

Seurat und Signac artikulierte Unzufriedenheit an der *ungenügenden* Wissenschaftlichkeit des Impressionismus.

Auch Schapiros Text ist Teil dieser wechselvollen Geschichte, was zur besonderen Faszination dieses Kapitels beiträgt. Sein Vergleich zwischen Pollock und Monet am Ende des Buches, in dem er als verbindendes Glied zwischen beiden Künstlern die „Präsenz des Künstlers“ betont (S. 323), kann in diesem Sinn als Reaktion auf die in den dreißiger Jahren einsetzende Kritik am Impressionismus verstanden werden. Autoren wie Fry oder Sweeny kritisierten den Impressionismus wegen seiner 'Wissenschaftlichkeit', d.h. der Teilnahmslosigkeit eines ausschließlich seine Seherfahrungen aufzeichnenden 'Auges'⁵. Der Vergleich Pollock – Monet bringt letzteren mit einem Künstler in Verbindung, dessen 'Subjektivität' als Grundlage künstlerischer Kreativität als zentral angesehen wurde⁶. Schapiro ist damit Beleg für den Versuch, die zur Grundlage negativer Kritik gewordene Verbindung von Impressionismus und Naturwissenschaft durch den Verweis auf die Kunst der jüngsten Vergangenheit aufzubrechen. Gleichzeitig ist er damit auch Wegbereiter für neueste, 'postmoderne' Beschäftigung mit der „Inszenierten Präsenz“ als Bildthema, das als „historische Klammer [...] zwischen den Anfängen nicht-gegenständlicher Malerei und ihrer radikalisierten Zuspitzung in der übernächsten Generation“ ausgedeutet wurde⁷.

Während sich im englischsprachigen Raum inzwischen einige Texte dem methodischen Ertrag der Arbeiten Schapiros, seiner Position in der Kunstgeschichte und insbesondere seiner ungewöhnlichen Offenheit für zeitgenössische Kunst widmen⁸, ist dies in der deutschen Kunstgeschichte noch eher die Ausnahme⁹. Es bleibt zu hoffen, daß Schapiros letzte Veröffentlichung Anstoß zur Änderung dieses Zustands ist.

ANJA ZIMMERMANN

Kunstgeschichtliches Seminar
Universität Hamburg

5 ROGER FRY: *Characteristics of French Art*; London 1932; JAMES JOHSON SWEENEY: *Plastic Redirections in Twentieth-Century Painting*; Chicago 1934.

6 Im Sinne einer Lesart, die die Arbeiten des Abstrakten Expressionismus als Ausdruck künstlerischer Präsenz des Subjekts versteht und als Belege instrospektiver Selbsterforschung.

7 SIGRID SCHADE: *Inszenierte Präsenz. Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)*, in: CHRISTOPH THOLEN; MICHAEL SCHOLL (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*; Weinheim 1990, S. 1-19.

8 Vgl. das Schapiro gewidmete Heft des *Oxford Art Journal* 17, 1994. Biographisch: HELEN EPSTEIN: *Meyer Schapiro: 'A Passion to Know and Make Known'*, in: *Art News* 82, 1983. S. 60-85.

9 Z.B. SAUERLÄNDER 1995 (wie Anm. 1); REGINE PRANGE: *Normen der Freiheit: Meyer Schapiros Moderne*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 40, 1995, S. 77-100.

Antoni Tàpies: Die Wirklichkeit als Kunst; deutsch von Angelika und Matthias Bärmann (*Schriften, Bad III*); St. Gallen: Erker-Verlag 1999; 254 S., 12 Abb.; ISBN 3-905546-42-6; DM 38,80

Die Textsammlung „Die Wirklichkeit als Kunst“ von Antoni Tàpies (geb. 1923), die in zweibändiger Ausgabe schon 1982 und 1985 in Barcelona und nun 1999 in deutscher

Übersetzung erschien, nimmt in dem schriftlichen Werk des katalanischen Künstlers eine Sonderstellung ein. Die fast ausschließlich für die Barceloneser Tageszeitungen „Avui“ und „La Vanguardia“ geschriebenen Texte enthalten sich jeder Stellungnahme zum eigenen künstlerischen Schaffen. Dafür kann man deutlicher als in den davor erschienenen Bänden „Die Praxis der Kunst“¹ und „Kunst kontra Ästhetik“² Tàpies' Kulturphilosophie herauslesen, die auf einer marxistischen Grundhaltung basiert. Tàpies beschreibt zudem die Veränderungen im Bereich von Kunst und Kultur, welche durch den Wechsel des politischen Systems ausgelöst wurden. Seine Artikel aus dem Zeitraum von 1974 bis 1985 begleiten die letzten Jahre der von Madrid aus zentralistisch gelenkten Diktatur bis zum Tode Francos am 20. November 1975, den Übergang Spaniens in die Demokratie und schließlich die ersten Jahre der autonomen Regierung Kataloniens³. Da er darüber hinaus seit Jahrzehnten als die wichtigste Künstlerstimme Kataloniens gilt, erhält sein vorliegender Band „Die Wirklichkeit als Kunst“ den Charakter eines bedeutenden Zeiddokuments⁴.

Zur Kulturphilosophie von Antoni Tàpies

Aus den unterschiedlichen Zusammenhängen, in denen Tàpies den Begriff „Kultur“ anwendet, wird seine Unterscheidung in eine materielle Kultur, beziehungsweise in die in diesem Bereich hervorgebrachten Produkte, und in eine ideelle Kultur deutlich. Die ideelle Kultur ist im Sinne von Tàpies als geistige, seelische, moralische und intellektuelle Instanz eines einzelnen Individuums oder einer ganzen Gesellschaft zu verstehen. Sie ist Zielscheibe seines künstlerischen Schaffens und seiner kritischen Äußerungen. Diese Kultur, die sich aus den *„verschiedenen Formen der menschlichen Erfahrung, die uns der Erkenntnis der Welt näherbringen und unsere Lebenshaltung bestimmen“* (Aspekte des europäischen Marxismus und neue Kultur, 1979, S. 123) zusammensetzt, basiere im Idealfall *„auf innerster Intuition und Erkenntnis unseres Wesens“* und durchwalte so *„auf charakteristische Weise das alltägliche Handeln“*. Sie müsse *„gleichbedeutend sein mit täglichem Kampf gegen alles, was der Menschlichkeit des Menschen nicht voll und ganz entspricht, angefangen bei allen Einschränkungen der Freiheit bis hin zu jenen zahllosen [...] Entwürdigungen der Liebe, der Arbeit oder der für unser Überleben notwendigen natürlichen Umwelt“* (Kulturelle Militanz, 1975, S. 42). Tàpies schreibt damit der Kultur die schwerwiegende Verantwortung für Form und Qualität des Zusammenlebens zu. Seine Forderung nach der Verbindung von Kultur und Praxis beziehungsweise Politik zieht sich wie ein roter Faden durch die Schriften. Die Rolle

-
- 1 ANTONI TÀPIES: Die Praxis der Kunst; St. Gallen 1976. Die katalanische Originalausgabe „La pràctica de l'art“ erschien 1970 in Barcelona.
 - 2 ANTONI TÀPIES: Kunst kontra Ästhetik; St. Gallen 1983. Die katalanische Originalausgabe „L'art contre l'estètica“ erschien 1974 in Barcelona.
 - 3 Im Frühjahr 1980 fanden auf Grund des Autonomiegesetzes für Katalonien von 1979 die ersten Wahlen in Katalonien statt, aus denen die erste reguläre autonome Regierung der Region hervorging.
 - 4 PERE GIMFERRER bezeugt Tàpies schon 1976 als wichtigsten Kunsttheoretiker Kataloniens im 20. Jahrhundert. Vgl.: DERS., Antoni Tàpies und der Geist Kataloniens; Frankfurt am Main / Berlin 1976, S. 47-63.

der bildenden Kunst, an sich schon Teil der materiellen Kultur, bestehe darin, an der Entwicklung der ideellen Kultur mitzuwirken. Sie sei neben den Naturwissenschaften, der Philosophie oder dem mystisch-religiösen Bereich ein Gebiet, auf dem Erfahrung und Erkenntnis gewonnen werden könnten (Aspekte des europäischen Marxismus und neue Kultur, 1979, S. 123). In diesem Zusammenhang fordert Tàpies die Malerei, die Dichtung und „*alle anderen Schöpfungen des menschlichen Geistes*“ zur Solidarität auf. Sie alle bildeten zusammen eine „universale“ Kunst (Materialisation der Poesie, 1974, S. 22 u. 29) und stünden gemeinsam im Dienste der Kultur. Dem Künstler komme indes eine besondere Rolle zu. Ihm sei es geradezu eine Pflicht, „*seine Stimme*“, worunter Tàpies neben den Kunstwerken auch andere Formen öffentlicher Mitteilung versteht, „*in den Dienst der Freiheit des Menschen und der Verbesserung seiner Lebensbedingungen*“ zu stellen (Maler-Schriften, 1984, S. 198).

Katalanische Kultur im Zuge politischer Veränderungen

In den kulturphilosophischen Betrachtungen vor dem Tod Francos äußert sich Tàpies' oppositionelle Haltung. Der Künstler überträgt der katalanischen Kultur eine konkrete Aufgabe. So heißt es noch in einem Text von 1975, Kultur habe gegen „*alle Einschränkungen der Freiheit*“ zu kämpfen (Kulturelle Militanz, 1975, S. 42). Damit kritisiert er Zensur und Repression des von faschistischen Zügen geprägten Regimes, die es ihm gleichzeitig unmöglich machen, direkte Kritik zu üben. Auch die „*kulturelle Rückständigkeit Kataloniens*“, die Tàpies seiner Heimat in Bezug auf die Malerei bezeugt (Reine Malerei?, 1975, S. 57-59) oder der „*deutliche Kontrast [...] zwischen dem, was in der Welt geschieht, und jenem, was gewisse Kritiker hierzulande zu verbreiten geruht haben*“, auf den er Anfang 1975 angesichts neuer Tendenzen in der Malerei hinweist (Neuaufbruch der Malerei, 1975, S. 35), mögen Ergebnisse der politischen Verhältnisse sein. Jedoch warnt Tàpies mit dem Wechsel zur Demokratie vor allzu großer Euphorie. 1977 prophezeit er, daß die „*Wege zu einer von Grund auf erneuernden und progressiven, soziale Verantwortung wahrnehmenden Kunst noch sehr weit, schwierig und gefährlich sind*“ (Kunst, Ideen, Anschauungen [...], 1977, S. 94). Nun sind es die politischen Lager der Rechten und der Linken, die er in ihrer Haltung der Kultur gegenüber stark kritisiert. Schon im Juni 1976, kaum sieben Monate nach Ende des Franco-Regimes, klagt er, wie sehr es in erster Linie den Rechten daran liege, den Katalanen einzureden, „*Kultur und politische Ideen seien zwei völlig verschiedene Bereiche*“ (Der Künstler angesichts der Politik, 1976, S. 73). Auch die Linken geraten in seine Schußlinie. Er wirft nicht-marxistischen, pragmatisch orientierten linken Gruppierungen vor, keine klare Vorstellung von Kultur zu haben (Aspekte des europäischen Marxismus und neue Kultur, 1979, S. 134). Bald trifft Tàpies die ernüchternde Feststellung, daß „*die Annahme, demokratische Regierungen verfügten über eine spezielle Fähigkeit, Qualität von Kunst zu stimulieren, [...] ein Irrtum*“ sei (Für eine moderne und fortschrittliche Kunst, 1985, S. 142). Stattdessen sei die Kultur Kataloniens erneut in eine Krise geführt worden. An Stelle von Zensur und Repression erkennt Tàpies nun lediglich neue Mechanismen und Kräfte, welche die Kultur in ihrer Entwicklung behindern, beziehungsweise in eine falsche Richtung lenken.

Kulturelle Krise

Tàpies zeichnet für die katalanische wie auch für die gesamte westliche Kultur das Bild einer grundlegenden Krise. Das Problem des Westens sei es, daß sich hier eine „vollkommen isolierte Kultur [...], abgeschlossen in einer Art selbsterwählten Kerkers und ohne jede Möglichkeit, substantiell auf die Realität einwirken zu können“ (Kulturelle Militanz, 1975, S. 38) entwickelt habe und westliche Glaubensüberzeugungen sich zudem in ihrer Funktion als gültige Leitbilder überlebt hätten (Asiatische Kunst und moderne Welt, 1978, S. 239). Die größte Chance, aus der Krise herauszufinden, bestehe in der Befruchtung durch östliche Kulturen (ebda., S. 239-243) sowie in der vollständigen Anerkennung mystischer Erkenntnisformen, wozu auch die Kunst gehöre (Hin zu einer neuen Kultur, 1984, S. 183-188).

Für die katalanische Krise zieht er neben der perpetuierten, inhaltlichen und konzeptionellen Trennung der Kultur von der Politik vor allem Konsum- und Kommerzialisierungstendenzen zur Verantwortung. Inzwischen werde „jedes kulturelle Produkt, das man leicht an eine größtmögliche Zahl von Leuten verkaufen kann“, akzeptiert (Für eine moderne und fortschrittliche Kunst, 1985, S. 138). Speziell den „profitorientierten sogenannten Kulturindustrien“ wirft er vor, an einer „leicht konsumierbaren, eklektischen Kunst“ interessiert zu sein (ebda., S. 136). Dies habe verheerende Folgen, denn „stets dann, wenn im Bereich der Kultur systematisch auf Gewinn spekuliert wird (egal ob in Form von Geld, Stimmen, Popularität etc.), der nichts mit den der Kunst eigenen Zielen zu tun hat, [ist] gewöhnlich ein verhängnisvoller Preis zu zahlen [...] die Qualität wird schlechter [...]. Der Schaden, der damit der Gesellschaft zugefügt wird, ist [...]: schlechter Geschmack, intellektuelle wie moralische Misere, Unterentwicklung der Sensibilität der Bürger“ (ebda., S. 137). Die gegenwärtige materielle Kultur, die solch einer Haltung entspringe, bezeichnet er schlicht als „stumpfe Pseudokultur“. Hierzu gehörten, angefangen von dem „schieren Zeitungs- und Zeitschriftenwald, vollgestopft mit Banalitäten“, über den „unsäglichen Fernseh- und Videoplunder“, auch „die große Geschäftemacherei der zu Spektakeln hochstilisierten Sportereignisse“ und die „Nebenprodukte, die von den sogenannten 'Kunstgalerien' verbreitet werden und denen man in allen öffentlichen Gebäuden und Banken unweigerlich begegnet“, all jenes, was „nach der Nobilitierung durch den fragwürdigen Begriff 'Kultur' drängt“ (ebda., S. 138). Dem gegenwärtig kursierenden Kulturbegriff sei demnach nicht mehr zu trauen. Zu vieles verberge sich dahinter, was eigentlich nicht wert sei, Kultur genannt zu werden. Zu vieles, was gemäß seiner Kulturphilosophie nicht zu einer besseren Welt beiträgt, sondern eher das Gegenteil bewirkt.

Bemerkungen zur Kulturkritik von Antoni Tàpies

Diese Konsum- und Kommerzialisierungstendenzen im Bereich der Kultur, die Tàpies in Katalonien beobachtet, besitzen durchaus Gültigkeit für die gesamte westliche Kultur, auch für Deutschland. Allein in der Museumslandschaft schlägt sich der strukturelle Wandel hierzulande in verschiedenster Weise nieder. Auf der einen Seite werden Institutionen, die zu den „profitorientierten sogenannten Kulturindustrien“ (s. o.) zählen, von Unternehmensberatern auf ihre kommerzielle Leistungsfähigkeit hin

überprüft. Verwaltungen werden von überwiegend städtischer Bürokratie abgekoppelt und in die unternehmerische Selbständigkeit entlassen. Auf der anderen Seite versuchen Museen, durch populistische Ausstellungsthemen oder mittels sich zu Nachtprogrammen ausdehnenden Event-Veranstaltungen neue Besucherschichten in ihre Häuser zu locken. Sind die Folgen noch nicht absehbar, so scheint sich doch in steigendem Maße eine Unterscheidung von „hoher“ und „niederer“ Kultur durchzusetzen. Tàpies sieht in dieser „*künstlichen Trennung*“ nichts weiter als eine „*sehr bewußte Absenkung des kulturellen Niveaus*“ (Für eine moderne und fortschrittliche Kunst, 1985, S. 139). Mit seinem Urteil, daß Kultur, die eine „*bessere Breitenwirkung*“ erzielen soll, lediglich dem Bestreben einer „*gewissen herrschenden Klasse*“ dient, „*sich die Mehrheit der Menschen auf Dauer als Hammelherde zu halten, unmündig, ohne eigenes Nachdenken, eine Ansammlung bloßer Konsumenten von Kultur, weit davon entfernt, diese wirklich zu leben*“ (Die Lehre von Joan Miró, 1983, S. 217) geht er entschieden zu weit. Spricht er den Rezipienten eine eigene Urteilsfähigkeit, an die er im Vorwort noch appelliert (Vorwort, o. J., S. 15), damit nicht vollständig ab? So vehement er einst gegen die Zensur in seinem Land kämpfte, so deutlich scheint er sich nun eine Art Qualitätskontrolle zu wünschen. Wer aber soll Kriterien für Qualität aufstellen? Und kann dies jemals ohne ideologische oder politische Färbung geschehen? Weiter stellt sich die Frage, ob die angestrebte „*Breitenwirkung*“ zwangsläufig zu einer minderwertigen Kultur führt. Kann sie angesichts des weitverbreiteten kulturellen Desinteresses der Bevölkerung nicht auch als Versuch gesehen werden, diese kulturell zu erziehen?

Interessant wäre in diesem Zusammenhang, auch Tàpies' Standpunkt gegenüber neueren künstlerischen Techniken wie Fotografie oder Videokunst kennenzulernen. Während er aber mehrere Verteidigungsschriften für die Malerei entwirft, tauchen jene in seiner Diskussion „Für eine moderne und fortschrittliche Kunst“ überhaupt nicht auf. Oder faßt er sie etwa unter den „*neuen Ästhetiken, neuen Technologien und neuen Formen von Kommunikation*“ zusammen, die lediglich zu der „*bewußt betriebenen Absenkung des kulturellen Niveaus*“ (s.o.) beitragen?

Antoni Tàpies' polemisch gehaltene Schriften lesen sich geradezu wie Hetzreden gegen jegliche aktuelle Entwicklung im Bereich der Kultur. Wirksame Alternativen, Vorschläge, durch welche Organismen oder Mechanismen Kultur noch gesteuert werden könnte, zeigt er leider nicht auf.

Was die Lektüre von „Die Wirklichkeit als Kunst“ jedoch verdeutlicht, ist die Notwendigkeit eines verstärkten Diskurses über die Zukunft unserer Kultur. Tàpies' Schriften, deren Niederschrift immerhin bis zu 25 Jahre zurückliegt, stellen in diesem Zusammenhang, auch losgelöst vom katalanischen Hintergrund, einen überaus belebenden Beitrag und ernstzunehmenden Fingerzeig dar.

LYDIA HILBERER
Heidelberg