

Bayerische Staatszeitung

8000 München 2

17.02.89

BY4 G

Aufl. 19.517

16600

Der Schrei des Verlorenseins

Das Münchner Lenbachhaus erinnert an die Künstlergruppe COBRA

Der Name stand einmal für einen Mythos. COBRA, das bedeutete noch in den sechziger Jahren, als es die Gruppe schon lange nicht mehr gab, den radikalen Bruch mit einer bürgerlichen Kunsttradition, die im Kriege untergegangen war oder zumindest ihre Hohlheit, ihre Brüchigkeit gezeigt hatte. Das künstlerische Selbstverständnis der COBRA-Maler war auch davon geprägt, daß sie in Ländern lebten, die während des Krieges unter der deutschen Besatzung gelitten hatten. Immerhin haben die Besatzer die verbohrt Nazidoktrin von der „entarteten“ Kunst nicht mit jener Unnachgiebigkeit in die Realität umgesetzt, wie dies in Deutschland geschah, sondern den Künstlern eine gewisse Freiheit gelassen. Dennoch war neben der sozialistisch gefärbten Antibürgerlichkeit auch eine antifaschistische Grundhaltung eine der fundamentalen Positionen der COBRA-Künstler.

Zusammengefunden hatten sich diese Maler (und einige wenige Bildhauer) aus Dänemark, Belgien und den Niederlanden im Frühjahr 1948 im Zeichen des gemeinsamen Widerstands gegen die etablierte Kunst, auch wenn jene von sich aus schon antibourgeoise Züge hatte wie der Surrealismus, der in der großen Pariser Ausstellung 1938 noch einmal seinen Glanz und Facettenreichtum gezeigt hatte, aber längst unter einer Ideologieüberfrachtung erstarrt und als Gruppenphänomen am Ende war, freilich nicht als schöpferisches Prinzip der einzelnen Künstler, die wie Dalí in den vierziger und Magritte auch in den fünfziger Jahren noch bedeutende Bilder malten.

Eine der Vorläufergruppen, aus deren Zusammenschluß COBRA hervorging, waren die belgischen „Surréalistes Révolutionnaires“, die den hochintellektuellen Surrealismus von unten, vom Primitiven her aufbrechen wollten. In Dänemark waren es die experimentellen „Abstrakten“, die zwar keineswegs im üblichen Wortsinne abstrakt (= gegenstandslos) malten, sich aber von allem Realismus, von der Perspektive und anderen Errungenschaften einer hochzivilisierten Kunst abwandten und die Rückkehr zur künstlerischen Naivität, zur kindlichen Ursprünglichkeit predigten und für sich auch verwirklichten. Übrigens waren die meisten dänischen Mitglieder der Gruppe um rund ein Jahrzehnt älter als die Belgier und Niederländer. Carl-Henning Pedersen, Asger Jorn, Ejler Bille und Egill Jacobsen waren zwischen 1910 und 1914 geboren und traten mit ihrer „wilden“ Kunst schon in den dreißiger Jahren auf den Plan, während Karel Appel, Constant (bürgerlich: Constant Nieuwenhuys), Corneille (Cornelis van Beverloo) und Pierre Alechinsky in den zwanziger Jahren geboren waren und darum auch erst während des Krieges und vor allem nach dem Krieg zu ihrem eigenen Stil fanden oder gar überhaupt erst zu malen begannen.

Den Namen hatte der Schriftsteller und Maler Christian Dotremont geprägt, indem

er die Anfangsbuchstaben der drei Hauptstädte Copenhagen, Brüssel und Amsterdam verschmolz. Dotremont war der intellektuelle Kopf der Gruppe; er redigierte die gleichnamige Zeitschrift, von der acht Hefte erschienen, das erste im März 1948, das letzte im Oktober 1951. Nur in diesen dreieinhalb Jahren war COBRA wirklich existent, wenngleich die Verbindung zwischen einzelnen Künstlern weiterhin bestand und mehrere von ihnen auch später gemeinsam ausstellten. Dennoch war es eine Verbindung von Einzelgängern, die verbunden waren in der gemeinsamen Protesthaltung, doch nie durch einen bestimmten, für alle verbindlich erklärten Stil oder gar eine Doktrin – die genau dem zuwidergelaufen wäre, um was es diesen Künstlern ging, nämlich der absoluten Freiheit im Experimentellen, dem Primat des Emotionalen vor dem Rationalen.

Vor zwei Jahren erinnerte das Lenbachhaus in München an einen der bedeutendsten dieser Maler, an Asger Jorn; jetzt ist dort eine umfangreiche Retrospektive mit einer Werkauswahl von einer ganzen Reihe der COBRA-Künstler zu sehen – mit siebzig Bildern, fünfzig Zeichnungen, Aquarellen und Gouachen sowie einigen Plastiken ein repräsentativer Überblick. Soviele Künstler, so viele Temperamente, die auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen, kaum gelingen kann. International bekannt wurde die Gruppe durch die große COBRA-Ausstellung im Herbst 1949 im Amsterdamer Stedelijk Museum, an der neben den Gründungsmitgliedern auch zahlreiche Gäste teilnahmen, unter ihnen die Deutschen K.O. Götz und Heinz Trökes; die letzte gemeinsame Ausstellung der gesamten Gruppe war genau zwei Jahre später in Lüttich, dort aber schon im Zeichen der Auflösung.

Eines der vehementesten Temperamente ist der Niederländer Karel Appel, der heute 67-jährig in Monaco lebt. Bilder wie „Gefangene Katze mit Mäusen“ (1948) oder „Frühling am Strand“ (1953) zeigen am deutlichsten den Hang, sich kindlich, unbefangen, frei von aller akademischen Schulung, aperspektivisch, also „primitiv“ zu geben. Im „Vogelkampf“ (1954) kommt eine Heftigkeit der Malgerechtigkeit ins Spiel, wie sie kaum ein junger Wilder nach 1980 an den Tag gelegt hat. Auf vielen Bildern dieser Künstler begegnen uns Tiere, zum einen als Ausdrucksträger des ungezähmten Lebens, der ungebrochenen Vitalität, nicht selten aber auch als Metaphern des Aggressiven, Abgründigen, Bedrohlichen. Asger Jorns Bild „Das Recht des Adlers“ (1952) zeigt aufgerissene Schnäbel und Mäuler, Sinnbild vom Fressen und Gefressenwerden.

Animalische Urängste nehmen in vielen dieser Bilder Gestalt an. Constant's schönes Bild „Weinende Frau, von einem toten Blatt verwundet“ (1949) zeigt einen riesigen schwarzen Vogel, nicht viel kleiner als die „weinende Frau“ – ein Dämon mit zahnbewehrtem, aufgerissenen Schnabel.

So elementar und vital wie die malgestische Explosivkraft dieser Kunst waren die Künstler selbst keineswegs, mehrere von ihnen starben früh, zum Teil Opfer der frühen Entbehrungen, Asger Jorn und Dotremont siechten an der Schwindsucht dahin, Jorn war zudem die letzten Jahrzehnte psychisch stark gefährdet; das Unheimliche, das in seinen Bildern manifest wird, war nicht anempfunden, sondern erlitten.

Diese Kunst war aus dem Erlebnis des Krieges heraus geboren und hat sich nie aus dem Schatten des Todes entfernt. Daran nicht zuletzt wird es liegen, daß wir heute uns wieder einer Affinität zu dieser Kunst bewußt werden. Wir hören wieder den Schrei des Verlorenseins, der aus Jorns wildbewegtem Bild „Das Floß der Medusa“ (1950) uns entgegen tönt, einem Bild, das die literarische Detailfreude Céricaaults abgestreift hat und nur noch ein Gebirge aufgetürmter, den Wellen preisgegebener Leiber zeigt, auch sie kaum noch als menschliche Formen erkennbar: Sinnbild der ausgesetzten Kreatur, gemalt zu einer Zeit, in der der Existentialismus – auch er ein Geschöpf des Krieges – noch in Blüte stand. So anrührend die bewußte Kindlichkeit in den frühen Bildern anderer Dänen wie Carl-Henning Pedersen („Das gelbe Pferd und die Morgenröte“, 1941) auch sein mag, in Constant's „La Guerre“ (1950) oder Corneilles „Tauromachie“ (1951) fühlen wir uns direkter, elementarer angesprochen, denn solche Bilder kommen aus Tiefen, die so weit hinabreichen, daß auch wir darin unseren Urgrund haben.

Sich dieser Malerei erinnern, heißt darum nicht nur sich der Kunst der Nachkriegs-Avantgarde erinnern, die Bilder von den noch schmerzenden Wunden des Krieges malte; es heißt auch, sich einer Kunst erinnern, die überzeitliche Ängste, niemals heilende Wunden in Bildern zu fassen vermag. Der Titel einer Nürnberger Ausstellung über die ersten Nachkriegsjahre wird heißen „So viel Anfang war nie“ – ein Motto, das man auch über die Kunst der COBRA setzen könnte. Doch was sie leistete, blieb im Panorama der Kunst der späten vierziger und frühen fünfziger Jahre isoliert – ein Aufbruch zu neuen Ufern, die nie erreicht wurden. Über dieser Kunst lag nicht nur der Schatten des Todes, sondern auch der des Scheiterns. Das verstärkt in ihr die Züge des Tragischen (bis zum 27. März, Katalog 34 Mark). Walter Fenn

ELBA 71440