wichtigen öffentlichen und privaten Sammlungen bilden. Über seine engere Heimat hinaus aber gilt der Name Absolon so wenig, wie bis vor wenigen Jahren die Namen Schiele, Klimt und Kubin gegolten haben.

Zeichner wie Klimt, Schiele und Kubin bilden aber jene Reihe, in die auch Absolon gehört. Vor allem gibt der Vergleich mit Egon Schiele manches her: Wie für Schiele trifft auch für Absolon die frühe Meisterschaft (und eine vermutlich viel zu spät erfolgte internationale Anerkennung) zu; wie Schiele war/ist Absolon zunächst ein Fall für Kenner, ehe (wie bei Schiele und Klimt) Sammlungen in aller Welt darin wetteifern, von ihnen Werke zu besitzen. Wie Schiele hat sich auch Absolon vom Chimärisch-Expressiven zum mehr Lebensvoll-Vitalen entwickelt. Wie bei Schiele waren es für Absolon nur etwa zehn Jahre, die für das wesentliche Werk und seine Entfaltung genügen mußten.

So wie Schiele ging es Absolon um jene „innere Wahrheit“, zu der sich beide wie sonst nur wenige

durchgerungen haben. Aus Ungenügen mit dem Herkömmlichen und in Anbetracht des Fehlens eines neuerdings verbindlichen Menschenbildes, haben beide (Schiele wie Absolon) das spezifisch ihre entworfen. Der Expressionismus, der für Schiele außer Zweifel steht, lebt in der unverhohlenen, unbeschönigten Ausdrücklichkeit fort, welche die Stärke der Arbeiten Absolons zur Jahrhundertmitte ausmacht.

Die biographischen Umstände sind in etwa die für seine Generation üblichen: Absolon ist nicht das einzige Kind einer kleinbürgerlichen Familie. Dem Vater werden eine überdurchschnittliche Bildung und musische Neigungen nachgesagt. Er hat sich jedenfalls (so wie die Mutter auch) der künstlerischen Laufbahn seines Sohnes nicht widersetzt, der sich aber nicht erhoffen durfte, bei seinen Ambitionen von der Familie materiell unterstützt zu werden. Absolon war sogleich nach abgelegter Matura zwei Jahre lang Soldat, wurde zweimal verwundet, inskribierte, als der Krieg vorüber und er auf Umwegen nach Wien heimgekehrt war, an der Wiener Akademie der bildenden Künste. Zunächst war er in der Klasse Andersen (was bei ihm, wie bei anderen auch, Konsequenzen für seine frühen ölgemalten Porträts und Landschaften hatte). Matisse und die Fauves gehörten zu seinen weiteren (entscheidenden!) Vorbildern. Wie fast alle, die damals am Schillerplatz studierten, zeichnete er bei Herbert Boeckl im sogenannten Abendakt und wurde darüber hinaus mit dieser wichtigen Lehrer- und Vaterfigur der neuen österreichischen Malerei, dessen

Werk im Frühjahr 1946 in der Akademie ausführlich ausgestellt (und diskutiert) wurde, auch persönlich bekannt. Junge Künstler waren, wenn sie überleben wollten, auf öffentliche Aufträge und Stipendien angewiesen, die sporadisch träufelten. Um sich für solche zu ertüchtigen, wurde er auch Schüler in der Akademie-Klasse für Wandmalerei, die vom Maler-Dichter Gütersloh geleitet wurde. Wenn die gewissen starkfarbigen, perspektivisch übertriebenen Stadtansichten auf den Einfluß Boeckls (und der Fauvisten) zurückgehen, so ist so gut wie kein Einfluß von dem mehr an Wandteppichen interessierten und für diesen Bereich wichtigen Gütersloh auf den damals immerhin schon fünfundzwanzigjährigen Absolon ausgegangen. Ohne sich in den Vordergrund zu spielen, war Absolon zugegen, wo in Wien damals etwas „los“ war, zum Beispiel in der „Strohkoffer“-Galerie des Art Clubs. Trotzdem hat er es entschieden abgelehnt, dort Mitglied zu werden. Mehr als mit Kollegen der bildenden Kunst, hatte er zu Schriftstellern Verbindung, verkehrte im Café Raimund im dortigen Kreis um Hans Weigel, zeichnete Illustrationen (die gelegentlich sogar veröffentlicht wurden, wie die zu Walter Tomans Bändchen „Die eigenwillige Kamera“) und Umschlagentwürfe für Bücher seiner Freunde (zum Beispiel für Weigels „Unvollendete Symphonie“).

Wie die meisten um ihn herum lebte Absolon von Arbeiten, die nichts mit seinen künstlerischen Ambitionen zu tun hatten. Er „jobte“ so wie andere auch in verschiedensten Tätigkeiten: als Hilfsarbeiter (zum Beispiel beim Wiederaufbau des Wiener Westbahn-

hofes), als Austräger und Bote. Nachdem er 1952 geheiratet und ein neues Atelier im Dachgeschoß eines städtischen Wohnbaus im Wiener Vorort Meidling bezogen hatte, mußte er für die Kosten des kleinen Familienhaushaltes aufkommen. Sammler, die sich für die Arbeit junger Künstler interessiert hätten, gab es im damaligen Wien so gut wie keine. Ebenso wenig war vom Kunsthandel zu erwarten, der (wenn er überhaupt schon zu einer Zeit funktionierte, als man allgemein ganz andere „Sorgen“ hatte) sich kaum für Zeitgenössisches interessierte. Was junge Künstler „über dem Wasser hielt“, waren in etwa karitative Ankäufe (zumal des städtischen Kulturamtes oder der für Kunst zuständigen Unterrichtsbehörde), halbherzige Förderungsmaßnahmen öffentlicher und halbprivater Hände (zum Beispiel die Begabtenstipendien des von der österreichischen Industrie ins Leben gerufenen Institutes zur Förderung der Künste, das Absolons Frankreich-Aufenthalt ermöglichte) und unter Umständen eine gewisse Hoffnung auf Kleinaufträge für „künstlerischen Schmuck“ bei den allenthalben entstehenden Bauwerken.

Wie man allgemein versuchte, sich in dieser allgemein entmutigenden Situation durchzubringen, hat es auch Absolon getan. Gegen eigenes Widerstreben und ohne sonderliches Geschick. Für Aufträge, die es einigermaßen dafürstanden, ist er erst spät, seinem frühen Lebensende zu, „in Frage gekommen“. 1955 arbeitete er an seiner Suite von Wiener Ansichten, die für ein geplantes Wien-Buch bei ihm bestellt worden waren; ein Sgraffito entstand an

einer städtischen Wohnhausanlage in Wien-Favoriten. Von seinen Glasfensterentwürfen für die Don-Bosco-Kirche wurde aber nur ein einziges Fenster ausgeführt. Erst nach seinem Tod sind die Gipschnitte für eine Orgelempore ausgeführt worden und posthum erschienen auch die Zeichnungen für ein Carnuntum-Buch, das Herbert Eisenreich verfaßte. Von derlei konnte aber Absolon nicht leben, selbst wenn er sich ambitioniert hätte (was er nicht getan hat), sich zu „vermarkten“. Seine vielen außerkünstlerischen Erwerbstätigkeiten waren (gerade für ihn) eine zunächst als unabänderlich hingenommene Notwendigkeit. Nach allem, was man sich über ihn erzählt, hatte er wenige, aber gute Freunde (denen er den Umgang mit sich nicht immer leicht machte). Er lebte ziemlich zurückgezogen, liebte aber, wenn er sich bei gelegentlichen Auftritten „einmischte“, verschiedene Meinungen und heftige Auseinandersetzungen. „Im Gespräch mit ihm“, gab es der Freund und Kollege Moldovan zu wissen, „tritt auch jenes Gemisch von Schärfe und Vertrauen für das nur Spirituelle auf, wie es für diese Generation typisch ist“.

Mit Ausstellungen war damals nicht viel her (und die wenigen Absolons, zum Beispiel seine Ausstellungen im Pausen-Foyer des Wiener Konzerthauses, verliefen ganz besonders unergiebig). Die nicht allzu vielen Zeichnungen, die dann nicht in den Nachlaß gelangten, hatte er zumeist verschenkt. Er sei ein fleißiger (aber keineswegs emsig-betriebsamer) Künstler gewesen, wissen die, welche ihn gekannt haben. Er habe die knappe Zeit, die ihm Brotberuf

und Familiäres übrigließen, wann immer er konnte, fürs Zeichnen und Malen genutzt. Es konnte ihn dabei nichts beirren, sogar das Rauchen habe der starke Raucher dann bleiben lassen.

Er war Linkshänder, blond, blauäugig und überall „hell“ (wie sich Hans Weigel erinnert). Es ist wenig, was man über seine Person weiß, und es ist wenig, was man über sie zu wissen braucht. Die wenigen Fotos, die es von ihm gibt, zeigen ihn so, als wäre er jedesmal ein anderer. Wie er war und was er meinte, ist in seinen Zeichnungen (und in den nicht allzuvielen Bildern) wesentlicher enthalten, als wenn er sonst etwas sonstwie hinterlassen hätte. Seine Zeichnungen (und vor allem seine Zeichnungen) sind, wie sie sind, durchaus „Bruchstücke einer großen Konfession“ und stets leidenschaftliche Anteilnahme an was auch immer.

Aus dem Drang vom Krieg und Nachkrieg zeichnete er um 1950 Monströses und Chimärisches, das, wie viele meinen, zum weitaus Besten und Stärksten seiner Kunst gehört. Nach diesen rabiaten Darstellungen aus rabiater Zeit hat sich Absolon aufs Augenscheinliche und Tatsächliche seiner Umgebung besonnen. So zeichnete er (wie als Übergang von einem zum anderen) Stilleben mit Teekannen, toten Fischen und einem Stierschädel, seine schwangere Frau beim Ausruhen und vor sich Hinbrüten und die Tochter als Säugling, den Turm der Meidlinger Kirche und das Schloß Schönbrunn.

Viel lieber als die Stadt war ihm die Vorstadt, die „Gürtel“ benannte Verkehrszone als Gegend lieber als die feudale „Ring“-Straße um die Wiener City. Er

zeichnete, einmal auf die augenfällige Erscheinung losgelassen, alles, was ihm das Zeichnen dafürstand: In Wien seine Wiener Welt, in Paris die Pariser Dächerlandschaft, in Arles die Gräberstraße oder Stiere beim Stierkämpfen. Vor allem diese Blätter seines Zeichnens „nach der Natur“ haben etwas von der Art eines Tagebuches. Sie halten eindrücklich fest, womit er umging, und zeigen, was er mit seinen Motiven anstellte, wenn sie ihm, erst einmal zum „Motiv“ geworden waren.

Von Absolon dürfte es (von den Bildern einmal abgesehen) an die tausend (zum Teil aquarellierte) Zeichnungen geben. Das ist nicht wenig für ein insgesamt nur zehnjähriges Schaffen in einem Künstlerleben, das nur sehr teilweise dem Herstellen künstlerischer Arbeiten gewidmet werden konnte, aber jedenfalls genug, um Absolon als einen Großen seines Metiers (des Zeichnens) zu bestätigen.

Es ist das Wien der Besatzungssoldaten und des „Dritten Mannes“, in das ihn seine Heimkehr hineinversetzte. Absolon hat den Krieg nicht nur „mitgemacht“, sondern dort erlebt, wo es heiß herging. Mit einem durchschossenen Arm und Granatsplittern in beiden Beinen konnte er mit einem der letzten Rotkreuzzüge aus dem bereits umkämpften Wien nach Bayern entkommen. Krieg und Kriegsgeschehen wurde er keineswegs sogleich ins Künstlerische los. An der Wiener Akademie malte und zeichnete er zunächst, was Anfänger dort zeichnen und malen. Viel stürzte damals auf die Jungen (und die einigermaßen Junggebliebenen) ein: zunächst der wieder möglich gewordene Spätexpressionismus (wie

ihn das 1946 an der Akademie ausführlich ausgestellte Werk Herbert Boeckls bezeugte), aber alsbald auch Kubismus, Surrealismus und Abstraktion. Der Fall Boeckl zeigt, wie diese Situation auch einer längst ausgereiften Künstlerpersönlichkeit zu schaffen machte, um aus eigenen Anlagen und herbeiströmenden Anregungen eine persönliche (von einer Persönlichkeit getragene und fundierte) Synthese zu finden. Was da ein Zweiundfünfzigjähriger kompliziert verkräftete, war für einen um dreißig Jahre Jüngeren gewiß noch viel schwieriger. Wie um dem Schulbetrieb zu entkommen, malte Absolon in der Natur oder (wie in der Natur) nach der Natur. Er floh ans Fenster des Schulateliers und malte von dort den Ausblick auf Häuserblöcke und Straßenverlauf in steiler Perspektive und verschärften Farbkontrasten. Farben waren teuer und präparierte Malgründe nicht immer zur Hand. Zeichnen nach Belieben auf unschwer verfügbarem Papier wurde darum für Absolon zur Regel. Das möglichst immer gleiche Format sollte möglichst gleiche Bedingungen gewährleisten und nicht unnötig „ablenken“.

Der inzwischen entstandene einige Monate mit erlebter Katastrophe Krieg machte es möglich, darauf nunmehr auch künstlerisch zu reagieren und einschlägige Emotion ins Zeichnen einzubeziehen. Ungeheures hatte er miterlebt und dementsprechend Monströses trat auf seinen neuen Blättern bedrohlich und aggressiv in Erscheinung. Es war eine havarierte, zerbombte und auch sonst vom Krieg gezeichnete, aus allen Fugen geratene Welt, in der/mit der er umging. Es waren betroffene Men-

schen und Not am Nötigsten, die ihm allenthalben begegneten.

Absolon, kein „Reporter“, wollte das alles aber nicht berichtend abbilden, sondern mit seiner Kunst Gleichnisse bewirken, überspitzt und übertrieben ins Allgemeinmenschliche verallgemeinern, was ihm verletzt und herumgetrieben daherkam. Absolon stürzte sich an/in die Literatur, die mehr noch als die neue Kunst auf ihn eindrangte. Die Literatur, die Auseinandersetzung mit ihr, der er habhaft zu werden trachtete, wie er nur konnte, bedeutete das Schlüsselerlebnis auch für sein Zeichnen. Der nach solcher Lektüre süchtig Gewordene, ließ sich von ihr hemmungslos bestätigen (und anregen): von Cervantes und Hemingway, Baudelaire und Rimbaud, von der Bibel, wo sie mit einprägsamen Figuren und Szenen am Aussageträchtigsten ist (mit Kain&Abel, dem gepeinigten Hiob, Sodom&Gomorra oder mit den Szenen der Passion). Er begleitete, was ihn stark beeindruckte, nicht nur mit „Illustrationen“, sondern „verfaßte“ auf sich selber gestellte Reihen von fünf bis neun Darstellungen als Zyklen. Derart ist er nicht nur von Rimbauds „Trunkenem Schiff“ und vor allem von dessen Gedicht „Le Cœur Volé“ ausgegangen. So paraphrasierte er Baudelaire in den Blättern seines „Jardin du Mal“, in dem er eigene Blumen des Bösen wuchern ließ. Eigenes einschlägiges Kleinzeug nannte er „Aphorismen“ und entwarf selber vergleichsweise literarische Zyklen, wie die „Schatten“-Folge und (in wahrscheinlichem Anklang an Schönbergs „Pierrot Lunaire“) die traumtänzerischen Szenen seiner „Pierrot“-Blätter. Bei allen seinen

Affinitäten zur Literatur ist Absolon aber beileibe kein „literarischer“ Künstler. Er versteckte (oder verdrängte) die Quellen keineswegs, von denen er zehrte, sondern wies unbekümmert auf sie hin. Wie Kubin, der ein viel literarischerer Künstler war, als Absolon je einer hätte sein können, „schilderte“ er mit selber erfundenen Szenen inhaltlich ergiebige (ja geradezu erzählbare) Begebenheiten und Situationen mit einer ähnlichen Begeisterung für Bizarres. Themen und Titel, von denen sich viele wahrscheinlich erst beim Zeichnen einstellten, ergaben sich für ihn wie von selber.

Das Literaturhinsichtliche ist aber nichts, das sein Zeichnen braucht, um bemerkt zu werden und um bestehen zu können, sondern ein Bedeuten, das, hätte er es verkniffen, eine wesentliche Beeinträchtigung seiner Arbeit in den frühen fünfziger Jahren bewirkt hätte. Die von Absolon gelegentlich zum Dargestellten dazugeschriebenen Titel, machen es (zusätzlich) für den Betrachter unmißverständlich, eröffnen mitunter einen neuen (zusätzlichen) Zugang, gingen aber, stünde dergleichen nicht zum Bild, einigermaßen auch aus diesem hervor. Eine von Anfechtungen heimgesuchte, von aufregenden Inhalten strotzende, nach „Aussage“ drängende Zeit verursachte dementsprechende Äußerungen. Und es versteht sich, daß Literarisches dabei dominierte. Der literarische Anteil an der Kunst Absolons hängt mit ihren Umständen, aber nicht mit ihrem eigentlichen Wesen zusammen, wie die spätere Entwicklung bewies: Als von 1954/55 an mehr und mehr auf solche „Anspielungen“ verzichtet wurde, geschah

das ohne Einbuße an künstlerischer Qualität (und Eigenart). Das (wie auch immer) zyklische Zusammenhängen in Kleinfolgen ist, für das frühe Werk offensichtlich, auch für das spätere nicht bedeutungslos. Absolon zeichnete auch von 1955 an nur selten Vereinzelt, sondern, wie es die Umstände mit sich brachten, in Motivgruppen und bewußten Darstellungsvariationen. 1956 haben die Ereignisse in Ungarn die Kriegs-Thematik nochmals und nochmals zusammenhängend (aber ohne einen als solchen deklarierten Zyklus zu bilden) wieder aufleben lassen, und noch 1957 sind (vielleicht im Zusammenhang mit den Auftragsarbeiten für Kirchen) die neun Blätter einer neuen „Passions“-Folge entstanden. Durch Aufträge veranlaßt war auch die (thematische) Einheit der Wien-Darstellungen von 1955 wie die der zwei Jahre später entstandenen Carnuntum-Blätter. Den starken Inhalten der Zeichnungen um 1950 entsprach ein ebensolches Zeichnen. Es war eine Trümmer-Welt und es waren Ruinen-Menschen, mit denen Absolon damals zu tun hatte und die er, ohne sie „abzuzeichnen“, ins Phantasmagorische seiner Blätter erstreckte. Er zeichnete „morbide“ oder schon „tote“ Städte (wie sie vierzig Jahre zuvor Schiele gemalt und gezeichnet hat), schwarze Sonnen und finstere Ungeheuer, Schattenwesen (die er mit durchsichtigen Farbhäuten überzog), Mordbuben und ihre Opfer, den Tod (ohne Verklärung!). Was Absolon zeichnete, haben viele so (oder so ähnlich) erlebt und manche versucht, es so (oder so ähnlich) künstlerisch zu vermitteln. Absolon wäre aber nicht der Zeichner, der er war (und als der er

dafürsteht), wenn er nicht für das Außerordentliche, das ihn antrieb, eine entsprechend außerordentliche Art&Weise des Darstellens gesucht und gefunden hätte. Der „Zeichner mit der Grasharfe“ (wie ihn Alfred Schmeller nannte) hatte für seine gezeichneten „Schauermärchen in der Gartenlaube“ ein Register empfindlicher graphischer Möglichkeiten verfügbar gemacht: den haarfeinen Federstrich, der sich den Gegenständen entlang und um sie herum festsetzt – wie Moos auf den Steinen; ein Zeichnen angepaßt dem Brüchigen und Zersprungenen, Geborstenen und Versumpften. Die fiebrige Spuk-Atmosphäre seiner Vorstellungen von magischen Katzen und blutrünstigen Schreckgestalten bedingte deren zottige Büffelköpfe, zackige Pranken und böse Blicke. Als Phantome seiner Phantasie sind sie an einen „geistigen“ Horizont gereiht, den der Künstler in sich selber gefunden hat. Dem Beben der Zeit wie den „Gezeiten einer Seele“ entspricht die geradewegs seismographische Interpretation. Wo Farbe vorkommt, ist sie naß ins Nasse zu Lachen und Tümpeln hingefleckt, als Stimmungsträger zur Stimmungsmache. Dem dann der Zeichner das Spezifisch-Seine zusetzt, indem er das Vorgefärbelte mit seinen Strichgespinsten akzentuiert. Das alles ist auf den Zeichnungen Absolons um 1950 wie mit einem Mal vorhanden und ausgeprägt, um sich von 1954 an mehr und mehr zu verlieren. Andere Ambitionen und Anlässe drängten nach. Des öfteren auch farbige Stilleben- und Stierschädeldarstellungen bildeten den Übergang. Immer schon, auch während seiner „chimärischen“ Zeit, hat Absolon Akte und

Figuren „nach der Natur“ gezeichnet. Dieses Interesse am Augenscheinlichen verstärkte sich merklich und nahm, nach und nach, schließlich überhand. Was er in dieser Hinsicht zeichnete, ist nicht ganz und gar anders, aber vom Vorigen beträchtlich verschieden. 1950 waren es wie halluzinierte Wesen und Situationen. Sie stehen mit diesem ihrem phantasmagorischen Wesen (und Anspruch) in Österreich und in der Kunst ihrer Zeit nicht vereinzelt da. Sie waren vielleicht auch die gestaltete Antwort eines Nicht-Surrealisten auf das, was der Surrealismus ihm (und nicht nur ihm allein) damals an Anregungen und bedenkenswerten Möglichkeiten vorspiegelte. Um 1950 herum bildete sich, von der Mal-Klasse Güterslohs an der Wiener Akademie ausgehend, die später sogenannte „Wiener Schule des Phantastischen Realismus“. Absolon hat ihr nie angehört (oder auch nur nahegestanden), aber sich ebensowenig mit dem „Abstrakten Lager“ des Art Clubs solidarisiert. Zeichner-Sein bedeutete für ihn stets eine Art von Ausnahmesituation, die manches ausschloß und bedingte.

Mit ihr hatte sich Absolon (wie sein Freund Moldovan) abgefunden. Er nahm von überall her, was ihm für sein Zeichnen zweckdienlich schien. Hans Carl Artmann und Andreas Okopenko haben damals (wie andere auch) von Surrealistischem angeregt, sogenannte „Phantasmagorien“ gedichtet, ohne darum ausgesprochene Surrealisten zu sein. Ein gewisses, schon damals in der Luft liegendes postmodernes Verhalten machte schon damals Manches miteinander möglich.

Bereits 1950 war (auch in Österreich) die gewisse Zeit des resolut-innovativen Türenaufstoßens vorbei. Absolon hat, wie man es nachlesen kann, über die Bedingungen und Bedingtheiten der Avantgarde nachgedacht. Es ist anzunehmen, daß er sich weder einer irgendwelchen „Vorhut“ zurechnete, noch zu den geistigen Hinterwäldlern zählte, indem er sich verhielt, wie er sich verhalten mußte (oder glaubte, sich verhalten zu müssen). Er war (um mit einer stilistischen Zuweisung seines Werkes wenigstens einigermaßen zurande zu kommen) aber auch kein Expressionist, obgleich er Bilder in der Art einer ausdrucks-künstlerischen Spätphase gemalt hat, oder Realist (weil er nach der Natur zeichnete); auch kein Impressionist (wenn er die Aussicht aus seinem Atelierfenster einmal bei Sonnenschein und ein anderes Mal bei regenverhangenem Himmel festhielt). Wie für manches, das um die Jahrhundertmitte herum wesentlich zu Gange war, gilt für Absolons Zeichnen vieles zugleich. Er nahm sich heraus, das zu benützen, was ihm für seine Absichten nützlich schien, das zu können, was er konnte und jeweils zu können beliebte.

Bei einem Künstler, der dreiunddreißigjährig sterben mußte, ein früheres von einem späteren (späten) Werk zu unterscheiden, mag problematisch scheinen, ist aber im Fall Absolon ähnlich gerechtfertigt wie man üblicherweise den „expressionistischen“ Schiele der Jahre 1910 bis 1912 von seinen späteren Entwicklungen auseinanderhält. Vielleicht nicht so sehr wie das erste Jahrzehnt für die europäische Kunst des 20. Jahrhunderts, bedeutete auch die Zeit



um 1950 (und zumal in Österreich) Jahre des Auf- und Umbruchs. Für manche waren es Jahre der Erfüllung. Auch für Absolon markiert diese Zeit einen künstlerisch eigentümlichsten, bei allem Unbill ersprießlichsten Lebensabschnitt. Er konnte sich im allgemeinen Durcheinander mit sicherem Instinkt zurechtfinden, zumal mit seinen künstlerischen Angelegenheiten. Bald einmal hatte er Freunde (mit allerdings nur mäßigem Einfluß) unter den jungen und aufgeschlossenen Intellektuellen gefunden und wurde (in Maßen, aber immerhin) „in Betracht gezogen“, auch wenn ihm das nicht viel „brachte“. Seine Arbeiten fielen auf und wurden anerkannt (ohne daß sich das weiters herumgesprochen hätte). Die Durststrecke, welche die damals jungen Künstler von einer wenigstens auskömmlichen Existenz trennte, hatte er allerdings nicht überlebt. Absolon starb, als sich eine Erfüllung gewisser Hoffnungen und (bescheidener) Erwartungen abzeichnete: „Das reine Unglück par excellencel“, kommentierte ein Freund den Autounfall, bei dem Absolon am 28. 4. 1958 umgekommen ist: Es war ein zufälliger Tod, an dem einer wie zufällig gestorben ist.

Seine Zeichnungen, wurde behauptet, hätten die Art von Tagebuchblättern; ihnen sei, wie einem Tagebuch (und wahrscheinlich besser als womöglich einem Tagebuch) zu entnehmen, was ihn auf welche Weise beschäftigte. Absolon war (unter anderem) ein Zeichner seines Lebens, zuerst des inneren, vorgestellten, umfürchteten, dessen, was ihn ringsum umgab und ihm zustieß. Zuerst war es ein beinahe lustvolles Eintauchen ins Schreckliche,

später ein Einheimen von Wahrnehmungen. Zunächst hatten ihn Unheiles und Unholdes an- und aufgeregt, später war es die Faszination, die von allerhand Stillebegegenständen, von einer Landschaft oder sitzenden Figur ausging (wie natürlich auch die Faszination, das alles gehörig faszinierend anschaulich zu machen).

Spätestens verhielt ihn ein Auftrag, Wien-Zeichnungen für ein Wien-Buch anzufertigen, dazu, Landschaftliches nicht wie bisher einzig und allein aus der Vorstellung zu halluzinieren. Vielmehr kam es mit der Annahme dieser Aufgabe nach längerem wieder darauf an, das Darstellen auf bestimmte Gegenstände eines ganz bestimmten Aussehens auszurichten. Mit einer neuen, bisher ungekannten Genauigkeit zeichnete er dann 1955 zum Beispiel die Wiener Minoritenkirche und das Schönbrunner Schloß. Für sich selber wurden zahlreiche Stilleben zu Papier gebracht, „geduldige“ Motive für die sich der Zeichner gehörig Zeit lassen konnte (bis die Makrelen in seinem Dachatelier buchstäblich zum Himmel stanken). Das Nächstbeste, das gut „zur Hand“ war, stand ihm das Gezeichnetwerden dafür: ein wie zufällig auf die Sesselsitzfläche abgestelltes Frühstückstablett oder andere Male anderes mehr dem Toten der „toten Natur“ („nature morte“) um die Schliche: mit toten Vögeln oder einem (besonders oft gezeichneten) Stierschädel.

Absolon pflegte seine schwangere Frau und nutzte die Zeit und Gelegenheit, sie beim Dasitzen, sich Entspannen und Grübeln zu zeichnen. Dieses sein Zubildbringen ist kein nachahmendes Abbilden,son-

dern ein Hervorkehren jener Merkmale und Wesentlichkeiten, die einem Zeichner, wie Absolon einer war, beim Zeichnen buchstäblich „unter der Hand“ entstehen. Angeschautes anschaulich bewußt gemacht: für den Zeichner, der sich beim Zeichnen auseinandersetzt wie für den Betrachter, der sich mit dem Gezeichneten auseinandersetzen soll. Der Zeichner „inszeniert“ sein Motiv, rückt es zurecht, arrangiert es in seinen Verhältnismäßigkeiten und Anspannungen auf einem Blatt Papier, betont, worauf es ihm ankommt und stückelt stückweise Umgebung dazu. Diese (in ihrer zeichnerischen Ausführung überaus komplizierten) Aufgaben sind dem je nachdem ganz besonders feinen oder resolut verstärkten, glatt gezogenen oder interessant gekniterten, schwungvollen schlanken oder borstigen und patzigen Strich anvertraut. Nicht viel weniger (aber doch merklich anders als zuvor) ist es das Bruchige, sind es die (zeichnerischen) Gerüste und Strukturen, welche die Bilderscheinung im Sinn Absolons zu einer machen. Dermaßen zeichnete er Menschen im Café, einen Bluessänger beim Bluessingen, die kleine Tochter vor der Gehschule oder die Gattin beim Bügeln. Ein paarmal mischte sich zuletzt PinSELZEICHNUNG zur notorischen TUSCHFEDER dazu. Die wichtigste Errungenschaft von 1955 an ist jedoch die Landschaft. Landschaften (aber ganz anders erlebte) gab es auch zuvor: überaus expressive (wenn nicht gar expressionistische), chimärische, phantasmagorierte (aber jedenfalls auswendig vorgestellte, mit nichts Vergleichbarem verglichene) Gegenden. Von 1955 an zeichnete Absolon Land-

schaften, in die er tatsächlich hineinversetzt war, zum Beispiel (und besonders gern und gut) die Meidlinger Skyline vom Atelierfenster aus oder Straßenzüge, dort, wo Schienenstränge und Leitungsgewirr für den Graphiker insbesondere ergiebig vorkommen. Oft ist der Horizont hoch angetragen, jener buchstäbliche Stadtrand, nämlich die Grenzlinie, wo Stadt und lagernde Luftschicht in Berührung kommen am solchermaßen angeborenen „Horizont des Städters“ (Alfred Schmeller). Das hauptsächlich zeichnerische Geschehen passiert dort entlang; der knittrige, mitunter interessant verfilzte, vielfach gekerbte und durchschluchtete Verlauf der Dächer-silhouette. Das zittert und furcht über Feuermauern und Häuserfronten, knüllt Wolken an den Himmel und knotet Bäume in den Vordergrund, rutscht Schrägen entlang, fasert Schattenflächen und riskiert allenfalls Verkürzungen auf die Art einer subjektiv manipulierten Perspektive.

In einem seiner beiden zu Lebzeiten veröffentlichten (seltsam umständlich argumentierenden) kunsttheoretischen Aufsätzen, die zugleich eine eigene „Standortbestimmung“ probieren, ging Absolon davon aus, daß es in der zeitgenössischen Kunst kein allgemein verbindliches Menschenbild gäbe. Es gibt aber ebenso wenig etwas, woran man sich beim Landschaftern (an-)halten könnte. Als Absolon Landschaften aus seiner Vorstellung heraufbeschwor, hat er diese ganz und gar auf wirkungsvollen Ausdruck angelegt und hinsichtlich einer irgendwelchen anschaulichen (vergleichbaren) Wirklichkeit nichts riskiert. Er riskierte aber viel, als er „nach der Natur“, so gut, wie

er es dort sah (oder eigentlich sogar noch besser!), zeichnen wollte: das Gegenständliche der Gegenstände, die er vor sich hatte.

Das ging, wenn es Landschaften waren, wieder einmal nicht darum, einen landschaftlichen Sachverhalt nachzuahmen, sondern etwas durch Augenmerk Kontrolliertes mit zeichnerischen Mitteln und nach Maßgabe der Zeichnung auszuführen: etwas, das sich ambitionierte, als Zeichnung (und gerade als Zeichnung) zu bestehen, aber nicht ein sogenanntes „getreues Abbild der Wirklichkeit“ zu sein. Gelegenheiten und Aufträge veranlaßten Absolons Landschaftszeichnungen aus den letzten drei Lebensjahren. Für ein geplantes (aber nicht realisiertes) Wien-Buch sind seine Wien-Zeichnungen entstanden, die Darstellungen der ausgegrabenen römischen Anlagen und aus der weiteren Umgebung von Carnuntum für einen (nach seinem Tod herausgebrachten) Band.

Ein Reisestipendium versetzte Absolon 1957 in die Lage, Frankreich zu bereisen. Damals zeichnete er in Paris die faszinierende Dächerlandschaft vom Hotelzimmer aus (grundsätzlich nicht viel anders als vergleichbare Motive zuvor in Wien, aber um ein beträchtliches Stück perfektionierter und „raumgreifender“). Wie da die Schrägen schief zueinanderstehen, Mansarden und Rauchfänge die Silhouette säumen und in der Ferne eine Kirchenkuppel apart „entspringt“, ist mehr als nur gekonntes (oder gar virtuos), sondern auch angeregtestes (und dementsprechend anregendes), temperament- und abwechslungsvolles Zeichnen, wie es in der zeitge-

nössischen Zeichnerlei selten vorkommt. Sich selber zum Vergnügen zeichnete Absolon (ein wenig anders als allgemein üblich) die Notre-Dame-Kathedrale von hinten her, kaum die Seine-Brücken (die den Wahl-Pariser Thöny so überaus inspirierten) und nicht die großen Boulevards, die er mied, wie er dergleichen Haupt- und Prachtstraßen schon in Wien vermieden hatte, sondern (wie in Wien) das graphisch „spannende“ Drüberhin, den Blick ins Unverstellte-Freie und Luftige, dorthin, wo sich Himmel und Dächer begegnen.

Anschließend an seinen Paris-Aufenthalt ist Absolon (wie auf den Spuren Van Goghs) nach Arles gereist, aber nicht etwa, um dort die Bildermotive des großen Kollegen auszuspienieren. Er zeichnete vielmehr, was andere in Arles fotografieren: die steinernen Truhen entlang der Gräberstraße, die Kirche, auf die sie zuführt, und die schwarzen Stiere in der Stierkampfarena. Wobei es nicht (wie bei Goya und Picasso) das Zeremoniell dieser öffentlichen Abschlachtungen war, was ihn zum Zeichnen drängte, sondern der Bulle allein mit seinem Schatten inmitten der „Weite des Raumes“, aus dem der „Tod am Nachmittag“ auf ihn zukommt.

Überhaupt unterscheidet die Auffassung des Bildräumlichen etwa von 1955 an alles weitere Darstellen von Früherem. Mit einem Mal interessierte Absolon, wie ein Sessel, auf dem ein paar Fische liegen oder eine Frau sitzt, tatsächlich auf dem Parkett des Ateliers dasteht, oder (vom Pariser Dachbodenzimmer aus) wie die Dachkanten und Rauchfänge im nahen Vordergrund zu den Rauchfängen und Dach-

kanten weiter wegführen (und wie das alles, wie zum Greifen nahe und doch hintergründig, auf einem Stück Papier zeichnerisch befestigt werden kann). Die Zeichnung steht nicht wie ein großer Fleck mitten am Blatt, wie von einem weißen Passepartout umgeben, sondern umzingelt (wie besonders eindrucksvoll gelungen auf einer aus Arles mitgebrachten Zeichnung) das Dargestellte von den Seiten her. Wie jeder Zeichner, der es überdurchschnittlich lohnt, weiß es Absolon als ein solcher Zeichner instinktiv, wann eine zeichnerische Andeutung, bei der er es dann belassen kann, „sitzt“ und wann er mit dem Ausführen (Ins-Detail-Zeichnen) besser aufhören sollte.

Die nach seiner Frankreich-Reise zuletzt entstandenen Blätter für das Carnuntum-Buch halten sich am Heikelsten an die natürlichen Vorgaben, am Eindrücklichen fest. Es ist kaum zu glauben, welchen Weg Absolons Landschaftsdarstellungen in nur wenigen Jahren zurückgelegt und welche sogenannte Entwicklung dabei durchgemacht haben, schier nicht zu fassen, daß es Ein- und Derselbe ist, der 1950 bis 1952 Städte und apokalyptische Gegenden entwarf, um nur vier oder fünf Jahre später einer geworden zu sein, der es im wesentlichsten bei der Landschaft, so wie er sie vor Augen hat, bewenden läßt, wenn es ihm (wie zumeist) gelungen war, das Interessante interessant zu erfassen. Es ist eine zuerst innere und sodann in die Außenwelt gewandte Wahrhaftigkeit, in die sich Absolon wie selten einer verbissen und zu der er sich durchgerungen hat. Es ist diese konsequente Aufrichtigkeit, die sein

Werk von den meisten anderen, die nur (aus-)stafieren, unterscheidet (und auszeichnet!). Seine Zeichnungen sind, wie es ein Tagebuch wäre, Dokumente, an denen man sich, wie Curt Wiespointner überzeugend meinte, „orientieren können wird“ (wie es diejenigen, die es wollten, schon immer getan haben).

So sah ihn sein Freund Kurt Moldovan: „Unbestimmbar, nach Herkunft, Beruf, Bildung, Glücksfähigkeit und Interessen, stoisch und zäh, stellt er typisch den begabten Dreißigjährigen nach dem Krieg dar“. Das schrieb Moldovan zu einem Zeitpunkt, als Absolon zum ersten Male in seinem Leben mit einem Preis (freilich dann aber gleich mit dem sehr geschätzten des Innsbrucker Graphikwettbewerb) ausgezeichnet worden war: für ein Werk „von unverhohlener Aggression im Geistigen“. Absolon hat es keinem leicht gemacht, ihn mitsamt seiner Kunst „auf die leichte Schulter“ zu nehmen. „Er hat nicht weggeschaut, sondern mit großer Sorgfalt die düsteren Ecken dieser Welt durchgezeichnet, bis die Schatten ganz hell waren“, resümierte Alfred Schmeller; Absolons Zeichnungen seien „Lichtungen in unserer verdunkelten Zeit“.

Was Absolon künstlerisch hinterlassen hat (also im wesentlichen knapp tausend Zeichnungen) beeindruckt als etwas Einzigartiges. Weil es so einzigartig (singulär!) in der neueren Kunst dasteht, könnte man die solche Vereinzelung unter Umständen als Einzelgängerisch mißverstehen. Absolon, der gern für sich blieb und rudelweise Auftritte mied, war aber nicht mehr Einzelgänger als die meisten Künstler,

die, noch weitaus unentdeckt, damals so lebten und so zu Werke gingen wie er.

Wenn man die österreichische Kunstszene nach 1945 nur einigermaßen kennt, so findet man für das, was Absolon zu ihr beigetragen hat, ohne weiteres das dazugehörige Ambiente, läßt sich für seine so diffizilen Angebote einigermaßen abschätzen, aus welchen Quellen er schöpfte und auf Grund welcher Voraussetzungen sein Werk hervorging. Man wird diesem Werk zugestehen müssen, daß es das Denken und Fühlen der Zeit, in der es entstanden ist, spiegelt wie selten eines.

Was das Denken damals bewegte (zum Beispiel der Existentialismus) und antrieb (wie zum Beispiel in der Literatur), hat Absolon gleichermaßen angeregt, bedrängt und reagieren lassen. Nicht einmal ganze zehn Jahre waren ihm gegönnt gewesen, seine Interessen, Ambitionen und Anlagen gehörig zu entfalten. Er mußte den bewußten eigenen Weg finden (und hat ihn gefunden und fortgesetzt, wie es die tausend hinterlassenen Blätter beweisen). „Originalität, Radikalität, Individualität“ betitelte er seinen auch für die eigenen Angelegenheiten grundsätzlichen Aufsatz, der 1952 in den von Hans Weigel herausgebrachten „Stimmen der Gegenwart“ erschien (und dort wie auch in den beiden Katalogen zu den wichtigsten Ausstellungsiniciativen nach seinem Tod nachgelesen werden kann). Der Titel tritt (nicht zuletzt auch pro domo) dafür paradigmatisch ein, daß da einer, was aus ihm kommt, radikal (also auch rücksichtslos gegen sich selber) auszusagen habe. Selbst auf die Gefahr hin, „radikal“ in ein

Allerweltsverhalten einzustimmen, das unkenntlich macht, was ihn unter Umständen von anderen unterscheidet. Bei aller Schärfe seines Formulierens ist es Absolon gelungen, die eigene Individualität, das „eigene Gesicht“ zu bewahren, jenes „Persönlichkeitswerden“ zu gewährleisten, von dem er meinte, daß die Unfähigkeit dazu jedes Unterfangen (wie originell und radikal es auch daherkommt) bedeutungslos sein läßt.

Der Existentialismus (französischer Provenienz) war nach 1945 bis in die frühen fünfziger Jahre hinein eine Modephilosophie, die auch unter den Intellektuellen in Österreich viel herum war. Sie vermittelte jener Generation, der auch Absolon angehörte, ein Verhalten, das sie in ihrem Tun und Trachten zwar auch nicht „erklärte“, aber doch einigermaßen motivierte: Leben wie Kunst als Versuche „aus dem Leeren ins Leere hinein“ aufzufassen, immer wieder (und trotzdem wieder) ohne Verheißungen und Vertröstungen (so wie Sisyphus seinen Stein wälzte), Dasein als „Belagerungszustand“ (um auch diesen Titel eines damaligen Kult-Buches von Camus zu nennen). Mit seiner Erzählung „Der Fremde“ und Sartres „Der Ekel“ war es ebenso. Als ein (mehr oder weniger zugrundeliegendes) Verhalten steckt derlei Existentialismus in vielem, was damals von sich reden machte.

In gewisser (und nicht nur in gewisser) Hinsicht erscheint Absolon auf seine Weise als existentialistischer Zeichner, aber jedenfalls als einer, der vom Existentialistischen berührt (wenn schon nicht bestimmt und gelenkt) wurde. Als Künstler (und also

als Zeichner) ging es ihm darum, menschliche Situationen und menschliches Verhalten in solchen Umständen bildhaft auszudrücken. Zuerst waren Umdrohtheit und Angst, das Schreckliche (das jederzeit aussteht), die Themen seiner Blätter, später die Gegenstände, mit denen er lebte, Gegenden und Menschen, die ihn interessierten, Begegnungen der verschiedensten Art. Als Zeichner zeichnete er förmlich gegen ein „Schicksal“ an (oder wogegen auch immer!). Ganz in diesem (erzexistentialistischen) Sinn hat er das in seinem Aufsatz für Weigels „Stimmen der Gegenwart“ von 1952 so formuliert: Kunst (und also auch die seine) sei ein „Produkt menschlichen Geistes und menschlicher Schöpferkraft, entsprungen der Sehnsucht, dem Werk Dauer zu verleihen und den Tod dadurch zu besiegen: das Aufgehen in das Nichts durch ein Zeugnis des Hiergewesenseins zu überwinden“. Kunst (und also auch die eigene) habe keinen „Zweck“, gäbe keine „Antwort“ und sei keine „Lösung“.

Der Fünfundzwanzigjährige hat aus aufgeregtem Vorstellungsvermögen Schemen und Lemuren, Unheilsboten und Rachegeister hervorgerufen. Der Dreißigjährige versuchte, indem er es immer wieder versuchte (ähnlich wie Giacometti bei seinen gestalterischen Ringkämpfen mit dem Motiv und dessen Wirklichkeit), eine gewisse Gewißheit herauszustellen und seinem Zeichnen einzubringen. Er ist der Zeit, in der er lebte, und den Problemen, mit denen er lebte, nicht ausgewichen. Er hat die Spannungen, die er zeichnete, in sich vorgefunden. Ob er mit seinen Zeichnungen „Kunst“ bewirkte (oder nicht), ist dabei für ihn vielleicht nicht besonders wichtig gewesen. Es sind Zeichnungen, an denen die Zeit, in der sie entstanden sind, mitgezeichnet hat, indem sie diesem besonders Sensiblen die Hand führte. Sie beeindruckten und überzeugen heute noch (so wie vor dreißig Jahren) durch unverminderte Frische und Unmittelbarkeit. Sie haben, anders als der, der sie zeichnete, ihre Zeit eindrucksvoll überlebt.