

TEXT VON MAX WECHSLER ÜBER CORINNE BONSMAS
ZUR GRUPPENAUSSTELLUNG IN DER KUNSTHALLE BERN MIT
BABETTE BERGER, CORINNE BONSMAS, PASCAL DANZ, SILVIA
GERTSCH UND KOTSCHA REIST
22. 3 – 28. 4. 1996

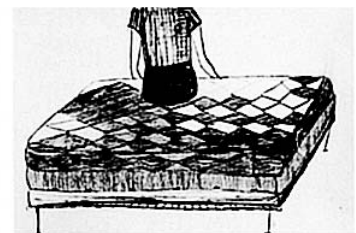
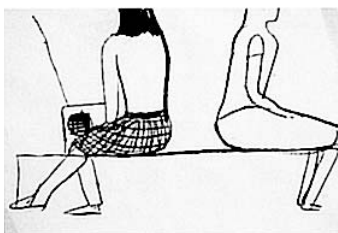
**VOM ABGRUND DES GEWÖHNLICHEN, EINE CLOWNERIE
OHNE LÄCHERLICHKEIT:
ZUR MALEREI VON CORINNE BONSMAS**



Auf dem Hinlergrund einer geometrischen Komposition die Figur, deren Erscheinung ebenso irrwitzig wie beunruhigend zwischen «Geisha» und «Popeye» schwankt. In einer janusköpfigen Bildwirklichkeit ist hier die Gleichzeitigkeit des Unvereinbaren in eine derart dichte malerische Realität verwoben, dass der metamorphotische Prozess des Übergangs und der Durchdringung sich kaum mehr nachvollziehen lässt. Denn auch dieses Bild wird von jener Oberflächenpräsenz dominiert, die für die Malerei von Corinne Bonsma so charakteristisch ist und hinter der sich das dramatische oder lustvolle Abenteuer des malerischen Prozesses nur als Ahnung abzuzeichnen vermag. Gleich hinter oder unter dem Bild, wenn man so sagen kann, stossen wir schon auf die immer irgendwo hell aufscheinende, sehr feingewobene Leinwand, auf deren transparentem Leimgrund sich die Malerei zur Oberfläche gegen das Bild hin aufbaut. Kurz, es manifestiert sich hier eine extrem dünnschichtige Malerei, so dass man in einzelnen Fällen schon fast von aquarellistischer Zartheit sprechen möchte – wie etwa im Fall der «Lampe», einem Bild, das unter anderem auch auf ganz geheimnisvolle Weise das Wesen des Lichts thematisiert, ohne dieses darzustellen: die Emanation des Lichts ist nicht im Gegenstand, sondern im Bild. Doch lassen wir uns nicht in die Irre führen, denn die impressionistische Qualität des Aquarells ist nicht selten das Resultat einer sehr dezidierten Bildbearbeitung auch mit eher unsanften Mitteln, denn Rakel und Spachtel liegen der Künstlerin so gut in der Hand wie irgendein gepflegter Pinsel. Nein, die aquarellistische Zartheit dient hier nur als Metapher für eine Transparenz, die weit über die Poesie und den Zauber von wohlgesetzten Lasuren hinausgeht, für eine Transparenz, der auch ein Element von Entschiedenheit und Härte eignet. Die Tiefe oder der Grund dieser Malerei ist aber darum nicht einfach zu vernachlässigen. Denn auf paradoxe Weise offenbart und unterstützt diese dünnschichtige Transparenz nicht nur die Klarheit in der Artikulation des Bildes, sie macht gleichzeitig auch die Vergangenheit oder das Alter des Bildes anschaulich, wenn auch nicht notwendigerweise einsichtig. Die in den Schichtungen verborgene Historie formuliert sich nämlich nicht in eindeutig interpretierbaren Ablagerungen, die einen deutlich lesbaren Prozess der Annäherung von einer Grundidee, einem Entwurf bis zur Gegenwart der schlussendlichen Bildwirklichkeit aufzeigen würden. Die augenscheinlich in diesen Bildern abgelagerte Geschichte scheint weiter gefasst zu sein, nicht primär nur die Bildgenese zu reflektieren, sondern ganz selbstverständlich auf einen allgemeineren und weiten Raum der Erinnerung zu verweisen, in dem sich auf seltsame Weise die Wahrnehmung der Kunst mit den Erfahrungen des Lebens, mit der Wirklichkeit des Alltags vermischen.

Bemerkenswert ist, dass sich diese existentielle Dimension des Bildes mit einer geradezu unbefangenen Selbstverständlichkeit manifestiert. Sie ist denn wohl auch nicht das Resultat eines künstlerischen Kalküls oder philosophischer Grübeleien sondern in erster Linie ein Resultat der Lebenswirklichkeit und der spezifischen Arbeitsweise der Künstlerin. Doch das sind Mutmassungen, die keinen wesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung der Bilder selbst haben; und es müssen Mutmassungen bleiben, denn ich halte mich da ganz an Freund Ignatz aus «Krazy Kat», der überzeugend dafür hält: «*Donot ask stupid kwestions to an artist*» Es ist doch so, dass Corinne Bonsma nicht immer derart spontan und leichthin formuliert, wie es manchmal den Anschein hat, doch die im Verlaufe der Arbeit selbstverständlich sich einstellenden Zweifel und die daraus sich entwickelnden Abschweifungen sind weniger Gegenstand der Bewahrung oder der Korrektur als vielmehr der Erkenntnis und der Verwerfung. Das heisst, ihre Annäherung an die Vision des werdenden Bildes verläuft nicht über den Schmerzensweg der *Pentimenti*, denn es gibt hier nichts zu bereuen – nur zu präzisieren. Mit einer bemerkenswert grosszügigen Radikalität und nicht ohne Zuversicht werden die früheren Stadien des Bildes nämlich nach Bedarf runtergewaschen oder abgeschliffen, damit sich der verfolgte Gegenstand und der angestrebte Charakter des Bildes vom Arbeitsprozess zwar gezeichnet, aber letztlich unbeschwert und mit der denkbar grössten Deutlichkeit herausbilden kann. Dieses auf dem Hintergrund der beschworenen Zartheit schon fast rabiate Vorgehen zielt letztlich nur darauf ab, das Motiv ganz konsequent zu präzisieren, damit dessen Gegenständlichkeit nicht Gefahr läuft, sich in anekdotischer Geschwätzigkeit zu verlieren. Transparenz ist hier auch eine Form der Verdichtung, die das Bild als kristallklare Epiphanie auf den Punkt bringt.

In erster Linie ist das hier kultivierte Phänomen der Transparenz natürlich im Zusammenhang mit der Bildfindung zu sehen, stellt also vor allem einen Aspekt der *peinture* dar. Es lässt sich aber über die Qualität einer malerischen Delikatesse hinaus, so konkret wie metaphorisch naheliegend, auch als eine Art von Dünnhäutigkeit verstehen; nicht im üblichen Sinne von Empfindlichkeit allerdings, sondern im Sinne von Empfindsamkeit, wenn nicht sogar als Verletzlichkeit. Damit wird der Vortrag der Malerei selbstverständlich auch zu einem Aspekt der Interpretation, zu einem Hinweis auf die in der Oberfläche thematisierten Motive, die uns nicht selten auch unter die Haut gehen. In jüngster Zeit haben sich diese Bildgegenstände wie in «Z» oder «Rautenmuster» zum Teil in scheinbar abstrakte Gefilde zurückgezogen oder, wie man auch sagen könnte, unaufdringlich in den Notwendigkeiten und Verlockungen der Malerei versteckt. Dennoch bleibt diese Malerei grundsätzlich gegenständlich lesbar: das «Z» als die Chiffre von Zorro, zum Beispiel, oder das «Rautenmuster» als Detail einer Tapete oder eines Kostüms. Der Bildgegenstand ist also derart angelegt, dass wir uns unweigerlich in einem Bereich der Mehrdeutigkeit bewegen, welche aus dem Spannungsfeld zwischen gegenständlichem Motiv und dem stets gegenwärtigen Potential malerischer Abstraktion erwächst.



Um einen möglichen Weg in die Verstrickungen dieser Mehrdeutigkeiten zu finden, empfiehlt sich eine nähere Betrachtung des zeichnerischen Werks. Es handelt sich dabei um einen wachsenden Komplex von bemerkenswert klar umrissenen Kohlezeichnungen, in welchen die Thematik dieser Bildarbeit vielleicht unverstellter dargeboten wird. Offenkundig geht es hier um Situationen und Stimmungen des Alltags, um irritierende Beziehungen – zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Raum oder Mensch und Gegenständen. Der Mensch ist fast immer eine schon aus früheren Bildern bekannte Mädchenfigur; eine junge Frau, die sich irgendwie selbstverloren in ebenso trivialen wie absurden Situationen wiederfindet, die man in ihrer Essenz sehr wohl als elementar clownesk charakterisieren kann. Es sind Momente, in denen Tragik in Witz umkippt und der Witz zuweilen den schalen Nachgeschmack der Niederlage annimmt. Wir wissen aber auch, dass es gerade die Niederlage ist, in welcher der Clown sich zu seiner wahren Grösse aufschwingt, denn seine nonchalante Schwerfälligkeit und seine geradezu absurde Respektierung der Spielregeln erweist sich als eine zutiefst anarchische Dekonstruktion der herrschenden Verhältnisse. Diese «lustige Person» verfügt über ein nicht zu unterschätzendes Mass an Durchtriebenheit und eine Palette des Ausdrucks, die gut und gern die Spannweite zwischen der linksich perlenden Virtuosität der Klavierstücke von Erik Satie und den aggressiven Videos von Bruce Nauman überbrückt. Selbstverständlich ist es der Künstlerin durchaus klar, dass sie mit dem Clownesken ein traditionellerweise männlich besetztes Gebiet annektiert. Es scheint ihr dies aber nicht nur legitim zu sein, sie sieht in diesem allgemeinmenschlichen Wirkungsfeld voll anarchischem Potential aus naheliegenden Gründen sogar einen idealen Raum, um ihre eigenen, in vielem auch spezifisch weiblichen Anliegen zu formulieren. Denn es liegt auf der Hand, dass der Impuls zu diesen Bildern in einer ebenso einfühlsamen wie selbstkritischen Beobachtung und Reflexion der eigenen körperlichen und seelischen Befindlichkeit liegt – nicht zu vergessen, der gesellschaftlichen Situation, der individuellen *und* der kollektiven. Ein Vorgehen, das konzeptuell durchaus eine gewisse Verwandtschaft zum Ansatz von so unterschiedlichen Künstlerinnen wie Maria Lassnig oder Marlene Dumas hat.

Man könnte angesichts dieser Bilder durchaus an Winnies «Glückliche Tage» denken, doch Samuel Beckett oder Eugène Ionesco, der ganz andere, in diesem Falle vielleicht sogar naheliegendere Ahnherr des Absurden, müssen nicht zwingend bemüht werden. Denn Corinne Bonsmas direkte Quelle der Inspiration liegt mehr im normalen Irrsinn der Alltagsbewältigung, in der rätselhaften, abgründig glücklichen Spielwelt der Kinder und, nicht zuletzt, im fiktionalen Universum der Comics. Diese Herkunft verleiht den dargestellten Fragmentierungen oder Entstellungen der Körper und der Isolation von Gegenständen und Details eine gewisse Natürlichkeit, die im ersten Moment über die impliziten Verletzungen hinwegzutäuschen vermag. Doch gleichzeitig ist die Wirklichkeit dieser Darstellungen immer auch Ausdruck eines vielschichtigen Rollenspiels, welches den zwar unverstellt formulierten, aber indirekt ausgesprochenen Gehalt der Szene nur um so nachdrücklicher ins Bewusstsein insinuiert. So lassen sich diese Bilder recht eigentlich auch als Palimpseste verstehen, die ihren untergründigen Text in einer zwingenden malerischen Transformation an der Oberfläche wieder entzifferbar werden lassen.