

„den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form“. Zerstörung und Neuschöpfung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart

Christoph Zuschlag

I.

Auf dem Totenbett, so überliefert es jedenfalls Carel van Mander, habe Pieter Bruegel d.Ä. seine Frau angewiesen, eine

„große Menge fein und sauber gezeichneter, mit Inschriften versehener Satiren, die zum Teil allzu bissig und spottgetränkt waren, [zu] verbrennen, entweder, weil er sie bereute, oder weil er befürchtete, daß seiner Frau Unangenehmes daraus erwachsen könnte“.¹

Ob Bruegel tatsächlich eine „große Menge“ satirisch-kritischer Zeichnungen geschaffen hatte, ob er sie tatsächlich zerstören lassen wollte (vielleicht, um seine Frau vor der spanischen Inquisition zu schützen) und falls ja, ob seine Frau diesen Wunsch auch erfüllte – wir werden es wohl nie erfahren. So oder so: In die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit ist Pieter Bruegel auch ohne die Existenz eines Konvoluts satirischer Zeichnungen eingegangen. Die Geschichte der literarischen Moderne hingegen, sie sähe anders aus, wenn sich Max Brod an den letzten Willen seines Freundes Franz Kafka gehalten und dessen komplette literarische Aufzeichnungen vernichtet hätte.

Es wäre auch eine andere Geschichte der Kunst, ginge man einmal systematisch den Überlieferungen über von den Künstlern selbst vollzogene oder in ihrem Auftrag erfolgte Zerstörungen von Kunstwerken nach oder, wie im Falle Kafkas, geplanten, aber nicht durchgeführten Vernichtungen. Eine solche Geschichte müsste notgedrungen über weite Strecken fiktiv bleiben, denn dem künstlerischen Schaffensprozess ist eine Dialektik von Produktion und Destruktion, von Kreation und Zerstörung wesenhaft eingeschrieben: nicht nur, dass im Atelier Misslungenes verworfen und komplett ausgelöscht wird. Der Zeichner radirt, die Malerin eliminiert im Farbauftrag eine eventuell vorhandene Unterzeichnung und korrigiert durch Übermalung die Komposition (*pentimenti*), der Bildhauer ge-

neriert durch Hinzufügen oder Abtragen von Material eine plastische Form, deren Zwischenstadien damit zerstört sind. Emil Schumacher, der weiter unten ausführlicher behandelt wird, antwortete einmal auf die Frage: „Ist Malerei nicht immer auch ein Akt der Zerstörung oder – geht die Zerstörung immer jedem Bild voraus?“, wie folgt:

„In jedem Falle. Schon wenn die Leinwand berührt wird, ein Strich oder ein Farbkleck auf sie trifft, ist die Zerstörung des Weißen vollzogen. Durch die Zerstörung eröffnet sich eine neue Dimension. Wir sprechen vom Wert des Bildes. Es entsteht eine Welt, die die Welt des Malers ist. Aus der fortwährenden Zerstörung des Weißen erwächst das neue Bild. Und mit dem neuen Bild zerstört man im übertragenen Sinn die Bilder der Väter.“²

An anderer Stelle sagt Schumacher: „Im Grunde ist Malerei immer ein Destruktionsprozeß“.³ Lässt sich diese Aussage nicht auch auf die Architektur übertragen? Horst Bredekamp versah seine Untersuchung zur wechselvollen Bau- und Umbaugeschichte der Peterskirche mit dem Titel *Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung*, weil in der Baugeschichte „Konstruktion und Zerstörung in einem unauflösbaren Bedingungsverhältnis verflochten waren“.⁴

Wenn die Dialektik von Konstruktion und Zerstörung aber tatsächlich gleichsam notwendiger Bestandteil der künstlerischen Praxis in allen Bereichen und Gattungen ist, dann entzieht sie sich dem empirisch-systematischen, auf Quantifizierung und Objektivierung zielenden wissenschaftlichen Zugriff. Und schließlich: Wenn dies zutrifft, müssen wir uns von dem üblichen Sprachgebrauch, in dem Zerstörung einseitig negativ konnotiert ist, lösen, um darin auch das Positive, Schöpferische, ja bisweilen Poetische wahrnehmen und würdigen zu können, das immer auch das Potential zu Weiterentwicklung, Veränderung, Neuschöpfung und Umkodierung beinhaltet.

II.

In der Kunstgeschichte ist eine ganze Reihe von Zerstörungsakten einzelner Künstler am eigenen Werk bekannt. Von Claude Monet etwa. Der impressionistische Maler legte ab 1883 in dem kleinen, rund 60 Kilometer nordwestlich von Paris in der Normandie gelegenen bäuerlichen Ort Giverny eine Gartenlandschaft an, die selbst zum Kunstwerk wurde und die der Maler in zahlreichen Garten- und Seerosenbildern verewigte. Rund 300, teilweise monumentale und zu mehreren Motivserien gehörende Gemälde sind erhalten, darüber hinaus hat der Künstler „in Anfällen von Entmutigung vermutlich hunderte von Seerosen-Bildern zum Teil mit dem Messer zerstört, zerstückelt, von denen mehrere Teile erhalten sind“.⁵

Der US-amerikanische Künstler und Wegbereiter der Pop Art Jasper Johns zerstörte 1954 als 24-Jähriger sein gesamtes Frühwerk – eine fast rituelle Geste als radikales Zeichen des Neubeginns. Und der ebenfalls US-amerikanische zeitgenössische Konzept-, Foto- und Medienkünstler John Baldessari verbrannte 1970 in seinem spektakulären *Cremation Project* alle seine zwischen 1953 und 1966 entstandenen Maleisen in einem Krematorium und füllte die Asche in eine Urne mit der Inschrift *John Anthony Baldessari May 1953 March 1966* – eine symbolträchtige Befreiung von der Materialität der Kunst und Hinwendung zu Konzept, Dokumentation und Kommunikation, die Baldessarıs Œuvre seither bestimmen. Eine Urne, wie sie im Bestattungswesen für die Aufbewahrung der Asche von Verstorbenen üblich ist, wählte auch der deutsche Konzeptkünstler Timm Ulrichs 1969/70 für sein *Multiple* mit der Inschrift *Timm Ulrichs: Asche verbrannter Kunstwerke (1969/70)*, das in einer Auflage von zehn Exemplaren erschien.⁶ Auch wenn nur John Baldessari und Timm Ulrichs selbst wissen, was sich tatsächlich in den Urnen befindet, so ist doch in beiden Fällen die Symbolik des Aktes der Verbrennung bzw. des Objektes der Urne wesentlich.

In diesem Zusammenhang sei auf eine Arbeit des früh verstorbenen deutschen Künstlers Martin Kippenberger hingewiesen. Er beauftragte 1989 einen Assistenten, gemalte Kopien von Kippenberger-Bildern anzufertigen. Kippenberger war jedoch unzufrieden mit dem Ergebnis. Er fotografierte die Bilderserie des Assistenten, reproduzierte die Fotos in Originalgröße – und zerhackte dann die gemalten Vorlagen. Die Reste deponierte er in einem gebrauchten Müllcontainer und gab der Arbeit den Titel *Heavy Burschi*.⁷ Kippenberger hinterfragt die Autorschaft des Künstlers und thematisiert die Spannung zwischen Original und Kopie, zwischen Kopie und Reproduktion, zwischen Zitat und Selbstzitat. Man könnte die Arbeit als Metapher des künstlerischen Scheiterns interpretieren, aber es handelt sich ja nur scheinbar um eine selbstzerstörerische Geste – tatsächlich wurden nur die Kopien des Assistenten zerstört.

III.

Das Thema dieses Beitrags, *Zerstörung und Neuschöpfung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart*, umfasst unterschiedlichste Facetten und wirft verschiedenste Fragen auf: Welche formalen wie auch semantischen Aspekte und welche künstlerischen Strategien verbinden sich mit der Zerstörung von Kunstwerken in der Kunst? Worin genau liegt die oben angesprochene Dialektik von Zerstörung und Neuschöpfung? Inwiefern werden die physisch oder motivisch zerstörten bzw. ausgelöschten Werke umkodiert und neuinterpretiert?

IV.

In der Kunstgeschichte kennen wir das Phänomen, dass Künstler, wie beispielsweise Edouard Manet und Wilhelm Leibl, bisweilen ihre Werke in Teilstücke zerschneiden. Paul Klee entwickelte dies zu einem eigenständigen künstlerischen Verfahren.⁸ Während seiner gesamten Schaffenszeit zerlegte er in weit über 200 Fällen fertiggestellte Werke unterschiedlichster Techniken mit Schere oder Messer in zwei oder mehr Teile. Diese wurden dann entweder in veränderter Anordnung neu zusammengefügt, also neu kombiniert und somit umkodiert, oder die Teilstücke wurden isoliert weiter behandelt und als eigenständige Werke montiert. Der Künstler machte sich die Dialektik von Dekonstruktion und Konstruktion zunutze, auf der auch die Methoden der Collage und Fotomontage basieren. Klees künstlerische Praxis zeigt exemplarisch, wie Destruktion und Kreation, Zerstörung und Konstruktion Hand in Hand gehen und gleichsam zwei Seiten einer Medaille sind.

V.

Auf welche Weise der Zerstörungsakt physisch dem Bild einverleibt werden kann, lässt sich am Beispiel der informellen Malerei demonstrieren. Emil Schumacher gehört zu den Hauptrepräsentanten dieser Richtung in Deutschland.⁹ 1972 erschien in Heidelberg sein *Buch mit sieben Siegeln*, eine Kassette mit sieben Radierungen und Texten des Künstlers.¹⁰ In sieben Aphorismen äußert sich Schumacher über die Grundlagen und wichtigsten Gestaltungselemente seiner Kunst, nämlich Form, Linie, Farbe, Materie, Raum, Natur und – Zerstörung. Der Begriff Zerstörung macht in diesem Zusammenhang stutzig; zum einen, weil es in der Reihe das einzige Verbalsubstantiv ist, genauer ein Nomen Actionis, mit dem ein Vorgang, eine Handlung, ein Geschehen bezeichnet wird; und zum anderen, weil

man Malerei gemeinhin nicht mit Zerstörung in Verbindung bringt. Der betreffende Aphorismus lautet:

„Die äußerste Form, Widerstand zu brechen, ist die Zerstörung: ein primitiver Gestus der Verzweiflung und der Lust. Die Antwort heißt nicht: heilen, sondern: bannen; nicht: wiederherstellen, sondern: den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form.“

Demzufolge entsteht Destruktion in Reaktion auf den Widerstand, den Bildmaterie und Bildträger der Hand des Künstlers entgegensetzen. Zugleich wird der Zerstörungsakt dem Bild „als Ausdruck und als Form“ einverleibt. Es geht mithin, um eine andere Formulierung Schumachers aufzugreifen, immer um eine „Dialektik von Zerstören und Wiederaufbauen im Bild“. Diese Dialektik gehört nicht nur wesentlich zur Kunst Emil Schumachers wie auch des Informel allgemein, sondern ist darüber hinaus, wie im ersten Abschnitt ausgeführt wurde, generell für die bildende Kunst konstitutiv. Zerstörung allein macht freilich noch kein Bild, sondern ist auch bei Emil Schumacher im Kontext eines komplexen Schaffensprozesses zu sehen, in dem die oben genannten Gestaltungselemente vielfach ineinandergreifen und die „Zerstörgeste“, wie Peter Handke beobachtet hat, „als eine Antriebskraft unter mehreren“ mit „zum Gleichgewicht des ganzen Bildes“¹¹ beiträgt.

Aus dem gewaltsamen Vorgehen gegen das Bild, aus der aggressiven Verletzung und Beschädigung der Materie kann auch eine bildnerische Strategie erwachsen. Ein Beispiel ist Schumachers Werkgruppe der so genannten *Hammerbilder*, die sich durch eine durchlöchernte Oberfläche auszeichnen. Diese gehen auf eine zufällige Entdeckung zurück. Werner Schmalenbach berichtet in seiner Schumacher-Monografie, dass der Künstler 1966 seinem New Yorker Händler Samuel M. Kootz einige auf Holz gemalte Bilder geschickt habe. Weil sich das Holz in der hohen Luftfeuchtigkeit der amerikanischen Ostküste verzog, suchte der Maler nach einem widerstandsfähigeren Material.

„Dabei stieß er auf doppelt verspernte Holzplatten, die man für Türen verwendet (Türblätter). Als ihm das erste, auf dieses neue Material gemalte Bild nicht gelingen wollte, schlug er im Zorn mit einem Hammer auf die Platte ein. Auf diesem Wege entdeckte er die Wabenstruktur im Innern des Materials, die ihn durch ihren lebendigen Kontrast zur Glätte der Oberfläche ungemein entzückte.“¹²

Zur Serie der *Hammerbilder* gehört u.a. das 1967 entstandene großformatige Werk *Paracelsus*.¹³ Eine fast den ganzen Bildraum einnehmende Fläche aus dunkelroter, mit Schwarz vermischter Farbe wird an drei Seiten von mehrfach angeschnittenen, breiten schwarzen Linien eingefasst. Am oberen Bildrand beschreibt die Linie die Form eines Bogens, der die gesamte Bildbreite überspannt. Ein

unregelmäßiger, hellgrauer Streifen, der Signatur und Jahreszahl trägt, schließt das Bild nach oben ab. Seine Farbe taucht in einer kleinen Fläche am unteren Bildrand, ungefähr in der Mittelachse, wieder auf. An elf Stellen innerhalb der an einigen winzigen Partien mit weißer Farbe akzentuierten schwarz-roten Fläche ist die Holztafel mit dem Hammer kraftvoll zertrümmert. Die so geschaffenen Löcher geben den Blick auf die an Waben erinnernde innere Struktur frei. Teilweise führen breite schwarze Farbbahnen von den äußeren Begrenzungslinien zu den splittrigen Öffnungen hin.

Im Bereich der Druckgrafik zeigt sich ebenso, wie Schumacher destruktive Momente und Impulse bildnerisch zu nutzen und umzusetzen wusste. Seit 1958 schuf er Radierungen, seine bevorzugte grafische Technik. Der Künstler erweiterte das klassische, auf Linienätzung, Aquatinta und Kaltnadel beruhende Ausdrucksspektrum der Radierung, indem er die Platten mit Hammer, Axt und Blechschere regelrecht malträtierte. Dabei quetschte, stauchte und verbeulte er die Platten, außerdem perforierte er sie und schnitt an den Seiten in sie hinein. An den Stellen, an denen er die Kupferplatte gewaltsam aufbrach und an den Rändern unregelmäßig konturierte, drückte sich während des Druckvorgangs in der Presse das angefeuchtete Papier durch, so dass auf den Abzügen eine reizvolle Relieffprägung entstand.¹⁴

Auch die eingangs erwähnte physische Vernichtung eines Werkes gibt es des Öfteren bei Emil Schumacher. So geschehen im Falle eines der drei monumentalen Gemälde, die Emil Schumacher 1964 auf Einladung Arnold Bodes für die *documenta 3* schuf. Nach der Ausstellung wollte der Künstler einige „kleinere technische Mängel“ beheben, doch war er mit dem Ergebnis unzufrieden und zerstörte deshalb das ganze Bild. Hierzu der Künstler:

„Wenn ich ein Bild zerstört habe, fühle ich mich erst einmal besiegt. Den Keilrahmen des *documenta*-Bildes habe ich drei Jahrzehnte in der Garage aufbewahrt. Dann, vor zwei Jahren erst, habe ich ihn neu bespannt, und jetzt ist ein neues Gemälde mit dem Titel ‚Palmarum‘ darauf entstanden.“¹⁵

VI.

Destruktion als Formprinzip spielt im Schaffensprozess der informellen Kunst eine Schlüsselrolle, nicht nur bei Emil Schumacher. Um nur einige Beispiele herauszugreifen: Karl Otto Götz bemerkte einmal im Gespräch:

„Zerstören und Zerkratzen und Verwischen gehören zum Informel. Ja, man kann sagen, das ganze Informel besteht aus Zerstörung und Umgestaltung. [...] es geht um eine neuartige Behandlung des Ma-

terials. [...] Die Kunst des Informel ist ein ständiger Prozeß des Zerstörens und Wiederaufbauens.“¹⁶

Und bei Bernard Schultze heißt es:

„Die Gefahr einer Etablierung, Versteinerung des Alltagstrotts besteht immer, setzt verhältnismäßig früh ein, nur eine Kette von Zerstörungen kann den frischen unwillkürlichen Impetus provozieren und so lange wie möglich durchhalten.“¹⁷

Reinhold Koehler setzte in seinen *Décollagen*, mit den Worten Max Benses, „Prozesse positiver Zerstörung in Gang“¹⁸, die in seinen *Contre-Collagen* eine Fortsetzung fanden. Auch die *Brand-Collagen* von Johannes Schreier sind in diesem Zusammenhang zu nennen. Gerhard Hoehme schließlich klebte in seinen *Borkenbildern* die abgelöste Ölfarbe von älteren, zerstörten Bildern mit der ehemaligen Unterseite nach oben auf. Nicht zum Informel, aber zu den wichtigsten Avantgardekünstlern der ersten Nachkriegsgeneration gehörte der Italiener Lucio Fontana, der ab 1949 mit seinen so genannten *Concetti Spaziali* (Räumlichen Konzepten) berühmt wurde. In ihnen perforierte er Papier und Leinwände mit langen Schnitten oder Löchern.

VII.

In den 1960er-Jahren – in Zero, Fluxus und Happening, Nouveau Réalisme und Wiener Aktionismus – gewinnt das hier behandelte Phänomen geradezu epochenprägende Bedeutung.¹⁹ Erwähnt seien die *Plakatabrisse* der Nouveaux Réalistes, die *Kompressionen* eines César, die *Auto-kompressionen* eines John Chamberlain, die *Brandbilder* eines Yves Klein, die *Schießbilder* einer Niki de Saint Phalle, die *Rauchbilder* und *Feuerbilder* eines Otto Piene, die verbrannten und zerschmetterten Musikinstrumente eines Arman sowie die selbstzerstörerischen Maschinen eines Jean Tinguely. Um eines der genannten Beispiele herauszugreifen: Die französisch-schweizerische Malerin Niki de Saint Phalle, die wie Yves Klein zur Gruppe der Nouveaux Réalistes gehörte, führte 1961 und 1962 mehrere Schießaktionen durch, bei denen die erwähnten *Schießbilder* entstanden. Dabei wurden in Gips auf Holzplatten eingebettete Farbbeutel von der Künstlerin selbst oder auch vom Publikum mit einem Gewehr beschossen, so dass die Farbe herausgespritzte und sich auf dem Bildträger verteilte.²⁰

Destruktive Momente bis hin zu Selbstverletzung und Selbstverstümmelung kennzeichnen auch die Körper-, Performance- und Aktionskunst. In London findet 1966 das legendäre *Destruction in Art Symposium* statt, initiiert von dem deutschen Emigranten Gustav Metzger, der 1959 die Theorie der ›Auto-destructive Art‹ entwickelt hatte. Justin Hoffmann verwendet den Begriff ›Destruktionskunst‹ für „die von den Künstlern durch destruktive Akte produzierten

Werke“²¹. Destruktion definiert er als „die vollständige oder partielle Auflösung einer organischen oder anorganischen Einheit durch verschiedenartige Prozesse und Handlungen (z.B. Zerreißen, Zersetzen, Zertrümmern, Schlachten, Schinden)“²². Dabei grenzt er Destruktion gegenüber verwandten Bereichen in der Kunstwissenschaft wie etwa Ikonoklasmus, Kunsttattentat oder Zerstörung als Bildthema ab.²³

VIII.

Eine ganz andere Facette der Zerstörung in der Kunst begegnet uns in einer Arbeit des amerikanischen Künstlers Robert Rauschenberg, die sich im San Francisco Museum of Modern Art befindet. Der junge Rauschenberg erbat 1953 von seinem älteren, hochgeschätzten Kollegen Willem de Kooning, einem Vertreter des damals vorherrschenden Abstrakten Expressionismus, eine Zeichnung, um diese auszuradieren. De Kooning erkannte die Symbolik des Vorhabens, willigte nach einigem Zögern ein und überließ Rauschenberg eine in Mischtechnik gearbeitete, schwer ausradierbare Zeichnung, für deren totale Auslöschung Rauschenberg mehrere Wochen benötigte. Rauschenberg gab dem Blatt den lapidaren Titel *Erased De Kooning Drawing*²⁴ und versah es mit einer Beschriftung sowie mit Passepartout und vergoldetem Rahmen, womit er es eindeutig zum eigenständigen Kunstwerk deklarierte. Mit diesem demonstrativen Akt der Zerstörung wollte sich Rauschenberg von seinem großen Vorbild de Kooning befreien. Götz Adriani erkennt in dem Werk eine

„zentrale Stellung in Rauschenbergs Entwicklung zu einem ‚realistischen‘ Stil [...]. Denn diese ausradierte Zeichnung war sowohl Huldigung wie auch in ihrem materiellen Zerstörungsakt ein symbolisches Auslöschen der esoterischen Ästhetik des Abstrakten Expressionismus. In diesem Sinne sollte die Ausradierung bewusst schockieren.“²⁵

Die Zerstörung von Kunst ist hier nicht als Vandalismus, nicht als Attentat, sondern als künstlerische, bewusst schockierende, symbolische Geste zu werten.

IX.

Während es bei Robert Rauschenberg um die reale physische Vernichtung eines Kunstwerks ging, ist bei dem amerikanischen Künstler Mark Tansey der Vorgang der Bildzerstörung durch Auslöschung Bildthema. Sein großformatiges Ölbild *Triumph über die Meisterschaft* aus dem Jahr 1988 zeigt einen jungen, auf einer Leiter stehenden Anstreicher, der mit einem breiten Farbbroller und weißer Farbe Michelangelos Fresko des Jüngsten Gerichts in der

Sixtinischen Kapelle übermalt.²⁶ Typisch für Tansey ist die monochrome Farbpalette und die auf den ersten Blick fotorealistisch wirkende Formensprache, die allerdings immer von unrealistischen, irritierenden Details durchbrochen wird (in diesem Fall etwa durch den Umstand, dass der dargestellte Maler auch seinen eigenen Schlagschatten überweißt). Tansey zitiert in seinen Werken häufig die Kunstgeschichte, hinterfragt unseren Begriff von Wirklichkeit und thematisiert Fragen der Wahrnehmung.

X.

Mark Tansey stellt den Vorgang der Übermalung eines Kunstwerks motivisch dar; der österreichische Künstler Arnulf Rainer hingegen übermalt seit den 1950er-Jahren in ganzen Werkserien reale Abbildungen fremder und eigener Kunstwerke. Rainers Lebensthema ist ›Kunst über Kunst‹ – der Dialog mit der Kunstgeschichte. In seinen Übermalungen werden einzelne Partien der Vorlagen ausgelöscht, andere hervorgehoben und akzentuiert. Wie Barbara Catoir betont, liegt den „ersten Übermalungen von Rainer [...] der Gedanke der Destruktion zugrunde – einer halb verzweifelten, halb mutigen Tat – [...]. Vehemenz und Wut zeichnen diese frühen aktionistischen Übermalungen aus.“²⁷ Catoir unterstreicht die der Übermalung eigene Dialektik, wenn sie betont:

„In diesem destruktiven Akt liegt die Möglichkeit des Umschlags in eine Ästhetik, die sich wie der Phönix aus der Asche erhebt. Der Hieb, die Attacke, der vehemente Handschlag, die Destruktionsgeste kann so zum Ritterschlag werden, das zeigen die besten Werke von Rainer.“²⁸

Ebenfalls in den Bereich der physischen Übermalung gehört das folgende Beispiel: Das englische Künstlerduo Jake & Dinos Chapman erwarb 2003 für 25.000 Pfund Goyas 80 Blätter umfassende Radierfolge *Los Desastres de la Guerra* aus den Jahren 1808 bis 1823. Goya schildert in seinen berühmten Radierungen auf drastisch-expressive Weise die Kriegsgräueltat während der Besatzung Spaniens durch Napoleons Truppen. Die Chapman-Brüder übermalten die Gesichter in den Originalgrafiken Goyas mit grausigen Fratzen, die an Karnevalsmasken, Comicfiguren oder Zirkusclowns erinnern, in Gouache- und Aquarellfarben. Sie betitelten die Serie mit *Add insult to injury*²⁹, was so viel bedeutet wie ›Das Ganze noch schlimmer machen‹. Die Werke stießen in der Öffentlichkeit auf ein geteiltes Echo: Einige Kunstkritiker sahen in ihnen eine pure Provokation, Ikonoklasmus und Vandalismus, andere feierten sie als aktualisierende Interpretation und Hommage an Goya. Der Vorwurf des Ikonoklasmus und Vandalismus entzündete sich vor allem an der Tatsache, dass die Chapmans keine fotografischen Reproduktionen der Grafiken überarbeiteten (wie

dies bei Arnulf Rainer der Fall ist), sondern Abzüge von den originalen Druckplatten Goyas (also Originalgrafiken). Auch der Untertitel der Serie *reworked and improved* dürfte, wenn gleich wohl ironisch gemeint, provoziert haben.

XI.

Durch Übermalungen werden bestehende Werke oder deren Reproduktionen neu interpretiert und umkodiert. Das vielleicht poetischste Beispiel für eine Umkodierung durch physische Transformation stammt von Joseph Beuys: die öffentliche Umschmelzung einer Nachbildung der goldenen Zarenkrone Iwans des Schrecklichen aus dem 16. Jahrhundert in einen Hasen (in der Form eines Schoko-Osterhasen) vor dem Museum Fridericianum während der *documenta 7* 1982 in Kassel im Zusammenhang mit der Aktion *7000 Eichen*. In der (damals massiv kritisierten) Aktion *Friedenshase* verwandelte Beuys ein Symbol der Macht und der Tyrannei in ein Zeichen, das in Beuys' individueller Ikonographie Freiheit, Frieden, Liebe und Auferstehung repräsentiert.³⁰

XII.

Im vorliegenden Beitrag konnte das Thema *Zerstörung und Neuschöpfung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart* anhand ausgewählter künstlerischer Positionen angerissen, aber keineswegs erschöpfend behandelt werden. Doch schon dieser knappe Einblick hat gezeigt, welche bedeutende Rolle das Thema in der Kunst generell, und insbesondere im 20. und 21. Jahrhundert spielt und welche enormen bildnerischen Möglichkeiten es Künstlerinnen und Künstlern eröffnet. Dass Zerstörung in der Kunst des 20. Jahrhunderts ein wichtiges Element der Kunstproduktion, ja sogar ein zentrales Schaffensprinzip geworden ist, hat bereits Dario Gamboni in seiner wegweisenden Studie *The Destruction of Art* gezeigt.³¹

Die erwähnten Werke von Paul Klee, Lucio Fontana, Emil Schumacher und Niki de Saint Phalle belegen, dass aus unterschiedlichsten destruktiven Akten verschiedene bildnerische Verfahren entwickelt werden können. Destruktion und Neuschöpfung, Zerstören und Wiederaufbauen, bilden gewissermaßen eine Dichotomie. Robert Rauschenbergs singuläre Arbeit einer ausradierten Zeichnung ist ein symbolischer Akt der Zerstörung und Überwindung, der aber auch hohe Wertschätzung gegenüber dem Urheber der zerstörten Zeichnung, die ja im Titel der Arbeit sowie in den Radierspuren bewahrt wird, zum Ausdruck bringt. Es erscheint paradox, und dennoch: Gerade durch ihre Auslöschung ist die de Kooning-Zeichnung in die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eingegangen. Sym-

bolisch-rituelle Akte der Zerstörung von (eigenen) Kunstwerken vollziehen auch Jasper Johns, John Baldessari und Timm Ulrichs, wobei Baldessari und Ulrichs eine Art Recycling mit zerstörten Werken betreiben, indem sie deren Reste in Objekte (Urnen), die als neue Werke gelten können, integrieren.

Eine wichtige Rolle spielen Übermalungen.³² Ergänzend erwähnt sei hier Marcel Duchamps berühmte parodistische Überzeichnung einer Postkarte der Mona Lisa aus dem Jahr 1919. Bei Mark Tansey ist die Übermalung Bildthema, bei Arnulf Rainer und den Chapman-Brüdern werden tatsäch-

lich Reproduktionen von Kunstwerken bzw. Originalgrafiken übermalt. Immer entsteht auf diese Weise ein Spannungsverhältnis zwischen Unter- und Oberbild, immer kommt es durch den künstlerischen Eingriff zu Re-Interpretationen und Umkodierungen der Vorlagen. Eine Umkodierung durch physische Transformation findet sich exemplarisch in der *Aktion Friedenshase* im Œuvre von Joseph Beuys. Eines jedoch verbindet sämtliche hier vorgestellten Positionen: Sie kehren vermeintlich destruktive Handlungen in produktive, schöpferische Akte um, denen eine ganz eigene Poesie und Ästhetik der Zerstörung innewohnt.

ANMERKUNGEN

- 1 MANDER: *Leben*, 156. – Aufgrund der hohen Gebühren für die Reproduktion von Werken der modernen und zeitgenössischen Kunst wird im vorliegenden Aufsatz auf Abbildungen gänzlich verzichtet und stattdessen auf entsprechende Fundstellen in der Literatur verwiesen.
- 2 KRÜGER: *Farbe*, 33.
- 3 KLANT/ ZUSCHLAG: Schumacher, 39.
- 4 BREDEKAMP: *Rom*, 9.
- 5 SAGNER-DÜCHTING: *Spätwerk*, 70. Vgl. auch ZUSCHLAG: *Jardin*, 79.
- 6 Farabbildung in: KAT.AUSST.: Ulrichs, 99.
- 7 Vgl. KAT.AUSST.: Kippenberger, 112f.
- 8 Vgl. zum Folgenden KAT.AUSST.: Klee.
- 9 Vgl. zum Folgenden: ZUSCHLAG: *Aufbrechen*. Dort auch die Nachweise der im Folgenden wiedergegebenen Zitate des Künstlers (16f.).
- 10 Die Leinenkassette mit sieben Radierungen und sieben zugehörigen Aphorismen von Emil Schumacher erschien als erster Druck der Tukanpresse der Galerie Rothe in einer Auflage von 60 arabisch und 15 römisch nummerierten sowie 10 h. c. bezeichneten Exemplaren. Ein Exemplar befindet sich in der Universitätsbibliothek Heidelberg, Signatur HSZ KD 713.
- 11 HANDKE: Schumacher, 10.
- 12 SCHMALENBACH: Schumacher, 120.
- 13 Farabbildung in: KLANT/ ZUSCHLAG: Schumacher, 36.
- 14 Vgl. die Radierung mit zugehöriger Druckplatte aus dem Jahr 1971 bei ZUSCHLAG: *Aufbrechen*, 20.
- 15 KLANT/ ZUSCHLAG: Schumacher, 44. Dort auch das vorige Zitat.
- 16 KLANT/ ZUSCHLAG: Götz, 60–64. Götz verwies in diesem Zusammenhang auf den Essay *Maltraité de peinture* des rumänischen Künstlers Jacques Hérold, der 1957 und 1976 in Teildrucken und 1985 vollständig publiziert wurde.
- 17 ROMAIN: *Monolog*, 2952.
- 18 Zit. nach ROH: *Kunst*, 191.
- 19 Vgl. zum Folgenden HOFFMANN: *Destruktionskunst*. Vgl. ferner SCHMIDT: *Klavierzerstörungen*.
- 20 Vgl. KAT.AUSST.: Saint Phalle, 28–49.
- 21 HOFFMANN: *Destruktionskunst*, 11.
- 22 HOFFMANN: *Destruktionskunst*, 11.
- 23 Ikonoklasmus (in jüngster Zeit viel diskutiert im Zusammenhang mit der Zerstörung von Bürgerkriegsdenkmälern in den US-Südstaaten) und Ikonophobie sind nicht Thema dieses Beitrags. Vgl. hierzu u.a.: AHN: *Bildersturm*; FLECKNER/ STEINKAMP/ ZIEGLER: *Sturm*; FREEDBERG: *Iconoclasts*; GAMBONI: *Destruction*; MITCHELL: *Bildtheorie* (Kap. *Bilder verletzen*, 371–395); PICKSHAUS: *Kunstzerstörer*; WARNKE: *Bildersturm*.
- 24 Farabbildung in: KAT.AUSST.: Rauschenberg, 92.
- 25 ADRIANI: *Rauschenberg*, 176. Vgl. auch PICKSHAUS: *Kunstzerstörer*, 58–60.
- 26 Farabbildung in: KAT.AUSST.: *Prospect*, 191.
- 27 CATOIR: *Unvollender*, 35.
- 28 CATOIR: *Unvollender*, 36f.
- 29 <http://jakeanddinoschapman.com/works/injury-to-insult-to-injury/> und <https://museum.rechtaufremix.org/exponate/in-sult-to-injury/> (2. Dezember 2017).
- 30 Vgl. LOERS: *Kronenschmelze*. Das Werk wurde während der documenta im Museum Fridericianum ausgestellt und anschließend an den Sammler Josef Fröhlich verkauft. Es befindet sich heute in der Staatsgalerie Stuttgart.
- 31 Vgl. hierzu auch: FLECKNER/ STEINKAMP/ ZIEGLER: *Sturm*, 8. Es wäre ein eigenes Thema, den Ästhetiken der Zerstörung im Werk zeitgenössischer Künstlerinnen und Künstler nachzugehen, wie dies etwa Sebastian Baden für Christoph Draeger unternommen hat. Vgl. BADEN: *Modellkatastrophen*.
- 32 Vgl. hierzu MERSMANN: *Bilderstreit*.

BIBLIOGRAPHIE

ADRIANI, Götz: *Robert Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen 1949 bis 1979*. München 1979.

AHN, Gregor u. a.: *Bildersturm*. Heidelberg 2006.

BADEN, Sebastian: *Modellkatastrophen und das Puzzle der Rezeption. Die Ästhetik der Zerstörung im Werk von Christoph Draeger*. In: Böhn, Andreas/ Mielke, Christine (Hgg.): *Die zerstörte Stadt*.

- Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity. Bielefeld 2007, 339–365.
- BREDEKAMP, HORST: Kunst als Medium sozialer Konflikte, Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution. Frankfurt a. M. 1975.
- BREDEKAMP, HORST: Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini. Berlin 2000.
- CATOIR, Barbara: Der Unvollender oder die Spuren des Sisyphos. Einige Gedanken zum Werk von Arnulf Rainer. In: Kat.Ausst.: Arnulf Rainer. Der Übermaler. Alte Pinakothek, München. Ostfildern 2010, 27–41.
- FLECKNER, Uwe/ STEINKAMP, Maike/ ZIEGLER, Hendrik (Hgg.): Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart. Berlin 2011.
- FREEDBERG, David: Iconoclasts and their motives. Maarssen 1985.
- GAMBONI, Dario: The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution. London 1997. Neuausgabe London 2007. Dt. Ausg. 1998.
- HANDKE, Peter: Emil Schumacher, ferne Figur. Ferne Figur? In: Kat.Ausst.: Emil Schumacher. Retrospektive/ Rétrospective. Galerie nationale du Jeu de Paume, Paris/ Hamburger Kunsthalle/ Haus der Kunst München. Ostfildern 1997, 9–13.
- HOFFMANN, Justin: Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. München 1995.
- KAT.AUSST.: Martin Kippenberger. Hg. von Doris Krystof/ Jessica Morgan. Tate Modern, London/ K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. Ostfildern 2006.
- KAT.AUSST.: Paul Klee. Im Zeichen der Teilung. Die Geschichte zerschnittener Kunst Paul Klees 1883–1940, Mit vollständiger Dokumentation. Hg. von Wolfgang Kersten/ Osamu Okuda. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf/ Staatsgalerie Stuttgart. Stuttgart 1995.
- KAT.AUSST.: Prospect '89, Eine internationale Ausstellung aktueller Kunst. Frankfurter Kunstverein/ Schirn Kunsthalle Frankfurt. Münsterschwarzach [1989].
- KAT.AUSST.: Robert Rauschenberg. A Retrospective. Hg. von Walter Hopps/ Susan Davidson. Solomon R. Guggenheim Museum, New York u. a. New York 1997.
- KAT.AUSST.: Niki de Saint Phalle. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn/ McLellan Galleries, Glasgow/ Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Ostfildern 1992.
- KAT.AUSST.: Timm Ulrichs. Betreten der Ausstellung verboten! Werke von 1960 bis 2010. Kunstverein Hannover und Sprengel Museum Hannover. Ostfildern 2011.
- KLANT, Michael/ ZUSCHLAG, Christoph (Hgg.): Emil Schumacher im Gespräch. „Der Erde näher als den Sternen“. Stuttgart 1992.
- KLANT, Michael/ ZUSCHLAG, Christoph (Hgg.): Karl Otto Götz im Gespräch. „Abstrakt ist schöner!“. Stuttgart 1994.
- KRÜGER, Werner (Hg.): Farbe mit den Händen greifen. Emil Schumacher – Werner Krüger. Gespräche. Köln 1997.
- LEHMANN, Ulrike/ WEIBEL, Peter (Hgg.): Ästhetik der Absenz, Bilder zwischen Anwesenheit und Abwesenheit. München/ Berlin 1994.
- LOERS, Veit: Kronenschmelze. In: Kat.Ausst. Joseph Beuys. documenta Arbeit. Hg. von Ders./ Pia Witzmann. Museum Fridericianum Kassel. Ostfildern 1993, 257–263.
- MERSMANN, Birgit: Bilderstreit und Büchersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert. Würzburg 1999.
- MITCHELL, W. J. T.: Bildtheorie. Hg. und mit einem Nachwort von Gustav Frank. Frankfurt a. M. 2008.
- PICKSHAUS, Peter Moritz: Kunstzerstörer. Fallstudien: Tatmotive und Psychogramme. Reinbek bei Hamburg 1988.
- ROH, Juliane: Deutsche Kunst der 60er Jahre. Malerei/ Collage/ Op-Art/ Graphik. München 1971.
- ROMAIN, Lothar: Innerer Monolog ein Leben lang. Über Bernard Schultze. In: Weltkunst 63 (1993), Nr. 21, 2950–2953.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin: Monets Spätwerk im Blick der Moderne. In: Kat.Ausst.: Claude Monet und die Moderne. Hg. von Dies. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München. München/ London/ New York 2001, 19–106.
- SCHMALENBACH, Werner: Emil Schumacher. Köln 1981.
- SCHMIDT, Gunnar: Klavierzerstörungen in Kunst und Popkultur. Berlin 2013.
- VAN MANDER, Carel: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (von 1400 bis ca. 1615). Übersetzung nach der Ausgabe von 1617 und Anmerkungen von Hanns Floerke. Worms 1991.
- WARNKE, Martin (Hg.): Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks. Frankfurt a. M. 1988.
- ZUSCHLAG, Christoph: „Il faut cultiver notre jardin“, Die Gärten der Künstler. In: Bluhm, Lothar/ Schiefer Ferrari, Markus/ Ders. (Hgg.): „Ich wandle unter Blumen / Und blühe selber mit“. Zur Kultur- und Sozialgeschichte des Gartens. Marburg 2018, 79–96.
- ZUSCHLAG, Christoph: Das Aufbrechen der Materie. Zerstörung als bildnerisches Prinzip im Werk Emil Schumachers. In: Kat.Ausst.: Emil Schumacher. Letzte Bilder 1997–1999. Hg. von Hans Gercke/ Peter Anselm Riedl/ Ders. Heidelberger Kunstverein. Köln 2000, 16–22.