

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 52 (1995)

Heft: 1: Catastrophes = Katastrophen

Artikel: Von der Not, die "Katastrophe" in ein Bild zu fassen

Autor: Wechsler, Max

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-169453>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 16.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Von der Not, die «Katastrophe» in ein Bild zu fassen*

von MAX WECHSLER

Gegenüber der älteren Kunst, in deren Rahmen die «Katastrophe» sich noch in ein mehr oder weniger kohärentes Sinngebäude integrieren liess und sogar als eigentliches Genre angegangen werden konnte, hat das Phänomen der «Katastrophe» in der modernen und zeitgenössischen Kunst eine andere Qualität und einen anderen Stellenwert. Was den Begriff der «Katastrophe» betrifft, so benütze ich ihn meist im herkömmlichen, mehr oder weniger selbstverständlichen Sinne als Unglück und schreckliches Ereignis und setze ihn, um seine Fragwürdigkeit zu signalisieren, immer in Anführungszeichen.

Es besteht das grundsätzliche Dilemma, dass die «Katastrophe» unausweichlich Unordnung impliziert und das Kunstwerk – so oder so – Ordnung produziert. In der Kunst des 20. Jahrhunderts und vor allem auch in ihren zeitgenössischen Ausformungen kann die «Katastrophe» jedenfalls nicht mehr naiv als Ereignis abgebildet werden; wenn sie überhaupt zum erklärten Thema wird, dann äussert sie sich

eher als eine künstlerische Strategie gegen die Tradition. Es lassen sich also kaum adäquate Bilder von konkreten (zeitgenössischen) Katastrophen finden, das «Thema» verlagert sich vielmehr in die Realität und Stofflichkeit des Werks selbst.

Wenn wir das Kunstwerk vernünftigerweise nicht in erster Linie als Illustration einer Weltwirklichkeit oder als rein ästhetischen Gegenstand betrachten, sondern uns auf den Prozess der im Bild sichtbaren Zeichen der Werkentstehung – auf all die scheinbar gelungenen oder missratenen Stellen, die Korrekturen und Verwerfungen erkennen lassen – konzentrieren, dann bekommen wir unwillkürlich eine Ahnung von den Zweifeln und Widersprüchen, die den Künstler, die Künstlerin geplagt oder angetrieben haben mochten. Damit wird das Bild als solches zu einem «katastrophischen» Ereignis, das im Betrachter jeden Anflug von Gewissheit immer wieder zusammenbrechen lässt. Und ich verwende den Begriff jetzt nicht mehr im herkömmlichen, sondern im Sinne der «Katastrophentheorie» des französischen Mathematikers René Thom, für den die «Katastrophe», vereinfacht und verallgemeinert gesagt,

* Zusammenfassung des an der Tagung gehaltenen Referats



Abb. 1 Guernica, von Pablo Picasso, 1937. Öl auf Leinwand, 350 × 777 cm. Madrid, Museo del Prado.

einen sprunghaften Übergang von einer Strukturstabilität in eine andere darstellt, einen Fall von unberechenbarer Diskontinuität. Gemeint ist damit auch ein dynamisches Prinzip, das den Zustand der Ordnung zwingend einem raum-zeitlichen Kontinuum unterwirft und damit unweigerlich in die «Katastrophe» führt.

Selbst das wohl berühmteste «Katastrophenbild» des 20. Jahrhunderts, Pablo Picassos *Guernica* (Abb. 1), ein Bild, das sich ganz programmatisch auf ein bestimmtes Ereignis bezieht, demonstriert sehr deutlich die problematische Beziehung zwischen Motiv und Bild: den grundsätzlichen Konflikt zwischen Anschaulichkeit und Erzählung, zwischen der Eigendynamik des Bildentstehungsprozesses oder der Bildautonomie und den möglichen Funktionen des Bildes auch als Abbild oder Illustration. Die Entstehung von *Guernica* lässt sich ziemlich genau verfolgen, und die Betrachtung des Kontexts offenbart, dass hier das kriegerische «Katastrophenereignis» nur als Auslöser des Bildes funktioniert. Die «Katastrophe» wird in das eigene mythische Weltbild übersetzt, in eine «persönliche Metaphorik» (John Berger); und nur so kann es die Form eines zwingenden, über den unmittelbaren Anlass hinaus weisenden Bildes des Leidens und des Schreckens gewinnen. Und die Wirkung hält an, weil das Bild nicht in der notwendigen Buchstäblichkeit des Abbildens auf etwas festgelegt wird, weil es also keine Bild-Illusion des Ereignisses schafft, sondern eine eigene unmittelbar malerische Bild-Wirklichkeit, der man sich nicht entziehen kann. Es geht also nicht um eine Darstellung des Ereignisses, sondern um eine Evokation des «katastrophischen» Gehalts in der bildnerischen Auseinandersetzung selbst. In diesem Sinne sind aber auch die *Demoiselles d'Avignon* (1907) ein «Katastrophenbild», das weniger die dem Bild zugrunde liegende Puffszene spiegelt, als vielmehr die Zerstörung einer tradierten Art der Welt Darstellung und die Suche nach einem neuen Bild der Welt.

Und dieses Grundthema bildet schliesslich nicht nur das Motiv als Bildgegenstand, sondern wird darüber hinaus auch zum eigentlichen Motiv des malerischen Aktes im Sinne eines Handlungsgrundes. Picasso, und gleich ihm viele andere Künstler, von den geradezu blutrünstigen Äusserungen italienischer Futuristen einmal abgesehen, haben in ihren Aussagen zum Werk immer wieder darauf hingewiesen, dass sie den schöpferischen Prozess als eine Art von «Kampf» verstehen, als einen «Kampf» der Formen und Farben gegeneinander, einen «Kampf» des Künstlers mit den Forderungen des Bildes und nicht zuletzt auch als einen «Kampf» gegen die eigene Kunstfertigkeit. Die extremen und für Picasso typischen Verzerrungen der Figuren spiegeln darum nicht nur die thematische Destruktion des humanistischen Menschenbildes, sondern sind am Ende auch ein sprechendes Bild für den permanenten Versuch, die im Bild als Bildwerk wirksamen Spannungen aufzuzeigen, lebendig und virulent zu erhalten.

Auf diesem Hintergrund kann man auch die *action paintings* eines Jackson Pollock oder viele Werke des europäischen Informels (Wols, zum Beispiel) sinnvoll unter dem

Aspekt der «Katastrophe» betrachten, und zwar nicht nur im üblichen Sinne, nach dem man sie gerne als Ausfluss einer persönlichen «Katastrophe» oder als Ausdruck eines vom Erlebnis des Zweiten Weltkriegs und der ersten Atombomben geprägten «katastrophischen» Lebensgefühls wahrnimmt. Denn die Betrachtung ist wesentlich produktiver, wenn das Bild als Dokument einer Reihe von werkimmanenten «Katastrophen» wahrgenommen wird, die den künstlerischen Prozess mit Brüchen durchsetzt, welche sich in der Stofflichkeit des Bildes manifestieren. So dass durch die aus der Tiefe belebte ambivalente Schönheit der oberflächlichen Bilderscheinung, in Form der materiellen Bildrealität immer auch die «katastrophische» Tiefenstruktur in die Wahrnehmung eindringt, wie etwa an Jean Fautriers *Tête d'otages* Nr. 8 (1943) oder Georg Baselitz' *P.D. Füsse* (1963) zu zeigen wäre.

So hat die «Katastrophe» in der Kunst des 20. Jahrhunderts nicht notwendigerweise nur eine negative Konnotation; für die avantgardistischen Bewegungen der Moderne beinhaltet sie auch den positiven Aspekt der Revolution – sie meint, neutraler ausgedrückt, Veränderung, eine Öffnung gegenüber dem Neuen und vor allem auch gegenüber dem Anderen. Diese allgemeine Feststellung trifft sicher auch auf die vorgenannten Künstler zu, doch es gibt auch konkretere Beispiele, die diesen Aspekt expliziter thematisieren. So etwa Piero Manzoni, der mit seiner *Merda d'artista* (1961) den «letzten Dreck» in einer künstlerischen «Transsubstantiation» zu Gold machte. Oder Yves Klein, der nicht nur mit Flammenwerfern «malte», sondern mit seinem berühmten «Sprung in die Leere» (1960) sogar für den «katastrophischen» Akt als solchen plädierte (dessen zerstörerische Folgen er offenbar zu transzendieren wusste). Diese Werke lassen sich selbstverständlich auch unter esoterisch alchemistischen Gesichtspunkten betrachten, doch der triviale Gehalt ist nicht weniger aufschlussreich, denn hier wird im Grunde eine Art von tiefstem Punkt, vielleicht die «Katastrophe» selbst, zum Ausgangspunkt für buchstäbliche Höhenflüge. Spielerischer, aber nicht weniger zwingend konkretisierte sich dieser Aspekt in Jean Tinguelys *Hommage à New York*, jener legendären sich am 27. März 1960 im Garten des Museum of Modern Art selbstzerstörenden Maschine. Oder in dem ebenso legendären «Flux-Konzert» in Wiesbaden 1962, in dessen Verlauf die beteiligten Künstler einen Konzertflügel, den Inbegriff der bourgeois Hochkultur, in einem ganz neuen, nicht zuletzt auch skulpturalen Sinne zum Klingen gebracht haben.

Mit zwei Beispielen sei noch ein Blick auf die unmittelbare Gegenwart geworfen, die übrigens beide wie *Guernica* auch durch kriegerische Ereignisse motiviert sind. Der amerikanische Künstler Terry Fox reagierte auf den Vietnamkrieg mit seiner Aktion *Defoliation* im März 1970 auf dem Campus der Berkeley University, indem er in einem Beet von Jasmin mit einem Flammenwerfer ein grosses Rechteck ausbrannte. Die unglaublich heftigen Reaktionen auf diese künstlerische Aktion erklären sich vor allem dadurch, dass im zerstörten Jasminbeet eine sehr rare und über die Jahre liebevoll gepflegte Sorte wuchs, die nur alle

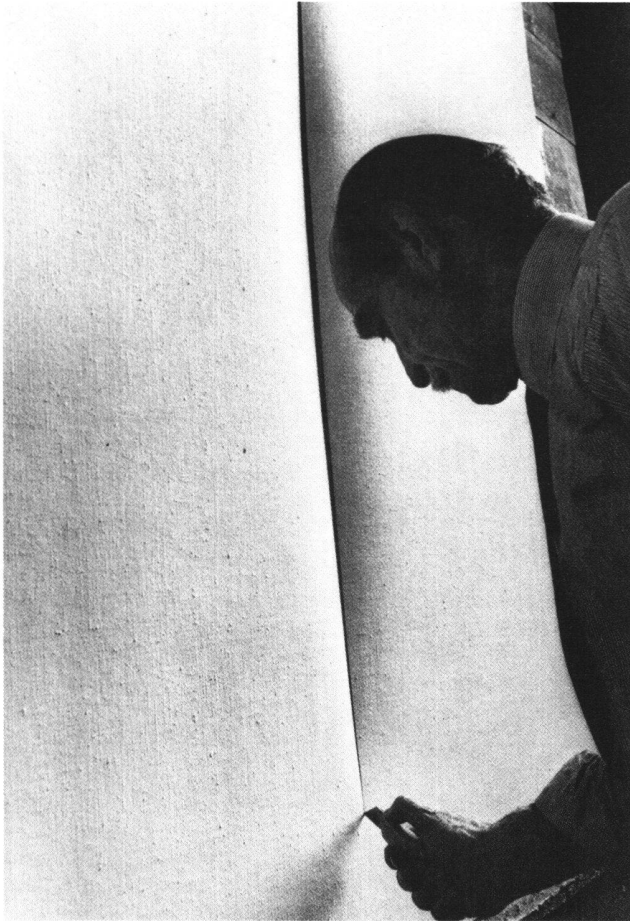


Abb. 2 Lucio Fontana schlitzt ein Bild vom Typus der «Attese». Photographie von Ugo Mulas, 1965.

sieben Jahre blüht und die nun im fünften Jahr ihrer Entwicklung brutal vernichtet wurde. Es gelang Terry Fox mit seiner Aktion, jenes Herzerreissen herbeizuführen, das angesichts der skandalösen Entlaubungs-(und Entvölkerungs-)Aktionen der amerikanischen Armee in Vietnam weitgehend verdrängt wurde. Jenny Holzers künstlerische Auseinandersetzung mit der «Katastrophe» versuchte den Kunstkontext weitgehend zu überwinden und den Skandal in die allgemeine Öffentlichkeit zu tragen. Unter dem Titel *Da wo Frauen sterben bin ich hellwach* veröffentlichte sie im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* (Nr. 46, 19. November 1993) eine Reihe von ungeschönten Ausschnittsfotografien von Frauenkörpern mit sehr ambivalenten Inschriften wie: «Ich weiss wer du bist und es tut mir gar nicht gut», «Mit dir in mir beginne ich den Tod zu ahnen» oder: «Her breasts are all nipple.» Den Anlass zu dieser Arbeit bildeten die Massenvergewaltigungen in Bosnien, die hier auf einer komplex zweideutigen Ebene zwischen sexueller Attraktion und Abscheu thematisiert wurden. Die teils heftigen öffentlichen Diskussionen entzündeten sich nicht zuletzt daran, dass der roten Farbe für den Titeldruck Blut bosnischer Frauen beigemischt war.

Zum Schluss eine Fotografie von Lucio Fontana, wie er mit dem scharfen Messer den eiskalten Schnitt vollzieht, das Bild gleichzeitig zerstörend und schaffend; eine Ate-lieraufnahme von Ugo Mulas, die, so denke ich, für sich selbst spricht (Abb. 2).

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Museo del Prado, Madrid.

Abb. 2: Reproduktion aus DU, Kulturelle Monatsschrift 29, 1969, S. 101.

ZUSAMMENFASSUNG

In der modernen Kunst hat das Phänomen «Katastrophe» eine eigene Qualität. Das Bild als solches kann zu einem «katastrophischen» Ereignis werden, das im Betrachter jede Art von Gewissheit immer wieder zusammenbrechen lässt. Für die avantgardistischen Bewegungen der Moderne enthält der Begriff «Katastrophe» auch den positiven Aspekt der Öffnung gegenüber dem Neuen, vor allem gegenüber dem anderen.

RIASSUNTO

Nell'arte moderna viene attribuita una qualità specifica al fenomeno della «catastrofe». Un dipinto in quanto tale può diventare un evento «catastrofico» che può fare crollare ogni principio di certezza nello spettatore. Gli avanguardisti moderni ritengono che il termine «catastrofe» veicolasse anche aspetti positivi di disponibilità verso il nuovo e soprattutto ciò che è diverso.

RÉSUMÉ

Dans l'art moderne le phénomène de la «catastrophe» revête une qualité particulière. L'image elle-même peut devenir un événement catastrophique qui brise chez le contemplateur toute impression de sécurité. Dans les mouvements d'avant-garde des temps modernes, la notion de la «catastrophe» contient également l'aspect positif de l'ouverture vis-à-vis du nouveau et surtout de ce qui est différent.

SUMMARY

In modern art the «catastrophe» has been endowed with a specific quality. The picture as such may become a «catastrophic» event that instantly subverts any sense of certainty. The avant-garde movements of Modern Age also address the positive aspects of the concept of «Catastrophe» – its potential for receptiveness to innovation and otherness.