Mario Comensoli
Kunst | Stadt | Politik

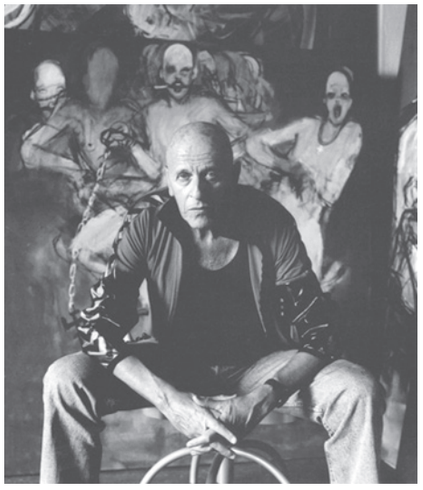
Esther Hodel
Diplomwahlfacharbeit «Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 1930 – 1980» Angelus Eisinger
ETH Zürich, Departement Architektur
Sommer 2004

Einleitung

«Greetings from …» das der vielversprechende Titel des Wahlfachs, aus dem die vorliegende Arbeit entstanden ist. «Greetings from Zurich» ruft nach den Bildern Mario Comensolis. Die reduzierten Figuren des Zürcher Malers begleiten mich schon sehr lange, schon zu einer Zeit, in der ich noch nicht viel über diese delirierenden Provokateure und «Prinzen der urbanen Wüste»[1] gewusst habe – schon gar nicht im Luzerner Hinterland, wo ich aufgewachsen bin.

Bekanntlich gibt es nicht nur eine Sichtweise auf die Stadt, vielmehr ist sie ein vielschichtiges Gebilde. Mario Comensoli vermittelt seine Sichtweise in grossem Masse über seine Bildern. Dabei ist es offensichtlich, dass es für ihn nicht die bauliche Masse ist, wodurch sich die Stadt auszeichnet. In seinen Bildern ist es das Menschliche, das Lebendige, was den Stadtkörper bildet und diesem eine Gestalt verleiht. Es ist eine Sichtweise von gesellschaftlichem Charakter, die in uns als Betrachter unterschiedliche Reaktionen auf das Werk Comensolis und dessen Rolle in der Gesellschaft auslöst. So entsteht ein Beziehungsgeflecht, das ich im folgenden mit den Begriffen «Stadt», «Kunst» und «Politik» umschreibe. Die vorliegende Arbeit dreht sich um dieses Spannungsfeld mit der Absicht, über die Etikettierung Mario Comensoli als politischen Maler hinauszugelangen.

Als Einstieg der Betrachtung des Spannungsfelds Stadt | Kunst | Politik scheint mir eine Biografie Comensolis unumgänglich. Als Hauptbeitrag folgen Interview-Ausschnitte mit Peter Killer und Guido Magnaguagno, beides sehr wichtige Bezugspersonen zu Comensoli. Peter Killer war während langer Zeit als Kurator des Kunsthauses Aarau tätig und organisierte verschiedene Ausstellungen über Comensoli. Guido Magnaguagno ist seit Januar 2001 Direktor des Tinguely-Museums in Basel und hat zuvor während 21 Jahren am Kunsthaus Zürich gearbeitet. Der Schlusskommentar versteht sich als ein persönliches Résumée zur Person Mario Comensoli, der Stadt Zürich und das gesellschaftliche Umfeld, in dem sich das politische Leben manifestiert hat.



[1] «Ich zeichne gerne diese «Prinzen der urbanen Wüste», diese delirierenden Provokateure, den Sarkasmus ihrer Gesichter, die Farben einer Welt, wo Jugend und Freude am Leben in einem tragischen Konzert die Hinterlist des Todes streifen.» Mario Comensoli in: *Mario Comensoli. Skizzen 1988-1991*, Benteli Verlag Bern 1991, S. 32.

Selbstportrait, 1945

Biografie

1922 – 1940

Mario Pasquale Comensoli wird am 15. April 1922 geboren. Sein Bruder Francesco ist 13 Jahre älter als er. Die Familie Comensoli ist am Ende des Ersten Weltkriegs aus der Toskana ins Tessin ausgewandert. Nach der Machtübernahme durch die Faschisten will sein Vater, ein Kommunist, nicht mehr nach Italien zurückkehren. Gegen Ende des Geburtsjahres von Mario Comensoli stirbt seine Mutter, und sein Vater bringt ihn in die Krippe «Misericordia» in Lugano, wo zahlreiche Waisenkinder untergebracht sind. Die dort arbeitenden, aus der Emilia-Romana stammenden Schwestern Palma und Giovanna Ghiraldi nehmen sich des kleinen Mario an. Sie wohnen im Quartier Molino Nuovo, das damals ein Arbeiterquartier und im vorhergehenden Jahrhundert Wohnort vieler italienischer Emigranten gewesen ist. 1937 kehren die beiden Schwestern nach Italien zurück und lassen sich in der Romagna nieder, wo Mario im Sommer seine Ferien verbringt. Die Familie seines Bruders Francesco, der als Taxichauffeur arbeitet, nimmt ihn auf. Nach Beendigung der obligaten Schulzeit lebt er von Gelegenheitsarbeiten. Gleichzeitig beginnt er zu zeichnen und zu malen und verkauft seine Bilder, vorwiegend Aquarelle, an Touristen.

1941 – 1943

René Daetwyler, der Besitzer des Hotels Esplanade in Lugano, bietet Mario Comensoli ein Zimmer in der Dépendance an, wo er wohnen und arbeiten kann. Der Hotelier ist von Comensolis Talent überzeugt, unterstützt ihn in der Arbeit und stellt ihn Gästen vor, denen er seine ersten Bilder verkaufen kann. 1942 besucht Comensoli die Abendschule für Aktmalen, die Carlo Cotti (1903- 1980) gegründet hat. Diese Schule wird mit der Zeit einer der aktivsten Treffpunkte in der Kulturszene von Lugano. Dank der Freundschaft zu Cotti entdeckt Comensoli das italienische Novecento und den französischen Impressionismus. Ein anderer wichtiger Moment seines künstlerischen Reifeprozessen ist die Begegnung mit dem Maler und Bildhauer Giuseppe Foglia. In dessen Atelier sieht er zum ersten Mal Werke der Protagonisten der modernen Kunst (Picasso, Matisse, Modigliani, Carrà, Morandi, Sironi), die ihn begeistern. Foglia, der sehr gut über die Pariser Szene informiert ist, empfiehlt Comensoli, das Tessin zu verlassen und nach Paris zu ziehen – eine Empfehlung, die nach dem Ende des zweiten Weltkriegs unverzüglich in die Tat umgesetzt wird. 1943 beginnt Comensoli regelmäßig seine Bilder an der «Fiera di Lugano» zu zeigen. Im gleichen Jahr gewährt ihm die Torricelli-Stiftung der Stadt Lugano das erste der insgesamt sechs Stipendien. Comensoli geht damit nach Zürich und beginnt an der ETH Kurse für Architekturzeichnen und Vorlesungen über Kunstgeschichte zu besuchen.

Fauna mit galbem Fisch, 1948

1944 – 1949

Anfangs Jahr trifft Comensoli in Zürich ein und bewohnt ein kleines Zimmer an der Kornelius-Strasse im Seefeld-Quartier. 1945 besichtigt er Padua, Mailand, Florenz, Rom und Pisa, wo er die Meister des Rinascimento bewundert. Danach zieht er definitiv nach Zürich und heiratet im selben Jahr die Baslerin Hélène Frei. Das Paar lebt sehr bescheiden in zwei Mansarden an der Zurlinden-Strasse 216 in Zürich-Aussensihl. 1946 nimmt er an der Kollektivausstellung «Artisti ticinesi» im Zürcher Kunsthaus teil. Von diesem Jahr an unternimmt er mehrere Reisen nach Paris, die für ihn den Anfang einer dichten Phase des Lernens bedeuten und sich später dank der Künstlerkontakte jener Zeit sehr stimulierend auswirken. Hier begegnet er zum ersten Mal Originalbildern von Picasso, dessen kubistische Malerei ihn, zusammen mit den Werken Légers, stark beeinflussen.

1948 folgt ein zweiter Aufenthalt in Paris. Comensoli wohnt in Montparnasse und lernt einige Maler kennen, die wie er in der Malerei eine soziale Aussage anstreben. Er trifft Mirò, Borès, die Brüdern Giacometti, Pignon und zahlreiche Galeristen. Auch in Zürich erweist sich der Umgang im Intellektuellen-Milieu für ihn als besonders interessant. Es gibt ihm die Möglichkeit, sich mit diesem spezifischen kulturellen Kontext auseinanderzusetzen, was seine Analyse der sozialen Komponenten des Kunstwerkes anregt. Als leidenschaftlicher Radfahrer erarbeitet er in dieser Periode die Serie mit dem Titel *Radfahrer und Fußballer*. Im Herbst 1949 zieht es ihn erneut nach Paris. Er zeichnet viel und wird sich seiner Sache und seiner Fortschritte immer sicherer. Bis 1953 folgen weitere Paris-Aufenthalte, wobei sich seine Suche und sein Denken immer mehr auf die formale Konstruktion des Bildes und auf eine inhaltliche Darstellung der existentiellen Realität konzentriert.

Tänzerin, 1955-56

1950 – 1955

Zu Beginn der 50er-Jahren erweitert Comensoli seine technischen und formalen Fähigkeiten. Der Bildhauer Emilio Stanzani bringt ihm die Grundkenntnisse der Bildhauerei bei. Er realisiert einige bunte Skulpturen, die 1953 an seiner ersten Ausstellung bei der Zürcher Kunstgesellschaft im Helmhaus ausgestellt werden, wo er auch zum ersten Mal seine kubistischen Werke zeigt. Die Ausstellung gilt als Bilanz seiner Pariser Jahre und weckt das Interesse der Zürcher Kunstkritiker, die den Arbeiten unterschiedliche Kommentare widmen. Comensoli interessiert sich für Fresko, eine Technik, mit der er 1952 sein Werk *Taufe* für die katholische Kirche in Meilen ZH realisiert. 1954 beginnt Comensoli mit der Zürcher Choreographin Claudia Moser für ein Ballett mit dem Titel *Pferdespiel* zu arbeiten, das noch im gleichen Jahr in Amsterdam aufgeführt wird. Es folgen zwei weitere Fresken: *Mariä Himmelfahrt* (1976 zerstört) in der Kapelle Schwendi SG und *Tanz* im Haus des Zürcher Architekten Otto Glaus.

Mann am Klavier, 1958

1956 – 1961

Es entsteht die Bildserie *Gastarbeiter* und mit ihr beginnt Comensolis so genannte «blaue Periode», die bis zum Ende der 50er-Jahre dauert. Die Bilder dieser Periode zeugen von seiner neuen künstlerischen Ausrichtung, die ganz den Emigranten und der sozialen Wirklichkeit des Proletariats gewidmet ist. 1958 mietet er ein Atelier an der Rousseau-Strasse 59, das früher dem Bildhauer Karl Geiser und dem Maler Max Gubler gehört hatte. Im folgenden Jahr nimmt er an zwei Kollektivausstellungen im Kunstmuseum Luzern teil und stellt im Berufsschulhaus Solothurn seine den *Männer in Blau* gewidmeten jüngsten Arbeiten aus. In der Zürcher Galerie au Premier präsentiert er die Zeichnungen, die er für das autobiografische Buch *Le Bontà* von Tessiner Film- und Kunstkritiker Guglielmo Volonterio geschaffen hat. Der sozial engagierte italienische Schriftsteller Carlo Levi lädt ihn ein, seine Bilder und einige Zeichnungen zum Thema *Italienische Emigranten* am Kongress der Emigranten 1959 in Rom auszustellen. 1960 stellt die Stadt Bellinzona zahlreiche Bilder zum Thema *Arbeiter* aus.

1962 – 1966

Neue Reize beginnen im Werk Comensolis eine Rolle zu spielen. Zu Beginn der 60er-Jahre entsteht die Serie mit dem Titel *Begegnungen in der Großstadt*, in der Comensoli, mit neuen Techniken experimentierend, die Kehrseite der Gesellschaft zeigt. Die Neureichen, die Kleinbürger, die dank wirtschaftlichem Wohlstand die Züge einer falschen und plumpen neuen Aristokratie annehmen. Besonders wichtig ist die persönliche Ausstellung, die Carlo Levi und Alvo Fontani 1962 für ihn in der Galleria San Luca in Rom organisieren und

die ausschliesslich der Figur des Emigranten gewidmet ist. Im Jahr darauf präsentiert Comensoli einen neuen Zyklus von Bildern gleichzeitig in verschiedenen Schweizer Galerien. Zwischen 1963 und 1964 realisiert er einige Murales in den Bergeller EW-Zentralen der Stadt Zürich in Castasegna und Löbbia sowie ein Fresko im Werkschulhaus Hardau in Zürich.

1968 – 1973

Die Jugendrevolten von 1968 geben Comensoli neuen Ansporn zu einer Periode verstärkter künstlerischen Aktivität nach einer intensiven Ausstellungsaktivität, aber auch nach einer selbstkritischen Betrachtung seiner Arbeit. Es entsteht die Serie *Die Revolte der Jugend*, in welcher er bei der Darstellung der rebellischen Jugend zu seiner neuen Bildsprache findet, charakterisiert durch das Übereinanderlegen von Flächen und Bildfragmenten.1970 präsentiert er in der Galerie Walcheturm in Zürich seine neusten Werke, die von den Aufständischen und sozialen Rebellionen der Jugend inspiriert sind. Gleichzeitig mit Max Frisch und dem Filmregisseur Alexander Seiler erhält er den Sankt-Niklaus-Preis, der vom italienischen Kunst- und Kulturzentrum ins Leben gerufen worden ist und eine Gründung des Genovesen Vittorio Brullo ist, der damit jene auszeichnen will, die sich um die Verständigung zwischen Italienern und Schweizern verdient gemacht haben. In der Laudatio für Mario Comensoli heißt es: «Für die Lobpreisung der bescheidenen Lebensweise der Emigranten in ihren gefühlvollsten und dramatischsten Momenten.» 1971 reist er nach Ischia und befasst sich mit dem Thema des Massentourismus. Im Jahr darauf entsteht die Serie *Tell*, in der Mario Comensoli auf ironische Weise die Widersprüche der schweizerischen Gesellschaft mit ihren Mythen, Helden und Stereotypen abhandelt.

Ambiente «Kapelle der holden Widersprüche», 1975

1974 – 1977

In der Maschinenfabrik Rüti, die mit einem Kulturprojekt die schweizerischen und italienischen Arbeiter einander näher bringen will, werden einige der Comensoli-Werke gezeigt. Comensolis Produktion ist in dieser Periode ganz auf die Wohlstandsgesellschaft, die Konsumwut ausgerichtet. Höhepunkt ist eine persönliche Ausstellung mit dem Titel «Kapelle der holden Widersprüche» 1975 in der Galerie Jamileh Weber in Zürich-Höngg, die Comensoli selbst einrichtet. Das Projekt ist ein dreidimensionales Ambiente. Wände, Gewölbe und Decken sind vollbehängt mit Bildern und vermitteln eine totale Vision seines Werkes, das vorwiegend dem Thema der Emanzipation der Frau und ihrer sozialen Rolle in der Gesellschaft gewidmet ist. 1976 entsteht die zweite Generation von Bildern, die den *Fremdarbeitern* gewidmet sind. Im Vordergrund stehen die Söhne jener Emigranten, die er früher gemalt hat und die es nun leichter haben, sich in die schweizerische Gesellschaft zu integrieren als ihre Väter. Im gleichen Jahr nimmt er in Cagnes-sur-Mer am Internationalen Festival der Malerei teil, wo er die Schweiz mit drei Bildern vertritt. 1977 ist es die Welt des Films, die Comensoli zu einem neuen wichtigen Abschnitt seines Schaffens inspiriert.

1978 – 1980

In diesen Jahren entwickelt er eine intensive Ausstellungstätigkeit. Ende der 70-er Jahren beginnt ein neues thematisches Kapitel, das der dynamischen und sinnlichen Welt der Discomusic gewidmet ist, wo die Körper mit beinah ausgekugelten Gelenken sich zum rhythmischen Geschehen verrenken und die Gesichter die Atmosphäre der zeitgenössischen amerikanischen Pop-Musik vermitteln.

1981 – 1992

Comensoli arbeitet an der vielleicht bekanntesten seiner Serien mit dem Titel *Jugend in Bewegung*, die den großstädtischen Figuren der Punks gewidmet ist. Zahlreiche Museen und Galerien widmen ihm persönliche Ausstellungen. 1989 zeigt das Zürcher Kunsthaus in einer umfassenden Ausstellung die wichtigsten Werke seiner jüngsten Produktion. In diesen letzten aktiven Jahren greift Comensoli auch frühere Arbeiten wieder auf und reduziert die Figuren und Farben auf das rein Essentielle.

1993 – 1995

Am 2. Juni 1993 stirbt Mario Comensoli in seinem Atelier an der Rousseau-Strasse an einem Herzinfarkt. Am 18. Februar 1994 folgt ihm seine Frau Hélène nach, die unter dem Tod ihres Gatten sehr gelitten hat und dessen Werk geordnet und archiviert hat. Nach dem testamentarisch hinterlassenen Wunsch der Verstorbenen werden die verbliebenen Werke von der Mario und Hélène Comensoli-Stiftung betreut, die 1995 in Zürich gegründet worden ist.

Les pleureuses, 1993

Ausschnitte des Interviews mit Peter Killer

Zürich, was war diese Stadt für Comensoli? Lebensraum? Beobachtungsgegenstand?

Auf der einen Seite der Stadt malte, auf der anderen lebte er. Jeden Tag fuhr er zweimal durch die Stadt. Er war ein sehr scheuer Mensch. Daher glaube ich, dass er die Stadt wie durch ein Schaufenster hindurch wahrnahm. Nicht, dass die Stadt für ihn nur eine Kulisse bedeutete, aber er war in ihr stets ein ausgeschlossener Beobachter. Er wollte in die große Welt, aber fand sie dann in Zürich. Für ihn war Zürich genug groß. Lugano hingegen war es nicht und damit verbunden seine Geschichte, aus der er hatte ausbrechen müssen. Hier in Zürich fand er den Lebensraum, der ihm einigermaßen entsprach. Ich fragte Mario Comensoli einmal, ob er sich als Zürcher fühle. Ja, absolut. Aber etwas verstehe er immer noch nicht, nämlich, dass Frauen auf den Friedhöfen stricken täten. Es ist das Spezifische an Zürich. Ich unterscheide zwischen Patrizierstädte und Arbeiterstädte. Patrizierstädte wie Basel, Bern, Solothurn sind geprägt durch eine relativ geschlossene Gesellschaft. In einer Arbeiterstadt wie Zürich ist das gesamte gesellschaftliche Gefüge viel durchlässiger, besonders für Künstler. Comensoli merkte bald, dass ihm Zürich förderlich war. Es wäre sehr schwierig gewesen, die Arbeiterbilder in Basel auszustellen. Hingegen hier in Zürich haben Gewerkschaften ihre Zentralen, und die sozialdemokratische Bewegung ist in einer Arbeiterstadt naturgemäß viel stärker verankert. Comensoli wurde immer wieder für 1.Mai-Plakate angefragt, was er sehr gerne machte.

Was bedeutete Politik für Comensoli?

Es stimmt schon, dass er nicht wesentlich politisch aktiver war als ein Normalbürger. Allerdings jedes Mal, wenn ich bei ihm war, hatte er eine italienische Zeitung aufgeschlagen und gesagt, das und jenes müsse ich unbedingt lesen. Er war sehr gut informiert über die aktuellen politischen Geschehnisse, vor allem in Italien. Es ist richtig, dass Comensoli als Mensch ein absolut Linker war, schon von seiner Herkunft her. Er wusste, was es hieß, unterprivilegiert aufzuwachsen. Und das Bewusstsein, dass es in der Schweiz eine Klassengesellschaft gibt, ist ihm in Fleisch und Blut gewesen. Natürlich konnte er durch die Heirat materiell mehr oder weniger sorgenfrei leben, aber die primäre Erfahrung der Armut und der Chancenungleichheit, die hatte er zeitlebens.

Latin Lover, 1972

Alles, was sich zu dieser Zeit politisch in Zürich abspielte, wurde von links in Bewegung gesetzt. Wie hätte er auf ähnlich ergreifende Geschehnisse von rechts reagiert?

Zum Beispiel taucht immer wieder James Schwarzenbach, der damalige Chef der Nationalen Aktion, als Feindbild in seinen Bildern auf. Comensoli malte Figuren aus der rechten Szene, aber dann mit Feindbild-Charakter. Eindeutig Kontrast-Charakter mit Pfeife und Krawatte, während die anderen Figuren nackig sind. Aber wieso hat er nur die linke Bewegung gemalt? «Konservativ» meint bewahren, daher kann Bewegung nur links sein. Natürlich konnte die Nationale Aktion um James Schwarzenbach und später um Valentin Oehen Massen mobilisieren. Die Abstimmung «Gegen die Überfremdung» spaltete die Schweiz. Fast die Hälfte der Schweiz fand, es wären nun genug Ausländer hier. Da fühlte sich Mario Comensoli als Tessiner und mit italienischen Wurzeln als Direktbetroffener. Es war noch eine Stufe mehr als nur die generelle Erfahrung des Unterprivilegierten. Das beschäftigte ihn sehr.

Panorama 73, 1973

Cruyff (La Suisse), 1973-74

Übernahm Comensoli die Verantwortung für seine Bilder und deren Wirkungen?

Die Tatsache, dass er jede Anfrage für ein 1.Mai-Plakat oder für eine Titelseite von irgendeiner linken Zeitschrift angenommen hat, zeigt schon, dass er sich solidarisiert hat. In einem großen Teil seines Bewusstseins war ihm klar, ich gehöre dorthin. Und in einem anderen Teil seines Bewusstseins hat es ihn immer wieder herausgezogen.

Inwiefern ging es in «Tell 73»[2] um eine Auseinandersetzung mit der Schweiz und mit ihrer politischen Situation?

Der Tell-Mythos ist damals genau so gewesen, wie er heute noch ist. An historischen Festzügen lief der Tell mit. Das Nicht-Reflexierte über diesen Mythos, was er eigentlich bedeutet, hat Comensoli ganz sicher gestört. Die Vereinnahmung dieses Mythos durch die Besitzenden, Macht- und Kapitalbesitzenden. In seinen Tell-Bildern kommt immer wieder das Schießende und der Apfel vor, aber sonst eigentlich Nichts des alten Mythos. Comensoli interessierte sich mehr für die damalige Realität. Er befasste sich mehr mit der neuen, etwas komischen Wirklichkeit. Ich hatte das Gefühl, dass er sich unter den Künstlern am intensivsten mit der Idee des Aufstands und der Rebellion beschäftigte. Wir erwischten Comensoli in einer Umbruchsphase und möglicherweise bestärkte die Ausstellung diese noch zusätzlich. Er musste über die Komplexität der Wirklichkeit nachdenken. In den «Tell 73»-Bildern gibt es eine zeitliche Schichtung, denn er musste sich mit dem Vergangenen und dem Konglomerat Realität auseinandersetzen. Die Bilder entstanden entsprechend collagenartig. Ich glaube nicht, dass er dabei der Ansicht gewesen ist, er male die Realität. Aber so ist er der Realität am nächsten gekommen. Für ihn war es eine sehr wichtige Phase, weil er das Abbildenden hinter sich ließ.

In einem Fernseh-Interview bedauert Comensoli, dass die Kunstkaufenden eher rechts orientiert sind.

Oder sagen wir konservativ. Ob rechts, das würde ich in Frage stellen. Konservativ auch im wahrsten Wortsinn, im konservativen Sinn von Bewahren. Ich würde «konservativ» und «rechts» nicht gleichsetzen. Es gibt ja auch ein linker Konservativismus. Es ist zum Beispiel interessant, dass, wenn eine schöne Villa abgerissen wird, der Protest immer von links kommt. Dabei haben diese Leute gar keine Beziehung zum Gebäude. Aber auch mir tut es weh bei jedem alten Haus, das abgerissen wird. Weniger aus politischen Überlegungen, sondern aus antikapitalistischem Denken, aus ästhetischen Gründen.

Wie beurteilen Sie den Vorwurf, dass Comensoli auf einen fahrenden Zug aufgesprungen ist und modische Themen benutzt?

Das kann man so nicht sagen, denn dieser Zug ist auf einem sehr schlechten Gleis gefahren. Leute, die Bilder der Unruhe kaufen, gibt es kaum, vor allem nicht in einem Land wie die Schweiz, was ich nicht unbedingt mit Rechtslastigkeit bezeichnen möchte. Ich persönlich habe in meiner Wohnung auch mehrheitlich Bilder, die mich beruhigen, vitalisieren, aber nicht im Sinne von Beunruhigung. Ich glaube, beunruhigende Bilder eignen sich schlecht als Dekoration. Es gibt ein Menschenrecht auf Dekoration! Ich darf doch an den eigenen Wände das aufhängen, bei dem ich das Gefühl habe, dass es mir gut tut. Aber Comensoli war sich bewusst, wie seine Bilder wirkten. Verrückte Sammler kaufen vielleicht seine

Bilder. Aber wenn er wirklich etwas malen wollte, das großen Anklang gefunden hätte, hätte er andere Themen wählen müssen. Und im Laufe seinen Lebens hat Comensoli realisiert, dass ihm das Etikett des linken Künstlers schadet. Denn er wollte berühmt sein und große Ausstellungen machen. Die Ausstellung im Kunsthaus Zürich bedeutete ihm sehr viel. Doch wenn man sieht, wie schnelllebig der ganze Kulturbetrieb ist, realisiert man bald, dass eine einzige solche Ausstellung nicht viel bringt. Er war einfach sehr verletzlich, hat von sehr vielen Leuten keine Unterstützung erfahren, von denen er sie erhofft hatte. Jeder, der in der Öffentlichkeit tätig ist, erfährt einerseits Anerkennung und andererseits Ablehnung. Bei den einen sind es 99% Ablehnung und 1% Anerkennung. Comensoli ist die Ablehnung, die er Zeit seines Lebens erfahren hat, sehr nah gegangen.

Hat er die kommerziellen Aufträge wie beispielsweise die Gestaltung der Weinetikette oder der Visa-Karte angenommen, um die Masse zu erreichen?

Ja, er wollte an die Masse kommen. Wir begriffen zum Teil nicht, weshalb er die Visa-Karte malte, was ihm auch sehr viele Feinde bescherte.[3] Bei der Weinetikette ist es vielleicht etwas anderes, die schuf er für Freunde. Ich sah ihn nie betrunken, aber er hatte sicher eine gute Beziehung zum Wein. Er war ein wahnsinnig grosszügiger, höflicher und umgänglicher Mensch. Er konnte den Leuten kaum eine Bitte abschlagen. Seine Liebenswürdigkeit steht wieder in einem gewissen Kontrast zur Aggressivität seiner Bilder. Vielleicht ist es das Phänomen des einsamen Menschen – er gehört zu den einsamsten Künstlern, die ich kenne. Er hatte in seinem Atelier an der Rousseau-Strasse ein nahezu eremitisches Dasein.

Um was ging es in Ihrer Freundschaft?

Die neue Welt, 1968

Es war eine gegenseitige Sympathie. Ich finde ihn über weite Strecken einen hochinteressanten und bedeutenden Mann. In seinem Verhältnis zur Realität finde ich ihn nach wie vor einen aussagekräftigen Chronisten. Seine Bilder sagen enorm viel aus über die Schweizer Geschichte des 20.Jahrhunderts. Vielleicht spielt Comensoli in den Museen nie eine große Rolle, aber bestimmt in den Kulturgeschichtsbüchern. Ich kenne keinen einzigen Künstler, der diesbezüglich so viel zu sagen hat wie Comensoli, außer die Fotografen, die sich ähnlich ausdrücken. Diese Aussage mittels der Malerei ist absolut einmalig. Für ihn war die Malerei als Sprache sehr wichtig, und Sprache wird verwendet, um etwas zu transportieren.

Er sagt, dass nicht seine Bilder, sondern seine Figuren politisch seien.

Es ist die Ausgewogenheit von Form und Inhalt, die für ihn gezählt hat. Inhaltlichkeit. Wenn er das Drogenelend malte, ging es ihm nicht um eine Feindbild, sondern um die «armen Siechen». Es lässt sich darüber streiten, ob der Bildinhalt politisch oder einfach ein Faktum ist, zwar innerhalb eines politischen Geschehen, aber ohne politische Absicht. Dies ist uns als Betrachter überlassen. Wie ich ihn in den letzten zehn Jahren vor seinem Tod erlebt habe, war ihm die politische Aussage nicht so wichtig, der Inhalt und die Malerei hingegen sehr. Bei Bertold Brecht gibt es in «Geschichte vom Herrn Keuner» eine 10 Zeilen-Geschichte des Gärtners, der seinen Lehrling beaufträgt, ein Lorbeerbäumchen in eine Kugelform zu schneiden. Der Lehrling schneidet und schneidet, und das Bäumchen wird immer kleiner und kleiner. Am Schluss ist es tatsächlich eine Kugel. Der Gärtner kommt

und sagt, die Kugel ist da, aber wo ist der Lorbeer? Bei Comensoli ging es sowohl um den Lorbeer, den Inhalt, als auch um die Kugel, die Form. Das hat ihn isoliert. Einerseits wollte er nicht ein linker Künstler sein, dem es nur um den Inhalt geht. Er konnte sich mit der Sprache der linken Künstler nicht identifizieren, zum Teil auch nicht mit ihrer Mentalität. Aber andererseits war ihm die damalige geometrische Kunst der Zürcher ein Greuel, weil er nur die Kugel, aber keinen Inhalt erkennen konnte. Dabei spielt sicher auch mit, dass die geometrischen Künstler großen Erfolg genießen konnten – kurzfristig, denn heute spricht niemand mehr von ihnen, und ihre Preise haben sich wieder normalisiert. Wenn damals eine Bank etwas baute, hat einer dieser fünf, sechs Geometriker sofort einen großen Auftrag an Land gezogen. Die konnten alle sorgenfrei leben – er musste vom Einkommen seiner Frau leben. Das ist wohl nicht einfach für einen Tessiner, Italiener, für einen Macho. Eifersucht und das Erfolgreichsein wollen. Unabhängigsein wollen. Auch Geld verdienen können. Vielleicht etwas übertrieben gesagt, ist es die Demütigung seines Lebens gewesen, immer abhängig von einer Frau zu sein.

Wie wollte er sein? Welche Rolle wollte er in der Gesellschaft einnehmen?

Er wäre gerne beliebter gewesen und mehr unter die Leute gegangen. Vergleichbar mit seinen Gastarbeitern, die die Auswanderung auf sich nehmen, um materiell und gesellschaftlich aufzusteigen. Ich glaube, dieser Wunsch war bei ihm eindeutig vorhanden. Dafür gibt es Indizien wie zum Beispiel der Pelzmantel, den er liebend gern getragen hat oder sonst exklusive Kleider. Eigentlich ist es interessant, dass er immer Velo gefahren ist. Das Velo als proletarisches Fortbewegungsmittel. Aber Comensoli im Pelzmantel auf dem Velo – das ist irgendwie kennzeichnend für ihn!

Morte douce, 1988

In der Tat wurde sehr vieles, auch Falsches und Plakatives über ihn geschrieben. So zum Beispiel dass er als stotternd beschrieben wurde. Ich jedoch habe ihn nie stotternd erfahren. Ich kenne einen ganz anderen Comensoli als beispielsweise Mario Barino. An ein objektives Bild kommt man nie heran. Aber an Fakten, die seine Jugend geprägt haben, die Erfahrung der Ungerechtheit, der Klassengesellschaft. Dass es so etwas in der Schweiz gibt, ist sicher etwas, was ihn zeitlebens beschäftigt hat. Das führte ihn zu den «armen Siechen», die er nicht nur einfach als Velofahrer sah. Das geschah bei ihm quasi vor der Haustüre. Im Sommer ging er täglich ins Lettenbad, von wo er auf der anderen Limmatseite die Fixer sehen konnte. Die Szene dehnte sich ins Quartier aus. Er wurde vom passiven Zuschauer zum aktiven. Dabei trat eine andere Betroffenheit hervor. Es war Identifikation – wieder sah er Leute, die ausgeschlossen wurden.

Jeder von uns hat Comensoli anders erlebt. Er wollte nicht auf etwas fixiert werden und das Etikett des politischen Künstlers tragen. Er wollte sich weiter entwickeln, und bei all seinen Bildern geht es um Bewegung. Es geht immer um eine Veränderung. Und die wollte er auch als Künstler leben. Nicht stehen bleiben. Immer weiter und weiter.

Zürich, 31.07.2004

Ausschnitte des Interviews mit Guido Magnaguagno

Wann begegneten Sie Mario Comensoli zum ersten Mal?

Wahrscheinlich auf dem Velo. Ich kam 1966 nach Zürich. Ich glaube, ich sah Comensoli jeweils am Pfauen, wo er mir als Typ auffiel, so wie vielen in Zürich. Er gehörte schon damals irgendwie zur Stadt. Sein geschorener Kopf, was zu dieser Zeit noch selten war. Seine sehr hagere Gestalt. Das immer sehr extreme Velo. Comensoli hatte damals eine große Präsenz in den Zeitungen, vor allem dank Fritz Billeter im Tagi. Billeter war damals ein wichtiger Kunstkritiker in der Schweiz und der Tagi ergriff Partei für diese Rebellion, für diese Revolten. Möglicherweise schuf sogar Fritz Billeter den ersten Kontakt. 1971 gründeten einige von uns eine Künstlergenossenschaft, die «Produzentengalerie» kurz «Produga», zusammen mit Zürcher Künstlern, die zum Teil schon der 68er-Bewegung angehört hatten. Als Künstler war zum Beispiel Hugo Schuhmacher an vorderster Front. Im Kunsthaus Zürich gab es 1980 eine kleine Ausstellung über die «Produzentengalerie», aber das war dann auch schon ihr Ende. Die Galerie existierte etwa von 1973 bis 1980 in der Englischviertel-Strasse. Comensoli hielt sich dezidiert fern von der «Produga».
Comensoli und ich haben uns einfach auf Anhieb gut verstanden, auch wegen den italienischen Wurzeln, dann vor allem wegen dem Fußball – wir waren hochkarätige Fußballexperten. Zu dieser Zeit waren wir beide schon mehr Ersatztrainer oder so. Fußball war damals noch nicht so «In» wie jetzt. Damals wurde man als Intellektuellen schon sehr seltsam angeschaut, wenn man sich als Fußballer geoutet hat. Hingegen wurde über die Arbeiterkultur diskutiert. Es war ein wichtiges Thema, wie die Arbeiterbewegung überhaupt. Das sind Wörter, die man heute fast nicht mehr hört. Arbeiterbewegung, Arbeiterkultur oder proletarische Kultur. Es gab Sondergrüppchen und Cliquen parallel zur «Produzentengalerie». Ein Grüppchen nannte sich «Proletarische Kultur», bei der beispielsweise ich dabei war. Wir schrieben Papers. Comensoli wurde quasi wider seinen Willen als Protagonist vereinnahmt. In diesem Zusammenhang entdeckten wir dann auch sein malerisches Feuerwerk der 50er-Jahren.

Rebellen, 1968

Wie erklären Sie sich, dass viele Angehörige der damaligen Bewegung nun gesellschaftlich irgendwie institutionalisiert sind?

So wie ich es erlebte, waren das die etwas gescheiteren Köpfe, die aus grossbürgerlichen Verhältnissen oder wie ich aus Arbeiterverhältnissen gekommen waren. Es waren die etwas Intelligenteren, die Wacheren, denn es ging sehr schnell. Es gab sehr schnelle Lern- und Transformationsprozesse, derart viel war in Bewegung. Comensoli war uns dabei wie eine Generation voraus, hatte auch politische Erfahrung von Italien her. Er hat jeweils gelacht über unsere politischen Illusionen.

Aber war Comensoli ein politischer Maler?

Politik war zu dieser Zeit Parteipolitik, und damit wollte er nichts zu tun haben. Ich glaube, wenn man gesagt hätte, er wäre ein Maler der Arbeiterkultur, hätte er dies akzeptiert. Er war sehr verbunden mit den Gewerkschaften, auch mit Enzo Canonica. Die Gewerkschaften waren sein eigentliches Feld, nicht die Parteipolitik. Die SP war ihm zu fade und zu brav. Er schimpfte, dass die alten Kommunisten in der Schweiz zu schwach sind. Für ihn war das nicht interessant, obwohl er durchaus auch stalinistische Ansichten hatte.

Aber wenn schon Revolution, dann richtig. Das begründet auch seine Skepsis gegenüber den 68-ern, die für ihn Bürgersöhnchen waren, denen es bloß um ein wenig Emanzipation ging, aber nicht wirklich um Umwälzung der Besitzverhältnisse oder um Abschaffung des Kapitalismus.

Ganz wichtig auf die Frage, weshalb er nicht als politischen Maler apostrophiert werden wollte, waren die Ereignisse um seine Helmhaus-Ausstellung 1953, als er als Künstler kurz vor dem Zenit war. Die Ausstellung wurde von der Zürcher Kunstgesellschaft veranstaltet, und im Helmhaus probierte man sozusagen die jungen Künstler aus. René Wehrli war damals Kunsthaus-Direktor, sah die malerischen Qualitäten von Comensoli und wollte ihm eine Chance geben. Dann kam der Plagiatsvorwurf, dass er den französischen Künstlern alles abgemalt hätte. Und damit haben sie Comensoli kaputt gemacht. Angefangen hat es mit den Kunstkritikern und Künstlern. Vielleicht war es blanker Neid. Die NZZ[4] war zu dieser Zeit ein absolutes Scharfmacher-Blatt. Comensoli haben sie wirklich kurz vor dem Zenit abgeschossen und ihn als Stalinist gebrandmarkt. Das hat er nie überwunden.

Rote Blume, 1972

Nochmals zurück zu der roten Nelke und ihrem Symbolgehalt. Wie bewusst hat er sie eingesetzt?

Ja, sehr. Die Zeichen waren ihm wichtig. Früher waren es die blauen Übergewänder, die Pérrets, die Insignien des Arbeiters, wie er ihn erlebt hat. Es gab einige Genossenschafts-beizen und -lokale in den Vororten von Zürich, an der Peripherie, wo die Bauarbeiter in den Baracken lebten. An einen solchen Ort nahm er mich zwei-, dreimal mit. Das war dann wirklich noch Italien im Ausland, wo alles nach italienischem Muster zu und her ging. Das war seine Quelle. Nur hat er erkannt, dass die Authentizität verloren geht. In einem gewissen Sinne war Comensoli ein Chronist dieses gesellschaftlichen Wandels.

Es ist ein Faktum, dass solche Bewegungen immer von links kommen. Wie hätte er reagiert, wenn ähnliche Ereignisse von rechts gekommen wären? Hätte er diese auch bemalt?

Die Rechte war zu dieser Zeit gar keine Macht, wie es die SVP heute ist. Ich denke, dass der Blocher und die Art des Schweizer-Seins heute schon Stoff für Comensoli wäre. Die Rechte war teilweise Stoff in seiner Pop-Zeit, mit James Schwarzenbach und der Folklore. Das hat er sehr wohl wahrgenommen. Damals waren die Rechten in der Defensive, die gab es zwar und die besaßen auch die Macht. Aber es war nur noch eine Frage der Zeit, bis die Linken führten. Doch als die PDA immer schwächer wurde – natürlich besonders nach Ungarn 1954 – war es schwierig, ein strammer Kommunist zu sein. Aber Comensoli hatte eine sehr gute Nase für die Karrieristen oder für die treuen Arbeitervertreter, wie Enzo Canonica oder Willy Richard, der später Bundesrat wurde. Dennoch war es eine Desillusionisierung für ihn. Denn er hat gemerkt, dass die Arbeiterbewegung an Power verliert, dass sie sich integriert, wie sich auch die Italiener in die Schweizer Gesellschaft integriert haben. Er sah, dass das revolutionäre Potential sehr früh ausgehöhlt war. In der Folge wurde für ihn das Thema des Konsums wichtig, dass dies die eigentlich bestimmende Macht ist.

Engel I, 1975

Wie bewusst war er sich seiner Wirkung?

Schon. Diese Publizität schmeichelte ihn. Es war eine Schwäche von ihm. Aber sie gehört irgendwie zu den Künstlern, eine gewisse Eitelkeit bis Narzissmus, auch in seiner Kleidung, in seiner Extravaganz. Ich glaube, das war nur seine auffällige Äußerlichkeit. Im Herzen war er ein Mann der Arbeiterbewegung. Das andere war ein Spiel, um dem Stempel zu entgehen. Seine Kleider, seine teuerste Sonnenbrille, ihn interessierte diese Show-Ebene. Aber meine Diskussionen mit ihm waren immer hart politisch, was sich auf der Welt ereignet, wo wir stehen und was der neuste Trick des Kapitalismus ist. Ich glaube, die politische Diskussion hat ihn wachgehalten, um wirklich zu sehen, was abläuft. In dem Sinn war er häufig eine Art Prophet. Die Drogengeschichte erkannte er sehr schnell. Oder die Verelendung der Jugend, die Chancenlosigkeit, dass die Intelligenten und Kreativen manchmal relativ schnell im Abseits stehen. Die Frauenbewegung natürlich, die er etwas ironisch gerochen hat und die für ihn noch einmal eine Hoffnung gewesen ist. Die Frau war für ihn beinahe eine mythische Macht, wie eine eigene Partei. Das hängt sicher auch mit seiner Kindheit zusammen und mit seinen zwei Frauen. Auch seine Frau Hélèna war für ihn eine Heilige. Sie blieb völlig im Hintergrund, auf die italienische Art und Weise, ganz privat tauchte sie hin und wieder auf.

Was bedeutete für Mario Comensoli die Stadt? Lebensraum oder Beobachtungsgegenstand?

Natürlich beides. Ich erlebte ihn als zugehörig zu Zürich, als Stadt-Inventar. Er fuhr auf seinem Velo immer die gleichen Wege durch die Stadt. Zürich war die Metropole, dafür hatte er einen Instinkt. Er wollte dort sein, wo die neuen Sachen passierten, am Puls der Zeit. Er war ja immerhin nach dem Krieg in Paris, was die meisten Künstler probierten. Von Paris wechselte er für kurze Zeit nach New York. Doch ich denke schon, wenn die Schweizer Künstler, die es in Paris nicht geschafft hatten, – und es waren doch viele, die nach Paris gehen wollten – zurückkamen, dann nach Zürich. Zürich war wahrscheinlich der vergleichbarste Ort.

Underground II, 1991

Was hat für ihn die Stadt ausgemacht?

Die Strasse, die Öffentlichkeit, aus dem eigenen Lebensraum etwas zu machen. Die Masse in Bewegung war sein Thema, deshalb auch seine Fußballleidenschaft. Nicht nur die Fußballspieler, das Spiel, das sich dauernd ändert, sondern auch die Zuschauer. Ich ging mit ihm ein paar Mal nach Milano an einen Match. Das war für ihn die stellvertretende Revolution. Die Kraft, die in einer Arena entsteht mit 60‘000 Leute. Es ist absolut vorstellbar, dass, wenn die Masse in die Stadt geht, dann die Stadt der Masse gehört. Er wäre bestimmt auch in dieser Masse mitgelaufen. Nicht gerade in der vordersten Reihe, aber er hätte das geliebt. Er hat es geliebt, auf dem Schwarzmarkt die Billetts zu kaufen. Ich auch. Man konnte die Macht der Masse Menschen spüren. Heute erlebt man das hier in der Schweiz nicht mehr. Es ist so, als ob die Medien heute diese Macht hätten und über das Schicksal von Menschen bestimmen würden. Man nimmt es selber nicht mehr in die Hand. Damals hingegen war die Strasse der Ort der Macht, wo der gesellschaftliche Wandel stattfand. In Berlin und Paris ereigneten sich die großen Revolutionen.

Es war eine Hass-Liebe zu Zürich. Einmal blühte er auf, dann gab es wieder einen Knacks, lehnte sich auf die eine Seite und wurde dort groß, wurde zum Symbol. Dann zerbröckelte die Arbeiterbewegung wieder und er vereinsamte. Dann war er eher wütend auf Zürich, über diese Misere am Letten, die niemand außer ihm erkannte und er schlechte Kritik darüber einfing. Man hat das so aufgesetzt gefunden, dass er, der alte Mann, sich nun mit denen solidarisiert. Er verstehe davon ja nichts. Damit hat für ihn alles eine schlechte Kurve genommen. Aus Verzweiflung hat er sich dieser schrecklichen Schweizer Illustrierte und diesem schrecklichen Frank A. Meyer an die Brust geworfen. Es ist zu einer Heimatlosigkeit geworden und ich denke, dass es ihm hier jetzt viel wohler wäre. Ich erlebe diese Stadt nun als viel offener. Im Prinzip muss man nur die Reihen der Bilder der wirklich starken Perioden anschauen. Die Lavoratori in Blu, die Großstadtbilder, der Konsum, die 68er, die Frauenbewegung, dann vielleicht etwas aus der Disco-Welt – wobei ich mir dabei auch nicht so sicher bin – dann die 80er-Bewegung mit der Drogenszene. Wenn man diese zusammen als Ganzes sieht, dann ist es Sozialgeschichte. Alles ist in Zürich entstanden, was ich als große Einheit empfinde, wie eine Klammer.

Morra, 1958

Was war sein gesellschaftlicher Beitrag?

Wahrscheinlich die Kultur, zumal in den 50er-Jahren, die Würde des Arbeiters. Überhaupt, dass der Mensch immer im Mittelpunkt steht. Als Inhalt der Malerei. Als Zentrum des gesellschaftlichen Lebens. Dass der Mensch bestimmen kann, ob wir das oder jenes wollen. Dass wir genug solidarisch sein müssen, damit die Mehrheit wählt. Dass es nicht das Geld ist, das Interesse von wenigen.

Was würde Comensoli heute malen?

Manhattan, 1986-87

Das Fernseh. Die Talk-Shows. Der Konsumismus. Die Übermacht der Waren, der Mode, der Accessoires.

Aber dabei hat er auch mitgemacht!

Ja, ja. Diese Ambivalenz gehört natürlich heute zu einem Künstler. Sie ist sehr produktiv. Ich glaube, es ist wichtig zu sehen, dass es bei ihm immer eine gewisse Verunklärung des Stempels, den er sonst gehabt hätte, gewesen ist. Er musste ihn immer wieder etwas abwehren. Und das war echt gespielt. Natürlich war er eitel – aber konnte so herzhaft über seine Eitelkeit lachen.

Comensoli war ein großer Verehrer von Pier Paolo Pasolini, der sein wichtigster Dichter war. Pasolinis latente Homosexualität hat ihm gefallen. Die schönen Leute um Pasolini. Die Filmwelt hat ihm gefallen. Die Film-Festspiele in Venedig, die d'oro grandiosi-Zeit des italienischen Films mit Antonioni, natürlich die Alten mit Rossolini. Dann kamen die Neuen wie Sconti, dann nochmals die Neueren wie Bertolucci. Zu dieser Zeit gab es etwa 50 wichtige Filmemacher und jedes Mal war in Venedig ein Film besser als der andere. Pasolini machte einen Bomben-Film nach dem anderen. Diese Glamourwelt, in der es wirklich um etwas ging, hat Comensoli wahnsinnig gefallen. Film kann auch heute noch eine große Waffe sein, wie zum Beispiel diejenigen von Michael Moore. Aber damals haben die Filme eine unglaubliche Sprengkraft gehabt.

Hat Comensoli im Medium Film mehr Macht gesehen als in der Politik?

Damals wurde die künstlerische Kultur zur gesellschaftlicher Macht, was ein sehr großes Echo auslöste. Diese Leute gefielen ihm, die italienischen Schauspieler und ihre Schönheit, die sie verströmten. Ihre humane Schönheit. Es waren oft tragische Filme, aber es ging um Lebensstoff. Es war auch die große Zeit der italienischen Literatur mit Pavese, Vittorini, Calvino, Moravia. Er hat Alles gekannt.

Zürich, 13.08.2004

Die Arbeit, 1951

[2] Wanderausstellung mit jungen schweizer Künstlern im Jahre 1973. Mitorganisator Peter Killer.

[3] «Comensoli, der Veränderer

[…] In einer unvergleichlichen Pioniertat hat sie [Cornèr Bank in Lugano] einen Künstler beauftragt, ihren Visa-Karten ein Gesicht zu geben, mit der sich unsere offene, dynamische Gesellschaft auch identifizieren kann. Der 1922 in Lugano geborene Mario Comensoli war für diese eminent politische Aufgabe zweifellos der geeignetste Mann. Nicht nur wegen seiner beschwingenden Italianità. Comensoli hat sich schon immer am Puls der Zeit orientiert. Die Arbeiter- und die 68er-, die Frauen- und Jugendbewegung fesselten ihn gleicherweise als treibende Kräfte wechselnder Epochen. Dass er mehr als Chronist ist, dass er Veränderungen nicht bloß registriert, sondern mitprovoziert, beweist sein jüngstes Engagement. Man kann nur hoffen, dass die Botschaft seiner punkigen Engel die Massen auch erreicht. Ihre Absage an Rebellion und Verweigerung und ihr Ruf nach Integration und schrankenloser Zirkulation dürften in ihrer Poesie aber schwer zu ignorieren sein. Wer sich von ihrer Dynamik erfassen lässt, wird kaum mehr im Dunkeln Rappen spalten. Großzügigkeit und Spendierfreude sind zwangsläufige Folgen. So müssen wir Schweizer im vereinten Europa nicht länger als knauserige Gnomen abseits stehen. Wenn das keine weltbewegende Perspektive ist!»

Caroline Kessler, *Tages-Anzeiger*, 25.08.1990 Zürich.

[4] «Ein Maler sucht die Zukunft – Zur Comensoli-Ausstellung im Helmhaus

Und hier nun tritt Mario Comensoli auf, der wieder den Mut zu einem rein schildernden und dem natürlichen Bedürfnissen der Malerei einsprechenden Bildinhalten besitzt, diesen aber durch vollkommen moderne Formelemente ausdrückt. Comensoli ist durch die notwendige, aber gefährliche Zone der Abstraktion hindurchgeschritten; und was er jeweils fand, das ist ein reiches Neuland, von dem er wohl erst ein Randgebiet zu erkennen vermag, das aber noch ungeahnte Möglichkeiten zu bergen scheint. Dabei ist es höchst aufschlussreich, dass er dort, wo etwa ein Picasso noch zertrümmert, bereits ordnend zusammenfügt, also zum Neubau schreitet. Seine frühen Bilder zeigen zwar schon eine inhaltlich gegliederte Tendenz; doch überwiegt bei ihnen noch der Eindruck des Chaotischen. In wenigen Jahren verdichteten sich dann die ursprünglich scheinbar lose über das ganze Bild zustreuten flächigen Teilen zu einem fassbaren Inhalt. In dieser Entwicklung, die durchaus anti-expressionistisch ist, zeigt sich jene gesunde Italianità, die sich nur ungern in die Sphäre nebuloser Spekulationen verliert.

Noch haftet diesem Oeuvre, wie es bei allen Pionieren der Fall ist, gar manche Schlacke an. Thema und Form finden sich nicht immer harmonisch zusammen, was manchmal eine gewisse Unruhe bewirkt. Dann aber gelingen dem Künstler wieder Werke, die restlos überzeugen, weil sie von den unfruchtbaren Extremen weg zu einer konzentrierten Synthese streben. Da und dort empfindet man die südländische Erzählerfreude als zu naiv, ja als zu plauderselig. Aber weil sie immer im Zeichen einer begrüssenswerten Abkehr vom müden «art pour art»-Dogma, dem so viel Salonparfum anhaftet, steht, gerade deshalb scheint sie uns in die Richtung einer positiven Erneuerung zu weisen. Viele Gemälde, denen übrigens durchwegs der Charakter des Freskalen zukommt, besitzen etwas Absolutes, das eben der allzu individualistischen Empfindsamkeit den Fehdehandschuh hinwirft.»

NZZ, 25.03.1953 Zürich.

Schlusskommentar

«Ich habe stets abgelehnt verstanden zu werden. Als Künstler verstanden zu werden heißt sich zu prostituieren.»[5]

Auf einem Bild von Mario Comensoli wirft ein Arbeiter mit dem Fuß einen Abfallsack weg. Der Sack öffnet sich im Flug, und heraus fallen Papierfetzchen, auf denen das Wort «Kultur» steht. Man müsse eine Beziehung zum Leben haben. Es geht nicht darum, die Wirklichkeit wiederzugeben, das ist es, was Comensoli meint, wenn er sagt: «Die Malerei, das ist nicht der Pinsel.»[6]

Dérailleurs, 1982

Um malen zu können, musste Mario Comensoli intensiv von einem Thema, von einem Vorgang, von Menschen, die er auf der Strasse, in einem Park oder in einem Restaurant sah, berührt sein. Eine Begegnung musste ihn erschüttern. Dann erst ging er an die Arbeit, konnte ihr gar nicht mehr ausweichen. Er wollte in die Gesetze der Malerei eindringen, und zu deren Darstellung benutzte er Motive, die etwas mit unserer Gesellschaft zu tun haben. Dabei war der Mensch das, was ihn am meisten bewegte. Comensoli hatte für die Menschen, die er auf seinen Gemälden und Zeichnungen wiedergab, eine ausgesprochene Schwäche. Der Ausdruck «Sympathie» ist hier zutreffend – eine gemeinsame, verbindende Leidenschaft.
Dennoch glaube ich, dass sein biografischer Hintergrund im Allgemeinen überbewertet wird. Diese Überbewertung bestätigt sich auch in der Tatsache, dass Mario Comensoli gegenüber Peter Killer nie seine Paris-Aufenthalte erwähnt hat. Er sprach nicht viel über sich selber und über sein Leben, dabei war er als Person sicher geprägt von den Ereignissen seines Lebens. Aber seine Bilder ständig auf biografische Erlebnisse zu reduzieren, empfinde ich als zu kurzsichtig. Bösartig könnte man behaupten, der andauernde Verweis auf seinen biografischen Hintergrund in der Rezeption über das Werk Comensoli diene letztlich nur als ein Instrumentarium, um ihn irgendwie doch noch kategorisieren zu können. Die plakative Schubladisierung hängt mit der überbewerteten Interpretierung seiner Bildelemente zusammen. Auch wenn von Guido Magnaguagno betont wird, dass Mario Comensoli einen sehr bewussten Umgang mit den Symbolen gepflegt und diese auch sehr bewusst eingesetzt hat, glaube ich dennoch, dass diese nicht überbewertet werden dürfen.

«Ich habe nicht die Arroganz oder die Einbildung zu behaupten, mit meinen Bildern eine Botschaft zu überbringen»[7]

Comensoli sah sich als Maler nicht im Stande durch seine Bilder politische Botschaften auszusenden. Dabei lag es nicht an einer moralischen Auffassung. Sondern er war der Ansicht, dass das einzig Revolutionäre, was eine Malerei unternehmen könne, sei die Malerei zu revolutionieren.

Spielverderber, 1984|86

«Die politische Interpretation meiner Bilder ist dann ein Missverständnis, wenn man nur die Politik sieht, oder wenn man vorab die Politik sieht. Ich habe als Künstler nie ein politisches Zeugnis abgelegt. Ich habe einfach Menschen gemalt, ich habe immer versucht, die Poesie dieser Menschen in Farben und Formen auszudrücken. Dass meine Bilder oft politische Ausstrahlungskraft haben, ist sicher zutreffend. Aber die Politik ist nicht das Vorrangige. Sie ist die Folge meiner künstlerischen Arbeit.»[8]

Ausgerechnet sein langjähriger Freund Fritz Billeter verpasste Comensoli die politische Etikettierung, gegen die er sich Zeit seines Lebens gewehrt hat. Mit dem oben stehenden Zitat gibt Comensoli eine Stellungsnahme dazu gleich selber ab. Er verneint die politische Wirkung seiner Bilder nicht, was angesichts der Verwendung seiner Bilder für gesellschaftliche Zwecke völlig unredlich gewesen wäre. Was mir durch das Interview mit Guido Magnaguagno bewusst wurde, ist, dass Comensoli sich in Zürich in einem derart politisierenden Umfeld bewegt hat, dass seine Bildinhalte die logische Folge dieses Einflusses sind. Er musste das malen, was ihn beschäftigte. Derart viel an Energie kam zusammen, dass Comensoli in seiner sehr sensiblen Wesenheit unmöglich Landschaftsbilder hätte malen können. Diese geballte Ladung von Emotionen konnte und wollte er nicht von sich abwehren. Seine Malerei wurde genährt durch sein politisierendes Bezugsfeld und durch sein Interesse an den aussenpolitischen Geschehnissen. Es ist nicht verwunderlich, dass er von den politischen Ereignissen in Italien oder in Ungarn mehr ergriffen wurde als von der schweizerischen Politbühne. Er konnte sich nicht mit der Schweizer Partei-Politik solidarisieren, weil es ihr an Wucht fehlt. Hingegen vermochte ihn die 68-er Bewegung zu erschüttern:

«Die aufbegehrende Jugend von 1968 war, wie die Gastarbeiter, das Ungewohnte, das Überraschende, eine neue Ästhetik, die das Gewohnte in ein neues Licht rückte. Kurz vor den Mai-Unruhen in Paris schrieb eine Zeitung: „La France s'ennuie", Frankreich langweilt sich. Wenige Tage später langweilte sich Frankreich nicht mehr. Die Gesellschaft war plötzlich in frische Farbe getaucht, von neuem Leben durchströmt. In der Schweiz erlebten wir für kurze Zeit, wenn auch in abgeschwächter Weise, eine ähnliche Herausforderung, vor allem in Zürich, wo ich lebe und arbeite.»[9]

In dem Sinne akzeptierte er auch die provozierende Wirkung seiner Bilder. Für ihn war Provokation sozusagen eine nachgeordnete Wirkung der Kunst. Doch sie beschäftigte ihn nicht.

Obwohl er Zürich als seine Wahlheimat ausgewählt hat, bin ich mir nicht sicher, wie heimisch er sich hier wirklich gefühlt hat. Zürich – eine Insel der Einsamkeit? Er blieb in Zürich ein Aussenstehender, ein teilnehmender Fremder, so sehr er sich innerlich mit der Stadt verbunden fühlte. Zum Besucher oder gar Zuschauer wollte er aber unter keinen Umständen werden. Aus diesen Grund blieb ihm kaum etwas anderes übrig, als das Wechselverhältnis von Verbundenheit und Distanz, beziehungsweise den Wunsch dazuzugehören und die Einsicht, es doch nicht zu können – nicht zuletzt durch seine Arbeitsdisziplin und durch seine sehr scheue Art – auszuhalten und durchzustehen und genau zu beobachten, was um ihn herum geschah. Er nutzte die ihm gegebene Schaffenszeit wie kaum ein anderer Künstler. Comensoli galt immer als Einzelgänger unter den Zürcher Künstlern, wollte mit ihnen nichts zu tun haben und suchte auch nicht den Kontakt zu ihnen.

«Meine Einsamkeit ist meine Stärke, ich habe keinen Grund, über Isolation zu klagen. Wenn mich tagelang niemand in meinem Atelier besucht, ist das nichts Trauriges, sondern etwas Großartiges, das mir erlaubt, so zu schaffen, wie ich schaffen will. Doch: ein Bild machen ist eine schwierige Sache. Malen heißt von einer Krise zur anderen gelangen. Ein Bild ist die Summe von Krisen.»[10]

Unangepasst, 1982|88

Wenn er nicht viel gereist ist, dann hat das damit zu tun, dass er in seiner unmittelbaren Umgebung oder wenigstens auf dem Weg zwischen seiner Wohnung und dem Atelier alles antraf, was er an Lebensstoff zum Malen und Leben benötigte. Zürich bildete für ihn einen Mikrokosmos, ein Universum an Ort und Stelle. Zu diesem Universum gehört Politik als Folge des menschlichen Zusammentreffens. So schliesst sich der Comensoli-Kreis um Kunst, Stadt und Politik.

Nun – ich habe nicht mit einer derart geballten Ladung an Stoff gerechnet. Ich war mir bewusst, dass die Auseinandersetzung mit Comensoli die Stadt Zürich als politischen und gesellschaftlichen Schauplatz bedingt. Ich bin verblüfft über seine grenzenlose, über Allen und Allem stehende Faszination am Menschen, was durch die Interviews mit Peter Killer und Guido Magnaguagno verdeutlicht wird. Dennoch ist für mich Comensoli als Mensch immer noch zu einem gewissen Grad unfassbar, mit widersprüchlichen Zügen, zum Glück! Ich habe realisiert, wie einfach es ist, mit Hilfe einer politischen Interpretation Comensolis Bilder lesen zu wollen. Letztlich bleibt mir zu hoffen, eines Tages seine Bilder wieder gelöster sehen und die unvoreingenommenen Begeisterung spüren zu können.[11]

[5] «Mario Comensoli - Maler einer menschlichen Komödie – Ein Schweizer Realist des 20. Jahrhunderts» Film von Mürra Zabel.

[6] «Realismus heisst bei Mario Comensoli: die Menschen, die er malt» Aurel Schmidt, in: Comensoli Discovirus, Limmat Verlag Genossenschaft, Zürich 1981, S. 54.

[7] «Mario Comensoli: Meine Bilder dienen kaum als Geldanlage», in: Vera Bueller, *Der Schweizer Beobachter*, Zürich 09.01,1990.

[8] «Ich suche die Poesie» Frank A. Meyer im Gespräch mit Mario Comensoli, in: *Mario Comensoli*, Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich 1989, Bentelli Verlag Bern, 1989, S. 30.

[9] «Ich suche die Poesie» Frank A. Meyer im Gespräch mit Mario Comensoli, in: *Mario Comensoli*, Ausstellungskatalog des Kunsthaus Zürich 1989, Bentelli Verlag Bern, 1989, S. 28.

[10] «Einsamkeit ist meine Stärke» Peter Killer in: *Mario Comensoli. Skizzen 1988-1991*, Benteli Verlag Bern 1991, S. 11.

[11] «Eine Interpretation, die von der höchst zweifelhaften Theorie ausgeht, dass ein Kunstwerk aus inhaltlichen Komponenten zusammengesetzt ist, tut der Kunst Gewalt an. Sie macht die Kunst zum Gebrauchsgegenstand, der sich in ein geistiges Schema von Kategorien einordnen lässt.»
«Gegen Interpretation», in: Susan Sontag, *Kunst und Antikunst – 24 literarische Analysen*, 6. Auflage. S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main 2003, S. 18.