



Tàpies, again and again

Eberhard Geisler (Mainz)

Als Antoni Tàpies im Februar 2012 starb und Gerhard Wild mich kurz darauf einlud, an einem Gedenkheft für den Maler mitzuwirken, dachte ich an die Augenblicke zurück, als ich dem bildnerischen Werk des Katalanen zum ersten Mal begegnete. Es war in den frühen achtziger Jahren, und ich hatte mir Pere Gimferrers schönen Bildband *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens* aus dem Jahr 1976 gekauft. Er gab zu jener Zeit den umfangreichsten Überblick über das Schaffen des Künstlers. Ich selbst hatte in den Jahren der Studentenbewegung studiert und Kunst darum zunächst einmal vorwiegend unter gesellschaftlichen Gesichtspunkten betrachtet. Als ich nun diese Arbeiten vor mir hatte, war ich von ihnen deshalb so angetan, weil ich bei ihnen etwas durchaus Vertrautes fand, nämlich politische Bewusstheit, zugleich aber auch eine neue Herausforderung: entschiedene Teilhabe an der künstlerischen Avantgarde und vor allem eine gar nicht zu fassende Weite, die jede enge Begrifflichkeit sprengte. Nach langer Zeit habe ich jetzt wieder in Gimferrers Buch geblättert. Als hätte es dessen bedurft, konnte ich einmal mehr feststellen, dass die Faszination dieses Werks nicht nachgelassen hat, seitdem ich mich zum ersten Mal für es begeistert habe. Tàpies' Bilder sind schön, gleichermaßen verletzlich wie stark. Sie sind rätselhaft und doch auch unmittelbar einleuchtend. Für mich hatte es auch in späteren Jahren immer etwas Beglückendes, dass dieser Künstler mit seiner Rebellion und seiner Gabe, den Eindruck höchster Geistesgegenwart hervorzurufen, die Tiefe des Jetzt zu zeigen, wie es nur wahrhaft große Kunst vermag, unser Zeitgenosse war. Das Verlöschen dieser enormen Schaffenskraft lässt uns einsamer zurück; der Kampf des Malers um Gegenwart ist nun gewaltiges Erbe.

So gerne ich der Einladung nachgekommen bin, mich noch einmal mit dem Werk von Tàpies zu beschäftigen, so schwierig erscheint mir eine solche Aufgabe jedoch. Dieser Maler ist einer der bedeutendsten Künstler des 20. Jahrhunderts, in Spanien der wichtigste des Informel, und die Zahl kluger Schriften über sein Werk ist Legion. Da scheint es kaum mehr möglich,

etwas Neues zu sagen. Überdies hat Tàpies in einer größeren Zahl von Essays sein eigenes Werk kommentiert und seine Intentionen, sowohl im Ästhetischen wie im Politischen, ausführlich dargestellt. In seiner sehr lesenswerten Autobiographie *Memòria personal* hat er seine intellektuelle und künstlerische Entwicklung beschrieben und in einen Zusammenhang mit seiner Epoche gestellt. Interviewbände erschienen, in denen er abermals Gelegenheit hatte, seine Ansichten darzulegen. Und trotzdem könnte noch immer gelten, was Werner Schmalenbach einmal geschrieben hat: "Man kann seine Kunst eine philosophische nennen, nicht weil er philosophiert – das tut er in keiner Weise –, sondern weil er *uns* veranlasst zu philosophieren" (Schmalenbach, 1977: 12). Wenn wir diesem Satz folgen, dann sind wir wohl nach wie vor aufgefordert, uns diesem Werk zu stellen, ein Denken zu versuchen, dass dieser Herausforderung entspreche, trotz allem, was seitens der Kritiker wie vom Künstler selbst bereits darüber geschrieben worden ist. Tàpies selbst hat in seinen Essays sich immer wieder auf die für ihn maßgebliche Erfahrung mit dem Denken des Fernen Ostens bezogen, insbesondere auf die Erfahrung der Leere in den Sandgärten japanischer Zen-Tempel, aber wir wollen die Forderung erheben, sich seiner Kunst auch von europäischen Denkkzusammenhängen her nähern zu können. Es müssen philosophische Kategorien gesucht werden, welche die Charakteristik seines Werks näher zu beschreiben erlauben.



In den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte ich das Glück, Antoni Tàpies in seinem Haus in Barcelona besuchen zu können. Wir saßen im Empfangszimmer zusammen, tranken einen Cognac und sprachen über konkrete Probleme einer Übersetzung seiner Schriften ins Deutsche. In diesem Empfangszimmer hingen nebeneinander drei Ölgemälde, eines von Picasso, eines von Miró und eines von Tàpies selbst. Das Beeindruckende für mich war, dass diese Bilder in ihrer Kraft vollkommen gleichrangig waren. Ich saß einem Künstler gegenüber, dessen Werk längst seinen Platz unter den Großen gefunden hatte. Schließlich durfte ich auch einen Blick ins Atelier werfen. An den Wänden waren mehrere unvollendete Leinwände aufgereiht, an denen der Künstler gleichzeitig arbeitete. Da war eine gewaltige schöpferische Kraft zu spüren; der Maler, der Verschiedenes gleichzeitig fertig stellte, erschien mir wie jemand, der gleichsam von seinen Einfällen überwältigt wurde. Während dieses Zusammenseins kam Tàpies auf ein ästhetisches Credo zu sprechen, das Picasso ein-

mal formuliert hatte und das er auch für sein eigenes Schaffen in Anspruch nahm: „Cal fer les coses cada dia pitjor“. Der Künstler muss immer mehr daran arbeiten, auf den Anspruch zu verzichten, ein Werk im traditionellen Sinn abrunden und fertig stellen zu wollen. Mir war die Reichweite dieses Satzes nicht gleich im ersten Moment völlig klar. Erst als ich mich im Verlauf der Jahre weiter mit Kunst und Kunstphilosophie beschäftigte, wurde er mir als ästhetisches Programm deutlich. Picassos von Tàpies übernommener Satz bedeutet zunächst: der Künstler muss in seinem schöpferischen Prozess immer weitergehen im Verpatzen der Dinge. Wir haben es hier mit einer Ästhetik zu tun, die nichts Klassisches geben will, sondern den Gestus liebt, den Gegenstand nur anzudeuten und ihn letztlich zu verfehlen. Kunst erhebt nicht mehr den Anspruch eines totalen Erfassens. Wir können hier an Heideggers Gedanken anknüpfen, die er in seinem Aufsatz „Zur Seinsfrage“ entwickelt hat. Dort fragt er nach dem angemessenen denkerischen Zugang zum Sein. Dieser könnte darin bestehen, Sein durchkreuzt zu schreiben. Denken soll sich nicht anmaßen, Sein je in seiner Ganzheit zu erfassen. „Die kreuzweise Durchstreichung wehrt zunächst nur ab, die fast unausrottbare Gewöhnung, »das Sein« wie ein für sich stehendes und dann auf den Menschen erst bisweilen zukommendes Gegenüber vorzustellen“ (Heidegger, 1978b: 405). Denken soll aus Ehrfurcht geschehen und sich nicht als Zugriff verstehen, das sein Objekt als Ganzes je erfasst haben will. „...»Sein« ist, das Menschenwesen brauchend, darauf angewiesen, den Anschein des Für-sich preiszugeben, weshalb es auch anderen Wesens ist, als die Vorstellung eines Inbegriffes wahrhaben möchte, der die Subjekt-Objekt-Beziehung umgreift“ (Heidegger, 1978b: 405). Das Vorstellen des Seins als Objekt ist noch dem Willen zur Macht verhaftet, den Heidegger gerade „verwinden“ will. Im Willen zur Macht vollendet sich die Metaphysik. Diese gelangt zu ihrem Höhepunkt „dort, wo der Wille zum Willen alles Anwesende einzig nur in der durchgehenden und einförmigen Bestellbarkeit seines Bestandes will, d.h. herausfordert, *stellf*“ (Heidegger, 1978b: 408). In diesem Kontext verwendet Heidegger auch den Begriff der Seinsvergessenheit. Obwohl er ihn in *Sein und Zeit* noch nicht verwendet hatte, hatte er dort das Phänomen der Verfallenheit an das Seiende als Seinsvergessenheit beschrieben. „Das Vergessen der Wahrheit des Seins zugunsten des Andrangs des im Wesen unbedachten Seienden ist der Sinn des in »S. u. Z.« genannten »Verfallens«“ (Heidegger, 1978a: 329). Während der Begriff in diesem frühen Buch noch negativ verwendet wird – er bezeichnet die Verfallenheit an das „Man“ und die Durchschnittlichkeit, die alle Seinsmöglichkeiten einebnet –, wendet ihn

Heidegger in dem Aufsatz zur Seinsfrage ins Positive. Wenn Sein vergessen wird und ausbleibt, dann kann es im Vergessen gleichwohl noch verborgen und verwahrt werden. Vergessenheit „ist am Ende, d.h. aus dem Beginn ihres Wesens her nichts Negatives, sondern als Verbergung vermutlich ein Bergen, das noch Unentborgenes verwahrt“ (Heidegger, 1978b: 409). Während das Vergessen „für das geläufige Vorstellen“ „leicht in den Anschein des bloßen Versäumens, des Mangels und des Mißlichen“ gerät (Heidegger, 1978b: 409), gilt es aber, es in seiner Weite zu verstehen als Vorgang, der Sein gleichsam offenhält. Vergessenheit „gehört zur Sache des Seins selbst, waltet das Geschick seines Wesens. Die recht bedachte Vergessenheit, die Verbergung des noch unentborgenen Wesens (verbal) des Seins [„Sein“ hier durchkreuzt geschrieben, E.G.], birgt ungehobene Schätze und ist das Versprechen eines Fundes, der nur auf das gemäßige Suchen wartet“ (Heidegger, 1978b: 409). Tàpies bringt in seinem Gestus des Verpatzens zum Ausdruck, dass sich der Künstler zur Aufgabe machen muss, dem Sein anders zu begegnen als durch den Willen zum Bestand und Vor-sich-Stellen. Es soll nicht länger der Anspruch erhoben werden, durch das Kunstwerk Welt zum Objekt zu machen, sondern es soll das Paradox verwirklicht werden, sie als unabbildbare, der in ihrem Wesen Raum gelassen werden muss, abzubilden. Verpatzen meint auch, als Gestus die Bewegung des Malens deutlich werden zu lassen. Die Vorstellung eines Abschlusses des Abbildens selbst wird in Frage gestellt. Malen kann immer nur Annäherung und rasche Andeutung sein. Auf manchen Bildern macht die Strichführung sogar den Eindruck, als drängte der Künstler auf Geschwindigkeit, als wolle er über die Leinwand huschen, um so einen Gestus zu verwirklichen, der Sein nie als Objekt vor sich zu stellen beansprucht, sondern sich innerhalb desselben bewegt und diese Bewegung feiert. Bei Tàpies geht es um eine Kunst, die sich das Fest-Stellen und den Zugriff versagt. Er selbst hat einmal geschrieben, dass er Sympathien für Heideggers Philosophie hege und ihm die Nähe des Philosophen zum Nationalsozialismus eigentlich ein Rätsel sei – er verehrte seine Gedanken und konnte sich ihn nicht als Faschisten vorstellen. Unsere Aufgabe ist es, die Nähe des Künstlers zu Heidegger begrifflich nachzuweisen.



Der Gestus des Verpatzens ist innigst verwandt mit der Obsession des Malers für die Leere. Für ihn selbst ist das Denken der Leere wesentlich mit der Erfahrung des Zen-Buddhismus verbunden. Wir können es aber

auch von Heidegger her sehen. Wenn Sein immer auch als Unentborgenes zu denken ist, d.h. wenn es auch eine positive Interpretation von Seinsvergessenheit gibt, insofern diese das Sein nicht als je in seiner Gänze zu erfassendes Gegenüber sucht, sondern ihm, es vergessend, Raum lässt, in dem es sich zu einer anderen Zeit einmal entbergen kann, kann Sein auch mit dem Begriff der Leere umschrieben werden. Heidegger hat dies denn auch getan. Dabei fordert er zu einem richtigen Verständnis dieses Begriffs auf. Sein als Leere zu denken kann für ihn nicht bedeuten, „mit dem billigsten aller Denkmittel, der Abstraktion, das Wesentlichste alles zu Denkenden und zu Erfahrenden erklären zu wollen“ (Heidegger, 1961: 250). Es kann nicht bedeuten, Sein auf die „weiteste und leerste Hülle des allgemeinsten Begriffes“ (ebd.) zu reduzieren. In diesem Sinn schreibt Heidegger: „Die vielberufene »allgemeine« Bedeutung des »Seins« ist doch nicht die dinghafte Leere eines Riesenbehälters, in den alles mögliche an Abwandlung hineinfallen kann“ (ebd.). Wenn im Zusammenhang von Sein die Rede von Leere sein soll, dann muss diese vielmehr in einer Gleichzeitigkeit mit Fülle gedacht werden, in einem „Zumal“, wie der Philosoph formuliert. Er schreibt: „Das »Sein« und das »ist« werden von uns *zumal* in einer eigentümlichen Unbestimmtheit und in einer Fülle erfahren“ (ebd.). Sein hat einen Doppelcharakter, den es denkend zu erfassen gilt. Es kann als eine Leere beschrieben werden, die Seiendes zu entbergen vermag. Während die traditionelle Metaphysik immer nur Seiendes erforscht hat, will Heidegger das Augenmerk auf das Sein richten, das eben in seiner Differenz zum Seienden gedacht werden muss und insofern leer genannt werden kann. „Das Sein ist das Leerste und zugleich der Reichtum, aus dem alles Seiende, das bekannte und erfahrene, das unbekannte und erst zu erfahrende, begabt wird mit der jeweiligen Wesensart *seines* Seins“ (Heidegger, 1961: 250). In dem Zusammenhang, aus dem wir hier zitieren, sinnt Heidegger auch über Goethes Vers „Über allen Gipfeln / ist Ruh...“ nach. Ihn interessiert das Wort „ist“, weil in ihm das Sein zu Wort kommt. Das Zeitwort „Sein“ kommt mit seinen Abwandlungen im Sprachgebrauch überaus häufig vor; es ist, wie Heidegger formuliert, das Gesagteste. Gleichwohl bleibt es unbestimmt und leer; in ihm spricht sich das Sein aus und schweigt doch zugleich. „Dieses Gesagteste ist zugleich das Verschwiegenste in dem betonten Sinne, dass es sein Wesen verschweigt und vielleicht selbst Verschweigung ist“ (Heidegger, 1961: 252). Dabei ist nicht nur das Zeitwort „Sein“ ein Wort des Seins, sondern jedes Wort; in jedem Wort bringt sich Sein zu Gehör. Mit jedem Wort kommt Sein ins Spiel, jedoch ohne dass es dadurch benannt würde. „Das Sein ist zumal das Leer-

ste und das Reichste, zumal das Allgemeinste und das Einzigste, zumal das Verständlichste und allem Begriff sich Widersetzende, zumal das Gebrauchteste und doch erst Ankünftige, zumal das Verlässlichste und das Ab-gründigste, zumal das Vergessenste und das Erinnerndste, zumal das Gesagteste und das Verschwiegenste“ (Heidegger, 1961: 253). Eben dieser Doppelcharakter eignet auch Tàpies' Malerei. Mit ihren Mauern, leeren Flächen und unbemaltem weißem Papier zeigt sie das Sein als Leere, die gleichzeitigen Reichtum bedeutet. Mit ihren bildnerischen Mitteln führt sie den Betrachter an das Rätsel des Seins heran. Bezeichnend sind Werke, auf denen mit Pinselstrich jeweils rechts und links Klammerzeichen aufgetragen sind, wie sie sowohl in der Mathematik als auch in Texten üblich sind und dort Zahlen oder Sinneinheiten umgrenzen, und die ein leeres Feld – sei es aus gleichförmigem Mauerputz oder einer glatt gemalten Fläche – umrahmen. Hier wird auf eine Botschaft verwiesen, die gleichwohl verschwiegen wird. Die mit Heidegger verstandene Leere ruft auf diesen Bildern das Paradox eines gleichsam donnernden Schweigens hervor.



Nun gibt es aber einen weiteren Philosophen, mit dessen Argumentation man dieses Werk zu beleuchten versuchen kann. Es ist Theodor W. Adorno. Der Frankfurter Philosoph galt zu Lebzeiten als Gegenpol zu Heidegger; er war eher links, kam von der Marxschen Gesellschaftsanalyse her und war im amerikanischen Exil gewesen; Heidegger blieb in Deutschland, machte sich der Kollaboration mit dem Nationalsozialismus schuldig und schien deutlich konservativ, unkritisch und in Adornos Augen sogar mythisch zu denken. In seinem Buch *Jargon der Eigentlichkeit* hat sich Adorno bekanntlich sehr polemisch mit Heideggers Philosophie auseinandergesetzt. Inwiefern können wir ihn nun für eine Erhellung der Bilder von Tàpies heranziehen? Adorno hat nicht über Malerei geschrieben, wohl aber über Dichtung. In seinem Aufsatz „Parataxis“ hat er sich mit der späten Lyrik Hölderlins auseinandergesetzt. An diesen Gedichten beobachtet er eine Tendenz zur Zerrüttung der Syntax, genauer gesagt zur parataktischen Reihung, die die hypotaktische Unterordnung ersetzt. Die lyrischen Perioden lösen sich in den späten Texten des Dichters zunehmend von einer subordinierenden Struktur. Darin kann Adorno nun eine Wendung gegen die Philosophie des Idealismus erkennen. Sprache zielt nicht länger darauf ab, Natur dem Begriff unterzuordnen. Damit bricht der Identitätszwang des Logos. Begriff und Natur sind nicht länger identisch.

Was gewonnen wird, ist „das Bewusstsein des nichtidentischen Objekts“ (Adorno, 1969: 205f.). In diesem Zusammenhang konstatiert Adorno in Heideggers späten Hymnen und deren parataktischer Struktur eine Tendenz zur Annäherung an Musik. „Musikhaft ist die Verwandlung der Sprache in eine Reihung, deren Elemente anders sich verknüpfen als im Urteil“ (Adorno, 1969: 185). Und weiter heißt es: „Der Verzicht auf prädikative Behauptung nähert ebenso den Rhythmus einem musikalischen Verlauf an, wie er den Identitätsanspruch der Spekulation mildert, die sich anheischig macht, Geschichte in ihre Identität mit dem Geist aufzulösen“ (Adorno, 1969: 186f.). Tàpies' Malerei können wir nun in eine Parallele zu Hölderlins Spätwerk setzen und Adornos Interpretation auch auf sie anwenden. Das Gestische bei Tàpies tritt in Korrespondenz zum Musikalischen bei Hölderlin. Gestisches Malen ist prozessual, musiziert gleichsam mit dem Pinsel und sucht eine andere Kunst als eine, die subjektiven Geist und Natur identifiziert. In Musik und gestischem Malen weicht Herrschaftswille und macht einem Denken des Vollzugs und des Unterwegsseins Platz. Tàpies führt die Loslösung von der idealistischen Philosophie nun auch auf dem Gebiet der Malerei durch. Und neben dem gestischen Charakter ist hier vor allem auch die zentrale Rolle zu nennen, die die Materialität in seinem Werk einnimmt. Sandig-pastöser Auftrag auf der Leinwand, die erdig-schrundige Oberfläche sind das auffälligste Charakteristikum dieser Kunst. Im unmittelbaren Zeigen von Mauer, Seil, Tuch, Bettgestell oder Wäsche, die ja nicht abgebildet werden, sondern dem verduztten Betrachter als solche präsentiert werden, ruht der Anspruch der idealistischen Synthesis selbst. Der Maler sucht der Dinge nicht malend Herr zu werden, sondern deren bestürzendes Sosein zu geben, das kein Zurichten mehr verstellt. Hölderlin hat den Identitätszwang des Logos mit den dichterischen Mitteln der parataktischen Reihung gebrochen; Tàpies radikalisiert diesen Bruch mit seiner Malerei, indem er die vom Logos subordi nierte Natur freisetzt und auf vorher nie dagewesene Weise als das Andere der Vernunft als Anderes sein lässt. Man sieht, dass Heidegger und Adorno, die politisch diametral entgegengesetzt waren und auch philosophisch als Kontrahenten galten, bei näherer Betrachtung in ihrer Philosophie eben doch eine erstaunliche Nähe zeigen.

Und tatsächlich verhält es sich so, dass in Tàpies' Malerei zentrale Impulse sowohl von Heidegger als auch von Adorno zusammenfinden, beide Denker letztlich miteinander versöhnt werden. Heidegger hat zwar die Verfallenheit an das Man kritisiert, das mittelmäßige Leben der Gesellschaft, die über ihrem alltäglichen Tun das Sein vergisst; er hat auch prononciert auf die Gefahren der modernen Technik hingewiesen, aber eine Negativität, wie sie der Gesellschaftskritik Adornos eignet und die auf Überwindung der bestehenden Produktionsverhältnisse drängt, war ihm fremd. Adorno hat ihn darum ja auch der blinden Anbetung des Seins und der Affirmation des Bestehenden geziehen. Er schreibt an einer Stelle, Heidegger habe noch einmal das Tor der Metaphysik angebetet, nachdem es längst zugefallen war. Er selbst dachte Philosophie als Kritik der bürgerlichen Gesellschaft und hob gerade an der avantgardistischen Kunst deren kritisches Potential hervor: „In der Befreiung der Form, wie alle genuin neue Kunst sie will, verschlüsselt sich vor allem anderen die Befreiung der Gesellschaft, denn Form, der ästhetische Zusammenhang alles Einzelnen, vertritt im Kunstwerk das soziale Verhältnis; darum ist die befreite Form dem Bestehenden anstößig“ (Adorno, 1970: 378). In der Tat hat Heideggers Kunsttheorie dagegen einen Charakter, den man auf den ersten Blick als affirmativ bezeichnen könnte. In seinem Aufsatz „Der Ursprung des Kunstwerkes“ definiert er Kunst als „die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk“ (Heidegger, 1980: 57), also als eine konservierende Praxis. In seiner Deutung von Hölderlins Hymne „Andenken“ hebt Heidegger den Gestus des Grüßens hervor. Er bezieht sich u.a. auf den Vers „Geh aber nun und grüße / Die schöne Garonne, / Und die Gärten von Bourdeaux“. Er beschreibt den Gestus des Grüßens mit folgenden Worten: „Der echte Gruß ist ein Zuspruch, der dem Gegrüßten den ihm gebührenden Wesensrang zuspricht und so das Gegrüßte aus dem Adel seines Wesens anerkennt und durch dieses Anerkennen sein lässt, was es ist. Das Grüßen ist ein Seinlassen der Dinge und der Menschen“ (Heidegger, 1982: 50). Dieser Gestus des Grüßens, der Menschen und Dinge in ihrem Sosein anerkennt und sein lässt, ist bei näherem Zusehen nicht tatsächlich affirmativ. Ihm wohnt eine kritische Potenz inne, insofern er sich gegen das bürgerliche Tauschprinzip wendet. Dieses richtet alles immer nur für den Brauch zu, belässt die Dinge nicht in ihrem Sosein, sondern lässt sie immer nur für ein Anderes gelten, den Tauschwert. Insofern weist der Gestus des Grüßens eine deutliche antibürgerliche Wendung auf. Heidegger hat selbst das kriti-

sche Potenzial nicht entfaltet, das in seiner eigenen Argumentation impliziert ist. Er hat Marx kaum gelesen und darum auch die nötigen Kategorien nicht parat gehabt. Tàpies war dagegen in einer anderen Lage: er hatte den Marxismus etwa ab 1950 rezipiert, nahm am antifranquistischen Kampf teil, wobei Opposition damals üblicherweise mit Kommunismus gleichgesetzt wurde. Viele seiner Werke greifen katalanische Symbole auf wie die vier roten Balken der katalanischen Fahne oder die als National-symbol getragene, an die phrygische Mütze erinnernde „barretina“, um auf diese Weise gegen die Unterdrückung durch den Madrider Zentralismus zu protestieren. Wenn er in seinen Arbeiten häufig nackte Füße zeigt, dann findet sich darin ein fernes Echo an Marx, der Hegels idealistische Philosophie bekanntlich „vom Kopf auf die Füße“ zu stellen beabsichtigte. Tàpies hatte sich also einen subversiven Impuls zutiefst zu eigen gemacht. Sein einzigartiger Rang in der europäischen Kunst- und Geistesgeschichte ist darin zu erblicken, dass er Heideggers Impuls des Grüßens aufgreifen konnte, aber gleichzeitig die darin implizierte Negation der bürgerlichen Gesellschaft zu explizieren vermochte und somit auch Adornos Ästhetik verpflichtet blieb.



Der Maler war bekanntlich besessen davon, Leinwände oder Blätter mit Zeichen, Zahlen, Symbolen, Kreuzen, gestrichelten Linien und anderen Markierungen zu versehen. Seine Arbeit bestand wesentlich darin, Spuren zu hinterlassen, die Oberflächen einzuritzen. Diese Leidenschaft des Einzeichnens, Einschreibens und Überschreibens kann nun genau in dem Sinn gedeutet werden, in dem wir Tàpies' spezifische Leistung zu benennen versucht haben. Sie vereint den Gestus des Grüßens mit entschiedener Negativität, die Philosophie Heideggers mit derjenigen Adornos. Es ist etwa an das klassische Gemälde „Écriture sur le mur“ von 1971 zu denken (Abb. 1). Hier ist eine ockerfarbene Wand zu sehen, auf der sich unter anderem waagerechte, locker-spielerisch gezogene weiße Striche befinden, die wie von Kreide gezeichnet erscheinen. Diese Striche wirken ganz so, als ob Kinder sie im Vorübergehen angebracht hätten: Kinder, die die Mauer zeichnend nicht etwa besitzen wollten, sondern das Glück der Berührung suchten, die Mauer allein streifen wollten, zugleich aber auch die Lust verspürten, die Fläche mit ihrer Spur zu versehen und damit als veränderte zurückzulassen. Auf der einen Seite vollziehen diese Striche also ein Grü-



Abb. 1: *Écriture sur le mur*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

ßen, das die Dinge in ihrer Eigenart anerkennt und belässt; auf der anderen Seite melden sie die Absicht an, die Dinge nicht unverändert zu lassen. Der vermeintliche Widerspruch löst sich auf, wenn man erkennt, dass in diesem Grüßen und Seinlassen bereits eine Wendung gegen das Tauschprinzip enthalten ist, das die Dinge immer nur für ein Anderes gelten lässt und auf den Tauschwert reduziert, und dass damit schon im zartesten Strich eine Revolte gegen die bürgerliche Gesellschaft enthalten ist. Dass Tàpies in der Negation eben immer auch am Grüßen festhält, unterscheidet ihn etwa von Arnulf Rainer, der mit seinen Übermalungen ja ebenfalls eine Art von Überschreiben praktiziert, dabei aber auf radikales Auslöschen und Überwältigen des Untergrundes drängt und nicht die Zartheit des Striches kennt, die bei dem Katalanen immer auch ein Musizieren und Gelten Lassen der Dinge ist. Gleichwohl bezeugt auch dieser Strich den Willen, dass die Dinge überschrieben werden müssen. Das, was ist, muss nicht so bleiben. Tàpies malt Graffiti, die politischen Losungen aus dem Untergrund gleichen, die nachts an die Wände gepinselt werden. Er hatte sich Anfang der fünfziger Jahre von Photos inspirieren lassen, die Brassai von Graffiti an Pariser Hauswänden gemacht hatte. Der Maler greift noch einmal den avantgardistischen Impuls der Revolte auf und begreift seine Kunst als Subversion. Auch das zum X geformte Kreuz etwa ist ein kraftvolles Zeichen des Ausstreichens und Negierens. Damit gelingt es ihm zu vollziehen, was Heidegger zwar vorgedacht hat, was dem Philosophen selber aber nicht mehr zu explizieren gegeben war: die Konsequenz aus dem Grüßen und Seinlassen der Dinge zu ziehen und damit die bürgerliche Gesellschaft zu verneinen, die die Dinge immer nur für den Gebrauch zurichtet und im abstrakten Tauschwert einander gleich macht. Peter Bürger hat ebenfalls darauf hingewiesen, dass der Umgang dieses Malers mit Zahlen und Schrift einer ist, der sich gegen Rationalität wendet. Er bezeichnet ihn als magisch: „Indem nun Tàpies die Schrift verwendet, nicht um eine eindeutige Botschaft zu übermitteln, sondern um im einzelnen Buchstaben so etwas wie eine magische Kraft zu entdecken, setzen sich seine Bilder einer Moderne entgegen, die überall die rationale Eindeutigkeit des Begriffs erstrebt“ (Bürger, 2001: 148). Schrift beschwört hier die Dinge, berechnet sie nicht.

In diesen Zusammenhang gehört auch, dass Tàpies das Wertedenken der Tradition insgesamt in Frage stellt. Das ist gerade das Wohltuende an seiner Malerei, dass sie den Betrachter von der abendländischen Fixierung auf Werte befreit. Tàpies liebte einen Vers von Joan Salvat-Papasseit: “Res no és mesquí, perquè la cançó canta en cada bri de cosa”. Nichts ist gering, denn das Lied erklingt in jedem Halm. Unter diesem Titel hat er einen

Aufsatz geschrieben, indem er von seiner Präferenz ärmlicher Materialien handelt. Er hat ja immer wieder das Wertlose und Verachtete ins Zentrum seiner Bilder gestellt: Stroh, Holz, Schnüre, Zeitungspapier, Pappstücke, Soldatendecken, zerbrochene Teller, Fußmatten usw. Er schreibt in seinem Essay: „Vielleicht ist diese Liebe zu den flüchtigen Dingen, die ich so intensiv empfinde, der Grund, dass ich in der westlichen Kunst alles Gegenteilige so absurd empfinde: den Überfluß, die Serienfabrikation, die allzu gediegenen oder allzu technifizierten Materialien“ (Tàpies, 1976: 179). Hier kommt selbstverständlich seine Faszination für den Zen-Buddhismus ins Spiel, der ja gerade die Versenkung in das Einfache, Elementare, scheinbar Wertlose und in die Leere lehrt. Es ist die Befreiung vom Wert, die gerade Zugang zum wahren Reichtum schafft. Tàpies schreibt weiter: „Denn im Elementaren, im Einfachsten, im Stroh und im Mist und selbst im Tode, mag es uns gefallen oder nicht, liegt potentiell eine neue Lebensquelle. Der Untere, Exkrement der Gesellschaft, der unterdrückt ist und sich gegen den Oberen auflehnt, hat allen Grund dazu, und wir müssen ihm dafür danken, dass er uns mit dieser Quelle neuen Lebens beschenkt. Das zu zeigen, ist wesentlich“ (Tàpies, 1976: 183f.). Mit seiner Aufhebung des Wertedenkens geht Tàpies trotz seiner Marxismus-Rezeption übrigens entschieden über Karl Marx hinaus. Marx hatte nur den Tauschwert als Wert bezeichnet und eine Gesellschaft zu revolutionieren versucht, für die dieser Wert als Hauptziel ihrer Tätigkeit galt und sich im Kapital sogar ständig vermehrte, während er die Orientierung am Gebrauchswert durchaus nach wie vor für eine künftige Gesellschaft vorsah. Damit hielt Marx aber nach wie vor an der Verwertungs-idee fest, für die ein Ding immer auch für etwas gut sein muss. Tàpies geht, nicht zuletzt dank seiner Rezeption des Zen-Buddhismus, darüber hinaus, stellt Verwertung überhaupt in Frage. Wenn die Dinge von der Fixierung auf einen Wert befreit sind, kann die Offenheit des Seins in ihrer unermesslichen Fülle über uns hereinbrechen. Hierbei kann Tàpies übrigens auch an die Ästhetik der Romantik anknüpfen. Das bekannte ästhetische Programm etwa von Novalis kann auch für sein bildnerisches Schaffen gelten, das häufig Gegenstände wie Unterwäsche, Socken oder Schuhe ins Bild setzt, die üblicherweise eher als wertlos gelten, aber als abgebildete nunmehr das Wertedenken selbst in Frage stellen: „Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es –“ (Novalis, 1969: 385). Schließlich können wir hier auch noch einmal Hölderlin heranziehen, der bereits

ein hundredfünfzig Jahre vor Tàpies die Aufhebung des Tauschs und des Wertes in seinen Versen gedacht hat. Ich zitiere einen Vers des Dichters, der dem Maler gefallen hätte:

O dass mir nie nicht altere, dass der Freuden
dass der Gedanken unter den Menschen, der Lebens-
zeichen keins mir unwerth werde, dass ich seiner mich schämte,
denn alle brauchet das Herz, damit es Unaus-
sprechliches nenne. (Hölderlin, 1977: 53)

■

Als ich mit Tàpies zusammensaß, fiel mein Blick auch auf seine Person. Ich erinnere mich, dass er einen Pullover trug und mir aus Gründen, die ich in diesem Augenblick nicht verstand, seine Brust aufgefallen war. Was war denn nur Besonderes an dieser Brust? Haben nicht alle Männer eine? Heute glaube ich zu wissen, was mir da aufgefallen war: ich saß einem Menschen gegenüber, der sein Menschsein verkörperte, der Gebrechlichkeit und Stärke verband, vielleicht sogar seine Stärke aus Gebrechlichkeit bezog, für den Atmen, das Heben und Senken der Brust, ein fragiles, immer bedrohtes, am Ende aber seine Gesundheit behauptendes Geschehen war. Tàpies hat ja in seiner Autobiographie beschrieben, wie er in jungen Jahren gerade durch eine schwere Lungenkrankheit den Weg zur Kunst gefunden hat. Nachdem er ein Maltafieber auszukurieren hatte, zog er sich eine Nikotinvergiftung zu, litt in großen Menschenansammlungen unter Atemnot und erkrankte darauf vor allem an Tuberkulose. Ein ganzes Jahr verbrachte er in einem Sanatorium in Puig d'Olena. Seine Brust war damit Organ der Gefährdung wie der Genesung. Während dieser Zeit lernte er es, zur bürgerlichen Welt in Distanz zu gehen, zum Willen des Vaters, Jura zu studieren und Geld zu verdienen, und er wurde sich seiner Berufung zum Künstler gewiss. „... im tiefsten Innern spüre ich, dass die Kunst mich anzieht, aber eine Kunst der Verruchten, die nicht dazu taugen, Geld zu verdienen“ (Tàpies, 1977: 154; deutsch von E. G.). Während dieser Zeit las er viel – so den *Zauberberg*, der ja auch von einem Sanatorium, von Erkrankung und Genesung handelt –, hörte Brahms und machte sich mit einer Sicht auf Welt vertraut, die die Grenzen der bürgerlichen Gesellschaft sprengte. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass der Impuls zum Kunstschaffen in eins fiel mit der Erfahrung der Verwundbarkeit der eigenen Physis. Für Goethe ist es sogar ein Kennzeichen des bedeutenden Kunstwerks, Spuren der Verletzlichkeit seines Schöpfers zu tragen. Er sagt: „Was

nicht originell ist, daran ist nichts gelegen, und was originell ist, trägt immer die Gebrechen des Individuums an sich“ (Goethe, 1963: 115). An Tàpies muss die Radikalität hervorgehoben werden, mit der er sich in seinem Werk der Verletzlichkeit der Gattung stellt und sie abbildet. Er zeigt eine Materialität, die ihre Verwundetheit offen austrägt, zeigt ihre Schründen und Narben. Die häufig verwendete Farbe Rot erinnert an Blut. Ein Bild wie „Ellenbogenmaterie“ (Mischtechnik auf Leinwand, 1973; Abb. 2) zeigt ein Körperteil, das mit Verbandsmull umwickelt ist (Gimferrer, 1976: Abbildung 362). Auch die Entdeckung der für den Maler charakteristischen gleichförmigen erdigen Oberflächen führte ihn über den Weg der Verletzung der Leinwand. Tàpies erinnert sich: „Mit verzweifelter, fiebrhafter 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 enden 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 wahr. Alles verband sich zu einer gleichförmigen Masse“ (Tàpies, 1976: 133). Tàpies kann in dieser Hinsicht vielleicht nur noch mit Joseph Beuys verglichen werden, der in seiner Installation mit dem Titel „Zeige deine Wunde“ eine Art Krankenzimmer mit zwei Leichenbahnen geschaffen und damit Tod und Vergänglichkeit thematisiert hatte. Beuys, der im Krieg verwundet worden war und vom Feuilleton als „Schmerzensmann der Kunst“ apostrophiert wurde, wollte damit zeigen, dass allein durch das Offenbaren der Wunden Heilung erreicht werden kann. In diesem Offenbaren liegt bereits die Kraft und der Weg zur Gesundheit. Tàpies und Beuys führen die Kunst zu einem Punkt, an dem der menschliche Geist die eigene Naturhaftigkeit anzuerkennen vermag. Da wir ja schon mehrfach auf die Nähe zwischen unserem Maler und Hölderlin verwiesen haben, zitieren wir noch einmal Adorno, der die späte Lyrik des Dichters mit den Worten resümiert: „Geist ist selber auch Natur“. Erst wenn Geist sich als solche erkennt, vermag er Kunst von Rang zu schaffen: „Genius aber ist Geist, sofern er durch Selbstreflexion sich selbst als Natur bestimmt; das versöhnende Moment am Geist, das nicht in Naturbeherrschung sich erschöpft, sondern ausatmet, nachdem der Bann der Naturbeherrschung abgeschüttelt ward, der auch den Herr-

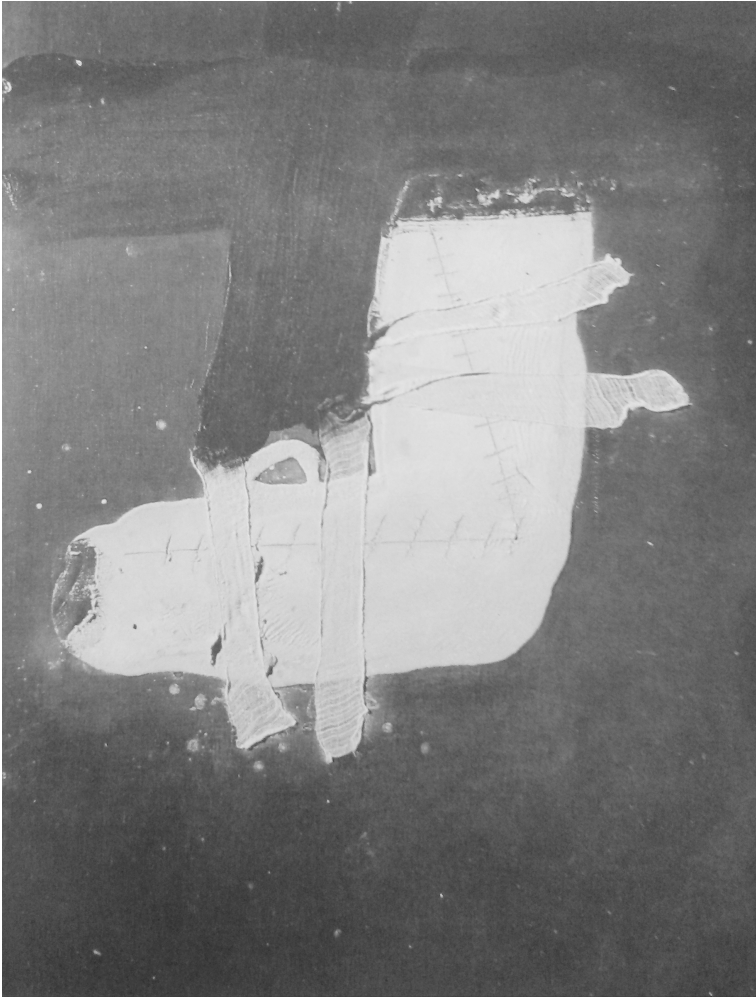


Abb. 2: *Materia colze*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

schenden versteinen macht“ (Adorno, 1969: 205f.). In diesem Zitat ist auch Tàpies' Ästhetik wesentlich umrissen. Subjektivität vergottet sich nicht mehr wie im Idealismus; Geist erkennt sich vielmehr als das Andere seiner selbst. Interessant ist, dass Adorno in diesem Zitat von Atem spricht; das Subjekt, das sich selbst als Natur erkennt, verliert die Erstar-

rung des Herrschaftsgestus und vermag an sich selbst eine Lösung von Körper und Seele zu erfahren. Im Durchgang durch die Fragilität der eigenen Physis vermag Atem zu kommen und zu gehen.



Täpies, der Mauern, Wände, Tücher und Decken ins Bild setzt, ist ein Künstler der Oberfläche. Die Werke haben keine Tiefe, wölben sich gleichsam nach außen, beharren auf der Ausstellung der Oberfläche. Damit fügt er sich in eine allgemeine Tendenz der Moderne ein, eine Ästhetik, die von Nietzsche bekanntlich ausgerufen worden ist. Der Philosoph lobte die Griechen, weil sie dem äußeren Schein verfallen waren und von metaphysischer Tiefe nichts wissen wollten. Das bekannte Zitat lautet: „O diese Griechen! sie verstanden sich darauf, zu *leben!* Dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehnzubleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen *Olymp des Scheins* zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – *aus Tiefe...*“ (Nietzsche, 1966: 1061). Im Lauf des 19. Jahrhunderts wurde die Frage nach dem, was hinter den Dingen liegt, zunehmend zurückgedrängt zugunsten der Aufmerksamkeit für die Oberfläche. Es entstand etwa der Kult des Dandytums, der zum Ziel hatte, äußere Eleganz zu zelebrieren. Das 20. Jahrhundert hat das Denken der Oberfläche dann vielfältig weiterentwickelt. Wittgenstein hat eine Philosophie gefordert, die nicht länger nach Begründungen fragen, sondern die reine Beschreibungen suchen sollte. In der Literatur kann u.a. Fernando Pessoa genannt werden. Er hat mit Alberto Caeiro ein Heteronym geschaffen, das auf reiner Vordergründigkeit besteht und das Denken an Hintergründe ablehnt. Er vergleicht den Tejo mit dem kleinen Fluß seines Heimatdorfes. Er liebt gerade den Fluß seines Heimatdorfes, weil er die Frage nach Bedeutung stillstellt, während der Tejo, obwohl größer und schöner, ihm zu beladen mit Bedeutung ist, insofern er als Verbindung zwischen Land und Meer auf Übersee und die portugiesische Kolonialgeschichte verweist: „O rio da minha aldeia não faz pensar em nada. / Quem está ao pé dele está só ao pé dele“ („Der Fluß meines Dorfes lässt an nichts denken. / Steht man an seinem Ufer, so steht man einzig an seinem Ufer.“) In den Gedichten Caeiros finden sich in aller Deutlichkeit Erklärungen einer Philosophie, die nur die unmittelbare Präsenz der Dinge zu leben empfiehlt und die Frage nach einem Dahinter der Erscheinungen ablehnt:

O único sentido das coisas / É elas não terem sentido íntimo nenhum. („Der einzige innere Sinn der Dinge / ist, dass sie keinen inneren Sinn besitzen“) (Pessoa, 1986: 23f.).

O meu misticismo é não querer saber. / é viver e não pensar nisso. („Meine Mystik besteht im Nichtwissenwollen. / Sie heißt: leben und nicht daran denken“) (Pessoa, 1986: 59).

As coisas não têm significação: têm existência. / As coisas são o único sentido oculto das coisas. („Die Dinge haben keine Bedeutung; sie sind vorhanden. / Die Dinge selbst sind der einz'ge verborgene Sinn der Dinge“) (Pessoa, 1986: 68f.).

In Spanien könnte man die Autoren Josep Pla und Francisco Umbral nennen, die beide metaphysische Tiefe abgelehnt haben und stattdessen um die Darstellung reiner Alltäglichkeit bemüht waren. Beider Werk ist beschriebene Oberfläche. Umbral scheut dabei nicht davor zurück, die Grenze zur Oberflächlichkeit zu überschreiten. Tàpies ist raffinierter im Umgang mit der Oberfläche. Es gibt vielleicht keinen zweiten Künstler, der mit einer derartigen Konsequenz und Entschiedenheit wie er Oberfläche ausstellt, aber es gibt wohl auch kaum einen zweiten, der sie wie er gleichzeitig als Rätsel belässt. Oberfläche darstellen heißt bei ihm folglich keineswegs oberflächlich zu sein. Die Mauer verbirgt restlos, was sich dahinter verbirgt, was sie verschließt. Dabei rührt die Wirkung seiner Bilder nicht zuletzt daraus, dass die Tiefe zwar versperrt ist, als Versperrte aber präsent bleibt. Tàpies selbst hat sich als Agnostiker bezeichnet. Er ist einer, der das Numinosum belässt und als solches mit Wucht hervortreten macht. Seine Bilder wirken, indem sie alles Licht anziehen wie karge spanische Landschaft unter der Sonne und ihm gleichzeitig jäh den Weg versperren, sich ihm gegenüber als undurchdringlich erweisen. Aufschlussreich ist hier, diese Bilder etwa mit denjenigen von Emil Schumacher zu vergleichen, die ja auch dem Informel zugerechnet werden. Schumachers Bilder können jedoch nicht diesen Eindruck jener geheimnisvollen Oberfläche erzeugen, den Tàpies' Werk hervorzurufen versteht im Paradox, das Licht auf sich zu versammeln, um gleichzeitig nichts als undurchdringliches Geheimnis zu präsentieren.



Es gibt noch einen weiteren charakteristischen Zug an diesem Werk, den wir hervorheben wollen. Auch diesen Aspekt werden wir vor einen philosophischen Hintergrund stellen können. Es handelt sich um die auffällige Häufigkeit, mit der der Maler auf seinen Bildern Symmetrien setzt, Ele-

mente sich spiegeln lässt, Leinwände durch eine trennende Linie halbiert oder die Vierzahl verwendet. Das Hauptsymbol dieser Malerei, das Kreuz, ist eine eminente Figur der Symmetrie. Diese Darstellung von Spiegelungen ist geradezu ein Markenzeichen von Tàpies und findet sich nicht bei Picasso oder Miró. Bildelemente und Zeichen wiederholen sich immer wieder, entsprechen einander, werden in wechselseitige Korrespondenz gesetzt. Geben wir ein paar Beispiele hierfür. Das Bild „Senkrecht auf Weiß“ von 1959, Mischtechnik auf Leinwand,¹ teilt die mit weißer Materie bedeckte Leinwand durch eine Mittellinie in zwei gleichgroße Hälften; dazu finden sich an den Rändern rechts und links jeweils zwei mit einer Hand oder einem Spachtel angebrachte Eindrücke, die ebenso einander spiegeln. Die Arbeit „Zwei zusammengebundene Kartons“ von 1972 zeigt zwei mit einer Kordel zusammengebundene Kartons, die beide an ihren Enden rechts und links umgebogen sind und auch auf diese Weise miteinander korrespondieren (Gimferrer, 1976: 300). Markant ist auch das Werk „Messer und Stücke Karton“, eine Collage auf Leinwand von 1971, bei der genau in der Mitte ein mit Sand verschmutztes Messer auf die weiße Leinwand aufgeklebt ist sowie rechts und links zwei ausgerissene Kartonstücke angebracht sind, die trotz ihrer ungleichen Größe den bestimmenden Eindruck von Symmetrie vermitteln (Gimferrer, 1976: 302). Bei „Zwei schwarze Kreuze“, Mischtechnik von Leinwand von 1973, sind zwei schwarze Kreuze, jeweils oben und unten, auf weißen Hintergrund gemalt und mit vertikal verlaufenden gestrichelten Linien miteinander verbunden (Gimferrer, 1976: 330). Das Werk „Tellerabdrücke“ (Mischtechnik auf Holz, 1973; Abb. 3) präsentiert eine weiße sandige Fläche, auf der rechts und links die Abdrücke von Essgeschirr zu finden sind, jeweils einem großen Teller mit zwei kleinen Tellern und dem dazu gehörigen Essbesteck (Gimferrer, 1976: 335). Die Mitte der Fläche ist leer, aber umrissen von eingeritzten Linien, die etwas wie ein auf dem Kopf stehendes, gleichschenkliges Dreieck bilden und dem Betrachter ebenfalls geometrische Harmonie vermitteln. Es ließen sich für dieses Phänomen unzählige andere Beispiele aus dem Werk des Künstlers nennen. Es ist eine zentrale Konstante in ihm, übrigens auch in der Druckgraphik. Das Spiel mit geometrischen Harmonien, Symmetrien und Proportionen ist Grundbestandteil des traditionellen Schönheitsbegriffs, der auf die Pythagoräer zurückgeht, die die Welt durch mathematische Gesetzmäßigkeiten geordnet dachten. Die

1 Gimferrer (1976: Abbildung 163).



Abb. 3: *Empremtes de plats*. © Fundació Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2012

Pythagoräer haben sich nicht selbst zur Kunst geäußert, aber eine spätere Quelle, Sextus Empiricus, verweist auf das Gesetz der Symmetrie: „Keine Kunst besteht ohne Analogie, Analogie aber liegt in der Zahl begründet. Alle Kunst besteht also durch die Zahl“ (zit. n. Hahn, 1989: 15). Auf die Frage, warum Symmetrie ein Merkmal des Schönen sei, schreibt der Technikphilosoph Hans Sachsse: „Weil das Regelmäßige, Maßhaltige, sich Wiederholende das Mittel für jede Orientierung ist. Ob unbewusst und rein instinktiv oder bewusst überlegt, immer benutzt die Orientierung diesen Schluss von der Vergangenheit auf die Zukunft, die durchhaltenden, konstanten Strukturen die Invarianten. Die gesamte evolutionäre Entwicklung, diese aktive Anpassung durch Ausnutzung von Nischen, beruht auf Bedürfnisbefriedigung durch Einpassung in bestehende Ordnungen. Daher erleben wird das Regelmäßige, das die Erwartungen bestätigt, als erwünscht, vertraut und beruhigend und das Unregelmäßige als Verwirrung, die sich bis zum Schrecken und zur Panik steigern kann“ (Quibeldey-Cirkel, 1996: 132f.).

Musiktheorie besteht wesentlich aus Harmonielehre. Gleichermaßen ist Dichtung – in Reim, Parallelismus und Anapher – durch Symmetrien bestimmt. Roman Jakobson hat im Parallelismus sogar das vorherrschende Stilprinzip von Dichtung überhaupt erkannt: „Alles Kunstwerk [*artifice*] lässt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus“ (Menninghaus, 1987: 8). Winfried Menninghaus hat auf die zentrale Rolle reflexiver Selbstverdoppelung in der Theorie der Frühromantiker hingewiesen. Er zitiert Friedrich Schlegel, der alle bedeutende Dichtung von der Struktur des Parallelismus bestimmt sieht: „Wie die Parallelismen der hebräischen Gesänge »in freier Symmetrie wie Meereswellen auf und nieder fluten, und gegeneinander wogen«, so sind die von Schlegel am höchsten geschätzten Dichter allesamt »Meister« der Symmetrie. Von Shakespeare, bei dem sich »das Reflective [...] durch die wichtigsten Charaktere wie durch die wichtigsten Stücke zieht«, heißt es etwa, seine künstlerische »Reflexion« äußere sich – als »Durchbildung« noch des »Kleinsten im Werke nach dem Geist des Ganzen« – »bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabs, durch gigantische Wiederholungen und Refrains«. Und an anderer Stelle: »Auch im Innern [...] der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen [...] Ich möchte es [...] den Shakespeareschen Reim nennen: denn Shakespeare ist Meister darin.« Ähnlich Cervantes: bei ihm »*reimen* sich auch die *Gedanken*«, und »in keiner andern Prosa ist die Stellung der Worte so ganz Symmetrie und Musik; keine braucht die Verschiedenheiten des Styls so ganz, wie Massen von Farbe und Licht«“ (Menninghaus, 1987: 173f.). Tàpies dürfte wohl der erste Künstler sein, der die Symmetrie mit derartigem Nachdruck in die Malerei eingeführt hat. Mit dieser Feststellung wollen wir aber nun auch nach der philosophischen Bedeutung dieser so auffälligen Gestaltungstechnik fragen. Und da liegt es nahe, in ihr ebenfalls einen metaphysikkritischen Impuls zu erblicken. Im Verfahren der Spiegelung nämlich wird das Denken des Ursprungs selber in Frage gestellt. In ihm erscheint immer schon alles verdoppelt, und die Verdoppelung, streng gedacht, geht über die Konzeption des Einen hinaus, die von der klassischen Metaphysik vertreten worden ist. Winfried Menninghaus macht insbesondere auch darauf aufmerksam, dass bereits die Frühromantiker Identität als Zweiheit denken: „Die Romantiker »deducieren« also »die Dualität gleich in der Einheit«. Der »Begriff der Identität« enthält für sie schon an seinem Ursprung den Begriff »des Wechsels in sich selber«; das »ächte

Individuum« ist ihnen ein »Dividuum«. Und dies ist in letzter Konsequenz so zu lesen, dass es nicht sowohl eine Dualität in einer ihr zugrunde- und vorausliegenden Einheit gebe, als dass diese Einheit überhaupt nur ein Effekt ursprünglicher Gespaltenheit sei“ (Menninghaus, 1987: 91). Menninghaus zitiert Novalis' Interpretation des Identitätssatzes $a = a$: „In dem Satze a ist a liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und verbinden. Es ist ein philosophischer Parallelismus. Um a deutlicher zu machen wird A geteilt.“ (zit. n. Menninghaus, 1987: 91). Unser Kritiker kommentiert: „In diakritischer Reflexion entdeckt also Novalis schon im scheinbar unverdächtigsten Ausdruck der Identität mit sich ($a = a$) eine Differenz, die diese Identität, qua Verdopplung in sich selbst, spaltet. Die bloße Prädikation eines A von sich ist schon ein um die Kopula gruppierter differentieller »Parallelismus«“ (ebd.). Friedrich Schlegel hat eine ähnliche Kritik des Einen im Auge, wenn er formuliert: „...einen absoluten Punkt, ein Ey für das Universum giebts nicht“ (Menninghaus, 1987: 89). Was die Frühromantiker vorgedacht haben, wird im 20. Jahrhundert dann insbesondere von Jacques Derrida fortgeführt. Im Zentrum seiner Philosophie steht die Dekonstruktion der binär-hierarchischen Oppositionsbeziehung von Ursprung und Derivat. Während also in der traditionellen Metaphysik stets der Ursprung dem Derivat vorgeordnet war, das Derivat also als bloß Abgeleitetes und Sekundäres galt und damit keine metaphysischen Weihen beanspruchen konnte, bricht Derrida den Vorrang des Ersten über das Zweite und etabliert eine Spiegelung, in der es keinen Ursprung mehr gibt. Er schreibt: „Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, ein endloses Aufeinander-Verweisen, aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. Denn was reflektiert wird, zerteilt sich *in sich selbst*, es wird ihm nicht nur sein Bild hinzugefügt“ (Derrida, 1983: 65). Auch die Struktur dessen, was er als *différance* bezeichnet, bedeutet für ihn, die Annahme eines absoluten Ausgangspunkts zu überwinden. Wenn Sprache Sinn unendlich aufschiebt, stellt sich keine ursprüngliche Präsenz mehr ein. Wir lesen: „Différer in diesem Sinn heißt temporisieren, heißt bewusst oder unbewusst auf die zeitliche und verzögernde Vermittlung eines Umweges rekurren, welcher die Ausführung oder Erfüllung des »Wunsches« oder »Willens« suspendiert und sie ebenfalls auf eine Art verwirklicht, die ihre Wirkung aufhebt oder temperiert“ (Derrida, 1976: 12). Schrift in Derridas Verständnis impliziert das Vergessen erster, sinnbildender Aktivitäten. Dabei ist Schrift an die Möglichkeit von Wiederholbarkeit geknüpft, die jedoch nur vollzogen werden kann, indem sie sich mit Veränderung vermengt. Der französische Philosoph hat für die Wiederholung auch den Begriff der

Iteration verwendet, in dem das Sanskrit-Adjektiv „itara“ mitklingt, das „anders“ oder „verschieden“ bedeutet. So gibt es in der Wiederholung der Zeichen keine absolute Identität der Bedeutungen, sondern immer auch schon Differenz. Eine Kopie gerät nicht nur zur Wiedergabe des Originals, sondern auch zu dessen Verfälschung. In der Verdopplung vollzieht sich ein Abschied von der Metaphysik eines reinen Absoluten oder Ersten. – Auf die Frage, wie der Gebrauch der Symmetrie nun bei Tápies zu interpretieren ist, gibt es eine zweifache Antwort. Zunächst kann man ihn traditionellem Schönheitsempfinden zurechnen; das Spiel der Korrespondenzen befriedigt eben den ästhetischen Sinn, weil es Harmonie vermittelt und damit auf den Betrachter von beruhigender Wirkung ist. Darüber hinaus muss dieses Werk aber auch in den Kontext neuerer geistiger Entwicklungen gestellt werden. Es entstammt dem 20. Jahrhundert, und damit müssen für seine Deutung denkerische Ansätze berücksichtigt werden, die – auf den Spuren der Frühromantiker – Symmetrie, Verdoppelung und Spiegelung in ihrer philosophischen Konsequenz zu entschlüsseln unternommen und sie als metaphysikkritische Figuren zu lesen gelehrt haben. Derrida mag der theoretische Wortführer dieser Ansätze sein, aber diese finden durchaus auch große Verbreitung in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Ein prominentes Beispiel ist Jorge Luis Borges. Der Spiegel ist bekanntlich eines der zentralen Motive seines Werks. Seine Erzählung „El jardín de senderos que se bifurcan“ spricht von einem symmetrischen Garten und entwickelt die Idee wuchernder paralleler Zeiten, die an die Stelle der einen absoluten Zeit tritt. Von großer Aussagekraft ist auch sein Essay „Pierre Menard, autor del *El Quijote*“. Hier berichtet er von einem französischen Schriftsteller, der sich zum Ziel gesetzt hat, den Quijote Jahrhunderte später noch einmal zu schreiben, Wort für Wort identisch. Er muss schließlich feststellen, dass sein Text zwar tatsächlich identisch mit dem des Cervantes geraten ist, aber dass die Bedeutungen gleichwohl voneinander differieren. Bestimmte gleichlautende Sätze erhalten im 19. Jahrhundert eine andere Bedeutung als zur Zeit des Spaniers. Damit nimmt Borges die These Derridas vorweg, derzufolge identische Zeichenketten unterschiedliche Bedeutung haben, wenn sie in unterschiedlichen Kontexten stehen. Die Verdoppelung produziert gleichzeitig Veränderung. Was Symmetrie bei Tápies ist, zeigt besonders eindrucksvoll das Objekt „Decke mit zwei Steinen“ von 1971 (Gimferrer, 1976: 261). Es zeigt eine leere weiße Decke, die von oben locker herabhängt und unten ein Stück weit auf dem Boden aufliegt. Auf diesem aufruhenden Teil des Stoffs liegt jeweils am linken und am rechten Rand ein schwarzer, ungleichmäßig gerundeter Stein. Die

Arbeit ist ungemein karg. Sie schiebt die zwei an den Ecken der Decke liegenden Steine dem Betrachter gleichsam entgegen, als wolle sie sagen, sieh her, zwei Steine, diesem Mysterium musst du dich stellen. Diese Steine mögen in ihrer Symmetrie zunächst im traditionellen Sinn ästhetisch gefallen und beruhigend wirken, bei näherem Zusehen rufen sie aber die umgekehrte Wirkung hervor, indem sie gewohnte Denkweisen in Frage stellen. Tàpies selbst würde dieses Objekt wahrscheinlich als Meditationsanlass im Sinn des Zen-Buddhismus verstanden wissen wollen, als Anstoß zur Satori-Erleuchtung. In ihr schwinden alle Vorstellungen, die wir schablonenhaft von uns selbst und unserer Mitwelt machen, um der Erfahrung der Leere des Seins Platz zu machen. Wir können aber auch in Europa bleiben und dieses Objekt im Zusammenhang abendländischer Tradition lesen. Das Werk zeigt eine leere Mitte. Ein bedeutendes Gemälde innerhalb der Kunstgeschichte ist „Das Heilige Begräbnis“ von Caravaggio. Das Bild zeigt eine Gruppe von Figuren, die aus der Mitte gleichsam wegstürzen. Severo Sarduy hat angesichts dieses Bildes sogar von einem Sturz der Theologie gesprochen. Bei Tàpies nun ist die Mitte endgültig verloren; hat sich die christliche Kunst früher oft an einem Kruzifix orientiert, so ist der Platz des Allerheiligsten nunmehr leer, und das Werk präsentiert stattdessen die Zweiheit als Rätsel. Die Verdoppelung sprengt die metaphysische Vorstellung des Einen. Hier wird eine Spiegelung gezeigt, die die Idee eines Ursprungs außer Kraft setzt. Die Besessenheit, mit der Tàpies die Zweiheit ins Werk setzt, fordert uns auf, ihren philosophischen Gehalt zu denken. Der Künstler selbst bleibt in dieser Hinsicht stumm. Aber wir als Betrachter können sowohl auf die Frühromantiker als auch auf Derrida zurückgreifen, um die Werke sprechen zu machen. – Sehr markant ist in diesem Zusammenhang auch das Bild „Brauner Raum“ von 1960, Mischtechnik auf Leinwand (Gimferrer, 1976: 191). Auch diese Arbeit ist sehr reduziert und zeigt lediglich eine gleichmäßige braune, fast schwarze Oberfläche. Das Einzige, was es sonst zu sehen gibt, ist jeweils rechts und links am oberen Rand des Bildes ein mit etwas breiterem Spachtel gezogener, grauweiß-pastöser Farbauftrag. Die beiden Elemente sind, obwohl sie sich spiegeln, nicht identisch, sondern, wie es raschem Farbauftrag entspricht, von leicht unterschiedlicher Größe. Und beide führen über den Rand des Bildes hinaus, sprengen also den Rahmen. Zweiheit ist damit als etwas gedacht, was in der Wiederholung sich verändert und was das Denken des Einen, das dem Betrachter als Ganzes gegenüberreten könnte, verhindert. Wie die obendrein nach außen geöffnete Leere des tiefdunklen Feldes anzeigt, dass Sein selbst sich stets dem Denken entzieht und im Verborgenen

nen bleibt, so verweist die Zweiheit darauf, dass der Ursprung immer schon in sich gespalten ist. Ein Erstes gibt es nicht. Das Sekundäre ist immer schon da, irritiert das metaphysische Denken, bringt eine Kopie ins Spiel, die den Vorrang des Originals nicht mehr selbstverständlich sein lässt. Etwas wuchert fort, was die Tradition hatte in Grenzen halten wollen. Damit wird abermals Weite eröffnet; das Spiel der Zeichen entfaltet sich frei; der Geist der Schwere, den Nietzsche am Christentum beklagt hat, muss weichen.



Zum Schluss schickt es sich, dass wir wieder allein die Rolle des Betrachters einnehmen. Man wird wohl nie ganz gesagt haben, warum uns diese Malerei immer wieder trifft und fasziniert. Wir haben sie in philosophische Zusammenhänge gestellt und damit vielleicht gewisse Zugangsweisen eröffnet. Aber es bleibt eben ein Rest, der sich dem Begriff entzieht. Wer ein Museum mit den Werken verschiedener Künstler besucht, wird feststellen können, dass Tàpies' Bilder stets wiedererkennbar sind, ihre eigene Sprache sprechen, die unverwechselbare Handschrift des Künstlers tragen. Aber eben diese Handschrift entzieht sich unserem Beschreibungsversuch. Wir können sie konstatieren, wir können seelisch bei ihr vor Anker gehen, sie aber nicht mehr benennen. Was wir wahrnehmen, aber was sich unserem Begriff entzieht, ist unser Glück. ■

■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1969): „Parataxis“, in: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1970): *Ästhetische Theorie*, in: ders.: *Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bürger, Peter (2001): *Das Altern der Moderne. Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1976): „Die différence“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, Frankfurt am Main / Berlin / Wien: Ullstein, 6–37.
- (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1963): *Maximen und Reflexionen*, in: ders.: *[dtv-Gesamtausgabe]*, XXI, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

- Heidegger, Martin (1961): *Nietzsche*. Bd. II, Pfullingen: Neske.
- (1978a): „Brief über den »Humanismus«, in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 311–360.
- (1978b): „Zur Seinsfrage“, in: ders.: *Wegmarken*, Frankfurt am Main: Klostermann, 379–419.
- (1980): „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: ders.: *Holzwege*, Frankfurt am Main: Klostermann, 1–72.
- (1982): *Vorlesungen 1923–1944*, in: ders.: *Gesamtausgabe II. Abteilung: Band 52. Hölderlins Hymne 'Andenken'*, Frankfurt am Main: Klostermann.
- Gimferrer, Pere (1976): *Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens*, Frankfurt am Main: Propyläen (Originalausgabe: *Antoni Tàpies et l'esprit catalan*, Paris: Editions Cercle d'Art, 1947).
- Hahn, Werner (1989): *Symmetrie als Entwicklungsprinzip in Natur und Kunst*, Königstein: Langewiesche.
- Hölderlin, Friedrich (1977): *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe* („Frankfurter Ausgabe“), Bd. 3, hrsg. von Dietrich E. Sattler, Frankfurt am Main: Stroemfeld / Roter Stern.
- Menninghaus, Winfried (1987): *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Nietzsche, Friedrich (1966): *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München: Carl Hanser.
- Novalis (1969): *Werke*, hg. und kommentiert von Gerhard Schulz, München: C. H. Beck.
- Pessoa, Fernando (1986): *Alberto Caeiro · Dichtungen / Ricardo Reis · Oden*, Zürich: Ammann.
- Quibeldey-Cirkel, Klaus (1996): „Symmetrie und Software: Die Suche nach Entwurfsmustern“, *Diagonal. Zeitschrift der Universität-Gesamthochschule Siegen* 1 („Zum Thema: Symmetrie(n)“), 121–143.
- Schmalenbach, Werner (1977): *Drei Reden über Antoni Tàpies*, St. Gallen: Erker.
- Tàpies, Antoni (1976): *Die Praxis der Kunst*, St. Gallen: Erker.
- (1977): *Memòria personal*, Barcelona: Editorial Crítica.

■ Eberhard Geisler, Johannes Gutenberg-Universität, Romanisches Seminar, D-55099 Mainz, <geisler@uni-mainz.de>.

Resum: El present article tracta de comprendre i explicar la fascinació de l'autor per l'obra d'Antoni Tàpies, després d'haver-hi dedicat uns trenta anys d'estudi. Encara que el pintor en les seves intervencions solia fer referència al budisme zen, aquí hem volgut interpretar la seva pintura mitjançant contextos de raonament de la filosofia europea, sobretot a través de Heidegger i Adorno. Esmentem l'"actitud de fallar les coses" amb la qual l'artista aboleix la intervenció del logos i el pensament objectivador. Així mateix, analitzem la noció de buidor i establim un paral·lelisme entre música i pintura gestual. També expliquem com allò que Heidegger anomena "actitud de salutació" cal llegir-ho com una crítica contra el principi d'intercanvi i el sistema de valors. D'altra banda, ens ocupem de la vulnerabilitat de l'home i la matèria, l'estètica de la superfície i el fenomen de la simetria. ■

Summary: In this article I try to comprehend and explain my thirty-year fascination with Antoni Tàpies's work. In addition to the painter's own references to Zen-Buddhism, I would like to refer to European philosophy, especially Heidegger and Adorno, for my line of argumentation to explain his painting. I point to the artist's manner of muffing which he uses to unhinge the laws of logos and representing thought; I examine the concept of emptiness and establish a parallelism between music and gestural painting. I suggest a reading of Heidegger's gesture of greeting as his turn against the habits of exchange principle and value judgment. I also touch on the vulnerability of man and material, the aesthetics of surface and the phenomenon of symmetry. [Keywords: Philosophy; social criticism; muffing; value judgment; symmetry] ■