

Zeitschrift:	Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern
Herausgeber:	Parkett
Band:	- (1986)
Heft:	8: Collaboration Markus Raetz
Artikel:	Markus Raetz : wie Erfindungen vom Fleck kommen = how invention derives from the blot
Autor:	Glaesemer, Jürgen / Schelbert, Catherine
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-680464

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Wie Erfindungen vom Fleck kommen

Ich bin in der Luft, auf dem Weg von Zürich-Kloten nach Barcelona. Bei unglaublich strahlendem Wetter überquert das Flugzeug gerade Bern. Unglaublich, weil heute morgen auf der Fahrt von Bern nach Zürich unter einer dunklen Nebeldecke alles noch ganz dumpf war und in sich gekehrt, und nun über den Wolken «plötzlich diese Übersicht». Die Gebirgsmassive mit ihren wilden Runzeln und Falten sind tief verschneit, alles weiss mit blaugrauen Schatten. Deutlich sind der Niesen, Eiger, Mönch und Jungfrau und dahinter das Wallis zu erkennen. In diesem Zustand sehen die Berge von hier oben so unberührt aus, als seien sie in einem spielerischen Gewaltakt der Schöpfung gestern erst geknetet worden. Und dabei wimmelt es unter der Nebeldecke, die sich weich durch alle Täler zieht, von Menschen und den unglaublichesten Systemen, die unsere hochtechnisierte Zivilisation zur Beherrschung und Vergewaltigung der Natur aufzubieten hat.

JÜRGEN GLAESEMER lebt seit 1971 in Bern und arbeitet am Kunstmuseum. Veröffentlichung verschiedener Ausstellungskataloge und Bücher über Paul Klee, das Frühwerk von Picasso, Deutsche Romantik sowie über die Zeichnungen von Markus Raetz «Das Beobachten des Beobachtens» (1977).

Bern ist mittlerweile schon ziemlich aus dem Blickfeld nach links verrutscht. Dort unten sitzt Markus Raetz in seinem Atelier, in dem ehemaligen Fabrikgebäude neben der Aare und stellt sich vielleicht vor, wie es jetzt gerade über den Wolken aussieht. Er gehört zu denen, die nicht erst im Flugzeug Sinn für Überblick entwickeln. Ihm genügt ein Stück Blech oder Papier, um an jedem beliebigen Ort eine Meerlandschaft in raffinierten Beleuchtungen vom Sonnenaufgang bis zur finsternen Gewitterstimmung erstehen zu lassen.

Inzwischen habe ich einen Campari Soda getrunken und bin über Südfrankreich. Rechts taucht die Küste auf; Ramatuelle kann nicht weit von hier sein, der Ort, an dem Markus jedes Jahr für ein paar Wochen mehr Meer sieht. Das Flugzeug fliegt so tief, dass deutlich die Wellen und Schaumkronen auf dem Wasser zu erkennen sind, wie eine Wiederholung der Bergformen von vorhin, diesmal im kleinen Format. Die Côte d'Azur mit ihren Höhenzügen setzt die Wellenbewegungen gleichsam als monumentales Echo fort. Als die Welt im Zustand war, da die Berge wie Wasser sich formten ...

Es gab wohl zu allen Zeiten Kunst, die nicht versuchte, Natur abzumalen, sondern ihren inneren Gesetzen nachspürte und das künstlerische Gestal-



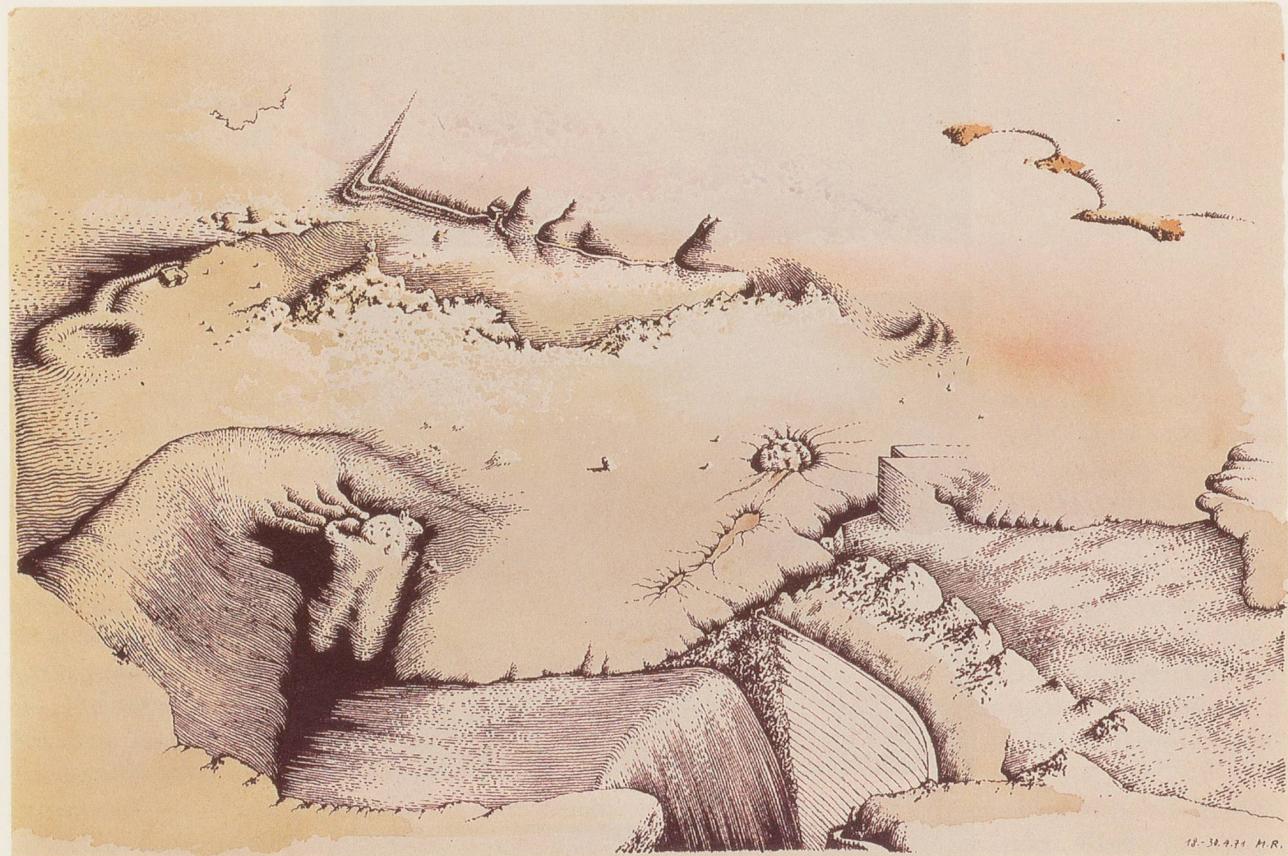
MARKUS RAETZ, OHNE
TITEL / UNTITLED, 1976,
PINSEL UND TINTE /
BRUSH AND INK,
21 x 29,7 CM / 8 1/4 x 11 7/10".



MARKUS RAETZ, OHNE
TITEL / UNTITLED, 1976,
PINSEL UND TINTE /
BRUSH AND INK,
21 x 29,7 CM / 8 1/4 x 11 7/10".



MARKUS RAETZ, IM
BEREICH DES MÖGLICHEN /
IN THE REALM OF
POSSIBILITY, 1976,
PINSEL UND TINTE /
BRUSH AND INK,
21 x 29,7 CM / 8 1/4 x 11 7/10".



MARKUS RAETZ, LANDSCHAFT / LANDSCAPE, 18. - 30.IV.1971,
FEDER, TINTE UND AQUARELL / PEN, INK AND WATERCOLOR, 21 x 29,7 CM / 8 1/4 x 11 7/10".

ten selbst als ein Gleichnis des Schöpfungsprozesses erlebte. Es geht um das magische Sehen und Ahnen der immer wiederkehrenden, gleichen Formen in allen Dingen; das ganze Universum der Natur lässt sich aus einem Tintenfleck auf einem Stück Papier oder aus Reflexen im Blech des ZEEMANSBLIK herauslesen, so wie unser Schicksal aus dem Kaffeesatz.

Hercules Seghers (1589-1645) brauchte als Niederländer gar keine Berge in Natur gesehen zu haben, um in seinen Radierungen kosmische Gebirgslandschaften zu erfinden, deren visionäre Kraft einem noch heute den Atem verschlägt (Abbn. 7, 8). Ihm genügte eine Kupferplatte und ein geradezu hemmungslos freier Trieb, spielend immer tiefer in die magische Vieldeutigkeit der Formen vorzudringen. Er bannt die Vision des Totalen ins kleinste Detail, und sie verdichtet sich, je intensiver er sich selbst in den Bedingungen seines bildnerischen Gestaltens als Bestandteil der Schöpfung erkennt, als Teil der Natur in ihrer ganzen Komplexität zwischen strenger Gesetzmässigkeit und totaler Willkür. Selbstverständlich kam auch Raetz nicht um Hercules Seghers herum. Es gibt von ihm eine grosse dreiteilige Zeichnung von 1973, in der der Name HERCULES wie ein Signal im Himmel erscheint (Abb. 5).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hat ein skurriler Engländer namens Alexander Cozens versucht, die Ablesbarkeit von Naturerscheinungen aus willkürlich hingeklecksten Flecken als revolutionierende kunsttheoretische Abhandlung zusammenzufassen. Seine Schrift mit einer Reihe radierter Illustrationen (vgl. Abbn. 9-25) erschien 1785 unter dem Titel: *A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPES*. Das Buch wurde bis heute kaum zur Kenntnis genommen. Ein Freund stiess vor einigen Jahren im British Museum darauf und machte mich auf den Text aufmerksam, weil ihm Bezüge zu den frühen Zeichnungen von Klee aufgefallen waren.¹⁾ Ich gab damals Markus Raetz eine Fotokopie des Textes mit einigen Illustrationen, die Sache musste ihm ja Spass machen. Heute meint er, dass Cozens sogar

bei der Entdeckung seines ZEEMANSBLIK nicht ganz unschuldig gewesen sei.

Es würde zu weit führen, hier Cozens ganze Theorie auseinanderzunehmen. Die Abbildungen mit den tachistischen Klecksereien, aus denen er in verschiedensten Variationen Landschaften herausarbeitet, sprechen in ihrer genialischen Form für sich selber. In einer Folge von Radierungen untersucht Cozens auch die Formungen von Wolkenbildungen bei wechselnden Beleuchtungen, Licht und Schatten. Die Verbindung zu dem ZEEMANSBLIK ist frappant (apropos Zeemansblik: Raetz weist darauf hin, dass «blik» auf holländisch sowohl Blech wie Blick heisst). Alle Gestaltung soll «vom Fleck kommen»; für diese Methode verwendet Cozens den schönen Begriff «blot». Seine Definitionen klingen erstaunlich heutig:

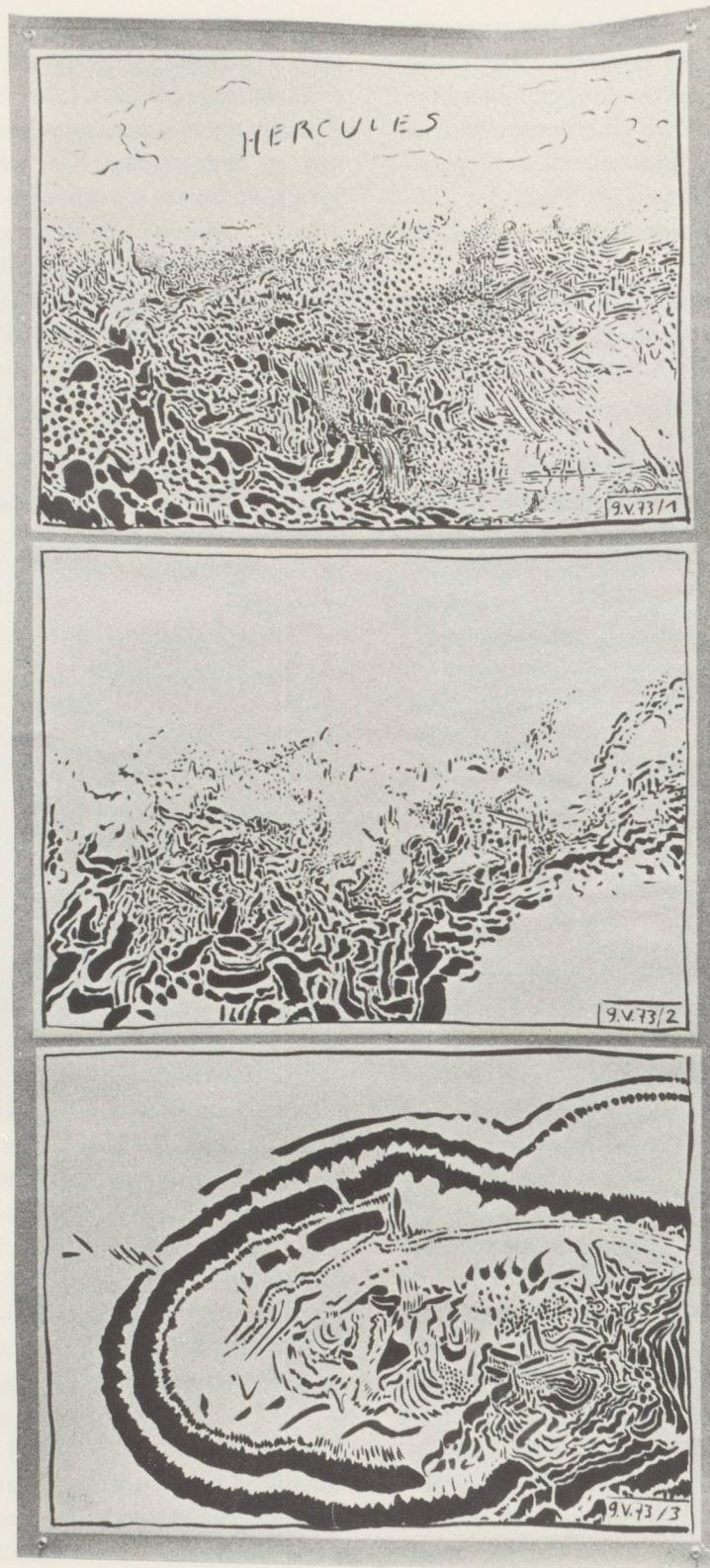
- «Ein künstlicher Fleck (blot) ist das Ergebnis des Zufalls, mit einem geringen Grad von Gestaltung.»

- «Alle Formen der Flecke sind grob und ohne Sinn, da sie mit den schnellsten Bewegungen der Hand ausgeführt sind.»

- «Der Fleck ist als solcher noch keine Zeichnung, sondern das Ergebnis zufälliger Formen.»

- «Ein künstlicher Fleck wird bei verschiedenen Personen unterschiedliche Vorstellungen hervorrufen; deshalb bildet der Fleck auch die beste Voraussetzung, die Vorstellungskraft zu erweitern, und ist somit wirkungsvoller, als das Studium der Natur als solches es sein kann.» usw.

Wohl fast jeder von uns hat irgendwann einmal diese Technik für sich selber entdeckt. Allerdings kommt es darauf an, was einer daraus macht. Paul Klee hat als Kind in den Mustern der Tischplatte aus geschliffenem Marmor im Restaurant seines Onkels seinen «Hang zum Bizarren», für die Karikatur erkannt und war darauf «versessen», aus dem Gewirr der Strukturen menschliche Grotesken herauszulesen und abzuzeichnen.²⁾ Laurence Sterne fügt im 3. Band seines genialischen Romans *TRISTRAM SHANDY* (1760-67) als völlig abstrakte Buchillustration ein Blatt marmoriertes Vorsatzpapier ein (Abb. 34), mit der Empfehlung an den Leser, darin als «motley emblem of my work» all die



MARKUS RAETZ, OHNE
TITEL / UNTITLED, 9.V.1973,
PINSEL UND TUSCHE /
BRUSH AND INK,
165 x 65 CM, DREITEILIG /
65 x 25½" IN THREE PARTS. (5)

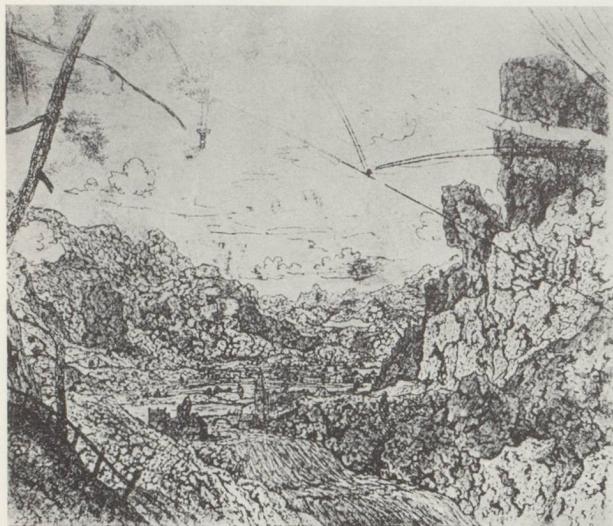


MARKUS RAETZ, OHNE TITEL / UNTITLED, 1975,
FEDER, TINTE, AQUARELLFARBEN ÜBER FLECKEN AUS WEIN, KAFFEE, SPEISERESTEN U.A. /
PEN, INK AND WATERCOLOR ON WINE, COFFEE, FOOD STAINS, ETC., 112 x 71 CM / 44 x 28".

verschiedenen Meinungen, Taten und Wahrheiten der Welt zu ergründen. Und Leonardo überliefert aus der Küche von Botticelli folgendes Rezept: «Wenn man nur einen Schwamm voll verschiedenerlei Farben gegen die Wand werfe, so hinterlasse dieser einen Fleck auf der Mauer, in dem man eine schöne Landschaft erblicke. Es ist wohl wahr, dass man in einem solchen Fleck mancherlei Erfindungen sieht – d.h., wenn sie einer darin suchen will – nämlich menschliche Köpfe, verschiedene Tiere, Schlachten, Klippen, Meer, Wolken und Wälder und andere derlei Dinge.» Immerhin fügt schon Leonardo einschränkend hinzu: «Obschon dir solche Flecken Erfindungen geben, so lehren sie dich doch nicht, irgendeinen besonderen Teil zu vollenden.»³⁾ Das neue Bild kommt nur dann vom Fleck, wenn der Künstler es, seiner persönlichen wie historischen Situation entsprechend, mit einer differenzierten Wahrnehmung, mit Verstand und

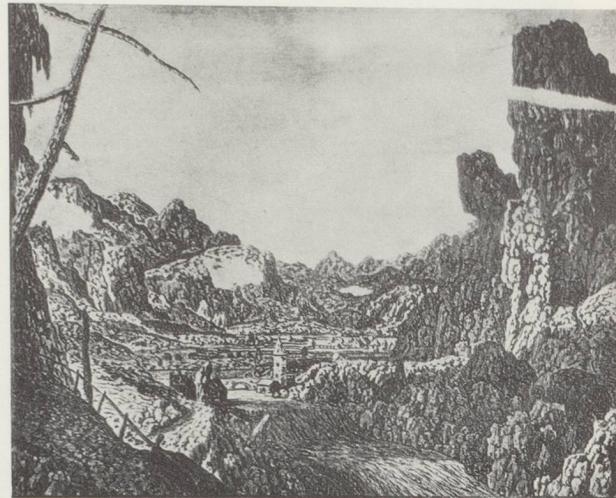
mit Können aus dem zufälligen «blot» abzuleiten versteht.

Im Zusammenhang mit der Arbeit von Markus Raetz liessen sich natürlich noch viele Beispiele anführen, bei denen aus ein paar Flecken ein ganzes Universum von Bedeutungen entsteht. Das meditative Moment dieser spezifisch graphisch-zeichnerischen Ausdrucksform ist kaum irgendwo greifbarer als in der mehr als tausendjährigen Tradition der chinesischen und japanischen Kalligraphie und Tuschnmalerei. Allan Watts berichtet in seiner Einführung in den Taoismus unter dem Titel DER LAUF DES WASSERS von einem Zen-Priester namens Ch'en Jung, der im frühen 13. Jahrhundert Bewunderung erregte, «weil er ein ausgemachter Säufer war. Er schuf Wolken, indem er Tusche auf seine Bilder spritzte, und Nebel, indem er Wasser ausspie. Wenn er des Weines voll war, sties er einen mächtigen Schrei aus, ergriff seinen Hut anstelle



HERCULES SEGHERS (1589-1645), LANDSCHAFT MIT DEM WASSERFALL / LANDSCAPE WITH WATERFALL, RADIERUNG, ERSTER ZUSTAND / ETCHING, FIRST STATE,

15,7 x 19,3 CM / 6¹/₂ x 7¹/₂"



HERCULES SEGHERS (1589-1645), LANDSCHAFT MIT DEM WASSERFALL / LANDSCAPE WITH WATERFALL, RADIERUNG, DRITTER ZUSTAND / ETCHING, THIRD STATE,

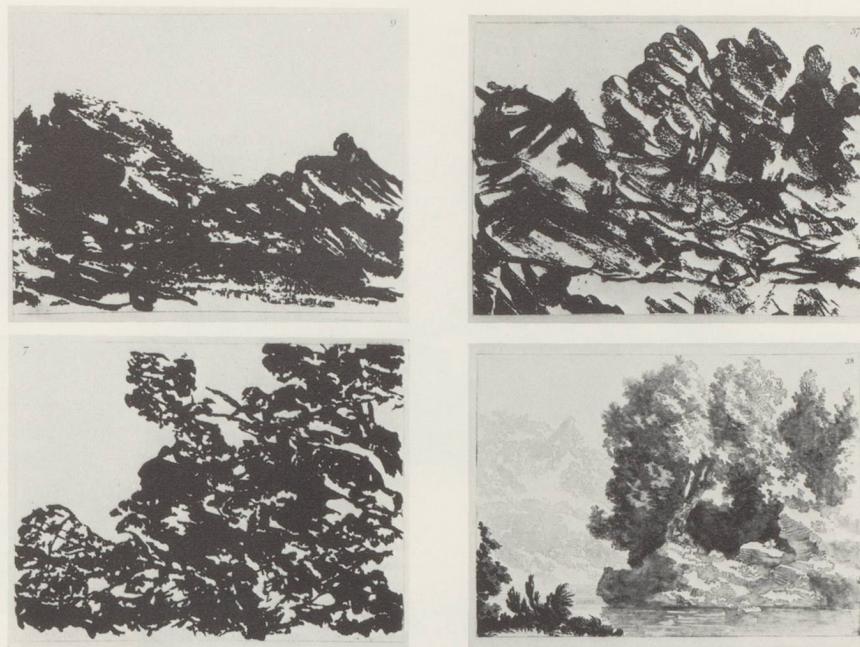
15,7 x 19,3 CM / 6¹/₂ x 7¹/₂"

eines Pinsels und schmierte damit seine Zeichnung in groben Zügen hin. Danach beendete er die Arbeit mit einem richtigen Pinsel. Einer der ersten Maler der Sekte, Wang Hsia, der im frühen neunten Jahrhundert lebte, vollbrachte Grosses, wenn er betrunken war und raste. Das ging so weit, dass er seinen Kopf in einen Eimer mit Tusche tauchte und ihn über ein Stück Seide schwenkte. Wie durch Zauberei erschienen darauf Seen, Bäume, verwunschene Berge.» Watts verweist auf die Zusammenhänge solcher Zeichenpraktiken mit der Methode des orakelhaften I Ging, das einem gestattet «zu denken, ohne eine zu starke logische oder moralische Kontrolle auf das Denken auszuüben. (...) Ich bin sicher, dass das Orakel des I Ging genauso zu gebrauchen ist, wie diese Maler Tuschkleckse gebrauchten – als Gestalten, die man mit leerem Geist auf sich einwirken lässt, bis der verborgene Sinn zutage tritt, je nach der Tendenz des eigenen Unbewussten.»⁴⁾

Es ist aber gar nicht unbedingt nötig, so weit aus dem europäischen Kulturbereich herauszutreten. Einige der Zeichnungen und Aquarelle von Victor

Hugo (1802-1885) stehen in der Freiheit ihres gestischen Strichs den asiatischen Vergleichsbeispielen kaum nach (Abbn. 26-28). Victor Hugo hat mit Leidenschaft gezeichnet, wohl nicht zuletzt, um sich damit beim Schreiben seiner schwergewichtigen Romane zu entspannen und neue Ideen für romantische Stimmungen und groteske Charakterköpfe wie von selber aus den Flecken hervortreten zu sehen. Die Freiheit seiner experimentellen Formspielereien war für damalige Gewohnheiten aussergewöhnlich, aus heutiger Perspektive geradezu sensationell, sie reicht von abstrakten Klecksereien über raffinierte Schablonentechniken bis zu lavierten Aquarellen aus starkem braunem Kaffee. Markus Raetz hat seit jeher eine besondere Vorliebe für die Blätter von Victor Hugo.⁵⁾

Selbstverständlich gehört auch Klee zu den grossen Bastlern im Gebiet der Zeichnung. Um 1907 machte er die Entdeckung der «Tonalität», wie er es nannte. Er entwickelte eine Technik, bei der er sich ausschliesslich auf die hell-dunkel-Werte zwischen den Polen Weiss und Schwarz beschränkte, das Ergebnis nannte er «Schwarz-Aquarell». «Die



ALEXANDER COZENS, ILLUSTRATIONEN ZU / ILLUSTRATIONS IN:
A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPE, 1785,
RADIERUNG UND AQUATINTA / ETCHING AND AQUATINT, CA. 11 x 16 CM / 4 1/2 x 6 1/2". (9-12)

Tonalität hat mich. Ich kneife krampfhaft die Augen (hätte das mir ein Lehrer doch je geraten.)⁶⁾ Klee versuchte, das «Licht zeichnerisch zu sehen», es entstanden Kompositionen aus «Lichtformen» oder «Lichtinseln» (Abbn. 29, 30). Die Ähnlichkeit entsprechender Blätter mit den Illustrationen von Cozens ist erstaunlich. Einige dieser Zeichnungen übertrug Klee anschliessend auf eine Glasplatte (Abbn. 30, 32), unter anderem, um sie mit Hilfe einer Kerze zu einem verzerrten Schattenbild umzustalten (Abb. 33). Sein Ziel, die «Verwesentlichung des Zufälligen»⁷⁾, wurde zu einem Leitprinzip seines gesamten künstlerischen Schaffens.

Auch für Markus Raetz gilt dieses Prinzip, er ist ein Meister in den Techniken der «Verwesentlichung des Zufälligen». Ein lächerliches Stück Blech, ein Nichts an Bedeutung, öffnet sich mit Hilfe seiner Vorstellungskraft zum Blick aus zwei Augen auf Meer und Himmel in den wechselnden Erscheinungen des Lichtes und seiner Spiegelungen und Brechungen. Je zufälliger das beliebige Stück Blech, der Fleck, the blot, um so magischer ist die Wirkung der Naturgesetze und kosmischen

Bezüge, die darin zur Erscheinung gelangen. Seit den späten 60er Jahren beweist Markus Raetz immer wieder mit neuen, überraschenden Erfindungen, dass es nicht vom Materialwert einer Sache abhängt, wie intensiv unsere Phantasie, das innere Sehen und unser Denken in Richtung auf andere Räume, über der Wolkenschicht, in Bewegung gesetzt wird.

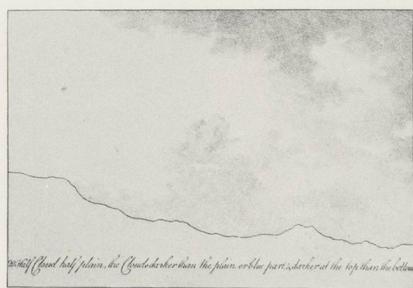
Im Gegenteil: Wirkliche Bewegung ist nur die, die vom Fleck kommt.

ANMERKUNGEN:

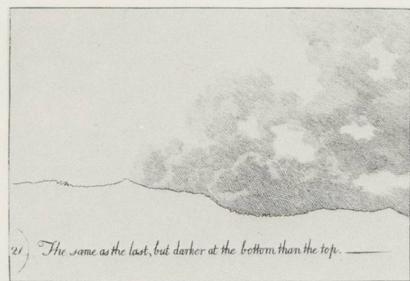
- 1) Der originale Text und die Abbildungen sind inzwischen als Reprint in einer Publikation mit kleiner Auflage veröffentlicht worden: Alexander Cozens, *A new method ...*, 1785; hrsg. von Paolo Lavezzari, Libreria Editrice Canova, 1981.
- 2) Paul Klee, *Tagebücher*, Nr. 27.
- 3) Leonardo, *Malereitraktat*, 60.
- 4) Allan Watts, *Der Lauf des Wassers. Eine Einführung in den Taoismus* unter Mitarbeit von Al Chung-liang Huang; Suhrkamp, S. 56, 57.
- 5) Die hier wiedergegebenen Aquarelle sind dem Buch von Jacqueline Lafargue, Victor Hugo - *Dessins et Lavis*, Editions Hervas, Paris, 1983, entnommen.
- 6) Paul Klee, *Tagebücher*, Nr. 793.
- 7) Paul Klee, *Schöpferische Konfession*, Berlin 1920, S. 35.



ALEXANDER COZENS,
ILLUSTRATIONEN ZU /
*ILLUSTRATIONS IN: A NEW
METHOD OF ASSISTING THE
INVENTION IN DRAWING
ORIGINAL COMPOSITIONS
OF LANDSCAPE, 1785,*
RADIERUNG UND AQUA-
TINTA / ETCHING AND
AQUATINT, CA. 11 x 16 CM /
4 $\frac{1}{3}$ x 6 $\frac{1}{3}$. (13-15, 16-25)



264) Half half plain, the clouds darker than the plain, or the part is darker at the top than the bottom.



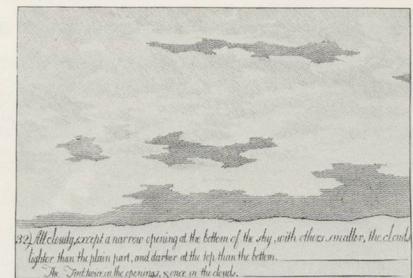
265) The same as the last, but darker at the bottom than the top. —



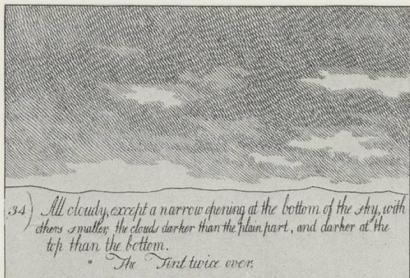
266) Half cloud half plain, the clouds lighter than the plain part, & darker at the top than the bottom. —
The Tint twice over in the plain part, & once in the clouds.



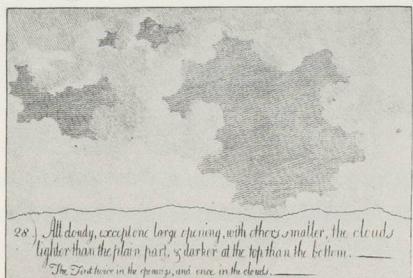
267) The same as the last, but darker at the bottom than the top. —



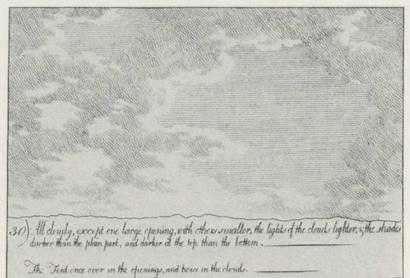
268) All cloudy except a narrow opening at the bottom of the sky, with others smaller, the clouds lighter than the plain part, and darker at the top than the bottom. —
The Tint twice in the openings, once in the clouds.



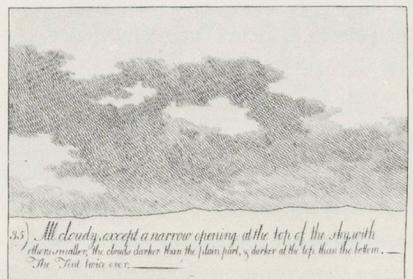
269) All cloudy, except a narrow opening at the bottom of the sky, with others smaller, the clouds darker than the plain part, and darker at the top than the bottom.
The Tint twice over.



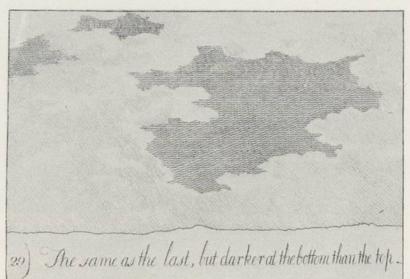
270) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the lights of the clouds lighter than the shadows darker than the plain part, and darker at the top than the bottom. —
The Tint twice in the openings, and once in the clouds.



271) All cloudy, except one large opening, with others smaller, the lights of the clouds lighter than the shadows darker than the plain part, and darker at the top than the bottom.
The Tint once over in the openings, and twice in the clouds.



272) All cloudy, except a narrow opening at the top of the sky, with others smaller, the clouds darker than the plain part, & darker at the top than the bottom. —
The Tint twice over.



273) The same as the last, but darker at the bottom than the top.

How invention derives from the blot

I am in the air on the way from Zurich to Barcelona. We are just flying over Bern in unbelievably radiant sunshine. Unbelievable, because on the ride from Bern to Zurich this morning the world was subdued and muffled under a dark blanket of fog – and now «this sudden overview.» The Alps with their dramatic folds and gullies are laden with «mountains» of snow, all white with greyish-blue shadows. The contours of the Niesen, Eiger, Mönch and Jungfrau with the Canton of Valais in the background are clearly visible. From up here the mountains look so virgin that they could have been molded out of clay just yesterday by a playful coup de main of creation. And underneath the fog gently wafting through the valleys, the earth is teeming with people and the amazing network of systems deployed by our high-tech civilization to conquer and rape the natural environment.

Meanwhile Bern has almost slipped out of sight to the left. Markus Raetz is down there in his studio, a former factory on the banks of the Aare, perhaps thinking about what it is like above the clouds. He is one of those people who do not have to be in an airplane in order to get an overview. A bit of

JÜRGEN GLAESMER has been living in Bern since 1971 where he is a curator at the Museum of Fine Arts. He has published several catalogues and books on Paul Klee, Picasso's early work, German Romanticism and the drawings of Markus Raetz, notably *Das Beobachten des Beobachters (The Observation of Observation)*, 1977.

tin or paper is enough for him to create a seascape with ingenious lighting that conjures up anything from a sunrise to the most threatening of thunderstorms.

JÜRGEN GLAESMER

By the time I have finished my gin and tonic we are already over the South of France with the coastline to our right. Somewhere below there lies Ramatuelle where Markus Raetz goes for a few weeks every year to do some very special sea-ing. The plane is flying low enough to see the crests on the waves. It is the mountain landscape all over again, only this time in miniature, a miniature monumentally echoed by the undulating ranges of hills that follow the Côte d'Azur. When the world was in a state where the mountains rose like water ...

Art through the ages has, of course, not only tried to copy nature; it has also tried to ferret out nature's immutable laws and be sensible of artistic invention as a parable in the process of creation. This process involves magical seeing and sensing of the constantly recurring shape of all things. The entire natural universe can be read into a blot of ink on paper or into the reflections in the tin of «Mariner's Look» just as our fate can be read into coffee grounds.

The fact that he had never seen a mountain did not deter the Dutch artist Hercules Seghers (1589-1645) from making etchings of imaginary, cosmic landscapes, whose visionary intensity has lost none of its impact (III. 7, 8). All he required to dig ever deeper into the magic ambiguity of forms was a copperplate and the uninhibited, free-floating drive of



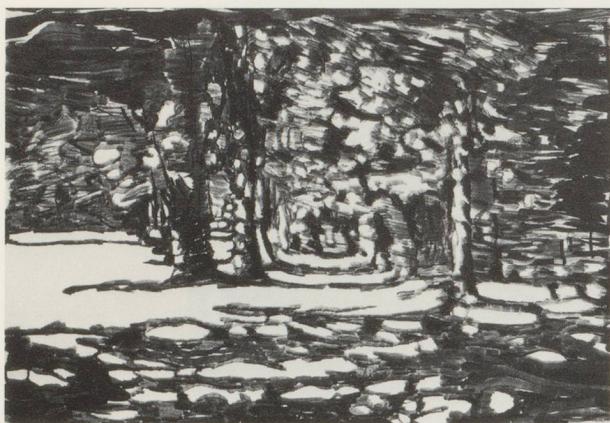
VICTOR HUGO (1802-1885), *MA DESTINÉE* (MEIN SCHICKSAL / *MY DESTINY*), 1857, PINSEL UND FEDER, BRAUNE TINTE, LAVIERT UND WEISS GEHÖHT / *BRUSH AND PEN, BROWN INK, WASHED AND HEIGHTENED WITH WHITE*, 17,2 x 25,6 CM / *6 3/4 x 10"*. (PARIS, MAISON DE VICTOR HUGO) (26)



VICTOR HUGO, *MEERLANDSCHAFT / SEASCAPE*, PINSEL UND BRAUNE TINTE, LAVIERT / *BRUSH AND BROWN INK, WASH DRAWING*, 10,6 x 28 CM / *4 1/5 x 11"*. (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE) (27)



VICTOR HUGO, *MEERLANDSCHAFT / SEASCAPE*, PINSEL UND BRAUNE TINTE, LAVIERT / *BRUSH AND BROWN INK, WASH DRAWING*, 10,8 x 34,3 CM / *4 1/4 x 13 1/2"*. (PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE) (28)



PAUL KLEE, GEPFLEGT WALDWEG / FOREST PATH, 1909, 62,
PINSEL UND TUSCHE / BRUSH AND INDIA INK,
17,5 x 25,7 CM / 6⁹/₁₀ x 10¹/₁₀" (29)



PAUL KLEE, GEPFLEGT WALDWEG / FOREST PATH, 1909, 16,
FEDER, PINSEL UND TUSCHE AUF GLAS / PEN, BRUSH AND INDIA
INK ON GLASS, 12,9 x 17,8 CM / 5 x 7".
(Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)

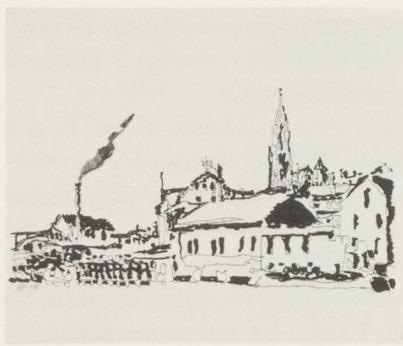
homo ludens. His total vision emanates from the tiniest of details, and the more he realized that the conditions of his pictorial invention included himself as part of creation, as part of the complexity of nature ranging from rigid laws to utter lawlessness, the more intense his vision became. An artist like Markus Raetz cannot get around Seghers. In fact, in 1973 he did a large, three-part drawing in which the name «Hercules» appears like a signal in the sky (I11. 5).

In the second half of the 18th century, a curious Englishman named Alexander Cozens wrote a revolutionizing theoretical treatise on art putting forward the idea of enlisting arbitrarily spattered blots to derive a reading of nature's appearance. Titled *A NEW METHOD OF ASSISTING THE INVENTION IN DRAWING ORIGINAL COMPOSITIONS OF LANDSCAPES*, it was published in 1785 with a series of illustrative etchings (cf. I11. 9-25). The book, consigned to near oblivion for scores of years, was found at the British Museum by a friend who called my attention to it. He had been struck by certain affinities with Klee's early drawings.¹⁾ Thinking Cozens might amuse Raetz, I xeroxed the text and some of the illustrations for him. He was more than amused and says that Cozens even had a hand in his discovery of «Mariner's Look.»

It would be going too far to elaborate on Cozens' theory here. His illustrations speak for themselves with their tachistic blots ingeniously worked to form the most varied landscapes. In one series of etchings, Cozens studies cloud formations as shadows and lighting conditions change. The tie-up with «Mariner's Look» is startling. (Incidentally, Raetz points out that the Dutch noun *b l i k* [German *B l i c k*] means both *look* and *tin*.) Cozens suggests that creation rises from the blot and defines his method in astonishingly modern terms.

- «An artificial blot is a production of chances, with a small degree of design.»
- «All the shapes of blots are rude and unmeaning, as they are formed with the swiftest hand.»
- «The blot is not a drawing but an assemblage of accidental shapes.»
- «One artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone.»

Most of us will have discovered this technique ourselves at one time or another. But the point is what we do with it. As



PAUL KLEE, BERN, DER INDUSTRIELLE TEIL DER MATTE, DARÜBER DER MÜNSTERTURM; LICHTINSELN / BERN, INDUSTRIAL SECTION OF THE MATTE WITH MÜNSTERTURM ABOVE IT; ISLAND OF LIGHT, 1909, 50, FEDER, PINSEL UND TUSCHE / PEN, BRUSH AND TUSCHE / PEN, BRUSH AND INDIA INK, 21,7 x 25,5 CM / 8½ x 10".



PAUL KLEE, BERN, MATTE, INDUSTRIELLER TEIL, DARÜBER DER MÜNSTERTURM / BERN, INDUSTRIAL SECTION OF THE MATTE WITH MÜNSTERTURM ABOVE IT, 1909, 15, PINSEL UND VERDÜNNTE TUSCHE AUF GLAS / BRUSH AND DILUTED TUSCHE ON GLASS, 12,9 x 17,8 CM / 5 x 7".



PAUL KLEE, BERN, DIE MATTE MIT DEM ÜBERRAGENDEN MÜNSTER, HOHE AUFFASUNG / BERN, THE MATTE WITH MÜNSTEROWERING ABOVE IT, 1910, 50, FEDER UND TUSCHE / PEN AND INDIA INK, 17,3 x 15,1 CM / 6⁴/₅ x 5⁹/₁₀".

(Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern)

(Alle Reproduktionen / all reproductions: Copyright by Cosmopress Genf)

a child, Klee's «bent for the bizarre,» for caricature, was stirred by the patterns on the polished marble tabletops in his uncle's restaurant. He became «obsessed» with drawing the grotesque figures that he discovered there in the tangle of structures.²⁾ Laurence Sterne added an utterly abstract illustration, a piece of marbled endpaper, to the third volume of his extraordinary novel *TRISTRAM SHANDY* (1760-1767) and presented it to his readers as a «motley emblem of my work» in which «to unravel the many opinions, transactions, and truths» of the world. And Leonardo has passed Botticelli's recipe down to us: «If you throw a sponge full of motley paints at a wall, it will make a splotch in which a beautiful landscape can be discerned. For it is true that one may see manifold inventions in a splotch – that is, if one desires to look for them – such as human heads, diverse animals, battles, cliffs, the sea, clouds or forests and other such things.» To which Leonardo adds the qualifying statement: «Such splotches may give you inventions but they do not teach you how to complete one particular part.»³⁾ The new picture will not rise above the splotch unless the artist can mobilize the forces of perception, reason and skill drawn from his personal and historical situation to derive the picture from the chance blot.

In connection with Markus Raetz's work, there are of course many other precedents that show how «blots» may be informed with an entire universe of meaning. The meditative aspect of this specifically graphic and drafted form of expression is perhaps nowhere more palpable than in the centuried tradition of Chinese and Japanese calligraphy and ink sketches. In his introduction to Taoism, Allan Watts writes about a Zen priest, Ch'en Jung, who lived in the 13th century and excited great admiration: «An inveterate sot, he created clouds by squirting ink onto his pictures, and fog by spewing water at them. When thoroughly inebriated, he would let out a great yell, grab his hat instead of his brush, and dash off a crude sketch which he would then complete with a proper brush. One of the first Zen artists, Wang Hsia (9th century), also produced great works in a state of drunken madness. He was even known to plunge his head into a bucket of ink and shake it over a piece of silk thus conjuring up lakes, trees and enchanted mountains.» Watts compares these artistic exercises to the methods of the Chinese oracle *I CHING*, which allow us to think without imposing excessive logic or moral control on our thoughts. According to Watts the *I CHING* can be used in much the same way as these painters used ink blots – as shapes that seep into our emptied minds until their

hidden meaning surfaces in keeping with our own unconscious tendencies.⁴⁾

Actually it is not necessary to go so far afield for illustrations. Victor Hugo (1802-1885) made drawings and watercolors whose freedom of gestural brushstroke easily rivals its Asian counterparts (II1. 26-28). He drew pictures with a passion, perhaps in order to relax after the ardor of writing his weighty novels, but also perhaps in order to watch his blots turn almost unwittingly into new ideas for romantic moods and grotesque characters. His uninhibited experimentation with form and shape was certainly unusual in his time, and positively sensational today; it ranges from abstract splotches and highly sophisticated stenciled forms to watercolors washed with strong brown coffee. Markus Raetz has always cherished these drawings by Victor Hugo.⁵⁾

One of the greatest «inventors» in the field of drawing is undoubtedly Paul Klee. Around 1907 he discovered what he called «tonality.» He developed a technique in which he restricted himself exclusively to the values of brightness and darkness between the poles of black and white and called the result «Black Aquarelle.» «Tonality has got me. I squint desperately (if only a teacher had once advised me to do so).»⁶⁾ Klee tried to see light in terms of drawing, which gave rise to compositions of «shapes of lights» and «islands of light» (II1. 29, 30). The similarity to Cozens' illustrations is extraordinary. Klee transferred some of his drawings to panes of glass (II1. 30, 32) partially in order to transform

them into distorted silhouettes by means of a candle (II1. 33). His goal, the «distillation of chance,»⁷⁾ became a guiding principle of his artistic oeuvre.

This principle also applies to Markus Raetz; he is a master in the technique of «distilling chance.» His imagination transforms a trivial, utterly insignificant bit of tin into a vista, seen through two eyes, of sea and sky animated by the changing manifestations of reflected and refracted light. The more accidental the random piece of tin or blot, the greater the magic of the natural laws and cosmic associations it may reveal. Since the late sixties Markus Raetz's stream of new and startling inventions testifies to the irrelevance of the material value of things in moving the imagination and stirring the intensity of inner vision and flights of fancy into other spaces above the clouds.

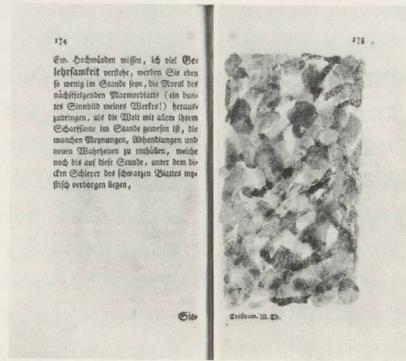
The only real movement is that which rises above the blot!

(Translation: Catherine Schelbert)

NOTES:

- 1) The original text and illustrations have been reissued in a small edition: Alexander Cozens, *A NEW METHOD ...*, 1785; ed. by Paola Lavezzi, Libreria Editrice Canova, 1981.
- 2) Paul Klee, *DIARIES*, no. 27.
- 3) Leonardo, *TREATISE ON PAINTING*, 60.
- 4) Allan Watts, *TAO: THE WATER COURSEWAY*, with the collaboration of Al Chaung-Liang Huang, Pantheon, New York, 1975.
- 5) The watercolors reproduced here have been taken from: Jacqueline Lafargue, *VICTOR HUGO - DESSINS ET LAVIS*, Editions Hervás, Paris, 1983.
- 7) Paul Klee, *SCHÖPFERISCHE KONFESSION* (*Creative Confession*), Berlin, 1920, p. 35.

ILLUSTRATION IN: LAURENCE STERNE, *THE LIFE AND OPINIONS OF TRISTRAM SHANDY 1760-1767;*
VORSATZPAPIER, EINGEKLEBT IM 3. BAND, ALS ILLUSTRATION DER WELT UND ALL IHRER BEZÜGE /
ENDPAPER INSERTED IN THE THIRD VOLUME TO ILLUSTRATE THE «VEILED TRUTHS» OF THE WORLD. (34)



RECHTE SEITE / RIGHT PAGE:

MARKUS RAETZ, 108 ZEICHNUNGEN /
108 DRAWINGS, 14.X.73, PINSEL UND VER-
DÜNNTE TUSCHE, PAPIER AUF PACK-
PAPIER AUFGEZOGEN / BRUSH AND DILUT-
ED INDIA INK, PAPER MOUNTED ON BROWN
PAPER, 75 x 160 CM / 29½ x 63".

