

- Emily Jenkins: *The Visualization of a Nation: Tàpies and Catalonia*. Cambridge: Legenda, 2021 (Studies in Hispanic and Lusophone Cultures; 47). 200 Seiten. ISBN 978-1-7818-8419-5.

In der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts begründeten Künstler wie Santiago Rusiñol, Joan Miró, Salvador Dalí und schließlich auch der Andalusier Picasso, der seine entscheidende künstlerische Prägung in Barcelona empfangt, den Ruf Kataloniens als einem der zentralen Plätze der modernen Kunstgeschichte,¹ dessen internationale Strahlkraft sich mit Pere Jaume und Anton Tàpies bis in die Gegenwart fortsetzt. Zumal Tàpies stand in seinen letzten zwei Lebensjahrzehnten in der internationalen Kunstszene im Ruf des „reigning cultural king of post-Picasso Spain“.² Die hier zu besprechende Studie, ursprünglich als Dissertation an der Universität Santiago de Compostela angenommen, fragt nach Ursachen für den „ikonischen“ Status des Künstlers als Aushängeschild der katalanischen Gegenwartskultur und der engen Verbindung, die sein Schaffen seit dem Tod Francos mit den offiziellen Stellen Kataloniens einging. Wie Picassos *Guernica* zeigt, ist die Verbindung von Kunst und Politik gerade in der iberoromanischen Moderne eine Konstante; indes sei vermerkt, das die von der Verfasserin³ zum Vergleich genannten Miró, Gaudí und Dalí kaum als Exponenten politischen Engagements geeignet sind, wenngleich auf alle drei das von Artur Mas für Tàpies geprägte Prädikat eines „Künstlers mit den zutiefst katalanistischen Ideen“ (S. 23) zutrifft: zwar zeigte sich eine patriotische Beziehung bei Miró und Dalí vor allem als thematische Konstante innerhalb der Werke, hingegen kaum in explizit politischen Äußerungen, im Falle Dalís sollten solche (etwa seine Aussagen zum späten Francoregime) eher als surreale Entgleisungen gewertet werden.

Gerade bei Tàpies liegt der Fall anders, da die Beziehung von Politik und Kunst hier zweifellos auf Gegenseitigkeit beruhte und sein Werk immer wieder thematische Generatoren erkennbar katalanischer Provenienz

1 Vgl. hierzu auch das Dossier *El segle dels poetes-pintors*, ZfK 21 (2008).

2 Katherine Jentleson, „Antoni Tàpies“, in: *Artinfo*, 2. Juli 2009, hier zitiert aus der vorliegenden Studie, S. 1.

3 Montse Guibernau, „Nationalism and Intellectuals in Nations without States: the Catalan Case“, in *Working Papers* (Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials), 2003, 25.



(*senyera, barretina*) oder solcherart zuordenbare Bildtitel verwendete. Schon zu Lebzeiten stieg der symbolische (und mit ihm der materielle) Wert von Tàpies' Arbeiten gerade durch die Wiedererkennbarkeit einer auf Katalonien bezogenen Ikonologie. Gemessen an international vergleichbaren Assemblagen, Junk Art und Readymades (Rauschenberg, Schwitters, Tinguely, Jess, Arman, Beuys) wurde seit der späten Francozeit seinen Materialbildern gerade seitens der primären Rezipienten in Katalonien ein ikonischer Wert zuerkannt, der trotz aller innerhalb der Diktatur notwendigen Vermeidung direkter Bezüge seine Kunst in hohem Maße zum Medium politischer Kommunikation erhob. Zugleich stieg sein Ansehen im Ausland weniger wegen dieser Aspekte, als vielmehr weil die künstlerischen Verfahren eine stilistischen Einschreibung in den internationalen Mainstream erlaubten. Beide Aspekte – Wiedererkennen im Inland, Anerkennung im Ausland – begründen während der *transició* die Annäherung von Künstler und offiziellem Katalonien.

Daraus ergeben sich die in der Einleitung (S. 1–26) formulierten Fragen: Wie äußert sich Tàpies' katalanischer Nationalismus explizit? Wie rezipieren einzelne Gruppen in Katalonien sein Werk? Welche Rolle spielen die politischen Instanzen (Generalitat, Ajuntament de Barcelona) bei der Vermarktung, sei es durch finanzielle Unterstützung, sei es durch Aufträge? Wie nahm der Künstler Tàpies durch diese Nähe zur Politik Einfluss auf den öffentlichen Raum, insbesondere bei der Gestaltung Barcelonas?

Wenn sich die Verfasserin durch den stärker kunstsoziologischen Fokus ein Mehr an Erkenntnis vor allem gegenüber ästhetikgeschichtlichen und formal-stilistischen Untersuchungen erwartet,⁴ so zeigt sich bei der Lektüre des Werks, dass sich dieser vor allem im Bereich politischer Rezeption, institutioneller Unterstützung und Repetitionslenkung des Kunstmarkts durch Ausstellungspolitik äußert. Im Umkehrschluss bedeutet dies, dass die Verfasserin die medienästhetische und strukturanalytische Auseinandersetzung ausblendet,⁵ ohne durch ihren eigenen Beitrag deren Erkenntniswert grundsätzlich in Frage stellen zu können. Obwohl sie die

4 Hierzu auch das Dossier *Homenatge a Antoni Tàpies*, ZfK 26 (2013).

5 Exemplarisch hierfür etwa Eberhard Geisler, „Leere, Schrift, Vielheit der Sprachen. Überlegungen zum Werk von Antoni Tàpies“, *Iberoamericana* 9 (1985), 38–63; Manfred Pfister, „The Dialog of Text and Image. Antoni Tàpies and Anselm Kiefer“, in: Klaus Dirscherl (ed.): *Bild und Text im Dialog*, Passau: Rothe, 1993, 321–344; und Peter Bürger, „Eine Welt der Ähnlichkeiten“, in: ders.: *Das Altern der Moderne – Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002, 135–153.

vorgenannten für das Tàpies-Verständnis zentralen Disziplinen zugunsten von Zeitgeschichte und Gesellschaftswissenschaften marginalisiert, versteht sie ihre Arbeit als „multidisziplinäre Untersuchung“. Die methodologischen Grundlagen (S. 10ff.) behandeln daher weder Fragen zu Bildwissenschaft, wie sie seit der Rezeption der Warburg-Schule unter dem epistemologischen Motto „Iconic Turn“ vorangetrieben werden, noch parallel dazu sich entwickelnde Ansätze einer medienwissenschaftlich orientierten Kunstgeschichte und Semiologie. Gemessen an den durch die Kunstgeschichte und Medienwissenschaft der vergangenen drei Jahrzehnte bereitgestellten Möglichkeiten bleibt auch die vorgeschlagene methodologisch-theoretische Basis begrenzt: dass sich – der Gedanke ist nicht neu – das abstrakte Phänomen *Nation* in der Kunst materialisiere, ist eines der tautologischen Plädoyers⁶ für eine stärker kulturwissenschaftliche Orientierung der bekanntermaßen immer noch streng philologisch ausgerichteten Geschichtswissenschaften. Hilfreicher ist der zusammengetragene Forschungsbericht, der die Vorarbeiten zur Fragestellung sichtet.

In den sechs analytischen Kapitel wird versucht, chronologisch entlang der Karriere des Künstlers die Interaktion von Kunst und Politik im Schaffen Tàpies' nachzuzeichnen, was dadurch erleichtert wird, dass er seit den sechziger Jahren ein eigenes Repertoire von Zeichen und seine persönliche formale Sprache entwickelte. Die zwei einleitenden Kapitel (S. 27–92) des analytischen Teils sind daher eher stilistisch orientiert. Die Verfasserin zeichnet hier den formalen Weg des Künstlers von seinen Anfängen in der surrealistischen Bewegung über den *Art Brut* hin zu seinem späteren „Label“ nach: die Assemblagen und Materialbilder, vermutlich durch die Freundschaft zu Joan Brossa und die Gründung der Gruppe „*Dau al set*“ bestärkt, bilden seit den fünfziger Jahren den stilistischen Kern. Joan Miró erscheint hier noch als ästhetischer Antipode, der einen politisch unkonfliktiven Weg wählt, Biographie und künstlerische Innovation in Einklang zu bringen; indes werden die ästhetischen Ideen beider, wie Tàpies selbst bekannte, in späteren Jahren konvergieren. Tàpies' formale Entwicklung seit den fünfziger Jahren und in die *transició* sieht die Verfasserin unter dem Aspekt einer stilistischen Konstanz, die wohl auch darauf abzielte, gesellschaftliche und politische Ideen verschlüsselt zu äußern. Dabei reagierte Tàpies zwar zunächst auf ästhetische Tendenzen der internationalen Spät-

6 Ferran Archilés (*Lenguajes de Nación*, 2013) und Michael Billig (*Banal Nationalism*, 1995) und Arco Blanco (*Un paso más allá de la historia cultural*, 2007). Die genauen bibliographischen Angaben finden sich in der Studie auf S. 171–186.

moderne, um im Postfranquismus seinen Stil vor allem im Dialog mit dem eigenen Werk zu verändern. Seit dem Ende der Diktatur etabliert sich die Trademark Tàpies durch eine zuvor nicht gekannte Öffentlichkeit und die damit verbundenen Aufträge. Ein faktenreiches Bild der Beziehung zwischen dem Künstler und den öffentlichen Institutionen Kataloniens verdeutlicht diesen „ikonischen Status“ im Anschluss (S. 67–108). Der Erfolg des „Labels“ beruhte nach der Diktatur einerseits auf Tàpies' öffentlicher Agenda als Katalane, einstiger Francogegner und Demokrat, andererseits auf seinem inzwischen außerhalb Spaniens erworbenen Ansehen als künstlerischer Neuerer. Beides begründete zugleich seinen Ruf als bedeutendster Exponent spanischer Kunst nach Picasso, was ihm wiederum öffentliche Aufträge einbrachte. Für das offizielle Katalonien bekräftigte er so nicht nur das Narrativ einer regionalen künstlerischen Unabhängigkeit, die bis zu den Kirchenfresken des Mittelalters zurückreichte, sondern bewirkte auch eine maßgebliche Neugestaltung des öffentlichen Raums, wo die Gegenwart seiner großformatigen und hintergründig provokanten Arbeiten die Erinnerung an die Francozeit auszulöschen half.

Gerade das als Ausgangspunkt von Kapitel 3 gewählte Wandgemälde *Les quatre cròniques* (1990) scheint (mehr noch als der ebenfalls hier diskutierte Entwurf eines Deckblatts des Katalanischen Autonomiestatuts von 2006) eine solche historische Einschreibung mit nationalistischen Implikationen zu demonstrieren. Als repräsentativer Hintergrund für die Sala Taradellas im Palau de la Generalitat verweist es über die vier im Titel erwähnten spätmittelalterlichen katalanischen Historiker zugleich auf die Epoche wirtschaftlicher und außenpolitischer Größe Kataloniens, auf deren sprachformaler Bedeutung wie auf das damalige Bestehen fortschrittlicher politischer Institutionen. Dass ein solcher Nexus des Bildes mit den kulturellen und politischen Narrativen durchaus gängig ist, belegt die Verfasserin u.a. durch eine Fotografie (S. 69), auf der sich Artur Mas in seiner Funktion als Präsident der Generalitat (nicht nur) am 11.11.2014 bei seiner Diskussion über das Autonomiereferendum vor diesem Werk in Szene setzt.

War Tàpies für die Generalitat ein Garant des ideologischen *Nation Building*, so hat auch das Ajuntament von Barcelona vor allem auf den innovativen ästhetischen Wert des Künstlers gesetzt. Dabei zeigt die in dem Kapitel nachgezeichnete Polemik um Tàpies' Projekt *Mitjà* und der damit einhergehende achtzehnjährige Entstehungsprozess die Problematik von politischen Zuschreibungen. Denn offenkundig wurde diesem Monumentalwerk das Fehlen eines unmittelbar einsichtigen Katalonienbezugs zur Rezeptionsschranke.

Ausgehend von einem Werk des Amerikaners Peter Saul, der das Vorgehen der USA im Vietnamkrieg kritisiert (*Saigon*, 1967) fragt die Autorin im vierten Kapitel (S. 93–107) nach der künstlerischen Spezifik von Tàpies' Engagement. Wenngleich der Künstler die katalanische Nation durch seine Statements, die Titel und Symbole in seinen Werken und durch deren stilistisches Arrangement ansprechen wollte, erweisen sich, wie die Verfasserin an mehreren Stellen einräumt, seine Visualisierungen katalanischer Identität als verrätselt und widerständig. Überdies inkorporiert Tàpies in seinem Gesamtwerk nicht nur nationalkatalanische Elemente, sondern allgemein gesellschaftliche und übergreifend politische Probleme, wie die Installation *Rinzen* (1993) zeigt, die sich auf die Verbrechen im Bosnienkrieg bezieht.

Ein in der Studie leitmotivisch aufgegriffenes Beispiel semiotisch relativ eindeutiger Bildelemente stellt *Pintura romànica i barretina* (1971) dar: Vor dem Fragment eines altkatalanischen Freskos aus Sant Climent de Taüll ist eine „erhängte“ katalanische Bauernmütze zu erkennen. Das Verfahren dieser semiologischen Kombinatorik ist das aus dem Surrealismus entlehnte Prinzip der Musealisierung, der „Entheimung“ eines (scheinbar) beliebigen Gegenstands aus seiner vertrauten Umgebung. Während aber die surrealistische Musealisierungsstrategie vor allem im Zufall und subjektiver Willkür (Bretons „reiner psychischer Automatismus“) gründet, um Staunen auszulösen, setzt Tàpies ganz offenkundig ein bewusst konstruiertes Signifikantenarrangement, das nur (s)eine Lesart erlaubt: ein am Ende der Francodiktatur malträtiertes Volk vor dem verhackstückten Abbild einstiger ästhetischer Größe. Dabei scheint, wie die Verfasserin nahelegt, Tàpies bereits auf das Vorbild Mirós angespielt zu haben. Denn auf dessen *Cap de pagès català* (1925, National Gallery, Washington, D.C.) ist eine surrealistisch abstrahierte *barretina* angedeutet, und Miró hat eine Reihe weitere vergleichbarer Arbeiten geschaffen.⁷ Da im Umkreis des Surrealismus diese Hüte bzw. Mützen ohne Kopf schon parodistisch gegen deren (absente) Träger gerichtet waren, eignete bereits bei Miró dem bourgeoisen Hut – und vielleicht auch der *barretina* – ein ideologiekritisches Moment. Tatsächlich hat also bereits der klassische Surrealismus vor allem auf solche Störpotentiale abgezielt. Der Weg von Miró zu Tàpies besteht aus Sicht der Kunstgeschichte in der nachvollziehbaren, nunmehr eindeutig auf Katalo-

7 So zeigt etwa eine 1933 entstandene Kollage Mirós die aus einer Warenhausreklame ausgeschnittenen Fotos von Herrenhüten, die durch den Titel *Personajes disparados* ihren semiotischen Wert als Ellipse der nicht dargestellten Hutträger erhalten.

nien bezogenen Kanalisierung einer seit dem Surrealismus virulenten gesellschaftskritischen Ikonologie. Man kann nun wie die Verfasserin ein Werk wie *Pintura romànica i barretina* als performative Störung einer Nationalitätsdiskursen zugrundeliegenden Strategie der Einflussnahme im Sinne von Homi Bhabhas Theorie der „DissemiNation“⁸ interpretieren. Doch scheint die Provokation von Tàpies' Werk vor allem in der Klimax des ikonologischen Prozesses zu bestehen, die er durch den medialen Wechsel erlangt, statt eines Gemäldes eine materiell konkrete *barretina* vor einem ebenso konkreten Fresko zu erhängen. *Pintura romànica i barretina* besetzt demnach den Raum zwischen offiziellem Diskurs und dessen individueller Rezeption durch eine Vereindeutigung, die ihre Mächtigkeit aus den Objekten selbst zieht.

Die beiden abschließenden Kapitel (S. 109–150) behandeln wieder stärker kunstsoziologische Aspekte wie den Einfluss historischer Kontexte auf die öffentliche Präsentation von Tàpies' Kunst, was neben der Zusammenarbeit mit Jordi Pujol insbesondere eine etwaige ideologische Struktur der Ausstellung betrifft. Wie Jenkins bemerkt, haben gerade nationale Einrichtungen wie das *Museu Nacional d'Art de Catalunya* (MNAC) und zuletzt auch das *Guggenheim* Bilbao (2013) dazu beigetragen, den nationalen Mythos zu ventilieren. Indes sei kritisch angemerkt, dass sein Werk im Ausland⁹ weder zu Lebzeiten noch im vergangenen Jahrzehnt auf den nationalkatalanischen Aspekt reduziert wurde. Jenkins' Buch präsentiert insofern einen Katalanismus, der vor allem in der Heimat als solcher wahrgenommen wird, weil diese ihn so für sich geschaffen hat.¹⁰ Vielleicht ist die Vermutung zu ketzerisch, dass die politische Kontextualisierung mit dem ästhetischen Befremden eines optisch unbequemen Oeuvres versöhnt. Denn auch ein von der Autorin im letzten Kapitel („Art as a Nationalizing Tool“) diskutiertes Beispiel zeigt, wie Kunst nicht auflösbare Ambivalenzen generiert: Am 13. Dezember 2013, also einen Tag nach Ankündigung

8 Homi Bhabha, *Nation and Narration*, New York: Routledge, 1990.

9 Etwa die auch durch opulent ausgestattete Ausstellungshandbücher dokumentierten Retrospektiven der Frankfurter *Schirn* (1994), im *Musée d'Art Moderne Cèret* (2011), im Münchner *Haus der Kunst* (2000) und zuletzt im Brüsseler *Bozar* (2023/4).

10 Vgl. die Aussagen von Tàpies' Sohn und seiner Schwiegertochter anlässlich einer unlängst in der New Yorker Pace Gallery gezeigten Tàpies-Ausstellung, in der beide auf der politischen Lesart und dem „Kontext Franco“ beharren. Auch ein im Anhang der Studie (S. 163–170) dokumentiertes ein Interview, das die Autorin mit Toni Tàpies im Zuge ihrer Recherchen führte, ist überwiegend den politischen Ansichten, seltener Entstehungsfragen von Werken wie *Mitjó* (S. 166f.) oder *Pintura romànica i barretina* (S. 169) gewidmet.

des Autonomiereferendums durch den damaligen Präsidenten Artur Mas, hatte die Suchmaschine Google ihr Logo zu Ehren von Tàpies variiert, indem sie sein Bild *Cadira i roba* (1970) importierte, um so an des 90. Geburtstag des Künstlers zu erinnern. Ob zeitlicher Zufall, da Google auf diese Art neben Feiertagen öfters kulturelle Galionsfiguren feiert,¹¹ oder politisches Statement wird ebenso ambivalent bleiben wie das Werk selbst, da *Cadira i roba* als politisches Statement, wie Jenkins (S. 134) bekennt, untauglich ist. Die Arbeit regt somit dazu an, der Frage nach der Funktion von Kunst in der Epoche der Massenmedien und ihrer digitalen Verfügbarkeit nachzugehen.

Tàpies' Werk mit Emily Jenkins als „politische“ Kunst zu lesen, mündet, wie viele Passagen des Buchs nahelegen, in einer fragwürdigen Union von Kunst, Politik und Markt. Freilich zeigt ein Blick in das Gesamtwerk, dass auch patriotische Einschreibungen keineswegs zum Standard seines Schaffens gehören. So lassen sich Werke wie *Pintura de la post de planxar* (1970, Slg. David Anderson) oder *Vernís amb formes negres* (1982, Slg. VEBA AG Düsseldorf) – um nur diese zwei zu nennen – kaum nationalistisch kontextualisieren. Sowohl in den fünfziger Jahren wie auch jenseits der *transició* hat Tàpies nicht ausschließlich mit ideologisch eindeutig lesbaren Materialien gearbeitet. An dieser Stelle zeigen sich also die Grenzen von Jenkins' politisch-semiotischer Lesart. Die Ursache mag sein, dass, wie Igor Stravinski einst meinte, Künstler eben doch primär an Kunst und nicht an außerkünstlerischen Qualitäten interessiert seien. Insofern ist ein Teil des Schaffens von Tàpies *auch* als politisches Statement lesbar sein und bekommt wie etwa *Pintura romànica i barretina* zunächst als politisches Statement seine Bedeutung. Aber entgegen Jenkins' politischer Apologie des katalanischen Großkünstlers steht auch gerade bei seinen „engagierten“ Arbeiten die Bewältigung eines ästhetischen Problems im Zentrum, das auf der *Ver*-wendung von außerkünstlerischem Strandgut beruht. Denn während bildende Kunst seit der Antike stets der Visualisierung von Macht gedient hat, lässt sich aus der vorliegenden Studie am Vorgehen von Antoni Tàpies eine Differenz erkennen. Als in spätrömischer Zeit eine ganze Kunstindustrie damit beschäftigt war, für das gesamte Imperium Romanum Kaiserstatuen herzustellen, erfüllte das keinen anderen Zweck als die heutigen Präsidentenfotos in diversen Amtsstuben. Tàpies entfaltet seine ästhetische Schockwirkung gerade durch den Verzicht auf die Reduktion des Politischen auf einen bekannten Kopf als archaische Form politischer

11 <https://en.wikipedia.org/wiki/Google_Doodle>.

Selbstinszenierung. Wenn nationalen Symbolen wie der *senyera* in habitualisierten Kontexten etwas Parareligiöses anhaftet, so scheint Tàpies durch spezifische Medien, die oft „jenseits der Malerei“ liegen, darauf hinzuwirken, patriotische Zeichen aus dieser heiligmäßigen Erstarrung freizusetzen. Wenn die verwendeten oder zitierten Materialien – Erde, Mauer, Sackleinen, Schiffstau, Schmutz – zu Medien und damit im Sinne Marshall McLuhans selbst zur „Botschaft“ werden, verweisen auch die „politisch“ konzipierten Arbeiten schließlich wieder auf sich selbst, da sie die Weigerung verhandeln, Medium eines offiziellen Diskurses zu sein. Hierauf beruht die nie gedämpfte Ambivalenz des entheimateten nationalistischen Vokabulars.

Die seit langem ventilierte Erkenntnis des engagierten Tàpies bleibt also nur ein erster Schritt, der uns wieder zum Gemachtsein der Werke zurückführt. Insofern ist eine zu benennende Schwäche der innerhalb ihrer Fragestellung gut dokumentierten Studie das nahezu völlige Fehlen von Abbildungen der erwähnten Kunstwerke, während die eingestreuten Fotos, die vor allem den schon „ikonisch automatisierten“ Künstler oder seine Werke als „Hintergrund“ für Politiker zeigen, verzichtbar gewesen wären. Dieser wohl in Urheberrestriktionen¹² gründende Umstand erschwert die Lektüre der Studie. Denn außer für Tàpies-Kenner dürften die repetitiv erwähnten, politisch kontextualisierten Arbeiten – wie im Falle der erwähnten *Quatre cròniques* oder der ebenso häufig zitierten *Pintura romànica i barretina* (1971) – kaum präsent sein. So bleiben während der Lektüre nur zwei Wege – der Griff ins eigene Bücherregal oder der Klick zur Viquipèdia. ■

- Gerhard Wild, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Norbert-Wollheim-Platz 1, 60629 Frankfurt am Main (DE), <G.Wild@em.uni-frankfurt.de>, ORCID: 0009-0006-9583-3751.

12 Die 2017 als Dissertation in Santiago de Compostela angenommene Arbeit (aktuell möglicher Zugriff: <<https://minerva.usc.es/xmlui/handle/10347/15679>>) enthielt noch eine Reihe der von der Autorin besprochenen Kunstwerke.