

# Mark Tobey

Autor(en): **Ammann, Jean-Christophe**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 12: **Eigenheime**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-41295>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

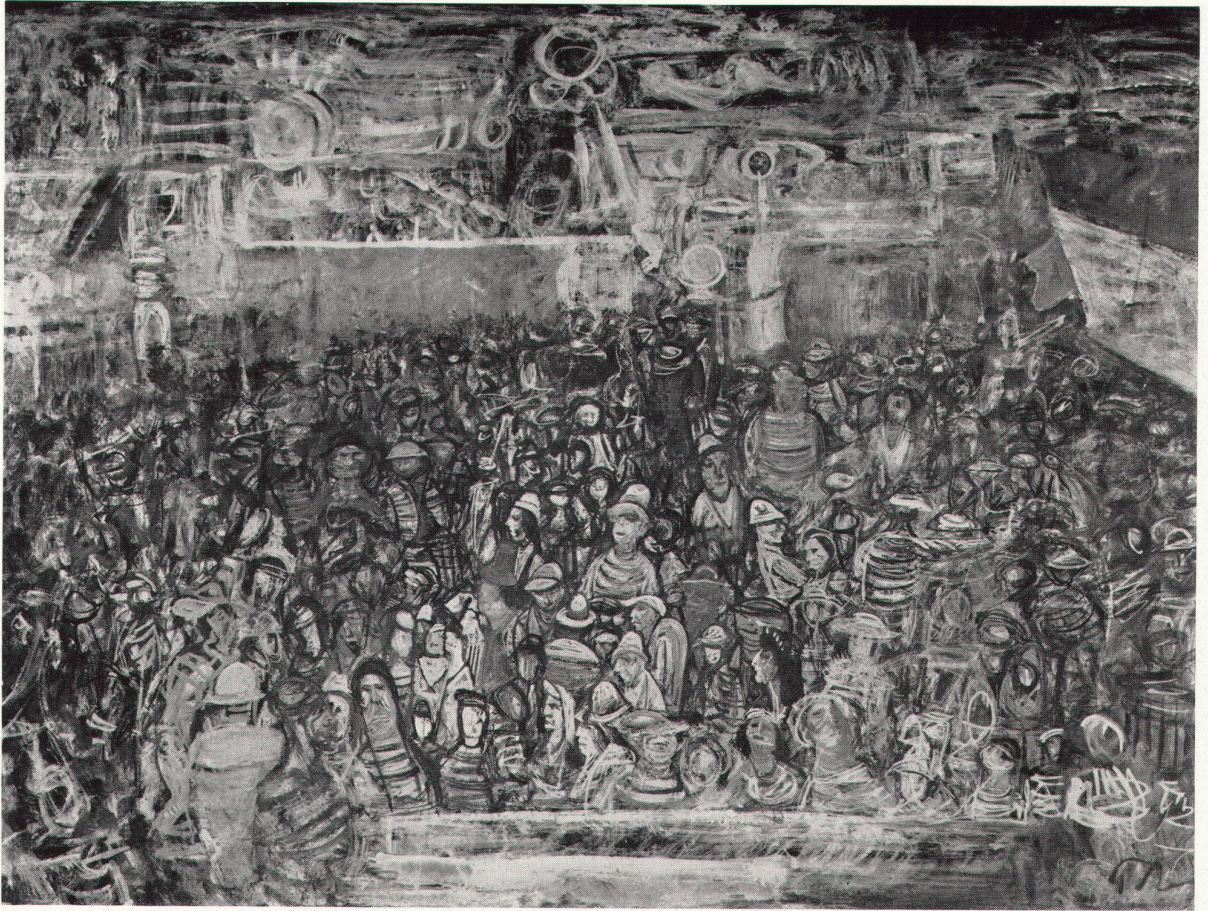
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.





1

1 Mark Tobey, Die Versammlung, 1942. Tempera. Galerie Beyeler, Basel  
L'assemblée. Détrempe  
The Gathering. Tempera

2

2 Mark Tobey, Durchscheinendes Licht, 1942. Tempera. The Museum of  
Modern Art, New York  
Lumière transparente. Détrempe  
Threading Light. Tempera

«Ich selbst nehme keine feste Position ein. Dies kann vielleicht die Bemerkung erläutern, die jemand machte, während er sich meine Bilder ansah: 'Wo ist das Zentrum?'  
Es ist eine Art von Bildern, in denen es den Betrachtern nicht möglich ist, sich auf irgend etwas auszuruhen.»<sup>1</sup>

Mark Tobey gehört zu den wenigen Malern des 20. Jahrhunderts, deren Geste ihre fundamentale Vitalität bewahrt hat. 1890 in Centerville im Staat Wisconsin geboren, beginnt er 1909 in Chicago als Modezeichner. Daneben entwirft er Titelblätter für Magazine. 1911 kommt er nach New York. Dort entstehen Porträtzeichnungen in Kohle, Bleistift und Pastell, die 1917 in seiner ersten Einzelausstellung in der Galerie Knoedler (New York) zu sehen sind. In den Krisenmonaten nach dem Ersten Weltkrieg entdeckt er den Bahá'í-Glauben, den der Perser Bahá'u'llah (1817–1892) ins Leben gerufen hatte: ein religiöser Universalismus optimistischer Prägung. Aus dieser Zeit

stammt das Aquarell «Conflict of the Satanic and Celestial Egos» (1918<sup>2</sup>), eine expressive allegorische Darstellung, wohl unter dem Eindruck des Werkes von William Blake entstanden. Auffallend sind der starke Hell-Dunkel-Kontrast sowie die Betonung des Bewegungselementes auf Grund einer fließenden, welligen Pinselschrift. In der Folge bildet sich eine symbolische Stilisierung der Bewegung im Sinne der Sichtbarmachung eines inneren Zustandes: «Self-Portrait» (1920) besteht aus kurvigen, teils über den Gesichtsumriß hinausführenden Linienzügen, die von Diagonalen und steilen Geraden durchschnitten werden, ohne allerdings den Rhythmus zu unterbrechen. Es scheint sich um einen der ersten Versuche zu handeln, den organischen, rein aus einem Liniengefüge bestehenden Raum mit Mitteln des Kubismus – den er zwar «für sich» erst 1923 entdeckt – zu unterteilen.

Diese Art von Bewegungsorganik beschäftigt Tobey bis in die späten fünfziger Jahre. Ein Gestaltungsvorgang, der sich offensichtlich vom Stil des «white writing» abhebt. «Before Form» von 1929, surrealistisch beeinflusst, bildet einen Dschungel organisch-pflanzlicher Linienbündel. «Modal Tide» von 1940 ist eine Variation des gleichen Themas, jedoch ohne die plastisch-sinnliche Formgebung der Arbeit von 1929 zu besitzen. 1947 malt Tobey eine Kreuzabnahme («The Deposition»), die stilistisch deutlich mit den oben genannten Werken zusammenhängt: kurvig ausgezogene, immer neu ansetzende Pinselstriche halten skizzenhaft eine Dreiergruppe fest. Von hier führt nun der Weg direkt zu den großartigen Werken wie «Voyage of the Saints» (1952): ein dichtes, die ganze Fläche bedeckendes Netzwerk leicht gekrümmter Bleistiftstriche auf rötlichem Temperagrund, mehrstufig zu pyramidenartigen Formeinheiten verknüpft. Der Umstand, daß ihr Schwergewicht bald vorne, bald hinten liegt, ergibt einen Rhythmus, der jenem von Schreitenden ähnlich ist. Trotz der Dichte der





2

parallel gebündelten Linien zeichnet sich eine deutliche Artikulation ab. Ein späteres Blatt dieser Serie, «Medieval Landscape» von 1955, zeigt ein räumliches Zusammenschließen der Linien in gedrängte, ovale Formgruppen und gestauchte Wellenrhythmen bei Konzentration der Bildanlage zur Mitte hin. – Um diese Formentwicklung als Ganzes zu erfassen, war es notwendig, sie bis in ihre letzten Manifestationen zu verfolgen. Da sich der eigentliche, auf dem «white writing» beruhende Stil Tobey erst anfangs der vierziger Jahre vollends entfaltet, soll zuerst den mehrspurig verlaufenden Stilkriterien bis zu dieser Zeit nachgegangen werden. Die 1920 einsetzende Reaktion gegen die traditionelle Räumlichkeit wird keineswegs konsequent weitergeführt. Es entstehen Arbeiten von einer verblüffenden Banalität, wie zum Beispiel «Middle West» von 1929: eine perspektivisch gestaltete Straßenkreuzung mit länglichen, völlig neutral gehaltenen Häusern. In den folgenden Werken dieser Entwicklungslinie zeigt sich eine Befreiung der Pinselschrift bei entsprechender Lockerung des Bildgefüges. Das Thema «Tierwelt unter dem Einfluß des Mondlichtes»<sup>3</sup> führt zu Kompositionen mit wenigen

isolierten, auf ein Spannungsverhältnis ausgerichteten, teils schwarzumrissenen Formen («Alaska Moon», «Three Birds», beide von 1934). Das Problem der Dynamisierung des Flächenraumes mittels des Volumens wird auf zwei verschiedene Arten ersichtlich. Entweder sind es Bildelemente in extremen Gleichgewichtsarrangements («Three Birds») oder durch einen Farbrückhalt entmaterialisierte, schwebende Körper («Table and Ball», 1936). Ein Stil mehr didaktischen Charakters, den Tobey nach 1937 nicht weiter verfolgt hat. Die Mehrspurigkeit bildnerischer Wege in den Jahren vor 1940 zeigt die Schwierigkeiten der eigentlichen, sein Werk kennzeichnenden Stilbildung. Ansätze davon dringen allerdings sporadisch immer wieder durch. Daß das kalligraphische Element Tobey intuitiv gegeben war, ist zum Beispiel in Schriften auf Umschlagblättern der «Saturday Evening Post» von 1907 und 1917 ersichtlich. Hinzu tritt sein auf die Zeit von 1920 sich beziehender Hinweis, daß er Kompositionen malte «full of minute forms or patterns»<sup>4</sup>. Die 1922 in New York entstandenen burlesken Szenen, Vaudevilles und Harlemtänzer dürfen, obwohl nicht erhalten, in gewisser Hinsicht als Vorläufer jener durch das «white writing» begründeten Stilrichtung gelten, bevölkern sie doch als expressive Elemente in den «Broadway»-Bildern von 1943 das Straßenbild. – 1923 befreundet sich Tobey mit dem chinesischen Studenten Teng Kuei, der ihn in die Techniken ostasiatischer Malerei, in ihre Spiritualität, in Kalligraphie und kompositorische Methoden einführt. Die bildnerische Reaktion auf diese Begegnung erfolgt aber erst rund zehn Jahre später, ausgelöst durch einen Japan-Aufenthalt (1934), der seiner Arbeit den entscheidenden «kalligraphischen Impuls» vermittelt<sup>5</sup>. Tobey schreibt nachträglich darüber: «Das 'white writing' tauchte in meiner Kunst auf wie Blumen, die zu gegebener Zeit aus der Erde drängen. Diese Methode erlaubte mir, die frenetischen Rhythmen der modernen Großstadt zu malen ... Anders ausgedrückt: Durch die kalligraphische Linie ließ sich das rastlose Pulsieren unserer heutigen Städte einfangen. Ich begann damit in England in Devonshire, 1935.»

Nach einer kurzen Zeit plastischer Versuche, 1927 – weibliche, gedrungene Torsi von praller Formgebung –, entsteht 1933 in Devonshire die wegweisende Pastellzeichnung «Cirque d'hiver»: Ein Stakkato von stachlig-winkligen Strichelementen, die aber noch eine, wenn auch schwach gedeutete gegenständliche Ausgangslage besitzen. Es sind mit Lichtern versehene Stahltürme, deren Strahlenfächer Tobey durch das Strichgewirk Gestalt verliehen hat. Bildnerisch gesehen, bedeutet dies: Das Licht als dynamischer Faktor wird Vorwand einer polyfokalen Raumstruktur, wobei die Lichtquellen Energiezentren im Strukturfeld darstellen. Das zum Rande hin offen auslaufende, teils in der Farbe versickernde Strichgebilde gibt dem Raum eine atmosphärische Dichte, welche nun das 1935, die «weiße Schrift» begründende «Broadway Norm» nicht mehr besitzt. Wenn man in Tobey's Werk, vor allem nach 1943, immer wieder auf bildlogische Inkonsistenzen stößt, so gibt diese Arbeit den Grund dafür. Tobey's Malweise ist grundsätzlich narrativ, eklektisch, und wenn er sich erst in relativ späten Jahren zu einem einheitlichen Stil durchringt, so weist dies auf die Intensität des erzählerischen Impetus (wesentlich graphischer Natur). «Broadway Norm» ist, bildlogisch gesehen, insofern ein Widerspruch, als es einen geschlossenen weißen Linienknäuel räumlich in einer Fläche zeigt. In der Folge wird Tobey den Widerspruch aufheben, indem der Linienknäuel oder das Strichgewirk den Bildraum selbst ergibt oder zumindest in eine organische Verbindung mit der Randzone tritt (oder die Randzone erhält dank einer genauen Begrenzung eine quasi außerbildnerische, «ästhetische» Funktion). Tobey muß rasch erkannt haben, daß die Ungegenständlichkeit im Entwicklungsstadium seines «white writing» noch keine immamente Notwendigkeit barg, und «Broadway», 1936 entstanden, weist dann auch auf eine gegenständliche Ausgangslage. Der





3

3  
Mark Tobey, Fluß der Nacht, 1943. Tempera. Portland Art Museum  
Flots nocturnes. Détrempe  
Flow of the Night. Tempera

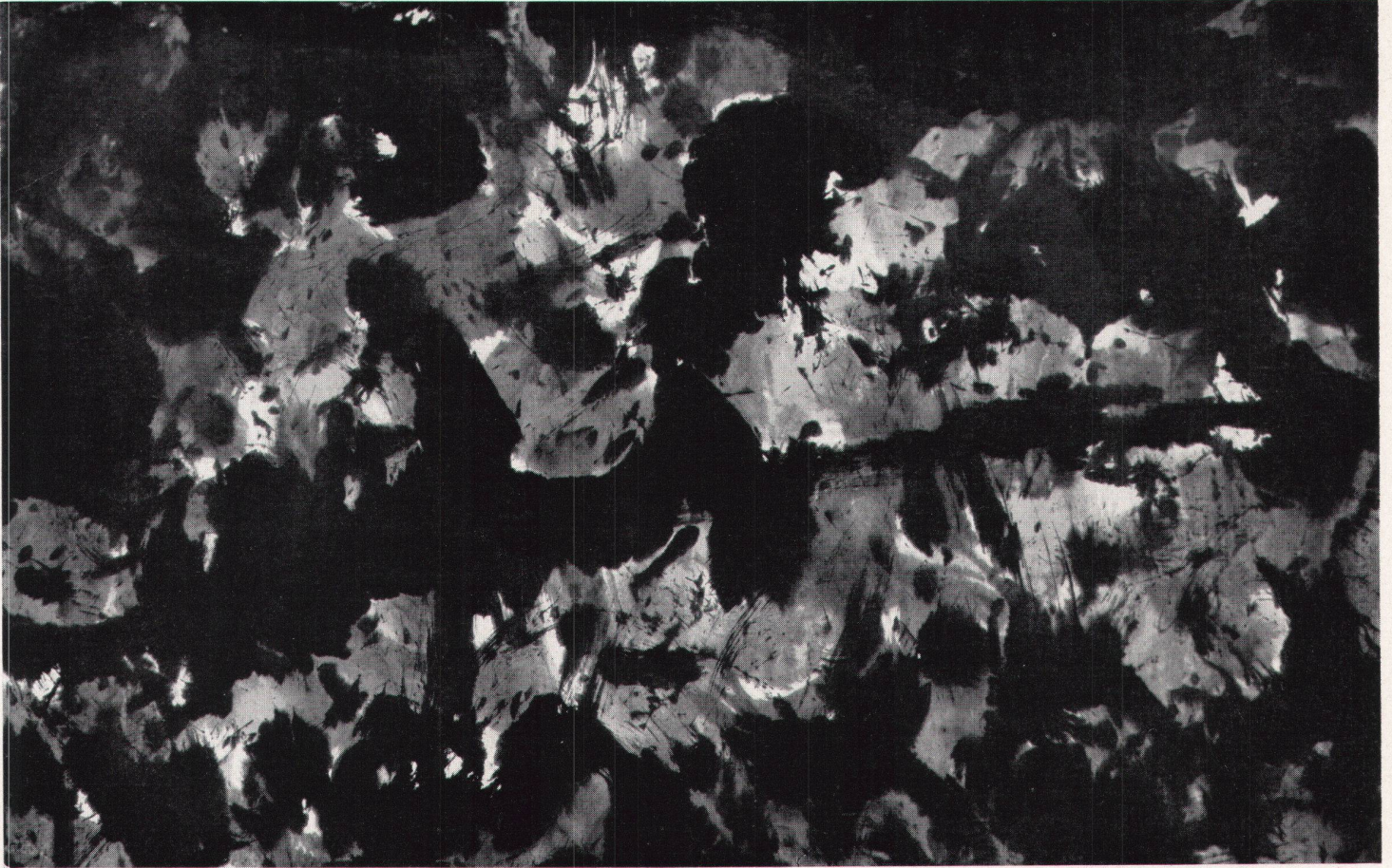
4  
Mark Tobey, Alternativen, 1957. Sumi-Tusche. Kunstmuseum Winterthur  
Alternatives. Encre de Chine  
Alternatives. Sumi-ink

Photos: 1, 2, Manfred Tischer, Düsseldorf; Michael Speich, Winterthur  
Die Farblichés der Abbildung 6 wurden in freundlicher Weise durch die  
Galerie Beyeler, Basel, zur Verfügung gestellt

frontale, überhöhte Einblick in die Straßenschlucht – ein Blickpunkt, den Tobey auch in den späteren Arbeiten gleichen Charakters bewahrt, weil er das totale Erfassen des Motivs ermöglicht – hält in einer weißen, beweglichen Pinselschrift auf rötlich-blauem Grund den nächtlichen Eindruck der von Neon erleuchteten und von Menschen überfüllten Straße fest. Die Randzone ist hier durch Farbunterschiede und Schriftabbildung deutlich begrenzt, so daß die Einheit gewahrt wird. – Auf den «Broadway» folgen nun Arbeiten, die zu den besten im Œuvre Tobey gehören. Es handelt sich um Werke, die ausschließlich zwischen 1940 und 1945 entstanden sind: «The Gathering» (1942), «Broadway Boogie» (1942), «Flow of the Night» (1943). Erstmals wird im Gestaltungsprozeß Tobey explizit eine Komponente ersichtlich, die bis dahin nur verschiedentlich, latent zum Ausdruck kam: die obsessionelle Repetition einer Geste, welche in ihrer verhaltenen Aggressivität die Gesetzmäßigkeit einer intuitiven Raumschematik befolgt. «The Gathering» zeigt im unteren Bildfeld eine dichtgedrängte Volksmasse von Bruegelscher Intensität in der Erzählung, im oberen Drittel eng verkeilte Buden, Flaggen und Fassaden suggerierende Gevierte mit eingeschriebenen Arabesken. Die flächenfüllende, geradezu auf eine Raumangst tendierende Wiederholung von ähnlichen Elementen, bei Verzicht auf jeglichen Farbkontrast, ergibt ein uniformes Bildfeld, allerdings noch statischen Charakters durch die Fixierung der in der Menge eingeeengten Figuren. Es stellt sich hier eine überraschende, nicht zufällige, weil vom Bildprozeß selbst her diktierte Parallele ein zu den Arbeiten Jean Dubuffets vor allem aus dem Jahr 1961 (ein Werk, das mehr noch als jenes von Tobey und Pollock wesentlich auf der Basis der Repetition entstanden ist). – In «Broadway Boogie» und «Flow of the Night» wird nun das vorher gegenständlich umrissene Vokabular in eine in unzählige Bildmomente artikulierte weiße Pinselschrift aufgelöst. Ein undurchdringliches, apokalyptisches Gewirr, durchsetzt von Wörtern, Zahlen, grotesken Figuren und Fratzen. Die gegenständliche Ausgangslage bleibt vorhanden, indem das Kompositionsschema jenem von «Broadway» (1936) folgt. Brigitte Zehmisch hat in bezug zu diesen Bildern treffend von einer Umsetzung «audio-visueller Eindrücke»<sup>6</sup> gesprochen. Das «white writing» ist für Tobey Mittel für ein spezifisch bildnerisches Anliegen. Es ermöglicht ihm, «den Ansturm und Aufruhr der großen Städte [zu] malen, das sich Verflechten der Lichter und die Ströme der Menschen, die in den Maschen dieses Netzes gefangen sind». Man denkt bei diesen Worten und entsprechend bei den Bildern unwillkürlich an Célines Beschreibung New Yorks in «Voyage au bout de la nuit»: «la grande marmelade des hommes dans la ville»<sup>7</sup>.

In der gleichen Zeit, von 1941 bis 1944, ergibt sich wiederum eine Parallelentwicklung, die aber, weil die Ausgangslage räumlich stark auf die Fläche bezogen ist, relativ rasch zu einer totalen Abstraktion führt. «Rummage» von 1941 zeigt den aufrißartigen Einblick in ein mehrstöckiges, fassadenloses Haus, wo figürliche Elemente durch eine flüssige Verbindung und Verschachtelung der Kompartimente erzählerisch assoziiert werden. In «Threading Light» (1942) wird nun die vorher räumliche Kompartimentierung in ein transparentes geometrisches Liniengerüst mit wiederum eingeschriebenen gegenständlichen Elementen wie Vögeln und Figuren umgewandelt, überspielt von weißen, fließend-welligen, teils locker gebündelten Linien. Der Unterschied zur «Broadway»-Serie liegt im Umstand, daß dort das «white writing» die Bildstruktur selbst schuf, folglich in bildnerische Momente gestaltet war, dagegen hier, auf Grund der Kompartimentgliederung, fließend-frei im Sinne von Lichtstrahlen die Fläche überfluten kann (was nicht ausschließt, daß es sich an gewissen Stellen zu gegenständlichen Gebilden konzentriert). Die folgenden Arbeiten sind nun völlig ungegenständlich. «Transition to Forms» und «Drift of Summer», beide von 1942, bilden einen dichten, undurchdring-





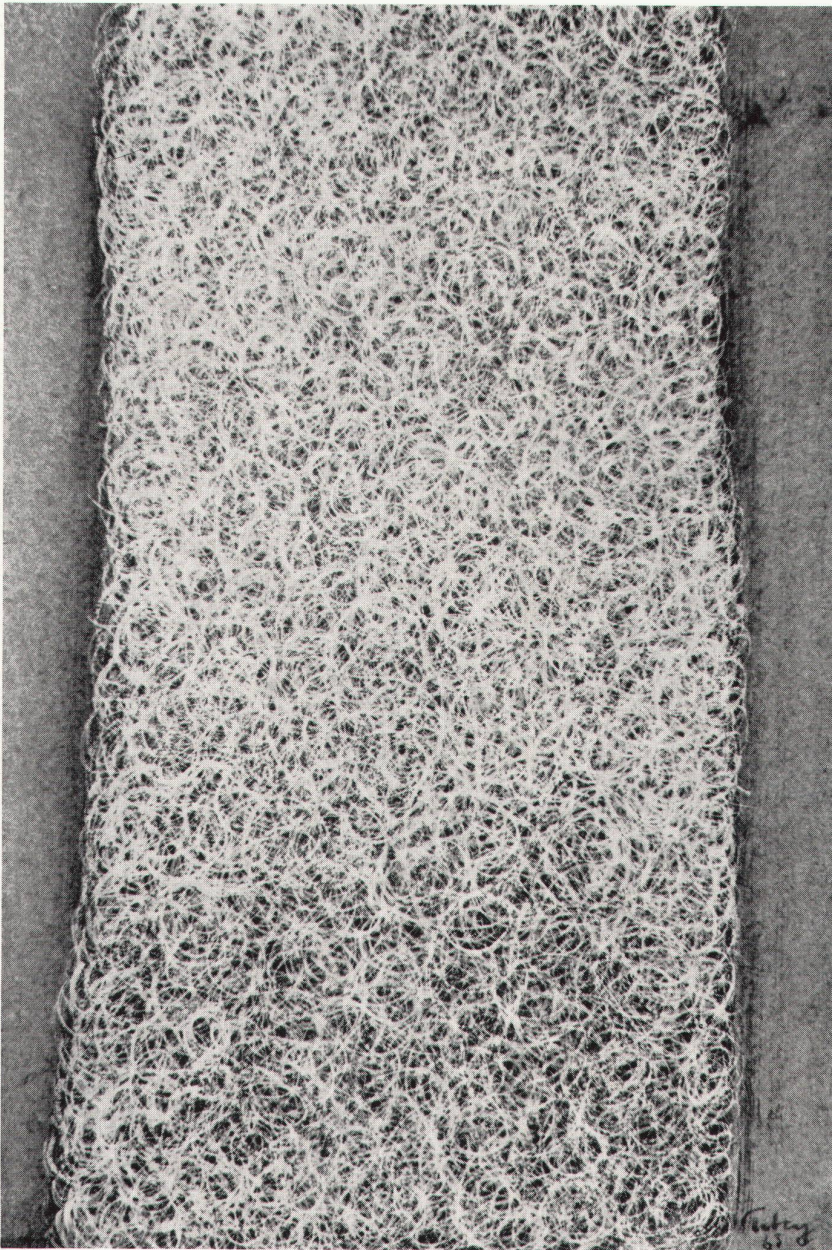
4

lichen Regen nadelartiger Pinselstriche, phasenweise wie von Böen durchpeitscht. Interessant ist, daß die Striche noch nicht autonom, in Schichten übereinanderliegen, sondern von unzähligen Kreiszellen fächerartig ausstreben. In «New York» (1944) sind nun auch die Energiezellen verschwunden. Die gesamte Bildfläche – außer einer umlaufenden, genau begrenzten Randzone – wird durch eine unendliche Menge von in allen Richtungen liegenden Nadelstrichen vielschichtig bedeckt. Betrachtet man das im gleichen Jahr entstandene Temperabild «The Way», so wird die Bedeutung der Randzone – auch «The Way» besitzt eine – klar ersichtlich. Das nach oben horizontartig sich lichtende Strichgestrüpp besitzt wie «New York» keine spezifischen Energiezellen, wird jedoch willkürlich durch Gerade vertikal, horizontal und in der Schräge großflächig aufgeteilt (was bildlogisch eine Inkonsequenz darstellt). Das erzählerische Element ist in Tobey derart stark verhaftet, daß es öfters in verschiedenen Intensitätsgraden bildinadäquat durchbricht. Indem er eine Randzone schafft oder ein kontinuierliches Unendliches unterteilt und räumlich ineinanderschiebt (zum Beispiel «New York Tablet», 1946), stellt er das Unendliche dar, bildet es ab. Wir haben schon darauf hingewiesen, daß die Randzone, genau begrenzt oder organisch mit der Bildfläche verbunden, als Widerspruch nicht zum Ausdruck kommt – schließlich ist es gerade die Dialektik von Wesentlichem (die kontinuierliche Unendlichkeit in der Wiederholung der Geste) und Zufälligem (die erzählerischen Einschübe), was den faszinierenden Stil Tobey ausmacht – die «kubistische» Fragmentierung muß jedoch zu einer unmittelbaren bildlogischen Inkonsequenz führen. – Tobey schafft sich nun auch eine, seiner Bildstruktur gemäße Terminologie. Er spricht in einem 1946 veröffentlichten Aufsatz<sup>9</sup> von der «living line», der lebendigen Linie, dem «multiple space», einer Vervielfachung des Raumes, und dem «moving focus», dem polyfokalen auf einem beweglichen Augenpunkt beruhenden Raum. Mitte der vierziger Jahre hat er einen ersten Höhepunkt erreicht.

fachung des Raumes, und dem «moving focus», dem polyfokalen auf einem beweglichen Augenpunkt beruhenden Raum. Mitte der vierziger Jahre hat er einen ersten Höhepunkt erreicht.

Fassen wir kurz zusammen: Der Durchbruch anfangs der vierziger Jahre erfolgt auf Grund des sich ab 1934 progressiv bildenden, stiladäquaten «weißen» Schriftelementes. Über die figurative Assoziation potenzierte es Tobey zum universalen, flächenfüllenden Zeichen. Im Moment der Sättigung sowohl in Ausdehnung wie Komplexion verliert es nun aber seine immanente Notwendigkeit. Das Aufbrechen der dichtgefüllten Fläche als Folge führt erneut zu figürlichen Einschüben («Homage to the Virgin», 1948), ohne aber die Entwicklung voranzutreiben. Erst der Einsatz der Farbe bringt die wesentliche Änderung. Die nächsten zehn Jahre werden allgemein durch die schwierige Umstellung vom linearen, unfarbigen Strichelement zur breiteren Pinselschrift als Farbträger gekennzeichnet. Was vorher das «white writing» an Bilddynamik virtuos vollbrachte, wird, vorerst bei größerem Raster, durch das Kolorit ins Meditative gewandelt. Die Arbeiten zu Beginn 1950 weisen deutlich auf dieses Kriterium hin. Es sind Gevierthäufungen in lockerer Anordnung und zarten, abgestuften Tönen («Delta», 1952; «Transit II», 1954), Formauffrisse in der Art von Fensterfassaden («City Patterns», 1954), in isolierte, unregelmäßige Flächen eingeschriebene kalligraphische Fragmente («Street», 1954). Diese Zwischenperiode wird 1957 mit einer Serie von Blättern in Sumi-Tusche abgeschlossen. Neben breitspurigen Schriftbildern finden sich betont räumliche, die Gesamtfläche beanspruchende Hell-Dunkel-Kontrastschichtungen («Calligraphic Sumi Still Life», 1957; «Alternatives», 1957). Sie bilden gleichsam die Synthese einer Entwicklung, die zu Beginn auf Grund der Einbeziehung des Kolorits eine





5

statische Bildstruktur bedingte, in der die Präsenz der Farbwerte an sich ihre Übernahme in eine stiladäquate Schrift antizipieren mußte. Die Sumi-Arbeiten führen mit Vehemenz erneut die Geste ins Bildfeld, und zwar mit einer nie zuvor erreichten, wie eine Befreiung wirkenden Spontaneität. Die Kühnheit des sonst stets gemiedenen Kontrastes weist auf die innere Gelöstheit und die Distanznahme zum Thema. – Es wäre sicherlich falsch, die eben aufgezeichnete Entwicklung in den Jahren nach dem Krieg bis 1957 zu verabsolutieren. Sie mag zwar dem spezifischen Anliegen Tobey's in dieser Zeit entsprechen; wie in anderen Perioden gibt es aber auch hier eine Mehrspurigkeit. Zu nennen wären die bereits angeführten, von der «surrealistischen» Richtung her stammenden Temperablätter wie «Voyage of the Saints» (1952). Daneben gibt es Blätter von 1950 und 1951, die bereits ein dichtes farbiges kalligraphisches Farbnetz aufweisen, jedoch einen wesentlich graphischen Charakter besitzen («Universal City», 1951). Tobey malt auch weiterhin «white writings», meistens aber in Verbindung mit formal-farblichen Gegensätzen, so in «Edge of August» (1953), wo das nach oben strebende Liniengespinnt

in der linken unteren Ecke durch ein kompaktes rosablaues Dreieck begrenzt wird.

Die Ende der fünfziger Jahre einsetzende, bis heute andauernde Periode bildet den zweiten Höhepunkt in Tobey's Schaffen. Die Formmomente wachsen nach 1957 mehr und mehr zusammen. Der Strich und das kalligraphische Zeichen sind nicht mehr ausschließlich vorherrschende Bildelemente: Die Zellenfläche, 1954 noch isoliert-statisch verwendet, wandelt sich in «Tatouage» (1958) zu einer locker verbundenen, intensiv blauen Gitterfiguration, welche in einem in dunklen Gelbtönen gehaltenen Bild aus dem gleichen Jahr («Moisson jaune») zu einem dichtgewirkten Gewebe zusammenwächst. – Es entstehen nun Arbeiten von einer hinreißenden Schematik in der Wiederholung identischer Elemente. Die außerordentliche Sensibilität in der Farbgebung läßt jedoch die Intensität der Repetition zugunsten eines vergeistigten Kontinuums zurücktreten. Gerade bei diesen Bildern, wo die harmonische Farbdichte ein Höchstmaß an Abstraktion erreicht, stellt sich die Frage nach dem Tobey's Werk wesentlich kennzeichnenden Raum-Zeit-Kriterium.

Die Ausgangslage im Gestaltungsvorgang besteht in der unendlichen, komplexen Wiederholung des gleichen Bildelementes, ein Kontinuum bewirkend, welches einem Teil seiner selbst äquivalent ist. Insofern verhält sich die Zeit zum Raum wie die Form zum Inhalt, das heißt: der Raum als durch die Repetition bedingte Ausdehnung ergibt die Form, der bildnerische Vorgang der Wiederholung (ein Zeitelement) den Inhalt. Nun besitzt allerdings die Form als Ausdehnung mehr den quantitativ-äußeren Aspekt einer zeitlichen Einheit, so daß vom Zeit-Inhalt-Verhältnis als von einem qualitativ-inneren Moment gesprochen werden kann. Tobey's Malerei ist also gewissermaßen eine spezifische qualitative Zeitverwandlung, wobei sich ein eigentliches bildnerisches Raumproblem außer der Mehrschichtigkeit und der Farbwirkung gar nicht stellt. Die Identität von Raum und Zeit, Form und Inhalt schließt notwendigerweise eine bestimmte vektorielle Bewegung aus. Das ist auch in den streng schematischen Arbeiten der Fall: Bewegung gibt es nur als optische Wirkung einer Vielzahl von Formmomenten, von denen der einzelne, weil unendlich wiederholt, neutralisiert und in seiner Bestimmung an den Ort gebunden wird. – Über den Raum schreibt Tobey: «Die Dimension, die für den Schaffenden zählt, ist der Raum, den er sich selbst schafft. Dieser innere Raum ist dem Unendlichen näher als der andere, und es ist das Privileg eines ausgeglichenen Geistes ..., sich des inneren Raumes so bewußt zu werden, wie er sich des äußeren bewußt ist.» Es ist bezeichnend, daß Tobey's Formulierung des Unendlichen mehr auf ein zeitliches denn auf ein räumliches zielt, und insofern haben die Worte Bedeutung: «Das Hauptproblem der Malerei liegt für mich, glaube ich, im Rhythmus und in der plastischen Form, wie in der Empfindung des Farbauftrages, was man Struktur oder Gewebe nennen könnte.» Und weiter: «Ich denke oft an Chopin, wenn ich arbeite. Von Zeit zu Zeit habe ich Ideen, bisweilen auch keine. Die Ideen kommen bei der schöpferischen Arbeit selbst. Ein Komponist kann, wenn er erst eine Serie von Tönen gefunden hat, aus ihnen eine ganze Symphonie schreiben.» – Der allgemeinen Benennung vom Inhalt als einer spezifischen qualitativen Zeitverwandlung stellt sich das von Tobey selbst betonte Problem des Rhythmus und entsprechend der Farbe entgegen. Die emotionell bedingte Geste besitzt in Schreibweise und Farbgebung eine adäquate Gestalt. Das rhythmische Gefüge kann demzufolge eine Vielzahl kadenzierender Möglichkeiten aufweisen, die in den unfarbigen Perioden durch eine geradezu motorisch-obsessionelle Intensität gekennzeichnet waren, nach 1945 dagegen auf Grund der Farbe einen schwebend vergeistigten Aspekt erhielten.

Die Fabulierfreude Tobey's hat in den letzten großformatigen Werken erneut zu einem Aufbrechen der gedrängten Formwiederholungen in ein grobmaschiges Netz geführt. «Celebra-



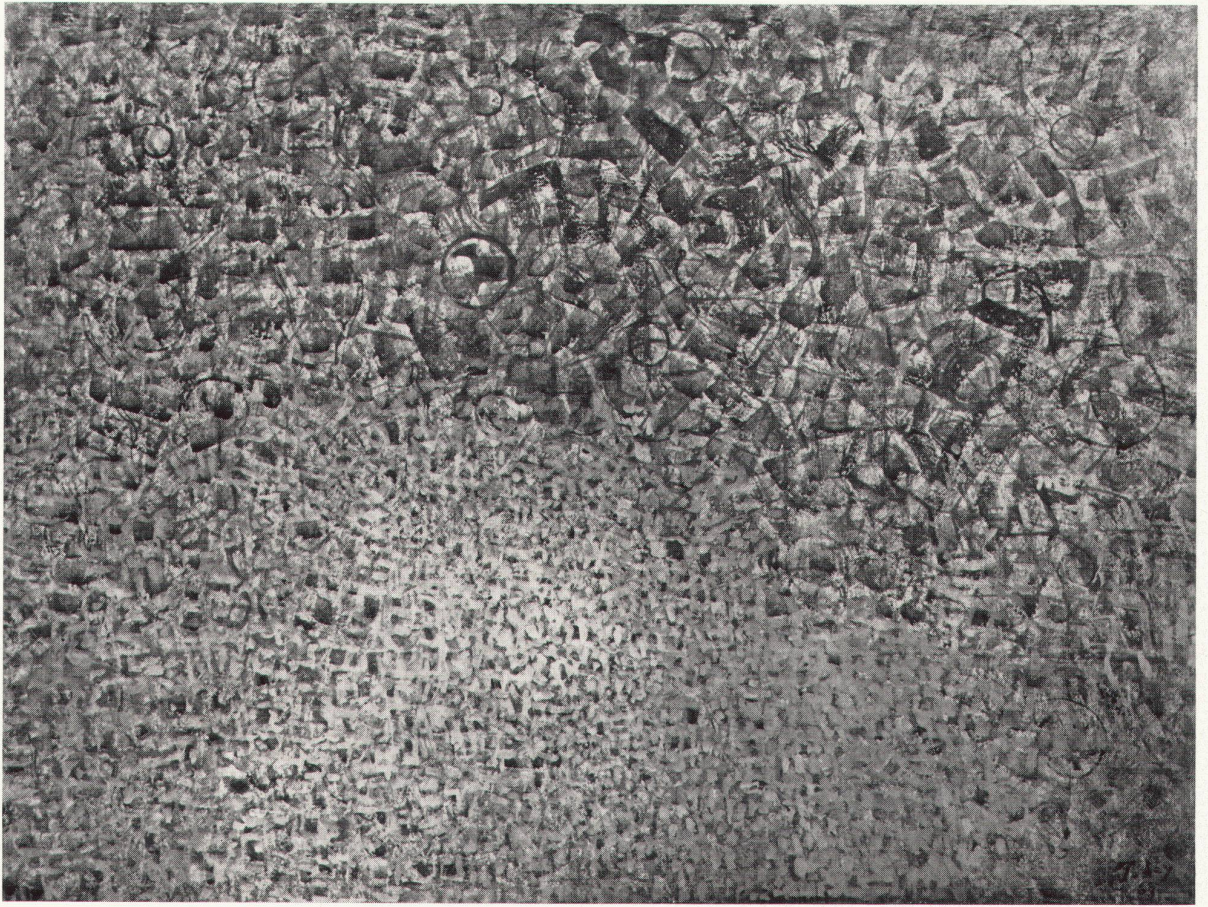


6

5  
Mark Tobey, Kanal, 1963. Tempera. Kunstmuseum Winterthur  
Canal. Détrempe.  
Channel. Tempera

6  
Mark Tobey, Kreisrunde Rhythmen, 1965, Tempera. Galerie  
Beyeler, Basel  
Rythmes circulaires. Détrempe  
Circular Rhythms. Tempera





7

tion» (1965/66) ist die Umsetzung in den heutigen Stil seiner «Broadways» von 1935 bis 1943 oder, konkret ausgedrückt: das Faszinationsvermögen jener optischen Erlebnisse, wie sie zum Beispiel Colonel Glenns Triumphzug durch die Fifth Avenue<sup>9</sup> vermittelt. In den «white writings» gestaltete das Schriftelement Figuren und Buchstaben selbst. Hier greift nun Tobey zur Collage, indem er, ohne den Gesamtrhythmus zu unterbrechen, Zahlen und Buchstaben in den auf ein Zentrum hin leicht vertieften Bildraum klebt.

Zu Beginn des Jahres 1960 entsteht auch eine Serie von Tempera-Monotypen<sup>10</sup>. Sie weisen die gleichen Strukturmerkmale wie die anderen Arbeiten auf. Grundsätzlich neu ist der Farbträger: nicht Kupfer, Glas oder Marmor, sondern eine poröse, rauhe Kunststoffplatte, die den Absichten Tobey in idealer Weise entgegenkommt.

Das Erstaunliche im Werk Tobey ist die Regenerationsfähigkeit seiner Geste. Was sie auszeichnet, ist jene auf alle Erlebnisse visueller und emotioneller Art sensibilisierte Osmose. Die Vertiefung in die ostasiatische Malerei und Geistigkeit mag letzten Endes zu dieser fundamentalen Disponibilität beigetragen haben. Dem Gestaltungsschematismus diametral gegenüber steht die quasi totale geistige Freiheit Tobey, ein Offensein, das ihn an keinen Ort bindet. Diese Distanznahme von sich und den äußeren Geschehnissen reflektiert sich in der universalen Prägung des Schriftzeichens, das die Ereignisse und Erlebnisse gefiltert, der Grundgeste entsprechend aufnimmt – («Die Natur jagt den Künstler, nicht umgekehrt»). – «Immer in Bewegung ..., habe ich versucht, aus den Wundern des Kosmos einige Fetzen jener Schönheit herauszureißen, die in der unermeßlichen Vielfalt des Lebens ist» – Worte, wie sie nicht schöner das Werk des heute 76jährigen Künstlers zu umschreiben vermögen.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Alle Texte Tobey sind, wenn nicht anders vermerkt, dem Katalog der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover, 19. Mai bis 26. Juni 1966, entnommen (abgedruckt im Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Bern, 9. Juli bis 4. September 1966).

<sup>2</sup> Abbildungen von Malereien Tobey finden sich in folgenden Publikationen: William C. Seitz, Mark Tobey, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1962. Es ist die bisher wichtigste über den Künstler erschienene Schrift, enthaltend einen monographischen Text sowie ein ausführliches bio- und bibliographisches Verzeichnis (auf den heutigen Stand gebracht im Katalog der Kestner-Gesellschaft Hannover). – Colette Roberts, Tobey, Le Musée de Poche (Fall éd.), Paris 1959. – Katalog der Ausstellung in der Galerie Beyeler, Basel, Mai–Juni, 1961. – Katalog der Ausstellung in der Galerie Beyeler, Basel, Januar–März, 1966.

Demnächst erscheint von Wieland Schmied in der Reihe «Kunst heute» des Verlags Gerd Hatje (Stuttgart 1966) eine reich illustrierte Monographie über Tobey (Parallelausgaben: Abrahams, New York 1966, und Tisné, Paris 1966).

<sup>3</sup> Seitz, a.a.O., S. 50.

<sup>4</sup> Seitz, a.a.O., S. 91.

<sup>5</sup> Teng Kuei und die ostasiatische Malerei beziehungsweise Kalligraphie mögen sicherlich einen Einfluß auf Tobey ausgeübt haben, aber nur so weit, als sie seiner bildnerischen Intuition entgegenkamen, ihr zum Durchbruch verhalfen.

<sup>6</sup> In: Neue Zürcher Zeitung, 2. September 1966 (Nr. 3247).

<sup>7</sup> Paris (Gallimard), 1952, S. 216.

<sup>8</sup> In: Art News, vol. 44, Nr. 18, 1946 («Mark Tobey writes of his Painting on the Cover»).

<sup>9</sup> John Russel im Katalog der Ausstellung in der Galerie Beyeler, 1966: «Man berichtet von ihm [Tobey], er habe anlässlich Colonel Glenns Triumphzug durch die Fifth Avenue vor dem Fernsehschirm ausgerufen: 'So viele Tobey sah ich noch nie.'»

<sup>10</sup> Siehe den Katalog der Ausstellung in der Galerie Jeanne Bucher, Paris, April 1965 (Text: Annette Michelson).

7

Mark Tobey, Eingeschlossenes Feld, 1965. Tempera. Galerie Beyeler, Basel  
 Champ clos. Détrempe  
 Locked Field. Tempera