Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art

Band: 49 (1962)

Heft: 6: Spanische Architektur und Kunst : Bauten von Antonio Gaudi 1852-1926

Artikel: Antonio Tapies

Autor: Schmalenbach, Werner

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-38436

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

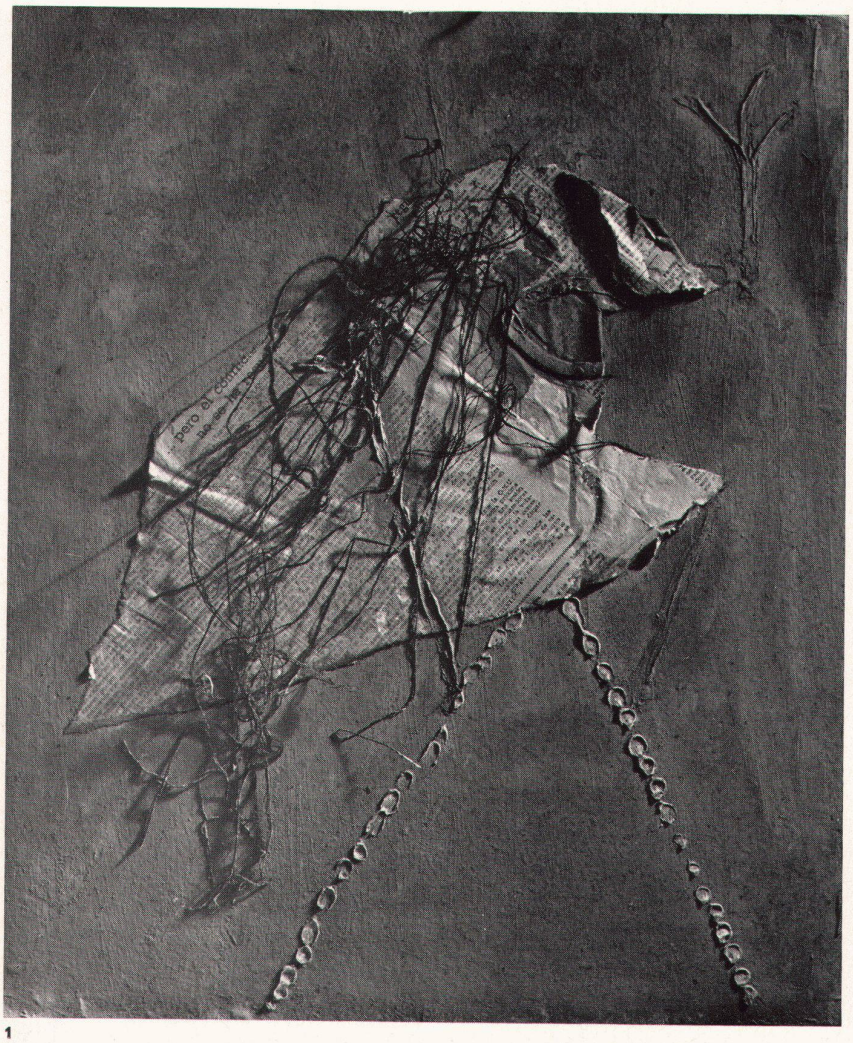
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Werner Schmalenbach

Antonio Tapies



1

Beim Schreiben über die Kunst der aktuellen Gegenwart kommt man zur eigenen Überraschung immer wieder in die Lage, Worte, die gemeinhin einen Makel bezeichnen, in rühmendem Sinne zu gebrauchen. Herabwertende Vokabeln werden sorglos zu Äußerungen der Zustimmung umgemünzt. So kommt es vor, daß man, anstatt die Schönheit eines Kunstwerks zu vermissen, seine hinreißende Unschönheit preist; die Einförmigkeit der Werke eines Malers wird als eindrucksvolle Monotonie deklariert; anderen Künstlern rechnet man die Willkür ihres Malens, die Formlosigkeit ihrer Formen, den Schmutz ihrer Farben als positive Charakterzüge an. Kein Wunder, daß mancher unbescholtene Leser glaubt, sich einer heillosen Verwirrung aller Werte und aller Worte gegenüberzusehen, und daß er der Kunstkritik ein für allemal das Vertrauen entzieht.

Der Vorgang ist natürlich: die Geschichte der Kunst – wie des menschlichen Geistes überhaupt – stellt sich als eine unaufhörliche Umwertung von Werten und also auch von Worten dar; wo Werte entwertet werden, rücken Unwerte nach. In unserer Zeit, da die künstlerischen Laboratorien vorzugsweise an den Grenzen der Kunst errichtet werden, scheint diese Umwertung die Kunst als solche zu betreffen (und zu gefährden). Daß eine Zeitlang die Künstler meinten, die Anti-Kunst auf ihre Fahnen schreiben zu müssen, war als ein Zeichen dieser zwar sehr radikalen, aber dennoch den Rahmen der Kunst nicht sprengenden Umwertung zu verstehen.

In unseren Tagen kann es sein, daß wir fasziniert sind von der Art und Weise, wie Künstler «nichts» auf ihre Leinwände malen. Ihre Bilder sind leer und ergreifen uns – wenn sie ergreifen – durch ihre Leere. Statt wie der einstige Dadaist Marcel Duchamp konsequent das Malen aufzugeben und sich für Jahrzehnte nur noch dem Schachspiel zu widmen, malen diese Künstler zwar unverdrossen weiter; aber was sich auf ihren Bildern ereignet, ist schlechterdings nichts. Man lächelt darüber. Aber man müßte sich sagen, daß es immer erneut darauf ankommt, die Grenzen des Denkbaren zu verlegen, neue Grenzen zu setzen – neue, weitergehende Fragen zu stellen. Allerdings werden die «Antworten» heutzutage sehr schnell zum allgemeinen stilistischen Rüstzeug, wobei das «Fragen» in Vergessenheit gerät. So sind denn solche Vorstöße ins Nichts oft nicht viel mehr als programmatisch verbrämte Versuche, darüber hinwegzutäuschen, daß in der Tat garnichts vorhanden ist.

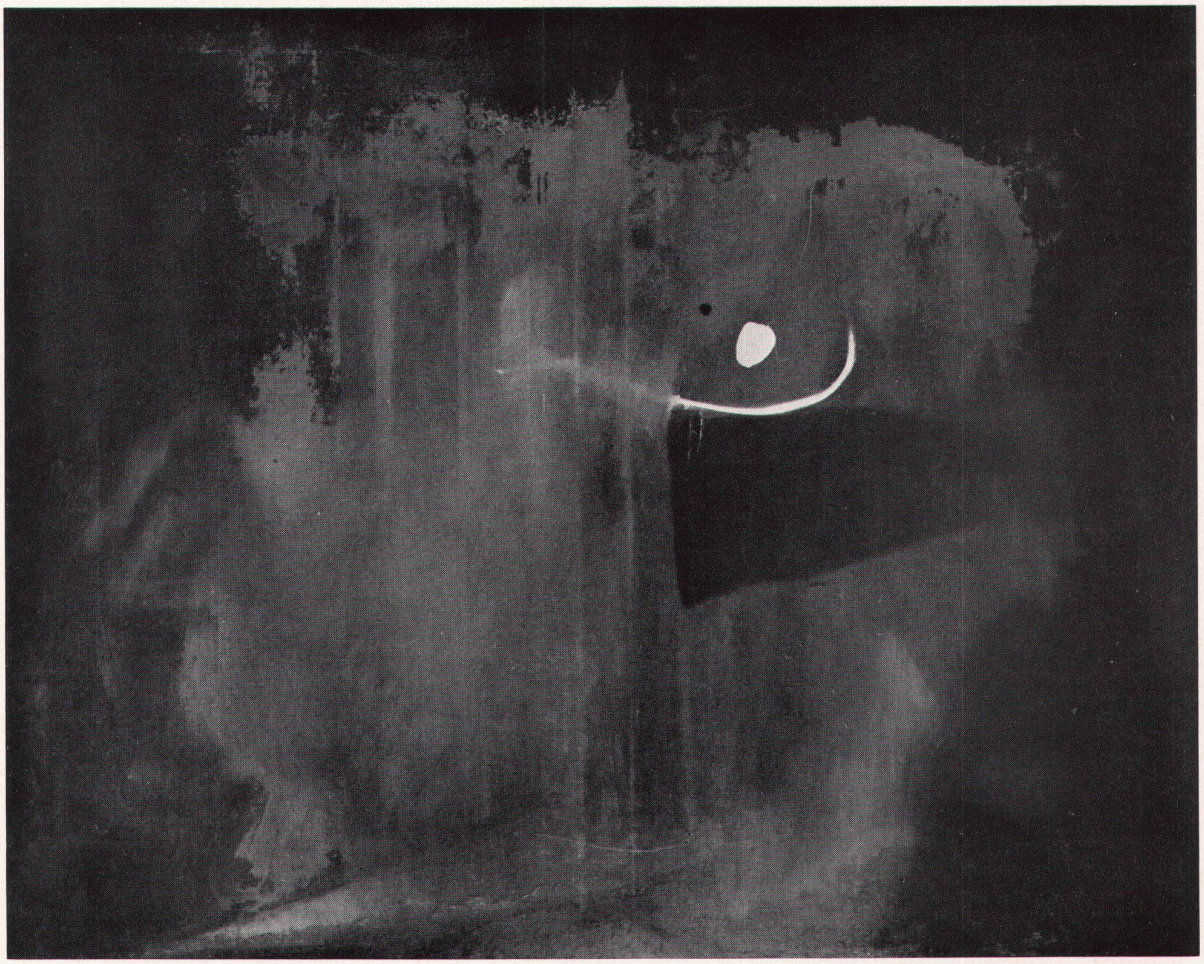
Wo so oft das Wort «nichts» ausgesprochen wird, liegt es nahe, zu bedenken, daß menschliche Weisheit darauf gekommen ist, den großen Weltzusammenhang schlechthin als «das Nichts» zu deuten. Auf die Philosophien, die solches zum Ausdruck brachten, braucht hier nicht eingegangen zu werden: genug, daß uns diese ungeheuerliche Paradoxie, auch wenn sie im Orient eher als bei uns verstanden und geglaubt wird, nicht unvertraut ist. Auch wir vermögen, dem «Nichts» – im Bewußtsein, daß es «Alles» umschließt – Ehrfurcht entgegenzubringen.

Indessen, wer als Künstler das Nichts als den Inbegriff alles Seienden – oder was immer ihn dabei bewegen mag – versteht, kann dies doch nur durch «Etwas» und beileibe nicht etwa durch «Garnichts» sichtbar machen. Dann aber ist entscheidend, daß dieses «Etwas», und sei es noch so wenig, genügend Symbolkraft besitzt, um auf eine größere Wirklichkeit oder Wahrheit hinzudeuten. Die Symbolkraft ist in der Kunst allein eine Frage der künstlerischen Kraft. Und damit stellt sich der Rahmen der Kunst, so radikal er eben noch durchbrochen schien, auf das Selbstverständlichste wieder her.

Auch in der Kunst des Fernen Ostens ist es mit «leeren» Bildern nicht getan: das Nichts bedarf des Etwas, die Leere der Fülle, um erkannt zu werden. Das ist es, was auch die Kunst eines Malers wie Tapies – oder diejenige eines Malers wie Rothko – so eindrucksvoll demonstriert. Auch wenn die Mittel auf beinah unzumutbar Weniges beschränkt sind, muß

1
Antonio Tapies, Collage mit Zeitungspapier und Fäden. 1946. Privatbesitz Barcelona
Composition avec papier et fils. Collage
Composition with paper and threads. Collage

2
Antonio Tapies, Raum, 1954
Espace
Space



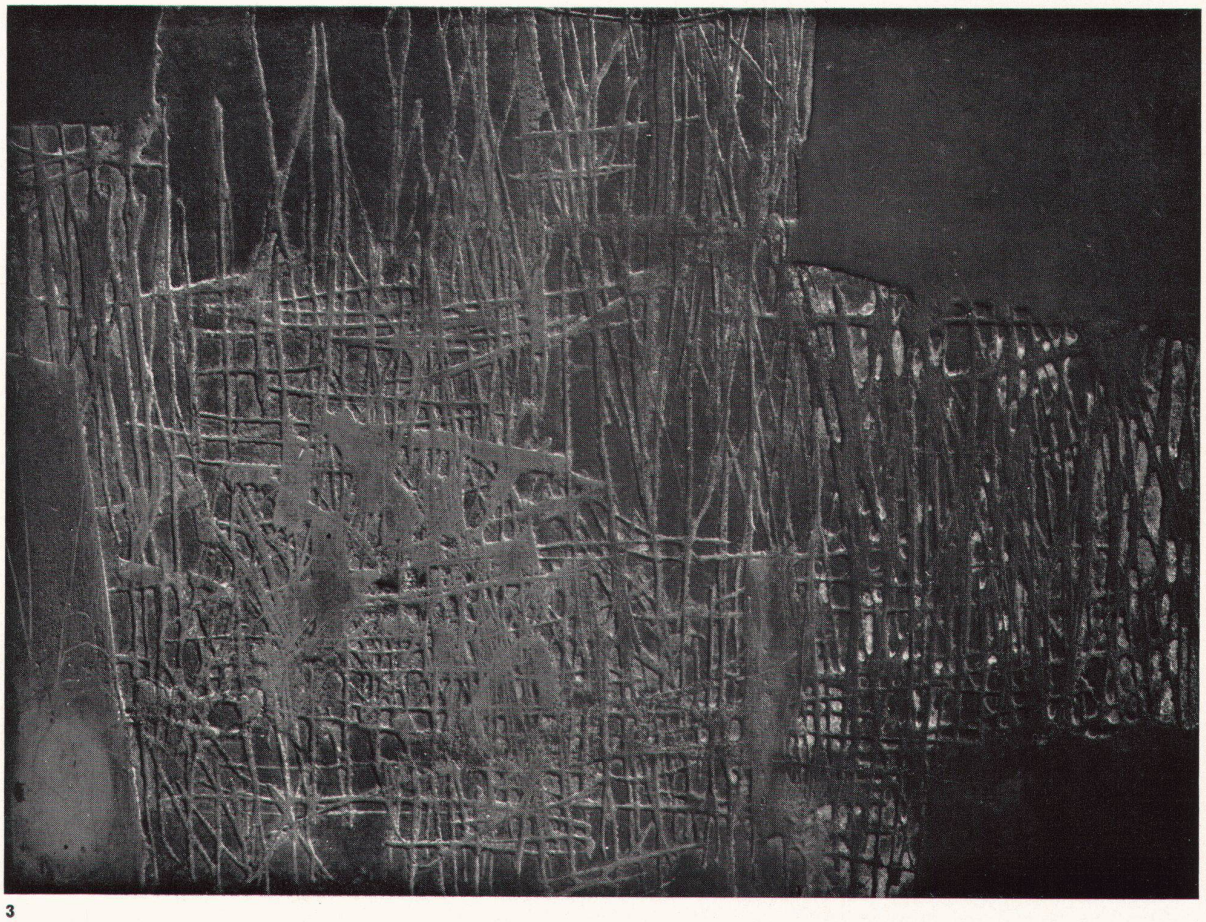
2

dies Wenige doch die Fülle haben, ohne welche die Bilder nur abstrakte Thesen wären und nicht: Bilder.

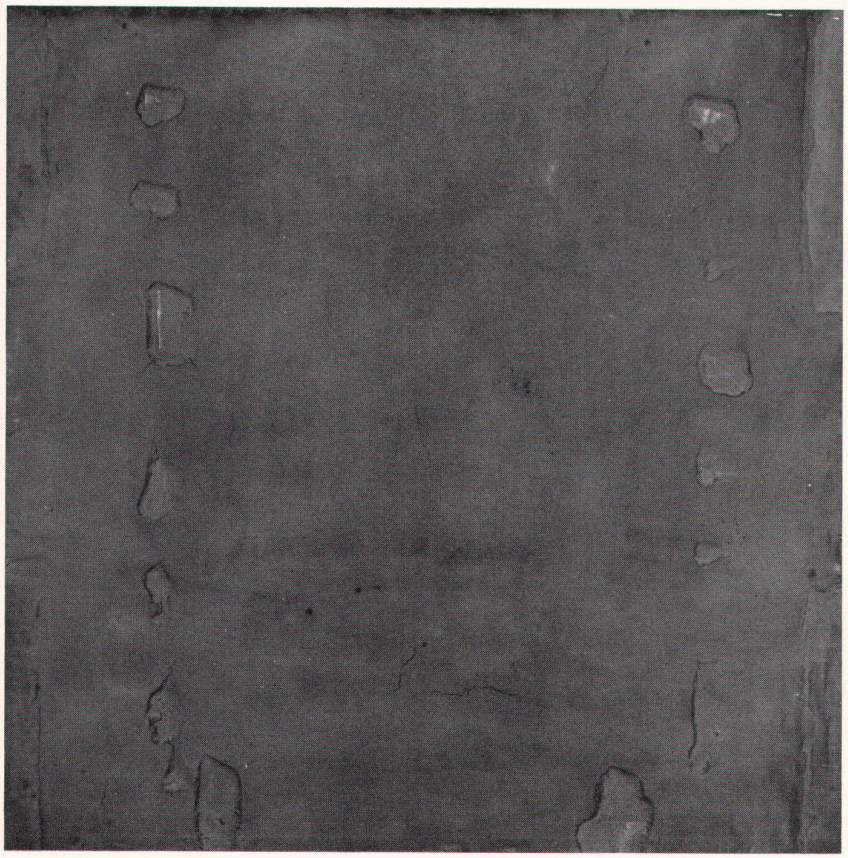
Freilich, vielen fällt es schwer, der Zumutung zu folgen, auch dann, wenn die Einsicht vorhanden ist, daß dem Unerhörten unerhörte Mittel angemessen sind. Unerhörtes wirksam zu machen, ist durchaus der Sinn, und so wird es denn leicht als «unerhört» in einem moralischen Sinn verworfen. Die Frage ist, ob es Staunen – nicht nur Verblüffung – erregt, und dies ist vielleicht das Wort, das unser Reagieren vor Tapies' Bildern am besten kennzeichnet: erst im Staunen über solches Nichts erfüllt sich das Nichts. Darin aber ist enthalten, daß wir uns diese Wirkung kaum erklären können. Das Rätsel wird nicht gelöst, es wird gemalt. Und alle Erklärungen und Deutungen, um die wir uns mit größerem oder geringerem Erfolg bemühen, heben das Staunen nicht auf: es steht am Ende aller Gedanken, die wir uns machen mögen, ebenso wie an deren Anfang. Denn wir staunen ja nicht *über* die Leere, sondern *vor* der Leere. Man kann es, wenn man will, anders umschreiben. Wer aus eigener Sicherheit Modeworte nicht zu scheuen braucht, mag hier von Meditation sprechen: das ist nah bei dem, was wir lieber – schon um des größeren Wortvolumens willen – Staunen nennen. Und auch deshalb bietet das Wort sich an, weil Meditation die Augen schließen läßt, während das Staunen sie offen hält: sehend ernähren wir unser Staunen.

Was aber sehen wir? Die Bilder verschließen sich in einem Maße, daß man den Verdacht haben kann, man werde um etwas Sehenswertes überhaupt betrogen. Wir sehen vor allem eine große Verschlossenheit: strenge, hermetische Bilder, die sich erst dann dem Betrachter «öffnen», wenn er sich nicht mehr über das Abwesende – «Godot» – aufhält, sondern wenn er das Vorhandene, und sei es das Warten, die Leere, die Öde, das Nichts, als das Eigentliche erkennt; wenn er in diesem noch so Wenigen den ganzen Reichtum, die Schönheit, den Ernst und die Würde von Tapies' Malerei erfährt.

Tapies hat natürlich nicht immer so gemalt. Am Anfang stehen, aus der Zeit um 1945, menschliche Gesichter, in einer Art pastoser Kratztechnik («grattage») gemalt, die mit Werken Dubuffets aus den gleichen Jahren verglichen werden können; daneben, bis 1947, Collagen aus Papierstücken, farbigen Fäden und anderen Materialien, die Tapies' Herkunft aus Dada und Surrealismus, diesen für die Kunst nach 1945 so fruchtbaren, ja entscheidenden Bewegungen der zwanziger Jahre, dokumentieren. Der Vermittler war für Tapies vor allem sein großer Landsmann Joan Miró, dessen Stimme auch in zahlreichen Gemälden der Jahre bis 1953 noch vernehmbar ist. Um erkennen zu lassen, wie sich der Weg zu dem anbahnte, was heute die Kunst Tapies' ausmacht, bietet sich – ganz zufällig gewählt – ein Bild von 1954 an («Raum»). Ein weiträumiger, wolkenhaft gemalter, in seiner warmen Bräune reich differenzierter Bildraum, darin gestirnhaft aufleuchtend ein blendend helles Zeichen, das den Raum unwillkürlich zum nächtlichen Himmel macht. Das Bild, von einem sozusagen romantischen Unendlichkeitsgefühl erfüllt, ist unserer Einfühlung ohne weiteres zugänglich. Schon hier herrscht zwar die große Einfachheit der späteren Jahre, besonders wenn man das Bild mit Werken aus den Jahren zuvor konfrontiert; aber noch ist die Welt «offen»: der Blick verliert sich in den Räumen. Dabei aber begegnet ihm ein Hindernis, indem sich von rechts her sehr diskret eine dunkle geometrische Form vor den Raum schiebt, die das Kontinuum unterbricht und ein ganz anderes Wollen signalisiert.



3



4

3
Antonio Tapies, Malerei, 1955. Privatbesitz Oslo
Peinture
Painting

4
Antonio Tapies, Komposition 1959. Privatbesitz Schweiz
Composition
Composition

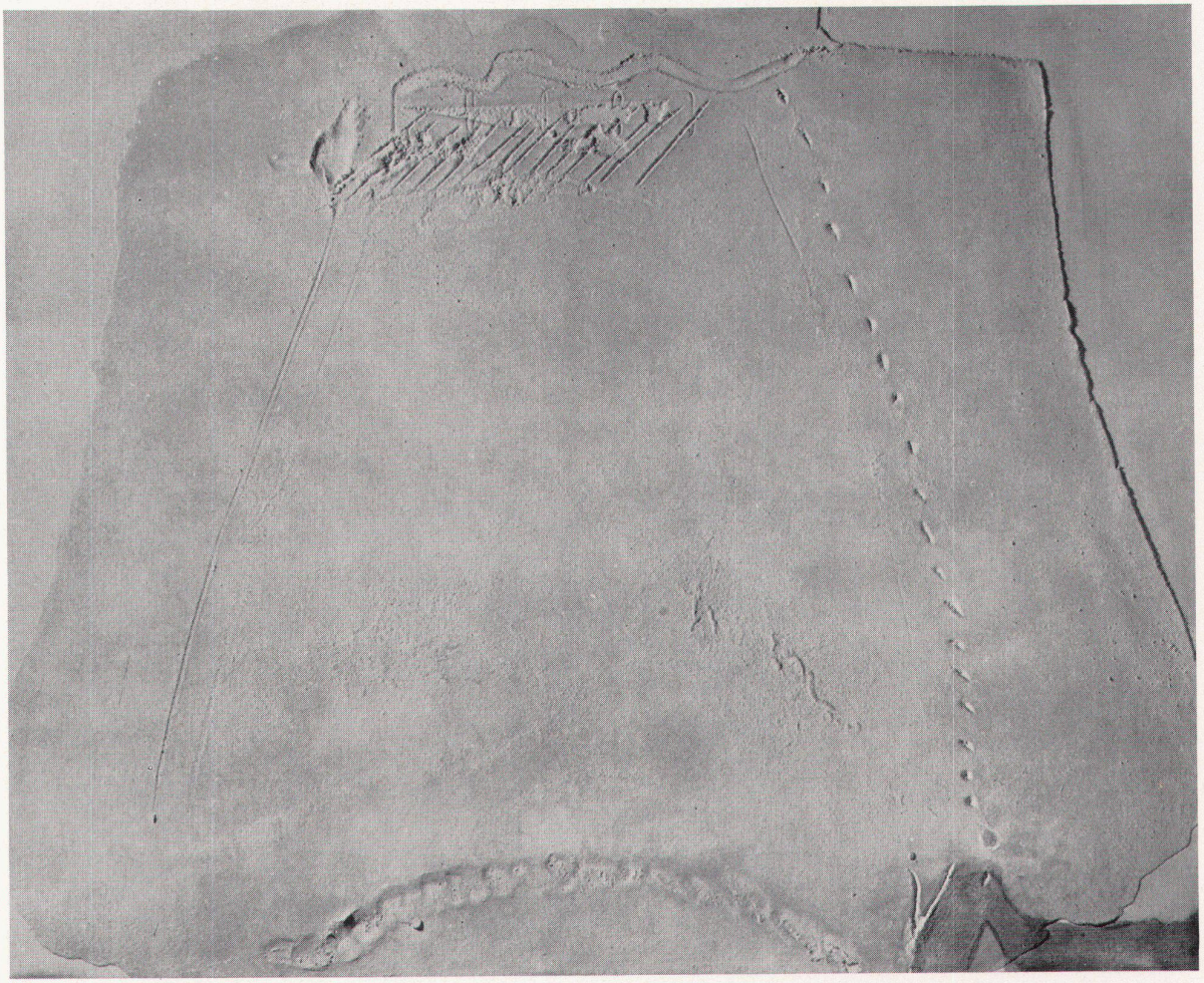
5
Antonio Tapies, Weiß mit rosa Zeichen, 1958. Privatbesitz Paris
Blanc avec signe rose
White with pink sign

Tapies beginnt um diese Zeit, den Raum immer entschiedener abzuschließen. Er schließt ihn nicht aus – etwa, um das Gesetz der Fläche in Kraft treten zu lassen –: er schließt ihn zu. Er vermauert ihn. Er stellt Wände davor, dann und wann sogar eine mächtige Tür, die dennoch und gerade keinen Zugang zu dem erlaubt, was «dahinter» ist; das Verriegeln des Raumes wird durch das Motiv der Tür nur um so endgültiger und gnadenloser: man steht vor verschlossenen Türen. Der Raum, das Nichts, der «Sinn», alles wird durch diese pathetische Verschlossenheit verstellt. Auch wenn eine aufragende Wand den Horizont freigibt, ist dieser Horizont nicht offen, sondern seinerseits Wand. Transparenzen, wie sie die Bilder um 1950 mit ihren geometrisierenden und phosphoreszierenden Lichträumen zeigen, haben hier keinen Platz. Das Bild ist «zugemalt» oder, in den meisten Fällen: Kruste, Gestein, sandige Wüste, erstarrte Lava. Wo eine solche Materieschicht sich öffnet, da nur, um eine weitere, darunterliegende Schicht hervortreten zu lassen; und wo auch die unterste Schicht durchstoßen oder – etwa am Kraterrand einer Form – aufgebrochen ist, da zeigt sich dahinter bloß die nackte Leinwand: nichts!

So steht der Künstler dicht, ohne räumliche Vermittlung, vor den Materien seiner Bilder. Er hat nicht – wie andere Maler seiner Generation – den Wunsch, sie zu belauschen, ihre Lebenskräfte zu erfühlen, ihr Schicksal zu erfragen. Er gehört nicht zu denen, die das Erdreich nach verborgenen Schätzen durchpflügen, nicht zu den «Geologen» und «Archäologen» unter den Materie-Malern von heute. Ihn fesseln die Aspekte der Oberfläche. Er nimmt die Materie als vollendete Tatsache, deren Leben nur noch in einem weiteren Sterben, Zerfallen, Zerbröckeln bestehen kann. Sein Temperament fügt ihr nichts hinzu. Was diese Materien aufweisen, das findet er – gewissermaßen – vor: Sprünge und Risse, Kerben und Falten, Brüche und Löcher, manchmal Zeilen von Zeichen nach Art uralter Schriften, die der Entzifferung harren; überall aber: Strukturen und geheimnisvolle, von den Kräften der Zersetzung angefressene Formen.

Und dann sind da jene großen Gemälde, in denen nicht die «Materie», sondern die Farbe das Wort hat. Eine Farbe freilich ohne Bewegung, ohne «Auftrag» und ohne «Handschrift», eine Farbe jenseits aller Farbigkeit und aller farbigen Relationen, absolut gesetzt als unabdingbares Schwarz oder Grau oder Blau. Etwa: eine große, tiefschwarze Leinwand, die nichts als «leere» Fläche ist, schwarz wie ein Sargtuch; aber in der rechten unteren Bildecke, kaum den siebenten Teil des Ganzen einnehmend, eine nicht minder schwarze, doch nun reliefhaft hervortretende und mit weißlichen Porzellanfragmenten besetzte Stelle: stillebengleich, etwas Dinghaftes auf einer Art ins Bild hineinragendem Tisch, den die gleiche Schwärze bedeckt wie die ganze Fläche. Da herrscht eine dunkle Prachtentfaltung ohnegleichen, frei von der Trostlosigkeit der verfallenden Materie, ein strahlendes Fest der Schwärze – ein spanisches Fest, gewiß, doch das sei nur mit aller Reserve ausgesprochen.

Im Verlauf der immer großartigeren Vereinfachung seiner Kunst tritt auf dem einzelnen Bild oft nur noch eine einzige, große, bildfüllende Form auf, die «sinnlos» ist und doch so wirkt, als ob sie einen bestimmten gegenständlichen oder vielleicht sogar symbolischen Sinn hätte. Rechteck, Rund, Oval: elementare Formen, die aber nicht dem Arsenal der Geometrie entstammen. Ein solches Oval wird zum rätselhaften Stück

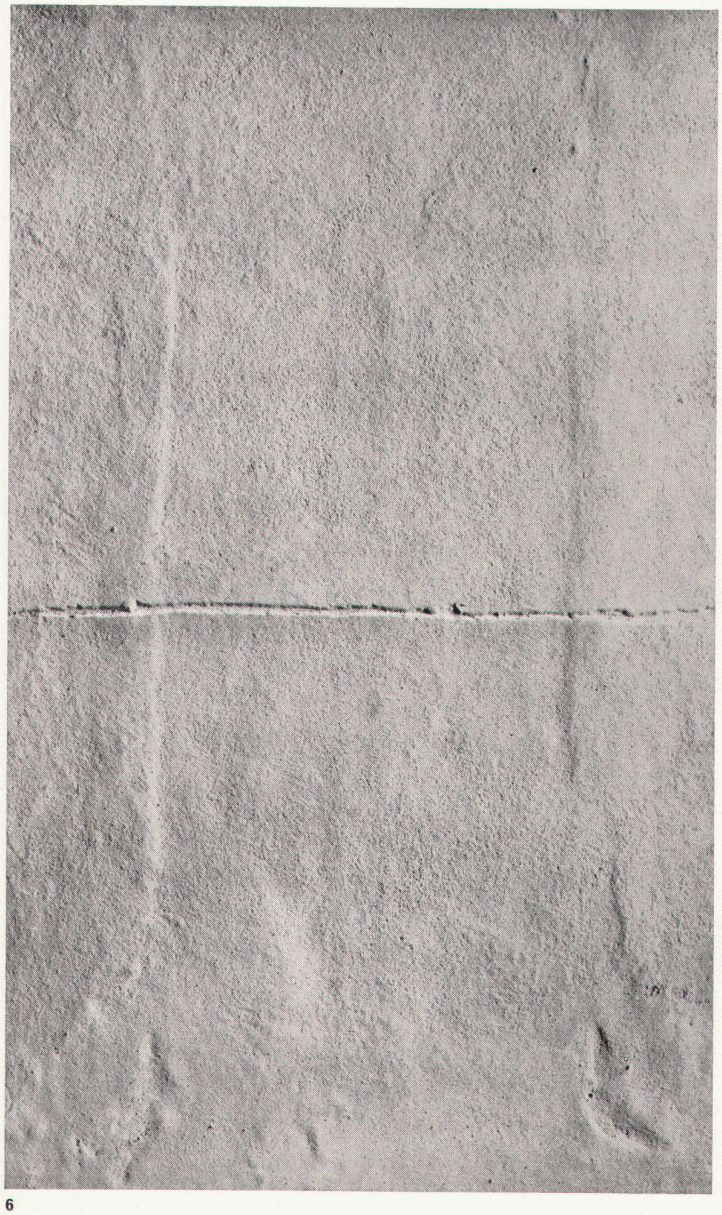


5

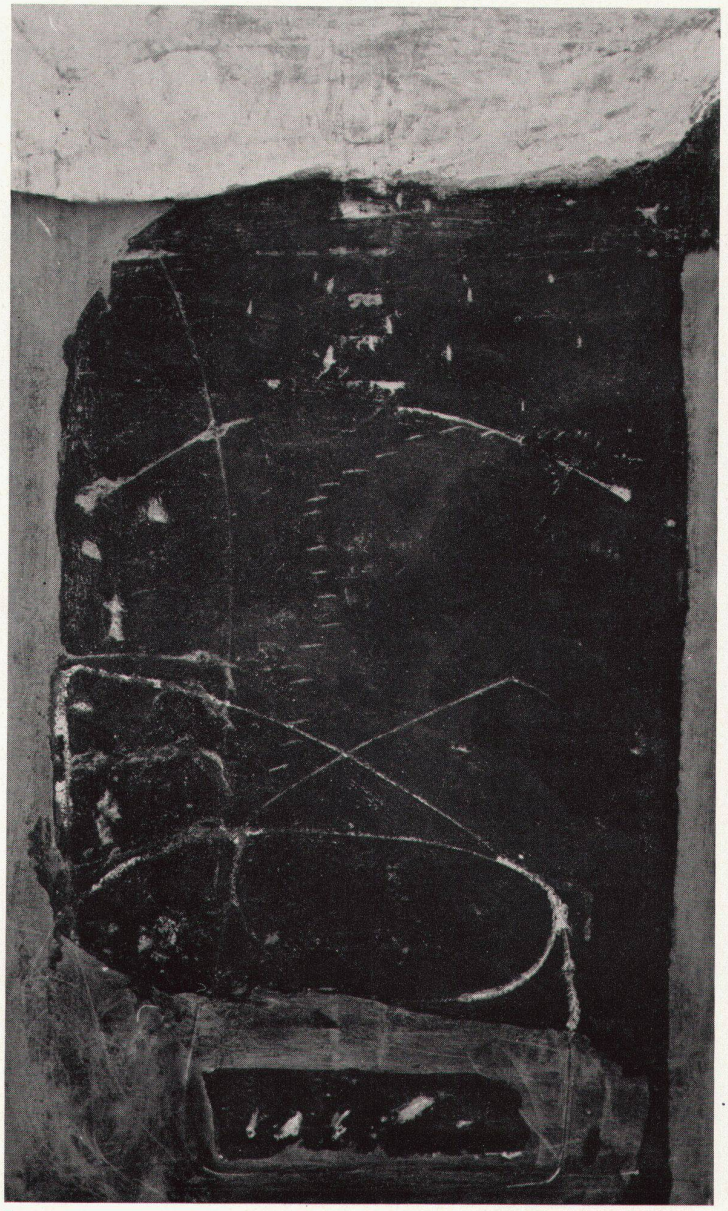
Wirklichkeit, auch wenn wir es in unserer vertrauten Wirklichkeit nicht unterzubringen vermögen. Es wird zum unerwarteten Fund, dem das Staunen des Künstlers gilt; einem Fund, nach dem man nicht in Erdschichten zu graben braucht, der an der Oberfläche zutage tritt, aber den man gewöhnlich übersieht. Diese Funde, Formen, Strukturen gehören einer Wirklichkeit, wenn auch einer unbekannten, an. Und sie haben einen – wenn auch unbekannten – Sinn. Beides ist für Tapies' Bilder charakteristisch.

Ihren Wirklichkeitscharakter gewinnen all diese Formen zweifellos durch ihre materielle Substanz. Aber darüber hinaus nehmen sie gern die sehr ausgesprochene Gestalt von Gegenständen an, ohne wirkliche Gegenstände – allenfalls «Türen» – zu sein. Manche rechtwinklig konstruierte Formen lassen an Tischlerwerk denken, mit Wänden, Rahmungen und Füßen: Schreine, die es dennoch «nicht gibt». Bei andern denkt man an Gemäuer, an steinerne Altäre. Aber auch die einfachsten Rechtecke und Ovale, und was dergleichen mehr ist, haben gegenständlichen Charakter. Eine Vergegenständlichung der abstrakten, sogar der geometrischen Formen findet statt, ohne daß dadurch «der Gegenstand» zu neuen Ehren käme.

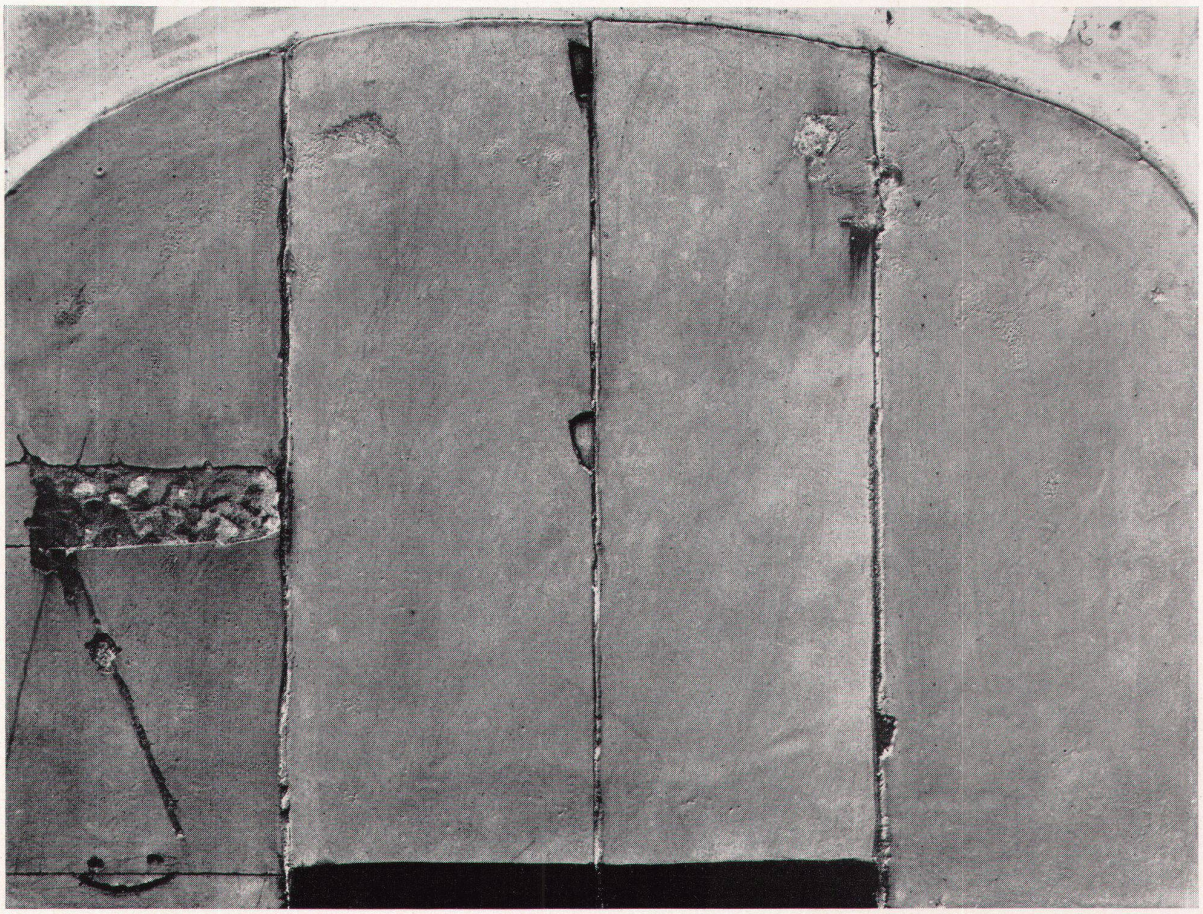
Zum andern: der Sinn dieser Formen. Wir sprachen von Türen, Schreinen und Altären. Darin ist ein anspruchsvoller Sinn, ein fast sakraler Gehalt leicht zu fühlen. Der gleiche Sinngehalt ist auch den einfachsten Formen eigen, besonders dann, wenn sie wie «Funde» wirken: bedeutsam genug, um vom Beobachter als solche registriert zu werden, wenngleich ihre «Bedeutung» vergessen ist. Die Terrains, auf denen der Künstler sich aufhält, sind «gezeichnet», sie tragen Male, Markierungen, Tätowierungen. Oft tut die Symmetrie das Ihre: sie macht die schlichteste Form bedeutsam. Vier symmetrisch angeordnete schräge Kerben etwa in einer dunklen Schicht wirken unwillkürlich als ein magisches Zeichen. Wenn eine strukturierte Fläche durch eine quer durchs Bild laufende Linie halbiert wird, dann geschieht das so zwingend, daß man darin eine hohe Notwendigkeit empfindet. Wenn auf dem Boden Spuren erscheinen, dann müssen es Spuren «von etwas» sein; und um diese Unbedingtheit zu unterstreichen, bilden sie in sich eine dezidierte Form, eine Art magischen Bezirk. Manchmal fasziniert den Künstler die gleichmäßige Reihung senkrechter Kanneluren, die in ihrem Parallelismus durch nichts gestört sind als durch ein paar schadhafte Stellen; seine Faszination wird zur



6



7



8

Faszination des Bildes. Symmetrie, Reihung und Wiederholung sind der wechselnde Ausdruck einer waltenden Notwendigkeit, die aber auch bei extremer Asymmetrie Art und Ort der Formen bestimmt. Die Gegenständlichkeit der abstrakten Formen verbindet sich mit ihrer Magie, und so möchte man den Begriff des «magischen Realismus», der einmal Schlagwort war, auf die abstrakte Kunst dieses Malers ausdehnen.
Form ist da alles. Das hindert nicht, daß Tapies «informelle» Elemente in seine Kunst einläßt, so sehr, daß manche ihn zu den «Informellen» zählen. Aber vehemente Gesten machen ihn noch nicht zum «action painter», unbekümmerte Farbspritzer nicht zum Tachisten, und die Neigung, die Materie in ihrem Verfall zu zeigen, ändert an der Dominanz sehr anspruchsvoller Formen nichts. Nicht selten legen sich freie Graphismen beziehungslos auf die Strukturen: feine lineare Kritzeleien, Gravierungen, auch schnelle Pinselzeichen mit chinesischer Tusche, die an ostasiatische Kalligraphien erinnern. Solch graphisches Beiwerk gehört einem andern Bereich als dem der «Materie» an, es legt sich wie ein persönliches Schriftgebilde, wie eine Signatur des Künstlers, auf den tragenden Grund. Auch diese Verbindung gänzlich heterogener, einander «beleidigender» Elemente in ein und demselben Bild ist, wenn man will, ein «informelles» Symptom. Tapies kennt, wie so viele andere zeitgenössische Künstler, das «Unbehagen an der Form» und demonstriert es durch Dissonanzen aller Art, farbige und formale. Auch ihm ist die «rohe Kunst» – Jean Dubuffets «art brut» – nicht fremd, und er hat seinen Platz in jenem Bereich der heutigen Malerei, dem sein Monograph Michel Tapié den durch seine Inhaltslosigkeit provozierenden Namen «eine andere Kunst» gegeben hat. Tapies ist nicht bereit, seine Bilder zu harmonisieren; Disharmonien und Diskrepanzen verlocken ihn mehr als bildnerische Glückseligkeit. Die traurige Melancholie der sich selbst überlassenen Materie findet eher sein Gehör als die Euphorie farbiger Formen. Selbst wo, wie so oft, eine einzige, mächtige Form hervortritt, da geschieht es mit jener Rücksichtslosigkeit, die etwa in der Monumentalisierung eines Loches liegt. Er paktiert mit jenen Kräften, die die Formen zerstören; aber gerade dabei entdeckt er die seltsamen Konturen von Formen, die die Zerstörung überdauern. So geht es in seinen Werken hin zur Form und nicht weg von ihr. Formen sind es immer, die er porträtiert. Sie sind die Träger seines magischen Realismus: Formen von staunenswerter Einfachheit, von staunenswerter Belanglosigkeit, von staunenswerter Erfülltheit und unmittelbar an der Grenze, wo das Nichts beginnt.

6
Antonio Tapies, Komposition mit weißem Sand, 1958. Privatbesitz Paris
Composition sable blanc
White-sand composition

7
Antonio Tapies, Komposition, 1959. Privatbesitz Paris
Composition
Composition

8
Antonio Tapies, Doppeltür sandfarben, 1960. Städtisches Van Abbe-Museum, Eindhoven
Double porte beige
Double door, sand-colour

9

Lebensdaten

Antonio Tàpies wurde 1923 in Barcelona geboren. Er malt und zeichnet seit der Kindheit. 1934 erfolgte die erste Berührung mit der zeitgenössischen Kunst. 1943–1945 studiert er Jurisprudenz. 1945 beginnen die ersten Collagen und Arbeiten mit plastischer Materie. 1948 ist er Mitbegründer der bis 1951 bestehenden Gruppe «Dau al Set» und der gleichnamigen Zeitschrift. 1950/51 arbeitet er mit einem Stipendium des französischen Staates in Paris. Reisen nach Belgien und Holland (1951), Amerika (seit 1953), Italien (1957). Literatur: Michel Tapié, «Antoni Tapiès et l'œuvre complète», Paris 1955; Michel Tapié, «Antoni Tapiès», Paris 1959; J. E. Cirlot, «Tapies», Barcelona 1960.

9
Antonio Tapies, Komposition in Schwarz und Rosa, 1961. Kunstmuseum Winterthur
Composition en noir et rose
Composition in black and pink

Photos: 1, 2, 5, 6 Foto Mas, Barcelona; 3, 4, 7 Galerie Beyeler, Basel; 8 Augustin Dumage, Paris