Mario Comensoli - Realismus heute

Autor(en): **Billeter, Fritz**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **59 (1972)**

Heft 12

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-45968

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Mario Comensoli – Realismus heute

Von Fritz Billeter

Die Diskussion um den Realismus in der Kunst jahrzehntelang eine Problemstellung, die allein Marxisten erörterten (und meistens auf Grund antiquierter Voraussetzungen), ist auch im «Westen» aufs neue in Bewegung geraten, aus Gründen, die in diesen Ausführungen nicht näher dargelegt werden können. Inwieweit Realismus in der Malerei heute gangbar und sinnvoll sein kann, möchte ich am Beispiel einer Künstlerpersönlichkeit zeigen, die unter vielen Vorzügen auch den der genauen Nachprüfbarkeit aufweist, da sie unter uns lebt: ich meine den 1922 in Lugano geborenen, seit 1945 in Zürich ansässigen Mario Comensoli. Bevor ich aber auf sein Werk näher eingehe, sind zwei Grundfragen wenigstens zu streifen. Zunächst möchte ich klarstellen, von welchem Realismusbegriff hier überhaupt ausgegangen wird; zum zweiten sind einige Faktoren hervorzuheben, die einen wirklich zeitgenössischen Realismus – jedenfalls in der bildenden Kunst – zu verunmöglichen scheinen.

Was ist Realismus?

Heute haben gerade einige progressive Marxisten die in eigenen Reihen lange mitgeschleppte Theorie aufgegeben, wonach Realismus nur als gegenständliche Kunst (Figuration) in Erscheinung treten könne, daß also Nichtfiguration (konstruktiv-konkrete Kunst einerseits, informel anderseits) notwendig als Nichtrealismus zu bewerten und zu verwerfen sei. In Übereinstimmung mit Konrad Farner und dem slowakischen Kunstwissenschafter Martin Váross verstehe ich unter Realismus weder eine zeitlich begrenzte Stilrichtung noch eben einfach figurative Malerei, sondern eine anthropologische Kategorie, die alle Künstler einschließt, welche zu einem forschenden oder kritisch-entdeckenden Verhältnis zur Welt stehen. Mario Comensoli ist demnach Realist, weil er in seiner Malerei Grundtatsachen menschlich-gesellschaftlichen Seins zur Diskussion stellt. Zum Beispiel Geschichte oder doch ein bestimmtes, Historie erzeugendes Gesellschaftsklima. Noch anders gesagt: Gegenwartsereignisse, die als In- oder Auslandsmeldungen über die Vermittlung der Massenmedien in unser Bewußtsein treten und die sich möglicherweise später als «historische Tatsache» etablieren. Er ist immer wieder bestrebt, falsche Mythen[1] zu entlarven, und versucht, das Phänomen Arbeit (oder den Arbeiter) unter den entfremdenden Bedingungen des Spätkapitalismus gestalterisch in den Griff zu bekommen.

Geschichte und Arbeit in der verwalteten Welt

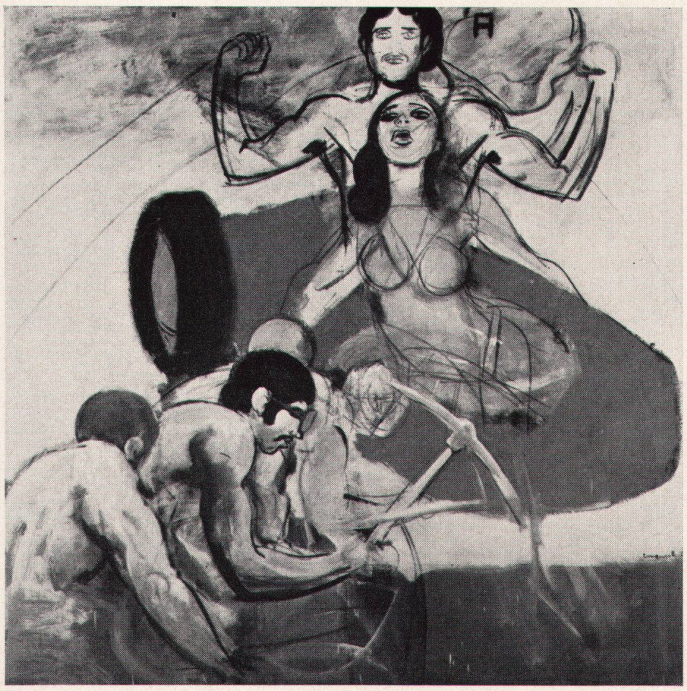
Nun sind aber die beiden großen Themenkreise, die Historienmalerei und die Darstellung der Arbeit, seit dem Impressionismus – und besonders durch ihn – an den Rand gedrängt worden. Die impressionistischen Künstler haben einen Rückzug ins Private eingeleitet, der unter den verschiedensten Formen bis heute anhält. Dafür gibt es eine Reihe objektiver, das heißt gesamtgesellschaftlicher Gründe. Die parlamentarische Demokratie mit ihren undurchdringlichen Entscheidungsmechanismen, aber auch die Fortsetzung solcher Politik mit anderen Mitteln, nämlich der Krieg, haben sich immer mehr der Darstellbarkeit entzogen. Wie soll die Kunst einer bürokratisierten Politik und einem ebenfalls bürokratisierten Krieg beikommen, der übrigens stets die Keime eines globalen Ausmaßes in sich trägt? Der positive wie der negative Held, die gestalthaften und daher gestaltbaren Beweger der Geschichte im Guten wie im Schlimmen, haben abgedankt – mindestens im «Westen», während sie allerdings in den sozialistischen Staaten besonders der Dritten Welt (man denke an Che Guevara oder Ho Chi Minh) auferstanden sind. Wie läßt sich in der Malerei ein Genozid gestalten, wie die Verheerung durch biologische und chemische Waffen, für deren Einsatz «niemand», das heißt das «System» die Verantwortung trägt? Der gemalte Atompilz nimmt sich gegenüber dem «wirklichen», das heißt durch Film und Fernsehen vermittelten, wie ein Scherzartikel aus.

Ähnliches ist sinngemäß von einer total vergesellschafteten Arbeit zu sagen, sie ist undramatisch, anonym geworden. Millets und van Goghs im Schweiße ihres Angesichts gesegnete Bauern, Courbets Steinklopfer, namenlos zwar, aber dennoch Heroen, die Spinnerinnen des Velasquez, gleichsam wie der ernsten, tief menschlichen Melodie ihrer Verrichtung nachhorchend und keineswegs zitierbar als ein Beispiel der Versklavung durch Lohn und Leistung: sie alle stammen nicht aus unserer Welt. Die moderne Industriearbeit fordert keine edlen Opfer mehr, die es zu bekränzen gälte, sondern sie zerreibt in trivialer Stetigkeit die Nerven dessen, der in die Produktion eingespannt ist. Sie verschleißt ihn eher psychisch als physisch, als Präsenz am Fließband, als Kontrollfunktion in «angespannter Muße». Nicht die prometheisch gereckten Kraftnaturen des sozialistischen Realismus, sondern Charles Chaplins «Modern Times» von 1936 (wenn auch unter kleinbürgerlichen Vorzeichen) legen die wahre Situation dar. Aber auch die Darstellung von Geschichte wurde an den Film, an den Photoreporter, die Television delegiert. Diese Medien setzen das Maß von scheinbar authentischer Wirklichkeitstreue, die der Maler mit dem Pinsel (aber auch die Bühne) nie erreicht. Bleibt ihm überhaupt noch eine Chance?

Comensolis Lavoratori in blu

Mario Comensoli machte sich als Maler der italienischen Fremdarbeiter einen ersten Namen. Man könnte diese Phase seines Schaffens, die von 1957/58 bis 1960 dauerte, als seine «Blaue Periode» bezeichnen, um so mehr als er sich vorgängig ernsthaft mit Picasso auseinandergesetzt hatte. Er stieß sich an einem nationalen Tabu, wandte er sich doch einer Randgruppe in extremer Entfremdungssituation zu. Die Schweiz hatte diese Menschen als billige Arbeitskräfte ins Land gerufen; aber nun weigerte sie sich, sie gesellschaftlich zu integrieren. Allerdings war der Künstler damals noch nicht in der Lage, solche Zusammenhänge auf dem Bild wirklich sichtbar und erlebbar zu machen. Er isolierte seine Fremdarbeiter mit Vorliebe als Einzelgestalten in einem kaum definierten, kaum realitäthaltigen Umraum, brachte sie also nicht in einen gesellschaftlichen Kontext, sondern monumentalisierte sie im Sinne des Idealismus als individuelle Schicksale. Diese im Nachhall Picassos erdgebundenen, von städtischer Zivilisation unberührten «reinen Toren» gelangten in die Nähe des sozialistischen Realismus und damit auch in die Nähe eines zeitentrückten Idylls. Bezeichnenderweise zeigte Comensoli sie nie unter dem Zwang der industriellen Produktion, deren Rhythmus durch die Apparatur bestimmt wird. Noch 1966 entstand das Bild «Selbstbedienung»: an sonst leerer, sich zu einem Kreis schließenden Theke halten sich zwei Italiener auf. Sie sind als Fremde gezeichnet, bewahren aber doch noble Selbstsicherheit. Nur muß man sich fragen, wem gegenüber: eine zur raschen Abfütterung sich drängende, von Zeitnot gehetzte Menge wurde unterschlagen. Immer wieder beobachtet Comensoli die Fremdarbeiter in ihrer Freizeit, in der sie sich, man möchte sagen mit eindrücklich-schwerfälliger Anmut bewegen, jedenfalls so, als ob diese knapp bemessene Pause zwischen den Arbeitseinsätzen die echte Möglichkeit humaner Entfaltung gewährleisten könnte. Es scheint manchmal, der Künstler habe zeitweise den kurzsichtigen

1



2

1
Selbstbedienung 1966
2
Fliegender Teppich 1969

Optimismus gehegt, die sprichwörtliche Vitalität der Italiener werde schließlich auch den Zwängen der kapitalistischen Industriegesellschaft trotzen.

Zermürbte Leistungsgesellschaft

Doch kehrte Comensoli solcher Unzeitgemäßheit bereits 1962 grundsätzlich den Rücken. Mit seinem Zyklus des einsamen Städters tritt der totale Zugriff der Arbeit auf den Menschen ins Bild: nicht allein der Proletarier, der Fremdarbeiter, der Lohnabhängige überhaupt, auch der Manager, auch die Frau stehen nun unter dem Leistungsfron. Der Schauplatz solcher Existenz rückt nun nicht mehr in ein beziehungsloses Irgendwo, das vorher durch tendenziell einfarbige, flächig-passive Hintergründe gegeben worden ist, sondern gibt sich als großstädtisches Milieu zu erkennen. Auch jetzt wird die entfremdete Arbeit meist nicht unmittelbar gezeigt, etwa indem der Künstler seine Figuren in den ohnehin unanschaulich gewordenen Produktionsprozeß eingefügt festzuhalten versucht hätte. Er entdeckt vielmehr die Spuren der Zermürbung auf ihren Gesichtern und in ihrem Gestus als Abgespanntheit. Nervosität, Vereinsamung in der zufälligen Gruppe. Freizeit wird jetzt als bar der echten Muße durchschaut, als bloßes Innehalten, in dem einen das Gefühl des seelischen Ruins beschleicht. Da wird an der Bar hastig und im Stehen ein Glas geleert; da spielen unsicher flatternde Hände mit der Brille oder der Zigarette; da dienen Sofa oder Sessel nicht zum Ruhen, sondern um sich der Niederlage des Tages bewußt zu werden.

Am Ende dieser Epoche (oder ist es am Anfang einer neuen?), die sich formal durch stärker gebrochene Flächen und einen mehr handschriftlichen, großzügig-nervösen Pinselzug von der Periode der blauen Arbeiter absetzt, steht eines der besten Bilder, die Comensoli bis jetzt geschaffen hat: der «Fliegende Teppich» von 1969. Hier wird der Arbeiter einmal in direkter Aktion gezeigt. Drei Mann (oder ist es ein einziger, der sich in fast fiebrigem Rhythmus verdreifacht?) reißen den Asphalt mit Pickeln auf. Dieser ist märchenhaft tiefblau, und etwa vier Fünftel des Bildes werden vom Wunschtraum dieser Ausgebeuteten beherrscht: von oben senkt sich, rot und in flächig unbestimmter Form gehalten, ein Sportwagen herab, auf dem ein Liebespaar sitzt. Sie im Abendkleid, an seine Brust lehnend, er halb Guru, halb Muskelprotz[2].

Historienbilder heute?

Es wurde bereits dargelegt: die Gattung des Historienbildes spielt gegenwärtig keine erstrangige Rolle. Im Blick auf die westliche Kunstszene der letzten vierzig Jahre gelingt es mir vielleicht, vier bedeutende Künstler namhaft zu machen, welche diese Tradition wenigstens in einzelnen Werken fortgesetzt haben[3]: John Heartfield mit seinen gegen den Nationalsozialismus agitierenden Photomontagen, Picasso, vor allem mit «Guernica» (1937), Edward Kienholz mit seinem «Portable War Memorial» (1968) und der Popkünstler James Rosenquist mit dem 1965 entstandenen «F 111» (das ist die Abkürzung für ein amerikanisches Düsenflugzeug, das in Vietnam zum Einsatz kam), ein Werk bereits, das nur bei sehr großzügiger Interpretation als Darstellung eines geschichtlichen Themas verstanden werden kann. Die genannten Werke und Künstler mögen, was ihre Gestaltungsweise und ihr politisch-sozialkritisches Engagement betrifft, durch Welten voneinander getrennt sein, in drei grundsätzlichen Wesenszügen stimmen sie jedoch überein.

1 Sie alle verstehen ihren Realismus nicht als Naturalismus, der gewissermaßen die historische Wirklichkeit einholen möchte. Statt Wirklichkeitsabklatsch bringen sie Modelle hervor. Das heißt, sie bedienen sich der metaphorischen Verkürzung und Verdichtung, oder sie lassen durch wenige Figuren und Gegenstände stellvertretend das Ganze repräsentieren.

2 Historische Persönlichkeiten oder doch solche, die im «Who's Who?» zu finden sind, werden nicht idealisiert, nicht zu Helden gestempelt, sondern sie manifestieren sich als typisierte oder deformierte Charaktermasken. Anstelle der klassisch-sublimierenden Überhöhung tritt Entlarvung mittels des Komischen, insbesondere der Karikatur.

3 Zeitlich und räumlich auseinanderliegende Ereignisse werden im Werk zusammengefaßt und durchdringen sich (Synchronizität und Simultaneität).

Am Beispiel von Comensolis Bild «Feddayin» ist nun zu zeigen, daß er sich als Historienmaler derselben Mittel bedient.

Im September 1970 entführte die «Volksfront zur Befreiung Palästinas» drei Flugzeuge, darunter eine DC-8 der Swissair, nach Zerqua bei Amman. Die Passagiere wurden als Geiseln zurückbehalten, um sie gegen Palästinenser einzutauschen, die in Zürich, London, Athen wegen Flugzeugüberfällen abgeurteilt worden waren. Die Empörung in der Schweiz war allgemein, und wie gewöhnlich wurden die Motive des «Gegners» oberflächlich oder einseitig erhellt. Comensolis «Feddayin» jedoch halten sich nicht nur von jedem Ressentiment frei, ja man wird sie als Parteinahme für die Palästinenser auslegen müssen. Die erste Fassung entstand unmittelbar nach dem Handstreich, drei weitere folgten, die vierte und endgültige 1972. Nur diese letzte Version ist erhalten, aber die andern drei sind durch Photos dokumentiert. Es sollen nun die verschiedenen motivischen und gestalterischen Wandlungen durch die vier Fassungen hindurch wenigstens in ihren Hauptzügen verfolgt werden.

Zerqua im Wandel

Im Zentrum der Fassung 1 stehen ein sonnenbebrillter Fedday in leicht europäisierter Kleidung und eine üppige Frauengestalt. Sie ist nur mit einem Bikini bekleidet und bedroht mit ihrem Revolver einen Swissair-Beamten, der ein Flugzeugrad auswechselt. Comensoli hat bei dieser Frau an Amena Dahbor gedacht, die am Anschlag auf ein El-Al-Flugzeug in Kloten im Februar beteiligt war und dann, als die Entführung nach Zerqua gelang, wieder freigegeben wurde. Diese Frauengestalt gewinnt in jeder folgenden Version immer größere Bedeutung; als zusammenfassende Chiffre hat sie übrigens ihrem Urbild nie genau entsprechen müssen. Das Bikini wird später als ein zu gesuchter Anachronismus fallengelassen; durch ihre strahlend-herausfordernde und bewaffnete Nacktheit (die hellste Stelle im ganzen Bild) steigert sie sich schließlich zu so etwas wie zu einer Schwester der von Delacroix geschaffenen allegorischen Figur, die auf seinem Bild von 1831 das Volk im Barrikadenkampf anführt. Ihre naturhafte Sinnlichkeit hebt sich vom hochgezüchteten Sex der Swissair-Hostesse am rechten Bildrand ab, die dann in den späteren Fassungen eine andere Funktion erhält.

Auch sonst verändern sich Figuren und Gegenstände, werden ersetzt oder verschwinden, so die Flugzeuge der Fassung 1, die der Künstler als zu anekdotisch und in der Faktur als unangenehm «naiv» empfand. Von der Fassung 2 an erinnert eigentlich nur noch ein Rad am oberen Bildrand links, daß Comensoli ursprünglich von der Zerqua-Affäre ausging.

Erstmals in der Fassung 3 erscheint im Bildwinkel rechts unten (und diesmal porträthaft getreu) der schnauzbärtige Kopf des italienischen Verlegers und Linksextremisten Giangiacomo Feltrinelli, der am 14. März 1972 (ob durch eigene

3

3
Feddayin
1. Fassung

4

4
Feddayin
3. Fassung

5

5
Feddayin
4. Fassung

Hand oder durch ein Attentat, ist bis heute ungeklärt) in die Luft gesprengt wurde. Comensoli hat ihn in seine Figurengruppe aufgenommen, weil er die Feddayin finanziell unterstützt hat. Bereits auf Fassung 2 wird in die linke der drei kreisförmigen Unterteilungen des Bildfeldes eine karikierte Figur eingebracht und dann bis zur endgültigen gestalterischen Lösung beibehalten. Die joviale Handbewegung, die sich ihr entgegenneigenden Mikrophon-Dolden und der Orden am Revers geben sie als einen Diplomaten der westlichen Welt zu erkennen.

Es war zu zeigen, daß Comensoli in seinem Bild «Feddayin» sich der allgemeingültigen Gestaltungszüge eines heute lebendigen Realismus bediente: eine komplexe politische Situation wird durch eine Figurengruppe repräsentiert, die in der endgültigen Fassung mit sieben Rollenträgern auskommt; die Verweigerung der Idealisierung und eine Neigung zur Deformation und Karikatur (Diplomat) kann nachgewiesen werden; im Focus seines Bildes sind drei innerlich zusammenhängende Geschehnisse gesammelt (Attentat in Kloten, Zerqua, der gewaltsame Tod Feltrinellis), die aber zeitlich und räumlich auseinanderliegen.

Die Wahl des Themas wurde mit sicherem Instinkt getroffen. Der Künstler hat nicht gleich versucht, die vom Menschen selbst herstellbare Apokalypse des totalen, durchtechnisierten Krieges ins Bild zu zwingen (ein äußerst schwieriges, wenn nicht hoffnungsloses Unterfangen, da die Kunst vor dieser ungeheuerlichen Wirklichkeit im allgemeinen kapitulieren muß). Er hat sich vielmehr auf einen «Nebenkriegsschauplatz» begeben. Der Guerrillero-Handstreich von Zerqua bleibt überblickbar und führt dennoch mitten in die entscheidenden wirtschaftlichen und politischen Kämpfe der Gegenwart. Allerdings erschließen sich die hier vorgelegten Bedeutungszusammenhänge wohl nur dem ohne weiteres, der alle vier Bildfassungen kennt und miteinander vergleicht.

Comensoli ging von einem aktuellen Anlaß aus. Dabei wurde ihm die Gefahr bewußt, daß er eigentlich einen Leitartikel mit dem Pinsel verfaßte, das heißt im Illustrativen steckenzubleiben drohte. Deswegen hat er in den späteren Fassungen von der unmittelbaren Aktualität nach und nach Abstand genommen. Er hat das nur Anekdotische auszumerzen versucht, «Zerqua» wurde auf eine allgemeinere Ebene gehoben. In der vierten und letzten Version stehen sich nur mehr zwei Welten gegenüber: die westliche Überflußgesellschaft gegen die Araber als Vertreter der Dritten Welt, die, das Recht der Gewalt für sich in Anspruch nehmend, um ihre Anerkennung und Identität kämpfen.

1 Ich verweise auf Comensolis Zyklus «Neue Ordnung» von 1971, die gegen den wieder aufkommenden Faschismus gerichtet ist, und auf die Werkgruppe «Tell 72».

2 Der zeitlich an den Zyklus des einsamen Großstädters unmittelbar anschließende Schaffensabschnitt (1968 bis zirka 1970) kann hier aus Platzgründen nicht berücksichtigt werden, obwohl ihm im bisherigen Gesamtwerk Comensolis große Bedeutung zukommt. Thematisch befaßt er sich mit der «Unrast der Jugend» und der revoltierenden Neuen Linken. In der Einleitung zum Katalog «Comensoli 68–70» (Europa-Verlag, Zürich 1970) habe ich mich mit dieser Schaffensphase eingehend auseinandergesetzt.

3 Außerhalb der westlichen Welt ist dieser Abschied von der Geschichte weit weniger festzustellen. Castros Kuba und die chinesische Volksrepublik produzieren durchaus eine Kunst, die ihre Geschichte aufarbeitet und deutet. Besonders hinzuweisen ist jedoch auf die Muralisten des revolutionären Mexiko der zwanziger Jahre.