



Ent-Setzte Lektüren. Literarische Bildung und ästhetische Individualität in Antoni Tàpies' *Memòria personal*

Gerhard Wild (Frankfurt am Main)

l'esprit n'achève
rien par soi-même
(Paul Valéry, 1957: 622)

■ 1 Ästhetische Erfahrung als Selbst-(Er)findung

Mehr als einmal hat sich Antoni Tàpies generell zur schriftstellerischen Tätigkeit bildender Künstler geäußert und beklagt, dass in Spanien nach wie vor die Erschließung solcher Schriften einem Verdikt unterläge:

Mentre que avui, tant a Europa com als Estats Units, diversos editors els consagren col·leccions senceres, entre nosaltres és un tema, que salvades honroses excepcions, encara sembla que es vulgui resoldre amb el *¡Que inventen ellos!* (Tàpies, 1984: 183)

Ähnlich wie die literarischen Werke des Musikers Berlioz oder die Gemälde Arnold Schönbergs sehen sich die literarischen Arbeiten bildender Künstler dem Vorurteil ausgesetzt, es handle sich dabei lediglich um ephemere Produktionen, die keiner wissenschaftlichen Erschließung bedürften.¹ Sieht man vom Schaffen Salvador Dalís ab, so haben sich weder die Literaturwissenschaft noch die Kunstgeschichte bislang mit der schriftstellerischen Produktion von Malern, Architekten und Bildhauern beschäftigt; die Literaturwissenschaft aus Unkenntnis der Quantität und Qualität dieser außerhalb des jeweiligen nationalen Kanons liegenden Texte, die Kunstwissenschaft vor allem, weil ihr schriftliche Äußerungen von bildenden Künstlern nur als Autorität zur ästhetischen Interpretation von Bildwerken oder als biographische Dokumente dienen. Tàpies nennt

1 Cf. zum Folgenden Wild (2014).

als Gewährsmann hierfür in dem oben zitierten Essay über „Escrits de pintors“² den von ihm hochgeschätzten surrealistischen „ami de peintres“ Paul Éluard, der 1952 in der Einleitung zu einer Sammlung von „Ecrits sur l'art“³ postulierte: „els artistes quasi sempre són els més capacitats tant per mostrar les seves invencions com per explicar-les“ (Tàpies, 1984: 184). Doch tatsächlich bleibt trotz beachtlicher editorischer Bemühungen im 20. Jahrhundert der Beitrag bildender Künstler zur Literaturgeschichte ein weißer Fleck auf der Karte nationaler Literaturgeschichten. Texte bildender Künstler finden sich in nahezu allen Nationalliteraturen von Argentinien bis Russland, begreifen sämtliche Gattungen ein – von Brief, Tagebuch, Essay und Aphorismus über Lyrik und Drama bis zum voluminösen Roman, wie auch Tàpies *en passant* vermerkt („no solament en teories, sinó en tot tipus de formes literàries“, (Tàpies, 1984: 183). Die Frage, warum Maler „no solament en teories“ schreiben, kann nicht aus dem Psychologismus der Doppelbegabung⁴ oder dem vorstrukturalistischen Leitgedanken der „wechselseitigen Erhellung der Künste“ (Walzel, 1917) beantwortet werden, sondern aus zwei Aspekten, deren Ineinandergreifen den Schreibvorgang begründen. Will man sich nicht mit der schwachen Hypothese begnügen, dass von früheren Künstlern wie Cimabue oder Giotto vielleicht keine Aufzeichnung erhalten sind, so scheint die Frage nach dem Anlass solcher heteropoietischen Aktivität auf die (in der frühen Neuzeit noch als sündhafte Hybris behaftete) *curiositas* zurückzuweisen. Nicht umsonst zitiert Tàpies an zwei Stellen seiner Texte die Schlusspassage aus Paul Gauguins letzten Tahiti-Aufzeichnungen,⁵ die Schreiben in die Schleifenbewegung einer anthropologischen Selbstverdoppelung setzt:

Il est cependant du devoir de chacun de s'essayer, s'exercer. A côté la richesse de l'intelligence humaine, et de toutes ses facultés, beaucoup de choses à dire et *il faut les dire*. (Gauguin, 1989: 209f.)

Dass sich am historischen Beginn das Schreiben zumal von Künstlern um die „fremde Gestalt des Wissens, [...], die man den Menschen nennt“ (Foucault, 1971: 27) zentriert, ist Antoni Tàpies nicht entgangen. Es dürfte

2 Erstdruck in Kastilisch in *La Vanguardia* am 6.3.1984.

3 Vgl. Éluard (1968: II, 509–523).

4 Vgl. Wäis (1937), Hjerter (1986) und Schvey (1992).

5 Vgl. Tàpies (1984: 186): „Tenim el deure d'assajar-nos, d'excitar-nos en les múltiples facultats humanes [...] Al costat de l'art, de l'art molt pur, hi ha altres coses a dir, i s'han de dir.“

daher auch kein Zufall sein, dass bildende Künstler sich in dem Moment dem Schreiben zuwenden, indem die Malerei sich mit der Neudefinition des Selbstporträts in das Spannungsfeld von Selbstbestätigung und Selbsterforschung des Menschlichen begibt. Mit der Suche nach dem inneren Verhältnis des Darstellenden zum Dargestellten expandieren Malerei und Literatur einen Gegenstandsbereich, der gerade durch die Perfektionierung der Maltechnik und der unter humanistischem Einfluss eben erst geformten Volkssprachen erobert wurde, um sich vorzugsweise mit einem Nicht-Darstellbaren zu befassen, der Frage, inwieweit der Mensch sich selbst denken kann – jenem Problem, dem Michel Foucault bekanntlich sein Hauptwerk *Les mots et les choses* gewidmet hat.

Die ersten Äußerungsformen des literarischen Dilettantismus jener frühneuzeitlichen Universalmenschen korrespondieren insofern mit einer in jeder Professionalität ruhenden Entfremdung des schöpfenden Ichs in dem Moment, in welchem es sich als solches zu denken beginnt: nicht umsonst handeln alle hier genannten Hauptwerke frühneuzeitlicher Künstlertexte von der Entdeckung des eigenen Ichs, sei es als Höfling im petrarkisierenden Habitus (Michelangelo) als abenteuerliche autobiographische Selbstinszenierung (Cellini), als scharfsinniger Zeuge einer vielfältigen Realität (da Vinci), oder als kynischer Beobachter der *conditio humana* eines heruntergekommenen Künstlerhelden (Pontormo). Wie noch bei Tàpies geht es in den frühesten Zeugnissen von der Schreibaktivität bildender Künstler um 1500 – den heterogenen Notizen Leonardo da Vincis, den fast dreihundert Gedichten Michelangelos, mit Benvenuto Cellinis Autobiographie und dem Tagebuch Jacopo da Pontormos – bereits um den Versuch, sich der letztlich uneinholbar fremden Gestalt des Wissens zu versichern, die freilich anders als in der Frühphase nicht mehr als subjektzentrierte *curiositas* „Gestalt der Ziellosigkeit“ (Vinken, 2000: 801) ist. Nur unter den geänderten Vorzeichen eines sich vor allem im Vorgang der Selbstvergewisserung feiernden Subjekts ist das Motto des apokryphen Zenmeisters Liä Tse zu lesen, das Tàpies seiner Selbstlebensbeschreibung voranstellt:

¿Quin és l'objectiu suprem del viatger? L'objectiu suprem del viatger és ignorar on va.
(Tàpies, 1977: 9)

Im Kontext einer Selbstentdeckungshistorie des abendländischen Subjekts scheint Tàpies' Memoirenwerk insofern weniger auf *engagement* als sozialer Verortung von Kreativität als vielmehr auf die emotional-ästheti-

sche Kategorie des *diletto* als einer mutwilligen Entprofessionalisierung künstlerischer Ausdrucksweisen hingeordnet. Denn die in dem Zen-Zitat als Ziel gefeierte Ortlosigkeit stellt bereits in den frühesten frühneuzeitlichen Künstlertexten ein Problem dar, da in dem Moment, in welchem das Subjekt sich selbst zu denken beginnt, es auf textueller Ebene mit jenen Verstellungen hantiert, die es als soziales Wesen begründen: Nicht erst Montaigne oder gar La Rochefoucauld, sondern der spätrömische Kaiser Marc Aurel erneuert die Methodik eines Selbsterkennens, das der mit gutem Grund anonym gebliebene Verfasser des *Lazarillo de Tormes* in das nachgerade perfide Zwiedenden überführt, dessen Authentizität stets die Maske eines diskursiven *patchwork* bleibt. Konnte Entfremdung des schöpferischen Ichs im zeitweiligen Verzicht auf Professionalität aufgehoben werden, so spaltet sich das schreibende Individuum jenseits der Werkstatt in eine maskenhafte Pluralität. Nicht die Entdeckung des eigenen Subjekts, sondern der Hiatus von Ich und Welt begründet (pseudo-)autobiographisches Schreiben seit den Anfängen solcher Egoliteratur: Michelangelo als Höfling im petrarkisierenden Habitus, Cellini als Abenteurer, Leonardo als staunender Zeuge einer sich im Blick zusehends komplexer anbietenden Realität.

Tatsächlich ist seit der Entstehung des Genres Autobiographie dessen genuine Spaltung zwischen den Polen von sprachlicher Fiktion und historischer Faktizität. Sehr treffend bemerkt daher Paul de Man (1993: 134): „Die Unterscheidung zwischen Fiktion und Autobiographie scheint also keine Frage von entweder-oder zu sein, sondern unentscheidbar.“ Folgerichtig sei die Literarizität der Autobiographie „keine sich ursprünglich geschichtlich ereignende Situation“ (De Man, 1993: 134). De Mans Schlussfolgerung für das „unmögliche“ Genre lautet demgemäß, dass die Autobiographie mitnichten in der Lage sei, „eine verlässliche Selbsterkenntnis“ hervorzubringen, sondern im Gegenteil „auf schlagende Weise die Unmöglichkeit der Abgeschlossenheit und der Totalisierung aller aus topologischen Substitutionen bestehenden textuellen Systeme demonstriert“ (De Man, 1993: 134). Bereits am Beginn der Schreibaktivität von bildenden Künstlern steht nicht weniger als das Leben die Literatur als Modell.

Nicht erst durch Jean-Paul Sartres Versuch autobiographischer Dekonstruktion *Les mots*, sondern vor allem durch Salvador Dalís erst seit etwa einem Jahrzehnt ernsthaft erforschten und wohl auch von Tàpies in seiner Durchtriebenheit nicht hinreichend gewürdigten⁶ *The Secret Life of Salvador*

6 Vgl. Tàpies (1984: 185).

Dalí (Wild, 2007) haben wir uns daran gewöhnt, dass am Ende der Moderne das eigene Leben zu erzählen nicht mehr bedeutet, Diskursivitätsbegründer einer Rede über sich selbst zu sein. Schon Redon, Gauguin, Klee, Man Ray und noch Antoni Tàpies täte man Unrecht mit der Unterstellung, ihre autobiographischen Texte reproduzierten ein unverstelltes Selbst:

en el seu millor aspecte purificador –i pot l'art anar més enllà?– la nostra *persona*, el 'coneix-te a tu mateix', la lluita per obtenir l'estat de consciència necessari té, com és sabut, moltíssima importància. (Tàpies, 1973: 67)

Indes erweist sich *Memòria personal* vor allem in seiner ersten Hälfte als in hohem Maße durch intertextuelle Einschreibungen imprägniert. In der folgenden Untersuchung soll daher gezeigt werden, wie Tàpies' Autobiographie entlang der Richtschnur gelebten und empirisch überprüfbaren Lebens aus überschriebenen Fragmenten von Literatur entsteht.⁷ Von der in jüngster Zeit in der Literaturwissenschaft für die nachavantgardistische Gegenwartsliteratur vorgeschlagenen Kategorie der „Autofiktion“ (Buisine, 1992) trennt Tàpies (und mit ihm zahlreiche Egodokumente schreibender Künstler seit Leonardo und Benvenuto Cellini) daher nicht der – beide Textsorten eher verbindende – Umstand, dass die Autobiographie Verfahrensweisen anwendet, die sich an ältere textuelle Modelle und diskursive Verfahren anlagern und einen Metadiskurs über das eigene Schreiben führen; vielmehr trennt Tàpies' Schreibpraxis von genuin autofiktionalen Produktionen lediglich der kontinuierlich behauptete Anspruch, ein autobiographischer Text zu sein. Wenn nämlich „Subjektivität erst als Autoreflexivität des Vorstellens korrekt beschrieben“ (Gumbrecht, 1991b: 308) werden kann, so begründen autofiktionale Potentiale des Schreibens gerade durch intertextuelle Absorption die Möglichkeit einer Künstlerrede über das Selbst. Diese versuchte zwar seit der Neuzeit beharrlich, sich vom Image des „artifex“ oder „mechanikós“ als eines bloßen Handwerkers, nachschaffenden Verfertigers oder bloßen Arrangeurs von Realitäten aus zweiter Hand durch prononcierte Behauptung der Authentizität zu emanzipieren. Doch der vorgebliche Subjektivismus der unverstellten Beichte einer Person, deren tägliches Brot es seit der frühneuzeitlichen Lebenswelt

7 Vgl. Dirscherl (1986), der als erster und bislang einziger sich als Literaturwissenschaftler dem Werk von Tàpies genähert hat und zu Recht auf den Fragmentarismus von Tàpies' autobiographischem Entwurf aufmerksam gemacht hat.

doch war, im Sinne Platons als „Macher dritter Ordnung“ zu hantieren⁸, kollidiert bereits in der Frühzeit mit dem Handwerksanspruch, so dass von Leonardo bis zu Tàpies explizit oder über einen intertextuellen Binnenmodus vermittelte Autoreflexivität sich immer wieder als Konstruktion von Intensitätsmomenten zu erkennen gibt.

Insofern sollen die folgenden Ausführungen zur literarischen Gestalt des Memoirenwerks eines der letzten „Großmaler“ der späten Moderne zeigen, wie Tàpies' Autobiographie sich der Autofiktion durch einen „hybriden Pakt mit dem Leser“ (Ott, 2012: 158) annähert. Während nämlich der Text der *Memòria personal* in Permanenz intertextuelle Verweise als Authentizitätsmarkierungen herausschleudert, um das Konfessionsargument zu untermauern, produziert er an der Textoberfläche ebenso permanent intertextuelle Ausblühungen, die dem neuzeitlichen Subjektivismus und dessen gesteigerten Originalitätspostulat eine Absage erteilen, um im qualitativen wie quantitativen Verhältnis von usurpiertem Material zur autobiographischen Gesamtkonzeption auf die Inszenierung einer subjektiven Selbstsetzung aufmerksam zu machen, die damit zugleich die Verfahren des bildnerischen Schaffens reflektiert.

Wie häufig in Texten schreibender Maler, so erklärt auch in Tàpies *Memòria personal* nicht der literarische Text die Bildwerke, sondern deren phänomenale Verfasstheit macht die Handwerkstechniken des einzigen literarischen Texts sichtbar, den der Katalane veröffentlicht hat. Der fol-

8 Platon (1971: IV, 808f.) (Πολιτεία, 600e): „Wollen wir also feststellen, daß von Homeros an alle Dichter nur Nachbildner und Schattenbildner der Tugend seien und der anderen Dinge, worüber sie dichten, die Wahrheiten aber gar nicht berühren; sondern, wie wir eben sagten, der Maler werde etwas machen, was man für einen Schuhmacher hält, ohne selbst etwas von der Schusterei zu verstehen, und für die, welche nichts davon verstehen, sondern nur auf Farben und Umrisse sehen?“ Nahezu identisch fällt noch um 1840 Eugène Delacroix' Kritik an den Dichtern aus, die in seinem persönlichen „paragone“ lediglich rhetorische Blender seien, die aufgrund der Eleganz ihres sprachlichen Ausdruck den Eindruck allumfassender Könnerschaft erwecken: „Quoi qu'en puissent dire les littérateurs, leur art ne présente pas les difficultés du nôtre. Tout homme qui a de l'imagination et qui sait sa langue se formera dans peu à écrire ; tout homme qui a quelque chose à dire le dira bien, peut-être mieux que le littérateur de profession, parce qu'il sera moins occupé de la forme et de la rhétorique de son discours que du fond de la substance.“ (Delacroix, 1923: I, 73). Noch Anfang des 20. Jahrhunderts soll der Picasso-Freund und Begründer des Kubismus in Südamerika, Joaquim Torres-García, in der Polemik „El literat i l'artista“ (Erstdruck: *Empori* [Barcelona], 2. Jg., Nr. 12 [Juli 1908], 216f.; Wiederabdruck in: Torres-García [1989: 31f.]) das Argument der handwerklichen Verfasstheit der Malerei als Vorteil gegenüber der Literatur und Philosophie preisen.

gende Text versteht sich als „Versuch über die literarischen Bildung eines bildenden Künstlers am Ende der klassischen Avantgarden“. Er will verdeutlichen, wie der Autor Tàpies als „Leser seiner selbst“⁹ in ähnlich hohem Maß fremdes Material absorbiert wie der bildende Künstler, der fast systematisch die banalen Materialien unseres industriellen Alltags als ästhetisches Material erforscht und damit in subtiler Weise die Kritik an der Malerei als Nachahmung der Realität gegen deren Erfinder Platon wendet:

Els materials amb els quals treballen els artistes no es limiten a la pintura o el marbre per produir quadres o escultures. En el font tots som treballadors de la realitat. (Tàpies, 1989: 200)

Zumal im katalanischen *modernisme* findet sich im Schaffen Antoni Gaudís, zu dem sich Tàpies an mehreren Stellen bewundernd äußert, eines der Vorbilder für diese Materialhybridie, die bei allen späteren Radikalisierungen zeitgleich mit Gaudís Arbeiten vor allem in den Forderungen der Futuristen formuliert wurde:

[...] Quindi percependo i corpi e le loro parti come ZONE PLASTICHE, avremo in una composizione scultoria futurista, piani de legni o di metallo, immobili o meccanicamente mobili, per un oggetto, forme sferiche pelose per i capelli, semicerchi di vetro per un vaso, filo di ferro e reticolati per un piano atmosferico, ecc. 4. Distruggere la nobiltà tutta letteraria e tradizionale del marmo e del bronzo. Negare l'esclusività di una materia per la intera costruzione d'un insieme scultorio. Afermare che anche venti materia diverse possono concorrere in una sola opera allo scopo dell'emozione plastica. Ne enumeriamo alcune: vetro, legno, cartone, ferro, cemento, crine, cuoia, stoffa, specchi, luce, elettrica, ecc. ecc. (Boccioni, 1912: 103f.)¹⁰

9 Proust (1954: III, 911): „En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même.“

10 „Wenn wir also die Körper und ihre Teile als BILDNERISCHE ZONEN ansehen, werden wir in einer futuristischen plastischen Komposition für einen Gegenstand Flächen aus Holz oder Metall, die unbeweglich oder mechanisch beweglich sein können, behaarte, kugelförmige Gebilde für die Haare, Halbkreise aus Glas für eine Vase, Eisendrähte und Drahtverhau für eine atmosphärische Ebene usw. verwenden. 4. Wir wollen die rein literarische und traditionelle Vornehmheit des Marmors und der Bronze zerstören. Wir lehnen die ausschließliche Verwendung eines einzigen Materials für die Gesamtgestaltung des plastischen Komplexes ab. Wir behaupten, dass auch zwanzig verschiedene Materialien in einem einzigen Werk zur Erreichung der bildnerischen Emotion verwendet werden können Wir zählen nur einige auf: Glas, Holz, Pappe, Eisen, Zement, Rosshaar, Leder, Stoff, Spiegel, elektrisches Licht usw. usw.“ (Boccioni, 1972: 72f.)

Dieser Materialbegriff trennt wie derjenige von Tàpies nicht mehr zwischen den „klassischen“ Werkstoffen und jenen, die in Dada und Surrealismus die Grundlage der *objets trouvés* bilden. Informationstheoretisch korrespondiert diese Ausweitung des Materialbegriffs mit Marshall McLuhans (1964) mittlerweile kaum noch provokanter Zuspitzung, das Medium sei nicht Zeichenträger, sondern die künstlerische Botschaft selbst:

The artist does not conceive in general mental terms but in terms of concrete material, frequently very different from that of any other medium. (Wellek / Warren, 1963: 128)

Dass Tàpies in avancierter Form den Materialbegriff ausspekuliert, mündet so in einer neuen Konzeption von Realismus, die das Problem der Wahrheit der Malerei von der Mimesis abkoppelt, indem er Präsenzen von Material an Stelle von Authentizität vorgestellter Realität hervorbringt. Das seit Platon immer wieder aufgeworfene Kernproblem aller Kunst, inwieweit diese als eine der Wirklichkeit nachgeordnete Seinsweise überhaupt mit der Erfahrungswirklichkeit korrespondiert, findet hier eine Antwort, die an die Bildauffassung der Ikonenmalerei anzuknüpfen scheint, um diese durch den phänomenologischen Reichtum der Dingwelt zu überbieten. In seiner künstlerischen Produktion betreibt Tàpies demgemäß die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch Einschlüsse des Phänomenalen, dessen Geschichtlichkeit im ästhetischen Werk noch durchscheint und so Platons Kritik der künstlerischen Erfahrung aufnimmt, indem er die Ferne zu den der Idee vorgelagerten Phänomenen eliminiert. Wird in zeitgenössischen Lektüren des platonischen Wahrnehmungskonzepts der Begriff des „simulacrum“ als einer Nachahmung ohne Vorlage (Jameson, 1986: 63) formuliert, so erweist sich Tàpies' Schaffen spätestens seit den 1950er Jahren unbetroffen, indem das Material selbst das Artefakt bildet und seine Produktion damit über die Hierarchie von Imitat und Original stellt.

Schon in dem den Memoiren vorangestellten Zitat aus Shelleys „To a Skylark“ – „We look before and after, And pine for what is not“ – ist die Frage nach der Möglichkeit realer Präsenz des menschlichen Bewusstseins in der Reflexion auf Vergangenes und Künftiges problematisiert. Und wie Draht, Gewebe, Seil, rostiges Metall, Beton, Gips, Sand oder Stein als der realen Welt entzogene Phänomene in Tàpies' Bildern auf die Dingwelt nur noch zurückweisen, bezieht sich auch die Erfahrungswirklichkeit des Künstlers auf ein Vorgängiges, das Literatur war und dem Künstler Material wird:

Concixia –només per citar uns exemples de textos autobiogràfics de pintors– fragments del diari de Delacroix, alguns escrits de Gauguin, les cartes de Van Gogh, de Cézanne i, en primer terme, el diari de Paul Klee, tots els quals m'havien estat utilíssims, molt més que cap llibre teòric o d'estètica. I sovint pensava que potser arribaria un dia en què també jo hauria de prestar aquest servei. Fins i tot potser amb un propòsit egoista, ja que no solament contemplava el seu possible aspecte didàctic respecte a altres artistes més joves, sinó perquè també em semblava que m'ajudaria a prendre consciència i a orientar-me a mi mateix. (Tàpies, 1977: 13)

Bereits eine oberflächliche Sondierung suggeriert also: der Erfahrungshorizont des Avantgardisten Tàpies ist der Bildungshorizont des Lesers Tàpies, imprägniert mit Briefen Van Goghs und Cézannes und den autobiographischen Texten Delacroix', Gauguins und Klees, die ihrerseits aufgehoben sind im Bildungsfundus des späten 19. Jahrhunderts.

Angesichts der zahllosen Erwähnungen von literarischen und philosophischen Werken – prozentual nehmen diese wesentlich größeren Raum ein als Hinweise auf Musik und Malerei – verwundert es, dass bislang keine Edition von Antoni Tàpies' *Memòria personal* mit einem Verzeichnis der Eigennamen aufwartet. Über Jahrzehnte hinweg war Antoni Tàpies nämlich ein passionierter Leser. Diese „lectures inacabables a tota hora“ (Tàpies, 1977: 135), betreffen übrigens nicht nur hochwertige literarische Texte („Dostoievski, Unamuno, Nietzsche, Poe o Oscar Wilde“, Tàpies, 1977: 139), sondern selbst amerikanische Comics wie „Flash Gordon“. Die Ursache hierfür liegt in einer lange vor seiner „Berufung“ zur bildenden Kunst erfolgten, intensiven literarischen Vorprägung durch die vom Urgroßvater begründete Buchhandlung Puig, die sich gegenüber der Kathedrale von Barcelona befand. Ferner hören wir, dass die Buchhandlung bis in die Zeit des spanischen Bürgerkriegs auch Werke bedeutender Autoren (Pèrez Galdós, Pereda, Balaguer, Zorilla) im Eigenverlag veröffentlichte, dass Tàpies' Vater nicht nur die Ausgaben sämtlicher spanischen Klassiker besaß und besonders die 98er-Autoren schätzte (Tàpies 1977: 36f.). Neben den „clàssics de tots els temps“ (Tàpies, 1977: 153) las man im Hause Tàpies „triats sense gaire criteri literari“ auch die junge katalanische Literatur und der Vater rezitierte sogar eigene Verse bei Tisch (Tàpies 1977: 90f.). Das „Familienübel“ der Lesewut setzte sich in der ersten Hochblüte der katalanischen Literatur durch intensive Lektüren fort, was Tàpies nicht ohne Ironie festhält:

[...] entraven a casa diverses revistes i piles de llibres catalans [...]: la col·lecció de grecs i llatins de la Fundació Bernat Metge, „Els nostres Clàssics“, la „Biblioteca Catalana“, les

novel·les de la biblioteca ‚A tot vent‘, la col·lecció ‚Univers‘, etc. que en anys successius foren el meu mannà. (Tàpies, 1977: 86)

Bereits frühzeitig entwickelt Tàpies eigene Lektüremodi, die es ihm ermöglichen, das Gelesene nicht bloß als „Bildung“ zu akzeptieren, sondern auf höherer Ebene zu absorbieren oder dekonstruieren:

Lectura d'Enric d'Ofterdingen, ellac d'imen, Tres titans, La luita contra el dimóni... Miquel Àngel, Beethoven, Rembrandt, Hölderlin, Kleist, Nietzsche,... Prestigi de la follia, profunditat d'aquelles ments que em semblava que podien arribar a trencar el vel que ens separa de l'autentica veritat de les coses. [...] Tenia la impressió que eren molt més importants del que ens havien dit a l'escola. [...] Aleshores, amb la meva intransigència, trobava que tots els pensadors, per profunds i humanistes que fossin considerats, ja fos Descartes, Spinoza, Kant o Hegel, si parlaven de Déu eren per a mi uns estúpids i retrògrades. ¿I com no m'ho havien de semblar als qui en parlaven en ple segle xx? (Tàpies, 1977: 152–153)

Die in dem obigen Abschnitt im Anschluss zitierten Autoren – Thomas Mann, Alain Fournier, Margeret Kennedy, Dostojewski, Nietzsche, Spengler, Ibsen – erweisen sich in ihrer ästhetischen Heterogenität als Fragmente geschwundener geistiger Totalität, als zweite Ableitung europäischer Ideengeschichte. Dieser antwortet Tàpies ironischerweise noch in einer dritten Ableitung, indem er bei der Diskussion zum Zitat des Zitats übergeht, etwa als er August Messers 1941 bei Espasa-Calpe in kastilischer Übersetzung erschienene *Historia de la filosofía* auswertet.

Auffällig ist, wie Literatur und Philosophie (anders als die bildende Kunst, die Tàpies oft nur mit lapidaren Sätzen bedacht hat) über den Modus der Lektüre selbst zum Material wird, das ständig dazu inspiriert, sich gegen „Kultur“, „Bildung“ oder „Tradition“ dieser Kultur zu wenden. Diese Form expliziter polemischer Intertextualität setzt sich in allen Perioden des Werks fort.

■ 2 Ent-Setzung der Realität in der Kunst

■ 2.1 Subjekt / Person / Fragment

Bezeichnenderweise nennt Tàpies sein autobiographisches Werk *Memòria personal* im Untertitel „Fragment per a una autobiografia“, womit einmal das Resultat der Erinnerungsleistung *per se* als Ver- oder gar Entstellung lesbar wird, ist doch auch Tàpies nicht entgangen, dass mit „persona“ ursprünglich die Maske des Schauspielers, mithin ein im Akt der Theatrali-

sierung hervorgebrachtes Resultat¹¹ gemeint ist. In dem Essay „Personalitat, perennitat i joc“ bekennt sich Tàpies entgegen allen postavantgardistischen Theorien über Kollektivität und den Tod des Subjekts zu einem traditionellen Subjektbegriff, dem durch ein Sokrateszitat („coneix-te a tu mateix“; Tàpies, 1973: 67) das Konzept der „Person“ als einer inszenatorischen Hervorbringung oder gar Verstellung korrespondiert. Keineswegs entschärft wird die Problematik durch den Terminus der Selbst-Lebensbeschreibung, der, wie zumal De Mans Überlegungen verdeutlichen, seit der frühen Neuzeit auf die Verfestigung (γράφω = einritzen, eingraben, zeichnen, malen, vgl. Menge, 1913: 152) dessen abzielt, was nur im Fluss erfahren wird. Nicht bloß „Understatement“, sondern eher ironische Infragestellung dessen, was da verfestigt werde, ist indes das Beharren auf den Fragmentcharakter: „Que un fragment, un tors, per exemple, d'una vella escultura, qui sap si moltes vegades no és fins i tot més estimulant que tota una obra 'closa'.“ (Tàpies, 1977: 15) Wenngleich selbst unter den graphomanen Bedingungen eines Winston Churchill oder einer George Sand das erschriebene Leben Fragment bleibt, so muss der explizite Hinweis auf den vorgeblichen Fragmentarismus gerade im Kontext der Produktionsästhetik von Tàpies als Verfahren gesehen werden, den „Selektionsprozess aller Erinnerung und Überlieferung“ (Fetscher, 2001: 552) evident zu machen. Beachtenswert ist in diesem Kontext die ausgesprochen hybride Produktionsform der *Memòria personal*, die keiner durchgängigen Stilistik folgt, sondern geradezu schulmäßig mit den von Gérard Genette am Beispiel von Prousts *Recherche* entwickelten Kategorien („Pause“, „Ellipse“, „Szene“, „Dehnung“, „Raffung“) zu beschreiben wäre, wobei Tàpies gerade im zweiten Teil seines Werkes das Erzähltempo steigert, indem er teils bloße Stichwortkataloge einbaut. Dieser m. E. planvolle Fragmentarismus zwingt den Leser zu einer veränderlichen Lektüre. Wenn sich aber in dem Maße, in welchen sich Erzähler und Leser dem Zeitpunkt der Werkabfassung nähern, Schreib- und Leseablauf dynamisieren und gleichzeitig unterbrechen, wird die Verfahrensvarianz zur „epistemologischen Metapher“ (Eco, 1962: 159) für die Diskontinuität, die von der Ebene des Erzählens auf die des Erzählten abzielt:

L'apertura, dal canto proprio, è garanzia di un tipo di fruizione particolarmente ricca e sorprendente che la nostra civiltà va perseguendo come un valore tra i più preziosi,

11 Cf. Corominas (1967: 454): *persona* <etrusk. *phersu* = die Maske des Bühnendarstellers.

perché tutti i dati della nostra cultura ci inducono a concepire, sentire e quindi *vedere* il mondo secondo la categoria della possibilità. (Eco, 1962: 184; Kursive im Orig.)¹²

Will man Umberto Ecos Theorie des „offenen Kunstwerks“ und insbesondere des Werks als „metafora epistemologica“ weiterdenken, so bietet sich die folgende Hypothese für eine Lektüre der Fragmente und Hybriden von *Memòria personal*: Tàpies konzipiert seinen Text durch die Verfahrensvarianz als Reihe ästhetischer Möglichkeiten, die rückblickend jene Produktionsweisen aktualisieren, welche der bildende Künstler zu dem jeweiligen historischen Referenzmoment in seinem bildnerischen Werk erprobte.

Tàpies bekennt sich bereits im Vorwort ausdrücklich zu einer Ecos Ansatz verwandten Ästhetik, leitet diese jedoch aus der Tradition des Zen ab:¹³

Sembla que en això el destí em porti una vegada més a rendir culte a l'“obra aperta”; a aquells dubtes, imperfeccions, impressions, efimeres i treballs inacabats o poc definits que sempre m'han atret tant en la pintura, i que, com vaig aprendre d'algun altre mestre Tx'an, són de vegades els que més inciten l'espectador a la participació en la tasca, completant-la amb el seu propi esforç. (Tàpies, 1977: 16)

Auf der Werkebene erweist sich, wie weiter unten zu zeigen sein wird, *Memòria personal* im Sinne seines Untertitels (oder gar seiner Gattungsbezeichnung?) *Fragments per a una autobiografia* als „Wundertüte oder Rumpelkammer voller zerstückelter Subsysteme, zusammengewürfeltem Rohmaterial und Impulse aller Art“ (Jameson, 1986: 75), das Lebensbeschreibung nicht mehr unter der Kategorie historischer Vereinheitlichung fasst, sondern als Konglomerat situativ bedingter Differenzierung:

Il *significato* di un messaggio (ed è messaggio comunicativo anche la configurazione pittorica che comunica appunto non riferimenti semantici ma una data somma di relazioni

12 „Die Offenheit ist ihrerseits Garantie für einen besonders reichhaltigen und überraschungsträchtigen Typ des ästhetischen Genießens, den unsere Kultur als einen höchsten Wert anstrebt, weil alle Gegebenheiten dieser Kultur uns dazu führen, die Welt gemäß der Kategorie Möglichkeit zu begreifen“ (Eco, 1973: 185).

13 Bekanntlich wendet sich Umberto Eco in einem Kapitel seines Buches *Opera aperta* ausdrücklich gegen fernöstliche Philosophie als Inspirationsquelle europäischer zeitgenössischer Kunst. Dass diese Polemik Tàpies zur Entstehungszeit der *Memòria personal* bereits bekannt war, darf als sicher gelten, da die früheste kastilische Fassung, *Obra abierta: forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, bereits 1965 bei Seix Barral erschienen war.

sintattiche percepibili tra i suoi elementi) si stabilisce in proporzione all'ordine, alla convenzionalità e quindi alla "ridondanza" della struttura. Tanto più il significato è chiaro e inequivocabile quanto più mi attengo a regole di probabilità, a leggi organizzative prefissate – e reiterate attraverso la ripetizione degli elementi prevedibili. Di converso, quanto più la struttura si fa improbabile, ambigua, imprevedibile, disordinata, tanto più aumenta l'*informazione*. Informazione intesa quindi come possibilità informativa, incoattività di ordini possibili. (Eco, 1962: 167f.; Kursive im Orig.)¹⁴

Die Virtualität solcher Ordnungen in Tàpies' Autobiographie geht aus der phänomenologischen Substanz der „Fragmente“ hervor, die – ähnlich den in seine Bildwerke inkorporierten Primärmaterialien – optische und haptische Qualitäten in semiotische Qualitäten überführen. An die Stelle von Sand, Stein, Hanf, Draht, Gips und Zement treten hier die zu Diskursen verfestigten Bruchstücke der Weltliteratur.

■ 2.2 Spuren-(Ver-)Suche

Antoni Tàpies hat, gleichsam entschuldigend, darauf aufmerksam gemacht, dass er seine *Memòria personal* nicht als autoritativen Metakommentar zu seinem bildnerischen Schaffen verstanden wissen will (und es ist ein Problem der offiziellen Kunstwissenschaft, dass sie die literarischen Werke bildender Künstler in erster Linie so lesen würde):

Per tot que he dit trobaria, doncs, lamentable, que especialment els comentaris que faig sobre qüestions d'art, com altres vegades també he escrit, es prenguessin per quelcom més que un simple pensar en veu alta que anava improvisant a mesura que complia la feina de pintor. (Tàpies, 1977: 16)

Auch die oben diskutierte Problematik autobiographischen Schreibens als ein Text in der Kluft zwischen Ästhetik und Authentizität ist ihm nicht verborgen geblieben. Denn gleich dem poetischen Schreiben ist auch die Autobiographie der Prozesshaftigkeit unterworfen, die mit Unabgeschlossenheit korrespondiert: „no es tracta [...] d'una fotografia morta de la meva vida, sinó d'un tros d'ella“ (Tàpies, 1977: 15).

14 „Die Bedeutung ist umso klarer und eindeutiger, je mehr ich mich an Wahrscheinlichkeitsregeln und an Organisationsgesetze halte, die vorher festgelegt sind – und durch Wiederholung der vorhersehbaren Elemente bekräftigt werden. Umgekehrt, je mehr die Struktur unwahrscheinlich, mehrdeutig, unvorhersehbar, ungeordnet wird, desto mehr nimmt die Information zu. Information wird hier also als [...] Virtualität möglicher Ordnungen verstanden.“ (Eco, 1973: 168)

Als „Memòria“ ent-setzt das Werk womöglich bereits das Leben medial, unterliegt doch Erinnerung kreativen Deformationen, die die Psychoanalyse unter dem Blickwinkel einer traumanalogen Verarbeitung durch Termini wie Verdichtung, Entstellung, Verschiebung und Spaltung beschrieben hat. Tatsächlich operiert Antoni Tàpies mit einem Verfahren, das ich als Ent-setzung des Faktischen bezeichnen möchte, in dem an markanten Positionen seines Lebens Literatur – als Genre, Diskurs oder auch Zitat – eine uneinholbare Realität substituiert. So führt ihn die Spurensuche der eigenen Herkunft nach Südwestfrankreich in das Umfeld von Henri de Toulouse-Lautrecs Familienzweig mütterlicherseits und zu Michel Tapié de Celeyrant, von dem wiederum der mit Tàpies befreundete Kunsttheoretiker und Jazzmusiker Michel Tapié abstammte, dessen Arbeiten er in einem späteren Abschnitt der Autobiographie auch zitiert. Wenngleich Tàpies auf den tatsächlichen Familienstammbaum verweist, gibt es keine greifbaren Anzeichen einer Verwandtschaft mit den in Albi und Toulouse ansässigen Familien, da der Stammbaum der Tàpies bis in die frühe Neuzeit ausschließlich Verwandte auf der spanischen Seite der Pyrenäen verzeichnet.

Die Kunstwissenschaftler Ernst Kris und Otto Kurz haben in ihrer bereits 1934 veröffentlichten Arbeit *Die Legende vom Künstler* eindrucksvoll belegt, wie es in der frühen Neuzeit zu einer Anlagerung der gerade erst entstehenden Künstlerbiographien an die ältere Hagiographie kam, deren Legendenbildung spätestens in den Künstlerviten Giorgio Vasaris eine Mythologie der Kunsthelden hervorgebracht hat, in deren Verlauf religiöse Anekdoten und literarische Novellistik die biographische Fakten überblenden (Kris / Kurz, 1979). Abstammung, Jugend und Alltagsleben folgen fortan stereotypen Abläufen, die Künstlerviten zu einer Komplementärerscheinung der Heiligenleben und der frühen Romanliteratur machen. Zumal die Entdeckung des Talents und die Mythifikation der Berufung deuten auf das heiligmäßige Substrat zurück, das auch Tàpies' erstem Kapitel zugrunde liegt. Als „Installationsakt religiös schöpferischer Persönlichkeiten“ (Mensching, 1957: 1084) mit präzisen theologischen Implikationen ausgestattet, zielt schließlich der von Tàpies' leitmotivisch verwendete Terminus ‚Berufung‘ („vocació“) auf das Konzept des „ordo salutis“ ab, über den sich der Heilige in der „imitatio Christi“ etabliert. Freilich vermittelt Tàpies diese Attribuierung heiligmäßiger Qualitäten bereits dadurch ironisch, dass er sie im Rahmen seiner Familiengeschichte genetisch unterlegt. So finden sich unter den Verwandten kontinuierlich Pfarrer und Ordensmänner, und wenngleich Tàpies nicht ohne Ironie auf

die „abundants inclinacions eclesiàstiques familiars“ (Tàpies, 1977: 23) verweist und darüber reflektiert, ob die hobbymäßige Tätigkeit seine Tante als Kunstmalerin und die von ihr ererbten Bilder und Malutensilien „una certa influència sobre la meua vocació“ (Tàpies 1997: 45) ausgeübt hätten, wird die hier suggerierte „genetische Spur“ von Kunst einerseits und Spiritualität andererseits im Rahmen der „Legende vom Künstler“ (Kris / Kurz, 1980) Material, das im Modus der Autobiographischen Selbstdeutung zum säkularisierten Heiligenleben verfremdet wird.

Indem Tàpies der Makrostruktur seiner *Memòria personal* den Diskurs der Künstlervita einbeschreibt, greift er aber auch auf jene Modi der frühchristlichen Literatur zu, die am Beginn der Moderne in die mythische Rede über den Avantgardekünstler überführt werden, wie sie zuletzt Donald Kuspit (1995) unter psychoanalytischem Blickwinkel zu systematisieren versucht hat. Der ursprünglich dem Heiligenleben inhärente, seit der Romantik propagierte Gestus lebensweltlicher Verweigerung im Dienste eines transzendent begründeten Opfers kulminiert demnach in einem Streben nach Authentizität. Diese äußert sich bald als Spaltung von innerer und äußerer Wirklichkeit, bald als provokative Stiftung einer ästhetischen Gegenwelt und dem Hervorkehren vermeintlich dämonisierter, der daraus herrührenden Behauptung des künstlerischen Selbst durch die professionelle Ummünzung gesellschaftlicher Entfremdung in eine unverwechselbare Stilistik, bald als Hervorbringung von Ästhetik aus den subjektiven Ressourcen einer narzisstischen Kränkung auf der Basis bislang verachteter Möglichkeiten aus den Bereichen Material und Verfahren. Tàpies *Memòria personal* scheint der nachgerade idealtypische Beleg hierfür, produziert das Werk doch den Avantgarde-Heroen Tàpies erst in einer literarischen Modalität, die man in Anschluss an Kuspit (1995: 135) als „Charisma des Zynismus“ bezeichnen möchte.

■ 2.3 Kommunikation mit der Wand

Im Folgenden geht es darum zu zeigen, wie auf der Ebene einzelner Episoden Literatur absorbiert wird. Einer der meist zitierten Essays von Tàpies ist zweifellos „Comunicació sobre el mur“ (1969), in dem der Künstler sich nicht nur deutlich auf seine Anregungen aus der Zenphilosophie bezieht, sondern auch damit die oben dargestellte Modalität ästhetischer „Offenheit“ verteidigt. Auch in *Memòria personal* findet sich eine Episode, die verdeutlicht, wie jene Imaginationspotentiale, die später die Mau-

erbilder im Betrachter auslösen sollen, im Blick des Künstlers aus vorgefundenem Material der Steine und Wände Barcelonas hervorgehen:

les narracions dels avantpassats o llegits en les pàgines de la nostra història i que les cicatrius de les pedres d'aquells carrerons mantenen vius per a mi. (Tàpies, 1977: 46)

Der Versuch, geschwundene Totalität aus fragmentarischer Wahrnehmung durch eine Spurensuche zu evozieren, führt einerseits zurück ins späte 19. Jahrhundert, wo Kunstwissenschaft, Archäologie und Kriminalistik (Ginzburg, 1979) aus Wahrnehmungsfragmenten Wirklichkeit zu rekonstruieren versuchen, andererseits zu deren eindrucksvoller künstlerischer Synthese im Spätwerk Marcel Prousts. In einer zentralen Episode von *À la recherche du temps perdu* dienen die Niveauunterschiede der Pflastersteine im Hof des Hôtel de Guermantes als Reizauslöser einer Anamnese, die den Erzähler nach Venedig zurückversetzt. Unterlegt ist der Episode eine Komplementärescheinung jenes „appel de joie“, der Glücksverheißung im Augenblick ästhetischer Wahrnehmung: „Sais-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose.“ (Proust, 1954: III, 867) Bereits früher, nämlich in *La prisonnière* beschreibt Proust den Schriftsteller Bergotte beim Betrachten eines – nun allerdings künstlerisch definiten – Mauerstückes, nämlich eines von Jan Vermeer van Delft gemalten „Petit pan de mur jaune“, dessen Betrachtung den Dichter Bergotte in solche Begeisterung versetzt, dass er noch im Todeskampf beständig an das Mauerstück denkt (Proust, 1954: III, 187). Allerdings ist nicht erst bei Tàpies, sondern bereits bei Proust die Reflexion über die Mauer zum *locus communis* geworden. Hatte doch bereits Leonardo da Vinci in Replik auf Botticellis Geringschätzung der Landschaftsmalerei eine Mauer zum Inspirationsmoment erklärt:

Nō resterò però di mettere ìtra questi precietti una nova ìvètionè di speculazione, la quale bèchè paia piccola e quasi degnia di riso nōdimeno è di grāde vtilità a destrare lo ingegno y varie ìnvètioi, e questa è se tu riguarderai in alcuni mvri inbrattati di uarie machie o pietre di uari misti, se avrai a ìventionare qualche sito potrai li uedere similitudine di diuersi paesi, ornati di mōtagne, fiumi, sassi, albori, pianvre, grāvalli e colli in diversi modi, ancora vi potrai vedere diuerse battaglie e atti prōti di figure, strane arie die uolti e abiti e infinite cose, le quali potrai ridurre in ìtegra e bona forma, e ìterviene ìsimili mvri e misti come del suono di cāpane che ne' loro torchi vi troverai ogni nome e vocabolo che tu ìmaginerai. (Da Vinci, 1883: I, 254)¹⁵

15 „Wenn du eine Mauer betrachtest, die mit Flecken übersät ist oder mit Steinen verschiedener Art, und wenn du eine Landschaft ersinnen sollst, dann wirst du dort Bilder

Die Bildvorstellung der „idea“ manifestiert sich kraft Fantasie und Ingenium als „Welt der gesteigerten Wirklichkeit“ (Panofsky, 1959: 36). Leonardo fasst damit Mimesis nicht mehr lediglich als Abbild äußerer Realität, sondern als kraft der Seele extrahierten Effekt innerer Vorstellungsbilder (*φαντάσματα*), die laut Aristoteles dem menschlichen Denken inhärent seien. Im – erst nach Leonardos Tod aus nachgelassenen Schriften durch dessen Schüler Francesco Melzi zusammengestellten – *Trattato de la pittura* (Ms. Vat. 1270) bezieht sich Leonardo ebenfalls auf die Wand als Inzitationsmedium:

Quello non sarà universale che non ama egualmente tutte le cose che si contengono nella pittura; come se uno non gli piace i paesi, esso stima quelli esser cosa di breve e semplice investigazione, come disse il nostro Botticella [sic!], che tale studio era vano, perché col solo gettare di una spugna piena di diversi colori in un muro, essa lascia in esso muro una macchia, dove si vede un bel paese. Egli è ben vero che in tale macchia si vedono varie invenzioni di ciò che l'uomo vuole cercare in quella, cioè teste d'uomini, diversi animali, battaglie, scogli, mari, nuvoli e boschi ed altre simili cose; e fa come il suono delle campane, nelle quali si può intendere quelle dire quel che a te pare. (Da Vinci, 1924: 52)

Botticellis geringschätziger Vergleich der Landschaftsmalerei mit einer mit einem farbgetränkten Schwamm beworfenen Wand wendet Leonardo gegen diesen und münzt ihn zur schlechthinnigen Inspirationstheorie um. Mit der Aufwertung sowohl der im Alltäglichen wurzelnden imaginierten Bilder wie der diese befördernden Technik steht Leonardos Auffassung bereits an der Schwelle zur surrealistischen Inspirationslehre und deren poetologischen Konstrukt des surrealistischen „merveilleux“. Zumal der von Tàpies hoch geschätzte Max Ernst wird sich auf die oben zitierte Passage aus Leonardos Rezepten für Maler zurückbeziehen. Tatsächlich findet sich nämlich in der surrealistischen Poetologie *Au delà de la peinture* (1937) der explizite Verweis auf Botticellis (wenn ich recht sehe: nur bei Leonardo belegtes) Verdikt der Landschaftsmalerei. Und wiederum wird aus der Banalität eines automatisierten Alltäglichen die inspirative Kraft für einen gewandelten Wahrnehmungsmodus, der im Kontext der neuentwickelten

unterschiedlicher Landschaften entdecken, geschmückt mit Bergen, Flüssen, Felsen, Bäumen, Ebenen, weiten Tälern und Hügeln mannigfaltiger Art. Du kannst dort ebenfalls Schlachten und Figuren mit lebhaften Gesten sehen, sonderbare Gesichter und Gewänder und unzählige Dinge, welche du auf vollendete und gute Formen reduzieren kannst. Und diese erscheinen auf solchen Mauern undeutlich, ähnlich dem Klang von Glocken, in deren Läuten du jeden Namen oder jedes Wort findest, das du dir vorstellst.“ (Da Vinci, 2005: 37)

Technik der Reibebilder („Decalcomanie“) zu sehen ist und eine mehrfache ästhetikgeschichtliche Perspektive auf das Inzitationsmotiv der Wand ermöglicht. Max Ernst verbirgt das Verfahren der Decalcomanie in einem autobiographischen Dreiphasenmodell: eine Kindheitserinnerung Ernsts („De 5 à 7 ans“, Ernst, 1970: 237), wiederum die aus Leonardos Traktat übernommene Botticelli-Episode (Ernst, 1970: 241f.) und die von „Dada-Max“ mehrmals als Schlüsselerpisode der Freisetzung seines Blicks auf die äußere Wirklichkeit angesichts einer schlichten Holzmaserung fügen sich zu einer die surrealistische Produktionsästhetik emphatisch inszenierenden Einheit aus subjektiver Biographie und individueller Selbsteinschreibung in die Kunstgeschichte:

Je vois en face un panneau grossièrement peint aux larges traits noirs sur fond rouge, représentant un faux acajou et provoquant des associations de formes organiques (œil menaçant, long nez, grosse tête d'oiseau à épaisse chevelure noire, etc. (Ernst, 1970: 237)

[...] le 10 août, une insupportable obsession visuelle me fit découvrir les moyens techniques qui m'ont permis une très large mise en pratique de cette leçon de Léonard. Partant d'un souvenir d'enfance (relaté plus haut) au cours duquel un panneau de faux acajou, situé en face de mon lit, avait joué le rôle de provocateur optique d'une vision de demi-sommeil, et me trouvant, par un temps de pluie, dans une auberge au bord de la mer, je fus frappé par l'obsession qu'exerçait sur mon regard irrité le plancher, dont mille lavages avaient accentué les rainures. Je me décidai alors à interroger le symbolisme de cette obsession et, pour venir en aide à mes facultés méditatives et hallucinatoires, je tirai des planches une série de dessins, en posant sur elles, au hasard, des feuilles de papier que j'entrepris de frotter à la mine de plomb. En regardant attentivement les dessins ainsi obtenus, les parties sombres et les autres de douce pénombre, je fus surpris de l'intensification subite de mes facultés visionnaires et de la succession hallucinante d'images contradictoires, se superposant les unes aux autres avec la persistance et la rapidité qui sont le propre des souvenirs amoureux. Ma curiosité éveillée et émerveillée, j'en vins à interroger indifféremment, en utilisant pour cela le même moyen, toutes sortes de matières pouvant se trouver dans mon champ visuel: des feuilles et leurs nervures, les bords effilochés d'une toile de sac, les coups de pinceau d'une peinture « moderne », un fil déroulé de bobine, etc., etc. Mes yeux ont vu alors des têtes humaines, divers animaux, une bataille qui finit en baiser (*la fiancée du vent*), des rochers, la mer et la pluie, des tremblements de terre [...]. (Ernst, 1970: 242f.)

Auch Salvador Dalí etwa zeitgleich entwickelte Poetologie der „paranoisch-kritischen Methode“ (Dalí, 1972), über die sich Tàpies („uns écrits realment delirants“, Tàpies, 1977: 93) lustig macht, und Man Rays in dessen Autobiographie eingehend beschriebene zufällig entdeckte Technik der Rayographie (Man Ray, 1963: 121–126) operiert mit dem von Leonardo auf den Weg gebrachten Imaginationsbegriff, dem sich letztlich Dalí

„Doppelbilder“ und seine „surrealisierten“ Paraphrasen der Kunstgeschichte in den dreißiger Jahren verdanken. Während Tàpies die Bedeutung der Mauern von Barcelona in *Memòria personal* bloß kurz streift, betont er in dem genannten Essay in ähnlicher Weise wie Proust und Leonardo das imaginative Potential:

Perquè aquest és únicament un suport que convida el contemplador a participar en el joc molt més ampli de les mil i una visions i sentiments: el talismà que aixeca o esfondra els murs en racons més profunds del nostre esperit, que obre i tanca de vegades les portes i les finestres en les construccions de la nostra impotència, del nostre esclavatge o de la nostra llibertat. L'„assumepte“ pot trobar-se, doncs, en el quadre o pot ser únicament al cap de l'espectador. (Tàpies, 1969: 46)

Auch die explizite Anspielung auf die altarabische Sammlung *1001 Nacht* ist keineswegs willkürlich, bezieht sich doch Marcel Proust in der oben zitierten Episode der Pflastersteine im Palais Guermantes ausdrücklich auf dieses Werk (Proust, 1954: III, 868),¹⁶ das Tàpies hier mit dem Motiv der Magie („el talismà que aixeca o esfondra els murs en racons més profunds del nostre esperit“), also wiederum mit imaginativen Potentialen in Verbindung bringt. In dem so gestifteten Zusammenhang zwischen Tàpies' postsurrealistischer Kunst der Materialbilder und dem vormoderen Gründungstext abendländischer Imagination kommt den in der Literatur immer wieder beschworenen Steinen Barcelonas also nur vordergründig eine Funktion als historiographisches Anschauungsmaterial, nämlich als Beleg der geschwundene Totalität einer somit nicht mehr einholbaren Geschichte, zu. Vielmehr figurieren diese *objets trouvés* von Tàpies' kultureller Empirie wie Leonardos Wand, Prousts Steinplatten und die Maserung des Parketts bei Max Ernst im Arsenal der Inzitationsmedien einer subjektiven Wahrnehmung, die ursprüngliche kunstgeschichtliche Funktionen umwertet und damit – in ähnlicher Weise, wie Mallarmé und Valéry am Beispiel des Körpers der Tänzerin die hieroglyphische Einheit von Zeichenkörper und Zeicheninhalt postulierten (Mallarmé, 2003: II, 170–178; Valéry, 1960: II, 1169–1173) – den Bildträger zum Bild erhebt.

16 Zur poetologischen Dimension von *1001 Nacht* bei Proust vgl. Roloff (1984, 214–222), zur Arabesken-Poetik bei Proust vgl. Roloff (2010) und zu *1001 Nacht* Roloff (1984) und Mosebach (1999).

■ 2.4 Schau-Spiele zwischen Paris und Barcelona

Das Motiv der Erzeugung einer zweiten Wirklichkeit durch die Macht der Kunst führt nicht nur wie bei Leonardo, Proust und Max Ernst zu einer Produktionspoetik der Mauer. Es stellt vielmehr ein rekurrentes Element in Tàpies' Erinnerungen dar. Bemerkenswert oft werden in den frühen Abschnitten der Autobiographie halluzinatorische Erlebnisse beschrieben, die teils durch Krankheit oder Medikamente (Tàpies, 1977: 78), durch übersteigerte Imagination (ebd.: 62), seltener durch mechanische Manipulation wie im Falle der Beschreibung einer Zauberaufführung (ebd.: 64) hervorgerufen sind. Doch gerade das Nachdenken über optische Manipulation und infantiler Perzeption geht kurz nach diesen eher dramatisch geschilderten Halluzinationsszenen in der subtilen Infragestellung pseudo-romantisch-bourgeoiser Wahrnehmungsweisen auf, wenn Tàpies die Kritik seines Vaters an seinen ersten Malversuchen beschreibt:

„Escolta, en comptes de pintar aquestes ximpleries tan poc serioses, a veure si series capaç de fer-me un tema humà com el següent: un grup de nens amb cares angelicals que miren un teatre de titelles i el seu pare des de l'escenari que mou els ninots i que treu el cap pel costat per contemplar les reaccions dels seus fillets estimats“ [...] (Tàpies, 1977: 92)

Die Kommentarlosigkeit der Passage zeugt *per se* bereits von ihrer Kommentarbedürftigkeit. Vater Tàpies kritisiert die avantgardistischen Aspirationen des Sohnes als Dilettantismus, dem er ein Idealbild von Malerei entgegenstellt. Dieses Wunschbild weist in seiner Naivität zurück auf den spanischen Costumbrismus. Die vom Vater entworfene Szenerie zielt dabei mit einer konventionalisierten Theatralik auf eine ebenso konventionell gedachte Faszination ab, der durch das Kasperletheater manipulierten kindlichen Schaulust. Auch dieser Episode ist eine Schlüsselszene der Literatur des 20. Jahrhunderts einbeschrieben, nämlich die Episode der „Lanterne Magique“ aus Prousts *À la recherche du temps perdu*. Die Szene ist nicht frei von Pathos und dient bei Marcel Proust bekanntlich dazu,¹⁷ den Projektionsapparat im großbürgerlichen Ambiente als Objekt kindlicher Schaulust zu inszenieren. Doch im Rahmen von Prousts ästhetischer Theorie wird das optische Artefakt zum Medium vormoderner *curiositas*, die Kinderstube des proustschen Erzählers zur infantilen Wunderkam-

17 Cf. Wild (1993; 2003).

mer.¹⁸ Im Combray-Teil des Proustschen Romanwerks ist die primäre Funktion des Projektionsmediums, die durch Schaulust beförderte Imagination in Bewegung zu setzen. Die *Laterna Magica* wird so zur zentralen poetologischen Metapher für den anthropologischen Zusammenhang zwischen der Ursprünglichkeit kindlicher Schau und einer künstlerischen Schöpfung, welche die Uneinholbarkeit primärer Erfahrung unaufhörlich vor sich hertreibt. Demgegenüber geht Tàpies, der zuvor immer wieder die Spannung zu den Ansichten seines Vater betont hat („tot definit ben bé els seus ideals“, Tàpies, 1977: 92), zu der an Kitsch gemahnenden Genreszene der im Puppentheater ästhetisch manipulierten Kinder auf Distanz, um unmittelbar im Anschluss sein eigenständiges, nun allerdings durch bildende Kunst begründetes Konzept ästhetischer Imagination zu entwickeln. Wieder geht es um ein thaumaturgisches Moment, nämlich die bis auf die Antike zurückreichende Tradition der unbedingten Faszinationskraft eines bildnerisch Schönen, das – wie in weiteren Proust-Episoden – der Wirklichkeitsschau einen neuen Raum eröffnet. Bekanntlich finden sich in Prousts Roman mehrere Episoden, in denen die reale Präsenz von teils imaginären, teil realen Kunstwerken – in Privatsammlungen und öffentlichen Museen – zum Anlass von ästhetischen Reflexionen werden. Anders als bei Proust, der noch in der Tradition Baudelaires die Photographie von Kunstwerken aufgrund des Verlusts ihrer Aura kritisiert (Benjamin, 1936; Wild, 2003), vollzieht sich bei Antoni Tàpies die wohl folgenreichste Episode primärer Erfahrung des Kunstschönen – unmittelbar im Anschluss an das oben zitierte Streitgespräch mit dem Vater – nicht durch unmittelbare Anschauung im Museum, sondern medial entauratisiert durch Reproduktionen einer Zeitschrift, der Sondernummer der von Josep Luís Sert und Joan Prats konzipierten *D'ací i allà*.¹⁹

Però encara més a través d'aquell famós número extraordinari de Nadal del 1934, del *D'ací i allà*, dedicat a l'art del segle XX. Res no hi va haver de semblant, que si bé de moment em va desconcertar totalment, a la llarga em trastornés tant ni que tingués tanta repercussió en la meva vida. (Tàpies, 1977: 93)

18 Cf. Wild (2006).

19 „Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del Segle XX“, Jg. 22, N. 179; kann unter <<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/DacidAlla/id/9251/rec/179>> im Netz aufgerufen werden. Das Heft bleibt innerhalb der bis zum Ausbruch des Bürgerkriegs erschienenen 185 Nummern singularär durch die Auswahl avantgardistischen Materials. Tàpies betont, dass es nur von „una minoria insignificant“ (Tàpies, 1977: 94) zur Kenntnis genommen wurde.

Wie in jenen zahlreichen anderen Passagen, die für manche Leser Prousts *Recherche* zu einem Kompendium der Kunsttheorie macht, korrespondiert auch bei Tàpies die Wahrnehmung des Kunstschönen mit einer Mediatisierung von Präsenz. Doch obgleich sich die Zeitschriftennummer „technischer Reproduzierbarkeit“ verdankt, sträubt sie sich gegen die einst von Walter Benjamin beklagte Entauratisierung:

Aquest número del *D'ací i d'allà* m'ha acompanyat tota la vida i encara el tinc al meu costat, ara dedicat pels seus autors. (Tàpies, 1977: 93)

Tàpies macht sich zwar in dem folgenden Abschnitt auch über die Auswüchse der Avantgarden lustig, namentlich über Dalís Aufsatz über die kritisch-paranoische Methode, doch durchziehen die folgenden Passagen Metaphern des Staunens,²⁰ hervorgebracht durch den Dialog mit den Reproduktionen von Werken Mirós („una bella i una vitalitat brutal“²¹), Arps („una estranyíssima impressió“), Braques („que em desconcertava amb aquella ambigüitat“), Max Ernsts („la màgia“) und anderer Heroen der klassischen Avantgarden.

■ 2.5 Halluzinogene Lektüren

Die zeitliche Distanz zwischen erlebendem und berichtendem Narrations-subjekt hat zumal in der pikaresken Literatur zu einer ironischen Spaltung von Information und Aussagemodalität geführt, die auch in Antoni Tàpies' Memoirenwerk immer wieder zu Differenzeffekten führt. Insbesondere die individuelle Aktivität des jugendlichen Erzählers als Leser ist von solchen Spannungen im ersten Teil der Autobiographie immer wieder betroffen. Am Beginn von Marcel Prousts *Recherche* erscheint die identifikatorische Lektüre – zumal George Sands *François le Champi*, 1001 Nacht und Maeterlincks *Pelléas et Mélisande* – als primäre Erfahrung, die aus dem retrospektiven Blickwinkel vergangener Subjektconstitution als uneinholbar betrauert, aber zugleich als vor der Erkenntnis individueller Subjekt-Objektspannung liegende Illusion ironisiert wird:

Die Täuschung des Kindes liegt [...] darin, daß es die Bedingungen der Literarischen Illusionsbildung und damit das Prinzip der Lektüre nicht zu durchschauen vermag. Es handelt sich um eine Form der naiven Lektüre, die man mit K. Stierle als „quasiprag-

20 Zur Theorie des Staunens in Kunst und Literatur vgl. Wild (2006).

21 Diese und die folgenden Belege: Tàpies (1977: 93f.).

matische Rezeption“ kennzeichnen kann. [...] In dieser Proustschen Abwandlung des traditionellen Motivs der Lektüre-Illusionen geht es darum, einerseits die Naivität dieser Lektüre als eine Form der ursprünglichen ästhetischen Erfahrung und als „acte psychologique“ genauer zu erfassen und in ihrer großen Tragweite für die Entwicklung und Realitätserfahrung des Protagonisten aufzuzeigen – und damit schließlich als Realitätserfahrung des Protagonisten aufzuzeigen [...] (Roloff, 1984: 171)

Bei Tàpies zeichnet sich der thematische Komplex der Lektüre-Illusion, der uns im Folgenden vor allem beschäftigen wird, durch offenkundige Infragestellung oder aber durch die Massierung von Identifikationspotentialen aus, die per se ironieverdächtig sind:

He de reconèixer que per aquella època –tenia quinze anys– jo sentia confusament la necessitat d'alguna cosa més ideal en les relacions entre noi i noia. Això m'estimulava la lectura dels sublimes amors de Vinici i Lígia d'aquell *Quo vadis?* que durant tant de temps va estar al costat del meu llit, o de Romeo i Julieta o d'Atala i René o d'aquella Maria, novel·la de Jorge Isaacs, que el meu pare recomanava amb entusiasme. (Tàpies, 1977: 111)

Chateaubriands Indianerepos *Les Natchez* und Sienkiewicz's *Quo vadis*, zählen zu den „pillow books“ des jungen Tàpies, weshalb selbst die Nennung von Shakespeares *Romeo and Juliet* den Schluss zulässt, das Werk sei offenbar in ähnlicher Weise identifikatorisch, nämlich als bürgerliches Rührstück, aufgenommen worden. Als ironische Klimax dieser Pubertätslektüren nennt Antoni Tàpies bezeichnenderweise Jorge Isaacs' larmoyanten Roman *Maria* (1864) mit dem Hinweis, es habe sich um eine Empfehlung seines Vaters gehandelt. Da dieser ja in ästhetischen Fragen bislang stets als der problematische Widerpart des jugendlichen Avantgardisten erschien, ist hinsichtlich der Authentizität des erinnernden Antoni Tàpies Misstrauen angebracht. Ironieverdächtig ist die Passage also nicht wegen des Verweises auf die Literatur, zumal deren Infragestellung als Lebenshilfe in der spanischen Kultur von Cervantes bis zu den 98er-Autoren Tradition hat, sondern wegen des traditionalistischen Vaters, der im Laufe der bisherigen Lektüre keineswegs als Wertinstanz in künstlerischen Fragen taugte, sondern die bildungsbürgerlichen Aspirationen der katalanischen Bourgeoisie vor dem Bürgerkrieg repräsentierte.

Wie bei Proust (sowie bei Flaubert und dessen Vorbild Cervantes) steht im Zentrum der Normagitation die Frage nach der zweiten Wirklichkeit der Literatur als einem Realitätssurrogat, das auf seinen „sensus moralis“ befragt wird, um dem Jugendlichen eine Standortbestimmung in Irrungen und Wirrungen einer Jugend im Bürgerkrieg zu ermöglichen. Wie im *Don*

Quijote wird in Tàpies' *Memòria personal* Literatur, genauer: ihre (fragwürdige) Rezeption als Lebenshilfe, zum Material, das im ästhetischen Gesamtkomplex des eigenen Werks musealisiert wird. Auffällig ist dabei, dass der Themenkomplex der ästhetischen Rezeption bei Tàpies ähnlich wie bei Flaubert, Huysmans, Eça de Queiroz, Thomas Mann, Proust und noch in Sartres *Les mots* die Modalität romantischer Subjektkonstitution berührt:

Plató, amb el seu mite de la caverna i tot són ombres de la autèntica realitat; i sobretot l'escèpticisme de Berkeley i Hume, els quals, estudiats d'aquella manera elemental, semblaven demostrar-nos que les coses poden ser només una representació dintre nostre i no tenen existència corporal; també Kant quan diu que fins l'espai i el temps són meres representacions. Això últim em va trasbalsar molt i em desvetllava unes interessants visions per tal d'imaginar-me la realitat, visions que jo comparava a vegades amb les que havia tingut en les nits de febre. (Tàpies, 1977: 132)

Wurde in dem Zitat über die identifikatorischen Lektüren die Gestalt des konservativen Vaters, vom Rande her die Einsinnigkeit erlesener Wirklichkeit in Frage gestellt, so erfolgt auch bei der Diskussion des Idealismus die Distanzierung durch den Verweis auf die halluzinatorischen Erlebnisse der „nits de febre“, also von einer Peripherie, die das dargestellte Material in die Modalität des Unbestimmten (Todorov, 1970) rückt.

Überdies fügt sich in die Reihe dieser parareligiösen Rezeptionserlebnisse das unter anderem bei E.T.A. Hoffmann als Gefährdung des Individuums dargestellte Phänomen identifikatorischer Musikrezeption, das, ausgehend von Baudelaires Aufwertung der Musik zum künstlichen Paradies in dem Sonett „La Musique“, zumal in Huysmans' *À rebours* und beim späten Proust problematisiert wird:

Tinc molts records de aquells temps febrils, de tantes estranyes exaltacions i tristesses, pors i de dubtes. [...] Moments de desesperança amb el musical de l'*Idil·li de Sigfrid*, del *Don Juan* de Strauss, de la setenta simfonia de Beethoven. Moments d'unió mística amb el *Concert en fa per a clavecí, Suite en re* de Bach i sobretot els "Encants del Divendres Sant" del *Parsival*. (Tàpies, 1977: 139)

Zwar ist dieser (wie einigen vergleichbaren) Episode eine mediale Distanzierung unterlegt, da Tàpies in diesem Lebensabschnitt musikalische Werke stets nur auf (vermutlich verbrauchten) Grammophonplatten hört. Doch wie bei Hoffmann, Baudelaire und noch Proust übernimmt die Musik in diesem Lebensabschnitt sehr viel stärker als Literatur und Philosophie eine Aufgabe als Katalysator und Remedium des durch die eigenen

Emotionen bedrohten Subjekts. Erst im zweiten Teil der Autobiographie – nach erfolgter „Berufung“ – erscheint Tàpies' Musikerleben wesentlich unemphatischer: die Erfahrung avantgardistischer Musik (Stravinski, Schönberg, Varèse) korrespondiert in Tàpies' Aufzeichnungen nicht nur mit seiner künstlerischen Entwicklung, sondern spiegelt später durch die tabellarisch nüchterne Erwähnung solcher Ereignisse offenbar auch eine ästhetische Selbstfindung als Weg von der Erlebnishaftigkeit des Schönen zu dessen Abstraktion und Konzeptualisierung. Wie in Prousts Roman korrespondiert insofern die sich wandelnde Rezeptionshaltung mit der sich festigenden Einstellung zur eigenen künstlerischen Arbeit.

■ 2.6 Zwischen Spinell und Castorp in Katalonien

„Memoria“ und „persona“ des rückblickenden Subjekts fügen sich nicht in eine konfliktfreie Authentizität. Die Maskenhaftigkeit des erscribenen Lebens tritt dort am stärksten in Erscheinung, wo erlesene Erfahrung gelebtes Dasein ent-setzt. Bei der Beschreibung seiner – im Spanien der vierziger Jahre keineswegs seltenen – Tuberkuloseerkrankung scheinen sich – wie in einer *novela picaresca* – das erlebende und das reflektierende Ich Tàpies' gleichsam in einen stoisch-reflektierenden und einen literarisch-modellierenden Erzählerpart zu dissoziieren. So wird der Schicksalsschlag zunächst zwar trotz der physischen Bedrängnis („moments d'esfondrament“, „una caiguda total fins al fons de tot, fins als límits mateixos de la follia“; Tàpies, 1977: 141) als Herausforderung, gar symbolischer Tod („mort ritual“; ebd.) vor der Wiedergeburt in eine damals noch nicht taxierbare Existenz („per renéixer a una etapa superior de l'existència“; ebd.) verstanden. Doch die sich hieraus unmittelbar ergebende Situation der Einweisung in das Sanatorium von Puig d'Olena erhält sogleich eine positive Wendung dadurch, dass sein behandelnder Arzt kein geringerer als Jacint Reventós ist, einstiger Weggefährte aus Picassos Barceloniner Bohème-Epoche im Lokal „Els quatre gats“. Fast könnte der Eindruck entstehen, dass bereits mit der Einführung des feinsinnigen Arztes Reventós, der später Tàpies bei Picasso einführen wird (Tàpies, 1977: 274),²² die weitere Darstellung des Sanatoriumsaufenthalts in unerwarteter Weise von einer kreatürlichen auf eine ästhetische Seinsweise hin verschoben wird. Nicht nur wird Tàpies' Beschreibung des Ambientes in Puig d'Olena verglichen mit anderen Schauplätzen auffällig detailliert (Tàpies, 1977: 142f.)

22 Zu dieser Episode cf. Wild (2012: 11f.).

und gelegentlich gar ironisch distanziert. Die Deformation des autobiographischen Dokuments zur literarisch abgetönten Fiktion ist erreicht, wenn Tàpies explizit Thomas Manns 1924 erschienenen Sanatoriumsroman *Der Zauberberg* mit der Situation in Puig d'Olena in Relation setzt:

Jo vaig trobar de seguida coincidències amb *La muntanya màgica*, que, naturalment m'havia semblat obligat de llegir per ambientar-me tan bon punt vaig posar-me malalt, abans de sortir de Barcelona. El conjunt, però menys confortable que a la novel·la, més real que aquell confort sumptuós de salons i passadissos encatifats, amb cortinatges de vellut vermell fosc que descrivia Thomas Mann. Aquí tot era més funcionalment higiènic, més de clínica moderna. De tota manera, tanmateix, la primera impressió fou extraordinàriament semblant. Quan vam arribar, petits grups feien el seu passeig matinal i la imaginació em va fer transformar de seguida en un veritable Hans Kastorp. (Tàpies, 1977: 142f.)

Trotz des funktionalistischen Ambientes („més de clínica moderna“) ist gleich Castorps Aufenthalt auch derjenige Tàpies' vor allem mit Lektüren – vor allem ästhetikgeschichtlicher und philosophischer Werke – ausgefüllt. Auch hier erfolgt die Einschreibung gegen den Intertext, da der Verfasser Tàpies das Thema des literarischen Sanatoriums durch den neuen Kontext des frühen Franquismus gleich mehrfach dekonstruiert: Da versteckt sich zunächst der republikanische Dichter Carles Riba auf der Flucht vor den Falangisten: „no precisament per motius de salut“ (Tàpies, 1977: 145). Und auch die Schriften, die sich Antoni in das von Dominikanern (einstmals Begründer und Schergen der Inquisition!) geführte Sanatorium schicken lässt, werden ganz im Sinne der Diktatur vorzensiert: Der Klinikpfarrer Ventura liest alle an Tàpies geschickten Bücher selbst zuerst, um sodann fruchtlose ideologische Diskussionen des Patienten anzuzetteln. Während bei Thomas Mann die Auseinandersetzung mit der Literatur im Dialog mit Settembrini und Naphta zu den anregendsten Partien dieses ‚Romans ohne Handlung‘ gehören, findet zwischen dem Künstler und dem Religionsvertreter nur ein fruchtloser Dialog statt, der das Francoregime in keineswegs zufällige Nähe zum Spanien der „leyenda negra“ rückt.

Wiederum ist es das auch bei Thomas Mann, Marcel Proust und später bei Sartre und Carpentier konventionalisierte Verfahren, Musik – vor allem des späten 19. Jahrhunderts – als Reflexionsmedium („aquella emoció tan intensa“, Tàpies, 1977: 149) auszubeuten,²³ mittels dessen Tàpies hier ironische Distanzierungen hervorruft. Wieder dient Musikhören einmal als

23 Zu Proust cf. Wild (1987), zu Carpentier Wild (2004), zu Sartre Wild (2008).

egozentrische Selbstbespiegelung (Tàpies, 1977: 149), später als werkge-rechte Wahrnehmung, die er am Beispiel des Kategoriensystems des Kunsthistorikers Wölfflins entwickelt: „Em va semblar que descobria una nova manera d'apreciar les obres d'art antic, independentment del seu tema, allò que Delacroix n'havia dit la música del quadre“ (Tàpies, 1977: 144). Wie im vorausgehenden Abschnitt skizziert, entspricht den beiden ästhetischen Modalitäten die historisch-biographische Distanz zwischen dem erinnernden Autor und dessen erinnerten, jugendlich-chaotisierten Ich („Tot ho veig confús“, Tàpies, 1977: 149). Eine Fülle intertextueller Selbstzuschreibungen entfaltet diese Differenz: Tagore, Hamsun, Ibsen, Tolstoj, Stendhal, Proust, Gide, France, Maupassant werden auf zwei Druckseiten abgearbeitet. Eine Klausel erfährt diese Rhapsodie von subjektiven Aneignungen in der beiläufigen Nennung von Pío Barojas Werk *Lucha por la vida*, das als romanhafte Psychoanalyse des Traumas der 98er-Jugend im Kontext von Tàpies damaliger physischer wie auch Spaniens politischer Misere kaum der Erläuterung bedarf.

Die Tragödie, die Tàpies sein erinnertes Ich nochmals durchleben lässt, ist wieder die Tragödie aller „Helden als Leser“ von Quijote über Madame Bovary und Jean des Esseintes bis zu Prousts Protagonisten Marcel. Diese ironische Brechung erlangt nicht erst im Gesamtkonzept der Autobiographie Evidenz, sondern sie ergibt sich aus einer konstitutiven Hybridie von Tàpies' Schreiben. Das Stilmittel des inneren Monologs erschafft hier eine forcierte Konkomitanz von innerer und äußerer Wirklichkeit, literarisch inspirierte Intensitätsmomente („Peer Gynt, aquest sóc jo“; Tàpies, 1977: 149) wechseln in unvermitteltem Nebeneinander mit deren Dekonstruktion: „Pensar no és res. Són paraules. L'important és viure“ (ebd.).

Das Thema der egozentrischen Selbstbespiegelung wird vor allem in den ersten beiden Dritteln der Autobiographie profiliert und in dem Maße gedämpft, in dem Antoni Tàpies sich durch die Familiengründung, politisches Engagement und künstlerische Bestätigung „findet“. Während der Blick auf die bildende Kunst und deren ästhetische Theorie bereits in den frühen Partien in einer Nüchternheit²⁴ dargestellt wird, die im zweiten Teil des Werks mitunter einem ausgesprochenen Lapidarstil weicht, werden Musik und Literatur stets als subjektzentrierte Surrogate der äußeren Wirklichkeit eingespielt:

24 Vgl. Tàpies (1977: 177f. [Entdeckung der frühen Moderne, Diskussion von Gómez de la Sernas avantgarde-kritischem Werk *Ismos*]).

I tot molt més real que el de fora, més harmoniós i més bo. Melancolies de Chopin, gravetats de Brahms, obertura tràgica, tema amb variacions de la *Quarta simfonia*, audicions apassionades en moments turmentats. (Tàpies, 1977: 166)

Auffällig ist, dass in der Darstellung dieses Lebensabschnitts die Zeitkünste nicht nur zur emotionalen Projektionsfläche funktionalisiert, sondern hinsichtlich ihrer referentiellen Differenz austauschbar werden. Zumal die Musik wird bis in die Epoche der Bekanntschaft mit seiner Lebensgefährtin Teresa vorübergehend zum Dispositiv eines wahrnehmungstheoretischen Subjektivismus, der in seiner Austauschbarkeit optischer und akustischer Reize auf Merleau-Pontys „vorlogische“ Konzeption der Synästhesie (Merleau-Ponty, 1966) verweist:

D'aquells temps tinc, és clar, la transfiguració brusca de tot i els records més dolços, més autènticament amorosos que mai hagi experimentat en tota la meua vida, i també els més inoblidables. Tot em parlava d'ella. Audicions melancòliques de la sonata de César Franck, del quartet de Debussy i de la seva *Primavera* que em transportava en uns imaginaris camps de la Cerdanya, on jo corria com un foll agafat de la mà de la meua criatura adorada. (Tàpies, 1977: 195)

Der Referenztext ist wieder Prousts *À la recherche temps perdu*. Nicht nur wird der Hörer zum „Leser seiner selbst“, dem Natur, Empfindung und Tonkunst zu einem assoziativem Konstrukt werden, auch die Referenzwerke verweisen zurück auf Proust, der unter anderem César Francks Violinsonate A-Dur und Debussys Streichquartett g-moll als Vorbilder heranzog. Während aber bei Proust der mediale Weg der realen Kunstwerke in einen Roman führt, der sich als autobiographischer und ästhetischer Essay geriert, der diese zu „imaginären Kunstwerken“ (Butor, 1965) im Dienste der eigenen Poetologie werden lässt, führt das erlebende Ich in *Memòria personal* alle äußeren Wahrnehmungen – Musik, Poesie, Natur – auf sich selbst zurück. Tàpies attribuiert seinem *alter ego* damit jenen Subjektivismus, der gerade im ersten Teil von Prousts Werk mit der Funktion der „petite phrase“ aus der rein fiktiven Sonate des nicht minder fiktiven Komponisten Vinteuil vorherrscht und den erst Prousts Ich-Erzähler am Ende des Bandes *Le temps retrouvé* überwindet. Noch in dem späteren Abschnitt „París. Teresa. El desert“ findet sich eine vergleichbare intertextuelle Einschreibung:

Moments sublims en què vam començar a conèixer els nostres cos, en què vam aprendre a desvetllar-nos totes entregues. “Íntims, sols..., enmig d'espais immensos... Tu

Isolda, tu 'Tristany... Tu Tristany, jo Isolda... Mai més Isolda, mai més Tristany." (Tàpies, 1977: 279)

Ausdrücklich ist die Episode der erotischen Verbindung des jungen Künstlers mit der geliebten Teresa nämlich als Replik auf Wagners *Tristan und Isolde* gekennzeichnet, der im Teatre del Liceu 1899 erstmals in Katalonien aufgeführt und seit 1904 in der gedruckten Übersetzung Joan Maragalls²⁵ vorlag und der zahlreiche Reperkussionen in der katalanischen Kultur bis hin zu Dalís Theaterfragment „Tristan loco“²⁶ hervorgebracht hat. Mehr als ein Jahrhundert nach Entstehung der Oper stellt der Rekurs auf gerade diese bekannteste Passage von Wagners Text von vornherein ein verfremdendes Verfahren dar, das durch die medizinische Kargheit des einleitenden Abschnitts („vam començar a conèixer els nostres cos“) Wagners Sprachpathos dämpft:²⁷

O süße Nacht!
 Ew'ge Nacht!
 Hehr erhab'ne
 Wen du umfängen,
 wem du gelacht,
 wie – wär' ohne Bangen
 aus dir er je erwacht?
 Nun banne das Bangen,
 holder Tod,
 sehndend verlangter
 Liebes-Tod!
 In deinen Armen,
 dir geweiht,
 ur-heilig Erwärmen,
 von Erwachens Noth befreit.
 Wie es fassen?
 Wie sie lassen,
 diese Wonne,
 fern der Sonne,
 fern der Tage
 Trennungs-Klage?
 Ohne Wähnen
 sanftes Sehnen,

[TRISTANY] Oh, eterna nit!
 dolça nit!
 Oh, augusta nit d'amor!
 Si tu ens abrades,
 si tu ens somrius,
 ¿com mai despertar-nos
 podríem sens terror ?
 Fes fora l'amgoixa,
 dolça mort,
 tan desitjada
 mort d'amor!
 En els teus braços
 entregats
 tu ets qui ens inflames
 lluny del despertar fatal.
 Com compreu? ?
 ¿Com deixar-les,
 les delícies.
 Lluny del sol
 i lluny del dia
 que separa?
 Sens desvaris!
 Suaus desitjos!

25 Cf. Schreiber (1998).

26 Cf. Winter (2007).

27 Wir stellen Maragalls Version und den Wagnerschen Urtext im jeweils originalen Wortlaut und Druckbild gegenüber, woraus Abweichungen des katalanischen Textes ersichtlich werden. Diese liegen vor allem in der unterschiedlichen Zuordnung der Gesangspartien, die im deutschen Ursprungstext nicht vorhanden sind. Maragalls Zuordnung entspricht hingegen der Verteilung der Stimmen in der Partitur (Wagner, 1912).

ohne Bangen
 süß Verlangen;
 ohne Schmachten
 hold Umnachten;
 ohne Scheiden,
 ohne Neiden,
 traut allein,
 ewig heim,
 in ungemess'nen Räumen
 übersel'ges Träumen.
 Du Isolde,
 Tristan ich,
 nicht mehr Tristan,
 nicht Isolde;
 ohne Nennen,
 ohne Trennen
 neu Erkennen,
 neu Entbrennen;
 endlos ewig
 ein-bewußt:
 heiß erglühter Brust
 höchste Liebes-Lust!
 (Wagner, 1857: 50f.)

Sens temança!
 Dolça ardència
 sens recança!
 Mort augusta!
 Sens decaure,
 esfonsar-se
 sens partida,
 sens fugida,
 sola eterna vida interna
 pels espais immensos celestials ensomnis:
 [ISOLDA] Tu Isolda,
 Tristany jo,
 mai més Isolda!
 [TRISTANY] Tristany tu,
 jo Isolda;
 mai més Tristany!
 [TOTS DOS] Sens nomar-nos
 ni deixar-nos,
 nova essència,
 nova ardència.
 Sens fi, sempre un pensament.
 Sens fi, sempre sense fi:
 inflamant el pit
 goig suprem d'amor!
 (Maragall, 1902: 561f.)

Ironieverdächtig ist die Paraphrase des Liebesakts mittels eines der bekanntesten Operntexte allerdings nicht erst seit *Memòria personal*, sondern bereits seit Thomas Manns Novelle *Tristan* (1902; 1920 ins Spanische übersetzt). Mann schildert dort bekanntlich den missglückten Ehebruch zwischen dem Poeten Spinell und der Industriellengattin Gabriele in dem Sanatorium „Einfried“. Gabriele und Spinell teilen mit Tàpies das Tuberkuloseleiden und die Begeisterung für Wagner, dessen *Tristan und Isolde* zur Begleitmusik einer ironisch missgeleiteten Parodie gerade der bekannten Liebeszene abgeleitet:

Süße Nacht! Ewige Liebesnacht! [...] Banne du das Bangen holder Tod! Löse du nun die Sehrenden ganz von der Not des Erwachens! [...] Wie sie fassen, wie sie lassen, diese Wonne fern den Trennungsqualen des Lichts? Sanftes Sehnen ohne Trug und Bangen, hehres, leidloses Verlöschen, überseliges Dämmern im Unermesslichen! Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde – – – [...] (Mann, 1902: 194)

Im Gegensatz zu Tàpies greift Thomas Mann in seiner Paraphrase auf ein umfangreicheres Stück des Originaltexts zurück, der bereits die bei Wagner vorgegebene Hinwendung zum Tod artikuliert, um dessen ideologische Konsequenz in seiner Überschreibung durch ironische Eingriffe des

Erzählers und groteske Einbrüche zu untergraben: Mann greift bewusst Wagners ursprüngliche Dramaturgie auf, da der Störung der Liebesszene durch den Auftritt Kurwenals und König Markes Unterbrechungen durch das Sanatoriumspersonal entsprechen, die auf die Verbürgerlichung des Ehebruchskasus hinweisen. Auf diese Pointe will Tàpies freilich nicht zurückgreifen, da in *Memòria personal* die Übertragung der Wagnerischen Thematik auf den zentralen Wendepunkt in seiner persönlichen Existenz hin ausgerichtet ist und überdies die Problematik des Ehebruchs überhaupt nicht gegeben ist.

Zudem ergeben bei einem Vergleich aller Versionen an einer zentralen Stelle für die jeweilige Interpretation der Passage relevante Differenzen. Denn trotz verschiedener Streichungen im einleitenden Abschnitt reproduzieren sowohl Mann wie Tàpies Wagners letztendliche Version, die den Liebesakt durch rhetorische Strukturen metaphorisch nachbildet. Die Annäherung der Körper wird bei Tàpies („*vam començar a conèixer els nostres cos*“) wie bei Wagner / Maragall als Aufgehen des Subjekts im geliebten Gegenüber und damit als Preisgabe des Status als Person in einer bis zur völligen Austauschbarkeit der Identität getriebenen Annäherung, Kreuzung und Überlagerung der zu Signifikanten transformierten Protagonisten metaphorisiert, der auf rhetorischer Ebene die konsequente Transformation von syntaktischen Stilfiguren (Chiasmus, Negation, Parallelismus) entspricht.

Wagner (1857/ 1906: 50): „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht Isolde“

Wagner (1860/ 1912: 417–420):

„Du Isolde / Tristan du / Tristan ich / Ich Isolde / nicht mehr Isolde / Nicht mehr Tristan“

Mann (1902: 194): „Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Tristan, nicht mehr Isolde – –“

Wagner / Maragall (1904 /1981: 561]:

„ISOLDA: Tu Isolda, Tristany jo, mai més Isolda!

TRISTANY: Tristany tu, jo Isolda; mai més Tristany!“

Tàpies (1977: 279):

„Tu Isolda, tu Tristany... Tu Tristany, jo Isolda... Mai més Isolda, mai més Tristany.“

Zweifellos geht die von Tàpies zitierte Version der Stelle auf Maragalls an der Partitur orientierte Übersetzung zurück. Neben den Abweichungen von Libretto (1857/ 1906) und endgültiger Partitur (1860 /1912) ergeben sich trotz zahlreicher Eingriffe Manns an früherer Stelle, die als ironische Brechung zu werten sind, gerade hier keine Abweichungen. Veränderun-

gen in Tàpies' Fassung betreffen nicht den zentralen Abschnitt, wohl aber dessen Einleitung, die wie ungenau aus dem Gedächtnis zitiert erscheint (Tàpies: „Íntims, sols..., enmig d'espais immensos...“; Wagner / Maragall: „sola eterna vida interna pels espais immensos celestials en somnis“). Als markierte Intertextualität wird der Abschnitt – außer für geübte katalanische Wagnerianer – für die Mehrzahl der Leser indes erst durch die Wagner-Referenzen erkennbar. Deren Klischeecharakter wird wiederum sofort durch den unmittelbar folgenden Bruch im Erzählablauf evident („Paradoxalment, els mesos que van seguir foren també els moments de més dificultats“ [Tàpies, 1977: 279]). An dieser Stelle wird insofern die künstlerische Reminiszenz als Zitat sichtbar gemacht. Auf der Ebene von Tàpies' Verfahrenspoetik entspricht ihr das fragmentarische Material als einer in ihrer Fülle und ihrem Wandel nicht einholbaren Lebenswelt.

Noch deutlicher fällt die Haltung rückblickender Distanz des erzählenden Ichs in einer späteren Szene der *Memòria personal* auf, in der wieder Musik als allegorisches Medium von Stimmungen fungiert. Noch einmal ist es Wagners Musik, die er gemeinsam mit Joan Brossa konsumiert, der sich in seinen Werken ebenfalls wiederholt mit Wagner auseinandersetzt. Ironieverdacht kommt jedoch auf, als beiläufig erwähnt wird, das Brossa am „carrer de Wagner“ geboren sei (Tàpies, 1977: 206). Distanz zwischen Erleben und Erzählen wird zugunsten einer an Flaubert gemahnenden Klischeemassierung getilgt, als die Rede romantischer Innerlichkeit Debussys Musik und die Lyrik der frühen Moderne absorbiert:

Com oblidar els plenilunis d'aquell amor secret! L'última primavera –Ich liebe dich– de Grieg. La migdiada del faune, Núvols, sirenes, festes, poemes de Mallarmé, de Poe, Annabel Lee..., petits poemes de Bilitis, Whitman, Lorca... (Tàpies, 1977: 206)

Der Verdacht auktorialer Ironie des alternden Großkünstlers im Umgang mit seinem erinnerten *alter ego* gründet aber nicht nur in der zeitlichen Distanz zwischen Anlass und Schreibvorgang und den offenkundigen intertextuellen Einschreibungen dieser Partien in die Wahrnehmungsdiskurse, mit denen neben Proust auch Thomas Mann in seinem Erzählwerk operiert. Wie auch oben dargelegt, ist der ambientale Kontrast von Einschreibung und Kontext charakteristisch, der den Paratext als mutwillig inkorporiertes und damit musealisiertes Fragment ausweist. Schließlich stehen alle eingeschriebenen Partien zu ihrer textuellen Umgebung in ostentativ kontrapunktischer Beziehung, insofern das Ambiente in nüch-

terner Weise auf eine außerhalb des Subjekts liegende „Objektivität“ der materiellen Außenwelt ausgerichtet ist.

Sieht man bei all diesen Episoden von der Diskrepanz zwischen Ambiente und paratextuellen Einschlüssen ab, so verhält sich Tàpies gegenüber seinem erzählten Ich fast immer wertungsabstinent, was mit dem von ihm vertretenen Konzept „authentischen Künstlertums“ korrespondiert, das er an der Gestalt des verehrten Paul Klee verdeutlicht: „Klee representava, per a mi, la demostració que un gran artista és sempre un autèntic ‘exemplar humà’“ (Tàpies, 1977: 209). Nur im Falle der Begegnung mit Joan Miró tut sich explizit die Differenz zwischen der Maske des Erinnerns und dem erschriebenen Selbst des Erzählers Tàpies auf. Vorbereitet wird die Begegnung mit Miró durch den Besuch bei dem Sammler und Mäzen Joan Prats, der neben zahlreichen Werken anderer moderner Künstler in seiner Privatwohnung nahe der Avinguda Diagonal zahlreiche Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen beherbergte (die seit 1975 den Grundstock der von dem Sammler initiierten *Fundació Miró* bilden):

Era una vivenda relativament petita però a mi se'm representava un temple grandios. Les parets eren cobertes d'obres de Miró. Per a mi, que no havia vist res al natural de Miró, fou un xoc fortíssim. Olis, guaixos, dibuixos, litografies, escultures, cartells, llibre, etc. Aquella col·lecció d'en Prats era una cosa totalment viva, un pur amor a aquella obra, sense mai pensar en les especulacions de tants de col·leccionistes. (Tàpies, 1977: 207)

Auch hier figuriert Marcel Proust als unmittelbares Vorbild, nämlich in der Bildergalerie des fiktiven Malers Elstir in *Du côté des Guermantes* (Proust, 1954: II, 418–423). Während allerdings die Beschreibung des Bilderrimmers für Proust wieder eine in erster Linie poetologische Funktion hat („comme les images lumineuses d'un lanterne magique laquelle eût été, dans le cas présent, la tête de l'artiste“, Proust, 1954: III, 419), dient der Besuch in dem „temple grandios“ vor allem dazu, die Beschreibung eines gemeinsamen Atelierbesuchs mit Brossa und Prats vorzubereiten, dem Tàpies, trotz der anfänglichen Zurückhaltung Mirós, deutlich hagiographische Züge verleiht, die im letzten Teil zeitweilig in ironische Distanz umschlagen:

Tots ens vam reunir a la botiga i amb gran emoció i solemnitat vam pujar al taller d'en Miró. [...] Recordo que ens va donar unes copes de conyac i aleshores va anar a buscar la primera pintura. Fins en aquell moment el taller es veia buit, amb tots els quadres girats endreçadíssim. Fou una bona experiència per a mi –que pràcticament no havia vist un veritable taller, i el taller del pintor més gran del nostre país i d'una generació arreu del món. Tot ho vaig absorbir amb una devoció quasi ridícula. (Tàpies, 1977: 208)

Um die vermeintliche Erhabenheit der geschilderten Szene restlos zu dekonstruieren, zitiert Tàpies Joan Brossas Kraftausdrücke beim Betrachten von Mirós Werken („me cago en això i allò“, Tàpies, 1977: 208).

Die Ironisierung des künstlerischen Pathos erfolgt hier durch parodistische Effekte, die vorzugsweise an den Texträndern auftreten, wodurch die Referenzen explizit ins Relief gesetzt werden. In anderen Episoden versagt sich Tàpies' erinnerndes Ich jeglicher Wertung des subjektiven Empfindungsreichtums, der am stärksten in den oben erläuterten *Tristan*-Referenzen evident wird. Die Distanz von Erzähler und erlebendem Ich zeigt sich als Differenz von Materialität und Idealität ein und derselben Wirklichkeit. Im Modus gesteigerter Subjektivität inszeniert Tàpies rückblickend sein jugendliches *alter ego* also ganz in romantisch-bürgerlicher Tradition als Hörer und Leser seiner selbst, der ohne Blick auf das im strengen Sinne Handwerkliche dieser Künste in subjektiver Form deren imaginative Wirkungspotentiale vereinnahmt.

■ 3 Ent-Setzen der Realität in der Literatur

Auf der biographischen Schwelle zur engagierten Künstlerexistenz wird Tàpies auch Sartres erster Roman *La nausée* zum Ausdruckvehikel der eigenen transzendentalen Intentionen:

La nausée, que em e va deixar el meu antic condeixible de can Colapi Joan Ferraté, el qual llavors vaig tornar a veure sovint, fou de les primeres obres de Sartre que vaig llegir. Em va semblar fet a la mida per expressar les meves angoixes i les meves intuïcions metafísiques d'aleshores i em va confirmar que aquestes angoixes i aquestes intuïcions no eren tan exclusivament meves com creia, sinó que eren realment molt autèntiques i molt fruit d'aquell temps. I a la vegada potser molt pròpies de tot temperament inclinat a l'art i a la poesia. (Tàpies, 1977: 173)

Sartres Frühwerk seinerseits stellt bereits eine spätmoderne Replik auf den synästhetischen Subjektivismus Prousts dar.²⁸ War es bei Sartre das Anhören des Bluestitels „Some of these days“ (Sartre, 1950: 216–222) auf einer Grammophonplatte, bei Proust der „texte retrouvé“, George Sands *François le Champi*, in der Bibliothek des Herzogs von Guermantes (Proust, 1954: III, 882–886),²⁹ so erfolgt bei Tàpies die Errettung der äußeren Wirklichkeit durch die Sartre-Lektüre, jedoch als zunächst nur „erahnter“

28 Cf. Wild (2008).

29 Cf. Roloff (1985).

Rückgewinn authentischer ästhetischer Erfahrung. Wie bei Sartre und noch deutlicher am Schluss von Prousts *Le temps retrouvé* ergeben sich für die Lebenspraxis – und damit für Tàpies' künftiges Künstlertum – Konsequenzen, die sich – wie ebenfalls an anderen Stellen der Autobiographie – nicht durch ästhetische Unmittelbarkeit, sondern über die Rationalität eines theoretischen Diskurses artikulieren können. Bereits Marcel Prousts Protagonist gerät durch die wiedergefundene Lektüre in einen Kanal von Selbstreflexionen, die in der Darlegung einer Romanpoetologie münden, die das Konzept eines mimetischen Realismus weit hinter sich lässt:

Quelques uns voulaient que le roman fût une sorte de défilé cinématographique des choses. Cette conception était absurde. Rien ne s'éloigne plus de ce que nous avons perçu en réalité qu'une telle vue cinématographique. (Proust, 1954 : III, 8882f.)

Sartres Antiheld Roquentin hört auf der Grammophonplatte die Stimme der womöglich längst verstorbenen „négresse“ und wird sich dadurch gewahr, dass äußere Realität nur im kreativen Akt wiedererlangt und bewahrt werden kann:

Une autre espèce de livre. Je ne sais pas laquelle – mais il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas, qui serait au-dessus de l'existence. Une histoire, par exemple, comme il ne peut pas en arriver, une aventure. Il faudrait qu'elle soit belle et dure comme de l'acier et qu'elle fasse honte aux gens de leur existence. (Sartre, 1950: 222)

Weder beiläufig noch zufällig beziehen sich Proust und Sartre im Moment wiedergewonnener Wirklichkeit auf das Erleben eines bereits in unserer Lebenswelt existierenden Kunstwerks, um aus diesem Inzitationsmoment den Impetus einer Kreativität zu ziehen, die die ästhetischen Prämissen der vorausgehenden Epoche dadurch überholt, dass aus der Rezeption dieser Werke eine zukunftssträchtige Beziehung zur Realität gestiftet wird, die Kunstschaffen wie Wirklichkeitserfahrung erst ermöglicht. Sind es bei Proust wie bei Sartre die Grundlagen zur Erneuerung der Romankonzeption – nämlich als einer Rückgewinnung von Subjektivität durch den gewandelten Blick auf die Objektwelt –, so ist im ersten Teil seiner *Memòria personal* auch Tàpies auf der historisch-biographischen Ebene mit dem Problem der Absorption von Realität befasst, das er im Lauf seiner Jugend unter mannigfachen künstlerischen Einflüssen löst, die als intertextuelle Einschlüsse den ersten Teil vom *Memòria personal* zur Maske der Erinnerung werden lassen.

Dies bedeutet für ihn indes, sich von ästhetischen Grundsätzen zu lösen bzw. diese neu zu bestimmen, die gerade der spanischen Kunst seit Velázquez einbeschrieben schienen. Dieser Konflikt bricht auf, als nach seinem Sanatoriumsaufenthalt der Entschluss, Maler zu werden, unumstößlich wird:

Era conegut el pedestrisme i la falta de volada d'algunes mentalitats d'aquí i de com fou funest –i ho continua essent en alguns casos– el seu pontificat en els papers impresos entre els anys vint i trenta i de com l'excusa del realisme català, de la serenitat assenyada o de l'humanisme mediterrani ha estat tantes vegades la tapadora de moltes beates mediocritats o nul·litats. Tots els qui creien que s'havia de copiar Courbet eternament i que les arengades de Nonell eren un model per sempre més, els Joans Sachs, els Merli, els Cortès, els Josep Pla i els seus imitadors, tants i tants creguts que els seu "realisme" era l'únic autèntic i que gràcies a ells tindríem bodegons, paisatges i figures que els nostres botiguers anirien venent pels segles dels segles. (Tàpies, 1977: 169)

Gerade weil nun *Memòria personal* in einer expliziten und indirekten genetischen Relation zu Sartre (und wohl auch zu Proust) steht, muss in der (mit dreißigjähriger Verspätung niedergeschriebenen) Suche einer authentischen ästhetischen Konzeption, die sich von der „idealistischen“ Ästhetik Hegels und der bei ihm entwickelten Idee vollkommener Schönheit entfernt, auch der Erneuerungsansatz des Künstlers im Kontext der Lektüreerfahrung von *La nausée* gedeutet werden: an dessen Ende gelangt Roquentin bekanntlich zu ähnlich radikalen Postulaten eines Kunstwerks („belle et dure comme de l'acier“, vgl. o.), das *grundlos* („au-dessus de l'existence“) exemplarisch sein möchte:

Anys més tard vaig veure-ho molt ben expressat per Herbert Reed. Què tenia Shakespeare que no posseïxi un fuster. No hi a cap misteri: era la capacitat de treballar amb material psicològic... amb els disigs, les emocions, els temors i les fantasies de l'home. I aquí està allò que és peculiar de l'artista, el que es reconeix com la seva grandesa, ja que aquests materials no poden ser treballats superficialment... L'artista ha d'estar disposat a bussejar per sota del nivell normal de la consciència humana, i ficar-se sota l'escorça de la conducta i el pensament convencionals, a penetrar dins el seu jo inconscient i l'inconscient col·lectiu del seu grup o raça. *L'experiència és dolorosa ja que aquesta profunditat l'obra creadora es realitza a costa de l'angoixa mental.* (Tàpies, 1977: 173; Kursive im Orig.)

Im Gegensatz zu anderen intertextuellen Einschlüssen handelt es sich hier um keine Paraphrase auf der Basis struktureller Analogien, sondern um ein explizites Zitat aus Herbert Reeds *To Hell with Culture* (1941), der hier keineswegs willkürlich genannt wird, war letzterer es doch, der in der

anglophonen Welt noch vor Roland Penrose als erster Vermittler des Surrealismus auftrat, während Tàpies den Surrealismus für sich entdeckt, der ihm bislang vor allem in den Werken der einst durch *D'ací i d'allà* vertretenen Avantgardisten zugänglich war.

Offenkundig haben die Sartre-Lektüre und der konkrete Rückgriff auf den Surrealismus Tàpies in seiner Abwehrhaltung gegen den herkömmlichen Realitätsbegriff („aquella espontània aversió pel que jo en deia ‘realitat oficial‘“, Tàpies, 1977: 174) bestärkt, dem er seine Auffassung einer „autèntica realitat“ (Tàpies, 1977: 176) entgegensetzt. Bereits Marcel Proust (ebenso wie fast zeitgleich Rilke im *Malte Laurids Brigge*) inkorporiert bewusst nicht nur vorgängig literarisches Material als nicht gekennzeichnetes Zitat (Bertho, 2003: 180f.), teils in Gestalt überschriebener Originalzitate aus Baudelaire, Ruskin etc. oder pastichierter Einschlüsse, so dass Walter Bruno Berg bereits im Kontext von Prousts Poetik von dem „verlorenen Paradies“ des „unverwechselbar *eigenen* Stils“ sprechen konnte: „Die Reinheit seines Stils ist der Dialog, die Parodie, die Transkription, der Pastiche.“ (Berg, 1998: 33) Es erweist sich offenkundig, dass der bildnerischen Entgrenzung, die namentlich von Futurismus und Dada ausgehend Tàpies' Schaffen infiltriert, mit einer Vervielfältigung der Gestaltungspotentiale des sprachlichen Oberflächendiskurses korreliert, über die sich das schreibende Subjekt – gleich den Heteronymen Fernando Pessoa – im Akt ästhetischer Selbstvergewisserung aufspaltet in eine „Folge diskontinuierlicher ‚mois successifs‘, deren Wesen verborgen bleibt zwischen den Zeilen der anderen“ (Berg, 1998: 33). Der Begriff der Authentizität ist wie derjenige der Realität bei Tàpies an ein Wissen um die Abhängigkeit von Subjekt und Objekt gebunden, die Sartre sich in *La nausée* – Descartes' *Discours de la méthode* umkehrend (Wild, 2008) – als Basis seiner Existenzphilosophie erschreibt. Jener letztlich vormoderne „enigmàtic cercle viciós on semblaven estar tancats els conceptes del *subjectiu* i l'*objectiu*“ (Tàpies, 1977: 132; Kursive im Orig.), der bekanntlich bereits um die Wende zum 20. Jahrhundert in die Krise führte und dem sich die Avantgarden, namentlich Dada und der daraus hervorgegangene Surrealismus, verdanken. Deren Redefinition des Wirklichkeits- und damit auch Werkbegriffs gründet vor allem in der Aufwertung bislang missachteter Genres, Formen und Materialien, die wie in den Bildwerken des Antoni Tàpies aus ihren Kontexten ent-setszt werden. Insofern korrespondiert das Jonglieren mit intertextuellen Einschlüssen in Tàpies' Text mit dem Wandel des Materialbegriffs der neueren Ästhetikgeschichte. Ging die klassische Ästhetik von der Distanz des Subjekts zum vorgestellten Gegenstand aus, die seit Albertis *De pic-*

*tura*³⁰ die Vorherrschaft der Kunstfertigkeit über das Material und somit einem bildnerischen Mimetismus postulierte, so entspricht dem auf der Werkebene der *Memòria personal* eine freilich in einer Intertextualität nicht mehr distanzlose Illusionsbildung, die in der Kunstphilosophie Hegels und Schopenhauers auf ein entmaterialisiertes Schönes abzielt. Einer derart alles denkbar Physisch-Haptischen beraubten Qualität des Werks begegnet der Surrealismus bekanntlich durch die Problematisierung des Sichtbaren, sei es seines zeichentheoretischen Status (Magritte), seiner visuellen Eindeutigkeit (Dalí) oder seiner ambientalen Identität (Max Ernst). In wirkungsästhetischer Hinsicht geht Antoni Tàpies darüber durch das Postulat einer neuen Gegenwärtigkeit („el valor de presència“, Tàpies, 1977: 185) hinaus, wie Umberto Eco es in seinem Plädoyer für die Husserl'sche Phänomenologie formulierte – die „Anwesenheit von Essenz“:

e al postutto nella fenomenologia vi è un richiamo alla contemplazione delle cose al di qua degli irrigidimenti delle abitudini percettive e intellettuali, un “mettere tra parentesi” la cosa quale si è abituati a vederla e interpretarla comunemente per cogliere con assoluta e vitale freschezza la novità e l'essenzialità di un suo “profilo”. (Eco, 1962: 231)³¹

Auf Tàpies' Lebenswerk angewendet, bedeutet dies eine ästhetische Verschiebung, die den Wirklichkeitsstatus der bildenden Kunst in ihrem Wesen betrifft, da sie Schopenhauers Hierarchie der Künste ins Gegenteil verkehrt, indem sie das Ideal geistiger Substanz im künstlerischen Material selbst verordnet. Exemplarisch zu zeigen wäre dies bereits an den frühen Materialassemblagen seit den vierziger Jahren: so reflektiert *Figura de paper de diari i fils* von 1946 (Abb. 1) alle zugrundeliegenden pikturalen Verfahrensweisen, Inkorporieren von werkfremdem Material (Zeitungspapier, Fäden), deren Reinterpretation als erkennbare neue Bildstruktur (die auf ein organisches Wesen der Lebenswirklichkeit verweist) durch Arrangement und Überarbeitung des Materials (Schnittkanten, Übermalung bzw. Überklebung) bei gleichzeitigem Erhalt der originären Materialprozedenz und Verlust ihrer lebensweltlichen Funktion (Nachrichtenübermitt-

30 Alberti (1975: 44–45 bzw. 2010: 102–103).

31 „die Phänomenologie möchte hinführen zur Betrachtung der Dinge jenseits der erstarrten Wahrnehmungs- und Denkgewohnheiten, sie fordert auf zu einem 'In-Klammern-Setzen' des Dinges, so wie man sich angewöhnt hat, es zu sehen und zu deuten, und will dadurch mit absoluter und vitaler Frische die Neuheit und Wesenhaftigkeit eines ihm eigenen Profils erfassen.“ (Eco, 1973: 233)



Abb. 1: *Figura de paper de diari i fils* (1946, Museu d'Art Contemporani, Barcelona: mixed media auf Leinwand, 62 x 51).

© Fondation Antoni Tàpies Barcelona / VG Bild-Kunst, Bonn 2013

lung, Herstellung bzw. Reparatur von Gewebe). Es zählt zu den intrikaten Spielen des Antoni Tàpies, dass beide Materialien aufgrund kultureller Denotate (Text als Gewebe, Information als Faden des Texts) so aufein-

ander verweisen, dass sie sich ergänzen, damit aber auch Konvention und Fiktivität dieser Lesart aufheben, wobei der Bildtitel durch den Hinweis auf ein Darzustellendes mit der ursprünglich theologischen Notion „*figura*“³² auf eine Konkretisation eines ursprünglich Absenten abzielt.

Wenn, wie oben gezeigt wurde, in *Memòria personal* der Fundus der Weltliteratur den psychologischen Unterbau einer später zu dekonstruierenden Emphase traditioneller Ausdruckskunst bildet, scheint gerade die Autobiographie mit ihren Mechanismen der Maskierung und Verstellung ein subtiler Weg, die Subversion dieser Ordnung auf den Weg zu bringen und die äußere Wirklichkeit dadurch zu erretten, dass die im Text transportierten Intensitätsmomente in ihrer Materialität erkennbar werden. Betrachtet man das Verhältnis von Tàpies' Memoirenwerk zu seinen künstlerischen Arbeiten unter dem Blickwinkel der Materialelektion, so ist bemerkenswert, dass das Verfahren intertextueller Einschreibung mit einem offenkundig niedrigeren Wiedererkennungsfaktor sich in einigen der gezeigten Beispiele an einen wesentlich spezialisierteren Rezipientenkreis wendet als die provokante Inkorporierungspraxis in den Bildwerken. Gerade in Tàpies' Bildwerk „ist alles zitierbar geworden – wichtig bleibt allein, dass das Zitat als Zitat erfahren werden kann“ (Gumbrecht, 1991a: 368). Demgegenüber erweist sich, wie wir sahen, das Erzählen über das (vermeintlich eigene) Leben als literarisch kodiert, wobei wenigstens ein Teil der dargestellten Beispiele sich als explizite Stilisierungen nachweisen lassen. In jedem Fall allerdings erweisen diese sich als indifferent gegenüber dem ursprünglichen Ambiente des eingearbeiteten Materials:

Und gerade diese Emphase des Zitierens ist meines Erachtens ein wichtiges Indiz dafür, dass eine neue Struktur von Zeitlichkeit im Entstehen ist [...]. In dem sie das in Simultantität rücken, was das historische Bewusstsein in Epochen geschieden hatte, negieren sie [...] die lineare Zeitlichkeit. (Gumbrecht, 1991a: 368)

In ähnlicher Weise, wie Hans Ulrich Gumbrecht die intertextuelle Beliebigkeit postavangardistischer Texte als Indiz einer eigenen Identität erkennt, wird bei Tàpies das Zitat oft nicht mehr als Zitat erfahren, sondern als Ausweis einer gesteuerten Hybridie, einer Maskenhaftigkeit der eigenen Rede, die Authentizität modelliert, statt sie vorauszusetzen. ■

32 Vgl. zum Begriff der *figura* im poetologischen Kontext den immer noch grundlegenden Aufsatz von Auerbach (1938).

■ Bibliographie

- Adorno, Theodor W. (1968): „Rückblickend auf den Surrealismus“, in: ders.: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 155–162.
- (1969): „Zu Subjekt und Objekt“, in: ders.: *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 151–168.
- (1973): „Die Kunst und die Künste“, in: ders.: *Ohne Leitbild. Parva aesthetica*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 168–192.
- (1977): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Alberti, Leon Battista (1975): *De pictura*. Reprint a cura du Cecil Gryason, Rom / Bari: Laterza.
- (2010): *Della pittura. Über die Malkunst*, eds. Oskar Bärttschmann / Sandra Gianfreda, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2011): *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, eds. Oskar Bärttschmann / Christoph Schäublin, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Auerbach, Erich (1938): „Figura“, *Archivum Romanicum* 22, 436–489.
- Barck, Karlheinz / Steinwachs, Burkhard / Wolfzettel, Friedrich (eds.) (2000): *Ästhetische Grundbegriffe*, 7 vols., Stuttgart: Metzler.
- Benjamin, Walter (1977 [1936]): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 136–169.
- Boccioni, Umberto (1970 [1912]): „Manifesto tecnico della scultura futurista“, in: Apollonio, Umbro: *Futurismo*, Milano: G. Mazzotta, 97–105.
- (1972): „Die futuristische Bildhauerkunst“, in: Apollonio, Umbro (ed.): *Der Futurismus*, übers. von Christa Baumgart und Helly Hohenemser, Köln: Dumont, 66–73.
- Bürger, Peter (2002): „Eine Welt der Ähnlichkeiten. Versuch über die Schrift im Werk von Antoni Tàpies“, in: ders.: *Das Altern der Moderne – Schriften zur bildenden Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 135–153.
- Buisine, Alain (1992): „Serge Doubrovsky ou l'autobiographie postmoderne“, in: Hornung / Ruhe (eds.), 159–168.
- Berg, Walter Bruno (2000): „Vom Fegefeuer des Anderen zum Paradies die Eigenen: die Suche nach dem Stil und die Rolle des Pastiche bei

- Proust“, in: Ingenschay, Dieter / Pfeiffer, Helmut (eds.): *Marcel Proust und die Kritik*, Frankfurt am Main: Insel, 11–37.
- Bertho, Sophie (2003): „Proust und die Steine von Venedig“, in: Corbi-
neau-Hoffmann, Angelika (ed.): *Marcel Proust – Orte und Räume*, Frank-
furt am Main: Insel, 179–200.
- Catoir, Barbara (1987): *Gespräche mit Antoni Tàpies. Mit einer Einführung zum
Gesamtwerk*, München: Prestel.
- (2003): *Empremtes – Spuren. Antoni Tàpies*, Köln: Dumont.
- Corominas, Joan (1967): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Ma-
drid: Gredos.
- D'ací i allà. Número extraordinari de Nadal dedicat a l'art del Segle XX, XXII*, 179
<<http://mdc2.cbuc.cat/cdm/compoundobject/collection/DacidAlla/id/9251/rec/179>> [letzter Zugriff: 28.3.2013].
- Dällenbach, Lucien / Hart Nibbrig, Christiaan L. (eds.) (1984): *Fragment
und Totalität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dalí, Salvador (2004 [1971]): *Oui*, Paris: Denoel.
- Da Vinci, Leonardo (1883): *The Notebooks of Leonardo da Vinci*. Compiled
and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter, London:
Sampson-Marston-Searle-Rivington, 2 vols. [unveränderter Nachdruck:
New York: Dover, 1970].
- (1924): *Trattato della pittura*, Lacio: Carrabba.
- (2005): *Skizzenbücher*, ed. H. Anna Suh, Köln: Parragon.
- Delacroix, Eugène (1923): *Oeuvres littéraires. I: Études esthétiques*, ed. Élie
Faure, Paris: G. Crès & Cie (Bibliothèque dionysienne).
- De Man, Paul (1988): *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1993): *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1992): *Die Wahrheit in der Malerei*, Wien: Passagenverlag.
- Dirscherl, Klaus (1986): „Fragmente bildnerischen Denkens. Der Maler
Antoni Tàpies als SchriftstellerAutor“, *Iberoamericana* 10:2/3, 71–86.
- Eco, Umberto (1973): *Das offene Kunstwerk*, übers. von Günther Memmert,
Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- (1980 [1962]): *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contempo-
ranea*, Turin: Bompiani.

- Éluard, Paul (1968): *Oeuvres complètes*, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Ernst, Max (1937): *Au delà de la peinture*, Paris / London: Ed. Cahiers d'Art [benutzte Ausgabe: Ders. (1970): *Écritures*, Paris: Gallimard, 235–269].
- Fetscher, Justus (2001): „Fragment“, in Barck / Steinwachs / Wolfzettel (eds.), Bd. 2, 551–588.
- Foucault, Michel (1971): *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp (französische Erstausgabe: *Les mot et les choses*, Paris: Gallimard, 1966).
- Franzke, Andreas / Schwarz, Michael (1979): *Tàpies. Werk und Zeit*, Stuttgart: Hatje Cantz.
- Gauguin, Paul (1989): *Avant et après*, Paris: Ed. Avant et Après.
- Ginzburg, Carlo (1979): „Spie. Radici di un paradigma indiziario“, in: Gargani, Aldo (ed.): *Crisi della ragione*, Turin: Einaudi, 57–106.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1991a): „Die Postmoderne ist (eher) keine Epoche“, in Weimann / ders. (eds.), 366–369.
- (1991b): „Tod des Subjekts als Ekstase der Subjektivität“, in Weimann, / ders. (eds.), 307–312.
- Jameson, Fredric (1986): „Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus“, in: Huyssen, Andreas / Scherpe, Klaus R. (eds.): *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Hamburg: Rowohlt, 45–102.
- Hjerter, Kathleen H. (1986): *Double Gifted. The Author as Visual Artist*, New York: Abrams.
- Hornung, Alfred / Ruhe, Ernestpeter (eds.) (1992): *Autobiographie & Avantgarde*, Tübingen: Narr.
- Kracauer, Siegfried (1979): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kris, Ernst / Kurz, Otto (1980): *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kuspit, Donal (1995): *Der Kult vom Avantgarde-Künstler*, Klagenfurt: Ritter.
- MacLuhhan, Marshall (1964): *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York: Mentor (benutzte Ausgabe: Cambridge MA: MIT Press, 1994).
- Mallarmé, Stéphane (2003): *Oeuvres*, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- Man Ray (1963): *Selbstporträt*, München: Schirmer und Mosel, 1983.
- Mann, Thomas (1902): „Tristan“, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 170–206.
- (1924): *Der Zauberberg*, Stuttgart / Hamburg / München: Deutscher Bücherbund.
- Maragall, Joan (1981 [1902]): „Tristany i Isolda“, in: ders.: *Obres completes 1: Obra poètica, traduccions, prosa, epistolari*, pròleg de Josep Carner, Barcelona: Selecta, 541–572.
- Menge, Hermann (1913): *Griechisch-deutsches und deutsch-griechisches Wörterbuch*, Teil I, Berlin: Langenscheidt.
- Mensching, Gustav (1957): „Berufung“, in: Campenhausen, Hans von / Galling, Kurt (eds.): *Die Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen: Mohr, 1084–1089.
- Merleau-Ponty, Maurice (1963): *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard.
- Messer, Thomas M. (1993): *Antoni Tàpies. Eine Retrospektive*, München: Prestel.
- Mosebach, Martin (1999): „Marcel Prousts Lektüre von ‚1001 Nacht‘“, in: Maar, Michael / Speck, Reiner (eds.): *Marcel Proust. Zwischen Belle Époque und Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 101–114.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Haus der Kunst (eds.) (2000): *Tàpies – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 7 marzo–8 mayo*, Madrid: MNCARS / München: Haus der Kunst.
- Ott, Christine (2012): „Autorschaft oder Mutterschaft – Autorschaft als Mutterschaft“, in: Gronemann, Claudia / Schwan, Tanja / Sieber, Cornelia (eds.): *Strategien von Autorschaft in der Romania. Zur Neukonzeption einer Kategorie im Rahmen literatur-, kultur- und medienwissenschaftlich basierter Geschlechtertheorien*, Heidelberg: Winter, 151–164.
- Pfeiffer, Ingrid / Hollein, Max (eds.) (2011): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Platon (1971): *Werke in acht Bänden. Griechisch und deutsch*, ed. Gunther Eigler, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Proust, Marcel (1954): *À la recherche du temps perdu*, 3 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rißler-Pipka, Nanette / Maurer, Isabel (eds.) (2007): *Dalís Medienspiele*, Bielefeld: Transcript.

- Roloff, Volker (1984): *Werk und Lektüre. Zur Literaturästhetik von Marcel Proust*, Frankfurt am Main: Insel (Publikation der Marcel Proust Gesellschaft; 3).
- (2010): „Anmerkungen zur Poetik der Arabeske – von Friedrich Schlegel bis Marcel Proust“, in: Geisler-Szmulewicz, Anne / Klein, Franz-Josef / Hülk-Althoff, Walburga / Tortonese, Paolo (eds.): *Die Kunst des Dialogs – L'Art du dialogue*, Heidelberg: Winter, 143–164.
- Sartre, Jean-Paul (1950): *La nausée*, Paris: Gallimard.
- Schreiber, Richard (1998): „Subjugat per Wagner? Marginalien zu Joan Maragalls Tristan-Übersetzung“, in: Briesemeister, Dietrich / Schönberger, Axel (eds.): *Ex nobili philologorum officio. Festschrift für Heinrich Bibler zu seinem 80. Geburtstag*, Frankfurt am Main: DEE, 173–216.
- Schvey, Henry I. (1992): „Doppelbegabte Künstler als Seher: Oskar Kokoschka, D.H. Lawrence, William Blake“, in: Weisstein, Ulrich (ed.): *Literatur und Bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebiets*, Berlin: Erich Schmidt, 73–85.
- Tàpies, Antoni (1969): „Comunicació sobre el mur“, in ders. (2008), 45–49.
- (1971): *La práctica del arte*, trad. Joaquim Sempere, Barcelona: Ariel.
- (1973): „Personalitat, perennitat i joc“, in ders. (2008), 65–70.
- (1974): *L'art contra l'estètica*, Barcelona: Ariel.
- (1977): *Memòria personal*, Barcelona: Editorial Crítica.
- (1984): „Escrits de pintors“, in ders. (2008), 183–186.
- (1989): „L'art i la natura“, in ders. (1993), 199–202.
- (1993): *Valor de l'art*, ed. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona: Editorial Empúries.
- (1999): *El arte y sus lugares*, Madrid: Siruela.
- (2008): *En blanc i negre (1955–2003)*, ed. Xavier Antich, Barcelona: Galàxia Gutenberg.
- Todorov, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Seuil.
- Torres-García, Joaquim (1980): *Escrits sobre art*, ed. Francesc Fontbona, Barcelona: Seix Barral.
- Valéry, Paul (1957–1960): *Œuvres*, ed. Agathe Rouart-Valéry, 2 vols., Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).

- Vinken, Barbara (2000): „Curiositas“, in Barck / Steinwachs / Wolfzettel (eds.), Bd. 1, 795–813.
- Wagner, Richard (⁴1907 [1857]): „Tristan und Isolde“, in: ders.: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd. VII, Leipzig: F. W. Siegel, 1–81.
- (1912): *Tristan und Isolde* [Partitur], ed. Felix Mottl, Leipzig: C.F. Peters [Nachdruck: New York: Dover Publications, 1973].
- Wais, Kurt (1937): *Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselbeziehung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst*, Stuttgart: Kohlhammer.
- Walzel, Oskar (1917): *Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe*, Berlin: Reuther & Richard.
- Warning, Rainer (1999): *Die Phantasie der Realisten*, München: Fink.
- Warren, Austin / Wellek, René (1963 [1942]): *A theory of literature*, New York: Penguin.
- Weimann, Robert / Gumbrecht, Hans Ulrich (eds.) (1991): *Postmoderne – die globale Differenz*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wild, Gerhard (1987): „Zur Typologie musikalischer Rezeptionsweisen in Prousts *Recherche*“, *Proustiana* IV–V, 49–54.
- (1993): „Der Realismus der Diskurse: Zur Ironisierung von Fin-de-Siècle-Mythologemen in José Maria Eça de Queiroz' *A cidade e as serras*“, *Lusorama* 20, 13–40.
- (1994): „Von der *chambre aux images* zur *camera obscura*: Medienimaginationen im Lancelot, bei Guillem de Torroella, in den *libros de caballerías*, bei Cervantes und Proust“, in: Schönberger, Axel / Zimmermann, Klaus (eds.): *De orbis hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister*, Frankfurt am Main: DEE, 397–429.
- (1999): „Der ‚Stil des Kaputten‘. Fragment und Zitat in der Musik der Jahrhundertwende (Debussy, Ravel)“, in: Drost, Wolfgang / Camion, Arlette (eds.): *Über das Fragment – Du fragment*, Heidelberg: Winter, 260–275.
- (2003): „*Aisthesis, techné* und *memoria*: Baudelaires *Peintre de la vie moderne* und Prousts *Recherche* als Medienanthropologie“, in: Frenz, Dietmar / Hülk, Walburga / Schwan, Tanja (eds.): *Spektrum. Siegener Perspektiven einer romanischen Literatur-, Kultur- und Mediennwissenschaft*, Siegen: Universitätsverlag Siegen (Reihe Siegen; 148), 105–118.

- (2004): *Paraphrasen der Alten Welt. Interkulturelle Ästhetik im Werk von Alejo Carpentier*, Tübingen: Stauffenburg-Verlag (Siegener Beiträge zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft; 17).
 - (2006): „Athaumasia – eine Theorie des Staunens aus musealem Geist. Medienarchäologische Überlegungen zur Protogenese des Surrealismus“, in: Felten, Uta / Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel / Wild, Gerhard (eds.): *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, Heidelberg: Winter, 67–116.
 - (2007): „Heteropoiesis: Wahrnehmung und poetische Ein-Bildungskraft in Dalís frühen Prosaschriften und ihre Beziehung zur Ästhetik des Fin de Siècle“, in Rißler-Pipka / Maurer (eds.), 169–201.
 - (2008): „„Some of these days, you’ll miss me honey“. Überlegungen zur Medialität subjekthafter Schöpfung beim frühen Sartre“, in: Roloff, Volker / Lommel, Michael (eds.): *Sartre und die Medien*, Bielefeld: Transcript, 171–187.
 - (2012): „(K)ein Versuch einer Apologie. Ein Picasso für Katalonien“, in: Rißler-Pipka, Nanette / Wild, Gerhard (eds.): *Picasso – Poesie – Poetik. Picasso, his Poetry and Poetics. Picassos Schaffen aus literatur-, sprach- und medienwissenschaftlicher Sicht*, Aachen: Shaker (Biblioteca Catalànica Germànica; 10), 3–12.
 - (2014): „L’écriture des peintres“, *Cahiers L’Herne* 99 [i. Dr.].
- Winter, Scarlett (2007): „Das surrealistische Bildtheater Salvador Dalís. Der Theaterentwurf *Tristán loco*“, in Rißler-Pipka / Maurer (eds.), 269–288.

- Gerhard Wild, J.W. Goethe-Universität Frankfurt, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main, <g.wild@em.uni-frankfurt.de>.

Resum: No hi ha gaires temptatives d’analitzar l’obra principal literària de Tàpies segons criteris de l’estètica literari. El nostre assaig sobre la intertextualitat en la seva *Memòria personal* (1977) vol descriure la dependència d’aquest llibre de varies obres importants de la literatura mundial. De fet, l’artista va incorporar en el seu text fragments extrets tant de novel·les, contes i drames de Richard Wagner, Thomas Mann, Marcel Proust i Jean-Paul Sartre, com d’assaigs sobre art clàssic com per exemple de Leonardo da Vinci, de Max Ernst o de Sir Herbert Read, fins a obres filosòfiques de la tradició idealista des de Plató. L’ús intertextual de Tàpies compren una llarga escala de pràctiques textuals com la citació directa de títols i frases, la inserció de fragments d’aquests llibres fins a formes encobertes d’incorporació, per exemple, la paròdia i el pastix. De manera més forta que

en obres autobiogràfiques d'altres autors, *Memòria personal* s'inclina cap a transformar-se d'un text documentari en un astut joc entre un autor disfressat en varies mascaretes estilístiques i un lector més o menys ideal, capaç de discernir les diferents posades narratològiques segons les seves procedències estètiques. Totes aquestes diferents maneres de mascarada intertextual reflecteixen una consciència altament elaborada de formes genèriques i una sagacitat impressionant per als valors semiòtics de texts de la literatura mundial. Al mateix temps, aquests procediments literaris es corresponen amb els principis fonamentals de l'estètica de Tàpies en tant que l'aplicació de material textual pre-existent manifesta una concepció artística comparable a l'arreglament de materials distints en la seva producció pintorística, per exemple en *Figura de paper de diari amb fills* (1946).■

Summary: There has not been an exhaustive attempt to analyze the literary work of Antoni Tàpies. His *Memòria personal* (1977) in particular did not get the attention it merits as a poetic creation. The central thesis of our study is that *Memòria personal* has to be regarded not only as documentary text concerning Tàpies' life, but also as a highly artificial arrangement of textual fragments. The listing of texts by famous authors that Tàpies not only read during his whole lifetime but also quoted in the *Memòria personal*, enables us to describe a large scale of intertextual levels. The spectrum of incorporated texts ranges from the mere mention of book titles and the literary insertion of work segments to highly elaborated forms of stylistic parody and pastiche. As a patchwork of extraneous literary elements, the supposed autobiography tends to disguise central episodes in Tàpies' life. All quoted authors, works and genres such as Proust, Mann, Sartre and Wagner refer to a specific concept of incorporating existent former material, while its use in the text corresponds with Tàpies' view on artistry. Art work becomes a means to transform reality itself by assembling its fragments in an act of individual craftsmanship, as may be seen in graphic work like *Figura de paper de diari amb fills* (1946). Thus, Tàpies' use of intertextuality reflects a highly sophisticated view of world literature as a medium and material of aesthetic creation itself. [Keywords: Intertextuality; artistic material; autobiography; identity; literary camouflage; Proust; Thomas Mann; Sartre; Max Ernst; Leonardo da Vinci]■