



# Zoom, Reise zum Grund des Bildes, vom Kleinen ins Kleinste

Philipp Stadelmaier (Frankfurt am Main)

■ -1

„Les pierres sont remplies d’entrailles. Bravo. Bravo.“  
(Jean Arp, zitiert nach Ernst, 1970e: 284)

■ 3

Antoni Tàpies’ Werk ist das eines Mystikers. Das Mauerbild, das ab den 1950er-Jahren zu Tàpies’ Weltruhm beiträgt, ist dafür bezeichnend. Die Mauer ist letzte Barriere und erstes – stummes – Zeichen einer mystischen Epiphanie des Unnennbaren, Unhörbaren, Unsichtbaren. Die hyperkonkrete, verschlossene Präsenz der Materie wird zur Krypta. Sie ist ein Inneres, das sich selbst äußerlich bleibt, das Sich-selbst-äußerlich-Sein eines Innen.

■ 4

Tàpies’ Kunstbegriff ist aber alles andere als ein formal-ästhetischer. Er betont, dass seine Werke nicht nur angeschaut, sondern auch „verstanden“ werden müssen (vgl. Tàpies, 1993: 11–13).<sup>1</sup> Die Oberfläche der Werke dieses großen Bibliophilen (vgl. Catoir, 1987: 13) ist überzogen mit einer Schicht aus geheimen, evozierenden Chiffren. Die Mystik ist für Tàpies

---

1 In seinem Vortrag „Kunst und Spiritualität“ (Tàpies, 1993) bemängelt Tàpies die Abwendung der Kunstkritik von einer symbolischen und mystischen Dimension der abstrakten Malerei im Zuge einer Distanzierung von der nationalsozialistischen Ideologie. Abstrakte Kunst sei „während vieler Jahre lediglich aufgrund vorgeblich ‚formaler‘ beziehungsweise ästhetischer Werte interpretiert worden. Die Folge war, dass der hauptsächlich spirituelle Reichtum der abstrakten Malerei [...] geringgeschätzt wurde“ (*op. cit.*: 11). In der Folge spricht er sich dafür aus, moderne Kunst besser zu vermitteln (*op. cit.*: 13).

Erkenntnisinstrument, ist Angelegenheit der Symbole und einer bestimmten *Lektüre* der Welt. Einer *mystischen* Lektüre. Man muss lernen, die Mauer nicht nur als ausgehöhlte, unzugängliche Krypta zu fassen, sondern die Zeichen auf ihr zu lesen. Tàpies dispensiert weder von der mystischen Erfahrung noch vom Prozess der Lektüre, weder von der „Berührung mit einer allumfassenden Materie, die das gesamte Sein des Universums bestimmt“ (Catoir, 1987: 73), noch von jenem Prozess der Auslegung, in dem man „von einer Tür zu einer anderen gelangt“ (*op. cit.*: 86).

So sollte man nicht vor dem Geheimnis der Mauer meditieren, sondern sich ihr annähern, in sie eindringen und einreisen – qua der Chiffren. Diese sind Striche, die mit einem Grund verschmelzen und folglich in ihn einführen, wie sie gleichsam diese Einführung kommentieren, erweitern, erneuern. Folglich bewegt man sich bereits in einer Chiffre von einem Eingang zum nächsten.

## ■ 6

Im Frühwerk von Tàpies spielt das Selbstporträt eine große Rolle. Der Künstler zeigt sich angeschlossen an einen Nexus aus mystischen Symbolen.<sup>2</sup> Wie in den Selbstdarstellungen von Egon Schiele liegt der Fokus auf Augen und Händen, die einen ständigen Kontakt zu einem umgebenden Energiefeld zu halten scheinen (der Kontakt kommt bei Schiele eher durch eine konzentrierte Explosion von Farbe zustande, bei Tàpies durch Linien). Es sind dies Autoporträts, Autobiographien mehr eines *Aktes* als eines Künstlers – eines Aktes, der nicht die Darstellung einer Person ins Werk setzen will und also auf kein Werk abzielt, sondern auf die Intensität der Transgression von einer Ebene zu einer anderen.

Ein 1946 entstandenes Selbstporträt von Tàpies trägt den Titel „Zoom“ (Abb. 1). Auch hier: Gesicht und Hände. Das Bild ist geteilt in zwei Bereiche. Oben der Himmel mit dem Gesicht; von der gelben Aureole um einen verkehrt herum gezeichneten Kopf ziehen sich strahlenförmig Furchen bis zu den Rändern des Bildes. Unten: braune Erde mit grünen Pflanzen. Der „Zoom“ vergrößert also in einem materiellen Kontinuum eine ihm immanente Spiritualität und legt beide auseinander: in die erdigen Naturmaterialien und eine spirituelle Dimension (der Kopf erin-

---

2 So etwa in „Selbstbildnis“ und „Mystisches Selbstbildnis“, beide 1947. Vgl. hierzu auch Catoir (1987: 26f.).

niert mit den beiden segnenden Händen an eine sehr exzentrische Christusvision).<sup>3</sup>

„Zoom“ ist damit – als Selbstporträt – ein Selbstporträt des Zooms selbst. Dieser verläuft entlang der kleinen und großen Striche, der Furchen, durch die man sich der Figur annähert, während diese in die Tiefe des Bildes wandert. Die Furche ist die Fahrrinne einer mystischen Lektüre, die in den Grund des Bildes führt, im Zoom in die Mauer hinein fährt, von einer Tür zur anderen gelangt, sich in das Bild – und also in *sich selbst, ihre eigene Vertiefung* vertieft, um besser sehen zu können. „Zoom“ benennt und porträtiert diese Vertiefung in eine Vertiefung (in sich selbst).

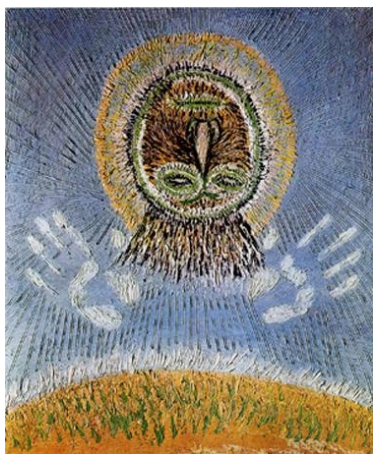


Abb. 1. *Zoom*, 1946, Öl auf Leinwand  
65–54, Fundació Tàpies, Barcelona.  
© Fondation Antoni Tàpies Barcelona /  
VG Bild-Kunst, Bonn 2013

## ■ 5

Tàpies' Interesse galt besonders den philosophisch-theologischen Lehren und der Symbol- und Zahlenmystik Ramón Llulls. In Llulls „Ars combinandí“, der Kombinationskunst zur Erkenntnis und Wahrheitsfindung sowie zur poetischen Tätigkeit, bilden Tafeln mit Begriffen, Buchstaben und Zahlen, die in geometrischen Formen kombiniert werden, die „geistigen Figuren“ ab, nach welchen poetische Prozesse oder solche der Erkenntnis ablaufen. Die Produkte dieser Kunst aber bestehen ausschließlich in den Schemata jener Prozesse, durch die sie selbst zustande kamen

3 Mit dem komisch entstellten Christus zeigt Tàpies auch, dass er, wie Barbara Catoir dies ebenfalls bemerkte (vgl. Catoir, 1989: 28), in seiner Abwendung vom Katholizismus doch einer negativen Theologie die Treue hält.

(dass sie wirklich durch jene Prozesse zu Stande kamen, darüber lässt sich dann schlechterdings nicht mehr spekulieren): Sie bestehen in ihrem Selbstporträt. Die „Ars combinandi“ gibt keinerlei Anleitung, kein System zur Herstellung eines Gegenstandes vor: Alles, was sie hervorbringt, ist ihr eigenes Delirium. So werden Llulls Tafeln mit ihren Geogrammen, Chiffren und Zahlen bei Tàpies wieder auftauchen und gleichzeitig ausbleichen, verschwimmen.<sup>4</sup> Die „Ars combinandi“ vertieft sich ausschließlich in sich selbst.

## ■ 7

Oft ist darauf hingewiesen worden, dass das Kreuz, das immer wieder bei Tàpies auftaucht, auch als T für Tàpies, als Signatur des Künstlers verstanden werden kann. Es kann aber auch als Selbstporträt der „Ars combinandi“ gelesen werden, als Kombination oder Kreuzung zweier Striche, zweier Furchen, als Remarkierung, Verdoppelung, Selbst-Kommentar der Furche und des Eingangs in den Grund, als Kreuzung eines Eingangs mit einem anderen.

## ■ 8a

Das rote Kreuz in Tàpies' Gemälde „Fons-Forma“, angeschlossen an die rote Fläche, ist bereit zum Abdocken ins Schwarze, in das es hineinragt. Es markiert aber nur in so fern einen Eingang ins Schwarz des Grundes, der verschlossen und unsichtbar vor ihm liegt, als dass es zunächst einmal als „Ausguck“, als Verästelung und Bahnung der roten Fläche selbst zu entdecken bleibt. So dringt man in den Grund nur *durch* die in ihm eingefassten Formen ein, in so weit man sich *in* diesen befindet und *durch* sie *in* neue eintritt – um sich so von Eingang zu Eingang zu bewegen.

## ■ 1

Der Grund eines Bildes bleibt, mit Jean-Luc Nancy, unsichtbar. Er erscheint in seinem Verschwinden, im Ablösen – „*décollement*“ – der in ihm eingefassten, „*découpierten*“ Formen (vgl. Nancy, 2003: 21ff.).<sup>5</sup> Der

4 Etwa in „Dreieck und Buchstaben“ von 1973.

5 Vgl. ebd.: „L'image est séparée de deux manière simultanées. Elle est détachée d'un fond et elle est découpée dans un fond. [...] Dans cette double opération, le fond dispa-

Grund ist niemals rein, nie neutrale Unter- oder Oberfläche, sondern unendliche Fahrt in die Tiefe *durch* die ebenso von ihm abgelösten als auch *in* ihn eingelassenen Formen.

## ■ 2

In Tàpies' „Fons-Forma“ (1985) stehen in der unteren – roten – Bildhälfte ein paar Schuhe bereit, um sich auf einen langen Weg zu machen. Angeschlossen ans Rote penetriert ein Kreuz das verschlossene Schwarz der oberen Bildhälfte, projiziert eine Bahnung. Die Grund-Form bei Tàpies: Ein Eingang. Besser gutes Schuhwerk mitbringen.

## ■ 8b

Die Reise in den Grund ist eine Reise *in* den Formen. Man sitzt im roten Kreuz wie in einer Raumkapsel, um sich in seiner Wärme vorwärts zu bewegen – und nicht, um die Kälte des Grundes zu durchfliegen.<sup>6</sup>

## ■ 9

Wenn man in den Grund eines Bildes durch die ständige Transformation der Formen eindringt, dann ist der Grund eines Bildes niemals nur der Grund *eines* Bildes, sondern potenziell *aller* Bilder. Das Eindringen in ihn entfaltet dann eine Kunstgeschichte, die – wenn sie denn eine sein will – sich *zwischen* den Formen und den Bildern neu erfinden muss. Sie müsste gerade ihre Gründung auf einem Nicht-Bild und das Nicht-Bild ihres Grundes – des Grundes des Bildes – ins Auge fassen und sich als Geschichte der Bewegung, der Reibung, der Erwärmung zwischen den Formen und Bildern neu schreiben.

---

raît. Il disparaît dans son essence de fond, qui est de ne pas apparaître. On peut donc dire qu'il apparaît pour ce qu'il est en disparaissant.“

6 Barbara Catoir stellt fest, dass Tàpies seit den Collagen- und Kratzbildern, die zwischen 1945 und 1947 entstanden und die „ebenso karge wie intensive Materialsprache der Reliefbilder“ vorbereiten, „verstärkt auf matte, rauhe, naturhafte Materialien zurück [greift], die einem sichtbaren Alterungsprozess unterliegen und Wärme assoziieren“ (Catoir, 1987: 32).

## ■ 11

Die Collage „klebt“ fest; die Montage „steigt an“ und überwindet die Bewegungslosigkeit. Dabei fährt sie in den Grund des Bildes. Nicht nur in der Bewegung oder im Übergang von einem Bild zum anderen. Aber in der Reibung, der Enge und der Nähe zwischen ihnen.

## ■ 10

Sein Traktat „Au-delà de la peinture“ von 1936 widmet Max Ernst hauptsächlich zwei Verfahren: der Collage und der Frottage. Da ist einmal der berühmte Operationstisch Lautréamonts, auf dem zwei entfernte Bilder (Nähmaschine und Regenschirm) zusammentreffen und collagiert werden (vgl. Ernst, 1970b: 253). Und da ist „Frottage“, bei dem eine Oberflächenstruktur durch Reibung mit einem stumpfen Gegenstand oder Bleistift auf Papier abgepaust wird (vgl. *op. cit.*: 244f.). Während die Collage einen glatten, reinen Grund suggeriert, erscheint dieser in der Frottage als gerillte, geriffelte Oberflächenstruktur – in dem er in seiner Reinheit also verschwindet: durch Wärme, durch Reibung.

Nun scheint es zwischen beiden Verfahren für Ernst eine „jonction éclatante“ (*op. cit.*: 257) zu geben.<sup>7</sup> So weisen etwa auch die Bilder in den sogenannten „Collage-Romanen“ von Max Ernst – „La femme 100 têtes“ (1929), „Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au carmel“ (1930) und „Une semaine de bonté“ (1934) – diese frottierte Oberfläche auf, einen Wald von verdichteten, schwarzen und weißen Strichen: Bei dem Ausgangsmaterial für die Bilder, die von Ernst neu collagiert und mit Textfragmenten versehen wurden, hatte es sich um schwarz-weiße Gravurzeichnungen aus Illustrierten gehandelt.

Da es hier also keinen erkennbaren Hintergrund gibt, auf dem heterogene Elemente neu arrangiert werden könnten, handelt es sich nur in so fern um Collagen, als dass diese *Frottagen* sind. Und da die Bilder so organisch zusammengesetzt sind, dass man die Übergänge nicht bemerken kann und der Hintergrund dadurch wiederholt verschwindet, handelt es sich weiterhin nur in so fern um Collagen, als dass diese auch *Montagen* sind, in denen die Lücke zwischen zwei Bildern geschlossen wird. Es ist

---

7 Vgl. auch Ernst (1978b: 258): „La similitude des deux procédés est telle que je puis me servir, sans y changer grand-chose, des termes employés plus haut pour l'un, pour relater comment je fis la découverte de l'autre.“

also nicht „la colle qui fait le collage“ (Ernst, 1970b: 256), sondern die Montage bzw. ein „décollement“ durch das „Aufsteigen“ der Montage, eine Dé-Collage oder Nicht-Collage.

### ■ 12a

Die Montage setzt an der Furche der frottierten Gravur an, bearbeitet sie. Sie zerreißt die Riffelung, markiert zwischen zwei Bildern den Grund und legt ihn so, von einem Strich zum nächsten und in der Furche zwischen ihnen, aus.

In dem sie jedoch diese Lücken im selben Zug wieder schließt, affirmiert sie sowohl sein Verschwinden wie auch ihr eigenes. Also erscheint der Grund hier nicht mehr in seinem Verschwinden (wie in der Frottage). Alles, was durch die Montage erscheint, ist folglich das Verschwinden jenes Verschwindens, in dem der Grund erscheint. Der Grund wird also „montiert“, er steigt auf – aber im Desaster. In dem Maße, in dem ihn die „Montage“ aus der Tiefe bergen will, häuft sie das Desaster an, in dem sie selbst hinabführt und verschwindet.

### ■ 12b

In dem die Montage die letzten Lücken des Grundes abdichtet, verdichtet sie ihn zum Desaster.

### ■ 13a

*Gang in den Grund – Aufstieg des Desasters.* – Ernsts Montage-Romane befassen sich mit dem Scheitern der Schöpfung oder der Zeugung, der Gründung des Grundes.

In „Une femme 100 têtes“ versucht „le pre ternel [...] en vain de séparer la lumière des tnbres“ (Ernst, 1970c: 169), kommt es zur „immacule conception manque“ (*op. cit.*: 134). Der Grund des Bildes wird unsichtbar, „unbefleckt“ empfangen – aber das *Verpassen* dieser Reinheit, welche ein reines Nichts ist und den Grund unsichtbar macht, ist der Eintritt ins Desaster: Nichts ist mehr rein, nicht mal mehr das Nichts. Die Entkörperung – „chair sans chair“ (*op. cit.*: 150), „corps sans corps“ (*op. cit.*: 160) – macht auch vor dem Nicht-Körper keinen Halt, noch das „fantme“ ist „sans fantme“ (*op. cit.*: 160). Mit dem Versagen der Schöpfung und der Zeugung ist also keineswegs Nichts, ist der Gang des Desas-

ters nicht aufgehalten. Die „Femme 100 têtes“ ist *sans tête* – aber eben *cent fois sans sans sans*. Und die Schwester, mal „germinal“ (*op. cit.*: 138), mal „perturbation“ (*op. cit.*: 140), zeigt, dass in der Unfruchtbarkeit die Verstörung nicht aufhört zu sprießen und das Nichts die Vernichtung nicht aufhalten kann.

### ■ 13b

Auf den Grund des Bildes zu fahren hat nichts mit einem empirischen „Sehen“ zu tun: „L'œil sans yeux, la femme 100 têtes garde son secret“ (Ernst, 1970c: 169). In dem er sich ins Bild hineinbohrt, behält der Blick sein Geheimnis. Er hält sich zurück, bleibt sich selbst geheim, wird Blick ohne Blick; er penetriert das Bild und sich selbst, angezogen von seinem Geheimnis.

### ■ 14

In „Rêve d'une petite fille“ wird diese Bewegung weiter verfolgt. Es handelt sich um den Masturbationstraum einer jungen Novizin, deren Rock sich von Erwärmen zu Erwärmen immer ein wenig weiter nach oben schiebt: um eine Penetration ohne Penetration. Einmal werden „pies et harpies“, die „charbons ardents“ im Schnabel tragen sollen, „sous mon blanc vêtement“ gerufen (Ernst, 1970d: 200), ein ganzer Schwarm von Penetrationen mit spitzen, glühenden Schnäbeln; später kommen noch weitere Tiere wie Ratten, Käfer, Kaninchen hinzu (vgl. *op. cit.*: 200f.), woraufhin es von ihrem Körper heißt, er sei mit „cent fissures profondes“ übersät (*op. cit.*: 200). Die Penetration schwärmt aus, spaltet sich auf, verteilt sich auf einer immer mehr sich spaltenden und sich enthäutenden Haut, die unterm „blanc vêtement“ und dem „mou et blanc“ des Körpers (*op. cit.*: 206) ihre weiße Nacktheit entblößt,<sup>8</sup> welche die paradoxe Nicht-Penetrierbarkeit von etwas markiert, was selbst schon gespalten ist.<sup>9</sup> Die Penetration bleibt also unsichtbar, lässt den Körper unversehrt und dringt nur in die Epidermis ein, ohne einzudringen: „mon corps devient mou et blanc de par la grâce du très invisible fiancé“ (*op. cit.*: 206f.).

8 Die Nacktheit der „petite fille“ zeigt sich auch da, wo sie ihre „chevelure“ verliert (vgl. Ernst, 1970d: 202).

9 Ebenso wie ihre Haut ist auch die „petite fille“ selbst immer schon gespalten: zwischen Marie und Marceline.



Desaster des Grundes: Die Eingänge liegen brach auf einer Oberfläche ohne Tiefe, die von der Montage durch eine Aufschichtung desaströser Perforationen abgedichtet wurde. (Eine desaströse Abdichtung.)

## ■ 15

Den „Rêve“ durchzieht die Stimme des penetrierenden „céleste époux“, die sagt: „Même en image, je dois mourir“ (Ernst, 1970d: 218). Um in das Desaster des Bildes und in sich selbst einzudringen, muss der Blick ohne Blick im Bild sterben – wofür aber noch die Stimme zeugt, zu der er wird.

## ■ 16

Während in Ernsts ersten beiden Collage-Romanen die Begleittexte direkt mit den Bildern zusammenstehen, diese kommentieren oder – so komplex ihr Verhältnis oder Nicht-Verhältnis auch sein mag – sich von ihnen illustrieren lassen, sind die kurzen Epigramme und Kommentare, die er jeweils den sieben Kapiteln seiner „Semaine de bonté“ voran stellt, nur noch Indikatoren, um sich in den stummen, unkommentierten Bildsequenzen etwas zu orientieren, zurechtzufinden. So wird in den sieben Kapiteln, die einem sieben Tagen umspannenden Desaster der Ent-Schöpfung entsprechen, dann auch das demontiert, was sich von der „Femme“ über den „Rêve“ aufbaute: Der Rückzug des Blickes, von dem eine Stimme bleibt. In „Une semaine de bonté“ wird erst die Stimme wieder verloren, und die Montage des Desaster regiert erneut unbezeugt. Wenn sie im Laufe der sieben Tage wieder gewonnen wird, dann nur, um am Ende einen neuen Blick frei zu geben und dessen Reise ins Bild weitergehen zu lassen.

Am ersten Tag, dem Sonntag (Ernst beginnt natürlich mit dem Ende der Schöpfung, um das Desaster beginnen zu lassen) ist im Kommentar vom Hermelin die Rede: „L’hermine est un animal très sale. Elle est en soi-même un drap de lit précieux, mais comme il n’en a pas de pair de rechange, il fait la lessive avec sa langue“ (Ernst, 1970e: 274). Die Sprache leckt hier das Bild frei von Schmutz, lässt es glänzen. So sehr, dass sie, als Zunge am Bild klebend, nicht mehr sprechen kann. Zur Bildlichkeit gibt es demnach hier also keine Alternative, kein „pair de rechange“ mehr. Das Bild hat die Sprache ganz unterworfen, an sich gebunden. Wenn in dieser ersten Bildserie dann ein Löwe die Menschen reißt, verstärkt sich das Entsetzen noch dadurch, dass dieses kommentarlos bleibt. Am Montag wird man dann ganz auf die – desaströse – Gründung des Bildes zurückgewor-

fen. Im Epigramm folgender Dialog: „Que voyez-vous? – De l'eau. – De quelle couleur est cette eau? – De l'eau“ (Ernst, 1970e: 276). Das Wasser ist der Fond, der in seiner Abhebung verschwindet: die Welt (des Bildes) entsteht aus Wasser, während sie schon überschwemmt wird und verschwindet. Erschrockene Gestalten betrachten hier den Zusammenfall von Schöpfung und Ent-Schöpfung der Welt: den Aufbruch ihres berstenden Sarges. Dieses *Décollement* des Desasters geht dann mit dem Dienstag über in die Montage des Desasters: Hier sind die Gestalten oft einander zugebeugt, und überall sind Rahmen und Spiegel, die eigene kleine Szenen zeigen, Bilder im Bild, wodurch die Verschachtelung, der Anschluss der Bildausschnitte betont und die Montage markiert wird. (Gerade in diese Abfolge zeigt sich, wie sehr die „Semaine“ auch eine Bildtheorie Ernsts ist, die von der Frottage über die *Dé-Collage* zur Montage führt.)

Die folgenden Tage widmen sich dann immer mehr dem Blick, der Schwierigkeit, das Desaster zu *sehen*. Das „*Élément*“ vom Mittwoch ist Ödipus (Ernst, 1970e: 280). In den Bildern übt ein Vogel grausame Macht über eine Frau (seine Mutter?) oder auch mehrere aus. Am Anfang zieht er sich seinen eigenen Kopf heraus, den er gegen einen Menschenkopf abgelegt hat: Er demonstriert Macht, und besonders eine *Perspektive* (und vielleicht auch seinen eigenen Mythos überhaupt). Aber schon das Schlussbild, gespickt mit Totenköpfen, verkündet den drohenden Untergang. Das „*Élément*“ am Donnerstag lautet „*Le noir*“, wo dem Vogel „*Le rire du coq*“ (das erste „*Exemple*“ für das Dunkel) folgt (Ernst, 1970e: 282); dort stirbt am Ende mit den gefolterten Frauen auch der Hahn, die gewaltsame Aufrechterhaltung einer *Perspektive*, und die letzten Mythen gehen in Lachen und Tod unter.

Je mehr man sich in den Grund des Bildes, in die Montage des Desasters hineinbegibt, desto mehr stirbt der (subjektive) Blick. Wie seine letzte Reminiszenz verfolgt man in einem zweiten Teil bzw. „*Exemple*“ zum Donnerstag die Abenteuer einer Maske – Grabdeckel vor jeder Subjektive –, während sich das Bild immer weiter verdunkelt. Das „*Élément*“ des Freitags ist dann „*La vue*“, was auch als unpersönliche „*Sicht*“ verstanden werden kann, welche die subjektive *Perspektive* des Blicks ablöst; das „*Exemple*“ ist „*L'intérieur de la vue*“ (Ernst, 1970e: 286). Es geht also erneut um eine Suche nach dem Blick, und zwar durch „*trois poèmes visibles*“ (Ernst, 1970e: 286), um ein Verhältnis zwischen Blick und Sprache. Aber Ernst wird hier nicht bei der Stimme stehen bleiben, die als (Selbst-) Penetration eines sich geheimen Blickes für den Blick ohne Blick zeugt – er setzt die Reise des Blicks fort in Richtung seines „*intérieur*“. So scheint

im ersten Poem, das in der späteren deutschen Fassung „Liebeslied“ genannt wird (Ernst, 1975: o.S.) – es handelt sich in diesem vorletzten Kapitel sicher um eine Art Liebesbeziehung zwischen Sprache und Sehen<sup>10</sup> – zu Anfang eine Art Körperspalte wie eine enorme Vergrößerung einer der Gravurfurchen auf, wie ein Resonanzraum der Sprache, eine Sprachkrypta, in der nun das „Innere“ des Blickes gesucht werden muss. Aber geht dies im „Gebet“ (Ernst, 1975: o.S.), wie das zweite Poem heißt? Dort scheint, in einer Ruinenlandschaft, die letztmögliche Perspektive diejenige Gottes zu sein – aber am Ende türmt sich nur noch eine absurde Schuhpyramide gen Himmel.

Bleibt der „Gruß“ (Ernst, 1975: o.S.). Und so stehen sich am Ende zwei Reihen von Augen auf Podesten gegenüber. Ein An-Sprechen, ein Sich-Grüßen des Blickes mag auf dessen Inneres öffnen. Im Hin und Her zwischen ihm und ihm, in seiner Selbstbezogenheit liegt jedoch auch die Gefahr einer paralysierenden Ewigkeit ohne Vorankommen. Und daher muss nun der Samstag („Élément: L'inconnu“ [Ernst, 1970e: 288] bzw. „Die Lust“ [Ernst, 1975: o.S.]) mit dem im „Exemple“ angedeuteten „Clé des chants“ (Ernst, 1970e: 288) den entscheidenden Schlüssel bringen, um das Innere des Blicks aus diesen ewigen Gruss-Gesängen, aus der Krypta der Sprache zu holen. Damit er weiter in den Grund des Bildes einreisen, sich, voller Lust aufs Unbekannte, in sich selbst vertiefen kann. Und wie?

In der deutschen Fassung steht an Stelle des „Clé des chants“ „Das große Einmaleins“ (Ernst, 1975: o.S.). Mit diesem müssen nun diese ewig sich grüßenden Augen-Reihen kommentiert werden. „Mach immer eines nach dem anderen“, lautet folglich die Botschaft an den Blick. Geh von Strich zu Strich, von Furche zu Furche. Lass dir alle Zeit der Welt – und

---

10 O.S.: Ohne Seitennummerierung. – Um das Interpretationsspektrum auszudehnen, behandeln wir hier sowohl die Texte aus der französischen Originalausgabe (1934a bzw. 1970a) als auch aus der deutschen Ausgabe von 1962/1963, erschienen 1975 bei Zweitausendeins (Frankfurt a. M.), die Max Ernst, wie an ihrem Ende vermerkt ist, selbst verantwortet hatte. In beiden fehlen die Seitennummerierungen. Wir folgen hier deswegen den Betitelungen der „trois poèmes visibles“ aus der deutschen Fassung, da dort die wechselnden Bezüge zwischen dem Blick / der Sicht zur Sprache deutlicher werden. Im französischen Original wird dem ersten „poème visible“ ein Zitat von Paul Éluard aus seinem Gedicht „Comme deux gouttes d'eau“ vorangestellt: „Et j'oppose à l'amour / Des images toutes faites / Au lieu d'images à faire“, dem zweiten ein Zitat von Breton: „Un homme et une femme absolument blancs“ (vgl. Ernst, 1934b: o.S.). Das dritte bleibt ohne Epigramm. In beiden Fällen ist auch hier von der Liebe die Rede. Aus Platzgründen kann an dieser Stelle ihren weiteren Implikationen für die hier vorgenommene Lektüre leider nicht nachgegangen werden.

schreite voran. Denn einmal Eins macht Eins – und so bleibt alles ewig Eins, aber immer ein Mal um ein anderes. So besteht das Epigramm zum Samstag schlicht in vier Zeilen von elf Punkten (Ernst, 1970e: 288): Gerade in der ewigen Wiederholung befreit sich die Eins des Blicks aus seiner Wieder-Holung, seinem Gruss durch die Sprache, die hier verschwunden ist – und wandert von Punkt zu Punkt.<sup>11</sup> Der Blick spielt mit der Ewigkeit Haschen – „Verstecke dich, ewigkeit du vielgeliebte ewigkeit“, heißt es im Epigramm zur deutschen Fassung (Ernst, 1975: o.S.), er springt, wie diese eine, im Bild dieses letzten Kapitel nunmehr stets wohlzentrierte große, einzelne Figur, die Eins, heiter und trollig aus seiner Sprachkrypta heraus und vor dem unendlichen gerillten Grund umher, davon oder in ihn hinein – oder bleibt einfach, gemütlich und träge, mitten im Sprung, in der Luft schweben. Ein ums andere Mal.

### ■ 17

Ja, man mag ewig so in der Luft hängen. Man mag in seiner Krypta faulenz, mit der man in den, vor dem, durch den Grund fliegt. Man wird sich nicht bewegen. Und doch wird man in ihr durch sie in neue eintreten. Denn die Krypta ist nie stabil, sie bewegt, lässt einen kryptisch, dekryptierend, also lesend vorgehen, von Krypta zu Krypta, von Eingang zu Eingang. Man vollzieht die Bewegung einer Lektüre, während sich der Blick immer mehr in sich selbst, in den Grund des Bildes versenkt – und dazu wird sein Weg durch all die zerborstenen – de-kryptierten – Sprach-Krypten führen.

### ■ 19

In seinen Überlegungen zum Werk von Cy Twombly setzt sich Roland Barthes (1982a) vor allem mit der Rolle der Schrift auseinander, von der Twomblys Bilder nicht weniger als die von Tàpies durchzogen sind. Bei Twombly wie bei Tàpies lösen sich ihre Konturen auf, verschwimmen sie unter, mit und in Gekritzeln, Übermalungen und Flecken, ist die Linienführung verwackelt, verzogen, ohne jeden Nach-Druck: „sa main semble entrer en lévitation“ (Barthes, 1982c: 173).

---

11 Es handelt sich um ein Gedicht von Pétrus Borel: „Was-ist-das“ (Ernst, 1970e: 282).

## ■ 20

Die Schriftzüge bei Twombly kennen kein Geheimnis, sie sind *dekryptiert* im doppelten Sinne: Sie lassen sich lesen, während sie durch ihren faulen, zur Unleserlichkeit tendierenden Duktus dem Kryptischen und seiner Entzifferbarkeit gegenüber komplett indifferent werden („comme s’il était indifférent qu’on les déchiffre“ [Barthes, 1982b: 156]).<sup>12</sup> Sie machen immer etwas „zu wenig“ – „loin de l’écriture formée, dessinée, appuyée“ (*op. cit.*: 146) –, sie insistieren nicht auf dem Papier (vgl. *op. cit.*: 152) und lenken dadurch den verräumlichten Körper von seiner Spur, seiner „trace“, in ihr „tracing“ ab, entführen ihn in die Zeit seiner frei entfalteten Handlung (vgl. *op. cit.*: 159).<sup>13</sup> Sie driften ins Verzogene, befinden sich im Verzug, verspäten sich, versetzen ihre Resultate, driften weiter. Auch das ist eine Art, „mit der Ewigkeit haschen zu spielen“: sich bei der Herstellung ewig Zeit zu nehmen, die Handlung so sehr auszudehnen und zu strecken, dass ihr Telos, ihr Produkt, ihr Resultat oder Abschluss dabei verschwindet: Entkryptifizierung der Krypten.

## ■ 18

Von Max Ernst zu Cy Twombly, vom Ende der „Semaine de bonté“ zu Twomblys hingekrakelten Schriftzügen gewinnt man in der Montage des Desasters einen neuen Blick. Bei Ernst war der Gang in den Grund dessen Aufstieg als verdichtetes Desaster. Bei Twombly hat sich die Verdichtung eines gründlichen, grundlegenden Desasters vaporisiert, ausgedünnt, hat sie sich ebenso gesteigert wie entspannt: Die Ausdünnung von nachlässig hingeschmierten, schwerelosen, verspielten, de-kryptierten Schriftkörpern breitet den Grund nun in seiner Ausdünnung aus.<sup>14</sup>

---

12 Vgl. auch Barthes (1982b: 147): Barthes betont, die Schrift bei Twombly sei „déchiffrible“, während sie gleichzeitig eine Vagheit restituiert, die jedes präzise Déchiffrieren, also jedes Geheimnis ausschließt. Später spricht er vom „lecteur“ Twomblys, „bien qu’il n’y ait rien à déchiffrer“ (*op. cit.*: 158).

13 Bzgl. des verzeitlichenden Duktus bei Twombly vgl. auch Barthes (1982b: 151): „comme s’il s’agissait de rendre visible le temps, le tremblement du temps“.

14 Der Grund, das Papier, die Oberfläche spielen in Barthes Überlegungen zu Twombly eine große Rolle; vgl. etwa Barthes (1982b: 159): „le ‘dessin’, pour TW, disparaît au profit de l’aire qu’il habite, mobilise, travaille, sillonne – ou rarefie“. Der Grund ist hier die „aire“.

## ■ 22

Während sich die Schrift mit dem Grund ausdünn, wird dieser potenziert als ein Raum *möglicher* Zeichen.<sup>15</sup> Die Schrift wird *evoziert*, auf sie wird *angespielt* (vgl. Barthes, 1982b: 146). Gerade durch ihr Verschwimmen laden die Schriftzüge dazu ein, weiter in den Grund vorzudringen, sein Potenzial zu erkunden.

## ■ 23

Die Evokation der Schrift, das Potenzial des Grundes hat Barthes mit der „gloire nominaliste“ von Schriftzügen wie „Orpheus“ (1979) oder „Virgil“ (1973) auf den gleichnamigen Gemälden in Verbindung gebracht: „En écrivant *Virgil* sur sa toile, c'est comme si Twombly condensait dans sa main l'énormité même du monde virgilien, toutes les références dont ce nom est le dépôt“ (Barthes, 1982c: 166).

Aber Twombly öffnet nicht eine pralle Vision, sondern er vollzieht das halluzinierende, ahnende, suchende, krakelnde Vorantasten einer halbblinden Hand, ein Zeichnen ohne Licht (vgl. Barthes, 1982b: 150).<sup>16</sup> Nicht in der Fülle einer Vision ist jener „Blick“ zu suchen, der, von Ernst zu Twombly, aus zerborstenen Sprach-Krypten und verzogenen Schriftzügen entsteht: Auf den Grund des Bildes zu fahren hat nichts mit Sehen zu tun. Der schlingernde Duktus des Schriftzuges „Vergil“ evoziert weniger die klärende Sichtung einer Welt als ihr verträumtes Studium: „Virgil [...] opère comme une citation : celle d'un temps d'études désuètes calmes, oisives, discrètement décadentes : collèges anglais, vers latins, pupitres, lampes, écritures fines au crayon“ (*op. cit.*: 150). Es ist ein Studium, eine Lektüre, ein Dekryptieren, das unter den grünen Leselampen der Lesesäle, in der gemütlichen Wärme staubiger Bibliotheken und alter Bücher sich verliert, das keine Resultate kennt.

Was bleibt von der „Kultur“ und ihren Zeichen da übrig? Barthes: „une aise, un souvenir, une ironie, une posture, un geste dandy“ (*op. cit.*: 150). Ein Vages, Ungenaues, Ungewisses, Fast-Nichts, Überschüssiges: Der ganze

---

15 Vgl. Barthes (1982b: 161): „ce fond est lui-même une puissance positive; [...] le trait, la hachure, la forme, bref l'événement graphique est ce qui permet à la feuille ou à la toile d'exister, de signifier, de jouir“.

16 Vgl. auch Barthes (1982b, 150f.): „il ne voit pas bien la direction, la portée de ses gestes [...] D'une certaine façon, TW libère la peinture de la vision; car le ‚gauche‘ (le gaucher) défait le lien de la main et de l'œil [...]“.

mythologische, kunst- und kulturgeschichtliche Raum des Mittelmeeres erscheint hier zerklüftet, ausgedünnt zu einer von Mythen, Zeichen, Meer und Sprache durchwehten Atmosphäre.<sup>17</sup> Der Grund, das war in der „Semaine de bonté“ das Wasser; hier verdunstet er, je mehr man ihn studiert, sich in ihn vorantastet.

## ■ 21

Barthes beschreibt Twomblys Schriftzüge wie Abgefallenes, gleichgültig Weg- und in die Ecke Geworfenes, Abgestreiftes: Hinter-sich-zurück-Gelassenes (vgl. Barthes, 1982b: 146). Den Grund entdeckt man, in dem man dekryptiert, und dieses Dekryptieren einem De-Kryptieren, einem Nicht-Entziffern, einem Ent-kryptifizieren gleichgültig wird – in dem es also im Vollzug sein eigenes und zu sich selbst in-differentes Abstreifen vollzieht. In dem es überflüssig wird.

## ■ 24

Ethik des Abgefallenen, des Lieengelassenen, des Überflüssigen: Twombly baut einen Hospiz für die Gischt, welche die mediterrane Geschichte an ihre Ufer geschwemmt hat.

## ■ 25

Wir hatten mit der Furche begonnen, hatten ihren Vervielfachungen beigeohnt, waren über Tàpies' Kreuz und den desaströs gefurchten Grund bei Ernst zu den sich ausdünnenden Schriftzügen bei Twombly gekommen. Wir sind den Abenteuern des Blickes und den Dekryptierungen des Bildes gefolgt, haben sie blind, entkryptifiziert – überflüssig werden lassen. Der Grund des Bildes war immer das Überschüssige, was sich weder sehen

---

17 Vgl. Barthes (1982c, 171): „La Méditerranée est un énorme complexe de souvenirs et de sensations : des langues, la grecque et le latin, présentes dans les titres de Twombly, une culture, historique, mythologique, poétique, toute cette vie des formes, des couleurs et des lumières qui se passe à la frontière des lieux terrestres et de la plaine marine. L'art inimitable de Twombly est d'avoir imposé l'effet-Méditerranée à partir d'un matériau [...] qui n'a aucun rapport analogique avec le grand rayonnement méditerranéen.“ Dieser „complexe de souvenirs“, dieser „effet-Méditerranée“ scheinen hier eine Atmosphäre anzureichern. Diese nennt Barthes an anderer Stelle in Zusammenhang mit der „geste“ der Schrift, welche eine vage, undeterminierte Überschüssigkeit wäre (vgl. Barthes, 1982b: 148).

noch lesen ließ. Was den Grund überflüssig machte, war der Strich: Eine Berührung des Grundes, die ihn markierte und verbarg, eine Aufforderung, ihn *anders*, in seiner Andersartigkeit, Überschüssigkeit und Überflüssigkeit zu berühren, in ihn einzureisen oder sich ins Berühren oder Einreisen einzuüben. Wie also berührt man einen Strich, wie berührt einen ein Strich?

## ■ 26

Eine beeindruckende Welt des Strichs entwerfen die Illustrationen des österreichischen Schriftstellers und Illustratoren Erwin Moser. Etwa in „Großvaters Geschichten“ (1986), die dieser seinem Enkel Herbert erzählt, im Spätsommer im österreichischen Burgenland, während alle draußen sind zur Weinlese und Herbert krank das Bett hüten muss. Da sind einmal die Zeichnungen in der Kopfleiste: Fauliges Obst, Fliegen, Blätter, Brotkrumen, Erde, Vögel, Insekten, alte Gatter, Weiden, Tassen, abgebrannte Streichhölzer... Achtlos Lieengelassenes, Übersehenes, Weggeworfenes. Beiläufig, fast somnambul angedeutet mit etwas schwarzer Tusche. Diese Miniaturstillleben bilden eine Welt des Kleinen ab: Des Vergessenen. Und im Kleinen gibt es immer noch ein Kleinstes, das in ihm vergessen wurde, unter jedem Grashalm lauert immer noch ein Erdkrumen.

So handeln auch die meisten Geschichten, die der Großvater seinem Enkel erzählt, von Mikrokosmen, in die man eindringen, sich geradezu hineinwühlen kann. Ebenso, wie sich Herbert krank in seinem Bett verkriecht, so verkriechen sich auch Mosers Tiere und Fabelgestalten in Lehnstühlen, Mauerrohren, Jackentaschen, in der Erde. Der kleine Däumling muss durch ein Brunnenrohr kriechen (vgl. Moser, 1986: 11), der kleine Klaus versteckt sich in einem Erdäpfelsack (vgl. *op. cit.*: 75). Und in der Reihe von größeren Tuschezeichnungen, die Szenen aus den Geschichten illustrieren, verkriecht sich ein Strich in und zwischen den anderen.

## ■ 27

Moser vollzieht also einen Zoom. Er zoomt auf das Kleinste, um es zu vergrößern und um dabei ein noch Kleineres zu entdecken. Die Welt des Strichs, das ist diese Welt des Kleinen und des Kleinsten – das ist eine Welt der Eingänge. Sie öffnet auf eine uterale Phantasie, auf ein Verkriechen in der Tiefe und der Wärme, die in der Friktion zwischen den Strichen entsteht, aber die Rück- und Heimkehr zur „Mutter“ eröffnet eine



Reise, durch die man sich im Gegenteil immer weiter in einen sich entfaltenden Kosmos entfernt und sich in ihm auflöst. Man verkriecht sich in der Auflösung: im Grund des Bildes. Es gibt kein wärmeres Weiß, keine behaglichere Leere als die weiten Himmel bei Moser – weil diese Welt ausschließlich aus Strichen besteht. Und wenn sich zwischen ihnen die warmen leeren Weiten auftun, dann, weil es Striche nie „in Hülle und Fülle“ gibt: Es gibt sie nur ohne Hülle und ohne Fülle. Der Strich hat weder äußere Schale noch Inhalt. Er ist radikal einsam, und darin ist er schon „zu viel“: Er ist ein Überquellen, eine Überfülle, ein Überschuss und eine Übergröße. Denn er existiert nicht außerhalb des Zooms auf ihn: Er lungert faul in seiner Einsamkeit, aber je näher er sich kommt, wird er zu faul, um sich in ihr zu halten. An seiner Einsamkeit ist etwas faul: In seiner Singularität ist er bereits Gewebe. Ebenso wie Tàpies hat sich gerade Moser besonders für organische Dinge mit einem Alterungsprozess interessiert (für ihr Faulen, nie für ihr morbides Verwesen!): für am Boden gammelde Früchte, abgefallene Blätter, Stubenfliegen, Krümel. Bewegen sich die Vögel, die Grashalme? Bewegt sich ein Strich? Nicht sicher. Aber er verharrt in und beharrt auf seinem inneren Drift (dem Faulen). Im Zoom macht er sich in seiner Einsamkeit breit. Überdeutlich lungert er genau dort herum, wo nichts sein sollte, wo man ihn seiner Fäulnis wegen schon längst hätte entfernen müssen, seine Präsenz ist völlig überschüssig und unangemessen, und gerade in dieser Vergrößerung, seiner Über-Größe nimmt er sich (seine Einsamkeit) beiseite, vergrößert er nichts als seine Umgebung, in die er eingehen lässt. Der Strich ist nichts als ein Eingang.

## ■ 28

Bei Tàpies regieren ab Mitte der fünfziger Jahre die brachialen, hermetischen, dunklen, geschlossenen Formen: Mauer-, Objekt- und Materialbilder. Da ist etwa jene „Porta metàl·lica i violí“ von 1956,<sup>18</sup> ein zugezogener Eisenrollladen mit aufgetragenem Kreuz und Violine, die „Gekreuzten Seile auf Brett“ (1960) oder jene geschlossene „Porta marró“ von 1963 (Abb. 2). Bei all ihrer Brachialität aber sind Tàpies' Skulpturen und Bilder von einer feinen Schicht von Einkerbungen, Ritzen, Chiffren, Zahlen, Symbolen, Schrift überzogen – von Strichen. Als hätte sich auf ihnen ein ganzer Film von Lektüre-Spuren abgesetzt, die wir bei dieser Rückkehr zu Tàpies hinter uns gelassen haben, als würden die Spuren der Reise in den

---

18 Vgl. Abb. 1 des Beitrages von Tobias Berneiser (in diesem Heft, S. 37).

Grund in all ihren Kreuzen, Furchen, Rillen, Schriftzügen, Strichen und Eingängen an ihnen haften. Dabei gibt es keinen Unterschied zwischen Träger und Oberfläche, zwischen Stein und Furche, Zeichenkörper und Zeichen. Wenn er bei seinen Radierungen etwa Löcher in die Kupferplatten einfügt, die sich beim Drucken auf das Bild übertragen, ist dies, laut Tàpies, keine Imitation: Es gäbe keinen Unterschied zwischen einem Loch und dem Bild von einem Loch.<sup>19</sup> Muss man dann nicht annehmen, dass Tàpies' ganzes brachiales Werk folglich aus nichts als Löchern besteht?



Abb. 2. *Porta marró*, 1963, 195–130, verschiedene Materialien auf Leinwand, Stedelijk Museum, Amsterdam.  
© Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

■ 29

Wenn diese großen Materialartefakte Löcher sind, dann realisieren sie dasjenige, was den Grund verbirgt, wie auch die Schächte, die erneut in ihn hineinführen. Sind sie damit nicht auch auf ihre Art die *Überfülle* eines

19 Vgl. Catoir (1987: 121): Tàpies erklärt im Interview mit Catoir, dass er in der Radierung die Kupferplatten so angreift, „als sei es Papier“, das er mit einem Messer bearbeiten würde: „Die Säure ersetzt hier das Messer, aber in meinem Kopf ist es so, als ob ich ein Loch mache. Wenn ich die Kupferplatte in eine Wanne mit Salpetersäure tauche, ist die Säure in diesem Augenblick mein Messer. Das ist für mich nicht die Imitation eines Lochs, das ist das wirkliche Loch.“ Auf Catoirs Bemerkung, das sei nur die „Transformation eines Lochs, ein Fleck“ (auf der Grafik), präzisiert er: „Aber manchmal durchbohre ich sogar die Kupferplatte oder ich brenne Löcher in das Papier.“ Egal, ob auf einer Oberfläche oder im Relief, egal, ob auf der Platte oder der Druckgrafik: zwischen Loch und seiner „Imitation“ oder seinem Druck kann nicht unterschieden werden.

Strichs, der ebenso den Grund verdeckt und in ihn einführt? Ist nicht der Strich ebenso die Ausstülpung eines Innen, das sich selbst äußerlich bleibt, sich „zur Seite“ nimmt, wie das Werk des Mystikers Tàpies, der zum Inneren der Dinge vordringen will – ist dessen „Hermetik“ nicht Zeichen einer ebenso faulen wie überquellenden Einsamkeit wie jener des Strichs? Ist Tàpies' Werk nicht folglich die Realisierung einer Welt des Strichs, ungeheuer vergrößert, im Moment des Zooms?

### ■ 30

Wie also berührt man einen Strich?

Ab den achtziger Jahren stellt Tàpies große Keramik-Skulpturen her. „Entscheidend ist die Loslösung des Objektes aus seinem Bildgrund, die dessen totale Isolation bewirkt. In seiner ganzen Schwere ist es jetzt der Leere ausgesetzt, die seine hermetische Verslossenheit exponiert“, kommentiert Catoir (1987: 46). Aber auch hier betont Tàpies ihre Materialeigenschaften, ihre Bruchstellen und Risse: löchrige Ruinen, die für einen Grund zeugen, der im Desaster aufstieg und verdunstete, in dem sie ihn noch einmal verstellen – aber in ihrer Zerklüftung auch erneut in ihn einführen.

Unter diesen Skulpturen befinden sich viele Möbel. Sessel etwa. Erneut denkt man an Moser, etwa an die zwei Hausmäuse, die sich im „Alten Lehnstuhl“ eingerichtet haben. Die Vignette zur Geschichte, welche die Mäuse in ihrem Versteck zeigt, enthält folgenden Vermerk: „Dieses große Loch ist nur deswegen gezeichnet, damit man in den Lehnstuhl hineinsehen kann“ (Moser, 1986: 29). Nichts anderes lässt sich für die Rillen und Ritzen auf Tàpies' Keramiken sagen.

So ist es bei Tàpies, als sei man in der Welt von Moser angekommen. Man mag sich seine Objekte nicht als isolierte Galerieobjekte vorstellen, sondern wie aufgestellt in einem Abenteuerspielplatz, in einem Themenpark: Wie die plötzliche Vergrößerung einer miniaturisierten Landschaft von Strichen, zwischen denen man nun umherwandeln und die man berühren kann. Bleibt der Einstieg in die letzten Furchen, die letzten Schächte. Und wer wollte behaupten, dass man nicht längst in einem steckte? Das brachiale Werk von Tàpies ist die Vergrößerung des winzig Kleinen, also winzig, und also musste man früher oder später, wollte man in es einreisen, längst die Größe von Zwergen angenommen haben. Und als solche stehen wir dann irgendwann etwa vor diesem riesigen „Zahn des Buddha“ (1985/86).

## ■ 0

Wie berührt man einen Strich?

Man muss ihm auf den Zahn fühlen, um die Mäuse in ihm zu sehen. ■

## ■ Bibliographie

- Barthes, Roland (1982a): *L'obvie et l'obtus*, Paris: Seuil.
- (1982b): „Cy Twombly ou Non multa sed multum“, in ders. (1982a), 145–162.
- (1982c): „Sagesse de l'art“, in ders. (1982a), 163–178.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies*, München: Prestel.
- Ernst, Max (1934a): *Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux. Dernier Cahier. Jeudi, Vendredi, Samedi*, Paris: Jeanne Bucher.
- (1934b): „Vendredi“, in ders. (1934a) (ohne Seitennummerierung).
- (1970a): *Écritures*, Paris: Gallimard.
- (1970b): „Au delà de la peinture“, in ders. (1970a), 236–269.
- (1970c): „La femme 100 têtes“, in ders. (1970a), 132–171.
- (1970d): „Rêve d'une petite fille qui voulait entrer au Carmel“, in ders. (1970a), 186–220.
- (1970e): „Une semaine de bonté ou les sept éléments capitaux“, in ders. (1970a), 273–290.
- (1975): *Une semaine de bonté*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins (ohne Seitennummerierung).
- Nancy, Jean-Luc (2003): „L'image—le distinct“, in: ders.: *Au fond de l'image*, Paris: Galilée, 11–33.
- Moser, Erwin (1986): *Großvaters Geschichten oder Das Bett mit den fliegenden Bäumen*, Weinheim / Basel: Beltz.
- Philipp Stadelmaier, J.W. Goethe-Universität, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <philipp.stadelmaier@gmx.de>.

Resum: Els quadres i escultures d'Antoni Tàpies són violents, closos i hermètics, però també coberts amb una capa fina de xifres, signes i, en tal sentit, els encobreixen un fons invisible mentre que comencen a distribuir claus per a penetrar-los. De tal manera,

Tàpies insinua al mateix temps una visió i una lectura. Però entre aquestes maneres de veure i de llegir hi ha potser un tercer accés al fons de l'imatge: el tacte. En el nostre assaig oferim una lectura basada en les novel·les picturals de Max Ernst, en la qüestió de l'escriptura en l'obra de Cy Twombly i en les il·lustracions de l'autor austríac Erwin Moser. Els resultats poden ajudar a prosseguir millor aquest tacte en l'obra plàstica d'Antoni Tàpies. ■

Summary: The paintings and sculptures of Antoni Tàpies are violent, closed and hermetic, but also covered by a fine layer of ciphers, signs and scratches. Thus, they hide an invisible ground which they, however, simultaneously begin to provide access to. Tàpies offers a vision and a reading at the same time. However, apart from seeing and reading, there is a third way to penetrate an image: touch. The *romans-collage* by Max Ernst, the issue of script in the work of Cy Twombly and the illustrations of the Austrian writer Erwin Moser may help us to understand the significance of touch in Tàpies' plastic art. [Keywords: Tàpies; Cy Twombly; Max Ernst; Erwin Moser; zoom; montage; collage; journey; disaster; scripture; crypt; stroke; art history; ground of the image; touch; painting] ■