



Graffiti und die ästhetische Kommunikation über die Mauer. Antoni Tàpies und Julio Cortázar im intermedialen Dialog

Tobias Berneiser (Frankfurt am Main)

In einem Buchgeschenk für seinen Freund Antoni Tàpies hinterließ der Dichter Josep V. Foix die Widmung „A N'Antoni Tàpies, poeta“ mit der Signatur „J. V. Foix, pintor, a la seva manera“ (Tàpies, 1985: 90). Das bewusste Vertauschen der Tätigkeiten von Dichter und Maler unterminiert die gängige Grenzziehung zwischen den Künsten und tritt auch der einseitigen Reduktion von Künstlern auf nur ein bestimmtes Feld, sei es Schriftstellerei oder bildende Kunst, entgegen. Selbstverständlich sind malende Schriftsteller und schreibende Maler nicht als ein spezifisch katalanisches Phänomen anzusehen, doch gerade unter den großen Künstlern des 20. Jahrhunderts mit katalanischer Herkunft finden sich einige, auf die auch ein literarisches *Œuvre* zurückgeht, das erst seit wenigen Jahren von der Forschung berücksichtigt wird und es erlaubt, Künstler wie Salvador Dalí, Joan Miró oder Francis Picabia als „poetes-pintors“¹ zu bezeichnen. Zwar gehen auf den Anfang 2012 verstorbenen Antoni Tàpies weder Gedichte noch fiktionale Literatur zurück, trotzdem ist es angesichts seiner in Form von sechs Essaybänden² sowie seiner Autobiographie *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* (1977) vorliegenden literarischen Produktion zweifellos möglich, mit Klaus Dirscherl den „Maler Antoni Tàpies als Schriftsteller“ (Dirscherl, 1986) anzuerkennen. Es verwundert nicht, dass

-
- 1 In diesem Zusammenhang sei das von Gerhard Wild und Scarlett Winter herausgegebene Dossier „El segle dels poetes-pintors“ in *Zeitschrift für Katalanistik* 21 (2008) erwähnt, das zu den wenigen Beiträgen zählt, die sich den literarischen Werken bildender Künstler widmen. Vgl. hierzu ebenfalls den sich mit der Poesie Picassos beschäftigenden Band *Picasso–Poesie–Poetik. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht* von Ribler-Pipka / Wild (eds. 2012).
 - 2 *La pràctica de l'art* (1970), *L'art contra l'estètica* (1974), *La realitat com a art* (1982), *Per un art modern i progressista* (1985), *Valor de l'art* (1993) und *L'art i els seus llocs* (1999).

er sich auch in einigen seiner zumeist das Wesen der Kunst ergründenden Essays mit dem Verhältnis von Literatur und bildenden Künsten explizit auseinandersetzt. Exemplarisch hierfür kann der Aufsatz „Escrips de pintors“ aus dem Band *Per un art modern i progressista* angeführt werden, in dem er dagegen anschreibt, dass der Vielseitigkeit von Künstlern nicht der angemessene Respekt zuteil wird, zumal „la sensibilitat, formes de coneixement, independència i falta de prejudicis de molts pintors, poetes, músics..., en tot temps els ha conferit una mena de do profètic sobre moltes coses“ (Tàpies, 1985: 68). Der Dialog zwischen den Künsten wird verschiedentlich in seinem essayistischen Werk thematisiert, so z.B. in dem in *La realitat com a art* enthaltenen Aufsatz „La «materialització» de la poesia“, wo er betont, dass „el diàleg entre els distints gèneres artístics [...] no és doncs un caprici sinó una exigència vital del nostre temps“ (Tàpies, 1982: 24). Tàpies nähert Literatur und bildende Kunst einander an, indem er erklärt, dass „ja és innegable que hi ha un cert tipus de literatura que participa sovint del món de la imatge plàstica [...] i un cert tipus d'art plàstic que vol participar també d'una especial comunicació literària“ (Tàpies, 1985: 25), er geht jedoch noch weiter, indem er darauf hinweist, dass skripturale und pikturale Kunst eigentlich nicht voneinander getrennt werden dürfen: „De fet, la lletra, com és sabut, sempre ha estat primer dibuix, i la paraula, abans de convertir-se en un grup de signes abstractes, ha estat també imatge plàstica, ideograma“ (Tàpies, 1985: 22).

Die Bedeutung, die die Verbindung von plastischer Kunst und Literatur im Denken Tàpies' einnimmt, wird auch deutlich, wenn man seine zahlreichen Projekte mit internationalen Schriftstellern in Betracht zieht. Bei diesen Projekten handelt es sich vornehmlich um Buchillustrationen, denen sich Tàpies auf vielfältige Weise gewidmet hat, und für die er mit spanischen Dichtern wie beispielsweise Jorge Guillén, Rafael Alberti oder José Ángel Valente, französischen Autoren wie z.B. Michel Butor, Jacques Dupin und Edmond Jabès, den lateinamerikanischen Poeten Octavio Paz und Carlos Franqui sowie dem Japaner Shuzo Takiguchi zusammengearbeitet hat (vgl. Wye, 1992: 46–49). Tàpies' Kooperationen mit Literaten sind jedoch insbesondere in seinem katalanischen Umfeld zu berücksichtigen, in dem sie auch 1948 mit der von ihm mitbegründeten Kunstzeitschrift surrealistischer Prägung *Dau al Set* ihren Anfang nehmen (vgl. Catoir, 1987: 20–24). Die ebenfalls in *Dau al Set* publizierenden Dichterfreunde J. V. Foix und Joan Brossa üben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf den jungen Tàpies aus, und vor allem die in den folgenden Jahrzehnten

zusammen mit Brossa publizierten „Kunstabücher“;³ wie man jene aus der Kollaboration eines Dichters und eines Malers entstandenen Kunstwerke bezeichnen könnte, dokumentieren Tàpies' eigene Beteiligung an einer Kunst, die sich als intermedial bezeichnen lässt. Dass er selbst die Grenze zwischen Malerei und Literatur in seinem künstlerischen Schaffen überschreitet, hat er in einem Gespräch mit Barbara Catoir deutlich akzentuiert: „Meine Werke stellen häufig sowohl plastische als auch poetische Bilder dar, sie sind in gewisser Weise das, was man visuelle Poesie nennt. Einige dieser Arbeiten liegen an der Grenze zwischen Kunst und Literatur. Das ist eine Sprache, die man «Meta-Poesie» oder «Meta-Malerei» nennen könnte“ (Catoir, 1987: 106).

Der vorliegende Beitrag hat zum Ziel, den für Tàpies' Kunstauffassung wichtigen Dialog zwischen Malerei und Literatur an einem konkreten Beispiel näher zu beleuchten. Hierfür wurde die Erzählung *Graffiti* des argentinischen Schriftstellers Julio Cortázar ausgewählt, die dieser Tàpies gewidmet hat und die auch erstmalig im Kontext einer Ausstellung des Künstlers in der Galeria Maeght in Barcelona veröffentlicht wurde. Ausgehend von Cortázars Aussage, „Yo no hago nunca prólogos para los pintores, sino que escribo textos paralelos“ (Prego, 1985: 70), soll *Graffiti* als ein solcher ‚Paralleltext‘ gedeutet werden, in dem ein Dialog mit der Kunst des Katalanen, und somit ein Dialog zwischen Literatur und Malerei, entfaltet wird. Der Untersuchung der Erzählung soll eine Einführung in die „Mauerbilder“ Tàpies' sowie die Kunst der Graffiti vorausgehen.

■ 1 Tàpies und die kommunikative Kraft der Mauer

Als ein charakteristisches und in Tàpies' *Œuvre* immer wieder auftretendes Element können seine seit Mitte der fünfziger Jahre entstandenen „Mauerbilder“ wahrgenommen werden. Jene Bezeichnung verdanken sie als Leinwände, die von einer mit Farbe, Erde, Sand und Marmorstaub gemischten Masse überzogen sind und deren Oberfläche mit Gravuren, Einkerbungen und ähnlichen Spuren versehen ist, ihrer verwitterte Wände evozierenden

3 Als Beispiele seien hier *Novel·la* aus dem Jahr 1965 – ein Buch, das keineswegs einen gewöhnlichen Roman darstellt, sondern in dem Brossa und Tàpies das Leben eines Mannes unter der Franco-Diktatur „nachzeichnen“ – sowie die 1988 erschienene Publikation *Carrer de Wagner* genannt, deren intermediale Ausrichtung gerade darin besteht, dass ein Schriftsteller und ein Maler hier Gedichte und Illustrationen miteinander korrespondieren lassen, die sich auf die Musik eines Komponisten beziehen (vgl. Wye, 1992: 44–45).

Erscheinung. Zusätzlich zu den eine Evokation von im Bild integrierter Zeitlichkeit auslösenden Elementen wird der Mauercharakter ebenfalls dadurch unterstrichen, dass Tàpies diese Werke noch durch Zeichen ergänzt, die als Graffiti-Elemente erscheinen. Sein besonderes Verhältnis zur „Mauer als Ausdrucksmittel“ hat der katalanische Künstler 1969 auch in einem Aufsatz näher dargestellt, der später unter dem Titel „Comunicació sobre el mur“ (Tàpies, 1970: 123–130) in seinem Essayband *La pràctica de l'art* erschien. Die Besonderheit jenes Textes, den der Dichter José Àngel Valente als „uno de los más bellos textos teóricos que en tierra nuestra las gentes de nuestra generación hayan escrito“ (Valente, 2004: 39) bezeichnet, besteht nicht nur darin, dass Tàpies sich hier über jene Bilder, für die er besonders bekannt ist, selbst äußert, sondern dass seine Erläuterungen zudem – teilweise implizit – auf andere wesentliche Merkmale seiner Kunst und seines Denkens verweisen. Bereits zu Beginn des Essays betont er, dass jene Bilder, die von vielen als „[l]es seves parets, finestres o portes“ (Tàpies, 1970: 125) angesehen werden, eben nicht als Repräsentationen derselben wahrgenommen werden sollten: „no han estat un fi en elles mateixes, sinó que han de ser vistes com un trampolí, com un mitjà per atènyer unes metes més llunyanes“ (ibid.). Tàpies expliziert „aquest poder evocador de les imatges murals“ (ibid.: 126) zunächst auf autobiographischer Ebene, indem er an die Bedeutung, die die Mauern der Stadt Barcelona während des von ihm als Jugendlichen miterlebten Bürgerkriegs eingenommen haben, erinnert: sie fungierten als „testimoni de tots els martiris i de tots els retards inhumans“ (ibid.), sind somit Zeitzeugen und Erinnerungsträger. Gerade das Moment der Zeitlichkeit kennzeichnet ein entscheidendes Merkmal der Mauern, da sie einen Speicher historischer Spuren darstellen.⁴ Im Kontext der Historie muss jedoch noch ein anderer Aspekt der Mauer berücksichtigt werden, der gerade für Tàpies, dessen Schriften auch immer wieder das Verhältnis von Kunst und politischem Engagement beleuchten, eine wichtige Rolle spielt, nämlich die ihm vor allem aus seiner Heimatstadt bekannte Nutzung von Wänden zum Ausdruck von Protest. Die mediale Komponente der Mauer wird durch ihre Beschriftung mit Graffiti und *pintades* erweitert, die Funktion des Gedächtnisträgers wird ergänzt durch die des politischen Ausdrucksmittels. Zählen diese persönlichen Mauer-Assoziationen zu den Erlebnissen der Jugend, geht er in der Folge auf deren Bedeutung für seine individuelle Entwick-

4 Peter Bürger hat in diesem Zusammenhang festgestellt: „Podríem dir que el mur és el temps fixat, una mena d'historigrafia sense autor“ (Bürger, 1998: 20).

lung als Künstler ein. Die Entstehung der ersten Mauerbilder folgt auf eine Schaffenskrise Tàpies' (vgl. Catoir, 1987: 29), die er durch eine Experimentierphase zu überwinden versuchte. Bemerkenswert erscheint jedoch seine Beschreibung jener Phase, die sich weniger als ein Bericht über die Experimente eines jungen Künstlers mit seinen Materialien liest, sondern vielmehr als ein mystisches Erweckungserlebnis.⁵ Tàpies präsentiert seine „Mauerbilder“ auf diese Weise als das Ergebnis einer Erfahrung, in deren Zentrum gerade nicht der Aspekt künstlerischer Produktion steht. Jene führt stattdessen in die Leere, in die Seinserfahrung einer mystischen Leere, die aus Tàpies' Beschäftigung mit dem von ihm auch in zahlreichen seiner Aufsätze angesprochenen Zen-Buddhismus hervorgeht⁶ und die hier die Ineinswerdung von Mensch und Materie markiert. Das Mischen der verschiedenen Materialien durch den Künstler führt letztlich das Bewusstsein einer Vermischung von Künstler und entstehendem Kunstwerk in einer einzigen, alles umfassenden Materie herbei. Dieser mystische Bezug Tàpies' zu seinen „Mauerbildern“ wird im weiteren Verlauf des Essays

5 „I en la meua menuda habitació-estudi van començar els quaranta dies d'un desert que no sé si es va acabar. Amb un acarnissament desesperat i febril vaig portar l'experimentació formal a uns graus de maníac. Cada tela era un camp de batalla on les ferides s'anaven multiplicant sempre més i més fins a l'infinit. I aleshores s'esdevingué la sorpresa. Tot aquell moviment frenètic, tota aquella gesticulació, tot aquell dinamisme inacabable, a força d'esgarrapades, de cops, de cicatrius, de divisions i subdivisions que infligia a cada mil·límetre, a cada centèsima de mil·límetre de la matèria, van fer de sobte el salt qualitatiu. L'ull ja no percebia les diferències. Tot s'unia en una massa uniforme. Allò que fou ebullició ardent es transformava ell mateix en silenci estàtic. Fou com una gran lliçó d'humilitat que rebia la supèrbia del desenfrenament.

I un dia vaig provar d'arribar directament al silenci amb més resignació, rendint-me a la fatalitat que governa tota lluita profunda. Els milions de furioses urpades es van convertir en milions de grans de pols, de sorra... Tot un nou paisatge, com en la història del qui travessa el mirall, s'obrí de cop al meu davant com per a comunicar-me la interioritat més secreta de les coses. [...] Simbolisme de la pols –confondre's amb la pols, vet aquí la profunda identitat, és a dir, la profunditat interna entre l'home i la natura' (Tao Tè King)– de la cendra, de la terra d'on sorgim i on tornem, de la solidaritat que neix en veure que la diferència que hi ha entre nosaltres és la mateixa que hi ha entre un gra de sorra i un altre... I la sorpresa més sensual va ser descobrir un dia de cop i volta que els meus quadres, per primera vegada a la història, s'havien convertit en murs.“ (Tàpies, 1970: 127)

6 Stellvertretend für Tàpies' zahlreiche Texte, in denen er sich auf die Lehre – und vor allem die Leere – des Zen-Buddhismus beruft, sei hier der Aufsatz „La pintura i el buit“ (Tàpies, 1982: 101–106) erwähnt. Verschiedene Studien haben sich mit dem Einfluss fernöstlicher Mystik auf den katalanischen Künstler beschäftigt: vgl. Permanyer (1983); Tintelnot (2009).

noch intensiviert, wenn er nämlich feststellt, dass „[s]emblava que es complís en mi l'estrany presagi que uns anys abans havia sentit explicar a un adepte de les ciències ocultes sobre la influència del nostre nom en el propi caràcter i en el propi destí“ (ibid.: 128), spielt er auf eine Vorherbestimmung an, die sich aus seinem Familiennamen ableitet, der den Plural des katalanischen Wortes für eine Lehmmauer bzw. Lehmwand – „tàpia“ – darstellt. Eine Erweiterung jenes Prädestinationsverhältnisses um den gegen Ende des Textes erfolgenden Hinweis, dass auf Bodhidarma, den Begründer der Zen-Religion, ein Werk mit dem Titel *Betrachtung der Mauer am Mahayana* zurückgeht und dass „els orientals ja havien definit determinats elements o sentiments en l'obra d'art que inconscientment afloraven aleshores en el [s]eu esperit“ (ibid.: 129), rückt die Berufung des katalanischen Künstlers in ein quasi typologisches Verhältnis, bei dem sein vorherbestimmtes Werk jene seiner asiatischen Vorläufer postfiguriert. Auf diese Weise wird die Mauer zum Mittel einer mystisch-übersinnlichen Autoreferentialität, die jedoch gleichzeitig – wie Bürger hervorgehoben hat – eine „autonegació“ (vgl. Bürger, 1998: 23–24) beinhaltet, da die Verschmelzung von Künstler und Kunstwerk zugleich die Koinzidenz von Subjekt und Objekt darstellt. Die Negation als mystisches Prinzip, nicht nur innerhalb der fernöstlichen Tradition, sondern auch innerhalb der christlich-europäischen Mystik beispielsweise bei San Juan de la Cruz, kann als ein wesentliches Merkmal in der Kunst und im Denken Tàpies' erachtet werden (Vega, 2006). Auf ihr Zusammenspiel mit der zu ihr komplementär wirkenden Affirmation innerhalb der künstlerischen Kommunikation spielt Tàpies auch an anderer Stelle seiner „comunicació sobre el mur“ an: „Avui sabem que en l'estructura de la comunicació artística les coses, màgicament, de vegades hi són i no hi són, apareixen i desapareixen, van d'unes a altres, s'entrellacen, desencadenen associacions“ (Tàpies, 1970: 126). Die Auffassung des Katalanen von der kommunikativen Kraft seiner Kunst distanziert sich somit dezidiert von einem Eindeutigkeit suggerierenden Verweischarakter, stattdessen zeichnen sich „les coses“ sowohl durch Präsenz als auch Absenz aus: die Elemente in einem Kunstwerk können als Zeichenträger auf bestimmte Konzepte verweisen – Tàpies nennt beispielsweise eine Vielzahl möglicher Evokationen, die das Bild der Mauer hervorrufen kann (Tàpies, 1970: 128–129) –, die jedoch direkt wieder aufgelöst werden. Die künstlerische Kommunikation erweist sich somit als ein differentielles Spiel, dessen Nähe zur Dekonstruktion Jacques Derridas bereits von Eberhard Geisler aufgezeigt wurde (Geisler, 1985: 55–57). Dieser Prozess lässt sich gut an dem von Geisler analysierten „Mauerbild“

*Écriture sur le mur*⁷ von 1971 veranschaulichen: so können die in die Oberfläche jenes Bildes, das durch Tàpies' spezielle Mischtechnik an eine verwitterte Mauer erinnert, eingeritzten vier Linien sowohl als eine Gitterstruktur wahrgenommen werden, gleichsam können sie sich berührende Kreuze, ebenso aber auch die Fläche eines aufgeschnittenen Quaders sowie weitere Signifikate darstellen, sodass eine tatsächliche Zuweisung letztlich unmöglich ist. Auch das von einem Pfeil durchbohrte Herz in der rechten Bildhälfte, das Geisler zurecht an ein Graffito-Element erinnert, kann letzten Endes trotzdem nicht als ein solches eindeutig identifiziert werden, da es genauso auf eine auf die Seite gedrehte Zahl 3 anspielen kann, aber gleichzeitig auch in eine Kritzelei übergeht, die wiederum durchgestrichen wird. Des Weiteren enthält das Bild auch noch andere numerische Elemente, doch die arabischen Ziffern sind ohne einen bestimmten Zusammenhang platziert, sie lösen sich teilweise in Kritzeleien auf, manche sind zudem sogar in Spiegelschrift notiert. Einer Bedeutung entziehen sich die ebenfalls ins Bild gesetzten Elemente, die wohl als erfundene Schriftzeichen anzusehen sind. Als ein abschließendes von noch zahlreichen weiteren Beispielen für Tàpies' Setzung von sich der Bezeichnung verschließenden Zeichenträgern in diesem Bild sei auf den oben links waagrecht eingravierten Strich hingewiesen, der von mehreren kürzeren senkrecht eingeritzten Strichen gekreuzt wird – ein Element, das an eine Zählung anhand von Strichen erinnert, gleichsam aber auch für den ungenau eingezeichneten Strich einer Messskala oder eine Anhäufung kleiner Kreuze stehen könnte. Wie sich anhand jenes Bildes exemplarisch nachvollziehen lässt, zielt Tàpies mit der Anordnung diverser Zeichenträger geradewegs auf die Aufhebung ihrer Bezeichnungsfunktion. Es ist ein Spiel, zu dem der Künstler seine Betrachter einlädt – eine vereinfachte Anleitung zu jenem Spiel stellt sein Artikel „El joc de saber mirar“ (Tàpies, 1970: 77–80) dar –, bei dem diese mit dem Scheitern eines eindeutigen Bezeichnungsprozesses konfrontiert werden, indem die Fülle möglicher, sich immer wieder gegenseitig ausschließender Zuweisungen in eine Leere führt – die Signifikatsleere eines Zeichens, das entleert wurde.⁸

7 Alle weiteren Ausführungen zu diesem Bild orientieren sich im Wesentlichen an Geisler (1985: 52–59).

8 Das diesem Prozess zugrundeliegende Zeichenverständnis Tàpies' lässt sich wiederum auf den Einfluss des Zen-Buddhismus zurückführen. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn man Roland Barthes' Ausführungen zum Satori des Zen in Betracht zieht, der diesen als „une secousse du sens, déchiré, exténué jusqu'à son vide insubstituable, sans que l'objet cesse jamais d'être signifiant“ (Barthes, 1970: 10) darstellt.

■ 2 Graffiti – Zeichen zwischen Aufstand und Ästhetik

Der Begriff „Graffiti“ wird heute vornehmlich zur Bezeichnung von Zeichen und Inschriften verwendet, die Wände im öffentlichen Raum zieren und die sich sowohl durch Text- als auch durch Bildelemente auszeichnen können. Das *graffito* geht etymologisch auf das griechische Wort *γράφειν* (*graphein*) – ‚schreiben‘ – zurück, ebenso wird es jedoch auch mit der sog. Sgraffitokunst in Verbindung gebracht, durch die das für die Anfertigung von Graffiti ebenfalls bedeutsame Kratzen – ital. *sgraffiare* – hervorgehoben wird (Neumann, 1986: 13–14; Suter, 1994: 19). Eine spezifische Definition von Graffiti existiert nicht, sodass der mit der künstlerischen Ausgestaltung von Wänden assoziierte Begriff in kultur- sowie kunstgeschichtlichen Untersuchungen sowohl für Wandmalereien als auch für auf Gebäuden eingravierte Parolen in der Antike – zu nennen wären die bekannten Graffiti von Pompeji und Herculaneum –, allen voran jedoch die sich spätestens seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts massiv verbreitenden, mit Stiften und Sprühdosen angefertigten Bemalungen von Mauern, Häusern und Brücken internationaler Großstädte Verwendung findet. Gerade jene Graffiti, die mittlerweile zum Stadtbild von Metropolen gehören, begründen deren Wahrnehmung als ein urbanes Phänomen, das mittlerweile einen festen Bestandteil des Zeichensystems von Städten darstellt.

Sieht man von speziellen Ausformungen ab, lassen sich Graffiti als Mischformen aus Bild- und Textelementen bezeichnen. Als auf eine Wand aufgemalte oder eingravierte (Schrift-)Zeichen liegt ihre Nähe zur skripturalen Malerei auf der Hand. Was sie jedoch allgemein von Formen der Malerei unterscheidet, ist die Tatsache, dass sie mit ihrem Träger in einer Verbindung stehen, die jegliche Möglichkeiten einer Reproduktion ausschließt und ihnen einen quasi „auratischen“ Status verleiht. Insofern genügt es nicht, Graffiti auf die ihnen zumeist zugewiesene Protestfunktion zu reduzieren, sondern ihnen muss zudem ihr ästhetisches Potential zugestanden werden. Ihre öffentliche Wahrnehmung hat spätestens mit ihrem Übergang von einem auf die Untergrundkultur beschränkten Element zu einem Gegenstand der Populärkultur – ein nicht zu unterschätzender Einfluss ist hierbei den erfolgreichen Dokumentarfilmen über die New Yorker Sprayer-Szene, beispielsweise *Wild Style* (1982) und *Style Wars* (1984), zuzuschreiben – einen Wandel erfahren (Suter, 1994: 155–160). Infolgedessen kommt es zu Beginn der achtziger Jahre zur „Konversion“ zahlreicher zuvor im Untergrund tätiger Künstler, die den urbanen Raum und die Mauer gegen Galerie und Leinwand eintauschen. Doch nicht nur

das allmähliche Interesse von Galeristen und Werbe-Industrie hat den Graffiti den Zugang zur internationalen Kunst-Szene ermöglicht, sondern bereits einige Jahrzehnte vorher ist der Rückgriff auf Graffiti in Werken von einigen der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts zu konstatieren: das Spektrum der Malerei in der zweiten Jahrhunderthälfte, in der Graffitelemente integriert sind, reicht von der *Art Brut* eines Jean Dubuffet – als exemplarisch hierfür mag sein Werk *Mur aux inscriptions* aus dem Jahr 1945 angesehen werden – bis hin zu von fernöstlicher Kalligraphie beeinflussten Künstlern wie Jackson Pollock oder Cy Twombly⁹ (vgl. Morley, 2003: 101–113). Tàpies, der letzteren eindeutig zuzuordnen ist, hat nicht nur zahlreiche Werke geschaffen, die er als „graffiti“ betitelt hat,¹⁰ sondern hat sich auch in seinem essayistischen *Œuvre* mit Graffiti auseinandergesetzt. Sie bilden den Gegenstand des Aufsatzes „Modernitat i primitivitat“ (Tàpies 1985: 38–45), der der Frage nach dem Platz der Graffiti innerhalb der Kunst nachgeht. Neben dem Herstellen einer Verbindung zwischen dem eigenen künstlerischen Schaffen und den urbanen Graffiti geht es dem selbsterklärten „especialista en murs“ (ibid.: 39) vor allem darum, deren ästhetische Entwicklung näher zu erläutern, d.h. wie aus einem „pur fenomen sociològic“ „un «genè» absorbit com a fet estètic“ werden konnte bzw. wie „[e]l que només era un recurs de comunicació cívica i apressada [...] avui, per obra i gràcia de la «nova estètica», s’arriba a trobar bell“ (ibid.: 40). Tàpies beruft sich bei seiner Erklärung der Faszination für Graffiti auf Brassäi, dessen Photographien Pariser Graffiti nicht nur deren erste einflussreiche Dokumentation im Rahmen der modernen Kunst darstellten, sondern der sich auch mit deren ästhetischer Bedeutung theoretisch auseinandersetzte (vgl. Brassäi, 1960: 9–13). Hierbei über-

9 Barthes hat in einem Essay über Twombly hervorgehoben, was die Besonderheit der Graffiti für die Kunst ausmachen kann: „On sait bien que ce qui fait le graffiti, ce n’est à vrai dire ni l’inscription, ni son message, c’est le mur, le fond, la table ; c’est parce que le fond existe pleinement, comme un objet qui a déjà vécu, que l’écriture lui vient toujours comme un supplément énigmatique : ce qui est *de trop*, en surnombre, hors sa place, voilà qui trouble l’ordre ; ou encore : c’est dans la mesure où le fond n’est pas propre, qu’il est impropre à la pensée (au contraire de la feuille blanche du philosophe), et donc très propre à tout ce qui reste (l’art, la paresse, la pulsion, la sensualité, l’ironie, le goût : tout ce que l’intellect peut ressentir comme autant de catastrophes esthétiques)“ (Barthes, 1982: 154).

10 Gerade in den achtziger Jahren hat Tàpies häufiger den Begriff „Graffiti“ als Titel für Kunstwerke verwendet, z.B. im Fall von *Triptic dels graffiti* (Permanyer, 1986: pl. 62), *Graffiti sobre marró* (ibid.: pl. 71), *Marró i blanc amb graffiti* (ibid.: pl. 73), *Graffiti* (ibid.: pl. 89) und *Graffiti vermells* (ibid.: pl. 99).

nimmt er die vom ungarischen Photographen in einem Artikel der Zeitschrift *Minotaure* von 1933 thematisierte Analogie zwischen den städtischen Graffiti und Höhlenmalereien, indem er erklärt, dass gerade ihr Bezug zur primitiven Kunst, die die Menschen des 20. Jahrhunderts fasziniere, für ihre Bedeutung innerhalb der zeitgenössischen Kunst verantwortlich sei:

Si avui ens sentim tocats [...] per molts *graffiti* de carrer, essencialment és perquè fan ressonar en nosaltres uns necessaris lligams [...] amb determinades forces benèfiques o malèfiques, amb l'harmonia de l'ordre còsmic, amb els cicles naturals..., lligams que en gran part avui hem perdut i que, en tot cas, són incapaços de procurar-nos moltes creences i moltes imatges de les nostres «religions» oficials a occident. En aquestes arts primitives sentim vibrar quelcom d'autèntic i en certa mesura més versemblant i fins més útil per a una mentalitat moderna. (Tàpies, 1985: 41)

Die zentrale Bedeutung der Graffiti besteht für Tàpies in der durch sie ermöglichten Rückbindung – einer quasi-religiösen Rückbindung des Menschen an seine durch die primitive Kunst repräsentierten Ursprünge, die somit den Bedürfnissen des modernen Menschen entgegenkämen.

In der Folge nimmt Tàpies eine Differenzierung des Graffiti-Begriffs vor, wobei er zwischen den Graffiti im eigentlichen Sinne und „pintades“ unterscheidet. Auffällig hierbei ist, dass er sie mit Literatur gleichsetzt, indem er deren Rezeption als „lectura“ (Tàpies, 1985: 42) bezeichnet und ihre gegenseitige Abgrenzung ausgehend von der in der Literaturwissenschaft geläufigen Opposition zwischen der sich durch Schönheit bzw. Autoreferentialität und der sich durch pragmatische Orientierung und Engagiertheit auszeichnenden Literatur vornimmt: die „pintada“ wird somit als „més utilitària que bella“ eingestuft, während „[a] l'altre l'extrem hi ha la que és més bella que útil“ (ibid.: 42). Die ‚Lektüre‘ der von den „pintades“¹¹ abgegrenzten Graffiti im eigentlichen Sinne bringe „estadis més complexos“ hervor, „i alguns de tan laberíntics que fins poden semblar fenòmens subconscients mòrbids“ (ibid.: 42), wobei die Analogie zur Literatur noch deutlicher herausgestellt wird, wenn er die Graffiti-Künstler als „els autors“ benennt, die „problemes de la seva intimitat“ (ibid.: 43) verarbeiten.

Tàpies, der das Anfertigen der Graffiti an den urbanen Raum und an eine bestimmte soziale Situation bindet, betont, dass „tot plegat té quelcom de ritual màgic, sagrat, que, lluny de ser un desfogament individualista, [...] té també el seu rerefons social indiscutible“ (ibid.: 43). Der hier bereits

11 Für eine semiotische Untersuchung spanischer „pintadas“ vgl. Schnitzer (1994).

herausklingende transzendente Charakter der Graffiti, der ihrer das Unterbewusste verarbeitenden Funktion gegenübergestellt wird, wird von Tàpies gegen Ende seines Artikels noch einmal ausführlich aufgegriffen:

Malgrat l'arrelament popular, el *graffiti* ens evoca mons de gravetat i transcendència. El prohibit i el pecaminós, el cerimonial sacríleg, plasmats en parets humides d'urinari o en enrunats temples desesperats de suburbi, ens transporta a sacrificis sagrats, a morts rituals que aspiren a fer néixer noves vides. La pintada és el toc de trompeta a ple sol. El *graffiti* té més d'Heràclit i d'Hermes, de Nicolau de Cusa i de Hamlet. Llums i ombres, totes dues necessàries, que es complementen i es fonen, que, demolides en el món d'avui, perduren potser sempre en l'esper d'un art i d'una visió del món que es nega a les especulacions urbanes del bulldozer i l'asfalt, del ciment i l'asèpsia funcional, de la regimentació «perfecta», de l'estabilitat confortable, conformista, castrada... i que fins pot esdevenir dominadora, terrorista i tirànica. (Tàpies, 1985: 44–45)

Ähnlich wie in „Comunicació sobre el mur“ bedient sich Tàpies einer von sakralen bzw. theologischen Begriffen durchzogenen Sprache, die darüber hinaus durch Antithesen angereichert ist, um den ambivalenten Charakter der Graffiti zu akzentuieren: so vermitteln sie einerseits ein „religiöses“ Gefühl – Tàpies hatte bereits einige Seiten zuvor darauf hingewiesen, „que religió ve de religare“ (ibid.: 41) –, in dem sich der zeitgenössische Mensch wiederfinden kann, andererseits sind sie in einer sozialen Realität anzutreffen, mit der sie ebenfalls verbunden sind, deren Gefahren sie sich jedoch als Kunst entgegenstellen. Genauso wie seinen eigenen „Mauerbildern“ ordnet Tàpies jenen urbanen Bilder aber auch nicht einen bestimmten Sinn zu, sondern sie sind alles zugleich – mystisches Zeichen genauso wie Zeichen des Widerstandes. Diese Gleichzeitigkeit wird in dem Vergleich mit Heraklit von Ephesos, Hermes Trismegistos, Nikolaus von Kues und Hamlet ausgedrückt: die Ambivalenz des Charakters von Shakespeares Protagonist korrespondiert hier mit dem philosophischen Konzept vom Zusammenfall des Gegensätzlichen, das einerseits mit den Aphorismen des Vorsokratikers,¹² andererseits mit der cusanischen *coincidentia oppositorum* in Verbindung gebracht wird. Als Zeichen der Koinzidenz spricht ihnen Tàpies einen hermetischen Status zu, indem er neben den drei genannten Personen zudem den Namen des sagenumwobenen Begründers der Her-

12 Dem Aufsatz „Las cruces, las esquís, y otras contradicciones“ aus dem Band *El arte y sus lugares* hat Tàpies ein auf Heraklit zurückgehendes Motto vorangestellt, das hierfür als exemplarisch gelten kann: „Lo opuesto es útil. De las cosas contrarias nace la más bella armonía. Todo proviene de la discordia. El mundo es a la vez uno y múltiple“ (Tàpies, 1999: 75).

metik anführt. Somit verkörpern die Graffiti gerade jene Bezüge, die das eigene künstlerische Schaffen Tàpies' durchziehen und auch seine eigenen Ansprüche an Kunst widerspiegeln, nämlich das Transzendente, „la «màgia»“ (ibid.: 44), die neben ihm selbst auch schon Klee, Miró und Dubuffet fasziniert habe, und zugleich das sozial Motivierte zum Kampf gegen den „fals ordre i la hipocresia dels «valors»“ (ibid.: 45) – letztlich also eine Kunst, die sich in den Dienst des Menschen stellt: „Ve del poble i la tornem al poble per servir-lo“ (ibid.: 45).

Jean Baudrillard hat in seinem Aufsatz „Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes“ Anfang der siebziger Jahre entstandene New Yorker Graffiti im Hinblick auf ihre semiotische Funktion im urbanen Zeichensystem untersucht. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Überführung des sog. Wertgesetzes von der marxistischen Wirtschaftstheorie in die Saussure'sche Zeichentheorie:

Aujourd'hui l'usine, en tant que modèle de socialisation par le capital, n'a pas disparu mais elle cède la place, dans la stratégie générale, à la ville entière comme espace du code. La matrice de l'urbain n'est plus celle de la réalisation d'une *force* (la force du travail), mais celle de la réalisation d'une *différence* (l'opération du signe). [...] [L]a loi de la valeur selon Saussure: chaque terme d'un système n'a de valeur que dans sa relation aux autres, aucun terme n'a de valeur en soi, la valeur naît de la commutabilité totale des éléments, la valeur est à géométrie variable selon le code: structurale. C'est cette loi linguistique et structurale de la valeur – son modèle est celui du signe linguistique – qui nous régit aujourd'hui, et elle correspond à un élargissement fantastique de la valeur de la loi économique. (Baudrillard, 1974: 28)

In diesem Sinne zeichne sich die Stadt durch eine „économie politique [...] de l'investissement, du quadrillage et du démantèlement de toute socialité par les signes“ (ibid.: 27) aus. Statt Solidarität habe dies eine Trennung zur Folge, durch die „tous sont séparés et indifférents sous le signe de la télévision et de l'automobile, sous le signe des modèles de comportement inscrits partout dans les media ou dans le tracé de la ville“ (ibid.: 29). In seinem Konzept der Stadt als „espace/temps du pouvoir terroriste des media, des signes et de la culture dominante“ (ibid.: 31) ordnet Baudrillard den Graffiti – für ihn kennzeichnet der Begriff ausschließlich die auch als *tags* bezeichneten Signaturen der Graffitiisten, die Anfang der siebziger Jahre in sehr großer Menge das Bild der New Yorker U-Bahn prägten – eine ganz spezielle Funktion zu: als ‚Anti-Diskurs‘, „fait pour dérouter le système commun des appellations“ (ibid.: 31), stünden sie der Gewalt der urbanen Zeichen gegenüber, wobei ihnen ihr Status als weder denotieren-

des noch konnotierendes Element zugutekäme, „qu'il [sic!] échappent au principe de signification et, en tant que *signifiants vides*, font irruption dans la sphère des *signes pleins* de la ville, qu'ils dissolvent par leur seule présence“ (ibid.: 31). Indem realisiert worden wäre, dass das System nicht mehr auf der Ebene politischer Signifikate, sondern auf der Ebene der Signifikanten verwundbar sei, habe man das revolutionäre Potential der Graffiti erkannt, denn „les signes ne jouent pas sur de la force, mais sur de la différence, c'est donc par la différence qu'il faut attaquer – démanteler le réseau des codes, des différences codées par de la différence absolue“ (ibid.: 33–34). Das zentrale Merkmal der Graffiti, das nach Baudrillard gerade ihren Widerstandscharakter ausmacht, ist somit ihr Verzicht auf Inhalt und Ideologie, ihre Leere: „ce vide qui fait leur force“ (ibid.: 33).

Als Zeichen, deren Ausdruckskraft gerade in ihrer Leere liegt, nähern sich die von Baudrillard beobachteten *subway-graffiti* hinsichtlich ihres semiotischen Status durchaus sehr stark den Graffito-Elementen in den „Mauerbildern“ Tàpies' an. Sind seine Bilder durch den „Aspekt der von jeder Zeichenhaftigkeit losgelösten Materialität“ (Geisler, 1985: 51) bestimmt, so ist dies das Produkt jenes bereits weiter oben angesprochenen Prozesses, bei dem sich die Zuweisungsversuche möglicher Signifikate so weit erschöpfen, dass sie in einen Zustand münden, der in den Worten des Künstlers als „silenci estátic“ (Tàpies, 1970: 127) anzusehen ist. Tàpies' *écriture*, „eine Schrift ohne Signifikat“ (Geisler, 1985: 54), verbindet mit Baudrillards ‚Zeichen des Aufstandes‘, dass sich beide gegen das gängige System der Bezeichnungen richten. So wie die Graffiti der New Yorker U-Bahnen in Form inhaltsloser Sprayer- bzw. Writer-Signaturen vorliegen, ist es auch möglich, eines der am häufigsten von Tàpies in seinen Werken verwendeten Grapheme – nämlich das des Kreuzes – als eine Künstler-signatur zu lesen: so hat er es in seinem Aufsatz „Las cruces, las esquis, y otras contradicciones“ als „parte esencial de [su] trabajo, [...] inicial de [su] nombre y casi como un distintivo de [su] obra“ (Tàpies, 1999: 76) bezeichnet. Ähnlich dem *tagging*¹³ des Graffitikünstlers kann ein dem Buchstaben

13 Tags „sind nichts weiter als Buchstaben in Linienform, die einzelne Rufnamen bilden. Eine gewisse Verwandtschaft zur skripturalen Malerei ist nicht von der Hand zu weisen. Cy Twombly, Vorreiter der skripturalen Malerei, formulierte 1962 in Zusammenhang mit seinem eigenen Werk eine These über Kritzeleien, die mir auch auf die ‚Tags‘ zuzutreffen scheint [...]. Die Aussage ‚Sie erklärt nichts‘ trifft den Kern des ‚Tags‘. Der Writer ist sich allein der Wichtigkeit des eigenen Gestus bewusst. Er arbeitet an seinen Linien, an seiner Schrift: Er formt seinen Stil. [...] ‚Tags‘ sind also die Etiketten der

T angeglichenes Kreuz auf Tàpies' Namen verweisen, genauso jedoch auch auf den Vornamen seiner Frau Teresa, doch das Kreuz verfügt durch seine universale Symbolik über einen kaum überschaubaren Implikationsreichtum, der ebenso wie im Falle anderer gesetzter Zeichenträger jegliche Spuren einer eindeutigen Zuweisung direkt wieder verwischt. Doch gerade jenes das künstlerische Werk des Katalanen kennzeichnende Verwischen ist zugleich als eine Art *mise en abyme* im Kreuz-Graphem enthalten, denn als Koinzidenz zweier Linien aus unterschiedlichen Richtungen steht es für das Aufeinandertreffen des Ungleichen, als religiös-mystisches Symbol rekuriert es auf einen sein Gesamtwerk prägenden Bereich und als Durchkreuzung ist es gleichzeitig die Negation, die dem sich erschöpfenden Bezeichnungsprozess in Tàpies' Bildern innewohnt und für das steht, was Manfred Pfister als „writing degree zero“ (Pfister, 1993: 331) bezeichnet hat.¹⁴

■ 3 Cortázars *Graffiti* und die Rezeption von Kunst

Zeichnet sich das *Œuvre* Julio Cortázars durch eine Vielzahl intermedialer Bezüge aus (vgl. Bongers, 2000: 81–159), so beschränken sich diese nicht auf die Musik, sondern auch Referenzen auf Malerei und plastische Kunst im Allgemeinen sind in vielen Texten des Argentiniers präsent. Dies lässt sich ohne weiteres an *Rayuela* illustrieren, denn neben der speziell in den in Paris situierten Kapiteln häufig hervortretenden Thematisierung von Jazz-Musik enthält der Roman auch eine große Anzahl an Verweisen auf bekannte Architekten, Maler sowie andere Künstler.¹⁵ Häufen sich derartige Referenzen in den ‚Almanachen‘ von Cortázars Spätwerk, *Último*

Schreiber. Ein Writer signiert eine Wand mit seinem Decknamen, das ‚Tag‘ ist sein grafisch stilisierter Deckname“ (Suter, 1994: 71).

- 14 „Tàpies' scriptural paintings are a form of ‚writing degree zero‘. At their centre, and most frequently employed, are not texts and words, but letters and figures – graphemic markers which, as modern linguistics has shown, are meaningless in themselves and yet distinguish meanings“ (Pfister, 1993: 331).
- 15 Im Bereich der Architektur wird auf Frank Lloyd Wright und Le Corbusier (Kapitel 93), im Bereich der Bildhauerei u.a. auf Auguste Rodin (Kapitel 155) und Antonio Pisanello (Kapitel 17) verwiesen. Von den unzähligen erwähnten Malern und Malerinnen seien hier stellvertretend Giotto (Kapitel 8), Albrecht Dürer (Kapitel 84), Rembrandt (Kapitel 28), Georges Braque (Kapitel 1), Max Ernst (Kapitel 1, 26, 60), Leonora Carrington (Kapitel 54), Joan Miró (Kapitel 1), Paul Klee (Kapitel 2, 9, 36), Piet Mondrian (Kapitel 9, 19, 21), Pablo Picasso (Kapitel 13, 21, 60, 73) und Maria Helena Vieira da Silva (Kapitel 1, 19, 60) genannt (vgl. Ibañez Molto, 1980).

round und *La vuelta al día en 80 mundos*, so sei in diesem Zusammenhang noch das 1978 publizierte „Künstlerbuch“ *Territorios* explizit hervorgehoben. Die einzelnen „territorios“ des Buches stellen eine Sammlung von Texten dar, die der Autor verschiedenen Künstlern – darunter größtenteils Maler wie z.B. Antonio Saura oder Pierre Alechinsky, Fotografen wie Frédéric Barzilay, Sara Fazio und Alicia d’Amico, aber auch eine Striptease-Tänzerin – gewidmet hat und die mit ihrem jeweiligen künstlerischen Werk in Kontakt treten. Die im gleichen Jahr erstmals veröffentlichte Erzählung *Graffiti* ist hingegen nicht in *Territorios* enthalten, sondern erschien zunächst im Kontext einer Ausstellung Tàpies’ in der Galeria Maeght in Barcelona, in deren Katalog sie abgedruckt wurde (Tàpies, 1978), und ein Jahr später noch einmal illustriert in französischer Übersetzung in der bei Maeght verlegten Reihe *Derrière le miroir* (Cortázar, 1979), bevor sie 1980 von Cortázar in seinen Erzählband *Queremos tanto a Glenda* aufgenommen wurde.

Die Kurzgeschichte handelt von zwei Graffiti-Zeichnern, ein Mann und eine Frau, die ihre Kunst im öffentlichen Raum einer von bedrohlichen politischen Mächten kontrollierten Stadt ausüben, wodurch sie selbst ständig in Gefahr schweben. Besondere Berücksichtigung verdient die Erzählsituation in *Graffiti*, denn die Handlung wird bis gegen Ende von einer Instanz erzählt, die den männlichen Protagonisten durchweg in der zweiten Person anredet. Erst zum Schluss wechselt jene „narration à la deuxième personne“ (vgl. Genette 1983: 92–93) in die Ich-Perspektive, wobei sich die Erzählinstanz als die Graffiti-Künstlerin zu erkennen gibt, deren Zeichnungen zwar mehrfach beschrieben werden, die jedoch bis zum Ende nicht als Handlungsträgerin in Erscheinung tritt. Jene Zeichnungen sind es, die die Aufmerksamkeit des sich dem nächtlichen, aber auch zugleich gefährlichen Vergnügen der Bemalung von Wänden sich widmenden Protagonisten auf sich ziehen. Obgleich die politische Repression jegliche Formen von Malerei, Beschriftungen oder Plakaten in der Öffentlichkeit sofort entfernt und deren Urheber bestraft, entdeckt der Graffiti-Künstler immer häufiger neue Zeichnungen neben seinen eigenen. Er nimmt dies als eine Form der Kontaktaufnahme wahr, ist sich sehr schnell bewusst, dass es sich um das Werk einer Frau handeln muss, und ist zutiefst fasziniert von den Mühen und Gefahren, die sie hierfür auf sich nimmt. Jene Faszination schlägt immer mehr um in ein Gefühl von erotisch anmutender Anziehungskraft sowie den Drang, der Zeichnerin jener Graffiti zu begegnen. Infolgedessen setzt auch er sich immer mehr Risiken aus, um die Person zu Gesicht zu bekommen, doch letzten Endes gelingt

es ihm erst, sie zu sehen, als sie von einer Gruppe von Polizisten beim Zeichnen aufgegriffen und verschleppt wird. Nach einigen Wochen der Verzweiflung findet der Protagonist erneut eine Zeichnung neben einer seiner eigenen und erkennt in dieser ein Werk der vermutlich wieder freigesetzten Zeichnerin. Diese meldet sich abschließend als Erzählerin selbst zu Wort, weist diese letzte Zeichnung als einen Abschied aus und kündigt ihren vollständigen Rückzug in die Einsamkeit an.

Auf die Häufigkeit der Verwendung von Begriffen wie *mirar*, *mirada* und *ver* in der kurzen Erzählung hat bereits Fernando Moreno hingewiesen (vgl. Moreno, 1985/86: 242). Diese sind der sinnlichen Wahrnehmung und somit, allgemein gesprochen, Rezeptionsvorgängen zuzuordnen, weshalb davon ausgegangen werden kann, dass die Rezeption von Kunst und ihre Kommunikation mit dem Betrachter ein zentrales Thema von *Graffiti* darstellt. Aus diesem Grund soll Cortázars Erzählung als ein Text gedeutet werden, der ästhetische Kommunikation bzw. Rezeption auf einer Meta-Ebene reflektiert: hierbei sind textexmanente Rezeptionsvorgänge, d.h. jene der Rezipienten von *Graffiti* und die Vielfalt an möglichen Lesarten, sowie textimmanente Rezeptionsvorgänge, also die Rezeption der Graffiti durch Figuren in der Erzählung selbst, zu berücksichtigen. Das Betrachten und Reflektieren von Wandzeichnungen wird bereits direkt zu Beginn der Erzählung thematisiert, wenn der Protagonist als Rezipient präsentiert wird, und ist für die Entwicklung der Handlung von zentraler Bedeutung, sodass eine Untersuchung der textimmanenten Rezeptionsvorgänge die Möglichkeit bietet, *Graffiti* als eine Allegorie auf die Macht ästhetischer Erfahrung zu lesen – eine Deutung, für die hier die Begriffe der *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis* aus Hans Robert Jauß' Theorie zur ästhetischen Wahrnehmung entlehnt werden sollen.¹⁶ Bereits der erste Absatz geht auf rezeptive Vorgänge, d.h. Formen von *Aisthesis*, ein, wobei die Rezeptionsbedingungen angesichts einer in der durch politische Unterdrückung gekennzeichneten, unbekanntem Stadt, die den Handlungsort darstellt, Einschränkungen unterliegen, die somit auch spezifische Rezeptionsweisen erfordern:

16 Die Begriffe *Poiesis*, *Aisthesis* und *Katharsis* werden von Jauß im Sinne der produktiven Seite, der rein rezeptiven Seite sowie der kommunikativen Leistung ästhetischer Erfahrung verwendet (vgl. Jauß, 1984: 71–191). Obwohl er die Begriffe nahezu ausschließlich an literarischen Beispielen expliziert, bietet es sich dennoch an, sie im vorliegenden Fall auch auf die Rezeption von Zeichnungen durch Figuren in einem literarischen Werk zu beziehen.

lo [el dibujo al lado del tuyo] miraste despacio, incluso volviste más tarde para mirarlo de nuevo, tomando las precauciones de siempre: la calle en su momento más solitario, ningún carro celular en las esquinas próximas, acercarse con indiferencia y nunca mirar los *graffiti* de frente, sino desde la otra acera o en diagonal, fingiendo interés por la vidriera de al lado, yéndote en seguida. (Cortázar, 1983: 129)

Die Beschreibung, die sich durch die spezielle Erzählperspektive beinahe wie eine Anleitung zur Rezeption liest, verdeutlicht das Risiko, das die Figuren in der erzählten Welt eingehen, um Graffiti bzw. Kunst rezipieren zu können. Der Protagonist repräsentiert darüber hinaus noch einen ganz bestimmten Fall von ästhetischer Erfahrung, denn er setzt sich nicht nur mit den von fremder Hand gezeichneten Graffiti auseinander, sondern er kehrt auch zu seinen eigenen Zeichnungen zurück, um diese selbst zu rezipieren: „te divertía hacer dibujos con tizas de colores [...] y de cuando en cuando venir a verlos“ (ibid.). Die Lust an der Rezeption der eigenen Kunst, und somit die Freude an der eigenen Kreativität, kombiniert die produktive und die rezeptive Seite ästhetischer Erfahrung und stellt somit eine Verbindung aus Poiesis und Aisthesis dar. Der Graffiti-Zeichner beschränkt sich jedoch nicht auf diese Form ästhetischer Erfahrung, sondern hebt den Rezeptionsgrad noch um eine Ebene an, indem er andere beim Rezipieren seiner Graffiti beobachtet. Dies können sowohl Passanten sein, die auf eine ebenso vorsichtige Weise wie er selbst die Zeichnungen im Vorbeigehen betrachten, aber auch die städtischen Bediensteten, deren Anblick der Zeichnungen „insultos inútiles“ (ibid.) hervorrufen und die sie in der Folge entfernen. Das Beiwohnen der Zerstörung der eigenen Kunst wird vom Protagonisten hingenommen, fördert jedoch seine Poiesis, die ihn neue Graffiti zeichnen lässt und ein Spiel – „[t]u propio juego“ (ibid.) – initiiert, bei dem sich seine Kreativität und die politische Gewalt als Kontrahenten gegenüberstehen und dessen Preis die Kunst ist. Insofern sind die Graffiti aber gerade nicht als Protestkunst wahrzunehmen, wie explizit seitens der Erzählinstanz betont wird: „no era en verdad una protesta contra el estado de cosas en la ciudad“ (ibid.). Das Verbot der Beschriftung von Mauern und des Anbringens von Plakaten geht nicht auf eine vermeintliche politische Motivation, denen die Bemalung von Wänden unterliegen könnte, zurück, sondern die Repression richtet sich gegen jegliche kreative Formen, die von einer Öffentlichkeit rezipiert werden könnten: „Poco les importaba que no fueran dibujos políticos, la prohibición abarcaba cualquier cosa, y si algún niño se hubiera atrevido a dibujar una casa o un perro, lo mismo lo hubieran borrado entre palabrotas y amenazas“ (ibid.: 130). Das Verbot und die Unterdrückung ästhetischer Erfahrung

geht auf eine Wahrnehmung zurück, die in jeglichen Zeichen an einer Wand ein abzuwendendes Unheil sieht und auf diese Weise das aus dem fünften Kapitel des alttestamentarischen Buchs *Daniel* bekannte מַנְטֵקֶל, מְנַמְנָן, לִקְתָּ, וַיִּסְרְפוּ (mene mene tekel u-parsin) evoziert. Wenn die politische Obrigkeit in diesem System Graffiti als Menetekel wahrnimmt und deren Rezeption als Gefahr einstuft, so ist es gerade die kommunikative Leistung der ästhetischen Erfahrung, die sie fürchtet und unterbinden will. Für jene kommunikative Leistung hat Jauß den bereits in der Antike – beispielsweise bei Aristoteles oder bei Gorgias – geläufigen Begriff der Katharsis herangezogen, den er in Anlehnung an diese als „Genuß der durch Rede oder Dichtung erregten eigenen Affekte, der beim Zuhörer oder Zuschauer sowohl zur Umstimmung seiner Überzeugung wie zur Befreiung seines Gemüts führen kann“ (Jauß, 1984: 166) definiert. Überträgt man jenes kathartische Prinzip auf Cortázars Erzählung, so erscheint es evident, dass ein totalitäres Regime jegliche Rezeptionsprozesse, die die Affekte der durch Gewalt eingeschüchterten Rezipienten lösen und ihre persönlichen Überzeugungen beeinflussen können, als ein Risiko ansieht und zu unterbinden versucht. Insofern lässt sich auch das einzige Graffito des Protagonisten, das in Form einer Parole vorliegt – „*A mí también me duele*“ (Cortázar, 1983: 130) –, als Verweis auf die Katharsis deuten, weshalb es auch nicht verwundert, dass „[n]o duró dos horas, y esta vez la policía en persona la hizo desaparecer“ (ibid.). Doch gerade der Graffiti-Zeichner kann bei der Rezeption seiner eigenen Kunst als ein Beispiel angeführt werden, bei dem die durch ästhetische Erfahrung freigesetzten Gefühle und Regungen einen Widerstand gegenüber der durch die Obrigkeit in der Stadt omnipräsenten Angst markieren, denn durch sie entsteht „un espacio más limpio donde casi cabía la esperanza“ (ibid.). Die kathartische Wirkung der Graffiti-Rezeption des Protagonisten nimmt jedoch mit den Zeichnungen der Graffiti-Künstlerin, die neben seinen eigenen hinterlassen wurden, eine neue Qualität an – „[e]mpezó un tiempo diferente“ (ibid.: 131) –, und drückt sich in einem regelrechten Appellcharakter aus, der einer Zeichnung unterstellt werden kann: „ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte“ (ibid.). Die kommunikative Seite der ästhetischen Erfahrung löst auf diese Weise gleich mehrere Affekte in ihm: „la admiraste, tuviste miedo por ella, esperaste que fuera la única vez, casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado de otro dibujo tuyo, unas ganas de reír, de quedarte ahí delante como si los policías fueran ciegos o idiotas“ (ibid.: 130–131). Die Gefühle, die er für eine Zeichnerin ent-

wickelt, die er nie in seinem Leben angetroffen hat, resultieren aus der Rezeption ihrer Graffiti, die somit in eine quasi erotische Affektion mündet. Im Hinblick auf die Kategorien ästhetischer Erfahrung wirkt die Katharsis wiederum auf die Poiesis, insofern als der Protagonist – der ironischerweise am Ende der Erzählung ja selbst als Imagination präsentiert wird – beginnt, die kreative Kraft hinter den Zeichnungen zu imaginieren: „la imaginaste morena y silenciosa, le elegiste labios y senos, la quisiste un poco“ (ibid.). Eine reale Begegnung mit der Person, in die er sich lediglich durch die Betrachtung ihrer Graffiti verliebte, ist trotz der Bemühungen des Zeichners nicht möglich. Ihre physische Präsenz, „un pelo negro tironeado por manos enguantadas, los puntapiés y los alaridos, la visión entrecortada de unos pantalones azules“ (ibid.: 132), kann von ihm nur in dem Moment wahrgenommen werden, als sie von Polizisten abtransportiert wird. Das durch ihre Gefangennahme unmöglich gewordene Aufeinandertreffen wird in der Folge jedoch auch über die Kunst substituiert, denn während der Protagonist bereits zuvor durch die Zeichnungen angeregt wurde, sich ein Bild der Frau vorzustellen, so gelingt es ihm nun, die ersehnte Person im Rezeptionsprozess zugleich in die Graffiti hineinzu projizieren: „alcanzaste a ver un esbozo en azul, los trazos de ese naranja que era como su nombre o su boca, ella ahí en ese dibujo truncado que los policías habían borroneado antes de llevársela“ (ibid.: 132). Jene Projektion, die sowohl Graffiti und Person als auch ästhetische Erfahrung und erotische Erfahrung miteinander verschmelzen lässt, erfährt nach der Rückkehr der Graffiti-Künstlerin noch eine Steigerung in ihrer „Abschiedszeichnung“: „viste el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos“ (ibid.: 134). Die noch konkretere Ineinswerdung der Künstlerin mit ihrem Kunstwerk, die auf Spuren der ihr womöglich zuteilgewordenen Folter Bezug nimmt, verleiht der Erzählung darüber hinausgehend noch eine rezeptionsästhetische Pointe: während die vorherigen Graffiti und ihre textimmanente Rezeption die Katharsis ästhetischer Erfahrung illustrierten, so wird hier die Reaktion des Protagonisten nach dem Anblick der letzten Zeichnung nicht mehr geschildert, sondern der textexmanente Rezipient, d.h. der Leser, ist hier seiner eigenen Wahrnehmung ausgesetzt und wird, angesichts der wohl durch Misshandlung verunstalteten Künstlerin, selbst zur kathartischen Identifikation verleitet.¹⁷

17 Der Begriff der kathartischen Identifikation ist bei Jauß eng an das antike Konzept angelehnt: „Unter kathartischer Identifikation soll die schon von Aristoteles beschrie-

Im Hinblick auf die textexmanenten Rezeptionsansätze von *Graffiti* gibt es einige Lesarten, die sich besonders für die Lektüre der Erzählung anbieten. Unter diesen ist als die wohl geläufigste in der kritischen Auseinandersetzung mit dem Text die politische Lesart zu nennen (vgl. Hemingway / McQuade, 1988: 55–58; Roemer, 1995; Schwartz, 2009: 131–135). Eine Lektüre, die das politisch-ideologische Potential von Cortázar's Erzählung akzentuiert, liegt insofern nahe, als der urbane Raum, der den Schauplatz der Geschichte darstellt, bereits so durch eine totalitäre Obrigkeit eingeschüchtert und unterdrückt ist, dass die Omnipräsenz der Furcht dessen Bewohner sich schon nicht mehr bewusst sein lässt, von wem genau jene Angst überhaupt ausgeht: „En la ciudad ya no se sabía demasiado de qué lado estaba verdaderamente el miedo“ (Cortázar, 1983: 130). Die allgemein bekannte, gewalttätige Bestrafung für das Hinwegsetzen über die „prohibición“ (ibid.:130) erzeugt einen psychischen Druck, der die Bevölkerung in ein Schweigen hüllt: „la gente estaba al tanto del destino de los prisioneros, y si a veces volvían a ver a uno que otro, hubieran preferido no verlos y que al igual que la mayoría se perdieran en ese silencio que nadie atrevía a quebrar“ (ibid.: 133). Jenes Schweigen wird dem Leser von *Graffiti* bereits dadurch vermittelt, dass in der Erzählung an keiner Stelle Menschen miteinander sprechen, wenn man von den Flüchen der Reinigungskräfte und den Worten, die der Protagonist einsam in seiner Wohnung an die abwesende Zeichnerin richtet, absieht. Die einzige geschilderte Kommunikation zwischen Individuen erfolgt über die Graffiti, die nicht nur das allgemeine Schweigen brechen, sondern gleichzeitig auch eine Übertretung des Gesetzes darstellen, obwohl ihr Status als Protestkunst von der Erzählinstanz negiert wird. Den bereits den Titel der Erzählung liefernden Zeichen mag vielleicht ein explizit politischer Gehalt abgesprochen werden, in ihrer Funktionalität erweisen sie sich jedoch zwangsläufig als das Regime unterlaufende Kunst, die – wie Danielle M. Roemer aufgezeigt hat – den Protagonisten in eine Art Wettbewerb mit den Reinigungskräften der politischen Macht treten lassen, wenn man berücksichtigt, dass die gängigste Praxis der Entfernung von Graffiti wiederum im Übermalen dieser Zeichen besteht. Innerhalb dieses Spiels stünden sich Subversion und Autorität gegenüber, wobei die Graffiti als ein Anschreiben gegen

bene ästhetische Einstellung verstanden werden, die den Zuschauer aus den realen Interessen und affektischen Verstrickungen seiner Lebenswelt in die Lage des leidenden oder bedrängten Helden versetzt, um durch tragische Erschütterung oder komische Entlastung eine Befreiung seines Gemüts herbeizuführen“ (Jauß, 1984: 277).

letztere fungieren würden: so wie die Graffiti-Künstler jene Zeichen der freien Meinungsäußerung auf den Wänden der Stadt hinterließen, so markiere das totalitäre Regime – wie im Fall des durch Misshandlungen gezeichneten Gesichtes der Erzählerin – all jene, die sein Gesetz brechen (vgl. Roemer, 1995). Eine ähnliche Interpretation geht auf Maurice Hemingway und Frank McQuade zurück, die in Cortázars Erzählung „an allegory in which the graffiti stand not only for freedom of expression but also the specifically human characteristics which are threatened by totalitarianism“ (Hemingway / McQuade, 1988: 56) sehen. Sie verweisen zudem auf die Verwendung des *voseo* im Text (vgl. *ibid.*: 55), der es ermöglicht, das repressive System in der Erzählung mit der argentinischen Militärdiktatur der siebziger Jahre zu verbinden. Eine derartige Lesart verfolgt auch Marcy Schwartz, für die die Gefangennahme der Graffiti-Künstlerin auch als Referenz auf die *desaparecidos* der Diktatur in Argentinien betrachtet werden kann und die die spezielle Erzählperspektive mit ihrer Anrede in der zweiten Person als eine Einbindung des Lesers versteht, der zugleich in die Rolle des Regimeopfers und des Widerstandskämpfers versetzt würde (vgl. Schwartz, 2009: 134).

Löst man *Graffiti* von seinen politischen Implikationen, bietet sich auch eine Lektüre des Textes an, die die kommunikative Funktion der Mauerzeichnungen lediglich auf den Kontakt zweier Menschen beschränkt. Dies wird umso deutlicher, wenn man berücksichtigt, dass Graffiti in ihrer Geschichte keineswegs nur als urbane Zeichen des Aufstandes ideologischen Ansprüchen dienen, sondern Wandzeichnungen von der Antike bis in die heutige Zeit auch einer erotischen Ikonographie zuzuordnen sind, wie William McLean in seiner Studie *Pariser Graffiti* ausführlich dargelegt hat (vgl. McLean, 1970). Vor diesem Hintergrund ist es möglich, die Erzählung auch als die Darstellung einer Begehrenskonstellation und das Kommunizieren über die Graffiti als eine erotische Kommunikation zu lesen. Als ein erstes Anzeichen für die erotische Sehnsucht des Protagonisten kann bereits die Tatsache gewertet werden, dass er die Urheberchaft der neben seinem eigenen Graffito hinterlassenen Zeichnung ohne näheren Anhaltspunkt zu einer realen Person sehr schnell auf ein weibliches Subjekt zurückführt. Kurz nach dieser ersten Entdeckung ist bereits von einer „*compensación*“ (Cortázar, 1983: 130) die Rede, bevor der zweite Anblick einer Graffitizeichnung der Frau neben seiner eigenen nahezu einen Lustmoment im Protagonisten auslöst: „*casi te delataste cuando ella volvió a dibujar al lado del otro dibujo tuyo*“ (*ibid.*: 130–131). Die erotische Anziehungskraft, die er bei der Rezeption der Zeichnungen

jener Künstlerin verspürt, bestimmt von nun an sein Leben und macht ihn abhängig von seinem Begehren: „ese dibujo valía como un pedido o una interrogación, una manera de llamarte“ (ibid.). Insofern verwundert es auch nicht, wenn er sich in seiner Fantasie die begehrte Person ausmalt, sich jedoch nicht nur ihre Haarfarbe, sondern gerade auch ihre „labios y senos“ (ibid.) vorstellt, die wiederum mit „las pruebas más rotundas“ (ibid.: 130) korrespondieren, die er zuvor mit dem Geschlecht der Zeichnerin in Bezug gebracht hatte. Die bei einer solchen Lektüre naheliegende Vermutung, dass das Spiel der beiden Zeichner zugleich das erotische Liebesspiel zweier Subjekte repräsentiert, wird spätestens bei der Wahl der Formen in ihren Zeichnungen deutlich: während er für sie „un triángulo blanco rodeado de manchas como hojas de roble“ (ibid.: 132) malt, antwortet sie ihm mit „un círculo o acaso una espiral, una forma llena y hermosa, algo como un sí o un siempre o un ahora“ (ibid.: 132). Das Aufeinandertreffen des für das maskuline Prinzip stehenden Dreiecks mit angedeuteten Eichenblättern und des als feminines Element erscheinenden Kreises erlaubt es, die Graffiti als abstrakte Darstellung und somit auch als Substitution eines erotischen Akts wahrzunehmen. Unter psychoanalytischen Gesichtspunkten verkörpern die an die Wand gemalten Zeichen somit eine Sprache des Begehrens, die den Versuch darstellt, die Abwesenheit der begehrten Person zu kompensieren. Die Gefangennahme der Künstlerin hat zur Konsequenz, dass das erotische Graffiti-Spiel vorerst ein Ende findet und die Wände der Stadt vorübergehend unbemalt bleiben: „Todo limpio, todo claro; nada, ni siquiera una flor dibujada por la inocencia de un colegial que roba una tiza en la clase y no resiste al placer de usarla“ (ibid.: 133). Noch nicht einmal ein vermeintlich unschuldiger Schüler gibt der ‚Lust‘ nach, ein Stück Kreide zu gebrauchen, um die sterile Mauer mit einer entsprechend konnotierten Blume zu markieren – das vorläufige Ende der erotischen Graffiti-Kommunikation lässt somit auch die Wände der Stadt unfruchtbar wirken.

Eine weitere Lesart von *Graffiti*, die die hier dargelegten politischen und erotisch-psychoanalytischen Ansätze zudem kombinieren kann, ist eine *gender*-theoretische Lektüre. Eine solche geht auf Cynthia Schmidt-Cruz zurück, die die Rolle des weiblichen Körpers in der Erzählung hervorhebt (vgl. Schmidt-Cruz, 2004: 147–152). Sie arbeitet hierbei „a connection between the erotic pleasure invested in the man’s fantasizing about her body and the erotic pleasure derived by the torturers in the violent mutilation of her beauty“ heraus und kommt zu der Schlussfolgerung, dass das Bild des weiblichen Körpers in der Erzählung dazu diene, „to symbolize

the sadistic and arbitrary violence of the military dictatorship and the powerlessness of the ordinary citizen“ (ibid.: 151).

Sämtliche Lektüren des Graffiti-Spiels zwischen zwei Individuen in einem von repressiven Mächten kontrollierten urbanen Raum werden jedoch am Ende von Cortázars Erzählung zu einer bemerkenswerten Auflösung geführt: die Erzählinstanz, die die vorherigen Ereignisse allesamt in Form der Anrede einer zweiten Person, nämlich der des männlichen Künstlers, schilderte, gibt sich nun als die in ihrem Bericht stets als „ella“ (Cortázar, 1983: 130) erwähnte weibliche Zeichnerin zu erkennen, die über ihr eigenes Graffito nachdenkt: „Ya sé, ya sé, ¿pero qué otra cosa hubiera podido dibujarte?“ (ibid.: 134). Die Ankündigung ihres Rückzugs ergänzt sie durch die Worte „recordando tantas cosas y a veces, así como había imaginado tu vida“ (ibid.). Wenn das Leben des Protagonisten ihrer Erzählung jedoch aus ihrer Imagination hervorgeht, so weist sie seine Existenz gleichzeitig als fiktiv aus. Dies mag dann auch für die beschriebenen Graffiti gelten, denn das einzige Graffito, über das sie in der Ich-Perspektive spricht und das somit tatsächlich als gezeichnet gelten kann, ist jenes letzte, das sie womöglich gerade betrachtet – ebenso hier treten also wieder Poiesis und Aisthesis gleichzeitig auf – und dessen Rezeption sie die nun als Metafiktion in Erscheinung tretende Erzählung erzählen ließ, die der textexmanente Rezipient gerade gelesen hat.

■ 4 Cortázars Dialog mit Tàpies: *Grafitti* als intermedialer ‚Paralleltext‘

Der ein halbes Jahr nach Cortázars Tod zunächst in *La Vanguardia* erschienene und später in die Sammlung *Per un art modern i progressista* aufgenommene Aufsatz „Modernitat i primitivitat“, der weiter oben bereits besprochen wurde, ist zweifellos auch als eine Replik Tàpies' auf die an ihn gerichtete Erzählung zu verstehen, was bereits durch die Überschrift des ersten Absatzes, „En record de Julio Cortázar“ (Tàpies, 1985: 38), in aller Deutlichkeit indiziert wird. Dass es Beziehungen zwischen seinem künstlerischen Werk und *Grafitti* gibt, erklärt er hier explizit: „El cèlebre autor de *Rayuela*, com potser era d'esperar, situa el seu relat poètic sota una llum més exclusivament polititzada, però que reflecteix a la perfecció l'esperit resistencial d'una part de la meva obra“ (ibid.: 38–39). Die hier angedeutete politische Interpretation der Erzählung sowie auch einige Ausführungen seiner sich anschließenden Darstellung der Graffiti-Kunst – beispielsweise deren Verarbeitung von „problemes de la [...] intimitat: erotisme, agressió, a la dona, quasi sempre problemes que, seguint McLean, són sobretot

reaccions insistentis sobre el gran específic de la repressió de l'eros a Occident“ (ibid.: 43) – lassen sich bereits mit den hier aufgezeigten, möglichen Lesarten von *Graffiti* verbinden. Amanda Holmes hat in ihrer Deutung von *Graffiti* bereits darauf hingewiesen, dass die Zeichner in der Erzählung mit ihren Graffiti abstrakte Kunstwerke schaffen, die, ebenso wie diejenigen des Katalanen unter der Franco-Diktatur, den verbotenen Ausdruck des Leids durch ein totalitäres System repräsentieren (vgl. Holmes, 2007: 71–74). Auch wenn die Beschreibungen der Zeichnungen in Cortázars Erzählung nicht so ausführlich sind, dass man in der Lage wäre, sie mit bestimmten Werken Tàpies' zu identifizieren, erlauben einige der Graffiti gewisse Evokationen. So werden sie nicht nur als abstrakte Zeichnungen präsentiert, sondern es werden auch die Assoziationen der sie rezipierenden Figuren geschildert, durch die Farben und Formen mit Alltäglichem oder Körperlichem verbunden werden. Auf diese Weise wirken die ein weißes Dreieck umgebenden Flecken „como hojas de roble“ (Cortázar, 1983: 132), es ist die Rede von „ese naranja que era como su nombre o su boca“ (ibid.) oder „el óvalo naranja y las manchas violeta de donde parecía saltar una cara tumefacta, un ojo colgando, una boca aplastada a puñetazos“ (ibid.: 134). Die Darstellung von Körperteilen zieht sich durch das ganze künstlerische Werk Tàpies', wobei gerade das letztgenannte Beispiel des wie das Gesicht einer misshandelten Person wirkenden Graffitos an die – allerdings erst 1984 entstandene – Lithographie *Grand nez* erinnert, die an sich als eine kalligraphische Zeichnung erscheinen mag, jedoch ebenso einer blutenden Nase ähnelt (Wye, 1992: pl. 54). Die Erinnerung an ein Werk, das bereits zwei Jahrzehnte vor der Erstpublikation von *Graffiti* entstand und Cortázar somit auch bekannt gewesen sein könnte, wird durch die Beschreibung der ersten Einzelzeichnung der Graffiti-Künstlerin hervorgerufen: „lo había hecho con tizas rojas y azules en una puerta de garage, aprovechando la textura de las maderas carcomidas y las cabezas de los clavos“ (Cortázar, 1983: 131). Das Graffito evoziert unweigerlich Tàpies' Objekttableau *Porta metàl·lica i violí* aus dem Jahr 1956 (Abb. 1), das in Form eines großen Eisenrollos vorliegt und bereits somit dem Garagentor aus der Erzählung ähnelt. Darüber hinaus befindet sich in seiner linken unteren Ecke eines der für den Katalanen typischen Kreuz-Grapheme, das unweigerlich an ein Graffito erinnert. Ebenso lassen sich auf der Oberfläche des Metalls noch zahlreiche Spuren, Flecken, womöglich auch kleine Nägel erkennen, die ihren Beitrag zur Wirkung des Bildes liefern und der „textura“ des Garagentorgraffito in der Erzählung entsprechen.



Abb. 1: *Porta metàl·lica i violí*. © Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

Cortázars Erzählung – deren Protagonist übrigens den Begriff „Grafitti“ ablehnt, „no te gustaba el término *grafitti*, tan de crítico de arte“ (Cortázar, 1983: 129), ein Argument, das zwangsläufig die immer wieder im essayistischen Werk des katalanischen Malers herausklingende Ablehnung gegenüber jeglichen Formen von Akademismus herausklingen lässt¹⁸ – wird von Tàpies auch mit seinem Aufsatz „Comunicació sobre el mur“ in Verbindung gebracht:

Cortázar fa patent, amb tota la poètica i tota la força del seu verb [...] aquell sorprenent paral·lelisme entre el quadre-mur i el mur-quadre, en tant que tots dos són instruments de comunicació social, que a mi mateix m'havia colpit des de sempre, com ja vaig explicar en el capítol «Comunicació sobre el mur», escrit l'any 1969, del meu llibre *La pràctica de l'art*. (Tàpies, 1985: 38)

Die „comunicació artística“ (Tàpies, 1970: 126) der „Mauerbilder“, die den Gegenstand jenes Aufsatzes bildet und die durchaus Parallelen zum Konzept der „metapintura“¹⁹ in Cortázars *Rayuela* aufweist, zeichnet sich – wie bereits herausgearbeitet wurde – gerade dadurch aus, dass sie einen sich erschöpfenden Bezeichnungsprozess im Rezipienten auslöst, der sich nicht nur auf die Zeichen, die sich auf der ihren Träger darstellenden Mauer finden lassen, sondern auch auf die Mauer selbst als Zeichen bezieht, für die Tàpies eine Vielzahl möglicher und oftmals sich gegenseitig ausschließender Signifikate aufgelistet hat (vgl. *ibid.*: 128–129). Die letztliche Negation einer eindeutigen Bedeutungszuweisung in den „Mauerbildern“ sowie in nahezu allen Kunstwerken Tàpies', was am Beispiel des „durchkreuzenden“ Kreuz-Graphems veranschaulicht wurde, lässt sich jedoch auch auf Cortázars *Grafitti* übertragen: wenn die Erzählerin am Ende der Geschichte ihre *narration à la deuxième personne* als Imagination ausweist, so setzt sie alle bisherigen Deutungsversuche ihrer Geschichte, die ein Leser hätte vornehmen können, zurück, da der Bericht sich nunmehr als Gegenstand eines metafictionalen Spiels erweist. Der Begriff des Spiels, den der Maler durchaus in einigen seiner Essays gerade auch mit dem vom Rezipienten ausgehenden Bezeichnungsprozess assoziiert, findet sich auch in einigen

18 Exemplarisch hierfür seien die Aufsätze „Creació i nous academicismes“ (Tàpies, 1974: 51–61) sowie „Les teories, la política i la mort de l'art“ (*ibid.*: 127–135) aus *L'art contra l'estètica* genannt.

19 „Hay una metapintura como hay una metamúsica, y el viejo metía los brazos hasta el codo en lo que hacía. Sólo los ciegos de lógica y de buenas costumbres pueden pararse delante de un Rembrandt y no sentir que ahí hay una ventana a otra cosa, un signo“ (Cortázar, 2004: 179).

Stellen in *Graffiti* wieder:²⁰ wenn dort von „un juego de líneas al azar, pero ella sabría mirarlo“ (ibid.: 131) die Rede ist, kann dies bereits durch die Wortwahl als eine intertextuelle Referenz auf Tàpies' Aufsatz „El joc de saber mirar“²¹ (Tàpies, 1970: 77–80) gewertet werden. Die genannte „ella“ ist, wie man später erfährt, auch die Erzählerin, die hier somit über sich selbst spricht und sich selbst zugesteht, das Spiel der Bedeutungszuweisungen zu verstehen und damit im Sinne Tàpies' auch anzuerkennen, dass „jugant, fem créixer el nostre esperit, ampliïm el camp de la nostra visió, del nostre coneixement“ (ibid.: 80). Die Erzählerin präsentiert sich auf diese Weise als Graffiti-Zeichnerin, die zugleich Künstlerin und ideale Rezipientin ist – es ließe sich durchaus vermuten, dass ihre Erzählung in der zweiten Person die Assoziationskette darstellt, die bei ihrer Betrachtung der den erzählperspektivischen Übergang markierenden Graffiti-Zeichnung freigesetzt wird –, sie verbindet somit Poiesis und Aisthesis und inszeniert gleich dem Künstler-Magier, den Tàpies u.a. in „Res no és mesquí“ (vgl. Tàpies, 1970: 161–173) beschreibt, ein Spiel, bei dem deutlich wird, dass ein „quadre no és res. És una porta que conduceix a una altra porta. L'art [...] serà sempre una manifestació més de la *maya*, de l'engany que és tot“ (ibid.: 171). Cortázar überträgt auf diese Weise Tàpies' Konzept der ästhetischen Kommunikation auf *Graffiti*, denn auch hier liegen zahlreiche Möglichkeiten vor, der Erzählung einen bestimmten Sinn zuzuweisen, doch die narrative Zäsur wirkt hier gleichzeitig als eine hermeneutische Zäsur, da alle vorherigen Sinnzuweisungsansätze durch die Ausweitung des vorherigen Berichts als Imagination in Frage gestellt werden, was ebenso durch die Worte der Erzählerin evoziert wird, wenn sie die Sinnhaftigkeit ihrer letzten Zeichnung problematisiert: „¿Qué mensaje hubiera tenido sentido ahora?“ (Cortázar, 1983: 134).

Überträgt Cortázar den Zeichencharakter der Mauern und Grapheme Tàpies' auf seinen Text, so gilt es darüber hinaus zu berücksichtigen, dass sein eigener Text wiederum zum ersten Mal auch auf einer „Mauer“ publi-

20 Das Spielerische in *Graffiti* ist jedoch nicht auf hermeneutische Fragestellungen einzugrenzen, sondern vielmehr ließe sich gar von einer Ubiquität des Spiels in der Erzählung sprechen, was bereits im allerersten Satz angedeutet wird, wenn es heißt: „Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego“ (Cortázar, 1983: 129). Im Hinblick auf den spielerischen Charakter der Erzählung sei auf Gloria Ito Sugiyamas Untersuchung verwiesen, die die Kategorien der Spieltheorie Roger Caillois' auf *Graffiti* überträgt (vgl. Ito Sugiyama, 2002/03).

21 Eine Übersetzung von *La práctica de l'art* ins Spanische erschien bereits 1971 und konnte Cortázar durchaus bekannt gewesen sein.

ziert wurde: im Katalog zu jener *Tàpies*-Ausstellung der Galerie Maeght im Dezember 1978 / Januar 1979, für die Cortázar seine Erzählung verfasste, ist *Graffiti* nicht auf einer schlichten weißen Seite, sondern auf einen Hintergrund gedruckt, der als grauer und spröder Mauerputz erscheint (vgl. *Tàpies*, 1978). Als Schrift auf einer Mauer wird *Graffiti* als Erzählung über Graffiti somit selbst zum Graffito. Jene *mise en abyme*²² ist vor dem Hintergrund des besonderen intermedialen Status der Erzählung zu betrachten, der darin besteht, dass Cortázar mittels der genannten Evokationen und Anspielungen auf die Kunst und das Kunstverständnis' *Tàpies* einen Dialog mit diesem eingeht, der so weit geht, dass er selbst die Kommunikationskraft der „Mauerbilder“ des Katalanen auf sein eigenes „textuelles Mauerbild“ überträgt und das differentielle Spiel seiner Grapheme für sein Text-Graffito übernimmt. Die Mauer ist in diesem Kontext nicht bildlich als die Markierung einer Grenze zwischen den sich hier gegenüberstehenden Künsten der Malerei und der Literatur anzusehen, sondern sie stellt jene Fläche dar, auf der diese miteinander kommunizieren und gleich den Graffiti – die ja zumeist auch als Mischform aus piktoralen und skripturalen Elementen auftreten – sich vereinigen können. Innerhalb der zweifellos als ein ‚Paralleltext‘ zur Malerei *Tàpies*' wahrnehmbaren Erzählung wird die „Kunst der Mauer“ von der weiblichen Graffiti-Künstlerin repräsentiert, denn gerade sie verkörpert die gegenseitige Kommunikation der Künste, indem sie gleichzeitig Graffiti-Zeichnerin und Erzählerin einer fiktiven Geschichte ist. Gleichsam zeichnet sie sich wie die durch *Tàpies*' „Mauern“ freigesetzten Assoziationen sowohl durch Absenz und Präsenz aus, zumal sie in dem von ihr wiedergegebenen Bericht als Handlungsträger abwesend ist und erst gegen Ende selbst als Ich-Erzählerin auftritt, um gleichzeitig ihren erneuten Rückzug anzukündigen. Ihre *Graffiti* beschlie-

22 Dass sich Lucien Dällenbachs Begriff des *récit spéculaire* (vgl. Dällenbach, 1977) für *Graffiti* eignet, wird nicht nur am Beispiel des gespiegelten Graffiti-Textes deutlich, sondern auch innerhalb der Erzählung selbst sind Reflexionen jenes „espejo“ (Cortázar, 1983: 134) zu konstatieren, der einzig im letzten Satz Erwähnung findet. Zu den Spiegelungen in *Graffiti* lassen sich neben den bereits auf eine Symmetrie sowie eine Zirkularität verweisenden, einleitenden Worten der Erzählung – „Tantas cosas que empiezan y acaso acaban como un juego“ (ibid.: 129) – auch verschiedene von der Sekundärliteratur bereits zutage geförderte Auffälligkeiten des Textes hinzuzählen: als solche sind das von Moreno herausgearbeitete Motiv der Verdoppelung in *Graffiti*, das er als „la invasión del sistema dual en el tejido narrativo“ (Moreno, 1985/86: 241) bezeichnet, sowie Irene Kacandes' Hinweis, dass es sich um eine *mise en abyme* handelt, wenn erzählt wird, wie sich der von der Erzählerin imaginierte männliche Protagonist die weibliche Zeichnerin vorstellt, die ja selbst die Erzählinstanz ist (vgl. Kacandes, 2001: 177), zu nennen.

ßenden Worte, „imaginando que hacías otros dibujos, que salías por la noche para hacer otros dibujos“ (Cortázar, 1983: 134), verleihen der Tätigkeit des von ihr imaginierten Protagonisten eine Hoffnung bereitende Funktion. Das durch die Wiederholung hervorgehobene „hacer otros dibujos“ steht hier für die künstlerische Aktivität, die neben der Rezeption von Kunst das zweite zentrale Thema der Erzählung bildet. Die Graffiti, die hier genauso für Malerei oder Literatur stehen können, vergegenwärtigen die Bedeutung von Kunst, das Setzen von Zeichen in einem Raum, der insofern der Semiokratie Baudrillards entgegengesetzt ist, als hier jegliche Zeichen vom System als Gefahr eingestuft werden. Jene „dibujos“ sind dennoch nicht als politische Zeichen einzustufen, sie verfügen über keine ideologische Ausrichtung im Sinne der sog. *pintadas*, sondern gehen vielmehr aus dem die ganze Erzählung prägenden Spielerischen hervor, das das Anfüllen der Graffiti mit Sinn gegenüber dem Akt des Zeichnens an sich in den Hintergrund treten lässt und sich somit der zahlreiche Künstler des 20. Jahrhunderts – neben Tàpies beispielsweise Henri Michaux, Mark Tobey oder Cy Twombly – prägenden Kalligraphie annähert (vgl. Morley, 2003: 106–113). Die Graffiti lassen sich insofern als Symbol künstlerischer Ausdruckskraft betrachten, deren Kommunikationskraft, d.h. ihre Entfaltung und Wirkung auf den Rezipienten in *Graffiti* in den Vordergrund gerückt wird. Tàpies' und Cortázars Dialog über gezeichnete und geschriebene „Mauerbilder“ mündet somit in die gemeinsame Akzentuierung der Macht ästhetischer Kommunikation, die die von Kunst ausgehende Kraft vermittelt, die sich abschließend mit Tàpies' Worten beschreiben lässt:

És l'impuls del nostre instint de vida, de coneixement, d'amor, de llibertat, que ha estat conservat i vivificat per la saviesa de sempre. Les formes en què es concreta, sense dubte imprescindibles per a la captació dels seus missatges, són l'episodi obligat de les pròpies lleis de creixement que té l'art en cada moment donat. La imatge del mur, amb totes les seves innombrables ressonàncies, constitueix, naturalment, un d'aquests episodis. Però si té alguna importància en la història dels encadenaments estilístics, no pot ser altra que la d'haver reflectit per un moment aquest patrimoni comú que tots els homes creem en moments de profunditat durant el curs dels segles i sense el qual la cosa artística serà sempre supèrflua, banal, pretensiosa o ridícula. (Tàpies, 1970: 129–130) ■

■ Bibliographie

- Barthes, Roland (1970): *L'empire des signes*, Gèneve: Albert Skira.
- (1982): «Cy Twombly ou non multa sed multum», in: *L'Obvie et l'obtus*, Paris: Seuil, 145–162.
- Baudrillard, Jean (1974): «Kool Killer. Les graffiti de New York ou l'insurrection par les signes», *Papers: revista de sociologia* 3, 27–38.
- Bongers, Wolfgang (2000): *Schrift/Figuren. Julio Cortázar's transtextuelle Ästhetik*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag.
- Brassäi (1960): *Graffiti. Zwei Gespräche mit Picasso*, Stuttgart: Chr. Belser Verlag.
- Bürger, Peter (1998): «Un món de semblances. Assaig sobre l'escriptura en l'obra d'Antoni Tàpies», in: *Tàpies, el tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 18–25.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel-Verlag.
- Cortázar, Julio (1979): *A Antoni Tàpies. Graffiti (Derrrière le miroir no. 234)*, Paris: Maeght.
- (1983): «Grafitti», in: *Queremos tanto a Glenda y otros relatos*, Madrid: Alfabara.
- (2004): *Rayuela*, ed. de Jaime Alazraki, Caracas: Ayacucho.
- Dällenbach, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris: Seuil.
- Dirscherl, Klaus (1986): «Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler Antoni Tàpies als Schriftsteller», *Iberoamericana* 10, 71–86.
- Geisler, Eberhard (1985): «Leere, Schrift, Vielheit der Sprachen. Überlegungen zum Werk von Antoni Tàpies», *Iberoamericana* 9, 38–63.
- Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*, Paris: Seuil.
- Hemingway, Maurice / McQuade, Frank (1988): «The Writer and Politics in Four Stories by Julio Cortázar», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 13:1, 49–65.
- Ibañez Molto, María Ámparo (1980): «Galería de arte en la obra de Julio Cortázar», *Cuadernos Hispanoamericanos* 364–366, 624–639.
- Ito Sugiyama, Gloria (2002/03): «El papel del juego en la obra de Julio Cortázar: 'Graffiti'», *Fuentes Humanísticas* 14: 25–26, 151–159.
- Jauß, Hans Robert (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Kacandes, Irene (2001): *Talk fiction. Literature and the talk explosion*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- McLean, William (1970): *Contribution à l'étude de l'iconographie populaire de l'érotisme. Recherches sur les bandes dessinées et photo-histoires de langue française dites 'pour adultes' et sur les graffiti de Paris et ses alentours*, Paris: Maisonneuve et Larose.
- Moreno, Fernando (1985/86): «Cuento y política, política del cuento (lectura de 'Graffiti', de Julio Cortázar)», *Inti: Revista de literatura hispánica* 22–23, 239–245.
- Morley, Simon (2003): *Writing on the wall. Word and image in modern art*, Berkeley: University of California Press.
- Neumann, Renate (1986): *Das wilde Schreiben. Graffiti, Sprüche und Zeichen am Rand der Straßen*, Essen: Verlag Die Blaue Eule.
- Permanyer, Lluís (1983): *Tàpies i les civilitzacions orientals*, Barcelona: ESHASA.
— (1986): *Tàpies i la nova cultura*, Barcelona: Polígrafa.
- Pfister, Manfred (1993): «The Dialogue of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer», in: Dirscherl, Klaus (ed.): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Wissenschaftsverlag Rothe, 321–344.
- Prego, Omar (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Muchnik.
- Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.) (2012): *Picasso—Poesie—Poetik. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Aachen: Shaker (Biblioteca Catalànica Germànica; 10).
- Roemer, Danielle M. (1995): «Graffiti as Story and Act», in: Preston, Cathy Lynn (ed.): *Folklore, literature, and cultural theory. Collected essays*, New York: Garland, 22–28.
- Schmidt-Cruz, Cynthia (2004): *Mothers, lovers, and others. The short stories of Julio Cortázar*, Albany, N.Y.: State University of New York Press.
- Schnitzer, Johannes (1994): *Wort und Bild: die Rezeption semiotisch komplexer Texte dargestellt anhand einer Analyse politischer 'pintadas'*, Wien: Braumüller.
- Schwartz, Marcy (2009): «The Writing on the Wall: Urban Cultural Studies and the Power of Aesthetics», in: Biron, Rebecca E. (ed.): *City/art. The urban scene in Latin America*, Durham, N.C.: Duke University Press, 127–144.
- Suter, Beat (1994): *Graffiti: Rebellion der Zeichen*, Frankfurt a. M.: R.G. Fischer.

- Tàpies, Antoni (1970): *La pràctica de l'art*, Barcelona: Ariel.
- (1974): *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel.
- (1978): *Desembre 78 – Gener 79. Exposició Galeria Maeght*, Barcelona: Maeght.
- (1982): *La realitat com a art*, Barcelona: Laertes.
- (1985): *Per un art modern i progressista*, Barcelona: Empúries.
- (1988): *Obra completa. Volum 1er, 1943–1960*, Barcelona: Polígrafa.
- (1999): *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela [kat. Original: *L'art i els seus llocs*, Madrid, 1999].
- Valente, José Ángel (2004): «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», in: Tàpies, Antoni / Valente, José Ángel: *Comunicación sobre el muro*, Barcelona: Rosa Cúbica, 33–43.
- Vega, Amador (2006): «Antoni Tàpies: Negatio, Negationis. Un espacio de meditación y silencio», in: Amador Vega, Amador / Cirlot, Victoria (eds.): *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea*, Barcelona: Herder, 241–266.
- Winter, Scarlett / Wild, Gerhard (2008) (eds.): „El segle dels poetes-pintors“, *Zeitschrift für Katalanistik* 21.
- Wye, Deborah (1991): *Antoni Tàpies in Print*, New York: Abrams.

- Tobias Berneiser, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <Berneiser@em.uni-frankfurt.de>.

Resum: Una aproximació a l'obra d'Antoni Tàpies pot originar el comiat a la separació a tot rigor entre les arts pictòriques i literàries. Encara que cèlebre com a pintor, Tàpies va publicar també sis col·leccions d'assajos i un llibre de memòries. En alguns dels seus assajos, insisteix en la importància del diàleg entre la literatura i les arts que també va fomentar amb les seves col·laboracions en projectes amb escriptors de tot el món. Endemés, cal considerar que el mateix Antoni Tàpies va combinar freqüentment imatges amb textos en les seves obres, per exemple, els elements de graffiti en els seus “quadres-murs”.

Aquest estudi investiga el diàleg entre la literatura i les arts segons el conte *Graffiti* de Julio Cortázar, no solament dedicat a Tàpies, sinó també publicat en el marc d'una exposició de l'artista català. Es pretén mostrar que les relacions entre *Graffiti* i l'art de Tàpies superen una mera dedicatòria, assenyalant les al·lusions de l'escriptor argentí a l'obra de Tàpies i la seva estratègia per adaptar el poder comunicatiu dels “quadres-murs” del pintor al propi “quadre-mur textual”. ■

Summary: An approach to the artistic work of Antoni Tàpies brings forth a rejection of the strict separation between pictorial and scriptural arts. Though famous for his paintings, Tàpies also published six volumes of essays and an autobiography. In several of his essays, he stressed the significance of the dialogue between literature and arts which he also promoted by cooperating with international writers in many projects. Furthermore, one has to consider that Tàpies himself often combined images and texts in his own paintings, as for example the graffiti elements in his famous “wall pictures”.

This paper seeks to examine the intermedial dialogue between literature and arts by focusing on Julio Cortázar’s short story *Graffiti* which was originally published in the context of one of Antoni Tàpies’ expositions in Barcelona to whom he also dedicated the text. However, the intension is to show that the relations between *Graffiti* and the Catalan artist go far beyond mere dedication, pointing at the Argentine writer’s allusions to Tàpies’ works and his strategy to adapt the communicative power of Tàpies’ “wall pictures” to his own “textual wall picture”. [Keywords: Tàpies; Cortázar; intermediality; semiotics; graffiti art; mural painting]■