



Zeugnisse des Hiergewesenseins

Kurt Absolons pure Zeichenkunst

von Matthias Boeckl

Nach der schönen Monographie, die 1989 über Kurt Absolon (1925-1958) erschienen ist, gibt nun eine Ausstellung im Bozener Walther-Haus Gelegenheit, sich erneut mit dem Werk eines der Großen der Österreichischen Kunstszene der Nachkriegszeit auseinanderzusetzen. Nicht nur die Sammler der konzisen und anspruchsvollen Zeichenkunst Absolons, sondern auch seine noch lebenden Künstlerfreunde und einige Theoretiker wird dabei vor allem die Frage nach dem heutigen Verständnis für seine höchst individualistische Kunstposition interessieren. Denn es gab viele Versuche seit dem frühen Tod dieses Höchstbegabten, seinem Werk jene internationale Wertschätzung zu verschaffen, die es zweifellos verdient. Und sie haben bisher noch nicht zur erhofften „Renaissance“ jenes speziellen Lebensgefühls geführt, auf dessen Grundlage zugespitzte künstlerische Erlebnisformen wie jene Absolons entstehen. Diese Zeit wird aber noch kommen. Denn immer mehr interessiert uns heute in der vielfältigen, manchmal geradezu chaotischen Aufbruchsszene der unmittelbaren Nachkriegskunst, was davon im besten Sinne „eigenartig“ war und sich nicht später in einer der dominierenden Strömungen des Phantastischen Realismus oder der informellen Malerei auflöste.

Kurt Absolon repräsentiert beispielhaft jenen Typus des sperrigen, manchmal schwierigen, gleichwohl überaus vielfältigen und bewußten Künstlers, der seine Aufgabe kennt und trotz geringer Anerkennung im großen Kunstgeschäft konsequent daran festhält. Dieses Eigenständige, Kompromißlose und Konsequente seiner Kunst ist umso bewundernswerter, wenn man sich die Nachkriegssituation vergegenwärtigt, in der es galt, möglichst rasch Anschluß an diese oder jene erfolgreiche Kunstrichtung zu finden und damit - was damals durchaus erstrebenswert war - auch seine eigene Etablierung in der bürgerlichen Gesellschaft zu bewerkstelligen.

Die wenigen frühen Ölbilder Absolons stammen noch aus der Studienzeit, die er nach seiner Rückkehr aus dem Krieg 1945 bis 1949 an der Wiener Akademie bei Robin Christian Andersen und Herbert Boeckl verbracht hat. Seine Prägungen dieser Zeit entsprechen durchaus jenen seiner Freunde und Studienkollegen Kurt Moldovan und Rudolf Hradil. Sie alle waren mit jener spätexpressionistischen, dunkel-glühenden Farbflächenmalerei konfrontiert, die in den dreißiger Jahren in Österreich entwickelt und nach 1945 als erster Steigbügelhalter junger Künstler in Wien und Tirol (dort vor allem Max Weiler und Gerhild Diesner) für die weitere internationale Orientierung gedient hatte. Oft war diese Art der Malerei - wie etwa beim frühen Rudolf Hradil - mit dem lockeren Pinselduktus der Nötscher Schule verbunden, während er sich im Falle Absolons mehr auf die unmittelbare Kontrastwirkung der (damals teuren und raren) Farbmasse verließ.

Das wichtigste aber war in jener Zeit (immerhin war „Kalter Krieg“) die rasche und radikale Orientierung am Westen. Rudolf Hradil ging 1951 zu Fernand Léger nach Paris, wo er eine sehr

expressive Kubismus-Rezeption entwickelte. Kurt Moldovan ging 1952 an die Academie des Beaux-Arts, aber Kurt Absolon war schon 1947 auf Schloß Leopoldskron in Salzburg eingeladen. Nach Paris reiste er erst zehn Jahre später, kurz vor seinem frühen und tragischen Unfalltod. Das Salzburger „Stipendium“ an einer amerikanischen Hochschule, welches vielen halbverhungerten jungen Künstlern und Wissenschaftlern aus Wien geistige, materielle und wohl auch ideologische Hilfe zugute kommen ließ, war - wie es Absolons dort erworbener Freund Curt Wiespointner beschrieben hat - „ein Schlaraffenland. Amerika hat damals für uns windige, dünne Mädchen und Knaben viel getan, und wir haben oft an Max Reinhardt gedacht, in dessen Haus wir ja lebten. Nie hat sich jemand, dem soviel angeht, nobler revanchiert als er mit diesem open house. Alles war im Überfluß vorhanden, wir lernten - kaum jemand von uns war über zwanzig - Dinge kennen, die wir einfach nicht gekannt hatten.“

Absolon war früh eine ausgereifte künstlerische Persönlichkeit. Mit fünfundzwanzig, als er zum Wiener Literatenkreis um Hans Weigel stieß, waren seine Mittel voll ausformuliert und hatten sich von Abhängigkeiten wie jener anfänglichen gegenüber dem Spätexpressionismus längst emanzipiert. Auch als Theoretiker hatte er ein beachtliches Niveau erreicht. Sein idealistisch und ausschließlich auf die Produktion reiner Kunst konzentriertes Streben beschrieb er etwa so: „Das Kunstwerk hat keinen Zweck, ist keine Antwort, keine Lösung und niemals ein Genußobjekt, sondern einfach das Produkt menschlichen Geistes und menschlicher Schöpferkraft, entsprungen aus der Sehnsucht, dem Dasein Dauer zu verleihen und den Tod durch ein Werk zu besiegen, nicht den leiblichen, wohl aber den geistigen, das Aufgehen in ein Nichts durch ein Zeugnis des Hiergewesenseins zu überwinden.“

An Blättern wie dem „Engel mit Puppe“ von 1950 oder der „Morbiden Stadt“ von 1951 lassen sich Absolons interessante künstlerische Mittel dieser Zeit gut ablesen: Auf den in wenigen großzügigen, wässrigen Pinselstrichen in Tusche oder Aquarellfarbe hingestrichenen Hintergrund (sein Markenzeichen) wird die Federzeichnung gesetzt - sparsam, mit wenigen, offenen Strichen, verdichtet nur an einigen Schlüsselstellen, die so eine stärkere Körperhaftigkeit erfahren. Dazu kommt in dieser Zeit noch - später änderte sich das - ein meist düsteres Thema der figuralen oder landschaftlichen Arbeiten. Natürlich fühlt man sich hier inhaltlich an Alfred Kubin sowie stilistisch an Surrealisten wie Yves Tanguy und ein wenig auch an Paul Klee erinnert - und in der Tat ist dies wohl das künstlerische Spannungsfeld, in dem Absolon stand und seine eigene Art erfand.

Gerade diese kritische Zeit der österreichischen Kunstgeschichte 1945 bis 1950, in der so vieles nachzuholen war, oft regellos und überhastet, ohne große Reflexion, scheint aus heutiger Sicht besonders aufschlußreich und interessant für die weitere Entwicklung und damit auch für unsere unmittelbare Kunstgegenwart. Absolon zeigt, vor welchen Alternativen man damals stand: Entweder man entwickelte die moderne österreichische Tradition seit der Jahrhundertwende weiter - folgte also einem Kubin, Kokoschka, Schiele oder Boeckl - oder man verschrieb sich mit Haut und Haaren dem Surrealismus und später dem Informel. Kaum ein zeitgenössisches Ereignis zeigt das besser als die Parisreise von Arnulf Rainer und Maria Lassnig im Jahre 1951: Sie kamen, bereits „internationalisiert“, als Surrealisten und kehrten als Informelle zurück.

Kurt Absolon bewerkstelligte als Zeichner das Wunder, diese Alternativen in einer anspruchsvollen Synthese vereint zu haben. Sein (sehr bewußter) Verzicht auf die Avantgarde, der

damit einherging, wog wohl leicht gegen das Erringen eines eigenen Kontinents an literarischen Motiven, die Absolon in einem stets weiterentwickelbaren komplexen Stilinstrumentarium aufs Blatt zu bannen wußte. Diese formale Komplexität zeigt sich besonders an seinen späten Blättern, etwa dem Stierkampfzyklus, der auf seiner Frankreichreise des Jahres 1957 entstand, oder in den Pariser Dachlandschaften und in den zahllosen Himmelsausblicken von seinem Meidlinger Atelier.

In all diesen Blättern ist der leere Zwischenraum von entscheidender Bedeutung, das Verhältnis von definierten und undefinierten Raumzonen. Absolon entwickelt hier ein souveränes Gefühl für räumliche Spannungen, das nur jemandem zufallen kann, der mit geradezu religiöser Inbrunst immer nur zeichnen will. Es sind virtuose Kompositionserfindungen, wie etwa der Stier am Blattrand steht und damit die Weite der todbringenden Arena zwischen sich und uns legt, oder wie effektiv die nötige Tiefe in den Dachlandschaften durch radikale Leere zwischen kleinen Schornsteinen im Vordergrund und den Strichkaskaden und vielfältigen Schattenspielen eines fernen Stadthorizonts erzeugt wird. Das introvertierte Interesse der ersten Jahre am Dämonischen wird jetzt durch die wohlwollenderen Kunstziele des Erzählens und des Sich-Einrichtens in der Welt ersetzt.

Mit dieser in nur zehn Jahren absolvierten Entwicklung weg von den bedrohlichen inneren und äußeren Abgründen hin zu einer optimistischeren Inbesitznahme der Welt kondensiert Absolon auf hohem künstlerischen Niveau die allgemeine historische Entwicklung. Daß dies vor allem im Medium der Zeichnung geschah, hat Vor- und Nachteile: Letztere treten vor allem in der Unscheinbarkeit und damit im leichtgemachten Übersehen-Werden dieser Blätter hervor, während auf der Habenseite des Zeichners das unmittelbare und rasche Registrieren

zunächst eigener und später auch gesellschaftlicher Befindlichkeiten zu verbuchen ist. Otto Breicha charakterisierte diesen Prozeß treffend: „Es ist eine zutiefst innere und sodann in die Außenwelt gewandte Wahrhaftigkeit, in die sich Absolon wie selten einer verbissen und zu der er sich durchgerungen hat.“ Dementsprechend erwecken die vielen Zeitzeugenberichte den Eindruck größter Authentizität des Schaffens und Empfindens Absolons, eines lauterer und unbestechlich ehrlichen Charakters, dem jedwede Kunst-Spekulation ferne lag.

Das pur Künstlerische, das Echt-Unvermittelte, die destillierte Kunst-Substanz, die sich in Tierstudien der frühen fünfziger Jahre ebenso äußert wie in den einige Jahre später entstandenen Reiseblättern, hatte schrittweise alle Bindungen abgelegt, die es hätten behindern können. Konsequenter war Absolon von den frühen Expressionismuserfahrungen über die Ablehnung aller Beteiligungen am gefährlichen Spiel der Avantgarde hin zur reinen Kunstform geschritten, die letztlich größte Freiheit bedeutet. Dazu paßt auch Breichas These von der „existentialistischen“ Dimension Absolons, die danach strebte, „Leben wie Kunst als Versuche, 'aus dem Leeren ins Leere hinein' aufzufassen.“ Daß Absolon diesen intellektuellen und im Informel zur künstlerischen Gestalt gewordenen Purismus mit den Farben und Geschichten des Lebens auf eine feinfühlig und zerbrechliche, dennoch entschlossene Art zu verbinden wußte, ist wohl sein größtes Verdienst.

Text mit freundlicher Genehmigung aus „PARNASS II, 1996.

Abb. 1 „Selbstbildnis“, Öl, 1948



Abb. 2 „Selbstbildnis“, Tusche laviert, 1950, 39 x 30 cm