

Antoni Tàpies

Tríptic amb peus, 1981

140 × 279 cm





Antoni Tàpies

Tríptic amb peus, 1981

Tríptic blau, 1983

»Ich habe beobachtet, dass, wenn man die Dinge nur andeutungsweise zeichnet, der Betrachter gezwungen ist, sie mit seinen eigenen Imaginationen zu ergänzen [...]. Auf diese Weise erlebt der Betrachter die Probleme des Künstlers mit.«¹

Tàpies' Bilder bewahren etwas Unaussprechliches und Unartikulierbares. Einige der Zeichen, die der Katalane auf eine sehr kontrollierte Weise setzt, sind freie Gesten, die in ihrem semantischen Bezug emotional belegt sind: »Wenn ich ein Zeichen setze, ein X [...] oder eine Spirale, empfinde ich dabei eine gewisse Freude. Ich sehe, dass das Bild mit diesen Zeichen eine bestimmte Kraft bekommt [...].«² Die Buchstaben und Zahlen jedoch haben eine spezifische, teilweise biografisch gebundene Bedeutung: A steht immer für Anfang im Sinne einer Begrenzung. T ist als eine Stilisierung des Gekreuzigten aufzufassen sowie gleichzeitig als Initiale für Tàpies' Nachnamen und für den Vornamen seiner Frau Teresa. Auf die Bedeutung hat es keinen Einfluss, in welcher Art und Weise das Zeichen aufgetragen ist, ob es auf den Kopf gestellt wurde oder ob es wie im linken Bild der Arbeit Tríptic blau mit Lattenhölzern unter das Papier montiert worden ist.

Seine bis heute gültige Bildsprache hat Tàpies 1950 in Paris gefunden, wo er sich mittels eines Stipendiums der französischen Regierung aufgehalten hat. Dieser Ortswechsel von seiner Geburtsstadt Barcelona in die Stadt, die zur damaligen Zeit neben New York die führende Kunstmetropole der Welt war, führte zu einem Bruch mit dem surreal-figurativen Stil seines Frühwerkes. Tàpies lernt in Paris die Arbeiten von Wols, Fautrier und Dubuffet kennen. 1951 besucht er Picasso. Der Grundstein für die radikale Neuformulierung wurde jedoch schon früher durch die Freundschaft mit dem katalanischen Künstler Joan Miró gelegt. Eine Parallele zu seiner neuen Bildsprache findet Tàpies zudem in der ostasiatischen Kunst und Mystik.

Tàpies lässt sich als ein Mensch mit hohen intellektuellen Fähigkeiten charakterisieren, der über ein großes Wissen in den Disziplinen Philosophie, Kunst, Musik und Naturwissenschaften verfügt. Er zeichnet sich durch politischen Idealismus und ein glühendes Nationalbewusstsein aus. Gelesen hat er Marx, Engels und Freud sowie kosmologische Bücher. Darüber hinaus interessiert er sich für Mystik sowie Okkultes und ist dem katalanischen Volksglauben entsprechend von der apotropäischen – der Unheil abwehrenden – Funktion von Bildern überzeugt. Welche Entsprechung dieses

intellektuellen Unterbaus findet sich in der kreativen Arbeit? Wie verhält sich das angelesene Wissen zur Bildproduktion?

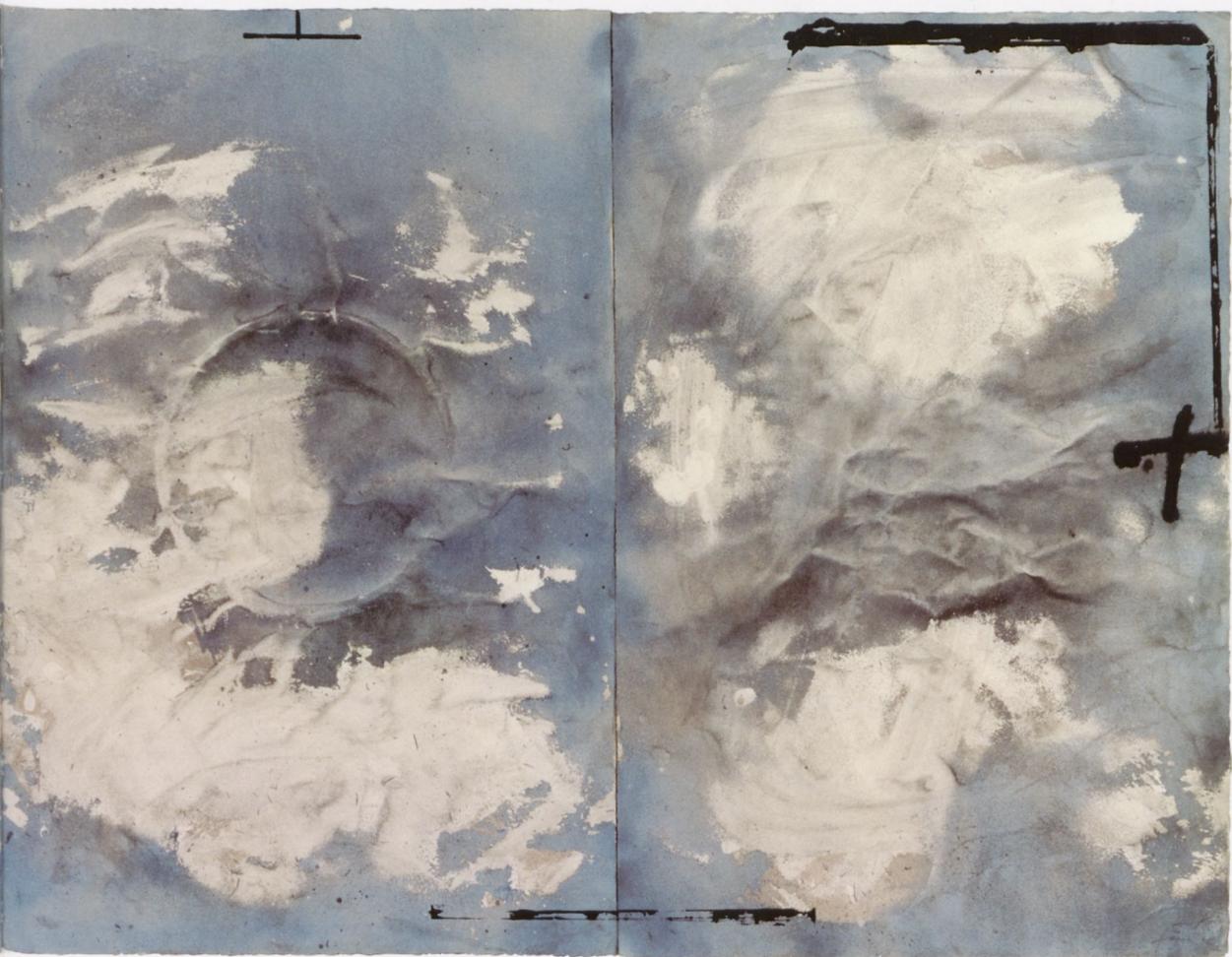
Speziell Antoni Tàpies' Bildsprache in den 1980er-Jahren, in denen auch die beiden Triptychen entstanden sind, kann als offen und impulsiv beschrieben werden. In dieser Zeit verwendet der Künstler zum ersten Mal Sperrholzlatten als Material, so auch beim blauen Triptychon, wo sich die T- und die Kreisform auf dem Bildträger abdrücken. Er bezieht dieses Material als organische Struktur in den kompositionellen Aufbau mit ein. Die Bezeichnung »blau« im Titel schränkt zusammen mit der weißen Gouachefarbe, lesbar als Wolken, die Assoziationen des Betrachters ein. Gemeint ist hier der Himmel. Umschreibt man es abstrakter, könnte man von Ferne sprechen. Die Zahl Acht, die Tàpies mit dem Gleichheitszeichen und dem Unendlichkeitszeichen an den linken Rand setzt, symbolisiert im doppelten Sinne eine nicht fassbare Distanz. Auf der anderen Seite, der rechten Tafel, ist die unendliche Weite in ein Hier und Jetzt zurückgeholt, und zwar in den deutlichen Begrenzungslinien, die in einem t auslaufen.

Die beiden ausgestellten Arbeiten tragen im Titel den Begriff des Triptychons. Da sich Tàpies eindeutig zum Atheismus bekennt, muss die Entscheidung für eine Dreiteilung des Bildes andere Gründe gehabt haben als das Aufgreifen einer christlichen Pathosformel. In seinem Werk finden wir immer wieder das Diptychon und in seinem Spätwerk immer häufiger die Form des Triptychons. Die kontinuierlich seit dreißig Jahren geführten Gespräche mit Barbara Catoir zeigen, dass sich Tàpies nie festlegen lässt, weder auf konkrete Aussagen, noch auf die Inhalte von einzelnen Werken: »Meine Werke lassen [...] mehrere Lesarten zu. Indem man aber die Dinge suggestiv läßt, gewinnt man einen sehr viel größeren Spielraum der Assoziationen, die ich beim Betrachter in Gang setzen möchte.«³ Für Tàpies ist die Betrachterperspektive, auch die eigene, auf seine Bilder das entscheidende Moment. Die zusätzliche sprachliche Formulierung des Künstlers bleibt für ihn immer zweitrangig, oder er verweigert sich ihr ganz. Dieser Auffassung ist ein Künstler, der in allen Disziplinen, in der Philosophie wie in den Naturwissenschaften, belesen und gebildet ist. »Er liebt das hermetisch Verschlossene, Mystische [...] die Verrätselung.«⁴

Die Dreiteilung, wie sie sich bei den Arbeiten Tríptic blau und Tríptic amb peus zeigt, bietet dem Künstler die Möglichkeit, den Hauptakzent auf die jeweils mittlere Tafel zu legen. So ist bei letzterem Werk das auf dem Kopf stehende T als Selbstporträt und als Bildnis seiner Frau zu verstehen. Das Zentrum beim blauen Triptychon bildet ein Kreis, das Symbol par excellence für alles Hermetische. Hier ist die

Antoni Tàpies
Tríptic blau, 1983
120 × 240 cm





Leserichtung offen. Die beiden Seitentafeln sind gleichwertig der mittleren zugeordnet. Sie formulieren mit den breit gezogenen schwarzen Linien eine Begrenzung. Eine Klammer bildet der unten gesetzte Strich, der über die mittlere und die rechte Tafel gezogen ist. Dagegen haben wir mit der Setzung der Fußabdrücke in der Arbeit Tríptic amb peus ein Denkbare außerhalb der Tafeln. Tàpies ist von rechts kommend über die drei Bilder gelaufen. Seine Fußspuren geben somit subtil eine Leserichtung vor, die der ostasiatischen entspricht. Eine andere Ebene ist die der drei Zeichen. Auch hier können die beiden äußeren Zeichen in symmetrischem Bezug zum mittleren T gelesen werden. Für beide Triptychen gilt: Das einzelne Zeichen – sei es das gemalte oder das mit Materialien gebildete – ist so stark, dass es zum einen isoliert auf eine Bildtafel gesetzt wird, zum anderen aber die beiden anderen Kompartimente benötigt, um den Gesamtklang und die spezifischen Interaktionen der einzelnen Tafeln und Setzungen zu begreifen.

In den 1980er-Jahren findet Tàpies eine materielle Entsprechung für seine Suche nach einem Urmaterial, das alles miteinander verbindet. Im indischen Dichtwerk *Panchatantra* liest er in der »Feier des Honigs«, »dass der Honig so etwas wie eine Grundmaterie sei, die alle Menschen miteinander verbindet, sogar mit den Göttern. Der Honig ermöglicht eine Kommunikation zwischen dem menschlichen und göttlichen Bereich.«⁵ Das ideale, dem »kosmischen Honig« entsprechende Material meint Tàpies im Firnis entdeckt zu haben, der nach dem Trocknen eine gelbe Farbe und zähe Konsistenz aufweist. Es entsteht eine große Gruppe von Arbeiten mit dem Kunstharzlack.⁶ Tàpies handhabt den Firnis in ähnlicher Weise wie die Chinesen die Tusche. Seine Bildträger legt er während des Arbeitsprozesses flach auf den Boden beziehungsweise auf einzelne Leisten. Der Firnis ist aufgrund seiner spezifischen Beschaffenheit schwierig zu kontrollieren; es gibt keine Möglichkeit der Korrektur. Anders als Ölfarbe dringt er nicht vollständig in das weiche Papier ein. Der Lack ist transparent, leuchtend und leicht zugleich.

Tàpies setzt in seinen Bildern Zeichen, die dem Anschein nach wie ostasiatische Schriftzeichen aussehen. Dasjenige auf der linken Tafel von Tríptic amb peus ähnelt dem chinesischen Schriftzeichen für »Stadt« und demjenigen für »zurück«. Das auf den Kopf gestellte T auf der Mitteltafel bedeutet im Chinesischen »Gras wachsen« und »Wachstum«.

Wie das aus Latten geformte T im Tríptic blau die Abwesenheit eines Gegenstands, die des Kreuzes und/oder der Person Tàpies/Teresa, repräsentiert, so bezeugen die Fußabdrücke in der Arbeit von 1981 die Abwesenheit des Menschen, von

dem sie stammen, nämlich von Tàpies. Dadurch dass die Fußabdrücke nach links hin immer schwächer werden, wird zudem nicht nur die Zeit im Allgemeinen, sondern im Speziellen auch Vergänglichkeit exemplifiziert. Die Zeichen sind offen in ihrer Interpretation und somit vieldeutig. Hinzu kommt eine weitere Anzahl an Bedeutungen, die sich zwischen den einzelnen Zeichen ergeben.

Aufgrund der Offenheit und Vieldeutigkeit der Zeichen in Tàpies' Bildern stellen sich bei jedem Betrachter eigene Stimmungsbilder ein, egal wie viele gesprochene oder geschriebene Worte ihnen gegenübergestellt werden.

»Wenn ihr ein Bild betrachtet, denkt nie daran, was die Malerei – wie alle Dinge dieser Welt – ›sein soll‹ [...]. Die Malerei kann alles sein. Sie kann ein Sonnenfleck sein mitten in einem Windstoß [...]. Sie kann der Schritt eines Menschen auf dem Weg ins Leben sein. Oder ein Aufstampfen mit dem Fuß [...]. Die Malerei kann sein, was wir selbst sind: das Heute, das Jetzt und das Immer.«⁷ HPH

1 Antoni Tàpies, Ausst.-Kat. Galerie Beyeler, Basel 1988, o. S.

2 Ebd.

3 Antoni Tàpies, in: Catoir 1997, S. 101.

4 Barbara Catoir, in: ebd., S. 6.

5 »Antoni Tàpies im Gespräch mit Friedhelm Mennekes«, in: *Kunst und Kirche*, 57, 1994, S. 62.

6 Manuel J. Borja-Villel, der ehemalige Leiter der Fundació Antoni Tàpies in Barcelona, hat sie in einem Katalog zusammengestellt, in dem die Arbeit als *Triptychon mit Füßen* (1981) zusammen mit drei anderen unter dem Obertitel *Spur* präsentiert wird. Siehe *Firnusbilder / Celebració de la mel*, Ausst.-Kat. Kunstverein St. Gallen 1992.

7 Antoni Tàpies, in: ders., *Gesammelte Schriften des Künstlers*, Bd. 1: *Die Praxis der Kunst*, St. Gallen 1976, S. 84.

Ausgewählte Literatur

Antoni Tàpies, *Erinnerungen. Fragment einer Autobiographie*, 2 Bde., St. Gallen 1988.

Anna Agusti, *Tàpies. The Complete Works 4: 1976–1981*, Barcelona 1996.

Barbara Catoir, *Gespräche mit Antoni Tàpies. Mit einer Einführung zum Gesamtwerk*, überarbeitete Neuaufl., München/New York 1997.

Anna Agusti, *Tàpies. The Complete Works 5: 1982–1985*, Barcelona 1998.

Antoni Tàpies, *Zeichen und Materie*, Ausst.-Kat. Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau 2007.