



Tier, Nacht, Schrei und Mensch

Bilder der Gruppe „Cobra“ in München / Von Hans-Joachim Müller

Die „Rede an die Pinguine“ klang so gar nicht nach franziskanischer Erbauungsprosa: „Unser Ziel ist“, gab der Maler Asger Jorn bekannt, „der Herrschaft der Vernunft zu entkommen, die nichts anderes ist als die idealisierte Herrschaft der Bourgeoisie, um die Herrschaft des Lebens aufzubauen.“

Es war 1949. Auf dem einen Teil des Ruinenkontinents Europa hatte sich die Herrschaft der Bourgeoisie längst neu fundiert und verlässlich befestigt. Auch Künstler traten damals mit großzügigen Marshall-Plänen auf. Eine Gruppe dänischer Maler gab dem New Yorker „Museum of Modern Art“ „einige Informationen über die Grundlagen der neuen kreativen Kunst in Dänemark“. ... wir erklären somit unseren Willen, an der Lösung der neuen menschlichen und künstlerischen Probleme teilzunehmen, die die jüngsten wissenschaftlichen, psychologischen und sozialen Entwicklungen aufgeworfen haben.“

Nicht überall, wo die nationalsozialistischen Besetzer eingefallen waren, hatten sich ihre Statthalter und Reichskommissare gleich erfolgreich als Kulturzerstörer und -verhinderer aufführen können. In Belgien, den Niederlanden und in Däne-

mark durchstanden trotz Isolation und Verfolgung kleine Gruppen links engagierter Maler und Literaten die Kriegsjahre — anfangs noch mit bescheidenen Ausstellungen, Auftritts- und Reismöglichkeiten, später dann meist im Untergrund. Avantgarde-Zirkel, die an den diskreditierten Ideen der Abstraktion weiterarbeiten wollten, das „entartete“ Erbe Expressionismus zu retten suchten oder sich kritisch mit den französischen Surrealisten auseinandersetzten.

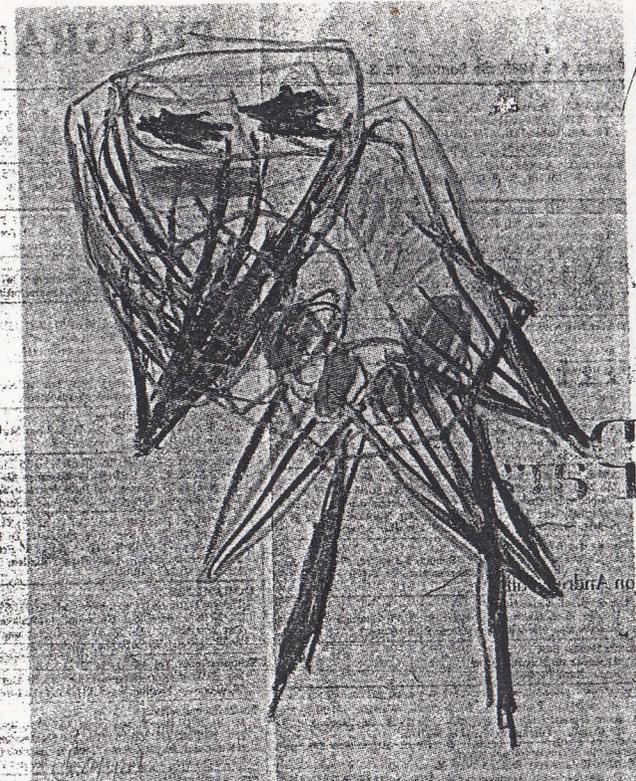
Gerade über den Bezugspunkt Paris fanden sie dann in den ersten Nachkriegsjahren schnell zueinander. Der belgische Lyriker Christian Dotremont betrieb 1947 die Gründung eines „Centre surréaliste-révolutionnaire“, um Front zu machen gegen den Surrealisten-Übervater André Breton, der als kämpferischer Antistalinist aus dem amerikanischen Exil heimgekehrt war. Dem Kommunismus hätten die Alt-Surrealisten entnommen, was ihren Bedürfnissen gerade entsprochen habe, beklagte Dotremont, sich nur in eine magische Konzeption der revolutionären Notwendigkeit geflüchtet: „Nein, wir sollten nicht danach streben, einen bestimmten Punkt des Geistes zu ermitteln, sondern uns bemühen, für die Menschheit den

Augenblick zu beschleunigen, da die Widersprüche objektiv gelöst werden.“ Für die Menschheit und gegen das surrealistische Stammhaus in Paris, das „statt einer materialistischen Dialektik eine metaphysische Logik“ gewählt habe, bildeten die Dissidenten in Belgien, Dänemark und den Niederlanden Ende 1948 die Gruppe „Cobra“. „Cobra“ stand für Copenaghen, Brüssel, Amsterdam. „Wir arbeiten zusammen und werden zusammenarbeiten. In diesem Geist der Effizienz vereinigen wir unsere nationalen Erfahrungen mit den dialektischen zwischen unseren Gruppen.“

Sie glühten in ihrem missionarischen Fieber, die vielen Künstler-Manifeste aus den späten vierziger Jahren scheinen gesättigt von Sendungsbewußtsein, streng geradeaus gerichtet auf „Horizonte mit Sicht auf eine bessere Zukunft“. Grundwortehaltige Jahre. Pausenlos tagten die Programmkommissionen, taten neue Verfahrensregeln kund und künstlerische „Auslegeordnungen“, veröffentlichten Thesenpapiere und gaben Grundsatzklärungen ab — wir werden wohl noch einigen Abstand brauchen, um genauer beschreiben zu können, wie dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts die künstlerische Luft den Künstlern mehr und mehr abhandeln gekommen ist.

Von den nordeuropäischen Pamphlet-Unterzeichnern haben nicht alle im gleichen Rang überlebt. Namen wie Ejler Bille, Else Alfelt, Anders Oesterlin oder Anton Rooskens sind kaum mehr vertraut. Die Erinnerung an ihre Arbeiten haben allenfalls die regionalen oder lokalen Kunstgeschichten aufbewahrt. Eine materialreiche Ausstellung im Münchner Lenbachhaus versucht nun, mit einer Auswahl „Cobra“-Künstler das Zusammenwachsen und den raschen Gemeinschaftsverlust der Gruppe (sie löste sich bereits 1951 wieder auf) noch einmal zu rekonstruieren.

Obschon die gezeigten Bildbeispiele teils in die Vor- und Nach-Cobra-Zeit reichen, ist die Übersicht doch deutlich weniger an einzelnen Entwicklungen interessiert als an dem spezifisch expressiven Klima, in dem die nordische Avantgarde zueinander fand. Mit je einer Arbeit haben Künstler wie Jan Cox, Louis van Lint, Erik Ortvad oder Max Walter Svanberg natürlich nur eine Statistenrolle in der Ausstellung und bleiben die „Unbekannten, die sie waren.“ Die rührigen Antreiber der Bewegung, deren ausgeprägtere künstlerische Individualität dann auch der Grund war für den Zerfall der Gruppe, sind breiter vertreten. Asger Jorn vor allem (er hatte erst unlängst am gleichen Ort eine große Retrospektive) — mit einem Querschnitt durch sein nervös reagierendes Werk von 1940 bis 1956. Seine Bilder der „Cobra“-Zeit summieren in kaltfarbenen Formeln das Jahrzehnt, das Depression und Aufbruchsephase so nahe beieinander gesehen hatte. Nachtblau der Himmel, vor dem das Fabeltier „Falbo“ sich zum Rechteck krümmt, nachtblau die See, die die teigigen Leiber auf dem „Floß der Medusa“ kneten. Ein Kobaltton, der geradezu zum Signet der „Cobra“-Maler geworden ist. Vor Gründen, die zwischen Stahlglanz und Nordhimmel changieren, staffelt Carl-Henning Pedersen seine Maskenwesen wie Schachfiguren, von deren gelbstrahlenden Gesichtern man geblendet wird, als schaute man offenen Auges in ein 100-Watt-Licht.



Asger Jorn:
„In den Fängen
des Vogels“
1951 (links)

Karel Appel:
„Vogel“, 1950

Was „Cobra“ Surrealismus nannte, hatte tatsächlich nichts mit jener „phantastischen Kunst“ gemein, die das Pariser Dogma lehrte. Die habe in der „Wiederholung der Gestaltungsmittel der alteren abbildenden Malerei“ alle ihre Spontanität verloren. Dagegen wollten die nordischen Sezessionisten eine „neue phantastische Art des Sehens“ provozieren, zielten mit ihrer „Art brut“ auf eine „allumfassende Volkskunst“, die von einem „natürlichen und daher allgemeinen Drang nach Lebensexpression“ gespeist, dem Graben zwischen Kunst und Leben vollends zuschütten sollte.

Die ständigen Travestien zwischen erinnerten und imaginierten Figuren, alle die geheimnisvoll maskierten Meldegänger aus fernem Unter- und Zwischenreichen, die Karel Appel als „gefangene Katze mit Mäusen“ sieht und Constant als „weinende Frau von einem toten Blatt verwundet“, wollen also viel weniger Erfahrung der Epoche symbolisch fassen, als der Kunst endlich ihr Spezialistentum nehmen, indem sie einen vorbefruchteten Bildervorrat aufschließen, der allen gleichermaßen zur Verfügung stehe. Die Dämonen, Monster und Grottesken meinen eben nicht in erster Linie Bedrohung, sondern vielmehr Befrei-

ung. „Ein Gemälde“, hat der Chefideologe Constant Nieuwenhuys befunden, „ist nicht ein Bauwerk aus Farben und Linien, sondern ein Tier, eine Nacht, ein Schrei, ein Mensch, oder dies alles zusammen.“

Im Gegensatz zum „Alt-Surrealismus“ mit seinem zeichnerischen Primat sind die „Cobra“-Bilder ganz aus Farbe gebaut. Sie lebt auf ihnen in völliger Selbständigkeit, braucht kein zeichnerisches Gerüst. Fließt meist zäh, stockt schnell und sammelt sich opak, verschwendet sich nicht weiträumig auf der Fläche wie bei den „Wilden“ von neulich. Heute wirkt der *élan vital* der „Cobra“-Maler etwas eingetrocknet, und der Gestus der Entfesselung nimmt sich inzwischen ehrwürdig historisch aus, hat respektable Museumsreife erreicht. Es bleibt das Staunen über die Unbeirrbarkeit, mit der die „Cobra“-Avantgarde mitten im internationalen Triumph der Abstraktion ihr Konzept einer „vorbewußten Malerei“ verteidigte. Ein Staunen auch über die anrührende Entschlossenheit, anarchische Lebens- und Sozialentwürfe ausgerechnet mit Farbe und Leinwand einlösen zu wollen. (Städtische Galerie im Lenbachhaus bis 26. März; Katalog 34 Mark)