

# CLOSENESS OF DISTANCE

Khmer sculptures and Mark Tobey paintings

Milano, 14 November - 18 December 1998

Münster, 29 January - 24 April 1999

Hachmeister Galerie

Dr. Heiner Hachmeister - Klosterstraße 12 - D-48143 Münster

Tel. (0251) 51210 Fax (0251) 57217

Emil Mirzakhanian

Palazzo Melzi - Via Montenapoleone, 18 - 20121 Milano

Tel. (02) 76.00.64.60 Fax (02) 76.00.73.05

E-mail: mirzakhanian@tin.it

# STILLE, DIE AUS BEWEGUNG ENTSTEHT

## Zur linearen Malerei von Mark Tobey

Erich Franz

Mark Tobey's Bilder zeigen Pinsel- und Federspuren, sich ausbreitende Farbstrukturen, «wirbelnde Massen», wie er sie nannte, Farbbewegungen «auf» einem Malgrund – und auch in ihn hineinwirkend, mit ihm zusammenwirkend. Sie zeigen also, bis auf wenige Ausnahmen, *abstrakte* Malerei. Und dennoch hat Tobey einmal geschrieben, er wisse «sehr wenig über das, was man im allgemeinen “abstrakte” Kunst» nenne. Was er «nicht akzeptieren» könne, sei «*reine* Abstraktion» als «ein Stil der Malerei, der nichts mit dem Leben zu tun hat».

Tatsächlich hat diese Kunst sehr viel mit dem Leben, mit der Realität und mit unseren Vorstellungen von ihr zu tun. Was wir für real halten, bezeichnen wir hauptsächlich durch Begriffe, die wir «definieren», also abgrenzen und gegenüber anderen unterscheiden: dies ist ein Stuhl, und dies ist eine Wand. Im Bildnerischen entspricht diesem begrifflichen Abgrenzen das Herausstellen einer «Figur», einer bestimmten, abgegrenzten Gestalt, gegenüber einem diffusen «Grund».

Ein bekannter Konzeptkünstler, Joseph Kosuth, hat dieses begriffliche und figurenhafte Herausstellen parallelisiert, indem er einen Stuhl nahm, daneben das Foto dieses Stuhls aufhängte und daneben einen fotografisch vergrößerten Lexikonartikel zum Begriff «Stuhl». Wollte nun der Künstler das Werk an Ort und Stelle realisieren, mußte er also einen Stuhl finden, der dem Begriff entsprach. Das war oft schwieriger, als erwartet; unter all den verfügbaren Bürostühlen, Besuchersesseln, Sitzschalen, Bänken, Hockern, Sitzwürfeln usw. gab es kaum einen Stuhl, der dem Begriff genügte.

Mark Tobey's Kunst kann uns *sinnlich* verständlich machen, daß man die Welt auch anders als in Abgrenzungen, Begriffen und Figuren auffassen kann. Ein Baum besteht für ihn nicht aus Wurzeln, Stamm und Krone, sondern er schrieb einmal: «Alles ist jetzt in Bewegung. (...) Ein Schritt rückwärts in die Vergangenheit, und der Baum vor meinem Studio in Seattle ist nur noch Rhythmus, erhebt sich, schnell empor». Wo bleibt da unser begriffliches, figurhaft abschließendes Definieren? Ist der Baum nicht auch der Samen, aus dem er wächst, oder das Holzbrett, in das er zersägt wird? Was Tobey malen wollte, war nach seinen Worten «das Rauschen und der Wirrwar der großen Städte, das Sich-Verflechten der Lichter und die Ströme der Menschen, die in die Maschen dieses Netzes eingebunden sind». Oder auch: «die Empfindung bewegten Grases, wogenden Getreides». Wie weit reichen da noch unsere abgegrenzten Begriffe, unser klares Figur/Grund-Verhältnis?

Sicher ist Tobey nicht von der Frage ausgegangen: «Wie kann ich das Verkehrsgewimmel der Großstadt malen?», sondern er hat abstrakte Bilder gemalt, die es uns ermöglichen, *diese* Realität zu sehen, in der es keine Abgrenzungen gibt. So hat es auch Tobey beschrieben: «Am meisten liebe ich es, in der Natur zu sehen, was ich in meinem Bild möchte. Wenn es uns gelingt, das Abstrakte in der Natur zu finden, so finden wir die tiefste Kunst». Wir rühren hier an die Frage nach der Verwurzelung abstrakter Kunst in der Realität. Bilder, die nichts als Formen zeigen, können doch die Augen öffnen, die Realität anders zu sehen, nämlich auf realistische, ihr selbst angemessene Weise.

Der Basler Kunsthistoriker Gottfried Boehm schrieb einmal über Tobey, er habe den «Unterschied von Leere und Ding» aufgehoben. «Weder ist der Raum *zwischen* den Dingen – etwas Offenes “dazwischen”, das Gegenteil des “Verstellten” –, noch ist er eine stabile Kulisse, ein Prospekt, innerhalb dessen sich dann

Veränderungen beobachten ließen, wie wir die Figur in der Straße, die Wolke in der Landschaft sich bewegen sehen». Gottfried Boehm sagt zu Tobeyes Bildern, sie besäßen einen «dichten» Raum. Trifft aber eine solche Bestimmung nur auf die Bilder zu? Stimmt sie nicht ebenso für die physikalisch oder biologisch erforschte Realität des sogenannten «leeren» Raums? Mark Tobey hat selbst geschrieben: «Die Wissenschaftler behaupten, daß es so etwas wie leeren Raum gar nicht gibt. Raum ist immer mit Leben geladen, mit elektrischer Energie, Wellen, Strahlen, Sporen, Samen, mit möglichen Seufzern, möglichen Lauten... und Gott weiß mit was allem noch». – Und dennoch wird bis heute eine Darstellung dann als «realistisch» bezeichnet, wenn sie Figuren vom Hintergrund abgrenzt, wenn diese Gestaltbildungen möglichst noch mit Namen und Begriffen zu belegen sind und wenn die Darstellung, sei sie malerisch oder fotografisch, so tut, als gebe es eine Unterscheidung zwischen «Leere» und «Ding».

Mark Tobeyes Kunst fixiert nichts, grenzt nichts ab, und dennoch ist sie nicht unbestimmt. Was wir in diesen Bildern sehen, sind nicht Formen, sondern Vorgänge, Bewegungen. Tobeyes Kunst erreicht dies, indem die Linie sich nicht als Umgrenzung zur Fläche schließt, sondern indem die Linie immer ihre Bewegungsimpulse, ihre Wege, ihre Verläufe, ihre eindimensionalen wechselnden Ausrichtungen beibehält. Und dennoch besetzt und durchdringt sie die zweidimensionale Fläche und bewirkt auch eine dreidimensionale, räumliche Erfahrung. Tobey entwickelt eine unglaubliche Vielfalt linearer Bewegungen, die immer frei beweglich bleiben; sie bleiben lineare Verläufe. Nie werden sie zur Eigenschaft einer Fläche oder einer Raumkonstruktion; nie werden die Linien zu Hilfsmitteln für etwas anderes. Alles bleibt im Zustand des Werdens, *in statu nascendi*, von der ersten Dimension ausgehend.

Man hat diese Bewegungsfreiheit der Linie bei Tobey eine «skripturale» genannt. Das Wort «skriptural» taucht bis zum Überdruß im Zusammenhang mit seiner Kunst auf, scheint es doch etwas auf den Begriff zu bringen, was uns stets zu entgleiten droht: das «Gewimmel» der unfixierbaren Eindrücke, die «wirbelnden Massen» (Tobey). Der Begriff des «Skripturalen» ist dennoch ziemlich unangemessen, weil Tobeyes Linien bei aller Bewegungsfreiheit nie bloß ihre eigenen Verläufe beschreiben und auch nie zeichenhaft werden, sondern sie verdichten und vernetzen sich immer zur Strukturierung einer Fläche; sie lassen sogar farbige Ausbreitung entstehen; aus ihnen bilden sich Raum und bildhafte Einheit. Es handelt sich also um eine gänzlich *malerische* Verwendung der Linie.

In einem Bild mit dem Titel «White Writing» (Seite 34/35), bei dem also das «Schreiben» sogar im Titel vorkommt, wird deutlich, was Tobey damit meinte, ein Bild zu «schreiben». Nichts ist abgegrenzt zu Formen; durch die lineare Offenheit verbindet sich alles mit allem. Tobey sagt: «Ich habe danach getrachtet, meine Malerei „ganz“ zu machen»; «sie mußte *in einem* realisiert werden oder gar nicht – das Gegenteil dessen, was ich früher unter Bildaufbau verstanden hatte».

Diese Entwicklung des Bildes aus linearen Bewegungen erinnert ein wenig an Paul Klee, der ebenfalls etwa eine Pflanze nicht als einen abgrenzbaren Zustand angesehen hatte, sondern als eine «Genesis» von bewegten Zusammenhängen und Kräften. Tobey hatte Klee – und auch Lyonel Feininger – besonders geschätzt; wichtiger waren für ihn aber zwei andere Anregungen. Die eine ist die ostasiatische Malerei. Tobey war 1890 im mittleren Amerika geboren und an verschiedenen Orten aufgewachsen, 1911 nach New York gekommen und dort mit 28 Jahren der Baha'i-Religionsgemeinschaft beigetreten. Ab 1922 war er Kunstlehrer in Seattle, wo er sich mit einem chinesischen Studenten befreundete, der ihn in die ostasiatische Pinselführung, Kalligraphie und Bildauffassung einführte. Später, 1934, reiste Tobey selbst nach China und Japan, wo er, wie er sagte, den «entscheidenden kalligraphischen Impuls» empfing, um ab 1935 seine «white writings», seine Malerei der (zunächst) «weißen Schrift» zu entwickeln.

Tatsächlich kann man viel «Östliches» in Tobeyes Kunst – und der dahinterstehenden Weltsicht – erkennen. Dennoch sind seine Bilder abgeschlossene abendländische Tafelbilder. Tobey sagte selbst: «(...) als ich mich in Japan und China mit der Sumi-Tusche und dem Pinsel herumschlug und versuchte, die Kalligraphie des Fernen Ostens zu verstehen, wurde mir bewußt, daß ich niemals etwas anderes sein würde als der westliche

Mensch, der ich bin».

Die zweite Anregung kam aus Paris, das Tobey 1925 besuchte; sicher hat er jene Anregung auch während seines Aufenthaltes in England 1930-1938 weiter verarbeitet: die Formengrenzungen des Surrealismus, insbesondere von André Masson, der in den zwanziger Jahren unter dem Begriff des «automatischen Schreibens» eine linear-gestische Malweise entwickelt hatte.

Was Tobey dann seit Ende der dreißiger Jahre an unabgrenzbarer Linearstruktur als Malerei entwickelte, war dennoch erstaunlich eigenständig. Das Bild erfüllte sich insgesamt mit Bewegung, mit einem wimmelnden Sich-Ausbreiten von Strukturen, in denen nichts mehr figurhaft hervortritt. Diese Strukturen überziehen das ganze Bild und wachsen in ihm zu *einem* zusammen. Ab 1944 wurde Tobey durch Ausstellungen in Amerika bekannt, ab 1955/56 auch in Europa. Nun erst, mit 66 Jahren, konnte Tobey von seiner Malerei leben; 1960 ließ er sich in Basel nieder, wo er 1976 starb.

In Europa wurde er im Zusammenhang mit dem amerikanischen abstrakten Expressionismus eines Pollock, Kline, De Kooning bekannt. Vordergründig erschienen die Prozessualität und Bewegungsqualität seiner «formlosen» Bildstrukturen vergleichbar, auch das «all over» ihrer das Bild insgesamt erfüllenden Ausbreitung. Tatsächlich könnte aber der künstlerische Unterschied kaum größer sein. Bei Pollock verfolgen wir die gestischen Mal- und Spritz-Spuren; die gesehenen Bewegungen des Bildes sind identisch mit den Bewegungen des tänzerischen Farbauftrags durch den Künstler. Bei Tobey treten zwar auch Bewegungen einzelner Pinselspuren in den Blick, doch die Bewegung des Bildes – und unseres Sehens – ist eine ganz andere: Sie breitet sich von Lineament zu Lineament aus und vollzieht sich im Zwischenbereich dieser Strukturen als ruhige und allmähliche Verbindung, Verdichtung und Auflösung.

Darin liegt die große Spiritualität von Tobey's Bildern: daß ihre Bewegungsprozesse letztlich nicht vom Pinsel ausgeführt werden, sondern vom Auge. Die vielfachen linearen Malaktionen verweben sich so dicht, daß man sie als Betrachter nur partiell nachvollzieht. Man folgt nicht den Linien, sondern den Abstufungen und Nuancierungen ihrer *Bezüge*. Damit hängt auch das ganz andere Format zusammen – ein kleineres, oft sogar sehr kleines Format. Das Bild breitet sich nicht aus, sondern es wächst zusammen. Die Bewegungen des Auftauchens, Sich-Unterscheidens, Sich-Verwandeln und Wieder-Einbindens entstehen erst allmählich beim Überblick über das Ganze – nicht schon beim Verfolgen des Einzelnen. Die Einzelbewegungen ordnen sich immer mehr dieser atmenden Ganzheit unter, die bei längerer Betrachtung zunehmend an Stille gewinnt.

Man sieht sich ein in eine Beziehungswelt, die nie stillsteht, in der das, was wir beim Sehen hervorheben, sich gleich wieder in ein größeres Gefüge einbindet. In dieser Gesamtheit, die keine Form hat und keine Abgrenzbarkeit, wandelt sich die Farbe zur Transparenz des Lichts und die Unterscheidung zwischen Vorne und Hinten zu einem «dichten Raum», wie Gottfried Boehm es genannt hat. In diesem sich aufladenden Aktionsraum wandert unser Blick unaufhörlich, ohne etwas festhalten zu können – und findet doch dabei eine immer größere Ruhe.

Diese Ruhe ist bei jedem Bild eine andere. Jedes Bild von Mark Tobey entwickelt einen besonderen «Zustand» anschaulicher Bildwerdung, womit das jeweilige Zusammenspiel aller auftauchenden malerischen Momente gemeint ist. Die Bilder sind erstaunlich verschieden. In dem Unterschied eines nervös durcheinanderschnellenden Gefüges zu einer Spannung aus großen Kurven und dazwischentretenden Widerständen oder zu einem dämmerigen Verebben aller Bewegungsansätze liegt die jeweilige Mitteilung. Die Linie kann scharf, weich oder sogar aufgelöst sein. Immer entsteht ein anderes Zusammenklingen. All das ist besonders schwer mit Worten zu beschreiben, und in den schönsten Bildern ist diese Verdichtung aus Linien, Farben, Bewegungen und Transparenzen besonders erfahrungsgesättigt – wie Tobey sagt: ein Abstraktes, das wir in der Natur wiederfinden können oder dort schon erlebt zu haben meinen.

Es ist eine stille Kunst, aber keine harmlose und durchaus nicht nur eine im Ästhetischen verharrende. Sie

hat eine Radikalität, die uns den Boden unserer konventionellen Welterfahrung unter den Füßen wegzuziehen vermag. Sie hat eine Stille, die sich aus dem Sehen in unserem Innern aufbaut und zunehmend zu einem Bewußtsein verdichtet. Sie kann eine durchdringende Intensität erreichen, in der vieles, was für uns bisher im Vordergrund stand, unwichtig wird, bei der vielmehr Vordergrund und Hintergrund zur Einheit gelangen. Die Einheit dieser Bilder, die alles integriert, entwertet nicht das Einzelne; ihre Einheit ist keine totalitäre. Sie macht sogar das Einzelne, die Nuancierung, das Aperçu, das Unverhoffte erst sichtbar. Tobey's Bilder sensibilisieren die Augen und Sinne für das Besondere. Man sieht um so mehr, je länger man sie betrachtet. Doch alles, was wir sehen, ist unfixierbar; es entsteht aus dem Ganzen und bindet sich ein in Ganzes, und dieses Ganze bleibt selbst nie das gleiche. Das Ganze jedes Bildes ist das, was beim Betrachten *zwischen* all seinen Einzelheiten zusammenwächst. Es ist ein atmendes, bewegliches, werdendes Ganzes, das nicht bereits im Bild fixiert ist, sondern das, von ihm ausgehend, immer neu und lebendig *im Betrachter* entsteht.