



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„Die frühen Materialbilder von Antoni Tàpies“

Verfasserin

Mag. Barbara Egger

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie

Wien, im September 2007

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Meiner Mutter, die stets an mich glaubt.

Mein besonderer Dank gilt:
Univ. Prof. Dr. Friedrich Teja Bach

Inhaltsverzeichnis

I	DIE ZEIT UND DIE MATERIALBILDER VON ANTONI TÀPIES	5
II	DIE ENTWICKLUNG HIN ZU DEN MATERIALBILDERN	16
II.1	DAS FRÜHWERK.....	16
II.1.1	<i>Die frühesten Werke von Tàpies und der Symbolismus.....</i>	<i>16</i>
II.1.2	<i>Die Hinwendung zum Surrealismus.....</i>	<i>18</i>
II.1.3	<i>Das soziale Bewusstsein.....</i>	<i>20</i>
II.1.4	<i>Von den abstrakten Tendenzen zur Textur</i>	<i>22</i>
II.2	DIE MATERIALBILDER	25
II.2.1	<i>Der Entstehungsrahmen der Materialbilder</i>	<i>30</i>
III	DIE WAHRNEHMUNG DER MATERIALBILDER.....	35
III.1	DIE WAHRNEHMUNG DER MATERIALBILDER	36
III.1.1	<i>Am Beispiel Relleu gris sobre fusta.....</i>	<i>36</i>
III.1.2	<i>Die Bewegung und das offene Kunstwerk.....</i>	<i>39</i>
III.1.3	<i>Die perzeptive Ambiguität.....</i>	<i>41</i>
III.1.4	<i>Die Sprachfragmente und deren drei Wahrnehmungsbereiche.....</i>	<i>44</i>
III.2	DAS KUNSTWERK ALS WAHRNEHMUNGSPROBLEM	45
IV	VON DEN <i>NIEDEREN</i> MOTIVEN	51
	ÜBER DIE FORMLOSIGKEIT UND (DE)FORMATION DER MOTIVE.....	
	ZUR ZEITLICHKEIT DER OBJEKTE	
IV.1	L' INFORME.....	52
IV.1.1	<i>Die Techniken des informe.....</i>	<i>57</i>
IV.2	DER MIMÉTISME	60
IV.3	EXKURS: ASSEMBLAGEN UND OBJEKTE	68
V	DIE MATERIALBILDER ALS ERINNERUNGSRÄUME.....	74
	ZUR KULTURELLEN IDENTITÄTSSTIFTUNG.....	
V.1	DIE ZEITLICHKEIT DER ERDE	74
V.2	DAS WERK ALS GEDÄCHTNISARCHÄOLOGIE	76
V.2.1	<i>Das kollektive und kulturelle Gedächtnis</i>	<i>78</i>
V.2.2	<i>Die Mémoire collective.....</i>	<i>79</i>
V.2.3	<i>Das kulturelle Gedächtnis zur kollektiven Identitätsbildung</i>	<i>80</i>
V.2.4	<i>Die Mauerbilder.....</i>	<i>83</i>

<i>V.2.5 Die emblematischen und heraldischen Historienbilder</i>	<i>85</i>
VI DIE MATERIALBILDER: FÜR DIE ZEIT ODER FÜR DIE EWIGKEIT	94
VII BIBLIOGRAPHIE	97
VIII ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	102

I Die Zeit und die Materialbilder von Antoni Tàpies

*„Jenseits des Raums, den wir wahrnehmen,
glänzt eine zahllose Menge
von Welten, der unseren gleich.
Alle kreisen und sind in Bewegung.
Siebenunddreißig Millionen Erden.
Neun Millionen fünfhunderttausend Monde.
Ich denke erschreckt an unermessliche Fernen
und an Millionen toter Erden
in der Bahn erloschener Sonnen.
Ich meditiere über den Stolz.
Was geschieht jenseits der Sterne?
Der Boden ist bewässert.
Eine Frau gibt einem kleinen Mädchen einen Kuss.
Heute war das Abendessen vorzüglich.
An der Wand hängt ein Spiegel..“¹
(Nnit Nacht Joan Brossa)*

Antoni Tàpies, Spaniens größter lebender Künstler, geboren 1923 in Barcelona, ist der führende Exponent der *Material-Malerei*, die sich durch verkrustete Farbschichten auszeichnet, die den Anschein eines soliden Reliefs erzeugen. Wollte man mit einem einzigen Merkmal den Beitrag Antoni Tàpies zur Ästhetik unseres Jahrhunderts charakterisieren, so würde man sich zwangsläufig auf dessen einzigartigen Gebrauch der Materie und der Textur beziehen, der seinem malerischen Werk den distinktiven Aspekt der Mauer konferiert, der *tàpia*.

Tàpies gibt wie kein anderer seinen Bildtafeln das Aussehen von Mauern, und dies mit einer Auftragssubstanz, die als eine tatsächliche harte Kruste in unterschiedlichen Stärkegraden die Oberfläche seiner Gemälde bildet. Schon früh, interessanterweise noch

¹ Zitiert nach Antoni Tàpies 1970, S. 39

vor dem Einsatz des für sein Werk seit Mitte der 1950er Jahre charakteristischen Auftragsgemisches, zeigt der Künstler eine besondere Affinität zu alltäglicher Stofflichkeit und abgenutzten Realien, die er zunächst in assemblageartig angelegte Kompositionen integrierte.

Tàpies' eigentliches Werk setzt erst mit den Materialtafeln des Jahres 1954 ein. Von diesem Zeitpunkt an hat der Künstler die ihm gemäße und seinem Ausdrucksbedürfnis entsprechende Bildsprache gefunden, wie es Michel Tapié formuliert: „*Il est passé, très normalement, du peindre quelque chose au peindre seulement.*“² Ihr Fundament liegt in der Konzentration auf ein Auftragsgemisch, das der Künstler aus Marmorstaub und Knochenleim gewinnt. Es bietet die Voraussetzung für körperhafte Bilder, deren Oberfläche Relief besitzt. Für ihre Aussage- und Ausdruckskraft sind primär weder abbildende Kriterien noch formale Strukturen verantwortlich, sondern die Präsenz von Stofflichkeit. Bezeichnend ist, dass Tàpies in seinen frühen Materialtafeln Formkonstellationen auffällig meidet. Wenn er über Formakzente die Bildtafeln aktiviert, setzt er das formale Repertoire fast wie zufällig ein, er kommt über Spuren nicht hinaus. Die Aufmerksamkeit, die Tàpies dem Faktischen und Konkreten zollt, zeigt einen Künstler am Werk, der den mauerartigen Auftrag und bildfremde Elemente einsetzt, um über Reminiszenzen an Vergangenes, an Vernachlässigtes, nicht unbedingt Bildwürdiges, seine Arbeit mit einer evokativen Kraft auszustatten, die provoziert und stimuliert. Dabei verwendet Tàpies Fundstücke nicht wie die Surrealisten in ihren *papiers collés*, um formale Strukturen innerhalb eines Diskurses über Methoden der Wirklichkeitswiedergabe zu definieren, sondern er sucht Faktoren zu verbinden, die unterschiedliche Bewusstseinssebenen ins Spiel bringen. Damit steht der Maler in der Nachfolge dadaistischer und surrealistischer Konzepte aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Entsprechend hat er immer wieder betont, dass seine Kunst nicht zur Abstraktion tendiere und sie schon gar nicht von einer Gegenstandslosigkeit als Zielsetzung geleitet werde, dass sie vielmehr in vielschichtiger Weise den Dialog mit der Wirklichkeit im Bild zu formulieren suche.

Setzt Tàpies in seinen frühen Materialtafeln so gut wie ausschließlich auf die aktive Einbildungskraft des Betrachters, die stoffliche Konsistenz seiner imaginären Mauern

² Michel Tapié in: Antoni Tàpies 2004.

als gleichnishafte bildnerische Auseinandersetzungen mit der konkret existierenden Welt zu begreifen, so ging er in den 1960er Jahren dazu über, das Sichtbare weniger verschlüsselt und in vielen Bildern sogar explizit zu zitieren. In seinen Assemblagen erschaffen die Fundstücke vergangener Epochen ihre neue Realität im Medium der Kunst. Sie hören auf, das zu sein, was sie waren: Kapok, Stroh, Kordeln, abgenutzte Möbel, alte Kleidungsstücke, schäbige Lappen, zerknülltes Papier, Wellkarton und alte Zeitungen werden zu Kompositionselementen. In dieser Phase bildet der Maler ein ikonographisches Repertoire aus, das bis in seine jüngsten Arbeiten immer wieder in Erscheinung tritt. Es umfasst vorzugsweise banale Gegenstände wie Möbel, Utensilien des täglichen Gebrauchs, Architekturelemente und mit zunehmender Entwicklung menschliche Körper oder Figurendetails. Ob nur als Zitat mit Signalfunktion im Bildganzen integriert oder als Großform die Bildfläche bestimmend, unmissverständlich macht der Künstler deutlich, dass ihm ein Realismus fern liegt und er die vom Betrachter leicht identifizierbare Gegenständlichkeit als Möglichkeit eines Einstiegs in eine Welt empfindet, als Widerspiegelung einer evokativen Sehweise mit einem großen Reichtum an Bezügen, Ideen und Empfindungen. Dabei partizipiert Tàpies Bildwelt, soweit sie Ding- bzw. Körperbezogen ist, entscheidend von bildnerischen und stofflichen Faktoren, die unabhängig von der figurativen Ebene ein erhebliches Eigengewicht besitzen. Die Materie und der gestalterische Akt sind Momente, die der Maler kalkuliert aufbietet, um illusionistische Wirkung weitgehend zu vermeiden oder solche zumindest zu relativieren, wie sehr identifizierbar Motive ab den 1960er Jahren viele Arbeiten auch prägen mögen. Jene Infragestellung, Zerstörung und Auflehnung der materiellen Realität aber auch zugleich der Umschlag in ihr Gegenteil stellt das Prinzip der Wandlung dar, das in der Kunst Tàpies zum mystischen Phänomen wird. Diesen grandiosen Materialbildern ist ein Äußerstes an Meditation immanent, eine Kraft der Durchdringung, eine Erfahrung, bedingt durch einen Schaffensprozess, der unablösbar an das Werk gebunden ist und somit eine ganz und gar existentielle Kunst bedingt.

Im Bild sucht er ein Konzentrat erfahrenen ebenso wie erdachten Lebens zu vergegenwärtigen. Stimmungen, Gefühlsregungen, Traumatisches, Denkprozesse fließen in seine ebenso handfesten wie verschlüsselten Manifestationen ein. Aus ihrem sich bedingenden und wechselseitig steigernden Zusammenwirken resultiert jene

Verdichtung von Anschaulichkeit, die für Tàpies Bildwelt so bezeichnend ist. Indem sie nämlich nicht auf Illusion fixiert, sondern so gut wie ausnahmslos im Stofflichen verankert ist, besitzt sie stets einen konkreten Aspekt. Selbst gegenständlich relativ leicht lesbare Bilder verlangen nach einer über scheinbar plausible Erklärungen hinausreichenden Interpretation. Sie bleiben in herausfordernder Weise sowohl rationalem Entschlüsseln als auch intuitiv-meditativer Aneignung offen. Dabei ist bezeichnend, dass sich verstandesgemäßes Erfassen und emotionales Nachempfinden des Bildvorwurfs nicht ausschließen, denn gerade aus dem Verhältnis zueinander beziehen die Arbeiten ihr hohes suggestives Potential.

Tàpies war sich des der Mauer inhärenten expressiven Reichtums bewusst, wie der Künstler selbst in seinem Text *Comunicació sobre el mur*³ erklärt. Im Hinblick auf die *tàpia* handelt es sich nicht nur um die Wand, die den Zugang verweigert und den Blick behindert, sondern ebenso um eine Oberfläche, in die Graffiti und Zeichen eingeritzt werden und die Zeit reflektiert. Darüber hinaus, bedingt durch die Identifikation, die sich mit dem Namen des Künstlers aufdrängt, wohnt diesem Bild ein magischer Charakter inne, der Tàpies künstlerisches Werk prägt.

Das Werk Tàpies stellt uns seine Selbstkonzeption als Schamanen und Alchemisten vor, der in der Lage ist, die Natürlichkeit der Materialien zu entdecken, die Substanzen zu transformieren und dem Leben Sinn zu verleihen. Als Schamane erklärt Tàpies seine Bestrebung, Werke zu schaffen, die am Betrachter mittels ihrer sensuellen Rezeption ihre heilende Wirkung entfalten.

In all ihren Aspekten sind seine Materienbilder von einem gewissen Spannungsverhältnis geprägt, so wie Kunst im allgemeinen gemäß seiner Überzeugung stets ein Spiel bleiben soll, einer Falle gleich, die, um zu funktionieren, vom Betrachter erkannt und angenommen werden muss. Der Widerspruch und die Zerstörung werden Bild gestaltend und entwickeln ihre eigene Ästhetik aus der Negation dessen, was man bis dahin gewohnt war, als solche zu bezeichnen. Tàpies erneuert die Malerei über die Ausdrucksmittel, die nun aufhören, zwischen Bildträger und Bild zu unterscheiden. Das Bild wird zum Objekt, die Ausdrucksmittel zum Medium ihrer selbst. Der Blick richtet sich auf die Oberflächenstrukturen als eigentliches Bildereignis. Dazu bedarf es neuer

³ Antoni Tàpies 1992, S. 255 ff.

Substanzen und Maltechniken: Sand, Marmorstaub, Erde, Leim und Gips mischt Tàpies der Farbe bei, um ihr Plastizität zu geben für Einkerbungen, Ausschabungen, Schnitte, Abdrücke und Verwerfungen, welche im Zustand der Erstarrung jene Assoziation von hermetischen Mauern hervorrufen, die sein Werk vor allem in den 1950er, 1960er und 1970er Jahren charakterisieren. Darüber hinaus entdeckt er für sich die evokative Sprache des Zerfalls und des Schmutzes. Sie kennzeichnen auch seinen Blick für die kargen, alten Dinge, die zunehmend in seiner Kunst Verwendung finden, jene Gegenstände, die der wachsende Konsum zunehmend aus dem Blickfeld verdrängt hat.

Nicht zu Übersehen in Tàpies Werk ist eine Neigung zum Mystischen, schon allein die Distanz zu einer abbildenden Sehweise fördert den Eindruck des Geheimnisvollen. Es wird durch den ausgeprägten stofflichen Part bei den Bildtafeln oder noch direkter durch integrierte Realien unterstützt. Beide Komponenten besitzen eine wie magisch wirkende Anziehungskraft, und der Rezipient reagiert gleichermaßen physisch auf sie. Er identifiziert sich bis zu einem gewissen Grad körperlich mit dem Bildkörper, den er haptisch wahrnehmen, begreifen, ertasten kann. Tàpies Bildsprache liegt zwar der Nachvollzug faktischer Materialität zugrunde, seine künstlerische Absicht ist jedoch auf spirituelle Werte hin orientiert. Jede einzelne Arbeit vermittelt unübersehbar die kontemplative Bedeutung künstlerischer Erfahrung und den hohen Anteil innerer Energien, die im prozesshaften Gestalten nach außen dringen, sich als Geste, als kaligraphisches Kürzel, als Kerbe in einer homogenen Oberfläche äußern. Der Künstler sieht keinen Unterschied zwischen einer von innen angetriebenen Aktion als Ergebnis eines meditativen Seinszustandes und der Reflexion auf einer rational-abstrakten Ebene. Im jeweiligen Bildwerk finden die Komponenten in einem sich gegenseitig ergänzenden Dialog zusammen. Diesen engen Bezug von Kontemplation und Praxis, von Reflexion und Aktion zu erreichen, ist Tàpies erklärte Absicht. Er verwirklicht diese Allianz im schöpferischen Akt, in ihm sind beide Pole gleichwertig vertreten, sie bedingen einander.

Von dieser Prämisse ausgehend, mussten die Gedanken des großen mittelalterlichen Katalanen Ramon Llull Tàpies von früh an als Vorbild besonders interessieren. Llull, Schriftsteller, Philosoph, Theologe, Missionar, Gelehrter, Mann des direkten öffentlichen Handelns, eine unentwegt denkende, Erkenntnis suchende und aktiv

agierende Persönlichkeit, die den Eingriff in seine Gegenwart und ihre Zustände als moralische Verpflichtung empfand, hat Tàpies wichtige Anstöße gegeben. Bei Llull sah und sieht er vorgeprägt, welche Maßstäbe für ihn verbindlich sind. Durch ihn fühlte und fühlt er sich herausgefordert und bestätigt, die äußeren materiellen und die inneren vom Denken und Fühlen bestimmten Kategorien im Kunstwerk zu vereinigen und zu sublimieren. Der tief greifenden Identifikation mit Llull⁴, der Tàpies in zahlreichen Werken auch ganz explizit Ausdruck verliehen hat, tritt ergänzend seine Affinität zu fernöstlichen Geisteshaltungen wie Tao und Zen⁵ zur Seite, in denen er im Kern vergleichbare Phänomene erkannte. Das Studium und in seiner Erweiterung die von Tàpies vollzogene meditative Versenkung in die komplexe Spiritualität fernöstlicher Weisheit und Religiosität, sowie die in ihnen wesensverwandten Kunstäußerungen setzten schon bei dem jungen Maler in seiner Entscheidungsphase der Berufung zum Künstler ein. Einen Anstoß gab Kazuko Okakuras Buch vom Tee, das er früh kennen lernte und das ihn zutiefst beeindruckte. Aus diesem Meditationsbuch erfuhr er, wie nach taoistischer Auffassung das Erlebnis von Kunst auf einer inspirierten Gegenseitigkeit zwischen dem Kunstwerk und dem, der es wahrnimmt, basieren muss, dass derjenige, der etwa ein Bild betrachtet, die Bereitschaft zu einer aktiven Identifikation mit dem Kunstwerk kultivieren und als eigenes Zutun in den Wahrnehmungsvorgang einbringen muss⁶.

Sollte sich Tàpies diese Auffassungen zu eigen gemacht haben, konnte das Ziel des Künstlers nur darin bestehen, den Betrachter anzuregen, auf sein Werk zu reagieren, es physisch und geistig so umfassend wie möglich nachzuvollziehen, es im Idealfall in seiner Vorstellung zu einem Teil der eigenen Existenz auskristallisieren zu lassen. Das Bildwerk ist Auslöser von Selbsterfahrung und Selbsterkenntnis. Mit der Intensität der Identifikation des Rezipienten mit der jeweiligen Arbeit eröffnen sich ungeahnte Horizonte des Nachvollzugs erlebter Eindrücke und Ideen. Und genau diese Erfahrung ist es, die Tàpies mit seinem Werk anstrebt. Indem der Künstler die Polarität von

⁴ Zur Bedeutung Ramon Llulls im speziellen und der katalanischen Mystik des Mittelalters für das Werk Antoni Tàpies vgl. Pere Gimferrer (1975); zur Llullschen Kombinatorik als symbolisches Schema vgl. Barbara Catoir (1999, 2003).

Zur Bedeutung des Zen für Antoni Tàpies vgl. Antoni Tàpies (1982), Roland Penrose (1977), Juan-Eduardo Cirlot (2000); für die europäische Künstlergeneration der Nachkriegszeit siehe Umberto Eco (1962).

⁶ Vgl. Antoni Tàpies 1977, S. 180

Materie und Geist in einer konzentrierten Anschaulichkeit aufhebt, erhält seine Bildsprache einen zugleich persönlichen und universellen Charakter. In ihr hat die karge, im Kontext von Kunst als pure Stofflichkeit niedrig geschätzte Materie ebenso ihren Platz wie sublimale Vergeistigung und das weite Spektrum rationaler und halluzinativer Energien.

Tàpies Kunst ist Bekenntniskunst, sie kann zugleich meditativ und aggressiv angelegt sein, ihre Grundhaltung bestimmt ein tiefer Ernst, indem sich die mediterrane Mystik und der spanische Hang zum Kryptischen widerspiegeln. Während ein Bemühen um vordergründige Ästhetik dem Künstler fremd ist, ganz im Gegenteil, er stellt in seinen Bildern und Skulpturen Fragen, die auf das Wesenhafte des Daseins und der ihm zugrunde liegenden Zusammenhänge gerichtet ist. Diese Einstellung dem Sein gegenüber gebietet es Tàpies Partei zu ergreifen, seine Kunst als Stellungnahme zur Gegenwart zu formulieren. Das bezeugen am offenkundigsten seine während der Franco Diktatur entstandenen Bildtafeln, ebenso freilich seine parallel dazu veröffentlichten Texte, in denen er sich für Freiheit und Menschenrechte und im Besonderen für ein unabhängiges Katalonien einsetzte.

Aus der Situation des Widerstands gegen die Diktatur Francos in Spanien und vor allem deren Auswirkungen auf das tägliche und künstlerische Leben in Katalonien, schöpft die Kunst Tàpies bis heute eine ungeheure Kraft. Sie steht als Haltung hinter jener haptischen, wuchtig überwältigenden, hermetischen Materialkunst und ist Ausdruck und Instrument einer Humanität, wie sie Sartre verstand, einer Humanität unter Einbeziehung einer existenzialistischen Ethik, die zum Handeln auffordert. Die Materialbilder der Jahre des künstlerischen Aufbruchs von 1955 bis 1975 besitzen in ihrer Radikalität der Mittel und der Monumentalität ihres ästhetischen Prinzips eine Handlungsaufforderung, die an den Betrachter in seiner Wahrnehmung gestellt wird und in erster Linie im Werk ab den späten 1960er Jahren im katalonischen Kontext zu verstehen ist.

*„Je mehr ich mich als blind erkannte,
desto mehr Licht erfasste ich.“⁷*
(J.V. Foix)

⁷ Zitiert nach Antoni Tàpies 1982, S. 211

Das erklärte Ziel dieser Arbeit soll es sein, die Zeit im Sinne ihrer Bestimmungen Erinnerung (vergangen), Anschauung (gegenwärtig) und Erwartung (zukünftig) in den Materialbildern von Antoni Tàpies zu verorten. Hierbei erweist sich Augustinus entscheidende These der Zeit als grundlegend, wonach *„Weder das Zukünftige ist noch das Vergangene, und kann man kann von Rechts wegen nicht sagen, es gebe drei Zeiten, Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vielleicht sollte man richtiger sagen: es gibt drei Zeiten, Gegenwart des Vergangenen, Gegenwart des Gegenwärtigen und Gegenwart des Zukünftigen. Denn diese drei sind in der Seele und anderswo sehe ich sie nicht. Gegenwart des Vergangenen ist die Erinnerung, Gegenwart des Gegenwärtigen ist die Anschauung, Gegenwart des Zukünftigen ist die Erwartung.“*⁸ Augustinus hat das Problem der Zeit als psychologisch aufgefasst, wodurch Zeit Erinnerung, Anschauung und Erwartung ist. Das Erinnerungsvermögen schafft für uns die Vergangenheit, sie existiert allein in unserem Gedächtnis während unsere Zukunft nichts anderes ist als die Fähigkeit unserer *Seele* (verstanden als der gesamte psychische Komplex von den Emotionen bis hin zur Vernunft), Hoffnungen und Erwartungen zu haben⁹. In der Analyse der Materialbilder wird an die von Augustinus entdeckte Subjektivität und Innerlichkeit als konstituierende Prinzipien der Zeit angeknüpft und die drei Erscheinungsformen der Zeit im Sinne der Erinnerung, Anschauung und Erwartung werden zur Bestimmung der Zeitlichkeit herangezogen.

Hierbei ruht der Schwerpunkt auf den Materialbildern der 1950er bis 1970er Jahre, da Antoni Tàpies in dieser prägenden Phase seines Werkes die Grundfesten seiner künstlerische Sprache entwickelt hat, die seine nachfolgenden Objekt-, Keramik- und Firnisarbeiten ebenso auszeichnet. Der Künstler selbst, als auch eine Vielzahl der Kritiker, identifiziert seine Mauerbilder als seinen wahren künstlerischen Anfang und distanziert sich von seinen vorherigen surrealistischen, realistischen und abstrakten Schaffensperioden. Dennoch ist das zweite Kapitel dieser Arbeit der Entwicklung hin zu den Materialbildern im Sinne des Frühwerks Antoni Tàpies ab 1946 gewidmet, um die Frage zu erläutern, ob es sich bei den Materialbildern um einen wahren Neuanfang handelt oder aber um eine kontinuierliche Entwicklung seiner zentralen Problemstellungen des Materials, der Räumlichkeit, der Symbolik, der Motive und der Kunst als Ausdruck sozialen Engagements. In Folge soll anhand der *tapia* der 1950er

⁸ Aurelius Augustinus 1977, S. 340

⁹ Vgl. Paul Liessman 2003, S. 41-54

bis 1970er Jahre Tàpies revolutionäre Neukonzeption des Kunstbegriffs veranschaulicht werden, der sich durch die immediate Materialität des Bildes charakterisiert und diese in den Kontext der Nachkriegszeit gesetzt wird.

Die Präsentation des bildnerischen Materials in seiner Unmittelbarkeit setzt eine durch den Künstler intendierte Partizipation des Betrachters voraus, wie sie im dritten Kapitel verhandelt wird. Die formale Widersprüchlichkeit der zeichenhaften sprachlichen Fragmente des Bildes verweist den Betrachter auf seine sich am Bild entwickelnde Wahrnehmungstätigkeit und stellt in diesem Sinn eine Handlungsaufforderung zum Assoziationsspiel dar. Insofern verweist Tàpies auf die Zweiteilung des Werkes, dessen Anfang zum einen in der künstlerischen Sphäre, d.h. in seiner bewussten Auswahl und dem gezielten Arrangement der Materienfragmente liegt und zum anderen in der Sphäre des Betrachters verortet ist, der den künstlerischen Prozess kontemplativ durch seine individuelle mentale Auseinandersetzung abschließt. Dadurch, dass sich das Kunstwerk erst durch das freie Assoziationsspiel des Betrachters am *offenen Kunstwerk* vollendet, wird es im Rahmen eines jeden einzelnen perzeptiven Vorgangs erneut mit einer ihm inhärenten Gegenwärtigkeit ausgestattet.

Hingegen wird die den Materialbildern eingeschriebene zeitliche Unmittelbarkeit zum Diskussionsgegenstand des vierten Kapitels. Die Bildtafeln erinnern an hermetisch verschlossene Mauerabschnitte und besitzen eine konzentrierte Anschaulichkeit, die den Betrachter herausfordert, ihre Formereignisse und ihre gleichsam pur dargebotene Stofflichkeit in ihrer haptischen Dimension zu erleben und als Komponenten eines prozesshaften, Formen konstituierenden Gestaltens zu begreifen. Indem Tàpies für seine *haute pâte* Farbe mit Sand, Erde, Marmorstaub, Asche und Leim anreichert, richtet er sich nicht nur gegen das *Diktat des rechten Winkels*, die Mechano-Faktur der klassischen Moderne, sondern auch gegen das Diktat der glatten Oberflächen, der reinen Farben und der präzisen Formen. In der regelrechten Umkehr der tradierten Verhältnisse von Material und Form wird das Material zum Protagonisten der Mauerbilder. Das Material stellt nichts außer sich selbst dar, bildet keine externen Motive ab und ist ebenso nicht zur Erzählung strukturiert. Das Verhalten der Farbpasten wird derartig manipuliert, dass kein Inhalt verhandelt wird, sondern sich die niedrigen alltäglichen Stoffe selbst in ihrem Verhalten präsentieren. Mit dieser Unmittelbarkeit des Materials geht eine zeitliche und räumliche Gegenwärtigkeit einher. Die Betonung der Materie impliziert eine Veränderung der Aspekte der Zeit und Räumlichkeit, denn

sie bildet keine Räume mehr und gehorcht keiner zeitlichen Struktur¹⁰. Die Materie entwickelt eine bisher unbekannte Dimension der direkten Aggression, sowie eine unkontrollierbare Vitalität. In dieser unmittelbaren Materialität offenbart sich das Kunstwerk als Präsenz, das dennoch erfahrungsbetont auch ideelle, aber subjektive Bezüge herstellt. Die Darstellung der Materie im kontinuierlichen Prozess der Formation und Deformation ist die unumgängliche Bedingung ihrer Gegenwärtigkeit, die einher geht mit einer Entgrenzung, Auflösung und Zerstörung der Individualität als mystische Erfahrungen, als intensive Erfahrungen von pantheistischer Einheit und Kontinuität.

Dennoch durchzieht das Werk ebenso ein Konvolut an Symbolen, Zeichen und Spuren, die dazu auffordern, es gestisch, im Sinne der kalligraphischen Dimension, zu erleben. Das Symbol kennzeichnet sich durch Widersprüchlichkeit und Allgegenwärtigkeit, indem es sowohl es selbst als auch etwas anderes ist, hier und wo anders ist, durch die ihm inhärente Verweisfunktion. Anhand der Schriftzeichen, Symbole und emblematischen Figuren stellt Antoni Tàpies vor allem in seinen Arbeiten ab den späten 1960er Jahren Bezüge zur Geschichte Kataloniens her, die sich jedoch auf fragmentarische Ausblicke auf die kollektive kulturelle Erinnerung beschränkt. Im fünften Kapitel soll erläutert werden, wie Antoni Tàpies durch den ausschnitthaften Aufgriff einzelner Aspekte der katalonischen Geschichte die Vergangenheit jedoch im Sinne von spezifisch katalanischen, mittlerweile verlorenen bzw. vergessenen Werte im Bild beschwört und damit in die Gegenwart überführt mit dem Ziel, eine kollektive Identität zu stiften. Die scheinbare Ambivalenz zwischen der Gegenwärtigkeit der Materie und der historischen Referenz der zeichenhaften Elemente der Materialbilder wird durch die Verweigerung einer linearen Erzählung der Geschichte modifiziert. Er schließt eine rationale Verbindung zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf der Basis der logischen Korrelation des historischen Rationalismus aus und öffnet im Gegenzug für den partizipierenden Betrachter eine weitere Perspektive auf die Möglichkeiten, welche die Zukunft birgt, indem er die historischen Ereignisse in der Intentionalität der Gegenwart aktiviert.

Das Werk lebt von diesem Spannungsverhältnis der in ihm eingesetzten konkreten Stofflichkeit und der reagierenden symbolischen Spuren. Dieser formal zentrale Aspekt

¹⁰ Vgl. Giulio Carlo Argan 1964, S. 81-90

des Widerspruches zwischen der unmittelbaren Materialität und dem außerbildlichen Verweis durch Spuren, Zeichen, Symbole kommt in den heraldischen Materialbildern der späten 1960er Jahre paradigmatisch zum Ausdruck. An Hand dieser Bilder soll gezeigt werden, wie Antoni Tàpies den zunächst widersprüchlich erscheinenden Gegenwartsbezug der Materialität und den Vergangenheitsbezug der Symbole in der Wahrnehmung des Betrachters zusammenführt und die in ihrer Zeitlichkeit divergierenden Elemente in die Gegenwart überführt.

Die Intensität dieses Dialogs bestimmt den Grad an Faszination, unabhängig davon, ob materielle Faktoren die Wirkung prägen oder ob vorrangig zugleich vertraute und rätselhafte Chiffren den Eindruck bestimmen. Auf sinnlicher Ebene ungemein präsent umgibt die Werke von Tàpies trotz oder gerade wegen ihrer materiellen Präsenz ganz selbstverständlich eine geistige Aura. Sein Werk verrät ein bildnerisches Vermögen, in dem sich intuitive Inspiration, Meditation und intellektuelle Luzidität gegenseitig bedingen: die Basis einer Bildwelt, die auf der subtilen Balance von Emotion, Kalkül und Aktion aufbaut, und sich innerhalb fließender Grenzen zu einer komplexen Einheit verbindet. Dies verlangt dem Betrachter mehr ab als nur eine formal-ästhetische Rezeption, denn Tàpies geht es darum, dass der mit seinem Werk konfrontierte Betrachter dieses als Manifeste und Beschwörungen versteht, als Huldigungen und Anklagen. Indem es dem Künstler mit bildnerischen Mitteln gelingt, Materielles in Geistiges zu transzendieren, kann sein schöpferisches Vorgehen folglich als Versuch gelten, universelle und existentielle Erkenntnisse im Bildwerk transparent zu machen. Tàpies leidenschaftliches Ringen um künstlerischen Ausdruck zielt ganz offenkundig auf ein umfassendes Weltverständnis, das banaler Stofflichkeit einerseits und ideellen Vorstellungen andererseits den gleichen Rang zubilligt und beide Komponenten als gleichrangig betrachtet.

*„Uns bindet eine einzige Reise,
und die Reflexe trocknen nicht aus.“¹¹*

(Joan Brossa)

¹¹ Zitiert nach Antoni Tàpies 1974, S. 101

II Die Entwicklung hin zu den Materialbildern

„Was tun wir? Wohin gehen wir?

Woher kommen wir?

*Doch hier haben wir eine Schachtel
mit Farbstiften“*

(Joan Brossa)¹²

Dieses Kapitel widmet sich der Darstellung des künstlerischen Werdegangs Antoni Tàpies von seinen Anfängen im Jahr 1946 bis hin zu den ersten Materialbildern des Jahres 1954, wobei in erster Linie bildnerische Elemente herausgearbeitet werden, die charakteristisch für den formalen Aufbau und den Wirkungszusammenhang der späteren Materialbilder sind, nämlich Symbole, die Materialität und der Wille zur gesellschaftlichen Einflussnahme durch die Kunst. Seine Entwicklung erfolgte über eine Auseinandersetzung mit dem Symbolismus, dem Surrealismus, dem sozialen Realismus bis hin zur geometrischen Abstraktion, aus der schließlich sein Interesse für die Textur erwachte. Der Durchbruch zu den Materialbildern erfolgte 1954 aus der Synthese seiner Erfahrungen und Eindrücke.

II.1 Das Frühwerk

II.1.1 Die frühesten Werke von Tàpies und der Symbolismus

Eines der frühesten Bilder von Antoni Tàpies ist das 1946 entstandene Gemälde *Zoom* (Abb. 1). In seiner Frontalität und den verwendeten Materialien, einer Mischung aus Ölfarben und Schlämmkreide, weist es primitivistische Züge auf, wodurch es sich von vielen anderen Werken des Künstlers aus jenen ersten Jahren unterscheidet. Allerdings ist der Primitivismus dieses Bildes etwas völlig anderes als die intellektuelle Herangehensweise der Kubisten und Surrealisten an die afrikanische und ozeanische Kunst. Dieses Werk gleicht vielmehr dem intuitiven Primitivismus von Kinderbildern oder Bildern physisch Kranker, auf den die europäischen Künstlerkreise der Nachkriegszeit, vor allem die Vertreter der Art brut, Anspruch zu erheben scheinen. Etwas, das einem menschlichen Gesicht gleicht steht auf dem Kopf, und aus ihm bricht eine Reihe von Lichtstrahlen hervor. Tàpies schien es damals *„angebracht, die*

¹² Zitiert nach Antoni Tàpies 1982, in: Die Materialisation der Poesie, S. 21

*gewohnte Sicht der Dinge auf den Kopf zu stellen, und um dies im Bild zu realisieren, verdrehte ich die Köpfe der Figuren, Augen nach unten, Mund nach oben*¹³. In *Zoom* kommt die Ablehnung der modernen Zivilisation zum Ausdruck, es macht den Wunsch zur Rückkehr zu einer vorindustriellen Welt deutlich, in der eine engere Verbindung zur Natur vermutet wird. Auf diese Weise scheinen in dem Bild die umgebende Materie und Form zu einem kontinuierlichen Ganzen zu verschmelzen. Das Gesicht wird entmenschlicht, es nimmt die Form eines Sternenwesens an, das scheinbar einer Zeit entstammt, die nicht nur vor dem industriellen Zeitalter, sondern vor der Existenz jeglichen geordneten Lebens auf der Erde überhaupt liegt, einer primitiven Welt. In dieser Hinsicht ist das Bild, ebenso wie durch seine zwei Darstellungsarten, der bildlichen in Form des Gesichts, und der verweisenden in Form der Handabdrücke, sowie der Verwendung der Materialien als ein direkter Vorläufer der späteren Materialbilder lesbar.

Die Thematik des vom Rumpf abgetrennten Kopfes, die in der Bilderwelt des Symbolismus von Gustave Moreau bis Odilon Redon eine bedeutende Rolle spielt, ist typisch für die Malerei von Tàpies in dieser Periode, wie sich nicht nur an *Zoom* (1946), sondern auch an *Cap i bandera* (Kopf und Fahne, 1946; Abb. 2) erkennen lässt. In der symbolistischen Literatur steht dieses Motiv für alles Spirituelle im Gegensatz zu den materiellen Elementen des menschlichen Wesens.

Der Symbolismus hat einen ungeheuren Einfluss auf einen Großteil der Avantgardenkünstler und -gruppen des 20. Jahrhunderts ausgeübt, von Mondrian bis Kandinsky, von Duchamp bis Jasper Johns. Bedenkt man die historische und künstlerische Bedeutung der Epoche des Symbolismus in Barcelona – eine Epoche in der die Stadt vor allem durch die Architektur von Gaudí, Puig y Cadafalch und Domènech i Montaner geprägt war –, besteht kein Zweifel, dass diese Strömung mit der Betonung des Allegorischen, des Mythos und der Metapher und mit ihrer Tendenz zu einem gewissen Ästhetizismus den ästhetischen Geschmack des jungen Tàpies in eine bestimmte Richtung lenken musste. In seinen frühen magisch-visionären und mythischen Formulierungen versuchte Tàpies, seine Wahrnehmung des Universums bildlich darzustellen, so werden in diesen Gemälden Vorstellungen und Visionen durch die Symbolwirkung in abbildhaft-anekdotischer Darstellungsweise vermittelt. Tàpies

¹³ Tàpies 1988, Bd. 2, S. 224

hat oft erwähnt, dass er zu Beginn seiner Laufbahn nur sehr wenig über die verschiedenen Avantgardegruppen wusste, und deshalb ist es nachvollziehbar, dass seine ersten Werke vom Geist des Symbolismus geprägt waren und in einigen seiner frühesten Zeichnungen Bezüge zu Vertretern des Symbolismus, wie beispielsweise Gauguin erkennbar sind.

Ebenso sind bei der Analyse einer der ersten Collagen von Tàpies, *Creu de paper de diari* (Kreuz aus Zeitungspapier, 1946-47; Abb. 3), die Ursprünge in erster Linie auf den Symbolismus des ausgehenden 19. Jhdts. zurückzuführen und nicht auf die *papiers collés* von Braque oder Picasso, noch auf Schwitters. Denn in diesem Werk findet sich kein kubistischer Aufbau, kein *trompe-l'œil* Effekt und auch keine der für den Surrealismus typischen Bedeutungsverschiebungen, sondern vielmehr eine Komposition synthetischen Ursprungs. Aus symbolistischer Sicht steht das Kreuz für die Synthese zwischen allem Materiellen (horizontal) und Spirituellen (vertikal), sowie für ihre Transzendenz. Die Tatsache, dass für das Kreuz ausgerechnet der Teil der Zeitung mit den Todesanzeigen gewählt wurde und dass zusammen mit dem Zeitungspapier ein Manillapapier verwendet wurde, das an Klopapier erinnert, betont diesen Charakter noch, denn all dies verweist auf die Transzendenz des Niederen, auf die Spiritualität des Materiellen.

II.1.2 Die Hinwendung zum Surrealismus

Aus Protest gegen die vom Franco-Regime in den 1940er Jahren propagierte konservative und rückschrittliche Kunst, wandten sich viele junge Künstler, die sich für die avantgardistischen Werte der modernen Kunst interessierten, dem Surrealismus zu. Er war die letzte avantgardistische Bewegung, die sich vor dem Bürgerkrieg in Spanien hatte etablieren können. Besonders in Katalonien, wo Bücher und Zeitschriften schwer zu bekommen waren, blieb die junge Generation, zu der Tàpies damals gehörte, ganz auf die Mitteilungen und Dokumente derer angewiesen, die jene Bewegung noch in ihrer ersten Stunde in den 1920er und beginnenden 1930er Jahren miterlebt hatten, so kam den noch aktiven Anhängern, wie beispielsweise Joan Miró, Salvador Dalí und Josep Vincenç Foix eine besondere Rolle zu. Tàpies gründete gemeinsam mit Joan Brossa, Joan Ponç, Cuixart, J.J. Tharrats und Arnau Puig eine surrealistisch orientierte Gruppe, deren gemeinsamer Bezugspunkt die Zeitschrift *Dau al Set* war (Würfel mit Sieben, benannt von Joan Brossa; interessanterweise war *La Septième Face du dé* der Titel eines Werks von Georges Hugnet). Die Zeitschrift, nicht größer und

umfangreicher als eine Broschüre mit losen Doppelblättern, erschien unregelmäßig, wurde abwechselnd von den Mitgliedern herausgegeben und die Auswahl der weit gestreuten Themen (Ramón Llull und Enrique Villena, Josep Vincenç Foix, Jacob Böhme, Antoni Gaudí, Max Ernst, Paul Klee, Paul Sartre sowie Vorstellungen der Persönlichkeiten ihrer Künstlergruppe), zeigt eine unmittelbare Beziehung zu Tàpies, seinen Interessen, Vorlieben und Neigungen. Die Gründung von *Dau al set* im Jahre 1948 stellt den Beginn der so genannten surrealistischen Phase von Tàpies dar, die sich von der vorhergehenden Periode durch „gelehrtere“ Werke unterscheidet, und in der Bezüge zu Miró, Ernst und Klee überwiegen, jenen, die die von ihm am meisten bewunderten Surrealisten waren. Angesichts des begrenzten künstlerischen Wissens von Tàpies bis zu jener Zeit war es entscheidend, dass Joan Prats ihn mit den Werken Picassos, Klees, Ernsts und Mirós, der damals in Barcelona lebte, bekannt machte. Auch viele Jahre später erinnert sich Tàpies noch genau daran, welche Werke er in Mirós Studio gesehen hatte. Es ist daher kein Zufall, dass eine Zeichnung von Tàpies aus dem Jahre 1948 (*Dibuix*, 1948; Abb. 4), auf der ein charakteristischerweise unbestimmter Raum mit scheinbar schwebenden Zeichen und Formen zu sehen ist, eindeutig von Miró beeinflusst ist. In anderen Werken wird die Ähnlichkeit der Motive und eine verwandte Vorliebe für bestimmte Gegenstände und Materialien offenbar.

Tàpies entdeckt das Werk Klees ein Jahr später als das Mirós, und auf einem Bild von 1949, *Parafaragamus* (Abb. 5), finden sich neben typischen Miró'schen Aspekten auch Elemente, die der Kunst Klees entlehnt sind. Wie dieser hat Tàpies ein Blumenelement nicht etwa von außen, sondern von innen abgebildet und so die Innenwelt der Blume auf fantastische Weise und jenseits von allen visuellen Beschränkungen beschrieben. Darüber hinaus ist eines der zentralen Motive von *Parafaragamus* die Schachbrettperspektive, die auf Klees Malerei verweist. Ein dreidimensionaler Hintergrund wird von flachen Formen, Dreiecken und Quadraten, überlagert, was dazu führt, dass das Gemälde gleichzeitig als flach und tief empfunden wird.

In den Werken von Tàpies aus jener Periode mischen sich häufig Anspielungen und Bezüge auf die Malerei Mirós, Klees, Ernsts und anderer. Diese Ähnlichkeit entsteht indirekt, denn wenn man bedenkt, dass Klee auch das Werk Mirós beeinflusst hatte, hätte Tàpies auch über letzteren zu Klee gelangen können. In anderen Fällen lässt sich die Übereinstimmung von Bildern und Formen bei Tàpies und Miró auf gemeinsame Wurzeln beider Künstler zurückführen.

II.1.3 Das soziale Bewusstsein

Von 1949 an entwickelte Tàpies zunehmend ein soziales Bewusstsein. Seine frisch entstandene Freundschaft mit einer politisch so engagierten Person wie João Cabral de Melo, seinerzeit brasilianischer Konsul in Spanien, trug wesentlich zu dieser Einstellung bei. Cabral trat für eine Kunst des Kompromisses zwischen den Ideen des sozialistischen Realismus und denen der Avantgardebewegung ein. Mit dieser Synthese sollte laut Cabral jegliche Form von Formalismus überwunden werden, einschließlich der abstrakten Kunst, die für ihn inakzeptabel war. Sein Einfluss auf Tàpies und andere junge Künstler in Barcelona war gewaltig. Der Maler und andere Mitglieder von *Dau al set*, wie Puig und vor allem Brossa, begannen, den Formalismus abzulehnen und strebten eine realistischere Kunst an. Dieser Einfluss war umso stärker, als er einer Denkweise entsprach, die vor allem durch die Auseinandersetzung zwischen Surrealisten und den Anhängern des sozialistischen Realismus im Nachkriegseuropa weit verbreitet war.

So ist es nicht weiter verwunderlich, dass die Raumkonzeption in den Werken von Tàpies sich wandelte: von den Miró'schen Räumen der früheren Jahre zu einem realistischen Raum. Dessen ungeachtet behielten seine Werke surrealistische Züge bei, so dass seine Darstellungen magischen Szenarien von Traumbildern glichen. Der Betrachter findet sich vor einem physischen, realistischen und doch zugleich magischen Raum wieder. In dieser Welt der Erscheinungen spielt das Licht eine entscheidende Rolle, da es Helldunkeleffekte ermöglicht, die diesen Werken etwas Geheimnisvolles verleihen. In diesem Zusammenhang ist eine Madridreise Tàpies erwähnenswert, auf der er bei seinem Besuch im Prado die Lichtverhältnisse in den Bildern barocker Maler wie Zurbarán und, wichtiger noch für die Vertiefung seiner katalanischen Wurzeln, katalanischer Barockkünstler wie Ribera und Ribalta neu für sich entdeckte.

Als Tàpies sich dann anlässlich eines Stipendiums des *Institut Français* um 1950 in Paris aufhielt, erreichte die Auseinandersetzung zwischen den Apologeten einer engagierten Kunst und den Vertretern der Avantgardekunst ihren Höhepunkt. In diesem Kontext ist Tàpies Reihe von Zeichnungen mit dem Titel *Història natural* (Naturgeschichte, 1950-1951) zu verstehen, gewissermaßen als Entgegnung auf die Reihe von Max Ernsts gleichnamigen *Frottages*, die für Tàpies zu jener Zeit den Prototyp einer idealistischen Kunst darstellten, bei der ihm die gesellschaftliche Dimension fehlte und Tàpies Ernsts biologisch-magische Erklärung der Natur

unzureichend erschien. Tàpies *Història natural* beginnt mit der Zeichnung *Origen* (Ursprung, 1950; Abb. 6), auf der eine in der Entstehung begriffene Welt zu sehen ist. In den nachfolgenden Zeichnungen zeigt der Künstler die Evolution der Welt, der Menschen und der Gesellschaft, ihre Metamorphose und Veränderung bis hin zur heutigen Zivilisation und zum Klassenkampf, dargestellt in Werken wie *Voltor* (Geier, 1951; Abb. 7), in dem der Geier, der für die Welt des Kapitalismus und die Macht der Kirche steht (im Hintergrund sind ein Zylinder und ein Kreuz zu sehen), die Eingeweide eines Kadavers zu verschlingen scheint, des einzigen menschlichen Elementes des Bildes, aus dem die wenigen lebendigen Elemente der Zeichnung entspringen, d.h. die Pflanzen und Bäume. In weiteren Werken dieser Phase, wie beispielsweise dem Gemälde *Parella i cavall* (Paar und Pferd, 1951; Abb. 8), finden programmatische Begriffe wie beispielsweise Friede, Freundschaft, Freiheit, eine emblematische Versinnbildlichung in der Bestrebung „all die damaligen sozialen und politischen Probleme meiner eigenen Diktion und Gestaltungsweise einzuverleiben“¹⁴, und die realistische abbildhafte Darstellungsform setzt sich fort.

An Gemälden wie *La barberia dels maleits i dels elegits* (Die Barbarei der Verdammten und Auserwählten, 1950; Abb. 9) verdeutlicht sich seine unermüdliche Stilsuche, experimentierend probierte er gleichzeitig verschiedenste selbst gegensätzliche Ausdrucksphänomene und Stilmittel aus. Gleichzeitig weisen auch diese Werke zahlreiche Züge auf, die sie als Vorgänger der Materialbilder vom Ende der 1950er Jahre kennzeichnen. So finden sich zum Beispiel die geheimnisvollen, öffnenden und schließenden Kisten und Türen erfüllter Räume der surrealistischen Epoche ihre Entsprechung in den zahlreichen zugemauerten oder offenen Türen und Fenstern der späteren Materialbilder, in den Vorhängen, die von den Soffitten eines Theaters herabzuhängen scheinen, wie sie in Werken wie *Triptic gris i blanc* (Grau-weißes Triptychon, 1962; Abb. 10) zu sehen sind, oder in den Umschlägen, die ein Geheimnis zu bergen oder zu enthüllen scheinen, wie auf der *Collage amb sobre* (Collage mit Umschlag, 1966; Abb. 11). *La barberia dels maleits i dels elegits* und zahlreiche andere Werke dieser Periode sind auch in anderer Hinsicht die Vorläufer der Materialbilder. Auf diesem konkreten Bild ist eine nur teilweise dargestellte menschliche Figur zu erkennen, von der nur ein Stück des Körpers abgebildet ist, nämlich der linke Arm und

¹⁴ Antoni Tàpies 1988, Bd. 2, S.104

die linke Schulter. Diese scheinen so zu Votivgaben zu werden, eine Charakteristik, die sich im Werk von Tàpies Mitte der 1960er Jahre in Bildern wie *Matèria en forma de peu* (Materie in Fußform, 1965; Abb. 12) verstärkt zeigt, und die der Künstler während seiner gesamten Laufbahn in verschiedener Weise wiederholen wird. Das Bild der Votivgabe ist bei Tàpies mit dem Wunsch verknüpft, in seinem Werk nicht nur auf psychologischer, sondern auch auf physischer Ebene etwas zum Ausdruck zu bringen. Es ist, als sollten dem Betrachter allein dadurch, dass er ein Gemälde sieht oder berührt, bestimmte Einflüsse übermittelt werden, die sich positiv auf seine Welt oder seine *condition humaine* auswirken sollen. Als Schamane erklärt Tàpies seine Bestrebung, Werke zu schaffen, die am Betrachter mittels ihrer sensuellen Rezeption ihre heilende Wirkung entfalten.

II.1.4 Von den abstrakten Tendenzen zur Textur

Von 1952 an schlug Tàpies mit seiner Arbeit eine offene abstrakte Richtung ein. Er schien sich dabei ganz auf Bilder in Komplementärfarben zu konzentrieren, in denen sich geometrische Formen mit organischen Formen abwechseln und Ansätze einer gewissen Plastizität zu erkennen sind. Tàpies distanziert sich gleichermaßen von den literarischen und anekdotischen Tendenzen des malerischen Surrealismus, wie auch vom sozialistischen Realismus und entfernt sich damit von inhaltsorientierter Werkauffassung. Trotz seiner Begeisterung für die Theorien der Pioniere der abstrakten Kunst kritisierte er andererseits deren vermeintlichen Begriff von Kunst, der bis zu jenem Zeitpunkt ebenso seine künstlerische Arbeitsweise bestimmt hatte. Seine Kritik richtete sich gegen die Vorstellung von Bildern, die stereotypischen Symbolen untergeordnet sind im Sinne eines Signalcodes welcher der Übermittlung vordefinierter Botschaften dient und folglich dem Prinzip eines hierarchisch gedachten Kommunikationsmodells funktioniert¹⁵. Er distanzierte sich von der Vorstellung eines kommunikativen Gefälles vom Künstler zum Betrachter, bei dem es darauf ankommt, „*vorgedachte Inhalte*“ oder „*konkrete Botschaften*“¹⁶ zu vermitteln. Obwohl die abstrakten Tendenzen ihn zwar vom realistischen Abbildzwang der Wirklichkeit befreiten, sieht er zum einen die begrenzte Wirksamkeit in der Beschäftigung mit Tendenzen, die bereits Marcel Duchamps als pure Netzhauteffekte abqualifiziert hatte,

15 Antoni Tàpies 1977, S. 310

16 Vgl. hierzu Antoni Tàpies 1988, Bd. 2, S. 116ff, S. 147ff, S. 185ff.

und zum anderen empfindet Tàpies den programmatischen beziehungsweise systematischen Anspruch dieser Positionen als Einengung. Unter dem Vorsatz „*die spezifischen Möglichkeiten bildnerischer Gestaltung, Farbe, Freisetzung der Form noch gründlicher als bisher zu untersuchen*“¹⁷, wurde sich Tàpies der unendlichen Möglichkeiten der Ausdrucks mittels Form und Farbe bewusst, indem er seinen suchenden Blick über die geometrische Abstraktion hinaus schweifen lies und in die Tiefen der organischen Welt, des Amorphen, der gestischen Expression bis hin zur chinesischen und japanischen Kalligraphie eintauchte.

In seiner Biographie schildert Tàpies, wie er darüber hinaus begann, sich bewusst zu werden, dass in jenen Sprachen der künstlerischen Avantgarde man bisher noch nicht bzw. nicht ausreichend die Möglichkeiten eines dritten Elements erforscht hatte, der Textur, welche einen großen expressiven Reichtum aufweist¹⁸. „*Mit verzweifelter fieberhafter Erbitterung machte ich ein formales Experiment nach dem anderen, bis an den Rand des Wahnsinns. Jede Leinwand war ein Schlachtfeld, auf dem sich die Verletzungen schließlich bis ins Unendliche vervielfältigten. Und dann kam die Überraschung: Die ganze frenetische Bewegung, die ganze gestische Veranstaltung, die ganze nicht endend wollende Dynamik, die Kraft der Risse, Kratzer, Schläge, Narben, die Teilungen und Unterteilungen, die ich jedem Millimeter, jedem Hundertstelmillimeter der Materie aufzwang, führten plötzlich den qualitativen Sprung herbei. Schon nahm das Auge die Unterschiede nicht mehr war, verwandelte sich in sprachloses Schweigen. Dem Hochmut des Zügellosen wurde eine große Lektion der Demut erteilt.*“¹⁹ Diese Gewissheit der unendlichen Möglichkeiten, Bilder zu suggerieren ohne dabei dem Naturalismus zu verfallen, war folgeschwer für die weitere künstlerische Entwicklung Tàpies. Er begann zu experimentieren mit der Verwendung neuer Materialien und neuer Arbeitsgeräte und ließ sich dabei vom Zufall leiten. Diese intensive experimentelle Phase, die sich ausgehend von 1953 über mehrere Jahre erstreckte, führte zum bewussten Einsatz von Materialien wie Sand, Marmorstaub, farbiger Erde und anderen, welche die Leinwand scheinbar in eine

¹⁷ Vgl. hierzu Antoni Tàpies 1988, Bd. 2, S. 118

¹⁸ Vgl. Antoni Tàpies 1977, S. 311: Tàpies führt als Beispiel an, wie er die Allusion auf die Präsenz eines Reptils herstellen würde ohne es dabei zu zeichnen, sondern allein indem er die Bildoberfläche schuppig und faltig gestalten würde.

¹⁹ Antoni Tàpies 1976, S. 133

gleichförmige Masse verwandelten, die sich jedoch aus der Ansammlung von Millionen von Elementen oder Unregelmäßigkeiten zusammensetzte, wie an Werken wie *El crit. Groc i violeta* (Der Schrei. Gelb und violett, 1953; Abb. 13) ersichtlich wird. Diesen Werken der Übergangsphase haftet noch etwas Neoplastizistisches oder zumindest doch Formalistisches an, das Tàpies Jahre später im Rückblick als epikureisch und musikalisch definierte: *„nach jenen epikureischen und musikalischen Bildern der früheren Phase, ausgehend von der tieferen Erforschung der Räume und plastischen Materialien, kam ich zu überraschenden Ergebnissen (..) und es war damals, dass ich eine Entdeckung nach der anderen machte, und vor allem als eines Tages jene Übermacht der zahlreichen Elemente zu einem qualitativen Wandel führte, sich nicht nur in einheitliche Oberflächen verwandelte (oder glatte, wie ich gesagt hatte) sondern in meinen Augen sich in Mauern, in 'tápías' wandelte.“*²⁰

Die Reaktion von Tàpies auf die verschiedene Dichotomien, mit denen er sich als autodidaktisch arbeitender Künstler in seiner Orientierungsphase konfrontiert hatte (von der lyrische Abstraktion zur geometrische Abstraktion; von der sozialen Kunst zur Avantgardekunst), bestand darin, dass er sich mit den Problemen aus einer neuen Sicht auseinander setzte. Im Gegensatz zum kulturellen Manichäismus und dem für die westliche Zivilisation charakteristischen Logozentrismus und Idealismus entschied sich Tàpies für einen wörtlichen Realismus der Materie, eine auf Vielfalt gegründete Einheit, eine auf ständigem Wechsel beruhende Ordnung, in der Subjektivismus und Objektivismus keine Gegensätze darstellen, sondern zu einem kontinuierlichen Ganzen verschmelzen. So schreibt Tàpies: *„ (...) es handelt sich um eine Art Grundsatzerklärung dieses Hintergrunds: das gesamte Universum und der Mensch bestehen aus denselben Elementen. Deshalb wollte ich sie in all ihrer trügerischen Polyvalenz zeigen. Ich habe nach Bildern gesucht, von denen nicht klar war, ob sie formlos oder genau, voll oder leer waren, wo der Körper begann und der Raum endete. Ich hatte wohl den Wunsch, deutlicher denn je, die Falle der Vernunft aufzuzeigen, das 'Fangnetz' der Welt. (..) Und das habe ich nicht etwa durch die Vereinfachung der klassischen 'Abstrakten' umgesetzt, sondern durch experimentellere, ungewöhnlichere*

²⁰ Antoni Tàpies 1977, S. 333f

*Techniken, die einige der Meister der surrealistischen Periode nur angedeutet hatten.*²¹

II.2 Die Materialbilder

Der eigentliche Durchbruch zum Wandcharakter der Arbeiten, der sich bereits in den Arbeiten der frühen 1950er Jahre ankündigt, erfolgt 1954. Es lässt sich 1954 im Werk Antoni Tàpies ein qualitativer Sprung beobachten, alle bisherigen Vorlieben und Einflüsse flossen nun zu einem Werk zusammen, das die persönliche Synthese des Künstlers darstellt, dessen Malerei ein bis dahin unbekanntes Niveau erreichte. Diese Werke wurden allgemein unter der Bezeichnung Materialbilder bekannt. Als Beispiele hierfür wären *Ocre* (Ocker, 1954; Abb. 14), *Blanc amb taques roges* (Weiß mit roten Flecken, 1954; Abb. 15) und *Pintura amb creu vermella* (Gemälde mit rotem Kreuz, 1954; Abb. 16) anzuführen.

Tàpies setzt nun konsequenter und effektiver die Auftragssubstanz als Ausdrucksmittel ein, dabei vermeidet er den Eindruck einer pastosen Ölmalerei, er malt nicht mehr im traditionellen Sinn mit dem Pinsel, sondern gibt der wie Mörtel aufgetragenen Auftragsmasse eine neuartige Eigenwertigkeit. Indem er die Oberflächen seiner Leinwände zunächst noch mit einer verhältnismäßig dünnen Kruste überzieht, die bald durch eine Zunahme an Stofflichkeit noch stärker hervorgehoben wird, verleiht er seinen Arbeiten ein unverwechselbares Aussehen. Sie vermitteln den Eindruck, als handle es sich um Abschnitte von Mauern oder Wänden. Das Bild wird zu einer Art Wandstück, und die Auftragssubstanz ist in diesem Kontext der eigentliche Wirkungs- und Bedeutungsträger. Bei diesen Werken dienen die Materialien nicht länger der Darstellung einer außerhalb ihrer selbst liegenden Idee. Der Unterschied zwischen Material und Form, Idee und Sprache ist aufgehoben. Eine Idee wird nicht mehr in einem neutralen Medium umgesetzt, sondern es geht darum, dass der Betrachter ein Medium wahrnimmt, das eine Idee zum Ausdruck bringt. Dadurch wird die Barriere der Sprache nicht länger versteckt sondern als aktiver Bestandteil der Kommunikation gezeigt. Das Material ist nicht länger ein transparenter Raum, in dem ein Raum perspektivisch - optisch dargestellt wird, und wird stattdessen zu einer undurchsichtigen Fläche, einer Mauer.

²¹ Antoni Tàpies 1977, S. 297f.

Tàpies verwandelt grundlegend die traditionelle Konzeption der bildlichen Fläche, indem er sie durch ein Material ersetzt, das eine Wand erscheinen lässt, auf der Zeichen, Ritzungen, Spuren, Degradationen und Perforationen wahrgenommen werden können. Für Tàpies wurde die Oberfläche zu einem Terrain, das er mit den Materialien systematisch zu erkunden begann, ausgehend von den elementaren Materialien Erde und Sand. In ihrer körnigen Substanz sind sie Zeugen der Wirkung der Naturkräfte, in den Mauern liegt das Zerrinnen der Zeit, in der kompositorischen Fixierung des Materials aber zugleich das Einfrieren, der Stillstand der Zeit. In diesem Sinne knüpft er an die Avantgardebewegung und die Krise der Bildkonzeption Albertis an: Albertis geöffnetes Fenster, welches den Ausblick auf die Welt ermöglicht, wurde bereits in der Avantgarde durch eine alternative Bildkonzeption ersetzt und schließlich von Tàpies mit einem Paradox fortgeführt: die Wand vermauert das Fenster und nur durch diesen Akt der Vermauerung kann die Welt erfahren werden. Der Künstler verzichtet wissentlich auf den Illusionismus Albertis und versteht das Bild auch nicht als zu beschriftende blanke Fläche. Vor allem ist jedoch die Mauer das *alter ego* des Künstlers, mit dem er sich durch seinen Nachnamen ausweist (das katalanische Wort *tàpia* – Plural *tàpies* – heißt soviel wie Lehmwand bzw. Gartenmauer), mittels dessen Tàpies seinem Wunsch Ausdruck verleiht, den für unsere Gesellschaft charakteristischen Dualismus zu überwinden und mit der Materie zu einem formlosen Kontinuum zu verschmelzen.

Die Dualität der Form und der Materie hatte bereits Gaston Bachelard in seinem Aufsatz zur imaginären Kraft der Materie (1942) entwickelt, indem er die Aussage traf, dass sich „*die imaginären Kräfte unserer Vorstellung über zwei verschiedene Achsen öffnen*“, eine Vorstellungskraft, genährt durch die Form, und die Materie. Das Bild sei demgemäß „*eine Pflanze, welche die Erde und den Himmel, Substanz und Form*“²² benötigt. Dieser Appell, die Materie als direkten Impuls für die Vorstellungskraft zu etablieren, ist als Antwort auf die Thesen der ästhetischen Philosophie zu verstehen, welche ausschließlich formale Aspekte bedenkt, und wurde von Bachelard in den psychoanalytischen Untersuchungen zu den spezifischen Temperamenten der vier Elemente Wasser, Feuer, Erde und Luft fortgesetzt.

²² Bachelard (1942), S. 1

Somit liegt es Tàpies nicht daran eine Mauer auf der Bildfläche abzubilden, sondern er ersetzt die bildnerische Oberfläche durch Erdwände. Sein Zugang zur Realität geht wesentlich von der taktilen Eigenschaft der Oberfläche aus, den verschiedenen Materialien mit denen er hantiert und die auch ohne Berührung für den Betrachter ein haptisches Erlebnis vermitteln. Aus der unmittelbar ansprechenden Materie bezieht das Werk seine Realität, aus ihr erfährt es seine Ästhetik. Ihre aus der Freskotechnik kommenden gedämpften, matten und rauen Farben sind Teil der Materie Bild. Ergänzt werden sie später durch die realen Materialien Stroh, Lappen, Hölzer, Bleche, die dem Bild Objektcharakter geben. Die Mischtechnik, die Tàpies aus der *haute pâte* entwickelte, war sein spezielles *mixtum compositum*, indem er die Farbe mit Sand, Erde, Marmorstaub, Asche und Leim anreichert, um ihr die harte Konsistenz zu geben. Somit appliziert Tàpies nicht Farbe auf einen Bildgrund, sondern die Farbe der Materie stellt das Werk in seiner Anfänglichkeit dar. In *Gran pintura gris núm. III* (Großes graues Gemälde, 1955; Abb. 17) wäre es beispielsweise unmöglich zu entscheiden, welche Elemente auf der Oberfläche angebracht wurden und welche die Mauer selbst ausmachen. Nicht einmal das „x“ und die weißen Flecken mit den Verwischungen in der rechten unteren Ecke, die als Signatur zu verstehen sind, integrieren sich in die Mauerstruktur und folglich bildet diese *tapia* keine Mauer ab, sondern ist eine Mauer. Dasselbe gilt für *Pintura* (Gemälde, 1955; Abb. 18) und *Pintura núm. XXXV* (Gemälde Nr. XXXV, 1956; Abb. 19). Der Wand- bzw. Mauercharakter prägt in diesen Tafeln nachhaltig den Bildeindruck, was auch durch die graue wie verschlissen und abgenutzt wirkende Farbigkeit unterstützt wird. In dieser größeren Gruppe von Arbeiten unterstreicht Tàpies die Suggestion der Wandpartie dadurch, dass er auf eine Belebung der Oberfläche durch ein markantes Zeichen oder nur gestalterische interpretierbare Verletzungen des Auftrags verzichtet. An ihre Stelle treten feinere Netze von Einschnitten in die Haut der Bilder. Einige Kompositionen zeigen die Auftragssubstanz in einer derartigen Dichte von vorwiegend horizontalen und vertikalen Kratzern verletzt, dass sie stellenweise fast wie ein Gitter auf dem Grund aufsitzen. Obwohl präzise ikonographische Motive lesbar sind, überwindet die Kraft der Mauer jegliche Distinktion zwischen Form und Materie. Diese Obsession mit der Kontinuität bringt Tàpies in seiner Autobiographie treffend auf den Punkt: „*ich war von der Materialität, der Zähflüssigkeit der Phänomene besessen, die ich durch die Verwendung von zähflüssigem Material zum Ausdruck brachte, einer Mischung aus Ölfarben und*

*Schlämmkreide, einer Art inneren Rohmaterials, das die wahre Natur, die 'noumenale' Realität verdeutlichte, die ich nicht als eigenständige, ideale oder übernatürliche Welt, sondern als die einzige, vollkommene und wahrhaftige Wirklichkeit sah, aus der alles besteht.*²³

Tàpies Bildraum in diesen besprochenen Materialbildern organisiert sich nach mehreren Prinzipien, die Ernst Schmalenbach folgendermaßen benennt: *„Da ist einmal das Prinzip der Materie. Da ist zum anderen das Prinzip des Zufalls. Da ist, im scheinbaren Gegensatz dazu, das Prinzip bildnerischer Ordnung. Da ist das Prinzip des Zeichens. Und da ist endlich, und mit allem eng verbunden, ein geistiges Prinzip.“*²⁴ Versucht man eine Art Systematik der von Tàpies häufig verwendeten Ordnungs- bzw. Kompositionsschemata zu entwerfen, so stößt man auf die folgenden Charakteristiken. Tàpies Materialbilder sind fast immer ausgelotet, indem eine schwere Form in der einen Bildhälfte einen Gegenpol bedingt, sodass ein leichtes spannungserzeugendes Ungleichgewicht entsteht. Er unterstützt die Autorität seiner Formgebilde durch axialsymmetrische Präsentation, indem er den zentralen Gegenstand des Bildes in der Mitte verankert. Diese Objekte werden in Form von unscheinbaren unbedeutenden Aspekten ins Bild gerückt und setzen sich über die Bildgrenzen fort. Trotzdem handelt es sich um spärlich besetzte Bildräume, in denen die Materie den bildnerischen Eindruck dominiert. Oft ist dieser Bildraum aber nach strengen Regeln der Geometrie oder der Architektonik organisiert, indem Diagonalen, Achsenkreuze, Linien die Bildfläche teilen oder geometrische Formen in die Fläche eingeschrieben sind. Bedingt durch das verwendete gestalterische Material entsteht jedoch keine exakte Geometrie. In anderen Bildern wiederum überzieht die zunächst homogene Bildstruktur eine amorphe Materialschicht. Der dominierende Bildkonstituierende Faktor ist jedoch die Gegenüberstellung von zwei oder mehreren gegensätzlichen Tendenzen, die Spannung zwischen Gegensätzlichkeiten. Die Polarität zwischen Chaos und Ordnung, zwischen streng geometrischen axialen Ordnungsprinzipien und amorphem Material, zwischen positiven (Objekte, Materialanhäufungen) und negativen Formen (Abdrücke, Einritzungen), zwischen bearbeiteter Oberfläche und exponierter Leinwand, zwischen gestischer Malerei und präzisen Symbolen, zwischen geraden und handschriftlichen

²³ Antoni Tàpies 1977, S. 184

²⁴ Werner Schmalenbach (1988), in: Antoni Tàpies (1988), *Tàpies / els anys 80*, Ausstellungskatalog der Universität de les illes balears, S. 257-262

Linien, zwischen angedeuteter dynamischer Bewegung und homogener passiver Materialstruktur, zwischen Flächigkeit und Räumlichkeit. Tàpies hat für seine Materialbilder den Anspruch formuliert, die Fläche zu verräumlichen, um die Realität zu repräsentieren. Dementsprechend findet sich das Wesen der Räumlichkeit seiner Bilder in der Fläche. Tàpies geht in den Materialbildern zwar vom Tafelbild aus, wenn er malt bricht er jedoch mit der flächigen, Illusionsraum erzeugenden Malerei, indem er stumpfes Material auf die Leinwand appliziert und schichtet. Die Fläche wird somit zum Relief, indem er das Material strukturiert, formt und aufreißt und Tàpies erzeugt somit haptische Qualität. Der Blick des Betrachters kann die Unebenheit förmlich spüren, wenn er über die Mauerbilder wandert. Die Erscheinungsformen der Fläche ergeben sich durch Gegensätzlichkeiten, dem Relief wird eine plane Fläche entgegengesetzt, auf die Fläche werden Formen und Strukturen gemalt, gezeichnet und eingeritzt. Tàpies Bilder sind durch drei Arten von Flächen charakterisiert, nämlich die Bildfläche selbst, in sich geschlossene Flächen und offene Flächen.

Folglich lässt sich feststellen, dass das Material als Raum definierender Faktor positioniert wird, wie es sich am folgenden Beispiel verdeutlicht. In *Paja prensada* (Gepresstes Stroh, 1969; Abb. 20) ist aufgekrepeltes Stroh in Form einer Matratze auf die Leinwand gelegt. Die Rechteckform mit abgerundeten Ecken, die das angehäuften Stroh bildet, zeigt die frei gebliebene Leinwand. Ebenso ungestüm wie das Stroh, sind auch die Linien, welche die Form festlegen. Zwei schwarze Gurte halten das Strohvlies in Form und verbinden es mit der Leinwand. Alles was man in diesem Werk räumlich sieht, ist Realraum. Es trifft sogar der umgekehrte Effekt zu Raum illusionierenden Bildern ein, man ist verleitet, an der Echtheit der Gurte zu zweifeln, doch sie sind echt. Sowohl das zerfranste Stroh definiert den Raum, als auch die kompakten schwarzen Gurte und die mit gestrichelten Linien bezeichnete Leinwand. In diesem Werk ist Raum an verschiedenen Materialien definiert, verschiedene Räume, die materiell realistisch geformt sind und die der Künstler in einen Bildraum zusammenführt.

Tàpies vermeidet Raumillusionen, denn so verschieden die Bildräume auch sind, ihnen gemeinsam ist der Ausschluss optischer Täuschungen. Jede Vertiefung, jede Erhöhung ist eine reale und daher gibt es auch Schatten, reale Schatten. Nicht perspektivisch geführte Linien oder hell-dunkel Spiele zeigen Räume, sondern das Material. Die Bildräume sind ausschließlich mit den Mitteln der Realräume gestaltet, insofern als der faltige Stoff, das aufgekrepelte Stroh, die sandigen Krusten und die gedrehte

Hanfschnur Dreidimensionalitäten in sich bergen. Tàpies nützt diese Eigenschaft, setzt sie gegen und in die Flächigkeit der dunklen glatten Holzplatte des mit Linien bezeichneten Leintuchs, und formt damit seine Bildräume. Bildraum und Realraum decken sich in diesen Bildern, wobei der Bildraum über den Realraum hinausreicht.

Trotz dieses plastischen Raumverständnisses bindet Tàpies an die Malerei die Verwendung des konventionellen Tafelbildes, bespannte Leinwände oder Papier als Bildträger. Dieses malerische Feld erweitert er jedoch um nicht-künstlerische Materialien und Objekte. Er bleibt aber stets seiner stumpfen opaken schmutzigen in dem Bereich der Natur- und Erdfarben anzusiedelnden Farbigkeit treu. *„Ja das ist seltsam, ich habe fast eine Manie gegen Farbe, Primärfarben Rot, Gelb, Grün, Blau, weil unsere Umgebung so voller Farben ist. Ich glaube die Reklame hat uns mit Farben übersättigt.“* Um *„mit der Realität verbunden (zu sein, die) tiefer liegt als die Oberfläche“* meidet Tàpies grelle Farbigkeit und sucht nach *„Farben der Mystik, das ist die Farbe unter der Oberfläche der Realität, das ist die Farbe der Traumbilder, der Träume, die Farbe der Visionen, die Farbe der Leere, die Farbe des Raumes, (..) unwillkürlich suche und finde ich eine andere Farbe, eine dramatische, eine hintergründige, die existentielle Werte auszudrücken vermag.“*²⁵ Mit dem Beginn der Materialbilder setzt diese Reduktion der Farbigkeit Mitte der 1950er Jahre ein. Er glaubt, die authentische Farbe der Realität in den Brauntönen, Ocker, Grau, Schwarz und Weiß gefunden zu haben, während kräftige grelle Töne den Akzenten im Bild vorbehalten sind, die Spannungsmomente hervorrufen. Meist überziehen aber die opaken Materialien und deren Farben die Bildfläche.

II.2.1 Der Entstehungsrahmen der Materialbilder

Dieses Interesse von Tàpies an den materiellen Elementen der Malerei ist weder neu noch ausschließlich, vielmehr haben zahlreiche Aspekte seiner Kunst seit 1947 dazu beigetragen, dass diese Sensibilität zu einer neuen Ausdrucksweise heranreifte, wie in der Entwicklungsgeschichte seines Frühwerks von seiner kindlich primitivistischen

²⁵ Antoni Tàpies im Interview mit Manuel J. Borja-Villel, in: Manuel J. Borja-Villel (1989), S. 156

Tendenz, über die symbolistischen Einflüsse bis hin zu den surrealistischen und abstrakten Auseinandersetzungen dargelegt wurde.

Die ebenso karge wie intensive Materialsprache der Reliefbilder wurde durch die frühen Collagen und Kratzbilder vorbereitet, in denen Tàpies mit Bindfäden, Kordeln, Reis, Zeitungs- und Manilapapier Fetische schuf. In den fragilen kleinformatigen Kollagen zeigte sich bereits Tàpies Vorliebe für matte, raue und naturhafte Materialien, die einem sichtbaren Alterungsprozess unterliegen und erst durch den Gebrauch lebendig und gegenwärtig werden. Das taktile Element und die Aura, die ein Werk umfängt, waren Tàpies stets wichtig, der Bezug zu Votivbildern und Reliquiaren wurde von ihm stets betont. Darüber hinaus lässt sich eine Kontinuität der Motive beobachten. Viele der Motive, die in den jungen Lehrjahren erstmals mehr oder weniger intuitiv im Werk von Tàpies auftauchen, nehmen in seiner Kunst einen zentralen Platz ein und wiederholen sich während seiner gesamten künstlerischen Laufbahn. Die Kontinuität zwischen seinem Frühwerk und der Epoche der Materialbilder findet sich in sämtlichen frühen Schaffensperioden des Malers: er arbeitet mit einer relativ begrenzten Anzahl von Bildern, im Allgemeinen mit jenen, die seiner unmittelbaren Umgebung entstammen.

Antoni Tàpies Position zum Verhältnis seines Frühwerks zu seinen Materialbildern stellt sich ambivalent dar. Einerseits betont er die Kontinuität seiner künstlerischen Entwicklung und streicht die Genese der Mauerbilder vor der Folie der vielfältigen Einflüsse und Erfahrungen hervor: *„Es ist offensichtlich, dass Nichts aus Nichts entsteht, logischerweise, leider, führten mich zu diesem alle vorhergehenden Einflüsse und meine eigenen Erfahrungen.“*²⁶ Im Gegensatz hierzu manifestieren Tàpies Reflexionen anlässlich eines Interviews²⁷ dreißig Jahre später im Hinblick auf die Werke der surrealistischen, realistischen und abstrakten Schaffensphasen, seine nunmehr eingenommene kritische Distanz zu seinem Frühwerk, die Unzufriedenheit mit diesem und im selben Maß den Versuch, seinen persönlichen schöpferischen Anfang erst in den nachfolgenden Materialbildern festzumachen. In der Zusammenführung dieser Aussagen stellt sich der Eindruck ein, dass Tàpies den Versuch unternimmt, seinem Frühwerk den eigenständigen künstlerischen Wert abzuerkennen und es ausschließlich zur notwendigen Erfahrung für das spätere wahre Œuvre zu degradieren.

²⁶ Antoni Tàpies 1983, S. 334

²⁷ Barbara Catoir 1999, S. 94

Der radikale Wandel, den das Werk Tàpies zwischen 1946 und 1954 erfährt, bedingt somit den selbst gesetzten künstlerischen Anfang Tàpies in Form der *tàpia*.

Die Auseinandersetzung mit der Materie war in der Nachkriegszeit ein weit verbreitetes Phänomen, das eine Vielzahl von Künstlern diesseits und jenseits des Atlantiks beeinflusste. Das Wissen um die Existenz der Atombombe und neue wissenschaftliche Entdeckungen hatten ein starkes Interesse an Wissenschaft und Materie zur Folge. Darüber hinaus ermöglichten neue Erfindungen wie das Elektronenmikroskop eine neue Sicht der Natur. Alle diese Einflüsse prägten Tàpies, und zudem ein Buch zu einer von Prof. Naegeli 1950 in St. Gallen veranstalteten Vortragsreihe²⁸. Neben seiner Neigung zu wissenschaftlichen Themen und seiner Lektüre vorsokratischer Philosophie war für Tàpies sein wachsendes Interesse an östlicher Philosophie mit ihrer Betonung des Materiellen, der Einheit zwischen Mensch und Natur und der Verneinung des westlichen Dualismus von entscheidender Bedeutung²⁹. Zweifellos hängt dieses neu erwachte Interesse auch mit der zu jener Zeit entstandenen Freundschaft mit dem französischen Kritiker Michel Tapié zusammen³⁰. Schließlich sind die Halluzinationen zu berücksichtigen, unter denen der Künstler in seiner Jugend litt und die in seinen frühen Werken deutlich zum Ausdruck kommen. Bereits in den materiellen Aspekten seiner zwischen 1946 und 1948 entstandenen Bilder reflektierte Tàpies über das Empfinden, dass die Grenzen zwischen dem Selbst und seiner Umgebung zerfließen, einem Gefühl von pantheistischer Verschmelzung mit der Welt³¹.

In der Kritik wird den einzelnen eben aufgezählten Aspekten ein variierender Stellenwert zugeschrieben³². Darüber hinaus, da die ersten Materialbilder am Höhepunkt der informellen Kunst entstanden, interpretierte eine Vielzahl der Kritiker die materiellen Qualitäten oder die symbolischen Elemente der Arbeiten Tàpies im Sinne der Prinzipien der Informellen Kunst der zweiten Post-Tachismus Generation³³.

²⁸ Vgl.: Antoni Tàpies 1977, S. 210

²⁹ Vgl. Antoni Tàpies 1977, S. 309 ff, S. 376 ff

³⁰ Antoni Tàpies 1977, S. 349

³¹ Antoni Tàpies 1977, S. 184

³² Vgl. Barbara Catoir 1999 und 2003, Alexandre Cirici-Pellicer 1972, Juan-Eduardo Cirlot (2000), Victòria Combalia Dexeus 1990, Pere Gimferrer 1975, Roland Penrose 1977 und 1979.

³³ Vgl. Manuel J. Borja Villeda 1989, S. 20-86

Als Konsequenz wurde das Frühwerk, da es vermeintlicher Weise nicht mit dieser Tendenz korrespondierte, als Deviation von Tàpies wahrem Stil verstanden. Dies ist der Fall der Bilder seiner Schaffensperiode zwischen 1946 und 1948, sowie seiner surrealistischen Periode, die im weitesten Sinne von 1948 bis 1952 anzusetzen ist. Diese surrealistischen Erfahrungen wurden beschrieben als Akt der Purifikation der Seele im Abstieg ins Inferno, als Vorzeichen des im Entstehen begriffenen Informellen Charakters seiner Arbeit³⁴. Die Ausführungen zu den surrealistischen Bildern beschränkten sich auf jene taktilen Elemente, die in den Materialbildern fortgeführt werden, während narrative, symbolische und onerische Elemente keine Erwähnung finden³⁵. Da die surrealistischen Elemente seines Frühwerks (1948-1952) und somit der wahren surrealistischen Periode verleugnet wurden, so wurden sie als Einflussfaktoren für die Materialbilder erst gar nicht in Erwägung gezogen.

Das Werk Klees zusammen mit jenem der surrealistischen Maler Miró, Ernst und Dalí stellt nicht nur den zentralen Bezugspunkt in Tàpies Frühwerk ab 1948 dar, sondern darüber hinaus die Quelle vieler der wichtigsten Motive der Materialbilder und der Herangehensweise im allgemeinen an die Materialbilder³⁶.

Denn obwohl Miró mit einer großen Vielzahl an Materialien und Techniken experimentiert hat, beschäftigen sich seine Bilder nicht derartig explizit mit der Materie, wie dies der Fall bei den Materienbildern ist. In Mirós surrealistischen Bildern der 1920er und 1930er Jahren verwendete er Mörtel, Sand, Teer, Sandpapier und Kasein als Maluntergrund, sodass diese lediglich zum Bildraum beitragen und die materiellen Qualitäten lediglich unter dem Bild zu spüren sind anstatt als bzw. im Bild. Die

³⁴ Vgl. Joan Teixidor 1965, S. 15: „Obwohl Tàpies sich in jener Zeit intellektueller Freundschaften und Kontakte bereicherte, kann man nicht verleugnen, dass er von seinem eigenen sich entwickelnden Weg abgelenkt wurde.“

³⁵ Vgl. J. E. Cirlot 1961, S. 15, in: J.E. Cirlot (2000): „In manchen Arbeiten, jenen der irreellen Mondvisionen spürt Tàpies bereits der Textur der Dinge mittels Imitation nach. Dieser Stil prägt die zweite Periode von 1948 bis Anfang 1953. Aber Tàpies, der zwar ganz diese Methode beherrscht, hört dennoch nicht auf, Werke herzustellen, welche die Persistenz einer inneren Tendenz denunzieren und eine Treue zu streng plastischen Problemen aufrecht erhalten die noch nicht von symbolischer Kraft bereinigt wurden.“

³⁶ Vgl. Manuel J. Borja-Villel 1989, S. 86 – 159; und Manuel J. Borja-Villel in: Antoni Tàpies (1992), *Tàpies. Comunicació sobre el mur*.

spezielle Sensibilität für das Materielle sowie den experimentellen Umgang mit Materialien erlernte Tàpies von seinem Meister³⁷.

Abgesehen vom besonderen Gefühl Paul Klees im Umgang vor allem mit niederen Materialien, denen er Eleganz und beinahe magische Effekte verlieh, haben in erster Linie seine charakteristischen kalligraphischen Graffiti, die in die Mauerqualität seines Spätwerks eingeritzt waren, Tàpies nachhaltig beeinflusst³⁸. Eine weitere Übereinstimmung besteht im Umgang mit den Künstlerinitialen im Bild, P/K vs. A/T, als Teil des Schriftzugs auf der Wand, durch welchen der Künstler sich direkt mit dem repräsentierten Bildraum in Bezug setzt.

Ebenso besteht eine konzeptuelle Übereinstimmung zwischen den Frottages Max Ernsts und den Materienbildern, gemeinsam ist ihnen die materielle Überlagerung der repräsentierten Objekte, die sich nicht direkt mit ihnen identifiziert. Dieser Vorgang reduziert die Unterscheidung der einzelnen Objekte und Dinge, entspricht damit dem künstlerischen Wunsch nach einer pantheistischen Union mit der Natur, und verlagert die Erfahrungsebene der Welt von der ausschließlich visuellen in die taktile Ebene.

Zweifellos kann man eine Vielzahl an Überschneidungen im Werk Tàpies mit dem seiner Vorbilder Miró, Klee und Ernst finden, die über die surrealistische Periode hinaus die Materialbilder prägen. Die Erläuterung von Tàpies künstlerischem Werdegang hat bereits verschiedene Aspekte beleuchtet, die zur Entwicklung der Materialbilder geführt haben. Dennoch hat der detaillierte Vergleich von Borja-Villel (1989) gezeigt, dass der Ursprung der zentralen Aspekte der Materienbilder im Hinblick auf die krude Materialität, das Niedere der Motive und die implizite Transgression des Individuums an andere Stelle zu verorten ist. Um welche Ansätze es sich hierbei handelt, wird im vierten Kapitel ausgeführt werden. Zunächst jedoch soll Tàpies grundlegendes Konzept des Kunstwerks im Sinne eines partizipativen Spiels erklärt werden, um schließlich die bereits aufgeführten charakteristischen Bestandteile in ihrer Funktionsweise als Bestandteile des Wirkungszusammenhangs des Mauerbilds zu begreifen.

³⁷ Antoni Tàpies 1983, S. 88: „Mit seiner Haltung bringt uns Miró auf bewundernswerte Weise zwei Problemen auf die Spur, die heute beim künstlerischen Schaffensvorgang fundamental erscheinen: das eine ist das der notwendigen, nicht resignierenden, sondern vital dynamische Annahme des Dialogs mit dem Material, das der Künstler wählt....“

³⁸ Vgl. Antoni Tàpies 1977, S. 220

III Die Wahrnehmung der Materialbilder

„Glaubtest du, dies seien die Worte, diese aufrechten Linien?

Diese Kurven, Winkel, Punkte?

*Nein, dies sind nicht die Worte, die wahren Worte sind in
Erdreich und Meer, Sie sind in der Luft, sie sind in dir.“³⁹*

(Walt Whitman)

Antoni Tàpies hat den Wert von Kunst an einem kunsttheoretischen Begriff zu messen versucht, der das Verhältnis von Werk und Betrachter umreißt. Partizipation heißt das Schlüsselwort, welches Antoni Tàpies verwendet, durch das die Art und Weise des Betrachterbezugs ausgewiesen wird. Diese Auffassung des Kunstwerks unter dem Gesichtspunkt der Partizipation des Betrachters hat Tàpies in mehreren Schriften explizit zum Ausdruck gebracht: *Sehen lernen – ein Spiel*⁴⁰ und *Partizipation in der Kunst*⁴¹, während die Vorstellung, dass seine Bilder erst durch die konkrete Resonanz im Betrachter vervollständigt werden, ebenso in seiner Biographie kontinuierlich mitschwingt und mehrmals formuliert wird.

Seine Vorstellung der Rezeption hat Tàpies folgendermaßen beschrieben: *„Das Werk darf nicht angereichert werden. Das Kunstwerk ist allein an seinen Wirkungen zu messen.“⁴²* Wenn also nicht durch Interpretation, so fragt sich, wie soll dann das Kunstwerk an seinen Wirkungen gemessen werden und welche Wirkungen mögen das sein. Dem Vorschlag Susan Sontags gerecht werdend, dass die Funktion der Kritik darin bestehen könnte *„aufzuzeigen, wie die Phänomene beschaffen sind“⁴³*, befasst sich das folgende Kapitel mit der Wirkung des Materialbildes auf den Betrachter und untersucht das Verhältnis zwischen Künstler, Werk und Betrachter.

Antoni Tàpies unterstellt seinen Kunstwerken, dass sie sich erst durch die Wahrnehmung im Betrachter ausbilden. Führt man diese Auffassung zusammen mit Augustinus Verständnis der Zeit, wonach die *„Gegenwart des Gegenwärtigen die*

³⁹ Zitiert nach Antoni Tàpies 1974, S. 3

⁴⁰ Antoni Tàpies 1967, in: Antoni Tàpies 1970, S. 81-84

⁴¹ Antoni Tàpies 1973, in: Antoni Tàpies 1984, S. 69-75

⁴² Antoni Tàpies 1970, S. 46

⁴³ Susan Sontag 1980, S. 18

Anschauung (..)“⁴⁴ ist, wäre das Materialbild durch die Wahrnehmung mit einer besonderen Gegenwärtigkeit ausgestattet. Diese Gegenwärtigkeit gilt es in der Untersuchung der in der Arbeit angelegten Wahrnehmungsstruktur nachzuvollziehen.

Wird das Kunstwerk als spielerische Situation aufgefasst, so birgt dies folgende Implikationen: das Augenmerk wird zum einen auf die Position des Betrachters gelenkt, der im Wirkungsfeld der Kunst als Zielpunkt des Schaffens gesehen werden kann und zum anderen rückt das Verhältnis von Betrachter und Werk und damit der Rezeptionsvorgang ins Zentrum der Analyse. Die Erforschung der Wechselbeziehung setzt eine Einzelwerkanalyse voraus, deren Ziel es sein soll, Tàpies künstlerische Konzeption des Kunstwerkes im Spannungsfeld der Perzeption zu verdeutlichen. Diese intendierte Zweiteilung des Werkes in den realen Schaffensprozess und die mentale Auseinandersetzung seitens des Betrachters, dessen Wahrnehmungsmechanismen es nun paradigmatisch am konkreten Beispiel der Tafel *Relleu gris sobre fusta* zu besprechen gilt, um der Einladung Antoni Tàpies zu folgen: „*Ich möchte euch zum Spielen einladen, euch einladen, aufmerksam hinzuschauen..., ich möchte euch einladen zu denken*“⁴⁵.

III.1 Die Wahrnehmung der Materialbilder

III.1.1 Am Beispiel *Relleu gris sobre fusta*

Das Materialbild *Relleu gris sobre fusta* (Graues Relief auf Holz, 1965; Abb. 21), entstand in mehreren Arbeitsschritten, mit welchen Tàpies den Bildträger, d.h. die Holztafel, mit Schichten aus Leim und Marmorstaub überzog. Mit der Spachtel zog er Material ab, schlug und drückte es weg, sodass der Bildgrund zum Teil wieder freiliegt. Im unteren Drittel des Bildes entstanden dadurch vertiefte Formen, während Tàpies vorwiegend im oberen Bilddrittel die Materialmasse modellierte und etwas einprägte. Die gesamte Materialschicht wurde dann mit mattem braunschwarzem Firnis überzogen, die Oberfläche daraufhin aufgekratzt und eingeritzt. Farbbehandlungen, wie die Übermalung der unteren Bildhälfte mit hell-lasierender Farbe schlossen die Produktion ab. Diese Technik lässt ein Bild entstehen, das verschiedenste Eindrücke und in erster Linie Irritation hervorrufen kann.

⁴⁴ Aurelius Augustinus 1977, S. 340

⁴⁵ Antoni Tàpies 1970, in: Sehen lernen – ein Spiel, S. 84

Im oberen Drittel des Bildes sind kleinformatige Flächen von zumeist ovaler bzw. punktartiger Formung durch ein diagonales Raster aus modellierten Linien und Farbnuancen so verbunden, dass in den Zwischenräumen Materialkissen leicht hervortreten. Deren Begrenzung wird im oberen Bereich durch Materialaufwerfungen angegeben, die jeweils quer zur linken Bildecke stehen und die die diagonale Ausrichtung des Rasters aufnehmen. Die nachgeahmte Struktur und ihr äußerer Abschluss lassen die Vorstellung entstehen, es handle sich um die gepolsterte Kopfwand eines Bettes. Im unteren Bereich scheint das Polsterfeld durch eine waagrechte Linienprägung abgeschlossen zu sein, die eine Zäsur zu den anderen beiden Bilddritteln setzt.

Im unteren Bilddrittel ist auf der linken Bildseite eine Fläche freigelegt, welche die Form eines im Profil gezeigten menschlichen Rumpfes erkennen lässt. Das Motiv der Polsterwand mit dem menschlichen Rumpf zu einer Bildidee zu verbinden, mag nicht gelingen, bedingt durch den großen räumlichen Abstand der beiden suggerierten Motive und ihre unterschiedlichen Darstellungstypen. Denn im unteren Bilddrittel wird zum rechten Bildrand hin die Materialstruktur zunehmend amorph und es teilen sich die Eigenschaften eines zufälligen Ausschnittes einer Materialoberfläche mit.

Die Assoziation der Figur tritt zugunsten einer Bildidee von Grabungs- bzw. Grundrissmarkierungen in den Hintergrund. Indizien hierfür sind sowohl die rechteckigen Materialaussparungen, als auch der kleine Winkelabdruck am rechten Bildrand. Ein symmetrisches Liniensystem am rechten und linken Bildrand durch vertikale Linienprägungen mit an ihr entlanglaufenden Kreisprägungen und an diesen ansetzenden, aus dem Bild hinausführenden horizontalen und diagonalen Linienritzungen, evoziert die Vorstellung einer Tuchverspannung durch Nieten und Schnüre und lässt an ein Feldbett denken.

Zu diesen drei gegensätzlichen Anmutungen, die Aspekte eines gemeinsamen Motivkreises zu reflektieren scheinen – der gepolsterten Kopfwand eines Bettes, dem Rumpf der Figur und der Tuchverspannung – kommt als weiteres Element eine diagonale Linienprägung hin zu, die sich von rechts ins Bild legt und Räumlichkeit einführt. Als Tiefenflucht gelesen, regt dies zum Versuch an, die Aspekte der vermeintlichen Bettszene räumlich zu organisieren. Einerseits kommt die Tiefenlinie zwar dem Gedanken entgegen, dass hier gegenständliche Motive dargestellt sein mögen, andererseits lässt sich keine einheitliche Sichtweise herstellen. Als ein

regelmäßig angelegtes, flächenbezogenes System macht der Linienverbund auf die kompositorische Anlage des Bildes aufmerksam, das Bild ist symmetrisch um eine gedachte vertikale Mittelachse angelegt. Diese läuft im oberen Drittel des Bildes durch den zentralen Polsternagel sodass zwei sich spiegelbildlich entsprechende Punktanordnungen entstehen. Im mittleren Drittel kreuzt sie das Graphem einer Acht und durchläuft den zweiten Akzent eines Strichsystems. Die Achse teilt das untere Drittel in zwei Hälften, wobei die linke zuvor die Assoziation eines menschlichen Rumpfes ausgelöst hatte die rechte eines Grabungsfeldes und endet schließlich im Scharniermotiv am unteren Bildrand. In den beiden oberen Bildecken wird die Symmetrie des Bildes aufgegriffen von zwei abbreviierten, kopfüber in das Bild hineinragenden T-Trägern.

Damit ist die Komposition des Materialbildes an die Stelle der zunächst wahrgenommenen figurativen Assoziationen getreten. Die Folgerichtigkeit des formalen Begründungszusammenhangs lässt sich jedoch nicht gewinnen, da sich das Liniensystem nicht konsequent erschließt: die Kreisprägungen auf den Bildseiten entsprechen einander nicht paarig, die bildnerischen Verfahren, welche das System repräsentieren, unterscheiden sich in Prägungen und Ritzungen, und der kleine rechte Winkel stellt ein ungleiches Element dar.

Ein neuer Gedankengang stellt sich ein: im mittleren Drittel des Bildes befindet sich nach unten versetzt eine waagrechte Linienprägung, die mittig vier senkrechte Einzelstrichprägungen verbindet. Oberhalb davon ist in einer tiefen Linienritzung die Form der Ziffer acht umfahren, die auf beiden Seiten von ebenso erzeugten Schrägstrichen flankiert wird, die nach oben hin konisch zulaufen. Die Oberfläche des Bildes ist mit der eingeschriebenen acht derartig aufgerissen, dass die Materialmasse aus Leim und Marmorstaub in heller Farbigkeit offen liegt. Weitere Zahlenmotive in der Bildstruktur sind erkennbar und es tritt ein Bezugssystem von Zahlen im Materialbild zutage: die Waagrechte ist zusammen mit den senkrechten Linienprägungen als Fünfergruppe eines Strichzahlensystem zu begreifen, während die beiden flankierenden Schrägstriche der Acht verschiedenste Entzifferungen erlauben, des weiteren lassen sich mathematische Relationen und zahlensymbolische Überlegungen anstellen.

Jedoch lässt sich das Spiel mit den Zahlenbezügen ebenso wenig aufrechterhalten, da die Linienritzen die waagrechte Linienprägung bis zum Bildrand verlängern. Die

empfindliche Verletzung der Materialoberfläche, aufgrund derer das Graphem optisch nach vorne springt, macht in Folge die räumliche Staffelung anschaulich. Abtragungen der Materialschicht an den beiden Bildseiten haben dort den Bildgrund freigelegt, und decken auf, dass an eine hochrechteckige Fläche am rechten Bildrand eine ebenso grundierte Zone am linken Bildrand entspricht. Verstärkt durch die Schwarzfarbigkeit, die diese Felder optisch zurücktreten lässt, entsteht der Eindruck, als sei die Materialschicht von einem dunklen Band hinterlegt. Durch das helle Graphem wird der Raum vor und hinter der Materialschicht denkbar; folglich definieren sich drei räumliche Zonen. Innerhalb der Raumstaffelung erweist sich die Materialschicht als Projektionsfeld und Träger für die Ansichten, die sich hatten entwickeln können. Die vollzogenen Projektionen müssen allesamt in Frage gestellt werden, denn selbst der Titel *Graues Relief auf Holz* mag keine zu bestätigen, da er lediglich den Hinweis gibt, dass es sich einschließlich der drei Raumschichten um ein graues Relief auf Holz handelt.

III.1.2 Die Bewegung und das offene Kunstwerk

Der Wahrnehmungsprozess, wie er sich in den beschriebenen Hauptwegen über die Bildstruktur organisiert, belässt den Betrachter in Irritation vor dem Kunstwerk. Die materielle Ausgestaltung des Kunstwerks evoziert Bildideen, momentan gewonnene visuelle Schwerpunkte, welche die Bildbestandteile aus einer bestimmten Perspektive zu organisieren beabsichtigen, lassen sich aber nicht zu Hauptansichten verdichten. Die Mehrfachbelegbarkeit der Zeichen und ihre Uneindeutigkeit im Hinblick auf jeweilige Bezugspunkte veranlassen stets neue Sichtweisen, um unter diesen wiederum den Bildzusammenhang zu überprüfen. Jedoch entweichen selbst diese Ansichten, springen um und entwickeln sich zu Gegenthesen, die einen zuvor gewonnen Eindruck negieren. Es scheint unmöglich, zu einer festen Bildvorstellung zu gelangen, denn die Elemente lassen sich nicht zu einer Bildidee zusammenfügen und in eine Bedeutung überführen. Diese komplexe optische Erfahrung, bei der die Gesichtspunkte der Betrachtung ständig zugunsten anderer wechseln und sich Umdeutungen vollziehen, diese Bewegung ist eine zentrale Figur der ästhetischen Erfahrung.

Paul Valéry erklärte in *Propos sur la poésie* (1927) den Unterschied zwischen Poesie und Prosa, und obwohl das Thema von dem hier besprochenen abweicht, scheint es

angebracht, an dieser Stelle an seine Worte zu erinnern, die in einem anderen künstlerischen Feld das Verständnis der Bewegung ermöglicht haben. Um diese lebendige Bewegung in der Poesie zu erläutern, ersinnt er die Metapher eines schwingenden Pendels, welches zwischen den Elementen der poetischen Form und den diversen Eindrücken des Betrachters schwingt⁴⁶ und stets zum Ausgangspunkt der Betrachtung zurückkehrt. Die Oszillation zwischen Form und Inhalt mündet schließlich in keiner absoluten Lösung, sondern erschöpft sich in dieser Bewegung.

In der Kunsttheorie hingegen wird die Bewegung im Hinblick auf die Wahrnehmung beispielsweise von Umberto Eco in seinem Buch *Das offene Kunstwerk* (1962) reflektiert. Die Poetik des offenen Kunstwerks umfasst im weitesten Sinn die künstlerische Kategorie des *informel*, welche Eco als Charakterisierung für eine allgemeine Tendenz einer Kulturperiode erfasst, die Künstler wie Wols oder Bryen, die eigentlichen *Tachisten*, die Maler des *action painting*, die *art brut*, die *art autre* umfasst. Eco versteht das *offene Kunstwerk* als Vorschlag eines *Feldes interpretativer Möglichkeiten*, im Sinne einer Konfiguration von Reizen die substantiell überdeterminiert sind, sodass dem Betrachter nicht nur eine Reihe stets veränderlicher Lesearten erlaubt wird, sondern er zu diesen intentional veranlasst wird. Die Struktur erweist sich hierbei als Konstellation von Elementen, die in wechselseitige Beziehungen eintreten können. Das Kunstwerk ist nicht in Bewegung, denn es besteht aus physisch festgelegten malerischen Zeichen, es erfordert ebenso keine Bewegung des Betrachters. Doch durch die Komposition der Zeichen als Konstellation, deren strukturelle Relation nicht in eindeutiger Weise festgelegt ist, führt deren Mehrdeutigkeit nicht zu einer schlussendlichen Bestätigung der Unterscheidung in Vorder- und Hintergrund, und der

⁴⁶ „Imagine a pendulum swinging between two symmetrical points. Associate one of these points with the idea of poetic form, the power of rhythm, the sonority of syllables, the physical action of declamation, the element of psychological surprises the unusual couplings of words cause you. Associate the other point, the point related with the first, with the intellectual effect, the feelings and visions constituted for you by the content, the meaning of the poem in question, and then observe how the movement of your soul, of your attention, when it is subjected to the poetry, completely submissive and docile to the successive impulses of the gods; swings from the sound towards the sense, from the container towards the content, all of this occurring firstly as in the habitual sense of speaking; but then, with each line, it occurs that the living pendulum is returned to its verbal and musical starting point. The sense that is proposed finds its sole outlet, its sole form, in the very form out of which it came. In this way, an oscillation, a symmetry, an equality of value and powers is traced between form and content, between sound and sense, between the poem and the state of poetry.” Paul Valéry (1958)

Hintergrund wird zum Sujet des Bildes als Möglichkeit beständiger Metamorphose. Aus dieser Bewegung ergibt sich für den Betrachter die Möglichkeit, sich selbst die Richtungen, Verbindungen und Perspektiven auszusuchen, und vor dem Hintergrund der gewählten Konfiguration, die anderen möglichen, in diesem Fall jedoch ausgeschlossenen, Konfigurationen zu erahnen, bedingt durch das vorherrschende stetige Inklusions-Exklusionsverhältnis. Mit der konstatierten Bewegung wird für Eco im offenen Kunstwerk eine *epistemologische Metapher* erkennbar, die ein neues Weltbild nicht allein in den Bereichen der Inhalte, sondern in den der kommunikativen Strukturen übertrage, so zeigt die Form des offenen Kunstwerks *die strukturelle Erfahrung eines diffusen theoretischen Bewusstseins*. Demnach stellt sich das offene Kunstwerk die Aufgabe, dem Betrachter ein Bild der Diskontinuität zu geben, indem es von diesem uneinheitlichen Weltbild nicht erzählt sondern dazu übergeht, es zu sein.

III.1.3 Die perzeptive Ambiguität

Thematisiert wurde diese Diskontinuität der Erfahrung in erster Linie in der phänomenologischen Philosophie durch Edmund Husserl, Jean Paul Sartre und Maurice Merleau-Ponty. Die Phänomenologie spricht von der perzeptiven Ambiguität als der Möglichkeit, aus der Konventionalität der gewohnten Erkenntnisse herauszutreten, um die Welt in der Fülle der Möglichkeiten zu erfassen, die vor jeder gewohnheitsgeschaffenen Festlegung liegt. Schon Husserl bemerkte, dass *„jedes Erlebnis einen im Wandel seines Bewusstseinszusammenhangs und im Wandel seiner eigenen Stromphasen wechselnden Horizont (hat).... z.B. zu jeder äußeren Wahrnehmung gehört der Verweis von den eigentlich wahrgenommenen Seiten des Wahrnehmungsgegenstandes auf die mitgemeinten, noch nicht wahrgenommenen, sondern nur erwartungsgemäß und zunächst in unanschaulicher Leere antizipierten Seiten – als die nunmehr wahrnehmungsmäßig kommenden – eine stetige Protention, die mit jeder Wahrnehmungsphase neuen Sinn hat. Zudem erhält die Wahrnehmung Horizonte von anderen Möglichkeiten der Wahrnehmung als solchen, die wir haben könnten, wenn wir tätig den Zug der Wahrnehmung anders dirigieren, die Augen etwa, statt so, vielmehr anders bewegen, oder wenn wir vorwärts oder zur Seite treten würden usw.“*⁴⁷

⁴⁷ Edmund Husserl 1950, S. 82; Husserl hat einen sehr ausgeprägten Begriff vom Gegenstand als abgeschlossene Form, die als solche identifizierbar ist, aber doch offen ist, wie er am Beispiel eines Würfels ausführt. Er fragt sich,

Und Sartre erinnert in seiner Schrift *Das Sein und das Nichts*⁴⁸ daran, dass das Daseiende nicht auf eine endliche Reihe von Manifestationen reduziert werden kann, weil jede von ihnen in Beziehung zu einem sich verändernden Subjekt steht. Ein Objekt zeigt deswegen nicht nur verschiedene Abschattungen, sondern von jeder dieser Abschattungen werden je nach Gesichtspunkt verschiedene Aspekte sichtbar. Soll das Objekt bestimmt werden, so muss man es transzendieren auf die totale Reihe, deren Glied es als mögliche Erscheinungsform ist. In diesem Sinne tritt an die Stelle des traditionellen Dualismus von Wesen und Erscheinung eine Polarität von endlich und unendlich, sodass das Unendliche mitten im Endlichen angesetzt wird. Dieser Typ von Offenheit liegt jedem Wahrnehmungsakt zugrunde und kennzeichnet jeden Augenblick unserer Erkenntniserfahrung, was dazu führt, dass jedem Phänomen eine gewisse Fähigkeit inne wohnt, „die Fähigkeit, in einer Reihe tatsächlicher oder möglicher Erscheinungen entfaltet zu werden“⁴⁹. Somit wird das Problem der Beziehung des Phänomens zu seiner ontologischen Grundlage in der Perspektive perzeptiver Offenheit, zu dem Problem der Beziehung des Phänomens zu der Mehrwertigkeit der Perzeptionen, die man von ihm haben kann.

Diese Situation spitzt sich in Maurice Merleau-Pontys Denken zu, indem er zu bedenken gibt, dass „das Bewusstsein, das als Ort der Klarheit gilt, (..) vielmehr der eigentliche Ort der Äquivokation (ist).“⁵⁰ Darüber hinaus setzt Merleau-Ponty die Präsenz des leiblichen Subjekts in der Wahrnehmung als die notwendige Bedingung der Möglichkeit für perspektivische Wahrnehmung, denn nur weil sich der Leib in der Wahrnehmung der Perspektivität entzieht durch seine absolute Ständigkeit, kann er die Perspektivität der wahrgenommenen Dinge ermöglichen⁵¹. Ebenso weist er in Hinblick auf die Phänomene der Mitgegenwärtigkeit Edmund Husserls Erklärung der

wie Dinge wirklich erscheinen können, wenn ihre Synthese nie abgeschlossen ist, die Horizonte immer offen sind durch die sich ständig neu auftuenden zu korrelierenden Perspektiven. Diesen Widerspruch zwischen der Realität der Welt und ihrer Unabgeschlossenheit vergleicht Husserl mit dem Widerspruch zwischen der Allgegenwärtigkeit des Bewusstseins und seinem Engagement im Gegenwartsfeld, und führt weiter aus, dass diese Ambiguität die Definition des Bewusstseins oder der Existenz sei und nicht eine Unvollkommenheit.

⁴⁸ Jean Paul Sartre 1962; Sartre betont auch die Entsprechung zwischen dieser für jede Art von Erkenntnis konstitutiven perzeptiven Situation und der kognitiv-interpretativen Beziehung zum Kunstwerk wie er am Beispiel von Prousts Werken ausführt; S. 12.

⁴⁹ Jean Paul Sartre 1962, S. 12

⁵⁰ Maurice Merleau-Ponty 1945, S. 381-383

⁵¹ Vgl. Lambert Giesing, in: Merleau-Ponty 2003, S. 85-125

Möglichkeit der Appräsentation (dass die Rückseite als Möglichkeit durch die Wahrnehmung der Vorderseite mitgegenwärtig ist) und der logischen Notwendigkeit der Appräsentation (dass die Vorderseite ein Zeichen sei für unbewusste Rückschlüsse auf die notwendige Anwesenheit der Rückseite) zurück, und betont im Gegenzug die Gegenwärtigkeit, wonach die Rückseite der wahrgenommenen Phänomene gegenwärtig und präsent erscheint. Diese Gegenwärtigkeit im Sinne des Bewusstseins von der Gegenwart von etwas verbietet, die Wahrnehmung als Akt des Verstandes zu betrachten, wie es Möglichkeit und Notwendigkeit implizieren würde. Daraus folgt die Grundsatzthese des *Primats der Wahrnehmung*: Die Wahrnehmung ist das unerklärliche, das göttliche Phänomen, welches ermöglicht, dass überhaupt etwas ist und nicht nicht ist, und mündet in der universellen Wahrnehmungsabhängigkeit aller Bewusstseinsformen⁵².

Dies sind die Probleme, welche die Phänomenologie als Grundlage unserer Situation als der in der Welt existierenden Menschen diskutiert. Merleau-Ponty bringt die Aufgabe der Phänomenologie und die Bedeutung der Wahrnehmung für die Phänomenologie: „Zur ersten Aufgabe der Philosophie wird so der Rückgang auf die diesseits der objektiven Welt gelegenen Lebenswelt, um aus ihr Recht und Grenzen der Vorstellung einer objektiven Welt zu verstehen, den Dingen ihre konkrete Physiognomie wieder zu geben, das eigentümliche Weltverhältnis eines Organismus und die Geschichtlichkeit der Subjektivität zu begreifen.“⁵³ Dem Künstler lieferte sie damit Aussagen, die als Anreiz für die künstlerische Tätigkeit wirken, wie beispielsweise: „Dem Ding und der Welt ist es somit wesentlich, als offen zu erscheinen, uns immer zu versprechen, etwas anderes zu sehen.“⁵⁴ Diese Verweigerung sicherer und fester Notwendigkeiten und diese Tendenz zur Mehrdeutigkeit und Unbestimmtheit lässt sich als Krise der Zeit auffassen aber ebenso als Ausdruck eines Menschentyps der offen ist für ständige Erneuerungen seiner Lebens- und Erkenntnischemata in Übereinstimmung mit der Wissenschaft. Zweifellos aber stellt sie das philosophische Rahmenkonstrukt dar, welches das Verständnis der Realität einer Künstlergeneration, der auch Antoni Tàpies angehört, nachhaltig geprägt hat. Realität wird als ständiges Werden von Phänomenen betrachtet, die man in der Veränderung wahrnimmt. Seit eine in dieser Weise

⁵² Vgl. Lambert Giesing, in: Merleau-Ponty 2003, S. 85-125

⁵³ Maurice Merleau-Ponty 1945, S. 80

⁵⁴ Maurice Merleau-Ponty 1945, S. 384

aufgefasste Realität im Bewusstsein des Menschen oder in seiner Anschauung an die Stelle einer fixen und unveränderlichen Realität getreten ist, sieht man in den Künsten eine Tendenz zum Ausdruck dieser Realität unter dem Gesichtspunkt des Werdens. Wenn man folglich das Kunstwerk als eine Realität sieht, die aus eben diesen Elementen hergestellt wurde, die jene Realität die uns umgibt konstituieren, so muss sich das Kunstwerk selbst in beständiger Veränderung befinden. Diese Erfahrung der diskontinuierlichen Realität vollzieht sich in der Wahrnehmung und genau diese ist es, die Tàpies in seinen Materialbildern thematisiert, er macht die Wahrnehmung an sich selbst erfahrbar durch die Struktur des Materialbildes. Dieses mit der Phänomenologie kohärente Verständnis von Realität, die sich im Bewusstsein konstituiert und der Funktion des Kunstwerks verdeutlicht sich in folgender Aussage: *“Kunst ist ein Zeichen, ein Ding, das die Realität in unserer geistigen Vorstellung wachruft. (...) Es gibt keine Realität, sie existiert einzig und allein im Kopf des Betrachters.”*⁵⁵

III.1.4 Die Sprachfragmente und deren drei Wahrnehmungsbereiche

Die Bedingungen für den ständigen Wechsel von Eindrücken können auf die Struktur des Materialbildes zurückgeführt werden, dessen Bestandteile so ausformuliert sind, dass sie Zeichencharakter haben. Eine Charakterisierung der Bildelemente über semiotische Begriffe zeigt, dass es sich beim Materialbild *Relleu gris sobre fusta* um ein Zeichensystem aus heterogenen visuellen Zeichen handelt, die sich jedoch nicht eindeutig zuordnen lassen, was jedoch keinen Einfluss auf die grundsätzliche Zeichenhaftigkeit hat. Alternativ könnte man die einzelnen Zeichen als Sprachfragmente sehen, um deren Ursprung aus verschiedenen sprachlichen Normen zu verdeutlichen. Die Sprachfragmente des Materialbildes sind in Bezug auf die drei Wahrnehmungsbereiche der Ikonizität, der Komposition und der Materialität ambig, die Perzeption durch den Betrachter lässt sich dennoch über diese drei Ebenen organisieren und folglich analysieren⁵⁶.

Eine Beschreibung, welche die bildhaften Motive, wie die Bettsituation, das Grabungsfeld und das Zahlensystem in *Relleu gris sobre fusta* in der amorphen Struktur des Bildträgers identifiziert und in Zusammenhang bringt, wäre als ikonische Fixierung der Wahrnehmung zu beschreiben. Hingegen ist eine Wahrnehmung, die sich mit dem

⁵⁵ Antoni Tàpies 1955, publiziert in Antoni Tàpies 1976, S. 33

⁵⁶ Vgl. Melitta Kliege 1999, S. 39ff

formalen Aufbau des Bildes beschäftigt, als weitere Ebene auf kompositorische Merkmale fixiert und reflektiert die Verteilung der Bildelemente, das Verhältnis von Vorder- und Hintergrund, die Ausgewogenheit und das Gleichgewicht, sowie die Anlage der Richtungen im Bild. Im besprochenen Bild konkurrieren drei kompositorische Prinzipien: zum einen erschließt sich, wie bereits in der Beschreibung entwickelt wurde, jeweils von der Bildmitte ausgehend sowohl vertikal als auch horizontal ein symmetrisch angelegtes System, zum anderen wird über die Ziffer Acht eine räumliche Staffelung des Bildes in drei Schichten suggeriert. Die dritte Möglichkeit, die Bildelemente auszuwerten, eröffnet sich aus dem Bezugsfeld der Materialität, im Zuge derer Materialqualitäten aufgenommen und bewertet werden. Eine von sich aus absichtlose und amorphe Materialstruktur hat lediglich indizierenden Charakter: innere Prozesse wie Brüchigkeit, Zersetzung, Schrumpfung und Zerfall können einerseits attestiert werden, andererseits verweisen Prägungen, Ritzungen und Abschlagungen auf äußere Einflüsse. Diese Setzungen sind in ihrer zeitlichen Abfolge und damit in ihrem Herstellungsprozess, der bereits erläutert wurde, nachvollziehbar. Die Leistung von Tàpies besteht vor allem darin, dass er bei seinen Materialbildern die Fraktur in eine eigene zeichenhafte Kategorie überführt und sie somit einem natürlichen Zeichenkanon entspricht.

Die Bildelemente sind fragmenthafte Zeichen, die sich jeweils heterogenen visuellen Sprachen unterordnen lassen, die nebeneinander im Bild existieren und im Bezug auf die drei Wahrnehmungsebenen ambig sind.

III.2 Das Kunstwerk als Wahrnehmungsproblem

Die programmatische Aussage des Kunstwerks als Wahrnehmungsproblem setzt voraus, dass in der Bildstruktur Zeichen erkennbar werden, die Ideen im Bewusstsein hervorbringen. Diese lassen sich aber nicht zusammenfügen, sondern treten in ein widersprüchliches Verhältnis zueinander, das bereits als ambig gefasst wurde und als Konfrontation heterogener Sprachelemente definiert wurde. Eine Syntheseleistung der Motive Bett, Figur und Grabungsfeld zu einem einheitlichen Gefüge bleibt verstellt, denn die Bildelemente unterscheiden sich sowohl in ihrem Darstellungsmodus als auch durch ihr bildnerisches Verfahren voneinander.

Ansichten werden kombiniert (Auf-, Unter-, Profilansicht), negieren sich gegenseitig, weil sie sich nicht gleichzeitig in einer Perspektive realisieren lassen. Ihnen können

unterschiedliche bildnerische Verfahren zugrunde liegen, wie Vertiefung durch Abspachtelung, Abdruck oder Ritzung. Schließlich verwehren oft die Titel, welche die Bilder als rein technische Phänomene beschreiben und auf den Aspekt der Materialität hinweisen, jegliche Gegenstands- bzw. Abbildbezogene Bewusstseinsbildung. Die Titel verunsichern bei der Betrachtung und werfen die Frage auf, ob motivfixiertes Wahrnehmen nicht bloß eine Illusion ist und damit eine willkürliche subjektive Projektion auf amorphe Strukturen. Die durch Bildtafeln und Titel gegebenen Informationen zum Gegenstand stehen sich widersprüchlich gegenüber und für den Betrachter konstituiert sich ein Wahrnehmungsproblem.

Dies lässt sich ebenso an weiteren Werken verdeutlichen wie beispielsweise *Pintura del cubell* (Malerei des Eimers, 1970; Abb. 22). Ein gemeinsamer semantischer Bereich der Geschichte um einen Wassereimer wird erzielt trotz der Heterogenität der Darstellungsmodi (Frontalansicht und tiefenräumliche Projektion) und der bildnerischen Verfahren (Gegenstandszipat, Abdruck, malerische Darstellung), durch die sich die Sprachfragmente begründen.

Dieses Paradox, der Widerspruch, wie Niklas Luhmann (1984) erkannte, ist ein Phänomen, das in der Kommunikation erst unter bestimmten Bedingungen entstehen kann und ist Resultat einer beabsichtigten visuellen Kommunikationsstrategie. André Breton charakterisierte die offenkundige Widersprüchlichkeit als Schock, der von den Surrealisten bewusst provoziert wurde und Walter Benjamin verortet im Schock einen wesentlichen Baustein für die Ästhetik der Moderne. Für Tàpies, in der Tradition des Surrealismus verwurzelt, scheint die Qualität der Kunst davon abzuhängen, ob sie im Stande ist, einen Schock hervorzurufen, und formuliert dementsprechend den folgenden Anspruch an seine Kunst: „*Dem Menschen in Erinnerung rufen, was er in Wirklichkeit ist; ihm ein Thema zum Nachdenken geben; in ihm einen Schock verursachen, der ihn aus dem Wahn des Nicht-Authentischen reißt, damit er sich selbst entdecke und sich seiner wahren Möglichkeiten bewusst werde – um dieses Ziel müht sich mein Werk*“⁵⁷.

⁵⁷ Tàpies 1970, S. 36

Durch das bewusste Gefüge dieses Wahrnehmungsproblems in seinen Materialbildern richtet sich das künstlerische Interesse auf die mentale Konstitution des Menschen und bezieht sich auf das Bewusstsein des Menschen. Durch Tàpies Werkskonzeption vermittelt sich sein Interesse am Subjekt, das Werk übernimmt bewusstseinsanalytische Funktion und zwar nicht in einem repräsentierten Inhalt, sondern in der Vermittlung einer vitalen Selbsterfahrung des Rezipienten.

Bei der Auffassung von Kunst als Kommunikation einer auszuführenden Handlung im Sinne einer spezifischen spielerischen Anschauung, hat schließlich die Rolle des Betrachters eine primäre Bedeutung erlangt. In seinem Aufsatz über den Begriff der Partizipation⁵⁸ hat sich Tàpies mit den Möglichkeiten der Betrachterbeteiligung beschäftigt und Auskunft darüber gegeben, welche Formen sie annehmen kann: Ohne „*die mitschöpferische Tätigkeit*“ des Betrachters würde das Kunstwerk notwendiger Weise unvollständig bleiben, denn „*das, was der Künstler herbeiwünscht, ist, dass diese Inhalte vom Betrachter erlebt werden*“⁵⁹. Künstlerisches Ziel sei es demnach, den Betrachter in eine aktive Situation vor dem Kunstwerk zu bringen, indem er angehalten ist, „*das Kunstwerk mit seiner Imagination zu ergänzen*“, sich somit „*am kreativen Akt zu beteiligen*“⁶⁰ und „*die Vorschläge in die Tat umzusetzen*“⁶¹. Der Sinn dieser Projektionsleistung würde nun eben nicht darin liegen, die Zeichen zu verstehen und inhaltliche Bedeutungen des Werks auszumachen, sondern er besteht in der Vitalität der Erfahrung selbst. Tàpies zielt dabei auf einen Begriff von Partizipation, den er selbst als kontemplativ bezeichnet, mit dem er eine aktive Geistestätigkeit des betrachtenden Subjekts umschreibt, die nicht physisch sichtbar ist und eine gewisse zeitliche Dauer beanspruchen kann. Partizipation beschreibt die gedankliche Ergänzung als unmittelbares Ereignis. Die Rezeption wird zu einem zentralen Aspekt des Kunstwerks und folglich ist der Anfang des Materialbildes sowohl in der Sphäre des schaffenden Künstlers als auch in der des ergänzenden Betrachters zu verorten.

Das Kunstwerk wirkt durch das Moment des Wiedererkennens und Definierens, durch das Bewusstsein für den entsprechenden Gegenstand. Als produktiv im Hinblick auf das

⁵⁸ Tàpies 1974, S. 71-75

⁵⁹ Tàpies 1974, S. 73

⁶⁰ Tàpies zitiert nach einem Interview mit Catoir (1987), S. 85

⁶¹ Tàpies 1974, S. 146

Bilden von Bewusstsein deutet Tàpies die formale Gestalt des Bildes an, so habe der „materielle Tatbestand [...] nur die Funktion eines Trägers, der den Betrachter dazu einlädt, an dem viel weitläufigeren Spiel der tausendundein Visionen und Gefühle teilzunehmen“⁶².

Die Mittel, die Tàpies zur Betrachterbeteiligung anwendet, sind die Evokationskraft der Bildelemente, deren Fragmentenhaftigkeit und die Kombination dieser divergierenden Sprachfragmente aus unterschiedlichen visuellen Bereichen. Diese drei Elemente sind die konstitutiven Elemente des Wahrnehmungsproblems, das in Folge in der ersehnten Partizipation des Betrachters mündet. Die Werkbestandteile der besprochenen Materialbilder lassen sich unterschiedlich benennen und zeigen darin ihre Potenz als Zeichen. So verschieden die Elemente auch sein mögen, ihnen gemeinsam ist, dass sie trotz wechselnder Bedeutung benennbar sind und sich durch ihre besondere Evokationskraft auszeichnen.

Die Suche nach Bildelementen, die in der Lage sind, den Betrachter gezielt anzusprechen, ihn zu involvieren und zu beteiligen stellt Tàpies in seiner Biographie als Aufgabe dar, die er systematisch verfolgt hat. Er hat sich stets um ausdrucksstarke Texturen und expressive Strukturen der gemalten Formen bemüht und diese durch die Integration von Alltagsobjekten potentialisiert. Daneben ist die Fragmentenhaftigkeit der Zeichenrelikte, das Unvollständige, eine Strategie eines auf Vervollständigung zielenden Werkes. Ihrer ursprünglichen kontextuellen Integration entzogen, spielen die Sprachfragmente versatzstückartig auf ihre Zeichenreferenz an. Durch die Fragmentenhaftigkeit der Bildelemente ist ein einheitliches Bild zugunsten von Einzelinformationen aufgebrochen worden. Das Bild operiert nicht mit der Bedeutung einzelner, sondern mit der Wirkung der Kombination der Fragmente. Die Bildelemente liegen nicht einfach nebeneinander, sondern sind über drei Referenzbereiche miteinander verwoben und zeitlich wie räumlich strukturiert. Dieses künstlerische Verfahren der Kombinatorik hatte Tàpies im Surrealismus erlernt, bzw. wäre ebenso auf die *ars combinatoria* des Ramon Llull zurückzuführen, den Tàpies studiert hat, um ein Verfahren zu entwickeln, das Betrachter-aktivierende Wirkung hat. Diese bewusste Kombination unvereinbarer Sprachfragmente, die über eine große evokative Kraft

⁶² Tàpies 1970, S. 83

verfügen, veranlassen den Betrachter, vor den Materialbildern Tàpies Gedanken und Ideen zu projizieren.

Da die Projektionen sich zugleich jedoch keinem diskursiv erschließbaren Bildsinn öffnen, sondern Materialfragmente bleiben, die sich über eine widersprüchliche Bildstruktur miteinander konfrontieren und das Werk nicht durchgängig zu einem Inhalt ist, verschließt es sich und wird als Projektionsfeld des Betrachters präsent. Daraus folgert Melitta Kliege die bewusstseinsanalytische Funktion des Materialbildes, wonach der Betrachter auf seine eigene, sich am Bild entwickelnde Wahrnehmungstätigkeit verwiesen wird. Diese Bewusstseinstätigkeit wird zum Gegenstand der Aufmerksamkeit und in diesem voyeuristischen Verhältnis zur eigenen Wahrnehmung und Gegenstandserfahrung zeigt sich die bewusstseinsanalytische Dimension des Werkes⁶³.

Hinsichtlich der Gegenwärtigkeit ist ebenso der folgende Hinweis des Künstlers von zentraler Bedeutung, wonach die Bilder und Vorstellungen, die durch das Kunstwerk evoziert werden, als künstlerisches Material zu sehen seien und die unmittelbare Präsenz seines Werks bedingen. Auf der einen Seite beschreibt Tàpies das Kunstwerk als materielle Form und auf der anderen sieht er die imaginäre Ergänzung durch den Betrachter als konstitutives Element des Materialbildes an. Bei dieser Polarisierung des Werks ordnet der Künstler das Reale dabei niemals der materiellen Form zu, die Wirklichkeit *„entsteht erst im Kopf des Betrachters durch Assoziationen. Das was man als Realität in der Malerei bezeichnet, ist nur ein Zeichen, eine Chiffre für Realität“*⁶⁴. Ziel ist es demnach, mit dem Kunstwerk Denken auszulösen, das dann als künstlerisches Mittel zur Verfügung steht. Damit gelangt das durch materielle Form gewonnene Bewusstsein selbst dahin, künstlerisches Mittel zu sein. Das Kunstwerk hat sich in den mentalen Bereich hinein verlagert, und wird dem materiellen Produkt zumindest ebenbürtig. Diese konzeptuelle Zweiteilung des Kunstwerks bedingt, dass das Kunstwerk erst durch die Partizipation zu entstehen beginnt und die Anschauung folglich eine gegenwärtige Realitätserfahrung im Sinne Augustinus darstellt.

⁶³ Melitta Kliege 1999, S. 87ff

⁶⁴ Tàpies zitiert nach einem Interview mit Catoir 1987, S. 106

Die Materialbilder von Antoni Tàpies erlangen demnach im Wahrnehmungsvorgang des Betrachters ihre spezifische Gegenwärtigkeit, die vom Künstler bewusst durch die besprochene formale Gestaltung des Bildes herbeigeführt wird. Die Arbeiten sind so angelegt, dass sie sich in der Anschauung aktualisieren und somit stets für jeden Betrachter in seiner subjektiven Zeit über die objektive Zeit hinaus unmittelbare Präsenz erhalten.

Über die bereits besprochene widersprüchliche Kombination der evokativen, fragmenthaften Bildelemente hinaus, kommt die Gegenwärtigkeit der Materialbilder auch noch im Material selbst eindrucksvoll zum Ausdruck. Diesem Aspekt der (De)formation des Materials ist das folgende vierte Kapitel gewidmet.

IV Von den *niederen* Motiven.

Über die Formlosigkeit und (De)Formation der Motive zur Zeitlichkeit der Objekte

*„Es ist ein stetiger Fluss...
Es ist eine Abfolge von Zuständen,
in der jeder den folgenden ankündigt und den vorherigen beinhaltet.
(...)ich wüsste nicht zu sagen,
wo die eine unter ihnen begonnen hatte und wo die andere beginnt.
In Wahrheit, beginnt und endet keine von ihnen,
aber alle verlängern sich, die einen in den anderen.“⁶⁵*
(Henri Bergson)

„Jene stete Gegenwart ist das Fließen des Tao, zeitlos, ohne Eifer.“⁶⁶
(Antoni Tàpies)

Die *materia prima*, auch Erst- oder Urmaterie, bezeichnet im Rahmen der aristotelischen Lehre von Form und Materie das erste oder letzte Substrat der dem Werden und Vergehen unterworfenen körperlichen Substanzen. Diese Erstmaterie ist selbst kein existierender Körper, sie ist Prinzip der bleibenden Bestimmbarkeit und Veränderlichkeit der materiellen Substanzen, sowie ihrer bestimmten individuellen Räumlichkeit und Zeitlichkeit. Die Urmaterie kann nach Aristoteles weder ein existierendes Etwas, noch ein Quantum, noch eine andere Bestimmung des Seienden sein. Die *materia prima* ist potentiell im Bereich des Körperlichen, alles, aber aktuell noch nichts.⁶⁷ Das Grundmaterial der Materialtafeln von Antoni Tàpies wird im folgenden Kapitel als Aristotelische *materia prima* aufgefasst und die Besprechung der Materialtafeln erfolgt unter dem Gesichtspunkt des Werdens.

⁶⁵ Henri Bergson 1988, Einführung in die Metaphysik, V, S. 182-183

⁶⁶ Zitiert nach Antoni Tàpies 1982, in: Der Augenblick der Kunst, S. 43

⁶⁷ Vgl. Aristoteles, Met. 7,3, 1029 a 20f; in: Joachim Ritter 1980, S. 841.

Zunächst möchte ich jedoch auf die Motivwahl per se eingehen und hierzu eine Parallele zu der Aufwertung verfemter Themenbereiche im literarischen bzw. philosophischen Werk von George Bataille ziehen. Die einhergehende mystische Erfahrung der Grenzüberschreitung löst in Batailles Vision die diskontinuierliche Welt der Differenzen auf und mündet in der Zerstörung des Prinzips der Individualität im Sinne der pantheistischen Einheit, wie diese auch bei Antoni Tàpies formuliert wird. Das von Bataille in Folge postulierte *informe* bezeichnet die Forderung nach der Aufhebung aller formalen Kategorien. Seine antiästhetischen Bestrebungen setzen auf die Affekte des Niederen und Abstoßenden, um im Akt der Überschreitung einen Zusammenbruch alter Antagonismen wie Form und Material zu erreichen. Die Techniken der surrealistischen Photographie, welche ein zentrales Medium des Ausdrucks des *informe* darstellte, werden mit den bildgestaltenden Methoden Antoni Tàpies verglichen. Der Herstellungsprozess der Materialbilder und die Materialität bilden den Übergang zu Roger Caillois' Begriff des *mimétisme*, der im Anschluss zur Beschreibung der (De)Formation der Motive und somit zur Charakterisierung der Verschmelzung von Form und Material angewandt wird.

IV.1 L' *informe*

Ein sich entleerender Anus, ein weggeworfener Schuh, ein Fuß - diese fortzuführende Reihe von Bildern und Themen in der Kunst Tàpies sind ebenso wesentliche Elemente der Philosophie George Batailles⁶⁸. Mit dem surrealistischen Programm einer Erweiterung der Wirklichkeit verband sich gleichzeitig, gerade durch die explizite, oft schockierende Thematisierung des Verfemten oder Ausgegrenzten, ein radikaler, subversiver und kritischer Impuls sowohl gegen jede Form der Absolutsetzung von Vernunft und Rationalität, als auch gegen die bestehenden Formen der gesellschaftlichen Wirklichkeit. *Surrealismus*, das war in diesem Sinne in erster Linie die Relativierung und Entwertung der herrschenden, als normal etikettierten Lebensweise am erweiterten Horizont der überhaupt vorgefundenen oder denkbaren menschlichen Erfahrungsformen und Praktiken, das war die Rehabilitierung der tabuisierten, indiskutablen, marginalisierten Lebensdimensionen des Traums, der

⁶⁸ Vgl. George Bataille 1985, S. 6; Peter Wiechens 1995.

Sexualität und der Psychose. Weit entfernt davon eine einheitliche Bewegung zu sein, bestand der *Surrealismus* aus einer Vielzahl verschiedener und oft sogar antagonistischer Gruppen.

Die surrealistischen Elemente, auf die sich die Materialbilder beziehen, lassen sich auf George Bataille zurückführen⁶⁹, der sich offiziell von André Bretons *Surrealismus* 1929 distanzierte. Bataille witterte in den im *Manifeste du surréalisme* formulierten Prinzipien der *écriture automatique* einen idealisierten Denkansatz, der seinem eigenen Bestreben zuwiderlief, die Totalität des menschlichen Seins zu erfassen, seine Vorbehalte richteten sich gegen den idealistischen Versuch der Surrealisten um Breton, dem Denken und der Sprache eine transzendierende Wirklichkeit zu versichern. Es ging Bataille um die Erforschung des Heterogenen im weitesten Sinne, das heißt dessen was von Gewalt und Tod spricht, und damit notwendiger Weise vom gesellschaftlichen System ausgeschlossen ist. Mit dem Begriff des Heterogenen bezeichnet er die beunruhigendsten Phänomene, Phänomene die Verwirrung, Ekel, Abscheu und Angst hervorrufen. Bataille widmete sich ausgiebig wertlosen, lächerlichen, hässlichen, unmöglichen Gegenständen und Aktivitäten, die in der Regel aus der alltäglichen, geordneten, homogenen Realität verdrängt werden, um die gesicherten Fundamente der Gesellschaft zu stützen.

In seiner Schrift *Allgemeine Ökonomie* macht er die von ihm unter kosmologischen-lebensphilosophischen Perspektiven analysierten Energiebewegungen für die konstitutive Instabilität und Endlichkeit jeglicher Gesellschaftsformen verantwortlich. Verbote übernehmen eine für die Gesellschaft lebenswichtige Schlüsselfunktion, nämlich bedrohlich erscheinende Ereignisse, beunruhigende Personen und Ekel erregende Dinge auszugrenzen und gewalttätige Handlungen zu verhindern. Ebenso beziehen sie sich auf innere Impulse und Triebregungen der Mitglieder der Gesellschaft. Dennoch führen die Verbote niemals zu einer endgültigen Elimination von Gewalt, Tod und Ekel, sondern erweisen sich als kontraproduktiv, indem sie die Mitglieder zu deren Überschreitung anregen. Insofern die Verbote sowohl äußere Gegebenheiten ausschließen als auch eine unmittelbare Befriedigung der inneren Triebregungen behindern, konstituieren sie neben der ausgegrenzten tabuisierten Welt des Schreckens

⁶⁹ Manuel J. Borja-Villal weist zum ersten Mal auf diesen möglichen Zusammenhang in seinem Katalogbeitrag hin, ohne ihn jedoch genauer auszuführen bzw. Beispiele anzuführen. In: Antoni Tàpies (1992), *Tàpies. Comunicació sobre el mur*.

und des Abscheus eine zweite, gesicherte und überschaubare vernünftige Welt des alltäglichen Lebens. Von dieser allgemeinen gesellschaftlichen verlagert sich im Werk Batailles schließlich die Perspektive auf die Ebene subjektiver idiosynkratischer Erfahrungen. Bataille beschreibt die Erfahrungen der Grenzüberschreitung als mystische Erfahrungen, als intensive Erfahrungen von Einheit und Kontinuität, die sich in der diskontinuierlichen Welt der Differenzen, in der sich der einzelne als isoliertes und entfremdetes Wesen vorfindet, durch eine Entgrenzung, Auflösung und Zerstörung des Prinzips der Individualität beschreibt. So beispielsweise macht der Gequälte und Leidende in der Schmerzerfahrung, in der gewaltsamen, physischen Öffnung seines Körpers eine sonst nicht mögliche intensive ekstatische Erfahrung seiner selbst. Insofern als die Schmerzerfahrung die Differenz des Leidenden zu sich selbst und insbesondere die Distanz zu seinem Körper aufhebt, verschmilzt er mit seinem Körper, wodurch sich zwangsläufig auch die Differenz zur ansonsten klar geordneten diskontinuierlichen Welt auflöst. Diese mystische Erfahrung der Einheit bei gleichzeitiger Zerstörung des Prinzips der Individualität tritt bereits beim alleinigen Anblick von derartigen Szenen ein, oft genügt sogar ihre bloße Vorstellung in der Phantasie, um solche schockhaften Erfahrungen der Entgrenzung herbeizuführen. Die dabei entstehenden Gefühle des Aus-der-Fassung-Geratens, des Entsetzens und des Ekels sprengen bis zu einem gewissen Grad die eigenen Grenzen der Einsamkeit und Isolation und befriedigen das Bedürfnis nach Erlösung aus dem zeitweise unerträglich erscheinenden Prinzip der Individuation, und zwar nicht allein innerhalb des Verhältnisses des Menschen zu sich selbst oder zu seinen Mitmenschen, sondern auch in allgemeiner Weise im Rahmen seines Verhältnisses zur gesamten Welt und Natur.

In Tàpies Beschreibungen der langjährigen Krankheit die ihn in seiner Jugend ans Bett fesselte, kommt ebenso dieser erlebte Moment einer mystischen Erfahrung von körperlicher Einheit und pantheistischer Vereinigung mit der Natur zum Ausdruck, der durch den Schmerz ausgelöst wurde, den er als Erleuchtungserlebnis beschreibt, welches ihn gestärkt hatte, die Realität gründlicher zu erforschen⁷⁰. Die Bedeutung dieses Erlebnisses ist zentral für Tàpies künstlerische Tätigkeit, insoweit als Tàpies nach seiner Heilung den meditativen Zustand herbeizuführen trachtete. *“Als ich nach all den Jahren der Krankheit anfang zu malen, habe ich entdeckt, dass es eine Übung gibt,*

⁷⁰ Vgl. Barbara Catoir 1997, S. 87

die zu dieser Sensibilisierung führt. Ich provoziere sie zum Beispiel, indem ich rhythmisch im Atelier auf und ab gehe und dabei ein gleich bleibendes Geräusch mit den Fingern erzeuge, etwa schnalze, und zwar sehr langsam und sehr lange. Diese Betätigung führt zu einer nervlichen Anspannung, aber gerade deshalb provoziert sie eine Art Vision, eine Vorstellung, von der ich glaube, dass sie nicht einer Flucht aus der Realität entspricht, sondern im Gegenteil sich als Vordringen in die Realität erweist, weil man diese nämlich klarer wahrnimmt.“⁷¹

Diese innere Erfahrung der die menschliche Subjektivität dezentrierenden Transgression lässt sich jedoch durch das diskursive Medium der Sprache immer nur annähernd ausdrücken, da auch Sprache und Vernunft der Welt der Differenzen angehören. Für Bataille bedeutet dies, dass er lediglich an den Erfahrungsschatz der Menschen appellieren kann. In der Immanenz des endlichen und partikularen menschlichen Lebens kann zumindest für kurze Augenblicke die utopische Erfahrung von Totalität, Ganzheit und Vollendung des Menschen und seiner Welt gemacht werden. Hierzu bietet sich die Malerei im allgemeinen und Tàpies im besonderen an, durch seine schnelle ebenso materialbedingte Arbeitsweise, die sich bewusst der rationellen Kontrolle entzieht und somit jegliche intellektuelle Barriere überwindet.

Die Affinität zwischen Bataille und Tàpies lässt an Hand des Fußmotivs aufzeigen, welches Tàpies schon vor seinen Materialbildern verwendete und bis heute in den unterschiedlichsten Formen benutzt, von der bildlichen Darstellung eines Fußes bis hin zum Fußabdruck. In diesen Repräsentationen zeigt sich, dass Tàpies jeglichen Kanon idealer Schönheit ablehnt und es bewusst darauf anlegt, die Grundbedingungen dieses Kanons zu verletzen indem er Themen wählt, die traditionell als unangenehm und fetischistisch gelten. Der Fuß von *Matèria en forma de peu* (Materie in Fußform, 1965; Abb. 12) weist nicht etwa eine saubere, ansehnliche Oberfläche auf, sondern vielmehr eine geschwollene, schmutzige offenbar von Schwielen und Narben bedeckte. Für Tàpies ist der Fuß nieder und passiv, verbunden mit der Materialität der Erde statt mit der Spiritualität des Geistes⁷². Er scheint nicht länger nützlich und widersetzt sich so jeder Produktionsideologie. Tàpies, wie Bataille, hat stets darauf Wert gelegt, dass seine Motivation die Neubewertung jener Gegenstände ist, die von der Gesellschaft zur

⁷¹ Barbara Catoir 1997, S. 88

⁷² Vgl. Alexandre Cirici – Pellicer (1972), p. 246

Nutzlosigkeit verdammt sind. Kernpunkt seiner Aussage ist die Aufwertung des Niederen, Abstoßenden, Materiellen. Da die Materie das Grundelement des Lebens ist, besteht die Mission der Intellektuellen und Künstler darin, einer materialistischen Perspektive der Welt Ausdruck zu verleihen: *„Obwohl häufig von den spirituellen Werten der Kunst und der Literatur gesprochen wird, ist es fast ein Allgemeinplatz, daran zu erinnern, dass zu allen Zeiten die Mentalität vieler Künstler im Rufe stand, den materialistischsten sinnlichsten Vorstellungen vom Leben, den Dingen 'wie sie sind', allem, was man anfassen und fühlen kann, dem Irdischen und sogar Fleischlichen näher zu stehen als der für das sektiererische Verhalten im Reich des Geistes typischen Weltverleugnung.“*⁷³

Nicht nur sind der Fuß und der große Zeh zentrale Charaktere der Philosophie Batailles, ebenso lassen sich in seinen Schriften eindeutige Parallelen zum Werk von Tàpies aufweisen. Batailles sieht in der Tendenz des Menschen, das Universum in eine unterirdische Hölle und in einen göttlichen Himmel aufzuteilen, die Erklärung für sein geheimes Grauen vor seinen Füßen und seine Neigung, ihre Größe und Form möglichst zu verbergen, da der Mensch sein Leben fälschlicherweise als Aufstieg begreift⁷⁴. Sowohl Bataille als auch Tàpies stellen sich gegen den übertriebenen Funktionalismus der westlichen Zivilisation, der aus dem Menschen ein ökonomisches Tier gemacht hat. Sie kritisieren – der eine in seinen Texten, der andere in seinen Bildern – das Konzept der Produktion, auf das sich die bürgerliche Ordnung stützt. Bataille setzt in seinem Konzept, basierend auf den Energieflüssen, der Produktion in unserer modernen Gesellschaft die Verausgabung (*dépense*) entgegen. Mit der Zerstörung der natürlichen Verausgabungskanäle (die eng mit der Unterdrückung des Körpers und der Sexualität verknüpft ist) hat die Bourgeoisie auch das soziale Gemeinschaftsgefühl zerstört, das auf einer gemeinsamen symbolischen Verausgabung basierte und jene Rituale der Menschheit abgeschafft, die den Übergang von einem Zustand der Isolation des Einzelnen zu einem Zustand der Teilnahme an der *continuité première*, die uns durch das Dasein zueigen ist, ermöglicht hätte. Die *dépense* ist mit Tod und Zerstörung

⁷³ Antoni Tàpies 1982, S. 117

⁷⁴ George Bataille 1985, S. 22: „Blind aber ruhig und in völliger Geringschätzung seiner dunklen Niederträchtigkeit sieht sich ein Mensch, der gerade dabei ist, der großen Augenblicke der Menschheitsgeschichte zu gedenken, jäh durch einen wilden Schmerz in seinem großen Zeh aus seiner Verzückung gerissen, denn mag er auch das edelste aller Tiere sein, so hat er doch Hühneraugen an den Füßen; in anderen Worten, er hat Füße, und diese Füße führen eine eigene, niedere Existenz.“

verbunden und kommt in denjenigen Substanzen, Gegenständen und Gewohnheiten zum Ausdruck, die von der Gesellschaft abgelehnt werden, vor allem in denjenigen die mit Körperausscheidungen in Zusammenhang stehen. In diesem Sinne erlangen sowohl die Ideen Batailles als auch die von Tàpies eine eindeutige gesellschaftliche Dimension.

Eine Folge dieser Ablehnung des Idealen zugunsten des Materiellen ist der Begriff des *informe*⁷⁵, das *Formlose* ist das erste Stichwort im unvollendeten Wörterbuch (1929) Batailles. Das *informe* bezeichnet ein der Form entgegen gesetztes Ordnungsprinzip. Ziel des Formlosen ist die Aufhebung aller formalen Kategorien. Für Bataille waren die Grenzen der Begriffe nicht etwas, das überdauern sollte, sondern einfach etwas, das übertreten oder verletzt werden musste und durch Zerfließen, Verwesung und Dekadenz Formlosigkeit erzeugte. Wenn sich die Zivilisation für Bataille als Gegensatz zur Natur darstellte, hob das *Formlose* den Unterschied zwischen Natur und Kultur auf. Bataille verfolgte mit seinem *bas matérialisme* auf der einen Seite und dem *informe* auf der anderen, die Entsublimierung des gesellschaftlichen Wertesystems, indem der abstrakte Universalbegriff der Form durch die Berücksichtigung der niederen materiellen Welt zur Formlosigkeit erweitert wird. Seine antiästhetischen Bestrebungen setzen auf die Affekte des Niederen und Abstoßenden, um im Akt der Überschreitung einen Zusammenbruch alter Antagonismen wie Form und Material zu erreichen.

IV.1.1 Die Techniken des *informe*

Batailles *informe* kam nicht so explizit in der surrealistischen Malerei zum Ausdruck wie in der surrealistischen Fotografie von Man Ray, Raoul Ubac, Hans Bellmer, Jacques André Boiffard oder Brassäi. Diese Fotografen verwendeten hierzu verschiedene Techniken wie zum Beispiel die Kippung der vertikalen Achse, mit der sich der Mensch traditionell identifiziert, in die horizontale Achse oder die Nahaufnahme (Vgl. Brassäi *Ciel Postiche*, 1932; Abb. 24) oder die *brûlage* der Negative⁷⁶ (Vgl. Raoul Ubac *Portrait dans un miroir*, 1938; Abb. 25) Durch diesen Mechanismus wird der menschliche Körper verwirrt, er verliert – um die Formulierung Batailles aufzugreifen – seine Diskontinuität und verschmilzt mit dem Raum, der ihn

⁷⁵ Vgl. George Bataille 1929, in: Monika Wagner, u.a. (2005)

⁷⁶ Die Technik der *brûlage* besteht darin, die Emulsion des Negativs mit der Hitze eines kleinen Gasbrenners zu beschädigen sodass die Figur im Negativ schmilzt, und das Fotofeld verzerrt wird. Durch diesen Prozess verschmelzen wortwörtlich die Figur und der Raum zu einer Einheit. Vgl. Jeanine Warnod, *Rencontres*, in: *Regards sur Minotaure*, S. 250

umgibt, anders gesagt, er tritt aus der Materie hervor. Die Werke dieser Fotografen wurden häufig in der surrealistischen Zeitschrift *Minotaure*⁷⁷ reproduziert. Der Einfluss dieser Zeitschrift auf Tàpies war sehr stark, zumal Tàpies zum ersten Mal durch *Minotaure* von der Arbeit dieser Fotografen und den Theorien, die sie verkörperten erfuhr. Heute noch befindet sich in Tàpies Bibliothek die komplette Ausgabe von *Minotaure*, die er seinem Freund Joan Prats abgekauft hatte. So schreibt Tàpies in seiner Autobiographie: „So verankerten sich in mir die überraschenden Bilder von Miró, oder die Collagen von der Frau mit 100 Köpfen von Ernst, oder die Reproduktionen der Zeitschrift *Variété*, und vor allem *Minotaure*, oder die Ausstellungskataloge der Künstlergruppe *entrevistos im Haus von Prats*!“⁷⁸

Es ist nicht überraschend, dass Tàpies von den surrealistischen Fotografen beeinflusst wurde, da ihre Werke viele Elemente aufweisen, die von verschiedenen Künstlern nach dem 2. Weltkrieg aufgegriffen werden. Jean Dubuffet, um nur einen zu nennen, verarbeitet in seiner *Art Brut* die fotografierten Graffiti Brassaï's, die in der 3./4. Ausgabe von *Minotaure* reproduziert waren⁷⁹ (Vgl. Brassaï, *Graffiti parisiens*, 1930; Abb. 26).

Die Anwendung dieser zunächst auf die surrealistische Fotografie beschränkten Techniken ist ebenso in den Arbeiten Tàpies nachzuvollziehen mit dem Ziel, das *Formlose* zum Ausdruck zu bringen. *La barberia dels maleits i dels elegits* (1950; Abb. 9) zeigt die Kippung von der vertikalen in die horizontale Achse. Die Umkehrung der vertikalen Achse, die der normalen menschlichen Sehgewohnheit in aufrechter Haltung entspricht in die horizontale Achse, auf der man sich fortbewegt oder sitzt, spielt eine genauso wichtige Rolle in Werken wie *Llit marró* (Braunes Bett, 1960; Abb. 23). Auf diesem Bild ist ein flaches Bett von oben zu sehen und auf diesem die vom Kopf und den Füßen hinterlassenen Abdrücke. Dass dieses Bild, genauso wie die frühen Werke Robert Rauschenbergs, später vertikal aufgehängt wurde, ist nicht von Bedeutung.

⁷⁷ Vgl. *Minotaure* revue artistique et littéraire 1933 – 1939. Albert Skira (Hrsg.), Skira, Paris.

⁷⁸ Antoni Tàpies 1977, S. 228

⁷⁹ Brassaï sagte im Hinblick hierauf dass seine Graffiti „(...) der modernen Kunst von Miró bis Tàpies, über Dubuffet und viele andere (...) die Mauer reflektiert die zentralen Tendenzen der aktuellen Kunst: Kalligraphie und informelle Kunst (...)“ nahe stünde. Zitiert nach Manuel J. Borja-Villel (1989), S. 152

Nicht die tatsächliche Platzierung des Bildes zählt, sondern die Art und Weise der Bilderfahrung⁸⁰.

In ähnlicher Weise rufen die Materialbilder Assoziationen mit der *Mauer* hervor, einer Fläche, auf die Graffiti geschrieben und an der Formen von Objekten und Menschen angebracht werden können. Wie bei einer Plakatwand unterscheidet sich die Bildfläche von Tàpies Bildern vom transparenten Projektionsfeld des menschlichen Sichtfeldes und ist eher mit dem verwandt, was Leo Steinberg als „*flatbed picture plane*“⁸¹ bezeichnet hat. Hinzu kommt, dass das große Format der verwendeten Leinwände es dem Künstler nicht leicht gestattet, die Mitte des Bildes zu erreichen. Und so arbeitet Tàpies des öfteren verstärkt an den Rändern der Leinwand und lässt die Mitte häufig leer, wie beispielsweise in *Racó gris sobre marrón* (Graue Ecken auf Braun, 1959; Abb. 27). Der Eindruck der Horizontalität verstärkt sich durch diese zentrale Leere⁸².

Eine andere von Tàpies verwendete Technik zum Ausdruck des *Formlosen* und in der surrealistischen Fotografie ebenso angewandte Technik, ist die Nahaufnahme. In *Relleu ocre sobre blanc* (Ocker Relief auf Weiß, 1957, Abb. 28) beispielsweise wird ein Finger in Aufsicht dermaßen vergrößert und zugeschnitten, dass er kaum noch als Finger erkennbar ist. In *Paper d'embalar* (Packpapier, 1964; Abb. 29) wächst ein Torso in die Länge bis zur Unerkennbarkeit. So werden der Finger und der Torso nicht länger als eigenständige Einheiten wahrgenommen, sie verschmelzen stattdessen mit der formlosen Oberfläche der Leinwand bzw. der formlosen Fläche des Papiers das ihm als Untergrund dient.

Zu den eben besprochenen surrealistischen Techniken der Kippung der horizontalen Achse und der Nahansichtigkeit, bringt auch die Herstellungsweise der Materialbilder Batailles Begriff der Formlosigkeit zum Ausdruck. Zunächst trägt Tàpies eine Schicht Firnis auf die Leinwand auf und streut, solange dieser noch feucht ist, Marmorstaub, Sand, Pigmente und andere Materialien auf die Fläche. Dann fügt er an verschiedenen Stellen Farbe hinzu, malt eine Figur, einen Gegenstand oder einfach nur einen Fleck oder ähnliches. Nach dem Auftragen der letzten Schicht beginnt das Material Risse zu bilden und bringt so seine Bestandteile und seinen strukturellen Aufbau zum Vorschein.

⁸⁰ Leo Steinberg 1979, S. 84

⁸¹ Leo Steinberg 1979, S. 82-91

⁸² Zur Leere in den Materialbildern von Antoni Tàpies vgl. Carlo Giulio Argan (1964).

Manchmal akzentuiert der Künstler diesen Eindruck noch, indem er an einigen Stellen die Farbe abkratzt. Die Risse und Spalten, sowie die verschiedenen Farben und Strukturen folgen nicht notwendigerweise den Umrissen einer bestimmten Figur oder eines Gegenstandes. Die Krümmungen der Umrisse und Linien stehen gleichsam mit dem Material als auch mit dem dargestellten Gegenstand in Beziehung. Auf diese Weise verwischt sich der Unterschied zwischen der geformten Figur und dem sie umgebenden ungeformten Raum.

IV.2 Der *Mimétisme*

Mit Bildern wie *Pintura rosa i blava* (Rosa und blaues Gemälde, 1959; Abb. 30) oder *Terra i pintura* (Erde und Farbe, 1956; Abb. 31) will der Künstler erreichen, dass der Betrachter die Materie als etwas wahrnimmt, das in Bewegung und ständiger Veränderung begriffen ist. In seinen Titeln spricht Tàpies zum Beispiel weniger von Arm, Bett, oder Tür, sondern von *Materie in Form eines Arms*, *Materie in Form eines Bettes* oder *Materie in Form einer Tür*. So sind, wenn auch auf einigen Bildern Arme, Türen und Betten, sowie weitere Motive zu erkennen sind, die Formen, welche die Materie annimmt, nicht immer unmittelbar identifizierbar, da nicht diese Formen das Entscheidende sind, sondern der Schein eines in Bildung oder in Auflösung befindlichen Gegenstandes. Diesen Prozess der Formung der Motive beschreibt Tàpies folgendermaßen: „*Ich mischte das Marmorpulver mit dem Firnis. Der Firnis ist pastos, er weist Qualitäten wie Honig auf und ist hinreichend unkontrollierbar. Das Bild formt sich oft selbst. Die Motive formieren sich und deformieren sich selbst.*“⁸³

In *Pintura rosa i blava* ist der Unterschied zwischen Materie und Form nicht definiert, zwischen ihnen besteht ein Verhältnis von Nähe und Ähnlichkeit, das sie eint und bis zu einem gewissen Punkt ununterscheidbar macht. Dieser Aspekt des *informe*, im Sinne des Verhältnisses von Nähe und Ähnlichkeit, das die Materie und Form eint und bis zu einem gewissen Punkt ununterscheidbar macht, ist ebenso intrinsisch verbunden mit der Idee des *mimétisme* (Mimese), wie sie der französische Soziologe Roger Caillois in einem in *Minotaure* veröffentlichten Aufsatz⁸⁴ entwickelt hat.

⁸³ Manuel J. Borja-Villiel 1989, Interview mit Antoni Tàpies, S. 170

⁸⁴ Roger Caillois (1933), *La mante religieuse*, in: *Minotaure*, 5, Skira, Paris, S. 24-26; Roger Caillois (1935), *Mimétisme et psychasténie légendaire*, in: *Minotaure*, 7, Skira, Paris, S. 5-10.

Der Terminus Mimese bezeichnet in der Naturwissenschaft eine Eigenart bestimmter Spezies, Merkmale anderer Arten zu imitieren und so täuschen einige Tier- und Pflanzenarten das Erscheinungsbild einer anderen Art vor, indem sie deren ästhetische Merkmale und ihr Verhalten kopieren. Andere wie beispielsweise das Chamäleon oder das lebende Blatt, verschmelzen mit dem Hintergrund bzw. ihrer Umgebung und werden so unsichtbar, d.h. sie betreiben Mimese. Lebendiges gleicht sich Unlebendigem an, Tiere erscheinen wie Pflanzen, Pflanzen erscheinen wie Tiere. Diese Form der Camouflage vollzieht sich, indem der Raum bzw. räumliche Merkmale präpariert oder modifiziert werden, wobei die Täuschung nur gelingt, wenn der Betrachter eine bestimmte Position und Perspektive einnimmt. Demnach scheinen die betroffenen Lebewesen ihren Status des Beobachtet-Werdens mit einzukalkulieren und folglich schreibt sich die Sichtbarkeit in die Körper ein. Andererseits ist der Vollzug der Mimese auch an zeitliche Parameter gebunden, beispielsweise an einen bestimmten Gestus der Bewegung. Demzufolge entschlüpft der sich Tarnende der Zeit: Unbeobachtbar-Werden/Unerkennbar-Sein heißt zugleich, eine andere Zeitwahrnehmung zu öffnen, die dem Betrachter nicht erreichbar ist.

Verfahren der Mimese lassen sich nicht ausschließlich mit Überlebenstechniken oder Selektionsmechanismen erklären, denn die alleinige Reduktion auf die Anpassungsleistung übersieht, welch schöpferischer Reichtum diesen Erscheinungen zugrunde liegt. In einigen Fällen wird der vermeintliche Schutzmechanismus sogar zur Gefahr, wie Caillois am Beispiel der *Phyllia* gezeigt hat. Es ist, als ob die Natur Ähnlichkeit ungeachtet des Aufwandes und der Nützlichkeit herzustellen versuchte.

Caillois beschränkt sich in seinen Ausführungen zur Mimese nicht auf das Tier- und Pflanzenreich, sondern konstatiert dieselbe Problematik für das menschliche Individuum, welches ein breites Spektrum ähnlicher Erfahrungen machen kann, die vom Eintauchen in die Dunkelheit bis hin zu psychischen Störungen reichen. Der Mechanismus bleibt jedoch bestehen: im Falle der Mimese wird eine Identität scheinbar aufgegeben, die Umrisse bzw. die Differenzen zur Umwelt werden verwischt. Da der Organismus mit seiner Umgebung verschmilzt, sodass zwischen Individuum und Umwelt im *informe* keine Differenz mehr gegeben ist, besteht die Gefahr, dass die Anpassung zur Anverwandlung wird, indem die Unterscheidung zwischen Natur und

Kultur unscharf wird⁸⁵. Die Assimilation durch den Raum ist begleitet von einem Rückgang des Bewusstseins seiner selbst, denn der eigene Organismus beschreibt sich nicht länger als Zentrum seines räumlichen Koordinatensystems. Die Persönlichkeit, verstanden im Sinne des von der Umwelt differenzierenden Faktors und als Produkt des im Raum verankerten Bewusstseins, wird durch den Vorgang der Mimese untergraben. Dies gipfelt in einem prekären Status der Identität, indem das Individuum den Verlust der Persönlichkeit erleidet.

Nicht nur liefert Tàpies in seiner Biographie Zeugnis seiner Faszination von den Schriften Roger Caillois, die Aspekte des mimetischen Entwurfs sind in den Materialbildern von Tàpies nachvollziehbar, und dienen ebenso wie die bereits besprochene Affinität zu Batailles Konzept des *informe* zur Verdeutlichung des ambivalenten Schwebezustandes zwischen Form und Materie und der inhärenten Prozesshaftigkeit der Materialbilder.

Die repräsentierten Objekt scheinen in einem Prozess der Entstehung bzw. Zersetzung begriffen, so als ob sie aus der Materie geboren würden und sich in ihr auflösen würden. In diesen Bildern, wird das Material zum Objekt und das Objekte wird zum Material. Und dies ist der Grund warum das Material nicht auf einer abstrakten Weise bearbeitet ist, denn es ist die Rekreation der Realität. In den Materialbildern identifizieren Material und Form sich gegenseitig. So findet man nicht die Repräsentation eines Objekts sondern Materie in Form eines Objekts. Hinweise auf die Materie existieren nur im Material und durch das Material, Figuren und Objekte weisen die selbe Natur auf wie die Markierungen und zufälligen Gegebenheiten der Mauer, und gemeinsam verweisen sie auf die Einheit der Bildes in seiner beirrenden Vielfältigkeit.

Das Gefühl der Unkenntlichmachung der Grenzen zwischen dem Selbst und der Umgebung scheint bereits Tàpies Erfahrung mit den materiellen Aspekten der Malerei zwischen 1946 und 1948 geprägt zu haben, auf welche er sich später in den Materialbildern zurückbesinnt. Diese frühen Werke entstanden aus einer sehr persönlichen Erfahrung der eigenen Desintegration und dem Eindruck einer

⁸⁵ Vgl. Roger Caillois: „Man sollte die Mimese der Gottesanbeterin nicht verschweigen, die auf unglaubliche Weise das menschliche Bedürfnis nach der Reintegration in die ursprüngliche Empfindungslosigkeit illustriert. Ihr sollte man sich über die pantheistische Konzeption der Fusion mit der Natur annähern, die eine häufige philosophische und literarische Übersetzung der Rückkehr zum prénatalen Unbewusstheit ist.“

pantheistischen Vereinigung mit der Welt während seiner langjährigen Krankheit, die er als Entfernung erlebt hatte, im Zusammenspiel mit den Einflüssen surrealistischer Ideologien. So schreibt er in seiner Biographie: *„Auf der anderen Seite war ich von der Materialität der Phänomene besessen, die ich durch die Verwendung von zähflüssigem Material zum Ausdruck brachte, einer Mischung aus Ölfarbe und Schlämmkreide, einer Art inneren Rohmaterials, das die wahre Natur, die 'noumenale' Realität verdeutlichte, die ich nicht als eigenständige, ideale oder übernatürliche Welt, sondern als die einzige, vollkommene und wahrhaftige Wirklichkeit sah, aus der alles besteht. Natürlich war dieser Glaube bedingt durch die Ideen mancher surrealistischer Philosophen, Künstler und Poeten.“*⁸⁶

Darüber hinaus haben die Materienbilder von Tàpies mit der Mimese von Caillóis den Bezug zur Magie gemeinsam. Der Zusammenhang zwischen dem Phänomen der Mimese und den Praktiken der weißen Magie (die sympathetische Magie)⁸⁷ besteht laut Caillóis darin, dass im Primitiven eine unwiderstehlich starke Tendenz zur Imitation und ein starker Glaube an die Wirksamkeit dieser Imitation vorherrschen. Caillóis verweist auf die Entsprechung zwischen den Prinzipien der Magie und denen der Gedankenassoziation. Dem Gesetz der Magie, das vorschreibt, dass die Dinge, die einmal miteinander in Kontakt waren, verbunden bleiben (contagious magic – law of contact), entspricht die Assoziation durch Nähe, ebenso wie der Assoziation durch Ähnlichkeit die Idee folgt, wonach Ähnliches Ähnliches bedingt (homoepathic magic – law of similarity).

Tàpies bestätigt, dass er sich immer von der Magie und den Zauberkünstlern angezogen gefühlt hat, vor allem in Hinblick auf den Aspekt der Flüchtigkeit, der Veränderung voraussetzt. *„Die allgemeine Philosophie meiner Bilder antwortet auf die Idee, wonach sich alles verändert und immer gleicht bleibt. Alles ist flüchtig, alles scheint aufzuhören und gleichzeitig scheint alles zu beginnen. Eine Zusammenarbeit mit Joan Brossa hat mich in dieser Ansicht bestärkt, als wir ein Buch über Frégoli machten, einen*

⁸⁶ Antoni Tàpies 1977, S.

⁸⁷ Caillóis verortet im Menschen das psychologische Potential welches mit der Mimese korrespondiert und zwar jenes der sympathetischen Magie. Die sympathetische Magie (Sir James Frazer 1922, the golden bough) wird durch die Prinzipien der *homoeopathic magic* (= *law of similarity*; like produces like, effect resembles cause) und der *contagious magic* (= *law of contact*; things which have been in contact continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed) bestimmt.

Zauberkünstler, der in wenigen Sekunden in mehrere Rollen schlüpfen konnte. Es war eine Vielfalt, die gleichzeitig eine Einheit war. (..) Mir gefiel die Idee der simultanen Veränderung und der Permanenz.“⁸⁸ Diese Faszination für die Magie zieht sich durch sein Werk. Bereits auf dem surrealistischen Bild *La cambra fosca* (Das dunkle Zimmer, 1950; Abb. 32) sind eine Reihe geheimnisvoller Schatten, Falltüren und Kisten mit doppeltem Boden zu erkennen, die auf Verwandlung und ständigen Wechsel weisen, ein Phänomen, das in den späteren Materialbildern auf gänzlich andere Weise artikuliert wird.

Erfüllt von dem Gefühl ständigen Werdens und bestimmt durch die dadurch bedingte Unterschiedslosigkeit von Materie und Form, erweist sich die *attractio similia* der Magie⁸⁹ als wesentlich für das Verständnis der Materialbilder. Der unbelebten Materie wird Leben eingehaucht und umgekehrt partizipiert das Leben an der Materialität der Materie. Ebenso wie die Zauberer, die ihn so sehr faszinierten, wirkt Tàpies auf die Materie ein, taucht in sie ein und verwandelt sie, indem er ihrem inneren Fluss Form verleiht.

Das Kreuz, ein in Tàpies Werk allgegenwärtiges Motiv, ist hierfür ein gutes Beispiel. Auf verschiedenen Interpretationsebenen lässt es sich als Dualität zwischen Materie und Geist, Geburt und Wiedergeburt deuten. Außerdem spielt es auf den Nachnamen des Künstlers an, der mit T beginnt: *„Es ist wie die Grundvoraussetzung, die man mitbringen muss, um an einer Vorführung von Zauberkunststücken, von Magie teilzunehmen. Wie Oliver Lacombe ganz richtig sagt, erklärt das Bild vom Zauberkünstler sehr treffend die Macht des Künstlers, denn auch in ihm ist jenes Element von Präsenz und Ambiguität zwischen Realem und Irrealem enthalten. Und wenn man sich nicht von den Vorspiegelungen einlullen lässt, auf denen die als Kunst bezeichnete Konvention beruht, lohnt es sich nicht, sich weiter damit zu beschäftigen.*“⁹⁰

Magie und Mimese haben bei Tàpies einen gemeinsamen Ursprung, der sich direkt auf den katalanischen Geist seines Werks zurückführen lässt. Die Tradition der mittelalterlichen Alchemie und Mystik, verkörpert in den Schriften von Arnau de

⁸⁸ Manuel J. Borja-Villel 1989, Interview mit Antoni Tàpies, S. 168f.

⁸⁹ Sir James Frazer 1922, *The Golden Bough*: Homeopathic magic (law of similarity): like produces like, effect resembles cause; The magician infers that he can produce an effect merely by imitating it. For example Voodoo Dolls.

⁹⁰ Antoni Tàpies 1970, S. 165

Vilanova, Enrique de Villena und Raimund Llull⁹¹. Die Alchemisten suchten den Stein der Weisen, jenen Stein mit dem sich Substanzen verwandeln ließen. Alles ist aus Materie aufgebaut, geformt aus Urschlamm, einem *Mater-Material* aus dem sich alles formen kann bzw. aus dem alles entstehen kann. Diese Materialauffassung Tàpies ist dem alchemistischen Denken verwandt, insofern als die Alchemisten ihr Weltbild auf einer alles beinhaltenden Materie aufgebaut haben, die sich außerdem durch Ubiquität auszeichnet. Ubiquität verwendeten sie als einen anderen Ausdruck für *ein unbedeutendes Stück Schlamm*, das im modernen Sprachverständnis für etwas steht, das es überall gibt. Somit ist das Problem also nicht die Besonderheit eines Materials. Es wird hingegen die geistige Einstellung zu den Dingen thematisiert mit dem Ziel, das Universum in einem unbedeutenden Stück Schlamm zu sehen, wie A. Jaffé formuliert: „Die gesuchte Kostbarkeit wird im Schlamm gefunden“⁹².

Tàpies setzt den Schlamm als Brücke, als Vermittler von Unbekanntem ein, indem er transzendente Inhalte in die Materie integriert und der Schlamm zur Trägersubstanz geistiger Inhalte wird. In diesem Punkt verdeutlicht sich die Verbindung zur mittelalterlichen Materialmagie. Wurden von den Mystikern verschiedenen Materialien magische Kräfte zugesprochen, so sind die Materialien bei Tàpies nicht magisch sondern sie erfahren ihren transzendentalen Inhalt erst durch die Bearbeitung. „Das Material an sich ist leer, an sich bedeutungslos. Seine Kraft gibt ihm der Künstler.“⁹³ Die Verwandlung der Materie wird somit im Werk Tàpies thematisiert.

Viele Werke von Tàpies, wie zum Beispiel *Esbós* (Skizze, 1958; Abb. 33), spielen auf dieses alchemistische Element an, indem sie die Materie im Stadium des Siedens und der Verwandlung zeigen. Die Mystiker von gestern und der Künstler von heute können als geistige Alchemisten betrachtet werden, die nach einer inneren Verwandlung streben, die das Ich überwindet, einer Art Selbstverwandlung in das geistig Unförmige. In diesem Kontext, der Vorstellung von der Materie als Magie, Mimese und Alchemie, sind die Materialbilder über jenen Formalismus hinaus zu betrachten. So erschließt sich der Zusammenhang zwischen auf den ersten Blick so konträren Werken wie *Porta*

⁹¹ Vgl. Pere Gimferrer 1976, S. 31-46. Tàpies Interesse an Enrique Villena bestätigt sich durch dass bereits 1949 *Dau al set* einen Text von Villena publizierte, den Tàpies handschriftlich reproduziert hatte. Ebenso in vielen seiner Werke bezieht sich Tàpies auf Ramón lo Foll, eine Figur aus Lulls Schrift *Blanquerna*, die Lull selbst darstellt.

⁹² A. Jaffé 1982, S. 253

⁹³ Antoni Tàpies 1971, S. 19

metàl-lica i vioí (Metalltür und Violine, 1956; Abb. 34), die aus rein formeller Sicht mit anderen Werken dieser Epoche, wie *Terra i pintura* (Erde und Gemälde, 1956, Abb. 31), unvereinbar scheinen, mit dem Gesamtkonvolut der Materialbilder.

Vor allem 1956 malte Tàpies eine Reihe von Bildern, die hauptsächlich aus parallel verlaufenden gewellten Streifen bestehen, unter anderem *Relleu ondulat gris* (Gewelltes graues Relief, 1956; Abb. 35) und *Gris i negre* (Grau und Schwarz, 1956; Abb. 36). Diese Streifen lassen sowohl an Werke Mirós denken, in denen Ackerfurchen zentrale Motive sind, als auch an die Werke von Zeitgenossen Tàpies wie Frank Stella und Jasper Johns. Zugleich haben die gewellten Linien Tàpies den universellen Charakter eines Motivs, das sich in allen Epochen wieder findet, als Acker- bzw. Wasserlinien der assyrischen, ägyptischen, griechischen oder römischen Kunst. Das Motiv findet sich in der alchemistischen Tradition des Flusses und der Bewegung der Elemente. In der symbolischen Tradition des Ostens wie des Westens wird darüber hinaus die Schlange mit dem Wasser assoziiert. In der alchemistischen Tradition stehen das gepflügte Feld, das Wasser und die Schlange für die ständige Erneuerung der Erde. Vor diesem Hintergrund wird der Bezug zur Alchemie auch in weiteren Werken von 1956 ersichtlich, wie zum Beispiel in *Solcs grisos* (Graue Furchen, 1956; Abb. 37), einer Komposition aus parallelen Streifen, die als Schlangenspuren interpretiert werden können. Ebenso ist die schlängelnde Form ein wesentliches Element eines weiteren Bildes von 1956, das den bezeichnenden Titel *Serp* (Schlange, 1956; Abb. 38) trägt. So erschließt sich der Zusammenhang von *Porta metàl-lica i violí* (Metalltür und Violine, 1956) und den eben besprochenen Kompositionen über ihr charakteristisches Merkmal der parallelen Streifen.

Die Verwendung von primären, minderwertigen, ausrangierten und traditionell als unästhetisch geltenden Materialien wie einem Haufen Erde oder einer alten Metalltür zielt in ein und dieselbe Richtung, nämlich die Spiritualität zu verdeutlichen, die allen Dingen inne wohnt. In diesem Sinne versteht sich Tàpies als Alchemist, der unbedarfte Materialien im künstlerischen Prozess in schöne, beseelte Objekte transformiert. Die Geige auf der metallenen Tür zeigt, dass dem Materiellen etwas Spirituelles, Schönes zugestanden wird, in diesem Fall die musikalische Schönheit, welche ein scheinbar unmelodischer, hässlicher Gegenstand besitzt. Das für Tàpies so charakteristische x, das die Tür durchkreuzt, verstärkt die Präsenz des Künstlers als *Demiurg*, der dem Unbelebten in seiner Zusammenführung im Kunstwerk Leben einhaucht.

Diese alchemistische Idee durchzieht das gesamte Werk von Tàpies, und in einigen Arbeiten ist sie sehr explizit nachvollziehbar. So malt er 1971 *Blau emblemàtic* (Emblematisches Blau, 1971; Abb. 39), ein Bild, auf dem eine Wolke vor einem blauen Hintergrund schwebt. Die Wolke ist etwas, das „ist“ und zugleich „nicht ist“, das sich ständig wandelt und am Blau des Hintergrunds Teil hat. In der Interpretation von José Luis Barrio-Garay steht das *A* für den Beginn aller Dinge und das *B* für das Verhältnis der vier Elemente zueinander⁹⁴. So bringt das Gemälde treffend die pantheistische Einheit aller Dinge in ihrer permanenten Entstehung zum Ausdruck.

Die Motive wurden in den Materialbildern vom Künstler nicht abschließend formuliert, sondern sind in der Materialität der Bildtafeln mit gegenwärtig im Werden begriffen. Ein Werden, welches sich in der Wahrnehmung durch den Betrachter erschließt und somit mit den gewonnen Erkenntnissen hinsichtlich der Wahrnehmung aus dem dritten Kapitel zu verschränken ist. Zur Erklärung dieser Mitgegenwärtigkeit in der Wahrnehmung durch den Betrachter möchte ich hier erneut Maurice Merleau-Ponty bemühen, der die „*Wahrnehmung als Präsenzbewusstsein*“⁹⁵ definiert.

Analog wird in der Wahrnehmung der Materialbilder die menschliche Präsenz in der Welt als kontinuierlicher Prozess des Werdens formuliert, das heißt, dass es sich bei Phänomenen nicht um eine statische Realität handelt, sondern um Erscheinungen, die im permanenten Werden begriffen sind und erst in der Wahrnehmung entstehen. Dem Zeitbegriff wird in der Philosophie von Merleau-Ponty dabei gleichsam eine transzendentalphilosophische Funktion zugemessen; mit ihm wird, ausgehend von einem leiblichen Subjekt, die Bedingung der Möglichkeit des Verhältnisses zwischen Subjekt und Welt expliziert. Die wesentlichen Bestimmungen der Zeit sind ihre Produktivität und nicht totalisierbare Offenheit: „*es ist essentiell für die Zeit, zu werden und nicht zu sein, sich niemals gänzlich zu konstituieren*“⁹⁶. Diese ursprüngliche, produktive Zeit, aus der all ihre Innerzeitlichkeit und zugleich das Verhältnis von Bewusstsein und Welt entspringen, kommt als Dimension unseres Seins in den Blick. In Anlehnung an Husserl wird sie als intentionales Geflecht beschrieben, in dem sich die

⁹⁴ Jose Luis Barrio – Garay, Beitrag in: Antoni Tàpies (1977), *Thirty-Three Years of his Work*, Ausstellungskatalog, Albright-Knox Art Gallery New York, S. 16

⁹⁵ Maurice Merleau-Ponty 2003, S. 112

⁹⁶ Maurice Merleau-Ponty 1945, S. 407

einzelnen Dimensionen in einer Bewegung der Zeitigung zu einer horizontartigen, offenen Unendlichkeit verschränken. Obwohl keine Dimension aus einer anderen abgeleitet werden kann, räumt Merleau-Ponty der Gegenwart, die wesentlich „*in Richtung einer Zukunft und einer Vergangenheit transzendiert*“⁹⁷, eine Vorrangstellung ein. Diese Gegenwart wird in den Materialbildern thematisiert durch die Formulierung der Motive in Entstehung und Auflösung. Infolgedessen wird an dieser Stelle vorgeschlagen, dass der Künstler durch die in diesem Kapitel besprochene Darstellung des Werdens in den Materialbildern die Zeit in seinen Bildern als dynamische Gegenwart formuliert.

IV.3 Exkurs: Assemblagen und Objekte

In diesem Exkurs sollen Antoni Tàpies Assemblagen und Objekte besprochen werden, welche im Gegensatz zur Zeit der Materialtafeln stehen und den Künstler bei seinem forcierten Bemühen zeigen, sich neue Ausdrucksmöglichkeiten zu erschließen. Die konkreten Objekte, die in das Bild Eingang fanden, bergen die Zeit ihrer Entstehung und ihres Gebrauchs in sich, die sich mit der Gegenwärtigkeit der Erdmaterialien im Materialgemisch als *materia prima* verschleifen. In diesem Abschnitt soll erläutert werden, in wie weit diese zeitliche Ambivalenz problematisch ist für ein Gesamtwerk, das auf der Prämisse der Gegenwärtigkeit und Unmittelbarkeit fußt.

Das Werk Tàpies kennzeichnet sich ebenso durch Gegenstände, die als gebrauchte Dinge in den Kunstkontext überführt werden, indem sie vom Künstler mit seinem charakteristischen Materialgemisch bearbeitet werden, sich zum Teil als autonome Plastiken definieren und zum Teil in die Leinwand integriert werden. Mit seinen Objektarsenalen interveniert er gegen die Entwertung von Dingen und Materialien, gegen den Konsumterror. Im Zentrum dieser Archive des Gebrauchs stehen einerseits Materialien, die mit dem Körper in Berührung standen, von ihm geformt wurden wie beispielsweise Kleidungsstücke, andererseits Möbelstücke, die den Alltag prägen. Mit der Aufwertung der Materialität geht eine zunehmend ins Blickfeld geratene Taktilität einher. Hier handelt es sich, analog zu den Materialbildern, um eine bewusst gesetzte Reaktion gegen die Vorherrschaft des visuellen Sinns, die vollzogen wird durch den

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty 1945, S. 481

Ausstieg aus dem konventionell gedachten Bild und eine Spurensicherung, die den Tastsinn als einzig verlässliche Sinnesinformation zu rehabilitieren sucht.

Gegen Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre widmete sich Tàpies verstärkt seiner Arbeit mit Objekten und seine Werke aus jener Zeit wirken, als würden sie die Grenzen des Bildes sprengen. Zweifellos fiel dieses erneute Interesse des Künstlers am Objekt mit den Bestrebungen der *Arte povera* in Europa und dem *Postminimalismus* in den USA zusammen. Doch obwohl ihm diese neuen Kunstrichtungen als Anregungen gedient haben mögen, sollte man nicht außer Acht lassen, dass Tàpies sich bereits mit seinen ersten Materialbildern, wie *Porta metàl·lica i violí* (Metalltür und Violine, 1956; Abb. 34) intensiv mit der Welt der Objekte auseinandergesetzt hatte und Karton auf ihn, vor allem seit den 1950er Jahren, eine große Faszination ausgeübt hat.

Tàpies hat immer wieder betont, dass er weder ein gegenständlicher noch ein informeller Maler sei und hervorgehoben, dass seine Bildwelt einerseits durch ihre stoffliche Konkretheit und andererseits durch die Aufnahme und Reflexion des Sichtbaren mit den Phänomenen der körperlich-dinghaften Welt korrespondiere und er auf diese Art die Realität in seine Bilder einarbeitet⁹⁸. So besteht die früh entstandene Objektassemblage (*Porta metàl·lica i violí*, 1956) aus einem abgenutzten Metallrolladen, auf den eine Geige am rechten Rand appliziert ist. Zusätzlich bestimmt ein links unten mit breitem Pinsel in schwarz aufgemaltes x-Zeichen die Wirkung. Interessanterweise wählte Tàpies das Fundstück für eine Schaufenstergestaltung, die ein Modehaus Barcelonas bei ihm in Auftrag gegeben hatte⁹⁹. Es ist leicht vorstellbar, wie dieses Relikt der banalen Alltagssphäre in einer Umgebung von Eleganz und Mode gewirkt haben muss, obwohl seine aggressive Ausstrahlung durch die montierte Violine leicht zurückgenommen und damit an die musische Sphäre rückgekoppelt ist. Diese Arbeit blieb zunächst eine Ausnahme, und Tàpies wendete sich erst zu einem späteren Zeitpunkt seiner Entwicklung konsequent den Möglichkeiten der direkten Präsentation von Alltagsdingen zu.

Doch bereits Ende der 1950er Jahre interessierte er sich in besonderem Maße für alte, weggeworfene, von Benutzung und Verschleiß gezeichnete Karton- und Pappstücke. Ob er sie roh beließ oder durch leichte Spuren einer unauffälligen Behandlung als

⁹⁸ Antoni Tàpies 1977, S. 293

⁹⁹ Vgl. Andreas Franzke 1992, S. 83-120

Bildträger und in weiterer Konsequenz sogar als Bildtafeln akzeptierte, prägen sie eine Reihe von Werken, die eine neue Brisanz in die Kunst des Malers bringen.

Das Kartonstück von *Cartó amb dues taques negres* (Karton mit zwei schwarzen Flecken, 1959; Abb. 40) besaß nach seiner geringfügigen Inszenierung mit zwei schwarzen Farbflecken auf den mittleren, durch Knicken des Kartons entstandenen zwei Rechtecken so viel Anziehungskraft auf den Künstler, dass er in seinem Materialbild *Gris amb taques negres* (Grau mit schwarzen Flecken, 1959; Abb. 41) nicht nur die Form nachstellte, sondern auch den stofflichen Charakter des Kartons mit seinem üblichen Auftragsgemisch zu suggerieren versucht. Tàpies hat eindrucksvoll beschrieben, wie er sich von der Vorstellung leiten ließ, Materie in ihrer elementarsten Erscheinungsform zu gebrauchen und sie als vernachlässigten Wert zu rehabilitieren: *„wie bereits erwähnt, machte ich gegen Ende 1958 vermehrt Bilder mit Materialien, die im allgemeinen eher als armselig betrachtet werden. Ich verspürte die Notwendigkeit, ganz nachdrücklich jene Botschaft des Unsichtbaren, des von der Zeit Abgenützten, manchmal aber auch dramatisch Aufgeladenen, noch zu vertiefen. Neben den großen Mauerkompositionen – die im Schrei wie in der Stille wurzeln können – nun die Rückstände, der Bodensatz des Alltags. Im Grunde handelt es sich hierbei um eine bewusste Wiederaufnahme von Themen und Gedanken, die mich früher schon fasziniert hatten. Im Zuge meines Experimentierens war ich auf ein Material gestoßen, das, wie ich noch heute empfinde, ungeheure Evokationskraft birgt: Karton, graues anonymes Zeug, das sich gegen jede Art von Bearbeitung sträubt und unter schon dem leisesten Druck der Finger leidet und zerreißt...“*¹⁰⁰

Der Umgang mit gefundenen, von ihren Vorbesitzern achtlos zerrissenen Pappstückchen bleibt nicht auf das Jahr 1959 beschränkt, sondern durchzieht wie ein roter Faden die Produktion der nachfolgenden Jahre. Tàpies erkennt die Faszination dieses Materials und lässt sich von ihm herausfordern. Der Künstler lenkt die Aufmerksamkeit auf wertlosen Abfall unserer Verpackungsivilisation und erreicht mehr noch durch die Art und Weise der Auswahl und Darbietung, als durch formgestalterische Eingriffe höchst eigenständige, ausdrucksstarke Werke, die sich unmissverständlich wie seine Materialtafeln als Arbeiten von Antoni Tàpies ausweisen. Indem er sich von seinem üblichen Verfahren abwendet und sich eine andere

¹⁰⁰ Antoni Tàpies 1977, zitiert nach Tàpies 1988, S. 255

Stofflichkeit erschließt, die nicht mehr eine vom Künstler hergestellte, sondern präfabrizierte ist, gibt er seiner Bildsprache neue Impulse¹⁰¹.

Unbestritten bleibt die Evokation geheimnisvoller Wandflächen, zumeist in dumpfen, verdichteten Farben, wie es sich in den 1950er Jahren herauskristallisiert hatte, auch noch für nahezu alle Arbeiten des folgenden Jahrzehnts maßgeblich. Doch gleichzeitig wächst das Interesse des Künstlers an gestalterischen und technischen Experimenten. Schon die Erweiterung seines bildnerischen Spektrums durch den Umgang mit alten Kartonstücken hatte sich ungemein stimulierend auf seine Arbeiten ausgewirkt. Von daher wundert es nicht, dass Tàpies zunehmend die Objektsphäre direkter in seine Assemblagen zu integrieren sucht. Die Violine in *Porta metàl·lica i violí* bleibt hierbei eine Ausnahme, denn generell fällt sein Blick dabei vorerst nicht auf wertvolle Dinge, sondern auf banale Alltagsobjekte und Reststücke.

Hierfür ist ein wichtiges Beispiel die *Collage de la plata* (Kollage des Tellers, 1962; Abb. 42). In die Bildkruste, die deckend mit einer dünnen Schicht des für Tàpies typischen Auftragsgemisches überzogen ist, ist eine ovale Keramikschale integriert und anschließend mit der gleichen Farbe wie die übrige Bildfläche übermalt. Dieses Oval wirkt wie ein matter Spiegel, es zieht den Blick an und stößt die Aufmerksamkeit, die der Betrachter ihm entgegenbringt, auf diesen zurück, denn nichts spiegelt sich auf der stumpfen Fläche. Der Teller wirkt fremdartig und vertraut zugleich, als Gegenstand akzentuiert er innerhalb der Komposition ein maßgebliches Formelement. Er ist als Fertigteil zwar nachvollziehbar, trotzdem dem materiellen Geist seiner Umgebung so anverwandt, dass er geradezu zu einem Bestandteil von ihr geworden ist. Tàpies bricht in einer derartigen Bildfindung zwar die Dominanz des Auftrags und relativiert ihn in seiner stofflichen Präsenz, gleichzeitig demonstriert der Künstler, wie triviale Dinge im Kunstwerk einen neuen Stellenwert erhalten können.

Diese Doppelstrategie im Umgang mit Fakten, ihre unmittelbare und nahezu unveränderte Übernahme in die Kunst aufgrund ihrer Signalfunktion einerseits und ihrer Verwandlung und ihr Aufgehen in einer Komposition als rein formaler Aspekt andererseits, lässt sich auf besonders spannende Weise in zwei Arbeiten des Jahres 1962 beobachten. In *Pintura sobre bastidor* (Rahmenbild, 1962; Abb. 43) hat Tàpies die Rückseite eines auf einen Keilrahmen gespannten Leinwandbildes als Vorderseite gewählt. Die Lattenkreuze sehen aus wie Rückseiten eines Gemäldes. Der Künstler

¹⁰¹ Vgl. Andreas Franzke 1992, S. 83-120 zum Einfluss der Objektassemblagen auf die Materialbilder

spielt die unterschiedlichen Materialqualitäten der groben Rohleinwand und des ihr farblich verwandten Gerüsts aus. Hinzu treten aufwendig hergestellte, wirkungsvolle Zusätze, die farblich sogar dem Rahmen in etwa entsprechen; es handelt sich um auf die Latten aufgebrachte kleine Rechtecke aus dem Gemisch aus Marmorstaub und Leim. Das fremdartige Material, das der mit der Arbeit des Künstlers vertraute Betrachter üblicherweise auf der Vorderseite der Bildtafeln erwartet, irritiert ihn nun auf der Rückseite, zumal die Elemente aus steinharter Substanz gebildet sind und an Schließen, an Scharniere und an Winkeleisen erinnern, ein Eindruck, den eingedrückte Abdruckrahmen und Löcher verstärken. Damit löst er im Betrachter eine weitere Irritation aus, wenn dieser erkennt, dass diese Formteile keineswegs funktionstüchtig sind, sondern sie Metallbeschläge nur imitieren.

An diesen Beispielen lässt sich erkennen, dass Tàpies, obwohl er auch wie die Künstler der *Arte povera* antiindustrielle vergängliche Gebrauchsgegenstände verwendet, die ihrer eigenen Natur beraubt sind und eine symbolische Bedeutung erhalten, diese doch immer so behandelt und neu ordnet, dass genau wie auf den Materialbildern als erstes die Hand des Künstlers zu erkennen ist. Tàpies zeigt nicht die Gegenstände so wie sie sind, die physische Präsenz der Objekte drängt sich nicht unmittelbar auf, sondern der Künstler fügt sie in seine Sprache ein. Dieser Aspekt der Eingliederung der Objekte kommt besonders stark in einem Werk wie *Armari* (Schrank, 1973; Abb. 45) zum Ausdruck, so zeigen die geöffneten Türen ein A, die Rückseite des Schranks ein T, die auf den Namen des Künstlers verweisen. Ebenso ist die Wäsche im Inneren auf eine betont expressive Weise angeordnet. Daraus könnte man schließen, dass das Objekt und der Raum in dem es sich befindet, kein eigenes Leben haben, sondern dass sie vielmehr als direkter Ausdruck der Handlungen, Gefühle oder Erfahrungen des Künstlers dienen.

Er nimmt schließlich den Aspekt des Eingriffs in den Raum zurück zugunsten einer *Kannibalisierung durch den Rahmen der Malerei*¹⁰², indem er sich von der autonomen Plastik abwendet und dazu übergeht, die Objekte wieder in die Malerei einzugliedern, wie beispielsweise an *Pantalons sobre bastidor* (Hose auf Rahmen, 1971; Abb. 46) oder *Palla i fusta* (Stroh und Holz, 1969; Abb. 47) deutlich wird. In beiden Fällen sind sowohl das Stroh, als auch die Hose auf die Ebene der Malerei reduziert, und der

¹⁰² Vgl. Manuel J. Borja-Villel, in: Antoni Tàpies 2004

Betrachter erfährt sie in erster Linie visuell, frontal und statisch, während der räumliche Aspekt zurückgedrängt wird.

Trotz der Verbindung der Objekte mit dem für Tàpies so charakteristischen materiellen Auftragsgemisch wie sie in diesen Assemblagen vom Künstler vollzogen wird, bleiben diese Werke hinsichtlich ihrer Zeitlichkeit problematisch. Als Alltagsobjekte, die durch die Spuren ihres Gebrauchs geprägt sind und einer spezifischen, erkennbaren Epoche entstammen, weisen sie eine andere Gegenwärtigkeit auf als die Mauertafeln, die durch das Werden der Motive eine sich stets aktualisierende Präsenz versprechen. Die Konsumgüter der Assemblagen hingegen bergen eine konkrete Referenz ihrer abgeschlossenen Entstehung und ihres vergangenen Gebrauchs.

Beschäftigte sich Antoni Tàpies in den 1970er Jahren stark mit Assemblage und Objektkunst, so ist die Gegenstandswelt in der Mehrzahl seiner Arbeiten ab den 1980er Jahren in ihrer Lesbarkeit reduziert ins Bild gebracht. So ziehen die Hinweise etwa auf Körper oder Dinge in den Firnisbildern selten darauf ab, dem Betrachter mehr als nur Andeutungen zu vermitteln. In einigen Bildern kommt der Maler ganz ohne Bezüge zur körperlich-dinghaften Sphäre aus, die im übrigen seine Bilderfindungen der letzten Jahre in einer freien, zugleich aber auch konzentrierten Weise prägt¹⁰³.

¹⁰³ Vgl. hierzu Andreas Franzke 1992, S. 207 - 346

V Die Materialbilder als Erinnerungsräume

zur kulturellen Identitätsstiftung

„...wäre die Hoffnung gering,
wäre sie schlecht gezeichnet und
das Wort keine Tat,
auch diese Zeilen wären
kein Gedicht.“¹⁰⁴
(Joan Brossa)

V.1 Die Zeitlichkeit der Erde

Die Analyse des Werks von Antoni Tàpies hatte sich, ausgehend von der Annahme der inhärenten Zeitlosigkeit der erdigen Grundmaterialien, in den vorangegangenen Kapiteln mit der Gegenwärtigkeit seiner Kunst beschäftigt. Es wurde festgestellt, dass das Material nichts außer sich selbst darstellt, keine konkreten externen Motive abbildet und ebenso nicht zur Erzählung strukturiert ist. Mit dieser Unmittelbarkeit des Materials geht ebenso eine zeitliche und räumliche Gegenwärtigkeit einher. Die Betonung der Materie impliziert das Verschwinden der Aspekte der Zeit- und Räumlichkeit, denn sie bildet keine Räume mehr und gehorcht keiner zeitlichen Struktur. Die Materie entwickelt eine bisher unbekannte Dimension der Aggression, eine unkontrollierbare Vitalität.

Die verwendeten Naturstoffe wie Erde, Sand, Asche oder Marmorstaub scheinen zunächst zeitlos zu sein, vor allem im Vergleich zu den *Ready-mades*, denen ihre industrielle Fabrikation als historisches Kennzeichnen eingeschrieben ist oder im Vergleich zu Gebrauchsgegenständen, denen die Spuren ihrer Nutzung anzusehen sind. Doch hat bereits Theodor W. Adorno in seiner Ästhetischen Theorie 1973 vor diesem Trugschluss der Zeitlosigkeit natürlicher Materialien ausdrücklich gewarnt, einer Schrift, die zeitgleich zur Entstehung der *Arte povera* mit ihren charakteristischen armen Materialien entstanden ist. „Der Rigorismus der jüngsten Entwicklung, der schließlich im emanzipierten Material“ münde, heißt es bei Adorno, „gehört der historischen Tendenz nur desto rücksichtsloser in der Illusion reiner Gegebenheit des

¹⁰⁴ Zitiert nach Antoni Tàpies 1974, in: Kunst der Avantgarde und der katalanische Geist, S. 23

qualitätslosen Materials. Die Entqualifizierung des Materials, an der Oberfläche dessen Enthistorisierung, ist selber eine geschichtliche Tendenz...“. Diese Überlegung führt Adorno fort und nimmt direkt Bezug auf Naturstoffe, wenn er betont, dass: *„Material (...) auch dann kein Naturmaterial (ist), wenn es dem Künstler sich als solches präsentiert, sondern geschichtlich durch und durch.“*¹⁰⁵ Diese Geschichtlichkeit, der sich gerade auch die Naturstoffe nicht entziehen, hat unterschiedliche Ebenen. Zum einen ist jeder Stoff das Ergebnis und der Ausdruck der Naturgeschichte, und zum anderen ist die Verwendung bestimmter unbearbeiteter Naturstoffe ein historisches Phänomen und Ausdruck bestimmter historischer Bedingungen. In dieser bewussten Negation der Geschichtlichkeit, so Adorno, ist das Negierte und somit die Geschichte selbst enthalten.

Diese Geschichtlichkeit der Erde steht in Beziehung zu den Ursprungsmythen und dem Status der Erde als einem der vier aristotelischen Elemente Erde, Wasser, Feuer und Luft. Die Erde ist schon seit jeher da und ist als Urstoff bereits mit Bedeutung angereichert. Die antike Lehre der Elemente verlor erst durch die Entstehung der modernen Wissenschaften zunehmend an Plausibilität, dennoch galt die Erde bis ins 19. Jahrhundert als Ursprung des Lebens und Vergehens, während im Zuge der Nationalstaatenbildung die Erde eine nationale Konnotation erfuhr und als Muttererde Heimat verkörperte. Als Urstoff tritt Erde in verschiedenen Schöpfungsmythen auf: sie ist der irdische Stoff, aus dem der Mensch geformt wurde. Prometheus verfährt ebenso wie der alttestamentarische Gott bei der Schöpfung Adams, und in der Kabbala werden die Golems aus Lehm nach dem Ebenbild des Menschen gestaltet.¹⁰⁶

Der Naturstoff kann, über die Nutzung von authentischem Naturmaterial und die Betonung der Naturgeschichte, aber auch mit Geschichte und Geschichten belegt werden und so als Zeuge singulärer Ereignisse der Menschheitsgeschichte inszeniert werden. Die unspezifischen Fundstücke bezeugen auf diese Weise spezifische Situationen und vergegenwärtigen in der Erinnerung des Sammlers und des Betrachters zu einem späteren Zeitpunkt und in einem neuen Kontext etwas, das ihnen selbst nicht eigen ist. Die erinnernde Rekontextualisierung belegt die ausgewählten Stücke mit einer singulären Geschichte, für die es zum bezeugenden Dokument wird.

¹⁰⁵ Theodor W. Adorno 1973, S.223

¹⁰⁶ Vgl. Monika Wagner 2005; Joachim Ritter 1980, S. 841.

Im Kunstwerk kommen den inszenierten Fundstücken bzw. authentisch nachgebildeten Fundstücken im Sinne physischer Relikte eine andere Beweiskraft zu, als dem abbildhaften, gemalten Bild. Da die hierfür applizierten Materialien nicht vom Künstler gemacht wurden, sondern scheinbar aus einer Zeit stammen die vor der Entstehung des Werks liegt, erscheinen sie als authentische Zeugen. Diese natürlichen Souvenirs können so als profane Reliquien aufgefasst werden. Obwohl sie nicht wie die Berührungsreliquien des Mittelalters aus dem heiligen Land stammen und auch nicht als Heilsbringer verehrt werden, verbindet sie der zentrale Aspekt der Bezeugung von Vergangenem, als sei es in der Erde gespeichert.

Sind diese Materialien nun auch noch gewöhnlich und verbreitet, so steigert sich die Wahrscheinlichkeit, dass sie beim Betrachter darüber hinaus eigene Erinnerungen und Assoziationen hervorrufen. Die elementaren Stoffe der Natur scheinen hierfür prädestiniert zu sein durch die universelle Zugänglichkeit und die Vielzahl der Interpretationen, mit denen sie belegbar sind. Diese zu erläuternde Speicherfähigkeit ist neben der bereits in Kapitel 4 besprochenen Formbarkeit die wohl wichtigste Eigenschaft des Materials Erde. Die Vorstellung der Speicherfähigkeit der Materie wird gleichermaßen genutzt, um Spuren zu konservieren wie um Spuren zu legen, um also in dieser unentwirrbaren Verschränkung Geschichte als Gedächtnispotential frei zu setzten.

V.2 Das Werk als Gedächtnisarchäologie

Mnemosyne war in der antiken Mythologie die Personifikation des Gedächtnisses, die Tochter des Ge und des Uranus, der Erde und des Himmels. Sie gebar die Musen, die Künste als Kinder des Gedächtnisses. Die Kunst von Antoni Tàpies hat in diesem Mythos ihren Ursprung und ihr Gleichnis. Sein Oeuvre erweist sich als eine gewaltige Gedächtnisarchäologie, als immense Topographie des Geistes. Die Orte der Erinnerung, die das Gedächtnis in Bildern und Sprache speichert, ruft Tàpies wach in seiner kargen Kunst durch eine sinnlich wahrnehmbare Sprache der Erdmaterialien und Dinge, an die sich Erinnerungen heften, worin Vergangenes seine Spuren hinterlassen hat und worin selbst dem Verschwundenen seine Fortdauer in der Erinnerung durch Abdrücke in der Erde gesichert ist.

Vergleichbar mit Sedimenten im Erdreich und archäologischen Schichten, die aufeinander Bezug nehmen, die durch Ausgrabungen oder geologische Verwerfungen in Bruchstücken an die Oberfläche kommen, führt dieses Werk in seinen

Materialschichten Fragmente der Vergangenheit mit sich. In bruchstückhaftem Erinnerungscharakter erscheinen sie an der Bildoberfläche. Der Ausstieg aus dem konventionellen Leinwandgemälde ist nur eines von verschiedenen Mitteln, die Verbindung zur Geschichte als Osmose von Vergangenen und Gegenwärtigem herzustellen. Den zeitlosen Naturstoffen, vor allem Erde, Sand, Lehm und Stroh wird die Rolle zugewiesen, historische Ereignisse zu bezeugen. Da die Materialien aber Geschichte nicht abbilden, sondern aufrufen, zielen sie auf eine Verflüssigung von Geschichte, für die Tàpies eine Reihe von Sedimenten liefert. Als Naturspolien behalten sie bei aller historischer Indienstnahme jedoch auch ihre Gegenwärtigkeit. Tàpies operiert in seinen Mauerbildern mit dem Pathos des Authentischen. Seine Strategie zur Erzeugung des Unmittelbaren liegt in der Einbeziehung physischer Stoffe, die nicht darstellen, sondern das sind, was sie thematisieren, nämlich Erdmauern. Die zerborstene Erde wird zum Beweisstück für etwas höchst Vages, das jedoch mit der Unmittelbarkeit der Anschauung argumentiert. Das künstlerische Material des Sandes, dessen körnige Substanz für gewöhnlich mit dem Zerrinnen der Zeit in Verbindung gebracht wird, ist in den Materialbildern fixiert und somit ist Zeit angehalten, um Raum für die Erinnerung zu schaffen. In dieser materiellen Ambivalenz zwischen verstreicher und angehaltener Zeit, suggeriert die Zeitlichkeit und Gegenwärtigkeit des Materials demnach die Unabgeschlossenheit der Geschichte. Tàpies schafft dem Betrachter ein morphologisches Gedächtnis, in dem etwas im kollektiven Gedächtnis Enthaltene, aber mehr oder weniger Verschüttete mit der Strategie unmittelbarer Suggestionskraft aufgerufen und dem Betrachter überantwortet wird. Das Gedächtnis, so heißt es in Walter Benjamins Denkbildern, *„ist das Medium des Erlebten, wie das Erdreich das Medium ist, in dem die alten Städte verschüttet liegen. Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muss sich verhalten wie ein Mann, der gräbt. Vor allem darf er sich nicht scheuen, immer wieder auf ein und denselben Sachverhalt zurückzukommen – ihn auszustreuen wie man Erde ausstreut, ihn umzuwühlen wie man Erdreich umwühlt.“*¹⁰⁷ Aber der Sachverhalt, um dessen Willen man grabe, so Benjamin, lässt sich nie abschließen. Tàpies knüpft so an das Konzept von Erinnerung als permanenter Verpflichtung der (Re)Konstruktion des Vergangenen an.

¹⁰⁷ Walter Benjamin 1972-1982, S. 400

V.2.1 Das kollektive und kulturelle Gedächtnis

Das Werk Tàpies steckt voller Spuren, Zeichen, Zitate, bildhafter wie textlicher Art. Sie haben ihre Orte und Räume, ihre realen wie imaginären, individuellen wie kollektiv kulturellen; in diesem Sinn ist darin eigene wie gemeinsame Geschichte aufgehoben. Man könnte glauben, dass der Aussagewert dieser häufig so bewusst unlesbar gemachten Zitate, Zeichen, Symbole, die ein Mal verwischt, ein anderes Mal durch Spiegelschrift, Fremdsprache oder Codierung verrätselt sind, primär im Bereich des Ästhetischen liegt und sich für den Betrachter gar nicht enthüllen soll und folglich der Sinn lediglich dem Urheber, dem Künstler als Erinnerungsarchäologen vorbehalten bleiben soll. Jedenfalls ist diese Geheimsprache eine Abwehr der schnellen und oberflächlichen Betrachtung und in ihr kommt das vom Künstler eingeforderte Betrachtungsspiel seiner Kunstwerke abermals zum Ausdruck. Diese vom Künstler intuitiv gesetzten Zeichen lassen sich nämlich dechiffrieren, über sie kann man zu ihrem Ursprung und zu ihrer Bedeutung vordringen. Denn erst über die Entdeckung der Zeichen, Wörter und Symbole lässt sich die kulturelle Tradition seiner Heimat Katalonien verstehen, an die erinnert werden soll. Das Werk wird dadurch weder seiner charakteristischen hermetischen Verslossenheit noch seiner Assoziationsweite beraubt, denn erst im Erkennen seiner Kulturtiefe wird für den Betrachter sein Reichtum erfahrbar, in der Entdeckung eröffnet sich eine Fülle neuer Assoziationen, weil das Erinnerte nicht illustriert wird, sondern lediglich indexikalisch darauf verwiesen wird. In der Materie, die Tàpies für seine Zwecke herstellt und einsetzt, hinterlassen die Eindrücke ihre sichtbaren Spuren, es offenbart sich ein Netz von Verbindungen, in dem die Spuren in einem komplexen Verhältnis zueinander stehen und einen lebendigen Austausch von Sichtbarem und Unsichtbarem eingehen.

Die Unterscheidung zwischen individueller Erinnerung des Künstlers und kollektiver Erinnerung macht es in diesem Rahmen notwendig, den Begriff *kollektive Erinnerung* genauer zu beleuchten. Im Kunstschaffen wird für gewöhnlich und vor allem in Hinblick auf seine Betonung der Betrachterpartizipation von einer Rezeption ausgegangen, die auf eine Form von Erinnerungskonstruktion abzielt, die sich durch ihren kollektiven Charakter auszeichnet. Obwohl auch die individuelle Erinnerung für den Rezipienten in gewissem Sinne nachvollziehbar ist, ist eine kollektive Übereinkunft notwendig, um die Rezeption im Grundsatz überhaupt zu ermöglichen. Für das Verständnis eines am kollektiven Gedächtnis arbeitenden Künstlers wie Antoni Tàpies

erscheint es angebracht, einen genaueren Blick auf die Thesen von Maurice Halbwachs sowie Aleida und Jan Assmann zu werfen.

V.2.2 Die *Mémoire collective*

Halbwachs zeigt 1925 in seiner Theorie zur *mémoire collective* anhand von Überlegungen zum Traum und zur Sprache detailliert die kollektiven Anteile des autobiographischen Gedächtnisses auf und kommt zum Schluss, dass der Rückgriff auf den sozialen Bezugsrahmen unabdingbare Voraussetzung für jede individuelle Erinnerung ist. Kollektives und individuelles Gedächtnis stehen in einer Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit und der Begriff des *mémoire collective* bezeichnet somit das kollektive Gedächtnis innerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens, was kulturelle Identitätsbildung und auch Gruppendifferenzierung schafft. Daraus geht hervor, „dass das gesellschaftliche Denken wesentlich ein Gedächtnis ist und dass dessen ganzer Inhalt nur aus kollektiver Erinnerung besteht, dass aber nur dasjenige von ihr und nur das an ihr bleibt, was die Gesellschaft in jeder Epoche mit ihrem gegenwärtigen Bezugsrahmen rekonstruieren kann.“¹⁰⁸

Ein weiterer zentraler Aspekt bei Halbwachs sind Gegenstände und Dinge, an Hand denen er zeigt, dass nicht nur Menschen bzw. Gruppen den Impuls zur Erinnerung auslösen können, sondern dass auch eine spezifische Erinnerung durch Gegenstände hervorgerufen werden kann. Der Ort, die Form, die Namen und die Überlegungen sind Mittel, „denen unser Geist die Gegebenheiten der Vergangenheit in den Griff nimmt, von denen uns ohne sie nur eine vage und undeutliche Erinnerung bliebe.“¹⁰⁹ Das Vergangene erscheint bei Halbwachs nicht als solches wieder, sondern das Vergangene wird vom Gedächtnis rekonstruiert, wobei jeweils von der Gegenwart ausgegangen wird. Diese Rekonstruktion des Gedächtnisses ist allerdings nur durch die Gesellschaft als gegenwärtigem Bezugsrahmen oder durch Dinge und Gegenstände, die ebenso einen Bezugsrahmen herstellen können, möglich. Die zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs im Rahmen der kollektiven Erinnerung ist die Identitätsbildung. Der Aspekt der Identitätsbildung aus der Erinnerung an eine gemeinsame Vergangenheit wird in den Schriften von Aleida und Jan Assmann weiter ausgeführt

¹⁰⁸ Maurice Halbwachs 1985, S. 20

¹⁰⁹ Maurice Halbwachs 1985, S. 52

und ist im Hinblick auf die Erinnerungsarbeit von Antoni Tàpies mit Bezug auf seine Heimat Katalonien von zentraler Bedeutung.

V.2.3 Das kulturelle Gedächtnis zur kollektiven Identitätsbildung

Aleida und Jan Assmann prägten Ende der 1980er Jahre im deutschsprachigen Raum den Begriff des kulturellen Gedächtnisses und vor allem durch die Akzentuierung des Zusammenhangs von kultureller Erinnerung, kollektiver Identitätsbildung und politischer Legitimierung macht ihre Theorie Phänomene beschreibbar, auf welche die Kulturwissenschaften seit den 1980er Jahren verstärkt ihr Augenmerk richten. Der in manchen Zügen den Erkenntnissen von Halbwachs verpflichtete Theorieentwurf des kulturellen Gedächtnisses basiert auf der grundlegenden Einsicht, dass zwischen einem kollektiven Gedächtnis, das auf Alltagskommunikation basiert, und einem kulturellen Gedächtnis, das sich auf symbolträchtige kulturelle Objektivationen stützt, ein qualitativer Unterschied besteht. Daher unterscheiden sie zwischen zwei Gedächtnisrahmen im Hinblick auf Inhalte, Medien, Zeitstruktur und Träger, nämlich das kommunikative Gedächtnis einerseits und das kulturelle Gedächtnis andererseits.

Das kommunikative Gedächtnis entsteht durch Alltagsaktionen, hat die Geschichtserfahrung der Zeitgenossen zum Inhalt, bezieht sich daher immer auf einen beschränkten mitwandernden Zeithorizont von ca. 80 bis 100 Jahren und die Inhalte sind veränderlich dadurch, dass sie keine feste Bedeutungszuschreibung erfahren und alle als gleich kompetent gelten, die gemeinsame Vergangenheit zu erinnern. Das kommunikative Gedächtnis gehört laut Jan Assmann zum Gegenstandsbereich der *Oral History* und dient als Oppositionsbegriff und Abgrenzungsfolie zum kulturellen Gedächtnis, welches den eigentlichen Fokus seiner Forschung darstellt. Unter dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses fasst Assmann wie folgt zusammen: „den jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümlichen Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern, -Riten, in deren Pflege sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugsweise aber nicht ausschließlich über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“¹¹⁰

¹¹⁰ Jan Assmann 1992, S. 13-15; Ein Bündel zentraler Merkmale legt den Gebrauch des Begriffs kulturelles Gedächtnis fest: Identitätskonkretheit (aus dem konstituierten kulturellen Gedächtnis wird die kollektive Identität abgeleitet), Rekonstruktivität (die Vergangenheit wird in der Erinnerung mit Gegenwartsbezug rekonstruiert), Geformtheit (die Kontinuität von Sinn ist auf feste Ausdrucksformen angewiesen), Organisiertheit (Institutionalisierung und Spezialisierung der Trägerschaft), Verbindlichkeit (es ergibt sich für die Gruppe eine klare

Jan Assmann weist in seinem einflussreichen Buch *Das kulturelle Gedächtnis* (1992) darauf hin, dass Gesellschaften einerseits Erinnerung zum Motor ihrer Entwicklung machen können (*heiße Kulturen*, ein Beispiel hierfür wäre das Alte Israel), andererseits können sie den geschichtlichen Wandel durch Erinnerung an das ewig Gleiche einfrieren (*kalte Kulturen*, Beispiele hierfür wären das Alte Ägypten und das mittelalterliche Judentum). Das Gedächtnis *heißer Kulturen* beruht auf Mythen im Sinne von Geschichten über eine gemeinsame Vergangenheit, die Orientierung in der Gegenwart und Hoffnung für die Zukunft bieten. Diese Mythen entfalten in der Regel sowohl eine *fundierende* als auch eine *kontrapräsentische* Motorik: *fundierend* und bestehende Systeme legitimierend wirkt der Mythos dort, wo er von der Gesellschaft als Ausdruck einer gemeinsamen Geschichte wahrgenommen wird, aus der sich gegenwärtige Verhältnisse ableiten bzw. zukünftige erstreben lassen. Eine *kontrapräsentische* und potentiell delegitimierende Bedeutung nimmt der Mythos an, wenn durch ihn den Defizienzerfahrungen der Gegenwart eine Erinnerung an die vergangene bessere Zeit gegenübergestellt wird.

Positioniert sich nun der Künstler wie Antoni Tàpies als *Erinnerer* in einem frei verfügbaren Feld kulturellen Materials und nimmt sich als Individuum in dieser neu formulierten Vorstellung zurück, so erhebt er den Anspruch, in seinem sozialen Bezugsfeld Identität zu stiften, durch die von ihm bewusst in der kollektiven Erinnerung wachgerufenen Vergangenheitsfragmente. Antoni Tàpies erhebt folglich den Anspruch, dass er vermittle: „*Der Künstler ist dem Leben unterworfen, er wandelt sich mit der Wirklichkeit, als deren Ausdruck er gilt. Diese ist ebenso wenig fixiert wie die Vorstellung, die wir uns von ihr machen. Ich betrachte daher die Aufgabe des Künstlers nicht als allein rezeptiv; er ist nicht, wie einige behaupten, der Reflex einer Epoche. Vielmehr glaube ich, dass er eine aktive Rolle spielt und dass er, in Übereinstimmung mit den Aufgaben vieler anderer, es in der Hand hat, unsere Vorstellung von der Wirklichkeit zu verändern. (..) Er sei weder Diener noch Herr, sondern einfach ein Mittler, ein Vermittler der Natur. Aber in einer Epoche wie dieser und in einem Land wie dem unseren, wo sich das menschliche Drama mit solcher Heftigkeit auf den ersten*

Wertperspektive und ein Relevanzgefälle), Reflexivität (das kulturelle Gedächtnis reflektiert die Lebenswelt der Gruppe, ihr Selbstbild und sich selbst).

Platz gedrängt hat, dass der Mensch bisweilen jegliches Maß für die Dinge verloren zu haben schien, ist es nicht verwunderlich, dass ich hinzufügen möchte: Vermittler, ja; aber Vermittler der veränderlichen Vorstellung, die sich der Mensch von dieser Natur macht. (...) Gerade aus Achtung vor dem Menschen erkläre ich jenen den Krieg, die den Menschen entwürdigen, dadurch will ich mithelfen, eine bessere Welt zu schaffen.“¹¹¹

Die erinnerungsbezogenen Handlungsstrategien setzen das Künstlerbild in ein neues Licht, sodass die künstlerische schöpferische Leistung mit einer vorgeblich neutralen Charakteristik versehen wird, die individuelle Urheberschaft wird untergraben, indem der Künstler sich selbst als Spurensicherer der Menschen begreift. Es handelt sich um Formen der Archivbildung wobei es um die Bergung des Vergangenen oder des im Verschwinden begriffen geht. Dabei ist das Sammeln in einem weiteren Schritt immer auch das Speichern und Transportieren in ein kollektives Gedächtnis.

Begriffe wie Archäologie, Erinnerung, Gedächtnis hat Tàpies mehrfach auf seine Werke angewandt, darauf verweisen Titel wie *Material memòria*, *Memòria de la llibertat*, *Memòria personal fragment biogràfic*, *Records*, *Dietari*, *Arqueologia política*, oder einfach *Arqueologia* womit er eine ganze Werkgruppe von Skulpturen aus gebranntem Schamotte Ton bezeichnete, die sich in der Tat mit Ausgrabungsfunden assoziieren. Der Zugang zu seinem Werk führt über das Erleben der sinnlich wahrnehmbaren, rauen, Farben aufsaugenden Oberflächen, das tiefere Verstehen aber über die Entdeckung der Wörter und Zeichen. Zeichen, Zitate, Symbole, sowie Spuren im Abdruck und in der Idee der Reliquie sind Topoi im Werk von Tàpies, sie bilden den entscheidenden thematischen Strang.

Schriftzeichen in der Simulation archäologischer Funde sind die frühesten Indizien für die kulturelle Gedächtnisarbeit von Tàpies in seiner Kunst. Diese Beschäftigung mit Schrift wurde vermutlich ausgelöst durch die Aufsehen erregenden Entdeckungen der Schriftrollen vom Toten Meer in den 1950er Jahren, den größten historischen Schriftfunden des Jahrhunderts¹¹². Erste Hinweise auf Orte vergangener Kulturen gibt Tàpies bereits in den Erdbildern der Ende der 1950er Jahre. Bereits ihr Material evoziert beim Betrachter die Wüste, die in ihnen festgehaltenen Schrift- und Zeichenspuren führen assoziativ in den alten Orient, ins Zweistromland zwischen Euphrat und Tigris, nach Mesopotamien, wo die ältesten Hochkulturen entstanden sind. Einige dieser

¹¹¹ Antoni Tàpies 1955, in: Antoni Tàpies 1970, S. 23f

¹¹² Vgl. Barbara Catoir 2003, S. 21

Kompositionen stellen Ton- und Steintafeln mit verschiedenen Schriften dar, als Beispiel hierfür soll auf *Cal.ligrafia* (Kalligraphie, 1958; Abb. 48) hingewiesen werden. Tàpies ist fasziniert vom Alten Ägypten und der aus Bild und Zeichen kombinierten Hieroglyphenschrift, die lange ein hermetisches, steinernes Buch darstellte, das über Jahrhunderte die Wissenschaft beschäftigte und die Phantasie in Literatur und Kunst anregte. Er ist begeistert vom Arkanum und folglich von Zeichensystemen, Codierungen, wie sie auch die Naturwissenschaften und die Musik kennen; Zeichen, Symbole, Zahlen die Denkinhalte enthalten und Vorgänge verkürzt darstellen. In der nüchternen, entzauberten Welt strebt er danach, den Zauber des Okkulten in der suggestiven verrätselten Kunst wiederzugewinnen. In der Simulation entwarf Tàpies eine Art suggestives System aus Gedanken und Wortschrift, Bild und Buchstabe, Anagramm und Spiegelschrift. Die Wörter sind teilweise rückwärts geschrieben, stehen auf dem Kopf oder bilden wie in Rückgriff auf ägyptische und hethitische Hieroglyphen Kombinationen aus Buchstaben und Bild.

V.2.4 Die Mauerbilder

Im Gestein liegen die sichtbaren Spuren des Vergangenen und in der gesteinsähnlichen Materie hinterlässt Tàpies das Gedächtnis der Zeit. Der Grundgedanke seines Schaffens, dass der Ausgangspunkt immer ein persönlicher auch autobiographischer Kontext ist, verdichtet sich hier. Das Besondere ist es jedoch, dass es ihm gelingt, diesen Kontext durch Transformation der Realien, durch Bedeutungsverschiebung in den gesellschaftlichen und menschlichen Kontext zu überführen. Er nimmt Bezug auf persönliche Erfahrungen in den 1920er und 1930er Jahren in Barcelona, in den ersten Materialbildern der 1950er Jahre verarbeitet er gemäß eigenen Aussagen die Jugendeindrücke des spanischen Bürgerkriegs und die anhaltenden Zeichen der Zerstörung in Barcelona, und verortet die Ereignisse somit zusätzlich an einem spezifischen Ort, mit einem spezifischen Ereignis und einem konkreten Zeitfenster. Die dramatischen Erlebnisse lagen für Antoni Tàpies zur Zeit der Entstehung der Materialbilder bereits rund zwanzig Jahre zurück¹¹³. Die Erinnerung an den Bürgerkrieg

¹¹³ Es wurden berechnete Zweifel hinsichtlich der direkten Betroffenheit des Künstlers durch den Bürgerkrieg geäußert, hierzu vgl. Xavier Antich und Pedro G. Romero in: Antoni Tàpies (2004), *Tàpies in perspective*. In den Katalogbeiträgen und dem runden Tisch zweifeln die beiden Kunsthistoriker die direkte Betroffenheit Antoni Tàpies durch den Bürgerkrieg an, zum einen bedingt durch sein kindliches Alter und zum andern durch seine wohl behütete Familiensituation. Sie führen die wiederholte Bezugnahme auf die Ereignisse des spanischen Bürgerkriegs auf einen

drängt sich in den Materialbildern wieder an die Oberfläche, da sein Blick in den 1950er Jahren einerseits durch seine Auseinandersetzung mit dem Existentialismus, mit den Schriften von Bataille und mit den Graffiti von Brassai (Abb. 26) wieder auf die Mauern fixiert ist und er sich andererseits mit den Dokumentationen des Bürgerkriegs näher beschäftigt hatte¹¹⁴. Sie schreibt sich in die schrundigen Bildgründe der Mauerbilder ein, beispielsweise in *Gran pintura grís núm. III* (Großes graues Gemälde Nummer 3, 1955; Abb. 17), und hinterlässt darin vehemente Spuren von Barrikadenkämpfen, von zerplatzten Farbpatronen, Abdrücken und politischen Sgraffiti mit teils verschlüsselten Parolen. Tàpies setzt in den Mauerbildern Erde als Material gezielt ein und subjektiviert die Metaphorik der Einschreibung in den bedeutungsschwangeren Stoff. Als Spur eines heftigen künstlerischen Kampfes stellen sich seine Einschreibungen in die zähflüssige *haute pâte* dar, welche so die Spuren des künstlerischen Kampfes stellvertretend für die Straßenkämpfe bewahrt. Der Abdruck gehört zu den ältesten Verfahren des Umgangs mit Erde und Tàpies operiert sowohl mit dem visuellen Abdruck, als auch mit der Speicherfähigkeit des Materials. Er arbeitet an der Herstellung von Erinnerungen durch die Authentizitätsbehauptung von Naturstoffen in der Integration im Bild.

Zum lebendigen Ort der Erinnerung werden die Straßen in der gotischen Altstadt von Barcelona mit den massiven Granitmauern der alten Paläste, den alten Toren, den klapprigen eisernen Rollläden der kleinen Geschäfte. Sie wurden zu Erinnerungsträgern, die durch ihre Beschädigung, Graffiti, Einritzungen oder Einschusslöcher Geschichte wach halten, für Tàpies die blutigen

Versuch des Künstlers zurück, analog zu den Auswirkungen des zweiten Weltkriegs in Zentraleuropa und den künstlerischen Stellungnahmen, die Zerstörung, die Menschenvernichtung und den Krieges für sein Werk fruchtbar zu machen, indem sich Tàpies dieses zentralen Mythos des 20. Jahrhunderts bedient und sich selbst zum Betroffenen stilisiert.

¹¹⁴ Vgl. Antoni Tàpies 1970, S. 132ff: „Es sind Erinnerungen aus meiner Kindheit und aus meiner ersten zwischen den Mauern eingesperrten Jugend, in der ich die Kriege erlebte. Das ganze Drama an dem die Erwachsenen litten, und die ganze grausame Phantasie der Zeit, die inmitten so vieler Katastrophen ihren Trieben ausgeliefert schien, zeichnete sich vor meinen Augen ab und hinterließ in mir ihre Spuren. In der Stadt, die durch Familientradition und Gewohnheit so sehr die meine war, wurden die Mauern Zeugen aller Martyrien und aller rückständigen Unmenschlichkeit, mit denen unser Volk geschlagen war. Kein Zweifel, dass Bildungseindrücke diese meine Erfahrung ganz natürlich bestärkten. Von den archäologischen Veröffentlichungen, die ich verschlang bis zu den Lehren Leonardos, von der ganzen Anti-Kunst der Dadaisten und Surrealisten bis zu den Fotos von Brassai trug alles dazu bei, dass schon meine ersten Arbeiten mit den Graffiti der Straße zusammenhingen und mit der ganzen Welt des Unterdrückten, aber vom Leben erfüllten Protests, der die Mauern meines Landes überzog.“

Bürgerkriegserlebnisse, die seine Jugend überschatteten. *„Bei meinen Gängen in den Gassen des Gotischen Viertels (..) verspürte ich schon immer, und mit zunehmendem Alter noch verstärkt, ein ganz eigenartiges Gefühl, (..) die Erinnerung an meine Kindheit vermischte sich mit einer Reihe von markanten Ereignissen in unserer Stadt, die ich selbst miterlebt habe oder von denen ich – was noch häufiger war – durch Erzählungen meiner Eltern erfuhr, auch durch das Studium unserer Geschichte – Ereignisse, die beim Anblick der alten, nabigen Steingemäuer immer wieder in meiner Erinnerung wachgerufen wurden.“*¹¹⁵

Antoni Tàpies war dreizehn Jahre alt, als der spanische Bürgerkrieg 1936 ausbrach. Schon in den ersten Monaten des Krieges beherrschten die Aufständischen nahezu ein Drittel Spaniens, vor allem den Westen des Landes, während die Stadt Barcelona erbitterten Widerstand leistete. Sie blieb eine Bastion der Republikaner und fiel erst im Jänner 1939, wenig später dann ganz Katalonien. Zum einen sind die Mauern der Altstadt Barcelonas Zeugen des Bürgerkriegs und lösen im Künstler lebendige Erinnerung aus, zum Anderen beschwört Tàpies durch seine frühen Mauerbilder jene Mauern als Zeugen des Geschehens und hält damit die kollektive Erinnerung an die schrecklichen Ereignisse wach.

Die Erinnerungsarbeit im Werk von Tàpies kommt jedoch später, ab Ende der 1960er Jahre, noch viel deutlicher zum Ausdruck. Die Mauerbilder hingegen, die Ende der 1950er Jahre entstanden waren, hatten noch keine unmittelbare politische Aussagekraft, auch wenn sie in ihrem Destruktionscharakter für Tàpies selbst und den Betrachter die Ereignisse des spanischen Bürgerkriegs wachrufen und er damit dieses grausame, blutige, das Volk spaltende Ereignis auch als Zeuge in der gemeinsamen Verteidigung großer Ideale aufrief.

V.2.5 Die emblematischen und heraldischen Historienbilder

Die Erinnerungsarbeit, die Antoni Tàpies betreibt, rekonstruiert nicht bildhaft, sondern er beschwört die Ereignisse der Geschichte im Medium der Malerei mit verwischten Zeichen und Farbklingen herauf. Diese Auffassung der fragmentarischen Rekonstruktion der Geschichte durch Hinweise und Zeichen entspricht seiner Einstellung zur Realität, beide, Geschichte und Realität sind nicht in der Malerei zu finden, sondern können sich nur im Kopf des Betrachters bilden, bedingt durch die

¹¹⁵ Antoni Tàpies 1977, S. 42

Suggestionswirkung seiner Bilder. Die so entstehenden Historienbilder gelten der Geschichte Kataloniens¹¹⁶ und appellieren an das kollektive Gedächtnis seiner Landsleute, mit denen er die Bestrebung verfolgt, die katalanische Identität in den krisengeschüttelten Jahren der Franco Ära zu stärken. Tàpies hat seine Kunst immer als eine zugleich persönliche und politische verstanden, als eine politische in einem allgemeinen und umfassenden Sinn des Eintretens für geistige Werte und im besonderen Maße als Engagement für Katalonien, seine Kultur und seine Menschen. Er hat während der Franco Diktatur nicht das Exil gesucht, sondern mit seinem Werk die geistige Verarmung der Machthaber und ihre Unterdrückung freier schöpferischer Kräfte angeprangert und sich dabei ebenso für die kulturelle Identität Kataloniens, wie auch für die Menschenrechte engagiert. Die Teilnahme an politischen Manifestationen, das Unterzeichnen von Aufrufen, Texte und Interviews legen davon ein beredtes Zeugnis ab. Noch deutlicher manifestiert sich diese Ablehnung der kastilianischen Diktatur in seinem Werk, das sich einer Vereinnahmung durch die damaligen Machthaber kategorisch entzog.

Den Prozess der Demokratisierung Spaniens, der 1975 einsetzt, schließlich 1977 zu freien Wahlen und 1978 zu einer demokratischen Verfassung und Regierung führt, wurde von Tàpies aktiv begleitet. Bereits seit Ende der 1960er Jahre treten in Bildtafeln

¹¹⁶ In Erinnerung gerufen wird mit seinen politischen Werken eine Geschichte die Ende des 9. Jahrhunderts beginnt als Katalonien unter einem eigenen Grafen faktisch unabhängig war. Mit dem Tod von Alfons I von Aragon, der ohne Erben blieb, kam es durch die Ehe von Graf Ramon Berenguer IV und der Nichte Alfons I, Petronella, der Erbin des aragonesischen Reichs, zum den vereinigten Königreich von Katalonien und Aragon. Dieses entwickelte sich bis zum Beginn des 14. Jahrhunderts zu einem Imperium welches von Barcelona aus regiert wurde. Mit Jaume I, dem Eroberer, wurde es zu einer See- und Streitmacht, die im 13. Jahrhundert im Mittelmeerraum eine katalanische Seeherrschaft errichtete. Als 1410 das Haus Barcelona erlosch, bestieg per Schiedsspruch die kastilische Dynastie der Trastámara den Thron von Katalonien, Aragon und Sizilien. Mit der Verschmelzung der Kronen von Aragon und Kastilien unter den Reyes Católicos Ferdinand II und Isabella kamen 1479 die drei Reiche unter eine Krone. Katalonien-Aragon behielt aber seine Stände- und Abgeordnetenversammlung (les Cortes), seine Verwaltung (la Generalitat), seine Privilegien, seine Sprache und Gesetze (les Usatges de Barcelona). Das änderte sich erst mit dem spanischen Erbfolgekrieg, indem die Katalanen für die habsburgische und gegen die bourbonische Erbfolge kämpften, was nach Beendigung des Krieges 1714 mit der Kapitulation von Phillip V das Ende der katalanischen Selbstverwaltung am 11. September zur Folge hatte.

An dieses Datum der Kapitulation erinnert Tàpies mit einer Reihe von Werken, die in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre (wie beispielsweise *11 settembre 1976*) und vor allem Anfang der 1980er Jahre entstanden sind, aus Anlass der autonomen Wahlen in der Provinz Katalonien. In ihnen taucht immer wieder das Datum des 11. Septembers auf, der für die Katalanen ein Nationalfeiertag ist, an dem die historische Niederlage als Mahnung in Erinnerung gerufen wird. Unter der Franco Diktatur waren alle Gedenkveranstaltungen zum 11. September verboten.

und Arbeiten auf Papier politische Manifestationen offen zutage. Das Thema Katalonien tritt im Werk Tàpies in erster Linie, jedoch nicht ausschließlich, in heraldischer und emblematischer Form in Erscheinung, denn unter den Werken mit einer dezidiert politischen Aussage nehmen vor allem diejenigen eine herausragende Stellung ein, die auf gelbem Grund vier vertikale Balken zeigen und damit demonstrativ und unübersehbar die damals verbotene katalanische Flagge zum Gegenstand haben.

Die ersten Kompositionen, die in ihrem epigraphischen und heraldischen Charakter als Historienbilder lesbar sind, sind *L'esperit català* (Der katalanische Geist, 1971; Abb. 49) und *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* (Inschriften mit vier Balken auf Jute, 1971; Abb. 50). Sie stehen in einer Reihe mit *Sardana* (Kreis der Füße, 1972; Abb. 51), und ihnen folgen in kurzem Abstand im druckgraphischen Bereich 1972 zwei Mappenwerke, die *Suite Catalana*, bestehend aus fünf Aquatinta-Radierungen, und mehrere Kompositionen zur katalanischen Fahne in der Reihe *Derrière le Miroir*; 1974 dann *Als mestres de Catalunya* (Den Meistern Kataloniens, 1974; Abb. 52-55), ein Album mit acht Lithographien und einer Serigraphie, sowie einer Reihe von Einzelgraphiken, unter anderem 1975 die mehrfarbige Aquatinta-Radierung *Tres R* (Drei R, 1975; Abb. 55).

Sie verbinden die immer wiederkehrenden vier roten Fingerspuren und eine Flut von Begriffen, Namen und/oder Initialen. Das monumentale Bild *L'esperit català* (Abb. 49) stellt ein besonders eindrucksvolles und zur Zeit seines Entstehens höchst brisantes Bekenntnis zu Katalonien dar. Die vier roten Markierungen auf dem intensiv gelben Fond stellen die optische Verklammerung des Texthintergrunds dar und sind von roten Fingerspuren, Tropfen und Verwischungen, die unwillkürlich an Blut erinnern, umgeben. Politische Parolen und Maximen sind in die Materie eingeritzt, Satzfragmente und einzelne Worte wechseln mit größeren Schriftzügen geschriebener Forderungen der katalanischen Bewegung. In der Art von Wandinschriften hat der Maler in Versalien folgende Parolen deutlich herausgestellt: *LLIBERTAT – DEMOCRACIA – CATALUNYA – VIU – VERITAT – CULTURA – VISCA CATALUNYA* (Freiheit - Demokratie - Katalonien - Leben - Wahrheit - Kultur - Es lebe Katalonien). Äußerst spannungsvoll gliedern diese Grundforderungen die Bildoberfläche, indem sie die expressiv gesetzten Balken in Balance halten und die in kleinerer Schreiftschrift eingetragenen Texte mit dem übrigen sowohl formal als auch inhaltlich verklammern. Der heraldische Bezug wird demonstrativ ins Bild geführt, denn die Fingerspuren

spielen auf eine Legende an, die den Ursprung der Heraldik Kataloniens erklären soll.¹¹⁷ Im Werk von Antoni Tàpies treten die Streifen meist als Fingermalerei im Ausdruck einer spontanen Geste in Erscheinung, und replizieren den Mythos ihrer dramatischen Entstehung am Schlachtfeld wenn sie in breiten Linien mit den Fingerkuppen gezogen sind.

Die Botschaften von *L'esperit català* sind ebenso wie diejenigen der Komposition *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* (Abb. 50) während den schrecklichsten Jahren der Franco Herrschaft als unmissverständliche Absage an die Diktatur und als Parteinahme für die Freiheit Kataloniens zu werten. Es sind Appelle an das Selbstbewusstsein der Katalanen, Zeichen der Unterstützung ihres Kampfes um Autonomie. Dieses Werk, das aus einer mit Stricken an den vier Ecken in den Keilrahmen gebundenen Sackleinwand besteht und wie ein anarchistisches Transparent für eine öffentliche Demonstration wirkt, weist nicht nur die vier roten Balken sowie eine Vielzahl von Wörtern mit dem Hochruf auf ein freies Katalonien und die Forderung nach Freiheit auf. Mit den über die Bildfläche verstreuten Namen von katalanischen Intellektuellen, die als historische und literarische Versatzstücke verwendet werden, so etwa von Ramon Llull und Ausiàs March bis hin zu Joan Miró, Jordi de Sant Jordi, Bernat Metge, Vinçenc Foix und Joan Brossa, ruft Tàpies die kollektiven Erinnerung an geschichtsträchtige Persönlichkeiten wach, die für die unterdrückte katalanische Gemeinschaft Identität stiftend wirken sollen. Die Bildinschriften missachten die Perspektiven und weisen dem Material und der Malerei einen topographisch als auch historisch eindeutigen Ort zu. Diese Texte, die eine direkte Referenz zu den mittelalterlichen katalanischen Mystikern herstellen, sprechen der katalanischen Mystik eine noch immer anhaltende Wirkung zu. Indem Tàpies deren Mythen perpetuiert, wird der Text durch die Transkription in das Bild wie durch das Lesen aktualisiert. Der durch den Text behaupteten Aktualität verleihen die Materialelemente visuellen Nachdruck. Ingeborg Bachmann hat die Aura von Namen

¹¹⁷ Die Legende erklärt den Ursprung der Heraldik, die der Fahne, die im Unterschied zur spanischen Flagge vier anstelle von zwei roten Streifen auf gelbem Grund hat, und die des Wappens, in dem die Streifen versetzt mit dem griechischen Kreuz erscheinen, dem Kreuz des heiligen Georg mit den gleichlangen Balken, das in gleicher Weise die Ikonographie Tàpies durchzieht. Der Legende zufolge sind es die Blutspuren des verwundeten Grafen von Barcelona, Guifré el Pelos. Der Frankenkönig und Kaiser Ludwig der Fromme hatten sie ihm nach einer Schlacht gegen die Normannen auf sein vergoldetes Schild gezeichnet. Als heraldisches Emblem erscheint es zum ersten Mal 1150 auf dem Siegel des Grafen Ramon Berenguer IV.

untersucht und befunden: „*Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen*“, einmal in die Geschichte eingegangen, können Namen nicht gelöscht werden: „*der Umgang mit ihnen ist unkündbar*.“¹¹⁸ All die Geschichte lagert in den Namen und lebt in ihren Bedeutungshöfen fort. Tàpies bedient sich memorablen katalanischen Persönlichkeiten, die sich umso wirkungsmächtiger erweisen, je stärker sie mit Katalonien verbunden sind. Dass in Tàpies Bildern katalanische Persönlichkeiten memoriert werden, erscheint außerhalb des Textbezugs zunächst wenig plausibel. Denn Tàpies hat nichts unternommen, um bildlich anzudeuten, was den Namen Eingang in die Geschichtsbücher und das kollektive Gedächtnis verschafft hat. Andererseits ist der Textbezug, der diese Deutung liefert, in der Ikonographie fest verankert, und die Schrift zum Bild wird gewöhnlich als Grundlage des Verstehens betrachtet. In Tàpies Bildern wird so das unspezifische Material Erde, als geschichtlich bestimmt lesbar, jedoch wird keine rationelle Geschichtschronik vom Mittelalter über die *Renaixença* bis zur Gegenwart dargestellt, sondern es handelt sich um fragmentarische Ausschnitte jener Künstler katalanischer Sprache, die für Tàpies von zentraler Bedeutung sind für die Überlieferung der katalanischen Mentalität und in deren Reihe er sich selbst einordnet mit seiner Signatur am Ende der Namensliste.

Seit dem Beginn der Moderne hat Katalonien die dramatische Geschichte einer Kontinuität impliziert, einer Kontinuität die nie gänzlich gebrochen wurde aber des öfteren am Abgrund eines definiten Endes stand, dessen kulturelles Überleben einem Wunder gleichkommt. In der *Renaixença* im 19. Jahrhundert erwachte die native katalanische Kultur durch Poeten wie Jacint Verdaguer aus einer Lethargie und einem Kollaps des gemeinschaftlichen Verständnisses, die über dreihundert Jahre andauert hatten. Am Ende des Mittelalters, nach einer Periode außergewöhnlicher Kultur, kam es zu einer plötzlichen Unterbrechung des katalanischen intellektuellen Lebens in seiner autonomen Form und sowohl der Barock als auch die Romantik sind reduziert auf eine handvoll Namen von geringer Bedeutung. Dies führt dazu, dass Versuche, eine authentische katalanische Kultur und Kunst im 20. Jahrhundert zu stiften, auf katalanische Vorbilder aus dem 15. Jahrhundert rekurrieren müssen. Drei mittelalterliche Schriftsteller können als Vorläufer der Einstellungen Antoni Tàpies identifiziert werden: Arnau de Vilanova, Enrique de Villena und Ramon Llull. Tàpies

¹¹⁸ Ingeborg Bachmann 1978, S. 238

beschäftigte sich intensiv mit deren Werk, dessen verbindender Aspekt die Auseinandersetzung mit dem Okkulten ist, die in der hermetischen Tradition standen und als Alchemisten und Mystiker bekannt sind. Der katalanische Geist lebt seit der Avantgarde in der Kunst Joan Mirós und Antoni Tàpies¹¹⁹ fort, ebenso wie in der Literatur von Vincenç Foix und Joan Brossa, die sich in ihrem Werk explizit auf ihre katalanischen Wurzeln berufen¹²⁰.

Die beeindruckende Elegie an sein Volk, die Tàpies im Bild *Inscripcions i quatre barres damunt arpillera* formuliert hat, spiegelt sich im abschließenden Vers eines Gedichts von Vincenç Foix „...i am faig de un clam del silenci de tots..“ („und ich gestalte meinen Protest aus der Stille all jener..“)¹²¹.

Zum einen erweckt also Tàpies die Erinnerung an das reiche katalanische Erbe, zum anderen handelt es sich um direkte Aufrufe zur Freiheit, wie folgendes Beispiel belegt. Eine im Format kleine, jedoch in ihrer Wirkung komplexe Arbeit ist *Catalunya – llibertat* (Katalonien - Freiheit, 1972; Abb. 57), deren Leinwand weiß grundiert belassen ist. Nur im Zentrum hat der Künstler Farbe so aufgetragen, als verwische er mit ihr Spuren von Blut. Darüber hinaus hat er ein ausgeschnittenes kleines Rechteck mit Spuren von rot und Verwischungen in erdigem grau-braun über die entstandene Fehlstelle geklebt. Es verdeckt die ausgeschnittene Stelle nur mangelhaft, bildet jedoch mit dem sichtbaren Keilrahmenkreuz eine neue Kreuzformation. Oberhalb und unterhalb dieses wie ein vergittertes Fenster wirkenden, halb offen und wie mit dunkelroten Tropfen geronnenen Blutes bespritzten Bereichs steht *CATALUNYA* und *LLIBERTAT*. Unterdrückung, Folter, der Schrei nach Freiheit, Gefängnis, Isolation, Einschüsse, Mahnungen – die Situation im Franco-Spanien ist vergegenwärtigt. Ohne abzubilden, ist das ganze Drama der Knechtschaft Kataloniens und das Aufbegehren gegen sie ins Bild gebracht, zum Sinnbild verdichtet.

¹¹⁹ Barbara Catoir 1999, 2003 entwickelt eine interessante Verbindung zwischen der Kunst der Kombinatorik Ramon Llulls und dem Werk Antoni Tàpies indem sie die von Tàpies verwendeten Symbole im Sinne der Llull'schen Kombinatorik interpretiert und somit die scheinbar zufällig eingesetzten fragmentarischen Symbole in ein symbolischen Kode überführt.

¹²⁰ Vgl. Pere Gimferrer 1975, S. 8 41;

¹²¹ Vgl. Pere Gimferrer 1975, S. 31 – 46; in diesem Kapitel arbeitet der Autor die Bezüge Antoni Tàpies zur katalanischen Literatur heraus und ordnet ihn in die katalanische Tradition ein.

Diesen unverhohlenen offenen Anklagen stehen andere Arbeiten wie etwa die Gouache *Angle blanc* (Weißer Engel, 1974; Abb. 58) gegenüber. Diese von einer geometrischen Formation bestimmte Arbeit zeigt auf dunkelbraunem Grund Markierungen mit schwarzer Farbe, unter ihnen wie zufällig hingeschrieben 185 und ein x. Noch beiläufiger wirkt die in die nasse Farbe geritzte, flüchtig artikulierte Folge von Versalien, die sich als *ASSASINS* lesen lassen: Tàpies geißelt politische Meuchelmörder. Dabei ahmt er Wandinschriften nach, wie sie von empörten Betroffenen des Terrorregimes als Zeichen des Protests an Häusern angebracht wurden und integriert diese Aufschreie in seine Kunstsprache, die ihre Wirksamkeit nicht allein auf der Ebene der Anklage entfaltet, sondern auch ästhetisch überzeugt. Damit schließt sich wieder der Kreis zu den früheren Mauerbildern.

Der Kampf für Demokratie in Spanien und eine Autonomie Kataloniens, sowie vor allem für die Grundrechte der Menschen auf freies Denken und das Entfalten ihrer Persönlichkeit, haben das Werk und das Denken des Künstlers über Jahrzehnte maßgeblich geprägt. Tàpies Frontstellung gegenüber einer ebenso leeren wie opportunistischen Ästhetik findet in seinen hermetischen, geheimnisvollen Kompositionen mit ihrer wandartigen Präsenz einen überzeugenden Ausdruck, Anfang der 1970er Jahre wird seine Parteinahme für die Freiheit offener. Durch die historischen Versatzstücke ist er bestrebt, spezifisch katalanische Werte und Lebensauffassungen herauszuarbeiten und dieses Verständnis als Grundelement für die wachzurüttelnde katalanische Identität in seiner Funktion als Künstler zu verhandeln. Dieser künstlerische Anspruch der Stiftung bzw. in diesem Fall wohl eher Wiedererweckung der kollektiven kulturellen Identität Kataloniens verdichtet sich nicht nur im Werk Antoni Tàpies, sondern kommt exemplarisch auch in folgendem Zitat zum Ausdruck: *„Wenn der Auftrag des Künstlers und Dichters darin besteht, Reflexionen in Gang zu setzen, wachzurütteln, Aufmerksamkeit zu schaffen, Wirklichkeit zu vermitteln und zu beleuchten, kurz: alles zu fördern, was uns als Mensch freier und vollkommener macht, dürfen wir dann den Umstand vergessen oder gering schätzen, dass die Geschichte der Entstehung unseres Landes mit der Weltgeschichte der Eroberung der Freiheit und dem weltweiten demokratischen Entwicklungsprozess zusammenfällt? Muss man daran erinnern, dass wir uns rühmen können, (..) die berühmten Usatges erlassen, die erste Verfassung in Europa ausgearbeitet zu haben, (..) ganz zu schweigen von den vielleicht*

*noch tiefer gehenden Konstitutionen, jener großen geistigen Synthesen, die wir mit jüdischer Weisheit, indisch-persischem Denken und arabischer Philosophie eingegangen sind. Oder dem besonderen Hang zur Pansophie, der uns Wissenschaft und Mystik verbinden lehrte, wie es bei Llull und Vilanova geschah (..). Auf diese Lebensauffassungen führen sich Haltungen zurück, die in ihren modernen Formen noch heute für die jüngeren Generationen Gültigkeit haben (..). Die Geschichte unseres Landes ist in der Tat die Geschichte der Herausbildung spezifischer Werte und eines spezifischen Verständnisses von Leben und Gesellschaft, welches die anti-zentralistischen Tendenzen geradezu konfiguriert. Das beweist auch die Tatsache, dass Katalonien immer dann in Schwierigkeiten gerät, wenn das Pendel zur kastilisch-reinheitsfanatischen Seite ausschlägt. Die Notwendigkeit des Klimas der Freiheit als unser vitales Interesse ist zu rehabilitieren.*¹²²

Mit dem Einsetzen des Demokratisierungsprozesses und seiner Vollendung in einer freiheitlichen Verfassung entfällt scheinbar der Grund für die vehementen Proteste der vorausgegangenen Jahre, dennoch treten dezidiert politische Aussagen in den Bildern nach 1976 weiterhin auf, denn Katalonien kämpft nach wie vor für seine politische wie kulturelle Autonomie. Im Rückblick unterscheiden sich die beiden Werkgruppen der Franco und Post-Franco Ära in ihren stilistischen Mitteln und inhaltlichen Themen nur unwesentlich.

Hinsichtlich der Zeit in den Materialbildern, die sich durch spezifische historische bzw. katalonische Referenzen auszeichnen, lässt sich somit aufgrund der Fragmentarität und Vielstimmigkeit der Symbole sagen, dass Antoni Tàpies es bewerkstelligt, das kulturelle Gedächtnis der Katalonier aufzurufen, indem er die Versatzstücke kollektiver Erinnerung in die Gegenwart überführt. Er appelliert an die *Mestres de Catalunya*, um in einer Zeit politischer Krise die unterdrückte katalonische Identität zu stärken.

In diesem Sinne ist die Identität als Produkt der Zeitlichkeit im Werk von Tàpies als durch die intentionale Reaktivierung historischer Fragmente entworfen, indem einzelne Aspekte früherer Lebensrealitäten in der gegenwärtigen Auseinandersetzung als Möglichkeiten des zukünftigen Werdens diskutiert werden. Es eröffnet sich ein Verhältnis zwischen Vergangenheit- Gegenwart – Zukunft, eine Verbindung welche die logische Korrelation des historischen Rationalismus ablehnt, aber der Zukunft eine

¹²² Antoni Tàpies 1974, S. 30f

weite Perspektive eröffnet auf die Vielfalt der Aspekte kollektiver kultureller Erinnerung. Der neue Wert, der die Stellung der Ideologie eingenommen hat, ist nämlich die Intentionalität: diese ist es, die der Vergangenheit Sinn verleiht, sie der Trägheit der abgeschlossenen Dinge und der abgelaufenen Zeit entreißt, und das Bewusstsein vorwärts in Richtung der unendlichen Möglichkeiten der Zukunft orientiert. Die Materie hat sich von der trägen Vergangenheit zur vitalen Erinnerung gewandelt, die Materie hat sich gegenwärtig und menschlich gemacht, die Materie hat sich den unendlichen Möglichkeiten geöffnet, sie hat sich in einer neuen Dimension des Raums und der Zeit aufgelöst. Die Gegenwart beabsichtigt gemeinsam die Vergangenheit und die Zukunft, es verbindet sie eine Beziehung die nicht mehr logisch ist, sondern das Bewusstsein des Lebens in einer historischen Situation, die Zukunft Kataloniens und der Welt von allen Mitgliedern aktiv zu bestimmen ist.¹²³

¹²³ Vgl. Carlo Giulio Argan 1958, in: Carlo Giulio Argan (1964), S. 81-89

VI Die Materialbilder:

für die Zeit oder für die Ewigkeit

*„Kunst ist ein Zeichen, ein Ding, das die Realität
in unserer geistigen Vorstellung wachruft.“¹²⁴*

Antoni Tàpies

Der Ausgangspunkt dieser Diplomarbeit war der Versuch, meiner Begeisterung für das Werk des katalanischen Künstlers Antoni Tàpies gebührenden Ausdruck zu verleihen. In dieser Arbeit wurde das Experiment unternommen seine Arbeiten unter dem Aspekt der Zeit zu untersuchen. Das Hauptaugenmerk wurde hierbei auf die frühen Materialbilder gelegt, die als Synthese seines vielfältigen Oeuvres, das sich von seinem künstlerischen Beginn Mitte der 1940er Jahre bis zum heutigen Zeitpunkt erstreckt, verstanden werden.

Im Versuch die Faszination die von Materialbildern ausgeht zu erkunden und zu erforschen wodurch sie sich begründet, wurde die Erfahrung des Werks in der Wahrnehmung ergründet. Dies geschah unter der Prämisse die Gegenwärtigkeit im Sinne der Unmittelbarkeit der Materialbilder herauszuarbeiten, wobei die Materialität und die partizipative Erfahrung zwei Seiten derselben Medaille sind. Diese vitale Präsenz der Materialbilder ist aber ebenso zurückzuführen auf Tàpies Anspruch der Allgemeingültigkeit an sein Werk: *„Im Kunstwerk soll man nicht immerfort Bezugnahmen oder Anspielungen auf unmittelbar gegenwärtige oder allzu konkrete Dinge sehen wollen. Die Kunst beschäftigt sich vielmehr mit Allgemeinem, Grundlegendem, mit letzten Entwürfen, mit allumfassenden Vorstellungen. Ist dieses innere Gerüst standfest, findet alles andere leicht darin Platz wie Bestandteile in einem Puzzlespiel.“¹²⁵*

Es wurde gezeigt, dass die Werke Tàpies die Wahrnehmung wahrnehmbar machen. Wahrnehmen hat sich erwiesen als Offenheit auf Erscheinendes, dessen Erscheinen sie gleichermaßen hervorbringt wie erfährt. Insofern als Wahrnehmung hervorbringende

¹²⁴ Antoni Tàpies 1955, in: Antoni Tàpies (1970), S. 33

¹²⁵ Antoni Tàpies 1967, in: Antoni Tàpies (1970), S. 46

Tätigkeit ist, fallen in ihr Ich und Welt, Wahrnehmender und Erscheinendes zusammen. Auge, Material und Phänomen wurden im Kunstwerk von Tàpies als voneinander untrennbare Bedingungen des leibgebundenen Wahrnehmungsgefüges erlebbar.

Der widersprüchlich fragmentarische Aufbau der Materialbilder ist im Kunstwerk als positive Kraft seines vielgestaltigen Erscheinen-Könnens erlebbar. Die Wahrnehmung erwies sich von daher als Zugang zu den verschiedenen Seinsmöglichkeiten der Materialkunstwerke bzw. zu ihrer Identität als werdende und veränderliche Gebilde. Das perspektivische Wesen der Wahrnehmung ist imstande, die jeweiligen Aspekte der Werke zu entfalten.

Die Wirklichkeit ist in phänomenaler Weise gegeben und in wahrnehmender Weise zu erschließen, denn die Selbstevidenz des Phänomens ist im Kunstwerk eine immer wieder auffindbare positive Gegebenheit. Die Wirklichkeit des Werkes und die Wirklichkeit des Auges haben ihre eigene unmittelbare Tatsächlichkeit als bewirkte und bewirkende Aktualität jenseits der Frage nach Illusionen. Erscheinungswirklichkeit und Wahrnehmungstatsachen treten an die Stelle von bildlicher Illusion, die verfestigte Vorurteile einer wahrnehmungsunabhängigen ontisch invarianten Wahrheit impliziert.

Über die Bedeutsamkeit dieser Erfahrung partizipativer Wahrnehmung für die Erkenntnis unseres Weltumgangs kommt jedoch die Wahrheitsfrage erneut ins Spiel, insofern sich Wahrnehmung im Ästhetischen als ein Ineinandergreifen von Denken und Sehen offenbarte, deutet sich ihre Erkenntnisrelevanz an. Als Anschauung von allgemeinen Prinzipien machen die Werke einen erkenntnishaltigen Sinn sinnlich, nämlich mit den Sinnen, erlebbar. Die Erkenntnis die daraus gewonnen werden kann, ist genau in dem Maß wahrheitsfähig, in welchem sie phänomen-nah ist, oder so wie es Antoni Tàpies ausdrückt, führt der Weg über die meditative Kontemplation der unbedeutenden Elemente zur Erkenntnis: *„Es kommt darauf an, in einer unbedeutenden Scherbe das Universum zu erkennen. (..) Wir müssen das Ursprüngliche zurückerobern, den Umgang damit wieder lernen: die Fähigkeit zur Kontemplation; die Konzentration auf das was wir tun; wir müssen uns Zeit zur Meditation nehmen. Der Künstler der sich immer mit den tiefgründigen Dingen des Lebens befasst hat und sogar früher von den Göttern als inspiriert galt, wählt sich heute das ursprüngliche das armselige Material, er hält es seiner Beachtung als wert. Es bedeutet über die Anfänge, über das ganze elementar Natürliche, über den Ursprung der Lebenskraft zu meditieren. Diese Vorliebe des Künstlers entspringt dem Wunsch, die primär in der Natur angelegt Dialektik und*

den in ihr angelegten Kampf aller gegen alles und damit natürlich auch – wenn man daran erinnern muß – den Klassenkampf deutlich zu machen.“¹²⁶

Als Realerfahrung ermöglicht das Materialbild zum einen die Einsicht in das Prinzip der Dinge als Erscheinung im Werden und zum anderen das Prinzip von Identität als in der Zeit stehendem Prozess, wie ausführlich in den entsprechenden Kapiteln erläutert wurde.

Auch die als Einheit erfahrbare Gleichzeitigkeit von Differentem stellt ein erkenntnisrelevantes Sinnangebot dar. Eine zentrale Weise unseres Weltumgangs wird erhellt, indem das Erscheinen des Materialbildes als das Andere der Wahrnehmung des Betrachters erfahrbar wird. Dabei sind es die Wahrnehmung, die Sensibilität und die Assoziationsbereitschaft des Betrachters, die den Sinn ineins erschließen und erschaffen. Diese Erkenntnispotenz der Materialbilder ist die zentrale Errungenschaft Antoni Tàpies und dies ist auch das Ziel um das sich sein Werk bemüht: *„Dem Menschen in Erinnerung rufen, was er in Wirklichkeit ist; ihm ein Thema zum Nachdenken geben; in ihm einen Schock hervorrufen, der ihn aus dem Wahn des Nicht-Authentischen reißt, damit er sich selbst entdecke und sich seiner wahren Möglichkeiten bewusst werde – um diese Ziele müht sich mein Werk. (..) Mit meinem Werk will ich dem Menschen helfen, diesen Zustand der Selbstentfremdung zu überwinden, indem ich versuche, seinem Alltag Dinge einzuverleiben, die es ihm ermöglichen und ihn dafür bereitmachen, sich den letzten und tiefgründigsten Fragen unserer Existenz zu stellen, sie zu bedenken und sich mit ihnen auseinanderzusetzen.*“¹²⁷

An dieser Stelle möchte ich die Gelegenheit ergreifen um mit einem Denkanstoß diese Abhandlung über Antoni Tàpies zu schließen: sollte man die Materialbilder trotz ihrer unmittelbaren Präsenz jedoch aufgrund der Zeitlosigkeit ihrer Aussagen, also in ihrer changierenden und doch respektive konstituierenden Ambivalenz zwischen Gegenwärtigkeit und Ewigkeit, als *für die Zeit oder für die Ewigkeit* verstehen?

¹²⁶ Antoni Tàpies 1969, in: Antoni Tàpies (1970), S. 179

¹²⁷ Antoni Tàpies 1963, in Antoni Tàpies (1970), S. 36

VII Bibliographie

- Theodor W. Adorno (1973), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M..
- Giulio Carlo Argan (1964), *Salvezza e caduta nell'arte moderne*. Mailand, Il Saggiatore.
- Aleida Assmann (1999), *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München, Beck.
- Jan Assmann (1992), *Das kulturelle Gedächtnis*. München Beck.
- Anna Augustí (1992), *Antoni Tàpies (catalogue raisonné)*, Band 1-7, Köln, Könemann.
- Aurelius Augustinus (1977), *Bekenntnisse*, Hrsg. Wilhelm Thimme. Stuttgart, Reclam.
- Gaston Bachelard (1988), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1944). Fondo de Cultura Económica, Mexico.
- Gaston Bachelard (2004), *La terre y les rêveries de la volonté* (1947). Paris, Corti les massicotés.
- Ingeborg Bachmann (1978), Der Umgang mit Namen, in: *Werke*, 4. Band, München. S. 238-254.
- George Bataille (1985), *Visions of Excess - selected writings 1927-1939*. Minneapolis University of Minnesota Press.
- Walter Benjamin (1972-1982), *Gesammelte Schriften in 5 Bänden*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M..
- Henri Bergson (1988), *Einführung in die Metaphysik*. Cuxhaven, Junghans.
- Michael Bockemühl (1985), *Die Wirklichkeit des Bildes*. Stuttgart, Urachhaus.
- Manuel Jose Borja-Villel (1989), *The matter paintings*. Manuskript, New York (Dissertation an der City University).
- Roger Caillois (1933), La mante religieuse, in: *Minotaure*, 5, Paris, Skira, S. 24-26.
- Roger Caillois (1935), Mimétisme et psychasténie légendaire, in: *Minotaure*, 7, Paris, Skira, S. 5-10.
- Barbara Catoir (1997), *Gespräche mit Antoni Tàpies*. München, Prestel.
- Barbara Catoir (2003), *Empremtes Spuren Antoni Tàpies Das Werk*. Köln, Dumont.

Christine Cayol (1996), *L'Art en Espagne 1936-1996*. Paris, Nouvelles Editions Françaises.

Alexandre Cirici-Pellicer (1972), *Witness of Silence*. Barcelona, Ed. Polígrafia.

Juan-Eduardo Cirlot (2000), *Tàpies*. Barcelona, Ediciones Omega.

Victòria Combalia Dexeus (1990), *Tàpies*. Braunschweig, Westermann Verlag.

Umberto Eco (1962), *L'opera aperta*. Mailand, Bompiani.

Andreas Franzke (1979), „Aspekte der Wirklichkeitswiedergabe im Werk von Antoni Tàpies“, in: *Pantheon*, 37, S. 66-79.

Andreas Franzke (1992), *Tàpies*. München, Prestel.

Pere Gimferrer (1975), *Tàpies and the Catalan spirit*. New York, Rizzoli.

Maurice Halbwachs (1985), *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Werner Hofmann (1979), Intra-Muros, in: Werner Hofmann, *Gegenstimmen*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.

Edmund Husserl (1950), *Cartesianische Meditation*. Haag, M. Nijhoff.

Max Imdahl (1981), *Bildautonomie und Wirklichkeit*. Mittenwald, Mäander.

Max Imdahl (1988), *Giotto Arenafresken. Ikonografie, Ikonologie, Ikonik* (1980). München, Fink.

A. Jaffé (1982), *Der Mensch und seine Symbole*. Hrsg. C.G. Jung u.a., 6. Auflage, Olten, Walter Verlag.

Ernst Kienzl (1984), *Die Wand als Problem der bildenden Kunst an Beispielen*. Manuskript, Wien (Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst).

Sören Kierkegaard (1979), *Gesammelte Werke*. Hrsg.: Emanuel Hirsch und Hayo Gerdes, Gütersloh, Gtb Siebenstern.

Melitta Kliege (1999), *Funktionen des Betrachters – Modelle der Partizipation bei Joseph Beuys und Antoni Tàpies*. München, Verlag Silke Schreiber.

Claude Lapaire (1989), *Regards sur Minotaure*. Genf, Albert Skira.

Paul Liessmann (2003), *Die großen Philosophen und ihre Probleme*. Wien, Facultas.

Hubert Lobnig (1989), *Antoni Tàpies, Cy Twombly, Mark Rothko*. Manuskript, Wien (Diplomarbeit an der Universität für angewandte Kunst).

- Cordula Meier (2002), *Kunst und Gedächtnis*. München, Fink.
- Maurice Merleau-Ponty (2003), *Das Primat der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- Maurice Merleau-Ponty (1945), *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Minotaure revue artistique et littéraire 1933 – 1939. Albert Skira (Hrsg.), Paris, Skira.
- Juan Punyet Miró (1995), *Antoni Tàpies: Spirit into matter*. Manuskript, New York (Diplomarbeit an der New York University).
- Pierre Nora (1998), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Frankfurt a.M., Fischer.
- Roland Penrose (1977), *Tàpies*. Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- Roland Penrose (1979), *Tàpies*. Rizzoli, New York.
- Nicolas Pethes, Jens Ruchatz (2001), *Gedächtnis und Erinnerung: interdisziplinäres Lexikon*. Rowohlt, Berlin.
- Hans Platschek (1989), Antoni Tàpies, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*. München, WB Verlag.
- Erhard Wolfram Platzek (1964), *Raimund Lull – seine Werke, die Grundlage seines Denkens (Prinzipienlehre)*. Band 1 und 2, Düsseldorf.
- Francis Ponge (1987), *Parti pris des choses*. Barcelona, Edicions del Mall.
- Joachim Ritter (1980), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 5, Wiss. Buchges., Darmstadt.
- Dietmar Rübel (2005), *Materialästhetik*. Berlin, Reimer.
- Jean Paul Sartre (1962), *Das Sein und das Nichts*. Hamburg, Rowohlt.
- Eva Schürmann (2000), *Erscheinen und Wahrnehmen*. München, Fink.
- Oswald Spengler (2000), *Der Untergang des Abendlandes – Umriss einer Morphologie des Weltgeschichte*. München.
- Leo Steinberg (1979), *Other Criteria*, New York, Oxford Press.
- Antoni Tàpies (1970), *La pràctica de l'art*. Originalausgabe, Barcelona, Editorial Ariel.
- Antoni Tàpies (1974), *L'art contra l'estètica*. Originalausgabe, Barcelona, Editorial Ariel.
- Antoni Tàpies (1976), *Die Praxis der Kunst*. St. Gallen, Erker.

- Antoni Tàpies (1977), *Memòria personal*. Originalausgabe, Barcelona, Ed. Crítica.
- Antoni Tàpies (1982), *La Realitat com a Art*. Originalausgabe, Barcelona, Ed. Laertes.
- Antoni Tàpies (1983), *Kunst kontra Ästhetik*. St. Gallen, Erker.
- Antoni Tàpies (1988), *Erinnerungen I und II*. 2 Bände, St. Gallen, Erker.
- Antoni Tàpies (1999), *Die Wirklichkeit als Kunst*. St. Gallen, Erker.
- Antoni Tàpies (1965), *Antoni Tàpies. Fustes, Papers, Cartons i Collages*, Hrsg.: Joan Teixidor, Ausstellungskatalog Sala Gaspar, Barcelona.
- Antoni Tàpies (1977), *Thirty-Three Years of his Work*. Ausstellungskatalog, Albright-Knox Art Gallery, New York.
- Antoni Tàpies (1986), *Tàpies*. Hrsg.: Rudi Fuchs. Ausstellungskatalog Künstlerhaus, Wien.
- Antoni Tàpies (1988), *Tàpies / els anys 80*. Beiträge von: Victòria Combalia, Antoni Tàpies, Manuel J. Borja-Villel, Werner Schmalenbach, Werner Hofmann, Alfonso E. Pérez-Sánchez. Ausstellungskatalog Universitat de les illes balears.
- Antoni Tàpies (1991), *Antoni Tàpies. European Collections*. Beiträge von: Giulio Carlo Argan, Jacques Dupin, Jean Frémon, Pere Gimferrer, Gilbert Lascault, Herbert Read, James Johnson Sweeney, Michel Tapié. Ausstellungskatalog der Fundação de Serralves, Porto.
- Antoni Tàpies (1992), *Tàpies. Comunicació sobre el mur*. Beiträge von: Manuel J. Borja-Villel, Serge Guilbaut. Ausstellungskatalog Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona.
- Antoni Tàpies (1993), *Tàpies. Celebració de la mel*. Beiträge von: Manuel J. Borja-Villel, Rudi Fuchs, Donald Kuspit, Georges Raillard und Antoni Tàpies. Ausstellungskatalog Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona.
- Antoni Tàpies (1994), *Tàpies*. Beiträge von: Georges Raillard, Éric Darragon, Donald Kuspit, Daniel Abadie, Antoni Tàpies. Ausstellungskatalog Galerie Nationale Jeu de Paume, Paris.
- Antoni Tàpies (1994), *Crosses, exes and other contradictions*, Rede zur Verleihung des doctor honoris causa der Universität Rovira i Virgili Tarragona, übersetzt v. Mary Ann Newman., in: *Tàpies*. Ausstellungskatalog Guggenheim Museum, New York.
- Antoni Tàpies (1995), *Tàpies*. Beiträge von Dore Ashton, Carmen Giménez. Ausstellungskatalog Guggenheim Museum, New York.
- Antoni Tàpies (1997), *Bilder, Skulpturen, Zeichnungen 1981-1997*, Carl Haenlein (Hg.), Ausstellungskatalog Kunsthalle Krems.

Antoni Tàpies (2000), *Tàpies*. Beiträge von: Manuel J. Borja-Villel, John C. Welchman, Alexander G. Düttman. Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Antoni Tàpies (2002), *Tàpies. Escritura material*. Beiträge von: Nuria Enguita Mayo, Guillermo Solana, Antoni Marí. Ausstellungskatalog Fundacio Antoni Tàpies, Barcelona.

Antoni Tàpies (2004), *Tierras*. Beiträge von Valeriano Bozal, Lourdes Cirlot, Jean Frémon. Ausstellungskatalog Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Antoni Tàpies (2004), *Tàpies in Perspective*. Beiträge von: Manuel J. Borja-Villel, Valeriano Bozal, John Yau, Serge Guilbaut, Antoni Tàpies, Roger Callois, Antonin Artaud, Juan Eduardo Cirlot, Alexandre Cirici-Pellicer, Michel Tapié, Gaston Bachelard, Maurice Merleau-Ponty, Eduardo Subirats. Ausstellungskatalog MACBA, Barcelona.

Antoni Tàpies (2005), *Porteurs de Secret Antoni Tàpies und Arnulf Rainer*. Beiträge von: Jean Fremon, Barbara Catoir, Arnulf Rainer, Antoni Tàpies. Ausstellungskatalog Sammlung Essl, Klosterneuburg.

Paul Valéry (1957), *Propos sur la poésie*. in: *Oeuvres*, Paris, Gallimard.

Monika Wagner, Dietmar Rübel, Vera Wolff (2005), *Materialästhetik Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*. Frankfurt a.M., Reimer.

Monika Wagner (2001), *Das Material der Kunst*. München, C.H. Beck.

Monika Wagner (2002), *Lexikon des künstlerischen Materials: Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zink*. München, C.H. Beck.

Peter Wiechens (1995), *Bataille zur Einführung*. Hamburg, Junius.

Lambert Wiesing (2002), *Philosophie der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M., Suhrkamp.

VIII Abbildungsverzeichnis nur in der Printausgabe