**Klaus-Peter Busse**

**Die entfesselte Hand - über eine Annäherung an das Werk von Cy Twombly**

**The Unleashed Hand - a Kind of Approach to the Work of Cy Twombly**

Was geschähe, wenn Wissenschaftler einen Rollenwechsel unternähmen und künstlerische Methoden anwenden, um sich dem Werk eines Künstlers zu nähern? Welche Einblicke gewährte dieser wilde Zugang? Wüsste man dann mehr über diese Werke?

Eine interessante Spur: Zeichnen, Malen und Schreiben als kunstwissenschaftliche Praxis. Der Kunsthistoriker Dario Gamboni greift sie in seiner Untersuchung des Werks von Paul Gauguin auf. *Während ich bemühte, den Gegenstand von Gauguins Suchen und Betrachtung zu begreifen, konnte ich mich wohl dabei ertappen, wie ich ihn nachahmte - allerdings nicht formal, sondern versuchsweise, im Hinblick auf seinen modus operandi.* Das erlebte auch Roland Barthes. *Diesen Morgen fruchtbare – zumindest angenehme Tätigkeit: ich schaue ganz langsam ein Album an, wo Werke von TW (=Twombly) reproduziert sind, und ich unterbreche mich oft, um auf Zetteln ganz schnell Kritzeleien zu versuchen; ich imitiere nicht direkt TW (wozu auch?), ich mache das tracing nach, das ich, vielleicht unbewusst, träumerisch, aus meiner Lektüre erschließe; ich kopiere nicht das Produkt, sondern die Produktion. Ich begebe mich sozusagen in die Fußstapfen der Hand. […] Dieses Werk verpflichtet den Leser von TW (ich sage Leser, obwohl da nichts zu entziffern ist) zu einer bestimmten Philosophie der Zeit: er muss rückblickend eine Bewegung sehen, das ehemalige Werden der Hand [...] , das ist die Produktion (*Mythologies, transl. Annette Lavers, New York 1972). Spuren einer solchen Annäherung finden sich selbst in der *Autobiographie* von Max Imdahl, dem berühmten Gründungsordinarius des kunsthistorischen Instituts an der Ruhruniversität Bochum. Für ihn ist die sprachliche Annäherung an ein Kunstwerk eine Art *Werkaufführung* - eine Würdigung, *zu der ihn das eigene Bildermalen bewogen hat,* ein besonderer Weg zum Werkverständnis, weil man durch die eigene Malpraxis anschaulich erfährt, *was ein Werk ist und wie man es entfalten kann*, ähnlich dem Spielen eines Instruments, vielleicht das Hinzufügen einer Annäherung (Kunst als Ereignis, Berlin 2025, S. 353).

What would happen if scholars made a change of role and applied artistic methods to approach an artist´s work? What insights would this wild access provide? Would one then know more about these works?

An interesting trail: Drawing, painting and writing as a practice of art science. The art historian Dario Gamboni takes it up in his investigation of Paul Gauguin's work. *While I was trying to understand the subject of Gauguin's search and consideration, I could probably find myself imitating him - but not formally, but tentatively, with regard to his modus operandi.* Roland Barthes had this experience too. *This morning fertile - at least pleasant activity: I slowly look at an album where works by TW (=Twombly) are reproduced, and I often interrupt myself to try scribbles very quickly on notes; I do not directly imitate TW (what for?), I imitate the tracing, which I, perhaps unconsciously, dreamily, unravel from my reading; I do not copy the product, but the production. I follow in the footsteps of the hand, so to speak. [...] This work obliges the reader of TW (I say reader, although there is nothing to decipher) to a certain philosophy of the time: he must see a movement in retrospect, the former becoming of the hand [...] , that is the production. …I put myself in the position of someone who does something, and no longer that of someone who talks about something: I do not investigate a product, but take on a production; I suspend the discourse about discourse, the world turns to me no longer in the form of an object, but in that of a manner of writing, that is, of practice; I transition to another kind of knowledge (*Mythologies, transl. Annette Lavers, New York 1972).

Traces of this approchement can be found even in the autobiography of Max Imdahl, the famous founding ordinarius of the Art History Institute at the Ruhr University Bochum. For him, the approach to a work of art by words is a kind of performance - an appreciation to which his own painting has moved him, a special way to understand the work, because you experience vividly through the own painting practice what a work is and how it is

Diese Spur bleibt spannend. So verfalle auch ich dem Charme der Idee, durch das künstlerische Denken und Handeln auf die Spur künstlerischer Werke zu kommen, vor allem der Arbeit Cy Twomblys.

Wie in einem Palimpsest sammle ich Ephemera, Skripte, Notizen über sein Werk, Zeichnungen und Malereien und archiviere sie in Mappenwerken. Dies sind Dokumente meiner Annäherung an sein Werk und Versuche, es in neuen und anderen Zusammenhängen zu sehen und zu erproben: über das Grün, über die Kreide, über Wasserfälle und über das Erzählen von Geschichten.

Als Gilles Deleuze in den 1980er Jahren in seinen Vorlesungen über Malerei sprach, erläuterte er, wie bedeutsam *die entfesselte Hand* für die Malerei ist, die eine *entfesselte Linie* hervorbringe: *Wenn ich bei geschlossenen Auge etwas hinkritzele, wie wenn die Hand sich nicht mehr von den visuellen Gegebenheiten führen ließe*. Das führe zu einem Zusammenbruch der visuellen Koordinaten, also zu einem *Chaos* oder einer *Katastrophe*, aus denen für den Philosophen die Malerei hervorgeht. Die Leinwand oder das Papier sind dabei nicht mehr das Fenster, durch das man auf die Welt blickt. Es entstehe *die Wand- und Bodenmalerei*, sagt Deleuze, der Twombly in seinen Vorträgen nicht erwähnt. Wie so häufig: Was über die Malerei geschrieben wird, gilt für viele Künstler, die in einem vergleichbaren kulturellen Klima gearbeitet haben. Aber es scheint, dass diese Sicht auf die Entfesselung künstlerischen Handelns dabei hilft, das Twomblyeske zu verstehen, also das, was die Handlungen Twomblys vor dem Bild aus- und unverwechselbar macht.

Was vielerorts *Energie*, dann sogar *Emotion*, neuerdings *Remanenz* genannt wird (weil Twombly selbst davon sprach), meint die künstlerische Handlungsintelligenz, das Bildhandeln von der Fessel der Wahrnehmung der Welt durch die seit Jahrhunderten gültigen Regeln ihrer Wiedergabe im Bild zu befreien und durch den Strich und den Flecken zu ersetzen - durch *die Bürste, durch Schwämme, Lappen, Spritztüllen und Stöcke*. Brice Marden, der sehr viel von Twombly gelernt hatte, sagte: *I take from nature only its energy* Für Twombly

developping, similar to playing an instrument, perhaps adding an approximation (Kunst als Ereignis, Berlin 2025, p. 353).

This track remains exciting. So I also fall for the charm of this idea by coming on the trail of artistic works through artistic thinking and acting, especially the work of Cy Twombly.

As in a palimpsest, I collect ephemera, scripts, notes about his work, drawings and paintings and archive them in folders. These are documents of my approach to his work and attempts to see and test it in new and different contexts: about the green, about the chalk, about waterfalls and about telling stories. When Gilles Deleuze talked about painting in his lectures in the 1980s, he explained how important *the unleashed hand* is for painting, which produces *the unleashed line*: W*hen I scribble something with my eye closed, as if the hand could no longer be guided by the visual conditions*. This leads to a collapse of the visual coordinates, i.e. to a *chaos* or a *catastrophe*, from which painting emerges. The canvas or the paper are no longer the window through which you look at the world. The wall and floor painting is created, says Deleuze, who does not mention Twombly in his lectures. As so often: What is written about painting applies to many artists who have worked in a comparable cultural climate. But it seems that this view of the unleashing of artistic action helps to understand the Twomblyesque, that is, what makes Twombly's actions unmistakable.

What in many places *energy*, then even *emotion*, has recently been called *remanence* (because Twombly himself spoke of it), means the special artistic intelligence to free the visual action from the shackle of the perception of the world by the rules of its reproduction in the image, which have been valid for centuries, and to replace it by the line and the stain - by *the brush, by sponges, rags, nozzles and sticks. I take from nature only its energy*, said Brice Marden, who had learned a lot from Twombly. For Twombly, it were earthquakes, other natural events, literary narratives and basic anthropological experiences that he translated into the picture as if he were slipping

waren es Erdbeben, Naturereignisse, literarische Erzählungen und anthropologische Grunderfahrungen, die er in das Bild übersetzte, als ob er in die Rolle eines Beteiligten schlüpfte. Das setzt voraus, dieses Chaos und die Katastrophe erkannt zu haben, und noch mehr: die Welt und ihre kulturellen Dokumente so verstanden zu haben, dass sich daraus neue Geschichten über sie ergeben. Die Hand zu entfesseln, bedeutet, sich von etwas zu befreien, um etwas Anderes zu suchen. Als Twombly anfing, sich darüber Gedanken zu machen, gab es noch viel, von dem er sich befreien konnte, aber er hatte noch mehr vor, weil er die Kultur und die Natur, letztlich auch sein eigenes Erleben nicht ausblenden wollte. Er brauchte also den Blick auf die Welt und seine Hände, was man in jedem Bild und jeder Skulptur sieht. Er schiebt die Farbe, drückt die Hand in den Gips und in ihr Gematsche. Er presst die Kreide auf den Karton, spritzt und tupft mit Lappen, all dies aber nicht, um einen schönen Effekt zu erreichen, sondern um ein Echo dessen zu erzeugen, womit er sich beschäftigte. Jeder Fleck und jeder Strich sind das Dokument dieser Erfahrung, die man in der Betrachtung spürt.

So scheint das Twomblyeske die Möglichkeit zu sein, an dieser Betroffenheit teilzunehmen (wie man von Katatrophen, Tragödien, aber auch vom Glück betroffen ist). Das Twomblyeske ist zugleich die Anerkennung dieser in das Bild gebrachten Pathosformeln, auch wenn sie sich nur in Tropfen, Flecken und Strichen zeigen (oder in dem, was man selbst schon lange kennt). Es sind also wenigstens zwei Erfahrungen, die im Twomblyesken aufeinander treffen: die Spuren der entfesselten Hand und ihr Echo. Im Werk von Cy Twombly geschieht nichts anderes als im Umgang mit den großen Epen, Tragödien und Hörerlebnissen unserer Kulturen.

aus: Klaus-Peter Busse, *Archive | Storage*, Privatdruck 2025
© Klaus-Peter Busse 2025

into the role of a participant. This presupposes having recognized this chaos and the catastrophe, and even more: having understood the world and its cultural documents in such a way that new stories about them emerge. To unleash the hand means to free yourself from something to seek something else. When Twombly began to think about it, there was still much he could free himself from, but he had even more in mind because he did not want to hide the culture and nature, ultimately also his own experience. So he needed the view of the world and his hands, what you can see in every picture and every sculpture. He pushes the paint, presses his hand into the plaster and into the mud. He presses the chalk on the cardboard, splashes and dabs with rags, but all this not to achieve a beautiful effect, but to create an echo of what he was doing. Every spot and every stroke is the document of this experience that you feel in the contemplation.

Thus, the Twomblyesque seems to be the opportunity to participate in this concern (as one is affected by disasters, tragedies, but also by happiness). The Twomblyesque is at the same time the recognition of these pathos formulas brought into the picture, even if they only show themselves in drops, spots and strokes (or in what you have known for a long time). So there are at least two experiences that meet in Twomblyesque: the traces of the unleashed hand and its echo. In the work of Cy Twombly, nothing else happens than in dealing with the great epes, tragedies and listening experiences of our cultures.