

Prozessual – situative Kunst

„Die ungeheure Welt, die ich im Kopf habe.
Aber wie mich befreien und sie befreien, ohne
zu zerreißen.“

(Franz Kafka, 1913)

Cornelia Komors nicht–gegenständliche Malerei (vorwiegend in Acryl-Mischtechnik) welche sie seit 2002 in Ausstellungen an der Bergstraße und im Rhein-Neckar-Kreis, aber auch international in der Schweiz, in Österreich und in Luxemburg präsentiert, ist in letzter Instanz sichtbarer „Aus-druck“ emotionaler Befindlichkeiten, „Expression“ dessen, was sie – angeregt und inspiriert durch Natur–„Ein–drücke“, durch „Impressionen“ also - denkt und fühlt, erträumt und erhofft: eine dialektische Wechselwirkung, die im Bild dann als Einheit erscheint, als Einheit von objektiver Naturerfahrung und subjektiven Erlebnissen.

Was insonderheit ihre Holzskulpturen angeht, die sich kunstgeschichtlich von den „Ready mades“ bzw. den „objets trouves“ herleiten, und die sie kaum in der äußeren „Fundform“ verändert, allenfalls durch Lackierung den Oberflächencharakter modifiziert, so kommt noch ein ihr sehr wichtiges Element hinzu: durch die unendliche Fülle der Naturformen – auch und gerade durch Witterungseinflüsse bedingte Zersetzungsprozesse – dem Betrachter die Augen zu öffnen für Schönheit und Vergänglichkeit der Natur, für deren Werden und Vergehen.

„Ein Bild ist zunächst, noch bevor es etwas darstellt, eine mit Farben in einer bestimmten Ordnung bedeckte Fläche.“

(Maurice Denis, 1890)

Die alles entscheidende Frage ist nun für die Künstlerin, wie sie Impressionen der Natur und deren psychische Expression malerisch realisiert. Dieser Transformationsprozess kann nur über eine ganz individuelle Formgestaltung erfolgen, über die Aussagekraft eines ganz spezifischen Formenvokabulars. Und erst diese „Formung“ macht aus dem bloßen Kunsthandwerk autonome Kunst. Gilt dies auch für gegenständliche Kunst, die mimetisch-naturalistisch ein Blumengebinde oder eine Landschaft abbildet, so erst recht eigentlich aber für nicht-gegenständliche Kunst, in der immer schon das „Wie“ über das „Was“ dominiert hat. Wie also organisiert Cornelia Komor in ihren Bildern das „Wie“? Wie „formuliert“ sie das, was sie einerseits in der Realität empirisch sieht und andererseits in den Tiefen ihres Bewusstseins intuitiv fühlt auf der zweidimensionalen Fläche? Schon die vorbereitende Grundierung und der erste noch spielerisch „fließende“ und „tröpfelnde“, alle Möglichkeiten offenhaltende Farbauftrag – zunächst eine rein handwerkliche Operation – werden in ihrer gediegenen Bearbeitung ein kleines Kunstwerk sui generis: da entpuppen sich in Nahaussicht pastose Schlieren als Miniatur-Gebirgsketten, zwischen denen sich filigrane Canyons und Flussläufe öffnen und im größtmöglichen Kontrast zu diesen „Bildchen im Bild“ die Weite einer glatten, leuchtenden Farbfläche. Mit diesen ersten freien Spiel-Experimenten (man ist versucht an Schillers Aussage in seinen „Ästhetischen Briefen“ zu denken, dass der Mensch lediglich im „Spiel“ ganz frei sei) hat die Künstlerin ein Chaos geschaffen, welches im weiteren Schaffensprozess einer Struktur unterworfen, in Form gebracht werden muss; es gilt Ordnung zu schaffen, aufzuräumen. Ich sehe drei „Ordnungsmaßnahmen“:

1. Diffuse Farbflächen der ersten Arbeitsphase werden über-malt, aber so, dass die früheren „Zustände“, d.h. die unteren Schichten noch sichtbar sind, diaphan durchscheinen, im dreifachen Hegel'schen Sinn also „aufgehoben“ sind. Dadurch wird der Schaffensprozess (das Bild als Artefakt) und gleichzeitig die Dimension „Zeit“ für den Betrachter sichtbar gemacht. An anderen Stellen wird die Farbe – mit der Spachtel aufgetragen – derart pastos verdichtet, dass das Farbgerinsel Raum beansprucht, damit die zweidimensionale Fläche transzendiert und die dritte Dimension „erobert“.

2. Im „Endzustand“ (ein für C.Komors Bilder problematischer Begriff, den ich nur heuristisch verwende) präsentieren sich die Bilder als raffinierte Farbkompositionen, welche eine inhaltliche Aussage, wie sie in manchen Titeln zumindest assoziiert wird, ver-bildlichen können: in „Und es wird heisser...“(2015) dominiert die Glutfarbe Zinnoberrot, sekundiert durch, die Glut noch steigernd, gelbe Partikel in Variationen bis zum Weiß. Im Triptychon „Das weite Land der Seele“ (2017) setzt die Künstlerin eine Blau-Dominante, die alle Chagements dieser Farbe verwirklicht und so - um in diesem musikalischen Metaphernbereich zu bleiben – eine „Symphonie in Blau“ komponiert, in der versprengte Grünkompartimente als Subdominante figurieren und einige kleine pink-rosa Partikel - äußerst apart, sehr delikat - den verminderten Septakkord bilden: malerische Farbkomposition auf höchstem Niveau.

3. C.Komor kommt als Designerin nicht nur von der Farbe, sondern auch von der Linie her. Diese ist als grafischer Gegenpol zur amorphen Farbfläche verwendet oder als Schriftzug mit Sprech-Akt-Konnotation (John R.Searl) eingesetzt.

In den meisten Bildern allerdings ist die Linie nur als virtuell zu denken, als Zusammenstoß zweier Flächen, gemäß der kunstphilosophischen These, dass die Natur keine Linien kenne.

Obgleich die FORM, wie ausgeführt – insbesondere bei nicht-gegenständlicher Malerei- das Entscheidende ist, das , was Kunst als „ästhetischen Mehrwert“ (Th.W.Adorno) ausmacht, muss doch nach dem „Was“ zumindest gefragt werden: In vielen Bildern ist es ein farbig stark akzentuierter Keil bzw. ein langgezogenes spitzwinkeliges Dreiecksformat, die in eine geschlossene Farbfläche eindringen, diese explosionsartig aufbrechen, eine Schweiße schlagen , eine Teilung verursachen. Man könnte, bei aller gebotenen interpretatorischen Zurückhaltung, an eine wie immer geartete Energie denken, die sich Raum schafft; an Unberechenbarkeiten, an Wechselfälle des Lebens. Nachstehend und abschließend der Versuch, exemplarisch ein Bild in diesem Sinne zu deuten.

„Turquoise“: aus der Ferne und Halbdistanz dominieren Blau, Grün, Gelb und Weiß in vielen, subtilen Modulationen flächendeckend das Bild in leicht schräg-horizontaler Ausrichtung . In Nahsicht faszinieren grundierende Details, welche eine aufregenden Oberflächenstruktur erzeugen: da finden sich mit der Bürste gezogene parallele, furchenartige Strichlagen; da gibt es künstlich erzeugte Craqueluren, welche eine parzellenhafte Kleinfeldaufteilung assoziieren. Im Kontrast zu dieser unruhigen Struktur die eher weichen, verfließenden Flächen – aber selbst diese sind mit kleinsten Fleckchen und Pünktchen akzentuiert. Und dann bleibt das Auge hängen, der Blick wird von einer dramatischen Situation angezogen, fixiert eine verdichtete, konzentrierte Stelle gegen den rechten Bildrand hin. In das blaue Umfeld bricht eine bizzare grün-orange-anthrazitfarbene spitze Dreiecksform ein, welche durch einen weißen Keil mittig geteilt wird; dieses Weiß mit zwei kleinen Ablegern 4

scheint aus einer weiteren weißen Dreiecksform darüber entwichen zu sein, in welcher eine Vielzahl an kleinteiligen blauen und orangefarbenen Pünktchen umher“schwirren“. Man spürt: hier geschieht etwas, bricht etwas auf (oder ein) erzeugt Bewegung und Dynamik . Genauer kann dieses Etwas, weil es sich ja um eine nicht-gegenständliche Bildaussage handelt, nicht definiert werden. Aber das ist genau der Punkt, wo, angeregt durch die Formensprache, die Betrachter-Phantasie ins Spiel kommen sollte. Wie sind aufgefordert, mit unserer Vorstellungskraft die im Bild angelegte Spur aufzunehmen, zu verfolgen und – vielleicht – inhaltlich zu ergänzen, zu komplettieren.

Es ist, denke ich, nicht zu viel gesagt: die diplomierte K o m m u n i k a t i o s – Designerin will auch in ihren Bildern den D i a l o g mit dem Betrachter, will ihn veranlassen, das in den Bildern Formierte zu erkennen und zu befragen – auch und gerade in tatsächlich formulierten Fragen an die Künstlern.

Stefan Ackermann

