



Einleitung zum Dossier *Homenatge a Antoni Tàpies ·* *Hommage an Antoni Tàpies*

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

■ 1 Betrachtung zu einem Zeitgemäßen

Spätestens seit sich auch die deutschsprachige Romanistik unter dem Schlagwort „Intermedialität“ in Erkenntnisbereiche begeben hat, die bislang genuiner Gegenstand der Film- und Medienwissenschaft, der Kunstgeschichte sowie der Theater- und Musikwissenschaft zu sein schienen, bedarf es kaum einer Rechtfertigung, das vorliegende Dossier „Homenatge a Antoni Tàpies“ exklusiv einem der faszinierendsten Künstler der katalanischen Spätavantgarde zu widmen. Tàpies' Schaffen war bestimmt von der lebenslangen Suche nach Möglichkeiten, die konventionelle Malerei in bis dahin kaum denkbare Bereiche auszuweiten. Dies macht ihn zum Fortsetzer einer grenzgängerischen Aktivität, die in der frühen Moderne zum Einen den finisäkulären Experimenten mit Materialmischung (Gustave Moreau, Gustav Klimt, Antoni Gaudí), zum Anderen in den vehementen Versuchen der Zertrümmerung der letzten Bastionen einer postklassischen Ästhetik (Marcel Duchamp, Francis Picabia, Max Ernst, Hans Arp) ihren Beginn nimmt, um sich in so unterschiedlichen ästhetischen Feldern zu vollenden wie den rostigen Flugzeitmodellen Anselm Kiefers, Césars zerquetschten Autowracks, Jess Collins' Materialassamblagen und den Objektakkumulationen Armans.

■ 2 Heterodoxie / Heterotopie

Wie die hier nur stellvertretend zuletzt genannten Zeitgenossen situiert Tàpies sein Schaffen zwischen den Genres, Medien und Materialien, zwischen ästhetischer, philosophischer und – wie sein gesellschaftliches und schließlich umweltpolitisches Engagement zeigt – ethischer Praxis. Insofern wird es zum Musterbeispiel einer avantgardistischen Verfahrens-

ideologie, in der ästhetische Theorie und Praxis der Kunst eine Einheit bilden, die ihren Ursprüngen nach in den Aktionsgedanken von Futurismus, Dada und Surrealismus zurückweist. Tàpies verfolgte als Künstler beständig eine multiple Recherche, deren Ziel aber stets die Bedingtheit der *conditio humana* innerhalb eines sich in der Kontemplation unaufhörlich wandelnden Kosmos ist. Gerade deswegen erfährt seine Kunst wesentlichere Anregung durch Philosophie, Psychologie oder auch Musik als durch dogmatische Theoreme einer akademischen Kunsttheorie. Indem er sich durch den Zen-Buddhismus und an Mystikern wie Mevlana, Al-Ghazali und Dschalal ad-Din Rumi inspiriert, stellt er das Bindeglied zu einer über Teresa de Ávila und Juan de la Cruz bis auf Ramon Llull zurückreichenden spanischen Denktradition dar, der leider nicht erst seit Menéndez y Pelayo das Mal der „heterodoxia“ (Menéndez y Pelayo, 1880–1882) anhaftet.

Man könnte über Leben, Lesen, Schreiben und Malen des Antoni Tàpies jenen Lehrsatz des Mystikers und ersten Enzyklopädisten Hugo von Sankt Viktor setzen, wonach es keine überflüssige geistige Übung gebe, d.h. eine solche, die nicht in einer neuen Praxis aufgehe („*Omnia discite, videbitis postea nihil esse superfluum.*“ [Hugo von Sankt Viktor, 1880: 801]).

Unter diesem Aspekt wird noch Tàpies' theoretisches Spätwerk *L'art i els seus llocs* (1999) zu einer persönlichen Fortschreibung von André Malraux' monumentalem Spätwerk *La métamorphose des dieux* (1977), indem er unterschwellig dessen Idee des „imaginären Museums“ als eines kollektiven Bildgedächtnisses aufgreift und individuelle ästhetische Erfahrung auf Kandinskys Konzept des „Geistigen in der Kunst“ zurückführt. Nicht von ungefähr wird der große französische Romancier, Abenteurer, Kulturpolitiker und Kunsttheoretiker in Tàpies' theoretischem Spätwerk mehr als einmal und stets als positive Referenz angeführt, jedoch durch das post-avantgardistische Erkenntnisraster gebrochen, während er Max Ernst auf dessen zentralen verfahrensästhetischen Essay „*Au delà de la peinture*“ scheinbar *en passant* aufruft, wenn er das fünfte Kapitel seines Spätwerks mit „*Mes allà de l'estètica*“ betitelt.

Kandinsky, Ernst, Chirico, eine nepalesische Maske, eine archaische Statue von den Kykladen, Arp, eine Skulptur aus dem präkolumbischen Mexiko – die Antagonismen könnten größer nicht sein, und doch ist die scheinbar arbiträre *coincidentia oppositorum* wie in Malraux' subjektivistischem Ansatz des „imaginären Museums“ auf eine transhistorische und supranationale Denkform hin geordnet, die mit der Überwindung der Antagonismen auch die Konzeptionen von „Weltkunst“ und „Kunstgeschichte“

aufhebt. Wie beim späten Malraux, der die Frage nach der Visualisierung des Göttlichen in der Rasterung eines „Übernatürlichen“, „Irrealen“ und „Zeitlosen“ hypostasiert, so geht es auch in Tàpies' „*summa* des Sehens“ um ein Absentes, dem sich die Bildkunst asymptotisch annähert, um im Annäherungsvorgang der Sichtbarkeit ein Unsichtbares zu unterlegen, das mit der Imagination eines Realen, als Gegenwärtigkeit des Vergangenen auf ein magisches Element setzt, das sich der Versprachlichung gerade dort entzieht, wo es auf das Strandgut der menschlichen Sprache – Buchstaben, Chiffren, Zeichen – zugreift. Werden die menschlichen Zeichensysteme, die Tàpies auszehrt und umwidmet, damit zum *non-lieu*, zur „Heterotopie“? Foucault erkennt bekanntlich selbst Museen, Bibliotheken, Theater, Kinos oder Gärten als Heterotopien. Es scheint, dass ein kontinuierliches Aussetzen gewohnter Wahrnehmungsraster, medialer und semiotischer Regelmäßigkeiten und Gesetzmäßigkeiten Kunst generell, aber vor allem die des Antoni Tàpies zum Nicht-Ort *par excellence* macht:

le vrai scandale de l'oeuvre de Galilée, ce n'est pas tellement d'avoir découvert, d'avoir redécouvert plutôt que la Terre tournait autour du soleil, mais d'avoir constitué un espace infini, et infiniment ouvert. (Foucault, 1984: 47)

■ 3 Das Buch als Welt

Seit den fünfziger Jahren beschäftigt sich Tàpies leitmotivisch und im Austausch mit Joan Brossa und anderen Literaten mit dem Konzept des Buches, das zugleich Objekt der Anschauung und Medium der Erkenntnis sein soll. So das 1965 entstandene Buchkunstwerk *Novel·la* (Abb. 1): Wie noch Anselm Kiefers 2008 entstandene Skulptur aus Bleibüchern und NATO-Stacheldraht *Maria durch ein Dormwald ging* wird das Buch gerade durch Dämpfung jeglicher äußerer Attraktivität entindividualisiert. Tàpies bedurfte dazu nicht des Stacheldrahts, es genügt allein ein prononciert stümperhaft derber Einband, der eine nur scheinbar fernöstlich asketische Ästhetik gleichzeitig mit den Objektphanta-



Abb. 1: Antoni Tàpies / Joan Brossa: *Novel·la* (Mappenwerk, Barcelona 1965).

© Fundació Joan Brossa / Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

sien der Surrealisten zitiert:¹ In Spanien, das von den Tagen des maurischen Kunsthandwerks bis in die Gegenwart das Buchbinderhandwerk wie eine Kunstübung hochhält, musste solches Understatement wie als Kahlschlag empfunden werden. Weniger einladender Einband denn abwehrende Verpackung, schreckt *Novel·la* durch seinen äußeren Zustand daher ab. Krudes Einbandmaterial und mehr noch die beiden geknoteten Kordeln kehren emphatisch etwas zu Verbergendes hervor, womöglich jenes von Tàpies ins Spiel gebrachte [sirr] das „Mysterium“ der arabischen Mystiker, das etymologisch verwandt ist mit Termini wie dem Heiligen ([sirri]), dem Bett ([sarir]) als Ort des Privaten und sich herleitet von dem Verbalstamm [sarra] („sich freuen, sich vergnügen“), dem „diletto“ der sich aus dem Produktionsprozess verabschiedenden ästhetischen „culture heros“:² Kunstübung steht damit in nachromantischer Auffassung in einem dreifachen Spannungsfeld zwischen einer die Heterodoxie tangierenden religiösen Aktivität, dem wohl erst seit Freud in seiner Tragweite erkannten Lustprinzip und dem Aussetzen des Öffentlichen.

Doch das Mysterium von *Novel·la* ist alles andere als erfreulich, privat und heilig. Dem Titel nach ein Roman, ist *Novel·la* mehr noch als alle Romanexperimente der Surrealisten ein Roman ohne Worte, der durch die Kraft seiner rigorosen Dinglichkeit spricht, deren fiktives Potential im Tatsächlichen gründet.³ Denn *Novel·la* schreibt sich ohne Worte in die damals entstehende neuspanische Testimonialliteratur ein. Anders als bei Sender, Laforet, Millás und Llamazares besteht das Buch neben Tàpies' Lithographien lediglich aus Dokumenten wie amtlichen Bestätigungen, einem Ausweis, Protokollen. Ist ästhetische Heterodoxie ein Prinzip aller modernen Kreativität, so erfasst sie mit Brossas / Tàpies' *Novel·la* offenkundig selbst die Buchkunst, indem sie gegen die Gesetze des Franco-Staates durch die Infragestellung der Gesetze des Buchmarktes opponiert und an Stelle mas-

-
- 1 Vgl. das sexistische Buchobjekt *Prière de toucher* (1947) von Marcel Duchamp und Enrico Donati (Museo Guggenheim, Bilbao): ein aufgeschlagenes Buch, auf dessen Frontispiz die plastische Abbildung einer weiblichen Brust appliziert ist, während auf der Rückseite die (wiederum gegen den Museumsbetrieb argumentierende) Aufforderung „*Prière de toucher*“ zu lesen steht. Cf. Pfeiffer / Hollein (2011: 147).
 - 2 Man mag darüber spekulieren, ob ähnliche Formen der „Buchausstattung“, wie sie neuerdings die „*Poetas tres fronteras*“ im Dreiländereck Paraguay – Brasilien – Argentinien für ihre Experimentaltex te verwenden (Wellkarton für Einbanddecken, Kopierpapier, Schnüre zur Heftung), demselben Impetus einer Verweigerung angesichts der ästhetischen Zwänge des literarischen Marktes folgen. Vgl. bislang die m. E. einzige deutschsprachige Darstellung dieses Komplexes bei Lupette (2011).
 - 3 Vgl. dazu Catoir (1987: 37) und Solana (2003: 19).

kierter Oberfläch(lichkeit)en die Dingwelt zum Boten eines unterdrückten Subjekts macht. Insofern verweigert sich *Novel·la* dem Anspruch, im bloß archivalischen Terminus „Künstlerbuch“ zu sein, bezieht sich aber dennoch durch die Auszehrung ästhetischer Konventionen auf einen Traditionsfundus, der sich von der Gironeser Beatus-Apokalypse (die noch Picassos *Guernica* inspirierte) über Tàpies' Tonskulptur *Gran llibre* (1986), die berührt, aber nicht geöffnet oder gelesen werden kann, bis zu den Buchkunstwerken Anselm Kiefers erstreckt.

■ 4 Über die in diesem Dossier versammelten Texte

Als gegenwärtiger Fixpunkt einer solchermaßen integrierten Literatur-, Geistes- und Ästhetikgeschichte versagt sich Antoni Tàpies jedem einsinnigen Ansatz. Die in diesem Dossier zusammengetragenen Arbeiten wollen von einem je spezifischen Blickwinkel aus dem breit gefächerten geistigen Spektrum des Künstlers Rechnung tragen. Nicht umsonst weisen alle hier vereinigten Beiträge in Details oder systematisch auf Vernetzungen innerhalb einer erst noch zu vermessenden Tàpies-Galaxis mit Koordinatenpunkten hin, die *per se* als synkretistisch und synästhetisch zu definieren sind, reichen sie doch vom Zen bis zur aktuellen Gegenwartsphilosophie und von Platon bis zu Cortázar, um dabei zwanglos die Fülle der Weltkunstgeschichte zu umschließen. Häufig ergeben sich die dabei herauszuarbeitenden Bezüge aus der zufälligen Begegnung des nur scheinbar Unvereinbaren, dem aber stets die schöpferische Logik unterlegt ist, die Kandinsky in einem der Gründungstexte der Avantgarden als innere Notwendigkeit des Kunstwerks bezeichnete: „Die Anarchie ist Planmäßigkeit und Ordnung, welche nicht durch eine äußere und schließlich versagende Gewalt hergestellt werden, sondern durch das Gefühl des Guten“ (Kandinsky, 1979: 147).

■ 4.1 Das Bild, die Sinne und die Geste

Der Beitrag von Eberhard Geisler, dem Übersetzer von Tàpies' ästhetischen Schriften, spannt den Bogen von Tàpies' Faszination durch das Zen bis zur europäischen Philosophie zumal Heideggers und Adornos und darüber hinaus bis in Schlegels Theorie der Subjektkonstitution als unendlicher Verdoppelung. Er stellt Tàpies' Schaffen in den Rahmen einer Ästhetik des kreativen Verpatzens. In Analogie zu Adornos Hölderlinkommentar deutet er den Gestus des Malens als Akt der Distanzierung

von Geist und ästhetischer Form, mithin eine Absage an die idealistische Auffassung der Beherrschbarkeit des Materials im künstlerischen Akt. An dessen Stelle tritt die neue Kunst der „Oberfläche“, die die Ästhetik des späten 19. Jahrhunderts bereits beim späten Nietzsche zurückweist und in Fernando Pessos Heteronym Alberto Caeiro eine Ver-Körperung erfährt.

Auch der Frankfurter Kinokritiker, Essayist und Filmemacher Philipp Stadelmaier geht in seinen Überlegungen von der Materialität der Oberflächen in Tàpies' Bildern aus. Er beschreibt in einem komplexen Geflecht von bildästhetischen Bezügen, beginnend mit Tàpies' früher Arbeit *Zoom* (1946), die gleichermaßen visuellen wie manuellen Praktiken des Bildkünstlers Tàpies und dessen Nähe zu Prozeduren des klassischen Surrealismus, namentlich Max Ernsts.⁴ In einer eigentlich mehrdimensionalen Materialität offerieren Tàpies' Bilder für Stadelmaier dem Betrachter eine Spannung von Oberfläche und einem unverortbaren Grund, der den Rezipienten neben die aus der idealistischen Ästhetik überkommenen Modalitäten des Betrachtens von Bildinhalten und Entzifferns von Zeichen zu einer dritten Wahrnehmungsweise anstachelt: um dem Bild „auf den Grund zu kommen“, wird der Tastsinn angesprochen (womit sich der Grenzgänger Tàpies indirekt gegen die im Idealismus ruhende körperlose Rezipientenhaltung des modernen Museums wendet). In einer mehrsinnigen hermeneutischen Schleifenbewegung bezieht Stadelmaier die Montage-Romane Max Ernsts, die Graffiti-Gemälde Cy Twomblys und Erwin Mörsers Buchillustrationen ein, um die Valenz des Haptischen im Werk Tàpies' zu verdeutlichen.

Claudia Cuadra beschäftigt sich mit Tàpies' Spätwerk *Dietari* (2002), fünf Gemälden, die sich mit der Banalität alltäglicher Verrichtungen beschäftigen, ein Unterfangen, das in ähnlicher Weise Pablo Picassos schriftstellerische Aktivität seit 1936 vorangetrieben hat,⁵ weshalb es kaum verwundert, dass eines der Gemälde deutliche optische Analogien zu einem der in Picassos *Écrits* enthaltenen Selbstporträts aufweist. Indem Tàpies Verrichtungen wie Essen, Sich Waschen, Verdauung oder das Gehen zum Thema macht, rettet er die äußere Wirklichkeit (Kracauer, 1979) dergestalt, dass das Alltägliche in seiner Prozesshaftigkeit neu erfahren wird.

4 Sind sich durch Zufälligkeiten der Zeitläufe Tàpies und Ernst nicht persönlich begegnet, so hat der Katalane mehrmals betont, welche Anstöße er dem Schaffen des surrealistischen Kosmopoliten Ernst verdankt.

5 Vgl. Ribler-Pipka / Wild (2012).

■ 4.2 Die Literatur und Tàpies

Neben Texten zum bildnerischen Schaffen im engeren Sinne beschäftigen sich zwei Beiträge dieses Hefts exemplarisch mit den Wechselbeziehungen, die Tàpies' Kunst auf seine Zeitgenossen, hier zumal auf Dichter und Schriftsteller, ausgeübt hat. Ferrán Carbós Essay zeichnet die persönliche Beziehung zwischen Tàpies und Joan Fuster nach, die in den Texten nachweisbar ist, die dieser über den Maler verfasst hat.

Tobias Berneiser widmet sich dem Dialog zwischen dem katalanischen Maler und dem letzten argentinischen Avantgardisten Julio Cortázar. Wenngleich dessen unermüdliche Begeisterung für die außerliterarischen Künste – den Film, die Malerei oder die Jazzmusik – mittlerweile dokumentiert ist, ist bislang kaum beachtet worden, dass aus den insbesondere durch die Pariser Galeristen Aimé und Adrian Maeght geförderten graphischen Projekten⁶ auch ein Heft der renommierten Graphikreihe *Derrière le miroir* hervorging, das eine im Umkreis von Tàpies' Barceloniner Ausstellung 1979 verfasste Kurzgeschichte, *Graffiti*, vorstellte. Cortázars Text, der zwei Jahre später in seinem Erzählband *Queremos tanto a Glenda* erschien, ist nicht nur Tàpies gewidmet. Ähnlich wie seine ein Jahrzehnt früher entstandene Hommage an den Jazzpianisten Thelonius Monk („La vuelta al piano de Thelonious Monk“⁷) ist er nicht bloßer Kommentar ästhetischer Erfahrung, sondern Strukturallegorie eines Schöpfungsaktes selbst.

■ 4.3 Tàpies und die Literatur

Sieht man von dem Einsatz Eberhard Geislers für das Schaffen von Tàpies ab, so hat sich die Literaturwissenschaft mit dem Künstler nur selten beschäftigt, namentlich durch Arbeiten von Peter Bürger und Klaus Dirscherl. Letzterer hat auch als einer der Ersten auf Tàpies' 1977 erschienenes Memoirenwerk aufmerksam gemacht. Dennoch steht eine eingehende Würdigung dieses Teils von Tàpies' Schaffen noch aus. Die beiden letzten Aufsätze des Dossiers versuchen, diesen Mangel von unterschiedlichen Fragestellungen ausgehend zu beheben, um hinsichtlich ihrer Folgerung aber zu koinzidieren.

6 Vgl. den bibliographischen Anhang am Ende des Dossiers, in dem die wichtigsten Projekte wie auch die Zusammenarbeit mit Dichtern dokumentiert sind.

7 In dem Band *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Gonçal López-Pampló analysiert Tàpies' Autobiographie vorzugsweise unter dem Aspekt seiner Gattungszugehörigkeit. Indem Tàpies rückblickend Strategien zur Rechtfertigung bestimmter Verhaltensweisen entwickelt und Teile des Werkes der Rechtfertigung politischer und ästhetischer Positionen gewidmet sind, überlagert er die Autobiographie im engeren Sinne mit gattungsfremden Konstituenten. Ergebnis von López Pamplós Überlegungen ist das Postulat, Tàpies' *Memòria personal* trotz der für Ego-literatur charakteristischen makrostrukturellen Rasterung dem Genre Essay zuzuschreiben.

Auch Gerhard Wild weist auch die Problematik der generischen Zuschreibung hin, mit der seit der frühen Neuzeit von vornherein eine – zumal von Paul de Man formulierte – hybride Struktur in Bewegung gesetzt wird: indem sich die Autobiographie entlang eines heiligmäßigen Lebensentwurfs vollzieht, ist sie gezwungen, Rechtfertigungsstrategien zu formulieren, die das Postulat vorgeblicher Authentifizierung des selbst erzählten Lebens dekonstruieren. Letzteres scheint in Tàpies' *Memòria personal* zumal in der prononcierten Intertextualität auf, die Werke der Weltliteratur wie Wagners *Tristan*, Thomas Manns *Zauberberg*, Prousts *Recherche* oder Sartres *Les mots* einbegreift. Da der Erzähler Tàpies sich seiner selbst immer wieder im intertextuellen Rekurs vergewissern muss, tritt Literatur maskengleich zwischen den Leser und das schreibende Subjekt.

In der Verwendung unterschiedlicher Montageverfahren weist *Memòria personal* zugleich auf die je spezifischen produktionsästhetischen Rahmenbedingungen in Tàpies' künstlerischer Entwicklung zurück. Intertextualität wird mithin zum Medium ästhetischer Subjektconstitution.

■ 5 Epilog

Für das Zustandekommen dankt der Herausgeber neben den beitragenden Autoren vor allem Claus Pusch, in dessen ebenso bewährten wie geduldi- gen Händen die keineswegs einfache Einrichtung der Satzvorlage dieses Heftes lag. Wir danken ferner der VG Bildkunst, Bonn, für die Einräumung der Abbildungsrechte. Besonderer Dank gilt der Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, für die Bereitstellung einer Präsentation ihrer Aktivitäten. Die Herausgeber der *Zeitschrift für Katalanistik* hatten bereits vor einigen Jahren diesen Band 26 als Dossier zum 90. Geburtstag vorgesehen. Die Realität hat unser Vorhaben überholt. Durch den Tod des Künstlers am 6.2.2012 ist die ursprünglich geplante „Homenatge“ ein „Memorial per a Antoni Tàpies“ geworden. ■

■ Bibliografie

- Barbara, Catoir (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel.
- Eco, Umberto (1973): *Beato di Liébana*, Parma: Franco Maria Ricci.
- Foucault, Michel (1984): „Des espaces autres“, in: *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (octobre), 46–49.
- Hugo von Sankt Viktor (1880): *Didascalía*, in: Migne, Jacques Paul (ed.): *Patrologia Latina*, Bd. 176, Spalte 801, Paris: Garnier frères
- Kandinsky, Wassily (1979 [1911]): „Über die Formfrage“, in: ders. / Marc, Franz (eds.): *Der blaue Reiter*, dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, 3. Aufl., München: Piper.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lupette, Léonce (2011): Artikel „Poetas tres fronteras“, in: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*, Stuttgart: Metzler, Onlinesupplement, o. S.
- Malraux, André (1977): *La métamorphose des dieux*, 3 vols., Paris: Gallimard.
- Menéndez y Pelayo, Ramón (1880–1882): *La historia de los heterodoxos españoles*, Madrid: Librería católica de San José.
- Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (eds.) (2011): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, Ostfildern: Hatje-Cantz.
- Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.) (2012): *Picasso – Poesie – Poetik / Picasso, his poetry and poetics*, Aachen: Shaker (Beihefte zur Zeitschrift für Katalanistik; 10).
- Solana, Guillermo (2003): *Tàpies. Escriptura material. Llibres*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- Wehr, Hans (1985): *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart*, Wiesbaden: Harrassowitz.
- Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.